

Rainer Guldin

„Mit Schere und Klebstoff“:

Überlegungen zur filmischen Techno-Imagination

bei Vilém Flusser¹

„Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s’annonce comme une immense accumulation de *spectacles*. Tout ce qui était directement vécu s’est éloigné dans une représentation. [...] Le spectacle en générale, comme inversion concrète de la vie est le mouvement autonome du non-vivant.“

Debord (1992: 15-6)

„The cinema provokes us to see, to feel, to sense, and finally to think *differently* [...]“

Flaxman (2000: 3)

„Ich bin nicht begeistert vom Film“, meint Vilém Flusser in einem am 6. Oktober 1990 in Graz gehaltenen Interview. Tatsächlich spielt die Reflektion über den Film und das Kino eine deutlich untergeordnete, um nicht zu sagen, eine zu vernachlässigende Rolle in seinem Gesamtwerk. So viel mir bekannt ist, findet sich nirgendwo in Flussers Werk, selbst in Interviews nicht, ein expliziter Hinweis auf die Bedeutung des Gesamtwerks eines bestimmten Regisseurs und insgesamt nur drei Analysen eines spezifischen Filmes, bei denen jedoch eher der philosophische Gehalt als die filmische Machart im Vordergrund steht, d.h. nichts, was sich auch nur annähernd mit seiner langjährigen, intensiven Beschäftigung mit dem von ihm bevorzugten Medium der Fotografie vergleichen ließe.

Flusser hat zwar im Laufe der 80er Jahre dutzende von kritischen Texten zum Werk der verschiedensten Fotografen geschrieben. Ein großer Teil davon ist im posthum erschienenen Sammelband *Standpunkte. Texte zur Fotografie* nachzulesen. Er hat aber insgesamt nur eine Handvoll von Arbeiten zum Film verfasst: eine erste, in brasilianischen Zeitungen veröffentlichte Textgruppe entstand in der zweiten Hälfte der 60er Jahre, als Flusser noch in Brasilien lebte. Neben ‘Crítica de cinema’ (1.8.1964), ‘Da cinelandia’ (10.7.1965), und den zwei Filmrezensionen ‘Espectações em torno do filme 2001’ (3.8.1968)² und ‘Do olho selvagem’ (8.3.1969)³, die alle im Sup-

¹ Überarbeitete und erweiterte Fassung eines gleichnamigen Vortrages, gehalten an der Graduiertenschule für Kultur- und Sozialwissenschaften der Universität Freiburg (Deutschland) am 24. Juni 2010.

² Es handelt sich dabei um den einflussreichen Science-Fiction-Film ‘2001: Odyssee im Weltraum’ des amerikanischen Regisseurs Stanley Kubrick aus dem Jahre 1968.

lemento literário von *O Estado de São Paulo* erschienen, veröffentlichte Flusser am 30.4.1966 – ebenfalls im Suplemento literário – noch eine Buchrezension zu J. C. Isaels ‘Cinema e Circunstância’, das 1965 in São Paulo erschienen war und auch zu der im Flusser-Archiv in Berlin einsehbaren Reisebibliothek gehört.⁴

Eine zweite, auf Deutsch verfasste Textgruppe entstand in den späten 70er Jahren: zwei Kapitel aus dem 1977-78 verfassten *Umbruch der menschlichen Beziehungen?* – ‘Filme’ und ‘Kino’ –, der 1979 geschriebene Text ‘Filmerzeugung und Filmverbrauch’, und ‘Die Geste des Filmens’ aus dem 1991 publizierten *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*. Eine weitere isolierte, auf Deutsch verfasste Filmkritik wurde im Frühjahr 1991 in der Zeitschrift *European Photography*, publiziert (no. 45, Januar-März 1991): ‘Der Lauf der Dinge’. Ein Film von Peter Fischli und David Weiss. Diesen letzten Text werde ich ganz am Ende eingehend behandeln, fasst er doch nicht nur einige der wesentlichen Elemente von Flussers Filmverständnis zusammen, sondern macht auch auf die grundsätzliche Kontinuität seiner Filmbeschäftigung aufmerksam.

Dass Flusser mit verschiedenen Filmen aus der Geschichte des Kinos vertraut gewesen sein muss sowie die traditionellen formalen Methoden des Mediums, wie Montage, Schnitt, Kamerafahrt, *zooming* und Zeitlupe kannte, lässt sich verschiedenen verstreuten Hinweisen entnehmen. So schreibt er beispielsweise in *Die Geste des Filmens*: „[...]ich habe weit öfter Gelegenheit, Fotografen als Filmer zu beobachten, und kann selbst im Notfall fotografieren, hatte eine Filmkamera kaum je selbst in Händen. Andererseits habe ich Filme viel intensiver als Fotografien betrachtet, habe mich mit einzelnen Filmen intellektuell auseinandergesetzt und glaube, im Film das gegenwärtige Kunstmedium par excellence sehen zu müssen.“ (Flusser 1994: 119) Dass Flusser auf diese Erfahrungen nirgends ausführlicher eingegangen ist, ist zwar bedauerlich, hat aber, wie noch zu zeigen sein wird, seine theoretischen Gründe. Festzuhalten ist: Obwohl ihn der Film zu einer Reihe von philosophischen Spekulationen verführt hat, kann Flusser wohl kaum als Kinoliebhaber betrachtet werden. Ganz anders liegt der Fall beim französischen Philosophen Gilles Deleuze. „Unlike other French luminaries such as Foucault, Lacan, or even Barthes“, schreibt Gregory Flaxman in der Einführung zum Sammelband *The Brain is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*, „Deleuze was widely regarded as ‘vraiment cinéophile’, an avid film-goer whose cinema books were the fruit of long standing reflection.“⁵

³ Es handelt sich dabei um den 1967 herausgebrachten Film ‘L’occhio selvaggio’ des italienischen Regisseurs Paolo Cavara. Flusser spielt darin auch auf ‘Mondo cane’ an, einen Film, den Cavara 1962 zusammen mit Gualiero Jacopetti und Franco Prospero realisiert hatte. Der Text wurde von Edith Flusser ins Deutsche übersetzt und posthum publiziert (vgl. Flusser 1993: 174-9). ‘Do olho selvagem’ und ‘Da cinelandia’ waren als sechstes bzw. siebtes Kapitel für den geplanten, aber nicht veröffentlichten Sammelband *Coisas que me cercam* vorgesehen.

⁴ Vgl. dazu <http://www.flusser-archive.org/public/uploads/downloads/Reisebibliothek.pdf>

⁵ Flaxman bezieht sich hier auf die beiden 1983 bzw. 1985 erschienenen Bände *Cinéma 1: L’Image-Movement* und *Cinéma 2: L’Image-Temps*.

In diesem Essay möchte ich Flussers zentrale Aussagen zu Film und Kino zusammenfassen und vor allem seinen Begriff der filmischen Techno-Imagination erkunden.⁶ Zudem möchte ich versuchen, ausgehend von einigen von Flussers Einsichten zum Film, Aspekte in den Blickwinkel zu rücken, die er in seiner Analyse ausgeblendet hat, um sozusagen mit Flusser über Flusser hinauszugelangen. Denn die Frage bleibt: lohnt es sich überhaupt, sich mit Flussers knappen und teilweise auch undifferenzierten Aussagen zu Kino und Film auseinanderzusetzen? Kann man seine Begriffe dazu verwenden, spezifische Filme formal und inhaltlich zu untersuchen? Hilft uns seine Beschreibung des Kinos, etwas Neues über dessen Funktionsweise zu erfahren? Eröffnet seine Analyse tatsächlich einen neuen, grundlegend anderen Blick auf Film und Kino?

Bei einer ersten summarischen Lektüre der Texte fällt einem vor allem die irritierende Beschränktheit des Blickwinkels auf und die daraus resultierende argumentative Enge. Eine zweite, genauere Lektüre jedoch offenbart bald die innere Kohärenz und Konsequenz der gewählten Perspektive, samt deren theoretischen Vorteilen, sowie eine Verbindung zu andern zentralen Begriffen von Flussers Kommunikologie. Flusser reduziert auch in diesem Zusammenhang absichtlich seine Fragestellung, um, wie er festhält, durch phänomenologische Abstraktion einerseits und durch einen Vergleich mit der Fotografie andererseits, den Eidos, das heißt, das Wesentliche des Filmes und der Institution Kino zu ergründen und zutage zu fördern. Dabei interessieren ihn hauptsächlich zwei Aspekte und deren problematische Beziehung: einerseits die Bedeutung des Films als neuer revolutionärer, technoimaginärer Code, eine Bedeutung, die nach Flusser in der allgemeinen gegenwärtigen Filmproduktion immer noch nicht konsequent verwirklicht worden ist und andererseits die diskursive Kommunikationsstruktur des Kinos, die dieser eher konservativ traditionalistischen Verwendung des Filmes zusätzlich Vorschub leistet. Seine Kritik ist demnach eine dreifache: Kritik des Films, Kritik des Kinos und Kritik von deren unheilvoller Komplexität.

Die frühen portugiesischen Arbeiten

Flussers erste theoretische Äußerungen zum Thema Film stammen, wie schon erwähnt, aus der zweiten Hälfte der 60er Jahre und antizipieren dabei zum Teil einige der zentralen Themen der zweiten Rezeptionsphase, die in den späten 70er Jahren nach seiner definitiven Rückkehr nach Europa stattfand und Ausdruck eines allgemeinen verstärkten Interesses für neue Medien ist, neben Film und Fotografie auch Video und Fernsehen. Die beiden theoretischen Texte 'Crítica

⁶ Zum Begriff der Technoimagination im Werk Vilém Flussers vgl. Guldin 2007.

de cinema' und 'Da cinelandia' beschäftigen sich mit dem Film bzw. mit dem Kino, eine Unterteilung, die auch für die deutschsprachigen Texte der 70er Jahre entscheidend ist. Dieser Gegensatz eröffnet nicht nur zwei unterschiedliche Perspektiven auf dasselbe Phänomen, sondern steht bei Flusser zugleich für den ungelösten Paradox eines jeden Mediums ein: die offene Spannung zwischen ihrem revolutionären Potential und ihrer oft enttäuschend konservative Anwendung.⁷

'Crítica de cinema' untersucht einerseits die utopische Seite des Mediums Film und geht der Frage nach: Was kann die Sprache des Films in der gegenwärtigen Situation überhaupt leisten? Zugleich geht es dabei für Flusser um die Rolle einer innovativen Filmkritik (*crítica de cinema*), d.h. eines philosophischen Diskurses – und hier nähert er sich einem Deleuze an –, der die im Medium noch schlummernden Potentialitäten ans Licht bringen könnte, dadurch dass er diese ins allgemeine Gespräch übersetzt. Auch Flussers spätere, auf Deutsch verfasste Texte sind in diesem Sinne geschrieben worden. Filme, so lautet Flussers Vorschlag, sollten sich endgültig von dem noch vorherrschenden Darstellungsrealismus verabschieden, um eine eigene unabhängige 'konkrete' Filmsprache herauszuarbeiten. Auf diesen begrifflichen Gegensatz von 'realistisch' und 'konkret' komme ich im Folgenden noch eingehender zu sprechen.

Um den außerordentlichen Status des Filmes als radikal neue Kunstsprache zu umgrenzen, beschreibt Flusser das jeweilige Verhältnis der drei, aus seiner Sicht grundlegenden kreativen Richtungen - der Wissenschaft, der Religion und der Kunst – zum Unausgesprochenen, das sich in ihnen artikuliert und zum allgemeinen Gespräch.⁸ „A arte articula o inarticulado numa linguagem que tende para a plenitude dos simbolos da vivência concreta.“ (Flusser 1964) Die Aufgabe der Kritik, also auch der Kunst-, und Filmkritik, wiederum besteht darin, über einen trennenden Abgrund hinweg das Schöpferische der jeweiligen Kunstsprache in die Sprache des allgemeinen Gesprächs zu übertragen, wobei sie im Sinne eines Filters gezwungenermaßen dessen Aussagen verdünnt und unter Umständen auch verändert. Da der Kritiker sowohl zur schöpferischen Welt wie zum allgemeinen Gespräch gehört, sozusagen dazwischen steht, hat jede Kritik zwei Seiten, eine doppelte Funktion: „O crítico participa de ambas as camadas, e nisto reside a tensão existencial a qual o marca. Essa duplicidade faz com que o crítico esteja sempre inclinado para a criação de um lado, e para o empenho na transformação no outro. Podemos portanto distinguir, às vezes nitidamente, entre uma crítica criadora e outra transformadora. [...] A função da crítica de arte, como filosofia da arte [...] é dupla. Traduz a estrutura da linguagem artística para a estrutura da lingua da conversação geral, e descobre se uma obra de arte é fiel à estrutura da sua linguagem.

⁷ Dasselbe ließe sich für den von Flusser an anderer Stelle ausgearbeiteten Gegensatz zwischen Telefon und Television behaupten. (vgl. dazu Flusser 1993: 214-221).

⁸ Ziel des allgemeinen Gesprächs ist, so Flusser, die drei schöpferischen Sprachen miteinander zu vereinen. „O ideal da conversação, a meta para a qual ela se dirige, é o fundir desses tres tipos de simbolos numa superlinguagem, que seria a articulação da totalidade.“ (Flusser 1964)

A tradução torna possível a conversa da obra, e torna evidente as suas falhas internas.” (Flusser 1964)

Flusser bestimmt Wissenschaft, Religion und Kunst zu diesem Zeitpunkt noch, ganz im Sinne von *Língua e realidade*, als Sprachen, welche spezifische Formen von Wirklichkeiten hervorbringen und konstituieren. „A arte, ou melhor, as artes, são maneiras ‘sui generis’ de articular o inarticulado. Distinguem-se entre si pela diferença de linguagens. Historicamente surgiram, todas elas, da língua ‘sensu stricto’. A dança surgiu do gesto, a música da palavra falada, a pintura do gesto tendendo para a palavra escrita, e assim em diante. Mas essas raízes das artes estão perdidas nas brumas do passado.” (Flusser 1964). Flusser verwendet den Begriff der Sprache hier in einem äusserst weitläufigen Sinne, umfasst er doch die Gestik, den Tanz, die Malerei sowie das gesprochene und geschriebene Wort. Innerhalb der unterschiedlichen Kunstsprachen kommt dem Kino eine besondere Rolle zu. “Disse que as linguagens das artes surgiram em tempos imemorais do humus da língua. Isto é verdade com uma exceção, e essa exceção é o pretexto deste artigo. Refiro-me ao cinema. O cinema é uma linguagem artística que surgiu recentemente. Surgiu do humus da língua, ela também, mas [...] o cinema é uma linguagem artística nova [...] que procura, passo por passo, criar a sua própria estrutura e suas próprias regras.” (Flusser 1964) Aufgrund der Tatsache, dass der Film erst spät ins Leben gerufen wurde – man nennt ihn ja auch deswegen die siebente Kunst –, ist der eigentliche *sprachliche* Ursprung nicht mehr deutlich auszumachen. Der Film, so weiter Flusser, entstand dank der Errungenschaften der Technologie, diese ist aber selbst letztlich eine Sprache, d.h. die praktische Umsetzung und technische Anwendung einer wissenschaftlichen Sprache. Hier nähert sich Flusser deutlich seinem späteren Konzept der Technobilder an, zu denen auch der Film gehört. Dieser, wie die Fotografie, das Video und das Fernsehen, geht u.a. auf Begriffe zurück, d.h. auf alphanumerische Programmierungssprachen. Gerade wegen seiner Modernität aber ist der Film bestens dafür geeignet, den Entstehungs- und Herausbildungsprozess sowie die Funktionsweise von Kunstsprachen zu erhellen und zu erklären. Flusser, der hier Realität und allgemeines Gespräch einander gleichsetzt, unterscheidet zwischen einer ‘realistischen’ und einer ‘konkretistischen’ Variante von Kunst. “Definirei ‘arte realística’ como arte imatura ou decadente, no sentido de não estar a linguagem artística ainda emancipada da língua da conversação [...]. Definirei como ‘arte concreta’ toda linguagem artística inteiramente emancipada. No Ocidente é a música a arte mais concreta.” (Flusser 1964) Der Begriff ‘konkret’ wird hier bewusst gegen den Strich gelesen. Konkret ist eine Kunstsprache dann, wenn sie ihrer eigenen inneren Struktur und nicht der sprachlich kodierten Realität treu ist, d.h. wenn sie die eigenen medialen Potentialitäten voll und ganz ausschöpft, anstatt in einen einfachen repräsentativen Realismus zu verfallen. Wahrscheinlich spielte bei der Prägung des Begriffes ‘konkret’ Flussers gleichzeitige

Beschäftigung mit der konkreten Poesie Brasiliens (vgl. Guldin 2010) eine wesentliche Rolle. Auch in der konkreten Poesie eines Haroldo und Augusto de Campos werden die Potentialitäten von Sprache jenseits eines einfachen Realismus erforscht und experimentell angestrebt.

Der Film der Gegenwart, und damit ist die Mitte der 1960er Jahre gemeint, scheint das ‘primitive’, weil realistische Stadium seiner Entwicklung überwunden zu haben. “Assistimos, atualmente aos primeiros passos da emancipação do cinema como linguagem da arte.” (Flusser 1964) Weil er der jüngste unter den Künsten ist, stellt der Film die Kunstsprache dar, die die Moderne am besten zum Ausdruck bringt. Dadurch stellt er aber auch die grösste Herausforderung für die kreativen Eliten und die Kunstkritiker, die seine Entfaltung aus nächster Nähe verfolgen, dar. Unter diesen Umständen besteht die Aufgabe der Filmkritik als Philosophie der Kunst darin, neue Wirklichkeits und Erkenntniskategorien auszuarbeiten, neue Anschauungsformen, ein neues Zeit- und Raumgefühl. “O espaço e o tempo filmico, com todas as consequencias ontológicas que trazem consigo, abrem literalmente um novo mundo, e a crítica de cinema que nos deven ensinar viver com ele e dentro dele.” (Flusser 1964) Obwohl Flusser auf diese Frage in den späteren deutschen Texte eine mögliche Antwort sucht, bleibt diese theoretische Forderung, besonders, was Detailanalysen angeht, ganz im Gegensatz zu Deleuze, der eine umfassende Philosophie des Film ausformuliert hat, weitgehend Programm.

Flusser bemängelt am Film seiner Zeit – besonders in Brasilien – zwar, dass er immer noch weitgehend ein Gefangener eines ‘primitiven Realismus’ ist, was den Filmkritiker dazu zwingt, selber kreative Vorschläge zu unterbreiten, dass aber, vor allem in Europa erste Anzeichen einer Veränderung auszumachen seien. “Foram os críticos desesperados que se precipitaram sobre o cinema para impor-lhe uma estrutura autenticamente filmica, e foi assim que surgiu a ‘nouvelle vague’, o primeiro cinema ‘concreto’ no sentido acima definido.” (Flusser 1964) Flusser scheint in dieser Passage den Regisseuren selbst keine theoretisch lebendige Kreativität zugestehen zu wollen. Schon allein schon das Werk irgendeines der vielen Regisseure des deutschen Stummfilms, die Flusser wohl gekannt haben muss, würden ihn eines Besseren belehren. Leider hat es Flusser auch in diesem Zusammenhang unterlassen, das ästhetische Programm der französischen ‘Nouvelle vague’ genauer zu untersuchen und damit auch nicht konkret ausgeführt – wie dies beispielsweise Gilles Deleuze in Bezug auf die verschiedenen Kategorien der Filmbilder geleistet hat –, was er genau unter dem Begriff des ‘konkreten’ Films verstand. Wie in den Texten der 1970er Jahre verbleibt Flussers Analyse trotz spannender Momente enttäuschenderweise auch hier völlig im Allgemeinen. Ob ihm dabei ganz einfach die nötige Erfahrung als regelmässiger Kinobesucher fehlte, sei hier dahingestellt.⁹

⁹ Zu erwähnen bleibt noch ein kurzer Hinweis auf J. C. Ismael am Ende des Essays, für Flusser der einzige Vertreter einer authentischen Filmkritik auf brasilianischem Boden. In Flussers Rezension von Ismaels *Cinema e circunstância*

Dass Flusser eine tiefe, philosophisch begründete Abneigung gegen die Institution des Kinos hegte, was auch so etwas wie einen elitären, wenn nicht puritanischen Zug seines Charakters sichtbar macht, lässt sich dem zweiten Text, *Da cinelandia*, entnehmen. Flusser konstruiert zu Beginn des Textes anhand einer Körpermetapher einen Gegensatz zwischen zwei unterschiedlichen Stadtformen. In der griechischen und mittelalterlichen Stadt ist der zentrale sakrale Bereich bzw. die Kathedrale das Herz bzw. die Seele des gesamten Körpers. Diese Rolle ist in der Moderne durch das Kino übernommen worden. Im Gegensatz zu den früheren Stadtorganismen sind die heutigen Metropolen aber weitgehend zu Apparaten geworden, d.h. zu koordinierten und synchronisierten Instrumenten. Obwohl sich Kinos meist nicht im Zentrum der Städte befinden, spielen sie doch darin eine wesentliche Rolle. Flusser, der hier möglicherweise einen Gedanken aus Marshall McLuhans 1964 erschienenem *Understanding Media* übernimmt, bezeichnet sie als das zentrale Nervensystem der Stadt. Die peripheren Kinosäle stellen in diesem Zusammenhang dann so etwas wie erweiternde Ganglien dar. Um die Funktionsweise von Kinos zu ergründen, untersucht Flusser deren äußerliche Erscheinung bei Nacht und bei Tag, und führt den Leser dabei von der heißen trunkenen leidenschaftlichen Dunkelheit bunter Illusionen ins nüchterne kühle intellektuelle Licht der alltäglichen Desillusion. Angestrebt wird dabei eine phänomenologische Fremdstellung des Phänomens. Das sündige Licht nächtlicher Kinoreklamen wirkt direkt auf das Gehirn der Zuschauer ein. „A luz nervosa, cintilante e fanstastica dos anuncios luminosos pervade a atmosfera. A palidez colorida dessa luz problematiza a paisagem de maneira a um tempo patologica e peccaminosa. Transforma pessoas e coisas em fantasmas [...] em fantasmas provocadores e sedutores. O efeito da luz é de excitar desejos e transformar realidade em ilusão [...] O apelo da luz dos anuncios, e das coisas prostituídas nessa luz, dirige-se diretamente ao sistema nervoso das vitimas chamadas ‘a gente’.“ (Flusser 1965)

Im Kino wird der Zuschauer, dessen Gehirntätigkeiten dabei deutlich nachlassen, auf subliminale Art und Weise bearbeitet – ein Gedanke, der sich übrigens auch bei McLuhan wiederfindet, dort aber ebenfalls der Wirkung von Texten zugeschrieben wird.¹⁰ Hier kommt so etwas wie ein rabiater Ikonoklasmus zum Ausdruck, der, trotz oder gerade wegen Flussers wiederholter Fürsprache des Bildes gegenüber der Schrift, das ganze Werk Flussers durchzieht (vgl. dazu Guldin 2007). Die einzelnen Menschen werden durch die kinematische Apparatur zu einer willenlosen amorphen Masse geknetet: die Kinoschlange. „O nivel intelectual da cinelandia corresponde ao nivel intelectual do denominador-comum mais baixo da ‘gente’.“ (Flusser 1965) Flusser ope-

(Flusser 1966) geht es um die Ausarbeitung eines radikalen Projekts, um eine sinnstiftende Wiederverzauberung der Welt durch den Film. Das Kino könnte unseren erlahmten Sinn für die Wirklichkeit erneuern und dadurch einen anderen Zugang zur Welt eröffnen.

¹⁰ „The business of the writer or the film-maker is to transfer the reader or viewer from one world, his *own*, to another the world created by typography and film. That is so obvious, and happens so completely, that those undergoing the experience accept it subliminally and without critical awareness.“ (McLuhan 1999: 285)

riert hier mit einer Strategie der grotesken und sarkastischen Verfremdung: das durch das Kino erschaffene neue Wesen entsteht durch spontane Generierung ist wurmförmig und monomatisch. Es könnte bald als neue Spezies im Sinne von Darwins Evolutionstheorie den Planeten erobern. Die bunten, oft lasziven Werbeplakate, welche die Eingänge der Kinosäle schmücken, sind Teil einer neuen irregeleiteten, archaischen und anthropomorphen Religiosität, deren andächtiger leidenschaftlicher Kult sich in den dunklen Höhlen der Kinosäle ereignet. Flusser nimmt damit die zu Beginn gemachte Verbindung zwischen Kathedrale und Kino wieder auf. „A festa atual da cinelandia festeja o homem enquanto sujeito [...]. As cavernas dos cinemas são os lugares nas quais è representada, simbolicamente, a situação do homem moderno. E a situação do sujeito que è lançado contra um mundo objetivo. Mas o cinema inverte a situação do homem moderno. No cinema o mundo objetivo è lançado ¹¹contra o sujeito. [O cinema] transforma [...] o sujeito em espectador e o mundo objetivo em espetáculo projetado.“ (Flusser 1965)

Betrachtet man das Phänomen im hellen Tageslicht findet eine radikale Ernüchterung statt. Flusser spricht im Ton des radikalen Kulturpessimisten von einer Menschheit, die wie Flugsand in einem profanen, entzauberten Universum beziehungslos dahintreibt. Der von der Kinoapparatur erschaffene neue Mensch ist das Produkt eines Kultes, welcher der Illusion und der Irrealität frönt. Seine Adepten sind keine Menschen mehr und noch keine Geister. Der kinematische Blick hat zudem modellhaften Charakter für die alltägliche Wahrnehmung der Wirklichkeit, die insgesamt zum Spektakel wird. Flussers Argumentation erinnert hier stark an die Grundthesen Guy Debords, dessen Buch *La société du spectacle* 1967, d.h. zwei Jahre später, publiziert wurde. „Mas há também os turistas. São os emissários da cinelandia [...]. Transformam acropoles e catedrais em espetáculos, porque são espectadores. [...] E o futuro já está realizado pela transformação do mundo em espetáculo projetado.“ (Flusser 1965) In diesem Sinne ist der Film nicht nur *die* Kunst, sondern auch *die* Religion der Gegenwart.

Die späteren deutschen Arbeiten

Weitere ausführliche Überlegungen zum Thema finden sich, diesmal auf Deutsch, erst gut zehn Jahre später wieder, zuerst im 1977-78 dreisprachig entstandenen Werk *Umbruch der menschlichen Beziehungen?*, das auf Deutsch als erster Teil von *Kommunikologie* posthum veröffentlicht wurde. Das dritte Kapitel ist einer Analyse der Technobilder und der damit aufs engste zusammenhängenden Technoimagination gewidmet – ein Begriff, der in früheren portugiesischen Arbeiten

¹¹ Flusser spielt hier mit dem portugiesischen Wortfeld *lançar, lançamento, lançador*. Das Subjekt wird gegen das Objekt geworfen (*lançado*). Für neue Filme wird in Première-Kinos (*cinemas lançadores*) Werbung gemacht (*lançamento*).

noch fehlte. Flusser definiert sie als die Fähigkeit, Technobilder zu verschlüsseln und zu entziffern, zu generieren und zu interpretieren. Stehen sich in den früheren portugiesischen Arbeiten somit noch der philosophisch argumentierende hochkultivierte Filmkritiker und der einfache gehirnlose Kinobesucher diametral und unversöhnlich gegenüber, so wird nun durch das Konzept der Technoimagination eine Versöhnung der beiden Positionen möglich. Die Technoimagination ist das intellektuelle begriffliche Gegengift für eine Gesellschaft des Spektakels. Im Gegensatz zur elitär daherkommenden philosophischen Filmkritik ist sie von jedem erlernbar.

Flusser untersucht neben Video, Fernsehen und Fotografie, auch Filme (Abschnitt b) und das Kino (Abschnitt e). Dass das Kino gerade nach dem Fernsehen (Abschnitt d) behandelt wird, hat seine Bewandnis, geht es doch für Flusser dabei in beiden Fällen um ein den Zuschauer zum passiven Objekt degradierendes mediales Erlebnis. Flusser behandelt den Film zudem unmittelbar nach der Fotografie (Abschnitt a) und betont damit deren grundsätzliche Vergleichbarkeit und formale Verwandtschaft (Guldin 2001).

Im ebenfalls posthum erschienenen Sammelband *Lob der Oberflächlichkeit* findet sich ein dritter 1979 geschriebener Text, welcher schon im Titel den bereits angesprochenen Gegensatz von Film und Kino wieder aufnimmt: *Filmerzeugung und Filmverbrauch*. Dieser Text beschäftigt sich hauptsächlich mit der filmischen Techno-Imagination in seiner doppelten, produktions- und rezeptionsmäßigen Ausformung. Der vierte und letzte Text dieser Gruppe ist in dem 1991 noch zu Lebzeiten Flussers erschienenen Band *Gesten. Versuch einer Phänomenologie* – der jedoch ziemlich wahrscheinlich in seinen großen Zügen schon in den späten 70er Jahren zustande gekommen war – nachzulesen. Das zehnte Kapitel des Gesten-Buches, *Die Geste des Filmens*, folgt einmal mehr unmittelbar auf die *Geste des Fotografierens*. Diese Reihenfolge ist auch in der französischen Version eingehalten worden, dort sind es die Kapitel 5 bzw. 6.¹²

Neben den vier erwähnten Texten aus den späten 1970er Jahren, findet man noch weitere verstreute Reflektionen zum Thema Film in Flussers *Bochumer Vorlesungen* aus dem Sommer 1991 – die so etwas wie eine Zusammenfassung seines ganzen Denkens darstellen –, in vereinzelten Interviews sowie in einigen Briefen an Alex Bloch, die einmal mehr in den späten 70er Jahren verfasst wurden. So schreibt Flusser in einem Brief vom 12. Juni 1977: „Es hat lange gedauert, bevor man gelernt hat, was ‘Schreiben’ bedeutet. In Mesopotamien hat die Keilschrift nur Szenen erklärt, die auf Ziegeln gestempelt wurden, oder Listen von Waren festgehalten. Erst später hat man gelernt, dass Texte Prozesse erfassen können. (Geschichten erzählen). Aber wir wissen noch nicht, wie man Filme zu machen hat [...]. Wir erzählen noch immer Geschichten in Filmen [...], anstatt zu versuchen, ein ganz neues Universum zu kodifizieren. Das ist der formale Grund, war-

¹² In einer weiteren, früheren, unpublizierten deutschsprachigen Version von *Gesten* hatte Flusser zwischen die beiden Textteile noch ein Kapitel über die *Geste des Maskenwendens* eingeschoben.

um ich gerade [den] Film [...] als Code ansehe, [der] uns erlaub[t] (zwar nicht aus dem Kerker der Sprachen herauszubrechen, aber), den Parameter der Bedeutung ungemein zu erweitern.“ (Flusser 2000: 104) Hier klingt ein Moment an, auf das Flusser auch in seinen anderen Texten hinweist: das Medium Film eröffnet Möglichkeiten, die bisher noch nicht gebührend ausgeschöpft worden sind.

In den *Bochumer Vorlesungen* fasst Flusser die wesentlichen Elemente seines Filmverständnisses zusammen. „Der Filmmacher kann mehr. Er kann nicht nur *Flashbacks* machen, die Geschichte nicht nur verlangsamen und beschleunigen: Er kann Geschichten, Zeiten so strukturieren, wie er will. Er kann die Zeit zum Beispiel im Kreis laufen lassen wie in der magischen Zeit oder Achterschleifen machen. Es fehlt den Filmleuten nur an Phantasie. Er kann ein Möbiusband aus dem Filmband machen. Er müsste die Apparate ein bisschen ändern, aber nicht sehr viel. Für den Regisseur sind, genau wie für den modernen Physiker, Zeit und Raum ein Begriff. Filmdauer und -streifen haben die gleiche Länge. Man kann also die Zeit in Zentimeter messen: in der Funktion der Schnelligkeit des Ablaufs der einzelnen Bilder. Man hält die Zeit in Form eines Zelluloidstreifens in der Hand. Man kann ihn formen und durch den Apparat laufen lassen wie man will. Der Filmmacher ist viel mächtiger als der Gott des historischen Bewusstseins. Er komponiert Zeit; er steht über ihr und komponiert sie. Man kann die Bilder, die Szenen, genauso schnell vorüberlaufen lassen, wie das Auge einen Prozess wahrnimmt. Das Auge – und das Gehirn dahinter – glauben, dass es sich tatsächlich so abspielt, zum Beispiel bei dem berühmten Film von dem Zug, der in den Bahnhof von La Ciotat einfährt. [...] Viel interessanter als diese starke Illusion, an die wir uns mittlerweile gewöhnt haben, ist die Möglichkeit, in diesen Streifen – nach vorgefassten, inklusive mathematischen Formeln – mittels Schere und Klebstoff eingreifen zu können. Ich kann den Streifen zerschneiden und beliebig zusammenfügen. Die Brüder Lumière und Georges Méliès waren total posthistorisch. Vielleicht waren sie sich dessen nicht bewusst, genau wie die Fotografen, aber sie waren schon im nachgeschichtlichen Bewusstsein. Ich nehme eine Schere und zerschneide den Film. Da die Rolle des Films die Zeit darstellt, schneide ich Epochen in die Zeit. [...] Ich greife vernünftig, rationell in die Zeit ein. Dann klebe ich das. [...] Ich nehme also diese zerschneidende Funktion, die Analyse, und diese klebende Funktion, die Synthese, um das griechisch zu sagen, und kombiniere sie. Es entsteht etwas, was wir nicht anders nennen können als Geschichte. Wir wissen, es ist nicht Geschichte. Es hat nichts mit der Geschichte im Sinne der Historizität zu tun und auch nichts mit der Geschichte der Romanliteratur.“ (Flusser 2009: 173-5)

Der ideologische Charakter des Films kommt am deutlichsten in der Form seines gegenwärtigen Verbrauchs zum Ausdruck. Flussers Unterscheidung von Film und Kino, von der produktiven und rezeptiven Seite des Mediums, ist ein Versuch, das Phänomen der neu emportauchenden

den filmischen Techno-Imagination in seiner ganzen unlösbaren Widersprüchlichkeit zu Wort kommen zu lassen. Spätestens, wenn der Kinoprojektor ins Rattern kommt und die Bilder auf der Leinwand zu stottern und zu stolpern beginnen, zerfällt indes die Illusion und der bergende dunkle Uterus des Kinosales erweist sich als platonische Höhle – ein Bild, das schon im früheren *Da cinelandia* vorkommt (Flusser 1965) –, in der die Zuschauer auf ihre Sitze gebannt werden, um mit flüchtigen Schatten abgespeist zu werden. Dieser plötzliche Einbruch einer kritischen und dadurch befreienden Erfahrung, welche das ideologische Kontinuum der Filmvorführung als Schwindel entlarvt, wird vom Kinozuschauer jedoch als Betrug erlebt. „Die Empfänger wissen, was das bedeutet: Der Projektor funktioniert nicht richtig. Wären die Empfänger Sklaven in einer platonischen Höhle, so würden sie dies begrüßen, denn es wäre für sie ein Schritt zu ihrer Befreiung vom Sehen der Schatten. Die Kinobesucher jedoch wenden verärgert den Kopf gegen den Projektor. Sie haben gezahlt, um betrogen zu werden. Zwischen ihnen und der Leinwand besteht ein Konsensus zugunsten des Betrügens.“ (Flusser 1996: 207) Flusser bestimmt diese gegenseitige Vereinbarung als Feedback-Verhältnis von Fütterung und Rückfütterung, bei der der Zuschauer sich immer bereitwilliger den auf die Leinwand projizierten Bildern unterwirft.

Die neuen Technobilder zeichnen sich dadurch aus, dass sie, wie zum Beispiel beim Fernsehen, direkt in die Privaträume der Empfänger hineingetragen werden. Dadurch findet eine gefährliche Entpolitisierung des öffentlichen Raumes statt. Die Struktur des Kinos, die den Zuschauer aus seiner Privatsphäre ins Öffentliche lockt, könnte indes eine politisierende Wirkung haben und dazu führen, dass der Betrachter befähigt wird, den Schein zu durchschauen und sich dadurch von der Herrschaft der Technobilder zu emanzipieren. „Leider ist dies eine irri- ge Ansicht. Der Film wird in Kinos gezeigt, nicht weil er ein politisches und philosophisches Bewußtsein in seinen Empfängern wecken will, sondern weil er auf einer Technik basiert, die aus dem 19. Jahrhundert stammt, aus einer Zeit, da sich die Empfänger noch zum Informationssender hinbewegen mußten.“ (Flusser 1993: 161) Die theaterartige Struktur des Kinos, die in der altmodischen Bezeichnung „Lichtbildtheater“ noch zum Ausdruck kommt, erweist sich als Anachronismus. „Der Kinosaal“, so Flusser, sei „kein Enkel des klassischen Theaters, sondern der Basilika“ (Flusser 1993: 160), damit nicht nur auf die Religiosität mittelalterlicher Kirchen, sondern auch auf den barocken gegenreformatorischen Charakter der neuen Technomedien und deren vergleichbare ideologische Stoßrichtung anspielend. „Tatsächlich kommt dem Kino innerhalb der technoimaginären Welt eine ähnliche Rolle zu wie der Kirche innerhalb der mittelalterlichen imaginären: ein Ort der Konzentration auf den Empfang einer ‘transzendentalen’ (religiösen) Botschaft.“ (Flusser 1996: 205)

Flussers stark negativ gefärbtes Bild der Institution Kino wird durch einen bewusst ironisch gehaltenen Vergleich mit dem Supermarkt abgerundet, der in den frühen portugiesischen Arbei-

ten noch fehlte. Deren Nachbarschaft in ShoppingMalls, so Flusser, sei nicht zufällig, sondern stehe für ihre gemeinsame, wenn auch strukturell gegensätzliche Funktion in der Massenkultur: Beides sind Tempel, in denen den neuen Konsumidealen freudig geopfert wird. Zweck des Supermarktes ist es „seine Verbraucher zu verschlingen, seine Konsumenten zu konsumieren.“ (Flusser 1993: 161) Das Kino geht, wie schon gesagt, architektonisch gesehen weder auf das Theater zurück, das es vorgibt zu sein noch auf den Zirkus – auch wenn es diesem aufgrund seiner kommunikologischen amphitheaterähnlichen Struktur gleicht. Es geht vielmehr auf die römische Basilika zurück, deren zwei Erben, der Supermarkt und das Kino sich komplementär zueinander verhalten, wobei der Supermarkt deren profane und das Kino deren sakrale Form darstellt. In den Supermarkt, der den falschen Eindruck erweckt, ein Marktplatz zu sein, wird man hinein gesogen. Hier finden keine Dialoge statt. Man wird mit Informationen berieselt. Flusser spricht von einem „Kinomaul“, einem „Bauch“, aus, dem man am Ende als „andächtige Masse“ (Flusser 1996: 206) hinausgespuckt wird. Die von Flusser verwendeten Körpermetaphern betonen die Passivität der Kontrahenten. „Man kann [...] bei der Massenkultur von einer Synchronisation zwischen Supermarkt und Kino sprechen. Beide sind lose Enden ausstrahlender Amphitheater. Das eine saugt die Menge auf, welche vom anderen ausgespien wurde [...]“ (Flusser 1996: 206) In Kino und Supermarkt werden die Massen programmiert und reprogrammiert, „um den Apparat zu nähren [...] Alle diese Zyklen haben den gleichen, technoimaginären Charakter: sie sind pseudo-magisch.“ (Flusser 1996: 206)

In den Kinosälen werden die unbeweglich und isoliert verharrenden Zuschauer für ihr Konsumverhalten in den naheliegenden Einkaufszentren programmiert. Sind die Türen des Supermarktes dem Zugang weit offen, so ist der Kinoeingang „ein enges Schlupfloch, wo Schlange gestanden und der Obulus“ entrichtet wird, „welcher gestattet, an den Mysterien in seinem dunklen Inneren teilzunehmen.“ (Flusser 1993: 161) Nach dem Vollzug der Zeremonie kehrt sich das Verhältnis um: Warten die Supermarktkunden nun an den Kassen, so strömen die beglückten Massen durch weitaufgesperrte Tore aus den Kinos. Flussers Urteil ist deutlich: Kinos sind Orte, an denen sich beziehungslose Massen von Privatmenschen efinden, nicht um miteinander zu dialogisieren, oder sich von der Illusion der „riesigen Schatten“, die auf der „schillernden Silberwand“ (Flusser 1993: 162) vorbeiziehen, zu befreien, sondern um darin gebannt zu verharren.

Die Genickstarre des verführten Kinobesuchers, dessen Unfähigkeit, den Kopf gegen den Projektionsapparat umzudrehen, eine wahrhaft revolutionäre Geste, wie Flusser, mit der Doppeldeutigkeit des Wortes Revolution spielend, festhält, gleicht der Haltung des wahllos knipsenden Touristen durchorganisierter Gruppenreisen. Beide sind unbewusste Vollstrecker der Logik des Apparats, dem sie als Funktionäre ganz untergeordnet sind. In beiden Fällen geht es um eine fremdgesteuerte Blickführung, die verhindert, dass nicht nur die im Apparat enthaltenen Mög-

lichkeiten, sondern auch diejenige, bewusst gegen dessen Programmierung zu spielen, um dadurch die eigene Freiheit zu artikulieren, wahrgenommen werden. Mit anderen Worten: hier wird die Ausbildung und Ausübung von Technoimagination erfolgreich verhindert.

Man wendet „nie den Kopf nach dieser ‘Quelle’ der Götter – dem Projektionsapparat –, wie es die platonischen Gefangenen in ihrem Durst nach Wahrheit taten.“ (Flusser 1996: 207) Dafür gibt es zwei Gründe: weil der Projektionsapparat bloß das letzte Glied einer ausstrahlenden Kette ist. Man kann daher das Programm nicht ändern, sondern höchstens unterbrechen. Und zweitens, weil man beim Eingang bezahlt hat, um „zu verdrängen, dass man nicht eine ‘Geschichte’ sehen wird, sondern die Projektion eines manipulierten Bandes. Wenn man ins Kino geht, kauft man Illusionen, und dies nicht in jenem banalen Sinne, in dem dieses Wort oft gebraucht wird [...]: Man geht ins Kino, um Technobilder zu sehen, als ob sie traditionelle Bilder oder Texte wären.“ (Flusser 1996: 207) Das heißt, Abbilder der Realität. Auch für Flusser, wie für Deleuze ist der Film somit letztlich keine einfache Form der Repräsentation. Man glaubt an das Schattentheater im Kino, „weil man versucht, Filmrolle, Schere und Klebstoff und die Funktion des ‘Apparat-Operator’ zu vergessen.“ (Flusser 1996: 207) Man müsste den Kopf drehen und Richtung Projektor schauen, dies ist aber auf die Dauer anstrengend und schmerzhaft. Man könnte aber auch nach vorne schauen und den Film mit neuen Augen betrachten, das heißt, bewusst als technoimaginären Code wahrnehmen und hinter der Geschichte, die Manipulation von Geschichte sehen, das heißt, in den Bildern nicht bloß eine Darstellung der Welt dort draußen sehen, sondern versuchen, hinter die Bilder zu kommen, die Texte erfassen, welche auf die hinter ihnen stehenden Bilder verweisen. „Es besteht [...] die Hoffnung dabei, dass man vielleicht herausfinden würde, wie der Filmcode anders als für Kinoprojektionen zu verwenden ist – wie durch diesen Code ganz anders geartete Informationen erzeugt und übermittelt werden können und das Leben dadurch einen neuen Sinn bekäme.“ (Flusser 1996: 207-8)

Die filmische Technoimagination

Die in den Kinosälen praktizierte Rezeption von Filmen ist, und damit kommen wir zur potentiell revolutionären Seite des Mediums, eine „Verschleierung der Möglichkeiten, die der filmischen Techno-Imagination offenstehen.“ (Flusser 1993: 165-6) Beim Film geht es deshalb darum, „die in den Technobildern schlummernden nachgeschichtlichen Potentialitäten zu wecken und voll ins Spiel zu bringen.“ (Flusser 1993: 165) Dies soll durch ein gezieltes Bewusstmachen der empfortauchenden und uns immer stärker programmierenden Technoimagination geleistet werden. Damit gewinnt Flussers Filmtheorie neben ihrer deskriptiven Seite einen eindeutig didaktischen,

spricht ideologiekritischen Charakter. Gegen die „stumme Verschwörung mit dem Apparat gegen die Zukunft“ (Flusser 1993: 166), wie sie sich beispielsweise in der unkritischen konsumorientierten Haltung der Kinobesucher zeigt, hilft nur eine gezielte Ausbildung einer selbstreflexiven Technoimagination, die die Fähigkeit besitzt, neben den Gefahren auch die Potentialitäten der neuen Medien auszumachen. Erst dadurch wird es den Menschen gelingen, die sie bedingenden Apparate wieder unter Kontrolle zu kriegen. „Die nach-geschichtliche Mentalität, wie sie beim Filmen besonders eindrucksvoll ersichtlich wird, ist anti-humanistisch, weil der Humanismus eine historische Ideologie ist. [...] Es handelt sich um eine Mentalität, welche nach dem Verlust des Glaubens an den Fortschritt (und damit an die ‘historische Freiheit’) unvermeidlich wurde. [...] Wir müssen versuchen, die nachgeschichtliche Bewusstseinssebene zu ‘erobern’, und dabei kann uns das Betrachten der Filmcodes helfen [...].“ (Flusser 1996: 195)

Der Film ist ein Produkt des historischen Bewusstseins und zugleich eine Konsequenz des Glaubensverlust an die Geschichte. Im Gegensatz zur Fotografie geht es beim Film darum, Prozesse zu behandeln, das heißt, Geschichte zu manipulieren. Obwohl es sich in beiden Fällen um einen zweidimensionalen technoimaginären Code handelt, ist die Bedeutung des Films dennoch eine ganz andere. Filmen bedeutet eine wellenartige, Fotografieren eine sandkornartige Welt. Die hüpfende Suche des Fotografen ist nach-ideologisch, weil sie nicht auf einem Standpunkt beharrt, sondern einen „Schwarm ebenbürtiger Standpunkte“ entwirft, was zur Folge hat, dass „sich die Szene desto besser enthüllt, je zahlreicher die Standpunkte sind“ (Flusser 1993: 155). Der Fotograf verfällt dabei jedoch nicht der Beliebigkeit, da er über Kriterien verfügt, die es ihm ermöglichen, unter den verschiedenen Standpunkten zu wählen. Diese Suche nach einem diskreten Standpunkt nennt Flusser ein cartesianisches Zweifeln. Vergleicht man den Fotografen mit dem Kameramann, so stellt man fest, dass sich „das hüpfende in ein gleitendes Suchen verwandelt. Beim Filmen wird das fotografische Quanteln zum Fließen.“ (Flusser 1993: 155) Der Kameramann springt nicht von Entscheidung zu Entscheidung wie der Fotograf, er benutzt Bewegungsformen, wie das Zooming, das zu einem Zerfließen führt, oder das Travelling, das eine Art gleitendes flüssiges Suchen ist; an die Stelle des cartesianischen Zweifels, welcher die Geste des Fotografen maßgeblich strukturiert, lässt der Kameramann eine „seine Entschlüsse unentschlossen verschwimmen.“ (Flusser 1993: 155) Die Arbeit des Kameramanns hat dabei jedoch nicht den gleichen Stellenwert wie die des Fotografen; sie steht nicht „im Mittelpunkt des Kodifizierens.“ (Flusser 1996: 190) Und weiter: „Nicht dass die Geste mit dem Filmapparat unwichtig wäre, aber sie steht nicht im Mittelpunkt des Kodifizierens. Der Operator des Filmapparates liefert gewissermaßen nur das Material (das Filmband), welches vom Operator des Apparates zur Herstellung von Filmen (des ‘Betriebs’) manipuliert wird. Der Operator des Filmapparates ist nur ein Teil des Apparates – andere Teile sind Drehbuchschreiber, Beleuchter, Schauspieler, Regis-

seure –, und der Kern der Kodifikation ist das Bearbeiten des erzeugten Filmbands mit Schere und Klebstoff. Nicht, dass es nicht faszinierend wäre, die Gesten mit dem Filmapparat zu untersuchen. Es ist ein Apparat, der im Unterschied zum fotografischen beabsichtigt, Entscheidungen auszuschalten. Er ‘travelt’, schwebt schwerelos im Raum, ‘zoomt’, beschreibt Kreise um einen Mittelpunkt, kurz, ist der zu Material geronnene, unentschlossene Zweifel. Wobei zu betonen ist, dass dieser Zweifel nicht existentiell ist: er ist ‘methodisch.’ Der Operator leidet nicht an seinem Zweifeln, wie es jemand tun würde, der unfähig ist, Entscheidungen zu treffen. Im Gegenteil, er funktioniert mit seinem Apparat in Funktion eines zu erzeugenden Filmbands, welches in einen Film verwandelt werden soll, und sein Zweifel ist eine Methode, das Band manipulierbar zu machen.“ (Flusser 1996: 190-1) Und weiter: „Die wahre filmische Geste ist die eines Operators, der sich über ein langes Band beugt und von oben mit Schere und Klebstoff in dieses Band eingreift, um es umzugestalten. [...] Das Band ist, vom Standpunkt des Filmbetriebs aus gesehen – und dieser Standpunkt liegt auf einer ganz anderen Ebene als die Standpunkte, von denen aus das Band erzeugt wurde –, das Rohmaterial für Geschichten, welche auf Kinoleinwände projiziert werden sollen. Dieser Standpunkt des Kinobetriebs ist streng genommen ein ‘transhistorischer’ Standpunkt.“ (Flusser 1996: 191) Der Operator bearbeitet ein Band, das er schneidet und klebt, einen linearen Code aneinandergereihter Perlen einem Text vergleichbar. Das Band selbst ist dabei aber noch nicht ein technoimaginärer Code, es wird dies erst durch die eingreifende Manipulation des Operators. Im Gegensatz zu schriftlichen Texten, die erstellt werden, um gelesen zu werden, ist es ein Text, der „in einen Apparat (den Filmbetrieb) gefüttert wird, um dort in einen neuen Code (den Filmcode) umkodiert zu werden. Das Filmband ist ein ‘Prätext’ im strikten Sinne des Wortes. [...] Das Filmband ist das letzte Glied in der Kette von Texten, dank derer die Menschheit seit Jahrtausenden versucht, die Welt aufzurollen, um ihr einen Sinn zu geben, sie zu ‘erzählen’ und zu ‘kalkulieren.’“ (Flusser 1996: 192)

Der Kameramann erstellt lineare Filmbänder, Streifen von aneinandergereihten Photographien mit einer dazugehörigen Tonspur, die mit Schere und Klebstoff behandelt, das heißt zerschnitten und neu zusammengesetzt werden können. Hier setzt die wahre Freiheit des Filmemachers ein, die eine Freiheit der Sinngebung ist. In seiner Rolle als Cutter transzendiert er die strikte Linearität des Filmstreifens und kann beginnen, damit zu spielen: Er kann einzelne Bilder ausschneiden oder Sequenzen anders zusammenstellen. Filmcodes treiben „das Wesen der linearen Codes auf die Spitze [...], um es aus den Fugen geraten zu lassen und zu zeigen, daß die lineare Zeit - die Zeit der Prozesse und des Fortschritts, der Erzählungen und der Kalkulationen - ein Trompe l'oeil ist.“ (Flusser 1996: 194) Damit offenbart sich der grundsätzlich ideologische Charakter einer Vorstellung, die Geschichte als fortschreitendes lineares Kontinuum versteht. Die Perlenkette der aufgefädeltten Ereignisse ist zerbrochen und die einzelnen Perlen kullern auseinander.

Im Essay *Filmerzeugung und Filmverbrauch* nimmt Flusser, seiner Technik des wiederholenden, erweiternden Umschreibens gemäß, die schon angeklungenen Einsichten früherer Arbeiten wieder auf und diskutiert sie aus der Perspektive der filmischen Techno-Imagination. Genauso wie die fotografische Geste sich von der filmischen unterscheidet, sind auch die fotografische und filmische Techno-Imagination grundsätzlich verschieden. Geht es bei der Fotografie um die ideologiekritische hüpfende Suche nach neuen möglichen Standpunkten und die damit verbundene Idee der Wahl, so steht beim Film, wie schon gezeigt, der Umgang mit der Filmrolle im Mittelpunkt, nicht das Punktuelle und der spielerische Sprung von Punkt zu Punkt, sondern die Abfolge verschiedener Einzelaufnahmen und das Spiel mit der Linearität, welche für Flusser ebenso ideologisch ist, wie jede ausschließliche Standpunktabhängigkeit. Hinzu kommt der Unterschied zwischen Filmerzeugung und Filmverbrauch, die jeweils verschiedene Formen der Techno-Imagination implizieren.

Der Standpunkt des Helden, der weiteren in der Erzeugung des Filmstreifens engagierten Akteure und derjenige des Cutter-Produzenten ist dabei ein grundsätzlich anderer. Der Cutter transzendiert die historische Zeit und damit auch die Linearität der Geschichte. Er handelt nicht in der Geschichte, sondern behandelt diese von außen. Dies eröffnet ihm eine völlig neue Freiheit. „Er kann Ereignisse wiederholen, sie rückwärts ablaufen lassen, Phasen überspringen wie das Pferd im Schachspiel, vom Vergangenen ins Zukünftige und vom Zukünftigen in Vergangenes springen, den Zeitlauf beschleunigen und hemmen. Anfang und Ende der linearen Zeit zusammenkleben und so aus der Geschichte einen Zyklus machen, kurz mit der Linearität spielen. [...] Wie der Musikkomponist ist er an einem Spiel engagiert; seine Akkorde sind die aus Szenen zusammengefügte Ereignisse. Seine *Flash-back*, *Slow-downs*, Zeitlupen usw. sind Spiel mit der Zeitzelle, sind Zeitkreise, Zeitspiralen, Zeitellipsen.“ (Flusser 1993: 156-7) Der Zyklus und die Linearität sind dabei nur zwei mögliche Zeitstrukturen, über die er verfügt und mit denen er spielen kann. „[...] seine Techno-Imagination übersteigt gleichermaßen die Imagination der Magie wie die Begriffsketten des kausalen Denkens.“ (Flusser 1993: 157) Anders ausgedrückt: Seine Techno-Imagination enthält auch die beiden anderen historisch früheren Formen der Imagination. „Der Film ist der erste Code, bei dem sich Oberflächen bewegen, ein Diskurs von Fotografien [...]. Dadurch entsteht ein neues Entziffern: die Bilder des Filmes bedeuten nicht wie traditionelle Bilder eine szenische Wirklichkeit, sondern sie bedeuten Begriffe, welche Szenen bedeuten. Im Film wird nicht, wie im traditionellen Bild, ein Phänomen dargestellt, sondern eine Theorie, eine Ideologie, eine These, welche Phänomene bedeuten. Daher erzählt der Film nicht Geschehen, sondern stellt Geschehen her und macht es vorstellbar: er macht Geschichte. Allerdings eben drei Schritte vom konkreten Phänomen entfernt.“ (Flusser 1994: 124) Das heißt: Technobilder verweisen auf Texte, die ihrerseits Bilder der Realität bedeuten.

Das Rohmaterial wird durch den Eingriff des Operators mit Sinn versehen. Aber um welchen Sinn handelt es sich dabei? Es ist nicht der Sinn der Handlung, weil dieser ja schon weitgehend beim Shooting aufgrund eines vorliegenden Scripts bestimmt wird. Es geht um einen abstrakten, philosophischen Sinn, der sich eher auf die Bedeutung von Geschichte als auf die Geschichten selbst bezieht. Eine Aussage über die Bedeutung der historischen Zeit, nicht irgendeiner Zeit, auch nicht der subjektiven. Der Operator steht aber „dabei nicht wie ein transzendenter Gott über der Geschichte. Zwar sieht er wie jener Gott, zugleich den Anfang und das Ende der Geschichte und kann sie zusammenfügen (er kann das Filmband an den beiden Enden zu einem Kreisband zusammenkleben). Aber er kann zudem auf eine Weise in die Geschichte eingreifen, die dem transzendenten Gott nicht zusteht: er kann die Reihenfolge der Ereignisse umorganisieren. [...] Der Apparat, in welchem der Operator über der Geschichte steht, ist ein unbewegter Erzähler (der ‘Gott’ Kafkas). Der Operator kann das Filmband in ein Kreisband verwandeln, die Geschichte wieder so zusammenbiegen und sie dadurch zu Ende bringen, also Texte wieder in den Bilderrahmen zurückfließen lassen. Aber das ist nicht seine Absicht. Er kann einzelne Phasen der Geschichte umstellen, ihren Ablauf verlangsamen oder beschleunigen, er kann sie rückwärts laufen lassen und er kann sie an verschiedenen Stellen der Geschichte wiederholen. Kurz, er beabsichtigt nicht, die ewige Wiederkehr des Gleichen wiederherzustellen, sondern die historische Zeit in ihrer Linearität in verschiedene Dimensionen aufzufächern – aus der Linie nicht einen Kreis, sondern verschiedene Flächenformen zu machen (Dreiecke, Spiralen, Labyrinth). Der Operator im Apparat des Filmbetriebs ist ein Komponist der geschichtlichen Zeit, er verwandelt sie in Akkorde.“ (Flusser 1996: 192-3) Der Filmoperator ist kein Handelnder mehr im historischen Zeitkontinuum, sondern ein ironischer und distanzierter Spieler, der die Zeitdimensionen durcheinander mischt. Es geht dabei nicht darum vorhistorische (kreisförmige) oder historische (lineare) Erzählungen zu erstellen, sondern nachhistorische, zweidimensionale, das heißt flächenförmige Möglichkeitsfelder zu konstruieren. Der Film löst die lineare Zeit auf und projiziert sie auf eine Fläche, transformiert Linien in Flächen, löst kausale Abfolgen und Verkettungen spielerisch auf.

Hier ließe sich ein zweiter Berührungspunkt zur Filmphilosophie von Deleuze ausmachen, für den der Übergang zu einer radikal neuen Form des Films in der Zeit nach dem II. Weltkrieg eine Aufgabe kausaler linearer Verkettungen von Zeitsequenzen impliziert. Und noch ein Weiteres: Den von Flusser vermissten Film gibt es. Wie verhält sich Flussers Vision von Schere und Klebstoff zu Filmen mit komplexen, verschachtelten und kreisförmigen Zeitstrukturen wie Orson Welles’ *Citizen Kane* oder, um zwei neuere Beispiele zu erwähnen, zu Gaspar Noés *Irréversible* oder Quentin Tarantino’s *Pulp Fiction*, in dem eine der Figuren – Vincent Vega – getötet wird, um in der nachfolgenden Szene wieder zum Leben erweckt zu werden?

Durch Beschleunigung verwandelt sich die quantische Struktur der aus einzelnen Fotografien bestehenden Filmbänder in kontinuierliche Linien. Dabei wird aber sichtbar, dass diese Linearität bloß ein Effekt ist, der sich unserer begrenzten Wahrnehmungsfähigkeit bedient, eine Täuschung also. „Am Grund der Filmcodes steht die Übereinkunft, dass der Eindruck von Werden und Handeln entsteht, wenn einzelne Bilder schnell genug projiziert werden. [...] Die filmische Bewusstseinssebene ist (aber) keine (einfache) Verneinung der historischen (Prozesse sind Illusionen), sondern sie steht dem Problem methodisch gegenüber (es gibt Methoden, um Prozesse vorzutäuschen). Wie die Welt in Wirklichkeit strukturiert ist, ist auf dieser Ebene eine nicht nur sinnlose, sondern auch uninteressante Frage.“ (Flusser 1996: 194) Die post-historische Bewusstseinssebene, die im Film zum Ausdruck kommt, basiert nicht auf einer Desinteresse für Geschichte und Prozesse, denn „erst jetzt kann man sie durchschauen, sich ‘Bilder’ von ihr machen. Erst jetzt nämlich erkennt man, was ‘Geschichte’ ist: ein Aufrollen von Bildern in Begriffen. Und daher kann man erst jetzt die so entstandenen Rollen manipulieren.“ (Flusser 1996: 195)

Bei der Erzeugungsebene der filmischen Techno-Imagination geht es somit vor allem um ein Spiel mit der Zeit. „Für das historische Bewusstsein ist Sein ein Werden. Für die filmische Techno-Imagination ist Werden eine Illusion“, die auf einer Leinwand durch Beschleunigung einzelner Techno-Bilder hervorgerufen wird. Der Filmproduzent, welcher diesen Effekt produziert, sollte aber zugleich in der Lage sein, diesen zu durchschauen. Er müsste sowohl den Film, als auch die einzelnen Fotogramme als *Trompe L’oeil* verstehen und sie dementsprechend behandeln. Diese anhand des Mediums gewonnene Einsicht schlägt aber auf die Geschichte und den darin Handelnden zurück. Er „verliert den Glauben an die ‘Wirklichkeit’ des Werdens (des Fortschritts, der Entwicklung) und damit den Boden unter den Füßen.“ (Flusser 1996: 163)

Im Gegensatz zum Helden des Dramas versucht der Filmproduzent, die Welt als Spieler zu verändern, das heißt von Außen. Es geht darum, die Zeit aus den Fugen geraten zu lassen und von außen zu bearbeiten, ohne jedoch an ihr teilzunehmen. Damit wird eine kritische Position artikuliert. „Das Wesentliche an Filmcodes besteht darin, dass sie das Wesen der linearen Codes auf die Spitze treiben, um es aus den Fugen geraten zu lassen und zu zeigen, dass die lineare Zeit - die Zeit der Prozesse und des Fortschritts, der Erzählungen und Kalkulationen – ein *Trompe l’oeil* ist. Man kann dies als einen Glaubensverlust ansehen [...].“ (Flusser 1996: 194) Dabei bleibt er aber von dem Schauspieler, dem Kameramann und den anderen innerhalb des Apparates operierenden Akteuren durchaus abhängig. „Sein post-historisches Bewusstsein, seine Techno-Imagination, ist nicht ein Auslöschung des historischen Bewusstseins, sondern eben ein ‘Aufheben’ des historischen Bewusstseins.“ (Flusser 1993: 159)

Es ist den meisten von uns aber, so Flusser, noch bei weitem nicht gelungen, das im Medium des Films angelegte spielerische Potential zu durchschauen und dementsprechend in die Praxis

umzusetzen. Dies gilt sowohl für den Kinozuschauer, als auch für die in der Produktion von Filmen Beschäftigten. Es fehlt uns noch immer an der nötigen Techno-Imagination. Dies führt dazu, dass der technokratische Charakter des Film-Apparates aus den Beteiligten Akteuren Apparatschiks und Funktionäre macht sowie zur Herstellung schlechter Filme, die ganz im Sinne des überholten historischen Bewusstseins erzeugt wurden. „Es scheint, dass an der filmischen Geste nichts außerordentlich Neues ist: sie erzählt vom Geschehen. Immer schon, jedenfalls mindestens seit Homer und der Bibel, hat der Erzähler mit Schere und Klebstoff das Band des Geschehens komponiert, wie heute noch der Redakteur einer jeden Zeitung, und die filmische Geste zeigt dieses Wesen des Erzählens nur ein wenig klarer. Aber das ist ein Irrtum: der Filmemacher erzählt nicht [...]. [Er] kann dies [zwar] selbstredend auch tun, [aber] dann ist seine Geste tatsächlich nichts Neues, sondern Hollywood-Kitsch oder Wochenschau. Aber er kann auch noch nicht dagewesene Phänomene auf noch nicht dagewesene Art kombinieren und dann ablaufen lassen. [...] möglich Gewesenes jetzt ablaufen lassen [...] die Zukunft vorwegnehmen, nicht als Utopie oder Science-Fiction, sondern als gegenwärtiges Geschehen. [...] Nicht nur Geschehenes (Mögliches und Wirkliches) erzählen, sondern (allerdings als Trompe l'oeil auf einer Höhlenwand) geschehen machen. Das ist eine noch nie dagewesene Geste.“ (Flusser 1994: 122-123) Es geht also nicht darum, Geschichten nachzuerzählen, sondern darum, diese als etwas Gegenwärtiges sichtbar zu machen, im Bewusstsein ihrer Konstruiertheit.

Zwei Ebenen des Handelns sind deutlich voneinander zu trennen: einerseits die Handlungen der Schauspieler, Regisseure, Kameraleute, Choreographen, Visagisten, Beleuchter, wobei natürlich der Schauspieler an einem ganz anderen historischen Ort zu stehen kommt als der Kameramann. Gegenüber der Handlungsebene des Cutter-Produzenten aber sind sie einander gleichzusetzen, dienen sie doch alle der Herstellung eines Streifens, welche diesem als Prätext für die Erstellung eines Filmes dient. Die erste Ebene ist diejenige des Apparates, welcher dem Filmproduzenten das Rohmaterial liefert. Die filmische Geste: „ist jene Geste, welche Bänder erzeugt, die die historische Zeit darstellen sollen. Die Geste mit der der Filmapparat bewegt wird, ist also nur vorbereitend und provisorisch, gewissermaßen vorfilmisch. [...] Diese Bänder erst sind das Material, mit dem die eigentliche filmische Geste, die Geste des Schneidens und Klebens zu tun hat.“ (Flusser 1994: 121) Und weiter: „Nicht nur also unterscheidet er, wie Gott, zwischen formaler Transzendenz (schöpferischer Komposition) und existentieller Immanenz (Erleben des Ablaufs), sondern er kann, was Gott nicht kann, den Ablauf des Prozesses selbst in Zeitrichtung außerhalb der strahlenförmigen Linearität umlenken.“ (Flusser 1994: 122)

Es bleibt dabei aber eine von Flusser nicht weiter behandelte Frage: Wie beeinflusst die Struktur des Rohmaterials die jeweiligen Entscheidungen des Cutters? Werden damit nicht schon wesentliche Momente vorgegeben? Ein Extrembeispiel dafür wäre der deutsch-russische Film

Russian Ark vom russischen Regisseur Alexander Sokurov aus dem Jahr 2002, der aus einer einzigen neunzigminütigen Einstellung besteht, welche durch die 33 Räume der Eremitage führt und eine Reihe nicht unbedingt linear angeordneter fiktiver und historischer Momente der russischen Geschichte präsentiert. Trotz mangelnder Schnitte ließe sich gerade aus diesem Film eine ebenso radikale Kritik linearer Geschichtskonzeptionen entwickeln, wie sie Flusser hier theoretisch vorexerziert hat.

Im zweiten Teil des Essays wendet sich Flusser der Rezeptionsseite der filmischen Techno-Imagination zu. Es geht dabei um eine radikal neue Form der Imagination, eine neue Einbildungskraft: „Das ‘Schreiben’ und ‘Lesen’ von Technobildern [...] stellt ganz andere Forderungen als das von klassischen Bildern.“ (Flusser 1993: 153) Wir leben zusehends in einer Welt der Technobilder, wir sind umgeben von Fotografien, Filmen und Fernsehsendungen, somit ist die Fähigkeit, Technobilder zu interpretieren, eine Frage des Überlebens. Flussers Diagnose fällt dabei eher negativ aus: es steht schlecht um unsere Fähigkeit, die Welt der Technobilder, in der wir leben, eigentlich zu verstehen. Unsere Wahrnehmung ist nicht auf der Höhe der Zeit. Wir sind wie Analphabeten in einer Welt der Texte oder Schriftsteller, die keine Ahnung von Grammatik und Orthographie haben. Anders ausgedrückt: wir rezipieren die neuen Bilder, als wären es noch traditionelle die Realität abbildende Bilder. Man muss versuchen, den Codetyp der unser existentielles Klima bestimmt zu erfassen, die geforderte Daseinsebene einnehmen. Um dahin zu gelangen, müsste man das historische Bewusstseinsniveau überschreiten.

Die von Flusser geforderte Techno-Imagination ist umso nötiger, da mit den Technobildern nicht nur ein neuer Code entstanden ist, sondern sich das Verhältnis zur Wirklichkeit grundsätzlich verändert hat. Flusser spricht von einer Umkehrung: alle früheren Codes vermittelten zwischen dem Menschen und der Wirklichkeit, die Technobilder hingegen „benutzen die Welt, damit diese zwischen ihnen und der Welt vermittele.“ (Flusser 1993: 164) Die Realität will Bild werden. Die Handelnden in Wochenschauen werden zu Schauspielern. Terroristen entführen Flugzeuge, um dabei gefilmt zu werden. „Die Geschichte läuft gegenwärtig im Hinblick auf Technobilder [...].“ (Flusser 1993: 164) Daher die dringende Notwendigkeit, Techno-Imagination auszubilden. In dieser Situation ist der Unterschied zwischen Wirklichkeit und Fiktion hinfällig geworden. Flusser spricht von einer Weigerung, diesen Standpunkt einzunehmen. „Der Mangel an Techno-Imagination bei den Kinobesuchern [...] ist verständlich. Es ist unmöglich, wissen zu wollen, was die Technobilder bedeuten, ohne dabei alle hergebrachten Werte aufs Spiel zu setzen.“ (Flusser 1993: 163)

Hier spielt so etwas wie eine psychoanalytische Dimension mit hinein. Die Zuschauer von Technobildern verhalten sich wie Patienten einer psychoanalytischen Sitzung. Sie sperren sich gegen die schmerzhaft und destabilisierende Einsicht ins Verdrängte und ziehen es vor, in der

Unwissenheit zu verharren. Dabei kommt ihnen auch die vorwiegend unbewusste Intention des Senders zu Hilfe, der das Wesen des Filmcodes verdeckt, indem er im Empfänger Täuschungen provoziert. „Die Tatsache, dass der Film die Kunstform der Gegenwart ist, ist also nicht nur aus ihm selbst zu erklären, sondern unsere ganze Kultur programmiert uns dazu, ihn als Schein des Wahren zu akzeptieren.“ (Flusser 1994: 120) Dadurch aber werden die Zuschauer zu Kollaborateuren der sie programmierenden Apparate. Die Mehrdeutigkeit des Wortes ist beabsichtigt. Einerseits spielt es auf die aktive Mitarbeit beim Umgang mit Technobildern an, andererseits schwingt dabei auch ein Moment der Verantwortung, ja der Schuld mit: Kollaborateure arbeiten in der Regel mit einer Besatzungsmacht zusammen, obwohl sie eigentlich gegen diese rebellieren müssten. Momentan ist das Kino „so, wie es seine Erzeuger und Verbraucher wollen: eine Verschleierung der Möglichkeiten, die der filmischen Technoimagination offenstehen.“ (Flusser 1993: 165)

Im historischen Bewusstsein finden alle menschlichen Akte innerhalb der Geschichte statt. Dadurch nehmen sie einen dramatischen Charakter an. Für den Filmoperator aber fällt diese dramatische Dimension weg, da es für ihn nur die eigenen Handlungen und diejenigen der im Film oder für den Film agierenden Figuren gibt, d.h. der Schauspieler, der Beleuchter, der Drehbuchautoren, der Regisseure, der Kameramänner. „Daher ist für die Bewusstseinssebene des Films die Zeit nicht dramatisch, sondern Rohmaterial für Dramen.“ (Flusser 1996: 193) Aus dieser neuen nachgeschichtlichen Perspektive nimmt auch der ambivalente Begriff der Manipulation eine ganz andere Bedeutung an: der Filmoperator manipuliert nicht den Schauspieler, sondern gibt seinem Handeln erst einen Sinn. Denn Freiheit besteht „nicht im Handeln innerhalb der Zeit [...], sondern in der Sinngebung dieses Handelns.“ (Flusser 1996: 195)

Mit Filmen philosophieren

Abschließend möchte ich auf Flussers letzten Text zum Thema Film eingehen und daraus ausführlich zitieren, um zu zeigen, wie hartnäckig er an seiner Vorstellung vom Film und dessen philosophischen Möglichkeiten festgehalten hat und wie er zugleich argumentativ darüber hinausgelangt ist. Der im Frühjahr 1991 publizierte Text bestätigt anhand eines konkreten Beispiels die Hauptthesen des fast dreißig Jahre früher entstandenen Essays ‘Crítica de cinema’ und platziert diese in den neuen Kontext von Flussers (Techno)Bildtheorie, so wie er sie in den späten 70er und frühen 80er Jahren entwickelt hat.

Im Mittelpunkt von Flussers Interesse für das Medium des Films steht nach wie vor die Frage nach dessen philosophischen Potential. Filme und die darin enthaltenen Ideen gelangen in

unsere Hirnwindungen und operieren dort kontagiös wie Viren. „Ich werde im folgenden versuchen“, schreibt er programmatisch zu Beginn, Film und Gehirn, wie Gilles Deleuze, ineinander blendend, „die Idee zu beschreiben, die sich aus dem vergänglichen, abgelaufenen Film in meinem vergänglichen und fehlerhaften Gedächtnis eingenistet hat, um dort weiterzuwirken.“ (Flusser 1991b: 46) Der experimentelle Film von Fischli und Weiss formuliert, so weiter Flusser, drei Grundthesen, die in ihrer Gesamtheit eine widersprüchliche, paradoxe Weltsicht entwerfen: die Welt funktioniert nach strikten kausalen Ketten wie eine gigantische Maschine, deren Funktionsweise auf eine transzendente Absicht zu verweisen scheint. Darüber hinaus erweisen sich die einzelnen Verkettungen bei näherem Betrachten als Ausdruck lauter Zufälle. „Das ist atemberaubend, weil die drei Thesen, welche der Film alle zugleich illustriert, einander widersprechen und miteinander nicht vereinbart werden können. Der Film tut dies trotzdem. Und das zeigt, daß man im Film etwas ausdrücken kann, das weder in Worten noch in Zahlen artikulierbar ist, weil logische und mathematische Codes nie Widersprüche in gegenseitigen Einklang bringen können. Man kann in Worten und Zahlen nicht zugleich theologisch, mechanistisch und wahrscheinlichkeitstheoretisch denken, aber der Film zeigt, daß man es in Bildern tun kann. Der Film zeigt, daß man gegenwärtig in Bildern zu philosophieren hat statt in Worten und Zahlen, und das ist allerdings atemberaubend.“ (Flusser 1991b: 47)

In bewegten Bildabfolgen lässt sich somit etwas radikal Neues ausdrücken. Es geht im Film damit nicht nur darum, wie schon gezeigt wurde, mit der Linearität der Zeitlinie zu spielen, sondern auch darum, das Unsagbare und Nicht-Kalkulierbare zum Ausdruck zu bringen. Diese Vorstellung „hat mich beeindruckt, weil sie alle Parameter in Bildern zusammengefaßt hat, und mir auf diese Weise denkbar wurde was ich so nie gedacht habe. Nämlich, daß man sich über die Jämmerlichkeit des Laufs der Dinge lustig machen kann, ohne dabei die theologischen, mechanistischen, wahrscheinlichkeitstheoretischen und magischen Thesen verfälschen zu müssen.“ (Flusser 1991b: 48) Genau in diesen dem Medium des Films inhärenten, im Hollywood- Mainstream weitaus unausgeschöpft gebliebenen Möglichkeiten liegt für Flusser die eigentliche gedankliche Herausforderung dieses neuen Mediums. „Denn beinahe alle anderen Filme, die ich in der letzten Zeit sah, haben entweder überhaupt keine Idee hinterlassen oder aber die Idee, daß es ein Zeitverlust ist, Filme anzusehen. Und das ist die Absicht hinter dieser Besprechung, zu der ich herausgefordert wurde: anzudeuten, daß man mit Filmen etwas machen kann, was man für gewöhnlich nicht tut, nämlich Ideen vermitteln (philosophieren).“ (Flusser 1991b: 48)

Wie steht es nun mit den zu Anfang aufgeworfenen Fragen zur theoretischen Aktualität und Relevanz von Flussers Film- und Kinotheorie? Trotz der festgestellten Schwächen von Flussers Überlegungen lohnt es sich gewiss, sich damit auseinanderzusetzen, liefern sie doch interessante

Einsichten in die Erzeugung und den Verbrauch von Filmen. Allerdings bietet Flussers Ansatz, wenn es um genauere Stil- und Inhaltsanalysen von einzelnen Filmen, Filmautoren oder Filmgenres geht, sicher nicht die passende Terminologie. Sein unorthodoxes Verfahren hingegen wirft eine ganze Reihe spannender Fragen auf. So stellt sich zum Beispiel die Frage, warum es bisher nicht gelungen ist, Filme anderswo als in Kinos zu zeigen? Wären andere Formen der Distribution überhaupt möglich und wie hätten diese auszusehen? Welche Konsequenzen hätte dies darüber hinaus für die Produktion und Rezeption von Filmen? Inwiefern hat beispielsweise der Gebrauch von Videos und DVDs das Verhältnis zu Filmen verändert? Was müssten Regisseure ferner unternehmen, um die oft eher konservativen Erwartungen des Durchschnitt-Zuschauers zu durchkreuzen? Anders ausgedrückt: Wie könnte Technoimagination durch den Film stärker ausgebildet werden? In diesem Zusammenhang wäre es interessant gewesen, wenn Flusser diese spezifische theoretische Forderung auch auf bestimmte Filme analytisch angewendet hätte.

Abschließend stellt sich zudem die Frage, ob das Kinopublikum heute, im Zeitalter digitaler Kameras und 3D-Filme überhaupt noch, wie Flusser annimmt, blind an die Objektivität von Bildern glaubt und sich kritiklos dadurch verführen lässt? Ist es inzwischen nicht eher so, dass die Konstruiertheit von Bildern sehr wohl durchschaut wird, man dem Gezeigten nicht mehr richtig vertraut, sich aber trotzdem in den Bann der Bilder ziehen lässt? In anderen Worten: Wie kann man sich gegen Bilder wehren, von denen man sich verführen lässt, obwohl man ihnen intellektuell misstraut? Genügt die intellektuelle Erkenntnis, wie Flusser, meint oder braucht es etwas anderes als die bloße Technoimagination? Und noch etwas: sind die Faszination des Bildhaften und die intellektuelle Einsicht in deren technische Gemachtheit tatsächlich als unversöhnliche Gegensätze zu betrachten, wie dies Flusser tut?

Literaturverzeichnis

- Debord, Guy (1992), *La société du spectacle*, Paris.
- Deleuze, Gilles (1983), *Cinéma 1: L'Image-Movement*, Paris.
 -: (1985) *Cinéma 2: L'Image-Temps*, Paris 1985.
- Engell, Lorenz / Fahle, Oliver (2002), *Film-Philosophie*, in: *Moderne Film Theorie*, hg. von J. Felix, Mainz, S. 222-240.
- Flaxman, Gregory (Hrsg.) (2000), *The Brain is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*, Minneapolis und London.
- Flusser, Vilém, *Argumento para o filme: „Historia de Ocidente“* (unveröffentlichtes Typoskript)
- Flusser, Vilém (1964), 'Crítica de cinema', in: OESP (O Estado de São Paulo, Suplemento Literário), 1.8.
- Flusser, Vilém (1965), 'Da cinelandia', in: OESP, 10.7
- Flusser, Vilém (1966), J. C. Ismael, *Cinema e circunstância*, in OESP, 30.4.
- Flusser, Vilém (1968), *Especulações em torno do filme '2001'*, in OESP, 3.8.
- Flusser, Vilém (1969), *Do olho selvagem*, in OESP, 8.3.

- Flusser, Vilém (1991b), ‚Der Lauf der Dinge‘. Ein Film von Peter Fischli und David Weiss, in: *European Photography*, no. 45, Januar-März, S. 46-48.
- Flusser, Vilém (1993), Filmerzeugung und Filmverbrauch, in: Lob der Oberflächlichkeit, Bensheim und Düsseldorf, S. 153-166
- Flusser, Vilém (1994), Die Geste des Filmens, in: Gesten. Versuch einer Phänomenologie, Frankfurt am Main, S. 119-124.
- Flusser, Vilém (1996a), Filme, in: Kommunikologie, Mannheim, S.189-195.
- Flusser, Vilém (1996b), Kino, in: Kommunikologie, Mannheim, 204-208.
- Flusser, Vilém (2000), Briefe an Alex Bloch, Göttingen.
- Flusser, Vilém (2009), Kommunikologie weiterdenken. Die Bochumer Vorlesungen, Frankfurt am Main.
- Guldin, Rainer (2001) ‚Springen nicht gleiten‘, in: Schnitt. Das Filmmagazin Nr. 24/4 – Vilém Flusser und der Film, p. 26-29.
- Guldin, Rainer (2007), Iconoclasm and beyond: Flusser’s concept of techno-imagination, in: SCOMS 7/2, Winter, S. 63-84 (http://www.scoms.ch/current_issue/abstract.asp?id=351).
- Guldin, Rainer (2010) Zwischen São Paulo und Stuttgart: Zu den mehrsprachigen Austauschbewegungen innerhalb der Konkreten Poesie Deutschlands und Brasiliens, Vortrag gehalten am 4. August an Vielseitigkeit und Einheit der Germanistik weltweit, XII. Kongress, der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG), Warschau, 30. Juli - 07. August 2010.
- McLuhan, Marshall, Understanding Media, Cambridge Massachusetts und London 1999.