

Paola Bozzi

Rhapsody in Blue. Vilém Flusser und der *Vampyroteuthis infernalis*

O poulpe, au regard de soie !

Lautréamont

Zwischen Szylla und Charybdis: sagenhafte Intertexte

In der weit gefächerten Welt der Lebewesen trifft man unweigerlich auf solche, durch deren bloße Erscheinung und z. T. absonderliches Verhalten die menschliche Einbildungskraft in Erstaunen versetzt und angeregt wird. Allen voran waren es die dem Menschen an Intelligenz ebenbürtigen Kraken und riesenhaften Tintenfische, welche die Phantasie der Menschen beschäftigen. Jeder von uns verbindet etwas mit den Namen Kalmar, Sepia oder Octopus. Sei es, daß man den einen oder anderen Namen von einem mediterranen Fischmarkt oder ihn aus Büchern kennt: Immer hat man eine eigenartige Körpergestalt, Tentakel mit Saugnäpfen und Tintenwolken vor Augen. Die Meeresabgründe und ihre teilweise heute noch unbekanntem Bewohner und Geheimnisse gelten Dichtern und Denkern seit alters her als Fundgrube für Mythen und Metaphern. Die Fabeln, in denen Tintenfische als abstoßende Untiere und Monster erhalten müssen, ziehen sich durch die gesamte Literatur- bzw. Kulturgeschichte und konstituieren sich durch einen intertextuellen Prozeß, der bereits vorhandene Sinnmuster anderer Texte absorbiert und verarbeitet.

Seit mehr als 2000 Jahren ranken sich Sagen um Monster und Meeresungeheuer, die angeblich in den Tiefen der Ozeane hausen und auf menschliche Beute warten. Gewaltige Kraken, achtarmige, sich mit Saugnäpfen festhaltende und verschlingende Monster, die Schiffe mit samt der ganzen Mannschaft zu sich in die Tiefe ziehen, riesige Seeschlangen die Seeleute in Angst und Schrecken versetzen: Dies waren lange Zeit die Vorstellungen, die sich die Menschen von der Tiefsee gemacht haben. Zu wenig wußte man damals wirklich von dem geheimnisvollen Lebensraum in völliger Dunkelheit und eisiger Kälte. Die im Nordpazifik lebende Krankenart *Octopus dofleini* erreicht immerhin Spannweiten von neun Metern und ein Gewicht von 250 Kilogramm, ist aber nicht groß und nicht aggressiv genug, um Schiffe und Besatzung anzugreifen. Geeigneter Kandidaten hierfür wären große Kalmare, die Verwandten des Octopus, die auch Schiffe angreifen könnten, weil sie die Objekte von unten mit ihrem größten

Feind – dem Pottwal – verwechseln.

Die Antike verfügte mit den naturkundigen Berichten von Aristoteles und Plinius schon über recht genaue Kenntnisse der Biologie des Kraken, der ursprünglich offenbar weder Schrecken noch Ekel hervorrief. Ganz im Gegenteil: Das Fleisch des Weichtiers galt als aphrodisisch, und ein Lebewesen, daß mit so vielen Armen umschlingen und mit so vielen 'Mündern' saugen kann, mußte zwangsläufig zum Symbol der Liebe werden. Auf zahlreichen Münzen, Vasen und in der Töpferkunst der Knossos, Mykenä und Zypern finden sich Tintenfische als ornamentales Meeresmotiv. Man schätzte besonders ihre Geschicklichkeit und deutete diese als Umsicht und Scharfsinn, ja sogar als Seelenstärke. Zugleich jedoch wurden erste Legenden vom grausamen, in die Tiefe des Meeres ziehenden Kraken gesponnen: Homer schreibt etwa um 650 vor Christus von der Szylla und der Charybdis, welche die Meerenge von Messina unsicher machten. Sein Abenteuerheld Odysseus mußte zusehen, wie sechs seiner tapfersten Freunde verzweifelt zappelnd von dem blutrünstigen, zwölf Fußigen und sechsköpfigen Monster Scylla verspeist wurden. Nicht anders als ein Krake, lebte es zeitlebens mit dem hinteren Teil im Felsen und ergriff mit den langen Armen alles Eßbare in ihrer Reichweite – so auch Seeleute von vorbeifahrenden Schiffen.

Gruselgeschichten sorgten auch in der frühen Neuzeit für Schrecken unter den nordischen Landbewohnern, wenngleich nun im Dienste der Kirche: Vom trügerischen Kraken – das Wort "Krake" kommt übrigens aus dem Norwegischen –, der mit seinen unzähligen Fangarmen mühelos selbst größte Schiffe in die Tiefe ziehen könne, berichtet der seefahrende Bischof Olaus Magnus aus Uppsala noch im Jahre 1555; auch soll ein Krake – der Sage des Dänen Bartholinus nach – erst dann untergetaucht sein, als die Messe auf seinem Rücken zu Ende gelesen worden war. Ein anderer skandinavischer Geistlicher berichtet vom Polypen, den Fischer in etwa 150 Meter Tiefe auffinden können. Davon erzählt auch Jorge Luis Borges in seiner 'imaginären Enzyklopädie' *Zoología fantástica*, die dem kombinatorischen Spiel mit den Hinterlassenschaften einer obsolet und nutzlos gewordenen Gelehrsamkeit entspringt und zugleich jenen Punkt markiert, an dem vielleicht erstmals die Möglichkeit entsteht, die Irrtümer der Vergangenheit zu genießen: "Der Kraken ist eine skandinavische Form des Zaratan und des Seedrachsens oder der Meerschlange der Araber. Im Jahre 1752 veröffentlichte Erik Pontoppidan, Bischof von Bergen, eine Naturgeschichte Norwegens, ein Werk, das wegen seiner Gastlichkeit oder Leichtgläubigkeit bemerkenswert ist; aus ihm ersehen wir, daß der Rumpf des Kraken eineinhalb Meilen lang ist und seine Arme selbst das größte Schiff umfassen können. Der Rücken ragt gleich einer Insel aus dem Wasser. Erik Pontoppidan geht so weit, die folgende Norm aufzustellen: 'Jede schwimmende Insel ist ein Kraken'. Ferner schreibt er, der Kraken pflege durch das Ausscheiden einer Flüssigkeit die Meerestgewässer zu trüben. Aufgrund dieser Erklärung vermutet man, daß

der Kraken ein ins Riesenhafte vergrößerter Tintenfisch ist...” (Borges 2001: 57)

Im 19. Jahrhundert wurde die Geschichte vom Schiffe versenkenden Seekraken Vorbild für Jules Vernes berühmten Roman *Vingt mille lieues sous les mers* (1870), der die Kenntnisse seiner Zeit und besonders jenes Ereignis verarbeitet, das sich an Bord des Segelschiffes “Alecton” zugetragen hatte. Jules Verne berichtet nicht nur, wie es der Besatzung des Unterseeboots “Nautilus” in aufreibenden Kämpfen gelingt, diese “Ungeheuer” zu vertreiben, sondern im Vorspann der Szene (18. Kapitel) unterhalten sich mehrere Besatzungsmitglieder und der Erzähler über die Legende vom Riesenkraken (Verne 1981). Auch Herman Melville (*Moby Dick*, 1851), Jules Michelet (*La mer*, 1861), Isidore Ducasse comte de Lautréamont (*Les chants de Maldoror*, 1869) und anderen griffen den Mythos vom Riesentintenfisch auf (Melville 2003; Michelet 1983; Lautréamont 1973). Eine imposante prosaische Bearbeitung dieses Themas stammt von Victor Hugo. In seinem Roman *Les travailleurs de la mer*, der 1866 erschien, geht es um den fast aussichtslosen Kampf seines Helden Gilliat mit einem fürchterlichen Kraken, der zugleich an eine Hydra und einen Vampir erinnert. Gilliat, der nach einem Schiffbruch einsam auf einem Felsen hockt und dort zum Muschelholen ins Wasser muß, wo das Untier haust, erleidet entsetzliche Visionen von seinem aquatischen Widersacher (Hugo 1991).

Durch den undogmatisch-spielerischen Umgang mit naturwissenschaftlichen Erkenntnissen konstituierten sich zur selben Zeit andere phantastische Wirklichkeitsentwürfe. Herbert G. Wells Wissenschaftsromanzen (*scientific romances*) wurden dank der konstruktiven Methode einer ästhetischen Integration von *science* und *romance* zu gattungsgeschichtlichen Prototypen der modernen *science fiction* mit ihrer wissenschaftlich motivierten Fingierung potentieller Zukunftsentwicklungen. Der Autor nahm den Mythos des Blut saugenden Riesenkraken wieder auf, der in *The War of the Worlds* (1898) gleichzeitig Primitivität und affektlosen Intellekt symbolisiert (Wells 2001). So ist der Riesenoktopode bis hin zum zeitgenössischen Roman *Beast* (1991) von Peter Benchley, dem Fortsetzungsroman des Horrorklassikers *Jaws* (1974), das ultimative Meeresungeheuer und vermutlich verantwortlich für mehr Schauermärchen und Mythen als irgendein anderes Meeresgeschöpf (Benchley 1992 u. 1974).

Über das Leben des [oder vom] Riesentintenfisches *Architeuthis* wußten wir lange sehr wenig, denn bisher hatten Wissenschaftler diesen Kraken nur anhand von Überresten und Tentakelteilen studieren können: So blieb bis heute etwas vom Mythos dieses Riesenkopffüßlers erhalten (Heuvelmans 1958; Ellis 1995). Ein lebendes Exemplar ist erst vor kurzem entdeckt und fotografiert worden: Japanische Wissenschaftler lichteten mit ferngesteuerter Kamera das acht Meter lange Tier beim Angriff auf Beute in 900 Metern Tiefe vor den Bonin-Inseln ab¹. Entgegen dem trägen und lethargischen Bild, das man bisher gemeinhin von diesem Tier hatte,

¹ Vgl. die Pressemitteilungen vom 29.09.2005.

umklammerte der Riesenkalmar die Beute fest mit seinen Tentakeln, ähnlich wie ein Python sich um seine Beute ballt. Damit nicht genug: Nach der Bergung hatten die Saugnäpfe eines beim Beutezug abgerissenen überlangen Tentakels vom Schiffsdeck bis zum Finger alles angesaugt, was man ihnen anbot. Demnach bedarf die Natur keiner Überbietung durch die phantastische Literatur, vielmehr ist das Phantastische der Natur selbst schon eine Überbietung dessen, was die Einbildungskraft auszusinnen und der Verstand zu fassen vermag.

Als Meerungeheuer ist der Krake in der Tat eine archetypische und paradigmatische Figur: Er ist ein strukturierendes Element des Imaginären, das auch in den Mythen der Maoris und in Initiationsriten eine Rolle spielt. In der diegetischen Dynamik verkörpert er jene negative Elemente, die der jeweilige Held aus der Welt schaffen soll: Das Tier ist sein Gegner und Gegensatz. Als Monster (*téras*) ist der Krake Wunder, Warnung und göttliches Zeichen auf einmal, hat aber auch eine metaphysische Funktion. In "Eidos und Molluske" schreibt Max Bense dazu: "Das Weichtier, die Molluske, präsentiert [die] lebendige Form des Seins; sie bietet sich als ontisches Zeichen an, indem sie, selber ein Seiendes, das Sein auf seine allgemeinste Daseinsform zurückführt. [...] Daß sie aber eine pseudonyme Form zum Ausdruck bringt, dafür bürgt der Umstand, daß sie als 'bloßer Auswurf' erscheint, in Wahrheit aber eine 'preziöse Wirklichkeit' bezeichnet." (Bense 1965: 100)

Durch seine Größe, Formlosigkeit und seine Nähe zum flüssigen Element versinnbildlicht er die Vorstellung vom ursprünglichen Chaos ebenso wie von der lauenden Gefahr am Rande der organisierten Welt, von jener ausufernden verschmelzend-verseuchenden Kraft also, die der zivilisierte Mensch immer unter Kontrolle halten muß. Gerade als *mysterium tremendum* galt der Octopus im mittelalterlichen Christentum als das Böse schlechthin: diesem war die tierische Gabe zu List und Täuschung nicht geheuer. Der Krake, der seine Beute durch Tarnung täuscht, das Verhängnis nicht erkennen läßt, verkörperte den Teufel selbst. Schließlich wurde er zum Symbol für den Versucher, Verräter, Lügner sowie für den Geizhals, welcher besonders gern Schätze hortet, die er seinen Opfern abpreßte – eine Bedeutung, die sich bis in heutige Zeiten hinein gehalten hat. Das Weichtier versinnbildlichte in jener Zeit aber auch die sündhafte Frau – durchdringend und faszinierend, zerebral und lasziv zugleich.

Seine imaginierte Lüsterheit findet man selbst im entfernten Japan als Motiv eines berühmten Holzschnitts von Hokusai wieder: Zwischen den Schenkeln einer hingestreckten Frau hängt der Krake gierig am Geschlecht seiner zweifellos verzückten und ekstatischen Beute. Der Octopus, in dessen Geflecht aus Saug- und Greifarmen sich die Opfer verfangen und nicht mehr entrinnen können, bot sich durch seine ambivalente sexuelle Interpretierbarkeit der Psychoanalyse geradezu als Projektionsfeld an und fand schon früh Einzug in die Trieb-Theorie: Seinen Tentakeln verlieh man die Wertigkeit phallischer Attribute, und er selbst wurde zum polyphallischen Symbol

umfunktioniert. Einerseits stellen seine vielen Tentakeln eine Waffe gegen die Kastrationsangst dar, indem das als weiblich identifizierte Objekt – dem nach der Freudschen Theorie der Phallus fehlt – in der Phantasie mit einem Penis ausgestattet wird. Andererseits übernimmt der Krake dank seiner Saugnäpfe und der Fähigkeit, etwas zusammenpressen und umschlingen zu können, die Funktion der Verteidigung gegen vernichtende Schuldgefühle – Gefühle, die in heftigen oralen Trieben wurzeln – und erlaubt die eigenen destruktiven Tendenzen befreiend auf das saugende Gegenüber zu projizieren. Genauso gut kann es aber auch Schuldgefühle auslösen, indem der Kopffüßler die nicht an die genitalen Zonen gebundene – und damit Kultur zersetzende – Befriedigung verspricht oder auf die gefürchtete Kastration durch eine “vagina dentata” (aufgrund des bezahnten Mundes und der Speiseröhre des Kraken) hindeutet.

So spiegeln sich im Polyp von der “Geburt seines Geisterbildes” bis zum “Triumph seines Mythos” (Caillois 1973) die Abgründe unserer Seele und unserer Kultur: “So also taucht er auf aus dieser Fabel (metaphorisch), aus Aquarien (annähernd), aus den Erzählungen von Schiffe verschlingenden Seeschlangen (mythisch), aus unseren Träumen (freudianisch), aus den Taten der jüngsten Vergangenheit (ideologisch). Auch taucht er auf aus unseren utopischen Vorstellungen vom Neuen Menschen – als Haß, der in Liebe umschlägt, als permanenter Orgasmus, als die Verwirklichung des Daseins: im Aufgehen im anderen. Wer beide Seiten seines Auftauchens gleichzeitig sieht, der sieht seine *eigene* Gegenseite, nämlich sich selbst in zwei einander gegenüberstehenden Spiegeln. Wem das gelingt, der hat diese Fabel gelesen. Einander spiegelnde Spiegel – ist das nicht die Absicht einer jeden Fabel?” (VI 71)

Science Facts: Dracula der Meere

C'est quelque chose comme les ténèbres faites bêtes.

V. Hugo

Nicht “kürzlich [...] aus der Pazifik”, wie Vilém Flusser behauptet (VI 9), sondern bereits im Jahre 1899, also fast dreißig Jahre nach dem Erscheinen von *Vingt lieues sous le mers*, fing der Leipziger Zoologe Charl Chun (1852–1914) bei der ersten deutschen Tiefsee-Expedition den Vampyrotheuthis infernalis oder Tiefseevampir – heute noch in verschiedener Hinsicht einer der interessantesten Vertreter der Cephalopoda. Seinen Namen, der übersetzt etwa “der Vampirtintenfisch aus der Hölle” lautet und der einen erschauern läßt, erhielt er aufgrund der Häute, die sich zwischen seinen Armen aufspannen und ihm das Aussehen eines in einen Umhang gehüllten Vampirs geben. Offensichtlich hat der Vampyrotheuthis acht dieser Arme und würde somit in die Gruppe der achtarmigen Kopffüßler gehören. Dieser Schein trügt allerdings, da sich zwei fadenförmige, zu

Sinnesorganen umgewandelte Arme in Taschen seines Umhangs befinden. Diese werden offensichtlich zur Jagd im Dunkeln eingesetzt. Aus diesem und einigen weiteren Gründen wird der Tiefseevampir heute als der nächste Verwandte des Kraken-Urahns angesehen.

Der Vampirtintenfisch gehört mit seinen 10–13 cm zu den kleineren Vertretern der Kopffüßer. Trotz seiner geringen Größe wirkt er durchaus unheimlich und angsteinflößend – zumindest dann, wenn man ihm in 600 bis 1.000 (nach anderen Quellen bis 3000 Meter!) Tiefe in der pechschwarzen Dunkelheit begegnet. Dies liegt zum einen an den im Vergleich zu seinem Körper riesigen Augen, die zumal häufig rötlich oder bläulich glühen. Die Augen des *Vampyrosteuthis* sind, mißt man sie relativ zum Körper, die größten im Tierreich. Sie machen mit fast 2 cm Breite annähernd ein Sechstel seiner Körperlänge aus. Auf die Maße eines Menschen übertragen hieße das, allein die Augen wären so groß wie der gesamte Kopf. Als besonders außergewöhnlich am Vampirtintenfisch jedoch gelten die zahlreichen Leuchtorgane, die fast den ganzen Körper übersäen und die der Tintenfisch scheinbar ganz nach Belieben an- und abschalten kann. In diesen so genannten Photophoren wird Biolumineszenz-Licht erzeugt. Am Ansatz der paarigen Flossen befinden sich zwei ganz besondere Exemplare dieser Unterwasserlampen, die *Vampyrosteuthis* mit einer Art Augenlid je bedarfsweise verschließen oder öffnen kann. Nähert sich ein potentieller Feind, fangen die Leuchtorgane an der Spitze jedes Armes an zu pulsieren. Zeitgleich krümmen sich die Tentakel nach allen Seiten und lassen so die Konturen des Tintenfisches völlig verschwimmen. Wenn das Tier dann noch eine bis zu 10 Minuten bestehende Wolke von Leuchtpartikeln ausstößt, die ein blaues Licht versprühen, ist sein Angreifer völlig verwirrt: Das Weichtier hat sein Ziel erreicht und kann nun in aller Ruhe in sichere lichtlose Sphären entfliehen.

Doch nicht nur seine Beleuchtungstricks sind bemerkenswert, der Vampirtintenfisch gilt auch als der einzige unter den Kopffüßern, der sein ganzes Leben unter extrem sauerstoffarmen Bedingungen verbringt. Wie Meeresbiologen herausgefunden haben, besitzt er einen ganz besonderen Blutfarbstoff (Hämocyanin), der sehr effektiv Sauerstoff aus dem Wasser binden kann, zumal die Oberfläche seiner Kiemen sehr groß ist. Normalerweise läßt sich der Vampirtintenfisch von der Strömung treiben und bewegt sich kaum aktiv. Die großen Flossen und die Häute zwischen den Armen ermöglichen diese Art der Fortbewegung, die jener der Quallen ähnelt. Dadurch hat das Tier eine sehr niedrige Stoffwechselrate, die niedrigste unter den Kopffüßern überhaupt. Um so erstaunlicher, daß *Vampyrosteuthis* bei Bedarf auch zu blitzartigen Bewegungen fähig ist. Dennoch konnte in jüngster Zeit Dr. Bruce Robinson vom Monterey Bay Aquarium Research Institute, einer der anerkanntesten Meeresbiologen, mit Hilfe eines extra dafür entwickelten, hochkomplexen, ferngesteuerten Tauchboots den Vampirtintenfisch nicht nur aufspüren, sondern auch filmen (MBARI 1998: 14). Robinson gelangen nach unzähligen ergebnislosen Versuchen die ersten Bilder von einem der ungewöhnlichsten Lebewesen dieses Planeten. Fortan galt der Vam-

pyroteuthis weniger als Schreckgespenst, sondern weit mehr als biologische Sensation mit medialem Unterhaltungswert (Iwasaki 2002).

Mise en abîme: philosophischer Tiefenrausch

Philosophie dürfte man eigentlich nur dichten.

L. Wittgenstein

Denis Diderot schreibt in seiner langen Korrespondenz mit dem Bildhauer Étienne Falconet: “L’argument du philosophe n’est qu’un squelette, celui de l’orateur est un animal vivant. C’est une espèce de polype. Divisez-le, et il en naîtra une quantité d’autres animaux vivants. C’est un hydre à cent têtes. Coupez une de ces têtes, les autres continueront de s’agiter, de vivre, de menacer. L’animal terrible sera blessé. Mais il ne sera pas mort. Prenez garde à cela”. (Diderot 1961: 291f.) Die “hundertköpfige Hydra” (eigentlich ein Süßwasserpolymp) ist hier die Figur einer (monströsen) Textualität, die nach der Kreativität eines biologischen Modells funktionieren soll. Damit entwickelt der Mitbegründer und Herausgeber der Enzyklopädie eine Fiktion, die seiner wissenschaftlichen Spekulation Form geben soll. Ähnliches macht Vilém Flusser *mutatis mutandis* zwei Jahrhunderte später: die Biologie steht auch bei ihm “deshalb voran, weil sie uns ein geradezu mythisches Modell für die in uns noch nicht verwirklichten Möglichkeiten bietet.” (VI 70) Verschiedene im Flusser-Archiv aufbewahrte Titel bezeugen, daß der Philosoph sich Zeit seines Lebens mit Ethologie, Würmern, Parasiten sowie Tierfabeln und mittelalterlichen Bestiarrien befaßte. Flusser kommt auch dem Mythos des Kraken auf die Spur und schlüpft in die Haut des Vampyroteuthis infernalis “giovanni” [sic], um dem Menschen seine philosophische Einmaligkeit zu nehmen und zum entscheidenden ‘Seitensprung’ zu kommen: “Ein Gespräch mit Vampyroteuthis ist ein Tauchen ins Ungewohnte. Und ins Ungewohnte muß man wohl tauchen, will man das Gewöhnliche überhaupt erst ersehen. [...] Das ist das Motiv zum Gespräch mit Vampyroteuthis.” (VI 37)

Dies ist der Versuch, den Menschen weniger als soziales Wesen, sondern weit mehr als Spezies in Frage zu stellen, also eine radikal antihumanistische und zugleich zutiefst ironische Perspektive einzunehmen, die dem Menschen seine evolutionäre Vorherrschaft streitig macht, dadurch jedoch einen anderen, ungewöhnten und unvoreingenommenen Blickwinkel eröffnet. “Die Mannigfaltigkeit und konzeptuelle Unverfügbarkeit des ‘Lebens’ nötigt das Denken zur literarischen Konkretion und äußersten Nuancierung und motiviert damit die ‘Verflüssigung’ des Diskurses” (Esders 2000: 251): Der Verfasser folgt dem Vampyroteuthis in die Abgründe des

Meeres, und wir sehen seine Gedanken sich dabei entwickeln, sein Werk organisch werden. Der Flussersche Text kann somit als eine kritische Replik auf das aufklärerische Projekt der abendländischen Moderne, also auf die vollständige Zerebralisierung der Menschheit anhand eines entkörperlichten Denkens aufgefaßt werden, dem jegliche ethische und ästhetische Dimension abhanden gekommen ist: “Ich beginne mein Thema zu verlieren, weil ich mich mit dem Thema identifiziere, und zugleich beginne ich mich selbst zu verlieren, weil ich mich selbst mit den verschiedenen Aspekten zu identifizieren beginne.” (Flusser 1998: 140) Der Vorgang der Abstraktion wird – wie so häufig bei Flusser – in eine ganz konkrete Vorstellung rückübersetzt, denn Abstraktion ist für ihn ein haptischer Vorgang, und “die Struktur der Welt” erweist sich “als Funktion der freigewordenen Hände.” (VI 38) Zugleich wohnt dieser postmodernen Variante der Fabel der Impuls zur Grenzüberschreitung inne, erzeugt durch das Movens der metaphorischen Übertragung: “Sou preso da vertigem filosofica”, so kommentiert ihn Flusser in einem Brief an Lilia Leão. (Krause 2000: 18)

Die Fabel kämpft aber nicht nur um die reine Wahrheit, sie macht auch die unreine Wahrheit handhabbar, handlich; sie ist nicht nur billig applikabel für den frommen Hausvater – nach Luthers Rat –, sie ist auch praktikabel für den Oberlehrer, der seine Schüler mit den Exempeln vom bösen Wolf und von der faulen Grille in Schach und auf Trab hält, und sie ist manipulierbar für den Demagogen und Politiker, der sein Volk mit 'roten Ratten' ängstigt. Die Fabelprediger sind eben doch keine aufmüpfigen Äsopier, sondern bleiben herrschsüchtige Menschen – und manchmal unterscheiden sie sich eben doch nicht allzu sehr vom Tier. So soll bei Flusser der fiktionale Überschuß, der der Fabel traditionell eigen ist, von seiner Bindung an die Zwecke der Didaxis definitiv befreit und ästhetisch genießbar gemacht werden.

Ziel ist, einen radikal anderen epistemologischen Standpunkt einzunehmen. Die menschliche Perspektive wird in die eines kuriosen, exotischen, fabelhaften, aber real existierenden Weichtiers übersetzt und zugleich der Standpunkt der Molluske ins Menschliche herübergeholt: “Das ist eine alte Taktik, die tatsächlich Fabel heißt. [...] In den Fabeln der Tradition wird zwar den Tieren das Wort gegeben, aber der das Wort führt, ist der als Tier verkleidete Kritiker. Wäre es möglich, wirklich einen tierischen Standpunkt zu uns einzunehmen und auf diesem Standpunkt zu verharren, uns also mit den Augen eines Tieres zu sehen – aber keines Fabeltieres, sondern eines Tieres, wie es uns die Biologie schildert? Diesen Versuch habe ich unternommen.” (Flusser 1996: 42) Durch ein solches “Tierwerden” (Deleuze/Guattari 1980) gewinnt der denkende Geist eine unmittelbare, eine innige Beziehung zu seiner Fragestellung. Er lernt ihren Pulsschlag und ihrem Atemrhythmus kennen. Das bewirkt auch, quasi als Nebenergebnis, daß dieser dann, wenn er mit den klassischen und allgemeinen Problemstellungen und -lösungen in Berührung kommt, sie aus unmittelbarer Erfahrung beurteilen kann – und nicht bloß so, wie es einer tut, der seine Sache

nur durch andere kennt. Die klassischen Problemstellungen und -lösungen erweisen sich somit bei Flusser als Erweiterung dessen, was der Geist schon zuvor in sich selbst hat aufkeimen lassen und sich entfalten sah. In einer solchen Konkretion und Greifbarkeit des Gedankens – das Wort “Begriff” erinnert ursprünglich in seiner Etymologie an die taktile Dimension des Erkennens – nimmt aber gerade die Versenkung in das Abgelegene, Marginale eine überraschende Wendung zum globalen Befund. *Vampyroteuthis Infernalis* ist ein fast wahnhaftes *pars pro toto* und zeigt Flussers Tendenz zur maßlosen Extrapolation. Denn dieses Weichtier erlaubt ihm als “nachgeschichtlich formales” Modell (Guldin 2005: 361), eine Methode zu entwickeln, die sich außerhalb von menschlicher Vorstellung von Subjekt und Objekt bewegen könnte. Das Denken wagt sich in die Erfindung, um in ihr und durch sie ihren ureigenen Inhalt und sein eigentümliches, besonderes Wesen zu entfalten. Auf diese Weise verläßt der Philosoph den bekannten Boden und verzichtet sogar auf jene Brücken und Geländer, die ihm Unterstützung, Schutz und Führung geben könnten.

Flusser gibt sich sokratisch, rhetorisch und mutig: Der Leser soll seinem Text nicht mit Zweifeln begegnen, sondern ihm Glauben schenken. Denn der Vampirtintenfisch als Gegenstand der Untersuchung besitzt eine vertraute, eine bildhafte Nähe zum Philosophen, der schwarze Buchstaben auf weiße Seiten setzt und so seine Innerlichkeit zum Ausdruck bringt – und wie in der optischen Maschine Linnés ist er zugleich sein Vexierspiegel. Das Meerswesen bearbeitet ertastend seine Wirklichkeit auf ganz spezifische Weise, so wie der Philosoph die Welt ertastend behandelt, um sie zu erfassen und zu begreifen. Schreiben ist sein Metier, und seine Liebe zur Sprache sowie sein brillanter erzählerischer Umgang mit ihr kennzeichnen ihn als Kind der “Gutenberg-Galaxis” (McLuhan 1995). Flusser mißt in einer ganzen Reihe seiner theoretischen Schriften der taktilen Verbindung zwischen Mensch und Medien eine entscheidende Bedeutung zu. Als Bindeglied zwischen Mensch und Apparaten fungieren für ihn dabei die Tasten. Der Philosoph, der zeitlebens seine Schreibmaschine nicht gegen einen Computer hat eintauschen wollen, bedient sich gerne ihrer metaphorischen Qualität, denn “Tasten sind allgegenwärtig” (Flusser 1985: 23). Sein Ziel ist ein behutsamer, taktile Umgang des Denkens mit seinem Objekt als bewußte Reaktionsbildung auf den Herrschaftscharakter des Bedeutens: also keine Philosophie “mit dem Hammer”, sondern die Utopie einer gewaltlosen Erkenntnis, “ganz aus der Föhlung mit den Gegenständen heraus” (Adorno 1991: 334).

In der Tat bleiben Flussers teilweise visionäre, engagierte Theorien mehr tastende Annäherungen als systematische Handlungsanweisungen. Seine Methode bleibt unkontrollierbar, nur nachvollziehbar und als solche irgendwie ‘abgründig’: “Der Tintenfisch steht für die listenreiche Welt der Jäger, die mit kunstvollen Fallen operieren und alle Schliche und Techniken beherrschen, um ihr Opfer zu Fall zu bringen. Damit ist er ein Bild für das Ich, das Fallen

aufstellt, in der Hoffnung, darin die Realität einzufangen. Und es ist ebenfalls ein Bild für den Essayisten, der kunstvolle Texte webt, in die sich sein Leser verfangen soll. Den Ausweg entdeckt dieser allein, wenn er die List durchschaut, und am Faden der eigenen Gedanken aus dem Labyrinth herausfindet. Die List des Tintenfisches besteht darin, Tinte auszuscheiden und sich selbst als einzigen Ausweg aus der von ihm geschaffenen Lage darzustellen.” (Guldin 2005: 358).

Im philosophischen Tiefenrausch erweitert Flusser das Feld der (Alp-)Träume und fordert seinen Leser dazu auf, die Einstellung der Sympathie einzunehmen. Unter der Führung eines Vampirs der Meere darf dieser mit ihm die “Höllenfahrt” (VI 39) in den dunklen teuflischen Abgrund (Krause 2004: 121), in die Tiefsee der Sinne wagen, gegen die Tentakel des Ich kämpfen, um den Vampyrotheuthis und damit sich selbst verstehen zu können. *Le poulpe, au regard de soi(e)*: “Wir müssen in seinen Abgrund tauchen, wollen wir uns in ihm wiedererkennen.” (VI 23) In dem Versuch, aus den Kontexten der Gewöhnung herauszuspringen, berührt sich diese Strategie mit dem Impetus phänomenologischen Denkens: Erst die Befreiung des Betrachtens von allen Vor-Urteilen und kategorialen Zurüstungen ermöglicht eine neue Sensibilität für eine von den Naturwissenschaften weitgehend besetzte Wirklichkeit, für das *Einmalige*, für das *Ungewöhnliche* und damit auch für eine Erneuerung des philosophischen Staunens: “Auf diesem Weg erkennt man unseren Planeten Erde, der doch auch unsere eigene Umwelt ist, kaum wieder. Er erscheint phantastischer als Mars oder Venus.” (VI 33) Der Konjunktiv, die tastende Erwägung, die “Philosophiefiktion” (Moles 1990) sind die einzig bewährten Mittel gegen die herrschenden Anweisungen des Bedeutens bzw. die “Messermanipulation” menschlichen Nachdenkens (VI 45). Nur die radikale Hinwendung zum Hypothetischen macht den phänomenologischen Indikativ, den Sprachgestus des Konstativen, wieder möglich. Erst nachdem die Schichten des Gewöhnlichen abgetragen worden sind, erscheinen die Dinge neu, “im Glanz der konkreten Phänomene” (Flusser 1993: 99).

Science Fiction: Science as Fiction

Mein Stil ist die Art, wie ich schreibe, das heißt,
er ist meine Geste des Schreibens.

V. Flusser

Der Text gibt sich im Untertitel als “Abhandlung samt Befund des Institut Scientifique de Recherche Paranaturaliste” aus. Präsident dieses fiktiven Forschungsinstituts ist Louis Bec, der es als einziger “Zoosystematiker” (*Zoosystèmeicien*) zum Zwecke der Erforschung der Verbindung von Fiktion und kreativer Wissenschaft gegründet hat. Im Zentrum seines Interesses steht vor allem

die poetische Weiterführung der biologischen Evolution sowie die Suche nach neuen Darstellungsformen des Lebenden und weitreichender Animalität. *Vampyroteuthis infernalis* enthält im Anhang eine Reihe von Tafeln Becks, die den Text weniger bebildern, als vielmehr im Sinne einer Zusammenarbeit zwischen diskursiver und imaginärer Vernunft ihren eigenen gleichberechtigten Beitrag zum Thema liefern. Dabei haftet der Flusserschen (ebenso wie der Beckschen) Schilderung des Vampirtintenfisches z.T. noch der Mythos vom Riesenkraken und Seeungeheuer an, als Querverweis auf seine kulturell bedeutende Überlieferung, die zum Experimentieren mit dem ästhetischen Potential der Zeichen, Bilder und Topoi einlädt: “Und dort herrscht *Vampyroteuthis infernalis giovanni* : der Herr des Lebens auf Erden. Seine Umwelt ist Zentrum allen Lebens – das große Loch, das alles in sich saugt.” (VI 36) Der Tintenfisch ist ein “schleimiges, weiches und langsames Wesen”, er “starrt uns mit seinen haßerfüllten, menschenähnlichen Augen an, während seine pneumatische Haut von Grau zu Violett und Blau wechselt, seine Saugorgane auf- und zuklappen, aus seinem Maul Wasserstrahlen sprudeln” (VI 70f.).

Aus Sicht der stammesgeschichtlichen Entwicklung sind Tintenfische vom Menschen ebenso weit entfernt, wie die ebenfalls als eklig empfundenen Würmer. Während also die Chordata ein Skelett hervorbringen und ihren Verdauungsgenese forcieren, entwickelt sich bei den Mollusca, also bei den Weichtieren, vor allem der Nervenapparat; darüber hinaus verschmelzen bei den Cephalopoda Fuß, Kopf und Hinterteil und beschreiben eine entgegengesetzte Entwicklung zum Menschen. Während wir uns aufrichteten, um die Hände frei zu bekommen, wanderten die Sinnesorgane der Kopffüßler nach unten. Flusser konzentriert sich in seiner Darstellung ausführlich sowohl auf den Organismus, als auch auf dessen Umwelt, verläßt aber früh die herkömmliche Biologie und Paläontologie. Denn sein Text kippt metaphorisch in einen Vergleich von Mensch und *Vampyroteuthis* über (“Mensch und Vampir können als Holzwege des Lebens betrachtet werden”, VI 12) und versucht, die menschliche Kultur aus einer nicht-anthropozentrischen, idealerweise aus einer gegen-anthropologischen Sicht heraus erfahrbar zu machen bzw. zu beurteilen: “Somit kann ein Spiel mit verzerrenden Spiegeln aufgebaut werden, dank dem wir die Grundstruktur unseres eigenen Daseins aus weiter Entfernung und verzerrt wiedererkennen können.” (VI 12f.) Es geht dabei nicht um das Gleichbleibende im Mannigfaltigen, nicht um deren begriffliche Identifikation, sondern um bedeutungsvolle Konstellationen des Verschiedenen, um Analogien zwischen Entlegenem. Das Moment einer versetzenden und verfremdenden, im wörtlichen Sinne *ver-rückten* Optik wird in den jedes Argument überspringenden Analogiebildungen bis hin ins Literarische transformiert, um es auch für das Denken zu retten.

Flusser ist nicht der Typ des Philosophen, der im professoralen Monolog abgeschlossene,

systematisch geordnete Gedanken zu einem Thema aufführt: Er schreibt gezielt und spricht den Leser wie einen zu Einwürfen bereiten Hörer an. Dieser darf nicht merken, daß er geführt wird: Das Gespräch mit dem Leser gewinnt erst allmählich aus sich heraus seine Richtung, damit dieser wagemutig das Experiment aufsuchen kann. Derjenige, der schreibt, tut dies mit sokratischer Ironie, als müsse er mit sich selbst erst noch ins reine kommen: Er stellt Vorläufiges ganz dahin, ob etwas herausschaue. Er will den Weg, den die eigene Einsicht genommen hat, den Rezipienten noch einmal erleben lassen. Die Einsicht des Verfassers ist den gleichen Weg schon einige Male gegangen, nicht anders als ein Wanderer, der eine geliebte Landschaft kennt.

Die Abhandlung strebt Vollständigkeit an, bleibt diszipliniert bei der Sache; Flusser tut dies nicht, schreibt fabulierend essayistisch auf dem Boden der Wissenschaft, und dies ist für ihn “nicht nur die Artikulation eines Gedankens, sondern [...] das Ziel einer engagierten Existenz” (Flusser 1998: 140): “Fabeln wie diese”, erklärt er, “sollten sich freilich auf wissenschaftliche Texte stützen.” (VI 69) Der Autor verfährt dabei spielerisch mit ihren probaten Mitteln, bleibt unpedantisch, unterhaltsam und gesellig. Er plädiert für eine “Überwindung des wissenschaftlichen durch fabelhaftes Denken”: “Um Vampyroteuthis auftauchen zu lassen, ohne von ihm verschlungen zu werden, ist wohl zunächst etwas Wissenschaft erforderlich, um sie alsdann ausklammern zu können.” (VI 70) Unbekümmert um die Beweisbarkeit des Geschriebenen, leitet Flusser über alle Schwierigkeiten hinweg, bestimmt seinen Ausgangspunkt frei wie den Punkt seiner Ein- und Rückkehren. Der Spielende bleibt frei, obwohl er sich – solange er spielt – den Regeln fügt. So folgt der Philosoph dem Reiz, welchen Reflexe, Reminiszenzen, Ideen, Probleme in seinem Bewußtsein auslösen. Dieser gleicht dem Faden in einem Netz, der zu Knotenpunkten führt, Querverbindungen aufzeigt und vielleicht sogar, wenn der Faden nicht vorher reißt, blitzhaft etwas von der Struktur des Netzes enthüllt.

Flussers Untersuchung des Tiefseebewohners bildet ein bedeutsames Gebiet, angesiedelt *zwischen* reiner Literatur und strenger Wissenschaft, gewissermaßen den Handelsplatz, wo alles geistig Erarbeitete freimütig ausgetauscht werden sollte. Sie ist vieles in einem – Fabel und Philosophiefiktion, Abhandlung und Essay, literarischer und wissenschaftlicher Text: “Er ist hybrid. In ‘Vampyroteuthis infernalis’ kreuzen sich theoretische Biologie, Phänomenologie der Wahrnehmung und logische Analyse.” (Rapsch 1990: 61) Es geht um eine ‘offene Form’, um eine gestische Kurzprosa, eine ‘kleine Philosophie’ also, die durchaus Ähnlichkeiten mit einem literarischen Sprechen aufweist und als Basis eines Denkens dient, das einer *philosophia perennis* abschwört und sich dem Ideal einer *minima philosophia* verpflichtet. (Esders 2000: 250) *Offen* heißt hier zunächst: Verzicht auf kunstvollen, architektonischen Aufbau und strenge Struktur. Mit *klein* meint man den geringen Umfang (71 Seiten insgesamt), doch spricht darin zugleich das Vorurteil mit, es handle sich dabei nicht um ‘eigentliche’, ernsthafte, sondern um leichtwertige Philosophie

– immer vom fixen ‘System’ und seinen ‘geschlossenen’ Formen aus gedacht. *Gestisch* ist Flussers Prosa insofern, als sie die Autarkie des abgeschlossenen Werks verweigert und in dem, was sie ist, zugleich auch auf das deutet, was sie nicht ist, ohne deren Unerreichbarkeit und Unverfügbarkeit zu bemängeln.

Unsere Zeit aber mißtraut den großen Formen bzw. dem ‘System’, und daraus zieht Flussers Text die volle Konsequenz. Der essayistische Zug des Texts mit seiner Affinität zum Verqueren, zu entlegenen Analogien und geheimen Korrespondenzen stellt einen Widerstand gegen das von der Konvention festgelegte Diktat des Bedeutens dar. Jenseits der Option zwischen den “Maßstäben rhetorischen Gelingens” und denen der “logischen Konsistenz” (Habermas 1988: 222) gilt der kurze Text – in dem sich Genesis und Geltung, Poetizität und Wahrheit, also die Maßstäbe des ästhetischen Gelingens und die der kognitiven oder theoretischen Relevanz sich untrennbar zu einem dichten Gewebe vernetzen – als der Ort einer punktuellen Vermittlung im Zustand globaler Divergenz. Es handelt sich um einen Versuch, um eine Suche, um ein Abenteuer des Geistes als Ausdruck experimentierender Methode des Denkens und Schreibens – was den Text ‘unendlich’ macht (er endet ja mit einer Frage). Das fragmentarisch Unfertige ist der Keim für weitere Versuche zum selben Thema. Gerade wegen seiner grundlegenden Unabgeschlossenheit kann das Schreiben immer wieder am selben Punkt “als ein nicht abgeschlossenes und nie abschließbares Kreisen” (Flusser 1995: 149) neu ansetzen.

Das gibt dem assoziativen Gedankenansatz und dem kreisenden Gedankenverlauf – von der Gattung ausgehend über die Betrachtung des menschlichen Wegs sowie desjenigen der Mollusca zum Vampyroteuthis bis zu seinem Auftauchen (auch im menschlichen Dasein) zurück – seine prismatische, kaleidoskopische Dynamik, die den Gegenstand variiert. Flussers Sprache ist dabei nicht nur präzise, nüchtern und spröde, sondern auch abstrakt und sinnlich, spirituell und emotionell, poetisch und sachlich – dabei immer durchleuchtet von Intelligenz; sie schaltet souverän zwischen Begriff und Metapher: Die Geste des Hinübertragens (metaphérein) ist die Metapher eines Bedeutens, in der die “figurale Konstruktion aller Begriffe” (Haverkamp 1996: 501), letztlich auch die Latenz des Literarischen im philosophischen Diskurs, erinnert wird. Der Flussersche Text ist mehr ‘Rede’ als ‘Schreibe’ und insofern dem Dialog, dem Gespräch oder der Erzählung verwandt. Und wie eine Rede, ein Dialog oder eine Erzählung wird sie komponiert, nach musikalischen Gesetzen geordnet. Stilistisch greift der Text immer auf das Konkrete, Bildhafte, Anschauliche zurück; er liebt das Vage, die Andeutung, das Spiel mit Formeln und Nuancen. Flussers Denkvorgang hat etwas ‘Rhapsodistisches’ – ein Denkstil, den bereits Kant an Aristoteles bemängelt hatte. Diskontinuität ist ihm wesentlich, die Sprache geht in Sprüngen voran. Die Sätze schlagen dabei eine Bresche durch die Usancen von Diskursivität und textueller Linearität: Die Nötigung zur Widerständigkeit, zur Gegenläufigkeit und produktiven Irritation

delegiert die phänomenologische Perspektive an ein genuin literarisches Verfahren, das der gewohnte Kontext zerbricht und neue unerwartete Verbindungen zieht.

Von der Fiktion des Begreifens zum Begreifen der Fiktion

Der Stein ist *weltlos*, das Tier ist *weltarm*,
der Mensch ist *weltbildend*.

M. Heidegger

Der Text gibt Aufschluß über die Sichtweise von Evolution und Erkenntnistheorie des Autors: “Konkret ist die Umwelt kurz und gut das, was wir erleben, und wir sind kurz und gut das, wo die Umwelt erlebt wird. Es geht um ein Gewebe von konkreten Relationen. Die Dinge der Umwelt sind nichts als Knoten dieses Gewebes, und wir selbst sind derartige Knoten. Wir sind mit diesen Dingen verknüpft, sie sind für uns da. Und die Dinge sind mit uns verknüpft, wir sind für sie da. Beides, Umwelt und Organismus, sind abstrakte Extrapolationen aus der Konkretizität der Relationen. Der Organismus spiegelt die Umwelt, die Umwelt spiegelt den Organismus, und wenn sich das Feld der Relationen wandelt, verändert sich sowohl die Umwelt als auch der Organismus. Darwin betont in dieser Spiegelung den Organismus, Lamarck die Umwelt. Beide betonen sie Abstraktionen. Ihr Streit erweist sich als abstraktes Geplänkel.” (VI 30) Hier weist Flusser auf sein Ziel, Mensch und Kultur innerhalb des Kontextes der biologischen Entwicklung zu betrachten. Der Vampirtintenfisch stellt für ihn in diesem Sinne die *figura diaboli*, also den teuflischen Antipoden zum Menschen dar, denn seine Entwicklung geht vom grundlegend liebenden Geschöpf zum kämpferisch pragmatischen Wesen hin, das Betrug, Selbstmord und Kannibalismus in den Lebensmittelpunkt stellt, während der Mensch aus umgekehrter Richtung sich zur Liebe hin bewegt. Der Vampyroteuthis nimmt seine Umwelt geschlechtlich wahr, er saugt die Wasserströme an, die auf ihn zustürzen, er filtert sie nach Verdaulichem und Unverdaulichem: Er betreibt somit eine diskriminierende Kritik von Eindrücken, die er passiv, aber leidenschaftlich in sich aufnimmt und bewertet – dies ist seine Kultur. Die Welt erregt den Vampyroteuthis, der sie nicht auf Realitäten hin durchforstet, sondern mit “aristotelischem Staunen” (VI 41) erlebt. Das Lösen von Widersprüchen ist sein Orgasmus, der Vampyroteuthis lebt in einem steten philosophischen Rausch (VI 42f.) – “preso da vertigem filosofica” (Krause 2000: 18).

Seine Kunst ist eine immaterielle: mit eigenen Beleuchtungsorganen kann er seine Umwelt kegelförmig sondieren, untrügerisch wahrnehmen und Informationen sammeln; dank seiner

Drüsen kann das Meerestier sowohl seine Haut verfärben, sich transparent machen, Wolken von Sepia ins Wasser schleudern – und dadurch betrügen – wie auch Gift verströmen und somit seine Gegner lähmen: “Und zwar sendet er Lichtkegel in die Welt, reißt mit den Tentakel Informationsbrocken aus diesen Kegeln und paralyisiert sie zu Daten. Im Zentralnervensystem angelangt, werden diese Daten verarbeitet, mit schon gelagerten verglichen und durch intraspezifischen Codes mittels Drüsen an weitere Vampyroteuthes gesendet, um in deren Gedächtnissen gelagert zu werden. So entsteht ein sich entwickelnder Dialog zwischen den Vampyroteuthes, dank welchem die Summe der verfügbaren Informationen sich immer steigert. Das ist Vampyroteuthisgeschichte.” (VI 46) Die Welt kann uns täuschen, weil wir nur eine Spiegelung der Sonnenstrahlen durch Dinge sehen (VI 40). Der Vampyroteuthis lebt dagegen in einer Dunkelheit, die er selbst mit Licht und Farbe belebt, in einer erstaunlichen und überraschenden Welt: “Die ewige Nacht des Vampyroteuthis wird von Farbstrahlungen und Tönen erfüllt, die von Lebewesen ausgehen. Ein ewiges Farb- und Tonspiel, ein ‘son et lumière’ von außerordentlichem Reichtum. Der Boden ist von rotem, weißem, violetterem Gestein bedeckt, es gibt Dünen aus blauem und gelbem Sand, dazwischen glitzern Glasperlen und Reste geschmolzener Meteoriten. Wälder, Wiesen und Felder von Farben ausstrahlenden, pflanzenähnlichen Tieren wiegen mit fächerartigen Tentakeln in der Strömung. Dazwischen wandern riesige, regenbogenfarbige Schnecken, und darüber schwirren Schwärme von silbern, rot und gelb leuchtenden Krebsen. Ein summender Garten, den Vampyroteuthis nach eigenem Willen bestrahlt, um seine Früchte in Schönheit zu genießen.” (VI 36) Diese Welt kann den Vampirtintenfisch nicht täuschen, da sie “eine selbsterzeugte Täuschung” (VI 40) darstellt: “Während der Betrachtung dieser Kultur werden wir vom Schwindel der Schönheit erfaßt, und zwar vom Schwindel im doppelten Sinn des Wortes: Eine verführerische Kultur aus Farben, Lichtern, Formen [...]. Vampyroteuthis ist Betrüger. Für ihn ist der Gegensatz zu Wahrheit nicht Irrtum sondern Lüge. Wir philosophieren, um aus dem Irrtum zur Wahrheit zu gelangen. Er philosophiert, um immer vollständiger lügen zu können. Wie es aussieht, liegen Welten zwischen seinem und unserem Philosophieren.” (VI 46f.) Der Vampyroteuthis ist laut Flusser ein Scheinwerfer, ein Meister der Fiktion, das Modell einer fabulatorischen, erfinderischen Epistemologie und zugleich Sinnbild der menschlichen Kondition in der Postmoderne. Interessanterweise spielt Flusser in diesem neuen Bezugsfeld mit dem alten Gedanken, daß die Natur und ihre Phänomene etwas präfigurieren, denn die Natur präfiguriert hier für ihn die Werke der menschlichen Kunst. Folgerichtig läßt sich das menschliche Artefakt nicht mehr gegen die Natur ausspielen, da es in dieser bereits vor-gebildet, d. h. präfiguriert ist.

Daß Evolution und Fortschritt das gleiche meinen, wird gerne geglaubt. Darwin selbst war nicht frei von diesem Vorurteil, zumal er in den Ausführungen des *Descent of Man* (1871) weit

weniger Zurückhaltung als in den diesbezüglichen Formulierungen des *Origin of Species* (1859) übte (Darwin 2004a u. 2004b). Die Ansicht, der evolutionäre Vorgang adaptiver Spezialisierung zeige eine allgemeine Fortschrittstendenz an, ist in dem schon verbreiteten Einverständnis über die Aufwärtsentwicklung des Zivilisationsprozesses weitgehend vorgeprägt. Umgekehrt wird Darwins Auffassung als unwiderlegbarer Beweis für die Überzeugung angesehen, sowohl menschliche Stammes- als auch Kulturgeschichte verlaufe als immerwährender Fortschritt. Die Absicht des Flusserschen Textes "ist vielmehr, die Tendenz des Lebens zur Sozialisation aus der optimistischen Perspektive des Fortschrittsdenkens in die etwas ernüchternde Perspektive der Nach-Auschwitz-Zeit und der thermonuklearen Ära zu heben." (VI 53) Dem Autor zufolge befinden wir uns heutzutage am Rande des Abgrunds, wie seine Reflexion über den Fall *Vampyrotheuthis infernalis* zeigen soll.

Das Weichtier verharret nicht in Kontemplation, sondern greift in der Version Flussers aktiv und konspirativ in seine Umgebung ein, indem es diese durch technische Tricks und eine lügenhafte Zurschaustellung ausmanövriert: Der Tintenfisch konstruiert faktisch Aporien, um darin seine Beute zu verwickeln. Flusser spricht von einer "Kultur des Trugs, des Als-ob, des Falschen. Man könnte sie auch eine Kultur der Kunst im weitesten Sinne dieses Wortes nennen" (VI 46), die der Philosoph mit der jüngsten Entwicklung einer menschlichen materielosen 'Kunst' vergleicht. Während der *Vampyrotheuthis* ein derart komplexes Weichtier wurde, daß er sein Gehirn mit einem Panzer schützen mußte (eigentlich eine Strategie der Wirbeltiere), hat nun auch der Mensch einen Komplexitätsgrad erreicht, an dem er Weichtierstrategien einsetzen muß: "Der Mensch verwirklicht sich von nun ab im Ausarbeiten neuer, immaterieller Informationen, das heißt in jener Tätigkeit, die 'Verarbeitung von Software' genannt wird. In diesem Kontext verweist 'Soft' fraglos auf Weichtiere." (VI 64)

In diesem Sinne ist die Welt der Natur für Flusser nicht weniger 'offenbarungsreich' als für den Physiologus (Physiologus 1987) und seine Nachfolger, und in ähnlicher Weise wie die Tierbildnisse eines Franz Marc gerät der *Vampyrotheuthis* in dieser Perspektive zum Instrument der Zivilisationskritik. So taucht seine Fratze (VI 58) im menschlichen kulturellen Umfeld als ein widersinniges Streben nach Gewalt (die Taten der Nazis) und Materialität auf: "Der Künstler vergißt, daß er an der Übertragung erworbener Information an andere Menschen engagiert ist, und er erlaubt dem Gegenstand, sein Engagement zu verschlucken. Diese typisch menschliche Absorption des existentiellen Interesses durch das Objekt, diese Arbeitsmoral droht aus den Objekten nicht Kommunikationsmedien, sondern Kommunikationsbarrieren zwischen Menschen zu machen. Das ist im Grunde genommen der lächerliche Irrtum, auf dem die menschliche Kunst beruht, und der aus vampyrotheuthischer Sicht an den Tag tritt." (VI 55)

Von Uexkülls Zecke führt genauso zu Martin Heidegger (Uexkuell 1934; Heidegger 1983 u.

1972), der die Abtrennung des Menschen von anderen Lebewesen zum Kern seiner Philosophie gemacht hat, wie auch zu Deleuze und Guattari, die das Gegenteil wollen (Deleuze / Guattari 1980). Das Verhältnis des Menschen zur Tierheit und der Menschheit zum Tier wird auch bei Flusser zum entscheidenden politischen Konflikt in unserem Kulturbereich (Agamben 2002: 24): “Alle Erkenntnistheorie, Ethik, Ästhetik, und vor allem das Lebensgefühl als solches, sind im Umbruch begriffen. Wir leben in einer eingebildeten Welt der technischen Bilder” (Flusser 1985: 35).

In der Posthistorie erleben wir die Fiktion als einzige Realität; die Welt um uns herum kommt uns wie eine Art Fiktion vor, die Grenzen zwischen Fiktion und Wirklichkeit verflüssigen sich. Die daraus entstehenden aktuellen Entfaltungen und Probleme unterstreichen neben dem Bedarf einer philosophischen Diskussion des Begriffs der Fiktion in gleicher Weise die Notwendigkeit des Rückgriffs auf den wichtigsten Repräsentanten des Fiktionalismus. Denn für eine in dieser Hinsicht interessierte gegenwärtige Selbstverständigung gilt bislang, daß die Anfänge der philosophischen Gegenwart zwar kennt, “aber nur in einer merkwürdig geschichtslosen Weise” (Schnädelbach 1983: 14), nämlich als Antworten und Reaktionen auf etwas, das als Wurzel dessen, was sich daraus hat entwickeln können, ganz offensichtlich im Dunkeln zu liegen scheint. In seiner 1876/77 entstandenen und 1911 publizierten *Philosophie des Als Ob* hat Hans Vaihinger theoretische Annahmen, deren objektive Gültigkeit nicht gerechtfertigt werden kann, die aber zur Orientierung des Handelns unentbehrlich sind, als “Fiktionen” bezeichnet und ihr ambivalentes Potential gezeigt. Als Produkte der “freie[n] imaginative[n] Tätigkeit des Menschen” (Vaihinger 1927: 70) seien sie Erfindungen zu handlungspraktischen Zwecken. Handlungen, die sich an einem durch Fiktionen mitbestimmten Weltbild ausrichten, verfahren in der Ordnung, Berechnung und Veränderung der Phänomene der gegebenen Natur gemäß den inhaltlichen Vorgaben dieses Weltbildes. Das aber heißt, daß in solchen Handlungsvollzügen die gegebene Wirklichkeit mit der fingierten Gegenstandswelt des Weltbildes gleichgesetzt wird: Handelnd verfahren wir so, *als ob* die Natur so beschaffen wäre, wie das Weltbild sie beschreibt. Als Ergebnis dieses Argumentationsganges vertritt Vaihinger die Position, daß wissenschaftliche Theorien nicht als Beschreibungen der Natur aufzufassen sind, sondern als Handlungsregeln Instrumente zur Strukturierung, Berechnung und Veränderung der gegebenen Phänomene darstellen. Das praktische Interesse an der Beherrschung der Natur führe dazu, daß das Subjekt seine passive Einstellung zu ihr aufgeben und zugleich ein Weltbild konstruieren, welches ihm als Instrument der Prognose und Kontrolle des Naturgeschehens diene.

Übertragen auf unsere “hypereffiziente Nanosekundenkultur” (Rifkin 1988: 15) bedeutet das, daß das “Als ob” und die Fiktionen zur Bedingung der Möglichkeit des Wissenschaftsoptimismus avancieren. Sie liefern jedoch gleichzeitig einen wesentlichen Beitrag zur Selbstentfremdung,

denn das unüberschaubare Quantum menschlicher Produktionen hat zwar eine beeindruckende Innovationsrasanz zur Folge, damit einhergehend aber auch den Entzug der Kontrolle ihrer Schöpfer. Diese aus solcher Fortschrittseuphorie resultierende Selbstkomplizierung läßt einerseits das Bewußtsein, im Fiktiven zu leben, und die Realitätsentfremdung zunehmend ununterscheidbar werden, verlangt andererseits aber wiederum nach solchen Fiktionen, die als realitätsflüchtige, selbstentlastende Reduktionen Ariadnefaden der handlungsdienlichen Verblendung sind.

In den Möglichkeiten einer mehr und mehr elektronisch organisierten Kommunikationswelt entsteht eine neue Dimension der Gestaltung von Interaktion, ein bislang nicht erreichtes und unerschöpfliches Reservoir interaktiver Informationsmöglichkeiten, das die fiktive Bestimmtheit jeden Zugriffs auf Wirklichkeit in sehr eingänglicher Weise zu unterstreichen vermag, weil die eigene Künstlichkeit dieser Erzeugnisse nicht verleugnet wird. Diesen jederzeit konstruierbaren, abrufbaren und veränderbaren künstlichen Welten eignet eine eigene Wirklichkeit, eine Artefakten- oder Fiktionen-Wirklichkeit, die sich am gewohnten Wirklichkeitsverständnis deshalb nicht mehr orientieren muß, weil sie die Untersuchung von Fiktion und Wirklichkeit bzw. von Schein und Erscheinung völlig außer Kraft hat setzen können. Der technologisch entstandene Zustand ist der der Simultaneität und Omnipräsenz sämtlicher Realien der Geschichte und Gegenwart, ein Zustand, in dem die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen zu einer neuen Natur wird – und das unter instantanen Bedingungen. Was wir in der Vermittlung durch die modernen Massenmedien als Wirklichkeit erleben, ist bereits produzierte Pseudowirklichkeit – also nicht mehr kenntliche Fiktion, sondern undurchschaubare, tendenziell allumfassende Simulation (Baudrillard 1981). Aus der Entwicklung solcher synthetischen Bildräume resultiert notwendigerweise der Verlust des Ausschließlichkeitsanspruches, den das gewohnte Wirklichkeitsverständnis erhebt. Diesen virtuellen Wirklichkeiten, die auf fiktive Operationen basieren, gerade weil sie unifizieren und sedimentieren, sind ihren imperialistischen Anmaßungen zu beschneiden: Ob einzeln oder in ihrer Gesamtheit, die durch solche fiktive Konstrukte erreichbare abstrakte Übersichtlichkeit bleibt grundsätzlich verschieden vom unwiederbringlich Einmaligen².

Die dem Geschehensfluß abgerungene Flut wissenschaftlicher Erkenntnisse hat den Unterschied zwischen den Produkten der spezifisch organisierten Imagination einer interpretierenden Spontaneität und dem unzulänglich bleibenden lebendigen Geschehen zunehmend eintrüben und die Produkte der Einbildungskraft zur gesuchten Transparenz der fließenden Ereignisse hypostasieren können. Dort, wo alles fließt, muß jedes Durchhalten einer

² Nach Wolfgang Welsch wertet die beliebige Wiederholbarkeit die Einmaligkeit vielmehr auf; zu dieser Bewertung vgl. seinen Aufsatz "Künstliche Paradiese? Elektronische Medien und andere Welten" (Welsch 1995).

festen Handlungslinie notwendig zu Fiktionen zwingen. Dasjenige aber, was solche Fiktionen nicht zu erreichen vermögen, ist ihre Identität mit der Einzigartigkeit des Fließenden selbst. Obwohl Erzeugungsmatrix vielfältiger Bearbeitungsmöglichkeiten, bleiben Fiktionen "Papiergeld" (Vaihinger 1927: 291), das den Blick für das Einmalige glanzlos macht. Die Gefahr jedoch, angesichts solcher Innovationsrasanz Realität und Wahn nicht mehr auseinanderhalten zu können, kann dann keine Folge der Einsicht in die fiktive Verfaßtheit der fixierten Wirklichkeit mehr sein, sondern in dieser Einsicht selbst liegt gerade die Möglichkeit der Überwindung.

Bibliographie

- Adorno, T. W. (1991). *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt a. M.: M. Suhrkamp.
- Agamben, G. (2002). *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Torino: Bollati Boringhieri.
- Baudrillard, J. (1981). *Simulacres et simulations*, Paris: Ed. Galilée.
- Benchley, P. (1974). *Jaws*, London: Deutsch. [1974]
- Benchley, P. (1992). *Beast*, London: Arrow. [1991]
- Bense, M. (1965). *Aesthetica. Einführung in die neue Ästhetik*, Baden-Baden: Agis.
- Borges, J. L. (2001). *Zoología fantástica*. In: Billeter et al. (Hgg.). *Fabeltiere aus Oaxaca. Francisco Toledo illustriert die "Zoología Fantástica" von Jorge Luis Borges*, Künzelsau: Swiridoff: 29–73.
- Caillois, R. (1973). *La Pieuvre. Essai sur la logique de l'imaginaire*, Paris: La Table Ronde.
- Darwin, C. (2004a). *The Origin of Species*, London: Collector's Library. [1859]
- Darwin, C. (2004b). *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*, London: Penguin. [1871]
- Deleuze / Guattari (1980). *Mille plateaux*, Paris: Minuit.
- Diderot, D. (1961). *Correspondance VI (Janvier 1766 – décembre 1766)*, Paris: Minuit, 16 vol.
- Ellis, R. (1995). *Monsters of the Sea*, London: Hale.
- Esders, M. (2000). *Kleine Philosophie. Kurze Prosa bei Simmel, Bloch, Benjamin, Adorno und Flusser*. In: Weimarer Beiträge 46, 2: 250–260.
- Flusser, V. (1985). *Ins Universum der technischen Bilder*, Göttingen: Europ. Photography.
- Flusser, V. (1993). *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Düsseldorf: Bollmann.
- Flusser, V. (1995). *Jude sein. Essays, Briefe, Fiktionen*, hg. v. S. Bollmann und E. Flusser, Mannheim, Bollmann Verlag.
- Flusser, V. (1996). *Zwiesgespräche. Interviews 1967 – 1991 (Edition Flusser Bd. 9)*, hg. v. K. Sander, Göttingen, European Photography.
- Flusser, V. (1998). *Essays*. In: *Manuskripte 141*, September: 139f.
- Flusser, V. (2002). *Vampyrotheutis infernalis. Ein Abhandlung samt Befund des Institut Scientifique de Recherche Paranaturaliste*, zusammen mit L. Bec, Göttingen: European Photography (= VI).
- Guldin, R. (2005). *Philosophieren zwischen den Sprachen*, München: Fink.
- Habermas, J. (1988). *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Haverkamp, A. (1996). *Nach der Metapher. Nachwort zur Neuauflage*. In: Haverkamp (Hg.). *Theorie der Metapher*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Heidegger, M. (1972). *Sein und Zeit*, Tübingen: Niemeyer. [1927]

- Heidegger, M. (1983). *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit* (Gesamtausgabe Bd. 29–30), Frankfurt a. M. : Klostermann.
- Heuvelmans, B. (1958). *Dans le sillage des monstres marins. I – Le Kraken et le poulpe colossal*, Paris: Plon.
- Hugo, V. (1991). *Les Travaillleurs de la mer*, Paris: Gallimard. [1866]
- Iwasaki, H. (2002). *Vampire from the Abyss (Shinkai no Vampire)*, Japan: NHK, 52 Min. E
- Krause, G. B. (2004). *On Philosophical Fiction*. In: Guldin (Hg.). *Das Spiel mit der Übersetzung. Figuren der Mehrsprachigkeit im Werk Vilém Flussers*, Tübingen / Basel: Francke: 119–128.
- Krause, G.B. (2000), *Vilém Flusser no Brasil*, Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Lautréamont (1973). *Les Chants de Maldoror*, Paris: Gallimard. [1869]
- McLuhan, M. (1995). *Die Gutenberg-Galaxis*, Bonn: Addison-Wesley.
- MBARI (1998). *Annual Report*, Monterey Bay: Monterey Bay Aquarium Research Institute.
- Melville, H. (2003). *Moby Dick, or The Whale*, New York / London: Penguin. [1851]
- Michelet, J. (1983). *La Mer*, Paris: Gallimard. [1861]
- Moles, A. (1990). *Philosophiefiktion bei Vilém Flusser*. In: Rapsch (Hg.). *Überflusser. Die Fest-Schrift zum 70. von Vilém Flusser*, Düsseldorf: Bollmann.
- Physiologus (1987), Zürich: Artemis.
- Rapsch, V. (1990). *Überflusser. Die Fest-Schrift zum 70. von Vilém Flusser*, Düsseldorf: Bollmann.
- Rifkin, J. (1988). *Uhrwerk Universum. Die Zeit als Grundkonflikt des Menschen*. München: Kindler.
- Schnädelbach, H. (1983). *Philosophie in Deutschland 1831 – 1933*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Uexkuell, J. v. (1934). *Streifzüge durch Umwelten von Tieren und Menschen. Ein Bilderbuch unsichtbarer Welten. Bedeutungslehre*. Reinbek: Rowohlt.
- Vaihinger, H. (1927). *Die Philosophie des Als Ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus. Mit einem Anhang über Kant und Nietzsche*, Leipzig: Meiner.
- Verne, J. (1981). *Vingt mille lieues sous les mers*, Paris: Hachette. [1870]
- Wells, H. G. (2001). *The War of the Worlds*, Jefferson: McFarland. [1898]
- Welsch, W. (2005). *Künstliche Paradiese? Elektronische Medien und andere Welten*. In: *Paragrana* 1, 4: 255-277.