

**Ex-zentrische Standpunkte:
Barock als interkulturelles Phänomen bei Vilém Flusser und
Haroldo de Campos
Rainer Guldin**

Im Barock von Minas Gerais wird der europäische Barock produktiv umgesetzt. In gewisser ‚barocker‘ Weise ist der Barock in Minas der wahre Barock. (Flusser 1966)

In diesem differierenden Verständnis ist der amerikanische Barock [...] eine ‚Kunst der Gegenkonquista‘. Diesen Prozess nennen wir seit Oswald de Andrade ‚anthropophagisches Verschlingen‘. (de Campos 1989: 178)

1.

Der erste Kontakt mit Vilém Flusser, so Haroldo de Campos in einem Interview, habe in den frühen 1960er Jahren stattgefunden. De Campos stellt Flusser dort den ebenfalls aus Europa geflohenen jüdisch-deutschen Emigranten Anatol Rosenfeld gegenüber:

[...] eine Art Walter Benjamin [...] ein Mann mit linkem Hintergrund [...] während Flusser mir als Intellektueller Heidegger’scher Prägung erschien, der ein wenig, ein wenig zu sehr der religiösen Frage, die mir nicht ganz klar schien, zugewandt war [...] und der einem Denken verbunden war, das ich als aufgeklärte Rechte bezeichnen würde [...] eine Rechte, die zum Dialog fähig ist. (Mendes 2000: 44 f.)

Aufgrund dieses ersten unbestimmten, aber grundsätzlich befremdenden Eindrucks, kam schließlich keine tiefere Freundschaft zustande. Flusser hat ausführlich und an verschiedenen Stellen¹ über sein Verhältnis zur Person und zum Werk de Campos² geschrieben und dabei eine weitgehend konträre und komplementäre Position bezogen. Wirft de Campos Flusser vor, politisch suspekten Freundschaften zu pflegen, so geht Flusser in einem Kurzportrait, das in *Bodenlos* aufgenommen wurde, den gegenläufigen Weg. De Campos, schreibt er dort, ergebe sich nicht dem von den Wortassoziationen ausgehenden kreativen Strom, sondern greife „absichtlich in ihn ein, um ihm die Richtung seiner politischen Überzeugung zu geben [...]. Das Resultat ist ein Unbehagen beim Leser.“ (Flusser 1992: 152) Aus Flussers Sicht sind Poesie und politisches Engagement unvereinbar. Der Künstler ist seinem Material gegenüber engagiert, der politisch aktive Mensch hingegen

¹ Vgl. dazu Flussers Essay „Concreto – abstrato“, der am 06. Juni 64 im *Suplemento Literário* der Tageszeitung *O Estado de São Paulo* erschien (Flusser 2002: 147-153) sowie Flusser (1994: 226 f.).

[...] an der Übersetzung von Theorie in Praxis [...]. Wenn ich versuche, beide Stellungen einzunehmen, bin ich weder ‚Politiker‘ noch ‚Künstler‘.

[...] Will ich der Entscheidung ausweichen, dann spiegelt sich die ontologische Konfusion unwiderruflich in meiner Arbeit. Das ist das Problem, an dem Campos und so viele der heutigen Künstler leiden. [...]

In den Dialogen mit Campos hat man selbst immer den zweiten Standpunkt eingenommen. Nicht nur, weil man selbst an der sprachlichen Praxis begeistert interessiert war und darum hoffte, in Campos einen Genossen zu finden, sondern auch weil man überzeugt war, daß jedes echte politische Engagement in der brasilianischen ‚Wirklichkeit‘ totale Selbstaufgabe, also auch Aufgabe der Dichtung gefordert hätte. (Ebd.: 154-155)

Was folgt ist die Feststellung eines Bedauerns:

Leider nahm Campos diese Einstellung als Beweis einer sowohl politischen als auch künstlerischen Entfremdung (und das war sie auch von seinem Standpunkt). Für ihn war, was man ihm sagte, nicht eine Herausforderung, sich selbst zu erkennen, sondern der Ausdruck eines verantwortungslosen Schwebens über der Politik und der Dichtung. Er verschloß sich so jedem Argument, und schließlich unterbrach er die Dialoge. (Ebd.: 155)

Diesen angefangenen, bald aber wieder unterbrochenen Dialog möchte ich hier anhand einer Untersuchung der Bedeutung des Begriffs Barock im Werk der beiden Autoren wieder aufleben lassen. Dabei soll es nicht so sehr darum gehen, systematisch Differenzen oder Gemeinsamkeiten aufzuspüren. Es soll vielmehr versucht werden, durch parallele Lektüren thematisch verwandter Texte das Werk der beiden Autoren in ein Gespräch treten zu lassen. Diese Wahl legt zugleich den Aufbau fest: ein kontinuierliches Alternieren vom einen zum anderen am Leitfaden des kulturkritischen Begriffs des Barocken, der im Werk beider zu verschiedenen Zeitpunkten und in unterschiedlichen Kontexten eine Schlüsselstelle einnimmt. Trotz der vielfältigen theoretischen Konvergenzen und thematischen Verwandtschaften, die sich im Laufe der Darstellung ergeben werden, haben weder Vilém Flusser noch Haroldo de Campos in diesem Zusammenhang explizit aufeinander Bezug genommen. Gerade deswegen aber lohnt es sich, den vielfältigen unterirdischen Verästelungen dieses weitgehend impliziten Verhältnisses nachzugehen. Es wird sich dabei zeigen, dass beide, trotz einer Reihe zu benennender Unterschiede, von verwandten Prämissen ausgehen und zu analogen Schlüssen gelangen, weil sie weitgehend innerhalb desselben interkulturellen, Europa und Südamerika umspannenden kulturellen Netzwerkes agieren.

2.

Erste keimartige Hinweise auf die Barockvorstellung Flussers, der allem Anschein nach die zentralen Texte der kunsttheoretischen Diskussion, wie sie ab der Mitte des 19. Jahrhunderts von Burckhardt, Nietzsche, Wölfflin und Panofsky geführt wurde, nicht kannte, finden sich in seinem 1961 publizierten Essay „Praga, a cidade de

Kafka“.² Im Mittelpunkt steht dabei das Bild der sich selbst zersetzenden Denkspirale, Ausdruck der forcierten Selbstreflexivität eines unablässig gegen sich selbst kämpfenden und daher bodenlosen Geistes. Dieses teuflische³, schlangenhähnliche ‚S‘ prägt auch das Stadtbild Prags, den Verlauf der sich durch die Stadt schlängelnden Moldau und der gewundenen, dem Schloss zustrebenden Gässchen. Es ist die „Suche Gottes durch den Teufel [...] der zornige und etwas überhebliche Kampf des Geistes gegen sich selbst, der vielleicht unglaublich in seinen Zuckungen ist, doch ehrlich gläubig [...].“ (Flusser 2002a: 63 f.) Die Stadt Prag ist in vielfacher Hinsicht eine Grenzstadt; so wird das Barocke hier noch im Zusammenhang mit dem Gotischen erwähnt und im Bild der gotischen Kathedrale mit dem barocken Turm architektonisch umgesetzt. Dieser unlösbare Widerspruch verbirgt zudem eine Lücke, die die historische Kontinuität hintergeht. Die architektonische Grenze entsteht dadurch, dass die Renaissance einfach übersprungen wird. Zwei Elemente sind hier festzuhalten: die Metapher des Sprungs, des gespaltenen Ursprungs, und die indirekte Absage an eine klassizistische Ästhetik.

Der Barock steht somit für ein absolut zentrales Prinzip in Flussers Denken: den Zweifel, der sich selbst bezweifelt und das Bild des sich gegen sich selbst richtenden Denkens, dem man bis in die spätesten Texte nachspüren kann (vgl. Guldin 2005: 353 ff.). In einem weiteren späteren Text über Wittgensteins *Tractatus* stellt Flusser die gotische Kathedrale als Metapher für ein umfassendes systematisches Theoretisieren den unfertigen, sich widersprechenden Denkversuchen des Barocks gegenüber: „Die alles überragende gotische Kathedrale der Summen des Heiligen Thomas wird auf dem Domplatz jener Stadt ragen, worin sich die Dächer und Giebel der barocken Spekulationen drängen.“ (Flusser 1997: 83) Die ungebrochene Gerade der aufstrebenden Vertikalität des Gotischen und die wohlgeordnete Überschaubarkeit systematischen Denkens werden hier der gezackten Linie des Barocken und einem spekulativen, selbstzersetzenden Denkansatz gegenübergestellt.

Prag ist ein Ort, an dem Vergangenheit und Zukunft schockartig aufeinanderprallen, wodurch jede Vorstellung eines teleologisch sich entwickelnden historischen Ablaufs grundsätzlich desavouiert wird, „eine Stadt und Zivilisation, die gegen sich selbst gekehrt sind, in einer Mischung aus selbstmörderischer Wut und Auto-Erotismus. Das Pseudo-Archaische mit dem Modernismus der Avantgarde vereint [...].“ (Flusser 2002a: 63 f.) Damit sind einige wesentliche Elemente späterer Barockinterpretationen genannt: die kulturelle Verortung in einem unlösbaren, aber

² Zuerst erschienen am 28. Oktober 1961 im *Suplemento Literário* von *O Estado de São Paulo*, aufgenommen in Flusser 2002a.

³ In diesem Zusammenhang müsste auf eine weitere Vernetzung hingewiesen werden, auf die ich hier nicht näher eingehen kann. Flusser und de Campos haben sich beide intensiv mit Goethes *Faust*, vor allem mit der Figur des Mephisto auseinandergesetzt. Flussers Interesse reicht vom Frühwerk *Die Geschichte des Teufels* bis zum *Vampyreuthis infernalis*. De Campos hat Teile aus dem *Faust* übersetzt und kommentiert. In einem Postskriptum zu *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*, das den Titel „Transluciferação Mefistofáustica“ trägt, entwickelt er das, was er eine luziferische Übersetzungstheorie nennt, eine „tradução luciferina“ (de Campos 2005a: 179 ff.).

kreativen Widerspruch, einem barocken ‚conchetto‘, das Interesse für die architektonische, theatralische und gestische Dimension des Barocken, die selbstzersetzende Seite des Denkens, das Mephistophelische, die Abwesenheit eines eindeutigen in sich stimmigen Urgrundes, die unmittelbare Konvergenz von Vergangenheit und Gegenwart, die hier zwar noch der Stadt Prag zugeschrieben wird, später aber dem Barock selbst, und die damit verbundene implizite Absage an ein Konzept historischer Linearität.

3.

In einem am 3. April 1966 im *Jornal do Comércio* veröffentlichten Essay, ein Text voller überraschender, abrupter argumentativer Windungen, der das Thema der interkulturellen Beziehung schon im Titel anspricht – „Barroco Mineiro visto de Praga“⁴ – entwirft Flusser erste Ansätze einer umfassenden Kulturkritik, die er in seinem späteren Brasilienbuch, besonders im Zusammenhang mit dem Begriff der Dephasierung (Flusser 1994: 63 ff.), wieder aufnehmen und erweitern wird. Entscheidend ist dabei der bewusst geleistete Brückenschlag zwischen dem Prager Ursprung und der neuen kulturellen Situation Brasiliens. Diese verbindende Funktion kommt dem Barockbegriff, wie sich noch zeigen wird, auch in späteren Zusammenhängen zu. Anstatt den Versuch zu unternehmen, den sichtbaren Barock phänomenologisch in Klammern zu setzen, lässt Flusser hier die beiden Barockformen, den inneren europäischen und den äußeren südamerikanischen, aufeinandertreffen und das, was im Titel angekündigt wird, d. h. eine Rückführung des kulturellen Exportprodukts auf seinen Ursprung zur Überprüfung von dessen Authentizität, gerät unter der Hand zu einer Kritik des Ursprungs selbst. Die eigene Herkunft wird anhand des neuen Kontextes grundsätzlich hinterfragt und aufgelöst. Es ist ein Versuch, sich von der eigenen Vergangenheit zu lösen, um die neue Umgebung akzeptieren zu können: „Barroco Praguense visto de Ouro Preto“, Prager Barock von Ouro Preto aus gesehen.

Wie wird das Phänomen Barock in diesem Essay charakterisiert? Zuerst einmal als Moment kultureller Stasis. Der Weg des Glaubens ist durch eine „formalistische und geometrisierende Vernunft“ versperrt und der Weg zur Natur durch eine mystische und mystifizierende Mentalität. Ein Denken, das die Folge einer Weigerung ist, der Weigerung, die wesentlichen Einsichten der Neuzeit zu akzeptieren: das Interesse für die nicht-transzendente Welt und den Humanismus. Zugleich ist es aber auch der Moment, in dem deutlich wird, dass Gnade durch Geometrie erreichbar ist und die Vernunft, dem Glauben vergleichbar, zur absoluten Erkenntnis verhelfen kann. Ein Moment absoluter Künstlichkeit und Theatralität also. Alles ist kalkulierte und durchdachte Geste. Im Gegensatz zur Moderne aber eröffnet die Einsicht in diese Künstlichkeit nicht die Möglichkeit eines befreienden Neuentwurfs, sondern ist eine tragisch erlittene.

In einer barocken Stadt wie Prag ist alles Szenerie, Fiktion, Anmaßung. „Die Theater sind in der Tat die charakteristischsten Gebäude, aber der theatralische

⁴ Alle nachfolgenden Zitate stammen aus diesem Zeitungsartikel.

Charakter tritt noch stärker an den Palästen und Kirchen hervor. Die mächtigen Marmorsäulen, die sich unter einem vermeintlich übermäßigen Gewicht winden, tragen nichts. Die Atlanten mit ihren hervorspringenden Muskeln, die sich athletisch biegen, tragen *hohle* Globen.“ (Hervorh. RG) Mit dem Begriff ‚hohl‘ eröffnet sich eine Bedeutungslinie, die über den Begriff der Bodenlosigkeit bis hin zu Flussers Bestimmung der Nachgeschichte zu Beginn der 1980er Jahre wirksam sein wird. Aber davon mehr an späterer Stelle.

Das Dekadente und Sündhafte an dieser sich gegen sich selbst wendenden Kultur, das Teuflische⁵, ist die selbstbetrügerische Suche nach der verlorenen Realität in einer Illusion: „Der Intellekt windet sich barock in einer stets geschlossenen Geste. Der Barock ist der Stil einer späten Kultur. Er ist der Stil einer Gesellschaft, die in der Illusion die verlorene Wirklichkeit sucht und zwar willentlich. Dies ist die Schönheit der Sünde.“

Wie steht es aber um den Barock aus Minas Gerais, den ‚Barroco Mineiro‘? Von den Kirchen und Gebäuden der Stadt geht kein Gefühl der Dekadenz und des Verbotenen aus. Obwohl sie barock wirken, die gleichen gewundenen Linien, dramatischen Gesten und zugespitzten Effekte aufweisen, sind sie nicht barock in dem Sinne, wie der Begriff verwendet wurde. Sie sind zwar künstlich, aber nach Flusser ist es unsere moderne Künstlichkeit, die Artifizialität des 20. Jahrhunderts. Es ist nicht die Suche eines ermüdeten Intellektualismus nach der Illusion von Naivität. Es sind Werke von „naiver Geisteshaltung, die Werke dekadenter Geisteshaltung kopieren, die ihrerseits nach der Illusion des Naiven suchen.“ Eine verwickelte, barock anmutende Angelegenheit also. Dies führt dazu, dass eine authentische Naivität sich einer unauthentischen Technik bedient. Und dies erklärt wiederum das befremdende Gefühl, von dem Flusser ganz zu Beginn spricht: die Wahrnehmung einer Dissonanz, die sich absurderweise als Schönheit entpuppt. Den barocken Gebäuden Ouro Pretos, so Flusser, ist das blasphemisch Diabolische eher fremd, kopieren sie doch auf naive Art und Weise die teuflischen Tricks des europäischen Barocks. So sind die Kirchen und Paläste nur scheinbar sündhaft, tatsächlich aber rein und unschuldig. Der ‚Barroco Mineiro‘ entlarvt das Lächerliche und Absurde des europäischen Barocks auch wegen der vielen feststellbaren Ungenauigkeiten und gleichzeitigen Übertreibungen, die Flusser auf den mangelnden Professionalismus der brasilianischen Architekten und Bauleute zurückführt. So gesellt sich zur schon erwähnten Naivität und der behaupteten, aber vorerst nicht weiter ausgeführten wahrhaftigen Religiosität, eine ins Groteske und Karikaturale gesteigerte Darstellung des Barocken. Diese äußert sich einerseits durch eine inflationäre Verwendung zahlloser Heiliger. Andererseits ermöglicht der

⁵ Dieser Aspekt taucht in der Beschreibung des *Vampyrotheuthis infernalis* wieder auf, ein durch und durch barock verschrobenes Wesen, dessen gesamter Körper, bis in alle Einzelheiten hinein, Ausdruck dieses Sich-Windens ist. In seinem Magen befindet sich ein spiralförmiges, Enzyme sekretierendes Organ, das Flusser mit den „goldpräzipitierenden Retorten der Alchimisten“ (Flusser 1993b: 16) vergleicht – ein weiterer Hinweis auf die hier mehrmals angesprochene, leitmotivische Brückenfunktion des Barocken. Das mittelalterliche alchemistische Prag wird dadurch mit Flussers späteren Philosophiefiktionen kurzgeschlossen.

weiche Sandstein⁶ architektonische Virtuositäten, vor denen selbst die europäischen verblissen. Der südamerikanische Barock entlarvt somit die Hohlheit des europäischen gleich zweimal: durch formale Übersteigerung und den Ausdruck einer ganz anderen Gefühlslage. Die sich überstürzende Virtuosität schlägt dabei in eine Naivität zweiten Grades um.

Die Argumentation schlägt nun einen ganz anderen Weg ein. Es lassen sich neben den christlich-barocken Elementen, so Flusser weiter, auch afrikanische Einflüsse feststellen. Vielleicht sind diese Kirchen heidnisch, Ausdruck eines tropischen, chthonischen, fetischistischen Glaubens? In dieser auf einen afro-europäischen Synkretismus auf amerikanischem Boden hintendierenden Interpretation sieht Flusser die Lösung. Die Entdeckung von Gold in der Region von Minas Gerais, welche mit dem Ende des europäischen Barocks koinzidiert, bringt Portugiesen und Afrikaner zusammen. Die Portugiesen führen einen erschöpften Barock mit sich, die Afrikaner ihre eigenen Kulte. Zwischen diesen beiden Kulturen gibt es eine oberflächliche Ähnlichkeit: „Der westliche Barock fingiert in seiner theatralischen Pose eine üppige Lebenskraft, die an den Fetischismus erinnert.“ Diese zufällige Ähnlichkeit wird jedoch zum Vorwand einer authentischen künstlerischen Leistung. Es entsteht daraus ein Lebensstil, der die barocke Form als Vorwand benützt, um afrikanische Glaubenselemente umzuformulieren. Die barocke Fassade soll dabei die katholischen Zensoren täuschen. Ein vergleichbares Phänomen findet sich in der Verehrung der Heiligen und der Madonna im brasilianischen Candomblé, der im Grunde genommen die aus Afrika importierten und mit lokalen Elementen angereicherten Götter meinte. „Die Barockkirchen von Ouro Preto sind das Werk einer beiderseitigen Rassenassimilierung unter dem Vorwand des Barocken. Der Barock ist Vorwand, die Assimilierung authentisch und produktiv. Aus ihr wird eine neue Kultur entstehen.“

Die Argumentation schlägt erneut einen Haken und läuft in die entgegengesetzte Richtung. Die beiden Barockformen sind sich nicht nur äußerlich ähnlich. Beide sind auf einer fundamentalen Ebene miteinander verwandt, weil beide als künstliche Gebilde affektierte Posen darstellen. Unterschiedlich ist bloß ihre Funktion. Der europäische Barock tut so, als ob er religiös wäre, obwohl er den ersten Schritt auf dem Weg zur Aufklärung darstellt. Der südamerikanische hingegen tut so, als ob er barock wäre, obwohl er der erste Schritt in der Herausbildung einer neuen, brasilianischen Kultur ist. Somit ist der ‚Barroco Mineiro‘ nicht eine bloße Fälschung des europäischen, sondern Zeichen seiner Überwindung, seiner Überholung. Das Barocke hat auf brasilianischem Boden damit – als wenngleich späte, aber wahrhaftige Blüte – sein eigentliches Habitat gefunden. Damit ist die Übersetzung Prags ins neue tropische Milieu in einem fast Benjamin’schen Sinne

⁶ Besonders aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang eine Bemerkung Flussers in einem Interview vom November 1990. Dort führt er nämlich die Formbarkeit der portugiesischen Sprache ebenfalls auf deren Weichheit zurück. „[...] ich habe versucht, den existentiellen Aspekt des Portugiesischen, Französischen, Englischen oder Deutschen zu analysieren, es ist mir vielleicht nicht gelungen. Ich glaube jedenfalls, daß das Portugiesisch etwas Wattiges hat. Oder sagen wir: etwas Plastilines. Ich kann damit am meisten spielen“ (Flusser 1996: 149).

gelungen. Sichert sie doch für Flusser das Weiterleben des eigenen Ursprungs in gewandelter Umgebung. Brasilien, so Flusser abschließend, ist und wird immer ein zutiefst barockes Land sein. Flusser bleibt dem Leser zwar eine Erklärung für diese letzte Wendung schuldig, Spuren, die darauf hinführen, sind jedoch im Text, wenn auch implizit, angelegt. Das Barocke an Brasilien, wie schon an Prag, ist vor allem die Begegnung des unversöhnlich Konträren, die Vermischung des Disparaten im Sinne des Konzeptismus. Im Falle Ouro Pretos wird dies anhand der synkretistischen Vermischung afrikanischer und europäischer Momente in einem südamerikanischen Kontext geleistet, was zur Wiederbelebung der an sich schon erschöpften Form führt.

4.

Haroldo de Campos hat die Ästhetik des Barocks verwendet, um die gängige Literaturgeschichte Brasiliens und dadurch auch die Geschichte des Landes in seinem Verhältnis zum europäischen Mutterland⁷ zu überdenken und neu zu bestimmen. Man könnte von einer postkolonialen Perspektive vor der eigentlichen Entstehung dieses Begriffes im angelsächsischen Raum sprechen, gehen doch die ersten Überlegungen zu seinem 1989 veröffentlichten *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira* auf Kurse zurück, die er 1978 in Yale gehalten hatte. De Campos' stark von Walter Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* beeinflusster Barockbegriff dient jedoch nicht nur der Analyse literarischer Texte, sondern ist auch für sein eigenes Schreiben von Bedeutung. Er verwendet dabei die portugiesische Übersetzung *Origem do drama barroco alemão* aus dem Jahre 1984 von Sérgio Paulo Rouanet, der zur gleichen Zeit in einem Briefwechsel mit dem in Europa lebenden Flusser stand.⁸

Wie der Titel schon ankündigt, geht es im Falle des südamerikanischen Barocks um einen ‚sequestro‘, das heißt, um Beschlagnahme und Ausschluss, um Enteignung. Untersucht wird dabei Antônio Cândidos 1959 erschienene Literaturgeschichte *Formação da Literatura Brasileira*, die eine linear und kontinuierlich verlaufende Erzählung entwickelt, die de Campos, Derridas *Grammatologie* herbeizitierend, auf eine metaphysische Geschichtskonzeption zurückführt. Ausgangspunkt ist dabei die Romantik und eine auf die expressive und gefühlsmäßige Funktion eingeeengte Bestimmung des Poetischen. Die Geschichte der brasilianischen Literatur präsentiert sich aus dieser Perspektive als ein ‚geradliniger Prozess der Brasilianisierung‘, bei dem eine Gesellschaft auf der Suche nach Selbsterkenntnis zur eigenen nationalen Identität findet. Der spezifische Literaturbegriff Cândidos ignoriert das, was de Campos als ‚literarische Praxis mit spielerischer oder kritisch-skripturaler Dominanz‘ bezeichnet, welche neben der

⁷ Ich verwende den Begriff ‚Mutterland‘ hier im Wesentlichen im Sinne des englischen ‚motherland‘, so wie er in postkolonialen Ansätzen verstanden wird. **Evtl. einen Literaturhinweis??**

⁸ Man vergleiche dazu Ricardo Mendes: „Cartas Flusserianas: diagnóstico sobre correspondência com Sérgio Paulo Rouanet“ (<http://www.flusserstudies.net/pag/01/mendes-cartas-flusserianas01.pdf>).

„Selbst-Reflexivität des Textes und der inter- bzw. intratextuellen Selbstthematization des Codes“ (de Campos 1989: 29 f.) zentrales Attribut nicht nur der barocken Poesie, sondern auch seiner eigenen poetischen Praxis ist. In dieser nicht-linearen Vision der Geschichte, kommt das Frühe durch Faltung überraschenderweise plötzlich neben dem ganz Neuen zu liegen. Ein kritisches Verfahren, das an Gilles Deleuzes Aufarbeitung des Begriffs der Falte für das Barocke gemahnt (Deleuze 2000). Um Flussers eigene frühere Bemerkung zu Prag und dem Verhältnis von gotischer Kathedrale und barockem Turm wieder aufzunehmen: In dieser Vorstellung von Geschichte geht es vor allem um Lücken und unerwartete transhistorische Korrespondenzen. Die Gedichte der Sor Juana Inés de la Cruz aus Mexiko erinnern an Mallarmés *Un Coup de Dés*. Walter Benjamin hat dies anhand seiner Aufwertung der barocken Allegorie als zentrales ästhetisches Dispositiv für eine Kunst der Moderne vorexerziert.

Verbunden mit dieser Kritik einer teleologisch ablaufenden Entwicklungsdynamik, die in biologistischen Metaphern als „schrittweises Erblühen“ (de Campos 1989: 13)⁹ verstanden wird, ist die Ablehnung eines klar identifizierbaren, in sich stimmigen Ursprungs, die irreführende „Einfachheit des Ursprungs“ (ebd.: 38). Gefordert wird ein anderer Geschichtsbegriff, „weniger als abschließender, sondern als offener Prozess. Eine Geschichte, in der die Momente des Bruchs und der Transgression hervortreten und die die Tradition nicht in ‚essenziellistischer‘ Weise versteht.“ (Ebd.: 62-63)

Der weitgehend vergessene, nach Angola verbannte satirische Poet des späteren 17. Jahrhunderts aus Salvador da Bahia, Grégorio de Mattos, welcher Teil einer alle sozialen Klassen umfassenden weitgehend oralen Volkskultur war, „unser erster Volkdichter“, repräsentiert für de Campos die paradoxe Situation einer Geschichte ohne Ursprung, so wie er sie für die brasilianische Kultur postuliert hat. De Mattos steht am Anfang einer ganz anderen brasilianischen Kultur als jener, welche durch die offizielle nationalistische Historiografie entworfen wird. Und dennoch ist es, als ob er nie existiert hätte. Eine ins Wasser geschriebene Linie. Seine poetische Präsenz und seine gleichzeitige Abwesenheit in der brasilianischen Geschichte stehen, im Sinne eines barocken ‚conpetto‘, für das, was de Campos eine „origem vertiginosa“, einen bodenlosen Ursprung, nennt. Wenn man die Geschichte der brasilianischen Literatur mit dieser Figur beginnen lässt, das heißt, mit dem Barock, bricht jede lineare Kontinuität in sich zusammen: „Unsere Literatur, die sich mit dem Barock artikuliert, hatte keine Kindheit [...] Sie hatte keinen ‚einfachen‘ Ursprung. Sie war nie un-geformt. Sie wurde in Hinblick auf die ästhetischen Werte schon geformt ‚geboren‘ und sprach den elaboriertesten Code ihrer Zeit.“ (Ebd.: 62 f.)

De Mattos ist im Rückblick ein Demiurg, „in der Vergangenheit vergessen, damit er umso besser die Zukunft in Gang setzen konnte“ (ebd.: 10-11). Sein in mehrfacher Hinsicht subversives Werk stellt eine Revolte gegen den vorherrschenden kommunikativen Kode der Literatur seiner Zeit dar. Sein Stil ist

⁹ Die biologistische Metapher wird hier bewusst ironisch verwendet. In Flussers Essay über den Barock von Ouro Preto wird sie nicht weiter hinterfragt.

fragmentarisch und synthetisch, fusioniert und harmonisiert widersprüchliche kulturelle Momente. Rezipiert wird er in allen sozialen Klassen seiner Zeit. Dadurch antizipiert er wesentliche Momente der brasilianischen Kultur der Gegenwart, unter anderem auch das Paradigma der Anthropophagie, das de Campos anhand seines teuflischen Beinamens ‚Boca do inferno‘ (Höllensmaul) einführt. De Mattos ist „der erste experimentelle Anthropophage [...] als Pionier hat er dazu beigetragen, dass wir dieses offene, nicht-dogmatische, nicht-wahrheits-zentrierte Paradigma denken können.“ (Ebd.: 75-76)

Obwohl de Campos den europäischen und den südamerikanischen Barock in formaler Hinsicht kaum unterscheidet¹⁰, steht letzterer innerhalb des Verhältnisses von Kolonie und Mutterland im Zeichen einer kannibalistischen Wiederaneignung, einer kulturellen Reconquista (vgl. Guldin 2008a). Dadurch kehrt sich das einfache imitative Verhältnis zwischen Europa und Südamerika um: Der brasilianische Barock ist Ausdruck eines eigenständigen kreativen Umgangs mit der literarischen Tradition. Dies gilt auch für den ‚Neo-barroco‘ seiner eigene Texte und derjenigen der Konkreten Poesie der Noigandres-Gruppe.

Tatsächlich hat sich de Campos, im Gegensatz zu Flusser, für das Phänomen Barock immer auch in eigener Sache interessiert und versucht, dessen poetische Verfahren für das Schreiben produktiv zu machen. So bemerkt er in einem späten Essay über seinen die Grenzen zwischen Poesie und Prosa einreißenden ‚roman fleuve‘ *Galáxias*, von dem Vilém Flusser zusammen mit Anatol Rosenfeld Mitte der 1960er Jahre einige Teile ins Deutsche übertragen hat (vgl. de Campos 1966), er versuche, konstruktivistische Strenge mit neo-barocker Wucherung zu verbinden.

5.

Ein weiterer Hinweis auf den südamerikanischen Barock von Ouro Preto findet sich im Kapitel ‚Dephasierung‘ aus Flussers *Brasilien oder die Suche nach dem neuen Menschen*. In der Regel, so Flusser, spreche man in diesem Zusammenhang aufgrund des historischen Entstehungsmoments der barocken Bauten Ouro Pretos Ende des 18. Jahrhunderts fälschlicherweise von „romantische[r] Politik in barocker Lage“ (Flusser 1994: 71). Falsch daran sei die Anwendung eines europäischen mit Phasen operierenden Geschichtsmodells auf die ganz andere Situation Brasiliens: Diese Phasen müssen deshalb „im brasilianischen Kontext völlig verzerrt, nämlich ‚dephasiert‘“ erscheinen (ebd.). Solche Versuche, „durch aus der Geschichte herbeigeholte Kategorien die brasilianische Wirklichkeit zu erklären“, führen in eine Sackgasse. Flusser spricht in diesem Zusammenhang von einem „historisierenden Wahn.“ Und weiter: „Diese verzweifelte Tendenz zur Selbsthistorisierung verschleiert dem Brasilianer sein außergeschichtliches Wesen und erschwert ihm, sich selbst zu finden.“ Anstatt die Situation einem Verständnis zugänglich zu machen, verdecken sie diese (ebd.).

¹⁰ Aus brasilianischer und europäischer Sicht werden der Ästhetik des Barock dieselben Schwächen vorgeworfen: Dunkelheit und Unklarheit des Stils, schlechter Geschmack, Unausgewogenheit, extravagante Metaphern und Mangel an Einfachheit.

Das Wesen des europäischen Barocks, schreibt Flusser, der dabei auf die Kategorien aus dem früheren Prag-Essay zurückgreift, lässt sich, vor allem was die Architektur betrifft, als „Ellipse, Spirale [...] geordnete, labyrinthische Konvulsion“ bestimmen. Im Theater ist es die

große Geste, wobei dieser letzte Ausdruck, der theatralische, für den ganzen Barock kennzeichnend ist. Etwas von spanischem Zeremoniell, von kalter Großartigkeit, ja Großtuerei bei vorgetäuschter Sentimentalität, ist allem Barock eigen. Darum ist in der Architektur und Bildhauerei sein Material der kalte Marmor, seine Farbe der Purpur, und die monumentale Illusion seine Methode. (Ebd.)

Von all diesen Elementen aber findet man in Ouro Preto außer dem Elliptischen und Spiralförmigen nichts.

Das Material ist dort Holz oder weicher Stein, die Farbe das naive Gold, und die Kirchen sind klein und bescheiden. [...] die rührende Naivität, die dort zum Ausdruck kommt, ist das direkte Gegenteil jener raffinierten Illusionstechnik, die den echten [sic!] Barock kennzeichnet. (Ebd.: 72)

Dient der Barock Ouro Pretos Flusser im früheren Essay noch dazu, anhand eines Übersetzungs- und Rückübersetzungsverfahrens die Bedeutung des südamerikanischen Barocks als des eigentlichen, authentischen Barocks hervorzuheben, so geht es Flusser hier vor allem darum, den Blick für etwas Neues frei zu machen, das sich jenseits einfacher kultur- und kunsthistorischer Kategorisierungen ansiedelt. Damit hat sich die Perspektive deutlich verschoben. Problematisch ist dabei die Bestimmung eines ‚echten‘ europäischen Barocks, welcher der südamerikanischen Variante wieder einen bloß sekundären Charakter attestiert. Hier fällt Flusser hinter seinen früheren Argumentationsstand zurück.

Eigentlich, so Flusser, handelt es im Fall von Ouro Preto gar nicht um Barock. So hat es auch „keinen Sinn zu sagen, dass der Barock, nur weil er jetzt im Minas des ausgehenden achtzehnten Jahrhunderts auftauche, schon allein deswegen eine neue Bedeutung habe.“ (Ebd.: 74) Es ist dies eine Argumentation, die dem schon erwähnten „Wahn der Historisierung“ aufsitzt. Eine Haltung, bei der sich der Kolonisierte in den Werten des Mutterlandes wiederfindet, auch oder gerade weil dieselben Phänomene mit zeitlicher Verschiebung eintreffen und ihm dadurch den zwar verspätet, aber dennoch erreichten kulturellen Grad bescheinigen. „Befreit man sich aber von der Etikette ‚Barock‘, vergeht einem das Lachen. Dann steht man vor einem Phänomen, in dem sich portugiesische, orientalische (chinesische und indische) und negroide Elemente zu einer Synthese verbinden, in welcher sich ein neuer Typus Mensch wenigstens im Keim zu artikulieren beginnt. Zwar erscheint das portugiesische Element unter einer annähernd barocken Maske [...], aber nicht das ist das Interessante, sondern daß hier ganz außerhalb des Stroms der Geschichte“ eine neue Kultur zusammengestellt wird, dass „eine unbewußte und daher echte Synthese scheinbar ganz widersprechender Elemente erreicht“ wird, ohne dass diese je angestrebt wurde. „Eine unhistorische Kultur, die zwar naiv, aber nicht primitiv ist, ist hier im Schaffen begriffen.“ (Ebd.: 71 f.) Die Pointe dabei ist, dass das von

Flusser hier besonders hervorgehobene synthetisierende Moment gerade für eine vom Barock inspirierte Ästhetik von Bedeutung ist.

Aufgrund seines partiellen, auf Architektur und Theater eingeengten Verständnisses – bei de Campos stehen vor allem die Literatur und der Gebrauch bestimmter ästhetischer Verfahren im Mittelpunkt – übersieht Flusser die anderen im Barocken angelegten ästhetischen Möglichkeiten und dessen Verwandtschaft mit den Techniken der Kunst der Moderne. Diese Aspekte haben nicht nur de Campos, sondern auch der deutsche Schriftsteller Hubert Fichte, der ebenfalls längere Zeit in Brasilien verbrachte, deutlich herausgearbeitet (Guldin 2008b). In seiner Darstellung der synkretistischen Praktiken des brasilianischen Candomblé macht Fichte auf deren Verwandtschaft zur kombinatorischen Ästhetik des Barocks (Salgado 1999) und den Collagetechniken der modernen Literatur und Kunst aufmerksam. Fichte spricht von einer barocken Weltumarmung und meint damit ein Verfahren des Kombinierens und Collagierens von Kulturen, das Flussers eigenem Begriff des Synthetisierens eigentlich sehr nahe steht und auch auf dessen oft eklektische Jahrhunderte und Kontinente umspannende Vorgehensweise anwendbar wäre.¹¹ Auch die tiefgreifenden formalen Beziehungen des eigenen Werks zur Ästhetik des Barocks hat Flusser nirgends reflektiert.

Seine Vision der brasilianischen Kultur antizipiert jedoch spätere Arbeiten zum Begriff der Nachgeschichte. Das Barocke spielt dabei erneut eine vermittelnde Rolle. Der Brasilianer lebt schon außerhalb der Geschichte, auch wenn ihm das nicht bewusst ist. Er lebt noch nicht in der Nachgeschichte, aber sein Lebensstil, der darin besteht, aus Fragmenten verschiedenster Kulturen ein existenzielles Patchwork zu entwerfen – zu synthetisieren, wie es hier noch heißt –, antizipiert wesentliche Aspekte desselben.¹²

Zum Schluss fügt Flusser noch eine Bemerkung an, die direkt auf de Campos' Barockinterpretation bezogen und als eine Kritik derselben gelesen werden könnte. „Seltsam [...] ist, daß der heutige Brasilianer in diesem Phänomen nicht etwa sich selbst erkennt, sondern, geblendet von europäischen Ideologien, Barock zu erkennen vermeint und chauvinistisch verleitet ist, darin einen Höhepunkt des Barocks überhaupt zu sehen.“ (Flusser 1994: 72) Das Verhältnis zwischen dem europäischen und südamerikanischen Barock hat sich somit grundsätzlich verschoben. Ging es im früheren Essay noch darum, das sich als vielfältige Übersetzungs- und Rückübersetzungsbeziehung gestaltende interkulturelle Verhältnis zwischen dem europäischen und dem südamerikanischen ‚Barroco Mineiro‘ dazu zu verwenden, die Artifizialität des europäischen Barocks zu entlarven, so wird ihm nun der Status des Barocken kurzerhand abgesprochen. Dies stellt zwar zusammen mit der

¹¹ De Campos, dessen Barockverständnis vor allem von der Literatur ausgeht und der selbst barocke Schreibtechniken angewendet hat, macht immer wieder auf die Modernität des Barocks aufmerksam.

¹² Auf diese antizipatorische Funktion des peripheren Status Brasiliens hat auch de Campos hingewiesen. Hier kippt das hierarchische Verhältnis von Mutterland und Kolonie in ihr Gegenteil um. Der sogenannte Unterentwickelte lebt den Menschen der industrialisierten Moderne deren eigene Zukunft vor.

behaupteten Naivität eine argumentative Verkürzung dar, öffnet Flusser aber einen neuen Begründungszusammenhang, der Jahre später im europäischen Kontext zur Entstehung des Begriffs der Nachgeschichte führen wird.

6.

In seinem Essay „A razão antropofágica. Diálogo e diferença na cultura brasileira“ (de Campos 1992b), der wesentliche Momente aus seinem Buch über de Mattos wieder aufnimmt, beginnt Haroldo de Campos mit einer Kritik der einfachen und falschen Übereinstimmung von ökonomischer und kultureller Unterentwicklung, ein Thema, das in Flussers Terminologie mit dem Stichwort Dephasierung umschrieben wird. In der brasilianischen Tradition lassen sich zwei verschiedene, aber komplementäre Einstellungen ausmachen. Eine Geringschätzung und Vernachlässigung des Phänomens einerseits, die de Campos mit dem bereits erwähnten Werk Antônio Cândidos verbindet, und ein Versuch, den Barock zu retten, indem man ihm einen Platz auf einer evolutionären Skala zuweist. In Afrânio Coutinhos *Conceito de literatura brasileira* aus dem Jahr 1960 wird beispielsweise der Barock, nicht ohne einen gewissen Stolz, als frühes Erblühen in die Kulturgeschichte des Landes integriert. Beiden Autoren geht es aber letztlich um den teleologischen Entfaltungsprozess eines langsam reifenden nationalen Geistes mit Machado de Assis als dessen Kulminationspunkt. Ganz anders de Campos: Dieser verwendet den Barockbegriff nicht im Sinne eines kulturellen Stadiums, sondern als spezifische Möglichkeit poetischen Sprechens schlechthin. So weist er in einer Fußnote auf einen einheimischen präkolumbischen Barock hin, mit einer eigenen Sprache der Zeichen und Symbole, und spricht in Bezug auf den brasilianischen Barock von einer Parthenogenesis, einer Geburt ohne ontologisches Ei. Wie die von de Campos mitbegründete internationale Bewegung der Konkreten Poesie, so ist auch der Barock ein Versuch, die abendländische Poesie auf eine weltumspannende Einheit hin zu bewegen. De Campos spricht, auf Walter Benjamin verweisend, vom allegorischen Stil des Barocks als einem hybriden, alternativen Schreibkode und von de Mattos als erstem Kannibalen der brasilianischen Kultur. Der brasilianische Barock antizipiert somit nicht nur wesentliche Momente der literarischen Moderne Europas, sondern nimmt auch Oswald de Andrades 1928 lanciertes ‚movimento antropófago‘ vorweg, das die Noigandres-Poeten in den 50er Jahren für sich wiederentdeckten. Statt einer linearen Abfolge diskreter Phasen geht es hier, wie in Flusser Vision, um transhistorische Konstellationen.

7.

In Flussers Werk kommt der Begriff Barock nicht nur in der Vorstellung eines in sich gespaltenen und widersprüchlichen Ursprungs, sondern auch in der utopischen Vision einer neuen unhistorischen brasilianischen Kultur vor. Darüber hinaus wird der Begriff zu Beginn der 1980er Jahre bei der Ausformulierung des Konzepts der Nachgeschichte erneut aufgerufen. Selten zwar, aber immer wieder in Schlüsselpositionen. Die damit geleistete thematische Verbindung dieser drei

scheinbar getrennten Bereiche ist jedoch zwingend. Das verbindende Element ist dabei die restlose Desavouierung eines linearen teleologischen Geschichtskonzepts, die Aufgabe jedes Fortschrittsglaubens, und die daraus resultierende Bodenlosigkeit, Chance für neue, spielerische kulturelle Synthesen. Bodenlos ist der Prager Jude, weil er zwischen zu vielen Kulturen lebt, „die fließende und zweifelhafte Position der Prager Juden in Bezug auf ihre ‚Nationalität‘ [...]“ (Flusser 2002: 65). Bodenlos ist der Brasilianer, „weil er nicht von historischer, sondern einer Art Brownscher Bewegung erfaßt ist“ (Flusser 1994: 89). Bodenlos sind auch die Menschen in der Nachgeschichte, im Zeitalter nach Auschwitz:

Kein geschärftes Gehör ist erforderlich, um einen hohlen¹³ Unterton aus den Schritten herauszuhören, mit denen wir uns der Zukunft entgegenbewegen, aus unserem Fortschritt. [...] Es gibt verschiedene Hohlheiten [...] Der Vergleich, der sich aufdrängt, ist mit der barocken Hohlheit. Damals schritt die westliche Menschheit über Bühnenbretter, ihr Fortschritt war theatralisch. Die barocke Bodenlosigkeit hatte zur Folge, dass alle Handlungen, auch die bedeutsamsten, zu großen Gesten wurden. [...] Der Unterschied liegt darin, dass die barocke Hohlheit Folge eines den Boden untergrabenden Glaubensverlustes an die Dogmen der Religion war, während unsere eigene Hohlheit aus dem Verlust des Glaubens an uns selbst resultiert. [...] Trotz diesem grundlegenden (besser: grundentfernenden) Unterschied ist aber die Ähnlichkeit zwischen Barock und uns nicht zu leugnen. Wir haben den gleichen düsteren Rationalismus – zum Beispiel Logizismus, Kybernetik, Informatik – und die gleiche Kehrseite, den gleichen hexenartigen Irrationalismus – zum Beispiel Massenmedien. Auch wir sind gegenreformatorisch.“ (Flusser 1993a: 11)

Mit dieser Interpretation des Barocks, die eine Brücke zwischen den ‚katholischen‘ Massenmedien der Gegenwart und den jesuitischen Praktiken des 17. Jahrhunderts erstellt, nähert sich Flusser interessanterweise der gegenwärtigen Barockdiskussion, die, ausgehend von Panofskys folgenreichem, 1934/35 entstandenen Essay „Was ist Barock?“ (Panofsky 2005), sich vor allem für die Künstlichkeit und Theatralität, das Illusionistische und das mediale Bewusstsein interessiert (vgl. Klein 2004; Tursi 2004). Flusser ist dieser Intuition in seinen medientheoretischen Schriften leider nicht weiter nachgegangen.

8.

Welche Aspekte hat die geleistete Parallelektüre zutage gefördert? Flusser und de Campos verwenden den Barockbegriff in vergleichbaren Kontexten: zur Kritik historischer Linearität, zur Bestimmung eines exzentrischen Standpunktes, von dem aus das Verhältnis zwischen Mutterland und Kolonie neu zu überdenken wäre, und im Zusammenhang mit Formen der kulturellen Übersetzung.

¹³ Dasselbe Wort hatte Flusser fünfzehn Jahre früher schon im Zusammenhang mit dem ‚Barroco Mineiro‘ verwendet.

Flusser benützt den Barockbegriff an entscheidenden Stellen seines Werks und verleiht ihm weitgehend eine Brückenfunktion. Das Barocke ist dabei vor allem in geschichtsphilosophischer und kulturkritischer, weniger aber in ästhetischer Hinsicht von Bedeutung. Sein begrenztes Verständnis des Phänomens führt unter anderem dazu, dass er die Verbindung zwischen den synkretistischen Verfahren des Barocks und dem synthetisierenden brasilianischen Entwurf eines neuen Menschen übersieht. Dies gilt auch für die barocke, eklektische Seite seines eigenen Denkens und Schreibens. Das Barocke agiert somit zwar als produktives Prinzip, wird aber nirgends entsprechend reflektiert. Dasselbe gilt für Flussers neo-barocke Denk- und Schreibmuster, seine Vorliebe für Paradoxe, Concetti, Aporien, das Sich-Windende und das Spiralförmige. Umso bedauernswerter erscheint deshalb in diesem Zusammenhang auch das ausgebliebene Gespräch mit Haroldo de Campos.

Literatur

- de Campos, Haroldo (1966): *Versuchsbuch. Galaxien*. Übers. von Vilém Flusser und Anatol Rosenfeld. Stuttgart (Reihe *Rot* 25).
- Ders. (1989): *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira. O caso Gregório de Mattos*. Salvador da Bahia: Fundação Casa de Jorge Amado.
- Ders. (1992a): „Da tradução como criação e como crítica“, in ders.: *Metalinguagem & outras Metas*. São Paulo: Perspectiva, 31-48.
- Ders. (1992b): „Da razão antropofágica: dialogo e diferença na cultura brasileira“, in ders.: *Metalinguagem & outras Metas*. São Paulo: Perspectiva, 231-255.
- Ders. (Hg.) (2000): *Ideograma, Lógica, Poesia, Linguagem*. São Paulo: Edusp.
- Ders. (2005a): *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva.
- Ders. (2005b): „The Ex-centric’s Viewpoint: Tradition, Transcreation, Transculturation“, in Jackson, K. David (Hg.): *Haroldo de Campos. A Dialogue with the Brazilian Concrete Poet*. Oxford: Centre for Brazilian Studies/Oxford Univ. Press, 3-13.
- Deleuze, Gilles (2000): *Die Falte. Leibniz und der Barock*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Flusser, Vilém (1966): „Barroco Mineiro visto de Praga“, in *Jornal do Comércio*, 3.4.1966.
- Ders. (1992): „Haroldo de Campos“, in ders.: *Bodenlos. Eine philosophische Autobiographie*. Bensheim/Düsseldorf: Bollmann, 151-158.
- Ders. (1993a): *Nachgeschichte. Eine korrigierte Geschichtsschreibung*. Bensheim/Düsseldorf: Bollmann.
- Ders. (1993b): *Vampyreuthis infernalis*. Göttingen: European Photography.
- Ders. (1994): *Brasilien oder die Suche nach dem neuen Menschen. Für eine Phänomenologie der Unterentwicklung*. Herausg. von Stefan Bollmann und Edith Flusser. Mannheim: Bollmann.
- Ders. (1996): *Zwiegespräche. Interviews 1967-1991*. Göttingen: European Photography.
- Ders. (1997): „Wittgensteins Architektur“, in ders.: *Vom Stand der Dinge. Eine kleine Philosophie des Design*. Göttingen: Steidl, 83-84.
- Ders. (2002a): „Praga, a cidade de Kafka“, in ders.: *Da Religiosidade: a literatura e o senso da realidade*. São Paulo: Escritura, 63-68.
- Ders. (2002b): „Concreto – abstrato“, in ders.: *Da Religiosidade: a literatura e o senso da realidade*. São Paulo: Escritura, 147-153.

- Guldin, Rainer (2004): „Derrida and Flusser: On the Concept of Writing and the End of Linearity“, Vortrag gehalten bei der MLA-Convention, Philadelphia.
- Ders. (2005): *Philosophieren zwischen den Sprachen. Vilém Flussers Werk*. München: Fink.
- Ders. (2008a): „Devouring the Other: cannibalism, translation and the construction of cultural identity“, **Großschreibung??** in N. Paschalis/M.-V. Kyritis (Hg.): *Translating Selves. Experience and Identity Between Languages and Literature*. London: Continuum, 109-122.
- Ders. (2008b): „From Syncretism to Synthesis: Hubert Fichte’s and Vilém Flusser’s view of the Brazilian cultural endeavour“, Vortrag, BRASA IX, New Orleans (Tulane University) am 28. März.
- Klein, Norman (2004): *The Vatican to Vegas. A History of Special Effects*. New York/London: The New Press.
- Mendes, Ricardo (2000): *Flusser: uma história dos diabos*. Magisterarbeit (ECA-USP) <http://www.fotoplus.com/flusser/>.
- Panofsky, Erwin (2005): *Was ist Barock?* Berlin/Hamburg: Verlag der Kunst.
- Salgado, César Augusto (1999): „Hybridity in New World Baroque Theory“, in *The Journal of American Folklore* 112, 445, 316-331.
- Tursi, Antonio (2004): *Internet e il Barocco. L’opera d’arte nell’epoca della sua digitalizzazione*. Rom: Cooper.