

Daniel Irrgang
Die Briefe zwischen Vilém Flusser
und Felix Philipp Ingold, 1981–1990

„Sie sehen, wir sind einander in mancher Hinsicht sehr nahe, doch die Schlussfolgerungen weisen in unterschiedliche Richtung. Gewiss aber werden sie sich im Unendlichen treffen. Wie alle Parallelen.“

Felix Philipp Ingold an Vilém Flusser, 4. Juni 1990

Hinleitung: Briefe schreiben – „eine der letzten Öffnungen, durch die hindurch wir hoffen können, den anderen anzuerkennen.“¹

Die Korrespondenz zwischen Felix Philipp Ingold und Vilém Flusser beginnt mit einer Postkarte Ingolds Ende März oder Anfang April 1981,² gesendet aus Venasque, einem Dorf in Südfrankreich und Rückzugsort Ingolds, nur etwa 30 km von Flussers Wohnsitz Robion entfernt. Sie sollte fast zehn Jahre andauern.³ Aus dem ersten Treffen in Robion, das der Postkarte aus Venasque folgte, ergaben sich viele weitere Zusammenkünfte in Frankreich und der Schweiz. Der Kontakt zwischen Flusser und Ingold wurde durch den Fotokünstler Rudolf Lichtsteiner vermittelt, dem Flusser eine Teilnahme an der XVI. São Paulo Biennale (1981) nahegelegt hatte.⁴ Von 1971 bis zu seiner Emeritierung 2005 lehrte und forschte Ingold als Professor und Inhaber des Lehrstuhls für Kultur- und Sozialgeschichte Russlands an der Universität St. Gallen. Ingold ist auch als Schriftsteller und Literaturübersetzer aus dem Russischen, Tschechischen und Französischen bekannt: Neben seinem literarischen Werk, das Hörspiele, Romane, Essays und Gedichte umfasst, sind es vielleicht seine

¹ Vilém Flusser, *Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?* (Göttingen 1990), S. 107.

² Auf der Postkarte ist kein Datum vermerkt. Die vorangegangene postalische Empfehlung Ingolds bei Flusser durch Rudolph Lichtenstein sowie der anschließende Brief Ingolds lassen auf diesen Zeitraum schließen.

³ Der letzte Brief in der im Vilém Flusser Archiv dokumentierten Korrespondenz zwischen Flusser und Ingold (Archivnr. 3122 – Cor 96 & 97) stammt von Flusser und wurde am 10. Juni 1990 verfasst. Da die Korrespondenz offenbar lückenlos im Flusser Archiv dokumentiert ist, ist anzunehmen, dass es sich hierbei tatsächlich um den letzten Brief handelt. Dies müsste allerdings mit der Korrespondenz im Vorlass Ingolds (Schweizerisches Literaturarchiv, Signatur: SLA-Ingold) abgeglichen werden. Nach seinem Tod erhielt Ingold nach eigener Aussage noch etwa 15 Briefe von Flussers Witwe Edith, die ebenfalls im Literaturarchiv aufbewahrt werden (vgl. eine Email Felix Philipp Ingolds an Siegfried Zielinski [Vilém Flusser Archiv] vom 18. Dezember 2014). In Ingolds Vorlass befinden sich außerdem u. a. Briefe von Rebecca Horn, Anatol Rapoport und Botho Strauss. Vgl. die Bestandsbeschreibung des Literaturarchivs auf <https://www.helveticaarchives.ch/detail.aspx?ID=165075> (Zugriff: 10. November 2015, 13:33 Uhr).

⁴ Siehe die Korrespondenz zwischen Vilém Flusser und Rudolf Lichtsteiner im Vilém Flusser Archiv, Archivnr. 3122 – Cor 96, Dokumente 6, 2 und 3.

Übersetzungen, etwa von Schriften Edmond Jäbes oder Michel Leiris, die eine erste Idee vermitteln von der Nähe der beiden philosophischen, mit Sprachen experimentierenden Autoren Ingold und Flusser.⁵ „Wir beide gehen zwei verschiedene Wege in die gleiche Richtung: Sie brechen die Sprache auf, und ich versuche, das Gesprochene aufzubrechen“, schrieb Flusser an Ingold am 31. Oktober 1987.

Die im Vilém Flusser Archiv aufbewahrten Durchschläge von Flussers Briefen, der auch seine Korrespondenz fast ausschließlich mit der Schreibmaschine zu tippen pflegte, sowie die Briefe Ingolds, ebenfalls mit Schreibmaschine abgefasst, meist dicht gedrängt auf kleine Kartei- oder Postkarten (auf einen Briefbogen wich er nur dann aus, wenn seine Kritik an Flussers Schriften ihren Raum benötigte), umfasst rund 100 Briefe, zum Teil mit Anlagen, bei denen es sich zumeist um Schriften der beiden Denker handelt. Deren Kritik durch den jeweils anderen entwickelte sich im Verlauf der 1980er-Jahre zu einer reflexiven Konstante. So schrieb Flusser am 13. Februar 1986: „Es ist mir zu einem unerlässlichen Arbeitsstützpunkt geworden, mit Ihnen Gedanken zu tauschen.“

Flusser schickte Ingold Manuskripte von Schriften, die für seine medientheoretischen Thesen der 1980er-Jahre, welche ihn insbesondere im deutschsprachigen Raum bekannt machten, von zentraler Stellung sind: eine Reihe der später als *Gesten* veröffentlichten phänomenologischen Untersuchungen (Fotografieren, Suchen, Zerstören, Telefonieren, Pflanzen, Maskenwerden, Pfeifenrauchen, Schreiben), Kapitel aus *Lob der Oberflächlichkeit*, *Nachgeschichte* und *Die Schrift*, die „TV-Szenarien“ (als Essaysammlung erschienen unter dem Titel *Angenommen*) sowie das neu erschienene *Ins Universum der technischen Bilder* (Göttingen 1985) und weitere kurze Essays, insbesondere aus Flussers Repertoire fiktiver Texte. Einigen dieser Manuskripte entgegnete Ingold mit detaillierter Kritik, insbesondere im Hinblick auf zentrale Begriffe und deren Prämissen.

So werden Flussers Thesen zum technischen/synthetischen Bild immer wieder auf den Prüfstand gestellt: Was machen diese Projektionen einer neuen Einbildungskraft eigentlich aus und in welcher Form zeigen sie sich? Worin besteht der Unterschied zu traditionellen Bildern bzw. ist eine distinkte Unterscheidung überhaupt möglich (szenische Bilder vs. Begriffsbild)? Inwieweit sind Flussers Thesen zur Oberfläche des Bildes und dessen Vernetzung überhaupt originär?

Ingolds Kritik forderte von Flusser Stellungnahmen ein, in denen er einige seiner zentralen Begriffe schärfen musste – und die für Forscherinnen und Forscher, die Flussers Terminologie kritisch auf den Grund gehen möchten, wertvoll sein können. In diesem Artikel möchte ich mich auf eine

⁵ So wurde etwa Ingold mit dem Petrarca-Übersetzerpreis (1998) und dem Preis für Übersetzung als Poesie (2005) ausgezeichnet. Siehe Ingolds biografische Angaben auf der Website des Schweizerischen Literaturarchivs: <https://www.helveticaarchives.ch/detail.aspx?ID=165075> (Zugriff: 10. November 2015, 13:33 Uhr); siehe dort auch für weitere Informationen zu Person und Vorlass.

terminologische Präzisierung des technischen/synthetischen Bildes konzentrieren, die im postalischen Dialog zwischen Flusser und Ingold aufscheint.

Zuvor möchte ich allerdings einen Exkurs einschieben, um zumindest einige weitere Themen knapp zusammenfassend vorzustellen, die, oft wiederkehrend, in dieser Korrespondenz eine Rolle spielten. Zu groß ist die Faszination des Materials.

Exkurs: Die Vielfalt des Briefwechsels, oder: „Meine Vision des 21. Jahrhunderts, (ohne uns): Kalifornien als Zentrum, (mit Europa und China im Bauch, mit Drogen im Blut, und mit den indischen Göttern, (von denen ich lieber überhaupt nicht rede), vor Augen). Was sagen Sie dazu? Hare Krischna! und alles Gute.“⁶

Von der Körperlichkeit

Gleich zu Beginn ihrer Korrespondenz hatte Ingold Flusser zu einem Vortrag auf die Veranstaltung „Körper als kulturelles Phänomen“ (30. November 1981) an die Universität St. Gallen eingeladen. Nach verschiedenen Themenvorschlägen – „Eine Phänomenologie der Geste des Schreibens“, „Betrachtungen der aufrechten Körperstellung“, „Diskurs und Dialog als körperliche Einstellung“⁷ – trug Flusser schließlich über „Die Geste des Schreibens“ vor. Das Vortragsmanuskript bindet in seinem Schlussteil die Geste des Schreibens als Phänomen des Körpers an das Veranstaltungsthema zurück, kritisiert das Thema aber zugleich – Flusser schließt: „Der Körper, und der Geist, sind überhaupt keine Phänomene, sondern sie phänomenalisieren sich überhaupt erst in Gesten. Also nicht: ‚Körper als Kulturphänomen‘, sondern ‚Kulturphänomene, wie das Schreiben, als Körper‘.“⁸

Dieser von Ingold vermittelte Vortrag kann als Auftakt von Flussers Aktivitäten in der Schweiz gesehen werden: Gustav Siebenmann, Professor für spanische und portugiesische Sprache an der Universität St. Gallen, nutzte Flussers Besuch im November und Dezember 1981, um ihn um einen Vortrag zu einem „Brasilien-orientierten“ Thema zu bitten. Am 1. Dezember sprach Flusser dort über „Mythisches, geschichtliches und nachgeschichtliches Dasein (Macumba, Kirche, Technokratie)“.⁹ Auf Vermittlung Ingolds erschienen Flussers Essays in der *Neuen Zürcher Zeitung* und der

⁶ Flusser an Ingold, 17. März 1983.

⁷ Flusser an Ingold, 28. Juni 1981.

⁸ Manuskript im Vilém Flusser Archiv, Archivnr. 2546.

⁹ Flusser an Siebenmann, 4. September 1981 (Korrespondenz im Vilém Flusser Archiv, Archivnr. 3122 – Cor 96, Dokument 26).

Basler Zeitung. Dennoch: Versuche Ingolds, weitere Texte in den *Schweizer Monatsheften* zu veröffentlichen, scheiterten am Widerstand des Chefredakteurs François Bondy.¹⁰ Auch die Versuche der Agentur Liepman's, die sich dank der Empfehlung Ingolds um eine Vermittlung von Flussers Buchmanuskripten an Verlage bemühte, etwa *Nachgeschichte* bei Klett-Cotta, hatten offenbar keinen Erfolg.

Vom fabelhaften Denken

1981 und 1982 berichtete Flusser Ingold wiederholt von seinen Überlegungen zu *Vampyroteuthis infernalis*, dessen deutsches und portugiesisches Manuskript er im Herbst 1981 fertiggestellt hatte. Flusser begann, sich verstärkt für „das Problem des ‚fabelhaften‘ Denkens formal zu interessieren. Etwa: was ist der Unterschied zwischen Science fiction und Fictitious science, und was meint Newton mit dem Satz ‚hypotheses non fingo?‘ Kurz: worin unterscheiden sich Hypothesen und Fabeln? Die Frage der Analogie von einer anderen Seite.“¹¹ Diese epistemologische Perspektive auf die Fabel (bzw. auf fiktionale Texte – Flusser verwendet den Begriff „Fabel“ hier übergreifend), insbesondere ihre spezifische Wirkung auf die Einbildungskraft, machen nicht nur Flussers fiktionale Schriften aus. Sie findet sich auch wieder in den rhetorischen Finten, überraschenden Sprachbildern und „Etymogeleien“, wie der befreundete Jürgen Link Flussers gewagte etymologische Herleitungen bezeichnete,¹² die Flussers Essays durchziehen und die nicht zuletzt ihren intellektuellen Reiz ausmachen. Einige Jahre später definiert Flusser in einem Brief an Ingold „Fiktion: Wahrheitssuche auf dem Umweg über die Lüge“¹³. Ermutigt von Ingold, die Form der „Fabel“ als literarischen Stil weiter auszubauen, schickt Flusser weitere kurze Texte.¹⁴

Von der Identität des Autors

Ingold verfasste mehrere Schriften zum Verhältnis von Autor und Text im Anschluss an, aber auch in Erweiterung von Roland Barthes' Tod des Autors.¹⁵ In seinen Briefen an Ingold argumentierte Flusser aus seiner bekannten Auctor/Autor-These heraus: die Autorität (*auctoritas*) des kreierenden Autors, die durch das aufkommen der kalkulierenden Apparate in die Krise gerät.¹⁶

¹⁰ Für die teils harsche Kritik und die darauf folgende spannende briefliche Diskussion zwischen Bondy und Flusser siehe die Korrespondenz im Vilém Flusser Archiv, Archivnr. 3122 – Cor 96, Dokumente 36, 53, 58, 67, 68, 69.

¹¹ Flusser an Ingold, 20. September 1981.

¹² Siehe u. a. Links Brief an Flusser vom 25. Mai 1987 (Korrespondenz im Vilém Flusser Archiv, Archivnr. 3132 – Cor 91). Vgl. auch Konstantin Haensch, Magisch, in: *Flusseriana. An Intellectual Toolbox*, hg. von Siegfried Zielinski, Peter Weibel, Daniel Irrgang (Minneapolis 2015), S. 259.

¹³ Flusser an Ingold, 12. Januar 1986.

¹⁴ Flusser an Ingold, 3. & 4. Februar 1982 (u. a. „Cro-Magnon“, „Hörapparate“ und „Heldischer Brief“).

¹⁵ Vgl. u. a. Ingolds *Der Autor am Werk. Versuch über literarische Kreativität* (München 1992) und *Im Namen des Autors* (Bern 2004).

¹⁶ Vgl. hierzu Miklós Peternák, Auctor/Autor, in: *Flusseriana*. S. 69 f.

Von der poetischen und poetologischen Arbeit

Bereits in der frühen Phase ihrer Korrespondenz interessierte sich Flusser für Ingolds Überlegungen zur „Dialektik zwischen der Oberfläche und der Tiefe der Worte“, die sich in dessen poetischen und poetologischen Schriften zeigen und die mit der Diskussion zum Autor zusammenhängen.¹⁷ *Haupts Werk* „Das Leben“, das poetische und poetologische, aus Erzählungen, Gedichten und Reflexionen bestehende Buch Ingolds (München 1984), beinhaltet, so Ingold, einige Reflexe aus Gesprächen mit Flusser.¹⁸ Flusser entgegnet: „Mir scheint, *Hauptsache* ist die Frage: Wie und wozu schreiben? Dabei ist „wie“ und „wozu“ beim Schreiben dasselbe: es ist eine Geste, die auf eine Ende der Zeile hinzielt. Aber sobald man die Frage als Hauptsache hinstellt, (als Schreiben=Werk=Leben), verstellt man die Geste. [...] Ich glaube, Schreiben ist: einen einzigen Einfall packen, und ihn so viele wie mögliche Eier legen zu lassen, bevor der Tod herbeikommt. Variationen auf ein Thema, (Diabelli, und andere Teufelchen, zum Beispiel Maxwell). [...] An einigen Stellen habe ich mich wiedererkannt, (nicht an der mir zgedachten), habe gelacht und mich geärgert, (Zerrspiegel sind ja dazu da).“¹⁹

Von einer Geschichte des Teufels

Wenn auch nur ein kurzer Exkurs in der Korrespondenz, so ist hier doch ein kleiner Schatz verborgen: Wohl im Kontext aktueller Forschung bittet Ingold Flusser um eine kurze Zusammenfassung seiner Thesen aus dessen frühem Buch *A história do diabo* (São Paulo 1965). Dieses verfasste Flusser zwar ursprünglich auf Deutsch, doch erschien *Die Geschichte des Teufels* (Göttingen 1993) erst posthum. Als „Gegenleistung“²⁰ schickte Ingold zusammen mit seiner Anfrage einen eigenen Text, eine Rezension von Rafael Albertis *Engel-Zyklus*, der die Figur des Engels unter anderem – und interessanterweise – als Medium ins Spiel bringt: „[...] auch hier [in ihrer säkularisierten Erscheinungsform] bringen die Engel keine Botschaft mehr – sie selber sind, als vielstimmig instrumentierte Medien, zur Botschaft geworden.“²¹ Noch spannender aber ist Flussers Zusammenstellung seiner Thesen aus *A história do diabo*, die er auf einer Seite zusammenfasste und die auch als eine erneute Reflexion durch einen Vilém Flusser des Jahres 1983 gelesen werden können (das deutsche Manuskript wurde 1957/58 verfasst). Das aufregende Fundstück ist der Anlage des vorliegenden Artikels als Faksimile beigelegt.

¹⁷ Flusser an Ingold, 3. Februar 1982.

¹⁸ Vgl. Ingold an Flusser, 25. Januar 1984.

¹⁹ Flusser an Ingold, 22. Mai 1984 (Kursivierung D.I.). Flusser spielt auf den Maxwellschen Dämon an, ein Gedankenexperiment, dessen Implikationen dem zweiten Hauptsatz der Thermodynamik widersprechen.

²⁰ Ingold an Flusser, o. D.

²¹ Felix Philipp Ingold, Im Namen der Engel. *Basler Zeitung* 18 (1983), o. P. Zur Engelsfigur als Medium vgl. Sybille Krämer, *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität* (Frankfurt a. M. 2008).

Vom Antisemitismus als sozialpsychologischer Mechanismus

Ingold initiierte dieses Thema mit der Zusendung seines Buchs *Dostojewskij und das Judentum* (Frankfurt a. M. 1981). Neben der eigenen biographischen Erfahrung interessierte Flusser das aus der Perspektive der Sozialpsychologie ambivalente Phänomen Antisemitismus „vor allem auch vom ‚strukturellen‘ Standpunkt“²². Er reagierte mit einem Aufsatz zu Ingolds *Dostojewskij und das Judentum*, den er ihn am 3. Januar 1982 schickte.

Von der Rolle Chinas im ausgehenden 20. und beginnenden 21. Jahrhundert

Verhandelt wurde, initiiert von Flusser, die Rolle chinesischer Denktraditionen im Zusammenprall mit jenen „westlicher“ (griechischer) Tradition und der Auswirkung insbesondere auf die westliche Erkenntnistheorie. Ingold fügte die Rolle Japans sowie der USA und Russlands den Überlegungen über den „Fernen Osten“ hinzu. Doch Flusser wies Ingolds Thesen als „europazentrisch“²³ zurück. Sein Brief entgegnet mit einer *tour de force* durch 2000 Jahre westliche und östliche Geschichte aus den Perspektiven von Informationstheorie, Sprachphilosophie und Epistemologie und schlussfolgert: „[...] China ist selbstredend der bessere Spieler als Japan. Seine Sprache ist nämlich selbst kalkulierend und integrierend (isolierend), während Japanisch agglutiniert, aber von chinesischen Elementen durchsetzt ist.“²⁴

Von den Krisen im Nahen Osten und dem Niedergang der Sowjetunion

Flusser äußerte sich in seinen Schriften oder Vorträgen nur selten zu aktuellen politischen Themen. Ausnahmen bilden beispielsweise seine Statements zum aufflammenden Nationalismus mit dem Fall des Eisernen Vorhangs²⁵ und zu den Krisen im Nahen Osten, um die es auch in einer Reihe von Briefen an Ingold geht. Dort entgegnete er einem gewissen Pessimismus Ingolds gegenüber kulturellen Entwicklungen mit einem Optimismus, der auf eine telematisch realisierte Intersubjektivität setzt: Die Kraft der Partikularität von Ideen und Vorstellungen, die vernetzt ausgetauscht und dialogisch entwickelt werden und an die Stelle der großen Erzählungen der Moderne treten (wobei freilich darüber debattiert werden kann, ob sich Flussers telematische Gesellschaft nicht auch in die Linie der großen Erzählungen einreicht). Eine solche Metaerzählung ist für Flusser auch

²² Flusser an Ingold, 20. September 1981.

²³ Flusser an Ingold, 17. März 1983.

²⁴ Ebd.

²⁵ Siehe u. a. Vilém Flusser, Fernsehbild und politische Sphäre im Lichte der rumänischen Revolution, in: *Von der Bürokratie zur Telekratie. Rumänien im Fernsehen. Ein Symposium aus Budapest*, hg. von Keiko Sei (Berlin 1990), S. 103–114. Deutsche Übersetzung des Vortrags „Television Image and Political Space in the Light of the Romanian Revolution“, der als Videoaufzeichnung veröffentlicht wurde auf der DVD „*We shall survive in the memory of others*“ Vilém Flusser, hg. von Miklós Peternák für das Center for Communication and Culture Budapest und Siegfried Zielinski für das Vilém Flusser Archiv (Köln 2010).

jene Idee einer „Weltkultur“, die Ingold in Gefahr sieht.²⁶ Flusser entgegnet entschieden: „Lieber Freund, Ihr Brief vom 4/6 enthält den Satz ‚die ganze Steppe unserer herrlichen Weltkultur steht in Flammen‘. [...] Aber dann müssen wir uns doch die Jurte des Dschenghis Khan vorstellen: ist es das, was Sie mit unserer herrlichen Weltkultur meinen? Diese übereinander gehäuften Teppiche, von denen jeder einzelne herrlich sein mag, aber bei denen das Ganze stinkt, weil es von Kumys verdreht ist? Ich kann mit Ihrer Weltkultur nicht viel anfangen: ich lebe nach Auschwitz.“²⁷

Dieser Brief vom 10. Juni 1990 ist der letzte Vilém Flussers an Felix Philipp Ingold, der im Vilém Flusser Archiv vorliegt. Er endet mit den Worten: „(Ich habe gestern mit Paul Virillio genachmahl und er meint, Staedde [sic!] seien umzingelt, um nicht belagert zu werden.) Alles Gute, lieber Freund, und schreiben Sie bald wieder.“²⁸

Fokus: Von den technischen/synthetischen Bildern

Flussers Thesen zum technischen/synthetischen Bild bzw. zur neuen Einbildungskraft markieren einen der deutlichsten Dialogstränge im Briefwechsel mit Ingold. Er erstreckt sich von den ersten Briefen 1981, über eine merkliche Intensivierung des Themas 1986 und 1987 mit der Diskussion einiger Kapitel aus *Ins Universum der technischen Bilder* und der „TV-Szenarien“, und endet frühestens 1988 mit dem – ungeklärten – Problem des „Begriffe ins Bild setzen“, eines der wesentlichen Kriterien der neuen Einbildungskraft. Freilich wissen wir anhand der Briefe nicht, inwiefern und wie lange das Thema während der zahlreichen *Treffen* zwischen Flusser und Ingold besprochen wurde – ein etwaiges Interview mit Felix Philipp Ingold, das dieser Frage nachgeht, wäre Teil weiterer Forschungsarbeit. Dennoch: Die Vorstellung, dass sich Ingold, der Bilder in die Sprache holende Schriftsteller, und Flusser, der sich Sprachbildern zwar ebenso bediente, der aber die Begriffe doch als technische Bilder projiziert sehen wollte, in diesem Problem nicht annähern konnten, erscheint nachvollziehbar.

Im Folgenden soll auf jene Teile der Korrespondenz fokussiert werden, die sich mit den Kapiteln aus *Lob der Oberflächlichkeit* und *Ins Universum der technischen Bilder* sowie mit Essays zu „Gesten“ und den „TV-Szenarien“ befassen. Flusser schickte ebenfalls ein Kapitel („Digitale“) aus dem Manuskript zu *Die Schrift*, die daran anschließende Diskussion drehte sich allerdings eher um Flussers

²⁶ Vgl. Ingold an Flusser, 4. Juni 1990.

²⁷ Flusser an Ingold, 10. Juni 1990.

²⁸ Ebd.

Revolutionsbegriff²⁹. Auf eine Besprechung der Ausführungen Flussers und Ingolds zu diesem Text soll deshalb hier verzichtet werden. Dies gilt auch für die von Flusser gesehnten Kapitel aus *Nachgeschichte*, deren Diskussion eher auf anthropologische Implikationen abstellt.

Gesten der Oberfläche

Wie oben bereits erwähnt findet die intellektuelle Annäherung Ingolds und Flussers unter anderem über Flussers Essays zu einer Phänomenologie der Gesten statt – den Essay „The Gesture of Writing“ erhebt Ingold begeistert zu einem „grundlegende[n] Entwurf“³⁰. Für Flussers Vortrag auf der Veranstaltung „Körper als kulturelles Phänomen“ an der Universität St. Gallen wünscht er sich „eine Synthese [...] zum Thema Schreiben/Zeichnen/Denken/Sprechen“³¹. In St. Gallen trägt Flusser schließlich über „Die Geste des Schreibens“ vor. Das 1981 verfasste Manuskript zu diesem Vortrag,³² an das er sich, wie es seine Art war, während des Vortrags wahrscheinlich nur grob gehalten hat, weicht in einigen Punkten von jenem Kapitel zur Geste des Schreibens ab, welches in der Essaysammlung *Gesten. Versuch einer Phänomenologie* (Bensheim, Düsseldorf 1991) veröffentlicht wurde. Jenes Kapitel gehört zu denen, die Flusser ursprünglich auf Französisch verfasst hatte und die für die Veröffentlichung in *Gesten* durch Wilhelm Miklenitsch ins Deutsche übersetzt wurden. Flusser überarbeitete diese Übersetzungen noch im Sommer 1991 und diktierte jene Texte zum Teil neu.³³ Das in *Gesten* veröffentlichte Kapitel kann also als die Fassung gelten, welche, im Vergleich zum 1981 verfassten Vortragsmanuskript, die weiter fortgeschrittenen Thesen des im November 1991 verstorbenen Autors wiedergibt.

Gemein ist beiden Fassungen, dass sie Schreiben als eine Geste definieren, die Oberflächen informiert. Insbesondere die Konklusionen weichen jedoch voneinander ab. Im Unterschied zum Kapitel in *Gesten* bezieht das Vortragsmanuskript in seinem Schlussteil die Geste des Schreibens als Phänomen des Körpers auf das Veranstaltungsthema (s. o.). Hier ist Schreiben „eine Oberfläche verneinende, sie grabende, Geste“, ein „Ausdruck eines spezifischen historischen Bewusstseins, und der Versuch, dieses historische Dasein zu ändern“.³⁴ Als solch eine existentielle Praxis ist sie

²⁹ Die von Flusser proklamierte telematische Revolution erscheint Ingold eher als eine langsame Umwälzung. Auch erscheint Ingold Flussers Verweis auf ein Mythisches, das sich durch die technischen/synthetischen Bilder hindurch zeigt, als reaktionär, nicht als revolutionär (Ingold an Flusser, 12. März 1986). Ingold differenziert hier m. E. allerdings nicht ausreichend zwischen den strukturellen Unterschieden von traditionellen und von technischen/synthetischen Bildes und deren soziokulturellen Implikationen, um die es Flusser ja gerade geht und die seine Thesen auch von Marshall McLuhans Perspektive eines *global village* unterscheiden.

³⁰ Ingold an Flusser, 8. Juli 1981.

³¹ Ebd.

³² Siehe Fußnote 8.

³³ Vgl. die editorische Notiz in Vilém Flusser, *Gesten. Versuch einer Phänomenologie* (Bensheim, Düsseldorf 1991), S. 239.

³⁴ Siehe Fußnote 8, S. 5.

für Flusser – und dies ist vielleicht der signifikanteste Unterschied zwischen den beiden Textfassungen – zwar „von der Revolution der Kommunikationsmedien gefährdet, aber sie ist unersetzlich“³⁵. Im Kapitel in *Gesten* hingegen sieht er Schreiben nur noch als Relikt, an das sich einige „[a]rchaische Existenzen“, er selbst zählte sich dazu, im existentiellen Kampf klammern: „*scribere necesse est, vivere non est.*“³⁶ Als Form der Kritik in einer telematischen Gesellschaft sieht Flusser das Alphabet nun als zu begrenzten Code an, er müsse durch „viel raffiniertere, exaktere und reichere Codes und Gesten“ ersetzt werden: „Man muß in Form des Video, in analogen und digitalen Modellen und Programmen, in multidimensionalen Codes denken.“³⁷ An die Stelle des Schreibens, einer Oberflächen verneinende und dadurch den anderen Menschen erreichende Geste, tritt die neue Einbildungskraft, eine Oberflächen gestaltende Geste, die sich im Dialog mit dem Anderen vollzieht. Trotz der Flusserschen Ironie, die auch in diesen Texten mitschwingt, zeigt sich in diesem Unterschied der Textfassungen vielleicht eine „Kehre“ in Flussers Denken, die Ingold 1988 als eine Abkehr „von der Schrift hin zum Bild“³⁸ bezeichnete. Wir werden später hierauf zurückkommen.

Lob der Oberflächlichkeit

Anfang 1983 beginnt Flusser mit der Arbeit am Manuskript zu *Lob der Oberflächlichkeit*, welches Fragment geblieben ist und zusammen mit anderen Texten als *Lob der Oberflächlichkeit. Für eine Phänomenologie der Medien* (Bensheim, Düsseldorf 1993) veröffentlicht wurde. Offenbar legte Flusser die Arbeiten an diesem Manuskript zugunsten seiner Arbeiten an *Ins Universum der technischen Bilder* nieder, mit dem er ca. 1983/84 begann und in dem er seine zentralen Thesen zum technischen Bild fortführte.³⁹ Aus beiden Manuskripten ließ er Ingold Kapitel zukommen, aus *Lob der Oberflächlichkeit* das erste Kapitel im April 1983, mit der Bitte, „das Ding zu kommentieren“⁴⁰. Ingold reagierte postwendend: „[...] großen Dank für den Durchschlag der Oberflächenästhetik, in der die Oberflächenerotik nur andeutungsweise mitschwingt – aber bitte, lassen Sie mir ein wenig Zeit, um auf Ihre Thesen zurückzukommen.“

³⁵ Ebd.

³⁶ Flusser, *Gesten*, S. 40. Dieser Ausruf, eine Verballhornung von Heinrich des Seefahrers „*Navigare necesse est, vivere non est*“, ist auch Vilém Flussers Buch *Die Schrift* als Motto vorangestellt.

³⁷ Ebd.

³⁸ Ingold an Flusser, 30. Juli 1988.

³⁹ Vgl. auch die Einschätzung Klaus Sanders in ebd., *Flusser-Quellen. Eine kommentierte Bibliografie Vilém Flussers von 1960–2002* (Göttingen); unveröffentlichtes Buchprojekt, einsehbar im Vilém Flusser Archiv.

⁴⁰ Flusser an Ingold, 5. April 1983.

Die Arbeit am Manuskript ging, so Flusser, nur langsam voran: Er habe Schwierigkeiten, „das Zufällige des Punktesammelns, (das demokritische Clinamen⁴¹), mit dem Projektionscharakter der Komputation unter einen Hut zu bringen [...]“⁴²

Zwei Monate später schickte Ingold Flusser eine von ihm verfasste Buchbesprechung zu Anne-Marie Christins *Écritures, systèmes idéographiques et pratiques expressives* (Paris 1982), die am 25. Juni 1983 im *Basler Magazin* unter den Titel „Ende der Schriftkultur?“⁴³ erschienen war. Nicht nur der Titel mutet Flusserianisch an, auch zentrale Thesen, inkl. Terminologie, lassen die damalige Nähe der beiden Autoren erahnen. Die Rezension eröffnet mit folgender Analyse:

Immer häufiger – und immer deutlicher vernehmbar – werden die Stimmen, welche angesichts der massenmedialen Bilderflut und der rasch um sich greifenden Techno-Imagination, von der unsere Alltagswelt schon heute stark geprägt, ja dominiert ist, vor einem neuen Analphabetismus warnen, und das heisst: vor der Ausblendung der Texte durch technisch hergestellte und beliebig multiplizierbare Bilder – von der Röntgenaufnahme über TV und Video, Pressephotos und Werbilder bis hin zum Hologramm. Die allgemein – in der Schule, in den Medien, in der Politik – feststellbare Entfremdung von den Texten und der dadurch bedingte Schwund der Sprachkompetenz wie auch der Schreibfähigkeit seien, so wird betont, faktische Anzeichen dafür, dass die Menschheit im Begriff steht, die Geschichte hinter sich zu lassen, aus der Linearität (und der Progressivität) der Texte auszubrechen und einzugehen in eine rein phänomenale Bilderwelt, die jede Tiefe, jede Sinnhaftigkeit ausschliesst, da sie sich ganz auf die Oberfläche zurückzieht und folglich nunmehr horizontal expandieren kann.⁴⁴

Flusser reagierte darauf knapp: „Es hat mich gefreut, dass Sie meine Gedanken im ersten Paragraphen Ihres Artikels [...] ausführen, und sich sogar meiner Terminologie bedienen, (Techno-

⁴¹ Anm. d. A.: Auch „Clinamen“. Nach meiner Kenntnis stammt der Begriff eher – *in Anschluss an Demokrit* – von Lukrez und Epikur, die hiermit den Zufall als Teil ihrer Atomtheorie bezeichnen. Flusser kommt immer wieder auf die Atomtheorie (und zum Clinamen) insbesondere des Lukrez zurück, um seine These der Kalkuliertheit eines Universums der technischen Bilder aus Teilchen oder „Körnern“ zu untermauern. Ein von Patrick Tschudin am 30. September 1991 mit Flusser in Robion geführtes Interview legt nahe, dass Flusser Demokrit durch Lukrez rezipiert hat. Dort merkte er an: „[...] zum Demokrit kommt man ja nicht hin, der ist ja nur fragmentarisch da, aber der Lukrez ist ziemlich gut erhalten.“ [„Vilém Flusser befragt von Patrik Tschudin am 30. September 1991 für das Schweizer Radio DRS. Leicht gekürzt gesendet auf DRS-2 am 13. Dezember 1991 um 21 Uhr in PASSAGE-2“, PDF, <http://patrik.tschudin.in/wp-content/uploads/2012/03/flusser-interview-1991.pdf> (Zugriff: 23. November 2015, 16:04 Uhr), dort S. 17]. Das Interview wurde außerdem veröffentlicht in Vilém Flusser, *Von der Freiheit des Migranten*, zusammengestellt von Stefan Bollmann (Bensheim, Düsseldorf 1994) und in Vilém Flusser, *Zwiesgespräche*, hg. von Klaus Sander (Göttingen 1996). Für die Publikation 1994 wurde das Interview allerdings gekürzt, so fehlt bspw. der Teil zu Lukrez völlig. Für die Publikation 1996 wurden auf Basis dieser gekürzten Fassung weitere Kürzungen vorgenommen und sogar Teile umgeschrieben. Auf diese Eingriffe wird in keiner der beiden Publikationen hingewiesen, ihre Gründe sind unklar. (Ich danke Michael Hanke für diesen Hinweis.)

⁴² Flusser an Ingold, 2. Mai 1983.

⁴³ Felix Philipp Ingold, Ende der Schriftkultur? *Basler Zeitung* 25 (1983), S. 11.

⁴⁴ Ingold an Flusser, 16. Juli 1983.

Imagination, Oberfläche, Überholung der Linearität). Warum haben Sie mich eigentlich nicht erwähnt?⁴⁵ Es ist müßig zu diskutieren, welcher der beiden befreundeten Intellektuellen den jeweils anderen eine schriftstellerische Vorlage geliefert hatte. Einerseits erscheint die Übernahme der Terminologie Flussers durch Ingold in dieser Rezension sehr deutlich, andererseits begann Flusser mit seinen Arbeiten an *Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?*, in der es eben um ein „Ende der Schriftkultur“ als Leitthema geht, erst später (und erst im September 1985 schickte er Ingold hierzu einen ersten Bericht⁴⁶). Auf jeden Fall folgte nur wenige Tage nach Flussers knapper Reaktion endlich Ingolds dessen Kommentar zu *Lob der Oberflächlichkeit*, wenn auch aus einer Verteidigungsstellung heraus und zudem unter dem Eindruck der Lektüre von Flussers neu erschienenem Buch *Für eine Philosophie der Fotografie* (Göttingen 1983), von dem Ingold in der Zwischenzeit ein Rezensionsexemplar erhalten hatte. Der Kommentar ist vor allem auch eine, zuerst implizite, dann explizite, Kritik an Flussers unklarer Quellenlage: „Vielleicht wird es mir gelingen, in der BaZ eine kurze Rezension unterzubringen – ich kann mich in dieser Sache leider nicht auf die Äste hinauswagen, da es hier Leute gibt, die sehr viel besser Bescheid wissen, z. B. Raulff, der unlängst in der BaZ den Entwurf einer Philosophie der Photographie vorgelegt hat.⁴⁷ Überhaupt: Das Thema wird gegenwärtig weiterhin diskutiert, wobei freilich so wichtige, so grundlegende Vorarbeiten wie die Studie von Max Black über „Das photographische Bild“⁴⁸ oder die Arbeiten von J. G. Lischka⁴⁹, von Boorstin⁵⁰ u. a. kaum berücksichtigt werden. Dies ist übrigens auch einer der Gründe, weshalb ich nicht ausdrücklich auf Ihre Beiträge verweise: was Sie über Informiertheit, über Oberfläche etc. mitteilen, ist, glaube ich, seit den 60er Jahren (seit McLuhan, Fucks, Enzensberger u. a.) Allgemeingut, aber Sie bringen diese Probleme weit rigorosier auf den Begriff, und dies – wie Sie mit Recht beanspruchen – unter allgemein-philosophischer Perspektive, wobei Ihr kulturkritischer Ansatz durchweg dominant bleibt.“⁵¹

⁴⁵ Flusser an Ingold, 23. Juli 1983.

⁴⁶ Flusser an Ingold, 5. September 1985.

⁴⁷ Anm. d. A.: Es ist unklar, auf welchen Autor und Artikel sich Ingold hier bezieht. Eventuell handelt es sich um Ulrich Raulff, den heutigen Direktor des Deutschen Literaturarchivs Marbach.

⁴⁸ Wahrscheinlich bezieht sich Ingold hier auf den US-Amerikaner Max Black, der mit seiner Arbeit zur analytischen Philosophie bekannt geworden ist. Eine Publikation Blacks unter dem von Ingold angemerkteten Titel lässt sich allerdings nicht finden [siehe dafür aber Ernst Gombrich, Julian Hochberg, Max Black, *Art, Perception, and Reality* (Baltimore 1972); in deutscher Sprache erschienen als *Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit* (Frankfurt a. M. 1977) – siehe dort Max Blacks Text „Wie stellen Bilder dar?“ (S. 115–154)].

⁴⁹ Ingold meint hier sicher den Künstler und Autor G. J. Lischka (Gerhard Johann Lischka). Lischka und Flusser trafen sich erstmals 1988 [vgl. G. J. Lischka, Der Griff nach dem Bild des Bildes vom Bilde, in *Bodenlos – Vilém Flusser und die Künste*, Ausstellungskatalog, hg. von Siegfried Zielinski und Daniel Irrgang für die Akademie der Künste (Berlin 2015), S. 65–67, hier 67].

⁵⁰ Wahrscheinlich bezieht sich Ingold hier auf Daniel J. Boorstin [siehe bspw. Daniel J. Boorstin, *The Image: A Guide to Pseudo-Events in America* (New York 1961)].

⁵¹ Ingold an Flusser, 28. Juli 1983.

Flusser ist oft, und wird es bis zum heutigen Tag, wegen seiner unklaren Quellenlage kritisiert worden. Und dort, wo er seinen Literaturapparat offenlegte, etwa im Anhang des frühen *Língua e Realidade* (São Paulo 1963) oder im Manuskript des unveröffentlicht gebliebenen *Das zwanzigste Jahrhundert* (verfasst ca. 1957)⁵², handelt es sich eher um eine schlichte Auflistung der verarbeiteten Quellen, ohne Referenzierung des eigenen Textes. Man kann von diesem Verzicht auf Quellenangabe als unwissenschaftlich kritisieren oder als essayistische Freiheit unterstreichen – Flusser selbst bezeichnete diese Praxis in der Antwort an Ingold als „phänomenologische Attitude“, die ein „tabula rasa betreffs der apparatischen Welt zu machen“ sucht: „Wenn dann schließlich ähnliche Resultate der Analyse herauskommen, so ist dies nicht so interessant wie die Tatsache, dass bei meinen Überlegungen diese Resultate nicht aus einem Gespräch mit anderen, sondern aus der „Schau“ der Sache selbst kommen. Selbstredend kann ich nicht leugnen, dass mich Gelesenes (z. B. Boorstin), beeinflusst haben [sic!], aber ich habe eben versucht, diese Einflüsse auszuklamern.“⁵³

Dennoch wird es deutlich, dass Flussers medien- und kommunikationstheoretische Schriften einige Parallelen zu zeitgenössischen Autoren aufweisen, von denen McLuhan nur der prominenteste ist (Flusser hat sie wenige Jahre später in *Die Schrift* selbst bestätigt⁵⁴). Es ist vor allem aber auch Enzensberger, insbesondere sein in Deutschland der 1970er-Jahre stark rezipierter Text *Baukasten zu einer Theorie der Medien*,⁵⁵ zu der Flussers Kommunikationstheorie eine Nähe zeigt: Die Diskursivität der Massenmedien und die Möglichkeit ihres Überkommens zugunsten dialogischer Medien (in Anschluss an Brechts Radiotheorie⁵⁶) wird auch hier beschrieben, wenn auch vor dem Hintergrund von Marxismus und Kritischer Theorie. Dass Flusser Enzensbergers Thesen tatsächlich rezipiert hatte, wissen wir heute: Wie Flusser nahm Enzensberger 1974 an dem legendären Kongress „The Future of Television“ teil, der, organisiert von Electronic Arts Intermix, Inc und Gerald O’Grady, vom 23. bis 25. Januar am Museum of Modern Art in New York stattfand. Enzensberger hielt dort einen Vortrag zu „Television and the Politics of Liberation“, bei dem Flusser anwesend war – auf der Rückseite seiner Kopie des Konferenzprogramms notierte er „Enzensberger: Monolithic control, Simulation of lack, Censorship: Lack of Feedback“⁵⁷. Drei Jahre später

⁵² Manuskript im Vilém Flusser Archiv, Archivnr. 1423.

⁵³ Flusser an Ingold, 30. Juli 1983.

⁵⁴ Flusser, *Die Schrift*, S. 54 f.

⁵⁵ Hans Magnus Enzensberger, *Baukasten zu einer Theorie der Medien*. *Kursbuch* 20 (1970), S. 159–186.

⁵⁶ Bertolt Brecht, *Radiotheorie*, in: Ebd., *Gesammelte Werke* 18. *Schriften zur Literatur und Kunst* 1, hg. von Elisabeth Hauptmann (Frankfurt a. M. 1968), S. 119–134.

⁵⁷ Siehe Flussers Aufzeichnungen im Vilém Flusser Archiv (Corresp. 55, Teil 3, Dokument 15/2). Vgl. auch die Proceedings zur Konferenz: Douglas Davis, Allison Simmons (Hg.), *The New Television. A Public/Private Art* (Cambridge, MA 1977).

verfasste Flusser das Manuskript *Umbruch der menschlichen Beziehungen*, veröffentlicht posthum in *Kommunikologie* (Mannheim 1996).

In seiner Kritik an *Lob der Oberflächlichkeit* und *Für eine Philosophie der Fotografie* fährt Ingold fort: „Was meiner Ansicht nach zu kurz kommt, ist einerseits eine aus Ihren Überlegungen herzuleitende, wohl gänzlich neu zu fassende Funktionsbestimmung von Kunst und Kunstschönem (Ästhetik allgemein); andererseits fehlt, so finde ich, die Auseinandersetzung mit (und der Anschluss an) analoge philosophische Bemühungen – etwa zum Problem der Oberfläche – wie sie seit rund 15 Jahren gerade in Frankreich zu registrieren sind: Deleuze’s „Logique du sens“ ist ein grossangelegter [sic!] Entwurf für eine Philosophie der Oberfläche (des Phantasmas), und die Arbeiten von Baudrillard, Lyotard, auch Foucault und Serres schliessen daran, weiterführend, an. Eigentlich gehören auch Sie in diesen Zusammenhang [...]“⁵⁸

Die von Ingold vermisste neue Funktionsbestimmung von Kunst leistete Flusser in Ansätzen bereits einige Jahre zuvor, nämlich in seinen Schriften über eine „kommunikologische“ Neuausrichtung der Biennale in São Paulo.⁵⁹ „In short: disalienate senders and receivers, de-sacralize ‚Art‘ and abandon the ‚oeuvre‘ for something useful. Make art again part of everybody’s life“, schrieb er 1972 an den Informationstheoretiker Abraham A. Moles.⁶⁰ Wahrscheinlich waren Ingold diese Arbeiten Flussers nicht bekannt (zumindest werden sie in der Korrespondenz nicht erwähnt). Und es ist debattierbar, ob jene Ideen zu einer Sozialisierung oder „Dialogisierung“ von Kunst in den 1970er-Jahren wirklich originär waren – sie wurden von künstlerischen Avantgarden wie etwa der Fluxus-Bewegung, und hier insbesondere durch Joseph Beuys und Wolf Vostell, bereits ab den 1960er-Jahren formuliert und praktiziert. Es ist jedenfalls überraschend, dass Flusser auf seine Arbeiten im Kontext der Biennale nicht einging. Stattdessen verwies er auf sein Manuskript zu *Nachgeschichte*, welches Ingold vorlag und dessen Kommentierung sich Flusser bereits seit einigen Briefen wünschte, und dort auf seine Ausführungen zur Stellung von Kunst in der Welt der Apparate.⁶¹ „Nämlich ‚Kunst‘ nicht mehr als ein von Wissenschaft und Politik getrennter Zweig, sondern Einführung von Geräuschen, (Privatem), in epistemologische und ethische Modelle.“⁶²

⁵⁸ Ingold an Flusser, 28. Juli 1983.

⁵⁹ Vgl. Ricardo Mendes, Die Biennale von São Paulo 1973: Flusser als Kurator – eine unvollendete Erfahrung, in: *Das Dritte Ufer. Vilém Flusser und Brasilien*, hg. von Susanne Klengel, Holger Siever (Würzburg 2009), S. 159–174; vgl. auch Lothar Hartmann, Die Biennale in São Paulo und Vilém Flussers Plädoyer für eine kommunikologische Praxis, in: *Bodenlos – Vilém Flusser und die Künste*, S. 102–105.

⁶⁰ Korrespondenz im Vilém Flusser Archiv, Archivnr. SP Bienal 1, 72.

⁶¹ Vgl. Vilém Flusser, *Nachgeschichte. Eine korrigierte Geschichtsschreibung* (Bensheim, Düsseldorf 1993), u. a. S. 108.

⁶² Flusser an Ingold, 30. Juli 1983.

Ingolds Hinweis auf die französischen Poststrukturalisten (wir wollen hier Lyotard großzügig dazuzählen) überrascht hingegen kaum. In der Tat lassen sich Parallelen ziehen insbesondere zwischen Deleuzes Kapitel „Von den Oberflächenwirkungen“ in *Logik des Sinns*.⁶³ Und vor allem die späteren Arbeiten Deleuzes, zusammen mit Félix Guattari, allen voran ihre Denkfigur des Rhizom oder des Maschinischen, inspirieren Vergleiche von heterologischen, nicht-hierarchischen Verbindungen, die auch Flussers Dialogphilosophie zugrunde liegen.⁶⁴ In Serres' *Hermès*-Reihe formulierte dieser seine Kommunikationstheorie bereits einige Jahren zuvor (1968–1980) aus. Und vor allem Lyotard hatte 1979 die viel beachtete Studie *La condition postmoderne (Das postmoderne Wissen)* vorgelegt, dessen Analyse der informatisierten postmodernen Apparatewelt und vor allem seine Theorie der „Paralogie“ als postmoderne, Wissen generierte Dialogsituation durchaus in Spannung mit Flusser gelesen werden können. In der Tat wäre eine Studie der Dialogparadigma der *polarisierenden* Linie „Habermas (Konsens) – Flusser – Lyotard (Dissenz)“ eine reizvolle Herausforderung. Ob und wie weit Flusser diese poststrukturalistischen Denker rezipiert hat, bleibt Spekulation. Deleuze, Serres und Lyotard sind in Flussers sogenannter „Reisebibliothek“, der im Vilém Flusser Archiv in Berlin aufbewahrten Bibliothek Flussers, nicht vertreten. Flusser kannte zumindest Lyotards umfassendes Ausstellungsprojekt zu den weitreichenden soziokulturellen Implikationen der Postmoderne, *Les Immatériaux*, welches 1985 am Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou in Paris eröffnete. Er hatte unter dem Eindruck der Ausstellung eine Kritik verfasst.⁶⁵ Zu Foucault findet sich in der Reisebibliothek Flussers lediglich Sekundärliteratur – unter anderem das von Baudrillard verfasste *Oublier Foucault* als spanische Ausgabe.⁶⁶ Baudrillard hingegen hatte Flusser offenbar umfassender rezipiert: Neben *Obvidar a Foucault* befinden sich in der Reisebibliothek die Bände *La miroir de la production* (Paris 1973) und *Pour une critique de l'économie politique du signe* (Paris 1972). Die beiden an medialen Phänomenen und Zeichenprozessen interessierten Kulturtheoretiker sind sich mehrmals begegnet⁶⁷ und sie verband mindestens ihr gemeinsames Interesse am on-

⁶³ Gilles Deleuze, *Logik des Sinns* (Frankfurt a. M. 1993), S. 19–28. Die französische Fassung erschien erstmals 1969.

⁶⁴ Vgl. u. a. Katrin Weiden, *Öko-Logik des Und. Kreative Verbindungen in der Maschinen- und Apparathetheorie bei Deleuze, Guattari und Flusser*. Dissertation an der Muthesius Kunsthochschule (Kiel 2015).

⁶⁵ Vilém Flusser, Einige, die „Immateriellen“ betreffende Gedanken. *kultuRRevolution. Zeitschrift für angewandte Diskurstheorie* 14 (1987), S. 16–19. Es ist allerdings nicht klar, ob Flusser die Ausstellung selbst besuchte oder lediglich die Schriften hierzu rezipierte.

⁶⁶ Jean Baudrillard, *Obvidar a Foucault* (Valencia 1986).

⁶⁷ So nahmen beide teil u. a. an dem Seminar „La lecture de l'image“, das am 29. und 30. November 1978 an der École nationale supérieure des beaux-arts in Paris stattfand, an einer Podiumsdiskussion am 14. September 1988 im Brucknerhaus in Linz im Rahmen der Ars Electronica [Proceedings: Ars Electronica (Hg.) *Philosophien der neuen Technologie* (Berlin 1989)] und an der der Konferenz „Im Cyberspace – auf dem Weg zum medialen Gesamtkunstwerk“, welche vom 11. bis 13. April 1991 am Deutschen Museum in München veranstaltet wurde [Proceedings: Florian Rötzer und Peter Weibel (Hg.), *Cyberspace. Zum medialen Gesamtkunstwerk* (München 1993)].

tologischen Status der neuen synthetischen Bilder und deren Auswirkungen. Ihre Schlussfolgerungen – Baudrillards Theorie der Simulation resp. des Simulakrums⁶⁸ und Flussers These der komputierten Konkretion technischer/synthetischer Bilder – weisen jedoch in diametral entgegengesetzte Richtungen. Flusser brachte diesen Gegensatz 1991 auf den Punkt: „Wenn ich ein Hologramm genauso gut definiere wie mein Nervensystem diesen Tisch, dann gibt es keinen technischen Grund zu sagen, dass dieser Tisch das Original und das Hologramm eine Simulation ist, oder umgekehrt. Das ist dann Metaphysik. Wenn ich das Hologramm besser definiere als das Nervensystem, dann wird plötzlich dieser Tisch eine Simulation des Hologramms. Das ist mein Argument gegen Baudrillard.“⁶⁹

Im folgenden Brief deutete Flusser an, dass er Serres rezipiert habe, und widersprach Ingolds Einschätzung, dass seine Thesen zur Informiertheit der Oberfläche längst Allgemeingut seien: „Einer der Gründe dafür ist terminologisch: ‚informatique‘ bedeutet etwas anderes als ‚theory of information‘. Ein anderer ist, dass wir die Begriffe ‚support et surface‘ noch dialektisch, und nicht systemanalytisch zu fassen versuchen.“ Es ist allerdings nicht nachvollziehbar, warum Flusser hier einen Unterschied zwischen *informatique* (dt. Informatik) und *theory of information* hervorhob – freilich verweist der erste auf eine Disziplin, wie auch die deutsche, wörtliche Übersetzung „Informatik“, und der zweite auf Theorien, die dieser Disziplin zugrunde liegen.⁷⁰ Auch die Gegenüberstellung der Begriffe „support“ (dt. „Träger“) und „surface“ (dt. „Oberfläche“) bedürfte einer weiteren Erläuterung, die Flusser schuldig blieb. Offenbar geht es ihm hier um den Apparat als Blackbox, dessen Oberfläche bearbeitet werden kann, ohne dass die Funktionsweise des Apparats vom Bearbeiten verstanden werden muss. Apparate, die strukturell komplexer und funktional einfacher werden: Eine Entwicklungstendenz, die Flusser an verschiedenen Stellen seines Werkes so – dann doch wieder dialektisch – formulierte.⁷¹

Früh formuliert hat er diese Dialektik etwa in seinem insbesondere in der US-amerikanischen Kunstszene für ein gewisses Aufsehen sorgenden Essay „Line and Surface“, der 1973 in der Zeitschrift *Main Currents in Modern Thought* erschienen war⁷² und dank dem er auf die bereits erwähnte Konferenz *Open Circuits* eingeladen wurde.⁷³ Dort beschreibt Flusser eine Semantik der Oberfläche,

⁶⁸ Vgl. Jean Baudrillard, *Simulacres et Simulation* (Paris 1981).

⁶⁹ Vilém Flusser, *Kommunikologie weiter denken. Die Bochumer Vorlesungen* (Frankfurt a. M. 2008), S. 78.

⁷⁰ Der für Flussers Theoriegebäude zentrale Begriff der Telematik stammt vom französischen *telematique* und basiert auf eben jener französischen Terminologie (eine Zusammenziehung von *tele-* und *informatique*). [Vgl. Simon Nora, Alain Minc, *L'informatisation de la Société* (Paris 1978)]

⁷¹ Siehe u. a. Vilém Flusser, Die lauernde schwarze Kamerakiste. *Vipecker Raiphan – Revue für Medien-Transformation* 3 ½ (1983), S. 96–99.

⁷² Vilém Flusser, Line and Surface. *Main Currents in Modern Thought* 29 (1973), S. 100–106.

⁷³ Siehe die Einladung Flussers von Gerald O'Grady, Korrespondenz im Vilém Flusser Archiv, Archivnr. Corresp. 55, Teil 3, Dokument 1.

man könnte sie auch eine Gleichzeitigkeit des Bildes nennen, im Vergleich zur Linearität (oder Sequenzialität)⁷⁴ insbesondere alphabetischer Schrift. Er hebt das produktive (kognitive) Potential insbesondere für eine künstlerische Praxis hervor, die sich vermittels Video artikuliert. Es überrascht, dass Flusser Ingold gegenüber diesen frühen und relativ viel beachteten Text nicht erwähnte. Auch wenn Flussers Gedanken zu einer Oberflächensemantik von Bildern zu dieser Zeit nicht neu waren – Charles S. Peirce hatte sie in seiner Diagrammatik bereits ausformuliert⁷⁵ und auch Bertrand Russell hatte sich damit beschäftigt⁷⁶ –, so waren sie im Kontext von Videokunst, oder einer Flusserschen „Videophilosophie“, weitgehend originär und beachtlich. Flussers Interesse am Videobild als neue Form des Philosophierens war bereits 1973 in Ansätzen artikuliert und es blieb bis in die 1980er-Jahre, trotz seiner Publikationen zur Fotografie, ungebrochen. So schrieb er im selben Brief, in dem er auf Ingolds Kritik zu *Lob der Oberflächlichkeit* und *Für eine Philosophie der Fotografie* reagierte: „Worum es mir in dem Foto-essay ging, war das Wesentliche an Apparat und Programm in den Griff zu bekommen. Die Fotografie diente mit dabei nur als ein Vorwand, obgleich ich bemüht blieb, dem Phaenomen Foto treu zu bleiben. Tatsächlich ist der Essay auf Aufforderung von European Photography entstanden. sonst nämlich hätte ich lieber das Videobild mit seinen dialogischen Virtualitäten für ein Modell einer Apparatfunktion genommen.“⁷⁷

Ins Universum der technischen Bilder

Ende 1985 griffen Flusser und Ingold einige dieser Fäden zum epistemologischen Status des technischen/synthetischen Bildes wieder auf. Im Juni schickte Ingold eine erste Reaktion zu *Ins Universum der technischen Bilder*, Flussers Überarbeitung des Fragments *Lob der Oberflächlichkeit* und seine Erweiterung von *Für eine Philosophie der Fotografie*. Ingold ging es hier zunächst um die anthropologischen Implikationen, die Flusser in den telematischen Dialogen ausmachte: Lassen sich diese

⁷⁴ Für eine Gegenüberstellung von Sequenzialität von Text und Simultanität von Bildern (und Diagrammen) aus kognitionswissenschaftlicher Sicht siehe Peter C.-H. Cheng, Ric K. Lowe, Mike Scaife, *Cognitive Science Approaches To Understanding Diagrammatic Representations*, in: *Thinking with diagrams*, hg. von Alan F. Blackwell (Dordrecht, Boston, London 2001). Für eine Perspektive aus einer Philosophie des Geistes siehe insb. Sybille Krämer, *Operative Bildlichkeit. Von der „Grammatologie“ zu einer „Diagrammatologie“? Reflexionen über erkennendes „Sehen“*, in: *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft*, hg. von Martina Heßler, Dieter Mersch (Bielefeld 2009).

⁷⁵ Vgl. insb. Frederik Stjernfelt, *Diagrammatology. An Investigation on the Borderlines of Phenomenology, Ontology, and Semiotics* (Dordrecht et al. 2007). Vgl. auch Roland Posner, Stephan Debus, *Diagrammatische Zeichen. Zeitschrift für Semiotik* 31, 3–4 (2009).

⁷⁶ In einem Vortrag zu *vagueness* stellte Russell 1922 fest: „There is, however, a complication about language as a method of representing a system, namely that words which mean relations are not themselves relations, but just as substantial or unsubstantial as other words. In this respect a map, for instance, is superior to language, since the fact that one place is to the west of another is represented by the fact that the corresponding place on the map is to the left of the other; that is to say, a relation is represented by a relation. But in language this is not the case [...]; the word ‚precedes‘, though it means a relation, is not a relation. I believe that this simple fact is at the bottom of the hopeless muddle which has prevailed in all schools of philosophy as to the nature of relations.“ [Bertrand Russell, *Vagueness*, in: Ebd., *Collected Papers, vol. 9*, hg. von John G. Slater (London and Boston 1988), S. 152.]

⁷⁷ Flusser an Ingold, 30. Juli 1983.

nicht vom technischen Determinismus von Apparat und telematischer Vernetzung lösen bzw. bereits in den künstlerischen Avantgarden des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts ausmachen? „[...] Ihre Überlegungen zur Ablösung des sog. schöpferischen Ich durch ein intersubjektiv kommunizierendes und kreierendes Wir [erscheinen] mir bedenkenswert [...], wobei sich allerdings – in diachroner Perspektive – die Frage stellt, inwieweit diese Ablösung nicht bereits von der klassischen Moderne zu Beginn dieses Jahrhunderts eingeleitet bzw. vorbereitet wurde, etwa auf der Linie Malarmé-Valéry-Michaux-Pound, von Gertrude Stein und Joyce zu schweigen und ganz abgesehen von der bildenden Kunst, wo diese Entwicklungslinie (Kandinsky-Malevič-Konstruktivismus-Konkrete etc.) fast ungebrochen bis in die Gegenwart zu verfolgen ist [...]“.⁷⁸

Ich habe oben bereits auf die Nähe von Flussers Kunstbegriff zu Avantgarde-Positionen etwa der Fluxus-Bewegung hingewiesen. Und es ist nicht zu leugnen, dass einige der Paradigmen des Flusser'schen technischen/synthetischen Bildes – allen voran das Modelle und Begriffe ins Konkrete Projizierende – von Künstlerinnen und Künstlern abstrakter Kunst schon lange beschrieben und experimentell ausprobiert wurden. So etwa von den russischen Avantgarden, auf die Ingold anspielt. Mit der Ausstellung „Bodenlos – Vilém Flusser und die Künste“, initiiert durch das Umfeld des Vilém Flusser Archivs in Berlin und 2015 zu sehen am Zentrum für Kunst und Medientechnologie⁷⁹, Karlsruhe, sowie an der Akademie der Künste, Berlin,⁸⁰ versuchen wir unter anderem Flussers Werk in Spannung mit Positionen künstlerischer Avantgarden zu bringen. So wird dort Solomon Nikritins Konzept des „Projektionismus“ vorgestellt, welches nicht nur begrifflich eine Nähe zeigt zu Flussers „entwerfenden Projekt“, das dem „unterworfenen Subjekt“⁸¹ folgt. Nikritins diagrammatische Zeichnungen sind vor allem auch Entwürfe seines Modells einer kommenden „kreativen Gesellschaft“⁸².

Worin liegt also der Unterschied zwischen den von Flusser beschriebenen dialogisch-schöpferischen Praktiken und jenen Experimenten, die zwar von Künstlerinnen und Künstlern, welche ohne Zweifel unter dem Einfluss der durchgreifenden Technisierung der Jahrhundertwende standen, vollzogen wurden, deren künstlerische Praxis aber nicht zwangsläufig durch technische Apparate hindurch ging? In Flussers Antwort an Ingold deutet sich auch eine Antwort auf diese Frage

⁷⁸ Ingold an Flusser, 6. November 1985.

⁷⁹ Vgl. dazu den Beitrag von Baruch Gottlieb in dieser Ausgabe von Flusser Studies.

⁸⁰ Die Ausstellung eröffnete am 14. August am ZKM in Karlsruhe und am 18. November an der Akademie der Künste in Berlin. Kuratiert wird sie von Siegfried Zielinski und Baruch Gottlieb mit Unterstützung durch Peter Weibel für das ZKM sowie Daniel Irrgang, Monáí de Paula Antunes und Philipp Tögel für das Vilém Flusser Archiv. (Siehe <http://zkm.de/event/2015/08/globale-bodenlos-vilem-flusser-und-die-kuenste> und http://www.adk.de/de/programm/aktuell/?we_objectID=49532&, Zugriff 22. November 2015, 1:22 Uhr)

⁸¹ Vgl. insb. Vilém Flusser, *Vom Subjekt zum Projekt. Menschwerdung* (Bensheim, Düsseldorf 1994).

⁸² Liubov Pchelkina, Solomon Nikritin: Das Kartogramm der Strategie und Taktik des Projektionismus, in: *Bodenlos – Vilém Flusser und die Künste*, S. 88.

an: „Sie haben selbstredend recht: das, was Sie das inter-subjektive kommunizierende und kreierende Wir nennen, hat es schon auf allen Gebieten, (besonders in der Wissenschaft und Technik), mindestens seit der Jahrhundertwende gegeben. Was ich jedoch meine, ist, dass inzwischen zwei Dinge hinzugekommen sind: (1) künstliche Intelligenzen, und (2) eine bewusste Technik zum Herstellen derartiger schöpferischer Dialoge. Dadurch, (meine ich), werden wir uns des Schaffungsprozesses immer bewusster, und die Zeit des empirischen Produzierens, (der Intuition, des genialen Einfalls), ist vorüber. [...] Worum es mir [in *Ins Universum der technischen Bilder*] im Grunde ging, (und wovon keine bisher veröffentlichte Kritik spricht), ist den folgenden Vorgang zu bedenken: Zuerst wird wahrgenommen, dann wird das Wahrgenommene vorgestellt, (Bilder), dann das Vorgestellte begriffen, (Texte), dann das Begriffene vorgestellt, (technische Bilder), und schließlich, im Universum der technischen Bilder, werden nur noch vorgestellte Begriffe wahrgenommen.“⁸³

Eine der Kernthesen aus *Ins Universum der technischen Bilder* beruht eben auf dieser technischen, oder apparativen, Bedingung: Technische Bilder zeichnen sich nicht nur dadurch aus, dass sie Begriffe, Modelle projizieren. Sie müssen auch durch die Abstraktion der sie kalkulierenden und komputierenden Apparate hindurchgegangen sein, sei dies nun der Fotoapparat oder der Computer. Im Manuskript *Umbruch der menschlichen Beziehungen*, verfasst 1977/78, hatte Flusser diese technische Bedingung noch relativiert: Hier zählt er zu den technischen Bildern „nicht nur technisch erzeugte Bilder, [...] sondern auch mehr oder weniger technisch erzeugte Bilder, falls sie Begriffe bedeuten (wie *blueprints*, Designs, Kurven ins Statistiken, oder die im vorliegenden Text enthaltenen Skizzen)“⁸⁴. Später findet die technische Bedingung offenbar wieder Einzug in den Begriff.

Anfang 1986 hatte Ingold schließlich Gelegenheit für eine ausführlichere Reaktion zu *Ins Universum der technischen Bilder*. So geht er unter anderem einer Differenzierung der Technobild-Definition nach: „[Ich] würde [...] mir eine genauere Definition dessen wünschen, was Sie unter Apparaten verstehen wollen bzw. unter den Bildern, die von solchen Apparaten mittels der Funktionäre (ich würde eher von Funktionatoren sprechen) erzeugt werden. Wo liegt, vom Bild her gesehen, der qualitative Unterschied zwischen einer Photographie z. B. und dem Projektionsbild einer Camera obscura; oder auch dem Bild, das mir das Fernrohr, das Mikroskop liefert – Bilder, die allesamt nur von Apparat hergestellt werden können; Bilder auch, die allesamt einer anderen Bewusstseins-ebene (Renaissance!) entspringen als das mittelalterliche Tafelbild oder das Fresco etc. [...] Wie verhalten sich z. B. Kartographie, manieristische Rasterbilder oder graphische Techniken und sogar Ölbilder auf Lwd. zur neuen Einbildung?“⁸⁵

⁸³ Flusser an Ingold, 15. November 1985.

⁸⁴ Vilém Flusser, *Kommunikologie* (Mannheim 1996), S. 140.

⁸⁵ Ingold an Flusser, 3. Januar 1986.

Es folgten weitere Kommentare, unter anderem zur Geste des Tastens (die Bedienung der Tastatur als die Flusser'sche Geste des Kalkulierens mittels Computer), die durch Gesten einer „fließenden Bewegung“ zumindest ergänzt werden müssten (Ingold spielte hiermit wahrscheinlich auf die 1986 schon weiter verbreiteten, die Kommandozeile für Computerbefehle weitgehend ersetzenden grafischen Benutzeroberflächen an); oder Einsprüche gegen Flussers Schlussfolgerung zur „faschistischen“ massemédialen Schaltung, gegen die Rolle eines kollektiven Autors sowie einige weitere Punkte mehr. Ingolds Kritik sowie Flussers Reaktion, deren knappe Begriffsdefinitionen an den Begriffe aufschlüsselnden Glossar erinnern, den dieser seinem Buch *Für eine Philosophie der Fotografie* angehängt hatte, bilden eine Art Höhepunkt jenes Teils der Korrespondenz, der sich um Begriffsschärfung bemüht. In ihren Details sind diese Versuche einer terminologischen Präzisierung für die Flusser-Forschung brisant und sollen dem Leser hier nicht vorenthalten werden: Der Brief Flussers ist als Faksimile dem Anhang dieses Artikels beigelegt.

Auf Ingolds Wunsch nach einer Definition von Flussers Apparat-Begriff und einer daraus folgenden Differenzierung technisch bedingter Bilder erhält er folgende knappe Antwort: „Apparatdefinition: Ich schlage vor: komplexe Systeme, die die Funktionen des Nervensystems simulieren. Das unterscheidet sie von Maschinen, welche die Muskelfunktionen simulieren.

Technische Bilder: Das Gemeinsame an der Kamera, dem Fernrohr, dem Mikroskop und dem Plotter ist, dass die von ihnen erzeugten Bilder durch konzeptuelle Bewusstseinssebenen durchgehen müssen während die früheren Bilder dies nur tun können.“⁸⁶

Die knappe Apparat-Definition steht in der Tradition klassischer Technikphilosophien, insbesondere der Theorie einer Organprojektion Ernst Kapps und der Prothesentheorie Arnold Gehlens. Die Erweiterung dieses Ansatzes auf das Nervensystem hatte, prominent, Marshall McLuhan geleistet. Dass Flusser hier in seiner Definition des technischen Bildes nicht deren technische, apparative Bedingung als Prämisse aufnahm, überrascht. Im darauffolgenden Jahr sollten sich Flusser und Ingold den Problemen einer technischen und konzeptionellen Realisierung der Flusser'schen Technobilder gegenübersehen.

Angenommen. Eine Szenenfolge

Im September 1987 schickte Flusser sein erstes „TV-Szenario“ an Ingold. Diese kurzen „Prätexte“, 1989 unter dem Titel *Angenommen* veröffentlicht, sollten als Vorlage für technische/synthetische Bilder dienen. So schrieb Flusser später im Impressum des Buchs: „Der Versuch, einen Text zu

⁸⁶ Flusser an Ingold, 12. Januar 1986.

schreiben, der ein Prätext ist für synthetische Computerclips. Ich suche nach einem Illustrator (einem Bildermacher), um meine literarische Einbildungskraft ins Visuelle umzukodieren.“⁸⁷ Ingold, der eine Umsetzung der TV-Szenarien durch den Fernsehsender *Télévision romande* (Genf/Lausanne) zu initiieren versuchte,⁸⁸ wies auf die Probleme hin, die ein Umkodieren solcher Szenen in technische Bilder, welche Begriffe ins Bild setzen sollen, mit sich bringen: „Überhaupt ist das Ganze eher rhetorisch als bildhaft angelegt, und ich kann vorerst nicht sehen, wie diese streng auktorialen Texte ins Bild, in bewegte Szenen umgesetzt werden sollen.“⁸⁹ Flusser versuchte sich an einer Richtigstellung: „Sie kennen meine Hypothese, wonach die emportauchende Einbildungskraft nicht nur, wie die traditionelle, Szenen, sondern jetzt Begriffe ins Bild setzt. Was mir vorschwebt, sind eben nicht traditionelle Bilder, (solche, die Wahrgenommenes dar- oder vorstellen), sondern Bilder, die Begriffe dar- und vorzustellen versuchen. Ich selbst bin völlig unfähig, mir so etwas vorzustellen, (obwohl ich zum Beispiel Bilder von fraktalen Gleichungen kenne).“⁹⁰

In Flussers Eingeständnis zeigt sich, dass es für ihn durchaus nicht so einfach war, eine konkrete Umsetzung technischer/synthetischer Bildern zu formulieren. Und obwohl er durchaus künstlerische Arbeiten vor dem Hintergrund seiner kommunikations- und medientheoretischen Thesen diskutiert hatte – die Zeitschrift *European Photography* hatte ihm eine eigene Rubrik für Kunstkritiken eingerichtet („Reflections“)⁹¹ –, wiesen viele dieser Arbeiten für Flusser eher *Merkmale* technischer/synthetischer Bilder auf, nur selten waren sie repräsentativ für das, was er als technisches/synthetisches Bild verstanden haben wollte. So nannte Flusser Ingold etwa die Arbeiten der Künstlerin Astrid Kleins, deren fotografische Arbeiten dies leisten könnten.⁹² (1988 verfasste er eine „Reflection“ zu ihrer Arbeit *Das Entsetzen*, welche die Objektivität dokumentarischer Fotografie kritisiert.⁹³)

Trotz Flussers Erklärungsversuche blieb jedoch das Problem des Szenischen für Ingold bestehen: „Gleichwohl bleibt da – für mich – ein ungelöstes Problem; nämlich die Tatsache, dass Sie ja keineswegs bloss „begrifflich“ schreiben [...], sondern dass Sie das auf den Begriff gebrachte Wissen im Kontext von Szenen wirksam werden lassen, die Sie mit grosser Imaginationskraft ausarbeiten, um dann aber doch zu erklären, dass bei einer allfälligen TV-Produktion lediglich die „Begriffe“ ins Bild zu setzen wären.“⁹⁴

⁸⁷ Vilém Flusser, *Angenommen. Eine Szenenfolge* (Göttingen 1989).

⁸⁸ Ingold an Flusser, 2. Oktober 1987.

⁸⁹ Ingold an Flusser, 28. Oktober 1987.

⁹⁰ Flusser an Ingold, 31. Oktober 1987.

⁹¹ In der Zeit von 1988 bis 1991 veröffentlichte Flusser eine Reihe dieser „Reflections“. Für eine Übersicht siehe: *Bodenlos – Vilém Flusser und die Künste*, S. 68–69.

⁹² Flusser an Ingold, 31. Oktober 1987.

⁹³ Vilém Flusser, Astrid Klein: *Das Entsetzen*. *European Photography* 34 (1988), S. 36.

⁹⁴ Ingold an Flusser, 8. November 1987.

Flusser versuchte noch, das Begriffliche und Szenische zusammenzubringen: „Im Bild werden Begriffe in Szenen gesetzt, darum nenne ich meine Diskursfragmente ‚Szenarii‘. Es geht mir gerade um die Inszenierung des Diskurses [...]“. ⁹⁵ Doch eine gemeinsame Lösung dieses konzeptionell-dramaturgischen und technischen Problems kam, wie auch die geplante TV-Produktion, nicht zustande.

Resümee: Eine Kehre zum (synthetischen) Bild?

Im Juli 1988 verfasste Ingolds einen interessanten Brief, offenbar das Ergebnis eines Nachdenkens über Flussers theoretische Positionen und deren Wandel in den Jahren ihrer Bekanntschaft. Dort heißt es unter anderem: „Es scheint bei Ihnen eine radikale Abkehr von früheren Positionen stattgefunden zu haben – Sie erinnern sich an jenes Gespräch in St. G., mit dem blonden Wildermuth, dessen Plädoyer für das Bild Sie damals als parafaschistisch abgelehnt haben etc.“ ⁹⁶ Nun entfernen Sie selbst sich (vereinfacht gesagt) von der Schrift hin zum Bild, Sie arbeiten an Videokonzepten, schreiben über zeitgenössische Bildwerke etc. Mich würde interessieren, inwieweit Sie Ihrerseits sich dieser Kehre bewusst geworden sind bzw. ob es sich in der Tat um eine Abkehr von früher Erreichtem handelt? ⁹⁷

Flusser reagierte auf Ingolds These nach etwas längerer, reisebedingter Verzögerung (er ist mittlerweile vor allem im deutschsprachigen Raum ein gefragter Redner): „[I]ch unterscheide immer deutlicher zwischen ‚imaginativen‘ und ‚einbildenden‘ Bildern. Zu den ersten, den Abbildern, habe ich meine Meinung nicht geändert. Was die zweiten, die ‚Projektionen‘ betrifft, erkenne ich immer besser ihren kalkulierten, mathematischen Charakter. ‚Einbilden‘ bedeutet für mich immer mehr, das Numerische aus dem alphanumerischen in den Bildcode zu transkodieren. [...] Sollte die kritische, analysierende Linearität tatsächlich der projektiven synthetisierenden Mosaikstruktur weichen, dann würden wir allerdings vieles umlernen müssen, auch was die ‚Poesie‘ betrifft, im Sinn von: Strategie des synthetischen Projizierens (‚poiein‘)“. ⁹⁸

Die Korrespondenz zwischen Flusser und Ingold erstreckte sich fast über die gesamten 1980er-Jahre, die man als Flussers „medientheoretische Phase“ bezeichnen könnte (freilich von ihm selbst nie als solche bezeichnet, er vermied den Terminus „Medium“ wann immer möglich). Flussers Schriften sind zum Teil widersprüchlich, zum Teil korrigieren sie frühere Positionen oder

⁹⁵ Flusser an Ingold, 15. November 1987.

⁹⁶ Anm. d. A.: Ingold meint hier den frühen Besuch Flussers an der Universität St. Gallen im November 1981 anlässlich der Veranstaltung „Körper als kulturelles Phänomen“.

⁹⁷ Ingold an Flusser, 30. Juli 1988.

⁹⁸ Flusser an Ingold, 29. September 1988.

führen diese fort. Seine Theorie des technischen/synthetischen Bildes bildet hier keine Ausnahme. Zunächst noch die technologische Bedingung als Merkmal, doch nicht als zwingendes, integrierend, setzte die Theorie den Durchgang des Bildes durch den technologischen Apparat bald voraus. Doch muss, glaube ich, eine „qualitative“ oder ontologische Differenz zwischen jenen technischen Bildern, die durch den Fotoapparat (oder die Videokamera, das Mikroskop, das Fernrohr, der *Camera obscura* etc.) hindurch realisiert werden, und jenen, die vollständig im Computer kalkuliert und komputiert wurden – ohne unmittelbare Referenz zu Phänomenen in der physischen Welt, die auch die technischen Bilder der ersten Kategorie, trotz aller technischer Bedingtheit und ihr Beruhen auf abstrakten Modellen, zweifelsohne aufweisen. Ich schlage deshalb eine Aufspreizung des Begriffs – ich habe im hier vorliegenden Text bewusst diese etwas sperrige Bezeichnung gewählt – in *technisches* und *synthetisches* Bild vor. Flusser verwendete den Begriff „synthetisches Bild“ mindestens ab Ende der 1980er-Jahre immer öfter.⁹⁹ Die Möglichkeiten der mittels Computer realisierten Projektionen hatten für Flusser zweifelsohne eine besondere Stellung in einem Universum der technischen Bilder. Dies wird wahrscheinlich nur selten so deutlich wie in einer Erinnerung seines engen Freundes Louis Bec, die dieser 1992 auf einer Veranstaltung des „Supposé/Angenommen – network/réseau des amis de Vilém Flusser“ in Gedenken an den langjährigen Freund vortrug: „Anlässlich des Erscheinens von *Angenommen* (1989) war die Rede davon, eines meiner Bilder auf den Umschlag zu drucken. Vilém wählte eine numerische Wolke, durchdrungen von einer traumähnlichen Animalität. Und während der Phasen der Herstellung des komplizierten Modells sagt er er plötzlich zu mir, ganz fasziniert davon, was er da auf dem Bildschirm meines Computers sah: 'Jetzt endlich sehe ich das sich im Bild realisierende mathematische Denken!'¹⁰⁰

⁹⁹ Siehe u. a. den oben zitierten Brief Flussers an Ingold vom 29. September 1988 oder das Interview „On Religion, Memory and Synthetic Image“, geführt von László Beke und Miklós Peternák am 7. April 1990 in Budapest (Teil der DVD „*We Shall Survive in the Memory of Others*“ Vilém Flusser).

¹⁰⁰ Das auf Französisch verfasste Vortragsmanuskript Louis Becs wurde ins Deutsche übertragen und als Eintrag zu „Bild“ in *Flusseriana. An Intellectual Toolbox* veröffentlicht (S. 223–227).

Flusser an Ingold, 8. Februar 1983

INGOLD

87

8/2/85

"Historia do diabo", Vilem Flusser, Editora Martins, S. Paulo 65.

Ich definiere "Gott" als die allgemeine Tendenz zur Entropie, zum Wahrscheinlich-werden, zum Chaos, (Ausgleichung, Waermetod, Ruhe), und "Teufel" als die auf "Gott" aufgesetzte, und Ihm entgegengesetzte Tendenz zur negativen Entropie, zum Unwahrscheinlich-werden, zur Organisation, (zur Information, zur Geschichte). Demnach ist "Gott" ungeschichtlich, und man kann von Ihm keine Geschichten erzählen. (Unmoeglichkeit der Theologie). Hingegen ist Geschichte des "Teufels" moeglich, und er wird darin als ein auf "Gott" aufgesetzter Epizyklus erscheinen.

Da die katholische Kirche lange und gruendlich ueber den "Teufel" nachgedacht hat, schlage ich vor, ihre Kategorien beim Schreiben der Teufelsgeschichte anzuwenden. Da aber die Kirche nur die negative Seite des "Teufels" sieht, (nur das Herausfallen der negativen Entropie aus dem zweiten thermodynamischen Prinzip, und nur ihr schliesslich notwendiges Zurueckkehren in dieses Prinzip), und alle positiven Aspekte daran unterdrueckt, muessen die kirchlichen Kategorien neutralisiert werden, bevor sie angewandt werden. Zum Beispiel: statt "Suende" ist "Willensfreiheit" zu sagen. Demnach "peccare posse=moegliche Willensfreiheit", "non peccare non posse=Bedingtheit", und "peccare non posse=Ueberholung der Willensfreiheit".

Als Leitfaden der Teufelsgeschichte nehme ich die sieben "Todsunden", da ja Suende und Tod, (Freiheit und Vernichtung im Chaos), alle Geschichte ueberhaupt, das heisst den "Teufel" kennzeichnen. Und ich ordne diese sieben Sunden nach ihrer ontologischen Stellung. Dabei stellt sich heraus, dass ich, als erste Stufe, ein Suen-de benoetige, welche die Kirche nicht anfuehrt, naemlich jene, dank welcher sich das physische Universum beginnt, zu organisieren. Dies ist die Struktur des Buches:

(1)Die Ursuende: Der Teufel als Spieler mit zu verwirklichenden Moeglichkeiten Nuklearphysik, Astronomie, Makro-physik, Chemie, das Entstehen der Erde.

(2)Die Wollust: Der Teufel als Liebender: die Entwicklung der Organismen, mit dem antagoetlichen Ziel, das Individuum und die Art zu erhalten und fortzuentwickeln

(3)Der Zorn: Der Teufel als Kaempfer: die Dialektik zwischen dem die Natur verneinenden Geist und den Gesetzen einerseits, und dem Zufall auf der anderen. Kulturgeschichte.

(4)Die Voellerei: Der Teufel als Erzeuger: das Stopfen der Luecke "Tod" durch das Hinstellen und Herstellen von Objekten, (Problemen). Geschichte der Technik.

(5)Der Neid und der Geiz: Der Teufel als "Staedtegruender"(civitas humana). Dialektik zwischen "Neid", (links), und "Geiz", (rechts) und ihre verschiedenen historischen Synthesen. Oekonomische, soziale und politische Geschichte.

(6)Die Hoffahrt: Der Teufel als Schoepfer: das Entstehen abstrakter Universa, Kunst, Wissenschaft, Religion, Ideologien. Geschichte der "Modelle".

(7)Die Traegheit und Trauer des Herzens: Der Teufel als Autokritiker: Philosophie, welche schliesslich in Analyse der Symbolsysteme, vor allem in Sprachanalyse muen-det. Damit kehrt der "Teufel" in "Gott" zurueck, Materie und Energie zerfaellt in Felder, Geist zerfaellt in bits, System zerfaellt in Chaos. Der "Teufel" zerfaellt in "Gott", das Wahrscheinliche verschlingt das Unwahrscheinliche, Ende der Geschichte

In einem Nachwort stelle ich die Frage, ob nicht die westliche Kultur die einzige geschichtliche, die einzige Teufelskultur sei, und ob nicht vor allem der Ferne Osten den gegenwaertigen Rueckfall in "Gott" vorwegnimmt?

Flusser an Ingold, 12. Januar 1986

VF, BP 10, 84440 Robion

12.1.86

126

F.P. Ingold, Richard Kisslingweg 3, CH-8044 Zuerich.

Lieber Freund, danke fuer Ihren lieben und ausgezeichneten Brief vom 3., dem ich entnehme, dass Sie aus Oesterreich zurueck sind. Danke vor allem fuer die genaue Lektuer des Universums. Es ist mir eine Freude und Ehre, von Ihnen derart gelesen zu werden. Hier ein Versuch, auf die von Ihnen erhobenen Punkte einzugehen.

Apparat-definition: Ich schlage vor: komplexe Systeme, die die Funktionen des Nervensystems simulieren. Das unterscheidet sie von Maschinen, welche die Muskel-funktionen simulieren.

Technische Bilder: Das Gemeinsame an der Kamera, dem Fernrohr, dem Mikrosko und dem Plotter ist, dass die von ihnen erzeugten Bilder durch konzeptuelle Bewuss seinsebenen durchgehen muessen, waehrend die frueheren Bilder dies nur tun koennen.

Abstraktion, Konkretion: In meiner Terminologie fuehrt Imagination zu einer Abstraktion aus dem "Gegebenen", und Einbildungskraft ist die Faehigkeit, Abstraktes zu konkretisieren. Daher bewegen sich Imagination und Einbildung auf der gleichen Ebene, aber sie tendieren in entgegengesetzte Richtungen.

Fiktion: Wahrheitssuche auf dem Umweg ueber die Luege. Also Aufgeben des direkten Wegs durch "adaequatio intellectus ad rem". Eine wichtige Form der Fiktion ist die Hypothese. Das Entscheidende bei den Bildern, (und bei dem wissenschaftlichen Weltbild), ist, dass wir daraufkommen, dass die Fiktionen verurteilt sind, im Umweg "Luege" stecken zu bleiben.

Tasten: Nicht, dass es beim Bilderherstellen quantische und prozessuale Gesten gibt, ist das Interessante, sondern, dass sich dabei alle gleitenden Gesten in Quanta, Aktome, kalkulieren lassen, und daher automatisiert werden koennen.

Bildbedeutung: Die von mir gemeinte Vektorinversion der Bedeutungen ist nicht ein Umdrehen von aussen nach innen, sondern von vorn nach hinten. Das Bild als eine Projektion von Bedeutungen auf den Empfaenger, nicht mehr als Spiegel einer angeblich vorgefundenen Bedeutung. Leonardos Abendmahl nicht mehr als Entzifferung einer Bibelbedeutung, sondern als Absicht, Bedeutendes herzustellen.

Unterscheidung von Programmierenden und Empfaengern: Nach meiner These unmoeglich, weil die Programmierenden zum Programmieren programmiert wurden: sie sind zuerst einmal Empfaenger, aber solche, die Bilder zu machen programmiert sind, statt Krieg zu machen oder Waschmaschinen zu kaufen.

Eigendynamik der Bilder und das Problem des Willens: Ist eine genau zu bestimmende Komplexitaetstufe ueberschritten, dann ueberwiegt die Traegheit des Systems ueber die darauf einfallenden Vektoren, (inklusive ueber den menschlichen Willen, das System zu steuern).

Zerstreuung: Ich sehe darin genau das Synonym von Homogenisation, wie etwa eine Zentrifuge Milch homogenisiert, wenn sie die Molekuele zerstreut hat.

Faschistischer Zentralismus: Ich meine genau das, was Sie sagen: die Funktion naere funktionieren darin gegen ihr eigenes Interesse, (siehe Nazismus).

Eroeffnung des Dialogs: Ist immer ein Diskurs. Wir haben genug Diskurse— die uns taeglich geliefert werden, um in Dialoge umgebogen zu werden.

Spielregeln: Bei komplexen Spielen sind sie "autogen", (stellen sich beim

Spielen "von selbst" heraus" und veraendern sich "von selbst"), sie ^{he} die Sprachregeln, oder sogar die Regeln der Logik.

Prae-autor, Autor, Post-autor: Das sogenannte "primitive" Anonymat nimmt einen mythischen die Gesellschaft transzendierenden Autor an, (Muse, Gott usw.), um die empirische Erzeugung von Information zu erklaren. Der historische Autor verinnerlicht diesen Mythos, (Inspiration, Einfall usw.). Wir beginnen, eine Theorie der Informationserzeugung auszuarbeiten, und erkennen im Dialog eine Strategie der Kreativitaet: Ende des Autors.

Zensur: Sie haben recht: aufgelegte Zwaenge, (Reim, Versmass, Oktave, Sonatenstruktur usw.) sind schoepferisch, und das Pendeln zwischen Klassik und Romantik kann als ein Hin zu den Regeln und Her zur Freiheit angesehen werden. Was ich mit Maxwells automatischem Zensor meinte ist, dass wir sozusagen Klassiker und Romantiker zugleich sein koennen, (An- und Abstellen des Teufelchens). Das ist doch kreativ, oder? Ich bin mir, jetzt wo Sie das so sagen, nicht sicher.

Dingverachtung: Sie haben recht: das hat es immer gegeben: du solst JHVH dein Gott ueber alle Dinge lieben. Aber jetzt wird das anders. Man beginnt, nicht ueber die Dinge hinwegzusehn, sondern, da man an ihnen erstickt, sie wegzuschieben. The things are in the saddle and they ride us, und daher steigen wir vom Pferyd, (vom hohen Ross der Industrierevolution), und bleiben vor den Monitoren sitzen.

Leidenswillen: Ich kann nichts als Ihrem Pessimismus zustimmen.

Feiern: Die Konnotationen, (Lafargue, Malevic, Heidegger), die Sie herausgelesen haben, sind treffend, aber ich meine noch etwas anderes. Naemlich die griechische "theoria" und vor allem den juedischen Sabath. Kurz und gut: ich meine, im Gegensatz zu Nietzsche, nicht die griechisch sprechende blonde Bestie, sondern den griechisch sprechenden schlaefenlocken-tragenden Rabbi.

Was ich da oben in Eile gekritzelt habe, (wir kommen aus Paris und fahren nach Dortmund und Frankfurt), ist keine Antwort auf Ihre Argumente, sondern es sind Stichworte fuer kuenftiges Dialogieren. Ich bin bei einigen Punkten bereit, alles zurueckzunehmen und das Gegenteil zu behaupten. Bei einigen allerdings bin ich beharrlicher: zum Beispiel bei "Fiktion" stehe ich hier und kann nicht anders, Gott helfe mir. Amen.

Hoffentlich werden wir im neuen Jahr in Gesundheit und frohen Sinn darueber, und anderes, "schoepferisch" dialogieren, "bis die Schueler kommen, und sagen, es sei Zeit, das Morgengebet zu sprechen". Alles Gute von uns beiden Ihnen beiden.