

VI. Bild, Schrift, Technobild. Vilém Flussers Kommunikologie

Kommunikologie. Reden gegen den Tod

Ohne die Vorarbeiten von McLuhan wären die medientheoretischen Reflexionen Vilém Flussers kaum denkbar. Er verlagert die Perspektive aber in der Weise, dass die medialen Grundbedingungen des Textes im Kontrast zu und im Zusammenspiel mit traditionellen und technisch erzeugten Bildern plastischer herausgearbeitet werden. Einen Vorteil erzielt Flusser auch dadurch, dass er seine Medientheorie nicht als eine allgemeine Kulturgeschichte der Technik versteht. Er gründet sie vielmehr auf eine Theorie der Kommunikation, d.h. er interessiert sich nicht für Prothesen, weder für Schuhe noch für Nylonstrümpfe, sondern beschränkt sich auf Informations- und Zeichentransfer. Sein Theoriemodell nennt Flusser „Kommunikologie“. Es handelt sich dabei um eine eminent eklektizistische Theorieanlage, die aus heterogensten Traditionen zusammengebaut ist. Flusser verbindet Phänomenologie, Dialogphilosophie, jüdisches Schriftverständnis, Anthropologie, Existenzphilosophie etc. zu einer medienorientierten Kommunikationstheorie mit theologischen Tücken.⁶⁸

Diese Voraussetzungen lassen es höchst verwunderlich erscheinen, dass es Flusser in den vergangenen Jahren gelungen ist, als eine Art Papst der Neuen Medien gefeiert zu werden. Im vollen Sinne kann diese Zuschreibung sich eigentlich nur auf den kurz vor seinem Tod veröffentlichten Aufsatz *Digitaler Schein* (1991) und einige in diesem Zusammenhang entstandene Interviews über die Utopie einer teleatischen Gesellschaft stützen.⁶⁹

Der Ausgangspunkt seiner Kommunikationstheorie liegt in einem anthropologischen Argument, das in existenzphilosophischer Weise dahingehend moduliert wird, dass *der*

Mensch kommuniziere, weil er die Tatsache und das Bewusstsein seiner Sterblichkeit überspielen will und muss:

Die menschliche Kommunikation ist ein Kunstgriff, dessen Absicht es ist, uns die brutale Sinnlosigkeit eines zum Tode verurteilten Lebens vergessen zu lassen. [...] Selbstredend kann man mit so einem Wissen um die grundlegende Einsamkeit und Sinnlosigkeit nicht leben. Die menschliche Kommunikation webt einen Schleier der kodifizierten Welt, einen Schleier aus Kunst und Wissenschaft, Philosophie und Religion um uns und webt ihn immer dichter, damit wir unsere eigene Einsamkeit und unseren Tod, und auch den Tod derer, die wir lieben, vergessen.⁷⁰

Erstaunlich ist, dass Flusser dieses existenzphilosophische Argument für alle Formen menschlicher Kommunikation gelten lässt. Geläufig ist es von verschiedenen Seiten im Hinblick auf mündliche Spielarten der Kommunikation. Die Vorstellung der „lebendigen Rede“ verdankt sich einer Kontrastbildung zum „toten Buchstaben“, dem, was „testamentarische“ Funktion der Schrift genannt wurde. Flusser teilt diese Vorstellung ausdrücklich nicht, sondern besteht auf der Todesverdrängung der menschlichen Kommunikation insgesamt. Es ist wichtig, sich die spekulative Rahmung von Flussers Kommunikationstheorie zu vergegenwärtigen, denn sie ist entscheidend für seine Konzeptualisierung der Medien und für die Diagnose einer gegenwärtigen Krise der Kommunikationsverhältnisse, auf die wir nach einem Umweg eingehen werden.

Um die zwei Funktionen der Informationsverarbeitung, Erwerb und Speicherung von Information, im Hinblick auf Kommunikation zu fassen, unterscheidet Flusser Dialoge und Diskurse. Dabei kommt dem Dialog die Aufgabe zu, neue Informationen zu generieren, während Diskurse darauf zielen, bestehende Informationen zu verteilen und zu bewahren: „Der Diskurs ist eine Methode, verfügbare Information zu verteilen, um sie vor der entropischen Wirkung der Natur zu bewahren.“⁷¹ Auch in den internen Theoriebau mischen

sich kurSORisch immer wieder spekulative Annahmen, etwa bei der etwas archaisierend anmutenden Differenzierung des Diskurses in vier Typen: Theater-, Pyramiden-, Baum- und Amphitheaterdiskurse; oder der Gliederung des Dialogs in zwei Typen: Kreis- und Netzdialoge.⁷² Das Differenzierungskriterium ist in beiden Fällen kaum einsehbar, und ob die Nomenklatur glücklich gewählt ist, sei einmal dahingestellt.⁷³ Da es uns in erster Linie um Flussers mediale Sicht auf Schrift und Technobild geht, können wir uns auf die notwendigsten Aspekte seiner Kommunikationstheorie beschränken. Grundsätzlich ist menschliche Kommunikation künstlich:

Die menschliche Kommunikation ist ein künstlicher Vorgang. Sie beruht auf Kunstgriffen, auf Erfindungen, auf Werkzeugen und Instrumenten, nämlich auf zu Codes geordneten Symbolen. Menschen verständigen sich untereinander nicht auf ‚natürliche‘ Weise: Beim Sprechen kommen nicht ‚natürliche‘ Töne heraus wie beim Vogelgesang, und das Schreiben ist keine ‚natürliche‘ Geste wie der Bienentanz.⁷⁴

Nicht zuletzt um ihre existenzielle Funktion der Todesverdrängung zu gewährleisten, hat Kommunikation aber die Tendenz, ihre „Künstlichkeit“ als Natur erscheinen zu lassen. Diesem Schein von Natur menschlicher Kommunikation muss jede Medientheorie, so Flusser, entschieden gegensteuern. Gegenüber einer Theorie der Kommunikation, die auf das Senden und Empfangen inhaltlicher Botschaften gerichtet ist, beobachtet die Kommunikologie die formalen Bedingungen, d.h. die medialen Widerstände von Kommunikation. An die Stelle der „verschleiernden“ Frage: „Was will er sagen?“ rückt die „kluge“ Frage: „Durch welche Hindernisse hindurch hat er gesagt, was er eben gesagt hat?“⁷⁵ Medien sind in diesem Verständnis gleichzeitig Möglichkeitsbedingungen und Filterung von Kommunikation nach ganz spezifischen Widerständen. In die gleiche Richtung zielte im Grunde schon McLuhans inzwischen trivialisierte Formel,

dass das Medium die Botschaft sei, dass also die formalen Bedingungen eines Mediums seine Inhalte qualifizieren und dass mit jedem Medium andere Inhalte verbunden seien.

Wenn Flusser Kommunikation als Verdrängung des Todes versteht, dann können kommunikologische Interventionen streng genommen nicht mehr Kommunikation sein, denn sie erschüttern ja gerade die Simulation von Natürlichkeit. Flusser kann diese drohende Paradoxie vielleicht deshalb vernachlässigen, weil eine kommunikologische Beobachtung eines Mediums seiner Ansicht nach erst möglich wird, wenn seine existenzielle Funktion erloschen ist. Das hier implizierte Hegelsche Motiv historischer Phänomenologie war wiederum ähnlich bei McLuhan zu beobachten: Erst nach dem Durchqueren der Gutenberg-Galaxie wird sie in ihren Grundzügen verstehbar, erst in der Abenddämmerung einer Epoche wird sie begreifbar.

Entwicklungsgeschichte der Codes: Bild, Schrift, Technobild

Menschliche Kommunikation organisiert sich in „Symbolen“, die zu „Codes“ geordnet werden. Symbole sind als Phänomene zu verstehen, die andere Phänomene bedeuten. Codes bezeichnen Systeme, die die Manipulation von Symbolen regeln, „um erworbene Informationen zu speichern und dadurch die Welt zu leugnen.“⁷⁶ Erst durch Codierung von Symbolen stellt sich Information ein.⁷⁷ Flusser hat den Begriff des Codes nicht weiter differenziert. Er gebraucht ihn auf unterschiedlichen hierarchischen Niveaus. So unterscheidet er etwa die flektierenden, isolierenden und agglutinierenden Sprachen als drei „charakteristische Codes“, spricht dann allerdings auch vom „alphabetischen Code“⁷⁸, vom Code der Bilder oder dem Techno-Code, die er andererseits auch als Medien bezeichnet.

In geschichtsphilosophischer Perspektive unterscheidet Flusser drei großangelegte Codes: 1. den voralphabetischen Code mit dem Leitmedium Bild, 2. den alphabetischen Code,

der den geschriebenen Text als zentrales Medium pflegt, seine ganzen Möglichkeiten aber erst im gedruckten Buch entfaltet und 3. den nachalphabetischen Code, der durch das Technobild charakterisiert ist. Dem entspricht ein historisches Grundschema von Vor-Geschichte (4000–1500 v. Chr.), Geschichte (1500 v. Chr.–1900 n. Chr.) und Nach-Geschichte (seit etwa 1900). Die Zäsuren der alphabetischen „Situation“ orientieren sich an den bekannten Daten: minoische Tafeln (1500 v. Chr.), homerische Epen und prophetische Bücher des Judentums (800 v. Chr.), Buchdruck (1500), technisch produzierte Bilder (1900). Mit dieser Dreigliedrigkeit weicht Flusser von McLuhans vierstufiger Abfolge der Mediengeschichte ab. Flusser ist weniger an einer Differenzierung von Stimme/Sprache und alphabetischer Schrift als einer Unterscheidung von Bild und Text interessiert. Deshalb kann er die erste Phase bei McLuhan (Oralität) als eine Bild-Kultur fassen und die beiden folgenden (Handschrift und Buchdruck) zu einer einzigen zusammenfassen.

Für Flussers Konstruktion der historischen Abfolge der Medien Bild, Text, Technobild fungiert der schriftliche Text als Dreh- und Angelpunkt, vor allem auch deshalb, weil die zentralen Prinzipien der alphabetischen Schrift auch Flussers gesamte Konstruktion tragen: Abstraktion und Linearität bzw. Prozessualität. Die Geschichte der menschlichen Kommunikation stellt sich bei Flusser als zunehmender Abstraktionsprozess dar, der sich in großen Sprüngen von der konkreten Wirklichkeit entfernt. Einer ihrer wichtigen Impulse ist ein Ikonokasmus, ein Bilderverbot, der über jüdische Traditionen auch Flussers Medientheorie durchzieht. Wir kommen darauf zurück. Mit der ersten bildhaften Codierung von Wirklichkeit ist eine irreversible Abstraktion von eben dieser Wirklichkeit notwendig verknüpft. Bilder sind definiert als zweidimensionale Flächen zur Vorstellung von vierdimensionalen Szenen in der Wirklichkeit. Ihre zeitliche Ordnung ist nicht gerichtet, sondern zirkulär. Als „kreisende Zeit der Imagination“⁷⁹ ist sie auf den Mythos und die Magie bezogen. Die alphabetische Schrift richtet die „Knäuel des

Bildes“ entlang einer Kette von „Perlen“⁸⁰ aus. Texte sind „Auflösungen von Bildern.“⁸¹ Schrift verwandelt die Zweidimensionalität der Bilder in Eindimensionalität, Linearität und Konsekutivität und konstituiert gegen den „Wahnsinn“ der zirkulären Zeit die Ordnung und Rationalität der gerichteten historischen Zeit.

Die lineare Ausrichtung der Schrift ermöglicht einen Quantensprung in der Beschleunigung des Schreibaktes von der eingravierten Inschrift zur immer weiter perfektionierten Aufschrift auf Oberflächen, übergeht dabei aber die entscheidenden Veränderungen des grafischen und typografischen Erscheinungsbildes der Schrift, die wir oben diskutiert haben.⁸² Auch hier gehen McLuhans Untersuchungen zur Durchsetzung des „typographischen“ Denkens und des von der linearen Schriftkultur programmierten Menschen in die gleiche Richtung. Alle Innovationen des Schriftbildes seit der Vulgata-Übersetzung im 4. Jahrhundert – Wortabstände, Satzzeichen, Absätze, Überschriften, Farbdifferenzierung der Buchstaben etc. – arbeiten entweder daran, die innere, logische Organisation eines Textes transparent zu machen oder die Geschwindigkeit der Lektüre zu steigern. Zumeist geht beides Hand in Hand. Die zweidimensionale Ausdifferenzierung von Texten, die gleichzeitig eine „Verlagerung von der lautlichen zur optischen Informationsübertragung“⁸³ bedeutet, unterstützt in letzter Hinsicht immer die Linearität und Prozessualität der Schrift und der Lektüre.

Bilder bedeuten bei Flusser eine konkrete Szene in der Wirklichkeit. Der lineare Code der alphabetischen Schrift bezieht sich schon nicht mehr auf diese wirkliche Szene, sondern zunächst auf das Bild, das eine Szene bedeutet. Er verwandelt die Szene in eine Erzählung, in einen Prozess. Er richtet die verschlungene Statik des Bildes an der Linearität einer *Zahlenfolge* von Buchstaben aus. Ganz ähnlich wie bei Derrida (vgl. Kapitel VII.) und ganz ähnlich von jüdischen Schriftkonzepten her gedacht führt die basale Abstraktheit der Schrift bei Flusser dazu, dass sie nicht mehr als Repräsentation von Welt begriffen werden kann, sondern immer

schon durch einen tiefen Riss von „Anführungszeichen“ gegen jeden Ursprung logisch und chronologisch verschoben ist: „Schriftzeichen sind Anführungszeichen aus dem mythischen in ein linear ausgerichtetes Denken. [...] In einem weiteren, sehr bedeutsamen Sinn sind alle Schriftzeichen Gänsefüßchen.“⁸⁴ Der Signifikant „Esel“ bedeutet keinen Esel in der Wirklichkeit, sondern nur den abstrakten Begriff eines Bildes vom Esel, um es in eine lineare Geschichte einzufügen zu können. Im Aufsaugen und Transformieren von Bildern attestiert Flusser der alphabetischen Schrift einen formalen und grundlegenden Ikonokasmus, von dem eben als einem Motiv die Rede war, das seine gesamte Medientheorie prägt:

Das Alphabet ist eine deutliche Absage an das ideographische Schreiben. [...] Ideogramme sind Zeichen für ‚Ideen‘, für mit dem inneren Auge ersthene Bilder. Das Festhalten von Bildern aber soll beim Schreiben gerade vermieden werden. Schreiben soll Bilder erklären, weigerklären. Das bildliche, vorstellende, imaginäre Denken soll einem begrifflichen, diskursiven, kritischen weichen. Man schreibt alphabetisch und nicht ideographisch, um ikonoklastisch denken zu können. Deshalb werden Laute einer gesprochenen Sprache notiert.⁸⁵

Das Aufkommen von technisch erzeugten Bildern um die Mitte des 19. Jahrhunderts (Fotografie, etwas später Film) stellt für Flussers Konstruktion der Mediengeschichte keine, wie man meinen könnte, Rücknahme der literalen Abstraktheit in einer neuen Bildlichkeit dar, sondern ganz im Gegenteil einen weiteren Abstraktionsschritt weg von der Wirklichkeit. Technobilder bedeuten keine Szenen, sondern Begriffe, die Bilder bedeuten, die auf Szenen referieren. Wie die alphabetische Schrift Bilder aufsaugte, „verschlingen“ Technobilder Texte.⁸⁶ Traditionelle Bilder sind symbolisch, während technische Bilder symptomatisch sind, d.h. sie enthalten Spuren der „abgebildeten Szene“⁸⁷: „Technobilder sind Flächen, die mit Symbolen bedeckt sind, welche Symbole linearer Texte bedeuten.“⁸⁸

Medienmoral und Ikonoklasmus

Flusser knüpft das Entstehen technisch erzeugter Bilder an eine Krise des Literarischen im 19. Jahrhundert. Die literarischen Texte werden „phantastisch“ und ihre Informationen für die Leser „unvorstellbar“.⁸⁹ Dass Literatur die existenzielle Funktion kommunikativer Todesverdrängung nicht mehr erfüllen kann, macht Flusser an der seit der Romantik zu beobachtenden Tendenz zur Selbstreferenz fest. Der auto-poietische Normalzustand eines jeden Konstruktivisten und Systemtheoretikers, Umgang mit Selbstreferenz, muss für den dialogischen Philosophen zur „Hölle“ werden: „Die Welt und das Leben darin werden zur Hölle, sobald die uns umgebenden Symbole in ihrer Bedeutung undurchsichtig werden und nur noch ‚sich selbst‘ bedeuten.“⁹⁰ Weil die Begriffe der Texte „unvorstellbar“ geworden sind, muss eine neue Strategie entwickelt werden, Begriffe vorstellbar zu machen. Das ganze in sich äußerst heterogene Spektrum der Technobilder, das von einer Fieberkurve über den Film bis hin zu kybernetischen Bildern reichen soll, hat die gemeinsame Funktion, Bilder zu erzeugen, „welche Begriffe bedeuten“:

Es gilt, Theorien und Erklärungen, Ideologien und Lehren als Bilder zu entwerfen, und das bedeutet, nicht mehr *prozessual*, eindimensional, linienförmig, sondern *struktural*, mehrdimensional, bildlich begreifen zu wollen; nicht *historisch* über Szenen, sondern *phänomenologisch* über Prozesse nachzudenken.⁹¹

Unter den Technobildern nehmen die bildprozessierenden „Codes“ resp. Medien, vor allem der Film, für Flusser eine Sonderstellung ein, weil sie die Zweidimensionalität der Bilder mit der Linearität der Schrift kombinieren und somit als „Manipulation von Geschichten“⁹² und ebenso als „Manipulation der geschichtlichen Zeit“⁹³ zu verstehen sind. Sie treiben das Prinzip der Textualität auf die Spitze, „um es aus den Fugen geraten zu lassen und zu zeigen, dass die lineare Zeit – die Zeit der Prozesse und des Fortschritts, der Erzäh-

lung und der Kalkulationen – ein Trompe l’œil ist.“⁹⁴ Inwieweit allerdings die Desillusionierung historischer Linearität mit der existenziellen Simulationsfunktion des Films zusammengehen soll, bleibt, wie so vieles bei Flusser, im Dunkeln. Dieser Eindruck verstärkt sich noch, wenn man bedenkt, dass Flusser den „richtigen“ Umgang mit Technobildern darin sieht, die Illusion zu durchbrechen, sie seien Bilder und als solche auf Welt bezogen. Der kommunikologische Blick auf Technobilder muss darauf bestehen, dass sie Texte und Begriffe bedeuten und von der Wirklichkeit der Ding- und Körperwelt durch einen dreifachen Abstraktionsvorgang entfernt sind.

Gegen Flussers theoretischen Entwurf einer Kommunikologie lassen sich eine ganze Reihe von Vorbehalten anmelden. Ergänzend zu dem eingangs angeführten Problem der existentialphilosophischen und anthropologischen Grundierung einer Kommunikationstheorie gilt dies vor allem für einen theologischen Zug in seinen Ausführungen. Eine Voraussetzung und Konsequenz von Flussers Medientheorie ist eine manichäistische Theologie, die – mit einigen Parallelen zur Kritik der Kulturindustrie bei Horkheimer und Adorno – ein apokalyptisches Krisenszenario gegenwärtiger Massenmedien entwirft, das streng zwischen den guten, weil dialogisch ausgelegten Medien und den bösen, weil monologisch gerichteten Medien unterscheidet. Die im manichäischen Sinne „bösen“ Medien gruppieren sich um das Fernsehen. Flussers Hoffnung, wenn schon Buchkultur und Schrift nicht zu retten sind, gilt dem Telefon und vor allem dem Computer, offenbar weil mit ihnen das, von Martin Buber inspirierte, dialogische Modell des Welt- und Sozialbezugs inter-subjektiv oder interaktiv aufrechterhalten werden kann und mit ihnen die Utopie einer telematischen Gesellschaft verknüpft ist, in der die Unterscheidung von Sender und Empfänger ihren Sinn verlöre.

Ein weiterer Vorbehalt bezieht sich auf Flussers stark von der Schrift her gedachte Sicht der bildprozessierenden Medien. Die Frage ist, ob die simulatorische Bewegung und

Verzeitlichung des Bildes im Film nicht eher mit einer film-spezifischen Semiotik zu analysieren wäre und ob der Film nicht eher als bildende Kunst denn als Transformation der Schrift zu verstehen wäre.⁹⁵ Ist der Film tatsächlich so textlastig, wie Flusser behauptet? Ist das Gewicht des Drehbuchs in der Theorie und Praxis des Films tatsächlich so gravierend, dass es bis heute, wie etwa Peter Greenaway gelegentlich geäußert hat, keinen wirklich filmischen Film, sondern nur verfilmte Texte gibt?⁹⁶ Wie immer eine Beantwortung dieser Fragen ausfällt, festzustellen bleibt, dass Flusser Technobilder im allgemeinen und speziell den Film unter einer unausgesprochenen ikonoklastischen Perspektive sieht. Der Ikonoklasmus der alphabetischen Schrift wiederholt sich in Flussers Anbindung des Films an den Kontinent des Textes.

Die Stärke von Flussers Untersuchungen liegt vor allem in der medientheoretischen Analyse der alphabetischen Schrift und ihrer Kontrastierung mit Bildmedien. Im Blick auf ihre Künstlichkeit und formale Funktionsweise wird sie, ähnlich wie vorher allerdings schon bei McLuhan und etlichen anderen, als Medium einsehbar.