

# KINOTHEORIE IN DER „BUBERTÄT“

Das Wort „Bubertät“ ist ursprünglich verächtlich gemeint. Der Historiker des Judentums Gershom Scholem bezeichnete so das erste Stadium seiner Begeisterung für Martin Bubers Philosophie des dialogischen Denkens. Bubers Theorie des dialogischen Denkens überträgt Flusser auf telematische Kommunikation, und sie motiviert seine Überlegungen zur Position des Filmemachers am Schnittplatz. Kombiniert man Flussers Verständnis von telematischer Nähe und seine Kritik am Kino, eröffnet sich ein Potential seines Denkens, welches das Wort „Bubertät“ optimistisch zu deuten gestattet.

Flusser spricht grundsätzlich abfällig über das Kino als Ort des Konsums. In einer Rezension einer Videokopie des Films *Lauf der Dinge* von Fischli und Weiss schreibt er: „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“. (Flusser 1987) Die meisten Filme und gerade solche, die in der Kinosituation wahrgenommen werden, verschleiern die eigentlichen Ideen, denn das Kino ist für Flusser eine negative platonische Höhle. Negativ deshalb, weil die Zuschauer in der dargebotenen Welt des Licht- und Schattenspiels untertauchen und nach dieser Immersion verlangen und nicht versuchen, die Wesen hinter dem Lichtspiel, die eigentlichen Ideen wahrzunehmen. Die Ideen, die es wahrzunehmen gilt, das ist die durch den Computer veränderte Anthropologie. Sie impliziert, daß nur die Eigenschaften verdienen, „menschlich“ genannt zu werden, die nicht formalisiert und von Rechenmaschinen ausgeübt werden können. Diese Implikation hat weitreichende Folgen. Sie betrifft das Ende des Nationalbewußtseins jeglicher Couleur und aller sentimentalisierenden Heimatgefühle und erfordert eine neue Bildung, nämlich die Fähigkeit, Maschinen zu programmieren und in funktionalen Zusammenhängen zu denken. Zugleich eröffnet diese Anthropologie eine Ethik, die nicht an autoritär vermittelten Normen orientiert ist, sondern am Dialog mit dem Gegenüber. Der Film ist eine Apparatur. In ihr wirken Schauspieler, Maskenbildner und Kameramänner als Funktionäre. Der Filmemacher oder „Filmproduzent“ bestimmt den Ablauf der Funktionen am Drehort. Komponiert wird der Film erst am Schneidetisch, einem Ort, der dem Filmemacher eine extreme Macht verleihe:

„Er kann, was der jüdisch-christliche Gott nicht kann, Ereignisse wiederholen, sie nach rückwärts laufen lassen, Phasen überspringen, wie ein Schachpferd von Vergangenen ins Zukünftige und vom Zukünftigen in Vergangenes springen, den Zeitablauf beschleunigen und hemmen, Anfang und Ende der linearen Zeit zusammenkleben und so aus der Geschichte einen Zyklus machen, kurz: mit der Linearität spielen. Ungleich dem jüdisch-christlichen Gott, aber auch ungleich dem Unbewegten Bewegten des Aristoteles, ist der Filmproduzent ein Komponist der Geschichte.“ (Typoskript, Flusser-Archiv)

Im Unterschied zu Fischli und Weiss erzählen die meisten anonymen „Filmemacher“ schlechte Geschichten, die zum Konsum führen. Kino und Supermarkt seien nämlich strukturell verwandt. Beide sollen Enkel der antiken Basilika sein, die nach Flussers Verständnis eine Art Kaufhalle war im Unterschied zur „agora“, dem antiken Ort des politischen Handelns:

„Das Kino ist funktionell die andere Seite des Supermarktes. Sein Eingang ist ein enges Schlupfloch, vor welchem Schlange gestanden wird und an dem der Obulus geopfert wird, welcher gestattet, an den Mysterien in seinem dunklen Innern teilzunehmen... Die Schlange vor dem Eingang des Kinos und vor dem Ausgang des Supermarktes ist das gleiche Tier: linienförmig geknetete Masse. Das Eintrittsgeld im Kino und das Austrittsgeld im Supermarkt sind die beiden Seiten der gleichen Münze. Das nämlich ist der Metabolismus der Konsumgesellschaft: Im Kino wird man programmiert, um in den Supermarkt zu strömen, und aus dem Supermarkt wird man entlassen, um im Kino für den nächsten Supermarktbesuch programmiert zu werden.“ (Typoskript, Flusser-Archiv)

Die Polemik Flussers scheint heute überholt und sie paßt wenig zu dem Autor, der in den

80er Jahren optimistische Visionen über künftige Medienprozesse formulierte. In einem ersten Sinn ist Flussers Reflexion über das Kino im theoriegeschichtlichen Sinne anmaßend, weil sie das Kino als Stätte des Konsums denkt und nicht als Ort, der das Denken zur Produktion von neuen Begriffen anregt.

Am Beispiel der Besprechung des *Lauf der Dinge* lassen sich Grundzüge des Flusserschen Denkens herausheben, die die Entgegensetzung von Computer und Kino plausibel erscheinen läßt. Die Besprechung ist nicht typisch, da Flusser selten konkrete Kunstwerke analysiert. Er zieht es vor, allgemein vom Typus des Künstlers, des Filmemachers, Kameramanns oder Fotografen zu schreiben.

Die Besprechung setzt ein mit einem Akt der Suspension, der gleichwohl charakteristisch für den Stil der Gedankenentwicklung Flussers ist. Als Leser der Schriften Edmund Husserls erkennt Flusser dem Akt der „epoché“ besondere Funktion zu. „Epoché“ heißt, Distanz von einer sinnlichen Erfahrung zu nehmen und über die Bewußtseinsvorgänge nachzudenken, die der sinnliche Eindruck ausgelöst hat. Philosophieren beginnt also mit einem Akt der Distanzierung vom Erleben. Deshalb kann Flusser auch über einen Film schreiben, den er vor langer Zeit gesehen hat:

„Es ist bereits ziemlich lange her, daß ich den Film, um dessen Besprechung ich gebeten wurde, gesehen habe. Ich kann daher nicht über den Film selbst, sondern nur über den in mir verursachten Eindruck schreiben. ‚Eindruck‘ und ‚Information‘ sind gewissermassen Synonyme und meinen beide die Form (‚Idee‘), die in etwas hereingedrückt wurde. Das kann platonisch ausgelegt werden: Ich werde im folgenden versuchen, die Idee zu beschreiben, die sich aus dem vergänglichen, abgelaufenen Film in meinem vergänglichen und fehlerhaften Gedächtnis eingenistet hat, um dort weiterzuwirken“.

Flusser entdeckt, daß der Film drei Thesen illustriert, die sich aus philosophischer Sicht widersprechen, aus filmischer Sicht hingegen nicht. Der Film illustriert einmal die theologische These, daß hinter dem erscheinenden Ablauf der Dinge ein Programmierer vermutet werden kann, der über den Ablauf der Dinge entscheidet. Diese Programmierer sind die Filmemacher selbst. Dann illustriert der Film die mechanistische These, daß der Lauf der Dinge

„kausal ist, eine Kette von Ursache und Wirkung, und das stimmt mit der Idee überein, die Welt sei eine Maschine“. Und drittens illustriert der Film die These, „wonach der Lauf der Dinge ein Zusammenspiel von Zufall und Wirklichkeit ist“.

In der Erinnerung stellt er fest, daß die Qualität des *Lauf der Dinge* darin bestehe, diese sich widersprechenden Ideen zu vereinbaren. Flusser mißt also den Film an einem fremden Maß, nämlich an den Ideen, und der Reiz des Films offenbart sich in der Diskrepanz zwischen der gewohnten Ideenordnung und dem von Flusser als ungewöhnlich empfundenen Arrangement der Idee durch die Schweizer Filmemacher.

Flusser interessiert sich für das Kino als symbolische Form. Deshalb spricht er auch vornehmlich allgemein über die Institution des Kinos und seiner „Funktionäre“.

Flusser „machte tagsüber Geschäfte“ und betrieb abends Philosophie. Dieses Philosophieren nennt er „bodenlos“ und vergleicht es mit einem Schachspiel. Anders wird der Gestus des Philosophierens, als Flusser den Ingenieur Milton Vargas kennenlernt, der ihm den Blick für die Technikgeschichte öffnet. Flusser entdeckt den Computer als Materialisierung langwährender Prozesse der neuzeitlichen Wissenschaft. Der Computer dient ihm einerseits als Maßstab, an dem Prozesse in formalisierbare und nicht formalisierbare unterschieden werden. Er ist ein Instrument der Befreiung von nationalen und kulturbedingten Vorurteilen, andererseits stellt der Computer Probleme der Vermittlung zwischen Programmierern und Nicht-Programmierern. Techno-Imagination ist für Flusser deshalb ein Bildungsprogramm, das den Anschluß zwischen Programmieren und Nicht-Programmieren herstellen soll. Die Vehemenz, mit der Flusser für techno-imaginäre Bildung eintritt, wird plausibel vor dem Hintergrund seiner erstaunlich frühen Einsicht in die strukturbildende Kraft der „Dampfmaschine“ Computer.

Flussers Gedanken müssen also anmaßend und rücksichtslos gegenüber der sinnlichen Situation des Kinos bleiben? Ich denke nicht, denn erstens argumentiert Flusser, daß Filmemacher eigentlich mehr können. Flussers Behauptung, daß der Filmemacher in der Zeit vor und zurück springen kann, deute ich vor dem Hintergrund der Schriften Cassirers so,

daß Flusser den Filmemacher am Rand eines unendlich verfeinerbaren Möglichkeitsraums wähnt. Der Filmemacher kann aufgrund seiner mangelhaften techno-imaginären Bildung den Raum-Zeit-Reichtum nicht wahrnehmen und ausschöpfen (Cassirer stellt unter anderem dar, daß das mathematische Kontinuum ein unendlich verfeinerbares Instrument darstelle, das einen neuen Möglichkeitsraum gestalte. Die Unterscheidung zwischen der stetig gegebenen Anschauung, dem stets lücklos gebotenen Blick auf die Welt und dem durch konstruktive Akte erzeugten Kontinua in der Mathematik und Physik wird in der Zwischenkriegszeit von Mathematikern, Physikern und Philosophen diskutiert. vgl. Röller, 2001).

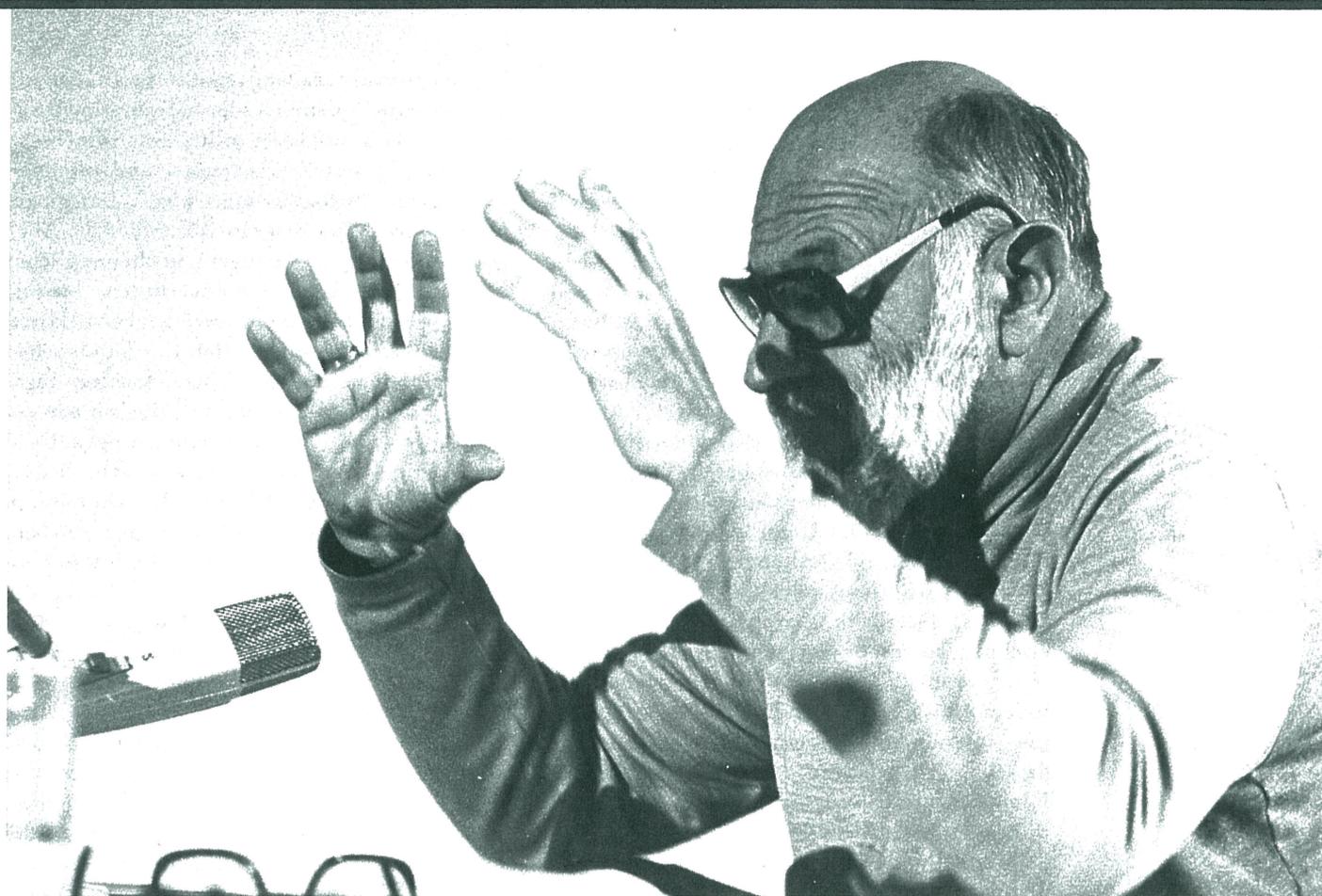
Nun möchte ich eine andere Perspektive auf das Wortspiel mit der „Bubertät“ in der Hoffnung entwickeln, daß Flussers Idee der Proxemik fruchtbar für zukünftige theoretische Produktionen und Reaktionen auf Bewegtbilder werden kann. In einem Interview mit Patrick Tschudin erinnert sich Flusser an einen Vortrag Martin Bubers in Prag:

„In diesem seinem Vortrag wurde mir deutlich, was Buber mit dem ‚Ich und Du‘ meint, was er mit dem dialogischen Leben meint. Und so habe ich Einsicht gewonnen in die jüdisch-christliche Weisheit, wonach Nächstenliebe der einzige Weg ist, um zu Gott zu kommen. Dank Buber habe ich auch das Bilderverbot im Judentum verstanden ... Der Mensch ist ein Ebenbild Gottes. Wenn ich das Antlitz des anderen sehe und mich dem Antlitz des anderen öffne, ist das die einzige Form, in der ich Gott sehen kann. Wenn ich daneben andere Bilder mache, verstelle ich mir den Weg zum anderen und dadurch zum ganz ‚anderen‘“. (Interview Tschudin/Flusser 1991) Demnach verblenden alle Bilder, ob Photographien, Filme oder computergenerierte Bilder, die Sicht auf den anderen. Sie verhindern den „Gottesdienst“. Doch das scheint nur so. Denn Flusser hat den Begriff des Symbols bewußt so zwiespältig gehalten, daß auch Symbole für das Antlitz des anderen öffnen können. Flusser versteht unter dem Symbol einerseits ein Element bei der Kodierung einer Apparatur. In diesem Sinne handeln Filmproduzenten als Technokraten, wenn sie Bilder so fügen, daß sie zum Konsum anregen. Andererseits liegt im Symbol auch ein störendes Potential, das die Konsumgewohnheit irritiert und eine

Distanznahme von gewohnten Zusammenhängen erfordert. Diese Distanzierung geschieht im erwähnten Akt der „epoché“. Sie ist einerseits eine philosophische Technik, doch andererseits setzt sie immer dann ein, wenn sich vor dem Hintergrund der Menge möglicher menschlicher Kontakte eine individuelle Begegnung abzeichnet. Diese Begegnung kann im persönlichen Gespräch geschehen, wie zum Beispiel im Gespräch zwischen Vilém Flusser und Klaus Nüchtern (1990): „Also ich meine, daß jedes Mal, wenn ich mit Ihnen einen persönlichen Kontakt anknüpfe, ich Sie anerkenne und mich daher in Ihnen erkenne, daß ich Gottesdienst tue. Und daß, wenn ich sage, eine Million Chinesen sind mir wurscht, ich Heide bin“.

Wer „wurscht“ oder nicht „wurscht“ ist, das ändert sich, wenn sich die technischen Bedingungen ändern. Der Bekannte in Australien, mit dem man telematisch Schach spielt, kann dann wichtiger werden als der unbekannte Nachbar im Hotelzimmer. Flussers Proxemik impliziert, daß unabhängig von konkreten geographischen Räumen Nähe möglich ist und daß mit der Vernetzung von Kommunikationsinstrumenten neue Konfigurationen der Nähe und damit der Verantwortung gegenüber dem anderen stattfinden. Diese Konfigurationen variieren in Abhängigkeit von den Techniken, die zur Kommunikation verwendet werden.

Was hat das nun mit dem Kino zu tun? Flussers Besprechung des Films von Fischli und Weiss kann nun in einem anderen Licht erscheinen. Jetzt wecken zwei Individuen mit nicht-sprachlichen Mitteln Ideen und verursachen Fragen. Sie irritieren durch das Arrangement unvereinbar geglaubter Ideen, und zweitens wecken sie die Neugierde auf anders gestaltete Ideenwelten. So gesehen lassen sich aus Flussers „Bubertät“ programmatische Konsequenzen für die Theorie-Produktion ziehen, die bei Flusser vorhanden sind, die er meines Wissens aber nicht expliziert hat. Einerseits kann man vor dem Hintergrund der technisch-wissenschaftlichen Entwicklung voraussetzen, daß der Computer Bildbewegungen unendlich fein skalierbar darstellt. Die Verbindung zwischen Computer und Schnittplatz kann dazu führen, daß neue Möglichkeitsräume erschlossen werden. Die Verbindung computergestützter Bildgenerierung oder Gestaltung von Bildern mit Netztechnologien beschleunigt und modifi-



ziert einen Emanzipationsprozeß des Films von der „basilikal“ bzw. der konsumindustriellen Situation des Kinos zu einer dialogischen Form. Dieser Emanzipationsprozeß setzte schon mit der Videotechnik ein, er wird durch Netzwerktechnologien beschleunigt, die gestatten, Filme multilokal zu versenden. Damit kann der andere telematisch Konzepte versenden, Konzepte, die das Ich irritieren und den Alltag suspendieren. Ob der telematische Gottesdienst zwischen Ich und Du von strukturellen Störenfriedern und Raubrittern unterbrochen werden kann, die Kollekte und Kirchensteuer für übertragene Bytes einfordern, das ist eine andere Frage. Ihre Beantwortung impliziert jedoch eine ökonomische Kritik an der Netzgesellschaft, die vielleicht durch zukünftige Vergleiche zwischen den so unterschiedlichen Nomadologen und Kintheoretikern Deleuze und Flusser befördert werden kann.

Für eine „bubertäre“ Theoriebildung ergibt sich folgendes: Sie kann im Anschluß an Flusser Bewegtbilder daraufhin untersuchen, wie sie im

einzelnen Raum und Zeitordnungen entwerfen. Doch ist es meiner Ansicht nach nicht mehr opportun, allgemein von Filmemachern oder Künstlern zu sprechen, sondern im Sinne von Flussers Proxemik: „Wurscht“ ist, was 1000 Filmemacher treiben, nicht „wurscht“ ist die individuelle künstlerische Arbeit, die eine Theorieproduktion und Kritik der gewohnten Begriffe herausfordert.

Die Assonanz zwischen Bubertät und Pubertät muß diese Theorieproduktion nicht fürchten, denn Film und Computer sind so jung, daß man sich für ungestüme und begeisterte Wachstumsprozesse nicht schämen sollte. Flusser hat im Rückblick stets beherzt zu aktuellen Fragen Stellung genommen und Mut besessen, die philosophische Tradition zu beleben und andererseits seinen Zuhörern stets unbequeme Begriffe zuzumuten. Ich glaube, daß sein buberärer Mut der aktuellen Theorie fehlt. Δ

*„Das Eintrittsgeld im Kino und das Austrittsgeld im Supermarkt sind die beiden Seiten der gleichen Münze.“*

*Foto: Michael Jörns*