

Rainer Guldin
Die zweite Unschuld:
Heilsgeschichtliche und eschatologische Perspektiven
im Werk Vilém Flussers und Marshall McLuhans

„Was am virtuellen Raum so schockierend war, war nicht, daß es vorher ‚echte‘ Realität gegeben hätte und jetzt nur noch eine virtuelle. Erst über die Erfahrung der virtuellen Realität wurde uns quasi retro-aktiv klar, daß es noch nie eine ‚reale Realität‘ gegeben hat. Die Wirklichkeit war immer virtuell, wir haben es einfach nicht bemerkt.“

Slavoj Žižek in einem Gespräch mit Ulrich Gutmair und Chris Flor

„Die damals begonnene Bewegung der Empörung ist immer noch nicht beendet, wir liegen noch immer auf dem Rücken.“

Vilém Flusser, Vom Subjekt zum Projekt

In seinem Essay *Wissensbilder im modernen jüdischen Denken* erwähnt Paul Mendes-Flohr eine Anekdote aus dem Leben Franz Kafkas (Mendes-Flohr 1999: S. 237-8).¹ Auf einem Spaziergang durch den Steglitzer Park in Berlin soll er einem weinenden Mädchen begegnet sein, das untröstlich wegen des Verlustes ihrer Puppe war. Betroffen von soviel Verzweiflung, erzählte ihr Kafka, daß er die Puppe soeben gesehen habe. Sie sei unterwegs auf einer langen Reise, habe ihm aber hoch und heilig zugesichert, daß sie regelmäßig schreiben werde. Das Mädchen solle morgen wieder in den Park kommen, so daß er ihr den ersten Brief überreichen könne. Jeden Morgen, über mehrere Wochen hinweg erhielt das Mädchen ihren Brief aus den Händen Kafkas. Als er aufgrund seiner verschlechterten Gesundheitslage nach Prag in ein Sanatorium reisen mußte, wo er wenige Monate später verstarb, beschloß er vor seiner Abreise, dem Kind eine neue Puppe zukommen zu lassen. Diese war jedoch nicht als Ersatz der ersten verlorengegangenen und nie mehr gefundenen gedacht, da es aus seiner Sicht so etwas wie einen Ersatz schlichtweg nicht geben konnte. Die neue Puppe sah zwar anders aus als die erste, Kafka bestand aber in einem das Geschenk begleitenden Brief darauf, daß sie ihrem Wesen nach dieselbe sei. Ihr verändertes Aussehen führte er dabei auf die vielen während der Reise gesammelten Eindrücke und Erfahrungen zurück.

Mendes-Flohr sieht in dieser Geschichte eine Parabel über die ‚zweite Naivität‘. Der Begriff wurde von Peter Simon, einem Schüler Franz Rosenzweigs, im Anschluß an den deutschen katholischen Philosophen Peter Wust entwickelt. Wir haben vom Baum der Erkenntnis gegessen und sind daher unfähig, die göttliche Gegenwart in spontaner Unschuld zu schauen. Die damit einhergehende Skepsis und existentielle Unsicherheit werden aber nicht geleugnet, sondern sind

¹ Eine abweichende Version dieser Geschichte findet sich in Dora Diamant, *Mein Leben mit Franz Kafka*, in: *Als Kafka mir entgegenkam ... Erinnerungen an Franz Kafka*, hg. von Hans-Gerd Koch, Berlin 1995, S. 167-78.

in einer neuen kognitiven Haltung aufgehoben, womit das Hegelsche Dreiphasenschema von These, Antithese und Synthese gemeint ist. Die ‚zweite Naivität‘ ist eine ihrer sich selbst bewußt gewordene Unschuld, eine Unschuld, die für diejenigen, die durch das Fegefeuer der Säkularisation gegangen sind, zur Wiedergewinnung des religiösen Glaubens unabdingbar ist. Die verschollene Puppe aus der Anekdote steht dabei für die ursprüngliche, erste Unschuld eines absoluten Glaubens, der in dieser Form nicht wieder zu finden ist. Auf den naiven Glauben des Anfangs, der hier als bedingungsloses, kindliches Vertrauen gesehen wird, folgt antithetisch der radikale Zweifel einer illusionslosen erwachsenen Welt. Der daraus resultierende unlösbare Widerspruch wird in der neuen Puppe aufgehoben, welche in ihrem Innersten mit der ersten zwar identisch ist, deren verändertes Aussehen aber für die unlöschbaren Erinnerungen und Erfahrungen des Reisens entsteht. Puppe und Begleitbrief drücken diese Dualität gleichermaßen aus: den Wunsch nach einer Unschuld des Glaubens, die nicht auf das Wissen um die Welt verzichten will. Die dritte Stufe führt also nicht zum Anfang zurück, sondern auf eine neue Ebene des Bewußtseins, die nur in einem übertragenen Sinne mit der ersten in Verbindung gebracht werden kann.

Ausgehend von dieser Vorstellung einer ‚zweiten Unschuld‘, möchte ich die im Untertitel gestellte Frage nach der Relevanz heilsgeschichtlicher und eschatologischer Perspektiven im Werk Vilém Flussers und Marshall McLuhans zu beantworten versuchen. Spielt dabei zum Beispiel eine spezifisch jüdische bzw. katholische Ausrichtung eine Rolle? Beide Autoren haben in ihren medientheoretischen Schriften ein mehrstufiges Entwicklungsmodell entworfen, das die Geschichte der Menschheit als fortschreitende Rückkehr zu einem ersten Zustand zu verstehen versucht, der jedoch, besonders in Flussers Fall, nicht wieder in derselben Form eingeholt werden kann. Ich werde mich daher in meinen Ausführungen vor allem mit dem ersten und letzten Zustand der Entwicklung und deren jeweiligem Verhältnis im Werk der beiden Autoren beschäftigen. Dabei spielt, im Falle Flussers, der Begriff ‚konkret‘ eine zentrale Rolle. Durch den Eintritt ins Universum der technischen Bilder ist der Übergang zu einer ‚Konkretheit zweiten Grades‘ möglich geworden. Bei McLuhan hingegen steht diese fortlaufende (Rück)Entfaltung im Zeichen einer Retribalisierung der Gesamtgesellschaft und einer neuen alle Sinne integrierenden Taktilität. Geht es also bei Flusser um eine radikale Umdeutung des Begriffs der Konkretheit, und damit letztlich des Verhältnisses zur Umwelt, so steht bei McLuhan die Wiedererreicherung einer ausgeglichenen harmonischen Totalität nach einer langen Phase der Zersplitterung im Mittelpunkt. Auf weitere Unterschiede werde ich am Ende dieses Essays eingehen. Es geht mir dabei weniger um einen systematischen Vergleich als um einen Versuch, die beiden Autoren in einen Dialog miteinander treten zu lassen.

Flusser behandelt den Sündenfall an verschiedenen Stellen seines Werkes. Er spricht zwar nicht vom Apfel und der List der Schlange; der Baum der Erkenntnis, der Fall, der Verlust der

Unschuld und das daraus hervorgehende in sich gebrochene Selbstbewußtseins sowie die sukzessiven Versuche, sich aus dieser Lage zu befreien, spielen aber eine wesentliche Rolle. Flusser deutet den Sündenfall vornehmlich aus anthropologischer und phänomenologischer Perspektive. Im Mittelpunkt seines Interesses steht dabei das Gestische als körperlicher Ausdruck eines intentionalen Weltbezuges. Fallen. Stürzen. Zurücktreten. Abstand nehmen. Stolpern. Handeln. Einbilden. Sich aufrichten. Sich empören. Emportauschen. Sich entwerfen. Bevor ich mich aber eingehender damit befasse, möchte ich einen Umweg einschlagen, damit das Spezifische seiner Perspektive, die zugleich in einen jahrhundertealten religiös inspirierten Diskurs eingebettet ist, den sie zu verlassen versucht, deutlicher hervortritt.

In den Stand der Unschuld zurückfallen

„The story of the fall“, schreibt James Rushing in einem Essay zu Kleists *Über das Marionettentheater*, „is found at the beginning of the Bible, both as a book and as metaphor for the Christian *Heilsgeschichte*, and in the typological thought characteristic of that religion and its book, the beginning presages the end.“ Der Aufbau der Bibel als Buch und der Verlauf der Geschichte der Menschheit folgen dabei dem gleichen dreistufigen Modell. Der Ausschluß aus dem Garten Eden setzt einen langen Prozeß in Gange, der schließlich wieder ins Paradies heimführen wird. Das zentrale Moment, so Rushing, ist dabei die Erlangung des Bewußtseins. „The earthly paradise (the Golden Age, the state of innocence) is a state of unconsciousness. The fall is a metaphor for becoming conscious; fallen man is made imperfect by consciousness [...]. In the final phase, the souls of the saved achieve a state of infinite consciousness [...]“ (Rushing 1988: 529). Nach dieser Lesart führt der Weg also aus der ursprünglichen Abwesenheit von Bewußtsein über eine Phase der Unvollkommenheit, die auf ein unvollständig entwickeltes Bewußtsein zurückgeführt werden kann, zu einer abschließenden Phase der Fülle und Harmonie dank einer ins Unendliche gesteigerten, göttlich anmutenden Bewußtheit. Die erste und letzte Phase sind zwar ineinander verstrickt, aber auch grundsätzlich verschieden voneinander. Eine ergänzende und erweiternde Erzählung dazu findet sich in der Geschichte der Juden nach ihrer Flucht aus der ägyptischen Gefangenschaft. Der Zugang ins gelobte Land wurde ihnen erst nach einer langen schwierigen Wanderschaft in der Wüste gestattet. Auch hier ist die lange mittlere Phase von zwei deutlichen Einschnitten begrenzt.

An dieser Stelle drängt sich ein kurzer Einschub auf. In ihrer ‚Flusser Lecture‘ über das Verhältnis von Buchstabe und Zahl zitiert Sigrid Weigel aus einem Text Flussers, in welchem dieser die Verselbständigung der Zahlen aus dem alphanumerischen Code als ein Auswandern umschreibt. Ihr sei, so Weigel, „besonders das im mediengeschichtlichen Kontext bemerkenswerte

Worte *auswandern*“ aufgefallen, „das – in Titel und Schlußabsatz prominent plaziert – Flussers Überlegungen gleichsam einrahmt. In der Pause äußerte ich ihm gegenüber die Vermutung, daß die Rede von der Auswanderung auf die Figur des Exodus anspiele und damit einen Subtext ins Spiel bringe, der die reine Mediengeschichte überschreite. Die Bemerkung löste nicht nur ein verschmitztes Lächeln seinerseits aus, sondern auch ein angeregtes Gespräch über die jüdische Tradition, über seine Emigration und über religionshistorische Verwicklungen aktueller kultureller Konfliktfelder“ (Weigel 2006: 5-6). Der hier von Weigel aufgeworfene thematische Komplex nimmt innerhalb von Flussers Werk einen prominenten Platz ein. Immer wieder stößt man bei Flussers medienhistorischen Überlegungen auf den Sündenfall und die messianische Endzeit evozierenden jüdisch-christlichen Subtext. Selbst in seinem mehrstufigen mediengeschichtlichen Entwicklungsmodell gelangt man nach dem Durchlaufen einer mittleren, geschichtlichen, durch lineares textuelles Denken geprägten Phase in die nomadische Existenzweise der telematischen Gesellschaft. Diese nimmt zwar den frühen Nomadismus der schriftlosen Bildkulturen wieder auf, geht aber auch deutlich darüber hinaus. Der Bezug auf Kleists ironisch doppelbödiges heilsgeschichtliche Narration ist daher mehr als gerechtfertigt.

Als Kleist um 1810 seinen Text verfaßte, lagen zwei widerstreitende Interpretationsmuster einer säkularisierten Lesart der Heilsgeschichte vor (vgl. Marquard 1981), die er beide in seinen Text einfließen ließ. Nach einer anfänglichen Positivierung des Sündenfalls im Lichte einer Neuinterpretation des Mythos von Prometheus wurde, vor allem nach den Erfahrungen der Französischen Revolution, das Modell renegeativiert. Die Tradition der *felix culpa*, der glücklichen Schuld, findet sich in Schillers, Kants, Fichtes und Herders Werk. Schiller spricht vom Sündenfall als erstes Wagestück der Vernunft und als Emanzipation des Menschen, welche den endgültigen Verlust der Unschuld bei weitem aufheben und wettmachen. Gerade das, was den Fall verursacht hatte – die Vernunft –, könnte diesen auch wieder rückgängig machen. Die Flucht aus dem Paradies der Unwissenheit und Knechtschaft sollte in ein neues, zweites Paradies der Erkenntnis und der Freiheit überführen, und dadurch die Unmittelbarkeit einer Existenz ohne Reflexion in die Unmittelbarkeit höchsten Wissens umschlagen. Wie Adam Müller es 1808 umschrieb: Der paradiesische Anfang sollte in einen zweiten paradiesischen Zustand der Zukunft überführt werden, das Werk der Natur in ein Werk der Kunst (vgl. Kurz 1981). Diese Einstellung änderte sich nachhaltig nach den beängstigenden Ereignissen des revolutionären Terrors. Kant in *Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft* und Schelling in *Über das Wesen der menschlichen Freiheit* bezweifelten nun die Fähigkeit der Vernunft, den Menschen aus seinem gefallenem Zustand zu befreien. Kleists Erzählung - aber auch Flussers medienhistorische Narration – ist aus dem spezifischen Kontext dieser grundlegenden interpretativen Spannung heraus zu verstehen. Obwohl sie

auf ersten Anhieb die klassische dreistufige Lesart des Sündenfallmythos anzubieten scheint, lassen sich bei näherem Hinsehen Spuren einer skeptischeren Vision der Dinge ausmachen.

Wie Flusser faßt auch Kleist seine Parabel in körpergebundene Bewegungsmetaphern, welche anhand einer Betrachtung des Gestischen das diffizile Verhältnis von Geist und Körper zu thematisieren versuchen. Das erste Stadium wird durch die von ihren Fäden abhängige, über die Bühnenbretter schwebende, mitschwingende Marionette erfaßt. Ihre Existenz hängt wortwörtlich bloß an einem Faden. Die Marionette wird durch einen Schwerpunkt kontrolliert, der sie graziös und vollendet hüpfen und tanzen läßt. Die Schwerkraft steht dabei für ein übergreifendes kosmisches Gesetz, von dem die Marionette keine Ahnung haben kann. Der die Fäden ziehende Maschinist vollzieht einfache, minimale Bewegungen. Er greift kaum ein und seine Präsenz ist deswegen auch nicht wahrzunehmen. Könnte seine Rolle von einer seelenlosen Maschine übernommen werden, so würde die Anmut und Grazie der Marionette noch zusätzlich gesteigert. Der Vorteil von Marionetten im Gegensatz zu Tänzern ist, daß sie sich nie zieren. Tatsächlich ist die ‚Ziererei‘, wie sie Kleist nennt, das eigentliche Problem beim Tanz, da sie unweigerlich zu Dissonanz und Disharmonie führt. Verursacht wird sie dabei von einer mangelnden Übereinstimmung zwischen der bewegenden Kraft der Seele und der jeweils anders gelagerten, von der Bewegung diktierten Position des Schwerpunktes. Dies kann nur Tänzern passieren. „Solche Mißgriffe“ hält Herr C., einer der beiden Dialogpartner, fest, „sind unvermeidlich, seitdem wir vom Baum der Erkenntnis gegessen haben“ (Kleist 2001: 342).

Der Ich-Erzähler pflichtet dieser Interpretation bei und bestätigt den heilsgeschichtlichen Hintergrund der Geschichte, auf den sein Gesprächspartner zuvor schon angespielt hatte. Er wisse, „welche Unordnungen, in der natürlichen Grazie des Menschen, das Bewußtsein anricht[e]“ (Kleist 2001: 343). Die Ziererei des Tänzers ist auf das Auseinandertreten von Körper und Bewußtsein zurückzuführen. Gleich mehrmals finden sich Hinweise im Text auf diesen spezifischen Deutungsmodus. „Doch das Paradies“, so Herr C., „ist verriegelt und der Cherub hinter uns; wir müssen die Reise um die Welt machen, und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist“ (Kleist 2001: 342). Und weiter: „Nur ein Gott könne sich, auf diesem Felde, mit der Materie messen; und hier sei der Punkt, wo die beiden Enden der ringförmigen Welt ineinandergriffen“ (Kleist 2001: 342-3). Die erste und zweite Unschuld stehen somit in einem kreisförmigen Verhältnis zueinander, was auch bedeutet, daß es von der einen in die andere einen Zugang gibt, den es gilt aufzufinden.

Der Marionette kann der Sündenfall nichts anhaben, weil sie ‚antigrav‘ ist, und dadurch die Fähigkeit besitzt, der Schwerkraft zu widerstehen. „Von der Trägheit der Materie, dieser dem Tanze entgegenstrebendsten aller Eigenschaften, wissen sie nichts: weil die Kraft, die sie in die Lüfte erhebt, größer ist, als jene, die sie an die Erde fesselt. [...] Die Puppen brauchen den Boden

nur, wie die Elfen, um ihn zu *streifen*, und den Schwung der Glieder, durch die augenblickliche Hemmung neu zu beleben; wir brauchen ihn, um darauf zu *ruhen*, und uns von der Anstrengung des Tanzes zu erholen [...]“ (Kleist 2001: 342). Sowohl die erste Phase als auch der Übergang in die zweite weisen äußerst ambivalente Züge auf. Die Marionette ist zwar unfrei und bewußtlos, aber leicht und beschwingt. Ihr haftet nichts Irdisches an. Ganz anders der Mensch, der hier durch den Tänzer verkörpert wird. Die befreiende Durchtrennung der Fäden bezahlt er mit dem Sturz in eine Welt, die von der Schwerkraft regiert wird; und das Erlangen des Bewußtseins geht einher mit dem Verlust der Grazie und der Entdeckung der eigenen Körperlichkeit.

Die Erzählung eines fechtenden Bären leitet die Betrachtungen über das dritte Stadium ein. „Der Bär stand, als ich erstaunt vor ihn trat, auf den Hinterfüßen, mit dem Rücken an einem Pfahl gelehnt, an welchem er angeschlossen war, die rechte Tatze schlagfertig erhoben, und sah mir ins Auge: das war seine Fechterpositur. [...] Ich versuchte ihn durch Finten zu verführen; der Bär rührte sich nicht. [...] Nicht bloß, daß der Bär, wie der erste Fechter der Welt, alle meine Stöße parierte; auf Finten (was ihm kein Fechter der Welt nachmacht) ging er gar nicht einmal ein: Aug in Auge, als ob er meine Seele darin lesen könnte [...]“ (Kleist 2001: 344-5). Wie Kafkas zweite Puppe scheint Kleists Bär eine ambivalente Metapher für den Zustand vor dem Fall und zugleich das zwiespältige Bild einer möglichen zweiten Unschuld zu sein. Der Bär ist angekettet und ruht graziös in seiner Mitte wie die antigrave Marionette. Seine Bewegungen scheinen von einem außer ihm liegenden, unbeirraren Zentrum diktiert zu werden. Als ‚erster Fechter‘ der Welt hat er zusätzlich etwas mit Adam gemein. Trotz all dieser Gemeinsamkeiten ist er aber auf irritierende Art und Weise lebendig und mit vernünftigen Fähigkeiten ausgestattet. Er pariert alle Angriffe mit unmittelbarer mechanischer Präzision, weil seine ganze Aufmerksamkeit dem Lesen der Seele des Gegners gilt, den er unablässig fixiert. Er handelt unbeirrbar und direkt aufgrund grenzenlosen Wissens und tiefster Erfahrung.

Die heilsgeschichtliche Deutung, auf die, wie gezeigt, im Laufe der Geschichte immer wieder angespielt wird, kommt am Ende noch einmal zur Sprache. „Wir sehen, daß in dem Maße, als in der organischen Welt die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt. – Doch so, wie sich der Durchschnitt zweier Linien, auf der einen Seite eines Punktes, nach dem Durchgang durch das Unendliche, plötzlich wieder auf der anderen Seite einfindet, oder das Bild des Hohlspiegels, nachdem es sich in das Unendliche entfernt hat, plötzlich wieder dicht vor uns tritt: so findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch eine Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein; so daß sie, zur gleichen Zeit, in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewußtsein hat, d.h. in dem Gliedermann, oder in dem Gott“ (Kleist 2001: 345). Die beiden Enden des Kreises schließen sich, die zweite hintere Tür öffnet sich in dem Moment, wo man

wieder vom Baum der Erkenntnis ißt, „um in den Stand der Unschuld zurückzufallen“ (Kleist 2001: 345). Dies ist zugleich „das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt“. Um ein zweites Mal vom Baum der Erkenntnis kosten zu können, müßte man allerdings schon wieder ins Paradies zurückgefunden haben. Dies ist wiederum nicht möglich, weil man dorthin erst durch einen zweiten Biß in den Apfel gelangen kann. Diese fundamentale Paradoxie ist jedoch nicht die einzige Ungereimtheit in Kleists Erzählung. Dieser präsentiert zwar vordergründig eine säkularisierte Version der christlichen Heilsgeschichte, in der die durch Bewußtheit verlorene Grazie am Ende dank unbegrenzten Bewußtseins wieder und diesmal als Unverlierbare zwar zurückgewonnen wird, liefert aber zugleich einen hintergründigen skeptischen Subtext mit, der die Erzählung von Anfang an begleitet und deren Stimmigkeit von innen her in Frage stellt. Zahlreich sind die ironischen Brechungen und besonders verräterisch die Gesten des Ich-Erzählers. Kurz spricht von Kleists Text als einem „Dialog [der] auf der Grenze zwischen didaktischer Reflexion und poetischem Diskurs angesiedelt“ (Kurz 1981: 264) ist. Kleist kritisiert das Modell des Sündenfalls dabei „nicht direkt, sondern indirekt, durch die spezifische Struktur des poetischen Mediums.“ Er kritisiert „die Einsinnigkeit der Weltdeutung mit ihrer Tendenz zu absoluten Entgegensetzungen, durch die die Mischung des Irdischen verloren geht. [...] Die Geschichte der Welt ist nicht konstruierbar. Niemand kann sie so erzählen, als verfüge er über ihr erstes und letztes Kapitel. [...] Es bleibt damit auch die Frage, ob der Mythos vom Sündenfall, der die condition humaine auf absolute Entgegensetzungen reduziert, deren Verständnis nicht eher verhindert“ (Kurz 1981: 268f.). Vor der hier kurz skizzierten Geschichte Kleists samt ihrer Ambivalenzen läßt sich nun auch Flussers und McLuhans Position deutlicher herausarbeiten.

Vilém Flussers anthropologische und medienhistorische Umdeutung des Sündenfalls läßt sich anhand zweier divergierender, aber aufeinander bezogener Erzählungen rekonstruieren. Die erste Erzählung geht vom Gegensatzpaar abstrakt/konkret aus. Die Menschwerdung hat dazu geführt, daß die erste konkrete Lebenswelt zugunsten einer sich stets steigernden Abstraktionsspirale verlassen wurde. Jeder Versuch, zum ursprünglichen Konkreten zurückzugelangen, steigert den Grad der Abstraktion, was dazu führt, daß die verlorengegangene Konkretetheit nur noch durch stets zunehmende Abstraktionsschichten hindurch erreicht werden kann. Der Ursprung jedoch trennt für immer, da er als Ursprung unhintergebar bleibt. Das erste Konkrete ist nicht mehr einzuholen. „An (den) Ursprung aus Homonid in Homo“, hält Flusser dazu in *Menschwerdung* fest, „kann man leider nicht heran, weil es so etwas wie ‚Ursprung‘ gar nicht gibt. Logischerweise müßte es so etwas geben, aber es gibt es nicht. Von dieser Illogizität der ursprünglichen Menschwerdung muß man ausgehen“ (Flusser 1994: 203). Die andere, zugleich später entstandene Erzählung geht von der Geschichte des Falles aus, des Urfalles als eines Unfalles und

Zufalles und leitet daraus die Vorstellung einer zweiten Menschwerdung ab. Flusser spricht in diesem Zusammenhang von einer zweiten Aufrichtung.

Vom Abstrahieren und Konkretisieren

Im ersten Kapitel von *Lob der Oberflächlichkeit*, einer unabgeschlossenen Vorarbeit zu *Ins Universum der technischen Bilder*, welches den Titel ‚Das Abstraktionsspiel‘ trägt, entwirft Flusser eine erste Variante seiner in der Folge immer wieder umformulierten phänomenologischen Erzählung der Menschwerdung. Die auf uns einwirkende Wirklichkeit besitzt vier untrennbare Dimensionen, welche eine konkrete Raumzeit konstituieren, in der sich dreidimensionale Körper bewegen. Aus dieser Wirklichkeit lassen sich beliebig sukzessive Dimensionen abstrahieren und dadurch eine Reihe unterschiedlicher unwirklicher Universen erstellen. Flusser versteht das Wort ‚abstrahieren‘, das vom lateinischen ‚abstrahere‘ kommt und abziehen, wegziehen bedeutet, im gestisch metaphorischen Sinne von ausklammern, herausheben und herausreißen. Es schwingt hier aber zugleich eine Vorstellung von Verlust mit, denn durch das sukzessive Abziehen der Dimensionen wird die Wirklichkeit langsam ausgedünnt. Dasselbe tut er mit dem Begriff des ‚Konkretisierens‘. Das lateinisch ‚concretus‘ bedeutet verdichtet und zusammengewachsen. Abstrahieren ist ein Prozeß des Entfernens und Entziehens. Konkretisieren hingegen ein Ballen und Verdichten. Das Abstraktionsspiel ist zudem ein „schrittweises Zurücktreten aus der ‚Wirklichkeit““ (Flusser 1993: 10), das sich jedoch nicht im Sinne eines geordneten Marschierens abwickelt, sondern als tänzelndes spielerisches Trippeln abläuft. Durch die Gegenüberstellung von dezidiertem Marschieren und zögerndem Tänzeln soll die aggressiv vereinnahmende militärische Komponente der Welteroberung – deren gierig verschlingende Seite – dem Zweifel einer spielerisch ästhetisierenden Sicht ausgesetzt werden.

Beim ersten Schritt wird ein zeitloser Körper konstruiert, eine dreidimensionale Skulptur. Beim zweiten entstehen tiefenlose Flächen, d.h. Bilder, beim dritten flächenlose Linien, d.h. Texte, und beim vierten geht es um linienlose Punkte, um Komputationen. Die einzelnen aufeinanderfolgenden Schritte kumulieren die Dimensionen des Mangels, was zugleich zu einer absteigenden Entwicklung führt: 4-3-2-1-0. Der Aufstieg ist damit immer auch ein Abstieg und umgekehrt, oder, wie Flusser es in *Vom Subjekt zum Projekt* ausdrückt: Die in den Himmel stürmende Jakobsleiter des Fortschrittes² ist zugleich eine „schwindelerregende Spirale des Sündenfalls“ (Flusser 1994: 283). Unser trippelnder „Abstraktionstanz um die verlorene ‚Wirklichkeit‘ herum“

² Vgl. dazu die Abbildung auf folgender Seite: Marc Chagall, Die Jakobsleiter (Ausschnitt), Radierung 1931-39, [http://www.adolf.frahling.de/Web-Site/Chagalls_Mystik_III_\(Jakobs_Traum\).html](http://www.adolf.frahling.de/Web-Site/Chagalls_Mystik_III_(Jakobs_Traum).html)

kann zugleich als erhellende aufklärerische Form der Kulturkritik und als pessimistisches Unbehagen in der Kultur gedeutet werden.



Eine der Grundregeln des Abstraktionsspiels ist, daß man beliebig weitere Dimensionen ausklammern kann, als ob man eine Karte nach der anderen vom Tisch entfernen würde. Wenn man aber einmal damit angefangen hat, kann man nicht mehr aufhören oder gar zum Anfang zurückgelangen, indem man alle Karten wieder auf einen Stapel legt. Man ist dazu verdammt, endlos weiterzuspielen. „Wenn man sich einmal auf das Abstraktionsspiel einläßt, das heißt, wenn man einmal beginnt zu ‚existieren‘, dann ist es aus mit dem Behagen. Kein wie immer geartetes trippelndes Zurückschreiten, keine wie immer geartete ‚Konkretion‘, keine Romantik,

keine ‚Rückkehr and die Wurzeln‘ kann uns wieder zu Regenwürmern machen. Das Gruseln ist die uns Menschen eigene Stimmung“ (Flusser 1993a: 11).

In Hinblick auf die hier behandelte Frage sind besonders der erste und der vierte Schritt der Entwicklung und ihr spezifisches Verhältnis von Interesse. Für Flusser stehen wir momentan an einer Wende, genau wie vor uns der prähistorische Willendorfer, der Skulpturen aus der vierdimensionalen Raumzeit heraushob und dadurch den ersten entscheidenden Schritt aus der Konkretetheit in die Abstraktion leistete. Könnten wir den ersten Schritt nachvollziehen, wären wir nicht nur im Stande den Schwellencharakter unserer eigenen gegenwärtigen Situation besser zu verstehen, wir hätten auch einen tieferen Einblick in die gesamte Entwicklung. Wir hätten „Zugang zu allen darauffolgenden Schritten hinaus aus dem Konkreten und hinein in die Abstraktionen. Wir können es nicht, denn jeder ‚Ursprung‘ – jeder Sprung in eine Gegend noch ohne Modelle – ist unnachlebbar“ (Flusser 1993a: 12). Obwohl dem Ursprung näher, wäre es jedoch verfehlt „den Willendorfer um seine relative ‚Wirklichkeitsnähe‘, um seinen Mangel an Abstraktionskraft, beneiden zu wollen. Seine Lage war ebenfalls gruselig wie unsere. Denn auch für ihn stand die Wirklichkeit in Frage und hätte er schreiben können, auch er hätte sie zwischen Gänsefüßchen setzen müssen“ (Flusser 1993a: 10-1). Die eigentliche Bedeutung der zweiten Konkretetheit und ihr Unterschied zur ersten werden in diesem Text nur angedeutet, aber nicht weiter ausgeführt. Dies wird erst in *Ins Universum der technischen Bilder* und in *Vom Subjekt zum Projekt* geleistet, auf die ich

im Folgenden eingehen will. Ganz am Ende des unfertigen Textes findet sich jedoch ein knapper Hinweis. Flusser schreibt dort, eine Folge des Schrittes in die Abstraktion seien die traditionellen Bilder gewesen, eine „Bewegung vom Konkreten weg ins Abstrakte. Die neuen sind Folgen einer Bewegung aus der letzten Abstraktion dem Konkreten entgegen. Wo diese beiden entgegengesetzten Häute zusammentreffen, dort stehen wir gegenwärtig“ (Flusser 1993a: 59).

Wichtig ist es noch, hier festzuhalten, daß Flusser die grundsätzliche Ambivalenz des Abstraktionsspiels auch als Glaubensverlust deutet. So spricht er von einem „fortschreitende[n] Vertrauensverlust“, der eine Folge der „innere[n] historische[n] Dialektik der Mediationen“ (Flusser 1996: 108) ist und sich als „verdichtende ‚Krise des Glaubens‘“ (Flusser 1993a: 19) verstehen ließe. Damit wird der ganzen Entwicklung eine, wenn auch säkular uminterpretierte und ironisch verfremdete heilsgeschichtliche Dimension unterlegt. Durch sein Exil, seine Verstoßung aus der konkreten Umwelt, die hier für die verlorene und nicht mehr einzuholende erste Stufe einsteht, wird die Welt in Gänsefüßchen gesetzt. Der menschliche Versuch, sich in seiner Umgebung zu orientieren, der von Flusser als existentielles a priori gesetzt wird, und die tückische Seite von Medien, welche darin besteht, durch Vermittlung das Vermittelte zu verbergen, verstärken sich dabei gegenseitig und treiben dadurch die mediengeschichtliche Entwicklung an. Jede weitere Stufe ist ein Versuch mit Hilfe eines neuen Mediums, das alte zu kritisieren, d.h., durch das alte Medium hindurch zur Wirklichkeit zurückzufinden. Aber so wie die Bilder, deren Aufgabe es gewesen wäre, die Wirklichkeit vorzustellen, diese letztlich wieder verstellen, erweisen sich auch die Texte, deren Zweck es war, die Bilder zu zerreißen, als opak. Damit ist die Notwendigkeit nach einem weiteren Medium gegeben, das die Texte wieder vorstellbar macht. Aus der Perspektive des Gestischen klingt das so: „Nach seinem Austritt aus der ihn konkret angehenden Welt hat sich der Mensch zuerst auf seine Hände verlassen. Dann kontrollierte er die Hände mit seinen Augen. Dann traute er seinen Augen nicht mehr und kontrollierte sie mit Fingern und Ohren. Jetzt aber traut er auch den Fingern und Ohren nicht mehr und tastet im Dunkeln herum, um überhaupt etwas herauszufinden. Und dieses Tasten im Dunkeln nennt er ‚spielen‘“ (Flusser 1993a: 19-20). Damit ist ein absoluter Extrempunkt der auf Verfremdung und Abstraktion setzenden Entwicklung erreicht. Dieser erweist sich jedoch als Möglichkeit, auf radikal neue Art und Weise zur Konkretheit – wenn auch einer nunmehr völlig anders gedeuteten – zurückzufinden. Der absolute und definitive Glaubensverlust in die vermittelnde Funktion von Medien schlägt somit in die befreiende Einsicht um, daß die ganze Wirklichkeit von Menschen in einem kollektiven dialogisch fundierten Vorgehen durch bewußtes Entwerfen gestaltet wird.

Eine weitere Version des Abstraktionsspiels findet sich im 1985 erstmals erschienenen *Ins Universum der technischen Bilder*. Flusser spricht nun von Stufen. Dominiert in der früheren Fassung noch die Idee eines horizontal verlaufenden Zurücktretens, eines sich zunehmenden Entfernens

vom Konkreten durch sukzessive Momente der Ausklammerung, so ist nun von einer Leiter die Rede. Die spielerische Dimension des Tänzeln und Trippeln ist einer gefährlichen, zweiseitigen Zwanghaftigkeit gewichen. Norval Baitello spricht in diesem Zusammenhang von einer Treppe der Abstraktion, von einer ‚Eskalation‘, und fängt damit den unterschwellig bedrohlichen und destruktiven Charakter der ganzen Entwicklung in einem Wortspiel ein. Die medienhistorische Entwicklung muß auch als eine zunehmende Aufrüstung der Sinne gelesen werden. Diese Treppe ist eine aufsteigende Progression, die jedoch in ihr Gegenteil umgeschlagen ist. Anders ausgedrückt: die Abstraktion wird zur Substraktion und der Aufstieg zum Abstieg, zur progressiven Abkehr. „Die Lebenswelt“, so Baitello, der den Prozeß im Zeichen der Anthropophagie, des Fressens und Gefressenwerdens sieht, „verflüchtigt sich, weil aufgefressen von einer immateriellen Anti-Welt der Undinge, der Abstraktionen, Algorithmen, von Körnchen und immateriellen Punkten“ (Baitello 2007: 13).



Und weiter: „Die Eskalation des Abstrakten oder die Treppe der Abstraktion ist also, im Gegensatz zu Jakobs Leiter³, ein Sprung ins Leere, ein Abstieg in die Leere, ins Nichts, in den Wind“ (Baitello 2007: 24). Der Mensch verschlingt gefräßig seine Umgebung. Die von ihm dadurch entwickelte aggressive Völlerei der Technik besteht darin, Natur und Leben zu verschlingen und zu prozessieren. In diesem Sinne könnte man das Abstraktionsspiel auch als eine progressive Verschlingung durch Technologie deuten. Die vom Menschen erschaffenen Apparate sättigen sich jedoch nicht nur an der Natur und dem Leben, sie beginnen den Menschen selbst aufzufressen. Eine umgekehrte Form der Völlerei

setzt damit ein. Der Mensch wird von seinen eigenen Werkzeugen verzehrt. Die Metapher des Verschlingens kippt somit in eine Metapher des Verschlingen-Lassens. Die Verschlingung verschlingt ihren Erschaffer. Dieser Hunger und diese Völlerei produzieren letztlich eine existentiell-

³ Vgl. dazu die Abbildung auf dieser Seite: Leiter zum Paradies, Hl. Johannes Klimakos, 15. Jahrhundert, Manuskript, Lenin Bibliothek, Moskau (http://www.textweek.com/art/jacob_ladder.htm).

le Leere. Die Produktion von Bildern, das Schreiben und Kalkulieren erschaffen verschlingende Wüsten, die ihrerseits immer mehr Bilder, Texte und Kalkulationen fordern.

Im ersten Kapitel von *Ins Universum der technischen Bilder* beschreibt Flusser die fünf Stufen der Abstraktion nicht als Rückschritt, sondern als ob es dabei darum gehe, sich aus der gefängnisartigen Enge eines Kellergewölbes zu befreien. Dank diesen Stufen ist der Mensch „aus dem Konkreten hinaus in immer höhere Abstraktionen emporgeklommen“. Die Bewegung kann aber zugleich als „Modell der Kulturgeschichte und der Entfremdung des Menschen vom Konkreten“ (Flusser 1992: 10) gelesen werden. Auch hier liefert Flusser eine skeptische, an Kleist gemahnende, Lesart der Gesamtentwicklung.

Die erste Stufe ist diejenige des Naturmenschen. „Das Tier und der ‚Naturmensch‘ (diese *contradictio in adjecto*) sind in eine Lebenswelt gebadet, in eine vierdimensionale Raumzeit, welche das Tier und den ‚Naturmenschen‘ angeht. Es ist die Stufe des konkreten Erlebens“ (Flusser 1992: 10). Flusser beschreibt den Naturmenschen, als ob er in einem mütterlichen Uterus behütet wäre und im Fruchtwasser seiner Umgebung wie ein Fisch leben würde. Die um ihn herumstehenden Dinge bieten ihm keinen Widerstand, an dem er sich stoßen könnte. Wie der Vampyroteuthis *Infernalis*, der in den Abgründen der Ozeane haust und für unsere mögliche Zukunft einsteht, manipuliert der Naturmensch keine Gegenstände, und ist daher nicht im Subjekt/Objekt Verhältnis gefangen. Im Gegensatz zum Menschen besitzt der Vampyroteuthis Tentakel, mit denen er sich, einem Vampir vergleichbar, flüssige Nahrung zufächelt, die er wie ein Strudel in sich aufsaugt. Dadurch ist seine Haltung der Umwelt gegenüber impressionistisch und passiv. Der Mensch hingegen bereist und bearbeitet „eine stehende und bestehende Welt“ (Flusser 1993b: 36). Mit dem Eintritt ins Zeitalter der Neuen Medien tritt die Bedeutung der gegenständlichen Welt hinter derjenigen der immateriellen Informationen zurück. „Der Mensch verwirklicht sich von nun ab [...] in jener Tätigkeit, die Verarbeitung von ‚Software‘ genannt wird. In diesem Kontext verweist ‚Soft‘ fraglos auf Weichtiere“ (Flusser 1993: 57).

Die zweite Stufe katapultiert den Menschen aus seiner Einbettung in die Lebenswelt heraus. Durch Handhabung von Gegenständen, durch Benutzung der Hände wird er zum Subjekt von Objekten. „Im Unterschied zum Tier, auch zu den Primaten, verfügt der Mensch über Hände, welche die ihn angehende Lebenswelt aufhalten und zum Stillstand bringen können (so daß die Lebenswelt ihn nicht mehr angeht). Dieses Ausstrecken der Hand gegen die Welt kann als ‚Handlung‘ bezeichnet werden. Dank ihr zerfällt die Lebenswelt in zwei Regionen: in die Region der nun stillstehenden, ‚verstandenen‘ Gegenstände und in die Region des ‚verstehenden‘, den Gegenständen gegenüberstehenden menschlichen Subjekts; in die Region des Objektiven Umstands und in die Region der Ek-sistenz des Menschen. Die Handlung abstrahiert das Subjekt aus der

Lebenswelt, klammert es aus ihr aus, und was übrigbleibt, ist das dreidimensionale Universum der zu fassenden Gegenstände, der zu lösenden Probleme“ (Flusser 1992: 12-3).

Auf der fünften Stufe des Kalkulierens und Komputierens, in die wir gegenwärtig emportau-chen, die Stufe der technisch produzierten Bilder und der Nulldimensionalität, ist eine neue Form des Konkretisierens möglich geworden, die Flusser im dritten Kapitel eingehend beschreibt. Hier präzisiert er zum ersten Mal das Verhältnis der beiden Formen von Konkretheit, die er in *Lob der Oberflächlichkeit* nur andeutungsweise eingeführt hatte. Das leere, abstrakte punktuelle Universum, aus dem sukzessive alle Dimensionen abgezogen wurden, ermöglicht durch konkretisierende Kalkulation und Komputation „aus dem Abgrund der Intervalle in die Oberfläche“ und „aus dem Abstraktesten ins scheinbar Konkrete“ (Flusser 1992: 26) zu gelangen. Die dabei eingebildeten Flächen der Technobilder stehen für eine scheinbare Realität, weil man viel zu viele Punkte benötigen würde, um eine konkrete Welt zu erstellen. Die damit nie zu erreichende Fläche wird von Flusser daher als scheinbar bezeichnet. Es geht dabei auch um ein neues verändertes Verständnis von Konkretheit als künstlicher Schein. Konkret ist nicht die gegebene Realität, sondern der auf die Leinwand der Wirklichkeit projizierte Sinn. Obwohl wir dadurch in eine bloß vermeintliche Realität auftauchen, die wir ganz und gar selbst produziert haben, bleibt dies der einzige Ausweg aus dem Dilemma. „Man kann in einem derart leeren und abstrakten Universum mit einem derart zerfallenen und abstrakten Bewußtsein nicht leben. Man muß, um leben zu können, das Universum und das ‚Bewußtsein‘ zu konkretisieren versuchen“ (Flusser 1992: 20). Das heißt: man muß ihm einen Sinn geben. Die Flächen der Technobilder entstehen aus einem Zusammen-setzen und Ballen von unzähligen Punkten, aus einem zunehmenden Verdichten. Genau deswegen kann man ihre Herstellung als eine Geste des Konkretisierens beschreiben. „Einbildner stehen an der äußersten bisher erreichten Grenze der Abstraktion, im nulldimensionalen Universum. Und sie bieten uns die Möglichkeit, die Welt und unsere Leben wieder konkret zu erleben“ (Flusser 1992: 44).

Wichtig ist in diesem Zusammenhang noch, daß Flusser die erste Stufe als Stufe des konkreten Erlebens und die gegenwärtige als Stufe des Konkretisierens versteht und dadurch implizit einmal auf das rezeptive und das andere Mal eher auf das Entwerfende, Produktive hinweist. Das Konkretisieren ist vor allem ein Einbilden. Es geht darum, Punktelemente zu raffen, um „von der äußersten Abstraktion zum Vorstellbaren zurückzukehren“ (Flusser 1992: 26) und diese „wieder konkret (begrifflich, vorstellbar, behandelbar) zu machen“ (Flusser 1992: 20). Die Geste des Konkretisierens restituiert damit der Wirklichkeit eine nach der anderen die abhanden gekommenen Dimensionen – die Welt der textuellen Begriffe, das Universum der Bilder und der dreidimensionalen Gegenständen – und invertiert, wenn auch nur scheinbar, den bis hier zurückgelegten Weg. Die eingebildeten Flächen sind letztlich zwar bloß „Konkretionen von abstrakten Punk-

teelementen“ (Flusser 1992: 40), „Hirngespinnste [...], die der Welt und uns einen Sinn verleihen“ (Flusser 1992: 37); im Gegensatz zur früheren Stufe aber, auf der man noch an den Gegenstand als etwas dem Subjekt Fremdes und daher Objektives glaubte, ist man sich nun bewußt, ganz und gar die Autoren von dieser Wirklichkeit zu sein, wie Slavoj Žižek treffend im Anfangszitat festhält. Es ist Kleists Stufe des absoluten Bewußtseins, mit dem Unterschied aber, daß hier nicht gottähnlich eine Welt überblickt, sondern bloß die Konstruiertheit der eigenen individuellen und kollektiven Entwurfstätigkeit durchschaut wird: Keine Rückkehr ins Paradies der Unwissenheit also, sondern ein schöpferisches sich Einrichten im Vorübergehenden und Vergänglichem, ein Leben in selbstgeschaffenen Wolken.

Dank synthetisierten Bildern werden wir fähig, aus der zunehmend abstrakt gewordenen Welt wieder ins konkrete Erleben zurückzukehren. Damit ist der Unterschied von wahr und falsch, echt und künstlich letztlich hinfällig geworden. An dessen Stelle setzt Flusser die Differenz von konkret und abstrakt. Die durch Technobilder geleitete kalkulierende und komputierende Einbildungskraft ist die Kraft des Konkretisierens von Abstraktem. Die daraus erwachsende Einsicht in die vollständige Konstruiertheit einer kollektiv im Dialog erstellten und intersubjektiv entworfenen Wirklichkeit gemahnt an die berühmte Passage aus einem Brief Kleists vom 22. März 1801 an Wilhelmine von Zenge: „Wenn alle Menschen statt der Augen grüne Gläser hätten, so würden sie urteilen müssen, die Gegenstände, welche sie dadurch erblicken, *sind* grün - und nie würden sie entscheiden können, ob ihr Auge ihnen die Dinge zeigt, wie sie sind, oder ob es nicht etwas zu ihnen hinzutut, was nicht ihnen, sondern dem Auge gehört“ (Kleist 2001: 634). Was hier noch als ein Problem der rezipierenden Seite von Wahrnehmung diskutiert wird, ist bei Flusser zu einem aktiven, Realität konstituierenden Prinzip avanciert.

Vom zweiten Aufrichten

In seinem letzten, un abgeschlossenen und posthum veröffentlichten Werk *Menschwerdung* entfaltet Flusser eine zweite gestische Erzählung der bisher vor allem vom Standpunkt der Codes geschilderten Entwicklung. Auch hier finden sich verschiedene Hinweise auf den Sündenfall, der allerdings in radikal säkularer Manier uminterpretiert wird. Die Geschichte des Menschen ließe sich als Übergang vom Subjekt zum Projekt zusammenfassen, als Einlösung eines frühen Versprechens. „Zuerst haben sich die Leute aufgerichtet, um sich dann zu bücken. Eleganter gesagt: zuerst wurden sie Existenzen und dann erst Subjekte von (unter) Objekten. Zuerst waren sie Ausgestoßene aus der Welt, ins Exil getriebene Nomaden und dann wurden sie zu Untertanen, d.h. seßhaft. Zuerst konnten sie mit frei baumelnden Händen alles im Raum begreifen, nach etwas greifen. Sie wurden unaufrichtig“. Diese Unaufrichtigkeit, hier im doppelten Sinne von Unterwür-

figkeit und Unehrllichkeit, äußert sich als ein „suchendes Greifen der Hände in die Objekte, über die sich die Leute beugen“. Die „scheinbaren Zweibeiner“ ducken sich vor den Objekten wie Untertanen. Flusser deutet an anderer Stelle diese unterwürfige Geste, dabei auf Nikolaus Cusanus beziehend, als säkularisierten Glauben: So wie die Menschen sich zu Beginn vor Gott verbeugten, so beugen sie sich nun über die Dinge selbst. Diese Geste, wie schon die mediengeschichtliche Entwicklung von Enthüllen und Verbergen, enthält aber zugleich eine Tendenz, welche die Grundlagen des Wirklichen unterhöhlt. „[...] dieses grabende Greifen der gebückten Subjekte [hat] die objektive Welt untergraben“. Die Menschen befinden sich dadurch „ohne es zu wissen, wieder *vis-à-vis du rien* [...] wie damals in Ostafrika zwischen den Bäumen“ (Flusser 1994: 193) nach dem Sündenfall. Dadurch erwächst die radikale Einsicht, daß die Menschen „eigentlich Untertanen von nichts sind. Eleganter gesagt, daß sich die objektive Welt als eine Abstraktion aus der konkreten Lebenswelt herausstellt, und zwar als eine Abstraktion, welche die müßigen Hände damals in Ostafrika begonnen haben, aus der konkreten Lebenswelt herauszuziehen“. Die objektive Welt wurde „aus der konkreten Welt dank Händen hergestellt“ und kann erst „jetzt wieder abgestellt werden“, durch ein Entwerfen möglicher alternativer Welten. Es geht dabei vor allem darum „die wieder frei baumelnden (von Arbeit befreiten) Hände zu beobachten, und wie dies einem zweiten Aufrichten gleichkommt“ (Flusser 1994: 193-4).

Flusser geht es also nicht um eine Rückkehr ins vierdimensionale Paradies der konkreten Lebenswelt, sondern um ein Zurückfinden zum ersten Zustand nach der Vertreibung, damit dessen befreiendes Potential, welches durch den Eintritt in das Subjekt-Objekt Verhältnis verschenkt wurde, endlich doch noch eingelöst werden kann. Führt die medienhistorische Spirale in einen definitiven Glaubensverlust den Medien gegenüber, d.h., in eine Wahrnehmungskrise, welche Kants Diktum aufnimmt und radikalisiert, so höhlt die Arbeit der Hände die Grundlagen der Wirklichkeit selbst aus und zerstört damit den Glauben an eine objektive Wirklichkeit. Die Geste des Entwerfens ist ein Versuch die dadurch verursachte existentielle Haltlosigkeit und Bodenlosigkeit in den Griff zu bekommen. Diese Deutung koinzidiert in Flussers Werk mit einer Reihe weiterer struktureller Gegensätze. Die Nachgeschichte, welche eine Rückkehr zum Nomadischen darstellt, entspricht dem Zustand des Bildermachens. Die Zeit der Schrift und der Selbsthaftigkeit hingegen ist zugleich diejenige des Subjektes von Objekten. Die durch Zahlen möglich gewordenen synthetischen Entwürfe der Technobilder werden zudem mit der neuen telematischen und dialogisch vernetzten Gesellschaftsform in eins gesetzt.

Im Kapitel *Von der Niedertracht* spekuliert Flusser über das erste Stadium der Menschwerdung, das, so seine radikale These, bis zum heutigen Moment noch nicht ganz abgeschlossen ist. Der Mensch erhält dadurch eine zweite Chance. Flusser spielt in diesem Text bewußt mit der grundsätzlichen Doppelbödigkeit der Worte, die er gegen den Strich liest und dabei auf ihren

gestischen Gehalt zurückführt. Die Menschwerdung ist eine „Herablassung aus Baumkronen. [...] Alle irdischen Körper sind nämlich nieder-trächtig: Sie trachten nach dem Mittelpunkt“. Sie sind ‚grav‘ um es mit dem Kleist des Marionettentheaters zu sagen. Die menschlichen Vorfahren, so Flusser, „sind heruntergefallen, und dies meint ja auch jene Tradition, die vom Sündenfall redet“ (Flusser 1994: 205).⁴



Im früheren unveröffentlichten Text *Was der Fall ist*, der vom allerersten Satz des *Tractatus* ‚Die Welt ist alles, was der Fall ist‘ ausgeht und diesen behandelt als würde er wie das biblische ‚Es werde Licht!‘ eine ganze Welt ins Leben rufen, spielt Flusser mit den vielen Möglichkeiten des Wortes ‚Fall‘. Die Welt ist Abfall, Teufelswerk und Müll; sie ist Anfall, da sie den Menschen als Gegenstand anfällt; sie ist Einfall eines göttlichen Schöpfers, Vorfall, Unfall und Notfall. Flusser vergleicht das Wort fallen mit dem lateinischen *falli*, irren, welchem man im englischen *fallacy*, Irrtum, begegnet. „Meint demnach Wittgenstein, die Welt sei die Summe aller Irrtümer, ein gigantischer Irrsinn?“ Wir leben in einer hinfälligen Welt, in

der sich die Frage nach der Freiheit folgendermaßen stellt. „Freier Fall oder frei vom Fallen“. Dadurch könnte man den Sündenfall als einen „Sonderfall im allgemeinen Gefälle von Ursache und Wirkung“ betrachten, „in welchem sich die Freiheit äußert“. Es ist nun gerade diese durch das plötzliche Aussetzen eines Programms zustande kommende Abweichung, die einen neuen Freiheitsraum definiert. Der Sündenfall ist damit nicht nur der Fall in die Freiheit, sondern zugleich die erste konstitutive Geste des Menschen, welche die Möglichkeit von Gesten als kausal nicht erschöpfend erklärbar Körperbewegung überhaupt erst setzt. Der Sündenfall ist ein Sonderfall des freien Falls „dennoch, den Sündenfall, das heißt die Niedertracht der Herablassung, *nicht* auf das Gesetz des freien Falls zurückzuführen, würde (genau betrachtet) bedeuten, das Irdische des Phänomens ‚Mensch‘ zu leugnen. Allerdings läßt sich die Sache umgehen und sagen, der Sündenfall sei ein derart eigenartiger Sonderfall des freien Falls, daß es praktisch unmöglich ist,

⁴ Vgl. dazu die Abbildung auf dieser Seite: Himmelsleiter, Ikone aus dem 12. Jahrhundert, Katharinenkloster, Sinai (Ägypten) (<http://pittcmu.ocf.net/icons-tables.html>).

ihn selbst mit Hilfe der fortgeschrittensten Computer auf die Gleichung des freien Falls zu reduzieren“ (Flusser 1994: 205). Obwohl der Ursprung des Menschen ein Sonderfall ist, läßt er sich durch die Gesetze des freien Falls nicht befriedigend erklären. Es ist eher ein Unfall oder ein Zufall. „Vielleicht ist der Ursprung der Menschheit [...] ein mißlungener Sprung von Baum zu Baum, [...] ein Unfall und vielleicht meint die Vorsilbe ‚Ur‘ im Wort ‚Ursprung‘ eben das Unvorhersehbare am Unfall. Ursprünglich als mißlungener Sprung, als Sprung, der niederträchtigerweise in einem Unfall endet. [...] Man kann sagen, das war ein Zu-fall auf den Zwischenraum zwischen Bäumen, und dabei handelt es sich um Niedertracht, weil ja dieser Zwischenraum ein Stück jener Erdkugel ist, zu deren Mittelpunkt alle Körper trachten. Oder man kann sagen, das war ein Ein-Fall auf den Zwischenraum zwischen den Bäumen von oben her, und dabei handelt es sich um Herablassung, weil ja etwas völlig Unvorhersehbares, nämlich ein gefallener Menschenaffe, auf die Erde herabfällt“ (Flusser 1994: 207-8).

Flusser übernimmt aus der Schilderung der Bibel das Bild des Baumes der Erkenntnis und die Vorstellung einer frühen Verfehlung, deutet diese aber radikal um. Aus dem mythischen Baum des Paradieses wird ein konkreter und zugleich ideeller Baum der ostafrikanischen Steppe zur Zeit, als die ersten Menschen auf der Erdoberfläche erschienen sind. Den Sündenfall deutet er konsequent gestisch als Sturz, der aber erst durch eine zweite Geste – diejenige des Aufrichtens und Handelns – in eine Welt der Dualität überführt. Im Gegensatz zur biblischen Interpretation, welche den Fall als Folge eines sündhaften Vergehens betrachtet, welches den Menschen in die Welt verstößt und zur Arbeit verdammt, sieht Flusser das Problem in einem Unfall, der sich erst nach dem Fall ereignete. Dies führt auch dazu, daß seine Forderung nach einer Rückkehr nicht hinter diesen zurückgehen, sondern den damals durchtrennten Faden wiederaufnehmen will. „Was ist aus der Menschwerdung tatsächlich geworden? [...] Sichtlich ist etwas dabei schiefgegangen, statt zuerst nach unten und dann nach oben zu gehen. [...] Daß etwas schiefgegangen ist [...] wissen wir [...] seit wir begonnen haben, die Menschwerdung in den Griff zu bekommen. Und es gibt Anzeichen dafür, daß wir eine zweite Menschwerdung versuchen; uns aus der Niedertracht zu entwerfen versuchen“ (Flusser 1994: 218).

Flusser faßt die christliche Heilsgeschichte folgendermaßen zusammen: „Seitens der Judenchristen läßt sich dagegen folgendermaßen argumentieren: Der Menschenaffe ist mitten im akrobatischen Sprung von Baum zu Baum hierher gefallen, und dieser Sündenfall hat ihn auf den Rücken geworfen. Er ist k. o., halb betäubt tappt er mit den Händen umher, um sich an irgend etwas festhalten zu können und dieses Etwas, was immer es sein mag, als Stützpunkt zu verwenden, um das verlorene Baumkronenparadies wieder zu erklimmen. [...] [E]inmal gefallen und sich selbst überlassen“ läßt er „sich immer weiter auf das Niederträchtige (ein), gerade weil er immer besser zu begreifen und zu behandeln, kurz zu handeln lernt. Daher muß sich die Transzendenz

zu ihm herablassen und selbst Mensch werden, um den Menschen aus der immer deutlicher erkannten und immer funktioneller manipulierten Niedertracht zu erlösen“ (Flusser 1994: 229-230). Flusser befürwortet den ersten Teil der Analyse, der die steigende Niedertracht der Entwicklung betont, besonders in Hinblick auf die jüngste Vergangenheit, verneint aber den vom Judentum vorgeschlagenen Ausweg, der auf die Hilfe Gottes setzt, um die Menschheit aus dem Teufelskreis ihrer Geschichte zu befreien. „Weder spricht etwas dafür, daß sich das Erhabene christlicherweise herabgelassen hat, noch dafür, daß es sich jüdischerweise je dazu herablassen wird“ (Flusser 1994: 230). Wird in der biblischen Interpretation die erste gescheiterte Menschwerdung durch eine zweite aufgehoben und rückgängig gemacht, um die Tür zum Paradies wieder aufzuschlagen, oder, um es in Flussers Worten auszudrücken, um in die verlorenen Baumkronen zurückzuklettern, d.h., um Erlösung, so setzt Flusser auf das, was er Empörung nennt. Gemeint ist damit die Revolte gegen die eigene Situation als Subjekt eines Objekts und zugleich der Versuch einer zweiten diesmal aber befreienden, nicht mehr untertänigen Aufrichtung. In beiden Fällen geht es jedoch um eine Aufwärtsbewegung, was einmal mehr belegt, wie stark Flussers Deutung sich doch an die jüdischchristliche Interpretation anlehnt und dies gerade in dem Moment, wo sie sich davon distanziert. So geht er an anderer Stelle auf die Ursünde ein und deutet diesen Begriff anthropologisch existentialistisch um.

Man könnte dieses Verfahren des Übersetzens religiöser Konzepte in einen säkularen Kontext als eine der Grundstrategien von Flussers anthropologisch-phänomenologischer Geschichte der Geste Mensch bezeichnen. So bezeichnet Flusser dieses Vorgehen in einem Brief an Hans-Peter Dimke vom 4. Juni 1984 als berauschendes Unterfangen. „Dafür ein Beispiel: ‚Sünde‘ aus dem Medium Christentum in die freudsche Analyse mit ‚Komplex‘ übersetzen, daraus in den Marxismus mit ‚Verfremdung‘ übersetzen, und daraus ins Christentum mit ‚Glaube‘ rückübersetzen, daher ‚Sünde‘ = ‚Glaube‘. Sie sehn: die Fruchtbarkeit und Gefährlichkeit der Metapher“. Übersetzt man Ursünde in Entfremdung und versucht ihren bildhaften Gehalt ins historische zurückzuübersetzen zeigt sich, daß „Mensch-Sein ein Verzicht ist, daß dafür ein Preis zu zahlen ist, kurz, daß wir, um aufrecht zu sein, zuerst mit dem Leben handelseinig werden müssen“ (Flusser 1994: 239).

Wird der Mensch durch die Opferung Gottes aus seiner gefallenen Stellung befreit und in den Stand der Gnade erhoben, so kann dies der sich empörende, gefallene und immer noch weiter stürzende Affe nur aus eigener Kraft leisten. Erst die vollkommen erkannte und angenommene Bodenlosigkeit ermöglicht es, den Ausweg auf eine neue Ebene der Existenz zu finden. Flusser faßt diesen Weg, ausgehend vom ersten Sturz bis hin zur gegenwärtigen Lage noch einmal im Zeitraffer zusammen. Der Affe fällt „aus der Lebenswelt in eine objektive Realität“ hinaus und bezahlt dafür den Preis, „nicht völlig leben zu können. Vielleicht leben wir noch ein wenig [...],

weil wir noch nicht ganz Mensch geworden sind, und vielleicht wird der aufrechte Mensch aufrichtig einzugestehen haben, daß er sein Menschsein für den Preis, nicht mehr zu leben, erkauft hat“ (Flusser 1994: 239).

Geht es bei Flusser in seiner zweiten Erzählung vor allem um den problematischen Übergang in eine dualistische in Objekte und Subjekte zerfallende Welt, bei der eine erste Chance der Emanzipation verschenkt wurde, so fokussiert McLuhan in seiner medienhistorischen Reflexion – wie noch der erste Flusser von *Philosophie der Fotografie* – auf die Folgen der Erfindung des phonetischen Alphabets. Davor lebte der Mensch in einer Welt, in der man eine grundsätzliche Ausbalanciertheit und Gleichzeitigkeit der Sinne feststellen konnte: Eine orale Kultur, in der, wie McLuhan im legendären Playboy Interview mit Eric Norden im März 1969 – unter Verwendung einer für Flusser typischen Metapher – festhält, die einzelnen Individuen in ein „Netz der Verwandtschaften und gegenseitigen Abhängigkeiten“ eingebunden waren. Diese Stammesgesellschaften lebten in einem akustischen Raum, der weder ein Zentrum noch deutliche Konturen besaß, eine „organische Ganzheit, die durch das simultane Wechselspiel aller Sinne erfaßt“ wurde. McLuhan faßt dies in der Formel ‚ein Auge für ein Ohr‘ zusammen. Die Verwandtschaft zu Flussers vierdimensionaler Raumzeit ist auffallend.

Durch die Einführung der phonetischen Schrift wurde der Mensch aus diesem einheitlichen, ihn von allen Seiten umfassenden Raum herausgerissen. Auch hier, also wie bei Flusser, beginnt der gesamte Prozeß mit einer Ruptur, einem radikalen Bruch, der an die Vertreibung aus dem Irdischen Paradies gemahnt. „Der ganze Mensch wurde zum fragmentierten Mensch“. Wird durch die Erfindung des phonetischen Alphabets und der Schrift der Mensch aus der „reiche[n] Resonanz des tribalen Echolandes“ (Balthes / Höltzschl 2002: 11f.) vertrieben, so vertieft die Erfindung der Druckerpresse, welche unter anderem den Nationalismus und die Industrialisierung förderte, diese erste Spaltung. In McLuhans Schilderung dieses Übergangs wird eine religiöse Komponente sichtbar, die auch im letzten Stadium eine zentrale Rolle spielen wird: Der durchschlagende Erfolg des Buchdrucks „besiegelte auch den Untergang der alten, auf Gemeinschaft, nicht auf Konkurrenz aufgebauten, diskontinuierlichen mittelalterlichen Ordnung der Zünfte und familiär strukturierter sozialer Organisationen“ (Balthes / Höltzschl 2002: 17).

Telematische Gesellschaft und Retribalisierung

Abschließend möchte ich nun Flussers und McLuhans Vision eines letzten eschatologischen Zustandes – einer telematischen Gesellschaft bzw. eines ‚electric age‘, auf den die medialen Entwicklungen der Gegenwart hintendieren, einander gegenüberstellen. Sowohl Flusser als auch McLuhan gehen von einer phasenweise verlaufenden Entwicklung aus, die einen von beiden Autoren

explizit benannten Ausgangspunkt kennt und durch zunehmende Übersteigerung eine Stufe erreicht, von der aus die erste eingeholt und zugleich überholt werden kann. Um es noch einmal mit Kleist zu sagen: es ist der Moment, wenn sich die beiden Enden des Kreises ringförmig wieder schließen.

Trotz wiederholten Ähnlichkeiten stößt man immer wieder auf markante Unterschiede. Dies wird schon bei der Frage deutlich, was nun die mediale Entwicklung letztlich antreibt. Bei McLuhan, der vor allem wahrnehmungstheoretisch argumentiert, ist es der stets wiederholte Versuch, das nervöse System durch progressive Extension von Körperteilen, d.h., durch eine Art Selbst-Amputation zu entlasten. Durch Absonderung und Ausdehnung des menschlichen Körpers kann eine vorübergehende Entspannung des Zentralen Nervensystems erzielt werden. Auf eine Überlastung folgt stets eine Entlastung, die jedoch bald schon wieder nach einer weiteren Entlastung verlangt. Jedes Mal wird dabei die Gesamtheit der sinnlichen Eindrücke neu arrangiert. Dadurch verändert sich aber bloß die Form der Belastung. Das Problem selbst wird nicht behoben. Dieser narkotisierende narzißtische Prozeß bleibt dem Menschen weitgehend unbewußt, da dieser sich nicht in der von ihm geschaffenen Technik wiederkennt. Etwas Ähnliches behauptet auch Flusser, der von einem wachsenden Gefühl der Desillusion ausgeht, das nach immer weiteren Versuchen zur Konkretheit und damit zur Welt zurückzugelangen bestimmt ist. Bei Flusser wird jedoch der narkotisierende Prozeß McLuhans im Sinne einer mangelnden Einsicht in die Produziertheit von Realität umgedeutet.

Ein mögliches Ende dieser sich selbst ernährenden und hervorbringenden Dialektik ist für McLuhan im *electric age* endlich in greifbare Nähe gerückt. Dadurch, daß das zentrale Nervensystem selbst veräußerlicht wurde, ist dem Menschen zum ersten Mal in der Geschichte der Prozeß der körperlichen Ausweitung durch technischen Fortschritt bewußt geworden. Die narkotisierende Wirkung der Selbst-Amputationen ist damit definitiv durchbrochen. Dieser radikale Bewußtseinssprung führt zwar nicht zu einer Befreiung von Technik, da sinnliche Wahrnehmung untrennbar mit Medien verknüpft ist, er ermöglicht aber einen neuen befreienden spielerischen Umgang damit. Flusser vertritt eine analoge Position.

Das *electric age* führt zwar zu einer Abwendung vom linearen Denken, so wie es die sichtbare Organisation der Zeilen auf der Buchseite verlangen, d.h., zu einer Ablehnung der einseitigen Dominanz des Augensinns und einer Rückkehr zum Auditiven. Zugleich eröffnet sich auf dieser Stufe aber auch eine Möglichkeit den radikalen Gegensatz von Ohr und Auge durch die integrative Funktion des zentralen Nervensystems definitiv zu überwinden. Das messianische Ende der Zeit führt für McLuhan somit in eine neue Lebensfülle über, die durch die integrierte harmonisierte Gesamtheit aller Empfindungen im Zeichen einer neuen synästhetischen Taktilität steht. Sozial betrachtet findet damit eine Rückkehr zu Stammesgesellschaften statt. Dieser Prozeß wird

die Erde letztlich in ein globales Dorf verwandeln und allen Beteiligten ein tiefes Gefühl der Zugehörigkeit vermitteln. Zwei Momente sind dabei von besonderem Interesse, verdeutlichen sie doch auf prägnante Art und Weise McLuhans eigene, zwischen Öffnung und Traditionalismus schwankende Position. In diesen retribalisierten Gesellschaften bilden die neuen Stammesgesellschaften ein organisches Gebilde, in denen die Jugendlichen zwar die Freiheit haben werden zu experimentieren, „Ehe und Familie [aber] zu unverletzlichen Institutionen und Untreue und Scheidung zu ernsthaften Verletzungen des sozialen Gefüges“ (Balthes / Höltschl 2002: 29) führen werden. An anderer Stelle findet man einen Kommentar, der besonders bedeutungsvoll in Hinblick auf Flussers Entwurf einer nomadischen telematischen Gesellschaft ist, in welcher die eigene Wurzellosigkeit angenommen und im Dialog mit anderen überwunden wird: „Die Freiheit des Individuums bedeutet in der alten ‚individualistischen‘ Buchdruckergesellschaft nichts anderes als Entfremdung und Dissoziation für einen wurzellosen Außenseiter, dem man seine tribalistischen Träume geraubt hatte“ (Balthes / Höltschl 2002: 38).

Wie schon erwähnt, basiert Flussers Stufenmodell auf der Dialektik von Entfremdung und Aufhebung der Entfremdung. Das Zurücktreten von der konkreten Umwelt, um diese besser verstehen zu können, führt unweigerlich ins Abstrakte. Jeder weitere Versuch, den Verlust an Konkretheit wettzumachen, treibt die Spirale der Abstraktion weiter an. Der Gegensatz von Bild und Text geht somit auf den tiefer liegenden und radikaleren von Konkretheit und Abstraktheit zurück. Der Übergang von einer Stufe zur folgenden ereignet sich als befreiender Sprung in eine neue Welt, begleitet jedoch von einem zunehmenden Vertrauensverlust in die Fähigkeit von Medien, die verlorengegangene Konkretheit wiederzugewinnen. Wie schon bei McLuhan bietet die letzte gegenwärtige Stufe zum ersten Mal in der Geschichte die Möglichkeit den Prozeß auf eine höhere Stufe zu und damit die ganze Entwicklung aus den Angeln zu heben. Dabei sind drei Aspekte von Bedeutung: die Verbindung von Auge und Ohr, das Umschlagen der Abstraktion in eine Konkretheit zweiten Grades und der Entwurf einer telematischen Gesellschaft.

Ein erstes wichtiges Moment, das an McLuhan gemahnt, betrifft die von Flusser beschriebene Zusammenführung der zwei grundlegenden Komponenten der westlichen Kultur: die griechische und die jüdische Tradition. Für Flusser vollzieht sich dies anhand einer Integration des visuellen und des auditiven, d.h., des Auges und des Ohres. Er erweitert allerdings auch hier McLuhans auf die sinnliche Wahrnehmung eingeeengte Perspektive durch weitere relevante Aspekte. Geht es dem griechischen Dialog um die Suche der Wahrheit, so will der jüdische damit „die Erkenntnis des anderen und die Selbsterkenntnis im anderen“ herbeiführen. Es handelt sich dabei nicht um einen Widerspruch, sondern um eine Komplementarität, die nach ihrer technischen Implementierung verlangt. „Die griechische Analyse des Dialogs betont den Umstand, daß im Dialog neue Informationen entstehen. Die jüdische Analyse betont, daß weder das Senden

noch das Empfangen, sondern das Antworten auf Botschaften der Zweck der Kommunikation ist. Die griechische Analyse hat ein visuelles Modell des Dialogs, und die jüdische ein auditives: Für die Griechen ist der Dialog die Methode, eine Idee sichtbar zu machen. Für die Juden ist er die Methode, auf die Stimme des anderen antworten zu können“. Die „Unfähigkeit des Westens, seine jüdische und griechische Wurzeln zu vereinen“ (Flusser 1996: 296) muß von der Kommunikationstheorie diskutiert und einer Lösung zugeführt werden. Es sind nun gerade die Netzdialoge der telematischen Gesellschaft, welche eine Verbindung und Integration dieser beiden Momente ermöglichen, vor allem des jüdischen und damit des auditiven Dialogs, der neben dem griechischen – dem visuellen – bisher immer eine zweitrangige Rolle gespielt hat.

In der telematischen Gesellschaft sind die einzelnen Menschen Knoten in einem umfassenden, planetarischen Kommunikationsnetz. Jeder kommuniziert mit jedem. Jeder ist zugleich Produzent als auch Rezipient, am aktiven Weiterweben des kollektiven Dialogs und am diskursiven Weiterreichen neuer Informationen beteiligt. Wie bei McLuhan ist die messianische Zeit eine Zeit der Fülle, der Harmonisierung von Gegensätzen. Eine Zeit der Synthesen, die der zergliedernden, analytischen Grundtendenz Einhalt gebietet und das Zerstreute in einem neuen Gesamtentwurf zusammenführt. Obwohl Flussers Entwurf einer telematischen Gesellschaft als erweiternder Kommentar zu McLuhans eigener Verwendung der Netzmetapher gelesen werden könnte, geht er weitgehend auf Flussers eigene Beschäftigung mit Sprache in den 50er Jahren zurück. Flusser übersetzt dabei weitgehend die Netze der Sprache in die telematischen Netze der Kommunikationsgesellschaft (compare Winkler 1997: 52ff.).

Die neuen technischen Bilder und die Vision einer vernetzten Gesellschaft finden in Flussers Vision einer anderen Zukunft zusammen. „Alle vortelematischen Bilder, von Lascaux bis zum Video, sind diskursive, ausgesandte, gegen die anderen entworfene, sein Antlitz verdeckende Bilder (das Gesicht des anderen, das Gesicht Gottes). Es sind Holzwege, die von Gott wegführen. Die telematischen, dialogisch synthetisierten Bilder hingegen sind ‚Medien‘ von Mensch zu Mensch, durch welche hindurch ich des Antlitzes des anderen ansichtig werde“ (Flusser 1992: 172). Homo Faber, der sich mit der Realität abgibt und gegen diese anrennt, wird durch den homo ludens abgelöst, der im Netzdialog mit anderen dank einer neuen technisch implementierten Einbildungskraft synthetische Bilder entwirft, die er mit anderen so bearbeitet und austauscht, so daß daraus neue Formen des Zusammenlebens entstehen.

Die Hände haben es dem Menschen ermöglicht, die ihn umstehenden Gegenstände zu behandeln. Dadurch aber ist er von der Welt der Objekte abhängig geworden. Der tückische Widerstand der einzelnen Dinge hat dazu geführt, daß sein Interesse sich existentiell ganz vom Dinglichen absorbieren ließ. Durch den Eintritt ins Zeitalter der technischen Bilder jedoch werden die Hände von dieser Aufgabe befreit, von der Arbeit befreit und baumeln nur wieder müßig.

In einer telematischen Gesellschaft, welche das uns fern Stehende näher bringen will, bietet sich nun die Möglichkeit, diese untätigen Hände auszustrecken um sie dem anderen zu reichen. Dadurch aber findet eine radikale Umlagerung statt: aus einer Welt der Subjekte, die in Funktion von Objekten leben, und sich dabei in verhängnisvollen objektiven Widerständen verfangen, würden wir in eine Welt gelangen, die wie diejenige des Vampyrotheutis vor allem immateriell und intersubjektiv ist. „[...] [W]enn man die Sache so formuliert, dann wird mit einem Mal die jüdisch-christliche Nächstenliebe weniger utopisch. In einer Situation, in welcher die Hände [...] sich an nichts mehr halten können, weil ihnen kein Ding angemessen ist, in so einer Situation bleibt den Händen vielleicht gar nichts übrig als einander zu fassen, um sich eine an der anderen halten zu können“ (Flusser 1993a: 220-1).

Führt McLuhans Entwicklungsweg, so wie er ihn in seinem Interview beschreibt, nach der Vertreibung aus dem ersten harmonischen Paradies in ein ähnlich gestaltetes, jedoch weitgehend technisch implementiertes organisches Ganzes zurück, so bietet Flussers Interpretation keine Rückkehr in einen sicheren Hafen, sondern bloß eine noch radikalere Einsicht in die eigene Wurzellosigkeit. Pointiert formuliert, könnte man den heilsgeschichtlichen Subtext in McLuhans Narration als Rückkehr der *ecclesia*⁵ zu ihrer ursprünglichen Form verstehen. Flussers Ansatz hingegen verweigert die Versöhnung, verneint den wurzellos Wandernden den Eintritt ins Gelobte Land und zwingt sie damit dazu, ihre Zelte im Provisorischen aufzurichten.

Literaturverzeichnis

- Baitello Norval (2007). *Flussers Völlerei. Wie der nulldimensionale Raum die anderen Dimensionen verschlingen kann. Über die Verschlingung der Natur, die Treppe der Abstraktion, die Auflösung des Willens und die Weiblichkeit* (International Flusser Lecture), Köln: König.
- Balthes, Martin / Höltschl, Rainer (Hrsg.) (2002). *absolute Marshall McLuhan*, Freiburg: Orange.
- Flusser, Vilém (1992). *Ins Universum der technischen Bilder*, Göttingen: Bollmann.
- Flusser, Vilém (1993a). *Lob der Oberflächlichkeit*, Bensheim und Düsseldorf: Bollmann.
- Flusser, Vilém (1993b). *Vampyrotheutis infernalis*, Göttingen: European Photography.
- Flusser, Vilém (1994). *Vom Subjekt zum Projekt*, Bensheim und Düsseldorf: Bollmann.
- Flusser, Vilém (1996). *Kommunikologie*, Mannheim: Bollmann.
- Gutmair Ulrich und Flor Chris, ‚Hysterie und Cyberspace. Im Gespräch mit Slavoj Žižek‘, in: *Telepolis* <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/2/2491/1.html> [18.2.2008].
- Kleist, Heinrich von (2001). *Sämtliche Werke und Briefe*, München: dtv.
- Kurz, Gerhard (1981). ‚Gott befohlen‘. Kleists Dialog ‚Über das Marionettentheater‘ und der Mythos vom Sündenfall des Bewußtseins, in: *Kleist Jahrbuch*, S. 264-277.
- Lixl, Andreas (1983). ‚Utopie in der Miniatur: Heinrich von Kleists Aufsatz ‚Über das Marionettentheater‘, in: *The German Quarterly*, vol. 56, n° 2, S. 257-272.
- Marquard, Odo (1981). Felix culpa? – Bemerkungen zu einem Applikationsschicksal von Genesis 3, in: *Text und Applikation. Theologie, Jurisprudenz und Literaturwissenschaft im hermeneutischen Gespräch*, hg. von M. Fuhrmann, H. R. Jauss und W. Panneberg, München: Fink, S. 53-71.

⁵ Zu dieser Vorstellung einer ökumenischen, globalen Umarmung bei McLuhan vgl. Janine Marchessaults und Michael Darrochs Beiträge in dieser Nummer (J. Marchessault, McLuhan's Pedagogical Art, S. 10 und M. Darroch, Language, Translation and the Telematic City, p. 4).

- McLuhan, Marshall (1997). *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*, Toronto: University of Toronto Press.
- McLuhan, Marshall (1999). *Understanding Media. The Extensions of Man*, Cambridge: MIT Press.
- P. Mendes-Flohr (1999). *Wissensbilder im modernen jüdischen Denken*, in: *Wissensbilder. Strategien der Überlieferung*, hg. von Ulrich Raulff und Gary Smith, Berlin: Akademie Verlag.
- Rushing, James (1988). The Limitations of the Fencing Bear: Kleist's 'Über das Marionettentheater' as Ironic Fiction, in: *German Quarterly*, vol. 61, n° 4, S. 528-539.
- Weigel, Sigrid (2006). *Die 'innere Spannung im alphanumerischen Code' (Flusser). Buchstabe und Zahl in grammatologischer und wissenschaftsgeschichtlicher Perspektive* (International Flusser Lecture), Köln: König.
- Wells, G. A. (1985). The Limitations of Knowledge: Kleist's 'Über das Marionettentheater', in: *The Modern Language Review*, vol. 80, n° 1, S. 90-96.
- Winkler, Hartmut (1997). *Docuverse. Zur Medientheorie der Computer*, München: Boer.