

Peter Mahr

„Für eine Phänomenologie des Fernsehens“ III:

Nam June Paik und eine künstlerische Phänomenologie¹

für Gerhard Mair

Als Vilém Flusser im Januar 1974 zur Konferenz am New Yorker Museum of Modern Art anreiste, konnte er noch nicht wissen, dass für ihr Entstehen, ja sogar ihren Titel ein Künstler mitverantwortlich war, der mit seinem McLuhanesken Gepränge so gar nicht in den Kram eines Denker wie Flusser passen wollte. Flusser wollte seine Medientheorie anders und vor einem ganz anderen philosophischen background entwickeln, als das McLuhan tat. Und doch hat der in seinem Zenith stehende Nam June Paik sowohl theoretisch wie kunstanschaulich Flusser höchstwahrscheinlich in viel mehr beeinflusst, als es Flussers kurze Bezugnahme auf einen von Paiks frühen nichtelektronischen Filme zuzugeben beabsichtigt. Dass Flusser der Auseinandersetzung mit der Kunst im und mit dem Fernsehen nach einer Konferenz in einem Kunstmuseum so offensichtlich aus dem Wege gegangen ist, erstaunt nicht wenig. Umso wichtiger ist es, den Denkraum auszumessen, den Nam June Paik damals auch für Flusser eröffnet haben muss. Vor diesem Hintergrund wird dann aber auch deutlich, dass Flusser, nachdem er sich einmal, in den 80er Jahren, zu einer allgemeinen Philosophie entschloss, auch an das Erbe der „Phänomenologie“ freier und künstlerischer, das heißt literarischer, essayistischer herangehen konnte.

Nam June Paiks Manifest von 1963 mit Heidegger, Sartre und Kant

Für Flusser kommt „Für eine Phänomenologie des Fernsehens“ die Phänomenologie noch von einer ganz anderen Seite ins Spiel als nur von der akademischen Philosophie. Es ist unerwarteterweise die Kunst und ihre Theorie selbst, die der Ausgangspunkt für die Veranstaltung jener Konferenz war, für die Flusser überhaupt seine Überlegungen ausarbeitete.

¹ Dieser Text geht aus meinem Vortrag „Flusser, phenomenology and television art“ (http://www.westdenhaag.nl/films/Synthetic_Thinking_4) hervor, den ich am Symposium "Transcoding Flusser: Synthetic Thinking" (15./16. 4. 2016) hielt (http://www.westdenhaag.nl/exhibitions/16_04_Flusser/more1). Das Symposium wurde von West Den Haag (Marie-José Sondejker und ihr Team) an der Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten, Prinsessegracht 4, Den Haag, veranstaltet. Vielen Dank für die großartige Betreuung! Allgemein Dank schuldet die hier vorgelegte Arbeit dem Executive Board von FlusserBrasil, das sind Dinah Flusser, Eva Batlickova, Gustavo Bernardo und Miguel Gustavo Flusser, die, nahezu beispiellos für wissenschaftliche Nachlässe, eine enorme Anzahl von Vilém Flussers Typoskripten in gescannter Form zugänglich machen: <http://www.flusserbrasil.com/>.

Hier ist Nam June Paik und insbesondere sein Manifest von 1963 von kaum zu überschätzender Bedeutung.

In diesem Manifest geht es zunächst um die elektronische Grundlage des Fernsehens. Nimmt man, die physikalischen Eigenschaften des Elektrons beim Wort, und das tut der Theoretiker im Fernsehkünstler Paik, dann lässt sich sagen, dass der Indeterminismus, der sich nun schon mehr metaphorisch in Anspielung auf John Cage's 1959 im italienischen Fernsehsender RAI uraufgeführtem „Water Walk“ (dazu Eco 1977: 222f.) auf „life-sendungen <sic! PM> von Fernsehen, Radio ... bis zu den Ausstrahlungen von Satelliten“ (Paik 1963) erstreckt, die Unstabilität des Elektrons und seine Erscheinung als Doppelcharakter von Korpuskel und Wellen beschreibt, sein Wesen ausmacht. Das heißt, das Elektron besteht quasi als modellhaftes Objekt buchstäblich aus nicht mehr als aus diesen seinen Eigenschaften – eine Anspielung auf die phänomenologische Diskreditierung von Dualismen (Sartre 1993: 9-11)? – : „eine schöne Ohrfeige für den klassischen Dualismus in der Philosophie seit Platon...Wesen UND Erscheinung, *essentia* UND *existentia*. Beim Elektron jedoch...EXISTENTIA EST ESSENTIA (interessante Parallele mit sartrescher Spekulation über die menschliche Freiheit)“. (Paik 1963) Hier also die klare Referenz zu Sartres Diktum (und Heideggers Vorgabe) von der Existenz, zu der wir in Freiheit verurteilt sind und die der Essenz vorausgeht.

Dann unterscheidet Paik „zwei oder zweieinhalb Typen von NICHTS: 1. a) die absurde Geworfenheit des menschlichen Daseins in diese Welt (Faktizität).“ Unmißverständlich wird mit den heideggerschen Begriffen Geworfenheit und Faktizität *Sein und Zeit* beschworen.

Weiters ist angeführt „b) 'Nichts' als dialektischer Moment des Sprungs zur Freiheit, zum Glauben an Gott, zur Aktion der Revolution und/oder zur Vergewaltigung und Erschießung...beliebtes Thema von Sartre“, welcher diese Themen wo gesehen insbesondere in seinem Text „Ist der Existenzialismus ein Humanismus?“ diskutiert.

Darauf folgen „2. Andere Arten des Nichts ... Transhumanistische Mysterie ('Ding an sich' bei Kant) – NICHTS als primärer Gegenstand der Metaphysik als Seinsfrage (Heidegger)“. (Paik 1963) Hier ist wohl zum Einen das Nichts dessen gemeint, das dem Ding an sich, unerkennbar nach Kant, und auch dem Ich zukommt – ein Phänomenalismus zeichnet sich ab, der zum Gegenstand eigener Meditation und Erfahrung werden kann (Mach 1991: 24).²

Die wichtige Frage: Hat Fluxus dieses Manifest Paiks Anfang 1974 zu Gesicht bekommen? Höchstwahrscheinlich ja.

² Was Heidegger angeht, so ist in *Sein und Zeit* kaum das Nichts als „primärer Gegenstand der Metaphysik“ anvisiert, am ehesten noch das Nichts hinsichtlich der Angst (Heidegger 1986: 186-189, 308), der Erfahrung des Rufenden in das Nichts (276f., 279), der wesenhaften Nichtigkeit des Entwurfs (285f.), des in die Welt greifenden Besorgens (343) und der Möglichkeit der Unmöglichkeit der eigenen Existenz in der Freiheit zum eigenen Tod (266). So meint Paik höchstwahrscheinlich Heideggers Umkehrung von Leibniz' Frage, warum etwas und nicht vielmehr nichts sei, im bekannten Vortrag „Was ist Metaphysik?“ (Heidegger 2004c) – dort ist für den „Einsprung der eigenen Existenz in die Grundmöglichkeiten des Daseins im Ganzen ... das Sichloslassen in das Nichts“ (122) entscheidend.

Nam June Paik, sein „Hand and Face“ und Maurice Merleau-Ponty

Bevor aber diese Frage genauer untersucht werden kann, einige Erwägungen zu Flussers Verhältnis zu Künstlern und zum Künstler-Theoretiker Paik allgemein.

Flusser hielt wohl nicht viel von den zahlreichen Künstlern, die ihre Arbeiten auf der Konferenz präsentierten. Sie werden abgefertigt: „one cannot manipulate a tool well before understanding clearly its purpose, (its essence). As long as TV is not liberated from the 'cinema-at-home' prejudice, it will not work fully as an instrument of perception. Here is the proof: those who experiment with TV for perception consider themselves to be 'artists'.“ (Flusser o.J.d: 9) Weiters spricht Flusser vom „*electronic intermix*“ (Flusser 1997: 114), der im Fernsehen Klänge sichtbar und Bilder hörbar mache, und streicht damit das Wort 'Arts' aus „Electronic Arts Intermix“, jene Organisation, die den (künstlerischen!) *electronic intermix* maßgeblich förderte und auch indirekt zum Entstehen und Umgesetztwerden der Konferenz „Open Circuits“ beitrug. Auch listet Flusser als Teilnehmer der „Konferenz über 'The Future of Television' ... Fernsehtechniker, Fernsehmanipulatoren, Videomanipulatoren, Kritiker, Kommunikationstheoretiker, Soziologen, Philosophen usw.“ (104). Nicht werden die „Fernsehtechniker, Fernsehmanipulatoren“ als die Fernseh- und Videokünstler anerkannt, als die sie zum überwiegenden Teil an der Konferenz teilnahmen. Hat das etwas mit Flussers persönlicher Geringschätzung von Paik zu tun, der später, von 1979 bis 1996, Professor für Videokunst an der Düsseldorfer Staatlichen Kunstakademie sein würde, und von dem Flusser, in seinen Bochumer Vorlesungen von 1991, ambivalent sprechen wird als „einem total irre illetterierten Trottel, der ein genialer Video-Mensch ist ... <er> ist für Philosophie, was ich für Judo bin. ... <kein> außerordentlich zivilisierter Mensch“? (Flusser 2009: 184)

Immerhin ist Paik in „Für eine Phänomenologie des Fernsehens“ der einzige Künstler, der namentlich genannt und herangezogen wird. „Zum Beispiel ...“ – wie Flusser in seinem Werk kaum bestimmte Texte oder Werke *zitiert*, immerhin das einzige Beispiel, das Flusser in der deutschen Langversion gibt (Flusser 1997; Flusser o.J.a) –, „... Nam June Paik – der wahrscheinlich radikalste von ihnen <den Experimentatoren PM> –, der in einem atemberaubenden Experiment auf einem Videotape die rechte mit der linken Hand zur Deckung bringt und damit gleichsam aus der dritten Dimension visuell hinausschreitet. Hier ist es Aufgabe der Phänomenologie, Klarheit zu schaffen, und das heißt zu zeigen, daß beim Fernsehen dieselben Techniken ein ganz anderes Ziel verfolgen müssen als beim Film und daß sie sich darum in einer ganz anderen Richtung entwickeln müssen.“ (Flusser 1997: 115) Damit bezieht sich Flusser höchstwahrscheinlich auf Paiks „Hand and Face“ (1'42") aus *Vier Performances* von 1961, dessen Dokument als Film (!) Flusser wohl, überspielt auf Videoband, in der Konferenz

„Open Circuits“ oder in Paiks Ausstellungen in Manhattan oder Syracuse kennen gelernt haben muss.³

Hier muss ein Philosoph der phänomenologischen Tradition ins Spiel kommen: Maurice Merleau-Ponty. Es ist nämlich durchaus wahrscheinlich, dass Flusser, zuerst in Brasilien und später über die Kontakte zur New Yorker Kunstszene der frühen 1970er Jahren, Kenntnis von Merleau-Pontys *Phänomenologie der Wahrnehmung* hatte. Einerseits führte von der Retrospektive in São Paulo 1950 auf Max Bill und dem ihm gewidmeten Großen Preis der ersten Biennale von São Paulo 1952 ein direkter Schritt zur brasilianischen neokonkretistischen Bewegung in den späten 50er Jahren und zwar mit dem *manifesto neoconcreto* von 1959, in welches direkt die Merleau-Ponty-Lektüre der das Manifest mitunterzeichnenden, 1951/52 in Paris gelebt habenden Neokonkretistin Lygia Clark (1920-1988) einfluss (Foster/Krauss/Bois/Buchloh 2004: 376f.). Andererseits war Merleau-Pontys *Phänomenologie der Wahrnehmung*, 1962 auf englisch herausgekommen, in der New Yorker Kunstszene so gut bekannt, dass von diesem Buch als der Bibel nicht nur der Minimal Art insbesondere von Künstlern wie Robert Morris und Donald Judd gesprochen werden konnte (Foster/Krauss/Bois/Buchloh 2004: 365, 494f., 536, 672; Krauss 1986: 261-270, 273).

Zurück zu Paiks „Hand and Face“. Wenn Paik Flusser zufolge „in einem atemberaubenden Experiment auf einem Videotape die rechte mit der linken Hand zur Deckung bringt und damit gleichsam aus der dritten Dimension visuell hinausschreitet“ (Flusser 1997: 114f.), dann passt das genau zur Fundamentalbetrachtung des menschlichen Leibes bei Merleau-Ponty.

Merleau-Ponty, dem philosophischen Mitstreiter von Sartre, ging es um das konkrete In-der-Welt-Sein, das in einer konkreten Wahrnehmungsumgebung konkrete visuelle Erfahrungen macht. Im ersten Teil der *Phänomenologie der Wahrnehmung* über den Leib (Merleau-Ponty 1966: 89-235) eröffnet sich ein vorobjektives Abstraktes, das vom Körper des Subjekts in seiner Symmetrie, vertikalen Achse, Davor/Dahinter-Struktur, Kopf-oben-Füße-unten-Struktur und einer ganzen Quasi-Perspektivik ermöglicht wird. An dieser vorobjektiven Bedeutung waren nun viele Künstler interessiert, nicht nur die Neokonkretisten und die Minimalisten, sondern vom Thema her auch Paik, nämlich daran, wie die räumlichen 'Koordinaten' des Sehens die Gestalten der Objekte bestimmen.

In diesem Kontext sind nun Merleau-Pontys Ausführungen über die Hand besonders interessant (Merleau-Ponty 1966: 99f., 106f., 115-118, 123f., 130, 332), etwa was er über die Reize der einen Hand und ihre Empfindung in der anderen Hand schreibt. Da es nach Merleau-Ponty im Verweis auf Neuropsychologen unmöglich sei, dass der Einzelreiz seine Raumwertigkeit verändert, „übertragen sich die verschiedenen Punkte der linken Hand auf die rechte, insofern sie

3 Vgl. die Liste der Videotapes im Paik-Katalog des Everson Museum of Art. (Ross 1974)

sämtlich einem Gesamtorgan zu gehören, der ungeteilten Hand nämlich, die sich mit einem Schläge als ganze auf die andere Seite verlegt hat.“ Entsprechend habe ich meinen Körper „in einem unteilbaren Besitz“ inne, dessen Lage seiner Glieder ich „durch ein sie alle umfassendes *Körperschema* weiß.“ (123) Doch gilt es zu bedenken: „Um mit Hilfe des Körperschemas z. B. das Phänomen der Allocheirie verständlicher zu machen, reicht nicht die Annahme aus, eine jede Empfindung der linken Hand versetze und verlege sich unter die generischen Bilder der sämtlichen Teile des Leibes, die sich assoziierten, um die Hand gleichsam mit einer Zeichnung des ganzen Leibes zu umlagern und überlagern; vielmehr muß in jedem Augenblick eine jede dieser Assoziationen einem einzigen Gesetz gehorchen, muß die Räumlichkeit des Leibes vom Ganzen in die Teile herabsteigen, muß die linke Hand mit ihrer Lage in den Gesamtentwurf des Leibes sich einzeichnen und in ihm ihren Ursprung haben, so daß sie nicht nur sich mit einem Schläge der rechten Hand überlagern oder auf sie niederschlagen, sondern schlechthin zur rechten Hand *werden* kann.“ (124)

Genau diese Formulierung könnte zur Interpretation von Paiks „Hand and Face“ durch Flusser auserkoren werden. Es wäre somit die „Aufgabe der Phänomenologie“ auch visuell durchgeführt, hier von Paik, dem es entgegen dem Mißverständnis Flussers von Paiks Medium als Video/Film gerade ebenso wie für Flusser darum ging, „zu zeigen, daß beim Fernsehen dieselben Techniken ... sich ... in einer ganz anderen Richtung entwickeln“. (Flusser 1997: 115)

Sagen wir es noch einmal mit Flusser und halten damit weiter an der Hoffnung auf die spezielle Fähigkeit unterhalb von Fernsehen und Video fest, der die „Geste des Machens“ überhaupt zu entspringen scheint (Flusser 1991e: 49-70)⁴: „Die Symmetrie unserer Hände ist so, daß man die linke Hand in eine vierte Dimension drehen müßte, um sie mit der rechten Hand in Übereinstimmung zu bringen. Da diese Dimension den Händen nicht wirklich zugänglich ist, sind sie dazu verurteilt, sich endlos zu spiegeln. Gewiß, wir können uns ihre Übereinstimmung vorstellen, die durch ein komplexes Manipulieren mit Handschuhen oder durch einen Filmtrick herbeigeführt wird. Aber wenn wir das tun, werden wir von einem Taumel ergriffen, der dem philosophischen Taumel nahekommt.“ (49)⁵

Die Konferenz „Open Circuits: The Future of Television“

Wie sehr Flusser die Not eines philosophischen Bekenntnisses im und für den in seiner Sicht

⁴ Dies sind die 22 Seiten des Kapitels „Die Geste des Machens“. Wagnermaier 2003, schreibt, dass gerade zwischen April und Oktober 1974 Flusser die Arbeit an einer Phänomenologie der Geste aufgenommen habe (115), Geste verstanden als „eine Bewegung, 'durch die sich eine Freiheit ausdrückt'.“ (116)

⁵ Santaella 2015 unterstreicht hieran die Basis der dialektischen der Weltsichten.

auch philosophisch relevanten Big Apple gespürt haben mag und wie sehr er nichtsdestotrotz die von ihm auserkorene Philosophie nicht direkt auf den konkreten Gegenstand Fernsehen anwenden mochte, so lohnt es, auf den konkreten Anlass seiner Fernsehtheorie einzugehen. Was drängte Flusser dazu, sich im Lauf der Ausarbeitung des in New York Vorgetragenen⁶ zur Philosophie der Phänomenologie zu bekennen, anstatt einfach „nur“ für eine Philosophie oder Theorie des Fernsehens und Videos Gedanken auszuführen?

Zunächst: Flusser war eingeladen, auf der nachmals geradezu berühmten Konferenz „Open Circuits: The Future of Television“ seine Ansichten vorzutragen. Die Einladung Flussers ging wohl auf einen Kontakt im Oktober oder November 1972 mit den Betreibern der „Video Kitchen“ zurück (Wagnermaier 2003: 111), darunter Woody Vasulka, der im Konferenzprogramm nicht aufscheint.⁷ Aus dem Anlass der Konferenzeinladung unternahm Flusser eine Vortragsreise durch den New York State vom 18. 1. bis 8. 2. 1974. So hielt er an der Farleigh Dickinson University einen Kurs über audiovisuelle Kommunikation und am 3. 2. 1974 einen Gastvortrag an der Columbia University. Auch erneuerte er den Kontakt zur von Howard Wise gegründeten und geleiteten Videoplattform „Electronic Arts Intermix“ in New York City, angeblich über Kontakte zur State University of New York at Buffalo am 31. 1. 1974. (Wagnermaier 2003: 115; Zielinski/Weibel/Irrgang/Paula Antunes/Baitello (Hg.) 2015: 490-493)

Die Konferenz „Open Circuits“ vom 23. bis zum 25. 1. 1974 – der Hauptgrund von Flussers Reise – hat eine bemerkenswerte Vorgeschichte. Ursprünglich war der Künstler, Kunstkritiker und Kunsttheoretiker Douglas Davis, der gerade *Art and the Future* zu publizieren im Begriff war (Davis 1973), vom Museum of Modern Art gebeten worden, eine Ausstellung zum Künstlerfernsehen der frühen 1970er Jahre zu kuratieren, um den Ruf der Langeweile zu vertreiben, den das MoMA damals verbreitete. Davis hatte 1971 in Washington D. C. „Electronic Hockadim“, ein Happening mit Fernsehübertragung unter Teilnahme von Videokünstlern wie Nam June Paik erfolgreich durchgeführt (a. <1971b>). Die bestellte Ausstellung im MoMA wurde zwar nie Realität, aber es gelang Davis, eine große Konferenz zum Thema zu organisieren. Das tat er – damals eher museumsunüblich – von außerhalb der Institution. Es war wiederum Wise, der die Finanzierung der Konferenz so wie schon diejenige von The Kitchen bewerkstelligte. Neben Davis fungierten als zusätzliche Leiter der Konferenz zwei Pioniere auf

6 Man beachte zur Datierung von „Für eine Phänomenologie des Fernsehens“ Flussers eigenen Verweis auf die Initiative, „im Januar dieses Jahres <das ist 1974> eine Konferenz 'The Future of Television' einzuberufen“. (Flusser o.J.a: 1, Flusser o.J.d: 1, Flusser 1997: 104)

7 „The Kitchen“ ist die von Woody Vasulka mitgegründete, für Videokunst und elektronische Musik eingerichtete ProduzentInnenplattform gleichen Namens. Vasulka, wie Flusser in der Tschechoslowakei der Zwischenkriegszeit geboren (1937) und in den 1960er Jahren nach Amerika emigriert, war um 1971 bereits gut integriert, als er mit anderen im New Yorker Greenwich Village „The kitchen“ gründete. Er war unter anderem einer der Kameramänner der Aufnahmen der vier New Yorker Konzerte der „Band of Gypsies“ von Jimi Hendrix zu Silvester und Neujahr 1968/69 gewesen.

dem Gebiet des Konferenzthemas, nämlich Gerald O'Grady, Professor an der State University of New York in Buffalo und Leiter des von ihm 1972 gegründeten Center for Media Study an derselben Universität, und Fred Barzyk, Gründer des New Television Workshop an der Fernsehstation WGBH in Boston. Hinzu kam die personelle Anbindung der Konferenz an das MoMA mit dem Abteilungsleiter von dessen Filmabteilung, Willard van Dyke. (Portis <2001>).

Den geheimen Fokus bildete jedoch Paik. Das geht hervor aus

1. Barzyks Arbeit mit Paik,
2. der Wahl von Paiks Titel 'Open Circuits' laut Konzeptpapier,
3. der Wahl von Paiks Titel durch die Konferenzleiter,
4. Paiks Stellung in der Szene und seine Präsenz auf der Konferenz,
5. Paiks Begleitprogramm und Begleitpublikation.

1.) Barzyk produzierte als junger Fernsehprogrammdirektor 1969 die halbstündige Sendung „The Medium is the Medium“, in der auch Paik mit „Electronic Opera #1“ vertreten war. Mit Barzyks Unterstützung konnte in Bostons WGBH-Gebäude 1970 der Paik/Abe-Synthesizer gebaut werden. (Decker 1988: 150f.)

2.) Bereits das Konzeptpapier mit dem Titel „Open Circuits: Statement of Purpose“ bezeugt die Abstammung des Konferenztitels von Nam June Paik und dessen bedeutende Stellung als einzigem Gegenwartskünstler im Hinweis eines Konzeptpapiers: „The title is borrowed from Nam June Paik, the artist who pioneered the use of Television hardware as an artistic medium. In a 1966 manifesto, he declared, with regard to the potential of electronics as a means of personalizing and humanizing communication: 'We are in open circuits.'“ (a. <1972>: 6>; Paik 1974c; vgl. Yalkut <1969>).

3.) Die Konferenz und ihr Titel wurde von O'Grady anlässlich seines im Konferenzband veröffentlichten Vortrags vorgeschlagen, den er privat für den damaligen MoMA-Direktor und seine Abteilungsleiter am 21. September 1972 hielt. Der Titel wurde angenommen. Die editorische Notiz informiert: „Gerald O'Grady proposed that the museum hosts a study conference to be called 'Open Circuits: An International Conference on the Future of Television.'“ (O'Grady 1977: 222). „Open Circuits“, so dann auch die Konferenzleiter im Vorwort des Konferenzbandes, „is borrowed – with gratitude – from an early manifesto by Nam June Paik.“ (Barzyk/Davis/O'Grady/van Dyke 1977, VI)⁸

⁸ Es sollte nicht verschwiegen werden, dass der Titel „Open Circuits“ damals ein geflügeltes Wort für Bewegungen gegen „geschlossene“ Kreisläufe wie allen voran Fernsehanstalten war; ob auch gegen die *integrated circuits* der

4.) Da die Konferenz, von Douglas Davis lanciert, Künstlern gewidmet worden war, stand auch die Kunst des Fernsehens und nicht das Fernsehen allgemein im Mittelpunkt, wie es der Titel "Open Circuits: The Future of Television" suggeriert. Besonders galt das für den ersten Tag der Konferenz, den 23. Jänner. Mit der Kunst des Fernsehens hatte der damals avancierteste Fernsehkünstler der Zeit, Nam June Paik, seinen Auftritt. An diesem Tag standen auf dem Programm ein „Viewing of Videotapes (International Artists)“ um 9 Uhr, ein Panel mit Kunsthistorikern, Kunstkritikern und Künstlern um 10 Uhr 30, dann „Paper and Discussion: Vilem Flusser 'Two Approaches to the Phenomenon Television'“ um 12 Uhr, dann die Vorführung von „Videotapes: Video Synthesis; Colorization; Computer Imagery“ um 14 Uhr 45, das Special Panel „The Rise of the Video Synthesizer“ mit Nam June Paik and Stephen Beck um 16 Uhr 15. (a. 1974a) Der koreanisch-deutsch-amerikanische Künstler zeigte auf der Konferenz, wahrscheinlich zum ersten Mal in der Öffentlichkeit zur Gänze, sein schon länger erwartetes knapp 30 Minuten langes Video "Global Groove" wohl mit dem Hinweis auf die unmittelbar bevorstehende Aufführung am 30. Jänner 1974 auf WNET.⁹ Darauf folgten weitere Vorführungen von Videotapes unter dem Titel „Work from the Experimental Television Centers“ um 17 Uhr 30 und das Evening Panel „The Artist in the Experimental Television Center“ um 19 Uhr Uhr, wobei hier wohl besonders Paik und die Experimente am WGBH gemeint waren. In dieser Tonart ging es während der nächsten beiden Tage weiter. Der 24. Jänner galt der „Aesthetics of Television“, der 25. Jänner der „Politics and Philosophy of Television“. Was Paiks Stellung betraf, so hatte sich diese bereits in The Kitchen angebahnt, ja sogar schon in den späten 60er Jahren, als der Fernsehkünstler Frank Gillette sagte: „Paik is the George Washington of the movement.“ (Davis 1973: 146). Im Blick auf The Kitchen konnte man den Eindruck haben, dass die dort auftretenden Videokünstler einfach für drei Tage im Jänner 1974 aus The Kitchen ins MoMA übersiedelten und dort mit Theoretikern, Kunstkritikern und Museumskuratoren zusammengespannt wurden.¹⁰

5.) Auch wurde auf der Konferenz sicher kein Geheimnis aus der Tatsache gemacht, dass in jenen Jännertagen anlässlich beider ebenfalls im Jänner 1974 stattfindender Ausstellungen von Paik ein Katalog erschien, der eine Anthologie eines Großteils seiner Schriften einschloß, *videa 'n'*

Computer, die sich bereits um 1970 kommerziell durchgesetzt hatten, wäre eine gründliche Untersuchung wert. Siehe Vasulka/Vasulka/Bapat/Devyatkin 1973.

9 „Nam June Paik's unforgettable presentation simply consisted of a preview of his breakthrough masterpiece, Global Groove.“ (Portis <2001>: 3)

10 Zu Paiks Stellung in The Kitchen siehe die folgenden Ankündigungen auf Plakaten für Veranstaltungen in The Kitchen: „THE kitchen ... 2nd Annual Video Arts Festival may 1973 ... Sun May 13 8:30 & 10:15 pm Video works by Perception: Juan Downey, Frank Gillette, Beryl Korot, Andy Mann, Ira Schneider, Eric Siegel ... Sat May 26 8:30 pm Nam June Paik: „A tribute to John Cage“, and with John Godfrey: 'Global Groove,' a work in progress.“ (a. <1973a>) „25. November Nam June Paik. Some works from the perpetual pioneer of video art.“ Und ein Abend in The kitchen am 3. November 1973 wird so ausgerichtet: „Live performance on the Paik/Abe video synthesizer ... pioneered at WGBH-TV Boston and at the Experimental Television Center, Binghampton. ... This program is dedicated to Nam June Paik.“ (a. <1973b>)

videology. (Paik 1974) Diesen Katalog muss Flusser ebenso wie die Ausstellungen gesehen haben, in denen er auflag. Die eine Ausstellung war in der fünf Gehminuten vom MoMA entfernten Galeria Bonino in New York City zu sehen.¹¹ Die andere Ausstellung wurde vom 150 km östlich von Buffalo an der Bahnstrecke von Manhattan nach Buffalo gelegenen Everson Museum of Art in Syracuse ausgerichtet, das 10 Gehminuten vom Bahnhof entfernt liegt und von Flusser auf der höchstwahrscheinlich per Bahn unternommenen Reise von New York City nach Buffalo auf der Hin- oder Rückfahrt besucht werden konnte. Außerdem muss dieses Museum für Flusser ein Anziehungspunkt gewesen sein, da es das erste Museum mit einer Videoabteilung überhaupt war, an deren Gründung Paik wiederum beteiligt und deren erste Ausstellung 1972 Douglas Davis gewidmet war.¹² Paik selbst dürfte schon früh von der Planung der Konferenz gewusst haben, sodass er rechtzeitig für ein „Begleitprogramm“ in eigener Sache sorgen konnte: zwei Ausstellungen und ein umfangreicher Katalog. In ihm, in *videa 'n' videology* (Paik 1974), waren in großem Maßstab theoretische Äußerungen abgedruckt, darunter das deutschsprachige Manifest von 1963 als eine unter vielen.¹³

Man kann also wohl sagen, dass dem koreanisch-deutsch-amerikanischen Künstler Nam June Paik die Rolle eines *spiritus rector* zukam, dem sich Flusser kaum entziehen konnte.

Noch zwei eher biographische Bemerkungen.

1. Auch wenn Flusser seit 1972 in Europa lebte, so suchte er doch nach einem Engagement als (Gast-)Professor auch in den USA. Auf dieser Suche erkannte er wohl, dass eine klar ersichtliche philosophische Identität in einem Land von Vorteil sein würde, das von der abseits der Phänomenologie gelegenen anderen Hauptrichtung der Philosophie des 20. Jahrhunderts geprägt war, der analytischen Philosophie.

2. Flussers Sichstarkmachen für die Phänomenologie im Titel seines Texts nach der Konferenz könnte auch dem Umstand geschuldet sein, dass Flusser für den 23. Jänner 1974, an dem „The Structure of Television“ Thema war, nicht als der Philosoph (Phänomenologe) ausgewählt wurde, als der er sich verstand, und erst am 25. Jänner die Konferenzbeiträge dem Thema „Politics and Philosophy of Television“ gewidmet waren. Flussers Sichstarkmachen für die Philosophie könnte auch eine Reaktion auf den deutschen Schriftsteller und Intellektuellen

11 Auf einem auf der Konferenz ausgeteilten Hand-out ist zu lesen: „Those galleries designated by an asterisk will show tapes on Saturday January 26 upon request ... Galeria Bonino* 7 West 57 Street Nam June Paik“.

12 Kim 2010: 61f. – David Ross, der an der MoMA-Konferenz am Abendpanel des 24. Januar teilnahm, war der Kurator der Videoabteilung des Museums.

13 Etwa: "New Ontology of Music" (1962), 3, "Afterlude to the Exposition of Experimental Television 1963, March, Galerie Parnass" (1964), 5-6, "Projects for Electronic Television" (1965), 11, "Afternote to LECTURE ON NOTHING" (1966), 18, Essay (1966), 19-20, "Norbert Weiner and Marshall McLuhan" (1967), 27-29, "Expanded Education for the Paper-less Society" (1968), 31-39, Essay for "The Machine" exhibition, revised (1968-70), 49-50, "Global Groove and Video Common Market" (1973), 60-61, "TV tortured the intellectuals for a long time ..." (1971), 62, "Communication-Art" (1972), 72-73. Ich folge der nachträglichen Seitenzählung von *videa 'n' videology* gemäß der Liste „Selected Published Writings“ in John G. Hanhardt/Whitney Museum of American Art (Hg.) 1982.

Hans Magnus Enzensberger gewesen sein, der am 25. Jänner fast nichts zur *Philosophie* des Fernsehens sagte (Enzensberger 1977). Flusser kritisierte Enzensbergers Vortrag schriftlich nicht, nahm aber Notiz von ihm. Auf der Rückseite des Konferenzprogrammblatts in Flussers Nachlass steht: „Monolithic control, Simulation of lack, Censorship: Lack of Feedback“.¹⁴ Enzensberger findet in Flussers Ausarbeitungen von 1974 keine Erwähnung, obwohl sich Enzensberger ähnlich wie Flusser gegen das Fernsehen als eines der „linear' media“ aussprach und für „television as ... a potentially liberating force“ eintrat, dessen „relations of production ... have to be thrown off.“ (Enzensberger 1977: 253)¹⁵

Paiks „Global Groove“

Sagen wir es mit einem Werk Paiks *stricto sensu!* Dann hätte in Flussers Fernsehtheorie einzig und allein dasjenige Werk als Exemplifikation zum Zug kommen müssen, das anders als „Hand and Face“ unzweifelhaft der Fernseh- und Videokunst zuzurechnen ist, nämlich „Global Groove“. Dieses Videotape, für eine Fernsehsendung projiziert und produziert, muss Ende Jänner 1974 in der New Yorker Szene nahezu omnipräsent gewesen sein, präsent jedenfalls bei jenen Personen, mit denen Flusser Kontakt nahm. Wäre es daher für Flusser nicht logisch gewesen, auf „Global Groove“ einzugehen? Noch dazu, wo im Begleittext „Global Groove and Video Common Market“ die für Flusser konkurrierende McLuhaneske Forderung aufgestellt wurde, sozusagen polylogisch zugleich global und lokal zu operieren und zu „promote the free flow of Video information through an inexpensive barter system or convenient free market.“ (Paik 1974a: 60) In ausdrücklichem Bezug zur 1957 gegründeten Europäischen Wirtschaftsgemeinschaft schlägt Paik vor: „if we could assemble a weekly television festival comprised of music and dance from every nation and disseminate it freely via the proposed Video Common Market to the world, its effects on education and entertainment would be phenomenal.“ (61) Wirklich gemeint war jedoch eine Live-Kommunikation verschiedener Videokunstquellen, von der 1974 erst ein Videoband, also noch keine Live-Sendung erstellt werden konnte. Die Fernsehanstalten waren zu einem gemeinsamen Fernsehkunstprojekt noch nicht bereit. Paik wird 1984 die Live-Kommunikation in seinem Mehrkanal-Satelliten-Projekt „Good Morning Mr. Orwell“

14 Das wurde zuerst mitgeteilt von Wagnermaier 2003, 115; siehe dazu auch Zielinski/Weibel/Irrgang/Paula Antunes/Baitello (Hg.) 2015, 492f. und Ernst 2015.

15 Einer thematischen Verbindung von Flussers Nulldimensionalität zu Enzensbergers späterem, eher metaphorischen Topos des Fernsehens als Nullmedium (Enzensberger 1988) kann hier nicht nachgegangen werden. Wichtig sei, so Flusser später, dass Phänomene nulldimensionalen Codes unterworfen, in ihnen berechnet und dann in Prozesse umgewandelt werden, die ein verbreitertes Spektrum von Phänomenen ergeben. (Damit kommt der kantisch cartesische Dualismus erneut ins Spiel, der sich in *Für eine Philosophie der Fotografie* schon angebahnt hatte.) Der Vorteil: Wir würden erneut zum Dialog fähig.

verwirklichen – auf einer Linie mit der ersten internationalen, zweieinhalbstündigen Satelliten-Live-Sendung, „Our World“, die am 25. Juni 1967 mit Beiträgen aus 14 Ländern noch in Schwarz-Weiß ausgestrahlt worden war.¹⁶

Das Video, die knapp 30minütige Sendung „Global Groove“, die Paik mit John Godfrey schuf, wurde im Fernsehen wenige Tage nach der Videovorführung auf der Konferenz und am Tag nach Flussers Anreise an die State University of New York at Buffalo zu Gerald O'Grady am Mittwoch, den 30. Januar 1974 „uraufgeführt“.¹⁷

„Global Groove“ muss als Entwurf für einen Polylog erkannt werden. Gerade einen solchen Polylog wird dann Flusser mit Bezug auf den Schweizer Videokünstler Gérald Minkoff erwarten: „Den 'bildenden' Künsten bietet sich die Möglichkeit, aus der dinglichen Starre (dem 'Werk') auszubrechen und gleichzeitig die Oberflächlichkeit von Film und Fernsehen zu überwinden und dabei Raum und Zeit in den Dienst schöpferischer Gruppenprojekte zu stellen.“ (Flusser 1993b: 301; und bereits Flusser o.J.d: 9)

In „Global Groove“ sind Teile aus Aufzeichnungen von Fernsehsendungen, eigene Aufnahmen, Färbungen, Phänomene des Paik/Abe-Synthesizers und Videoausschnitte von Robert Breer und Jonas Mekas abgemischt. Indem Paik verschiedene Arten von Videomaterial verwendet, thematisiert er die Sache des Videos und Fernsehens und zeigt eine multikulturelle Vielfalt von Quellen vor (Decker 1988: 154-156). „Global Groove“ zeigt zunächst eine Tanzszene, dann ein AUM, dann wieder den Tanz des Boogie-Woogie mit zwei Balletttänzern. Allen Ginsberg wird verfremdet. Darauf folgt abrupt ein Interview von Jud Yalkut mit Paiks langjähriger Performancepartnerin Charlotte Moorman, die ihr Cello kratzt, mit ihm donnert. Dabei ist ein zweiter Cellist, Alan Shulman, auf den drei auf einem „Cello“ montierten Monitoren zu sehen, später mit akustischem Hall, noch später ineinander gespiegelt. Dann noch einmal eine kurze Szene mit dem Tanzpaar. Darauf folgt eine koreanische Tänzerin mit kolorierten Stadtaufnahmen. Nun tritt die Tänzerin des Boogie-Paars als elegante Schuhplattlerin auf. Dann John Cage, er liest seinen Text über „nervous high tone system ... low tone blood“. Die koreanische Tänzerin legt nun ihren Umhang ab und bewegt sich nun ohne Stadthintergrund mit Drumsticks, bald auch trommelnd. Sie wird mit Farbspielen überlagert und silhouettiert. Dann gibt es noch einmal das Interview von Yalkut mit Moorman zu sehen, nun mit Klavierspiel,

16 Hier waren unter anderem Live-Beiträge gesendet worden von den multikulturellen Beatles („All You Need Is Love“) – Paik wird mit Jud Yalkut das Video „Beatles Electroniques“ (1972) herausbringen – , von Marshall McLuhan, den Präsidenten Lyndon Johnson/Alexei Kosygin sowie Live-Berichte von Tokyos U-Bahn-Bau und der Ausfahrt einer Straßenbahn am Morgen im zur Sendezeit noch dunklen winterlichen Melbourne. (siehe: Our World (TV special), in: Wikipedia, englisch)

17 Die Ausstrahlung erfolgte im Rahmen der Videokunstreihe "TV Lab" auf WNET, wenig später Channel 13 genannt, wobei NET die Abkürzung für National Educational Television ist, dem Vorläufer des heutigen Public Broadcasting Service (PBS). "TV Lab" wurde produziert im Zusammenhang mit Förderungen durch die Rockefeller Foundation und einem Artist-in-Residence-Programm des New York State Council on the Arts.

verzerrt und in ein Farbenspiel gesetzt. Schließlich eine japanische Pepsi-Cola-Werbung mit kleinen Buben an einem Sandstrand. Es folgen Reprisen des bisher Gezeigten, die nun in sehr kurzen Folgen abwechseln: das Boogie-Tänzerpaar, die koreanische Tänzerin. Sodann ist eine Fecht Tänzerin mit extravaganten Bewegungen zu einem kommerziellen Jazz-Song zu sehen. Eine Interview-Situation mit Moorman wird hereingenommen. Dann robbt Paik als Soldat mit Helm und einem Cello am Rücken. Moorman ist statt dem Cello eine Bombe in die Arme gegeben, die bald mit Paik ausgetauscht wird. Ein kurzer Ausschnitt aus farbigen nackten Körpern, wechselt zwei Mal mit abstrakten Farbenspielen. Dann folgen ein abstraktes Linienspiel und ein verzerrter interviewter Richard Nixon (dem Video "Richard Nixon" entnommen, das auf der Kampagne für die republikanischen Vorwahlen für die Wahlen 1968 beruht, die Nixon dann auch gewinnen sollte. Nixon war umstritten, und Paik bringt das zum Ausdruck, indem er sein Gesicht in jenem Interview verzerrt, wie in einer Show oder als ein "Testbild"). Dann wird ein Auftritt des Living Theatre mit dem lesenden John Cage überblendet. Die Tänzerin gespiegelt, ihre Beine werden nach oben nach oben wie Flammen gezeigt, sie fällt erschöpft hin und steht wieder auf. Ein schneller Mix mit Abstraktem und einem Triumphbogen bildet den Schluß.

Was „Global Groove“ betrifft, könnte man sagen: Der Löwe Flusser hatte das Zebra Paik vor seiner Nase, aber er biss nicht zu. *That is to say*, Flusser schoß kein theoretisches Bild von Paik. Dessen Signal scheint unbemerkt geblieben zu sein – warum? –, sehr zum Bedauern der heraufdämmernden Medienästhetik und Medienphilosophie.

Flussers eigene Phänomenologie

Dass Vilém Flusser der Philosophie von Edmund Husserl, Martin Heidegger und Jean-Paul Sartre verbunden war und es bis zu seinem Tod blieb, bezeugt ein Vortrag über Telematik in den letzten Tagen seines Lebens (Flusser 1991g). In ihm heißt es in deutlicher Anlehnung an Heidegger: „Ich möchte zunächst einmal sagen, dass ich glaube, dass wir nicht ein Menschenbild *haben*, sondern in einem Menschenbild *drin sind*, und dass Paradigmenwechsel meint, dass wir aus einem Menschenbild in ein anderes hinüberwechseln.“ (1:26-1:46) Neben dieser unüberhörbaren Anspielung auf „Die Zeit des Weltbilds“ (Heidegger 1950a, 84) wird Heidegger auch explizit angesprochen und kritisiert: „Wirklichkeit ist die Gegenwart, und die Gegenwart ist das Zusammentreffen des Herankommens des Abenteuers und des Daseins. Ich möchte da nicht heideggerisch werden, sondern Heidegger korrigieren. Ich möchte nicht sagen, nicht von der Vorhandenheit sprechen, denn ich würde ja sagen, dass, was von der Zukunft herkommt, ist ja auch das, wohin ich mich entwerfe.“ (Flusser 1991g: 37:09-37:30). Bezüglich Sartre möchte

Flusser sagen, dass der Durchlauf des Computers durch Verzweigungen von Möglichkeiten 'gerechter' ist: „Wie treffen wir denn Entscheidungen? Wir leben in einem Kontext, der sich ständig verzweigt. Und wir müssen uns für einen der Zweige entscheiden und alle übrigen ablehnen. Da wir das aber nicht tun können, weil wir ja nicht alle Zweige durchlaufen können, so intuitiv verwerfen wir alle uns gegebenen Alternativen zugunsten einer einzelnen, einzigen. Dann haben wir uns entschieden. In dem Moment, wo wir uns entschieden haben, verzweigt sich dieser wieder zu Alternativen, und wir müssen uns immer wieder von frischen, gegen alle anderen Alternativen zu einer einzigen entscheiden. Das ist die Ursache, warum Sartre die Freiheit nicht in der Zeit gesehen hat, sondern im Engagement. Er hat gemeint, dieses ständige sich Entscheiden-Müssen ist das Gegenteil von Freiheit. Erst der Mönch oder der engagierte Kommunist ist frei, weil er die Möglichkeit der Wahl abgeschafft, abgelehnt hat und in der einen, einzigen Alternative verharret. Ich teile nicht die Meinung Sartres. Aber es ist interessant zu zeigen, wie unmenschlich die freie menschliche Entscheidung ist und unmöglich.“ (47:52-48:57)

Und in Anspielung auf Husserls Intersubjektivität heißt es sogar: „Ich glaube, Husserl ist der grundlegende Denker der Gegenwart.“ (30:41-30:44) Flusser betont anschließend, dass es nicht Dinge für sich gibt, sondern allein die Art, wie sich etwas zu etwas anderem wendet, sodass wir von der Relation und nicht der Trennung von Subjekt und Objekt ausgehen dürfen: „Das Konkrete ist die intersubjektive Relation.“ (33:23-33:25)

Damit bleibt das philosophische Rahmenwerk so phänomenologisch geerdet, wie das mehr oder weniger explizit schon in „Für eine Phänomenologie des Fernsehens“ (Flusser 1997) der Fall war. Doch blickte man in Flussers Werk seit „Für eine Phänomenologie des Fernsehens“ allein auf *Für eine Philosophie der Fotografie*, so würde man Flusser unrecht tun, wenn man seine Stellung zur Phänomenologie auch als eine *Arbeitsform* herauslesen und ausgeben zu könne glaubt. Gerade die klammheimliche Auseinandersetzung mit Nam June Paik dürfte bei Flusser Schichten unterhalb der theoretischen Auseinandersetzung, nämlich die Schichten des eigenen schöpferischen Zentrums angesprochen haben. (Die literarischen Anstöße hat Flusser mindestens so sehr von der bildenden wie der literarischen Kunst empfangen, welche letztere dokumentierterweise wichtig war.)

Denn um seine ureigenste Gedanken*form* zu pflegen – den mikroskopischen Essay, wie man in der Linie der montaigneschen Essaytradition und von Nietzsches Aphoristik hinaus sagen könnte – , amalgamierte sich Flusser je nach Untersuchungsgegenstand Stücke aus der Kommunikationstheorie, Informationstheorie, Spieltheorie, Systemtheorie, Kybernetik, Anthropologie, Medientheorie, Sozialtheorie, Semiotik und Geschichtsphilosophie. Philosophie ist dann eine Fähigkeit, die mitunter ein Bekenntnis provoziert oder auch nicht. Im Blick auf Denkweisen konnte daher zurecht gesagt werden: „Flusser praktiziert verschiedene Stilformen ...

Der phänomenologische Stil ist bloß einer unter vielen.“ (Guldin 2005: 166) Und wenn auch für eine gewisse Zeit in den 1960er und 1970er Jahren ein philosophisches Bekenntnis angeraten schien – , wirklich notwendig war es nie. Der durchgehende, bruchlose Charakter von Flussers Philosophie beweist es. Angesichts seiner komplexen Haltung gegenüber der Phänomenologie schien Flusser es auch gar nicht für erforderlich zu empfinden, sich zur Phänomenologie als derjenigen akademischen Bewegung zu bekennen, als die sie bekannt war und auch noch im späteren 20. Jahrhundert ihre Repräsentanten hatte (Waldenfels 1992, Waldenfels 2010). Indem der mikroskopische Essay mehr als nur literarischer Stil, sondern eine Gedankenform ist, die sich aus den behandelten Inhalten speist, betritt Flusser künstlerisches Gelände. Ist das der Grund dafür, dass die Kunst und Kunstwerke, etwa der Beschäftigung mit dem Fernsehen, nur selten Gegenstand von Untersuchungen werden? Ist das der Grund, warum Flusser, die phänomenologisch-philosophische Gespanntheit in Paiks Werk nicht anzuerkennen in der Lage war?

Wie dem auch sei, enthalten die Bücher *Angenommen. Eine Szenenfolge* (Flusser 1989a) und *Dinge und Undinge. Phänomenologische Skizzen* (Flusser 1993c), welcher letzterer Untertitel nicht von Flusser stammt, trotz der für ihn selbst suggerierten „Ähnlichkeit mit Heidegger“ (7f.) nicht einmal eine Erwähnung der Phänomenologie oder Anknüpfung an sie. Die beiden autobiographischen oder autobiographisch durchzogenen, zu Lebzeiten nicht mehr veröffentlichten Bücher, *Bodenlos* und *Kommunikologie weiter denken*, unterscheiden sich darin von *Angenommen* und *Dinge und Undinge* nicht.

In *Bodenlos. Philosophische Autobiographie* (Flusser 1992c) zieht sich von Flussers früher Jugend bis zu seinen letzten Jahren eine starke Spur von Zeugnissen der Bedeutsamkeit der Phänomenologie. Flusser sieht die Philosophie in Prag knapp vor dem II. Weltkrieg auf dem dialektischen Boden des Marxismus von Phänomenologie und Existenzialismus sowie Neopositivismus und Linguistik dominiert. (Flusser 1992c: 21f.) Heidegger erkennt er für eine etwas spätere Zeit als „Umformer der phänomenologischen Methode“ an, wirft ihm aber den Fehler vor, in der Philosophie der Sprache diese als „Wohnung des Seins“ (124) mißverstanden und „die Dialektik zwischen Wohnung und Ungewöhnlichem“ (261) ignoriert zu haben (Vgl. Barson 2015): „Heidegger hat dadurch den Anschluß an Husserls Imperativ, die Dinge zu Wort kommen zu lassen, verloren.“ (Flusser 1992c: 124) Um auf der husserlschen Linie zu den Sachen selbst zu kommen, müsse Heideggers 'Logos' abgebaut und sein anthropozentrischer Existenzialismus vermieden werden. „Darum erscheint einem eine mögliche Synthese von Phänomenologie, formaler Logik und Dialektik als *die* Methode der Zukunft.“ (163) Vollends klar wird Flussers philosophische Basis in der Programmatik eines *studium generale*, um die er und andere sich in den 60er Jahren bemühte (223-230): „In einem der Kurse versuchte ich, durch

phänomenologische Schau menschliche Kommunikation von anderen Phänomenen zu unterscheiden. Dies führte zu einer Unterscheidung von 'Kultur' und 'Natur', und das Kriterium der Unterscheidung war die Geste des menschlichen Körpers. Diese Geste wurde als Artikulation einer Interiorität definiert, also als Ausdruck einer Freiheit. Das zwang uns, zwischen Gesten und anderen Bewegungen zu unterscheiden. Der nächste Schritt war, unter den Gesten selbst (also unter den Kommunikationsphänomenen) zwei Klassen zu unterscheiden: Gesten, die sich <als Kommunikationskanäle> gegen Dinge richten, und Gesten, die sich <als intersubjektive Kommunikation> an andere Menschen richten. ... In einem anderen Kurs versuchte ich, durch existenzielle Analyse menschliche Kommunikation von anderen Phänomenen zu unterscheiden.“ (225f.)

Aber diese philosophische Basis erscheint zurückgelassen, wenn Flusser in dann drei Arten des Philosophierens unterscheidet: das Philosophieren erstens von unten im akademischen Stil, das Sekundärliteratur verwendet und produziert, zweitens das Philosophieren von innen, in dem vom eigenen Boden aus immer wieder skeptisch gedacht wird, und drittens das für Flusser erstrebenswerte Philosophieren von oben ohne Boden und mit versteckten Spielen, die mit den Steinen der Gedanken der Philosophen gespielt werden, aber nicht mit den Gedanken selbst und sei es denjenigen der Phänomenologie. (49f.)

Dieses dritte Philosophieren wird geradezu das Motto für ein Weiterentwickeln der Disziplinen, etwa in *Kommunikologie weiter denken* (Flusser 2009). Auch hier, in diesen Vorlesungen im letzten Lebensjahr wird die Phänomenologie adressiert. In entschiedener Weise wird Husserl einmal mehr der Vorzug vor Heidegger gegeben. (Flusser 2009: 83) Diese Haltung zieht sich in die Beurteilung von Heideggers Abwägung der Technik zu ihren Ungunsten hinein (179-182), denn Technik ist Freiheit (230). Klar kommt noch einmal Sartres Idee des Engagements zur Sprache (70) und dessen Eintreten für Verantwortung als ein Hören des Rufs und für Autonomie als ein Engagement in Freiheit (86). Letzteres sei von Sartre phänomenologisch gerade als die Unmöglichkeit der Entscheidungsfreiheit angesehen worden, alle Alternativen durchspielen zu können, wozu ein Computer in der Lage sei. Frei sei letztlich, keine Entscheidung treffen und in der Reserve bleiben, im Engagement frei sein und die Vernunft (des Verstands) opfern zu können (171). Dem korrespondiere bei Sartre die Gewohnheit, auf die dann plötzlich Ekel, Leere, das nichtende Nichts folge (179f.).¹⁸

Aus all diesen Positionierungen und Relativierungen der Phänomenologie sollte klar

18 Flusser ringt schließlich Kant jenseits von dessen Phänomenalismus die Einsicht ab, dass, hinter das totalitäre Fernsehen kommen zu wollen, Metaphysik sei und dagegen eine mathematisierte praktische Vernunft in Stellung zu bringen sei (48), die sich weiterhin als Problem (131), Anwendung (134) und Politik des Befehls zeige (155). Vor diesen Referenzen erscheint es allerdings wenig verwunderlich, dass sich Fernsehen und Phänomenologie nicht berühren, mit einer Ausnahme, dass gerade die Phänomenologie die Vielzahl von Standpunkten berücksichtigt und diese dann in ihrer Struktur etwa mit der Familie beim Fernsehen aufzufüllen sind. (47)

geworden sein, dass Flusser ein viel zu freier Denker, ein Freidenker durchaus im nietzscheschen Sinn war, als dass er sich von der akademischen Philosophie hätte disziplinieren lassen. Dementsprechend war er darauf aus, die akademische Phänomenologie auf eine eigene phänomenologische Weise zu überschreiten – auch hierin ist er Sartre verwandt. Man denke an den Satz: „Phänomenologie ist die philosophische Form der Fotografie.“ (Flusser 2009: 168) So schreckte Flusser auch nicht vor einfachen oder einfach nur genauen Beschreibungen von Sachverhalten zurück, wie sie heute manchmal trivial 'Phänomenologie' genannt werden, zum Beispiel „Phänomenologie des Kinos“ (177f.) oder „Phänomenologie des Klebstoffs“ (174). Dazu bemerkt er: „Alle phänomenologischen Übungen sind anfänglich lächerlich.“ (175)¹⁹

Verschiedene Eigenschaften machen den heute noch interessanten Philosophen aus: großartige Ideen wie *epoché* als Sabbath; eine philosophische Sensibilität, die genügend Raum in Essays findet, die spielerische Phänomenologie oder phänomenologische Erzählung genannt werden; eine poetische Sensibilität für Dialektiken; nicht zuletzt die Vielheit der Standpunkte, was man als Proto-Phänomenologie wiedergeben könnte. All das versichert uns, dass Flussers Denken wesentlich von der Hard-core-Phänomenologie genährt wurde, wohl aber nicht auf diese akademisch reduziert werden möchte.

Bibliographie

- a. <1971b>: Welcome to an *Electronic Hokkadim*, offizielles Programm vom 12. Juni 1971, 1 Blatt. <http://www.eai.org/supportingDocumentView.htm?id=391&from=w.1248.0> accessed 29.7.2016
- a. <1972>: Open Circuits. Statement of Purpose, Typoskript, 12 Seiten. http://www.eai.org/user_files/supporting_documents/proposal.pdf accessed 29.7.2016 (Angaben allgemeinerer Natur zum Dokument: <http://www.eai.org/supportingDocumentView.htm?id=383&from=sr> und zur Konferenz, mit weiteren Materialien: <http://www.eai.org/searchResults.htm>)
- a. <1973a>: THE kitchen ... 2nd Annual Video Arts Festival, may 1973, 1 Blatt. <http://www.vasulka.org/archive/Kitchen/KCA/1973May.pdf> accessed 29.7.2016
- a. <1973b>: the kitchen ... November 1973, 1 Blatt. http://www.eai.org/user_files/supporting_documents/NOV73EAL.pdf accessed 29.7.2016
- a. <1974a>: „'Open Circuits: The Future of Television'. A Study Conference at The Museum of Modern Art, New York, January 23-25, 1974“, Scan des hektographierten Konferenzprogramms, 3 Seiten. http://www.eai.org/user_files/supporting_documents/schedule.pdf accessed 29.7.2016
- Barson, Tanya (2015): Mira Schendel: Sein und Exil, in: Bodenlos - Vilém Flusser und die Künste, hg. v. Siegfried Zielinski u. Daniel Irrgang, Berlin: Akademie der Künste, 24-33.
- Barzyk, Fred/Douglas Davis/Gerald O'Grady/Willard van Dyke (1977): in: Douglas Davis/Allison Simmons (Hg.), *The New Television: A Public/Private Art. Essays, Statements, and Videotapes*. Based on: „Open Circuits: An International Conference on the Future of Television“. Organized by Fred

¹⁹ Bozzi 2015 betont bezüglich Flusser, der Essay ist eine spielerische Phänomenologie, eine „phänomenologische Erzählung“ (171), und Ströhl 2015, dass Gesten Kommunikation enthalten: „In der Geste äußert sich eine Intentionalität. Sie lässt sich kausal nicht immer erklären, wohl aber phänomenologisch in ihren relationalen Zusammenhängen beschreiben. Eine 'Phänomenologie der Gesten' (Ins Universum der technischen Bilder, 1985, S. 129) führt zur Kontextualisierung menschlichen Handelns und Wollens“. (195)

- Barzyk, Douglas Davis, Gerald O'Grady, and Willard Van Dyke. For the Museum of Modern Art, New York City, Cambridge-MA/London-E: The MIT Press, Preface, Vif.
- Davis, Douglas (1973): *Art and the Future. A History/Prophecy of the Collaboration between Science, Art and Technology*, London: Thames and Hudson.
- Decker, Edith (1988): *Paik · Video*, Köln: DuMont Buchverlag.
- Eco, Umberto (1977): *Das offene Kunstwerk*, = stw 222, Frankfurt am Main: Suhrkamp. (1962) (Kapitel „Zen und der Westen“, 212-236)
- Enzensberger, Hans M. (1977): *Television and the Politics of Liberation*, in: Douglas Davis/Allison Simmons (Hg.), *The New Television: A Public/Private Art. Essays, Statements, and Videotapes*. Based on: „Open Circuits: An International Conference on the Future of Television“. Organized by Fred Barzyk, Douglas Davis, Gerald O'Grady, and Willard Van Dyke. For the Museum of Modern Art, New York City, Cambridge-MA/London-E: The MIT Press, 248-261.
- Enzensberger, Hans M. (1988): *Die vollkommene Leere*, in: *Der Spiegel*, 1988, Nr. 20, 234-244.
- Ernst, Wolfgang (2015): *Medium*, in: Zielinski/Weibel/Irrgang/Paula Antunes/Baitello (Hg.), 274-277.
- Flusser, Vilém <o.J.a>: *Fuer eine Phaenomenologie des Fernsehns. / ad: Fuer eine Phaenomenologie des Fernsehns. (Fassung von 19 Seiten). Undatiertes Typoskript, 20 Seiten (die Seiten 1 und 20 sind vertauscht)*. <http://www.flusserbrasil.com/artg167.pdf> accessed 29.7.2016
- Flusser, Vilém <o.J.d>: „*Toward a Phenomenology of Television*“. Undatiertes Typoskript, 15 Seiten. <http://www.flusserbrasil.com/arte190.pdf> accessed 29.7.2016
- Flusser, Vilém (1989a): *Angenommen. Eine Szenenfolge*, Göttingen: Immatrix Publ.
- Flusser, Vilém (1991e) *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, = Bollmann-Bibliothek 5, Düsseldorf: Bollmann.
- Flusser, Vilém (1991g): *Telematik: Verbündelung oder Vernetzung?, auf: Wo bleibt die Informationsgesellschaft?, Konferenz am Gottlieb Duttweiler Institute, 18./19. 11. 1991* <Videodokumentation von Vortrag und Diskussion, <http://www.gdi.ch/de/Think-Tank/De-bessere-McLuhan-im-GDI>>. <https://vimeo.com/55370797> (1h 1 min 0 sec) accessed und transkribiert 29.7.2016
- Flusser, Vilém (1992c): *Bodenlos. Eine philosophische Autobiographie. Mit einem Nachw. v. Milton Vargas*, = Bollmann-Bibliothek 10, Bensheim: Bollmann.
- Flusser, Vilém (1993b): *Minkoffs Spiegel*, in: *Schriften 1. Lob der Oberflächlichkeit. Für eine Phänomenologie der Medien*, hg. v. Stefan Bollmann u. Edith Flusser, Bensheim/Düsseldorf: Bollmann, 227-232.
- Flusser, Vilém (1993c): *Dinge und Undinge. Phänomenologische Skizzen*, München/Wien: Hanser.
- Flusser, Vilém (1997): *Für eine Phänomenologie des Fernsehens*, in: *Medienkultur*, hg. v. Stefan Bollmann, = ftb 13386, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 103-123. (zuerst in Flusser 1993a)
- Flusser, Vilém (2009): *Kommunikologie weiter denken. Die "Bochumer Vorlesungen"*, hg. v. Silvia Wagnermaier u. Siegfried Zielinski, = ftb 18145, Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag.
- Foster, Hal/Krauss, Rosalind/Bois, Yve-Alain/Buchloh, Benjamin H. D. (2004): *art since 1900. modernism antimodernism postmodernism*, London: Thames & Hudson, 560-564. (1973. *The Kitchen Center for Video, Music, and Dance opens its own space in New York: video art claims an institutional place between visual and Performance art, television and film*)
- Guldin, Rainer (2005): *Philosophieren zwischen den Sprachen. Vilém Flussers Werk*, München: Fink.
- Hanhardt, John G./Whitney Museum of American Art (Hg.) (1982): *Nam June Paik*, [dates of the exhibition: April 20 - June 27, 1982], New York-NY: W. W. Norton. https://archive.org/stream/namjunepaikjohng1432unse/namjunepaikjohng1432unse_djvu.txt accessed 29.7.2016
- Heidegger, Martin (1950a): *Die Zeit des Weltbildes*, in: *Holzwege*: Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 69-104.
- Heidegger, Martin (1986): *Sein und Zeit*, 16. Aufl., Tübingen: Max Niemeyer.
- Heidegger, Martin (2004c): *Was ist Metaphysik?*, in: *Wegmarken*, = KlostermannSeminar 12, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 103-122. (1929)
- Kim, Eunjin (2010): *Nam June Paik. Videokunst in Museen. Globalisierung und lokale Rezeption*, Berlin: Reimer.
- Krauss, Rosalind E. (1986): *Richard Serra, a Translation*, in: *the Originality of the Avantgarde and Other Modernist Myths*, Cambridge-MA/London-E: MIT Press, 260-274.
- Merleau-Ponty, Maurice (1966): *Phänomenologie der Wahrnehmung*, übers. u. hg. v. Rudolf Boehm, Berlin: Walter de Gruyter & Co. (1945)

- Paik, Nam June (1963): <o.T.> übers. v. C. Caspari. (= bedrucktes Beiblatt zur Einladung der Eröffnung der 'exposition of music', Galerie Parnass, Wuppertal, 11. März 1963; verso: Jean-Pierre Wilhelm, <o.T., Text über Paik>. Wieder in: Happening & Fluxus. Eine Ausstellung im Kölnischen Kunstverein Köln, 6.11.1970 – 6.1.1971, organisiert v. Harald Szeemann, Materialien zusammengestellt von H. Sohm, Köln: Kölnischer Kunstverein; wieder deutsch als: The introduction to the electronic TV show at Parnass Gallery, Cologne, in: Paik 1974, n.p., 86 nach der Seitenzählung von Hanhardt/Whitney Museum of American Art (Hg.) 1982)
- Paik, Nam June (1974): *videa 'n' videology: nam june paik 1959-1973*, ed. by Judson Rosebush, published the Everson Museum of Art, Syracuse, New York in conjunction with exhibitions at the Everson Museum of Art and the Galeria Bonino, Ltd., New York, New York, January 1974, s.l.<Syracuse-NY>: Everson Museum of Art, (88 Seiten Buchblock; Reprint beige bunden dem Ausst.-Kat. Nam June Paik: Global Groove 2004, Berlin, Deutsche Guggenheim, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2004. [http://www.vasulka.org/archive/4-30d/Videa\(1000\).pdf](http://www.vasulka.org/archive/4-30d/Videa(1000).pdf) <http://www.vasulka.org/archive/4-30d/Videa%281000%29.pdf> accessed 29.7.2016
- Paik, Nam June (1974a): *Global Groove and Video Common Market*, in: Paik 1974, n.p. (60f. nach der Seitenzählung von Hanhardt 1982). Transkript: <http://www.medienkunstnetz.de/source-text/88/> accessed 29.7.2016
- Paik, Nam June (1974c): <by Nam June Paik> in: Paik 1974, n.p. (1966 <1965>) (17 nach der Seitenzählung von Hanhardt 1982)
- Portis, Ben <2001>: *Douglas Davis and Open Circuits*, Typoskript, 4 Seiten. http://www.eai.org/user_files/supporting_documents/Open_Circuits_2.pdf accessed 29.7.2016
- Ross, David (1974): *Nam June Paik. Videotapes 1966-1973*, in: Paik 1974, n.p.
- Santaella, Lucia (2015): *Hand/Hand/Mão*, in: Zielinski/Weibel/Irrgang/Paula Antunes/Baitello (Hg.), 200f.
- Vasulka, Woody/Steina Vasulka/Shridhar Bapat/Dimitri Devyatkin (1973): *Open Circuits: The New Video Abstractionists, = Artists and Critics* <monatliche Radiosendung>, 1. April 1973, auf: WBAI-FM/New York. Transkript: http://www.vasulka.org/Kitchen/essays_yalkud/K_Yalkut.html accessed 29.7.2016
- Wagnermaier, Silvia (2003): *Biografie III. Nomadisch (1972-1980)*, in: Vilém Flusser, *Absolute Vilém Flusser*, hg. v. Silvia Wagnermaier, Freiburg: Orange Press, 110-119.
- Waldenfels, Bernhard (1992): *Einführung in die Phänomenologie*, = UTB 1688, München: Wilhelm Fink.
- Waldenfels, Bernhard (2010): *Phänomenologie in Frankreich*, = stw 644, Frankfurt am Main: Suhrkamp. (1983)
- Yalkut, Jud <1969>: (japanisch) "We are in Open Circuits" – Nam June Paik. Typoskript, 12 Seiten (= engl. Übersetzung des Artikels gleichen Titels in *BIJUTSUTECHO Monthly Art Magazine*, May 1969). http://www.eai.org/user_files/supporting_documents/weareopencircuits.pdf accessed 29.7.2016
- Zielinski, Siegfried/Peter Weibel/Daniel Irrgang/Monaí de Paula Antunes/Norval Baitello (Hg.) (2015): *Flusseriana. An Intellectual Toolbox*, engl./dt./portug. [... publ. on the occasion of the exhibition *Without firm ground - Vilém Flusser and the arts at the ZKM Center for Art and Media Karlsruhe from August 14 to October 18, 2015, and at the Academy of the Arts, Berlin from November 19, 2015 to January 10, 2016 ...*], Minneapolis-MN: Univocal Publishing.