

Sebastian Schulze

**Das Strahlen in der Black Box – Sprechen und Hören
in der Medienphilosophie Vilém Flussers**

In diesem Essay soll danach gefragt werden, welchen historischen und systematischen Stellenwert Sprechen und Hören in der Medienphilosophie Vilém Flussers einnehmen. Dabei ist zu berücksichtigen, dass Medien sowohl Kommunikation ermöglichen, als auch dasjenige aller erst hervorbringen, worüber Menschen kommunizieren – die Wirklichkeit. Welche Wirklichkeiten erschließen Reden und Hören? Vilém Flusser hat sich nur vereinzelt und am Rande seiner Medienphilosophie mit der gesprochenen Sprache auseinander gesetzt. Im Fokus seiner Aufmerksamkeit lagen die Medien des Bildes und die technischen Möglichkeiten einer auf Algorithmen beruhenden Kommunikation.¹ Diesen Medien jedoch ist eine Abstraktion, im Sinne einer schrittweisen Entfremdung des Leibes von der Lebenswelt eigen. Insofern wird die Frage behandelt, welche Rolle die Phänomenologie des Leibes in Flussers Verständnis von Sprechen und Hören spielt. Es fragt sich zudem, wie sich die Kodierungen der Sprache in Laut und Schrift systematisch zueinander verhalten. Sind das von Flusser prognostizierte *Ende der Politik* und das Sprechen miteinander korreliert? Wie sind Sprechen und Schreiben zu differenzieren? Welchen Wert haben die musikalischen Aspekte der Sprache für eine Phänomenologie des Sprechens? Hängen Sprechen und Freiheit zusammen? Zur Beantwortung dieser Fragen werden sowohl gedruckte Texte, wie das Buch über *Gesten* (Flusser 1997) und dasjenige mit dem Titel *Schrift* (Flusser 1987) herangezogen, als auch nicht gedruckte Texte aus dem Bestand des Flusser Archivs in Berlin.

Die Position des Sprechens und Hörens in Flussers Modellen einer Mediengeschichte ist nicht eindeutig anzugeben. Die menschliche Fähigkeit, mit Hilfe der Stimmwerkzeuge Laute zu bilden, die symbolisch Phänomene vertreten, ist eine genetisch vererbte Fähigkeit des Menschen, während die für diesen Akt verwendete Sprache eine kulturell erworbene Technik darstellt. Sprechen ist

¹ Eingehend beschäftigen sich Karen Koch und Johanna Lang mit dem Begriff der Technik in ihrem Beitrag für diese Edition.

natürlich, die Sprache hingegen kulturell. In *Kommunikologie weiter denken* (Flusser 1991) lässt Flusser die Kultur mit einer oralen, vor-alphabetischen und mythischen Phase beginnen, der die Phasen des Bildes, der Schrift und schließlich der Zahlen folgen. Trotz der Positionierung des Sprechens an den Beginn der Kultur, wird das Sprechen in diesen Vorlesungen nur erwähnt und nicht eigens theoretisiert. In *Lob der Oberflächlichkeit* (Flusser 1983) beginnt die Geschichte der Einbildungskraft hingegen mit der Skulptur, wiederum gefolgt von den drei anderen Phasen. Wie Flusser dort lakonisch feststellt, wurde schon in allen Phasen gesprochen. Beiden Darstellungen gemeinsam ist, dass Sprechen und Hören die mediale Kulturgeschichte seit ihren Anfängen begleiten und durchdringen. Ein entscheidender Bruch mit dem mündlichen Mythos wie dem materiellen Bild ist der alphabetische Sprachgebrauch der Schrift.² Flusser unterscheidet im historischen Kontinuum der Sprache zwischen einem vor- und einem alphabetischen Sprechen, wobei ersteres Erzählungen auf unlogische Weise wiedergegeben haben soll, während letzteres, wegen der Wirkungen des linearen Codes der Schrift, logische, von einem Anfang auf ein Ende hin erzählte Texte seien (Flusser 1983: 32).³ Die Erfindung der Schrift differenziert das Sprechen in eine eher assoziative und konnotative Seite und eine eher logische, denotative Seite. Wegen seines Interesses an einer nach-alphabetischen Phase richtete Flusser in seinem Gesamtwerk den Fokus vor allem auf die lineare Dimensionalität der Schrift, deren Ende er gekommen sah. In diesem Essay sollen dagegen diejenigen Texte Flussers gelesen werden, in denen er sich explizit mit der räumlichen Dimension des Sprechens beschäftigt.

Diese Texte sind kaum thematisch zusammengefasst, sondern eher im Werk verstreut. Daher nimmt es nicht Wunder, dass Dietmar Kamper in seinem Essay *Körper-Abstraktionen* ein Fehlen des Sprechens und Hörens in Flussers Geschichte der Einbildungskraft bemerkt. Ausgehend von Flussers Text *Die neue Einbildungskraft* (Flusser 1996) rekonstruiert Kamper die Geschichte der Imagination, die mit der Distanzierung des Menschen von der unmittelbaren Lebenswelt beginnt. Der Mensch distanziert sich in dem Moment von seiner (nur) gespürten Lebenswelt, da er sich auf diese durch die medialen und ästhetischen Modelle der Skulptur, des Bildes, der Schrift und der Zahlen zu beziehen lernt. Die anthropologische Entwicklung stellt sich in dieser Perspektive als eine fortschreitende Entfremdung vom unmittelbaren Spüren des Leibes dar. Kampers Text ist das folgende Schema entnommen, welches Flussers Einteilung der kommunikologischen Matrix darstellen soll.

² Zum Begriff der Schrift bei Flusser siehe auch den Beitrag von Eduardo Guerreiro B. Losso in dieser Edition.

³ Da Flusser an keiner Stelle auf elaborierte, zeitgenössische Theorien der Sprache rekurriert, kann sein Verhältnis zu diesen Theorien nur indirekt ermittelt werden.

Drei Dimensionen	Zwei Dimensionen	Eine Dimension	Null-Dimension
Raum	Fläche	Linie	Punkt
Körper	Bild	Schrift	Zeit
Spüren	Sehen	Lesen	Rechnen
<i>Oral/Mythisch</i>	<i>Materiell/Magisch</i>	<i>Literarisch/Historisch</i>	<i>Digital⁴</i>

In diesem Schema, das die Entwicklungsstadien der Einbildungskraft von links nach rechts in ihrem Fortschreiten benennt, fällt auf, dass Sprechen und Hören nicht als eigene körperliche Akte verzeichnet sind. Zwar betont Flusser, dass es sich hierbei nicht um eine lineare Reihenfolge (Flusser 1996: 149) handelt, dennoch lassen sich historische Höhepunkte des Medienwandels markieren. So wird das aus der Schrift erwachsene historische Bewusstsein im 19. Jahrhundert zum dominierenden Kode der Weltanschauung. Nicht zuletzt Flussers emphatische Rede vom Ende der Schrift und des historischen Bewusstseins, legt nahe, dass die Idee eines Fortschritts dieses Schema strukturiert. In den folgenden Lektüren soll hingegen heraus gearbeitet werden, dass Sprechen und Schreiben spezifische Differenzierungen im Kontinuum der Sprache darstellen. Sie lassen sich hinsichtlich der Speicherung des Zeichenmaterials wie der zeitlichen und räumlichen Entfernung der Kommunikationspartner zueinander differenzieren. Solche Unterscheidungen stellen einerseits Grenzen, andererseits zugleich Verbindungen zwischen den Medien dar. So wird zum Beispiel ein geschriebener Text im Akt des Lesens immer auch in die Töne der gesprochenen Sprache übersetzt. Diese und andere Überschreitungen zwischen den Medien der Sprache finden sich gerade in Flussers Texten zur Phänomenologie der gesprochenen Sprache.

Man könnte dieses Fehlen des Sprechens im Schema auch als Zeichen für die Universalität der Sprache lesen, insofern die Sprache als Bedingung der Möglichkeit solcher Modellbildungen vorausgesetzt werden muss. Eine lakonische Bestätigung dieser These liefert eine Anekdote Dietmar Kamper, die von einer Begegnung mit Flusser in der Akademie der Künste im Rahmen einer Sommerakademie erzählt, bei welcher Flusser mit großer Begeisterung von den neuen Möglichkeiten der Technoimagination sprach, der Möglichkeit also, alles, was es gibt, in komputierte Bilder verwandeln zu können. Kamper habe ihn daraufhin gefragt, ob Flusser auch seine Frau in ein solches synthetisches Bild verwandeln würde. „Er sagte lakonisch: Die doch nicht. Die muß mir doch zuhören, wenn ich

⁴ Die letzte Spalte der Tabelle habe ich dem Schema hinzugefügt. Sie repräsentiert Flussers 'historische' Einteilung der Medien-Kultur in den *Bochumer Vorlesungen*. (vgl. Flusser 1991).

rede“ (Kamper 1999: 8). Reden und Hören setzen nicht nur Sprache voraus, sondern auch das Beisein eines Anderen. Dieser Aspekt wird von besonderer Relevanz für Flussers Theorie vom Sprechen und Hören der Sprache.

Dietmar Kamper hat Flussers Schema um die Dimension des Sprechens und Hörens erweitert. Im oben wiedergegebenen Schema unterscheidet Flusser nur zwei Wahrnehmungsmodi, Spüren und Sehen. Das Lesen hat zwar auch die weitere Bedeutung von Verstehen/historischer Deutung, verweist aber aufs Sehen. Rechnen ist hingegen kein sinnlicher Akt. Sprechen und Hören scheinen von Flusser vergessen oder ignoriert zu werden. Setzt man voraus, das Sprechen und Hören nicht durch den Begriff der Schrift subsumierbar sind, dann müssten sie als eigene Sektion zwischen die dreidimensionale Sektion Raum/Körper/Spüren und die zwei-dimensionale Sektion Fläche/Bild/Sehen geschoben werden. Kamper erweitert Flussers Schema folgendermaßen:

Nicht-dimensional	Drei-dimensional	Zwei-dimensional	Ein-dimensional	Null-dimensional
(Leib)	Körper	Bild	Schrift	(Un)Zeit
Spüren	Hören/Sprechen	Sehen	Lesen/Schreiben	Rechnen
Haut	Ohr/Stimme	Auge	Auge/Hand	Gehirn
Zeit-Raum	Raum	Fläche	Linie	Punkt

Neben dem Sprechen und Hören ist die wichtigste Erweiterung im Schema Kampers die Einführung des Leibes als eigene Größe. Die Nicht-Dimensionalität des Leibes wird dabei wie folgt interpretiert: Der Leib differenziert sich in die kommunikativen Dimensionen des Raums, der Fläche und der Linie. Mit allen sinnlichen Kanälen ist der Leib in die kulturelle Hervorbringung von Sinn eingelassen (vgl. Eco 2002: 65ff.). Das Gehirn, das nur auf die Null-Dimension bezogen wird, ist natürlich auf allen Ebenen beteiligt. Aber nur in der letzten Dimension ist es ausschließlich am Werk und der Mensch gänzlich auf eine Rechenmaschine reduziert, die keines Körpers bedarf. Die Rechenmaschine prozessiert jedoch keinen Sinn wie der Leib, sondern nur binär kodierte Signale (Bits). In der Welt des Signals macht es keinen Unterschied, ob Sender und Empfänger von Botschaften Menschen oder Apparate sind. Die Extension des Leibes endet aber vor der Null-Dimension, weil dort der Leib schlicht keinen Raum mehr besitzt, in dessen Funktion er Sinn produzieren könnte. Kamper weist mit diesem erweiterten Schema darauf hin, dass alle analogen Medien des Sinns als Sensorium des Leibes fungieren. Im Grunde muss man sich alle diese Medien als miteinander vernetzt denken, als

Inhalte wie Ereignisse des kulturellen Leibes. Wie gesagt, hat Flusser dies bereits selbst angemerkt: das Schema ist keine lineare Folge (Flusser 1996: 149). In dieser Interpretation meint das, dass Sprechen, Hören, Sehen und Schreiben als Differenzierungen eines Sensoriums des Leibes zu verstehen sind. Die Umkodierung von einer in die andere Dimension stellt keine historische, lineare Abfolge dar, sondern bildet vielmehr eine chiasmatische Verschränkung im leiblichen Wesen auf der Suche nach Sinn. Diese These wird als Lektürefolie auf die Texte Flussers über das Sprechen und Hören gelegt. In den geschlossenen Texten und vereinzelt Passagen, die Flusser dem Sprechen widmet, finden sich Spuren eines (leiblichen) Zusammenspiels aller analogen Ebenen im Akt des Sprechens. Sprechen und Hören zeigen sich darin als wesentlich multi-medial.

Die orale Übermittlung von Information kann trotz dieser behaupteten Vernetzung mit den anderen Medien von diesen hinsichtlich der Speicherung der im Sprechen enthaltenen Informationen und der Bedeutung, welche die Zeit dabei spielt, unterschieden werden. Das Sprechen weist aus kommunikationstheoretischer Perspektive zwei Nachteile auf: Erstens dringen während der Transmission Geräusche ein, aufgrund derer schon bei der Übertragung ein erheblicher Teil der Information verloren geht. Der orale Kommunikationskanal ist anfällig für nicht-kodierte Geräusche, die den sprachlichen Kode beschädigen und den in ihm angelegten Informationsgehalt schwächen. Zweitens bildet der Speicher oraler Kommunikation „das Zentralnervensystem des Anderen“, der das Ausgesprochene vernimmt. Zwar ist „[j]ede Kommunikation politisches Engagement *sensu stricto*. Sie publiziert etwas Privates. Aber gespeichert wird diese publizierte Information in einem Privatraum“ (Flusser 1991: 41). Das Gedächtnis des Anderen bildet als Privatraum eine weitere Störungsanfälligkeit der oralen Kommunikation, weil die veröffentlichte Information nur im gegenwärtigen Gedächtnis des Anderen gespeichert werden kann. Überwunden wird diese Schwäche erst mit der Entwicklung materieller Speicher, in denen als extra-personales Gedächtnis bestimmte erworbene Informationen über einen langen Zeitraum gespeichert, prozessiert und weitergegeben werden können. Solche materiellen Speicher sind der als Messer gebrauchte Stein, aber auch die ersten Höhlenbilder. Schrift und Buchdruck mindern noch nachhaltiger diesen Mangel an Speicherkapazität, der sich als ein spezifisch zeitliches Problem im Sprechen zeigt.

Die gesprochene Sprache nutzt den akustischen Kanal, um Informationen zu übermitteln. Mit anderen Worten: Sie besteht aus Tönen. Töne bilden einen Raum der Unbestimmtheit und Gestaltlosigkeit, Töne kann man nicht sehen. Dennoch erlauben Töne, nicht zuletzt durch die Sprache, weit diskretere Informationen zu übermitteln als das Spüren. Auf der anderen Seite erlaubt das Hören keine Fixierungen wie der materielle Informationsträger Bild. Die Präsenz des Gehörten „ist ein ‚in

Gegenwart von', das sich weder objektivieren noch vor sich hin projizieren lässt. Deshalb ist es zunächst Präsenz im Sinne des Präsens, das kein Sein ist (zumindest nicht im intransitiven, stabilen und konsistenten Sinne des Wortes), sondern eher ein Kommen und ein Vorübergehen, ein sich Ausdehnen und ein Durchdringen.“ (Nancy 2010: 22). Im Sprechen kann es demnach keine Präsenz wie im Bild oder der Schrift geben (auch wenn es sich bei ihnen um Repräsentanten handelt). Das gesprochene Wort kommt und geht. Es ist nur im Präsens, im singulären Jetzt und Hier seiner Anwesenheit vernehmbar. Das gesprochene Wort gehört nicht wie die Skulptur und das Bild in den Bereich „der nun stillstehenden, ‚verstandenen‘ Gegenstände und in die Region des ‚verstehenden‘, den Gegenständen gegenüberstehenden menschlichen Subjekts; in die Region des Objektiven Umstands [...]“ (Flusser 1987: 12). Der Sprechende und Hörende ist nicht in gleicher Weise in der *Subjekt-Objekt-Spaltung* verhaftet, wie der Bildhauer, Maler oder Ingenieur. Sein Denken vollzieht sich im unwiederholbaren Präsens einer intersubjektiven Beziehung. „Also ist das Denken des Sprechenden eine *adaequatio intellectus ad intellectum*, und seine Absicht ist nicht, irgendeine ‚objektive‘ Wahrheit einzufangen, sondern ein intersubjektives Verstehen zu ermöglichen“ (Flusser 1997: 47). Diese intersubjektive, multi-modale und leibliche Welt des Sinns, die durch Sprechen und Hören hervorgebracht wird, gilt es im Werk Flussers zu entdecken.

Die Parabel vom Sprechen als Filmvorführung in einem Kino entwirft Flusser in einem nicht veröffentlichten Text mit dem Titel *ausprechen* (Flusser: 2369). In dieser Parabel wird das lebendige Wesen, das spricht, in einen Apparat der materiellen und technischen Kultur verwandelt: in einen Kinoapparat. Ziel dieser *Technoimagination* ist es, das Kommunikationsverhältnis beim Sprechen in seiner wesentlichen Struktur und Dynamik zu erfassen, um so ein Modell des Sprechens zu generieren. Zugleich vollzieht Flusser mit dieser Methode der Darstellung aber eine abstrahierende Vernetzung aller drei Dimensionen der analogen Kommunikationsmedien (Raum, Fläche, Linie). Denn das Kino ist ein öffentlicher Raum, in dem sich Menschen zusammen finden, um gemeinsam auf den projizierten Film zu schauen. Das durch den Apparat projizierte Filmband stellt eine Serie nicht wahrnehmbarer Bilder dar, die sich das lebendige Wesen unerklärlicherweise einbildet. In seiner linearen Folge von Bildern gleicht dieses Filmband wiederum dem linearen Kode der Schrift. Es werden also der dreidimensionale Raum des Sprechens (Kinosaal), die zwei-dimensionale Fläche des Sehens (Kinoleinwand) und die ein-dimensionale Linie der Schrift (das Filmband) zu einer Apparatur oraler Kommunikation verbunden. Die Parabel ist mithin von einer Spannung zwischen Raum und Fläche, zwi-

schen Fläche und Schrift sowie zwischen Schrift und Apparat gekennzeichnet. Die Dissoziationen wie das Zusammenspiel innerhalb dieses Spannungsgefüges sollen in der folgenden Lektüre als Differenzierungen des Leibes gelesen werden, der als sprechender und hörender *immer schon* chiasmatisch mit den anderen Medien verknüpft ist. Mit anderen Worten: Die Parabel des Sprechens gibt zu bedenken, dass Sprechen auch bildliche Anteile besitzt, dass Bilder auch schriftliche Anteile aufweisen.

Das Projektionsmaterial für den Akt des Publizierens/Sprechens bildet eine Serie von *nicht wahrnehmbaren Bildern*, die in der Mechanik des lebendigen Apparats einer *Gesetzmaßigkeit* folgt, welche dem Sprechenden nicht durchsichtig ist. Der Lichtstrahl im Innern des Apparats bildet metaphorisch diese undurchsichtige Aktivität im Inneren seines Geistes. Das innere Strahlen setzt ohne den Willen des lebendigen Wesens ein, so wie ein Apparat nicht darüber entscheiden kann, ob er an den Strom angeschlossen wird. Die Apparatur des menschlichen Geistes bildet demnach eine Blackbox. Einzig ihr Input und ihr Output sind als Kommunikationsprozesse begreifbar. Flusser interessiert in dieser Parabel vor allem der Output des Apparats. Die Hand, die das Filmband einlegt, bleibt hingegen unsichtbar.

Der Output des Sprechenden, also das Aussprechen, wird durch die Analogie zum visuellen Vorgang Filmprojektion in die räumliche Dialektik des Kinos eingebunden. Erst wenn der aus dem Apparat schießende Lichtstrahl auf einen äußeren *Widerstand und Widerball stoesst*, können Andere und das lebendige, projizierende Wesen selbst, die inneren Gedanken tatsächlich vernehmen. Erst die visuelle und akustische Reflexion der Projektion an der Wand ermöglicht die Erkenntnis über die dem Filmband eingeschriebene Botschaft. Das Kino Flussers zeigt sich dabei als eine dem Höhlengleichnis Platons verwandte Parabel. Wie die Schatten werfenden und Echos produzierenden Menschen im Rücken der Angebundenen bei Platon, so hat der rezipierende Apparat/Leib keine Erkenntnis von der Wirklichkeit hinter seiner Projektion. Mit anderen Worten: Es führt kein Weg zum Licht endgültiger Erkenntnis im Innern der Blackbox. Der projizierende Entwurf nach Außen und die damit einhergehende Entfremdung vom Projizierten sind notwendige Bedingung der Erkenntnis. Mehr noch: Der geheimnisvoll strahlende Innenraum entsteht für den Betrachter überhaupt erst, wenn das Material *Einbildungskraft* (das Filmband) über die Mechanik der Apparatur nach außen projiziert wird. Eine reine Erkenntnis des Inneren kann es also nicht geben. Einerseits projiziert der Apparat das Innere in ein Äußeres. Andererseits aber bringt erst das Äußere in einer reflexiven Wendung das Innere hervor. Denn das imaginierte Filmband ist als solches nicht wahrnehmbar. Anders gesagt: Jede Erkennt-

nis über das dem Sprechen vorausgehende Denken ist auf das Sprechen und die ihm eigene Dialektik von Projektion und Reflexion angewiesen.

Flusser hebt besonders hervor, dass der Film im Moment seines Abspielens vernichtet wird. Er unterstreicht durch diesen magischen Vorgang die raum-zeitliche Singularität eines jeden Sprechaktes, dessen *Material* die jeweilige Sprache und dessen Medium die Luft sind, in der sich die ausgesprochene Lautfolge unweigerlich verflüchtigt. Dabei passt diese ursprüngliche Unwiederholbarkeit des Aussprechens nicht in die konventionelle Logik der Kinofilmprojektion. Denn ein Filmband kann durchaus mehrfach abgespielt, vor- und zurückgespult werden. Wie ist das zu verstehen? Das Sprechen überträgt Informationen nur an einen anderen Rezipienten, der man auch selbst sein kann, der Form und Inhalt der Botschaft in seinem Gedächtnis speichert. Die situativ erlebte Rede (als Projektion einer eingebildeten Bilderserie) wird nicht in einem materiellen und extra-personellen Gedächtnis gespeichert (wie die Schrift), und kann also nicht an räumlich wie zeitlich entfernte Rezipienten weitergegeben werden. Diese fehlende Möglichkeit zur Speicherung drückt sich in der magischen Vernichtung des Filmbands aus. Beim Sprechen entsteht also ein Raum der Gegenwart: eine von den Imaginationen des Sprechenden beleuchtete Gegenwart, in der sich Schöpfung und Destruktion überkreuzen. Das schöpferische Ereignis der Rede zerstört zugleich die eingebildete Wirklichkeit, die es ausdrücken soll. Auf diese Überkreuzung von Ereignis und Gehalt der Rede wird im Text *Geste des Sprechens* zurück zu kommen sein.

Auch den leiblichen Aspekten des Sprechens trägt Flusser Rechnung. So heißt es von der dynamisierten inneren Mechanik (Struktur) der Rädchen und Hebel, dass sie gewissermaßen *körperliche* Anzeichen zeitige: Der Apparat *regt sich und summt und zittert*, er erbebt aus dem Innern und ist bewegt von seinen sich abspulenden Gedanken. Diese Bewegtheit ist nicht akzidentell, sondern stellt eine existenzielle Bestimmung des sprechenden Wesens dar. Der Sprechende hat eine existenzielle *Sehnsucht*, die innere Serie der Gedanken nach außen zu projizieren, das Innere *von aussen zu betrachten*. Die Sehnsucht nach Projektion in den Außenraum ist zugleich eine Sehnsucht nach Reflexion, denn nur als solche ist die Projektion schöpferisch und erkenntnisfördernd. Der von unsichtbarer Hand in Gang gesetzte Apparat ist von einer Sehnsucht affiziert, die ihn zu einer durch Sprachzeichen vermittelten Publikation der inneren Einbildungen in einen Außenraum treibt. Projektion und Reflexion bilden als Bedingungen erfolgreicher Kommunikation zugleich die Bedingungen der Erkenntnis über den Inhalt der Zeichen. Sprechen, auch das Sprechen zu sich selbst, geschieht daher immer in einem intersubjektiv geteilten Raum. Das Sprechen und das ihm korrelierte Hören ist insofern auch immer Ausdruck der Sehnsucht nach dem Anderen.

Die Melodie der Sprachen fand in Flussers Konstruktion des Kinos als Raum des Sprechens noch keine eigene Reflexion. Jedoch konnte gezeigt werden, wie in Flussers imaginärer Konstruktion die mythische, materielle und historische Dimension im lebendigen Akt des Sprechens miteinander vernetzt sind. Der Raum des Kinos, das projizierte Bild und das lineare Filmband spielten in dieser *Tech-noimagination* allegorisch zusammen. Die *Farbe und Tönung* der projizierten Bilder stellte dabei metaphorisch die Stimmung des Ausgesprochenen dar. Genau diesem Aspekt der Stimmung wendet sich Flusser in dem Text *Melodien der Sprache* (Flusser 2462) zu. Um die Leiblichkeit des Sprechens in einem intersubjektiven Raum nicht nur metaphorisch als Bild zu erfassen, gilt es, die Leiblichkeit der akustischen Erfahrung, die den Akt des Sprechens begleitet, phänomenologisch zu begreifen.

Stand im Mittelpunkt der Kino-Parabel vom Akt des Aussprechens das dialektische Verhältnis von Projektion und Reflexion, so geht es im Text *Melodie der Sprachen* stärker um die Rezeption des Sprechens durch andere. Die melodische Seite der Sprache akzentuiert auf der Rezeptionsseite den ästhetischen Akt des Hörens. Durch den Gebrauch der Sprache bringt der Sprecher auf einer inhaltlichen Ebene die eingebildete Wirklichkeit zum Ausdruck, denn „[d]ie Sprache beinhaltet also die Wirklichkeit und geht ueber sie hinaus, sie ist die Gesamtheit des ueberhaupt Denkbaren“ (Flusser 2462: 2). Die Melodie der Sprache bringt hingegen keine auf Tatsachen bezogene Wirklichkeit (in Systemen von Kodierungen) hervor, sondern bildet „die Stimmung der Wirklichkeit“. Hinsichtlich der Melodie der Sprache wartet Flusser mit der These auf, dass „die Wirklichkeit grundsatzlich auf diese spezifische Melodie dieser spezifischen Sprache gestimmt ist“ (ebd.). Jeder Sprache, jedem Dialekt und jedem Akzent korreliert eine eigens auf sie gestimmte Wirklichkeit.

Besonders deutlich wird das an diesem Phänomen: Wenn wir Menschen in einer uns fremden Sprache reden hören und den Inhalt der Rede nicht verstehen, „stehen [wir] bei einem solchen Erlebnis der nackten Melodie einer Sprache“ als einem „ästhetische[n] Eindruck“ gegenüber. Obwohl wir nur einen nicht näher identifizierten, d.h. nicht erkannten *Brei* der Sprache wahrnehmen, ist es trotzdem „möglich, zwar nicht über das Gesprochene, doch ueber die Sprache, ein Urteil zu haben“. Dieses Urteil ist unabhängig vom *Sinn des Gesprochenen* und vom *Sprecher*. Es ist ein Urteil auf Basis von Attributen wie „weich oder hart, aggressiv oder defensiv, schnell oder langsam, rund oder eckig, barbarisch oder zivilisiert“. „Und wir wissen, ohne uns davon Rechenschaft abzulegen, dass der Sprecher, ganz unabhängig davon, was er sagt, automatisch in einer weichen oder harten, raschen oder langsamen, barbarischen oder zivilisierten Welt ist“ (Flusser 2462: 5). Es handelt sich dabei um ein Wissen auf Basis eines Nicht-Wissens. Denn die eigentliche Botschaft hat der Rezipient nicht vernommen. Der/die Hörende weiß jedoch, dass es sich um Sprache, und nicht um bloße Gerä-

sche, handelt; er vollzieht auf Basis dieses ästhetischen Eindrucks einen Vergleich mit dem ihm bekannten Klangspektrum seiner eigenen Sprache und kommt auf diese Weise zu einem (auch ethisch relevanten) Urteil über die Wirklichkeit des Sprechenden.

Die Wirklichkeit der/des Hörenden ist zunächst auf die Melodie der eigenen Sprache gestimmt. Dieses Gestimmt-sein durch die Sprachmelodien ist keine natürliche Gegebenheit, sondern Folge kultureller Entwicklungen (Flusser 2462: 5). Die Melodie der Sprache bildet ein Phänomen, das die Wirklichkeit konstituierende Funktion der Sprache radikal zur Geltung bringt. Neben der angesprochenen ästhetischen Dimension, zeigt sich in diesem Phänomen auch eine ontologische Seite: „Alles, was man im Portugiesischen sagt, und sei es logisch vollkommen mit dem im Deutschen Gesagten identisch (soweit das überhaupt möglich ist) ist in Wirklichkeit etwas anderes, denn es klingt anders.“ (Flusser 2462: 2). Kurz: „Es gibt keinen ursprünglichen, wirklichen Regen, der sich sekundaer in irgendeiner Sprache niederschlaegt, sondern es gibt ebensoviele Regen wie Sprachen“ (ebd.). Die/der Hörende nimmt die Botschaft *es regnet* nicht als reine Vermittlung eines eindeutigen X in einer allen gleich gegebenen Welt wahr. Vielmehr passt er sich der Botschaft nach Maßgabe eines ihm vertrauten Klangspektrums an.

Dieser Wirklichkeit konstituierende Aspekt der akustischen Dimension des Sprechens gilt selbst für das scheinbar geräuschlose Medium Schrift. „Wir sind naemlich ausser Stand, die Sprache optisch wahrzunehmen, wir übertragen das Gelesene in unserem Geist automatisch in Toene. [...] Unsere Schrift ist im Grunde nichts anderes als eine Notenschrift, und wir lesen eigentlich ausschliesslich Partituren.“ (Flusser 2462: 2). In der historischen Situation einer oralen Gesellschaft wurden die Modelle des Erlebens und Beurteilens von so genannten *Mythagogen* gesungen. Der Übergang und die Umkodierung von der gesprochenen/gesungenen Sprache in die geschriebene Sprache bedeutete somit auch eine Verarmung der Übermittlung von Botschaften um ihre musikalische Dimension (Flusser 1987: 62). Nun weist Flusser mit dem Phänomen der Melodie der Sprache jedoch darauf hin, dass diese Abstraktion nicht vollständig vollzogen wurde, sondern dass Melodie, Rhythmus und Metrum, die gesprochene wie die geschriebene Sprache bestimmen, zumindest in der westlichen Kultur. Zeigte das Kino eine Vernetzung von Sprechen und Bild, so scheinen auch Sprechen und Schrift untrennbar miteinander verbunden.

Wenn das Sprechen notwendig eine musikalische Seite besitzt, dann sind Flussers Überlegen zur *Geste des Musikhörens* auch für eine phänomenologische Untersuchung des Sprechens und Hörens von Sprache relevant. Flussers Hypothese zum Musikhören lautet: „Das Hören von Musik ist eine Geste, die sich der empfangenen Botschaft anpaßt, und daß sie ihre Form von Botschaft zu Botschaft

wechselt ist das Wesentliche und allen diesen Formen Gemeinsame und macht sie zu Gesten des Musikhörens“ (Flusser 1987: 153). Der Begriff *Botschaft* in dieser Definition kann nicht in einem starken semantischen Sinn verstanden werden, denn Musik bildet ein „semiotisches System ohne semantische Dichte“ (Eco 2002, 22). Zwar existieren auch in der Musik syntaktische Verbindungen, die einen ausdrücklichen denotativen Wert (z.B. das Trompetensignal) und einen kulturell tradierten konnotativen Wert (z.B. Das Hirtenlied) besitzen, Flusser kommt es jedoch darauf an, dass die Geste des Musikhörens wie keine andere eine Nähe zwischen äußerer Botschaft und innerer, körperlicher Rezeption hervorbringt. Der Musikhörende „konzentriert die ankommenden Schallwellen ins Innere seines Körpers. Das bedeutet, beim Musikhören wird der Körper Musik und die Musik wird Körper“ (Flusser 1987: 155). Das Hören von Musik und damit auch das Hören von Sprachmelodien ist ein den Körperabstraktionen der anderen Kommunikationsmedien entgegengesetzter Prozess, ein Wissen, das ohne äußere Rechenschaft im Inneren des Körpers entsteht: ein Bauchwissen. „Der Empfang von Musik im Bauch (und in der Brust, im Geschlecht, im Kopf, kurz in allen zur Schwingung disponierten Körperteilen) ist Pathos, und sein Effekt ist Empathie in die Botschaft. Dieser pathetische Charakter ist buchstäblich nur für akustische Botschaften wahr, für alle anderen gilt er nur metaphorisch“ (ebd.). Der Empfang und die Verarbeitung akustischer Botschaften überwindet letztlich den Dualismus von Geist und Körper, wobei die Geste selbst „vollkommen undurchsichtig [bleibt]; sie ist, kybernetisch gesprochen, eine sogenannte ‚schwarze Kiste‘“ (Flusser 1987: 157). Wie schon in der Allegorie des Kinos taucht das Modell der Blackbox hier wieder auf. Jedoch ist nun deutlich geworden, dass die Blackbox nicht als Behälter des Geistes angesehen werden kann, sondern als Leib begriffen werden muss. „Kein Erlebnis zeigt so sehr wie das Hören von Musik, daß 'Geist', 'Seele' oder 'Intellekt' Worte sind, die körperliche Prozesse benennen“ (Flusser 1987: 156). Akustische Wellen durchdringen die „Körperhaut nicht nur“, sondern „[bringen] sie dabei zum Mitschwingen“ (Flusser 1987: 158). „Musikhören ist die Geste, welche die Haut überwindet, indem sie sie aus Grenze in Verbindung wandelt“ (ebd.).

Die Geste des Sprechens weist ein ähnliches Motiv auf. Markiert die Haut beim Musikhören zugleich Grenze und Verbindung zwischen Leib und Welt, so bildet der Raum des Sprechens einen solchen, der sowohl öffentlich wie privat, sowohl innen wie außen angesiedelt ist. Beide Gesten – die Geste des Musikhörens und die Geste des Sprechens – sind Akte „kodifizierte[r] Sinngebung“ (Flusser 1987: 8f.). Gesten zeichnen auch dadurch aus, dass es für sie „keine zufriedenstellende kausale

Erklärung gibt“ (ebd.). Gesten sind alltägliche Bewegungen, die unser Körper ausführt während er auf bestimmte Weise kommuniziert. Gesten sind nicht kausal erklärbar, sondern zeichnen sich eher durch komplexe Prozesse der funktionalen Rückkoppelung zwischen der Dynamik des Körpers (oder Leibes) und dem System der Kommunikation aus. In der Geste des Musikhörens analysierte Flusser eine ästhetische Erfahrung, in welcher die Grenzen zwischen Welt und Körper, Körper und Geist aufgehoben schienen. Die Geste der Musik ist die Erfahrung eines fließenden Anschmiegens an die Botschaft, die im Fluss der Melodie kaum zu greifen ist.

Bei der Geste des Sprechens hat es Flusser nicht auf den Fluss der Worte, sondern auf das einzelne Wort abgesehen, das sich kurz *vor* seiner Aussprache im Kopf des Sprechenden bildet. Der Beobachter des Sprechens kommt immer eine Sekunde zu spät, um das den Mund verlassende Wort in seiner Genese zu erfassen, denn „[d]as Wort hat sich irgendwo im Kopf knapp vor der komplizierten Bewegung der Sprechorgane geformt. Und dort wäre die Geste des Sprechens zu suchen“ (Flusser 1987: 42). Ging es Flusser in der Kinoparabel um die Dialektik von Projektion und Reflexion, bei der Phänomenologie des Hörens um die Identität von Körper und Geist, so untersucht er anhand der Geste des Sprechens den Übergang von der Kognition zur sprechenden Kommunikation. Das ist jenes Strahlen in der Blackbox des Kinoapparats. Wie schon im Text über das Kino des Sprechens scheint der Gang seiner Argumentation auf die These zu führen, dass „das Wort selbst“ (Flusser 1987: 43) nur im Bereich der Kognition als es selbst zu Wort kommt und bei seinem Eintritt in den Bereich der Kommunikation zerstört wird. Beide Dimensionen (das Wort selbst im Innern und das ausgesprochene Wort) trennt eine *Mauer des Schweigens*. Bevor das Wort veräußert wird, schweigt es im Innern. Solange es noch schweigt, *strahlt* das Wort. Das Wort strahlt, „obwohl man weiß, daß die Stimmbänder und das Aussprechen dieses Strahlen zum Erlöschen bringen werden“ (ebd.). Das Schweigen darf nicht als Stille und Abwesenheit des Wortes, sondern muss als konstitutiver Teil des Sprechens selbst begriffen werden. Im strahlenden Schweigen, noch vor seiner Veräußerung, kommt das Wort zu Wort. Dieses Zu-Wort-Kommen des Wortes vor seinem Aussprechen kann als Wortwahl identifiziert werden. Die Wortwahl ist erst die eigentliche Geste des Sprechens.

Die *Mauer des Schweigens* markiert eine Grenze zwischen Innen- und Außenraum. Während der Außenraum die öffentliche, soziale Welt repräsentiert, fragt sich, was mit dem „Innenraum des Sprechenden, knapp hinter den Stimmbändern und knapp vor dem Aussprechen“ gemeint ist. Flusser macht deutlich, dass dieser Raum „nicht als ein Privatraum aufgefasst werden [kann], weil er von Worten gefüllt ist, welche ihrem Wesen nach einen öffentlichen Charakter haben und aus der Öffentlichkeit stammen“ (Flusser 1987: 45). Wie in der Kinoparabel bereits deutlich wurde, kann der Innen-

raum des Sprechenden aber auch keinen Behälter zeitloser Ideen bilden, denn die Worte verwirklichen sich erst „und werden in diesem Sinne Ideen, wenn sie ausgesprochen werden“ (ebd.). Der Innenraum ist demnach bestimmt als eine Überkreuzung von Öffentlichem und Privatem, als ein Äußeres im Inneren und sei als solche Konstruktion am besten mit einem „kybernetischen Gedächtnis“ zu vergleichen, ohne jedoch die Konnotationen eines Computers aufzunehmen und die Geste des Sprechens dadurch „ins Gehirn zu versetzen“ (ebd.). Denn wie bereits gezeigt wurde, weisen Sprechen und Hören leibliche Qualitäten auf, die nicht auf bloß geistige Akte reduziert werden können. Der *subjektive* Innenraum des Sprechenden zeigt sich in einem funktionalen Sinn gespalten: Im Innenraum drängen sich Worte hinsichtlich ihrer Funktion im Außenraum auf. An der Grenze zum Aussprechen bedeutet *denken*, solche Worte zur Publikation zu wählen, „welche spezifische Probleme des Außenraums erfassen sollen, um sie zu erledigen“ (Flusser 1987: 46). „Sprechen ist der Versuch, die Welt zu überspringen, um zum anderen zu kommen, aber so, daß dabei die Welt in den Sprung aufgenommen wird, eben ‚besprochen‘. [...] In Funktion dieses ganz eigenartigen Raumes, des Raumes faßbarer Probleme und erreichbarer anderer, kurz des politischen Raumes, wählt der Sprechende seine Worte. So ‚denkt‘ er“ (ebd.). Als Funktion des politischen Raumes sind Sprechen und Hören wesentlich soziale Interaktion. Andersherum eröffnet, erweitert und begrenzt das Sprechen den politischen Raum überhaupt erst. Denn soziale Interaktion im disparaten Feld des politischen Raums ist eine komplexe Verflechtung von diversen Kontexten und Situationen, die wiederum nur durch die Codes und Subcodes der gesprochenen Sprache zugänglich werden. Dabei zeigt sich das Doppel von Innen und Außen im Akt der Wortwahl gleichsam als eine Spaltung von Ich und Anderem. Im Innenraum des Sprechenden (Gehirn) gibt es nämlich keine absolut eigenen Worte, sondern man ist „besessen [...] von den Worten anderer“ (Flusser 1987: 43). Aber auch die sprechenden Anderen sind wiederum von den Worten anderer besessen. In kommunikationstheoretischer Perspektive erscheint der sprechende Mensch nicht als Herr der Zeichen, der über seine Worte souverän verfügt. Die reine innere Sphäre bleibt eine undurchsichtige Blackbox. Erst die semantisch funktionale und die leiblich akustische Dimensionen des Sprechens bringen den Raum hervor, in dem der Mensch zur Welt und zum Anderen finden kann. „Erst wenn man bedenkt, daß der Sprechende mindestens ebensosehr in Funktion denkt wie in Funktion der Probleme, daß er nicht nur Worte den Problemen anpaßt, sondern mindestens ebenso die Probleme an Worte, daß er nicht nur die Wahrheit aussagen will, sondern mindestens ebensosehr den anderen erreichen, kurz, erst wenn man bedenkt, daß der Sprechende lebendig denkt und nicht wie ein wissenschaftlicher Computer, kann man die Komplexität der Wortwahl erfassen“ (Flusser 1987: 47).

An den neuralgischen Punkt des Schweigens vor dem Aussprechen knüpft Flusser eine Kulturkritik an einem bloßen „Zerreden der Stille“ durch die „leichtfertige Geste des Geredes“ im TV oder in Vortragshallen (vgl. Flusser 1987: 44), die an Heideggers phänomenologischer Bestimmung des Geredes des Man anschließt, welches das gegliederte Erschließen des In-der-Welt-Seins „verkehrt zu einem Verschließen“ (Heidegger 2001: 169). Das *Gerede* resultiert aus einer Kultur, in der man, wie Flusser sagt, verlernt hat zu „reden, und man hat es verlernt, weil es nichts zu verschweigen gibt: die Worte haben ihre Strahlen verloren“ (Flusser 1987: 44). Wenn Flusser auf die Figuren des Bauern und einsam lebenden Menschen zurück kommt, um an ihnen die Wertschätzung für das Schweigen zu demonstrieren, dann bezieht er sich auf andere Kultursysteme, die dem Prozess des Sprechens eine andere Funktion zuweisen als die modernen Systeme der TV's und Marktplätze. Aus den entwickelten Argumenten geht hervor, dass diese andere Funktion des eigentlichen Sprechens die Sehnsucht nach dem „Zusammensein mit anderen“ (ebd.) ist. Statt nur *die Stille zu zerreden*, bildet das wirkliche Motiv der Geste des Sprechens, die *Mauer des Schweigens* zu brechen. Dieser befreiende Durchbruch bedeute „unsägliche Probleme auszusprechen und unsagbare Worte zu sagen, um die Grenzen der menschlichen Bedingtheit weiter hinauszuschieben und den Raum der menschlichen Freiheit zu erweitern“ (Flusser 1987: 48).⁵

Konklusion

Zum Abschluss sollen die Ergebnisse der Lektüren in Beziehung gesetzt werden zu dem von Flusser prognostizierten *Ende der Schrift* und dem *Ende der Politik*. In den Lektüren zeigten sich Sprechen und Hören als jene Gesten, in denen sich der Mensch als leiblicher Bewohner der Welt des Sinns kundgibt. Sinn wird in sozialen Interaktionen erzeugt, wobei die Leiblichkeit als performative Überschreitung der Grenzen von Innen und Außen, von privat und öffentlich, als Grenze der Haut wie des Schweigens begriffen wurde.

Die historische Position dieser Gesten liegt am Anfang der menschlichen Kultur, ihr systematischer Ort ist hingegen die Kultur als Ganze. Sprechen und Hören durchdringen den kulturellen Menschen bis unter die Haut und bringen die Räume dieser Erfahrung gleichsam hervor. Die Geschichte der Einbildungskraft stellt sich in Flussers Augen nun jedoch als „ein schrittweises Zurückweichen von der Lebenswelt, als schrittweise zunehmende Entfremdung“ dar (Flusser 1994: 21). Die Null-Dimension des Rechnens bildet die extremste Form der Entfremdung. Sprechen und Hören

⁵ Zu den Problemen des Freiheit-Begriffs bei Flusser siehe den Beitrag von Susann Köppl in dieser Edition.

sind hingegen jene Gesten kodifizierter Sinngebung, die den Menschen als leibliches Wesen notwendig in die kulturelle wie natürliche Lebenswelt einbinden.

Noch einmal soll die prominente Figur des Geredes in der Massenkultur aufgegriffen werden, die Flusser kritisch vom eigentlichen Sprechen unterscheidet. Wirklich sprechen bedeutet: den Anderen ansprechend die Welt zu bereden. Beim bloßen *Gerede* in TVs oder Vortragshallen verfällt jedoch diese Funktion. Zwar wertet Flusser das *Gerede* als Verfallsform der wirklichen Geste des Sprechens ab. In seinem Essay zur Schrift heißt es jedoch zugleich: „In der nachalphabetischen Lage“ wird „[v]on allen Seiten her [...] zwar auf die Leute eingeredet werden und in sie hinein wie nie zuvor, aber das Sprechen wird (wie etwa gegenwärtig die Codes der Gestik) nur helfen, die dominierenden Codes zu tragen.“ (Flusser 1987: 63) Die Funktion des Sprechens wird sich in der schriftlosen Kultur gewandelt haben: Gesprochen wird nicht mehr in Funktion zum politischen Raum, sondern in Funktion zu den neuen, dominierenden Codes synthetischer Bilder und digitaler Kommunikationsnetzwerke. Das heißt zugleich, dass der Kode des Sprechens nichts Eigenes zu den existierenden Codes der Welt beiträgt und das heißt, dass ein Sprechen in der nachalphabetischen Phase eigentlich ein Schweigen ist. Weniger noch als Schweigen ist es eine Stille, das Sprechen ist nichts weiter als Gerede. Ein Raum aber, in dem das Gerede vorherrscht, ist kein politischer Raum. Wie Flusser selbst bemerkt, schaffen die neuen Kanäle und Kodes der Kommunikationsrevolution den politischen Raum in gewisser Weise ab. „Politik beruht darauf, daß man aus dem Privaten ins Öffentliche ausstellt und das Ausgestellte abholt, um es wieder zu privatisieren. Das geht nicht mehr. Es gibt keinen öffentlichen Raum mehr, und es gibt keinen privaten Raum mehr. Die Kommunikationsrevolution besteht im Grunde daraus, dass sie Kanäle⁶ geschaffen hat, die quer durch den öffentlichen Raum Privaträume miteinander verbinden“ (Flusser 1991: 159).

Die distinkten Räume Privatsphäre und Öffentlichkeit verschwinden in dem Moment, da sie miteinander verbunden werden. Sie werden ununterscheidbar. Der neue Raum nach der Kommunikationsrevolution ist ein Innen ohne Außen. Er unterscheidet sich daher strukturell vom Raum des Sprechens und Hörens, der als ein Außen im Inneren bestimmt worden ist. Diese Struktur des Außen im Innen ist als politischer Raum Bedingung und zugleich Folge eines wirklichen Sprechens, in dem der Andere angesprochen, angerufen, zur Antwort aufgerufen werden kann und in dem die gemeinsame Welt besprochen wird. Es fragt sich, wie der Andere und wie die besprochene Welt in der nachalphabetischen Phase überhaupt noch zu erfassen sind, wie man sich an sie richten, sie anrufen

⁶ Mit dem Kanal als zentralen Begriff der Medientheorie bei Flusser setzt sich Martin Schmidt in seinem Beitrag dieser Edition auseinander.

und von ihnen berührt werden kann. Die Gefahr für die nachalphabetische Phase besteht darin, dass mit dem Ende des politischen Raums auch das Kriterium verloren geht, durch das sich die Rede vom *Gerede* unterscheidet. Mit anderen Worten: Sollte Flussers apodiktisches Plädoyer für ein Ende der Schrift eintreffen, dann wird sich „beim Überholen des Alphabets [...] das Denken vom Sprechen emanzipieren“ (Flusser 1987: 63). Da es ein Sprechen nur in Funktion eines politischen Raumes geben kann, wie es andersherum einen politischen Raum erst in der sozialen Interaktion des leiblichen Sprechens und Hörens gibt, dürfte ein vom Sprechen emanzipiertes Denken tatsächlich das *Ende der Politik* bedeuten.

Flussers Rede von Anfang und Ende der Schrift bleibt paradoxerweise dem linearen Kode des historischen Bewusstseins verhaftet, den er so heftig kritisiert. Die teleologische Perspektive auf ein Ende der Schrift und ein Ende der Politik sind nur die Rückseite einer beinahe schon theologischen Erwartung einer neuen Welt durch die neuen technischen Medien (vgl. Neswald 1998). Flusser hat nicht mehr erlebt, wie nur wenige Jahre vor der derzeitigen Finanzkrise vom *Ende der Geschichte* geredet worden ist. Ob es ihm gefallen oder gar politisch willkommen gewesen wäre, sei dahin gestellt. Ohne Zweifel aber kann man dieses nicht eingetretene Ende wie einen ironischen Kommentar auf Flussers prognostiziertes Ende der Schrift lesen. Denn die apokalyptische Vision über das Ende der Schrift, des Sprechens und der Politik stellt nicht weniger vor, als das Ende der Sprache und das Ende des Sinns. Der Mensch wäre dann eine Blackbox ohne Außen, die Worte hätten ihre Strahlen verloren und die Sehnsucht des Sprechenden nach dem Anderen bliebe ohne Antwort. Der letzte Satz aus Flussers Parabel über das Kino des Sprechens scheint dieses Szenario (ironisch) auf den Punkt zu bringen: „[D]as Ende einer jeden Aussprache ist gleich: die einsame, beleuchtete Leere“ (Flusser 2369: 2).

Bibliographie

- Eco, U. (2002). Einführung in die Semiotik, 9. unveränderte Auflage. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Flusser, V. (1983). Das Abstraktionsspiel, In: Bollmann, S.; Flusser, E. (Hrsg.). Lob der Oberflächlichkeit. Für eine Phänomenologie der Medien, Mannheim: Bollmann, S. 9 – 59.
- Flusser, V. (1997). Gesten. Versuch einer Phänomenologie, Frankfurt/M.: Fischer.
- Flusser, V. (1987). Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?, 5. Aufl., Göttingen: European Photography.
- Flusser, V. (1991). Die Bochumer Vorlesungen, In: Wagnermaier, S.; Zielinski, S. (Hrsg.). Kommunikologie weiter denken, Frankfurt a.M.: Fischer, S. 23 – 264.
- Flusser, V. (1996): Eine neue Einbildungskraft, In: Der Flusser-Reader. Zu Kommunikation, Medien und Design, Mannheim: Bollmann, S.141-149.
- Flusser, V (1994). Vom Subjekt zum Projekt, In: Bollmann, S.; Flusser, E. (Hrsg.). Vom Subjekt zum Projekt. Menschwerdung, Bensheim, Düsseldorf: Bollmann, S. 8 – 160.

- Flusser, V. (2369). Aussprechen, Ungedruckter Text aus dem Flusser-Archiv Berlin. Nummer 2369.
- Flusser, V. (2462). Melodie der Sprache, Ungedruckter Text aus dem Flusser-Archiv Berlin. Nummer 2462.
- Heidegger, M. (2001). Sein und Zeit, 18. Auflage, Tübingen: Max Niemeyer.
- Kamper, D. (1999). Körper-Abstraktionen. Das anthropologische Viereck von Raum, Fläche, Linie und Punkt, In: Vilém_Flusser_Archive. Kunsthochschule für Medien Köln (Hrsg.): 1st International Flusser Lectures. Köln.
- Nancy, J. L.(2010). Zum Gehör, Übersetzt von Esther von der Osten. Zürich: Diaphanes.
- Neswald, E. (1998). Medien-Theologie. Das Werk Vilém Flussers, Köln Weimar Wien: Böhlau.