

---

Einleitung

Flusseriana –  
ein intellektueller  
Werkzeugkasten

Siegfried Zielinski und Peter Weibel

---

Introdução

Flusseriana –  
Uma Caixa de  
Ferramentas Intelectual

Siegfried Zielinski e Peter Weibel

„Das Mystische ist grundlos, ständig im Exil, irrt umher und ist auf Wanderschaft.“<sup>1</sup>

Amador Vega y Esquerria

„Synthetische Bilder sind eine Antwort auf Auschwitz.“<sup>2</sup> Der streitbare Dialogiker Vilém Flusser mochte solche zuspitzenden Polarisierungen. Nach einem derartigen Statement, das er mit energischen Gesten und Pathos zu unterstreichen wusste, lehnte er sich kurz zurück und betrachtete zufrieden die Reaktion seiner Gesprächspartnerinnen und Gesprächspartner. Er konnte jetzt sicher sein, dass mit ihm debattiert wurde. Spruch und Widerspruch bildeten einen spannungsreichen Zusammenhang für ihn – dieser war nicht notwendig, um zu einer Synthese im Sinn der Hegel'schen Dialektik zu führen (Flusser war kein dialektischer Denker), sondern eher, um einen Denkraum aufzuspannen, in dem sich ein Geflecht von Argumenten, Positionen, Anschauungen, auch Finten, entfalten ließ.

Der eingangs zitierte kurze Satz Vilém Flussers hat es in sich. Jenseits der schieren Provokation lässt er sich als die brutalste Zusammenfassung dessen interpretieren, was den aus Prag stammenden Intellektuellen in der Diaspora beschäftigte, was er dachte, schrieb und lebte (in dieser Reihenfolge). Das unfassbare, von vielen seiner intellektuellen jüdischen Leidensgenossinnen und Leidensgenossen als sakral und unantastbar begriffene Ereignis Auschwitz, das noch für Theodor W. Adorno poetisch nicht mehr zu durchquerenden ontologischen Charakter hatte, wird mit einem profanen Phänomen konfrontiert. Mit diesem Phänomen verwies Flusser allerdings nicht nur auf informatisch generierte Bildrealitäten im engeren Sinn visueller Ordnungen. Das synthetische oder technische Bild, wie er synonym formulierte, war kategorialer Stellvertreter für das, was Nachgeschichte für ihn ausmachte. Es stand für die Gesamtheit aller Phänomene, die durch Zahlen und ihre systematische Reihung in algorithmischen Befehlen hervorgebracht werden konnte. Gedichte, Romane, Theaterstücke, Filme, Fotografien waren weiterhin möglich nach Auschwitz (Flusser arbeitete selbst an solchen); aber nur, wenn sie vor ihrer Realisierung für die Sinne durch die radikale Abstraktion hindurchgegangen waren, durch die Nulldimension als Medium für die Neuaneignung von Welt. Die Entleerung der Kanäle galt für Flusser als Voraussetzung dafür, dass die Verbindungen mit neuen Inhalten gefüllt und als System von Netzwerken neu erfunden werden können. Daran musste er sich als Erfinder des Gedankens jedoch nicht unbedingt halten. Der Imperativ galt vor allem für die anderen (Künstlerinnen und Künstler). Flusser selbst schrieb seine Monografie über die Schrift, die sowohl als Buch als auch auf Diskette als zusätzlichem Speicher- und Dialogmedium verlegt wurde, auf einer mechanischen Schreibmaschine. Als das Kernforschungszentrum Karlsruhe Flusser im Jahr 1989 als ersten deutschsprachigen Kommunikationsforscher zur Konstruktion eines Hypertexts einlud, lieferte er die Vorlagen als mechanisch getipptes Manuskript.<sup>3</sup>

Die rhetorische Figur der *tabula rasa* gehörte zur intellektuellen Grundausstattung kritischer Künstlerinnen und Künstler, Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler, Schriftstellerinnen und Schriftsteller nach den Katastrophen von Auschwitz und Hiroshima sowie nach einem Weltkrieg, in dem deutsche Gewaltherrschaft den Tod von mindestens fünfzig Millionen Menschen verursacht hatte. Vilém Flusser verwendete die

<sup>1</sup> Amador Vega y Esquerria, „Mystik“, in: Claudia Giannetti (Hg.), *AnArchive(s). Eine minimale Enzyklopädie zur Archäologie und Variantologie der Künste und Medien | A Minimal Encyclopedia on Archaeology of the Arts and Media*, Edith-Russ-Haus für Medienkunst, Oldenburg, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2014, S. 119–120, hier S. 119.

<sup>2</sup> Zit. nach dem Gespräch „On Religion, Memory, and Synthetic Image“, enthalten auf der DVD mit Booklet „*We Shall Survive in the Memory of Others*“ Vilém Flusser, C3 Center for Culture and Communication Foundation, Budapest (Hg.), in Kooperation mit dem Vilém Flusser Archiv, Berlin, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2010, S. 35; übersetzt aus dem Englischen.

<sup>3</sup> Vgl. Vilém Flusser, *Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?*, Immatrix, Göttingen, 1987. Den Vortrag „Schreiben für Publizieren“, der von Bernd Wingert und seinem Team als Grundlage für die Prototypentwicklung eines Hypertexts benutzt wurde, hielt Flusser am 2. März 1989 am Kernforschungszentrum Karlsruhe. Beide elektronischen Texte sind für die Ausstellungen *Bodenlos – Vilém Flusser und die Künste* am ZKM | Karlsruhe (2015) und an der Akademie der Künste in Berlin (2015/2016) rekonstruiert und restauriert worden.

rhetorische Figur der *tabula rasa* gerne und mit nachdrücklichem Gestus. Es müsse alles neu gedacht werden, anders und zwar grundlegend – und dies möglichst rasch, denn der Zug der Technologisierung und der Kybernetisierung der Verhältnisse und der Einzelnen in ihnen, durch den die Welt umgestaltet würde, fahre bereits mit Volldampf vor uns her. Darauf müsse man schnell reagieren und noch schneller denken, möglichst unkonventionell und ohne unnötigen akademischen Ballast. Flusser führte nicht nur eine nomadische Existenz, erzwungen durch seine Flucht aus der von den Nazis besetzten Stadt Prag im Jahr 1939. Er erteilte auch den traditionellen Fächern und Spezialgebieten eine Absage: Auf Wanderschaft und ohne Disziplin – dies gilt sowohl für Flussers Leben als auch für sein Werk. Nomadologie statt Ontologie war Flussers Maxime. Diese beiden Charakteristika zeichnet die meisten Persönlichkeiten aus, die das Mediendenken im 20. Jahrhundert initiiert und vorangebracht haben, von Alexej Gastew, Bertolt Brecht, Walter Benjamin über das Duo Theodor W. Adorno und Max Horkheimer, Sigfried Giedion, Norbert Wiener bis hin zu John Cage, Iannis Xenakis und Günther Anders.<sup>4</sup>

Das Ereignis Auschwitz konnte als unfassbar und daher als unbeschreibbar verstanden beziehungsweise nicht verstanden werden. Der berühmte Satz Adornos – „Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frißt auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben“<sup>5</sup> – untermauert diese Position. Der Begründer der Holocaustforschung Raul Hilberg vertrat hingegen eine realistische Position. In *Unerbetene Erinnerung* (1994) schrieb er: „[...] eine Dose Zyklon-B-Gas [...], mit dem die Juden in Auschwitz und Majdanek getötet wurden. Ich wollte, daß eine *einzig* Dose in einem kleinen, sonst leeren Raum auf einem Podest stand – als *das* Symbol für Adolf Hitlers Deutschland, so wie einst die im Metropolitan Museum of Art isoliert ausgestellte Vase des Euphronios als Inbegriff der griechischen Antike erschien.“<sup>6</sup>

Für Adorno bedeutete Auschwitz das Ende der Repräsentationsfähigkeit der Kunst, das heißt das Ende der Mimesis, wie es die Avantgarde von Kasimir Malewitsch bis Alexander Rodtschenko bereits zwischen den Kriegen gefordert hatte. Hilberg hingegen hielt an der Repräsentierbarkeit auch des extremsten Grauens fest und plädierte so für die Repräsentationsfähigkeit der Kunst. Er vertrat gewissermaßen die Realismusposition der Kunst. Die Provokation der Position Flussers lag darin, dass er einen dritten Weg vorschlug: den Schritt über Repräsentation und Realität hinaus in das Technoimaginäre, hinein in die Verdichtung eines künstlichen Bildes. Eine künstliche von Menschen und Maschinen gemachte Kunst, eine nicht vom Menschen allein gemachte Kunst schien ihm die adäquate Antwort zu sein auf das Versagen der Menschen und des Humanismus angesichts des Grauens und Abgrunds von Auschwitz. Nicht zufällig ist einer der größten Romane des 20. Jahrhunderts ebenfalls von einem Prager Juden geschrieben worden, nämlich *Der Prozess* (1925) von Franz Kafka. Darin wird ein Mensch verhaftet, ohne dass je Gründe für eine Anklage gefunden werden: „Jemand mußte Josef K. verleumdet haben, denn ohne daß er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet.“<sup>7</sup>

Vilém Flussers Philosophie und Ästhetik hat sich also nicht mit den klassischen Strategien der Repräsentation und des Realismus zufriedengegeben, sondern Flusser rief zur Konstruktion einer neuen, einer alternativen Welt auf. Diese Welt beschrieb er als ein „technisches Universum“ und imaginierte eine Zukunft im Möglichkeitsraum „synthetischer Bilder“.

Die Geste des Reinen-Tisch-Machens und der daraufhin möglicherweise folgenden neuen Sachverhalte realisiert sich bei kritischer Betrachtung jedoch weniger radikal, als Flusser es selbst beschwor. Kaum ein einzelnes Konzept, das er ins interdiskursive Spiel zwischen den Wissenschaften und den Künsten, der

Philosophie und der Technik brachte, ist – für sich betrachtet – originell. Er war ein Meister der überraschenden Adaptation, der Ableitung und des Neumischens jener bedeutungsvollen Karten, die die Geistesgeschichte Europas in den letzten zweieinhalbtausend Jahren und die jüngere Kulturgeschichte Brasiliens nach dem Zweiten Weltkrieg gezeichnet und ausgelegt hatte.

Das einzelne Diskurse Durchkreuzende und damit Überschreitende, das *Interdiskursive* selbst war ein herausragendes denkmethodisches Anliegen des Philosophen, Historikers und Sprachkritikers Michel Foucault; seine frühen Texte zu Geisteskrankheit (1954), Wahnsinn (1961), zur Klinik (1963) sowie sein Werk *Die Ordnung der Dinge* (1966)<sup>8</sup> entstanden in Frankreich in etwa zur selben Zeit, in der Flusser seine ersten Schriften in São Paulo verfasste. Die grundsätzliche Vermitteltheit von Welt durch die diversen Systeme von Zeichen und Konventionen von Bedeutung konnte Flusser in den Texten Ernst Cassirers aufmerksam studieren, dessen philosophische Abhandlungen zur Sprache, zum Mythos und zur Phänomenologie der Erkenntnis zwischen 1923 und 1929 erschienen.<sup>9</sup> Auch das Motiv der „Tragödie der Kultur“, die Erkenntnis, dass die „Weltgeschichte [...] nicht die Stätte des Glückes sei“<sup>10</sup>, sondern vielmehr die Idee (bei Flusser der Text, die Sprache), diskutierte Cassirer bereits im Exil im Jahr 1942 auf pointierte Weise. Sie stammt von Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Von Friedrich Nietzsche entlehnte Flusser nicht nur die entschiedene Absage an jegliche objektive Wahrheit. Wesentliche Konzepte seines Denkens wie die Rede von der Nachgeschichte, vom Abgrund oder von der ewigen Wiederkunft (oder ewigen Wiederkehr) sind ebenso in Flussers Mikrouniversum wiederzufinden wie die Anlehnung an Stil- und Textformen, in denen sich Nietzsche mit Vorliebe artikuliert: der kurze Essay, das Autobiografische, der denkanstößige Aphorismus, das gezielte Spiel mit fiktionalen Genres.

Ludwig Wittgensteins Sprachphilosophie, Martin Heideggers Existenzialontologie und Edmund Husserls radikale Phänomenologie verknüpfte Flusser – je nach Situation und Reflexionsthema – mit unterschiedlichen Prioritätensetzungen zu einem dichten Geflecht neoexistenzialistischer Technik- und Kulturkritik mit phänomenologischem Impetus. Erwin Schrödingers Reaktivierung altgriechischen und vor allem vorsokratischen Denkens im Angesicht der Katastrophen von Auschwitz, Hiroshima und Nagasaki dürfte Flusser zumindest aus der von Ernesto Grassi bei Rowohlt herausgegebenen Enzyklopädie-Reihe

bekannt gewesen sein, deren Titel er in São Paulo mit großer Aufmerksamkeit zur Kenntnis nahm. (Er hätte liebend gern selbst darin veröffentlicht.) Dazu gehörte auch das schmale Bändchen Johan Huizingas über den „Spielecharakter der Kultur“, *Homo ludens* – ein Topos, den Flusser paradigmatisch auf alles mögliche Handeln in der Nachgeschichte erweiterte.<sup>11</sup>

Dass man die Kultur unter den „neuen Gesichtspunkten“ als *Philosophie der Technik* denken müsse, formulierte der Hegelianer Ernst Kapp 1877 in einem grandiosen Buch. Es enthält auch eine brillante Heuristik der Projektion (als *Organprojektion*), die sowohl Marshall McLuhans als auch Vilém Flussers Denkkonzepte vorwegnimmt.<sup>12</sup> Als ausgearbeitetes ästhetisches Konzept, aus dem Durchgang durch die Abstraktion in

4 Wir nennen hier nur diejenigen, die bis in die 1950er-Jahre hinein, als Vilém Flusser in São Paulo zu schreiben begann, bereits von einigem Einfluss gewesen sind.

5 Theodor W. Adorno, „Kulturkritik und Gesellschaft“, in: ders., *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1976, S. 7–31, hier S. 31.

6 Raul Hilberg, *Unerbetene Erinnerung. Der Weg eines Holocaust-Forschers*, Fischer, Frankfurt am Main, 1994, S. 113.

7 Franz Kafka, *Der Prozess*, Die Schmiede, Berlin, 1925, S. 1.

8 Vgl. Michel Foucault, *Psychologie und Geisteskrankheit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1968 [frz. Original 1954]; ders., *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1969 [frz. Original 1961]; ders., *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*, Hanser, München, 1973 [frz. Original 1963]; ders., *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1971 [frz. Original 1966].

9 Vgl. Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, Bruno Cassirer, Berlin, 1923.

10 Ders., „Die ‚Tragödie der Kultur‘“, in: ders., *Zur Logik der Kulturwissenschaften. Fünf Studien* (Göteborg, 1942), fünfte Studie, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1961, S. 103–127, hier S. 103.

11 Vgl. Johan Huizinga, *Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, Rowohlt, Hamburg, 1956 [niederländ. Original 1938]. Johan Huizingas *Homo ludens* ist in der Reisebibliothek im Vilém Flusser Archiv an der Universität der Künste Berlin nicht enthalten, aber das Buch taucht in Flussers Literaturlisten sowohl zu *Die Geschichte des Teufels* (European Photography, Göttingen, 1993) als auch zum bislang unveröffentlichten Manuskript *Das zwanzigste Jahrhundert* (1957) auf. Die nicht veröffentlichten Listen befinden sich im Vilém Flusser Archiv in Berlin.

12 Vgl. Ernst Kapp, *Grundlinien einer Philosophie der Technik. Zur Entstehungsgeschichte der Kultur aus neuen Gesichtspunkten*, George Westermann, Braunschweig, 1877. Das Motto des Buchs auf dem Schmutztitel lautet: „Die ganze Menschensehichte, genau geprüft, löst sich zuletzt in die Geschichte der Erfindung besserer Werkzeuge auf.“ (Edmund Reitlinger)

eine neue Konkretion zu gelangen, brachte die russische Avantgarde Anfang der 1920er-Jahre die künstlerische Bewegung des Projektionismus hervor – namentlich Solomon Borisovich Nikritin.<sup>13</sup>

Das medienpolitische und medientheoretische Paradigma einer am Dialog orientierten und technologisch entsprechend vernetzten Telematik – im Gegensatz zur faschistischen Bündelung zentralisierten Rundfunks – arbeitete Bertolt Brecht in den späten 1920er-Jahren in seiner Radioheuristik klar und politisch-ökonomisch provokant heraus; in der Arbeiter-Radio-Bewegung der Weimarer Republik wurde es bereits als mediales Paradigma verankert. Hans Magnus Enzensberger, dem Flusser 1974 auf der legendären Konferenz zur Zukunft des Fernsehens, *Open Circuits*, am Museum of Modern Art in New York begegnete,<sup>14</sup> baute auf solchen Vorgaben seinen theoretischen Baukasten zur Aktivierung subversiven Medienpotenzials auf. Künstlerinnen und Künstler stellten sich der Notwendigkeit, nicht einfach zu Erfüllungsgehilfen technologischer Rationalität zu werden, indem sie engagiert die Arbeit gegen die Logik der Apparate aufnahmen. Diese Haltung war in der ersten Avantgarde zwischen den Weltkriegen des 20. Jahrhunderts ebenso markant vertreten wie die ästhetische Geste, das Funktionieren im Sinn eines definierten Algorithmus oder Programms radikal zu übertreiben (Alexej Gastew) oder ästhetische Praxis in Kooperativen zu organisieren (Kinoki, Dziga Vertovs Kinokollektiv). Und die Neoavantgarde unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg entwickelte nicht nur Theorien und Praxen einer Neuen Musik (Theodor W. Adorno, John Cage, Pierre Schaeffer, Pierre Henry, Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis und andere) oder ganze Ästhetiken im Zeichen der Informatik und Kybernetik (Max Bense, Abraham A. Moles), sondern übertrumpfte sich gegenseitig in der Kritik und Dekonstruktion des sich massiv etablierenden Technoimaginären, von den frühen Schreibmaschinenideogrammen Claus Bremers oder Eugen Gomringers, den *Dé-collage*-Aktionen des Fluxus (etwa bei Nam June Paik und Wolf Vostell), der TV-Guerilla aus Kalifornien (Ant Farm) bis zur „Selten gehörten Musik“ und den poetisch-bizarren Performances österreichischer Aktionskünstler (etwa H. C. Artmann, Friedrich Achleitner, Gerhard Rühm, Oswald Wiener, Arnulf Rainer mit dem Schweizer Dieter Roth) und den „Medienrebellionen“ Peter Weibels<sup>15</sup>.

Franz Kafkas filigranes poetisches Gebilde des Absurden, Jean-Paul Sartres epischer Existenzialismus, der radikal inszenierte Existenzialismus des jungen John Cassavetes, die Einflüsse der neuen konkreten Poesie, etwa der Dichtergruppe Noigandres, und des brasilianischen Denkens in der Diaspora in São Paulo und Rio de Janeiro, die Flusser immer wieder beschwor, ohne sie jedoch kategorisch wirklich dingfest zu machen,<sup>16</sup> sind als weitere Einflüsse zu nennen.

Flusser war ein geschickter Dekonstrukteur des offenen Archivs der europäischen Geistesgeschichte. Kräftig durchmischte er uns vertraute überlieferte Texte, spielte etymologisch mit ihren Bedeutungs- und Wortfragmenten und ließ sie ungeschützt aufeinanderprallen. Schon zwischen den beiden Weltkriegen und noch mehr nach den atomaren Katastrophen von Hiroshima und Nagasaki kursierende Themen wie der Zustand der Seele im technischen Zeitalter (Günther Anders, Arnold Gehlen) eignete er sich auf seine Weise an und montierte sie immer wieder um. „Sein Vorgehen ist intensiv, nicht extensiv“, kommentierte der Filmkritiker und Filmemacher Harun Farocki treffend die Methode Flussers in einer Besprechung von Flussers Werk *Ins Universum der technischen Bilder*: „[...] er erobert nicht fremde Territorien, sondern erschließt ein abgestecktes Gebiet mit vielen Wegen. Es ist auch ein Verfahren der Eindringlichkeit, die Wörter selbst aufzuspalten und in ihnen einen überraschenden, also informativen Sinn zu suchen.“<sup>17</sup>

Flusser war ein begnadeter Kommunikator, der wie kaum ein anderer im nomadischen Intellektuellenzirkus der 1980er-Jahre im Brustton eines völlig „von sich



selbst überzeugten Wissens“<sup>18</sup> wie ein alttestamentarischer Prophet (ähnlich wie Ernst Bloch) sprechen konnte. Der Gestus harmonierte perfekt mit seinem Programm einer neuen, auf Informatik gegründeten Eschatologie. Von seinen frühen dichterischen und journalistischen Tätigkeiten in São Paulo und später für einige Tageszeitungen in der Bundesrepublik Deutschland über die in Europa spät veröffentlichten ersten Bücher bis hin zu seinen legendären Vorträgen und Interviews („Bin ich zu schwierig für die Television?“) entwickelte sich der Kommunikationsphilosoph am Ende selbst als ein durch Medien gemachter intellektueller Schriftsteller, als ein gefeierter Star der deutschsprachigen Medien- und Kulturszene. Egal, welche Themen zur Diskussion gestanden hätten, „stets füllen sich die Säle, wenn der weißbärtige Referent angekündigt wird, den es kaum an seinem Platz zu halten scheint und der nun, da er einmal das Wort ergriffen hat, vom Wort nur noch schwer zu trennen ist“<sup>19</sup>.

*Scribere necesse est, vivere non est* zitierte Flusser gern – leicht verfremdet – Heinrich den Seefahrer. Er verglich sich als Schreibender mit demjenigen, für den das Navigieren auf hoher See dringlicher war als das Leben. Und Flusser schrieb nicht nur einfach, er schrieb, um zu publizieren. Das Veröffentlichtwerden, das Leibhaftigwerden seines Gedachten in gedruckten oder elektronisch oszillierenden Artefakten, entsprach seiner Vorstellung von *Menschwerdung* als Projektwerdung – was ohne jede Rücksicht auch seine exzessive Korrespondenz einbezog.<sup>20</sup> Flussers Belehrungs- und Bittbriefe, die Briefe, in denen er selbst nahen Verwandten ausführlich über laufende Überlegungen und Ver-

13 „Der Projektionismus zielte darauf ab, ein neues System für eine sich entwickelnde Gesellschaft, für künftige Menschen, nämlich das menschliche Kreativ zu schaffen.“ Die Moskauer Nikritin-Expertin Lubov Pchelkina in ihrem Eintrag zu „Projektionismus“, in: Giannetti 2014, S. 135–137, hier S. 135.

14 Flusser Beitrag zur Konferenz, „Two Approaches to the Phenomenon, Television“, erschien in: Douglas Davies und Allison Simmons (Hg.), *The New Television. A Public/Private Art*, The MIT Press, Cambridge, MA, London, 1977, S. 234–247. In Flussers Aufzeichnungen zur Konferenz (Vilém Flusser Archiv) finden sich einige Notizen zum Vortrag Hans Magnus Enzensbergers.

15 Detailliert nachzulesen in: Agnes Husslein-Arco und Alfred Weidinger (Hg.), *Peter Weibel. Medienrebell. Warnung! Diese Ausstellung kann ihr Leben verändern*, Ausst.-Kat., 21er Haus, Wien, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2015.

16 Zum Beispiel in der von Vilém Flusser selbst verfassten, 1969 entstandenen und sieben Jahre später erstmals gedruckten Biografie „Em Busca de Significado“ [Auf der Suche nach Bedeutung], ins Deutsche übersetzt von Edith Flusser und Vera Schwamborn für European Photography, online: [www.equivalence.com/labor/lab\\_vf\\_autobio.shtml](http://www.equivalence.com/labor/lab_vf_autobio.shtml), 03.04.2015.

17 Harun Ferocki, „Vilém Flusser: Das Universum der technischen Bilder“, in: *Zelluloid*, Nr. 25, Sommer 1987, S. 77–80, hier: S. 80.

18 Hans Paeschke, Herausgeber der Zeitschrift *Merkur*, in einem Brief an Vilém Flusser, 12. August 1990, zit. nach: Silvia Wagnermaier, „Nachwort“, in: Vilém Flusser, *Kommunikologie weiter denken. Die Bochumer Vorlesungen*, Fischer, Frankfurt am Main, 2009, S. 275.

19 Hans-Joachim Müller, „Der Philosoph als fröhlicher Wissenschaftler“, in: *DIE ZEIT*, 15. März 1991, online: [www.zeit.de/1991/12/der-philosoph-als-froehlicher-wissenschaftler](http://www.zeit.de/1991/12/der-philosoph-als-froehlicher-wissenschaftler), 03.04.2015; sowie in: Wagnermaier, „Nachwort“, in: Flusser 2009, S. 268.

20 Allein in der Korrespondenz mit dem Schweizer Schriftsteller Felix Philipp Ingold, der Flusser in den 1980er-Jahren kräftig unterstützte, befinden sich 48 Briefe Flussers „[...] aus den Jahren 1981–1990 sowie unzählige Manuskripte von Flusser. Hinzu kommen nach seinem Tod ca. 15 Briefe von seiner Witwe Edith Flusser.“ (Korrespondenz mit Felix Philipp Ingold, 18. Dezember 2014)

21 Christian Fürchtgott Gellert, *Briefe, nebst einer praktischen Abhandlung von dem guten Geschmacke in Briefen*, Johann Wendler, Leipzig, 1751, S. 9.

22 Vgl. Vilém Flusser, *Bodenlos. Eine philosophische Autobiographie*, Bollmann, Bensheim, Düsseldorf, 1992, S. 107.

23 Hannah Arendt, *Ich will verstehen. Selbstauskünfte zu Leben und Werk*, Ursula Ludz (Hg.), Piper, München, Zürich, 1996, S. 110; dies., *Denken ohne Geländer. Texte und Briefe*, Klaus Stadler und Heide Bohnet (Hg.), Piper, München, Zürich, 2005.

24 „Freistil“ hieß eine legendäre Sendung, die Thomas Schmitt Ende der 1980er-Jahre, kurz vor der Etablierung des Internets als Massenmedium, für die Filmproduktionsfirma TAG/TRAUM und den Westdeutschen Rundfunk (WDR) entwickelte. „[...] Freistil, die permanente Überforderung. Das Groteske trifft auf das Intellektuelle, das Banale auf das Wichtigtuerte, das Schnelle auf das Besinnliche ... Freistil stellt Zusammenhänge her, verwegend und paradox [...]“ Thomas Schmitt, Zitat aus einer Besprechung der *Süddeutschen Zeitung*, abgedruckt auf der Hülle der DVD der konservierten zweiten Sendung von 1989 mit unter anderem Jean Baudrillard, O.W. Fischer und Peter Weibel, Archiv thomas schmitt film.

öffentlichungsvorhaben berichtete, in denen er über gerade Gelesenes monologisierte, um sich darüber im Klaren zu werden, und die Briefe vor allem, in denen er seine Texte zur Publikation und zur Diskussion anbot, gehen weit über das hinaus, was Christian F. Gellert (1715–1769), früher Theoretiker des modernen Privatbriefs, als charakteristisch für dieses Medium beschrieben hat: „Wenn ich [Briefe] schreibe: so thue ich nur, als wenn ich redte [...]“<sup>21</sup> Im Gegensatz zu Briefpartnern wie Alex Bloch, der für das Publizieren nur Verachtung übrig hatte, da es die Eitelkeit des Schreibenden mehr bediene als die Not des Dialogpartners,<sup>22</sup> sah Flusser seine eigenen Briefe, deren Schreibmaschinendurchschläge er sorgfältig in zahlreichen Ordnern aufhob, explizit für eine Lektüre durch die Nachwelt vor.

Von Hannah Arendt stammt die schöne Formulierung von einem „Denken ohne Geländer“<sup>23</sup>, das sie praktiziert habe, was die Haltlosigkeit auch in die Vertikale verlagert. Flussers intellektueller *modus operandi* ist ein Denken im *Freistil*.<sup>24</sup> Es kennt weder Disziplinen oder Fächer, noch huldigt es anderen akademischen Gerüsten und Vorschriften. Es will vor allem in laufende kulturelle Prozesse eingreifen und diese beeinflussen. Wie ist derartig Nervöses,

Sprunghaftes, Chaotisches und Dynamisches wie der intellektuelle Mikrokosmos des Prager Kulturphilosophen darstellbar? Wie kann man die Arbeit eines philosophischen Schriftstellers, der ein heterogenes Denkwerk mit vielen nicht veröffentlichten Fragmenten hinterlassen hat, in seinen Grundannahmen für andere zugänglich machen?

Wir haben eine Anregung Michel Foucaults aufgegriffen, der seine Bücher zur Archäologie vergangener Gegenwarten und ihren Machtgefügen als offene Werkzeugkästen begriffen haben wollte. Die operationale Enzyklopädie *Flusseriana* ist als ein solcher entwicklungsfähiger Werkzeugkasten zu verstehen. Aus der Fülle der Texte Vilém Flussers und bereits existierender Begriffs- und Schlagwortverzeichnisse haben wir mehr als zweihundert Begriffe ausgewählt, die uns geeignet erscheinen, um Knotenpunkte, Linien und Verdichtungen von Flussers Denken in den öffentlichen Raum zu projizieren. Über hundert Autorinnen und Autoren, von denen viele selbst Vorschläge für Lemmata eingebracht haben, halfen uns, die *Flusseriana* nicht auf archivarische Erkenntnisinteressen zu beschränken, sondern sie an der laufenden Forschung über Flusser, die Künste und die Medien auszurichten und zu orientieren. Viele der Autorinnen und Autoren haben Doktorarbeiten und Masterthesen, Aufsätze, Bücher und andere Texte verfasst, in denen sie Flussers Verhältnis zu den Künsten, zur Philosophie, zur Wissenschaft und zur Technik diskutierten; in Brasilien, in Frankreich, in den USA, in Tschechien, Polen, Italien, Portugal, Slowenien, Ungarn, in der Schweiz, in Österreich oder Deutschland. Die Buchform ist bei diesem Projekt vorläufig und fixiert einen bestimmten Stand des Dialogs. Das Projekt einer solchen offenen operationalen Enzyklopädie wird in den nächsten Jahren im Nichtort des Internets fortzuführen sein. Es wird wuchern in dem Maße, in dem die Forschungen zum Denkkosmos Flussers weiter wachsen; dazu wollen wir mit diesem Buch beitragen.

In den Werkzeugkasten gerieten Denkdinge verschiedenster Art. Es sind Partikularitäten wie der Altweibersommer, der Atlas, Gärten, die Hörigkeit, das Tier oder das Mittelmeer. Die ausgewählten Lemmata markieren aber auch deutlich Verdichtungen von Flussers Denken, das zum Beispiel die immer wiederkehrenden Themen Ernst Cassirers (Sprache, Mythos und Religion), große philosophische Begriffe wie Gedächtnis, Geschichte und Ideologie oder immense ethische Herausforderungen wie Nächstenliebe, Selbstmord und Verantwortung aufgreift. Die zentralen kommunikationsphilosophischen Interessen Flussers artikulieren sich einerseits in der Diskussion von vertrauten Begriffen wie Apparat und Abstraktion, Automat, Kybernetik oder Telematik, aber auch von Flussers ureigenen Wortschöpfungen wie Kommunikologie oder Punkteuniversum. Nur wenige der Philosophinnen und Philosophen, der Schriftstellerinnen und Schriftsteller, die Flusser stark beeinflusst haben, sind in den vorläufigen Werkzeugkasten aufgenommen worden, sowohl was die deutsch- als auch die portugiesischsprachige Tradition betrifft. Hannah Arendt, Martin Buber, Martin Heidegger, Edmund Husserl, Franz Kafka, Immanuel Kant, Friedrich Nietzsche und Ludwig Wittgenstein mussten ebenso dringend berücksichtigt werden wie João Guimarães Rosa, Vicente Ferreira da Silva oder Milton Vargas. (Das philosophische Beziehungsgeflecht des Flusser'schen Denkens ist ein Fokus der Ausstellung am ZKM | Karlsruhe [2015] und an der Akademie der Künste in Berlin [2015/2016].)

Und immer wieder geht es um die Künste mit ihrem unendlichen Beziehungsgefüge von Denken und Machen, von Technik, Wissenschaft und Poesis: Architektur, Stadt und Wohnen, Bildkritik, Fotografie und technische Imagination, Maske und Farbcodes, eher marginal geht es um Musik, und im Vordergrund stehen die alten und neuen Einbildungskräfte ... In den Regionen des Imaginären fühlte sich Flusser wohl. Er spannte sie weit auf zwischen den bildenden Künsten und dem Design; Mira Schendel, die exakt in diesem Spannungsfeld gearbeitet hat,

ist eine seiner Protagonistinnen. Flusser akzeptierte die Künste als Heimat genauso radikal wie sein eigenes Schreiben – im Gegensatz zu allem, was an das Territoriale oder an Besitztum denken ließ.

Den Luxus einer Muttersprache konnte sich das Denken, Schreiben und Sprechen auf der Flucht und in der Diaspora der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht leisten. Schon während seiner Kindheit in Prag changierte Flussers Alltagserfahrung zwischen dem Tschechischen und jenem leicht antiquierten und etwas gespreizten Hochdeutsch, das seine sonore Stimme in den 1980er-Jahren so unverwechselbar in die intellektuellen Arenen zwischen Hamburg und Wien trug. Einer der grandiosen Übersetzer Brasiliens, Peter Naumann, bemerkte, dass Flusser sein Portugiesisch durch sein Denken in diesem Deutsch hindurch gesprochen hätte. Als jemand, der „ihn per Kopfhörer kennengelernt habe, als Dolmetscher“, riskiere er die „Hypothese, dass Flusser zu den Menschen gehörte, die zwischen den Sprachen leben“<sup>25</sup>. Das Esperanto der mondialen Kommunikation, das Englische, lernte Flusser bereits während seiner Flucht in London, als Geschäftsmann in Brasilien und später auf seinen Reisen in die USA sprechen und schreiben; das Französische aktivierte er in den 1970er-Jahren und intensivierte es anlässlich vieler Vorträge und Seminare sowie in den Debatten mit intellektuellen und künstlerischen Freundinnen und Freunden, insbesondere nach seiner Ansiedlung in Robion in der Provence. Sprache diente Flusser nicht primär der kulturellen Identifikation. Sprache war für ihn in erster Linie Code. Sie diente dem zugleich leidenschaftlich und verzweifelt praktizierten Versuch der Veröffentlichung seines Denkens und dem Dialog mit anderen. Ein Außerhalb-der-Sprache-Sein war für Flusser völlig undenkbar.

Der Entschluss, die Einträge in das operationale Wörterbuch der *Flusseriana* in denjenigen drei Sprachen aufzunehmen, in denen sich Flusser am meisten geäußert hat, lässt sein Springen und „Shiften“ zwischen den einzelnen Konkretisierungen des Codes zumindest erahnen. Editorisch hat diese Entscheidung Alpträume verursacht. Wir sind den vielen Übersetzerinnen und Übersetzern, den Lektorinnen und Lektoren, aber auch den Editorinnen und Editoren des ZKM | Karlsruhe – insbesondere Katharina Holas, die die Projektleitung am ZKM innehatte – und des Vilém Flusser Archivs in Berlin sehr dankbar, dass sie diese redaktionelle Kraftanstrengung so grandios gemeistert haben. Für die Kommunikation mit den Vertreterinnen und Vertretern der brasilianischen Flusser-Forschung hatten wir mit Monaí de Paula Antunes eine wunderbare Mitarbeiterin gefunden, die am Schluss zwischen dem Portugiesischen, Deutschen und Englischen souverän hin und her navigierte und in den *Flusseriana* eine kräftige Spur hinterlassen hat. In der Vorbereitungsphase betreute Norval Baitello jr. zahlreiche brasilianische Autorinnen und Autoren, wofür wir ihm sehr dankbar sind. Erick Felinto, einem ausgemachten brasilianischen Flusser-Experten, sind wir für die Übersetzung der deutschen Texte ins Portugiesische zu besonderem Dank verpflichtet; Gloria Custance und Marilia Sette danken wir für ihr ausgezeichnetes Lektorat. Im telematischen Netz wird auch der Dialog zwischen den Sprachen weitergehen.

Genauso vielfältig, wie der Werkzeugkasten thematisch zusammengesetzt ist, sind die Herangehensweisen an die einzelnen Lemmata. Viele sind begrifflich reflexiv, einige sind kontemplativ, etliche folgen einer Hermeneutik der Wiedererzählung Flusserscher Ideen, andere stellen seine Themen in einen größeren Zusammenhang des Nachdenkens über den Stand und die Entwicklung einer Kultur in Flussers Nachgeschichte. Solche Inkonsistenzen haben wir bewusst in Kauf genommen. Sie werden gestützt durch eine sorgfältig zusammengestellte Bibliografie, die alle zitierten und benutzten Texte enthält, sowohl

<sup>25</sup> Peter Naumann, zit. nach einem Interview, geführt mit Klaus Sander und Anja Theismann 1999 in São Paulo, Vilém Flusser Archiv, supposé, Archiv Klaus Sander, Berlin.

Texte Flussers als auch Texte anderer Autorinnen und Autoren – wo nötig, in



den verschiedenen benutzten Sprachen. Die Biografie, mit der wir den Materialanhang der *Flusseriana* eröffnen, ist in Prag, entlang der Fluchtwege Flussers, des Exils in England und Brasilien und der vielen Stationen seiner Rückkehr nach Europa recherchiert worden. Sie ist als Arbeitsbiografie konzipiert, als Curriculum eines Lebens, das wesentlich auf philosophischen Terrassen, vor Freundinnen und Freunden, in Buchhandlungen, Hörsälen, Seminarräumen, vor Mikrofonen und anderen aufzeichnenden Geräten sowie vor der Schreibmaschine stattfand.

---

**Edited by  
Siegfried Zielinski and Peter Weibel  
with Daniel Irgang**

---

**in collaboration with  
Monaí de Paula Antunes and  
Norval Baitello, Jr.**

# **Flusseriana**

## **An Intellectual Toolbox**

---

**English/German/Portuguese**

---

**Univocal**