

Sonja Czekaj

Harun Farockis ästhetische Opposition

2008

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2090>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Czekaj, Sonja: Harun Farockis ästhetische Opposition. In: *AugenBlick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*. Heft 42: 40 Jahre Erinnerung an 68 – Tyrannei der Jahreszahl? (2008), S. 66-80. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2090>..

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Harun Farockis ästhetische Opposition

„Retrospektiv weiß ich, daß ich nie in den Untergrund gegangen wäre, weil ich mich viel zu sehr darauf bestimmt hatte, Filme zu machen oder intellektuell-künstlerisch tätig zu sein.“

(Harun Farocki)

Im Jahr 1968, ein Jahr nach erheblichen Ausschreitungen auf dem Experimental-film-Festival in Knokke, bei denen auch der junge Harun Farocki „Réalité! Réalité!“ schreiend die Bühne erklommen hatte, wird ein ganzer Studentenjahrgang der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB) relegiert, nachdem die Studenten dieselbe kurzerhand in „Dziga-Wertow-Akademie“ umbenannt und besetzt hatten – unter den Relegierten: Harun Farocki. Wie die Proteste überall auf der Welt so richtete sich auch der Aufschrei Farockis gegen das Augenverschließen vor dem Krieg in Vietnam, doch auch gegen eine filmische Praxis, die vor der Realität des Vietnamkriegs ins Experimentelle oder Kommerzielle flieht, gegen ein „l’art pour l’art“ und gegen eine Trennung von Politik und Film. Waren Farockis frühe Filme wie NICHT LÖSCHBARES FEUER (1969) noch stark agitatorisch ausgerichtet, so wird spätestens in den 80er Jahren ein starker Hang zum Essayistischen sichtbar, zum medial selbstreflexiven essai (Versuch) im wörtlichen Sinne, zu offenen, filmischen Versuchsanordnungen, bei denen der Autor in seinem Videostudio mit den Bildern und Tönen experimentiert wie ein Wissenschaftler im Labor, doch ohne dabei je die ehemals so lautstark ausgerufene „Réalité!“ aus den Augen zu verlieren. Anders als beispielsweise sein Kommilitone des ersten DFFB-Jahrgangs Holger Meins ging Harun Farocki nie in den Untergrund und agierte seine politischen Vorstellungen nicht in militanten Gewalthandlungen aus, obwohl seine Einstellung zu den zeitgenössischen politischen Themen um 1968 der von Meins durchaus ähnlich war. Gleichzeitig war und ist Harun Farockis kritischer Blick auf gesellschaftlich-politische Bereiche stets aktiver, manchmal radikaler sowie nach außen gewandter Natur. Farockis Engagement und seine Kritik fanden und finden auf einer anderen Ebene statt; seine Politik ist eine ästhetische Opposition. Damit einher geht die hier vertretene These: Der Vietnamkrieg ist in den Filmen Harun Farockis keineswegs ein rein inhaltliches Thema. Vietnam wird vielmehr zu einem filmischen Verfahren.

In der Fernsehfassung seiner Video-Installation SCHNITTSTELLE / SECTION von 1995 stellt Harun Farocki sich im Hier-und-Jetzt seines Videostudios den synchron ablaufenden Ausschnitten einiger seiner früheren Filme gegenüber; er reflektiert und kommentiert diese unter Einbeziehung des Rezipienten in einer offenen Versuchs-

ordnung ganz im Sinne des Schnittplatzes als Labor. Hier wird unter anderem eines seiner virulentesten Topoi behandelt: Der Vietnamkrieg und die Ereignisse um 1968. Dieser Themenkomplex zieht sich durch sein filmisches Oeuvre und verändert bzw. entwickelt sich im Laufe seines Schaffens.

SCHNITTSTELLE – als Bezugspunkt der Reflexionen Farockis – eignet sich insbesondere, um aufzuzeigen und nachzuvollziehen, wie aus der Perspektive von 1995 eine Reflexion und Einschätzung seines filmischen Schaffens vorgenommen wird und wie hierin auch der Topos ‚1968/Vietnam‘ rückblickend in einem neuen, aktuelleren Rahmen betrachtet wird. Dabei findet eine Auseinandersetzung mit dem Thema ‚Vietnam‘ oftmals implizit, über die Beschäftigung mit Geschichte im Allgemeinen, anhand von verschiedensten Metaphern statt. Es lohnt sich, einen Blick auf diese *Re-visionen* zu werfen, denn der Topos ‚Vietnam/1968‘ lässt sich in Farockis Werk nicht von einem umfassenderen Bild von Geschichte trennen. Selbiges gilt im Bezug auf die stark medial selbstreflexive Haltung hinsichtlich der Thematisierung seiner früheren Filme: Hier erscheint es unmöglich, Farockis Selbstreflexion von der medialen zu trennen.

SCHNITTSTELLE ist in erster Linie ein Film, der sich stets eindeutig als solcher zu erkennen gibt, und zugleich lässt sich daraus Farockis Entwicklung im Umgang mit den Themen ‚Vietnam/1968‘ ableiten, eingebettet in eine weiterreichende Auseinandersetzung mit der eigenen und mit der historischen Geschichte. Diese Bereiche *auseinander zu halten*, wäre für die folgenden Ausführungen kontraproduktiv.

NICHT LÖSCHBARES FEUER (1969): Vietnam als Modell

In SCHNITTSTELLE spricht Farocki den Kommentar seines frühen Films NICHT LÖSCHBARES FEUER aus dem Hier-und-Jetzt des Videostudios nach, was zunächst als eine Art Rückblick auf sein Werk erscheint. Doch ist dieser weniger im Sinne einer autobiografischen Geste zu lesen, sondern die mediale Selbstreflexion steht hier im Vordergrund, denn Farocki kommentiert seinen früheren Film nicht inhaltlich, sondern zeigt an dessen Struktur Beziehungen zwischen Bildern und Realität auf.

Er sagt: „Zwei Bilder, die eine Verbindung eingehen, das kann der Ausgangspunkt zu einem Film sein. Am Ende seines Sprechens fügt sich der Autor selbst eine Verbrennung zu, allerdings nur an einem Punkt seiner Haut.“



Abb. 1

Auch hier nur eine punktuelle Verbindung zur wirklichen Welt.“ Dabei ist zu sehen, wie sich Farocki in NICHT LÖSCHBARES FEUER eine Zigarettenverbrennung am Arm zufügt. (Abb. 1)

Farocki exponiert sich selbst in NICHT LÖSCHBARES FEUER als Filmemacher, was für einen Agitationsfilm eine gänzlich untypische Geste darstellt. Er nimmt dann in SCHNITTSTELLE eine deutlich distanzierte Haltung zu sich selbst im Filmausschnitt von 1969 ein, wenn er nicht von „ich“, sondern „der Autor“ spricht, so dass das Filmbeispiel modellhaft, also eher wie eine Illustration überindividueller, allgemeinerer Zusammenhänge denn als ein persönlicher, biografischer Rückblick auf das eigene Werk erscheint. Diese Modellbildung kann als Schlüsselmethodik seiner frühen filmischen Thematisierung des Vietnamkrieges betrachtet werden:

Um die Wirkung von Napalm zu zeigen, entwickelt Farocki in NICHT LÖSCHBARES FEUER durch die Zigarettenverbrennung ein Modell, das sich mit der Wirklichkeit insofern überschneidet, als Farocki sich die Wunde am eigenen Leib zufügt – die von ihm so genannte „punktuelle Verbindung zur wirklichen Welt“. Ziel des Modells ist es, eine Vorstellung zu vermitteln, vor welcher der Zuschauer nicht die Augen verschließt, wie es beim reinen Zeigen eines Bildes von Napalmverletzungen geschehen könnte. Die „punktuelle Verbindung zur wirklichen Welt“ besteht im anschaulichen Modell, aus dem eine Vorstellung im Sinne einer *Ein*-Sicht entsteht, die über eine reine *An*-Sicht der Bilder hinaus geht, denn: „Das Grauen zu zeigen (und zwangsläufig zu verkitschen und zu verharmlosen) würde bedeuten, in die Falle der entschärfenden Repräsentation zu tappen.“¹

Es scheint bei der Thematisierung von NICHT LÖSCHBARES FEUER also, wie angedeutet, eher um diese Modellbildung als um einen rein biografischen Rückblick zu gehen. Selbiger ist nur insofern relevant, als er wiederum modellhaft das Modellbild selbst zum Zwecke der Generierung von *Ein*-Sichten verdeutlicht. Gleichwohl hat auch dieses Vorgehen durchaus etwas mit Farockis eigener Entwicklung zutun, wie Tilman Baumgärtel zeigt: „Durch die autodestruktive Geste der Verbrennung signalisiert Farocki seine Abkehr von der direkten politischen Militanz und seine Hinwendung zur künstlerisch-ästhetisch sublimierenden Filmproduktion, die freilich von äußerster formaler Radikalität war.“² Was Baumgärtel als „Hinwendung zur künstlerisch-ästhetisch sublimierten Filmproduktion“ beschreibt, lässt sich auch als *ästhetische Opposition* bezeichnen, da das Politische hier in eine *ästhetische Form* – also weder in einen rein inhaltlichen Diskurs noch in scheinbar Wirklichkeit repräsentierende *Ab*-Bilder – überführt wurde.

Farocki zeigt bei seiner *Re*-Vision von NICHT LÖSCHBARES FEUER in SCHNITTSTELLE, dass im Rahmen der Vietnam-Thematik gerade das scheinbare *Ab*-Bild der Realität dazu führen würde, die sprichwörtlichen Augen vor derselben zu ver-

- 1 Volker Patenburg: Sichtbarkeiten. Harun Farocki zwischen Bild und Text. In: Susanne Gaensheimer, Nicolaus Schafhausen (Hg.): *Harun Farocki. Nachdruck. Texte*. Berlin 2001, S. 13-41, S. 21.
- 2 Tilman Baumgärtel: Vom Guerillakino zum Essayfilm. Harun Farocki. Werkmonografie eines Autorenfilmers. 2. verb. Auflage. Berlin 2002, S. 89-90.

schließen. Statt dessen wählt er das Modell im Sinne einer *Übertragung*, d. h. die Metapher, um den Gegenstand Vietnam – nicht die medialen Bilder Vietnams – am eigenen Leib über die Zigarettenverbrennung sinnlich-konkret in die filmische Realität zu überführen, ohne dabei eine bloße visuelle Repräsentation der Realität von Vietnam zu leisten.

ZWISCHEN ZWEI KRIEGEN (1978): Geschichte als Lernprozess

In den 70er Jahren bricht die politische Linke auseinander. Teile derselben radikalisieren sich, bilden beispielsweise die Rote Armee Fraktion (RAF). Zur selben Zeit arbeitet Farocki für den Film wie auch für das deutsche Fernsehen (z. B. für die Kindersendung *SESAMSTRASSE*) und betreibt gleichzeitig ernsthafte Filmpublizistik (so bei der Übersetzung der Schriften André Bazins und im Rahmen der Zeitschrift *Filmkritik*). „Weil ich für diesen Film kein Geld kriegen konnte, musste ich es mit anderen Arbeiten verdienen. Ich verdiente im Kulturbetrieb, wie es üblich ist.“ So kommentiert Farocki *ZWISCHEN ZWEI KRIEGEN* in *SCHNITTSTELLE*. Während also ein Teil der sogenannten 68er zur gewalttätigen Militanz übergeht, schafft Farocki den Spagat zwischen Brotarbeit, künstlerischer Entwicklung und kritischer Auseinandersetzung mit politischen und historischen Themen, wiederum auf ästhetischer Ebene.

Eine Verbindung zwischen Farockis eigener Arbeit und der Geschichte im historischen Sinne wird in *SCHNITTSTELLE* anhand des Films *ZWISCHEN ZWEI KRIEGEN* reflektiert. Das „Textbuch der Geschichte“, um das es in der folgenden Auseinandersetzung geht, verdeutlicht an dieser Stelle des Films im wörtlichen Verständnis einerseits das Drehbuch wie auch andererseits das konkrete Buch der Rotkreuzschwester



Abb. 2

aus dem früheren Film *ZWISCHEN ZWEI KRIEGEN*, in das sie die historische Geschichte schreiben möchte, um aus ihr zu lernen.

Eingeleitet wird die Auseinandersetzung mit dem „Textbuch der Geschichte“ anhand der Anfangssequenz von *ZWISCHEN ZWEI KRIEGEN*, wobei Farocki im Hier-und-Jetzt des Videostudios ein Kreuz auf seinen Notizzettel malt, denn hier überkreuzt sich der frühere mit dem aktuellen Film und damit überkreuzen sich auch die Zeitebenen: „Ein Zeitsprung zurück in das Jahr von Krieg und Revolution 1917. Der Autor setzt hier also einen Text frei, der ihm aus der Geschichte überkommen

ist.“ So Farocki im Kommentar zum betreffenden Ausschnitt. Hier wird zugleich eine *Verbindung* hergestellt:

Der Arbeitstisch „des Autoren“, wie Farocki sich selbst wörtlich abermals distanziert nennt, fungiert in der Anfangssequenz von *ZWISCHEN ZWEI KRIEGEN* als Schnittstelle der Raum- und Zeitebenen sowie der außerfilmischen Realität, der Arbeitswelt Farockis und des Films selbst. Farockis Arbeitstisch ist keine tabula rasa, keine weiße Leinwand, sondern eine schwarze Fläche, von der aus das „Drehbuch in die Filmszenen springt“, wie er sagt. Das Drehbuch wiederum ist kein vorgefertigtes Skript, sondern entsteht im Prozess des filmischen Experiments. An anderer Stelle äußert sich Farocki hierzu wie folgt: „Die Straßenarbeiter, wenn sie Kopfsteine verlegen, werfen einen Stein hoch und fangen ihn auf, jeder Stein ist anders, und wohin er gehört, das erfassen sie im Fluge. Drehen und Drehplan, das ist Idee und Geld, die Filmaufnahme, das ist die Arbeit und das Geldausgeben. Die Arbeit am Schneidetisch, das ist etwas dazwischen.“³

Während im Kommentar vom Drehbuch die Rede ist, wird visuell das „Textbuch der Geschichte“ aus *ZWISCHEN ZWEI KRIEGEN* mit der Armbanduhr, die am Ende dieses Films auf der Fensterbank abgelegt wird, bevor der Protagonist aus dem Fenster springt, eingeführt. Das Textbuch und die Uhr, Text und Zeit, verweisen wiederum auf die Arbeit Farockis, der ebenso wie die Rotkreuzschwester feststellt, dass im Bezug auf die historische Geschichte kein Lernprozess stattgefunden hat, dass also aus der Zeit kein Text entstanden ist: „In diesem Krieg bleibt mein Tagebuch leer. Das Lernen ist entmutigt.“ konstatiert die Rotkreuzschwester am Ende des Films desillusioniert.

Farockis Arbeit und das leere „Textbuch der Geschichte“ überschneiden sich auch insofern, als sie von etwas Konkretem ausgehen, vom konkreten Material bzw. von der konkreten historischen Situation: „Am Schneidetisch, wird ein zweites Drehbuch erstellt, und das bezieht sich auf das Tatsächliche und nicht auf die Absichten.“⁴ Sowohl die Rotkreuzschwester als auch Farocki interessieren sich dafür, aus dem Bestehenden eine *Ein*-Sicht zu generieren. Es geht nicht um eine Rekonstruktion der Geschichte(n), nicht um deren bloße *An*-Sicht, sondern um einen Lernprozess.

War es in *NICHT LÖSCHBARES FEUER* noch die „punktuelle Verbindung zur wirklichen Welt“, welche – als Abkehr von den *An*-Sichten und Hinführung zu den *Ein*-Sichten – im Sinne einer Metapher funktionierte, so wird in *ZWISCHEN ZWEI KRIEGEN* aus der punktuellen, kurzzeitigen Verbindung ein Prozess, genauer: ein Lernprozess, d. h. eine Entwicklung. Denkt man dieses Modell weiter, so entspricht das Vorgehen in *SCHNITTSTELLE* selbst einem Generieren von *Ein*-Sichten aus der *An*-Sicht Farockis früherer Filme. Farocki betont – wie in *NICHT LÖSCHBARES FEUER* – explizit den Modellcharakter seines Auftretens in *ZWISCHEN ZWEI KRIEGEN*, indem er kommentiert: „Das ist nicht das Abbild – das ist das Modell eines Schnitt-

3 Harun Farocki: Was ein Schneiderraum ist. In: Gaensheimer/Schafhausen 2001 (wie Anm. 1), S. 79-85, S. 79.

4 Ebd., S. 81.

platzes.“ Modell und Realität werden nun in einem ständigen Prozess der Annäherung aufeinander bezogen. Es bleibt nicht bei einer „punktuellen Verbindung zur wirklichen Welt“. Das „Textbuch der Geschichte“ zum Zweck eines Lernprozesses aus der Geschichte und das Drehbuch, das sich aus dem Prozess des In-Bezug-Setzens der Bilder zueinander ergibt, stehen zwischen Realität und Modell und stellen einen Prozess der unendlichen Annäherung des Modells an die Realität dar.

Hier ist es nicht die explizite Thematisierung von Vietnam/1968, aus der sich Erkenntnisse darüber gewinnen lassen, wie sich Farockis Haltung gegenüber diesen Themen im Verlauf seiner Arbeit entwickelt. ZWISCHEN ZWEI KRIEGEN markiert vielmehr einen wichtigen Schritt vom Modellcharakter Vietnams in NICHT LÖSCHBARES FEUER hin zu einem Umgang mit dieser Thematik, wie er anhand von ETWAS WIRD SICHTBAR (1981) noch herauszuarbeiten sein wird.

Exkurs 1: ETWAS WIRD SICHTBAR (1981) – Verbindung und Trennung

ETWAS WIRD SICHTBAR erfährt in SCHNITTSTELLE keine weiterreichende Kommentierung oder Reflexion seitens Farocki. Gleichwohl ist dieser Film im Hinblick auf das Thema ‚1968/Vietnam‘ von größter Bedeutung: Im Gespräch zwischen den Protagonisten Anna und Robert geht es am Ende von ETWAS WIRD SICHTBAR um den Unterschied zwischen *auseinanderhalten* und *trennen*. Wörtlich genommen lässt sich zunächst davon ausgehen, dass *auseinanderhalten* sich auf grundsätzlich getrennte Elemente bezieht, die nicht miteinander verbunden werden sollen, während *trennen* voraussetzt, dass bereits verbundene Elemente auseinanderdividiert werden sollen.

Die erste Einstellung der Schlussequenz(en) zeigt Anna allein im Bild; im Hintergrund ist ein Fluss erkennbar. Sie spricht darüber, dass sie sich von Robert getrennt hat und von seiner Seite aus kein Festhalten an der Beziehung wünscht. Die visuelle Inszenierung des in ständiger Bewegung dahinfließenden Gewässers verweist dabei auf Annas Lebendigkeit, insofern auch sie in ständiger Bewegung voranschreitet und nicht an der Verbindung zu Robert festhält. Als anschließend beide Figuren im Bild zu sehen sind, thematisiert Anna, dass sie geglaubt habe, sie müsse sterben, wenn Vietnam den Krieg verliere. Nach dem 30. April 1975 (Kapitulation Saigons) habe sie jedoch nicht geglaubt, sie werde mit diesem „Sieg“ leben können. Auf Roberts Gemahnen hin, sie müsse die Dinge *auseinanderhalten*, erläutert Anna, wie alles, was in Vietnam geschehen ist, *zusammenhängt*. Dabei sieht man beide über eine Brücke gehen. Als Verbindungselement, das über das ständig bewegte Wasser führt, visualisiert die Brücke auf einer formalen Ebene die Verbundenheit des einen Ufers mit dem anderen, so wie gleichzeitig Anna und Robert verbunden sind, indem sie gemeinsam über die Brücke gehen. Zwischen einem Ufer und dem anderen sowie zwischen Anna und Robert vollzieht sich also eine Verbindung in einer ständigen Bewegung.

Die Verbindung besteht jedoch nur temporär, so wie auch der Fluss ständig weiterfließt und nicht – wie beispielsweise durch einen Staudamm – aufgehalten wird, um das eine Ufer mit dem anderen dauerhaft zu verbinden. Wenn Anna sagt, sie habe 1975 alles trennen wollen, heißt dies dementsprechend, dass ihre Verbindung zum Thema Vietnam eine temporäre gewesen ist, ebenso wie ihre Verbindung zu Robert. Auf visueller Ebene wird ebendies durch die sich trennenden Brückenelemente verdeutlicht, wobei auf einer Seite Anna steht, auf der anderen Robert. So wie die Beziehung zwischen den beiden Figuren nun konkret getrennt wird, vollzieht sich auch die Trennung zwischen Anna und dem Thema Vietnam. Damit folgt die visuelle Inszenierung der Idee Annas, die das *Trennen* gegenüber dem *Auseinanderhalten* favorisiert. Das *Auseinanderhalten* würde bedeuten, dass es keine Brücke gegeben hätte und dass zwischen den Ufern, zwischen Anna und Robert sowie zwischen Anna und Vietnam nie eine Verbindung existiert hätte.

Verbindung wird in der folgenden Sequenz, in der die zwei Agentenfiguren, die am Anfang des Films etabliert wurden, wieder auftreten, erneut, jedoch auf eine andere Weise inszeniert: Die Agentin sagt sinngemäß, die Verbindung sei der Anfang einer Untersuchung, das Trennen deren Ende. Daraus lässt sich ableiten, dass Verbindung als Ausgangspunkt eines Experimentes, einer Untersuchung, angesehen werden kann. Untersuchung – man denke auch Farockis Beschreibung des Schnittplatzes als „Labor“ in SCHNITTSTELLE – zielt darauf ab, etwas herauszufinden beziehungsweise eine Erkenntnis zu gewinnen, also zu *lernen*. An dieser Stelle wird eine Verknüpfung zu ZWISCHEN ZWEI KRIEGEN erkennbar, da hierin – wie erläutert – Geschichte als Lernprozess verstanden wird. Sofern die oben zitierte Aussage der Agentin als Schlüssel für die zuvor gezeigte Sequenz verstanden wird, bedeutet dies, dass die Verbindung zwischen Anna und Robert sowie zwischen Anna und Vietnam wiederum als ein Lernprozess zu sehen ist, an dessen Ende eine *Ein*-sicht steht.

Hier kann zudem eine Verbindung zu einer Sequenz gezogen werden, in der das Spiegelbild Annas und Roberts räumlich zwischen Vietnamfotos inszeniert wurde. Annas Erläuterung, die *An*-sicht der Fotos habe sie zu politischem Engagement motiviert, es sei jedoch unmöglich, alles in ein (Projektions-)Bild zu fassen, verweist auf den Anfang ihres Lernprozesses, an dem eine Verbindung zwischen Vietnam und ihrem persönlichen Leben entstand. Zugleich impliziert die Unmöglichkeit, alles in eins zu fassen, bereits eine Differenz Erfahrung, die in VIDEOGRAMME EINER REVOLUTION explizit zu Tage tritt und noch ausführlicher zu behandeln sein wird.

Die *Ein*-Sicht der Fotos kann so verstanden als notwendige Voraussetzung für den Lernprozess gelten, an dessen Ende die *Ein*-sicht steht, dass eine Übersetzungsarbeit des medial Vermittelten in die eigene Lebenswelt notwendig ist, um die politische Aktion nicht zum Medienspektakel der Projektionsbilder werden zu lassen – zum Spektakel der bedeutungsentleerten scheinbaren Abbilder der Realität also, auf die beliebig Projiziertes mit der Realität selbst zu verwechseln ist. Das Trennen der Verbindung am Ende des Lernprozesses heißt demnach nicht, dass eine einst geschlossene Verbindung ergebnislos und ohne erkennbaren Nutzen wieder gelöst

würde, sondern vielmehr, dass eine *Integration* dessen, womit die Verbindung bestand, ins eigene Leben vollzogen worden ist.

Die beiden Agentenfiguren vom Anfang des Filmes bringen sich am Ende desselben gegenseitig um. Und gerade indem sie versuchen einander auszulöschen und sich somit vom jeweils anderen zu *trennen*, gehen sie über das Zusammenfließen ihrer Blutpfützen eine unfreiwillige Verbindung ein. Hier wird vorgeführt, wie die Trennung nicht als notwendiger Schritt im Kontext eines Lern- und Integrationsprozesses, sondern als fruchtloser Versuch des Überwindens vollzogen wird.

Verbindung, Trennung, Lernprozess – Integration: ein kurzes Zwischenresümee

Schon in *ZWISCHEN ZWEI KRIEGEN* ging es um einen Lernprozess. Die Rotkreuzschwester sagt an einer Stelle dieses Films, ihr Buch bleibe im Zweiten Weltkrieg leer, denn wofür die Soldaten starben, das hätte man schon einen Krieg zuvor lernen müssen. Das Lernen sei entmutigt.

Das Ausbleiben einer notwendigen Integration der Erfahrungen aus dem Ersten Weltkrieg im umfassenden gesellschaftlichen Sinne (einschließlich der Ökonomie), wie es in *ZWISCHEN ZWEI KRIEGEN* dargestellt wurde, kehrt in *ETWAS WIRD SICHTBAR* als Thema wieder. Hier wird es jedoch im positiven Sinne auf der persönlichen Ebene zwischen Anna und Robert, auf der gesellschaftspolitischen Ebene des Vietnamkriegs und auch auf einer medial selbstreflexiven Ebene durchgespielt.

Die ‚billige Romanze‘, welche sich am Filmbeginn von *ETWAS WIRD SICHTBAR* ankündigt, sowie die oben beschriebene Szene aus dem angedeuteten Agenten-Thriller, welcher ebenso am Anfang des Films vorgestellt wird, werden am Ende zusammengeführt. Die Beziehung zwischen Anna und Robert wird aufgelöst, so dass das Versprechen einer ‚billigen Romanze‘, womöglich mit Happyend, nicht eingelöst wurde. Der Agenten-Thriller entpuppt sich als ergebnisloses Gemetzel, insofern beide Parteien sterben und ironischer Weise über ihre Blutpfützen sogar miteinander verbunden werden. Und schließlich weisen beide Episoden darauf zurück, dass der Zuschauer hier in erster Linie einen Film gesehen hat, der weder eine ‚billige Romanze‘ noch ein Agenten-Thriller war, sondern der als mediales Produkt – ebenso wie die medialen Bilder Vietnams in Annas Fall – das Generieren von Bedeutung dem Zuschauer überantwortet.

Was in *ZWISCHEN ZWEI KRIEGEN* im Bezug auf die beiden Weltkriege durchgespielt wurde, eine unendliche Annäherung zwischen (medialem) Modell und Wirklichkeit im Sinne eines Prozesses, aus dem es im Rahmen einer persönlichen Entwicklung zu lernen gilt, setzt sich in *ETWAS WIRD SICHTBAR* also fort: hier am Thema Vietnam. Nicht die „punktuelle Verbindung zur wirklichen Welt“, nicht das In-Bezug-Setzen der Bilder zueinander und zur Realität als unendliche Annäherung von Modell und Wirklichkeit, auch nicht der Lernprozess aus der Geschichte allein markieren den Entwicklungsschritt, an dem Farocki hier in seinem Werk angekommen ist: Es geht darum, die Geschehnisse in Vietnam nicht mit ihren medialen

Projektionsbildern zu verwechseln. Diese, so lässt sich schlussfolgern, dienen einem persönlichen Anstoß zur Beschäftigung mit dem Thema – doch stets auf Zeit. Denn der Ausgangspunkt – das mediale Projektionsbild als Anstoß einer Untersuchung – stiftet zwar eine persönliche Verbindung zu seinem Gegenstand, doch ist diese temporär beschränkt, insofern auch ein unendlicher Prozess der Annäherung von Modell und Realität nicht ergebnislos bleiben kann, die Trennung also als ein weiterer Schritt eines umfassenden Prozesses zu sehen ist, und schließlich – in einem positiven, fruchtbaren Sinne – nicht nur zur Erkenntnis, sondern zur *Integration* des Untersuchungsgegenstandes in die eigene Lebenswelt führt, wodurch eine dauerhafte Verbindung zwischen Individuum und gesellschafts-politischem Thema – hier Vietnam – entsteht. An die Stelle eines Medienspektakels der scheinbaren *Ab*-bilder stellt Farocki damit abermals die *Ein*-sichten, nicht mehr als punktuelle, kurzfristige Erkenntnis, sondern als dauerhafte *Integration*.

Exkurs 2: WIE MAN SIEHT (1986) – Übertragungen

Der Titel *WIE MAN SIEHT* ist offenkundig doppeldeutig: Er kann sich auf die Wahrnehmung (hier ebenfalls in doppeldeutiger Weise als pädagogischer Appell sowie wissenschaftlich-analytische Aufklärungsarbeit) oder die Offensichtlichkeit beziehen. Möglich ist beides – auch in Kombination.

Klaus Kreimeier schreibt in einem Artikel über *WIE MAN SIEHT*: „Nach der Ära der gescheiterten Revolte besteht offenbar ein stillschweigender Konsens darüber, die Stabilität des Kapitalismus – [...] – als gegeben hinzunehmen, [...]. Farocki ist damit unzufrieden. Er besteht mit flexiblem Starrsinn darauf, daß die alten Fragen noch immer die richtigen seien, daß man sie aber neu und anders stellen müsse.“⁵

Die Theorien der 68er-Bewegungen sind scheinbar an der Realität gescheitert; der Kapitalismus hat sich verfestigt. In dieser Situation wirft Farocki, wiederum mit der Methode der *Übertragung*, Fragen auf und überlässt sie unbeantwortet dem Zuschauer. Man könnte behaupten: Die *Integration*, die als wichtiger Entwicklungsschritt in *ETWAS WIRD SICHTBAR* herausgearbeitet werden konnte, wird hier noch stärker von der innerfilmischen Ebene in Richtung der Lebenswelt des Rezipienten verschoben. Wie lässt sich dies verstehen?

WIE MAN SIEHT ist nicht weniger kritisch, aber doch weniger agitatorisch als *NICHT LÖSCHBARES FEUER*, in dem man noch ein Denken erkennt, das Klaus Kreimeier rückblickend wie folgt beschreibt: „Um 1970 haben wir darüber diskutiert, wie sich das eine mit dem anderen verbinden lasse. [...] Es gab eine Zeit, in der wir glaubten, daß Filme und Zeitungen ähnlich wie eine Kalashnikow funktionieren könnten.“⁶ *Verbinden* und damit auch das *Trennen* – so legt es *ETWAS WIRD SICHTBAR* nahe – im Gegensatz zum *Auseinanderhalten* tauchen in Kreimeiers Ausführungen als für die

5 Klaus Kreimeier: *Wie man sieht, was man sieht. Über einen Film von Harun Farocki*. In: *epd Film* 8, 1987, S. 22-25, S. 22.

6 Ebd., S. 25.

realpolitischen Umwälzungen Ende der 60er und Anfang der 70er Jahre wesentliche Begriffe wieder auf. Doch im Unterschied zu ETWAS WIRD SICHTBAR liegt die Übertragung als eine Art Integrationsangebot für den Rezipienten hier in der Methode.

Farocki spürt beispielsweise zunächst das Prinzip der Rationalisierung in den unterschiedlichsten Ausprägungen und Gestaltungen in mehreren Lebensbereichen auf: als Mechanisierung des Denkens mittels Logik (vom Kind am Webstuhl zur Rechenmaschine) sowie als ökonomische Formierung aller Lebensbereiche (Nachsynchronisierung eines Pornofilms im Tonstudio) bis hin zur Rationalisierung des Tötens im Krieg durch die Erfindung des Maschinengewehrs. Er zeigt damit, wie sich das Rationalisierungsprinzip in die Alltagswelt übertragen hat, und gleichzeitig werden diese Beobachtungen, offene Fragen sowie assoziative Gedankenverknüpfungen über die filmische Form in die Bilder und Töne des Films selbst übertragen. Das heißt, das Aufwerfen von Fragen und die assoziativen Gedankenverknüpfungen finden in der Form des *anschaulichen Nachdenkens* statt, die vom (aktiven) Rezipienten erst sinnstiftend zusammengeführt, weitergedacht und hinterfragt werden muss.

Mit anderen Worten: Die *Integration* realpolitischer, historischer Ereignisse findet nicht mehr auf einer persönlichen Ebene fiktionaler Figuren statt, wie im Falle Annas. Anstatt mediale Projektionsbilder der kapitalistischen Wirklichkeit zu liefern, praktiziert Farocki sein *anschauliches Nachdenken* in der filmischen Form selbst und schafft damit ein Angebot für den Rezipienten, sowohl seine eigene Erfahrungswelt in die offenen filmischen Fragen zu integrieren, als auch die filmischen Assoziationen in einer für sich selbst sinnvollen Weise weiterzuentwickeln, wiederum bezogen auf die eigene Lebenswelt. Damit wird die *Integration* als Angebot – wie aufgezeigt – gewissermaßen für die Zuschauerebene geöffnet und stellt in diesem Sinne selbst keinen abgeschlossenen Prozess, kein Ergebnis, dar, sondern wiederum einen Prozess unendlicher Annäherung ($A + B = \infty$): hier zwischen Film und Lebenswelt, Bild und Realität, theoretischen Prinzipien und konkreten Beobachtungen.

BILDER DER WELT UND INSCRIFTEN DES KRIEGES (1989): sich ein Bild machen

*„Brandet das Meer ans Land, unregelmäßig, nicht regellos,
so bindet diese Bewegung den Blick ohne ihn zu fesseln und
setzt Gedanken frei.“*

Dieses Zitat und die dazu gezeigten Filmausschnitte aus dem Film BILDER DER WELT UND INSCRIFTEN DES KRIEGES werden ebenso wie zuvor NICHT LÖSCHBARES FEUER und ZWISCHEN ZWEI KRIEGEN in SCHNITTSTELLE reflektiert und kommentiert. Wie Kaja Silverman gezeigt hat, liegen BILDER DER WELT UND INSCRIFTEN DES KRIEGES zwei unterschiedliche Blickweisen zugrunde. Sie unterscheidet *look* (dem Auge zugeordnet) und *gaze* (der Kamera zugeordnet).⁷ Zu der oben zitierten Stelle

7 Vgl. Kaja Silverman: *The threshold of the visible world*. London, New York 1996, S. 125-161.

schreibt sie: „This brief text establishes an opposition not only between regularity and irregularity, fettering and setting free, but between scientific observation – which is here shown to involve a whole range of visual technologies – and the look, which, far from mastering its objects, is itself implicated or ‚tied up‘ with it.“⁸

In SCHNITTSTELLE wird nicht der aufklärerische, wissenschaftliche Blick aus BILDER DER WELT UND INSCRIFTEN DES KRIEGES zitiert, sondern die Passagen, in denen der so bezeichnete *look* im Vordergrund steht. Im Sinne einer *Re-vision* – also einer prüfenden, erneuten Ansicht des filmischen Materials – stellt dieses Zitieren tendenziell eine Opposition zwischen *look* und *gaze* zu Gunsten des *look* in den Hintergrund. In diesem Kontext verweist das obige Zitat als solches, nicht allein sein Inhalt, auch auf die Ebene von Farockis Geschichte als Filmemacher und damit auf die Entwicklung seiner Haltung gegenüber dem Topos ‚1968/Vietnam‘, auch wenn dieser hier nicht explizit – so doch implizit über die genannten Blickweisen – thematisiert wird.

Was im Mittelpunkt dieser Betrachtungen steht, ist, sich *ein Bild* zu machen. Der *look* „bindet den Blick ohne ihn zu fesseln“, das heißt, der Blick kann ebenso wie das Bild in ETWAS WIRD SICHTBAR einen Prozess anstoßen, eine temporäre Verbindung stiften, die im Kontext einer Entwicklung steht. Vor dem Bild steht hier der Blick und dieser ermöglicht es erst, sich *ein* (eigenes) *Bild* zu machen.

A + B = ∞ : kein Ergebnis, ein Versuch

Die Formel $A + B = \infty$ aus dem bereits erwähnten Film ZWISCHEN ZWEI KRIEGEN eignet sich dazu, das Vorgehen in SCHNITTSTELLE zu beschreiben. Die Differenzenerfahrung zweier unterschiedlicher Bilder, A und B, zur gleichen Zeit hat kein eindeutiges Ergebnis zur Folge. Farockis Formel läuft auf das Ergebnis ∞ zu, was an sich kein Ergebnis, sondern einen Prozess unendlicher Annäherung impliziert. Die Annäherung kann zwischen einem Bild und dem anderen Bild, aber auch zwischen den Bildern und der außermedialen Realität vollzogen werden.

Für SCHNITTSTELLE lässt sich zur Auseinandersetzung mit BILDER DER WELT UND INSCRIFTEN DES KRIEGES folgendes resümieren: Dem Bild als solchem kommt schon Modellcharakter zu, insofern es die Wirklichkeit nicht *ab-*bildet, sondern auf sie verweist. So fungiert der Schnittplatz als Labor für experimentelle Modellbildungen und Untersuchungen. In einer unendlichen Annäherung der Bilder aneinander und an die Wirklichkeit steht hierbei kein konkretes, objektives Ergebnis im Vordergrund. Vielmehr geht es um die Produktion von Vorstellungen und Erkenntnissen jenseits des Abgebildeten und um das Bewusstsein der Künstlichkeit und Modellhaftigkeit der visuellen Experimente.

Es empfiehlt sich zur näheren Auseinandersetzung mit der Differenzenerfahrung zweier unterschiedlicher Bilder, wie in $A + B = \infty$ angedeutet, erneut ein Blick auf einen Film, der sich nicht explizit mit ‚1968/Vietnam‘ auseinandersetzt, wohl aber mit Revolution und politischem Umsturz.

VIDEOGRAMME EINER REVOLUTION (1992): von der Differenz zum eigenen Standpunkt

Anhand der Aufnahmen aus VIDEOGRAMME EINER REVOLUTION zeigt Farocki in SCHNITTSTELLE die Beziehung von zwei Bildern zueinander als Bild und Gegenbild: Zwei Bilder sind notwendig, um mit dem einen das andere in Frage zu stellen. Wie in ETWAS WIRD SICHTBAR so findet auch hier eine Auseinandersetzung mit den offiziellen und inoffiziellen, den öffentlichen und privaten, den kollektiven und individuellen Blicken und Bildern statt. Warum ist das wichtig, um die Entwicklung von Farockis Standpunkt gegenüber den Themen ‚1968/Vietnam‘ nachzuzeichnen? Weil Farocki in seiner Revision von VIDEOGRAMME EINER REVOLUTION über den *Standpunkt* reflektiert und darüber, was er mit Revolution, realpolitischer Geschichte, Öffentlichkeit und nicht zuletzt mit den medialen Bildern derselben zutun hat.



Abb. 3

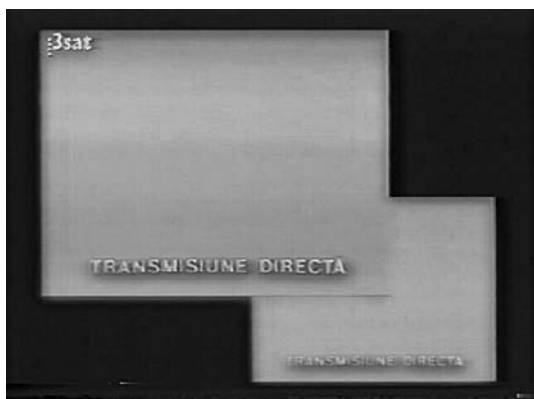


Abb. 4

Dem Schwenk des rumänischen Kameramanns aus VIDEOGRAMME EINER REVOLUTION vom Fernsehmonitor hin zur Straße folgt der Zusammenbruch des offiziellen Fernsehbildes. Hintergrund ist, dass Ceausescu gerade eine Rede hält, die durch einen plötzlichen Aufschrei unterbrochen wird. Da Farocki den Zusammenbruch des offiziellen Bildes in unmittelbarem Zusammenhang mit einer Verbindung von Bild und Straße durch die Hinwendung des Kameramanns zu derselben setzt, ist eine Kausalität nahegelegt, die von beiden Seiten ausgehen kann (Abb. 3).

Der offizielle Blick zeigt den Ursprung der Störung nicht. Worauf der Aufschrei sich bezog, warum die Rede unterbrochen wurde, erfährt der Rezipient nicht. Das stattdessen eingeblendete Störbild mit dem Titel „Direktübertragung“ wirkt ange-

sichts der Tatsache, dass nichts übertragen wird, ironisch und verweist gleichzeitig auf den Umstand, dass das mediale Bild stets an einen Blick gebunden ist, ohne den es nichts zeigen kann (Abb.4).

Farocki kommentiert in *SCHNITTSTELLE* die Hinwendung des rumänischen Kameramanns zur Straße: „Er stellte das offizielle Bild gegen das Bild der Straße: Bild und Gegenbild.“ Eine Differenz zwischen offiziellem und inoffiziellem Blick und Bild wird nur ersichtlich, sofern beide Bilder in einen Zusammenhang gebracht werden. Die zwei Blicke, welche hier aufeinander prallen und dabei das Bild und sein Gegenbild produzieren, stehen für *Standpunkte* im doppelten Wortsinn: „Für Harun Farocki und Andrej Ujica ist es wichtig zu zeigen, daß der Standpunkt, den die Kamera gegenüber einem Ereignis einnehmen kann, nicht nur die simple Ermöglichung eines Bildes bedeutet, sondern daß darin (gemäß dem Doppelsinn des Wortes Standpunkt) auch eine ethische Position, eine politische Haltung ausgedrückt ist.“⁹

Verallgemeinert man das Herausgearbeitete und setzt es in einen Bezug zu den Themen ‚1968/Vietnam‘, so lässt sich grundsätzlich behaupten, dass die Blicke von zwei *Standpunkten* aus notwendig sind, um sich von einem realen Geschehen *ein Bild zu machen*, das heißt eine Art drittes Bild, das sich aus der Blickdifferenz ergibt und in der Wahrnehmung des Zuschauers generiert wird. Farocki bezeichnet die Verbindung zwischen Straße und Bild als „Beschwörung“ der Straße. Indem die Straße also in den Blick rückt, fungiert sie in *VIDEOGRAMME EINER REVOLUTION* als Gegenbild und Antwort auf das offizielle Fernsehbild. Dieses strebt danach, die Wirklichkeit im Sinne der Macht zu zeigen, jenes interessiert sich für das Geschehen jenseits des offiziellen Blicks. Bild und Gegenbild werden dabei zueinander in Verbindung gesetzt, ohne einander aufzuheben, denn aus der Widersprüchlichkeit, aus den augenscheinlichen Differenzen des Gezeigten, entsteht erst die Möglichkeit, sich selbst *ein Bild zu machen*, seinen eigenen *Standpunkt* zu finden.

9 Stefan Reinecke: Das Leben, ein Test. Postindustrielle Arbeit in Filmen von Harun Farocki. In: Rolf Aurich, Ulrich Kriegst (Hg.): *Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki*. Konstanz 1998, S. 261-285, S. 272.

Fazit: in die Bilder eingreifen

„Es geht nicht darum, politische Filme zu machen, sondern darum, Filme politisch zu machen.“ (Jean-Luc Godard)

Der vielzitierte Satz von Jean-Luc Godard veranschaulicht sehr präzise, was man sich unter einer explizit *ästhetischen Opposition* vorstellen kann: Filme, die nicht im inhaltlichen Postulat politischer Botschaften versanden, sondern ihr ästhetisches Potenzial als künstliche Werke, als Kunstwerke, nutzen, indem sie sozusagen die Politik und/oder Opposition schon im Bauplan tragen. Weder die Inhalte, noch die Überzeugungskraft der Argumente, noch die Augenscheinlichkeit allein begründen im Falle Farockis die oppositionelle Haltung in seinen Filmen. Es sind die filmische Form selbst wie auch die davon untrennbaren Methoden, die Farocki anwendet.

In seiner *Re-Vision* von NICHT LÖSCHBARES FEUER konnte festgestellt werden, dass nicht das *Ab-Bild* der Realität zur *Ein-Sicht* führt, sondern die „punktuelle Verbindung zur wirklichen Welt“. Das Modell, ein bewusst anti-realistisches Verfahren, eignete sich, eine *Übertragung* des politischen Themas Vietnamkrieg in die filmische Realität zu leisten, ohne den Gegenstand zu verharmlosen, zu sentimentalisieren oder zu ästhetisieren, wie es eine Repräsentation durch mediale Bilder möglicherweise getan hätte.

ZWISCHEN ZWEI KRIEGEN konnte anschließend eine Entwicklung von der punktuellen Überschneidung zwischen Film und Wirklichkeit hin zum Prozesshaften veranschaulichen, das in ETWAS WIRD SICHTBAR noch deutlicher zum Tragen kam: Hierin standen die medialen *Ab-Bilder* Vietnams für einen Ausgangspunkt zur persönlichen Beschäftigung mit dem Thema. Doch erst eine Übersetzung derselben in die eigene Lebenswelt und in den persönlichen Lebenslauf – von der Historie zur eigenen Geschichte – entpuppte sich als Schlüssel zur notwendigen *Integration*.

Anhand von WIE MAN SIEHT ließ sich schließlich zeigen, wie die *Integration* noch stärker über die filmische Form, über das *anschauliche Nachdenken*, als ein Angebot für den Rezipienten weiterentwickelt wurde.

Sich *ein Bild* zu machen stand im Mittelpunkt der Betrachtungen von BILDER DER WELT UND INSCRIFTEN DES KRIEGES. Hier ging es darum zu zeigen, dass schon ein Blick Ausgangspunkt für die Entwicklung eines eigenen *Standpunktes* gegenüber real-politischen und geschichtlichen Ereignissen sein kann.

Und schließlich zeigten die VIDEOGRAMME EINER REVOLUTION, wie aus der Differenzenerfahrung zweier Bilder – Bild und Gegenbild – die Notwendigkeit resultiert, sich weder vom einen, noch vom anderen Bild einnehmen zu lassen, sondern eine eigene Haltung *zwischen* und, so könnte man sagen, jenseits der Bilder einzunehmen.

Doch zurück zu SCHNITTSTELLE. Besonders eindrücklich belegt Farocki am Ende des Films nun seine Haltung gegenüber den Bildern und ihren vielschichtigen Verbindungsmöglichkeiten zur Realität. Farockis Hand wirft einen Schatten, der das eine Bild mit dem anderen verbindet (Abb.5). Dies wirkt, als greife er im wörtlichen Sinne *in*



Abb. 5

das Bild ein und mache es damit zu seinem Bild. Die Ebenen der *analytischen Übertragung*, die in *SCHNITTSTELLE* als ein zweites Fenster neben Farockis Reflexionen zu sehen sind, und das Hier-und-Jetzt des Videostudios vereinigen sich und führen zurück zu Farockis eigenem Anteil an den Bildern: den *Eingriff* des Autors in das Konstrukt Film und über dies in die ästhetische, im Sinne einer sinnlich wahrnehmbaren, Realität.

Kann man diese Geste vielleicht auch als Antwort auf die Frage, an welchem Entwicklungspunkt sich Farocki im Umgang mit den Topoi ‚1968/Vietnam‘ und allem damit Zusammenhängendem im Jahre 1995 befindet, lesen? Falls dies zu bejahen ist, so mag man Harun Farockis ästhetische Opposition als ein *Eingreifen* verstehen, das ebendort stattfindet, wo Farocki sich verortet: in der intellektuell-künstlerischen Tätigkeit, im Feld der Ästhetik.

Und heute? 40 Jahre nach 1968 sind es Filme wie *ERKENNEN UND VERFOLGEN* (2003) sowie jüngst *AUFSCHUB* (2007), die nach wie vor entlang medialer Bilder auf die Realität zielen. Doch anders als die „Selbstmord-Kamera“¹⁰ aus erstgenanntem Film, zielen Farockis Filme nicht auf die Zerstörung, sondern es ist immer wieder das Hinsehen, die Hinwendung zu den Menschen in ihrer Realität, darüber, was die Bilder über sie verraten oder verschweigen, das Farocki am Herzen zu liegen scheint. So erfordert es keine Spekulation zu behaupten, dass Harun Farockis filmische Beschäftigung mit der Realität und ihren Bildern längst nicht abgeschlossen ist und wir als Zuschauer noch Einiges in Sachen *ästhetische Opposition* von ihm zu erwarten haben.

10 So bezeichnet von Harun Farocki in seiner Beschreibung des Films auf der Internetseite www.farocki-film.de (Zugriff 15.04.08).