

Filmerzeugung und Filmverbrauch.

Die beiden folgenden quasi-phaenomenologischen Beschreibungen haben vor, den hier vorgeschlagenen Begriff "Techno-imagination" in den Griff zu bekommen. "Techno-imagination" sei die Faehigkeit, dank Apparaten erzeugte Bilder, ("Technobilder"), zu verschluesseln und zu entziffern. Die die ser Arbeit zugrundeliegende Hypothese ist, dass sich diese Faehigkeit von der traditionellen Imagination radikal unterscheidet. Dass das "Lesen" und "Schreiben" von Technobildern, (Fotografien, Filmen, Fernsehprogrammen usw.) ganz andere Forderungen stellt als das von klassischen Bildern, (Hoehlenma lereien, Mosaiken, Glasfenstern usw.). Und dass diese von Tecnobildern ge stellte Herausforderung eine der bedeutungsvollsten ist, welche an uns von der gegenwaertigen Lage der Dinge ergehen.

Man kann naemlich folgende Diagnose der gegenwaertigen Lage der Dinge als Werkhypothese versuchen: Gegenwaertig sind es Technobilder, und nicht mehr, wie noch vor kurzer Zeit, Texte, welche in der uns umgebenden kodifi zierten Welt die meisten Botschaften tragen. Nimmt man eine solche Diagno se fuer den Augenblick an, dann wird die Faehigkeit, Technobilder zu erzeu gen und zu verbrauchen, also die "Techno-imagination", fuer das Leben, ja das Ueberleben in der gegenwaertigen Lage der Dinge, geradezu unerlaesslich. Alles aber scheint dafuer zu sprechen, dass es mit unserer Techno-imagination nicht gut steht. Dass wir nicht faehig sind, die Botschaften betreffs der uns umgebenden Welt "richtig" zu senden und zu empfangen. Dass wir fuer die Gegenwart nicht "richtig vorprogrammiert" sind. Nicht etwa nur so, wie Analphabeten in einer von Texten beherrschten kodifizierten Welt nicht rich tig vorprogrammiert sind. Sondern auch so, wie es in einer solchen Welt Schriftsteller waeren, welche weder Grammatik noch Orthographie beherrschen. (Eine solche Lage mag es tatsaechlich, und wiederholt, gegeben haben.)

Dies waere eine der moeglichen "Erklaerungen" unserer Krise: dass wir uns in der Welt, in die wir geworfen wurden, mangels Techno-imagination nicht orientieren koennen. Nimmt man nun an, (und vieles spricht dafuer), dass je dem Kodentyp ein besonderes Existenzklima entspricht, (etwa den traditionel len Bildern das magische, und den Texten das historische Dasein), dann laesst sich sagen, dass wir im allgemeinen unfahig sind, die von Technobildern ge forderte Daseinsebene einzunehmen. Etwa: das historische Bewusstseinsniveau zu ueberschreiten. Die hier gemeinte "Erklaerung" unserer Krise koennte al so lauten: in einer weitgehend nach-historisch kodifizierten Welt, in einer Welt von Technobildern, sind wir vom Elternhaus, von der Schule, von der her gebracht Kultur ueberhaupt, fuer ein geschichtliches Dasein vorprogrammiert und unsere Erlebnis-, Denk-, und Wertkategorien stimmen daher nicht mehr.

Die beiden folgenden Beschreibungen wollen als Versuche gelesen sein, eine solche Werkhypothese zu erhaerten.

.....
 kern

Spricht man vom Filmen, dann kann man nicht umhin, es mit seinem Vater, dem Fotografieren, zu vergleichen. Bei einem solchen Vergleich springt eine Reihe von Unterschieden ins Auge. Zum Beispiel nur: die fotografischen Bilder sind unbewegt und stumm, und die filmischen scheinen sich zu bewegen, und sie toenen. Solche und aehnliche Unterschiede gehen aber am Wesentlichen, (am "Eidos"), des Filmens vorbei, und es gilt doch, dieses Wesentliche zu fassen. Filmen ist ein Behandeln von Ereignissen, und Fotografieren ein Behandeln von Szenen. Stimmt diese Behauptung, stimmt es, dass das "Bedeutungsuniversum" des Filmens ein Kontext von Prozessen ist, und das "Bedeutungsuniversum" des Fotografierens ein Kontext von Sachlagen, dann muessen sich alle uebrigen Unterschiede auf diesen Kern zurueckfuehren lassen. Wenn die Bedeutung des Filmens eine ganz andere ist als die des Fotografierens, wenn das Filmen eine "wellenartige" und das Fotografieren eine "sandkoernige" Welt bedeuten, dann ist das Vergleichen zwischen beiden ein Uebersetzen aus einer Welt in eine andere, (ein Problem, das uns zum Beispiel von der Optik her bekannt ist). Ein solches Vergleichenmuessen zwischen strukturell unvergleichlichen Welten ist uebrigends fuer unsere Situation charakteristisch.

Bei der Betrachtung des Fotografierens muss man sich auf die Bewegungen des mit einem Apparat versehenen Fotografen, (oder des mit einem Fotografen versehenen Apparates), konzentrieren. Es sind Bewegungen, welche als ein huepfendes Suchen nach Standpunkten einer Szene gegenueber gedeutet werden koennen. Dabei ist dieses Suchen komplex bedingt, und zwar von der Szene selbst, von der Konstruktion des Apparates und von der Absicht des Fotografen. Versteht man unter "Ideologie" das Beharren auf einem spezifischen Standpunkt, dann ist das Fotografieren eine nach-ideologische Bewegung. Denn nicht nur erscheint beim Fotografieren jede Szene als von einem Schwarm ebenbuertiger Standpunkte umgeben, sondern es stellt sich dabei auch heraus, dass sich die Szene desto besser enthueilt, je zahlreicher die Standpunkte sind, die ihr gegenueber eingenommen werden. Trotzdem handelt es sich bei einer solchen Ueberholung der Ideologien nicht um Wertfreiheit: der Fotograf besitzt Kriterien, die ihm erlauben, unter den moeglichen Standpunkten zu waehlen. Dies nur als Beispiel, wie die Techno-imagination das historische Bewusstsein hinter sich laesst.

Vergleicht man den Fotografen mit dem Kameramann, dann stellt man fest, dass sich das huepfende in ein gleitendes Suchen verwandelt. Beim Filmen wird das fotografische Quanteln zu Fliessen: es werden Bewegungen wie "travelling", "scanning", "close-up" usw. moeglich. Entschliesst man sich, das Suchen nach Standpunkten "Zweifel" zu nennen, dann laesst sich sagen, dass der filmische im Vergleich zum fotografischen Zweifel weniger "cartesisch" ist, weniger methodisch: eher zoegernd, (zum Beispiel beim "zooming"). Der Kameramann springt nicht von einem Schluss in den anderen, sondern er laesst seine Entschlusse unentschlossen verschwimmen.

Es waere jedoch verfehlt, wenn es um das Erfassen des Wesentlichen am Film geht, den Fotografen mit dem Kameramann vergleichen zu wollen. Denn der Fotograf und sein Apparat erzeugen die Fotografie, waehrend der Kameramann mit seiner Kamera nur das Rohmaterial fuer die spatere Erzeugung des Films, naemlich das Filmband, liefert. Zwar: dieses Filmband, dieser Streifen von linear aneinandergereihten Fotografien und Tonspuren, kann als geronnener zoegernder Zweifel angesehen werden, und in diesem Sinn als Ueberholung der Ideologien in eine andere als die fotografische Richtung. Es ist also an ihm eine andere als die fotografische Techno-imagination zu erkennen. Aber: der eigentliche Erzeuger des Films, der Mann mit der Schere und dem Klebstoff, der ueberdem Filmstreifen steht, um ihn zu behandeln, muss ueber eine noch ganz anders geartete Techno-imagination verfuegen, will er aus dem Band einen Film erzeugen.

Die unter Filmkritikern gelaefige Diskussion ueber die Zahl der filmischen Dimensionen, (sind es die zwei der Leinwand, die drei des Schalles, ist es die lineare Zeit des Filmabrollens, die Faecherzeit der gemeinten Filmgeschichte, usw.?), hat fuer den Filmproduzenten keine primaere Bedeutung. Von seinem Standpunkt aus ist der Film zweidimensional, denn es ist ein aus Technobildern bestehender Streifen. Ein Halsband-aehnliches Kettengefuege, dessen Glieder gleich Perlen gezaehlt, nachgezaehlt, kalkuliert werden koennen. Aber der Filmstreifen ist doch nicht einfach mit einem Abakus vergleichbar: seine Perlen, die Technobilder, sind nicht nur zaehlbar, sondern sie koennen auch, dank Schere und Klebstoff, umgeordnet werden. Zwar ist also der Filmstreifen eine lineare Kode, (wie etwa das Alphabet oder die arabischen Zahlen), aber er ist fuer den Filmproduzenten kein Text, der "gelesen", (das heisst: koernergleich aufgelesen), sein will, sondern er ist ein Prae-text fuer das Erzeugen von Filmen.

Der Ort, an welchem der Filmproduzent dem Streifen gegenueber steht, ist eine Transzendenz der Linearitaet, (der Schrift, des linearen Kalkuels, der linearen Logik, kurz: der historischen Zeit), denn die Linearitaet ist, von diesem Ort aus gesehn, das Rohmaterial, das es gilt, von "aussen" zu behandeln. Der Produzent handelt nicht, wie der Held, innerhalb der Geschichte, (der Zeile), um sie zu veraendern, sondern Geschichte ist fuer ihn ein Praetext, um daraus von aussen her eine Botschaft zu machen. Sein Standort ist also, in manchen Aspekten, mit dem des juedisch-christlichen Gottes vergleichbar.

Gleich jenem Gott sieht er den Anfang und das Ende der Geschichte, naemlich des Filmstreifens, gleichzeitig vor sich, und gleich jenem Gott kann er Wunder tun, naemlich Eingriffe von aussen. Aber seine Macht ueberschreitet die Allmacht jenes Gottes bei weitem. Er kann, was der juedisch-christliche Gott nicht kann, Ereignisse wiederholen, sie nach Rueckwaerts laufen lassen, Phaesen ueberspringen, wie ein Schaeffer von Vergan-

enem ins Zukuenftige und vom Zukuenftigen in Vergangenes springen, den Zeitablauf beschleunigen und hemmen, Anfang und Ende der linearen Zeit zu sammenkleben und so aus der Geschichte einen Zyklus machen, kurz: mit der Linearitaet spielen. Ungleich dem juedisch-christlichen Gott, aber auch ungleich dem Unbewegten Beweger des Aristoteles, ist der Filmproduzent ein Komponist der Geschichte.

Sein Ziel ist, aus der linearen Zeit des Filmstreifens eine andere zu komponieren, und zwar eine Zeit, welche als Geschichte auf Leinwaende projiziert wird. Wie der Musikkomponist ist er an einem Spiel engagiert, an einem "ludus imaginorum" statt einem "ludus tonalis". Nur sind seine Akkorde nicht aus Toenen zusammengefuegte Gestalten, sondern Ereignisse, die aus Szenen zusammengefuegt wurden. Seine flash-backs, slow-downs, Zeitlupen usw. sind Spiel mit der Zeitzeile, also Zeitkreise, Zeitspiralen, Zeitellipsen. Daher ist die von ihm komponierte Zeit mehr als magisch: der Zeitkreis der ewigen Wiederkehr, der Geburt, des Tods und der Wiedergeburt, ist nur eine unter den Zeitformen, die ihm zur Veffuegung stehen. Die zyklische Zeit der Magie und die lineare Zeit der Geschichte sind fuer ihn zwei unter zahlreichen moeglichen Zeitstrukturen, und seine Techno-imagination uebersteigt gleichermassen die Imagination der Magie wie die Begriffsketten des kausalen Denkens.

Man muss also, beim Erzeugen von Filmen, zwischen zwei Ebenen des Handelns deutlich unterscheiden. Auf der einen liegen die Handlungen der Filmschauspieler, der Schminker, der Regisseure, der Kameramaenner, der Beleuchter, kurz aller jener, welche dazu beitragen, dem Filmproduzenten den Filmstreifen zu liefern. Auf der zweiten Ebene handelt der Filmproduzent selbst mit Klebstoff und Schere. Es waere aber voreilig, die erste Ebene schlicht mit der Ebene des historischen Handelns, mit "Drama", gleichsetzen zu wollen. Und das aus zwei Gruenden. Erstens spielen die einzelnen Handelnden mit einander schwer vergleichbare historische Rollen: der Schauspieler steht auf einem anderen "historischen" Ort als der Kameramann oder der Schminker. Und zweitens ist alles Handeln auf dieser Ebene auf jenes andere, "transzendente", Handeln des Filmproduzenten ausgerichtet. Man muss daher anerkennen, dass diese erste Ebene einen Apparat bildet, innerhalb dessen Funktionaere auf verschiedene Arten beschaeftigt sind, dem Filmproduzenten sein Rohmaterial zu liefern: Mit anderen Worten: es ist anzuerkennen, dass nach der Emergenz der zweiten Ebene, der der filmischen Techno-imagination, die Geschichte nicht mehr so weiterlaeuft wie vorher.

Dies laesst sich etwa so formulieren: Fuer das historische Bewusstsein ist Sein ein Werden. Fuer die filmische Techno-imagination ist Werden eine Illusion, welche dank einer spezifischen, genau kalkulierbaren Projektionsgeschwindigkeit diskreter, reihenfoermig geordneter Bilder auf eine Leinwand erweckt wird. Dies bedeutet aber selbstredend nicht,

Ass der Filmproduzent etwa die einzelnen Bilder fuer "wirklicher" hielte als die Bewegungen, die er auf der Leinwand entstehn laesst. Auch die einzelnen Fotografien auf dem Filmstreifen durchblickt er als "trompe-l'oeil" und behandelt sie dementsprechend. Der ontologische Streit zwischen Parmenides und Heraklit hat auf seiner Handlungsebene alle Bedeutung verloren. Denn ebenso wie die Sandkoerner der Szenen auf der Leinwand zu Prozessen projiziert werden koennen, kann der Projektionsapparat die Wellen der Ereignisse auf der Leinwand zur Szene einfrieren lassen. Und dieses Uebersteigen des ontologischen Streits durch die filmische Praxis reflektiert sich auf der Ebene des einstigen historischen Handelns: es verliert den Glauben an die "Wirklichkeit" des Werdens, (des Fortschritts, der Entwicklung), und damit den Boden unter den Fuessen. Denn man kann nicht umhin, zu wissen, dass jede historische Tat, jeder "Heroismus", im Projektionsapparat zu einem stehenden Bild eingefroren werden kann, zu einem "Idol", ebenso wie es moeglich ist, alle Idole dank dem Projektionsapparat in Bewegung, ins Gleiten, zu setzen.

Und doch ist es falsch, in der filmischen Techno-imagination eine "formale Transzendenz", und im Filmproduzenten einen "Technokraten", einen Manipulator, erkennen zu wollen. Er behandelt zwar den Filmstreifen, (die Geschichte), von aussen, aber nicht die Schauspieler, die Kameramaenner, die Schminker. Sie sind ihm keine Marionetten, und der Film ist kein Puppentheater, an dem er die Faeden ziehen koennte. Sein Standpunkt ist nicht "formal" sondern er engagiert sich an der Geschichte, nur eben anders als der Held, der "arontes": von aussen. Er versucht, wie der Held, die "Welt" zu veraendern, nur eben nicht dramatisch, sondern als Spieler. Auch er besitzt ein Projekt, wie die "Welt", (die zu projizierende Geschichte), sein soll, nur ist dieses Projekt von einem anderen Standpunkt aus als das des Helden entworfen. Und bei diesem Projekt sind die Handlungen auf der ersten Ebene, der ehemals historischen, unerlaesslich. Er ist ebensowenig autonom vom Schauspieler und Kameramann, wie diese vom Filmproduzenten. Sein post-historisches Bewusstsein, seine Techno-imagination, ist nicht ein Ausloeschen, sondern eben ein "Aufheben" des historischen Bewusstseins. Die uns bedrohende Technokratie ist nicht ein Symptom von Techno-imagination, sondern im Gegenteil ihres Mangels. Technokraten sind schlechte Filmproduzenten, und die Funktionaere, die "Apparatschiks", sind schlechte Filmschauspieler und Schminker.

Trotz der Allgegenwart von Filmen, (und anderen Technobildern) ist es den meisten von uns, (auch den Filmproduzenten und Filmschauspielern), nicht gelungen, das diesen Bildern entsprechende Bewusstseinsniveau zu erreichen. Die meisten unserer Filme sind "schlecht", weil aus historischem Bewusstsein geboren. Die Technokratie, (und der Apparat), bedrohn uns, weil wir kaum faehig sind, uns von der Geschichte in die Techno-imagination zu schwingen. Das ist die hier vorgeschlagene Hypothese.

Der Kinosaal wird oft, und mit Recht, als eine Hoehle, also als Uterus und Grab, als die alles verschlingende Grosse Mutter, verstanden. Und tatsaechlich kann Platons Mythos der Hoehle als erste Filmkritik auf gefasst werden. Ohne die sakralen Konnotationen einer solchen Auffassung in Frage stellen zu wollen, ja im Gegenteil: bereitwillig zugehend, dass das Kino innerhalb der gegenwaertigen kodifizierten Welt eine der mittelalterlichen Kirche vergleichbare Stelle einnimmt, muss der hier unternommene Versuch einen anderen Weg zum Phaenomen "Kino" einschlagen, will er sein Ziel, naemlich den Verbrauch von Filmen, nicht aus den Augen verlieren. Und zu diesem Zweck ist es angebrachter, den Kinosaal zunaechst als eine der wenigen uns noch verbleibenden Stellen anzusehn, an denen wir uns vor der steigenden Springflut der Technobilder verbergen koennen. Als eine Art Arche Noah.

Tatsaechlich herrscht dort, bevor die Leinwand zu schimmern und die Lautsprecher laut zu sprechen beginnen, Dunkelheit und Stille. Die auf uns von allen Seiten Tag und Nacht einstroemenden Bilder und Toene, die scham- und hemmungslösen Verfuehrungen und Winke, die uns allerorts zerstreuen, haben vor dem Kinoeingang Halt gemacht, und wir duerfen uns konzentrieren. Das ist der Grund, warum frueher das Kino mit dem Theater verwechselt wurde: zum Beispiel "Lichtbildtheater". Wiewohl das Kino eine ganz andere Kommunikationsstruktur als das Theater hat, (es gibt bei ihm keinen "Sender" auf einer Buehne, sondern einen "Uebertrager" von Botschaften abwesender Sender), hat es mit dem Theater doch dieses gemein, dass es ein Ort konzentrierter Kontemplation ist. Eine solche konzentrierte Beschaulichkeit heisst griechisch "Theoria", ein Wort, aus dessen Wurzel auch das Wort "Theater" gewachsen ist. Der Film ist die fuer unsere Lage bezeichnende Kunstform, weil er uns an einem der wenigen Orte geboten wird, an denen wir der Theorie froenen koennen. Allerdings, wie noch zu zeigen sein wird, herrscht im Kino die Theorie nur in den Pausen zwischen Programmen, mit der Absicht, uns desto besser praktisch programmieren zu koennen.

Uebrigens ist der Kinosaal kein Enkel des klassischen Theaters, sondern der Basilika, und dieser Umstand will bedacht sein. Die klassische Basilika, jene kuppelbedeckte Halle, wie sie uns im roemischen Pantheon noch heute zugaenglich ist, war urspruenglich eine Art Supermarkt, um spaeter in Tempel und Kirche umfunktioniert zu werden. In unserer kodifizierten Welt dient die Basilika beiden, aber jetzt von einander raeumlich getrennten, Funktionen: als Supermarkt und als Kino. Man kann den Konsum von Technobildern nur dann richtig erfassen, wenn man die Synchronisation der Funktionen dieser beiden Basilikaformen, des Supermarkts und des Kinos, betrachtet. Die Tatsache, dass diese beiden Formen in den Shopping Centers raeumlich zusammenzuruecken beginnen, kann diese Betrachtung erleichtern.

Der Supermarkt ist ein kuppelueberdachtes Labyrinth aus Technobildern, das den Zweck hat, seine Verbraucher zu verschlingen, seine Konsumenten zu konsumieren. Er hat weit geöffnete Tore, um die Illusion des freien Zutritts, also eines öffentlichen Raums, zu erwecken. Er gibt sich als "Markt, Marktplatz", also als Agora einer Polis. Aber das ist ein Koeder. Ein echter Marktplatz ist ein politischer Raum, weil er den Austausch von Dingen und Meinungen, "Dialoge", gestattet. Der Supermarkt schliesst Dialoge aus, und sei es nur, weil er von "weissen und schwarzen Gerauschen", von ausgestrahlten Farben und Tönen, erfuehlt ist. In diesem Sinn ist er ein privater Raum, naemlich ein Raum fuer Privatmenschen, (griechisch: "Idiotes"). Aber vor allem handelt es sich bei den offenen Toren um Koeder, weil zwar der Eingang nicht aber der Ausgang, frei ist. Um dem Labyrinth zu entschluepfen, muss ihm beim Ausgang ein Loesegeld geopfert werden. Und zu diesem Zweck steht man Schlange. Diese Mythologische Schilderung des Supermarkts beabsichtigt, ihn als den privatesten aller Raume, ~~als den privatesten aller Raume~~, zu entlarven: als Gefaengnis. Er dient nicht dem Austausch von Guetern und Informationen, sondern er zwingt den Verbrauch spezifischer Gueter und Informationen auf: er ist kein Markt, allerdings ist er Super.

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 Inneren teilzunehmen. Dieser initiatische Charakter des Kineingangs wird von den funkelnd und zwinkernd einladenden Lichtern ueber ihm nicht geleugnet, sondern unterstrichen. Hingegen oeffnet das Kino seine Tore weit, wenn das Programm beendet ist, um die nun programmierten Glaebigen massenhaft ausstroemen zu lassen. Die Schlange vor dem Eingang des Kinos und vor dem Ausgang des Supermarkts ist das gleiche Tier: linienfoermig geknetete Masse. Das Eintrittsgeld im Kino und das Austrittsgeld im Supermarkt sind die beiden Seiten der gleichen Muenze. Das naemlich ist der Metabolismus der Konsumgesellschaft: im Kino wird man programmiert, um in den Supermarkt zu stroemen, und aus dem Supermarkt wird man entlassen, um im Kino fuer den naechsten Supermarktbesuch programmiert zu werden. So drehn sich die mythisch-magischen Fluegel des Ventilators der Technobilder innerhalb der Masse, um sie in der Bewegung des Fortschritts zu halten.

Hingegen ist der Bauch des Kinos nicht labyrinthisch, wie der des Supermarktes. Im Gegenteil: geometrisch geordnete und arithmetisch nummerierte Sitze erwarten dort den Eintretenden, ausgedehnte Sachen erwarten, cartesisch, denkende Sachen. Allerdings: sobald das Programm beginnt, strecken sich die Zuschauer auf ihren Sitzen gemuetlich aus, und werden so selbst zu ausgedehnten Sachen. Dieses Wunder der "Adequatio intellectus et rei" geschieht dank den riesigen Schatten, welche nun auf der schillern

In Silberwand dort gegenueber erscheinen, waehrend Schallwellen sich schaukelnd an den technosonorierten Waenden und an der Kuppel der Kinobasilika brechen. Irgendwo hinter und ueber den Koepfen der dem Programm Dargebotenen funktioniert ein von einem Funktionaer bedienter Apparat, der "Projektionsapparat", und er wirft die vom Filmproduzenten entworfene Geschichtskomposition gegen die Leinwand und in den Schallteich der Kaverne. Die Empfaenger wissen von diesem Apparat und von seinen verschiedenen, vor kalkulierten, Funktionen, denn viele unter ihnen besitzen zuhause aehnliche, wenn auch kleinere, Apparate. Aber sie wenden ihm ihre Koepfe nur zu, wenn er schlecht funktioniert, wenn zum Beispiel die Schatten auf der Leinwand huepfen, statt zu gleiten, und dann tun sie dies veraergert. Ungleich dem Gefangenen im platonischen Hoehlenmythus wollen sie sich von der Illusion nicht befreien, sondern in ihr verharren.

Genau genommen ist dies ein schier unglaubliches Verhalten. Wie ist es moeglich, dass Menschen in einem so hohen Grad mit einem Apparat kollaborieren, von dem sie wissen, dass er daran ist, sie in passive Empfaenger, in ausgedehnte Sachen, in Masse zu verwandeln? Selbstredend gibt es fuer dieses unglaubliche Verhalten der Kollaboranten eine vernuenftige Erklaerung. Man weiss, das der Apparat dort hinten ueber den Koepfen nicht der wahre Sender der Botschaft ist, sondern nur das letzte Glied einer Kette, welche das Kino mit dem wahren Sender verbindet. Man weiss, dass der Filmstreifen, der in diesem Apparat laeuft, nicht eine Originalbotschaft ist, sondern ein Stereotyp eines unzugaeuglichen Prototyps, und und dass es zahlreiche identische Stereotypen gibt, welche in zahlreichen Kinos "auf der ganzen Welt" laufen. Man weiss also, dass jede "Revolution", jedes Umkehren der Koepfe gegen den Projektionsapparat und die in ihm laufende Botschaft ~~was~~ ein verzweifelt unvernuenftiges Unterfangen waere. Man kann sich von der Herrschaft des Apparats nicht befreien, wenn man Projektionsapparate zerbricht, oder Filmstreifen verbrennt, denn die Zentren des Apparats bleiben davon unberuehrt und sind unzugaeuglich. Das Kino ist demnach ein Ort, welcher jede Revolution vernuenftigerweise ausschliesst. Das liegt auch in seiner Absicht.

Aber diese vernuenftige Erklaerung stimmt nicht. Die Kinobesucher sind nicht aus Verzweiflung ueber die Unmoeglichkeit einer Revolution gegen den Apparat seine Kollaboranten. Sie wollen von ihm beherrscht sein. Sie gehn ins Kino, und zahlen dafuer, um die vom Apparat erzeugte Illusion zu geniessen, sie zu verbrauchen. Sie suchen sich unter den gebotenen Kinoprogrammen bewusst eines aus, um davon programmiert zu werden. Daher ist es ein Fehler, von einer Magie der Technobilder ohne Einschraenkung zu sprechen. Das Kino funktioniert nicht, wie das malaische Schattentheater, bei dem die Glaebigen an die Schatten glauben. Die Kinobesucher sind Glaebige, nicht guten, sondern boesen Glaubens: sie wissen es besser, wollen es aber nicht wissen. Das ist nicht Magie, sondern etwas neues.

Der Mangel an Techno-imagination der Kinobesucher, ihr boeser Glaue an die Technobilder, der ihnen nicht gestattet, sie richtig zu entziffern, ist allerdings verstaendlich. Es ist unmoeglich, wissen zu wollen, was die Technobilder bedeuten, ohne dabei alle hergebrachten Werte aufs Spiel zu setzen. Denn was die Technobilder kennzeichnet ist, dass sich in ihnen das Verhaeltnis zwischen der sogenannten Wirklichkeit und dem Symbol system, (der Kode), umdreht. Alle frueheren Koden, (inklusive die traditionellen Bilder und die linearen Texte), sind Traeger von Botschaften bezueglich einer Welt, die es gilt, zu veraendern. Sie sollen der Orientierung des Menschen fuer eine solche Weltveraenderung dienen. Die Technobilder hingegen sind Folgen einer Manipulation der Welt, welche die Absicht hat, Bilder herzustellen. Die Welt ist fuer die Technobilder nicht Ziel, sondern Rohmaterial. Sie vermitteln nicht zwischen Mensch und Welt, (wie es alle frueheren Koden tun), sondern sie benuetzen die Welt, damit diese zwischen ihnen und den Menschen vermittele.

Beispiele fuer diese verhaengnisvolle Umkehrung koennen bei jedem Kinobesuch eingesammelt werden, wenn man nur den Mut aufbringt, sich fuer die Techno-imagination zu oeffnen. Die in der Wochenschau gezeigten Ereignisse interessieren nicht als solche, sondern als eine der Quellen fuer den Filmstreifen, den der Produzent mit Schere und Klebstoff behandelt. Die Menschen, die man in der Tagesschau sieht, (nicht nur Staatspraesidenten und Sportler, aber auch Terroristen und Wissenschaftler), sind nicht historisch handelnde "Helden", sondern Filmschauspieler, die mit einem Auge immer zur Kamera blinzeln. Der Mond ist von amerikanischen Astronauten "erobert" worden, damit man dies und die Ansprache Nixons auf der Leinwand sehn kann, und Terroristen entfuehren Flugzeuge, um dabei gefilmt zu werden. Nicht nur also sind die Technobilder der grosse Voyeur, der hinter dem Schluesselloch der Welt lauert, sondern die historischen Taten werden von Leuten vollbracht, die auf dieses Schluesselloch schiehlen. Die Geschichte laeuft gegenwaertig mit Hinblick auf Technobilder: sie ist ein zu schneidender und zu klebender Filmstreifen, und erst dieses Schneiden und Kleben gibt ihr Bedeutung.

Es ist daher Unsinn geworden, hergebrachte ontologische Unterscheidungen, (etwa zwischen Wirklichkeit und Fiktion), treffen zu wollen. Ein Dokumentarfilm, ein engagierter Film, ein realistischer Film, eine Hollywoodkomoedie und eine Wochenschau bewegen sich alle auf der gleichen Wirklichkeitsebene, naemlich auf jener, auf welcher Szenen, zu Ereignissen, also Geschichten, komponiert werden. Und die Funktionaere dieser Kompositionen sind in allen Faellen Schauspieler, auch wenn es sich um Dokumentarfilme und Wochenschau handelt. Denn die Ereignisse im Iran, und die Entdeckungen im chemischen Labor sind fuer den Film ebenso Vorwand wie das Drehbuch eines Musical, und alle

Beteiligten, vom persischen Mullah und Chemieprofessor bis zum Kinobesucher, wissen, dass es so ist.

Das ist aber ein ausserordentlich peinliches Wissen. Denn da ueberhaupt alles filmbar ist, vom inframolekularen Prozess bis zur chinesischen Kulturrevolution, von den ersten geschlechtlichen Regungen bis zur Entscheidung, Moench zu werden, spielt sich fuer den Wissenden ueberhaupt alles unter der Perspektive der Techno-imagination ab. Damit wird nicht nur jedes Engagement an der Geschichte unterhoeht, und verwandelt sich in Engagement an Technobildern, sondern alle historischen Werte, (zum Beispiel nur: die des Humanismus), brechen wie Kartenhaeuser zusammen. Es ist daher nicht zu verwundern, dass sich die meisten von uns, (und alle die meiste Zeit), mit Haenden und Fuesseñ wehren, dieses Wissen von der Funktion der Technobilder bewusst zu machen. Und das ist der wahre Grund fuer den Mangel an Techno-imagination, fuer den boesen Glauben an Technobilder, bei den Kinobesuchern. Es ist besser, sich von Kinoprogrammen programmieren zu lassen, als zu wissen, was diese Programme tatsaechlich bedeuten: das Ende der Geschichte. Aber ein solches Verhalten bedeutet selbstredend, mit dem uns programmierenden Apparat zu kollaborieren.

.....

Die Techno-imagination sowohl der Produzenten wie der Konsumenten von Filmen, (und von Technobildern ueberhaupt), ist unzuellaenglich, weil der verstaendliche Unwillen besteht, die in den Technobildern schlummernden nachgeschichtlichen Potentialitaeten zu wecken und voll ins Spiel zu bringen. Angesichts dieses Unwillens ist es sinnlos, von diesen Potentialitaeten ueberhaupt zu sprechen. Zum Beispiel nur von einem dialogischen Film als Traeger politischer Entscheidungen, von einem das gegenwaertig in Krise befindlichen Schulsystem ueberholendem Kinosystem, von einem Film als echtem Kunstlabor. Dies ist sinnlos, denn das Kino ist gegenwaertig so, wie es seine Erzeuger und Verbraucher wollen: eine Verschleierung der fuer die filmische Techno-imagination offenen Moeglichkeiten. (Dasselbe gilt, selbstredend, fuer alle uebrigen Technobilder, insbesondere fuers Fernseh).

Die Folge dieses kollektiven Augenschliessens, dieser stummen Verschwoerung mit dem Apparat gegen die Zukunft, ist die Drohung eines immer von menschlichen Entscheidungen autonomer werdenden Apparates. Denn nur dank einer ausgebildeten Techno-imagination koennen die Menschen die Apparate wieder unter ihre Herrschaft bekommen. Dies ist die hier unterbreitete Hypothese.

.....