

# Aufklärer der Bilder

Harun Farocki (1944–2014)

Christa Blümlinger\*

In einem der letzten elektronischen Briefe, die er mir diesen Sommer schrieb (seine Mails waren oft regelrechte Briefe), kommentierte Farocki die Fußballweltmeisterschaft und den Sieg der deutschen gegen die argentinische Mannschaft, indem er auf eine Schlagzeile der größten Boulevardzeitung Deutschlands hinwies: «Die *Bild* titelte: «Ihr seid Papst, aber wir sind Fußballgott.» Das haben die bestimmt von langer Hand geplant, diese windigen jungen Männer vom Springer-Verlag.»

Bemerkungen dieser Art liebte Harun Farocki. Slogans, Firmenlogos, überhaupt die visuelle Kultur unserer Zeit beschäftigten ihn nicht weniger als das Verschwinden der Arbeit in der postindustriellen Gesellschaft. Vor allem die Arbeitsproblematik gehört zu den zentralen Fragestellungen, denen er sich in seinen Essayfilmen (beispielsweise in *WIE MAN SIEHT*, 1986) wie auch in den «direkteren» Dokumentarfilmen widmete. So behandelt eines seiner letzten Werke Methoden der Ziegelproduktion quer durch Regionen und Geschichte, ein anderes den allmählichen Entwurf von Architekturmodellen. Farocki hatte Sinn für das, was Siegfried Kracauer in den 1920er-Jahren als «Kult der Zerstreuung» bezeichnete. Ohne Berührungängste suchte er in den Tiefen bestehender Bilderwelten nach aufschlussreichen Momenten, um sie in seine Filme zu integrieren, schöpfte aber ebenso aus den Ar-

\* [Anm.d.Hg.:] Dieser Text erschien zuerst auf Französisch unter dem Titel «L'éclaireur des images» in *Cahiers du cinéma* Nr. 703, September 2014. Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Herausgeber. Übersetzung der von der Autorin leicht veränderten Fassung durch Guido Kirsten.

chiven der Gegenwart brisantes Reflexionspotenzial. Auch ist es ihm gelungen, die Ikonizität des Fußballs im Zeitalter der digitalen Überwachung zu analysieren, wobei er auf jeglichen Kommentar verzichtete (*Deep Play*, ein Bildvergleich in Form einer Zwölfkanal-Installation, entstand 2007 im Rahmen der Documenta 12).

Farocki ist auch als Kritiker und Theoretiker hervorgetreten. Als Mitglied der Redaktion (und unermüdlicher Promotor) der Zeitschrift *Filmkritik* veröffentlichte er eine Reihe eigener Texte.<sup>1</sup> In einer Vitrine im Rahmen der Doppelausstellung mit Rodney Graham «HF/RG» (im *Jeu de Paume*, Paris) stellte er «seine» Filmzeitschriften aus: Neben der *Filmkritik* stand *Trafic*, die sich als erste französische Zeitschrift seinem Werk gewidmet hatte und für die er vorzugsweise schrieb.

Farocki war es ein Anliegen, das Funktionieren der Medien, der Filme und der optischen Maschinen zu erforschen, aber ebenso das Leben der Handwerker, der Arbeiter und der Geschäftsleute. In Gesprächen neigte er zu Kalauern und Wortwitzen, doch in seiner Arbeit blieb er ernst und rigoros. Seit Mitte der 1960er-Jahre, während seines gesamten Lebens als Filmemacher, Essayist und Künstler, standen fotografische und postfotografische Dispositive im Zentrum seines Interesses, wobei es ihm vor allem um deren Affekt- und Bedeutungsregime ging. Sein Werk umfasst etwa 120 audiovisuelle Arbeiten, viele von ihnen sind von Texten begleitet.<sup>2</sup> Seit den ersten (kämpferischen) Filmen, den ersten Fernsehbeiträgen und den ersten kritischen Schriften war Farockis Ansatz ein theoretischer und materialistischer, der sich stets zunächst auf das Medium selbst richtete. So untersuchte er das öffentliche Bildmaterial zum Vietnamkrieg, indem er ausstellte, wie und unter welchen Bedingungen der Krieg darauf sichtbar gemacht wurde (*NICHT LÖSCHBARES FEUER*, 1969; *ETWAS WIRD SICHTBAR*, 1981). Und nicht zufällig figurierte eine erste Fassung seines *BILDER DER WELT UND INSCRIFT DES KRIEGES* (1988) unter dem Titel «Bilderkrieg». Der Montage dieses Films widmete er fast zwei Jahre, bis er die richtige Stelle für die amerikanischen Luftaufnahmen von Auschwitz gefunden hatte (die 1944 in der Absicht entstanden waren, die daneben befindlichen Fabriken der IG Farben zu bombardieren). So konnte er vor Augen führen, was zu jenem Zeitpunkt noch nicht zu dechiffrieren war.

1 Etwa den Aufsatz «Schuß – Gegenschuß: Der wichtigste Ausdruck im Wertgesetz Film», wiederabgedruckt in *Montage AV* 20,1 (2011), S. 153–165.

2 Eine Textauswahl erschien 2001 unter dem Titel *Nachdruck/Imprint. Texte/Writings* auf Deutsch und Englisch (bei Vorwerk 8), auf Französisch erschien 2002 *Reconnaître et poursuivre* sowie 2007 *Films* (beide bei TH.TY.).

Farocki war ein wahrer Cinephiler, und seine Archäologie der technischen Bilder sollte nicht auf reine Ideologiekritik reduziert werden. Während er den Finger auf kontroverse Zusammenhänge legte, war er zuallererst ein Künstler der Montage, dem es gegeben war, Einstellungen und Worte elegant zu verweben. Und auch wenn er in den Medien Video oder Fernsehen arbeitete, blieb er stets Filmemacher. Noch mit seinen Installationen, die er seit 1995 mit zunehmendem Erfolg schuf, konnte er das Kino evozieren, diesen *anderen* Ort, der sein Denken nachdrücklich beeinflusst hatte. Museen und Galerien, das waren für Farocki Laboratorien, Experimentier-Orte, wo das Material im Fluss blieb und sich am Schneidetisch immer neue Möglichkeiten boten, mit heterogenen Fundstücken zu jonglieren und ihre Bedeutung hervorzutreiben.

Er, der von Fritz Lang, Robert Bresson und Jean-Luc Godard (dem er gemeinsam mit Kaja Silberman ein Buch widmete) gelernt hatte, wusste, in welchem Maße die Zuschauer ein Werk miterzeugen. Von Brecht hatte er das Misstrauen gegenüber jeder Vorherrschaft des ›Inhalts‹ übernommen, was zu einer steten Innovation des Film- und Video-Essays führte. Durch vielfältige Zusammenarbeit hatte er aber auch ›geheime Spielwiesen‹ und einen Platz im Erzählkino: So hat der Berliner Regisseur Christian Petzold, ehemaliger Student Farockis an der dffb, ihn regelmäßig als Co-Autor für seine Drehbücher beigezogen.

Harun Farocki beschäftigte sich mit der Funktion des öffentlichen Raums und den Formen, die Worte und Bilder dort annehmen. In seinem dialogischen Porträt des Theoretikers Vilém Flusser (1986) sind es etwa die Verflechtungen der verbalen mit der visuellen Ebene, die ihn besonders faszinierten. Das Gespräch dreht sich um die Analyse eines Titelblatts der *Bild*-Zeitung. Während sich Flusser für die Magie, die man den Wörtern zuspricht, und die Macht der technischen Bilder interessiert, liefert Farocki einen klugen Kommentar zur Rhetorik der Schlagzeilen, wie er eines Roland Barthes würdig gewesen wäre.

Ein Projekt Farockis bestand darin, eine Art Wörterbuch filmischer Gesten zusammenzustellen. Sein cinephiles Gedächtnis sowie seine Freude und Geschicklichkeit im Analysieren halfen ihm dabei. Als ich in einem seiner Seminare an der Akademie der Bildenden Künste in Wien einen Kurzfilm von Griffith vorstellte, entriss er mir den Film förmlich, nahm ihn sogleich auseinander und kommentierte ihn Einstellung für Einstellung. Wenig später konnte man in seiner Berliner Galerie eine Analyse von Türen und Fenstern bei Griffith bewundern. Alles geschah durch die Montage, die das Material neu arrangierte, fast ohne Zwischentitel: eine visuelle Studie.

Mit 70 war Farocki produktiver denn je und hatte internationale Bekanntheit erlangt, insbesondere auch im Kunstbereich. Das Ergebnis einer Reihe von Workshops, die er gemeinsam mit seiner Frau und Mitarbeiterin Antje Ehmann in der ganzen Welt veranstaltete, *EINE EINSTELLUNG ZUR ARBEIT*, wurde jüngst im Rahmen der Ruhrtrienale 2014 im Folkwang Museum (Essen) gezeigt und soll ihre Abschlusspräsentation 2015 in Berlin erfahren. Das Projekt versammelt Remakes des emblematischen Films der Lumière-Brüder *LA SORTIE DES USINES LUMIÈRE À LYON* (1895), dem ersten Film, der eine Menschenmenge zeigt. Farocki hatte ihn bereits 1995, anlässlich des hundertsten Geburtstags des Kinos, zum Gegenstand eines Kompilationsfilms gemacht (*ARBEITER VERLASSEN DIE FABRIK*). Es war eine besondere Herausforderung, die Arbeit zu Beginn des 21. Jahrhunderts in einer einzigen Einstellung aufzunehmen, um so einen individuellen Akt innerhalb eines Produktionsdispositivs zu erfassen, das auf permanente Veränderung ausgerichtet ist. Vergangenen Sommer wurde die virtuose Installationsserie *SERIOUS GAMES*, eine Studie pädagogischer und therapeutischer Dispositive für amerikanische Soldaten im Irak- und Afghanistan-Einsatz, im Hamburger Bahnhof (Berlin) ausgestellt. Farockis letzter Installationszyklus, *PARALLÈLES*, eine scharfsinnige Untersuchung der Bilderwelten von Videospiele und ihrer kinematografischen Vorläufer, wurde im Frühjahr 2014 im Rahmen des Berlin Documentary Forum im Haus der Kulturen der Welt präsentiert.

In einem seiner Texte beschreibt Farocki die Denkweisen Vilém Flussers und betont dabei die besondere Sprache dieses polyglotten Theoretikers technischer Bilder. Man spürt die starke Wahlverwandtschaft, die Farocki zu Flusser empfunden haben muss. Denn die Beschreibung der Denkweisen des Philosophen könnte auch als Beschreibung der Montagetechniken des Filmemachers gelten: «Die Ideen werden zu Knotenpunkten, und er kreuzt diese Punkte mit je verschiedener Fracht, Geschwindigkeit und aus verschiedener Richtung. Sein Vorgehen ist intensiv, nicht extensiv, er erobert nicht fremde Territorien, sondern erschließt ein abgestecktes Gebiet mit vielen Wegen.»<sup>3</sup>

3 Harun Farocki: Vilém Flusser: Das Universum der technischen Bilder. In: *Zelluloid* 25 (1987).