

Vilém Flusser an der Ruhr-Universität

Bochumer Vorlesungen 1991

(Aus der Textversion der Bochumer Vorlesungen : <http://www.flusser-archive.org/publications/bochumervorlesungen>)

Am 2. März 1989 hielt Vilém Flusser auf Einladung des damaligen Kernforschungszentrums Karlsruhe einen Vortrag, in dem er sich mit neuen Formen des Veröffentlichens beschäftigte. „Schreiben für Publizieren“ wurde anschließend von einer Forschergruppe um Bernd Wingert zum ersten Hypertext eines Philosophen verarbeitet. Nun hat der Psychologe vom Institut für Technikfolgenabschätzung und Systemanalyse (ITAS) des Forschungszentrums Karlsruhe den kompletten Hypertext-Pionier dem Vilém Flusser Archiv an der UdK Berlin übergeben, einschließlich der dazugehörigen Hardware. Das verzweigte Textsystem „Schreiben für Publizieren“ läuft auf einem Apple Macintosh Performa 630.

Am 15. 11. stellen Silvia Wagnermaier, Marcel René Marburger und Siegfried Zielinski den maschinellen Neuzugang aus Anlass des Kongresses „Re:place“ einem ausgewählten internationalen Publikum von MedientheoretikerInnen vor.

Menschliche Kommunikation II

1. Erstens: Ich gebe hier drei Blockseminare in drei Blöcken. Und ich hatte ursprünglich vor, die drei Diskurse langsam zusammenlaufen zu lassen, mit dem heutigen Tag, also am Ende des zweiten Blocks, einen Überblick von der Situation vor der gegenwärtigen Kommunikationsrevolution beendet zu haben. Und ich hatte vor, den dritten Block, also nächste Woche, gänzlich einer Analyse der gegenwärtigen Situation zu widmen, von allen drei Seiten, so, dass sozusagen die drei Diskurse in einen einzigen münden und vielleicht sogar in einer leichten Prognose der Zukunft. Das hatte ich vor. Es ist mir aber nicht gelungen. Denn die Diskurse haben einander ständig gekreuzt. Manche von Ihnen nehmen nur an einem der Seminare teil, andere wieder nehmen an allen drei teil, so dass ich fürchte, mich zu wiederholen. Und dadurch, außerdem haben Sie zum Schluss zum Glück meinen Diskurs immer wieder durch Fragen und Einwände durchbrochen, so dass ich aus dem Konzept gekommen bin, und das ist ja immer sehr

gut, man soll ja nicht im Konzept bleiben, ein Konzept ist doch immer falsch. Also, ich bin ein bisschen durcheinandergelassen. Und ich habe mir gedacht, dass ich infolgedessen heute die, wie man im Brasilianischen sagt, die Uhren gleichzustellen habe, concertan-se relógios. Das zweite Geständnis ist: Ich bin eingeladen worden, morgen in irgendeinem Planetarium, stellen Sie sich das vor, in Bochum einen Vortrag zu halten. Ich habe mir das Thema ausgewählt: "Fotografie und Geschichte". Das wird natürlich ein öffentlicher Vortrag sein, also lauter Unsinn, aber, und außerdem wird er ein, eine Stunde dauern, aber trotzdem will ich doch nicht nur lauter Unsinn reden, und so hab ich mir gedacht, dass ich Sie als Versuchskarnickel, Karnickel, benützen werde und hier etwas zivilisierter, disziplinierter und ausführlicher ein ähnliches Thema behandeln werde. Das als Captatio Benevolentiae. So, und jetzt werde ich versuchen, den Faden dort aufzugreifen, wo ich laut Andreas und Ralf ihn voriges Mal habe fallen lassen. Ich habe, als ich das Phänomen der Kommunikation phänomenologisch, deshalb hab ich ja das Wort Phänomen gewählt, die Worte, die ich da hin schreib, sind ja nicht unschuldig. Als ich das Phänomen der Kommunikation zu besprechen begann, hab ich meine Ausführungen bei der Betrachtung der Verwandlung unseres Weltbildes aus einem prozessuellen in ein vernetztes zu besprechen. Kurz, ich habe zum ersten Mal in diesem Seminar ins Auge gefasst, was man meint, wenn man Nachgeschichte sagt, Posthistoire. Wenn man von einer Krise der Historizität, von einer Überholung des Geschichtsbewusstseins spricht. Und an diesem Punkt will ich anknüpfen und den heutigen Tag, wenn es uns gelingt, mir und Ihnen, ausschließlich der Fotografie und dem Film zu widmen. Dabei werden natürlich Aspekte zutage kommen, die man gewöhnlich mit diesen beiden Medien nicht verbindet. Lassen Sie mich bitte zuerst Ihnen zu, in Erinnerung rufen, wie es um das Geschichtsbewusstsein bestellt ist. Für das Geschichtsbewusstsein gibt es nichts als Prozesse. Wenn ich mir eine Sache anschau, zum Beispiel diesen Tisch, so ist dieser Tisch für das Geschichtsbewusstsein die Spitze von Pfeilen, die aus der Vergangenheit kommen, sich dort, dort treffen und in die Zukunft weisen. Wenn ich diesen Tisch historisch analysiere, dann komme ich auf alle diese zahlreichen Prozesse, die in diesem Tisch, die zum Resultat hier als Folge diesen Tisch hatten, zum Beispiel unter einer spezifischen Analyse könnte ich aus diesem Tisch die ganze Geschichte der Erzeugung von Möbeln seit, seit dem Neolithik bis heute feststellen. Von einem andern Standpunkt aus könnte ich die Geschichte der technischen Entwicklung seit der älteren Steinzeit bis heute in diesem Tisch feststellen. Ich könnte von einem dritten Standpunkt aus sogar vielleicht die Kulturgeschichte, die politische Geschichte, die

wirtschaftliche Geschichte, die soziale Geschichte, all diese Geschichten haben sich verbündelt, um diesen Tisch hervorzubringen. Dieser Tisch ist die Spitze eines Eisbergs, von Prozessen, die, die an dieser Stelle und an vielen andern sich vergegenwärtigen. Aber kaum haben Sie sich vergegenwärtigt, so drängen sie schon in die Zukunft. Ich kann von diesem Tisch aus gewissermaßen die Entwicklung aller Tische und aller Möbel und der ganzen Geschichte der Menschheit und der ganzen Geschichte des Universums gewissermaßen voraussehen, in dem, was Marx die eiserne Notwendigkeit genannt hat. Das heißt, wenn ich ein historisches Bewusstsein habe, dann gibt es eigentlich keine Gegenwart. Alles ist im Werden begriffen. Alles ist ein Wachstum oder ein Verfall. Obwohl, dass es ein Verfall ist, das passt nicht sehr gut in die, ins historische Bewusstsein, das historische Bewusstsein ist eigentlich progressiv, und Regressionen sind für das historische Bewusstsein Abnormitäten.

- Inwiefern entspricht denn das zweite Prinzip der Thermodynamik an historische Bewusstsein?

Gar nicht.

- Gar nicht?

Ich glaube, als Sadi de Carnot das gesagt hat, war er sich gar nicht bewusst, dass er einen Todesstoß dem historischen Bewusstsein erteilt hat. Der hat sich an die Möglich-, der hat sich ja nur interessiert: Warum gibt es kein Perpetuum Mobile? Gut, ich werde Ihre Frage aufnehmen. Ich erinner Sie an das zweite Prinzip der Thermodynamik. Das schaut doch auch historisch aus. Es sagt doch, es gibt eine eindeutige Zeit. Die Welt entsteht in einem großen Knall, "Big bang", und mit diesem Knall beginnt die Zeit. Zuerst rast sie, und dann wird sie immer langsamer, die erste Mikronanosekunde nach dem "Big bang" ist viel länger als die letzten Milliarden Jahre, denn in diesem "Big bang", das, das wir uns vorstellen müssen als eine absolute unwahrscheinliche Situation, aus Nichts wird Etwas, sozusagen, und langsam zerstreuen sich diese Möglichkeiten, die im "Big bang" sind, immer gleichförmiger, dank der Zeit wird die Welt, wird der Raum immer größer, und zwar verbreitet er sich mit Lichtgeschwindigkeit, gegenwärtig ist die Welt etwa sechzehn Milliarden Jahre alt und sechzehn Milliarden Lichtjahre im Durchschnitt, denn Raum und Zeit sind ja nicht zu trennen, die Größe der Welt und das Alter der Welt sind zwei verschiedene Standpunkte auf die gleiche Sache. Und die Zeit wird aufhören und infolgedessen der Raum leer

werden, sozusagen, wenn alle Partikel ...

2. ... gleichmäßig gestreut sind, wenn nichts mehr sich ereignen kann, wenn alles derart wahrscheinlich wurde, dass es an die Sicherheit grenzt. Es schaut auf den ersten Blick aus, als sei das ein linearer Zeitbegriff, der mit der Historizität zusammenhängt. Jetzt hab ich endlich einen Maßstab, mit dem ich objektiv die Geschichte messen kann, nämlich den Verfall der Partikelgruppen, zum Beispiel den Verfall von radioaktivem Karbon. Zeit ist dann die Tendenz des Raums, sich immer breiter zu streuen. Aber tatsächlich ist es das Gegenteil von Historizität. Denn tatsächlich ist ja dann die Zeit nicht die Tendenz der Dinge zu werden, sondern zum Vergehen. Und tatsächlich ist es ja dann nicht ein, ein Strom aus der Vergangenheit in die Zukunft, sondern ein Strom vom Punkt zur unendlichen Weite. Die Zeit hat einen räumlichen Charakter gewonnen. Und was das Entscheidende ist, in dieser, diesem Raum-Zeit-Begriff gibt es Umkehrungen, Epizyklen. Ich wollte erst in dem letzten Block darauf zu sprechen kommen. Das zweite Prinzip der Thermodynamik sagt: Es ist notwendig so. Es ist notwendig, dass alles immer wahrscheinlicher wird. Aber diese Notwendigkeit ist ein Resultat des Zufalls. Das, in der Entropie ist dieses Umschlagen des Zufalls in Notwendigkeit vorgesehen. Wenn ich würfle, dann weiß ich nicht, was bei jedem Würfelwurf herauskommt. Die Möglichkeit, dass ein Sechser herauskommt, ist eins zu Sechs. Aber wenn ich eine Million mal würfle, dann kann ich mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit behaupten, dass jeder sechste Wurf eine Sechs ergibt. Das ist, was ich gemeint hab, es, die Welt nähert sich asymptotisch der Sicherheit. Und in diesen Zufällen, in diesem akzidentalen Denken, entstehen selbstredend negative Epizyklen. Also, die Zeit dreht sich in sich selbst um und läuft in der Gegenrichtung. Wir müssen uns an diesen Gedanken gewöhnen, ich wollte das erst nächste Woche sagen. Die Zeit ist zwar eindeutig, sie läuft eindeutig, aber auf ihr sitzen Epizyklen, und die laufen in einer umgekehrten Richtung. Sagen wir, das ist die Entropie. Und auf der Entropie, nehmen wir an, sitzt die Entwicklung der biologischen Arten. Es entsteht daraus zufällig notwendigerweise immer komplexere Gebilde. Also, aus Amöben schließlich so komplexe Gebilde wie Kopffüßler oder Hautflügler oder der Mensch, um diese drei höchsten Formen des Lebens bisher zu erwähnen, und vielleicht geht das noch weiter. Aber notwendigerweise muss das in die Entropie zurückgehen. Im zweiten Prinzip der Thermodynamik ist vorgesehen sozusagen, dass notwendig, dass zufällig das Leben entsteht, und dass es notwendigerweise wieder vernichtet wird. Es ist nicht vorauszusehen, von hinten nach vorne, wie das Leben entsteht. Als die Amöbe entstand, war nicht vorauszusehen, dass das Zentralnervensystem entstehen wird,

das menschliche Zentral: Aber von rückwärts, von vorne nach rückwärts erweist sich das Entstehen des Zentralnervensystems als ein aus Zufällen notwendig gewordener Fall. Denn wenn wir alle Informationen bedenken, die weil zu Beginn der biologischen Entwicklung da waren, dann war darin nach einer ganz auszurechnenden Zeit auf einem ganz auszurechnenden Ort vorauszusehen, dass zufällig gerade dort und dann das Zentralnervensystem entstehen wird. Und sagen wir, jetzt nehmen wir auf diesen Epizyklus der Biologie einen weiteren Epizyklus an, und nennen wir ihn die menschliche Kultur. Das Zentralnervensystem hat zufällig die Fähigkeit, mit dem Zufall zu spielen, und aus diesem Zufall Informationen auszu, herauszubilden, und es ist nicht vorauszusehen, jetzt, wohin das führen wird. Es hat keinen Sinn, Futurationen um Szenarios zu versuchen, die die Zukunft der Kultur voraussehen. Aber rückblickend können wir sagen, dass angesichts der Informationen, die im Pithecanthropus erectus oder die im homo erectus gracilis angelegt waren, können voraussehen, dass zufällig einmal notwendigerweise eine Bachsche Fuge daraus entstehen wird oder ein Reaktionsflugzeug oder der zweite Weltkrieg. Sehen Sie mal, es ist eine umgekehrte Notwendigkeit. Das ganze ist antihistorisch auf eine seltsame Art. Ich kann nach hinten voraussehen, aber nicht nach vorn. Was ich aber nach vorne voraussehen kann, lassen Sie mich nur den Satz sagen, was ich aber nach vorne voraussehen kann, ist, dass die Kultur in die Biologie zurückkehren wird, so wie die Biologie zurückkehren wird in die, sagen wir, die astronomischen Situationen, so wie die Erde dann auf die Sonne fallen wird und die Sonne dann in irgendeine Galaxie, und dass sich in diesem Prozess alle Informationen zum Schluss in Wärme auflösen werden und die Zeit aufhören wird. So, jetzt bitte.

- Dann wär das Geschichtsbewusstsein, von dem Sie eben sprechen, eigentlich Antihistorizität.

Ich hab Sie nicht verstanden.

- Dann bedeutet das Geschichtsbewusstsein, von dem Sie gerade sprachen ...

Das ursprüngliche Geschichtsbewusstsein.

- Ja.

Das Geschichtsbewusstsein, sagen wir, so wie es im Christentum oder Nazismus angelegt ist, ja?

- Ja. Würde doch dann eigentlich auch antihistorisch angelegt sein.

Na sagen Sie mal, das verstehe ich nicht. Wie schaut es denn aus, vom historischen Bewusstsein aus?

- Sie sprachen doch, davon, dass das Geschichtsbewusstsein eben in Prozessen operiert oder in Prozessen begreift und dass diese Prozesse ...

Ah, jetzt hab ich Sie verstanden. Für das Geschichtsbewusstsein gibt es den Begriff 'Zufall' nicht. Das Geschichtsbewusstsein kann mit dem Begriff Zufall überhaupt nicht operieren. Ein Zufall ist ein bisher nicht erklärter kausaler Zusammenhang. Für das Geschichtsbewusstsein gibt es kein Wunder. Wenn ich sage, etwas ist zufällig gefallen, so meine ich damit, ich kenn noch nicht die Gründe. Aber ich, wenn ich mal studier, dann wird sich der Zufall als eine Serie von Ketten von Ursache und Wirkung erweisen. Für das Geschichtsbewusstsein ist alles be-, wie sagt man *causo*?

- Determiniert.

Nein, umgekehrt, nicht determiniert, sondern kausal.

- Begründet.

Es hat alles, mir fehlt jetzt das deutsche Wort, es ist alles ursächlich. Für das Geschichtsbewusstsein schaut die Welt so aus. Alle Ursachen haben Folgen, die Folgen können sich aufspalten, es kann sogar, gut, ich werde also darüber schon sprechen. Sehen Sie, wie die Fragen mich aus dem Konzept bringen. Sehen Sie mal, für das Geschichtsbewusstsein ist die Welt eine, ein Kontext von Kausalketten, die sich verzweigen und die auch gegeneinander kollidieren können. Es kann ja sein, dass zum Beispiel, wenn ich, sagen wir, den Kapitalismus als verursacht durch den Merkantilismus ersehe, dass aber auch noch andere Ursachen in den Kapitalismus hineinspielen, zum Beispiel der Protestantismus, oder zum Beispiel die Tatsache, dass Mexiko entdeckt wurde, oder zum Beispiel der Kontakt mit China, es gibt Verzettel-, Verbündelungen von Ursachen, und die führen wieder zu einem Ausfächern von Folgen. Aber dennoch für ein durch ...

3. ... denn durch totales Erkennen wäre die ganze Welt voraussehbar. Man könnte alles vorausrechnen. Und das stellt, ich habe das Wort

Freiheit, wie Sie bemerkt haben, nie benützt. Aber jetzt kann ich der Sache nicht ausweichen. Das stellt das Problem der Freiheit. Was heißt Freiheit? Gut. Sie haben mich ganz auseinandergefaltet. Bitte.

- Bereitschaft, Verantwortung zu übernehmen.

Na, sehen Sie mal, ich kann zwei Freiheits-, ich kann zwei Freiheitsbegriffe haben.

- Mindestens.

Ne, im Geschichtsbewusstsein nur zwei, glaube ich. Ich kann einerseits sagen, alles ist verursacht. Also hat es für die Freiheit überhaupt keinen Platz. Aber die Verursachung ist derartig komplex, dass ich den Eindruck habe, frei zu handeln. Nehmen Sie an, ich heb diesen Arm. Wenn ich diese Bewegung analysier, dann stell ich fest, erstens einmal, dass verschiedene Kräftevektoren aus der Umwelt zusammengetroffen sind, die mich zu dem Heben dieses Arms veranlasst haben. Ich kann außerdem feststellen, dass gewisse Kräfte in meinem Körper funktionieren, von innen heraus, zum Beispiel bin ich doch ein aufgeblasener Luftballon, und um mich gegen den Druck der Atmosphäre zu erhalten, und dieser innere Druck im Widerspruch zu dem äußeren Druck der Atmosphäre führt zu bestimmten Kräfteungleichheiten, und das führt mich zum Erheben des Arms. Außerdem kann ich ja neurophysiologische Vorgänge anführen, die mich zu dem Heben des Arms heraufgeführt haben. Außerdem kann ich ja psychologische Gründe geben, ich erhebe den Arm, weil die Psychoanalyse kann mir ja sagen, warum ich gerade jetzt und dann den Arm hebe. Außerdem kann ich ja soziale Gründe geben, das ist eine typische bürgerlich-reaktionäre Bewegung. Außerdem kann ich kulturelle Gründe geben, das ist eine typisch okzidentale Bewegung, und ein Indianer würde das nie machen usw. Die Bewegung des Arms ist überdeterminiert. Es gibt viel zu viele Ursachen, und ich kann sie nicht alle überblicken. Und aus dieser Unüberblicklichkeit der Ursachen gewinne ich die Meinung, dass ich den Arm hebe, weil ich will. Die Freiheit, in diesem Fall die Willensfreiheit, entsteht, laut dieser Interpretation, aus der Ignoranz der Determination. Ich glaube, frei zu sein, weil ich nicht weiß, was mich alles bedingt. Das ist eine seltsame Interpretation der Freiheit, das ist die eine. Die andere ist das gerade Gegenteil, die marxisch-englische. Die marxisch-englische Freiheitsanalyse behauptet: ich werde frei, wenn ich die Bedingungen kenn. Und wenn ich sie kenn, dann kann ich sie umbiegen. Es ist nicht aufrechtzuerhalten. Ich glaube, das ist eine Inkon-. Ich will

nicht ungerecht sein, aber ich glaube, das ist eine schlechte Philosophie. Engels sagt, Freiheit ist das Wissen von der Notwendigkeit. Und was er damit meint, ist: Wenn ich weiß, dass Steine mit dieser Beschleunigung fallen, dann kann ich aus diesem Gesetz Kanonen bauen und schießen. Und dann kommt das Gesetz des freien Falls mir zu Diensten. Wenn ich das genau analysiere, so meint Engels ja, dass Freiheit und Technik synonym sind. Die Wissenschaft sagt mir die Gründe, und die Technik wendet sie um, und ich werde durch die Technik befreit, das sagt Marx und Engels ja nicht, und das würde ja ihrer sozialen und ökonomischen Philosophie widersprechen, aber trotzdem ist ein starkes Element von Pragmatismus im Marxismus drinnen. Es ist, wenn ich die Technik als die einzige Methode zur Befreiung ansehe, dann bin ich doch eigentlich ein Pragmatiker. Ich bin doch eigentlich eher in der Nähe von Hewitt oder von James, als in der Nähe von Marx. Aber es ist im Marxismus das im Kern enthalten. Technik ist das einzige, was mich befreit, und alles andere ist Unsinn. Aber wie kann denn die Technik befreien? Es ist doch eine schlechte Philosophie. Denn wenn die Technik selbstbedingt ist, und wenn die Technik selbst voraussehbar ist, wie kann dann die Technik sozusagen wie Münchhausen aus sich heraus? Also noch einmal: Die historische Weltsicht schließt Zufall aus. Zufall ist eine Folge von Ignoranz, genau wie Freiheit. Es gibt keinen Zufall. Zufall ist eine primitive, magische Ansicht, von der sich das Geschichts-, das wissenschaftlich-historische Bewusstsein befreit hat. Es gibt keinen Zufall, es gibt kein Wunder. Zufall und Wunder ist ja für dieses Denken dasselbe. Das gibt es nicht. Und Freiheit gibt es auf zwei Arten: Entweder dank Ignoranz oder dank Wissen. Aber das ist ganz anders in dem Weltbild der, was ich jetzt geschildert habe. Dort gibt es nur Zufall. Und dieser Zufall wird statistisch nötig. Das ist eine ganz andere Denkart, sie ist nicht mehr kausal, sie ist, wenn sie wollen, stochastisch. Es ist nicht mehr eine prozessuelle Denkart, sondern es ist eine kalkulatorische Denkart. Es ist nicht mehr das kausal Gesetz, sondern jetzt die Wahrscheinlichkeitsrechnung, die die Mathesis der Welt ist. Und das-, die Freiheit gewinnt wieder einen Sinn. Freiheit bedeutet Beschleunigung des Zufalls. Aber darüber wollte ich dann mit dem Zufall spielen, sozusagen, darüber wollte ich eigentlich erst in ... Block sprechen. Und dennoch bin ich Ihnen für diese Frage dankbar. Also, was habe ich da jetzt auf die Tafel aufgemalt? Ich habe gesagt, dass mit dem zweiten Grundgesetz der Thermodynamik, wo, der Sadi, was wollte denn Sadi Carnot eigentlich?. Er hat sich gefragt, warum eigentlich ist nicht mög-, ein Perpetuum Mobile nicht möglich? Wie kommt das, dass jede Maschine stillsteht, eines schönen Tags, wenn ich ihr nicht neue Energie zuführ, das war ja seine, sein Problem. Wie kann ich eigentlich beweisen,

dass es nicht möglich ist, dass sich alles, etwas ewig dreht. Und die Antwort ist, weil die Energie, die in dem System, in dem geschlossenen System ist, langsam in Wärme verfällt. Und die Sache steht still, weil alle Energieformen, in diesem Fall spezifisch die kinetische Energie, dass diese Energie schließlich in Wärme zerfällt. Er wollte also eigentlich nur tatsächlich ein thermodynamisches Problem lösen. Er wollte sagen: Wieso wird aus allem Wärme? Er hat gefühlt, dass er da etwa vom Wärmetod redet. Das Wort Wärmetod war ihm auf der Zungenspitze. Es ist ja deutlich, dass so eine Maschine, die stillsteht, irgendwie gestorben ist, und dass das ja mit unserem eigenen Tod zu tun hat, und mit dem Tod des Universums. Und dass er, er hat gefühlt, wie antihistorisch er denkt. Die geschichtliche Denken ist doch ein positives Denken, es gibt, es ist eine Entwicklung. Und dieses Denken, das er da eingeführt hat, ist doch ein "Sein zum Tode", wenn ich so sagen darf. Aber er hat es natürlich nicht ausgeführt. Wir sind erst im zwanzigsten Jahrhundert uns dessen bewusst geworden, was das Gesetz der Entropie eigentlich aussagt. Hab ich Ihnen jetzt geantwortet? Gut. Also lassen Sie mich jetzt bitte wieder zurück zu meinen sieben Zwetschgen. Diese Gelegenheit, die Sie mir hier geboten haben, dies zu zeigen, dass das Geschichtsbewusstsein in der Physik in die Krise getrieben wurde, dass es schon physikalisch seit der Mitte des 19. Jahrhunderts, also schon zur Zeit Marxens, eigentlich nicht mehr haltbar war, ich habe Ihnen, glaube ich, in einem andern Kontext gesagt, dass das politische und sogar das philosophische Denken hinter dem wissenschaftlichen Denken um einige Jahrzehnte nachhinkt.

Also, wir haben die große Entwicklung der historizistischen Philosophien, also zum Beispiel Dilthey oder zum Beispiel Exant, sagen wir. Aber auch James. Wir haben diese philosophischen Systeme eigentlich einer Zeit zu verdanken, wo die Leute schon nicht mehr so denken sollten. Wo die Leute ja schon sehen mussten, dass das Historische, Progressive, schau Sie, der innere Widerspruch in Darwin, vielleicht werde ich darauf zu sprechen kommen, der innere Widerspruch in Darwin musste doch schon am Ende des neunzehnten Jahrhunderts deutlich werden. Diese Sache, die ich Ihnen glaube ich letztens gesagt hab, wie erkläre ich denn, warum die Giraffe immer höhere ...

4. ... einen größeren Hals, wenn wir mal drauf eingehen. Also, in der Giraffe sind bestimmte genetische Informationen angelegt. Da sind verschiedene Möglichkeiten drin. Und alle diese Möglichkeiten geschehen zufällig. In der Beziehung ist ja Darwin kolossal aktuell. Darwin ist ein viel, viel größerer Denker, als man sich gewöhnlich denkt, viel besser als Hegel. Also gut, es sind da verschiedene Möglichkeiten angelegt, alle müssen statistisch erscheinen. Das nennt man

Mutationen. Also sagen wir, die Giraffe kann weiß werden, oder sie kann, was weiß ich, alle Möglichkeiten. Aber alle diese Möglichkeiten erweisen sich als tödlich in der Umwelt. Die Umwelt akzeptiert sie nicht. Infolgedessen werden sie alle ausgeschieden. Der Druck der Umwelt auf die genetischen Mutationen bewirkt, dass praktisch alle diese Mutationen ausgeschieden werden, und es bleibt alles beim Alten. Aber manchmal ändert sich die Umwelt. Und dann wird plötzlich eine der Mutationen bevorzugt vor der bestehenden Struktur. Und dann entsteht eine neue Art. Das ist eine geniale Sicht, wenn Sie sich das überlegen. Also gut, sagt er. Die Palmen werden immer höher, und die armen Giraffen können diese Palmenblätter nicht mehr erreichen. Eine der Mutationen in der Giraffe ist, dass der Hals länger wird, also die überlebt, nicht, survival of the fittest, weil sie in diesem Fall die Palme erwischt. Also, das erklärt, wie die Giraffe entstanden ist. Und jetzt widmen wir uns mal der Palme. Warum wird denn die Palme immer größer? Warum wird sie immer höher? Die Palme hat ein Interesse wenn ich so sagen darf, dass Tiere um sie herum also Kot abwerfen, denn dieser Kot düngt sie. Also, sie will, dass ihre Blätter gefressen werden. Jetzt gibt's da Giraffen, die Giraffen haben lange Häuse. Also, sie können nicht etwas, was unten ist, fressen, sonst würden sie umkippen. Also wachsen die Palmen, damit sie auf der Höhe der Giraffe kommen. Ich glaube, dieses ökologische Argument stürzt Darwin. Wir halten uns an Darwin, weil wir kein besseres System haben. Das ist eine Theorie, die zwar von verschiedenen Seiten aus angeknabbert ist, aber die aufrechterhalten wird mangels einer besseren. Aber es ist ja, bitte? Aber es ist ja deutlich, dass in diesem Beispiel, das ich gewählt hab, ersichtlich wird, dass Palme und Giraffe gegenseitige Funktionen sind, dass es ja nicht darum geht, sich an eine Umwelt zu adaptieren, dass sich weder die Palme an die Giraffe noch die Giraffe an die Palme adaptiert, sondern dass hier ein komplexes Vernetzungssystem ist, das sich irgendwie entwickelt. Also, warum hab ich das gesagt? Um zu zeigen, dass die Triumphe des historischen Denkens, Hegel, Darwin, Marx, und andere, in der Linguistik zum Beispiel, dass diese Triumphe erreicht werden, wo die Grundlage schon fehlt, wo es beginnt schon, sozusagen, so sind wir gemacht. Es ist so, dass ein System seine größte Entwicklung erfährt, wenn es sich schon nicht mehr halten kann. Die tiefe Krise, in der wir sind und von der ich das nächste Mal sprechen werde, äußert sich ja darin, sie ist schon seit langem angelegt. Schon längst weiß man, dass das historisch-politisch-wissenschaftliche Weltbild nicht haltbar ist. Und trotzdem geht es weiter und erreicht immer größere Triumphe, bis dann schließlich alles einzustürzen beginnt und wir zu einem Paradigmenwechsel gezwungen sind. Also gut. Um die

Mitte des neunzehnten Jahrhunderts, wenn ich die Sache richtig sehe, wird es immer deutlicher, dass das Geschichtsbewusstsein fehl am Platz ist. Aber die Geschichte rollt weiter. Und die Leute, einer der, ich werde noch anders aus, ausholen. Wenn ich ein, im Geschichtsbewusstsein lebe, dann fühle ich mich mit der Zeit mitgerissen. Ich glaube, Zeit bedingt mich, aber ich glaube auch, ich kann innerhalb der Zeit handeln. Es ist möglich, die Zeit beim Schopf zu nehmen, carpe diem, und dann die Zeit zu rütteln, um sie zu ändern. Ein politisches Engagement ist möglich. Das ist nicht vorzustellen, dass die Leute das glauben konnten. Also, ich glaube, ich bin schon so, so weit von dem Geschichtsbewusstsein entfernt, dass wenn mir die Politiker sagen, wir müssen die Gelegenheit des freien Marktes in der europäischen, ich glaub, die Leute sind wahnsinnig. Denn wie kann man aus dem Strom heraus den Strom verwandeln? Ich hab zuviel von Filmen gesehen, um nicht zu wissen, dass man in eine Handlung nur von außen mit einer Schere und mit einem Klebstoff hineingreifen kann. Ich kann doch nicht, der Schauspieler kann doch nicht den Film ändern. Der, der ihn ändern kann, ist doch nur der Regisseur. Darum will ich heute lange von Fotos und Filmen sprechen. Aber die Leute, diese Akteure, diese Drontes, diese, Präsidenten, Abgeordneten oder was weiß ich, das sind doch lauter Schauspieler, die glauben, sie können dem Regisseur hineinreden. Vielleicht können sie das auch bis zu einem gewissen Grad. Wissen Sie, ich kann mir vorstellen, dass so ein großer Schauspieler den, sagen wir, ein großer amerikanischer Schauspieler dem Hitchcock sagt, bitte ändern Sie das, dass der sich beeinflussen lässt, aber so macht man doch nicht Geschichte, indem man sagt, ich werde jetzt den Mörder anders erschießen, der Hitchcock hat das vorausgesehen. Also gut. Also, die Geschichte strömt weiter. Und immer schneller strömt sie. Und verteilt sich immer mehr, und es geschieht immer mehr. Das Geschichtsbewusstsein ist wie ein Kaninchen, es erzeugt immer mehr und mehr und mehr Geschehnisse. Die Geschehnisse überstürmen mich. Aber die guten Wissenschaftler, die haben es nicht mehr. Sie sitzen über oder unter der Geschichte und schauen sich das mal von oben an und interessieren sich für die Struktur der Dinge. Was ich sag, ist nicht so wörtlich zu nehmen. So sehen wir die Sache heute, nach hundertfünfzig Jahren. Aber einige große Leute wie Baudelaire, als man ihm die erste Fotokamera gezeigt hat, hat das so gesehen. Es gibt Leute, die eine kolossale klare Sicht haben. Wenn ich Ihnen das erzähle, wissen Sie, so ist das keine Kunst. Ich komm nach dem Ereignis. Aber wenn einer das im Verlauf der Sache sieht, das ist eine Genialität. Denn was ist die Fotokamera? Da gibt es Leute, die sagen sich, ich stell mich mal über die Geschichte. Da fließt sie, und wird immer wilder, und ich stell mich mal

darüber, und ich erfinde ein Werkzeug, das mir erlaubt, aus diesem Strom der Geschichte etwas, das deutsche Wort ist hervorragend, "aufzunehmen", eine Aufnahme zu machen, das englische 'to snap' ist auch nicht schlecht, 'to shoot' ist nicht so gut. Ich nehme etwas auf und zieh es heraus. Und jetzt bleibt es stehen. Bedenken Sie, was da gesagt wurde. Ich erfinde eine Maschine, einen Gott, kann man ja sagen, der sitzt in der Ewigkeit. Der sitzt in einer Formel. Und dieser Gott in der Maschine, der taucht immer wieder in den Strom rein, zieht was raus und verewigt es. Sagt man nicht, man lässt sich in der Fotografie verewigen? Na, wie macht er das? Zuerst einmal nicht technisch, sondern wie macht er das - ich scheu mich vor den Worten. Wie macht er das, von einem philosophischen Standpunkt aus? Was ist denn da für eine Philosophie hinter der Erfindung der Fotografie? Er sagt sich, ich mach ein Bild. Aber ein Bild, das ist doch etwas, wie ich mich bemüht hab, zu sagen ...

5. ... Prähistorisches. Ich mache aus der Geschichte, um die Geschichte zu überholen, etwas Vorgeschichtliches. Lassen Sie mich bitte noch einmal an die Analyse des Bildes erinnern. Ein Bild ist ein, zeigt auf einer Fläche einen Sachverhalt. Es zeigt, wie sich darin symbolisch dargestellte Sachen zueinander verhalten. Wie sie sich eins zum andern wenden. In dem Bild gibt es ein Bewandnis, so sagt man, eine, ein Bewandnis, glaube ich, nicht, sagt man das oder?

- Nein.

Was?

- Feminin.

Feminin? Also, es gibt, sind Sie sicher?

- Absolut.

Die oder das Bewandnis?

- Die Bewandnis.

Die Bewandnis, gut. Also, es gibt im Bild eine Bewandnis, die Dinge werden, das ist heideggerisch, nicht? Die Dinge wenden sich zueinander. Oder, um es wittgensteinisch zu sagen, das ist leichter: Die Dinge verhalten sich zueinander. .Na, ich widersteh, ... Wenn das Auge die Botschaft "Information" im Bild entziffert, dann kreist es um das Bild. Also ist die Zeit innerhalb des Bildes eine kreisende Zeit der ewigen

Wiederholung des Gleichen. Das Bild ist seiner Struktur nach zirkulär, es ist seiner Struktur nach prähistorisch. Es folgt ja daraus, dass jedes Ding im Bild zukommenden Platz hat. Also, Bilder sind meistens still, nicht, sie bewegen sich ja nicht. Aber irgendwie ist der Film doch in der magischen Welt vorausgesehen. Wenn sich die Dinge bewegen, dann bringen Sie alles in Unordnung. Im Bild herrscht eine Ordnung. Eine Gerechtigkeit, die Griechen sagen dazu dikae. Das Bild ist ordentlich, Jeder sind an seinem Platz. Und jetzt kommt es in Bewegung, und das macht Unordnung. Jede Bewegung braucht ein Motiv. Nichts bewegt sich motivlos. Und das führt zu kolossalen Komplikationen. Warum, wozu bewegen sich die Dinge? Die Antwort ist, aus Sünde. Aus, übersetzen Sie mir gut ins Deutsche 'Crime and Punishment'. Aus Schuld. Aus Schuld. Jede Bewegung ist eine Verschuldung am Sachverhalt, eine Addikia, eine Ungerechtigkeit. Und dann kommt die kreisende Zeit setzt das Ding wieder auf seinen Platz. Das Schicksal setzt den Hobel an und hobelt alles gleich. Und dieses Zurücksetzen des Dings an seinen Platz, das ist Ordnung der Zeit. Wer von Ihnen präsokratische Philosophie kennt, der wird sich an den Satz von Parmenides erinnern, worin die Dinge ihren Ursprung haben, dort haben sie auch ihren Untergang, denn eins zahlt dem andern Stück ... was?

- Tribut.

Tribut für die begangene Schuld nach der Ordnung der Zeit. Sie kennen den heideggerischen Satz vom Fug für Unfug. Nicht. Mit Fug für den begangenen Unfug. Also, so schaut die vorgeschichtliche Welt aus. Man kann sagen, auch sie ist kausal. Nur ist sie nicht. Das Wort kausal ist nicht richtig. Sie ist determiniert. Es ist ein Schicksal da. Es ist ein Verhängnis. Und alle Naturgesetze sind auch moralische, ethische Gesetze. Alles, wenn ein Stein fällt, so geschieht ihm recht. Er hat nicht in der Luft zu sein. Die Bäume haben nicht in den Himmel zu wachsen. Und der Schuster hat bei seinen Leisten zu bleiben. Ein Königssohn hat König zu sein, und gefälligst nicht ein Fischer, und ein Fischerssohn hat Fischer zu sein, und nicht ein König. Und wenn einer sich gegen diese Ordnung vergeht, wenn er sich gegen das Schicksal auflehnt, und das ist der Begriff der Freiheit in dieser Welt, dann wird er erwischt und dafür bestraft. Freiheit ist ein Synonym für Sünde. Und wenn Sie das bisschen ins christliche übersetzen, das christliche ist nicht sehr weit davon entfernt. Wozu hat denn Gott die Welt geschaffen?

6. ... in den Himmel und die Nacht vom Tag geschieden, und das Meer von den Ländern, und dann hat man alles in beste Ordnung gebracht und dann ist das Ebenbild Gottes hineingestellt worden mit Freiheit, das

heißt, es konnte sündigen, dieses Ebenbild, der Mensch konnte sündigen. Freiheit heißt "pecare posset", er konnte sündigen. Und dann hat dieser Trottel von dieser Freiheit Gebrauch gemacht und tatsächlich gesündigt. Und ist in den, in die absolute Unfreiheit gefallen, er konnte nichts als sündigen, er war zur Freiheit verurteilt, würden wir heute sagen, wenn man Sartre anwendet. Er kam im Zustand des non-pecare, non posset, er konnte nichts als sündigen. Und damit hat eigentlich Gott seine Sache verloren. Er hat die Welt gemacht für den Menschen, und jetzt hat der Mensch lauter Blödsinn damit gemacht, gut, er hat ihn vertrieben, er hat ihn verurteilt, im Schweiß seines Angesichts und so weiter. Aber da kann man nicht herum darüber reden, da hat sich Gott sehr stark geirrt, und es ist ihm nichts übrig geblieben. Was konnte der Arme machen? Er ist selbst Mensch geworden, er hat die Sünden auf sich genommen, er musste das ja irgendwie reparieren, also er hat, es ist ihm nichts besseres eingefallen, das war nicht so genial, und hat also alle Sünden wieder auf sich genommen, und wer daran glaubt, der hat die Freiheit definitiv verloren, denn er konnte überhaupt nicht mehr sündigen, er wurde, er ist dem Heiland zugeführt worden, er kam in Zustand des pecare non posset. Bitte, Sie sehen, zu welch Absurditäten, nehmen Sie das bitte nicht, was ich jetzt gesagt hab, als Irreverenz. Es gibt andere Sachen im Christentum. Aber das ist im Judentum angelegt. Also gut, ich habe Sie, glaube ich, in das Klima der Vorgeschichte jetzt eingeweiht. Und jetzt mitten im neunzehnten Jahrhundert kommen die Leute und sagen: Ich mach mal schon wieder Bilder. Und ich mach wieder Bilder gegen die Geschichte, denn die Geschichte ist ja gegen die Bilder entstanden. Ich glaub, ich hab darüber gesprochen. Man hat ja die Bilder zerstört, um das Geschichtsbewusstsein zu ermöglichen. Man hat die Bilder zerstört, um sich von der Magie zu befreien, und dadurch ist das Geschichtsbewusstsein entstanden. Also, die Geschichte ist eigentlich Anti-Bild. Und alles, was die Geschichte tut, ist aufklärerisch. Die Geschichte ist ein Prozess der Aufklärung und des kritischen Bewusstseins, es ist eine Phänomenologie des Geistes, um mit Hegel zu sprechen. Es ist ein Entrollen des Geistes, und im Grunde genommen ist die Phänomenologie des Geistes synonym mit Geschichte. Und jetzt kommen Leut, nennen wir sie, sagen wir, Njeps, um ihnen irgendeinen Namen zu geben. Diese Leute sagen sich, jetzt mache ich eine malende Maschine, und die Maschine wird aus der Geschichte Bilder machen. Wissen Sie, mir dreht sich der Kopf, der Njeps war sich vielleicht dessen gar nicht bewusst, wenn Sie sich dieses Salonsche, Chalons'sche ... ansehen, dann können Sie sich vorstellen, ja. Aber der Mensch hat, die stellt er über die Geschichte, zum Beispiel auf eine Terrasse in seinem Privathaus, und diese Maschine nimmt die Geschichte auf und

verwandelt sie zurück in ein Bild. Wenn die Fotografen wüssten, was sie machen, würden sie erst gar nicht anfangen. Also jetzt, mir ist doch, bevor ich, es ist ja deutlich, was da geschehen ist, aus der Geschichte wird eine Phase, ein Prozess heraufgesogen und in eine Szene verwandelt. Es wird die, die Sonne steht still über dem Tal Hyrotapat in jeder Fotografie, nicht wahr. Und diese könnte ich doch dem Geschehen Einhalt gebieten, könnte, oder wie es Goethe sagt: "...würde ich zum Augenblicke sagen, verweile doch, du bist so schön, dann kannst du mich in Fesseln schlagen, dann will ich gern zugrunde gehen." Das macht die Fotografie. Jede Fotografie sagt zum Augenblicke: Verweile doch! Und er verweilt. Wissen Sie, das ist glaube ich mehr, als Gott kann. Gott kann zwar auf dem Tal Jotapat die Sonne still stehen lassen, oder er kann umgekehrt tiefe Nacht verhängen über dem Feind, und der sagt: Es wär besser, wir kämpfen im Schatten. Aber es ist doch ein anderes Klima, wenn ich fotografier. Also bitte, es ist nicht Magie. Es ist nicht eine Remagisierung der Geschichte. Sondern es ist Posthistoire. Wer fotografiert, der hat die Geschichte satt. Nicht etwa, dass er das Geschichtsbewusstsein nicht hätte, wie der Magier, sondern im Gegenteil, er hat es zuviel, er hat genug davon. Ich sag immer, das ist der Unterschied zwischen der Dritten Welt und der Ersten. Die Erste Welt hat dies Geschichtsbewusstsein, ein entwickeltes Geschichtsbewusstsein. Und sie macht ständig Geschichte, was immer in der Ersten Welt geschieht, sie macht Geschichte, das ist ein historischer Augenblick, schau Sie sich die Television an, jeder Augenblick ist ein historischer Augenblick. Gestern war der historische Augenblick, was weiß ich, dass man von Bonn nach Berlin übersiedelt oder dass man feiert den fünfzigsten Jahrestag. Jeder Moment ist ein historischer Moment, kotzt einen an, und es kotzt einen an, man will nicht mehr. Was immer die Dritte Welt macht, nichts ist historisch. Es geht nicht, sie möchten gern Geschichte machen, aber können nicht. Ich glaube, das ist der große Unterschied. Die Erste Welt macht Geschichte und will nicht, und die Zwei-, Dritte Welt will Geschichte machen und kann nicht.

Also bitte, ich habe versucht, auszuarbeiten, dass die Fotografie eine Artikulation der Nachgeschichte, des nachgeschichtlichen Bewusstseins ist und damit eine kolossale Kommunikationsrevolution in Gang bringt, die erst gegenwärtig ersichtlich ist. Und jetzt versuchen wir doch mal, zu begreifen, wie das vor sich geht. Also, alle Dinge sind im Sonnenlicht gebadet. Weil nämlich die Erde ein Planet von der Sonne ist. Und nach bekannten optischen Gesetzen, die man mathematisch ausdrücken kann, reflektieren sie dieses Einstrahlen. Das stimmt nicht mehr ganz. Es gibt jetzt Strahlen, die nicht aus der Sonne kommen. Nämlich

Kathodenstrahlen. Aber darüber werden wir zu sprechen haben, wenn wir anfangen von dieser schrecklichen Sache, der Television, zu sprechen. Aber wir sind jetzt, bitte, in der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts, da gibt es nur Strahlen, die direkt oder indirekt aus der Sonne kommen, andere Strahlen gibts nicht, ja vielleicht gibt es, die haben die Leute schon eine Ahnung von radioaktiven Strahlen und so weiter. Ich glaube nicht, dass das ins Bewusstsein gegangen ist. Es gibt den Heiligenschein und so weiter, vielleicht kommt der Also, er kommt bei der Erfindung der Fotografie nicht in Frage, sondern die Fotografie sagt sich, also überall sind Lichtstrahlen, das weiß ich, ich hab die Optik studiert, und ich weiß, dass Licht auf gewisse chemische Verbindungen einen Einfluss hat, zum Beispiel werden Silbernitrate, wenn Licht auf sie fällt, schwarz. Das sind lauter posthistorische Überlegungen. Ich kann diese Silbernitrat-Reaktion auf Licht, ebenfalls, wenn ich Lust hab, mathematisch ausrechnen und infolgedessen aus der Zeit herausziehen. Und dann also hinterlässt das Licht auf dieser Lösung Spuren. Und diese Spuren geben die Situation wieder, aus denen sie ausgestrahlt sind, und zwar würde man sagen: objektiv. Das Bild, das dadurch entsteht, würde man sagen, das ist gar kein ...

7. ... subjektives Bild. Da gibt es gar keinen Menschen, der von der Situation zurückgetreten ist. Hab ich Ihnen schon geschildert, wie man Bilder macht, in diesem Kurs? Also gut, ich werde es kurz wiederholen. Wie macht man denn ein Bild? Man tritt aus der Situation in die Subjektivität zurück und schaut sich die Situation an. Das tut man, damit man einen Überblick gewinnt. Solang man nämlich in der Situation ist, stoßt man sich an die Dinge. Man will aber die Dinge überblicken. Also tritt man zurück und schaut sich die Sache an. Dadurch verwandelt sich die Welt. Sie ist nicht mehr objektiv. Denn ich kann sie nicht mehr erreichen, sie ist nicht mehr manifest. Ich kann sie nur sehen, sie ist nur noch phänomenal. Und jetzt ersehe ich sie aber, ich seh den Zusammenhang, ich seh den Sachverhalt, ich seh die Bewandnis der Dinge. Aber ich hab einen Nachteil. Was ich da sehe, ist subjektiv. Ich sehe es aus einem Blickwinkel, und was ich seh, ist flüchtig. Also muss ich es irgendwie festhalten. Und ich muss es irgendwie den andern zugänglich machen. Ich halte das Bild fest, den Blick fest, indem ich es auf eine Oberfläche übertrage, zum Beispiel auf eine Felswand oder auf eine Leinwand oder auf ein Fensterglas. Und ich symbolisiere das Ersehene, intersubjektiviere es, damit andere es auch sehen können. Also ist jedes Bild etwas Subjektives. Es ist Standpunkt des Herstellers des Bildes, und man merkt es dem Bild an. Ich muss das Bild interpretieren. Was hat denn der gute Mann gemeint? Aber das scheint bei der Fotografie gar nicht der Fall zu sein. Da gibts doch gar keinen

Bildermacher. Scheinbar gehen die Strahlen von der Sonne, was weiß ich, auf die Blume, und die Blume strahlt die Strahlen zurück, und die Strahlen fallen auf eine Silbernitratlösung, und die Silbernitratlösung verändert sich, und siehe da, es kommen, Spuren der Blume werden ersichtlich, und das ist doch objektiv? Das ist doch in der selben Wirklichkeitsebene wie die Sonnenstrahlen und die Blume? Ich möchte Ihnen schnell zur Erinnerung rufen, was für Unterschiede zwischen einem Symptom und einem Symbol. Wenn ich rote Flecken auf der Haut habe, so ist das ein Symptom für Masern. Und das kann ein Arzt feststellen, denn er wird sagen, Masern ist die Ursache, und der rote Fleck ist die Folge, das ist ein Symptom. Aber das Wort Masern, das ist ein Symbol. Denn man kann doch nicht sagen, dass die Krankheit das Wort hervorgebracht hat. Sondern man muss doch eher sagen, da haben sich einige Leute geeinigt und haben gesagt, wenn ich diesen Ton ausspreche, Masern, dann mein ich die Krankheit. Halt, zwischen dem Symbol und seiner Bedeutung liegt eine Konvention, eine Kodifizierung. Aber zwischen dem Symptom und seiner Bedeutung gibt es eine Kausalkette. Es gibt also im Grunde genommen zwei Zeichen: Signale, Symptome und Symbole. Das ist das, worüber Sie sich das letzte mal so geärgert haben, weil Sie gesagt haben, ich verwechsel Symptome mit Symbolen, nicht wahr? Also gut, ein Bild, das ist ein Symbol. Es gibt keine kausale Verbindung zwischen der Mona Lisa und der verbildlichten Dame dort in Florenz. Hingegen ist eine Fotografie von der Mona Lisa scheinbar doch ein Symptom. Da sind die Strahlen auf das Gesicht von der Mona Lisa gefallen, und dann sind sie auf eine empfindliche chemische Fläche zurückgefallen, und was herauskommt, ist ein Symptom. daran gibt es nichts zu deuten. Wer eine Fotografie sieht, der sieht, was wirklich geschehen ist. Aber Fotografie ist ein objektives Bild, ist ein Widerspruch, nicht? *Contradictio in adjectum*. Wenn man allerdings näher hinschaut, deshalb hab ich ein ganzes Buch geschrieben, das heißt 'Philosophie der Fotografie', und wenn einige Lust haben, so können Sie sich's kaufen, wenn man näher hinschaut, dann sieht man, dass es doch nicht so ist. Denn zwischen der, dem Bild, der Fotografie und der Blume ist ein Apparat. Und dieser Apparat macht doch was. Wer sagt, ich werde dieses Licht durchlassen und dieses nicht, ich werde das filtern, ich werde dieses Silbernitrat verwenden und nicht jenes, ich werde grobkörnig machen oder feinkörnig, ich werde das dann so kopieren oder so kopieren, es ist eine ganze Serie von Konventionen. Außerdem ist die Konvention noch ..ös. Wo ich den Fotoapparat hinstell, da werde ich das Bild anders nehmen. Ich werde Ihnen dafür ein Beispiel geben. Man weiß, dass, wo immer Menschen sind, machen sie geometrische Ordnungen. Ich hab darüber, glaub ich,

schon in diesem oder in dem andern Seminar gesprochen, Menschen sind Geometer. Also ist es eine gute Methode, wenn Sie nach Gegenwart des Menschen suchen, nachzuschauen, ob Sie irgendwas Geometrisches finden. Dort, wo etwas Geometrisches grünt, dort ist es wahrscheinlich, dass Menschen sind. Wenn Sie zum Beispiel sich eine Stadt anschauen, so schaut die geometrisch aus, viel geometrischer, als der Amazonas. Also, das ist ein Kriterium für Archäologen. Wo sie eine geometrische Form finden, vor allen Dingen Quadrate, dort graben sie. Das, früher hat man das, das ist eine schwierige Sache. Wo find ich das. Da gehe ich, sagen wir, in der Wüste herum und Suche unter den Steinen etwas Geometrisches, und wenn ich es finde, grabe ich. Aber jetzt macht man das so. Man nimmt einen Helikopter. Und der fotografiert die Gegend am Morgen, am Mittag und am Abend. Da sind nämlich die Schatten verschieden. Und dann gibt man die drei Fotografien übereinander. Und dann sieht man deutlich Schattensituationen, und man sieht deutlich, wo archäologische Funde zu machen sind, und nach diesen Fotografien beginnt man, zu graben. Ein anderes Beispiel sind die Satelliten. Wozu hab ich das gesagt? Um zu zeigen, dass Fotografien von einem Standpunkt aus genommen werden. Eine Gegend, die ich früh fotografier, ist anders, als wenn ich sie abends fotografier. Es ist also etwas Subjektives im Bild. Und außerdem kann ich es ja lang oder kurz aufnehmen. Das Bild wird anders, wenn ich es mit einer langen Zeit beleuchte, als wenn ich es kurz beleuchte. Außerdem kann ich ja die Distanz variieren. Ich kann zum Beispiel Nahaufnahmen machen und Fernaufnahmen. Oder ich kann verschiedene Standpunkte einnehmen. Ich kann von unten nach oben annehmen, aus der Froschperspektive, von oben nach unten aus der Vogelperspektive. Ich kann von rechts nach links, von links nach rechts und so weiter. Kurz: Eine Fotografie ist mindestens so subjektiv, wie ein anderes Bild. Denn zwischen das Abzubildende und das Bild schiebt sich ein Apparat mit einer ganzen Serie von Konventionen und Symbolisationen ein. Aber der Eindruck ist dennoch eine Objektivität. Dennoch, wenn ich eine Fotografie seh, so sag ich mir, ich glaub ihr. Ich hab eine ganze Sache von, Serie von Dingen verschwiegen. Ich kann nämlich, wenn ich oben steh, in die Geschichte eingreifen. Da ja, nicht, wenn ich mittendrin bin, ein Held oder ein Präsident der Republik oder so ein Unsinn, dann kann ich nix machen. Aber wenn ich oben steh, da kann ich in die Geschichte eingreifen. Und ich kann das Bild inszenieren. Ich kann mir die Dinge so zurechtrücken, damit sie im Bild schön sind. An dieser Stelle werd ich Ihnen eine Geschichte erzählen. Es gibt einen Film, der mich außerordentlich beeindruckt hat. Und den fast niemand gesehen hat, ich weiß nicht, warum. Er heißt L'occhio selvaggio. Er ist vielleicht fünfzehn oder

zwanzig Jahre alt. Wann hat der Vietnam-Krieg aufgehört? Noch länger vielleicht, ja? Na, angenommen ...

- Vor fünfzehn Jahren.

Was?

- Vor fünfzehn Jahren, glaub ich.

Ach so. Stimmt, was ich gesagt habe. Sagen wir, vor fünfzehn Jahren also. Dieses Film heißt L'occhio selvaggio und ist von einem Mann, der heißt Vedova, und hat einen Hauptschauspieler, der heißt Mastroianni. Und ich werde Ihnen die Geschichte erzählen. Des Films. Die italienische Television, RAI, entsendet ein Team nach Vietnam, um den Krieg zu filmen. Das Team besteht aus einem Kameramann namens Mastroianni, einem Assistenten und der Geliebten des Mastroianni. Und sie kommen nach Saigon.

8. Und das erste, was Sie sehen, ist, dass eine Gruppe von Vietkong hingerichtet wird. Und man stellt sie hinter eine, vor eine Mauer, um sie zu erschießen, aber die Mauer ist schwarz. Da sagt der Mastroianni zu dem Kommandanten des-: Bitte, machen Sie mir einen Gefallen, verschieben Sie die Leute gegen eine weiße Mauer, das sieht man im Film besser. Und der Mensch sagt: Warum nicht, das mach ich Ihnen gern. Und er nimmt die Vietkongs gegen die weiße Mauer und sie werden erschossen, und das Bild wird schön. Und das gibt dem Mastroianni die Idee, er könnte vielleicht den ganzen Krieg inszenieren. Also macht er den Vietkong folgenden Vorschlag. Es gibt in Saigon ein Tanzlokal. Und dort tanzen die amerikanischen Offiziere mit den vietnamitischen Huren. Und die, sehr hohe Offiziere tanzen dort, es gibt auch Generäle. Und der sagt den Vietkong: Ich mache Ihnen folgenden Vorschlag: Lassen Sie mich in diesem Tanzlokal meine Apparate installieren, ich werde das Tanzen filmen. In einem bestimmten Punkt geb ich Ihnen ein Zeichen, Sie fallen dort ein und erschießen alle Leute. Der Vietkong sagt: Das ist eine hervorragende Idee. Also, gesagt, getan, die RAI installiert dort ihre Apparate, und alles ist in bester Ordnung, und dann kommen die Huren und kommen die Generäle, und sie beginnen zu tanzen, und es kommt die Musik, und der Mastroianni gibt das Zeichen, und es kommt der Vietkong, aber zu seinem Entsetzen stellt er fest, dass gerade in diesem Moment seine Geliebte mit irgendeinem amerikanischen Offizier tanzt. Aber die Apparate drehen sich schon, und die Vietkong sind schon da, und er kann nichts ändern, und die Leute werden alle niedergemetzelt. Und wenn die Sache zuende geht, stürzt sich der Mastroianni voller

Schmerz über die Leiche seiner Geliebten und sagt zu seinem Kameramann: Bitte, nehmen Sie das als letzte Szene auf. Ich habe Ihnen diese Geschichte erzählt, weil es ein sehr gutes Beispiel dafür ist, wie transhistorisches Bewusstsein funktioniert. Wir können uns nicht darüber aus der Geschichte lösen. Aber wenn wir ein transhistorisches Bewusstsein haben, dann können wir uns über die Geschichte provisorisch hinstellen und sie aufnehmen. Also, ich habe gesagt, Fotografien sind nicht objektive Bilder, erstens, weil sie, genau wie andere Bilder, ihre Bedeutung kodifizieren, aber zweitens weil sie noch ganz anders als traditionelle Bilder ihre Bedeutung manipulieren können. Es ist perfekt möglich, mit der Fotografie zu lügen. Und noch viel stärker zu lügen, als es mit traditionellen Bildern möglich ist. Deshalb, weil traditionelle Bilder nicht über der Geschichte stehen, sondern unter ihr. Wenn ein traditionaler Maler sein Bild inszeniert, so nützt das wenig, denn man weiß ja, dass das Bild von ihm hergestellt ist. Aber wenn ein Fotograf sein Bild inszeniert, dann ist es eine Lüge, denn es schaut ja so aus, als ob es objektiv wahr wäre. Ich kann hunderte Beispiele dafür geben. Und zwar kann man die Situation inszenieren, sowohl in der Geschichte als auch dann im Bild. Ich kann zum Beispiel alle Fotografien, aus allen Fotografien während der russischen Revolution den Trotzki ausradieren. Da, es ist endlich möglich geworden, Geschichte zu machen. Bisher war Geschichte nicht machbar. Die Geschichte war doch kausal, sie ist doch vorge-, hat uns alle mitgerissen, und wenn einer gesagt hat, ich mach Geschichte, so hat er lauter Blödsinn gesagt, denn er war doch mitten drin. Napoleon macht doch keine Geschichte. Aber der Fotograf macht sie. Denn er steht über ihr und greift in sie ein, nimmt auf und ändert, was er aufgenommen hat. Bitte lassen Sie das bisschen in sich sinken, bevor wir weitergehen.

Also, alles dieses Gerede, warum ist die Fotografie entwickelt, erfunden worden, um die Malerei zu ersetzen, um die Malerei, um der Malerei zu helfen, um und so weiter, das sind natürlich Erklärungen des gesunden Menschenverstandes. Aber sobald man beginnt, darüber nachzudenken, diszipliniert ein bisschen darüber zu philosophieren, dann wird deutlich, dass Fotografien die Artikulation einer nachhistorischen Bewusstseinssebene sind, welche versucht, die Geschichte aufzunehmen und zu verewigen. Und das dringt langsam ins Bewusstsein. Langsam werden sich die Menschen bewusst, was das heißt, aufzunehmen und aufgenommen zu werden. Sie werden sich dessen bewusst, dass sich dank der Fotografie die Geschichte wiederholt. Ich hab schon auf das Wort, man wird in dem Bild verewigt, man sagt das lächelnd, aber es ist ernst zu nehmen, denn die Tatsache, dass Fotografien vergilben, dass sie kaputtgehen, dem zweiten Grundsatz der Thermodynamik ausgesetzt

sind, ändert nichts daran, dass man in der Fotografie verewigt ist. Denn man kann ja, wie immer, versuchen, dem zweiten Prinzip ein Schnippchen zu schlagen. Man kann zum Beispiel kopieren und rekopieren und rekopieren, noch knapp, bevor das Bild zugrunde geht. Vielleicht geht die ursprüngliche Information langsam zugrunde. Dennoch ist da eine Art von Dauer erreicht, die ahistorisch, posthistorisch ist und an die Ewigkeit erinnert. Die Bilder, die tatsächlich ewig sind, weil sie immateriell sind, die sind erst im 20. Jahrhundert erfunden worden. Aber schon in diesen chemischen Bildern ist dieser Ewigkeitsprinzip hineingesetzt. Und jetzt plötzlich beginnen sich die Leute, historisch anders zu verhalten. Es gibt Leute, die heiraten, um fotografiert zu werden. Zum Beispiel. Also, da macht man, jetzt wissen die Leute, das, ja sie lachen, weil jetzt weiß man überhaupt nicht, wozu man heiratet. Aber damals hat man einiges gewusst: um fotografiert zu werden. Also, da gingen sie aus der Mairie, oder wie sagt man Standesamt, oder aus der Kirche, schön angezogen, und sagte 'cheese', und vor ihnen stand der Fotograf, hat sich die Geschichte da in den Kopf, hat geknipst, und sie wurden verewigt. Und so hat plötzlich ein historischer Akt einen Sinn bekommen. Heiraten ist ein historischer Akt. Und plötzlich wird er sinnvoll. Er wird aufgenommen. Und große Ereignisse, historische Daten, damals im neunzehnten Jahrhundert waren sie nicht jeden Tag, sondern sagen wir, nur alle vierzehn Tage. Also, diese historischen hatten aber immer einen Fotograf dabei, und wenn ein Fotograf nicht dabei war, dann ist es nicht gelungen. Es musste ein Fotograf dabei sein, der Fotograf war der Sinn der Geschichte. Langsam wurde das transhistorische Bewusstsein Sinn der Geschichte. Und das ist in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts oder sogar besser noch in der zweiten Hälfte immer deutlicher geworden. Wenn man auf den Mond geht, um den Mond zu, sagt man das, erobern, das ist eine historische Tat. Aber es hat keinen Sinn, wenn sie nicht gefilmt oder im Fernsehen aufgenommen wird und wenn der Präsident Nixon nicht dabei ist, oder, ich glaube, es war der Nixon. Oder wars der Kennedy, ich weiß nicht. Der Sinn der Mondfahrt ist das Bild. Wenn jemand ein Flugzeug entführt, sagen wir, ein Araber ein El Al-Flugzeug, so hätte es doch gar keinen Sinn, wenn er nicht vorher der NBC gesagt hätte, dort und da werde ich es entführen. Denn der Sinn der politischen Handlung ist das Bild. In Deutschland Immitzsch, ich glaube, das kommt von Image. Und das heißt ja, man will ein Bild machen und ein Bild sein. Das Ziel der Handlung, der Präsident der Republik ist ein Image oder hat ein Image oder wird zu einem Image, ich weiß nicht genau. Jedenfalls, das Bild ist das Ziel der Geschichte, die Leute beginnen, ohne sich dessen bewusst zu werden, die Geschichte zu überholen. Ich

greife etwas vor, weil ich bewegte Bilder. Dennoch, was, den Punkt, den ich driven will, den ich treiben will, oder sagen wir 'einen Punkt treiben'? The point that I want to drive ist, kann ich sagen, ich will einen Punkt treiben?

- Ne.

Was?

- Auf nen Punkt kommen.

Nein, umgekehrt, ich will ihn betonen.

- Das geht.

Den Punkt, den ich betonen will, der Punkt, den ich betonen will, ist dieser: Mit der ...

9. ... Zeit gewöhnt man sich an die Fotografie, man gewöhnt sich daran, dass es technisch möglich ist, die Geschichte zu überholen, und indem man sich daran gewöhnt, stellt man sich darauf ein, ich glaube, das sagt man hier so, man stellt sich auf die Fotografie ein. Man stellt die Fotografie ein, man nimmt eine fotografische Pose ein. Das fotografische Bewusstsein dringt in uns, und wir beginnen, uns nachhistorisch zu verhalten. Nicht der Effekt, nicht die Folge der Handlung ist jetzt unser Motiv, sondern das Aufnehmen der Handlung im Bild. Jetzt wird eine Schau, eine Schau, man kann es auch deutsch sagen, eine phänomenologische Schau, ich habe keine Zeit, leider, Ihnen von der Phänomenologie zu erzählen. Phänomenologie ist die philosophische Form der Fotografie. Die ganze Einstellung zur Geschichte wird eine andere. Gut, ich werde doch auf die Phänomenologie zu sprechen kommen. Ich möchte nämlich nicht so oberflächlich sein. Soll ich auf Sie warten?

- Nein.

Denn ich komm zu einem wichtigen Punkt. Ich möchte nicht, dass er das versäumt. Ich werde Ihnen in kurzen Worten zu sagen versuchen, worauf die Phänomenologie Husserls hinausläuft. Husserl meint, jedes Phänomen, jede Erscheinung, ist von einer Unzahl von Standpunkten umgeben. Ich kann mir dieses Blatt Papier von einer Unzahl von Standpunkten aus ansehen. Und ich erfasse das Phänomen erst, wenn ich so viele wie möglich Standpunkte dazu auch eingenommen habe.

Also nicht, wenn ich das Blatt analysier, oder wenn ich den Prozess analysier, dank welchem das Blatt hier auf den Tisch gekommen ist, sondern wenn ich alles das ausklammere, das nennt er eine phänomenale Reduktion, und mich auf das Phänomen konzentriere, wie er sagt, die Sache zu Worte kommen lasse, und dann von allen möglichen Standpunkten aus betrachte. Durch das Springen von Standpunkt zu Standpunkt vertiefe ich meine Erkenntnis des Phänomens. Das ist ein wichtiger Aspekt der Phänomenologie. Wenn Sie das einsehen, dann werden Sie sehen, dass der fotografische Apparat ein phänomenologisches Maschine ist. Der fotografische Apparat ist eine Maschine, die dazu gemacht ist, von Standpunkt zu Standpunkt zu springen. Ein Fotograf, der diesen Namen verdient, das ist nicht ein Mensch, der in der Gegend herum, herumgeht, und sich mit seinem Hund fotografieren lässt, zuerst vom dem Domo in Florenz, und dann vor dem Vesuv. Sondern das ist ein Mensch, der um eine Sache herumschleicht und die Sache von allen Sei-, möglichen Standpunkten aus aufnimmt. Und nicht eine Fotografie gibt die Kenntnis, sondern die ganze Serie von Fotografien. Sie unterscheiden einen anständigen Fotografen von einem schlechten sehr leicht schon von diesem Standpunkt. Ein schlechter Fotograf, ein Knipser, zeigt, wo überall der Apparat war. Er war in Paris und er war in Neapel. Aber ein guter Fotograf, der zeigt, wie eine Sache sich von verschiedenen Standpunkten bietet. Er umkreist es. Das ist eigentlich Ende der Politik. Wir kommen wieder zu der Diskussion von gestern. Was ist denn ein Politiker? Ein Politiker ist ein Mensch, der steht auf einem Standpunkt. Und von diesem Standpunkt aus schaut er die Welt an. Also er ist, sagen wir, Christdemokrat liberaler Färbung, oder er ist Sozialdemokrat leicht links. Und diesen Standpunkt vertritt er. Wer einen fotografischen Apparat hat, weiß, der Mensch ist ein Trottel. Denn fotografieren bedeutet doch die Fähigkeit, Standpunkte zu wechseln. Wenn einer auf einem einzigen Standpunkt beharrt und fortwährend knipst, kommt doch nichts heraus. Ich glaub, ich habe Ihnen schon einmal gesagt, wie Shaw das schildert. Ich will es auf die Gefahr hin noch einmal wiederholen. Shaw sagt, er fährt mit einem Menschen im Zug und sie diskutieren Politik und der Mensch sagt: Ich habe diese Meinung schon seit vierzig Jahren. Darauf sagte Shaw: Wie alt sind Sie? Sagt er: Fünfundfünfzig. Sagt der Shaw: Entschuldigen Sie, mit einem fünfzehnjährigen Buben unterhalte ich mich nicht. Also, also, das, was ich damit sagen will, ist, die, der fotografische Apparat zeigt in seiner Funktion den Tod der Ideologie auf. Es ist ein anti-ideologischer Apparat. Er sagt: Ich vertiefe die Wahrheit dank Wechseln des Standpunkts, und wenn ich auf einem einzelnen Standpunkt verharr, dann irre ich mich mit Sicherheit. Also auch von diesem Standpunkt ist der fotografische

Apparat eine Überholung der Politik und damit der Geschichte. Wenn ein Fotograf sich politisch engagiert, dann ist er in einem verhängnisvollen Missverständnis verfangen. Also, ich bin angelangt, ohne es zu wollen, aber ich wusste doch ungefähr vor 10 Jahren wie die Sache mit der Fotografie ausgeschaut hat. Die Fotografie war zuerst eine Methode, aus der Geschichte etwas aufzunehmen, es in eine Szene zu verwandeln und zu verewigen. Und dann wurde sie zu einer Methode, der Geschichte ein Ziel zu geben. Man kann das so aufzeichnen. Die erste Funktion der Fotografie war diese. Wobei die Fotografie eingreifen konnte. Man könnte sagen, die Fotografie war ein aktiver Zeuge der Geschichte. Die zweite Funktion war diese. Die Zeit strömt in die Fotografie. Die Geschichte wird von der Fotografie aufgefangen, und dann beginnt sich die Zeit in der Fotografie ewig zu drehen. Die Fotografie wird zu einem Staudamm der Geschichte. Das erste ist eine Überholung der Geschichte von oben und das zweite ist eine Beendung der Geschichte. Sie haben versäumt, wie ich zu sagen versuchte, dass die fotografische Kamera entpolitisiert. Ich bemühe mich, die fotografische Kamera phänomenologisch zu sehen. Sie sieht ein, dass für jedes Phänomen eine Unzahl von Standpunkten, dass man das Phänomen erkennt, wenn man, desto besser erkennt, je mehr Standpunkte man zu ihm einnimmt, und infolgedessen ist der Fotograf ein Mensch, der wie ein Jäger um das Phänomen herumschleicht und es von allen Seiten aufnimmt. Das ist das Gegenteil von der politischen Einstellung. Ein Politiker ist ein Mensch, der einen Standpunkt einnimmt. Und diesen Standpunkt womöglich verteidigt. Also, er fotografiert nur von einem einzigen Punkt aus. Die Kamera zeigt, dass er sich irrt. Infolgedessen ist die Kamera ein entideologisiertes Instrument. Also jetzt fasse ich zusammen: Erstens ist die Kamera ein, ein, ein Zeuge der Geschichte. Im Griechischen heißt Zeuge "martyros", das sag ich nur, um der Sache einen, und zwar ein falscher Zeuge. Es bezeugt die Geschichte, aber falsch, lügt. Sie nimmt die Geschichte auf, aber kann auch eingreifen. Und dann wird sie zu einem Ziel der Geschichte. Die Geschichte geschieht, um aufgenommen zu werden. Sie wird zu einer Art von Staudamm der Geschichte. Die Dinge fließen dem Bilde zu.

10. Das Bild hat eine Saugkraft. Die Leute überstürzen sich auf ihnen zu. Sie zahlen den Kameraleuten dafür womöglich, damit sie sie aufnehmen. Dadurch saugt die Gesch-, das Bild die Geschichte auf, und die Geschichte beschleunigt sich, das ist eine seltsame Sache, die uns das Verständnis der Gegenwart erschwert. Die Geschichte scheint sich zu überstürzen. Wie kann man von einem Ende der Geschichte sprechen, wo sich doch die Ereignisse überstürzen, es geschieht immer mehr und mehr. Aber warum geschieht immer mehr und mehr? Weil alles ins Bild

will. Weil das Geschehen eine Programmierung des Bildes ist. Das Geschehen ist ein Prätext für Bilder. Und Bilder brauchen immer mehr und mehr und mehr Prätexte. Warum übersiedelt man von Bonn nach Berlin und von Seoul nach Pjöngjang und von Warschau nach was weiß ich, Krakau, dort geschieht was, warum will man den Namen von Leningrad zurückgeben auf St. Petersburg, und von Kaliningrad wird Kantstadt, und was weiß ich. Weil das alles die Bilder verlangen. Die Bilder wollen programmiert werden, die Bilder fressen Geschichte, und die Angst der Bilder ist, dass die Geschichte aufhört, dann haben sie nichts mehr zu zeigen. Also überstürzt sich die Geschichte. Und Leute, die sich dessen nicht bewusst werden, sagen. Wie kannst du sagen, dass die Geschichte zuende geht, es wird immer mehr. Und darauf kann man natürlich aber gerade ein Beweis, dass sie zuende geht. Gerade weil so viel geschieht, ist ein Beweis, dass es sich dem Ende hin überstürzt. Das ist, wollten Sie was sagen?

- Nein.

Das ist ein, glaub ich, ein Phänomen schon der Nachgeschichte. Und jetzt werde ich Ihnen ein drittes Bild sagen. Ich war voriges Jahr in Budapest. Und zwar dorten ein Kongress, der hieß 'the media are with us', und es handelte von der rumänischen Revolution. Und unter anderem waren dort die ungarischen und die römischen, äh, und die rumänischen Fernsehleute, die die Sache in Temeschvar aufgenommen haben, und sie haben uns erzählt, wie das geschehen ist, wir wissens auch, aber ich wills Ihnen doch erzählen, in einigen Details. Man hat die Leichenhallen der Krankenhäuser aufgemacht und hat Leichen herausgenommen. Und hat diese Leichen auf dem Marktplatz von Temeschvar hingelegt. Und zwar hat man das inszeniert, weil da zwischen Kinderleichen waren die Brüste von Frauenleichen gelegt. Und hat die Bandagen von chirurgischen Eingriffen aufgemacht, so dass das aussah wie offene Wunden. Und dann hat man Statisten aus dem Theater gehabt. Und die Statisten haben über diesen Leichen geweint und waren darüber verzweifelt. Und dann hat man das in der, hat das ungarische Fernsehen das aufgenommen, und hat es dem rumänischen Fernsehen weitergegeben, in der berechtigten Hoffnung, dass man das der Geheimpolizei, wie heißt die, Securitate, zuschreibt, und dass das zu einer Revolution führt. Es hat nicht ganz so geklappt, wie ich es jetzt so schildere, ich werde eine weitere Stelle aus dieser rumänischen Revolution erzählen. Der Diktator Ceausescu hatte einen Balkon. Und von diesem Balkon hat er zur Menge geredet. Und die Menge war unüberblicklich, Hunderte von Tausenden von Menschen standen vor

seinem Balkon. Aber damit er sehe, wie die Sache vor sich geht, hat er Monitore rechts und links. Und die Monitore haben ihm gezeigt, was in der Entfernung passiert in der Menge, denn, damit er die Sache besser überblickt. Und die Televisionsleute haben dort draußen an der Grenze des Platzes Raufereien veranstaltet. Also, die Menge hat sich dort zerbröselte, und aus irgendwelchem Grund haben sich die Leute dort gegenseitig die Köpfe eingeschlagen. Und das hat der Ceausescu gesehen. Und während er gesprochen hat, hat er gemeint, eine Revolution ist im Gang. Und hat darauf irgendwie reagiert, wie, das habe ich vergessen. Ich könnte Ihnen noch weitere Details erzählen. Ich war außerordentlich beeindruckt. Ich hab einen Artikel geschrieben, vielleicht haben Sie davon gehört. Ich hab in den, während ich in Budapest war, hab ich über den Titel 'the media are with us' einen Artikel geschrieben, wo ich gesagt hab: 'the media are the motors of history'. Das Bild ist der Motor der Geschichte. Dieser Artikel, ich muss Ihnen das erzählen, der ist zuerst in der ungarischen Presse erschienen, dann hat man ihn in Deutschland von einem kleinen Verlag in Berlin veröffentlicht, der heißt Merve, dann hat man ihn in Amerika publiziert in einer Zeitschrift, die heißt "Humanist" ...

11. ... gekommen und ist jetzt sozusagen als ein sehr kleiner Artikel, ist jetzt sozusagen als ein Standardtext für posthistorische Überlegungen geworden, dank meinem Freund Virilio, der sich die Sache von einem anderen Standpunkt aus überlegt hat. Also, ich hab mir folgendes Modell gemacht: Die Bilder, die die Geschichte überholt haben, erzeugen Geschichte. Das Bild ist der Motor zum Geschehen. Man greift von außen in die Geschichte ein und simuliert sie. Das ist ja die Ver-, die rumänische Revolution ist doch nicht mehr echte Geschichte. Da ist doch nicht wirklich eine Revolution geschehen. Das ist doch eine Simulation. Ich geb da dem Baudrillard bis zu einem gewissen Grad Recht. Die Geschichte ist tot und es kommt jetzt zu einem Art Animation der Geschichte. Animation sagt doch, das etwas gestorben ist und man gibt ihm wieder Leben. Aber dann bin ich in eine Sackgasse geraten. Ich will es Ihnen ja nicht verschweigen. Wir sind doch unter Intellektuellen und man muss seine, ich habe nicht verstanden, wie ich den Golfkrieg erklären soll. Ich habe nicht verstanden, was ich da gesehen hab. Also ich habe einen vollkommen falschen Artikel geschrieben, der leider durch die Presse gegangen ist. Ich habe gesagt, wenn die Geschichte zu Ende ist, ist was wir sehen derart langweilig, dass die Bilder anfangen zu sterben. Was haben wir denn gesehen? Wir haben Sand gesehen und Maschinen im Sand und wieder Maschinen im Sand und dann etwas Leben. Wir haben ein Kamel gesehen und dann ist das Kamel wieder weggegangen. Nix war. Hab ich mir gedacht: Aha, dass ist das Beweis

dafür, dass die Geschichte zu Ende ist. Die Bilder sind erschöpft, sie haben nichts mehr zeigen. Diese CNN, die hat man hingeschickt, um den Standpunkt der Iraker zu zeigen. Das hatte noch einen historischen Standpunkt. Da konnte man noch sehen, was dorten geschieht im Irak, da war die Geschichte noch nicht ganz zu Ende. Da konnte man sehen, die schreien "Heil", nicht Hitler, was weiß ich wie der Mann heißt. Und das hat man noch sehen können. Aber von der anderen Seiten konnte man nichts mehr sehen als Sand und Kamele. Aber dann hab ich mir überlegt, dass ich das falsch, ganz falsch interpretiert hab. Und ich bin, sobald ich nach Hause kommen werde, eine der ersten Sachen, falls ich richtig sehen werde, ich hab leider Grauen Star, ich muss mich operieren lassen, aber für den Fall, dass ich noch auf die Tasten der Schreibmaschine seh: Eine der ersten Sachen, die ich schreiben werde, ist diesen meinen Standpunkt zu rektifizieren. Ich glaube, nach dem was ich gelesen und gehört hab, war die Sache eher so: Man hatte ein Ziel. Das hat wie ein historisches Ziel ausgeschaut. Zum Beispiel, man wollte den Petroleum-Preis in einer vernünftigen Höhe halten, denn das ist nicht etwas Verächtliches. Petroleum ist ein ganz besonderer Saft. Es ist der Saft der Freiheit. Und wenn das Petroleum teuer wird, dann sind wir der Bewegungsfreiheit beraubt. Und wenn wir der Bewegungsfreiheit beraubt sind, sind wir, ist die Freiheit, ich komm wieder auf die Freiheit zu sprechen, ist die Freiheit geschmälert. Man sage nicht, wie die französischen Kommunisten: Wir wollen nicht für die Petroleum-Sheiks sterben. Wenn nicht für die Petroleum-Sheiks, wofür denn? Sterben müssen wir ja sowieso. Also, also angenommen, man wollte den Petroleum-Preis niedrig halten. Und das hat man in die Computer gefüttert. Die Computer haben wahrscheinlich verschiedene andere Dinge wissen wollen, denn allein zu sagen, ich will den Preis von zwanzig Dollar pro Barrel nicht überschreiten und den Computern nicht genügen.

Und dann hat man einen Entscheidungsbaum. Sie wissen ja, wie ein Entscheidungsbaum ausschaut. Ich möchte Ihnen das noch einmal vorführen. Sie haben verschiedene Alternativen. Sich entscheiden heißt alle Alternativen verneinen mit Ausnahme von einer. Ich entscheide mich für diese. Ich kann nie wissen, ich bin jetzt bitte in der Welt des Zufalls, nicht mehr in der Welt der Kausalität. Ich kann nie wissen, ob meine Entscheidung richtig war. Denn um das wissen zu können, müsste ich alle anderen Alternativen durchgespielt haben. Das kann ich nicht. Also, ich hab mich für diese entschieden. Kaum hab ich mich entschieden, geschieht das: Und ich muss sofort, falls ich frei sein will, wieder alle Alternativen, bis auf eine, ausschalten. Und ich kann wieder nicht wissen, ob ich mich richtig entschieden habe. Das nennt man

Entscheidungsfreiheit. Und das ist der Grund, warum zwei Interpretationen, ich halte jetzt einen phänomenalen und einen existentiellen Weg. Es gibt dafür zwei Interpretationen. Die eine sagt: Ich bin frei, wenn ich, bevor ich mich entscheide, in der Disponibilität. Sobald ich mich entschieden habe, bin ich nicht mehr frei. Ich bin da mitgeschleppt. Ich hab die Konsequenzen der Entscheidung zu tragen und bin nicht mehr frei. Der freie Mensch enthält sich der Entscheidung. Der freie Mensch hält sich in der Reserve. Die andere sagt grade umgekehrt: Erst im Engagement ist die Freiheit, denn ich habe mich entschieden und das heißt, ich habe meine Vernunft geopfert. Ich opfere mich hin, ich engagiere mich und jetzt bin ich in dieser Entscheidung gefangen. Das ist diese starke Meinung von Sartre: Ein freier Mensch, das ist ein Mönch oder ein Mitglied einer kommunistischen Zelle. Denn er hat sich entschieden, seine Vernunft wurde ad majorem dei gloriam, wurde der Sache geopfert. Aber das hier schaut nicht mehr so aus, das gibt, das schaut nicht mehr so aus. Sondern jetzt schaut es so aus: Und jetzt will ich Ihnen zeigen, was eigentlich dieses seltsame Wort "Künstliche Intelligenz" meint, denn meistens zerredet man doch das, positiv oder negativ und man redet lauter Unsinn. In Wirklichkeit bedeutet "Künstliche Intelligenz" das: Ich habe eine Rechenmaschine. Ich gebe in diese Rechenmaschine diese Alternativen ein. Und jetzt sag ich ihr: Spiel sie durch. Sehr weit kann die Maschine nicht spielen, denn obwohl sie sehr schnell rechnet, ist sie doch mies. Je mehr Alternativen sie durchspielt, desto langsamer ist sie. Schau Sie sich mal, ham Sie sich mal mit einem Schachspieler gespielt, mit einem automatischen Schachspieler. Das schaut so aus: Sie machen einen Zug, füttern ihn in den Apparat. Der Apparat hat, sagen wir, drei Niveaus: Er spielt gut, mittelgut und schlecht. Spielt er schlecht, leuchtet ein Licht auf und der Apparat, sagen wir, zwinkert. Was hat er gemacht? Er hat einige wenige Zugsmöglichkeiten durchgespielt und hat sich für eine entschieden. Spielt er gut, dann zwinkert das Licht. Es macht so, es zwinkert Ihnen zu. Und in schwierigen Situationen dauert dieser Trottel fünf oder zehn Minuten. Man wird ganz nervös. Man hat die deshalb kann man mit einem, ich kann mit einem guten Schachspieler nicht spielen, weil diese Langweiligkeit mich tötete. Das Zeugs da rechnet irrsinnig schnell und dauert viel länger als ich. Warum? Weil es spielt Millionen von Zügen zwei, drei Züge voraus. Ich kann nicht einmal einen Zug zwei drei Züge voraus sehen. Darum zieh ich schnell. Ich spiel intuitiv, ich fühl so. Dieses Vieh dort hat überhaupt keine Intuition. Das spielt es einfach durch. Und dann entscheidet er sich und es stellt sich heraus, natürlich, dass er sich besser entscheidet als ich ihn auf diese Höhe geb. Er hat sich ja gar nicht existenziell entschieden, sondern er hat diese Dinge

durchgespielt, von Freiheit ist da keine Rede. Er hat die Sachen durchgespielt und hat sich mit einem bestimmten Irrtumsfaktor, "margin of error" für eine entschieden. Das heißt "Künstliche Intelligenz". Lassen Sie sich nichts anderes ...

12. .. einreden. Um sich natürlich weit besser zu ..., anders, aber besser. Gut, also jetzt hat man dieser Maschine einen solchen Entscheidungsbaum eingefüttert. Und dann hat man ihm verschiedene Alternativen gegeben, genau wie beim Schach spielen. Eine Alternative: Ich schick dem Saddam eine Milliarde Dollar, eine Alternative: Ich stürz den König von Saudi-Arabien. Alle die Mühe, die absurdesten Interpretationen. Das gibt man ihm ein. Und der hat immer mehr wissen wollen, denn es ham ihm ja Daten gefehlt. Und man hat ihm immer mehr und mehr füttern müssen mit ... Und dann hat er sich zufrieden gegeben. Und dann hat man gesagt: So, jetzt übertragen wir das ins Bild. Und da hat der Computer Szenarien gemacht, zum Beispiel Schlachten. Also sagen wir, er hat fünftausend Schlachten geschlagen. Und diese Schlachten sind die so genannten virtuellen Räume. Man hat das alles gesehen, man hat gesehen wie das Klima und die Qualität des Sandes und was die Iraker zum Mittagessen essen und was für psychologische Situationen da sind. Und alle diese, und jetzt hat man in diesem virtuellen Raum, im virtuellen Raum, ein Begriff über den ich noch viel zu sagen hab, in diesem virtuellen Raum hat man "War Games" gespielt. Und zwar hat man diese Leute hineingegeben, die dann tatsächlich in die Schlacht gehen müssen. Und Sie wissen vielleicht, wie ein virtueller Raum funktioniert. Ein virtueller Raum sind geballte Möglichkeiten, oder, um das anders zu sagen, geballte Partikel. Die sieht man, man sieht das wie, na Sie kennen das primitiv aus diesen Spielchen, die überall in den Bars stehen. Diese Schlachten macht man. Nur wird das viel besser gemacht. Und jetzt gibt es Helme und Handschuh, und wenn Sie die anziehen und wenn Sie diese Handschuhe anziehen, dann können Sie diese Dinge auch fassen. Die virtuellen Gegenstände sind nicht nur sichtbar, sondern sie sind auch haptisch. Und das haben die Soldaten und die Piloten und alle diese Leute, haben diese Schlachten geführt. Und dann hat sich der Computer auf eine dieser Schlachten entschieden. Und das war eine Koinzidenz von verschiedenen Kompetenzen. Also da waren Soziologen und Psychologen und Militärleute und Wirtschaftsleute, also, Hunderte, das müssen riesige Teams gewesen sein, die diese Szenarien ausgewählt haben. Und eins der Ziele war, an erster Stelle es sollen keine Amerikaner sterben. Und an zweiter Stelle so wenig wie möglich Iraker. Und an dritter Stelle: Es soll so wenig wie möglich kosten. Und an vierter Stelle: Es soll so wenig wie möglich zerstört werden. Und dann hat sich der Computer auf eine Art, die ganz

unmenschlich ist. Unmenschlich! Er hat entschieden: Ich mach diese Schacht. Ich werde siegen in soundsoviel Stunden, soundsoviel Minuten, soundsoviel Sekunden. Und dann werd ich alles tun, damit ich diesen Saddam dort erhalte. Das kommt billiger, als wenn ich ihn stürze. Wir können diesem Gendankengang nicht folgen und ich hab vielleicht nicht einmal richtig gesagt. Vielleicht sind da noch andere Parameter, die ich ignoriert hab. Vielleicht haben sie da hineingefüttert, was geschieht mit der Türkei und was geschieht mit Iran und was geschieht mit Japan und was geschieht mit Deutschland und wie viel werden wir zahlen und wie viel werden wir nicht zahlen. Das waren ja lauter Parameter, die eingefüttert waren. Und dann geht der Mitterand, der ja die schwere Last der Verantwortung trägt auf seinen Schultern und erscheint in der Television und sagt: Die andern ham nichts hineinzureden, auch der Bush hat nichts hineinzureden. Niemand hat was hineinzureden. Diese Sache ist auskalkuliert, die Daten sind gegeben, das ist durchgespielt worden und jetzt ist die Entscheidung getroffen worden. Und ich glaube kein Mensch weiß warum. Ich glaube niemand, auch nicht der Bush und dieser Schwarzkopf und wie sie heißen, kein Mensch hat eine Ahnung, warum man diesen Saddam dort erhalten hat. Das wissen die Leute, die das programmiert haben, glaub ich. Ich bin mir der Sache noch nicht ganz sicher:

- Aber es wär doch vorstellbar, dass jetzt dieser Computer oder das ganze System eine Entscheidung fällt, es sagt, wenn, die beste Möglichkeit ist dieses und jenes, dann kann doch der Bush theoretisch immer noch sagen: Das gefällt mir nicht, wir realisieren das nicht.

Gut. Da will ich eine Geschichte erzählen, eine viel weniger dramatische. Ich hab einen Freund, ich habe von ihm schon gesprochen, der baut Dämme. Aber er baut nicht nur Dämme. Aber er baut nicht nur Dämme, er ist ein "Soil-Mechaniker", ein Mecha-, ein Bodenmechaniker. Und es gibt zwischen Sao Paulo und Santos eine, einen Sumpf. Und wenn man eine Autobahn zwischen Sao Paulo und Santos macht, dann muss die Autobahn über den Sumpf gehn. Also hat er sich ausgedacht: Er macht Säcke, Sandsäcke. Und diese Sandsäcke werden auf dem Sumpf schweben und dann wird die Autobahn von den Sandsäcken gehalten werden. Das ist auch durchgeführt worden. Wer auf der Autobahn von Sao Paulo nach Santos fährt, der merkt das nicht. Aber leicht, wenn man es weiß, merkt man, dass die Autobahn schwebt. Sie schwebt auf Säcken auf dem, auf dem Sumpf. Und jetzt hat er das alles also in den Computer gefüttert und hat dem Computer gesagt: Ich möchte, dass die Autobahn so läuft, damit sie an der Petroleumraffinerie in ... vorbeiläuft.

Das ist eine wichtige Zufahrtsstelle. In ... arbeiten dreihunderttausend Leute und die, wissen Sie, Sao Paulo hat ungefähr fünfzehn Millionen Einwohner, Santos hat ungefähr drei Millionen Einwohner, das sind zwei große Ballungen. Und dazwischen gibt es noch andere Städte. Und das ist eine wichtige Autobahn, sie hat fünf "Lanes", fünf Spuren auf jeder Seite. Also hat er, kriegt der Computer gesagt: Bitte ich möchte, dass das nicht weit von ... läuft, damit das eine Zufahrt hat. Das hat man in den Computer hineingefüttert. Der Computer hat gesagt: Das geht nicht. Wenn wir das so bauen, kommen wir an eine Stelle, wo diese Säcke so häufig sein müssen, dass die Sache viel zu teuer ist. Also darauf hat der Milton diese Entscheidung dem Gouverneur vom Staate Sao Paulo, dem, also diesem Bush ... , weitergegeben. Und die haben gesagt: Nein, egal, wir entscheiden uns. Es geht an ... Town vorbei. Darauf hat der Milton also seinen Computerleuten gesagt: Wir machen das trotzdem so. Und darauf hat der Computermann, einer von den Computerleuten ... gesagt: Bitte, Dr. Vargas, darf ich diesen Einwand des Gouverneurs in den Computer füttern. Und der Vargas hat gesagt: Warum nicht. Was ist schon dabei. Also er hat den Einwand, der Computer hat den Einwand, also er musste weitere Daten haben, also die Daten über die Wahlen nächstes Jahr, wenn der Gouverneur das entschieden hat, ob der gewählt wird, weil die Leute in ... Town so wählen und so weiter. Und die Daten der Opposition, und alles das, wissen Sie, man muss mit allem. Das Problem ist, man füttert mehr und mehr und man füttert fortwährend. Der Computer ist ein Trottel, der will alles wissen. Also man füttert ihm das ein. Darauf sagt der Computer: Sie werden die Wahlen trotzdem gewinnen, auch wenn sie das umdrehen, weil dann die und die und die Effekte erscheinen. Dann ist der Milton zum Gouverneur gerannt, hat er gesagt: Also gut, in dem Fall machen Sie so wie der Computer sagt.

Und das ist doch nur eine kleine Sache, verglichen mit dem Golfkrieg, verglichen mit einer Autobahn. Soll ich Ihnen eine viel entsetzlichere Sache erzählen? Entschuldigen Sie, aber Ihre Frage zur Rettung des Bush, verdient noch ... Ich war vor vier Jahren eingeladen in der MIT. Und, oder vor fünf. Und die Frage war dort: Was macht man mit Amazonien? Und zu meiner großen, ich wurde eingeladen, aus Irrtum. Aber ich wurde eingeladen, weil ich damals in Brasilien ziemlich bekannt war, wissen Sie, man wird bekannt und wird wieder unbekannt. Also, im Moment bin ich glaub ich in Deutschland bekannt, Sie können sich verlassen, das wird wieder vorüber gehen. Also hat man mich eingeladen und zu meiner Überraschung waren wir zwei Teams, ein Team von der MIT und ein Team aus In ... gibt es irgend ein Computerzentrum der

Futurologie, ich weiß nicht was. Und ich bin mitten in die Debatte reingegangen. Und das amerikanische Team hat gesagt: Also wir haben die Fortschritte studiert den Wald zu vernichten, das Wasser zu, auszubreiten, dort eine Pflanze zu, aufzupflanzen, die heißt Bar..., glaube ich. Das ist eine dicke Pflanze mit dicken Blättern. Dann importiert man Flusspferde, die Flusspferde werden sich sehr schnell vermehren. Und denkt daran, dieses ganze Sumpfgebiet des ...

13. ... ganze Sumpfgebiet des ausgebreiteten Amazonas wird kolossal viele Flusspferde haben, die Flusspferde haben sehr viel Eiweiß. Und dann wird man dort ungefähr hundert Millionen Chinesen und Inder ansiedeln. Und das kostet fünf Cent pro Jahr pro amerikanischen und sowjetischen Steuerzahler. Darauf sagen die Russen: Ja, wir haben in diesem Modell gearbeitet, aber Sie haben etwas vergessen. Denn wenn wir das durchführen, kommt es zu einer Revolution in Brasilien und in China. In Brasilien, weil die Brasilianer dagegen protestieren werden und in China, weil die Chinesen nicht nach Brasilien wollen. Darauf haben die Amerikaner gesagt: Was kostet dieses Unterwerfen dieser? Darauf haben die Ameri-, die Russen gesagt: Das wird die Sache mindestens um 2 Cent pro Steuerzahler pro Jahr verteuern. Darauf haben die Amerikaner gesagt: Und was wird der Gewinn daraus sein? Darauf sagen die: eine bessere Verteilung der Bevölkerung, eine erhöhte Eiweiß-, und außerdem eine Lösung des ökologischen Problems von Amazonien. Darauf haben die Amerikaner gesagt: Das müssen wir durchspielen. Das können wir noch nicht sagen. Geben Sie uns ein Jahr. Wir brauchen mindestens ein Jahr, um alle diese Parameter zu füttern. Nichts ist geschehen, wissen Sie, soviel ich weiß. Aber ich glaube die Sache ist wert erzählt zu werden. Wenn ich das in Brasilien erzähl rasen die Leute. Ja, aber so ist es.

Und ich muss sagen, die Leute rasen zu völligem Unrecht. Diese nachgeschichtliche Sicht ist auch ethisch besser.

- Psychologen ...

Was?

- Psychologen hätte man gebraucht ...

Na gut. Psychologen sind natürlich dabei. Das ist doch klar. Denn, die Effekte sind doch vernetzt, nicht. Es ist ja nicht nur: Wenn Brasilien eine Revolution macht, so geschieht was in Argentinien. Und daraufhin geht die deutsche Linke, und die schreit auf der Gasse und so. Alles muss mitgerechnet werden. Und natürlich wird die, die sind völlig

uninformiert. Die politische Linke wird in Deutschland sagen: Aha, man verurteilt, man vergewaltigt Brasilien, oder keine Ahnung, von der Kalkulation her, die dahinter steht. Und dass man es ihnen erklärt kommt zu teuer. Und so weiter.

Also, ich komm zurück. Ich habe meine Meinung über die Funktion des Bildes im Golfkrieg geändert. Das was viele auf der Television gesehen haben, dieses Akkord zwischen CNN und Irak, das war nur eine Antenne der Bilder. Das hat man gemacht, damit die Leute den Eindruck haben, dass die Geschichte weiter läuft. Und man wollte, dass die Leute den Eindruck haben, dass die Geschichte weiter läuft, damit es weniger Geld kostet. Also wenn man sagt: Auf der einen Seite ist einer, der sagt: Da ist eine Tradition, eine uralte Kultur und die ist jetzt islamisch und die verteidigt die Umma und das ist Freiheit ... und jetzt kommen die amerikanischen und jüdischen Satane und ... damit wir diese Ideale verteidigen ...

Das ist doch sehr eindrucksvoll. Das klingt doch schön und kostet nichts. Und außerdem hat man dann alle diese großen Schauspieler auf dem Bild. Da hat man den Saddam, dann hat man den, wie heißt er, der iranische König. Und dann hat man den Minister und den Minister. Und die machen das alles umsonst. Und die erscheinen auf dem Bild. Und, auf der anderen Seite, zeigt man nix. Aber auf der anderen Seite funktionieren die Bilder anders, nämlich sie machen Geschichte. Genau wie in Rumänien, nur natürlich nicht auf rumänisch, sondern auf amerikanisch. Sie machen die Geschichte, indem, ich glaube, der Irrtumfaktor bei dieser Schlacht war vier Minuten. Die Schlacht hat vier Minuten länger gedauert, als im Szenario ausgerechnet wurde. Und zum Abschluss dieser meiner Behauptung, dass die Geschichte zu Ende ist, möchte ich Ihnen ein Bild erzählen, dass seltsamer Weise jeder Mensch in Frankreich gesehen hat, aber scheinbar in Deutschland nicht gezeigt wurde. Wenn ja, korrigieren Sie mich.

Es gibt einen Helikopter. Dieser Helikopter kommt von einer Intervention im Irak zurück auf einen saudi-arabischen Stützpunkt. Und wie er landet stehen dorten die Reporter und waren auf den Piloten. Und der Pilot steigt aus und vergisst den Helm abzunehmen. Er geht mit dem Helm und schaut die Reporter an. Und plötzlich richten sich alle Kanonen von dem Helikopter auf die Reporter und in dem Moment reißt er den Helm vom Kopf. Der Helm war auf den virtuellen Raum eingeschaltet. Der Blick des Piloten hat alle diese Kanonen von dem Helikopter kontrolliert. Und wenn, hätte er noch länger hingeschaut, dann wären die Reporter alle tot. Ich glaube, dass ist eine schöne Geschichte. So.

Also ich möchte die Sache jetzt so beenden. Die Geschichte, das alles

bitte ... vom Foto, was ich da erzählt hab.

Was ich Ihnen da erzählt ist folgendermaßen: Es kommt dann zu einer dritten Situation. Zuerst ist das Foto ein lügnerischer Zeuge der Geschichte. Dann wird das Foto zum Ziel der Geschichte, zum vorgetäuschten Ziel der Geschichte. Und zum Schluss, in der letzten Phase, wird das Foto zum Erzeuger einer falschen Geschichte. Denn was im Golfkrieg geschehen ist, das ist doch nicht Geschichte. Was ist denn dann? Ich möchte das versuchen zu definieren, was da geschieht. Sie machen ein simuliertes Experiment und die Geschichte ist die Bestätigung des Experiments. Das ist doch keine Geschichte. Das ist doch was anderes. Wir ham noch keinen Namen dafür. Aber man kann doch nicht sagen, dass ist das, wovon der Hegel oder der Marx gehandelt haben. Da sitzen Leute und machen ein Experiment, machen im virtuellen Raum ein Szenario, und dann wenden Sies an. In der Zukunft werden Sies gar nicht anwenden müssen. Denn, wäre auf der Seite der Iraker auch so ein Szenario gewesen, dann hätten sie das doch nur durchgespielt. Man hätte gar nicht nötig gehabt das zu machen. Dann ist die Geschichte total virtuell geworden. So, ich werde da enden. Und bitte: debattieren wir. Nachmittag sprech ich vom Film. Bitte.

- Ja, ich hab zwei, drei Fragen. Und zwar, Sie sagten jetzt am Anfang, dass sozusagen das schlechte am Foto so, oder das, was es von der Objektivität entfernt eben diese Konventionalität ist, also diese Vorgänge, wie alles läuft, wie das abläuft, das ist alles konventionalisiert worden, dass es gar kein Symptom mehr ist , sondern ein Symbol.

Ja. Ganz richtig.

- Ja. Jetzt frag ich mich aber, also im Unterschied zur Wahrnehmung wird das schon geschehen, aber die Wahrnehmung wird ja genau so konventionalisiert.

Sehr gut.

- Also, ich denk mir, es ist ein Unterschied von mehr oder weniger. Aber vor so einem Ideal der unkonventionalisierten Wahrnehmung ist beides konventionalisiert.

Will jemand an meiner Stelle antworten?

Seit wir die Fotografie haben, beginnen wir zu verstehen, was wahrnehmen heißt. Natürlich, wir wissens seit wir den Computer haben besser. Aber wir wissen jetzt den Grund, warum die Leute nie den

Wahrnehmungen getraut haben. Warum alle Philosophie vom Zweifel an der Wahrnehmung ausgeht. Weil die Wahrnehmung genauso täuscht, wie jede andere Abbildung. Weil die Wahrnehmung genauso konventionalisiert ist. Das heißt, sobald wir aus dem Geschichtsbewusstsein auftauchen, da können wir überhaupt nicht mehr von einer realen wahrgenommenen Welt sprechen. Wir können nur sagen, dass wir in verschiedene virtuelle Räume getaucht sind, und dass sich die verschiedenen virtuellen Räume in einem Konkretizitätsgrad voneinander unterscheiden. Sagen wir, die wahrgenommene Welt wird als konkreter wahrgenommen als die fotografische Welt oder die holografische Welt. Aber wenn wir einmal die Hologramme dichter definieren, als es das Zentralnervensystem tut, und falls wir statt dem Zentralnervensystem solche Handschuhe und Helme und ähnliche Maschinen haben, dann wird die virtuelle Welt, dieser virtuelle Raum, wirklicher sein als der Raum der Sinne. Sie haben völlig Recht, das Ende der Geschichte geht mit einem Ende der Ontologie Hand in Hand, oder wie ich das in einem anderen Kontext gesagt hab: Zwischen wahr und falsch, zwischen wirklich und fiktiv, kann man nicht mehr absolut unterscheiden....

14. - Ja, ich hab da noch ne zweite Frage. Und zwar sagten Sie, dass jetzt diese Methode, die die Fotografie sozusagen impliziert, die Politik beseitigt, nämlich die Fähigkeit verschiedene Standpunkte einzunehmen und damit zu einer gewissen Wahrheit zu kommen.

Zu einer Annäherung. Ja.

- Zu einer Annäherung. Ja. Aber ist es nicht im Grunde genommen so, dass so eine Verfahrensweise die Wahrheit, also jetzt auf einem politischen Raum, also da ganz besonders betrachtet, eher beseitigt als hervorhebt, weil, wenn man alle möglichen Standpunkte einnimmt, muss man ja auch, denk ich, gegenteilige, sich widersprechende Standpunkte einnehmen. Und ich würde sagen damit Wahrheit beseitigt, also, zumindestens im politischen Raum, wo es um ...

Sie haben einen sehr guten Tag heute. Die moderne Idee der Demokratie, die, sagen wir, von Rousseau ausgearbeitet wurde, ist doch folgende: Jeder Mensch hat einen spezifischen Standpunkt, oder, um es mit Ro-, mit Rousseau zu sagen: Jeder Mensch hat seine eigenen Interessen. Er hat also seine eigene "raison". Angenommen, wir setzen alle Leute um einen runden Tisch. Ich mache einen runden Tisch. Und ich setz die Leute da herein. Nennen wir diesen runden Tisch die "Assemblée National", sagen wir, ja. Und jetzt hat jeder Mensch einen Standpunkt,

seine "raison". Und jetzt mach ich eine mathematische Operation, und mach aus dieser "raison", aus dieser Gruppe von "raison privé" eine "raison commune", eine gemeinsame "raison". Das ist der kleinste gemeinsame Nenner aller dieser raisons. Und ich setz diese "raison commune" in den Mittelpunkt. Und ich nenn das dann "raison d'etat", Staatsraison. Und dies, das kann verkörpert sein durch einen absoluten König oder es kann unverkörpert bleiben, wie in einer nicht monarchischen Demokratie. Also hier ist alles, hier werden alle einzelnen "raison" auf einen gemeinsamen Punkt gebracht. Und das ist der Staat. Und viele dieser "raisons" widersprechen einander. Und die Absicht dabei ist, dass dieser Widerspruch hier aufgehoben wird, anstatt zum Krieg zu führen, oder zum Bürgerkrieg. Das heißt, am Grunde der Idee der Demokratie, bevor sie eine repräsentative Demokratie war, denn dem Rousseau ist ja eine direkte Demokratie vorgeschwebt. Er hat ja gesagt, wenn eine Stadt mehr als zwanzigtausend Einwohner hat, dann kann man damit nix mehr, nicht mehr politisieren. Für ihn war ja das Maximum der Politik zwanzigtausend Menschen. Also wenn man, dann, wenn es mehr wird, muss man leider zwischen die "raison privé" und diese Leute da einen Repräsentanten stellen, einen Deputierten, einen Abgeordneten. Dadurch verfälscht sich die ganze Sache. Dadurch wird die Sache vollkommen unverantwortlich. Aber nehmen wir an, in der Schweiz gibt es doch diesen Versuch des Volksbegehrs und der direkten Entscheidung. Da wird doch jedes Gesetz theoretisch direkt vom Volk entschieden. Das ist meiner Meinung nach auch keine Lösung, denn die Leute haben ja nicht die Kompetenz. Aber dennoch, dem Rousseau, der Schweizer war, ist ungefähr diese Sache vorgeschwebt. Also, er hat gemeint: "raison privé", "raison comme", "raison d'etat". Aber das ist nicht genau das selbe, was ein Fotoapparat macht. Ein Fotoapparat springt er selbst, und macht keine "raison comme", sondern er sucht nicht den kleinsten gemeinsamen Nenner, sondern er sucht die Summe aller Standpunkte. Und ich glaube das ist das Überholen der Politik, denn, um es anders zu sagen: Trotzki hat einmal gesagt: Man kann nicht wissen, wer Recht hat. Aber die Mehrheit hat sicher nicht Recht. Und infolgedessen ist die ganze Idee der "raison commune" aufgebaut auf dem Unrecht haben. Es ist doch nicht möglich, dass die Mehrheit Recht hat, denn um Recht zu haben, muss man doch gut informiert sein. Also, die Fotokamera ist eine Überholung der Politik, weil sie hat Recht, weil sie alle, alle diese ...

Ich möchte doch noch eine Sache sagen. Es ist beim Rousseau'schen Projekt ein Malheur passiert. Man hat nämlich den Kreis in einen Halbkreis verändert. Und man hat die zweite Hälfte unterdrückt. Und so gibt es jetzt Rechtsradikale und Rechte und Mitte und Linke Mitte und

Linksradikale und das schließt sich ja nicht. Und jetzt werden leider die Linksradikalen und die Rechtsradikalen gezwungen sich miteinander zu verbündeln. Und dadurch ist die ganze Vorstellung der Demokratie von Rousseau verfälscht. Plötzlich siegt, sitzt die Radikale Linke neben der Radikalen Rechten, die wir an allen Ecken schon immer beobachten konnten. Und sonst wär der Nazismus ja gar nicht geschehen, wenn sich die Nazis mit den Kommunisten in soundso vielen Punkten geeinigt hätten.

Ist ein weiterer Einwand? Ich weiß nicht, ob ich Ihnen gut geantwortet habe. Bitte.

- ... frage ich mich, nicht ein Triumph, sondern ein Problematik. Zum Beispiel Melancholie, die in Erfüllung kommen würde, mindestens, wenn man ein unglückliches Bewusstsein hat, wie Sie gestern gesagt haben, dann hat man einen genauen, festen Standpunkt und kämpft man um irgendetwas, ob das mit einem gemeinsamen Nenner verknüpft ist oder nicht, das ist dann wieder andere Frage. Aber wie ein phänomenologische Fotograf, der die ganze Summe von verschiedene Standpunkte hat, dann hat er diese Erfüllung von diese schönste Augenblick schon in sich. Aber das kommt ja nicht als Triumph hervor, sondern, wie Sie gesagt haben, schließlich in die Problematik hinein, wie die Erzeuger einer falschen Geschichte. Das scheint, als ob das ein Triumph wäre. Aber das ist ein, das ist aber Gegenteil davon und ...

Sie haben Recht.

- ... und eine Melancholie kommt herauf, weil wir ...

Eine Verzweiflung, würde ich sagen.

- Ja.

Ich würde sage, die posthistorische Bewußtseinsebene ist "verzweifelt". Es ist aus der Verzweiflung an der Geschichte entstanden. Sie haben vollständig Recht. Sie hat sich von langer Hand vorbereitet, von langer Hand, in der Wissenschaft, in der Kunst, in der Ethik. Überall bereitet sich das posthistorische Bewusstsein vor. Aber erst seit den Ereignissen um die Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts hat das historische Bewusstsein zur Verzweiflung geführt. Sie haben vollkommen Recht, alles das, was wir jetzt erleben, alle diese Simulationen, alle diese Szenarii, alle diese, jeder Mensch ein Künstler, alle dieses Sammeln von Standpunkten, dieses Überholen der Ideologie, dieses Kreativität aus

den Möglichkeiten, alles das sind Verzweiflungsakte. Vielleicht provisorisch, vielleicht kommt ein neuer Glaube heraus. Ich habe immer diese letzte Hoffnung, dass aus, durch diese Vernetzung, die da entsteht, die gegenseitige Anerkennung herauskommt. Dass die Politik ersetzt wird, durch etwas, was man Proxemik nennt, und das man, etwas romantischer, Nächstenliebe nennen könnt. Aber vorläufig sieht es ja nicht so aus. Vorläufig sieht diese Spielerei eher aus wie eine Verzweiflung an der zerbrochenen Wirklichkeit. Sie haben Recht. Bitte.

- Im Sinne Ihrer letzten Rede war aber die Geschichte nie unzerbrochen.

Das ist wahr. Wir haben nie ein reines Geschichtsbewusstsein.

- Nein, ich meine, es waren mehrere Auffassungen von Geschichte ...

Auch das ist wahr. Beides. Ich werde auf beides eingehen. Ich kann die Geschichte ansehen als ein Geolog. Und dann erscheint mir die Geschichte der Erde als eine Sukzession von geologischen Schichten, die durch Katastrophen immer wieder in Unordnung kommen ...

15. ... oder ich seh die Geschichte christlich an. No dann ist die Geschichte eine Heilsgeschichte: Gott führt uns dem Heil entgegen. Oder ich seh die Geschichte physikalisch an, dann ist es eine Art von, wie hat man das in Amerika während dem Vietnamkrieg gesagt, nein, diesen Effekt, wie hat man den genannt, wie in den amerikanischen Kegelspielen. Was? Nein, man hat gesagt, wenn Vietnam fällt, fällt eins nach dem andern, ja. Was, was? Dominotheorie. Ja, oder. Und so weiter. Es gibt verschiedene Geschichtsauffassungen. Das ist eine Möglichkeit. Aber viel gewaltiger und wichtiger, meiner Meinung nach, ist ein anderer Standpunkt, den ich gemeint haben, dass Sie meinen. Wir haben ja kein Geschichtsbewusstsein. Das Geschichtsbewusstsein lernen wir doch erst in der Schule. Erst in der Schule sagt man uns: Zuerst kommt das eine und dann kommt das andere. Aber, wir leben doch alle magisch. Und unser wirkliches Bewusstsein ist doch ein zirkuläres Bewusstsein. Wir stehen doch jeden Morgen auf, wir gehen doch jeden Abend schlafen. Wir essen doch zu Mittag. Und jeden Mittag von neuem. Wir ziehen uns jeden Tag an und wir rasieren uns jeden Tag. Wir leben doch magisch. Und außerdem haben wir magische Vorstellungen. Wenn wir stolpern, dann klopfen wir. Oder, wenn einer sagt: Ich bin überhaupt nicht abergläubisch, wenn die Leute fragen: Wenn Sie eine Nonne sehen, bekommen Sie Angst? Ich nicht, ich spuck einfach drei Mal aus! Wissen Sie, diese Art, das ist doch in uns drinnen. Wir leben doch magisch, wenn man das so sagen kann. Wenn ich jetzt da etwas anders sagen soll, man

sagt doch: Das einzelne Leben wiederholt das Gruppenleben. Oder, um es anders zu sagen: Der Phänotyp wiederholt die Geschichte des Genotyps. Zum Beispiel: Wir werden als Einzeller geboren, dann spalten wir uns, dann werden wir zu Metasozialen, dann werden wir Würmer, dann bekommen wir langsam ein Plasmogon, dann bekommen wir ein, eine Wirbelsäule, dann entwickeln wir Kiemen. Dann verwandeln sich die Kiemen in Ohren und dann bekommen wir kurz und gut Arme und Beine und werden ein Reptil. Und aus dem Reptil werden wir dann irgend eine Art von Säugetier und erst dann kommen wir als Menschen auf die Welt. Also, wir wiederholen im Mutterleib die Geschichte der Entwicklung der Welt. Natürlich abgekürzt. Und so kann man sagen ist das auch mit unserem Bewusstsein. In unserem Bewusstsein wiederholen wir alle Phasen. Vielleicht gibt es eine tiefe Schicht in unserem Bewusstsein, das entspricht dem Reptilbewusstsein. Und eine höhere Schicht, das entspricht dem "simiesken" Bewusstsein. Und dann gibt es eine tiefe Schicht von vormagischem Bewusstsein. Und dann eine magische Schicht. Und darüber eine dünne in der Schule angelernte Schicht des Geschichtsbewusstseins und darüber hauchdünn ein in Momenten erreichbares transhistorisches Bewusstsein. Und was wir uns alle mit großer Anstrengung in diesem Saal zu tun bemühen ist so lang wie möglich uns an dieses transhistorische Bewusstsein zu klammern bevor wir dann wieder in das historische zurückfallen und dann nach Hause gehen und wieder magisch Mittag machen.

Also so, glaub ich, schaut die Sache aus. Also wenn ich gesagt hab, wir sind daran die Geschichte zu überholen, so mein ich das so, jetzt wie ich es jetzt gesagt hab. Nicht, dass wir plötzlich alle formal designerhaft Denken, sondern so, dass wir die meiste Zeit weiter so denken, wie die alten Babylonier. Nur nicht ganz so gut, denn die alten Babylonier waren ja nicht gestört von dem historischen und posthistorischen Bewusstsein. Die waren doch guten Gewissens magisch und wir sind schlechten Gewissens.

Und in dieses Argument hat sich etwas eingeschlichen. Ich habe wieder historisch gedacht, wie ich es gesagt hab. Als ob das Neue über dem Alten läge. Weil ich es mir strukturell nicht gut vorstellen kann. Ich kann mir die Vernetzung der Sachen nicht gut vorstellen. Und so habe ich Ihnen plötzlich eine geologische Schichtung vorgespielt. Ich bin mir jetzt Bewusst geworden, dass ich ein, ein Opfer meines historischen Bewusstseins geworden bin. Denn wir müssen uns ja alles vernetzt vorstellen. Das transhistorische Bewusstsein ist doch eine Vernetzung. Wir denken doch in Systemen, nicht in Prozessen. Bitte.

- Aber in der Vernetzung ist das Historische doch auch untergebracht.

Ja eben. Und spielt eine große Rolle darin. Und dem bin ich zum Opfer gefallen. Na eben, es ist da nur einige wenige Knoten irgendwo, die transhistorisch sind. Das ganze Gewebe schwebt historisch und ist aufgebaut auf einem andern Gewebe, das trans-, ah das prähistorisch ist. So müssen wir zu denken versuchen, als Drahtgeflecht. Wissen Sie, ich machs, als eine Übung zu Hause, schau ich mir die Drahtgeflechte auf den Computerschirmen an. Ich weiß nicht, ob Sie wissen, wie so ein Drahtgeflecht aussieht. Das sind solche ...

16. ... interpretieren. Man kann sagen: Ich sehe vor mir das Gravitationsfeld. Oder: Ich seh vor mir die demographische Bewegung in Kamerun. Oder ich seh vor mir, wie sich Elektronen in einem Atom verhalten. Den Inhalt, den ich gebe, ist völlig sekundär. Es ist die Struktur das Wichtige. Dass ich mir bewusst bin, dass wir in Möglichkeitsfelder getaucht sind. Das ist eine Übung, die ich Ihnen empfehle. Es ist nicht leicht. Bitte.

- Ich sehe auch darin eine schöne Möglichkeit an sich, in, sagen wir mal, Anachronismen, um damit ne Differenz zu bilden. Das heißt, wenn man vom Prozess absieht, vom ...glauben, hat die Geschichte, ja, einen Eklektizismus einerseits,

Ja, aber es gibt keinen Anachronismus für diese Denkart. Alles ist doch synchronisch. Alles ist doch gleichzeitig. Ich will Ihnen aufmalen, als Übung, wie das Sonnensystem aussieht. Auf so einem, auf so einem Drahtnetz. Ich werd versuchen es aufzumalen. Ich werde einmal das Sonnensystem ansehen als ein geschlossenes System. Ich werde nicht berücksichtigen, dass das Sonnensystem Teil einer Galaxie ist. Also, wenn ich das so mach, dann sieht das ungefähr so aus: ... Ich hab schlecht gezeichnet. Das sind die Linien, wonach sich die Gravitation richtet. Und im Zentrum dieser Linien ist eine Verknotung dieser .. da. Und diese Verknotung heißt Sonne. Und sie ist nicht gut definiert. Denn in der Mitte sind die Knoten am meisten verknotet, aber im Außen werden sie schon wieder dünner und man kann sie schon nicht mehr als Materie ansehen, sondern man muss sie als Energie ansehen. Denn je dichter diese Energie verknotet ist, desto materieller wird sie. Und je dünner sie ist, desto energetischer, das meint eigentlich die Einstein'sche Gleichung. Und in einer dieser Linien gibt es eine kleine Einkerbung von einigen wenigen Linien. Und das heißt Merkur. Und dann in einer anderen gibt es sagen wir diese Einbuchtung. Und das heißt Venus. Und dann gibt es hier eine andere Einbuchtung. Und das heißt Erde. Und in dieser Einbuchtung gibt es noch eine kleine andere

Einbuchtung, und das ist der Mond. Und dann gibt es hier eine Einbuchtung. Und das heißt Mars, und so weiter. Also so schaut das Sonnensystem nach dem Drahtgeflecht aus. Und das bewegt sich. Und jetzt sagen wir Sie wollen ein Geschoss schicken von der Erde auf die Venus. Also was ist das Problem? Was kalkulieren die Computer? Zuerst müssen sie die Erdanziehung überwinden. Also, es muss daher kommen. Dann fällt es von selber gegen die Sonne, da muss man nix mehr machen. Und dann muss ihm ein neuer Impuls gegeben, damit es auf die Venus hinauf wieder ansteigt. Und dann fällt es zum Schluss von selber auf die Venus. Also so ungefähr schaut es aus, wenn man mit Drahtgeflechten das Sonnensystem kalkuliert. Und da hab ich Ihnen gezeigt, weil das ist noch die einfachste Zeichnung. Wenn ich meine Phantasie weiter in diesem Sinn machen will, nehmen wir an, ich beschleunige dieses, das ganze ist in der Raumzeit natürlich. Sie müssen sich vorstellen, das dauert eine Weile und dann klappt das alles zusammen und alles fällt in die Sonne und dann klappt die Sonne zusammen und das alles fällt irgendwo in ein Zentrum von einer Galaxie hinein. Ja. Denn Sie müssen diesen Film also sehr beschleunigen, um zu sehen, wie sich zuerst einmal dieses Drahtgeflecht geöffnet hat und wie es sich dann wieder zusammenfaltet. Es hat sich geöffnet laut Zufall, der notwendig wurde, und dann klappt es notwendigerweise wieder zusammen und es fällt in die Sonne zurück.

Und jetzt können Sie natürlich Fenster aufmachen. Sie können sich zum Beispiel diese Ausbuchtung Erde näher ansehen. Da werden sie sehen, in dieser Erde gibt es wieder eine ganze Reihe von Ausbuchtungen. Und eine dieser Ausbuchtungen können Sie die Biomasse nennen. Und Sie werden sehen, es entsteht auf der Erdoberfläche irgendwo zwischen der Erdkruste und der Hydrosphäre und der Atmosphäre entsteht eine kleine Ausbuchtung. Und das ist, sagen wir vor drei Milliarden, beginnt sie sich auszubuchten, vor drei Milliarden Jahren, und dann beginnt sie sich auszubreiten und gegenwärtig bildet sie, bedeckt sie die ganze Erde, zwar in einem ziemlich dünnen, die Biosphäre ist, sagen wir, höchstens drei Kilometer hoch und höchstens sieben Kilometer tief. Aber trotzdem, sie umhüllt die ganze Erdball. Und dann wird sie immer dichter und dann wieder zerfällt sie und dann verschwindet sie, lange bevor die Erde auf die Sonne fällt. Und das können Sie sich dann wieder vergrößern. Und Sie können sich die Biomasse näher anschauen. Und dann sehen Sie vielleicht die Spezies Mensch, zuerst wie der Genus Mensch entsteht. Und wie aus dem Genus Mensch die Spezies Mensch, und wie die Spezies Mensch sich entwickelt und wie sie die ganze Erde erobert und wie sie dann immer dichter wird und explodiert und immer, und dann wird sie wieder rarer. Und schließlich wird sie von der Biomasse

aufgesogen. Und wenn Sie dann wieder vergrößern, dann werden Sie vielleicht eine Ausbuchtung sehen und das sind Sie selber. Und Sie werden sehen, wie Sie da rausgekrochen sind aus einer Verbindung und zwar aus dem Ei Ihrer Mutter und aus dem Sperma Ihres Herrn Vater. Und wie das zusammenkommt und wie sich das dann ein kleines Stück wegschiebt und dann bleibt Ihre eigene Kugelchen. Und dann wird das immer komplizierter, wie ein Krebsgeschwür. Und dann wird Ihr Körper draus und der wächst und der geht herum und dann schrumpft er ein und dann wird er wieder aufgesogen. Und so können Sie sich weiter amüsieren und so haben Sie eine transhistorische Sicht der Geschichte. Das ist ein bisschen verzweifelt, das ist wahr. Aber auch schön, nicht. Ist es nicht schön? Und alles das ist ja überhaupt nicht neu. Das ist doch, wissen Sie, wenn Sie sich einen Rubaiyat von Omar Khayyam erinnern, das ist ja alles drin, zum Beispiel, wenn Sie wollen. Dieses Bewusstsein der Verzweiflung in der Geschichte, nicht. Ich kann Ihnen nicht auswendig zitieren was ich mein. Jetzt ist mir das entfallen, wo er schrieb, wo er sagt, der Rubaiyat, Omar Khayyam war doch ein Gründer des islamischen Kalenders. Und er sagt: Dafür bin ich berühmt geworden, aber aus Irrtum. Denn was hab ich denn gemacht? Ich hab gezählt den Unsinn der "forgotten yesterdays" und "unborn mornings". Aber ich wollte ein anderes Zitat geben, zwei Gedichte will ich Ihnen zitieren, um Ihnen dieses Klima zu zeigen. Das eine ist, ich nehme an Sie sprechen alle Englisch. Das eine ist:

**"And that inverted role they call a sky,
whereunder we all crawling live and die,
lift not thine eyes to it
for it was impotently just as you and I."**

Und das ander ist:

**"Its all a jackabord of nights and days
whereon fate with ourseves for pieces place
hither and tither moves and mates and slaves
and one by one back in the closett lays."**

Man kann das als ein magisches Weltbild interpretieren, aber das wär falsch. Der Omar Khayyam, das ist doch zwölftes Jahrhundert, der hat die ganze Geschichte im Bauch und hat sie hinter sich. Es gibt nichts Neues.

Wenn keine andern Fragen sind, es ist zwar erst halb Zwölf, geh ich Mittag machen. Haben Sie was dagegen?

Bitte, wir treffen uns um Drei wieder hier und wir sprechen diesmal über Filme.

17. ... die Zeitung hat geheißen "Süddeutsche Zeitung", glaub ich, ja, und da hab ich geschrieben: Die deutsch sprechenden Leute haben immer drei Möglichkeiten. Entweder: Ein Volk, ein Reich und womöglich ein Führer. Oder: Ein Volk, zwei Reiche und womöglich zwei Kaiser. Oder: Verschiedene Völker, viele Reiche und womöglich ein Wirtschaftswunder. Und zur Überraschung aller wählen sie jetzt die erste Alternative, wo Ihnen die dritte gelungen ist, das haben die Leute kompliziert.

- Wenn erst die ... kommen, und dann die Moral, ist das ...

Das war nicht das Problem. In diesem Fall ist zuerst eine falsche Moral gekommen und jetzt kommt das Problem des ... ja. Gut.

Also bitte. Ich wollte Ihnen etwas anders erzählen. Also da mit diesem Herrn Wim Wenders hab ich versucht, ich hab ein Buch geschrieben, das ich mir vorgestellt hab als Szenarios für Kurzfilme. Oder für Videos. Das Buch heißt "Angenommen". Vielleicht hats jemand von Ihnen gelesen. Und das hat der, der Wim Wenders hat mich da angerufen und hat gesagt, er möchte was versuchen. Was rausgekommen ist war tatsächlich "Laven... ". Jetzt hab ich den Andreas und den Ralph gebeten, ob sie es nicht versuchen wollen. Wenn, das Buch besteht im Grunde aus zwanzig Szenarien. Ich hab versucht Filme daraus zu machen.

Also, ich möchte folgendes sagen: Ich werde Ihnen heute Nachmittag von Filmen erzählen, weiß aber nix davon, und ich hoffe. Es gibt ein altes chinesisches Sprichwort, an das ich mich halte:

Wenn du etwas nicht weißt, lerne es.

Wenn du immer noch nicht weißt, unterrichte es.

Wenn du es dann immer noch nicht weißt, dann schreib ein Buch darüber.

Und das ist mein, das ist mein Lehrstuhl. Und, also, ich unterrichte jetzt Sie über Filme, weiß aber nichts davon, so dass ich hoffe, dass Sie mir dann etwas darüber erzählen wollen.

Warten wir noch ein bisschen. Warum ist es so unruhig?

... das kann ja sein, der Weltraum ist ziemlich groß. Bisher hat man im Weltraum noch keinen Planeten gefunden. Und nur auf Planeten können Flüssigkeiten sein, also Planeten sind schon etwas außerordentlich Rares, äh, ich meine, ja, Planeten sind etwas außerordentlich Rares. Die Welt scheint fast ausschließlich aus Sonnen und Sonnensystemen zu bestehen. Gut, vielleicht gibt es auf einem dieser raren Planeten auch

Flüssigkeiten. Das will ich nicht ausschließen. Aber das besondere an der Erde ist doch, dass dort Flüssigkeit vorkommt, das heißt, Chemie ist im Spiel. Der übrige Kosmos ist doch wahrscheinlich mit Physik ganz gut erklärbar. Also, Sie können, wenn Sie die Sonne, die Erde, aus diesem meinen Film fokalisieren, dann werden Sie sehen, dass seit etwas drei oder dreieinhalb Milliarden Jahren es zu regnen beginnt. Das ist nicht sehr beeindruckend, es gießt, aber da die Sache mit ziemlich großer Hitze vor sich geht, verdampft die Sache ja sofort wieder. Zugleich gibt es große elektrische Abladungen, weil die ganze Sache nicht nur unter großer Hitze unter großem Druck, sondern auch in elektrischer Instabilität vor sich geht, also es gibt kolossale Gewitter mit Blitzen und sofort dampft das Wasser wieder aus. Und so geht das ungefähr, wenn ich nicht irre, eine Milliarde Jahre lang zu. Aber dann kühlt sich die Sache ab, können Sie auf diesem meinen Film beobachten. Denn diese Milliarde Jahre ist in diesem meinem Film, dauert, sagen wir, maximal eine Minute, sonst wär es ja langweilig zuzuschauen, wie das Wasser da herunterprasselt und wieder. Es prasselt auf eine Erdkruste, die man Urgestein nennt, wie Sie wissen, ja, also etwas, eine Mischung von Silizium und Aluminium in welcher hie und da auch andere Elemente vorkommen wie zum Beispiel Kohlenstoff oder Sauerstoff oder Stickstoff. Und dann langsam kühlt sich die Sache ab und jetzt passiert etwas Sonderbares: Das Wasser bleibt eine Weile liegen. Es entstehen Pfützen. Und in den Pfützen beginnt Chemie zu, sich abzuspielen. Zuerst ganz einfache Chemie und dann immer kompliziertere. Und dann bleiben die Pfützen länger liegen und in den Unebenheiten sammelt sich das Wasser in großen Massen an und es beginnt sich etwas auszubilden, was wir Ozeane nennen. Und da kann man ganz genau sehen in diesem meinem Film. Vielleicht muss ich diesen meinen Film ein bisschen verändern. Ich habe Ihnen aufgemalt, in diesem Szenario hier, das ich leider Gottes abgewischt hab, dass neben unserer Sonne ein kleiner Planet ist, den die Erde, nein, eigentlich, neben unserer Erde ein kleiner Planet ist, den die Erde eingefangen hat und der seither sich um die Erde dreht und das ist der Mond. Aber wahrscheinlich hat es zwei Monde gegeben. Und dieser Mond, wie alle, nach dem Newton'schen Gesetz zieht ja der Mond die Erde genauso an, wie die Erde den Mond. Und da ist ein Gleichgewicht, nicht wahr, zwischen den beiden Anziehungskräften. Aber seit es Wasser auf der Erde gibt wird ja das Wasser leichter angezogen als der Rest. Also, jedes Mal, wenn sich der Mond um die Erde dreht, steigt das Wasser. Das nennt man Gezeiten. Und wenn es zwei Monde gegeben hat, dann muss es doch kompliziere Gezeiten gegeben haben. Also, Sie können sich nicht vorstellen und ich kanns mir auch nicht vorstellen, aber der Film müsste das zeigen, in was

für einer Unordnung das Meer war. Da haben, die Gezeiten haben einander gekreuzt. Und dann müssen wir uns vorstellen und in den Film hineingeben, danke vielmals! Wie trinkt man das?

- Aufmachen.

Das trinkt man aus dem Blech.

- Ja.

Ich kann das nicht tun. Ich stell das... gut. Warum lachen Sie?

- Das war eine anschauliche Krise der Historizität.

Ja. Ja. Also, passen Sie mal auf. Lassen Sie mich das Szenario des Films weiter erzählen. Also eine kolossale Unordnung im Meer, ja. Außerdem natürlich gibt es Winde. Die Luft, die da, ich hab das nicht gut beschrieben. Die Erde ist eine Kugel aus Nickel und Eisen. Und dieses Nickel und Eisen ist unter großem Druck, so dass man davor schwer sagen kann, ob es gasförmig oder fest ist. Es ist ein unter hohem Druck sehr, sich befindendes sehr heißes Gas, so dass es sich bewegt, als sei es fest. Und über dieser Kugel aus Nickel und, bitte unterbrechen Sie mich, wenn ich Sie langweile, weil ich Ihnen Sachen erzähle, die Sie längst wissen. Also, über dieser Kugel von Nickel und Eisen ist eine Kruste. Und diese Kruste ist aus Silizium und Magnesium, größtenteils. Wie alles was ich sag ist das eine außerordentliche Simplifikation. Und die steht selbstverständlich unter dem Druck dieses Nickel-Eisen-Kugel, so dass das Nickel und Eisen manchmal durchbricht durch diese Silizium-Magnesium-Schicht. Und auf dieser Silizium-Magnesium-Schicht gibt es eine hauchdünne Haut aus Silizium und Aluminium. Und diese Haut aus Silizium und Aluminium nennen wir die Erde im zweiten Sinn es Wortes, also Erdboden. Und über dieser Schicht von Silizium und Aluminium gibt es Gase. Unten die schweren Gase, darüber eine Schichte von Wasserstoff und Helium. Also so schaut die Erde ungefähr aus, wenn der Film von der Erde beginnt. Und in dieser Atmosphäre von schweren Gasen befindet sich auch gasförmiges ...

18. ... gasförmiges Wasser, Dampf, wenn Sie wollen. Und das beginnt, wenn es sich ... abzukühlen, zu kondensieren und trommelt als Regen auf die Erde. Dann verdampft es wieder. Und das hat Effekte auf das Silizium und Aluminium. Die Tropfen hinterlassen Spuren. Und im Urgestein, also in dem Gedächtnis der Erde kann man an verschiedenen Stellen die Spuren dieser Tropfen noch heute feststellen. Aluminium nämlich wird

durch das heiße Wasser, das ja auch andere Chemikalien enthält, aufgelöst und es entsteht Öl. Wer von Ihnen Geologie kennt, bitte, korrigiere mich. Und dann also bleibt die Sache liegen. Und jetzt sind da diese zwei Monde, die da. Alles geht viel schneller vor sich als heute. Also, Tag und, die Erde dreht sich schneller, so dass Tag und Nacht schneller vor sich gehen. Die Erde dreht sich auch schneller um die Sonne, so dass Sommer und Winter schneller miteinander. Ich muss Ihnen sagen, vorläufig entfernt sich die Erde noch von der Sonne. Sie wird natürlich noch einmal wieder zurückfallen, aber vorläufig läuft sie noch weg. Und dann bleibt das Wasser liegen und es kommen also diese sich einander kreuzenden Gezeiten und darüber gehen die Passatwinde, rasen, und die ganze Sache schaut sehr ungemütlich aus.

Aber trotzdem beginnt sich etwas Seltsames zu ereignen: Die Wasser im Meer beginnen an diesen Gesteinen zu reiben. Wenn diese Wellen da gegen diese Silizium-Aluminium-Gesteine brechen mit rasender Wut, dann zerfetzt sich das und es entstehen Strände. Das alles müssen Sie in diesem meinem Film gut sehen. Und in diesen Stränden, jetzt sind wir vielleicht, halten wir vielleicht vor drei Milliarden Jahren, also kurz: Die ganze Geschichte ist kurz, denn natürlich, wir können nicht einen Film machen wo man drei Millionen Jahre zuschaut, wir müssen das ein bisschen beschleunigen, sagen wir von drei Milliarden Jahren auf zehn Minuten. Aber dennoch ist das kurz im Verhältnis zur Dauer der Erde, der Welt, die ja ungefähr sechzehn Milliarden Jahre alt ist. Also, in diesem Sand geschehen Dinge, die ich nur undeutlich erkenne und wo ich nicht Ihnen vormachen will, dass man weiß, was das war. Ich glaube nicht, dass man das weiß. Es entstehen chemische Kombinationen, chemische Verbindungen. Und diese Verbindungen werden immer komplexer. Es bilden sich zuerst Moleküle. Und nach den Molekülen bilden sich Übermoleküle, also Ketten von aneinander gebundenen Molekülen und dann zwei Typen von Ketten. Beide sind sauer. Säuren sind interessanter als Basen. Sie wissen, es gibt zwei Typen von chemischen Verbindungen, wieder grob gesprochen: Säuren und Basen. Und wenn die sich schließen entsteht Salz und Wasser.

Also, ich spreche von zwei außerordentlich komplizierten Säuren. Die eine heißt Ribonukleinsäure und die andere werde ich aus, einfachheitshalber Protoplasma nennen. Und das dauert ziemlich lang, die Geschichte. Und das kann man sehen. Sie können diese winzigen Tropfen in meinem Film sehen, auf dem Strand, hinter den, unter dem Einfluss der rasenden Brandung und unter den ständigen Entladungen von Elektrizität. Das alles simuliert man in den Laboratorien, um die Entstehung des Lebens zu simulieren. Und dann, durch eine Kombination von Zufall und wiederholtem Zufall, das heißt Notwendigkeit, kommt

diese Ribonukleinsäure und dieses Protoplasma irgendwie zusammen und es entsteht eine Zelle. Und das können Sie dann in dem Film sehen. Dann plötzlich fällt der eine Mond auf die Erde und macht einen Krach und ein Loch. Und das Loch das ist sehr tief und das heißt jetzt Pazifischer Ozean. Und dieser Krach lässt die ganze Erde zittern und seither steht ihre Achse schief. Und die ganze Sache klappt nicht mehr so richtig.

Dann werden wir den Film etwas beschleunigen, denn sonst wird das ja langsam, langweilig. Und Sie können sich fokalisieren jetzt, Ihr Interesse auf diese Tropfen, diese lebenden Tropfen. Und da werden Sie folgendes beobachten: Ich weiß nicht, wie wir die Kamera da am besten einstellen. Wir schieben Sie, sie war sehr weit, sie hatte eine teleskopische Sicht. Aber jetzt müssen wir sie irgendwie umstellen. Die Leute von Ihnen, die Filme machen können, können mir da vielleicht raten. Man muss weg zu einer mikroskopischen, vorübergehend zu einer mikroskopischen Sicht schreiten. Das sehen Sie da dieses Tröpfchen und dieses Tröpfchen beginnt sich folgendermassen zu benehmen. Zuerst teilt es sich und es werden ihrer immer mehr. Und das tut es, weil die Ribonukleinsäure, die da in den, diesen Albuminen, in diesem komischen Eiweiß da drin steckt, in diesem Protoplasma. Die hat eine Struktur, das nennt man genetische Information. Und sie bewirkt, wie ein Katalysator, dass sich dieses Tröpfchen ständig teilt, und das jedes, zwei, in zwei teilt, und das jedes der beiden Teile ungefähr so aussieht, wie das ursprüngliche. Und das dauert eine Zeit lang und es gibt immer mehr von diesen am Strand herum. Ich will die Sache nicht einfach, die Prozesse innerhalb dieses Tröpfchens sind außerordentlich kompliziert. Und ich glaube das müsste die Kamera irgendwie zeigen. Sie müsste da ganz nahe rücken und sie müsste da sehr stark vergrößern. Und sie würde feststellen, dass darinnen die Sonnenenergie wie ein Motor funktioniert, dass zu diesem Zweck Bläschen innerhalb dieses Tropfens entstehen. Diese Bläschen schauen aus wie Trauben. Bitte, ich weiß nicht, ob ich Ihnen das erzählen soll, Sie wissen alles. Diese Trauben beginnen sich so zu drehen und jagen das Innere von dem Bläschen durcheinander. Und dann gibt es kleine Körner und diese Körner gruppieren sich in den Tropfen zu verschiedenen Strukturen und öffnen die, das Häutchen, wodurch dieses Bläschen gegen die Welt geschützt ist und lassen Elemente ein. Und wenn die Elemente reinkommen, nehmen die Körner sie und bringen sie irgendwie in Kontakt mit dem übrigen Inhalt des Tropfens. Und, damit dieser Tropfen seine Energie bekommt richtet er sich irgendwie durch einen komplexen Vorgang in Richtung des Lichtes. Er wird, wie man sagt, heliotropisch. Er sucht die Sonne. Also ohne auf diese außerordentlichen Details einzugehen, außerordentlich, denn so ein

Tropfen ist eine absolut unwahrscheinliche Situation, hoch informativ im Verhältnis zu der Redundanz des Sandes, des Wassers, der Luft und der Blitze um ihn herum.

Und dann beginnt sich der Tropfen also zu verbreiten, es gibt immer mehr solche Tropfen. Und dann, vor ungefähr zweieinhalb Millionen Jahren, wenn ich nicht irre, geschieht eine ganz komische Sache. Ich werde dazu, glaub ich, ein großes Blatt Papier brauchen. Können Sie mir eins geben? Interessiert Sie, was ich erzähl? Interessiert Sie der Inhalt dieses Films?

- Ja.

Also, die Tropfen beginnen, wenn Sie sich geteilt haben, aneinander kleben zu bleiben. Und es entsteht so etwas, dass auf der Wasseroberfläche in der Nähe des Sandes so schwebt. Das nennt man ein Gewebe. Also es entsteht ein, die kleinen Tropfen nennt man, mit einiger Vorsicht, Zellen. Und wenn die Zellen ...

19. ... aneinander kleben bleiben, so entsteht ein Gewebe. Das müsste der Film dramatisch zeigen. Er müsste zeigen wie dieses Gewebe versucht sich immer weiter auszudehnen, alle Strände der Erde zu bedecken, ja dann versucht über die Strände hinaus ins Festland zu kriechen und in das Ozean hinaus die Oberfläche des Ozeans zu bedecken. Kurz und gut: Man würde eine Tendenz sehen dieses Gewebes sich zwischen Erde, Wasser und Luft hineinzuschieben und die ganze Erde mit seinem Gewebe zu bedecken. Und dann würde man sehen, wie das Wasser und die Luft und die Blitze und so weiter sich dagegen sträuben. Und wie dieses Gewebe immer wieder zerrissen wird und wie solche Fetzen von dem Gewebe herumschwimmen und wie sie immer wieder versuchen zusammenzukommen. Ich anthropomorphisier, aber ich bin ein schlechter Regisseur.

Und dann, um irgendwie der Sache zu widerstehen, beginnt sich das Gewebe so zu drehen, und bildet eine Röhre, so dass das Gewebe eine Außenseite hat und eine Innenseite. Können Sie sich das vorstellen: außen und innen. Auf der Außenseite benehmen sich dann die Zellen anders als auf der Innenseite. Auf der Außenseite nennt man sie ein Ektoderm, eine Außenhaut, und auf der Innenseite nennt man sie ein Endoderm, eine Innenhaut. Und in der Mitte entsteht eine Höhle, ein Loch. Und das nennt man ein Gastrozoel, ein Bauchloch. Und die Zellen auf der Außenseite schützen diese Röhre oder besser gesagt diesen Wurm von der Welt. Und die Zellen auf der Innenseite lassen die Welt durch, verdauen sie, bringen Teile der Welt in diese Organisation des Gewebes und andere Teile scheiden sie aus. Und jetzt entsteht eine

komische Sache. Dieses Rohr, dieser Wurm muss sich entscheiden, wo vorne ist, wo hinten. Von der einen Seite muss die Welt rein und von der anderen Seite muss die Welt raus. Und nachdem, das dauert ein paar Millionen Jahre, nicht sehr lang, und dann entsteht etwas, was man einen Schlund nennen kann und einen After. Also jetzt schwimmt dieses Gewürm da herum und, ich weiß nicht, ob ich es ganz exakt erzähl, ist von Ihnen niemand, von Ihnen ist niemand spezialisiert in Biologie oder in etwas, was damit zusammenhängt? Ich werd den Film trotzdem weiter erzählen.

Und jetzt, vor etwa zwei Millionen Jahren, aus Gründen, die ich nicht versteh, dreht sich dieses Röhre noch einmal. Ich bin sehr ungeschickt. Und es ist auch zu klein. Stellen Sie sich vor Sie haben so eine Röhre und die macht, die wird platt und dreht sich dann noch einmal. Das schaut wieder so aus als ob es ein Wurm wäre, ja. Schaut genau so aus, aber es hat schon ein anderes Loch in sich, können Sie sich das vorstellen? Dieses, was sich so gefaltet hat, ist schon drin. Es hat also zwei Höhlen, zwei Leibeshöhlen und drei Keimblätter. Es hat eine Außenseite, es hat eine Innenseite, Ektoderm und Endoderm, und jetzt hat es auch eine Innen-, Mittelseite. Das nennt man ein Mesoderm. Es hat also jetzt drei Keimblätter, dieser Wurm. Und er wird viel komplizierter als der erste, obwohl, obgleich er sehr ähnlich aussieht und so sehr ähnlich schwimmt. Und dann beginnt sich das Zeug irgendwie zu härten, um sich vor der Welt zu schützen. Es scheidet Kalk aus und jetzt können es die Leut hocherfreut finden. Das

ist das, das Gestein in dem sich das abspielt nennt man das präkambrische Gestein. Und in diesem präkambrischen Gestein findet man Schalen von diesen Würmern, man nennt sie vielleicht Trilobiten. Und ich werde jetzt den Film abbrechen. Vielleicht, wenn Sie wollen, kann ich Ihnen den Film hier weiter erzählen, aber ich möcht jetzt einen Sprung machen. Jetzt möchte ich den Film beschleunigen. Und etwas anderes erzählen. Dieses Leben da an den Stränden, was ja immer bedächtiger wird, die Erde dreht sich immer langsamer, sie hat nur noch einen Mond und sie wird nicht mehr so heiß. Die Temperaturen schwanken. Es ist ja ein kolossal gleichmütiges Klima. Es ist nie heißer als, sagen wir, hundertzwanzig Grad und nie kälter als, sagen wir, minus dreißig oder minus vierzig. Also es benimmt sich schon ziemlich zivilisiert die Sache. Und dann wandert das Leben einerseits von den Stränden in die Meere aus, beim größten Teil, und andererseits, ein Teil davon wandert auf die Kontinente. Und das Leben teilt sich auf zwei Typen von Lebewesen. Die einen Lebewesen haben eine Chemikalie ausgearbeitet, die ihnen erlaubt, die Sonne, das Sonnenlicht in Energie zu, umzuformen. Und diese Chemikalie heißt Chlorophyll. Und diese

Lebewesen heißen Pflanzen. Und dann gibt es andere Lebewesen und sie leben von den Pflanzen. Das heißt sie verwenden das von den Pflanzen im Chlorophyll angesammelte Energie und brauchen daher kein Chlorophyll zu machen und das sind dann Tiere. Am Anfang kann man das schwer unterscheiden, was eine Pflanze ist und was ein Tier. Aber dann wird diese Unterscheidung immer deutlicher und natürlich wir würden zwei Filme jetzt zu machen haben, einen Film über die Pflanzen und einen Film über die Tiere. Also, in dem Film würde man ersehen, dass der Unterschied gar nicht so ist, wie wir glauben. Angenommen, Sie würden einen Film von einem Wald machen, von einem Urwald, einem primären Wald, sagen wir in Amazonien. Und Sie würden ihn beschleunigen. Sie würden eine kolossal dramatische Szene sehen. Sie würden sehen, wie sich die Pflanzen gegenseitig fressen, wie sie einander umschlingen, wie eine die andere erwürgt, wie schamlos sich die Blüten öffnen, um den Geschlechtspartner anzulocken, wie sie Insekten dazu verwenden, um die Samen von der männlichen Blüte, also das Spermium der männlichen Blüte auf den Samen der weiblichen zu bringen. Bis die Sache immer komplizierter wird. Was das für ein Überleben, ein Kampf ums Überleben ist. Wie wild es dort zugeht, wilder als bei Tieren. Das würde man sehen, wenn man den Film sehr stark beschleunigen würde.

Aber wenn man die Tierwelt, den zoologischen Teil dieser Entwicklung fokalisieren würde, dann würde man draufkommen, dass es sich in drei Richtungen spaltet. Also, ich werde zuerst sagen in zwei Richtungen, damit ich die Sache nicht kompliziere. Sie erinnern sich an die zweihöhigen Würmer. Also diese zweihöhigen Würmer haben zwei Möglichkeiten, um der Umwelt und vor allem der Gravitation zu widerstehen. Sie können sich mit einem Panzer umgeben, oder Sie können sich auf ein Gerüst stützen. Das sind zwei Möglichkeiten. Dazu arbeiten sie, die Tiere, die den Panzer gewählt haben, ein unglaubliches plastisches Material heraus. Das heißt Chitin. Und dieses Material erlaubt diesen Lebewesen zugleich von der Welt geschützt zu sein und dabei in ständigem Kontakt mit ihr zu sein. Der Chitin ist ein außerordentlich permeabler Stoff, der Wärme und Licht und elektromagnetische Schwingungen und alles mögliche durch lässt und trotzdem den Körper schützt. Und in dem Chitin machen diese Tiere, entstehen für diese Tiere Löcher. Und durch diese Löcher, die einen lässt die Sache rein, und durch die andern stößt es Sachen aus. Durch die Löcher atmet es, es lässt Luft rein, und durch die andern Löcher stößt es aus seinem Nerven-, ich habe vergessen Ihnen das Entstehen des Nervensystems zu sprechen, ich werde das überspringen, stoßen diese Tiere verschiedene Organe direkt aus dem Nervensystem in die

Außenwelt. Also Augen und Fühler und andere Typen von ...

20. Zweifellos ist das die intelligenter Art die, den Wurm von der Umwelt zu schützen. Und diese Dinge, die Würmer, es spaltet sich dann wieder in zwei Formen, darum hab ich gesagt drei. Die einen gehen auf die Kontinente, entwickeln sich über Spinnen und Krebsen zu Insekten, werden dann zu Staaten von Insekten, werden Hautflügler, Hymenoptera, und beherrschen die Kontinente. Das ist die höchste Form des Lebens, Ameisen, Bienen und so etwas. Zwar macht Ihnen der Mensch an verschiedenen Stellen die Herrschaft über die Kontinente streitig, aber mit keinem großen Erfolg. Man sagt in Brasilien: Entweder wird Brasilien die Termiten besiegen oder die Termiten werden Brasilien besiegen, aber die Sache ist noch nicht klar. Ich werde vielleicht, bitte.

- Sind an dieser Stelle Ihres Films die Menschen schon da?

Nein. Ich werde ihn dann reinschieben. Die Termiten sind, ich werde von den Wirbeltieren dann spreche, ja. Aber ich fang mit dem interessantesten Teil an, mit den besten Entwicklungen des Lebens. Der Höhepunkt des Lebens in dem Film erweist sich als die Hymenoptera. Hymenoptera sind die hochentwickeltesten Tiere, die es gibt. Wenn man unter Entwicklung die Ratio des Körpers zum Gehirn, zum Zentralnervensystem ansieht, so sind selbstverständlich die Ameisen unverhältnismäßig höher entwickelt als wir. Also gut, ich nehme Ihre Herausforderung an und erzähl den Film anders weiter. Der Chitin hat einen kolossalen Vorteil, er schützt den Körper und ist durchlässig. Aber er hat einen Nachteil. Wenn, bitte, wollten Sie etwas sagen?

- Ich hab das nicht ganz genau verstanden, was Sie unter Entwicklung verstehen.

Unter Entwicklung versteh ich, ich hab das, ich glaub, heute Vormittag schon gesagt, die, aber Sie haben Recht. Die genetische Information, dieses Ribonuklein wird übertragen und macht dabei Fehler, bei dieser Übertragung. Und bei dieser Fehlübertragung entstehen Mutationen. Aber diese Mutationen sind größtenteils lebensunfähig, weil sie nicht für die Umwelt angepasst sind. Einige wenige passen sich an, weil sich die Umwelt verändert. Und so entstehen neue Arten. Und Entwicklung ist die Geschichte der Entstehung der neuen Arten. Ich basier mich da auf Darwin, obwohl ich weiß, dass man dagegen schwere Einwände erhebt. Also, zurück zum Chitin. Das Chitin hat kolossale Vorteile, aber einen Nachteil. Wenn das, wenn der Organismus wächst, muss es den Chitinpanzer abwerfen und einen neuen bilden. Und während er

ungeschützt ist, wird er von der Gravitation fortgedrückt, außer er bleibt klein, weil nämlich, wie Sie wissen, je größer der Volumen, desto kleiner, relativ, die Oberfläche. Und wenn der Körper groß wird und weich und die Oberfläche relativ klein zum Inhalt, dann zerplatzt der Organismus. Und daher müssen leider die Insekten klein bleiben. Also sie sind zwar, im Verhältnis zu ihrer Körpergröße, viel intelligenter als wir, relativ. Aber in absolutem Sinn sind sie viel blöder, weil sie klein sind. Und da macht die Natur folgenden Trick: Ich hab Ihnen erzählt, die Natur bildet zuerst Gewebe aus den Zellen. Also, die Zelle hört auf ein Individuum zu sein und jetzt wird das Individuum das Gewebe. Aus dem Gewebe kommt dann ein Organismus. Und bei dem da, im Organismus hört das Gewebe auf ein Individuum zu sein und wird ein Teil eines Überorganismus. Und bei den Ameisen und Bienen und ähnlichen Hymenoptera wird ein weiterer Schritt getan. Der Organismus hört auf ein Individuum zu sein. Es entsteht ein Überorganismus, der Haufen, der Stock oder wie Sie das nennen wollen. Und da ist die Größe des Gehirns mit der unseren vergleichbar. Also, wenn wir uns mit Ameisen vergleichen, so dürfen wir nicht einen Mensch mit einer Ameise vergleichen, sondern einen Menschen mit einem Ameisenhaufen.

**Gut. Gut. Also, das ist die eine Linie. Die andere Linie dieser mit Chitin versehenen Viecher wandert ins Meer aus. Und das hat einen Vorteil. Dort können sie groß werden, diese Tiere, denn im Meer wird die Gravitation aufgehoben durch den Wasserdruck, der sie, also sie schweben, diese Tiere. Und es entstehen daraus große Krebse und aus den Krebsen entstehen Weichtiere. Und zwar, ich werde mich nur auf zwei Typen von Weichtieren ge-, be-, die so genannten Gastropoda, also Schnecken und die so genannten Zephalopoda, also Kopffüßler ...
21. ... und nun die linke Körperseite kriecht in das Schneckenhaus hinein, und dann entwickeln sich sekundär alle Funktionen der verlorenen Seite. Schnecken sind eigentlich halbe Tiere. Wissen Sie, ich bin ein fabelhafter Filmregisseur, ich glaube nicht, dass irgendein Film von Science Fiction so viel Phantasie hat, wie die Geschichte, die ich Ihnen jetzt erzähl. Nichts übertrifft die Phantasie.**

- Ist denn nun dies auch Entwicklung im Sinne, also im Meer, Entwicklung im Sinne genetischer Programmierung?

Ja, natürlich, alles das ist ja enthalten in der genetischen Information, und das sind Variationen ...

- Also das bezweifle ich ...

Ich habe ein Buch geschrieben, das heißt "Vampyrotheuthis Infernalis", und darin versuche ich, mich mit dem Kopffüßler noch auseinanderzusetzen. Die Kopffüßler nämlich entwickeln, bitte jetzt lassen Sie mich, unterbrechen Sie mich jetzt nicht, sonst komme ich ganz aus dem Konzept. Die Kopffüßler nämlich entwickeln ein Zentralnervensystem, das dem unsern ähnlich ist, aber komplexer. Und wir haben ein Oberschlundganglion, ein Gehirn, und das ist eine Halbkugel, und die Halbkugel besteht aus zwei Hälften. Und aus dieser Halbkugel, ich werde vielleicht darüber sprechen, wenn ich von den Wirbeltieren spreche, und aus dieser Halbkugel geht ein Strang heraus, und der geht entlang unserem Rücken. Und so, unser Nervensystem funktioniert so, dass alle empfangenden und sendenden Nerven in diesen Strang hineinwandern, und der Strang geht in die zwei Hälften und dort wird die Sache prozessiert. Aber bei den Kopffüßlern entwickelt sich ein Gehirn, das ist eine Kugel. Und hat also vier Hälften, wenn ich so sagen kann, vier Viertel. Und jetzt kommt noch etwas anderes dazu. Die Kopffüßler drehen sich um. Ich weiß nicht, wie ich Ihnen das zeigen soll. Je nach dem Kopf. Und, diese Cephalopoden. Aber gleichzeitig dreht sich der ganze Körper in einem Kreis, so dass der Schlund und der After zusammenliegen. Sie gehen auf dem Kopf und auf dem After, ich weiß nicht, ob Sie sich das vorstellen können. So schaut das Tier aus. Was oben ist, ist eigentlich der Bauch. Und das ganze dreht sich zu einem Kreis, das ganze Tier ist ein geschlossener Kreis. Und um den Mund, der neben dem After liegt, stoßen Organe heraus, die wir Arme oder Beine nennen, Füße oder Arme, acht oder zehn, falls acht, heißen die Tiere Octopoda, falls zehn heißen sie Decapoda, diese Arme greifen um sich herum. Und haben die eigenartigsten Funktionen. Sie sind zum Beispiel mit Saugnäpfen versehen. Und sie, lassen Sie mich den Film etwas lustiger machen. Ich werde Ihnen etwas vom Geschlechtsleben, bitte ich mach jetzt den, ich mach den Film ein bisschen pornographisch. Also eine gute, also eine, wie heißt das, x-serie, nicht, x-serie. Es gibt Männchen und Weibchen bei diesen Tieren. Sie sind zweigeschlechtlich. Also erkennt man alle Organe wieder, ungefähr, die bei uns auch sind. Eins dieser Arme beim Männchen ist ein Penis. Das heißt, ein echter Penis, in ihm werden die Spermien geleitet, um dann in die Samen des Weibchens, die Samenanlagen, nicht wahr.

- Die Eier.

Ja, die Eierstöcke, einzudringen. Bei der Begattung, die ich leider nicht beschreibe, oder wenn Sie wollen auch, das wird dann höchst pornographisch, geht dieser Penis aus dem Geschlechtsorgan des Männchens ins Geschlechtsorgan des Weibchens, vergessen Sie nicht,

das liegt alles in der Nähe vom Mund, das ist alles ganz nah vom Gehirn, das ganze ist so. Also, der Penis geht in das, in die Vulva des Weibchens und wird dort abgeschnitten, das Weibchen schneidet den Penis, schließt die Vulva und schneidet den Penis ab. Und jetzt, bedauern Sie das Männchen nicht, der Penis regeneriert. Und jetzt wandert der abgeschnittene Penis entlang den Eierstöcken des Weibchens und legt dort die Semina ab. Währenddessen gibt es, es gibt, diese Weichtiere haben eine Zunge. Das ist die berühmte Radula. Das ist eine lange Zunge, und sie ist bedeckt mit Zähnen. Und zwar sind diese Zähne Chitinzähne, Knochen haben ja diese Tiere nicht, die ist bedeckt mit Chitinzähnen, und die Chitinzähne sind bedeckt mit, es sind Dolche, und jeder Dolch, es ist das entsetzlichste Waffe, die das Leben ausgearbeitet hat. Neben den Zangen, riesigen Zangen, die Tiere sind sehr groß, von denen ich Ihnen erzähl, sie können zwanzig Meter groß werden, sie fressen Wale. Und jetzt also geht diese, man muss sich eine Vorstellung machen, von dem, was ich Ihnen erzähl, also, jetzt geht diese riesige Zunge mit diesen, mit diesen fürchterlichen Zähnen, die sich hin und her bewegen, diese Zunge geht ins Maul, aus dem Maul des Männchens ins Maul des Weibchens und wandert dort im Innern des Mauls des Weibchens so ähnlich wie das abgeschnittene Penis in der Vulva des Weibchens, und alles liegt da nebeneinander, müssen sie sich da vorstellen, ja, und sekretiert eine Ausscheidung, die ähnlich ist unserer, dessen, was die "glandola sub lingualis" bei uns ausscheidet. Wer von Ihnen kennt sich ein bisschen in Biologie aus? Unter unserer Zunge scheidet sich doch eine, ein Schleim aus, ja die Spucke. Ich hab vergessen, wie das, Ptyalin, glaub ich. Pepsin und Ptyalin. Also, diese Zunge scheidet etwas aus, das was unserem Pepsin und Ptyalin verwandt ist. Und diese Ausscheidung wandert durch das, den ganzen Körper des Weibchens, in die Eierstöcke, und ermöglicht dadurch den Eierstöcken, die Semina überhaupt erst zu empfangen. Aber damit ist der Koitus noch nicht beschrieben. Sondern, das Männchen hat noch einen Fangarm, der ausschaut wie ein Daumen. Und mit diesem Fangarm, mit diesem daumenartigen Organ tastet es normalerweise die Umwelt ab. Das Weibchen hat auch so einen. Nennen wir das einen Pseudopenis. Mit diesem Pseudopenis tastet das Männchen die Umwelt ab und lernt sie kennen, es ist ein epistemologisches Organ. Aber während des Koitus geht dieser Penis und tastet, sagen wir den Rücken, oder wie man das nennen will, diese Krümmung des Weibchens ab. Und man ist noch nicht draufgekommen, was für eine Funktion das hat, aber sicher ist, dass der Koitus nicht gelingt, falls diese Abtastung nicht stattfindet, es ist eine viel intimere Liebesakt, als er bei Wirbeltieren vorkommen kann. Aber damit hab ich noch immer den Koitus nicht beschrieben. Denn auf der

Haut des Tieres sind Chromatophora. Das heißt, das Tier ändert seine Farbe. Wie ein Chamäleon, nur dass es die Farbe ändert und dabei strahlt. Sie müssen sich vorstellen, dass das alles in der Tiefe des Ozeans vorgeht, wo kein Sonnenlicht durchdringt. Das einzige Licht, das dort besteht, wird von den Tieren selbst ausgestrahlt. Also, die Tiere strahlen Farben aus. Die Farben dienen unter anderem zum Anlocken der Geschlechtspartner. Die Tiere tanzen, aber sie senden auch eine Art von "son illuminaire" aus. Während, das Licht ist kolossal farbig, aber es gibt auch Töne. Denn, Sie wissen ja, im Wasser gehen die Töne viel lauter und schneller. Sie müssen sich das, die Tiefsee vorstellen von einer riesigen Farbenpracht, die beleuchtet ist von den Farborganen, Leuchtorganen dieser Tiere, und es hallt dort wieder, es ist höllisch, von unserm Standpunkt aus. Aber herrlich dabei. Und während des Koitus verwandelt sich die Farbe der beiden Partner, irgend, es ist eine Art, eine Art Lichtkomposition, ein Liebeslied aus Licht. Schluß mit meinem pornographischen Film. Also zweifellos ist dieses Tier ...

22. ... mindestens genauso der Höhepunkt des Lebens wie die Hymenoptera, wie die Ameisen. Aber es gibt noch eine dritte Entwicklung. Das ist die langweiligste, weil wir sie am besten kennen. Diese Tiere der dritten Entwicklung, die machen nicht einen Panzer, sondern ein inneres Gerüst. Sie machen eine Art von Kalkstock, der entlang ihres Körpers läuft, zuerst ist er steif, ich hab schon vergessen, wie dieses Tier heißt, der Wurm mit dem steifen Knochen, Knorpel, in der Mitte. Ich werd mich dran erinnern. Amphioxus. Das ist ein winziges Tierchen, das lebt noch immer, in jedem Dreckwasser sieht mans, glaub ich. Dann wird die Sache komplizierter. Ich will es schnell erzählen. Es entstehen Haifische. Aus den Haifischen, sind auch liebe Tiere, wenn Sie sich so ein Maul von einem Haifisch ansehen, ich will ja keine, keine Konkurrenz mit meinem Film machen von diese, wie heißt es da, Tiefe, oder wie das heißt, ja, Film über Hai-, Haifische, also damit will ich keine Konkurrenz machen, aber trotzdem schaut der Haifisch, schaut schon ganz unsympathisch aus und außerdem werden da richtige Fische, und da kommen solche hübsche Tierchen heraus wie Goldfische und andererseits wieder unsympathische Tiere wie Aale, die sich dann im Dreck vermehren und so weiter. Und aus den Fischen werden, wie Sie wissen, Reptilien und aus den, na, zuerst werden daraus Amphibien, aus Amphibien werden Reptilien, und dann teilt sich die Sache noch einmal. Einerseits werden aus den Amphibien Vögel, das ist ganz interessant, was da geschieht, ich könnte einen riesigen langen Film über Vögel machen, ganz anders als was der Hitchcock gemacht hat, und dann kommen heraus auch Säugetiere. Und da gibt es wieder zwei verschiedene Arten von Säugetieren, die einen fressen Gras, damit sie

das, oder Pflanzen, damit sie das Chlorophyll der Pflanzen zu Energie verwenden, und die andern sind supergescheit und fressen die Pflanzenfresser selbst und essen Fleisch, damit sie das schon in verdauter Form genießen. Und das kompliziert sich, wie Sie wissen, und schließlich kommt daraus etwas heraus, das nennt man Lemuren. Und das sind solche kleine Tierchen, jetzt sind wir schon ganz nah an uns, ich glaube, nicht einmal hundert Millionen Jahre ist das her, was ich Ihnen jetzt erzähl, und da kommen solche Lemuren heraus, und das sind solche Tierchen, die leben in den Bäumen in der Nacht, haben große Augen und lange Schwänze und solche komischen Hände und Füße und daran sind solche Gummisaugorgane, und da klammern sie sich an. Und aus den Lemuren entstehen wie gewöhnlich zwei Zweige, die einen heißen die Affen der alten Welt und die andern heißen die Affen der neuen Welt. Und aus den Affen der neuen Welt entstehen die Affenhände, von denen ich Ihnen gestern erzählt hab. Und aus den Affen der alten Welt entstehen die Menschenaffen. Und die Menschenaffen teilen sich wieder, glaub ich, in drei Teile, das alles müssen Sie jetzt sehr schnell filmen, denn das interessiert schon keinen Menschen mehr, und die Leute wollen schon aus dem Kino rausgehen, und da sind drei, drei Zweige entstehen daraus, nämlich die einen heißen die Gibbonen und die andern heißen Orang-Utane, und die dritten heißen Giraffen, äh, Gorillas und Schimpansen. Und aus den Schimpansen entstehen, oder aus Schimpansenähnlichen Tieren entsteht eine andere Gattung. Und mit einigem guten Willen kann man diese Gattung Hominidae nennen, und aus diesen Hominidae entstehen verschiedene, verschiedene Untergattungen. Und eine davon heißt Pithecanthropus erectus. Und jetzt sind wir schon vor etwa acht Millionen Jahren, und aus diesem Pithecanthropus Erectus entstehen verschiedene andere Gattungen, und dann kommt endlich eine Gattung, die verdient den Namen "Homo", und diese Gattung Homo, wieder, die ist sagen wir zwei Millionen Jahre alt, wie Sie wissen, beginnt nach unseren Funden mit einem kleinen Mädchen, und das heißt, na wie heißt die?

- Lucy.

Lucy. Und diese, das ist so ein Tierchen, ungefähr ein Meter zwanzig groß, und, aber glauben Sie mir, das sind Menschen, denn warum sind sie Menschen, ich hab es in der ersten Seminare gesagt, sie reißen Steine aus der Lebenswelt heraus und legen sie neben sie, und machen Kultur daraus, obwohl sie nichts daran ändern, an den Steinen. Aber Kultur ist da. Und dann entsteht daraus nicht so viel, wie wir gemeint haben, aber doch, es gibt leider keinen missing link mehr, wir können die ganze

Geschichte jetzt schon in und auswendig, aus diesem entsteht, aus diesem Homo erectus, da gibt es zwei Homines erectae, die, ein Homo erectus robustus und ein Homo erectus grazilis. Und aus dem Homo erectus grazilis entstehen dann verschiedene andere Homines. Und dann entsteht ein zwei der Homines sapientes. Und dieser Zweig der Homines sapientes teilt sich wieder in zwei natürlich, Homo sapiens neandertalensis und der andere heißt Homo sapiens sapiens. Und damit können wir den Film abschließen. Natürlich, ich kann weiter fokalisieren. Ich kann mich zum Beispiel interessieren für den Homo sapiens sapiens. Das ist dann ein ganz kurzer Film, denn er beginnt vor ungefähr vierzigtausend Jahren. Er beginnt in Südfrankreich aus Gründen, die man schwer erklären kann, aber wenn man versucht, kann man sie doch erklären, und dann sieht man, wie diese Homo sapiens sapiens Bilder an die Höhlenwände malt, und wie er aus Steinsplittern, wie er aus Steinsplittern fabelhafte Instrumente macht, und wie er kolossal zivilisiert lebt. Er hat große Höhlen, das sind eine Art von Tempel, die er lange ausarbeitet und bewohnt, so eine Tempelhöhle wie zum Beispiel Lascaux, ist während zwanzig tausend Jahren bewohnt, während unsere Kultur doch höchstens dreitausend Jahre alt ist. Und er zieht durch die Gegend, und die Gegend ist bevölkert von lauter grasfressenden großen Tieren, so mit Pferden und Kühen und Mammuts und so weiter, und die man einfach jagen kann, wissen Sie, alle möglichen Arten von, wie heißen diese Ziegen in Afrika, Antilopen. Also es ist kolossal bequem, diese Viecher zu jagen. Das ist, was ich Ihnen schildere, das Paradies. Und dann muss man zeigen, wie ein Malheur kommt, plötzlich wird es wärmer, umgekehrt wie Nietzsche sagt. Nietzsche sagt, es wird täglich kälter. Das Malheur ist, es wird täglich wärmer. Und es kommt der Wald. Und der Wald wird natürlich zum Todfeind des Menschen, und das haben natürlich die Europäer vergessen, aber die anderen erinnern sich daran, denn im Tod-, im Wald kann man ja nicht jagen. Wie wollen sie ein Tier jagen, das sich vor Ihnen versteckt? Also, was macht er? Entweder läuft er den weglaufenden grasfressenden Tieren nach, und die laufen immer weiter nach Norden, irgendwohin in die Tundra, und dort werden sie, dort wirds freilich noch immer kälter und kälter, oder er geht in den Wald und verbrennt ihn. Und jetzt muss man zeigen, jetzt sind wir vielleicht vor zehntausend Jahren. Nach den zwanzigtausend Jahren Paradies kommt jetzt die unangenehme Zeit, das heißt, jetzt kommen die Wälder, und man muss die Wälder verbrennen. Und in den Wäldern muss man Samen setzen, und da kommt Gras heraus, und dann isst man das Gras. Und dann muss man sich daneben setzen und warten, bis das Gras reift, und anstatt vorher Gras muss man jetzt Pizza essen, und aber also man muss die Grassamen einsammeln und kochen, weil man hat dann schon

Feuer. Und dann sitzt man, und dann macht man Dörfer, und dann macht man Politik, und dann ist es nicht mehr schön. Also, wozu hab ich Ihnen diesen Film erzählt? Um Ihnen erstens zu zeigen, dass wenn man einen Film macht, man über der Sache steht. Man steht nicht mehr darin. Das ist nicht einmal mehr der den Standpunkt Gottes nicht eingenommen hat, oder des Schöpfers oder der Natur, sondern ich mach mir die Zeit, so wie ich will. Ich mach die erste Geschichte der Erde, sagen wir, von sechs bis, von sieben bis drei Milliarden Jahren, die mach ich in zehn Minuten. Und dann der zweite Teil, von drei Milliarden bis sagen wir hundert Millionen Jahren mach ich in weiteren zehn Minuten. Und dann von hundert Millionen Jahren bis dreißigtausend Jahren in noch zehn Minuten. Und dann von dreißigtausend bis heute in noch zehn Minuten. Ich hab mir die Zeit gemacht, ich bin der Gott. Ich bin außerhalb der historischen Zeit, ich mach Geschichte, ich bin nicht mehr drin. Die Geschichte, die ich Ihnen in dem Film da gemacht hab, ist nicht sehr interessant. Ich hab die Geschichte der Natur wiederholt, sie schaut so phantastisch aus, weil die Natur phantastischer ist, als alle Filmregisseure, die ja meistens sehr dumm sind. Die Natur ist selber nicht sehr gescheit, aber doch gescheiter, als die Regisseure. Also schaut, der Film schaut ja phantastischer aus als irgendein Science Fiction, weil er die Natur simuliert. Aber ein Filmmacher kann ja noch ganz andere Sachen.

23. Ich könnte zum Beispiel sagen: Jetzt haben Sie den Film gesehen, aber jetzt wollen Sie ein bisschen näher schau'n, was zum Beispiel die Ameisen machen, oder was zum Beispiel die Kopffüßler machen, also zurück. Ich dreh die Geschichte um. Ich mach ein Flash Back. Und dann schau ich mir die Sache an. Von da an. Oder ich lass die ganze Sache zurücklaufen. Ich seh mal nach, was geschieht, wenn ich vom Menschen zurück dreh, sagen wir bis zum Reptil. Zwar, ich kann das machen, indem ich irgendeinen Fötus im Bauch film, denn dann seh ich ja, dass aus dem, denn der Fötus wiederholt ja, die Ontogenese wiederholt ja die Phylogenese. Also der Mensch läuft ja alles das durch, was die Wirbeltiere durchlaufen haben, das ist ein ganz furchtbares Argument gegen die Leute, die gegen Abtreibung sind. Denn wenn man einen Fötus abtreibt im Stadium des Reptils, und sagt, das ist Mord, dann müsste man ja genauso jeden Menschen zum Tod verurteilen, der eine Eidechse tötet. Also, das ist ein seltsames Argument, denn in einem schon ziemlich späten Stadium sind wir Eidechsen. Und das, dazu sagen, na ja, das ist eine Eidechse, aus der wird ein Mensch in sechs Monaten. Das ist ein schlechtes Argument, denn die Eidechse, die ich da vor der Tür töte, das ist ein Tier, aus dem eben statt vor sechs Monaten vor sechzig Millionen Jahren ein Mensch entstanden ist, aber das, der Prozess ist

derselbe. Und dann kann ich also das, aber ich kann mehr. Ich kann nicht nur Flash Backs machen, und nicht nur die Geschichte verlangsamen und beschleunigen, ich kann Geschichten strukturieren, Zeiten strukturieren, so wie ich will. Ich kann zum Beispiel die Zeit im Kreis laufen lassen, wie in der magischen Zeit. Oder ich kann Achterschleifen machen. Es fehlt nur den Filmleuten an Phantasie. Oder ich kann mir ein Möbiusband aus dem Filmband machen. Ich müsste die Apparate ein bisschen ändern, aber nicht sehr viel. Ich werde das so zusammenfassen: Für den Regisseur ist die Zeit, genau wie für den modernen Physiker, der Physiker, der mit Entropie arbeitet, ist Zeit und Raum derselbe Begriff. Ein Film dauert genau so lang wie der Streifen lang ist. Man kann die Zeit in Zentimeter messen. Und zwar in der Funktion der Schnelligkeit des Ablaufs der einzelnen Bilder. Ich kann also, ich hab die Zeit in der Hand in Form eines Zelluloidstreifens, und den kann ich jetzt formen und durch den Apparat laufen lassen, wie ich will. Ich bin viel mächtiger als der Gott des historischen Bewusstseins. Ich komponiere Zeit. Ich stehe über ihr und komponiere sie. Ich kann noch eins machen. Ich kann die Zeit ablaufen lassen, so wie sie ist, und sie abfilmen, als sei es eine Fotografie. Also, ich fotografier Bilder, und dann betrüg ich das Auge trans bleu, indem ich die Bilder, die Szenen genau so schnell vorüberlaufen lass, wie das Auge einen Prozess wahrnimmt. Und jetzt glaubt das Auge und das Gehirn dahinter, dass es sich tatsächlich so abspielt. Die Simulation ist so stark, dass als man die ersten Filme sah, zum Beispiel den berühmten Film von dem Zug, der in den Bahnhof von La Ciota einfährt. Und man hat den ankommenden Zug gefilmt. Dann sind bekanntlich die Leute aus dem Kino rausgelaufen, Kinos gabs nicht, aus dem Saal, wo man das Prinzip benutzt, dass sie Angst hatten, dass sie der Zug überfährt, so stark ist diese Illusion, nur haben wir uns daran gewöhnt. Aber das ist noch nicht einmal das, was so interessant ist am Film. Sondern interessant ist, dass ich den Streifen jetzt vor mir habe, und ich jetzt nach vorgefassten inklusive mathematischen Formeln in diesen Streifen eingreifen kann, mittels Schere und Klebstoff. Ich kann den Streifen zerschneiden. Bitte.

- Können Sie jetzt bei Ihren Ausführungen noch mal genau differenzieren, inwieweit das moderner ist, als in der Literatur, weil dort auch Zeit manipuliert werden kann.

Das will ich, gestatten Sie mir, dass ichs in ner halben Stunde sag?

-Ja, klar.

Ich will zuerst den Impakt der Posthistorizität erwecken. Stellen Sie den Film an. Ich will zuerst zeigen, dass die Brüder Lumiere. ... Wie hat der geheißen? Der erste Filmmacher?

- Marey?

Nein, der Pariser. Melies. Ja, dass diese Leute ja avant la lettre total posthistorisch waren. Sie waren sich dessen nicht bewusst, vielleicht, genau wie der Film, der Fotograf nicht. Aber sie waren schon in dem nachgeschichtlichen Bewusstsein, sonst sind ihre Interventionen sehr, aber ich möchte Sie bitten, sich doch jetzt, denn ich werde das natürlich erzählen, vielleicht aber ich bin noch nicht so weit, in meinem Gedankengang. Ich will Sie zuerst in die filmische Welt eintauchen, deshalb hab ich Ihnen so lang und breit die Naturgeschichte erzählt, um Ihnen zu zeigen, dass die Naturgeschichte, so wie ich sie Ihnen erzählt hab, ja gar keine Naturgeschichte ist, sondern ein Film. Ich hab sie ja manipuliert. Ich hab ja zum Beispiel diese Schnecke und diese Ameise in einen Kontext gegeben, in einen filmischen Kontext, ich habe Ihnen doch eine Science Fiction vorgespielt, doch nicht Science. Ich hab doch die ganze Sache manipuliert. Jetzt passen Sie mal auf. Bitte, ich kann also, ich nehme eine Schere, und ich zerschneide den Film. Das heißt, da ja die Rolle des Films die Zeit darstellt, schneide ich Epochen in die Zeit. Ich glaube, ich habe Ihnen schon vom Messer und von der Schere erzählt. Das sind Instrumente der Vernunft. Die Vernunft ist eine schneidende, rationierende Funktion. Ich greife vernünftig, rationell in die Zeit ein. Und dann klebe ich das. Über Klebstoff müsste ich reden. Ich habe nicht Zeit genug. Ich fordere Sie herauf, heraus, wenn einer von Ihnen eine Arbeit für mich schreiben will, eine Arbeit über Klebstoff zu schreiben. Ich bitte Sie, sich einer Phänomenologie, einer Phänomenologie des Klebstoffs zu widmen. Ich möchte Sie herausfordern, sich zu überlegen, was geschieht, wenn ich zwei nicht zusammengehörige Teile zusammenklebe. Und ich glaube, Sie werden heraufkommen, dass das sehr ähnlich ist wie Kreativität. Sie werden vielleicht heraufkommen, dass kleben - to stick - und noch besser, coler, dass das sehr stark mit Kreativität zu tun hat. Lachen Sie nicht. Wissen Sie, alle phänomenologischen Übungen sind zuerst lächerlich. Weil sie nehmen das Selbstverständliche, sie versuchen eine selbstverständliche Sache zu Worte kommen zu lassen. Es ist doch nichts selbstverständlicher als ein Klebstoff. Überlegen Sie sich das, was das heißt. Verstehen Sie zum Beispiel, was Öl ist. Also, ich nehme diese zerschneidende Funktion, die Analyse, und diese klebende Funktion, die Synthese, um das jetzt griechisch zu sagen, und ich nehme die beiden,

und kombinier sie, und es entsteht etwas, was wir ja nicht anders nennen können als Geschichte. Wir haben ja dann, wir wissen, es ist nicht Geschichte. Es hat nichts mit der Geschichte zu tun, die die Historizität meint. Es hat weder zu tun mit Geschichte, die die Romanliteratur meint. Also, ich klebe das so zusammen. Aber damit habe ich natürlich noch nicht beschrieben, wie man einen Film macht. Sondern, nehmen wir an, wir nehmen einen sogenannten Spielfilm. Also, was ist ein Spielfilm? Ein Spielfilm ist ein Film, da kommt eine Handlung vor.

24. Ich weiß nicht, ob jemand von Ihnen weiß, was das heißt, eine Handlung. Vergessen Sie, dass das mit dem Wort Hand zusammenhängt. Nennen Sie es lieber eine Aktion, einen Action Film, ja. Ein "Filme d'action". Also, griechisch heißt das Drama. Und einer, der handelt, heißt griechisch "drontes". Ein Handelnder. Und das Drama ist ein Kampf. Das heißt griechisch "agon". Und aus, aus, ich spreche beinahe vom Theater, aber ich hab mich mit gebissenen Zähnen hab ich mir verboten, zu Ihnen vom Theater zu sprechen. Aus Gründen, die damit zusammenhängen, dass ich das Theater für die Grundlage der Kommunikation halte, aber nicht darüber genug informiert bin, um Ihnen jetzt darüber sprechen zu können. Wenn Sie mich verleiten mit Fragen, will ich Ihnen des Theaters dennoch machen, aber ich kann mir hier nicht verbeißen, Ihnen hier die Zentral-Situation des Theaters zu geben. In, das Drama ist ein "agon", ein Kampf. Und es entwickelt sich zu einem Todeskampf, "agonia". Und es hat zwei Kämpfer, den Prot-Agonisten und den Ant-Agonisten. Die kämpfen gegeneinander, und in der Mitte steht ein Gott und entscheidet den Kampf. Also, jetzt wissen Sie so ungefähr, was Handlung heißt. Also, der Film soll eine Handlung haben. Also, damit er eine Handlung hat, muss er Handelnde haben. Das heißt Schauspieler. Und ich muss den Schauspielern die Handlung irgendwie vorschreiben. Ich muss einen Script machen. Und die Schauspieler müssen sich nach dieser Handlung einstellen. Sie müssen Rollen spielen. Und um diese Rollen spielen zu können, müssen sie Masken haben. Eine Maske heißt, ist eine Vorrichtung, die das Ge-, wenigstens in Rom, in Afrika ist eine Maske etwas anderes. Aber in Rom ist eine Maske eine Vorrichtung, die trägt man vor dem Gesicht. Sie ist größer als das Gesicht, damit die Leute es von weitem sehen. Es gibt zwei Masken, die lachende und die weinende, die lachende hat den Mund so, und die weinende hat den Mund umgekehrt. Und nach der Psychoanalyse sieht das Kind, das geboren wird, ja nur den Mund der Mutter, es sieht ja nur diese zwei Formen. Also es gibt diese zwei Masken. Aber die Masken haben Löcher. Und durch diese Löcher spricht der Handelnde, der "actor". Und die Masken funktionieren wie Lautsprecher, der Ton geht durch. Der Ton heißt

"sonum", lateinisch, und durch heißt "per". Also heißt die Maske "persona". Die Masken sind Personen. Also muss ich, wenn ich eine Handlungsfilm machen will, muss ich mir Personen vorstellen. Und in die Personen muss ich dann lebende Menschen hineinstecken. Und die lebenden Menschen müssen sich dann laut diesen Personen verhalten. Sie müssen sich, und ich kann Ihnen ja bis zu einem gewissen Grad irgendeine Freiheit geben. Das ist das Problem der Freiheit in der Geschichte. Aber die Freiheit muss doch darauf hinauslaufen, dass meine Geschichte läuft. Außer natürlich, ich bin und dann kann ich die Sache noch was komplexieren. Und dann nehm ich das alles auf, und die Sequenz der Sache wird gleichgültig, denn die Zeiten mach ich mir ja zuhause. Mit Messer, mit Schere und Klebstoff. Also, ich nehm eine Szene auf und eine zweite und eine dritte, die haben miteinander nichts zu tun, ich kleb sie dann zuhause zueinander, um die Handlung festzustellen, das ist ganz gleichgültig, die Persona sprach laut, und und das berührt dann im neuen Leben rein. Das kann aber die Person nicht wissen, sondern wer das weiß, ist der Regisseur. Das ist ein Teamwerk, da. Also, ich muss doch als Filmmacher mit diesen Leuten irgendeinen Kontakt haben, ich muss ihnen befehlen. Das ist eine Pseudopolitik. Aber sie können sich wehren, sie können eine Pseudorevolution machen. Das alles liegt in einem pseudo, und das pseudo ist außerordentlich scharf, sie können einander morden vor Wut. Und dann brauch ich ja noch andere Leute, ich brauch Leute, die mir das beleuchten, ich brauch Leute, die mit den Kameras herumfahren, und das alles Komplizierte, und dann mach ich Geld, und ich brauch dann Leute, und jetzt kommt, und jetzt hab ich den Film fertig. Und jetzt fängt überhaupt erst die Geschichte an. Die, jetzt hab ich ein Filmband. Das Filmband ist, stellt dar, meint, simuliert, bitte reden Sie das Wort, was Sie wollen, eine handelnde Geschichte, also beinah eine Geschichte im historischen Sinn dieses Wortes, beinah. Denn es kann zum Beispiel ein Film sein, der beschreibt die Geschichte der Menschheit. Es kann ja anfangen in Lascaux, wenn Sie so wollen, und es kann enden hier in Bochum. Das ist Ihre Entscheidung. Also Sie haben dann diese Geschichte. Und jetzt kopieren Sie dieses Band. Und Sie können das kopieren, nicht unendlich mal, aber sehr oft. Und wenn die Kopie schlecht wird, dann gibt es Tricks, und Sie können sie wieder kopieren, und es ist eine Geschichte, und trotzdem ist sie ewig. Das ist eine außerordentlich interessante Schleife, die da geschieht. Die Geschichte rollt in einer nicht historischen Zeit, aber dennoch in einiger Zeit. Es ist die Zeit, die Länge des Streifens, die Länge der Vorführung oder die Zeit der Länge des Aufnehmens oder die Zeit der Länge der gemeinten Handlung, oder es gibt noch eine ganze Reihe anderer Zeiten, und diese Laufzeiten laufen

durcheinander, und bilden Schlingen und so weiter. Und es ist dennoch eine Zeit da. Und jetzt kann ich kopieren. So oft ich will. Das heißt, es ist eine Zeit, und es ist zugleich ewig. Es ist nicht wahr, das zweite Prinzip der Thermodynamik ist keineswegs außer Kraft gesetzt. Mit der Zeit zerfallen Filme, und da gibt es Filmotheken, wie zum Beispiel in Paris, und reparieren sie wieder, es gibt ja nicht so lange Zeit Filme. Es gibt, Filme sind ja kaum hundert Jahre alt. Also sie gehen in diesen hundert Jahren schon kaputt. Aber jetzt gibt es Leute in Paris, und die können, ich glaube, nicht nur in Paris, im Centre Pompidou ist diese Stelle, aber ich glaube es gibt auch anderswo Stellen, wo man Filme reparieren kann, die sind dann so wie neu. Also, hundert Jahre ist keine Ewigkeit, aber es ist doch eine lange Zeit, und man kann voraussehen, dass die Filme theoretisch ewig sind. Also jetzt hab ich die Zeit in Ewigkeit. Aber etwas ist mit der Zeit geschehen. Sie ist nicht mehr einzigartig. Sie ist stereotypisch. Ich kann sie immer und überall ablaufen lassen, wo ich will, kommen die Cefalopoden und wenn ich will kommt nachher die Entstehung der Sonne, und wenn ich will kommt nachher diese Vorlesung in Bochum, und ich kann machen, wie ich will. Und jetzt geb ich diesen Film, diesen Streifen in einen anderen Apparat. Und das ist ein Projektionsapparat. Und da läuft der Streifen, und es geht Licht durch, und was in dem Streifen zu sehen und zu hören war, sieht man und hört man jetzt an einer Wand gegenüber. da sitzen Leute und schauen zu. Und das heißt ein Kinematograf, wo die sitzen, ein Bewegungsschreiber. Also, natürlich, es gibt eine alte Beschreibung des Kinos. Die Beschreibung des Kinos ist etwas älter als die Erfindung des Films. Die ist von Platon. Und lautet, das Höhlengleichnis. Also gut, da sitzen die Leute im Kino und schau an die Wand, und damit sie nicht weglaufen, wie er jetzt gerade weglauft, sind sie angekettet. Aber ich kann, ich bin doch nicht Platon, ich kann ihn doch nicht anketten. Also die sind angekettet. Und vor ihnen laufen Schatten. Da ist ein Feuer, und davor laufen die Schatten. Und jetzt machen die Leute eine Meinung über die Schatten. Zum Beispiel stellen fest, in welcher Regelmäßigkeit die Schatten einer nach dem anderen laufen.

25. Aber stellen Sie sich vor, sagt Platon, der nie im Kino war, man lässt die Leute heraus, und sie gehn aus der Höhle raus, und sie sehn das Licht der Sonne. Dann haben sie eingesehen, wie wir alle in Höhlen sitzen, und, sagt Platon, wir sehen ja nichts als Schatten. Und in dem Moment, wie wir aus den Höhlen herausgehen, da sehen wir das Licht der Sonne, der Weisheit, und diese Schatten, die interessieren uns nicht mehr. Was er damit sagen will, ist ein Argument gegen die Politik. Er sagt, in der Politik sitzen wir alle angekettet und sehen nur Schatten, und wenn wir zur Weisheit kommen, dann sagen wir, das alles ist nur ein

Schattenspiel, und wir sehen die Wahrheit. Aber so funktioniert die Sache gar nicht. Denn die Leute, die ins Kino gehen, kommen aus der Sonne und wollen grade nur Schatten sehen. Die wollen ja nicht die Sonne sehen. Sie gehen ins Kino und zahlen dafür, um Schatten zu sehen. Also, was ist da passiert? Was ist denn da passiert. Wie hat die Geschichte die Leute so angekotzt, dass sie aus ihr rausrennen ins Schattenreich? Warum wollen sie nicht mehr die Sonne sehen? Ich hab eine phänomenologische, Moment, wollen Sie was sagen?

- Ich habe doch gefragt ...

Nein, ich möchte Phänomenologie des Kinos kurz machen, eine abgekürzte Phänomenologie des Kinos. Also, stellen Sie sich vor, was ist ein Kino. Ein Kino ist eine kleine Tür. Und hinter dieser Tür ist, eine Drehtür. Und um durch diese Drehtür hineinzugehen, müssen Sie einen Obolus bezahlen, ein Opfer machen. Und dann werden Sie in das Geheimnis eingeweiht, in das melusinische Geheimnis. Und da ist ein, dort stehen sie davor. Ist doch Türe da und Tor. Passen Sie auf. Stell ruhig hin. Wieso, habe ich was sehr Lustiges gesagt? Also, also, Sie kommen in ein dunkles Zimmer. Ins Geheime. Und da sehen Sie Plätze, Sitzplätze. Die sind alphabetisch, die sind numerisch geordnet. Also, wenn ich, können Sie sich erinnern, was ich von der Zahlenreihe gesagt hab, sie sind klar und deutlich. Zwischen jedem Sessel und jedem andern Sessel ist ein Intervall. Aber die Leute die reis-, reinkommen, die bilden einen Haufen. Und jetzt verteilen die sich, nach, angenommen, es gehen genauso viele Leute rein, als da Sitzplätze sind. Dann haben wir zwei bi-univoke Mengen. Jedem Sessel entspricht ein Kinobesucher, und jedem Kinobesucher entspricht ein Sessel. Das ist ein Typus, ein typischer Fall von einem bi-univoken Set, von einer bi-univoken Menge. Also, jetzt haben sie diese arithmetische Reihe, und jetzt kommen die Leut, das sind doch Lebewesen, würde man meinen, und die setzen sich jeder in einen Sessel und strecken sich gemütlich aus. Ich glaube, die Messe ist überholt, die katholische. Denn in der katholischen Messe wird Brot zu Fleisch. Aber im Kino verwandelt sich ein Mensch von einem Lebenden in eine ausgedehnte Sache, und die ausgedehnte Sache ist adäquat bi-univok zu einer arithmetischen Sache. Es gibt kein größeres Wunder der Verwandlung als im Kino verwandelt sich die Menschheit zu einer arithmetisch erfassten ausgedehnten geometrischen Sache. Also jetzt sitzen Sie da. Und hinter Ihnen rollt ein Projektionsapparat. Eigentlich geräuschlos, aber man hört ihn doch, er ist doch nicht vollkommen still. Die ganze Sache ist so gebaut, damit die Töne und die Bilder Sie ein-, ein-, umhüllen. Und jetzt erscheinen auf der Leinwand Schatten. Farbige

und tönende Schatten, so wie sie der Regisseur aus den Personen und mit der Schere und mit dem Klebstoff komponiert hat. Aber das wissen Sie ja. Was Sie da sehen, ist nicht genau das, was die Sklaven von Platon sehen, die glauben nicht an die Schatten. Die Leute nach Platon, die sich mit der scheinbaren Welt befassen, die sich dafür interessieren, ob die Hauptstadt von Berlin nach Bonn oder von Bonn nach Berlin transportiert wird, die wissen nicht, dass sie nur Schatten sehen. Denn sie sind angekettet in der politischen Szene. Und Platon will sie befreien und ihnen sagen, ihr Trottel, ihr seht doch nur Schatten. Aber das ist nicht der Fall im Kino. Die Leute wollen. Das sieht nur daran, dass, wir wissen es, wie so was gemacht ist. Und jetzt stellen Sie sich vor, diese Projektionsapparat da hinten, der nach vorne schießt, der funktioniert nicht und bleibt stecken. Oder die Sache beginnen zu, glauben Sie, was?

- Flackern.

Flackern. Glauben Sie, die Leute sagen, Gott sei Dank, jetzt sind wir von den Schatten befreit, jetzt sehen wir, es sind lauter Produkte? Im Gegenteil, sie ...

26. ... Ich will mich doch nicht mehr damit abrackern: Was ist richtig und was ist falsch? Was ist wahr und was ist unwahr? Wie weit geht die Geschichte vor und wie weit stoppt sie? Was ist für ein Revolutionn jetzt? Das hab ich doch schon bis hierher. Jetzt will ich doch sehen, jetzt will ich doch Betrug sehen. Ich will doch sehen, zum Beispiel, was weiß ich, wie, pornographischen Film oder einen Detektivfilm und soviel Tote wie möglich und das freut mich ja, dass, wenn ich das Blut seh, dann weiß ich doch, es ist Ketchup. Aber das ist noch immer nicht alles. Dann ist der Film aus, also, die Schatten verschwinden. Das Licht geht an, und jetzt ist die Information, die ausgesagt wurde, das ist ein typischer Diskurs, falls Sie sich an meine Diskursanalyse erinnern. Dieser Diskurs, der von einem Gedächtnis, nämlich dem Sender, in diesem Fall dem Regisseur mit seinen Apparaten und den Schauspielern vorbereitet wurde, und jetzt ist der Diskurs in mein Gedächtnis eingedrungen. Ich habe den Diskurs empfangen. Und bitte, nicht ich allein, sondern auf der ganzen Welt jeder Typ von Mensch. Den gleichen Film habe ich gesehen in Bochum, in Timbuktu und in Semipalatinsk. Und nicht nur hab ich den gleichen Film gesehen, sondern in der gleichen Situation, im gleichen Dunkel, gleich ausgedehnt, als gleiche "adaequatio rei in extensae ad rem cogitante". Also überall auf der ganzen Welt sind die Leute mit dem gleichen, mit dem gleichen Verhaltensmodell, das ist ein Verhaltensmodell, das ich da empfangen habe, mit dem gleichen Verhaltensmodell ausgestattet. Klar, es ist in dem Film ja auch ein

ästhetisches Problem. Ich hab ja auch ein Erlebnis gehabt. Und ich geh in den Film nicht nur, um ein Verhaltensmodell zu bekommen, sondern um ein Erlebnismodell. Also ich seh zum Beispiel: Wie liebt man? Aha, so liebt man. Man gibt den Mund so und da und da und dort. Und das ist Liebe. Und so werde ich auch nächstens lieben. Aber das ist ja nicht Absicht des Film, ein Erlebnismodell zu bekommen, sondern es ist ein Verhaltensmodell, das gleiche. Und ich weiß nicht, ob, erinnern Sie sich, wie ich gesagt hab, dass man Bilder entziffert? Ein stehendes Bild gibt eine Information auf einer Fläche, eine synchronische Information. Und mein Auge kreist im Bild, um diese Information zu diachronisieren und zwar entweder nach den, nach den, nach der Intention des Bilderherstellers oder nach meiner eigenen Intention oder nach einander kreuzenden beider Intentionen.

Also, wenn ich vor einem stehenden stillen Bild stehe, wollen Sie das bitte reparieren, stehe, dann diachronisiere ich die synchronische Information, und das in einem Akt der Kritik. Ich kehre immer wieder auf diese Bildfläche zurück, ich stelle meine eigenen Zusammenhänge zwischen den Bildelementen, ich kritisiere das Bild. Nicht so, wie ich einen Text kritisiere. Meine kritische Fähigkeit angesichts des Bildes ist kleiner, denn, die Verhältnisse sind ja gegeben. Während ich im Text die Verhältnisse erst synchronisiere. Mit andern Worten, dem Bild gegenüber verwende ich nur eine Schere, während dem Text gegenüber verwende ich Schere und Klebstoff. Und das merkt man ja. Es gibt Leute die sich ja solche Texte ausschneiden und dann aufkleben. Ich hab das als Bub oft gemacht. Ich hab die gesammelten Sachen aus dem Text herausgeschnitten und mir aufgeklebt. Ich mach das nicht mehr aus einem komischen Grund: "because" sie sind noch wertloser geworden. Sie sind jetzt nicht einmal mehr wert, dass man sie zerschneidet. Also gut, man hat gegenüber dem Bild eine nicht ganz so kritische Funktion wie gegenüber dem Text, wo die Leute, wenn ich von dem Ende der Schrift spreche, Angst haben, dass damit die kritische Funktion zugrunde geht: Sie irren sich, aber sie haben Recht mit ihrer Angst. Und warum sich die Leute irren, werde ich im nächsten Block sagen. Ich werde sagen, dass, wenn ich synthetische Bilder dialogisch weitersende, ich eine weit größere kritische Fähigkeit habe, als bei Texten. Aber bei Bildern ist auch schon nicht mehr, beim Film nicht mehr, auch beim Foto ist es nicht, kritische Fähigkeit. Wenn auch nur ein Stereotyp, ich komm ja dem Erzeuger des Fotos nicht mehr an den Leib. Das, der Prototyp des Fotos ist irgendwo, aber ich komm nicht mehr an. Aber bei Film kann ich nicht kritisieren. Denn die Bilder laufen ja in einer Geschwindigkeit, dass sie mein Auge betrügen und ich garnicht weiß, dass ich Bilder seh, sondern ich glaube ich seh einen Prozess. Aber andererseits kann ich

einen Prozess nicht so kritisieren, wie ich einen Text kritisier. Denn ich kontrollier nicht die Geschwindigkeit, sondern die Geschwindigkeit ist ja auch gegeben. Ich bin kritiklos, dem Film, ich will nicht sagen, dass es keine Filmkritiker gibt. Ich kann mich ja dann zu Hause hinsetzen und mir überlegen, was ich gesehen hab. Ich habe die kritische Distanz deswegen ja noch nicht aufgegeben, aber im Moment des Empfangs bin ich kritiklos. Und wenn ich im Moment des Empfangs ich versuche ihn zu kritisieren, dann zerbreche ich das Image. Ich lass es nicht so ablaufen, wie es will. Alles, was ich Ihnen da sag, ist sehr gewagt und widerspricht der Literatur über Filme, die sie sonst kennen. Bitte.

- Diese Kritiklosigkeit ist nicht abhängig von einer Einflussnahme auf das Abspielen, nehmen wir an ich habe einen Videorekorder und einen Fernseher. Man hat jederzeit die Möglichkeit das Bild anzuhalten oder nochmal zurück zu spulen.

Das ist natürlich eine viel grössere kritische Fähigkeit. Es ist noch nicht biunivok. Sie können nicht reversieren. Wenn Sie einen Videotext lesen oder ein Videobild haben, und Sie können die Geschwindigkeit kontrollieren, dann haben Sie eine unverhältnismäßig größere Unabhängigkeit als im Film, im Kino. Das ist sehr richtig. Aber ich will auf etwas ganz anderes hinaus. Sie haben vollkommen Recht. Und wenn ich von der Gegenwart sprechen werde, im dritten Block, dann passen Sie besonders auf. Das wir ja das Thema sein. Texte und Hypertexte. Offene Texte, geschlossene Texte. Bevor ich mich überhaupt der dialogischen Kommunikation zuwende.

Ich will Ihnen jetzt zeigen, dass im Kino die Transhistorizität zu einer fürchterlichen Gefahr wird. Das Kino ist bündelig geschaltet. Überall empfangen die Leute, die ins Kino gehen die gleiche Botschaft und sie empfangen sie überall "prima facie" kritiklos. Und die Idee, den Film kritisieren zu wollen als Handlung, als Aktion, ist purer Wahnsinn. Wenn jemand geht und wirft eine Coca Cola Büchse gegen einen sich abrollenden Film, so ist er ein Idiot. Er trifft nicht den Film, er trifft die unschuldige Wand, die nichts mit der Sache zu tun hat. Und selbst wenn er in den Projektor geht und mörder, mordet den Menschen, der diesen Projektor führt, und zerbricht den Projektor und verbrennt den Film, hat er nichts geleistet. Denn, es gibt ihrer eine Million, die überall gleich laufen. Und das geht nicht, man kann nicht, eine politische Handlung ist absolut ausgeschlossen. Und selbst wenn sich die ganze Menschheit zusammen tut und sagt, ich will jetzt drauf kommen, welcher Schurke diesen Film gemacht hat, und man stellt fest, es ist in der Cinecitta in

Rom gemacht worden. Und jetzt macht sich die Menschheit auf und von allen Seiten in die Cinecitta und erobert die Stelle, wo der Film gemacht wurde, ermordet den Regisseur und verbrennt alles. Irgendwo in einer unzugänglichen Gegend ist das Original des Films abgestellt und man kommt nicht dazu. Eine politische Handlung ist ausgeschlossen. Und wer politisch handelt, handelt völlig unvernünftig. Und das ist ungefähr die Handlungsweise bei Terroristen. Jede Handlung gegen eine Filmgeschichte hat den selben pragmatischen Wert wie die Handlung einer ...

27. ...einer terroristischen Gruppe, keine. Im Gegenteil. Sie zerstören alle, perfekt für die Filmemacher, sie zerstören alle Filmrollen und das ist gut fürs Geschäft. Man kann neue Kopien machen.

Gut, ich hab meine Geschichte über den Film noch immer nicht beendet, stellen Sie sich vor. Also jetzt haben die Leute alle diese Verhaltensmodelle empfangen. Sie haben sie, wie man so schön sagt, subliminal empfangen. Sie sind informiert worden, ohne dass ihr kritisches Bewusstsein ins Spiel gekommen wär. Sie wissen, aber sie wissen nicht, dass sie wissen. Und jetzt machen sie sich beim Kino die Türen auf. Also das Kino hat sich auch verändert: Vorher wars ein Geheimnis mit einer kleinen Tür, und vor dieser Tür stand ein Cerberus und verlangte einen Obulus. Nach der Vorstellung ist alles offen, das ist absichtlich in der magischen Welt. Es sind keine reinen Wortspiele. Und die Türen des Kinos sind offen und jetzt strömt die Menge heraus... sie waren sehr schön geordnet ... Gegenüber ist eine eben so offene Tür. Sie strömen in diese offene Tür hinein. Und das heißt, Supermarkt steht drüber. Und jetzt sind sie drin. Das ist offen und es zwinkert. Wissen Sie, auch über dem Film zwinkert es verführerisch. Das ganze ist doch pseudo-politisch. Das Kino sagt doch, ich bin ein Theater, ein Lichtbildtheater, sagt man nicht so. Lichtspiel, -spieltheater, ja. Es macht ja als ob es ein Filmtheater ist, natürlich ist es kein Theater, in einem Theater haben Sie Schauspieler, und denen wenn Sie etwas auf den Kopf werfen, so haben Sie wirklich etwas gemacht, nicht. Natürlich ist das Kino kein Theater, aber es macht, es bildet sich ein oder bildet den Leuten ein, ein Theater. Und damit ... hat es solche Lichter oben, die zwinkern. Und sie schauen in allen Farben, so ähnlich, wie bei den Kopffüsslern, wenn sie ihre Weibchen anlocken wollen. Es ist ein Lichtspiel, das richtige Lichtspiel ist vor dem Eingang. Und jetzt gehen Sie hinein in das Lichtspiel. Und da ruf jemand: Ich bin ein Markt, ich bin ein Markt. Ein Markt, das ist doch eine offene, ein offener Raum und da kommen die Leute herein, und tappschen Waren, und tappschen jeden. Ein Markt ist ein politischer Platz, ein Forum, eine "agora", und sagt dieses Loch: Das bin ich. Komm hinein und du wirst politisieren können,

du wirst dich unterhalten können, du wirst deine Ideen mit anderen austauschen können. Und du wirst deine Erzeugnisse ausstellen können und andere ausgestellte Erzeugnisse dafür eintauschen können. Komm herein, ich bin ein freier Markt, ich bin der Sieg des Liberalismus. Ich bin ein neugeborenes Athen. Und jetzt kommen Sie herein. Und was passiert? Ich kann es nicht genug dramatisch schildern, was passiert. Ich habe einmal versucht zu analysieren: Sie nehmen ein Wagen, wie nennt man, ein Einkaufswagen, das ist etwas Furchtbares. Ich möchte das jetzt nicht analysieren. Das ist zu ... Jetzt kommen Sie in ein Labyrinth. Dieses Labyrinth ist natürlich vorprogrammiert. Es ist nichts dem Zufall, ein Labyrinth und rechts und links sind Farben und Formen, die verführerisch blinken. Das ist von Designern, zuerst von Designern von Verpackungen und Formen und dann von Designern der verschiedenen Schleichwege ganz genau durchkalkuliert und durchgespielt durch verschiedene raumgestalterische, zeitgestalterische, wirtschaftliche, psychologische. Es ist darauf aus, es geht darauf aus, jeden ihrer Schritte zu leiten nach dem Verhaltensmodell, das Sie im Kino empfangen haben, exakt danach. Sie sollen das Verhaltensmodell, das Sie im Kino empfangen haben, hier los werden. Und gleichzeitig tönen von den Lautsprechern verschiedene Töne. Man müsste sie auch im Detail analysieren. Die Töne sind eine Art von Musik, die durch Mark und Bein geht, aber das Nervensystem versucht auszuschalten. Die Information, die aus den Lautsprechern dringt, ist eine diszerale Information, die versucht das Bewußtsein auszuschalten. Aber hier und da schaltet diese Pseudomusik aus und es kommen menschliche oder pseudomenschliche Stimmen und sagen verführerische Lügen, wie zum Beispiel: Rechts oben in einer Ecke gibt es etwas, das werden Sie, wenn Sie das jetzt nicht haben, werden Sie das nie mehr im Leben haben. Oder dort unten links, dort können Sie etwas haben für einen Florin, was Sie sonst hundert Florines kosten würde, selbst wenn Sie nach Florenz direkt fahren. Und solche Sachen. Und jetzt schleichen Sie da dazwischen und Sie können nicht wegschauen. Erstens sind Sie programmiert, in diesem Labyrinth herumzuschleichen, weil Sie diese, diese Verhaltensmodelle im Kino bekommen haben. Zweitens verstärken sich diese Verhaltensmodelle durch die Struktur dieses Pseudomarktes. Und drittens gibt es seltsame Gesetze, die Abraham Moles studiert hat. Angenommen, Sie sehen eine Teetasse und die Teetassen sind so gemacht, dass Sie nicht umhin können, Sie zu kaufen. Es ist unmöglich, die Form, sagen wir, Sie sind eine Frau, sagen wir, also die Form ist maskulin und die Farbe hat die Attraktion vom männlichen Geschlecht und es geht ein Farbparfüm aus, und das erinnert ans Meer. Kurz und gut: Es ersetzt nicht nur den Koitus,

es ist besser als der Koitus. Sie können nicht umhin. Sie müssen das kaufen. Aber kaum haben Sie die Teetasse gekauft, tritt eine seltsame Gravi-, eine Anziehungskraft ins Spiel, die wir nicht bedacht haben. Die Teetasse zieht eine Teeuntertasse nach. Es ist nicht möglich, dass Sie die Teetasse kaufen ohne die Teeuntertasse zu kaufen. Also Sie gehen von der Teetasse angezogen die Teeuntertasse kaufen. Und von der Untertasse kommt es zur Teekanne und von der Teekanne, und es hat kein Ende, bis endlich die Sache irgendwo abbricht. Es ist eine Kette von Attraktionen und das alles kommt in diesen Uterus, dieses Wagerl, das Sie vor sich herschieben, diese alles verschlingende Mutter. Kommt daher. Und jetzt gehen Sie durch dieses Labyrinth, das alles ist Teil des Kinos, was ich Ihnen da erzähl. Das hat mit Filme machen zu tun. Und jetzt kommen Sie endlich und was stellen Sie sich fest. Das Labyrinth endet dort, wo das Kino begonnen hat. Sie stehen wieder vor einem kleinen Loch. Sie müssen durch, wenn nicht, dann bleiben Sie ewig in dem Labyrinth und es nützt Ihnen nichts, wenn Sie einen Faden der Ariadne hinter sich schleppen und wenn Sie auch zum Minotaurus kommen. Das alles ist Ihnen nichts nütz. Sie müssen da durch, durch diese hohle Gasse müssen Sie durch. Und hinter dieser hohlen Gasse sitzt ein scheinbarer Mensch. Meistens eine Frau, ist wie eine Frau angezogen, schaut genau aus wie eine Frau. Wenn Sie das angreifen, das ist kein Robot, das ist aus Fleisch und Blut, die Sache. Und diese Sache hat etwas in der Hand, das schaut aus wie ein Rasierapparat. Und das nimmt jetzt aus Ihrem Bauch eine von den Sachen nach der anderen und läuft mit dem Rasierapparat über einen Code, und dann erscheint auf einer Rechenmaschine eine Zahl. Und das addiert sich und addiert sich und zum Schluss sagt es: Siebenhundertundfünfunddreißig Florinen. Oder Mark. Oder Dollar. Sagen wir, Sie nehmen an, das ist ein Mensch. Und Sie sagen: So viel. Entschuldigen Sie. ... und was geben Sie denn Ihren Kindern zum Essen. Das ist doch ein ontlogischer Irrtum, das ist doch gar kein Mensch. Das ist doch gar keine Frau. Das ist ein Roboter, da aber noch billiger ist, wenn man ihn in Form eines Menschenkörpers hinsetzt, als in Form eines unbelebten. Das wird in Zukunft natürlich anders werden. Die Tische werden schon intelligenter als Menschen. Wenn Sie auf einen Tisch in so einem Markt etwas legen, so wiegt der Tisch Ihnen das ab und sagt wieviel das wert ist. Und Sie müssen schon den Tisch bezahlen. Und so weiter. Also, dass das noch eine Frau ist, ist eine Übergangsperiode. Dieser Haron oder wie dieses fürchterliche Tier heißt, das die Durchquerung des Flusses verwehrt, ist noch vorläufig eine lächelnde Frau. Bald wird es ein noch viel liebenswürdiger lächelnder und lispelnder Robot sein, der Ihnen dann sagen wird: Also, siebenhundertundachtundfünfzig Dollar. Entweder Sie bezahlen die

siebenhundertundachtundfünfzig Dollar oder Sie bleiben immer in diesem Labyrinth. Wenn Sie diese Sache dann geopfert haben, das ist ein Kampf, den ich mit meiner Frau hab. Meine Frau ist angezogen von diesen Löchern. Ich mach große Umwege ...

28. ... bei "the skin of my teeth" entgehe ich dieser Anziehungskraft. Also jetzt sind Sie draußen. Und Sie glauben jetzt ist der Film zu Ende. Also jetzt können Sie nach Hause gehen und sich ausruhen davon. Jetzt haben Sie zweimal bezahlt. Ein Mal, um in das Kino reinzukommen, ein ander Mal, um aus dem Supermarkt herauszukommen und jetzt haben Sie doch die Sache hinter sich. Aber nein, Sie sind ja nicht mehr in der Geschichte. Was sie da gesehen haben, sind ja die zwei Flügel eines Ventilators. Auf der einen Seite ist das Kino, auf der anderen Seite ist der Supermarkt. Und der Ventilator dreht sich und das ist die Dynamik der Gesellschaft. Das ist doch beinah wie die ewige Wiederkehr des Gleichen in der Magie. Aber es ist nicht genau das selbe, denn es ist ja programmiert. Es gibt einen Sender. Und dieser Sender programmiert das Drehen. Und dieser Sender ist eingebaut in eine ganze Reihe von andern Sendern. Und das alles funktioniert synchronisch. Zum Beispiel: Damit Sie ins Kino gehen können, müssen Sie eine Untergrundbahn nehmen. Und diese Untergrundbahn muss synchronisiert sein mit dem Stundenplan des Kinos, und der Stundenplan des Kinos mit dem Stundenplan der Untergrundbahn. Die Untergrundbahn ist eine Art von auf Rädern sich befindende Sardinenschachtel, in welche sie als Sardine gepackt werden, um in das Kino hinein transportiert zu werden. Dann gehen Sie durch den Supermarkt durch und warten dort auf, sagen wir, einen Autobus. Der Autobus ist wieder synchronisiert mit dem Supermarkt. Und dieser Autobus ist synchronisiert mit Ihrem Televisionsprogramm. Und das Televisionsprogramm ist synchronisiert mit Ihrem Bett. Und das Bett ist synchronisiert mit Ihrem Frühstück. Und das Frühstück ist synchronisiert mit der Bürostunde. Und so dreht sich das. Und das ist alles programmiert. Im Französischen gibt es dafür einen schönen Ausdruck, "metro, boulot, dodo". Untergrundbahn, Arbeit, Schlaf. Und, aber, ich möchte sagen ... Der Film ist Teil einer sich drehenden Zeit, einer nachgeschichtlichen Magie. Aber es stimmt nicht, denn dahinter ist ja ein Schaltplan. Das Ganze ist bewußt oder unbewußt so reguliert ...

... da sind Industrien, die dahinter stehen ... der industrielle militäre Komplex bildet etwa, dazwischen sind so archaische Sachen wie Staaten, Grenzen und das läuft in Räume. Und das alles ist vollkommen synchronisch und es schaut in Timbuktu genau so aus wie in Seminpalatinsk, mit kleinen Unterschieden, weil ja die Filme die gleichen sind und infolgedessen die Supermärkte die gleichen, auch wenn, sagen

wir, regionale Unterschiede sind.

Damit hab ich meinen Vortrag über den Film beendet und ich werde sagen, was ich sagen wollte. Ich wollt sagen: Das nachgeschichtliche Bewußtsein erlaubt einer Elite die Geschichte von außen zu manipulieren und Geschichte zu machen und die Geschichten dann aus dem virtuellen Raum des Kinos in den so genannten realen Raum der Gesellschaft zu projizieren. Die ganze Gesellschaft dreht sich in Funktion dieses virtuellen Raums. In einem gewissen Sinn ist der virtuelle Raum also wirklicher als der so genannte wirkliche, nicht besser. Die Geschichte ist wirklicher als das total uninteressante Leben dessen, der sich von ihm programmieren lässt. Und deswegen wird er dann auch einverstanden sein.

Tatsächlich ist für den Massenmenschen die Liebesgeschichte zwischen, ich weiss nicht, wie diese Leute heißen, sagen wir zwischen der Brigit Bardot und dem soundso ist doch viel wichtiger als ihre eigene Liebesgeschichte mit ihrem Mann, die keine Liebesgeschichte, sondern ein Öde, die nur unterbrochen wird von Supermärkten und. Also, dieser Mensch kann das. Er hat die Sache so geschaltet, dass das nachhistorische Bewußtsein ein pseudo-magisches in der Masse hervorruft. Es ist nicht Magie, sondern es ist Magie bösen Willens. Die Leute, bösen Glaubens, "bad faith", ich weiß nicht, ob man im Deutschen sagen kann "bösen Glaubens", "mauvaise foi", denn die Leute glauben ja nicht ans Kino. Sie glauben ja nicht was sie sehen. Dennoch tun sie als ob sies glauben. Die Frage ist eine Umschaltung.

- Vielleicht gibts da andere Möglichkeit ...

Ja, es gibt.

- ... weil die posthistorische Bewußtsein an und für sich eine gleichmässige, gleichwertige ...

Ausgezeichnet. Das ist nur eine Frage der Schaltung, Sie haben vollkommen Recht. In dem Moment wo ich nicht mehr diskursiv sondern dialogisch schalte, in dem Moment, wo ich nicht mehr Filme mach, sondern, mit reversiblen Kabeln geschaltete Terminale, in denen jeder Empfänger auf die Geschichte Einfluss hat und sie verändert zurück schickt, in dem Moment ist das nachgeschichtliche Bewußtsein in ein ganz anderes Klima gebadet. Das ist mein letzter Vortrag im zweiten Block, er hat etwas noch von vor der indu-, von vor der Kommunikationsrevolution. Der Film ist noch vorrevolutionär, er ist zwar noch, schon posthistorisch, aber noch nicht von der

Kommunikationsrevolution ergriffen. Filme gab es ja schon in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts. Und die tatsächliche Kommunikationsrevolution findet erst nach dem Zweiten Weltkrieg statt. Ich habe also diesen Vortrag gehalten, um Ihnen zu zeigen, worum es geht. Es geht darum, das posthistorische Bewußtsein aus Bündeln zu Netzen umzuschalten. Jetzt bin ich für die Fragen offen und bilde mir ein einen außerordentlich guten Vortrag gehalten zu haben, weil ich glaube nicht, dass Sie je über den Film in diesem Sinn nachgedacht ham.

- Aber wenn diese gute Möglichkeit durch diese posthistorische Film siegen, ist auch einmal fraglich, inwieweit und welche Wirkungen überhaupt erzielt werden kann, weil, wenn man nur diese Kurzfilme zeigt, kann es schnell ins Reaktionäre reinfallen und da ist jetzt Schwierigkeit drin ..

Wer von Ihnen hat die Ausstellung von Lyotard im Centre Pompidou gesehen "Les immateriaux"? Hat das jemand gesehen? Dort hat, was Frau Uh sagt, der Lyotard hat versucht zu machen. Er hat da Filme gezeigt, die in Apparaten gezeigt wurden, die den Menschen erlaubt haben, die Filmhandlung zu ändern. Also, sagen wir, ein Mensch ist rein und hat einen grad erschießen wollen, darauf drehen Sie an dem Ding. Es fällt ihm der Revolver aus der Hand, der andere packt den Revolver und schießt den ersten. Und das kann man da in verschiedenen, das Ganze war lächerlich, kindlich, aber außerordentlich interessant. Es erlaubt den Eingriff noch nicht als Produzent, aber doch schon als ein aktiver Empfänger. Und der Computer, der das programmiert, muss außerordentlich gewaltig sein. Es gibt ja nicht, zwar die Alternativen sind nicht sehr groß. Die Leute, die das zusehen wiederholen sich oft. Und dennoch gibt es in jeder Situation paar Tausend Alternativen und die müssen ja alle als Bild im Gedächtnis des Computers hervor-, vorgesehen sein. Erinnern Sie sich, was ich über den Compu-, über den Golfkrieg erzählt hab. Dieser Computer vom Lyotard im Pompidou muss doch eine ganze Reihe von Alternativen des Films ... Und der Regisseur, der den Film gemacht hat, muss ja gewissermaßen alle diese Reaktionen vorausgesehen haben. Denn wenn Sie etwas wollen, was nicht im Programm ist, dann geschieht es doch nicht, auch wenn Sie das drehen. Die Alternative muss doch irgendwie im Programm sein. Es ist also, wie Sie richtig gesagt haben, keine Lösung. Aber es ist doch ein Schritt in die Richtung einer Dialogisierung.

Ich habe Pirandello erwähnt, der Pirandello hat im Theater etwas Ähnliches gemacht, besonders in dem Stück "Così è (se vi pare)". Man kann da die Dinge, die Schauspieler selbst können die, die, das Drama so

**beeinflussen, wie sie wollen, ohne Rücksicht auf den Pirandello ...
Ach du lieber Gott ...**

- Noch eine Frage. Wir wollen ja alle zur Posthistoire voranschreiten ...

Wollen wir?

- Nein.

29. - ... zuerst scheint so. Viele Wissenschaftler und so, aber wenn Sie die Meinung tatsächlich gekommen zu sein, dann hätten Sie Verzweiflung. Diese Verzweiflung kann überhaupt nur gesagt werden, nur aus der Geschichtsbewußtsein. Wenn man nur posthistorische Bewußtsein hat, hat man überhaupt solche Wort überhaupt keinen Sinn.

Nein! Man ist ja nur Spieler.

- Ja. Deswegen, in dem Moment in dem man das sagt, Verzweiflung oder Melancholie, überhaupt solche Worte loslässt, da ist ja diese gegensteuernde Geschichtsbewußtsein entgegen der hist-, posthistorische Bewußtsein.

Sie haben vollkommen Recht. Hören Sie mal, unter Ihnen sind doch verschiedene Leute, die Filme machen oder Filme machen wollen. Ich glauben, was ich Ihnen da erzählt hab, muss Sie doch aufrütteln. Sie müssen doch sich erst bewußt geworden sein, hoffe ich, was für ein kolossales gewaltiges Instrument Sie da in Augen haben, in Händen haben. Selbst verglichen zum Foto, von dem ich ja schon gesagt hab, es macht Geschichte, aber der Film macht doch alternative Geschichten. Ich will Ihnen ein bisschen Zeit lassen. Das muss in Ihnen doch gären, dann, so etwas. Es ist Ihnen doch wahrscheinlich jetzt erst bewußt, wofür dieses Institut, das mich für diese Vorträge bezahlt, eigentlich gemacht ist, was für eine Hexenküche das ist. Nicht wahr?

- Geworden.

Und wenn ich Hexenküche sage, sage ich natürlich auch, was für ein Charme heraus geht, wie herrlich das sein kann. Ich bin überzeugt davon, wir werden über Video sprechen nächstes Mal, aber ich bin überzeugt, dass der Film die eigentliche, das eigentlich philosophische Medium ist. Ich glaube, die großen Philosophen des zwanzigsten Jahrhunderts, das sind die Filmemacher. Ich habe Ihnen einen philosophischen Film genannt, dieses "L' occhio selvaggio", Sie haben

angespielt an diesen Film von diesem Wim Wenders, der scheinbar eine Kopie ist von "Teorema", Antonioni, gaub ich, nicht wahr. Also die Geschichte mit diesem Engel, das sind doch Philosophien, "Teorema" mein ich, der Film von dem Sie erzählt haben, habe ich nicht gesehen.

- Inwiefern liefern diese Filme Verhaltensmodelle dafür dass man, was Sie jetzt über den Supermarkt gesagt ham, also ich meine, es gibt doch solche und solche Filme.

Ja. Ich hab Ihnen den normalen Aktion-Film geschildert. Es gibt auch andere. Wie hat der Film geheissen, der in Rimini gezeigt wurde vom Standpunkt des kleinen Fellini. Der hat gaub ich geheissen ...

- ...

Wie?

- ...

Nein. Es hat geheissen "Marcord" oder so ähnlich.

- "Amacord".

"Amacord". Nämlich ein, in dialektischer Form, wie ich vorhin gesagt hab, ich erinner mich, wie "ricordo", also "Amacord". Das ist doch zerstörend von, von, von dieser Art ..., nicht. Oder er hat einen Film gemacht, wo mit einem großen Schiff, und das Schiff schwimmt auf Zelloloid. Wie hat das geheissen?

- "Schiff der Träume".

Ja, sagen wir so. Wissen, sehen Sie, das mein ich, schon dieses Bild ist doch eine philosophische Kritik. Oder hat er nicht einen Film gemacht, der heißt "Otto e mezzo", also, wo er das Filmemachen selbst kritisiert hat. Bitte?

- Also gut, die Tendenz ... diese Reflexivität taucht immer öfter auf, dass im Film Filme zitiert werden.

Ja, eben.

- Ja, aber ich weiss nicht, ob damit irgend etwas aufgehoben werden

sollte. Das ist ja im Grunde sind das Filme für routinierte Filme-Seher.

Ja. Sind Sie Filmemacher?

- Nein.

Wollen Sies werden?

- Ne.

Habe ich in niemandem von Ihnen die Lust erweckt es zu werden im umgekehrten Sinn. Sie haben vollkommen Recht ... Ich stell mir Filme vor ohne ..., die die ganze Sache auf den Kopf stellen, Sie nicht? Diese Geschichte von Lyotard, dass Sie in den Film eingreifen können, das ist doch nur ein kleiner Einfall. Es ist doch ein, der Film ist doch direkt eine Provokation an unsere kreative Fantasie, an unsere Schere und an unseren Klebstoff. Ich bin leider zu alt, ich hab, bin, und ich bin leider zu sehr ans Alphabet geklebt, aber ich hab immer schon mir vorgestellt man sollte immer nur in Filmen oder in Videos, das ist zwar eine ganz andere Sache und ich werde sagen, worin der große Unterschied ist, aber ich habe immer schon gedacht man müsste filmisch philosophieren. Man müsste sich von der Logik der Sprache lösen und irgendwie die Logik der Zahl, denn das sind ja Zahlen, die die Bilder generieren, auch wenn es noch nicht nummerierte Bilder sind. Der Mensch, der den Film macht, der malt sich doch ein geometrisches Programm bevor er den Film macht. Ich glaube ...

- Da sind wir doch wieder bei der Beliebigkeit. Peter Greenaway lässt in seinem Film irgendwie Zahlen von Eins bis Hundert auftauchen, um irgendwie nach außen gekehrt den Film auch offensichtlich zu strukturieren für den Zuschauer, eben nicht im Verborgenen. Das sind Möglichkeiten, die werden ausgespielt, oder was weiss ich, unendliche Möglichkeiten, die ausgeschöpft werden.

Kann ich Ihnen einen Rat geben? Überlegen Sie sich das Wort "beliebig". Sie sagen das jetzt zum dritten Mal. Ich glaube, das ist ein außerordentlich schwieriges Wort. Es hat ja zu tun mit Wahl, nicht. Beliebig heisst ja wahllos, ich weiss nicht, ob Sie das richtig verstanden haben, aber das ist ja gerade nicht der Fall.

- Aber ich denke, dass die Kriterien der Auswahl in dem Moment nahezu irrelevant sind. Vielleicht wird dann auch so was wie ne Wahl

ausgeführt, aber ich glaube das ...

Warum sagen Sie nicht statt beliebig aleatorisch, würfelbar.

- Das wär konsequent, ja.

Das ist doch viel interessanter, wenn Sie sich sagen, nicht wahllos, sondern erwürfelt.

- Aber ich glaube trotzdem, dass bei der Produktion noch der, wie heisst das, der Eindruck einer Wahl aufrecht erhalten wird, oder einer ...

Ja, aber wenn Sie aleatorisch spielen, dann wählen Sie ja zwar zufällig, aber überlassen dem Empfänger, gegen diesen Zufall zu spielen. Ich wiederhole, ich will über den Zufall noch nicht sprechen, aber Freiheit ist ja, glaube ich, mit dem Zufall spielen, den Zufall wollen. Beliebig, glaub ich, ist dem Zufall sich unterwerfen, aber aleatorisch ist den Zufall wollen. Schauen Sie, Pollock malt nicht beliebig, sondern aleatorisch. Er wirft die Farben auf die Fläche, nicht beliebig, sondern zufällig.

- Aber nehmen wir mal an, jemand möchte eine Film machen und nimmt sich dabei, oder hat den Vorsatz dabei irgendwie die Farbe Weiss oder, keine Ahnung, rote Haare zu paraphrasieren.

Ja.

- Er kann sich doch dabei eben immer nur auf, eben auf seine Kenntniss, das, was ihm bekannt ist, beziehen.

Er kann es ja in einem Team machen.

- Gut, aber trotzdem ...

Kompetenzen kreuzen lassen. Ein Film kann doch nicht von einem Einzelnen gemacht werden.

- Aber daran sieht man doch gerade das ... Moment, oder das Moment, das die relative Vollständigkeit ...

Das gefällt Ihnen nicht.

- Ne, ich sag ja nicht, dass es mir nicht gefällt, ich sag ja nur, dass daran

eine Belieb- ...

Mir gefällt das. Ich hab einen Film gesehen, unlängst, einen Film gesehen, der mir, der mich kolossal beeindruckt hat, kolossal. Dann sind die Filmemacher mir nachgefahren, ich wurde eingeladen, es sind zwei junge Schweizer, ich hab leider Gottes den Namen, wie heißen sie?

- Fischli und Weiss.

Fischli und Weiss. Und der Film heißt "Der Lauf der Dinge". Haben Sie das gesehen?

- Nein.

Also ich hab ihn gesehen in einer Kunstschule in, wie heisst diese Stadt an der ehemaligen Grenze?

- Braunschweig.

Braunschweig. An der Kunst-, und dann hab ich darüber eine Kritik geschrieben und die Leute wohnen in Bern und sie wollten zu mir nach Robion kommen. Und ich hab sie dann bestellt, ich war eingeladen. Da gibt es bei Ihnen eine außerordentlich explosive Akademie, die heisst Schloss Solitude, in Stuttgart, und die haben mich dort eingeladen und da sind die zwei Schweizer mir nachgekommen und ich war von den Leuten enttäuscht, aber das ist oft so. Ich werde Ihnen den Film kurz erzählen. Das ist eine alte ausrangierte Werkstatt, sagen wir, eine Garage, eine Autowerkstatt. Und darin sind lauter kaputte Sachen. Und die kaputten Sachen sind eine an die andere gekettet.

30. ...und jetzt irgendwo kommt ein Anstoß. Und jetzt beginnt die ganze Sache zu klappern. Also, da ist zum Beispiel eine Kanne und da ist Öl drin. Und das Öl beginnt herauszufließen. Und das fließt in etwas hinein. Und das füllt die Sache langsam. Und dann kippt die Sache darunter um. Und es schließt sich ein Kreis von lauter unappetitlichen schlecht funktionierenden Zusammenhängen. Die Sache dauert vielleicht zehn Minuten. Und es ist eine Persiflage des historischen kausalen Weltbilds. Von einer, ich glaube, es ist stumm, oder man hört nur Klappern. Man hört so ein Klappern. Bitte, wenn Sie sich das irgendwo beschaffen, sagen Sie das Ihrer Administration. Das ist ein Film, der, ich glaube, in jeder Filmschule gezeigt werden sollte. Fischli und Weiss heißen die Leute. Und das Machen ist bezahlt worden von ein Kunstschule in Frankfurt, die heißt Städelschule.

- Den gibts zu sehen auch in Amsterdam im Stedelijk Museum.

Ja, aber, sicher. Ich glaube, den gibts überall zu sehen. Das ist etwas Außergewöhnliches. Sie hams gesehen, ja. Ist das nicht etwas Auß-? Meine Schilderung ist vielleicht ganz unzureichend. Der Eindruck ist die Schäßigkeit der Geschichte. Wie schäßig die historische Welt doch ist. Nicht wahr? Ist das nicht der Eindruck? Wie schäßig doch der Gott der Geschichte ist. Was für einen schäßigen Gott das Juden-Christentum in die Welt gesetzt hat. Das ist ungefähr der Eindruck.

Wenn Sie am Filmmachen interessiert sind, es gibt ihrer wenige, es sind ja bisher noch kaum Filme hergestellt worden, weil sich die Leute immer noch nicht bewußt sind, was sie da in der Hand haben. Das ist ein chemisches Medium, ein, wenn Sie wollen, technisch überholtes Medium, ein relativ billiges Medium, im Verhältnis zu den kolossal teuren Medien mit den Computern. Wenn Sie einen animierten Computerfile machen, so kostet, glaube ich, eine Minute in der Höhe von hunderttausend Dollar. Und das ist doch relativ billig. Sie können das doch machen mit einem Super-8 oder was weiß ich. Die Technik ist doch dabei nicht so wichtig. Und Sie müssen an Kinos vergessen, Sie müssen dialogisch schalten. So ein Film muß bestimmt sein für Leute wie hier sind. Damit er diskutiert und umgebaut wird. Bitte, ein Appell an einige von Ihnen. Versuchen Sie Filme zu machen! Ich hab den Andreas und den Ralf gebeten, einige meiner Geschichten, meiner Szenarien in "Angenommen" zu filmen.

Und ich hab außerdem Ihnen beiden diesen Vortrag gehalten, aber auch mir selbst. Denn ich bedauer in solchen Momenten, dass ich alt bin. Ich finde niemanden, der so denkt wie ich. Ich hab in diesem Buch "Angenommen" geschrieben: Bildermacher gesucht. Ich hab keinen gefunden. Wie kommt das? Wie kommt das, dass die Leute, ich kann doch nicht andern Leuten diesen Vortrag halten, und wenn, dann doch ungenügend. Ich hab vielleicht nicht genug plastisch die Sache erklärt. Was ich mir vorstell: Eine Philosophie durch Film.

Jetzt zu Ihrem Einwand was Texte betrifft. No, selbstredend. Das machen Romanschriftsteller schon seit eh und je. Und nicht nur Romanschriftsteller, auch Philosophen, zum Beispiel Platon. Diese fiktiven Wirklichkeiten, die aus den Romanen kommen, sind doch wirkliche Wirklichkeiten. Glauben Sie nicht, dass der Iwan Karamsow ein wichtigerer Zeitgenosse ist, als der Herr Hans Müller, wohnhaft in soundso. Glauben Sie nicht, dass wir mit Ivan Karamasow mehr in Kontakt sind, als Dostojewski. Aber, es ist ein Unterschied. Denn wenn ich es literarisch mach, wie gesagt, ich kanns kritisieren, ich kann es

zerschneiden. Ich kann den Text zusammenfügen, auch ohne Hypertext. Aber meine kritische Einstellung ist eine lineare historische. Wenn ich im Text die Geschichte manipulierte, so bleibt sie eine lineare historische Geschichte, auch wenn ich ..., auch wenn ich sie unterbreche. Auch, wenn ich sie so wie Kafka durcheinanderfeg. Kafka ist ein sehr wichtiger Schritt und Borges ist ein noch wichtigerer Schritt in diese Richtung. Selbst dann, bleibt die Sache linear. Aber wenn ich einen Film mache, dann bin ich aus der Linearität draußen. Ich weiß nicht ...

31. ... das sich von "Marienbad" beeinflusst hat. Das kolossal beeindruckende war ja die Tatsache, dass die Bilder mit den Stimmen nicht synchronisiert waren. Also, Sie haben etwas gesehen und dazu etwas gehört, was dazu nicht gepasst hat. Zum Beispiel, Sie haben zwei Leute miteinander sprechen gehört, aber gesehen, in Wirklichkeit, haben Sie zum Beispiel ein Wagenrennen. Und umgekehrt, wenn Sie das Wagenrennen gesehen haben, haben Sie die Leute miteinander sprechen gehört. So ein einfacher Trick, so ein ganz primitiver Trick, der die nur zwei semantische Ebenen auseinander klebt, schon der ist doch von einer kolossalen Wirkung. Das als Antwort auf, es ist selbstredend. Filmemacher sind die Fortsetzer von ... es ist kein Zweifel, aber auf einer posthistorischen Ebene.

- Ja also zu dem Problem Philosophie mit Filmen zu machen, entsteht da nicht eine unheimliche Schwierigkeit bei so konkreten Bildern, wie denen in Filmen, ja die Gegenstände in den Bildern sozusagen von all dem zu trennen, was man da, von der großen Menge zu trennen, die man daraus interpretieren kann. Ich glaube, dass bei einzelnen Wörtern die Menge der Interpretationen in einem gewissen Sinne kleiner ist, irgendwie, also, und so auch irgendwie der Schritt zur Abstraktion schwieriger wird. Also das ist ja im Grunde schon das Problem an dem Eisenstein gescheitert ist.

Das ist das Problem von Bunuel. Ich glaube, wenn Sie ein Rasiermesser nehmen und dann langsam mit dem Rasiermesser ein Auge zerschneiden, dann haben Sie doch diese zwei Dinge aus ihrem normalen Kontext herausgehoben. Ich glaube Bunuel arbeitet mir Ihrer Problematik. Ob er sie gelöst hat weiß ich nicht. Aber ich kann mich erinnern, als ich den "Chien andalou" gesehen hab, das war ein kolossales Erlebnis. Das war ein philosophisches Erlebnis, nicht. Und das sind doch nur Annäherungen. Der Bunuel, der wär doch heuer hundert, das ist doch schon längst vorbei. Und trotzdem, nicht, ist das was Sie gemeint haben. Auch bei, wissen Sie, ich hab folgendes von Eisenstein gesehen: Können Sie sich erinnern an diese berühmte Stiege,

ich glaube im "Potemkin", wo die Leute die Stiege herunter rennen und ein Kinderwagen fällt runter. Können Sie sich daran erinnern? Und daraus hat ein Videomensch in New York, ich weiss nicht, vielleicht war es der Woody Vasulka, den Sie hier an dieser Schule sicher kennen, weil Sie solche Leute ja hier haben. Der Woody Vasulka ist aus Ihrer, einer Ihrer Schule ähnlichen Institution, die heißt Center for Media Studies und ist in Buffalo, New York. Und jetzt ist er eingeladen in einer Medienschule ganz in Ihrer Nähe in Köln, die heißt Hochschule für Medienkünste oder so irgendwas. Aber das sind lauter Dinge, die schon passiert sind, die nicht mehr so interessant sind, ich sags Ihnen doch. Er hat auf dieser Szene mit dieser Stiege eine andere hineinprojiziert. Das kann man irgendwie. Diese Stiege war irgendwo im Central Park. Und jetzt laufen diese Leute die Stiege herunter und rechts und links kommen die Leute im Central Park und sie machen Jogging. Und da fährt einer im Auto rüber und dann plötzlich ist es voller Neger und solche Sachen. Das ist ein kolossaler Eindruck, denn was der Mensch gemacht hat, ist ja nichts anders als die zwei historischen Zeiten durcheinandergewürfelt und hat damit die Russische Revolution erledigt, wenn ich mir erlauben darf zu sagen. Wo sollen wir hin. Ich will Ihnen doch hier Beispiele geben, um Ihrer Fantasie nicht zu zügeln, sondern im Gegenteil, ich will sie ja frei lassen. Ich könnte Ihnen erzählen, was man in der Richtung schon gemacht hat, die ich mir vorstell.

- Aber würde nicht im Grunde das zentrale Problem dabei, also wenn man mit Film philosophieren will, dass man die Philosophie von ihrem bis heute wichtigstem Medium der Sprache trennen müsste, dass man anfangen müsste in Bildern denkend zu philosophieren.

Richtig.

-Ja.

Darum gehts. Ja. Richtig. Darum gehts. Darum kann ichs nicht, ich versuch das zu machen, indem ich in verschiedenen Sprachen gleichzeitig denk, verstehen Sie. Das ist ja auch schon wie ein Filmtrick, nicht. Sie werden das im Verlauf meines Vortrags gesehen haben, ich verfall in verschiedene Sprachen, zügel mich aber wieder, ja. Also ich versuch in verschiedenen Sprachen zu philosophieren und das ist eigentlich der Grund, warum ich vorläufig oder vorübergehend bekannt bin, denn die Leute sind ja nicht gewöhnt einen Text zu lesen, der in Wirklichkeit verschiedene Sprachen hat. Aber das ist natürlich noch

nicht genug Befreiung, ich muss, ich sag ja nicht, dass der Film, wenn man filmisch philosophiert, man die Sprache verlässt. Der Film spricht ja, sondern das man der Sprache quasi einen Parameter nimmt. Sie haben übertrieben. Wenn ich filmisch philosophier, geb ich die Sprache nicht auf, aber ich bau die Sprache in andere Kontexte ein, genau so, wenn ich posthistorisch denke. Dann gebe ich die Geschichte nicht auf, sondern die Geschichte wird zu einem Faden in dem Gewebe. Wenn ich filmisch philosophier, dann philosophier ich ja nicht nur in Bildern, sondern auch in Tönen, zum Beispiel in Musik. Und ich kann mir auch vorstellen holographisch zu filmen, Sie nicht. Wir sind doch überhaupt erst am Anfang dieser Sache. Das Schöne an unserer Situation ist doch, dass wir uns alles erlauben können, denn wenn wir sind die Ersten. Mit uns fängt doch eine neue Periode an. Wir sind in allem, was wir machen die Ersten. Sollen doch die andern kommen danach und sagen wir hams falsch gemacht. Aber wir könnens zuerst einmal machen. Man kann uns doch gar nicht kritisieren, diese Trottel in den Akademien. Das ist doch hinter uns, wir können uns doch alles erlauben. Was wollten Sie sagen?

- Ich frag mich grad wo der Horizont solchen Philosophierens sein sollte, ich weiß nicht, in meiner Vorstellung läuft das auch nur darauf hinaus, dass, eine Wirklichkeit zu erzeugen, die überzeugt.

Ich weiß nicht. Ich hab keine Antwort. Ich bin kein Weiser. Mich interessiert die Methode mehr als das Ziel, Sie nicht? ... Aber, ich glaube ich hab das einige Male versucht zu sagen, sag es wieder: Man wird doch man selbst erst, wenn man sich selbst vergisst und in eine Sache eintaucht. Ich wäre bereit in so ein Experiment einzutauchen in totaler Selbstvergessenheit. Wäre ganz in dem Experiment engagiert, wenn ich es könnte, aber ich kann es nicht, ich hab einfach nicht die technische Kompetenz. Ich würde sehr gern dabei als philosophischer Berater zugezogen werden. Denn ich hab ein bisschen philosophische Kompetenz, aber ich hab keine filmische Kompetenz. Ich hab Ihnen am Anfang gesagt, ich werde Ihnen jetzt von etwas erzählen, wovon ich nichts versteh. Bitte.

- Aber ist dabei nicht das Problem, also wenn die Methode verstärkt in den Vordergrund rückt, dass das dann irgendwann zu Konvention wird. Das also eine immer geringere Information sehr sehr schnell eintritt. Das ist ja auch das Problem, ich gaube, er hat das ja auch angesprochen, dass man eben mit Filmen hat. Das man eben nicht ganz so unschuldig jetzt Filme machen kann, sondern weil man auch ganz schön belastet ist

damit, und weil man eben auch sieht, dass der Film, oder das, was an Information in dem Film steckt, immer geringer wird. Und eben auch sehr gering ist, in dem eine starke Wiederholung eben auch drin ist.

Ja. Ich erinnere Sie. Waren Sie heute Vormittag da?

- Ja.

Wie ich diesen Kreis aufgezeichnet hab?

- Ja, ja.

Ich fordere Sie auf etwas Hässliches zu machen unter dem Bewusstsein, dass es unweigerlich hübsch werden wird. Ist es das, was Sie meinen?

- Genau ...

Aber aus dieser zyklischen Absurdität, gegen die Sie versuchen zu argumentieren, kommen wir ja nicht heraus. Das hat keinen Sinn, wenn Sie mich danach fragen, ich bin genauso ratlos und absurd wie Sie.

- Ich mein ja damit auch, dass die Motivation direkt in Frage gestellt wird.

Die Motivation ist die Methode. Ich würde doch versuchen die jetzigen verkitschten Sachen zu überspielen selbst unter dem Bewusstsein, dass es ja wieder Kitsch wird. Aber für einen vergänglichen Moment, der vielleicht länger dauert als mein Leben, das kann ja sein, werde ich etwas machen, was noch nie da war. Das erinnert mich an diesen bekannten berühmten Satz von Shakespeare: Ich werde etwas machen, was noch nie da gewesen ist. Aber was, das weiß ich noch nicht. Es ist nicht der Neuigkeit halber, obwohl das Neue ist ja ex definitionem ...

32. ... entsetzlich. Aber es ist nicht der Neuigkeit halber, sondern es ist der Information halber. Etwas herzustellen, Mensch zu sein, weil man etwas macht, was durch Zufall erst in hundert Million Jahren passieren würd. Wenn Sie das so laufen lassen, wie es läuft. Solche Filme werden ja irgendwann notwendigerweise zufällig entstehen. Das sagt doch Wenn ich das so laufen lass, mit den Filmen, no einmal zufällig wird einer solche Filme machen, wie ich sie mir jetzt vorstell. Die Geschichte ist jetzt zu machen, den Zufall zu beschleunigen. Vielleicht ist meine, mein Plädoyer zu schwach. Ich kanns nicht verbessern. Ich kann Ihnen nicht

eine Medizin geben geben den Tod. Bitte.

- Ich wollt nur kurz einmal einen Schritt zurück gehen. Mir ist da was im Hals ja so stecken geblieben. Habe ich Sie richtig verstanden, wenn Sie meinten, dass die gegenwärtigen Programme von Kinos und Supermärkten und so weiter von einer Elite gemacht werden?

Ja. Ich hab gemeint, ich weiß nicht, ob Sie dabei waren, ich hab gesagt: Langsam stellt sich folgende soziale Situation heraus. Eine der Programmation mächtige Elite, die gelernt hat Programme numerisch zu generieren, und eine Masse, die von diesen Programmatoren ihre Erkenntnismodelle, Verhaltensmodelle und Erlebnismodelle unkritisch empfängt, weil sie sie nicht entziffern kann. Ich hab einige Beispiele dafür gegeben. Ich hab versucht zu zeigen, dass die Entscheidungen, die in der Politik gefällt werden, in Wirklichkeit Entscheidungen sind, die von Technokraten gefällt wurden.

Und jetzt, in dem Film, habe ich Ihnen gezeigt, wie die so genannten Künstler zu den Pro-, zu dieser programmierenden Elite gehören, wie also der Unterschied zwischen Wissenschaft, Politik und Kunst in dem Niveau dieser Elite vollkommen hinfällig wurde. Wenn Sie einen Filmregisseur fragen, was er ist, so wird er Ihnen sagen, vielleicht, er sei ein Künstler. Aber er ist auf dem selben Niveau wie der Wissenschaftler, der Techniker, der Massenpsycholog, der soziale Techniker, der Physiker und so weiter, wissen Sie, und in diesem Sinn eine Elite. Bitte.

- Können Sie vielleicht noch mal kurz erläutern was Sie mit ... des Films meinen. Ich musste grade daran denken, wenn man im Kino jemand neben sich hat, der Filme machte, der damit vertraut ist, dann stellt man doch fest, dass der Filme ganz anders sieht. Sind das solche Fälle, die Sie damit ansprechen, dass im Grunde der Produktionsvorgang darüber rekapituliert wird.

Ja, ja. Das mein ich. Dass man hinter der Handlung die Erzeugung sieht und hinter der Erzeugung die Intention hinter der Erzeugung und hinter der Intention hinter der Erzeugung eine weitere Intention und dass man dann in ein immer tieferes Loch hineingeht und dass man darauf kommt, dass die Kritik bodenlos ist.

- Aber dabei geht dann ja die ganze Sache, man will sich ja täuschen lassen, also, es geht dann ja eigentlich der Unterhaltungswert, ich mein,

die unterhaltsame Oberfläche geht dabei ja unter Umständen verloren oder völlig verloren.

So ist es. Wenn man neben einem Filmkritiker sitzt, so hat man den ganzen Film verloren. Das ist doch ...

- Es gibt vielleicht Filme für Leute, die in der Lage sind Filme zu entziffern, müssen auch andere Filme gemacht werden.

Richtig. So ist es. Und die Filme, die ich Ihnen vorschlage, werden nicht für Filmkritiker gemacht, sondern für Philosophen. Das ist ja der Übergang, wie Sie richtig gesagt haben, aus der Sprache in ein, wie man so schrecklich sagt, "Multimedia".

Ich hoffe, ich habe Ihnen unter anderem gezeigt, wie das Wort Kunst ein Schimpfwort geworden ist.

- Ich hab da noch ne Frage. Wenn Sie die Hoffnung haben, dass Film etwas verändern kann, wobei die Leute etwas bewirken können durch filmisches Philosophieren, haben Sie noch die Hoffnung, dass die Massen durch diese Art neue Filme zu machen verändert werden?

Ich habe die Hoffnung, ich hab eine doppelte Hoffnung diesbezüglich. Einerseits hoffe ich, dass die Prozesse, die sich innerhalb der vernetzten Elite abspielen, langsam in die Masse träufeln. Dass sich das, was elitär hergestellt wird, durch die Masse hindurch langsam verbreitet. Ich meine, ich halte Ihnen diesen Vortrag. Der ist außerordentlich elitär. Sie werden ihn unter Ihren Freunden besprechen und die Freunde unter Ihren Freunden und vielleicht kommt ein Schneeballeffekt und vielleicht wird diese Information, allerdings verdünnt, irgendwann in das hineingreifen, was wir Masse nennen können. Also an diesen Schneeballeffekt hab ich eine hohe Hoffnung und ich werde Ihnen, wenn Sie mich dran erinnern, im nächsten Block von dem Hypertext erzählen, der aus einem Vortrag von mir gemacht wurde in einem Kernforschungszentrum in Karlsruhe, den ich vorgestern in Düsseldorf gesehen hab. Ein Hypertext ist so eine Methode aus der Elite in die Masse zu dringen. Die zweite Hoffnung, und die eigentlich das Thema meines letzten Vortrages sein wird, ist: Um an einer Elite teilzunehmen, muss man kompetent sein. Und diese Kompetenz gewinnt man durch eine lange und schwierige Initiation. Genauso wie bei den Negern oder bei den Indianern, wo man durch irgendwelche Qualen durch geht, bevor man initiiert wird, wie Sie aus

der Zauberflöte wissen, nicht, genau so einen Prozess geht man durch. Die Universität ist zum Beispiel so eine Initiationsphase. Die Kompetenzen werden gegenwärtig sehr schlecht auseinandergefaltet. Es gibt einige Kompetenzen, die sehr gut vorbereitet werden, aber andere Kompetenzen, die völlig unterworfen-, unter-, untergehen, unter-, unterwertet, unterschätzt sind. Und ich stell mir vor, dass man einen weiten Fächer von Kompetenzen aufbaut. Ich stell mir vor, dass Leute kompetent sein können, sagen wir, für durch die Nase pfeifen, oder für auf dem Kopf marschieren, oder für was weiß ich. Sie können sich vorstellen, was ich mein. Und wenn Sie sich diese Kompetenz ...Und wenn Sie sich bewusst sind, dass Kreativität ist das Zusammenkommen von verschiedenen Kompetenzen, dann wird sich das elitäre Netz immer mehr erweitern. Jeder Mensch wird dann in irgend einer Art von Kompetenz gut sein. Und dann wird jeder Mensch in irgend einem Teil des Dialogs des Netzes teilnehmen können. Ich hoffe es, ich glaube nicht sehr daran. Aber ich hoffe, dass so etwas eintreten könnte. Denn sehr lange kann es ja nicht so gehen, weitergehen: ein elitäres Netz und darunter eine unverantwortliche verblödete Masse. So kann das doch lange nicht weitergehen. Das kann doch nicht gut ausfallen, weder für die Masse noch für die Elite.

- Was kann ja leicht Missverständnisse hervorrufen aus der marxistischen Geschichte, dass jeder Mensch nur ein Teil von diese Funktion zu sein und nur ein Spezialmensch zu hoch zu züchten, während man in früher humanistischen Zeitalter ein Universalmensch, universal ausgebildeter Mensch zu sein ...

Hab ich nicht über den "homo universale" schon gesprochen. Die Idee aufgrund des Humanismus liegt, und die, sagen wir, Leonardo verkörpert, ist der "homo universale". Das ist der Mensch, der in allem kompetent ist. Das war schon immer ein Unsinn, aber zur Zeit von Leonardo war es ein erträglicher Unsinn, denn die verfügbaren Informationen waren noch in einer menschlichen Größenordnung. Man konnte sich vorstellen, dass in einem menschlichen Gedächtnis alle verfügbaren Informationen gelagert sind. Und die Kreativität ist dann in einem inneren Dialog diese dort gelagerten Informationen zusammenzubringen. Aber gegenwärtig, ich glaube, ich habe gesagt, man hat ausgerechnet, dass sich die Menge der verfügbaren Informationen jede sechs Monate verdoppelt. Die Menge der verfügbaren Informationen, wenn man sie astronomisch nennt, ist das ein Witz. Es gibt wahrscheinlich mehr Informationen als das bekannte astronomische Universum Elemente enthält. Also, zu wollen, dass ein Mann den Homo

universale macht, ist ein Unsinn. Aber andererseits ist das, muss das nicht zur Spezialisierung führen, denn, sondern zur Kreuzung von Kompetenzen. Was ich mir vorstell ist, dass ...

33. ... jeder Mensch, in einer langen und mühseligen Initiation, denn sonst ist er ja nicht verantwortlich. Also nicht durch einen idealen Einfall, also ich kann fabelhaft Fußball spielen, weil ich sehr gut kick, so was. Sondern dass man sich in langem und mühseligem Training Fußball spielen lernt

und dann aus dieser Praxis in eine Fußballtheorie hinüberscheitert und vielleicht eine Fußballspieltheorie ausarbeitet. Und dass diese, diese, in dieser Selbstvergessenheit und in diesem Aufgehen in dieser Kompetenz, dann ist es ja kein Mensch mehr, sondern er ist eine Kompetenz und diese Kompetenz fügt sich zu andern Kompetenzen dialogisch hinein, mittels künstlicher Intelligenzen immer besser entwickelten, immer in besser entwickelten Apparaten inklusive künstlicher Lebewesen. Darüber hab ich, ich will nicht so wild fantasieren. Und dass alles dann ein Knoten wird in einem sich verschiebenden Netz. Und dann wäre eine überpolitische intersubjektive Netzstruktur zwecks Kreativität und Realisation des einen im andern hergestellt.

Aber, Sie haben Recht, dann wird es unerträglich. In dem Moment, wo eine Utopie sich nähert, wird sie furchtbar.

Die Kritik, Moment, eine Sekunde, die Kritik, die Sie mir sagen, ...

- Ich hab nichts Schlechtes gesagt ...

Ja, ja. Sie haben Recht. Diese missverständliche Kritik, Sie haben vollkommen Recht, die gegen diese Vision von Seiten der so genannten Linken erhoben werden könnte, ist in diesem Sinn berechtigt. Sie wollen etwas sagen.

- Nein, ich wollte fragen. Stimmen wir überein, oder stimmen Sie mit folgender Auffassung von Kunst überein, dass Kunst in jedem Falle die Einführung von Ideen oder jeweils einer Idee in die Realität ist?

Ja, ich habe andere Worte gebraucht, aber so hab ich das gesagt. Kunst, wie gesagt, ist das, man fröhlich Arbeit genannt hat, nämlich das Aufdrücken einer Form in einen Stoff. Sie haben vollkommen Recht.

- Wobei der Film eine ...

Ja. Wobei, ich wiederhole, was ich gestern zu sagen versucht habe, der

richtige Produzent, der richtige Künstler ist der, der dann das Projekt macht. Wer das dann ausführt, der Apparat, der Kameramann und so weiter, das sind dann die mechanisierbaren Aspekte der Arbeit. Das Software, das Programmieren des Films, das ist die, die schöpferische Seite, ja, ist richtig.

Bitte.

- Ich würd ganz gern noch mal diesen Aspekt irgendwie ...

Sprechen Sie ein bisschen lauter bitte.

- ... ja, unter diesem Aspekt Philosophieren in Filmen auf das Verhältnis von Sprache, Denken und Bilder machen ... Also, ich seh da ein relativ großes Problem drin Bilder analog in Sprache zu übersetzen, was ja wahrscheinlich, denk ich mal, ja gar nicht nötig wäre so ...

Gar nicht nötig.

- ... richtig, ja, weil wenn ich irgend was sagen könnte, bräuchte ich ja dazu, also, wenn ich in der Sprache philosophieren kann, brauch ich keinen Film zu machen. Dann mach ichs gleich sprachlich. Also wenn, dann philosophier ich nur filmisch, wenn es irgend einen Sinn darüber hinaus macht.

Gut, ich werde. Das ist außerordentlich wichtig, was Sie jetzt gesagt haben und ich werde versuchen, es zu kommentieren, obwohl ich langsam müde wird. Ich gebrauche das Wort Philosophie in einem ganz spezifischen Sinn, nämlich jenen, in dem Heidegger es sagt: Nach-Denken, also in die Gegenrichtung des Denkens denken. Philosophieren ist, Denken ist ein Voranwerfen von Hypothesen, sagen wir, ja, nach denen man sich dann richtet. Und Philosophieren ist in umgekehrte Richtung gehen, um zu sehen, ob da irgendwelche Fehler unterlaufen sind. Es sind immer ... jetzt. Wir, dank der Erfindung des Alphabets, ketten das Denken an die Sprache. Also meinen wir, wie Heidegger es, jetzt wo ich schon Heidegger erwähnt hab, fälschlich gemeint hat, dass das Wort das Haus des Seins ist. Wir binden das Denken an die Sprache, die Sprachregeln sind die logischen Regeln, und so weiter. Also ist der Philosoph, die Philosophie ein sprachlicher Diskurs. Aber das ist ein Irrtum. Wir denken nicht nur sprachlich. Wir denken auch durch Zahlen, durch Bilder, durch Gesten, durch, in jedem, wissen Sie, der menschliche Körper macht Bewegungen. Und diese, in diesen Bewegungen äußert sich irgend eine Innerlichkeit. Und diese Bewegungen heißen Denken.

Und diese Bewegungen können Gesten genannt werden. Eine der Gesten ist das Sprechen, das Bewegen der Zunge, das, was ich gerade mach. Eine andere Geste des Denkens ist das Bildermachen. Eine andere ist, was weiß ich, Tanzen, eine andere ist, und so weiter. Die Philosophie ist verarmt, wenn sie sich nur ans, an die Sprache bindet. Wissen Sie, wie hat der Ex-Kommunist, der französische Philosoph geheißen, der geschrieben hat ...

- ...

Wie?

- **La Rodie.**

La Rodie. La Rodie hat doch ein Buch geschrieben "Danse ca vie", wo er versucht hat zu sagen, man kann philosophisch tanzen und das hat ja auch schon Nietzsche im "Zarathustra" angedeutet, nicht wahr. Also, Sie haben völlig Recht, wenn Sie sagen, es geht darum die Philosophie in andere Gestikulationen zu übertragen. Sie haben völlig Unrecht, wenn Sie meinen, dass man dann die Bilder irgendwie an die Sprache anpassen, anzupassen hätte. Im Gegenteil: Der Philosoph würde dann zugleich in Worten, in Bildern, in Tönen, in, verstehen Sie mich?

- **Ja, ja.**

Ich kanns nur nicht. Ich kanns ja nur in Worten sagen. Ich kanns nicht machen. Machen Sies!

- **Darf ich mit einer Frage kurz Ihre letzte Darstellung unterstützen ... ?**

Bitte.

- ... oder veranschaulichen?

Bitte.

- **Die Sprache, ne, Moment, von Rilke, ein paar Verse.
"Die letzte Ortschaft der Worte, dort oben ..."**

"Ausgesetzt auf den Gipfeln des Herzens", so heißt das Gedicht.

- **"Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens,**

siehe wie klein dort die letzte Ortschaft der Worte ..."

Sehr richtig.

- "Die Fingerspitzen des Tanzenden, der Tanzenden", sagen wir der ... ,das ist nur in eckigen Klammern dazu gesagt, "und etwas höher hinauf wie klein auch das letzte Gehört des Gefühls." Das ist nur der Anfang.

Ja, ja. Das ist ein großartiges Gedicht, es kennens wahrscheinlich viele. Es heißt aufgesetzt, "Ausgesetzt auf den Gipfeln des Herzens".

- Bergen.

Also bitte, der Rilke, so wie der Heliot, oder, sagen wir, so wie der Jean Peirce, diese Leute haben die Philosophie in die Dichtung übertragen. Also sie haben es aus dem Diskursiven in ein anderes Sprachniveau übertragen. Das ist nicht neu. Aber was mir vorschwebt ist ja viel radikaler.

Ich glaube, man behauptet, dass es eine philosophische Musik gibt, nicht. Sagt man nicht zum Beispiel, dass Schönberg kompositionell philosophiert hat? Ich kann es nicht beurteilen. Was ich Ihnen hier vorschlage, ist eine Philosophie mit einer Kombination von Bildern, Tönen und Worten. Und vielleicht haptischen Gesten, wenn man das holografisch macht, aber das kostet viel Geld. Ich stell mir das alles auch ... von Geld vor. Ich glaube, was ich Ihnen vorschlag, können mit, in, hier, in diesem Institut, oder in der Nähe, mit erhältlichen Mitteln machen. Das ist nicht teuer. Nicht das Geld ist das Limit, sondern die kreative Fantasie.

Wenn keine weiteren Fragen sind, ich werde langsam müde. Ich bin sehr dankbar für die Gelegenheit, die Sie mir gegeben haben, mir diese Ideen zu ...

Ich möchte Ihnen drei Sachen sagen: Erstens, morgen Vormittag bin ich in meinem Zimmer, in meinem Sprechzimmer, ich glaube der Ralph und der Andreas werden Ihnen sagen, wo sich das Zeugs findet ...

34. ... ab zehn Uhr. Sie können mit mir reden.

- ...

Und machen Sie das morgen statt nächste Woche, weil ich will nächste Woche bald wegfahren und zu meinen Kindern nach Straßburg. Zweitens: Morgen Nachmittag rede ich in einer Stelle, die heißt Planetarium, hier in Bochum um sechs Uhr. Ich werde das selbe Thema

besprechen wie heute Vormittag über die Fotografie, aber geraffter, weniger gründlich und infolgedessen besser verständlich. Ich hoffe, ich werde weniger informieren, um besser kommunizieren zu können. Sie sind alle gern gesehen.

Und drittens: Ich komme Donnerstag Abend wieder zurück, morgen, übermorgen früh fahr ich nach Gießen zu einem Augenarzt, um zu sehen, ob er mir meinen Star operieren kann, dann fahr ich zu meiner Tochter nach Haag, von dort fahre ich nach Münster einen blöden Vortrag halten, und dann komm ich am Donnerstag zurück. Und Freitag, Samstag, Sonntag sind wir wieder beisammen. Und da werd ich die Maske völlig fallen lassen und ich werde endlich die gegenwärtige Situation direkt vom Kommunikationsstandpunkt in die kritische Zange nehmen. Ich dank Ihnen für die Gelegenheit und ich begrüße Sie ...