

«Im Zentrum das Fadenkreuz»

ERKENNEN UND VERFOLGEN als ästhetischer Eingriff
in die Bilderwelten des Golfkriegs

*Der Film ist die Kunst, die die Identität eines anschaulichen
Modus des Denkens und einen denkenden Modus der
anschaulichen Materie realisiert.¹*

Im Jahr 2003 erschien der Film ERKENNEN UND VERFOLGEN von Harun Farocki, basierend auf seinen drei «Auge/Maschine»-Arbeiten.² Die Bildproduktionen der Golfkriege, insbesondere die Ausstattung von Bomben mit Kameras, welche es ermöglichen, während des Bombenabwurfs bewegte Bilder aufzunehmen, werden zum Anlass einer tiefgreifenden Auseinandersetzung mit Krieg, Bildern, Kriegsbildern und dem Zusammenhang von (Bilder-)Produktion und Zerstörung. Wie schon im Kontext von Harun Farockis Beschäftigung mit dem Vietnamkrieg³, soll auch hier die These an den Anfang gestellt werden, dass es weniger um einen inhaltlichen Diskurs zum Thema «Golfkrieg» geht, als vielmehr um eine explizit ästhetische Operation und Opposition. Es geht um die Entwicklung sinnlich-konkreter filmischer Verfahren, die den Golfkrieg nicht nur thematisieren, sondern einen Eingriff in die Bildgebungsmodi und den Bildergebrauch dieser Kriege darstellen.

Günter Riederer hat in seinem Aufsatz zu ERKENNEN UND VERFOLGEN folgende Themenschwerpunkte des Films benannt:

«Der Film diskutiert erstens verschiedene Formen der Repräsentation von Gewalt, er stellt zweitens die Frage nach der Authentizität von Bildern, er analysiert drittens den

1 Jacques Rancière: Die Geschichtlichkeit des Films [1998]. In: Eva Hohenberger, Judith Keilbach (Hg.): *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*. Texte zum Dokumentarfilm 9, Berlin 2003, S. 230–246, S. 241.

2 Vgl. Günter Riederer: Luftkrieg und neue Bildproduktion in Harun Farockis «Erkennen und Verfolgen». In: Susanne Krasmann, Jürgen Martschukat (Hg.): *Rationalitäten der Gewalt. Staatliche Neuordnungen vom 19. bis zum 21. Jahrhundert*. Bielefeld 2007, S. 161–178, S. 163.

3 Vgl. Sonja Czekaj: Harun Farockis ästhetische Opposition. In: *AugenBlick* 42/2008, S. 66–80.

Zusammenhang zwischen industrieller Produktion und militärischer Strategie und folgt viertens Kontinuitäten im Bereich der Kriegstechnologie.»⁴

Diesen inhaltlichen Schwerpunkten des Films stehen ästhetische Verfahren gegenüber, die weiterreichende Gedanken- und Assoziationsketten hervorrufen. Der hier vertretenen These und dem Fokus auf die konkreten filmischen Verfahren ist es geschuldet, dass ich meine Ausführungen anders gewichte, als die oben genannten Schwerpunkte es nahe legen.

ERKENNEN UND VERFOLGEN: Der Titel kann als Aufforderung gelesen werden oder als Antwort. Dabei bleibt die Frage, was es zu erkennen und zu verfolgen gilt, ebenso offen, wie die Frage, die der Antwort voraus geht. Beides schließt den Zuschauer mit ein. An ihm ist es, etwas zunächst Unbekanntes im Verlauf des Filmes zu erkennen und zu verfolgen, und an ihm ist es, die Frage(n) zu der Antwort zu stellen, denn «[d]as Sehen muß ein ›Durchblicken›, eine produktive, analytische Arbeit des *Verstehens* sein, die sich nicht vom offensichtlichen Anblick täuschen läßt.»⁵

Mit anderen Worten: Die Antwort, der Titel, lässt sich als Aufforderung, noch offene Fragen zu stellen, lesen und stellt damit dem Film kein vorgefasstes Ergebnis oder ein Thema im eigentlichen Sinne voran. Statt dessen handelt es sich um eine Einladung, sich auf einen Film und zugleich auf einen Prozess einzulassen, in dessen Verlauf wir als Zuschauer etwas erkennen und verfolgen sowie eigene Fragen entwickeln können. Programmatisch ist auch die offene filmische Form, bei der sich erst mit dem Voranschreiten des Films Zusammenhänge aus zunächst scheinbar unzusammenhängenden Themenfeldern ergeben, in Analogie zu den offenen Fragen, die entstehen können. Zentrale Bezugsgröße ist daher auch kein geschlossener Diskurs über ein angekündigtes, klar eingegrenztes Thema, sondern es sind die filmischen Verfahren, die – typisch für Farocki – als Reflexionen in Bild und Ton daher kommen, sich sinnlich-konkret für den Zuschauer erschließen, ohne zu einem eindeutigen Ergebnis oder Abschluss zu gelangen. Denn nicht nur das «essayistische Denken»⁶, sondern in erster Linie die davon untrennbaren filmischen Verfahren als formale Verkörperung dieses Denkens setzen

«den Akzent auf das Partielle und finde[n] etwas von der Bedeutung auf, die blind und bewußtlos im Bild steckt. [...] Die Fahrtensuche und Verfolgung einer Spur [...] führt mal hierhin und mal dorthin, lässt sich produktiv ablenken, sie extrapoliert ihre anfangs gestellten Fragen ins Mikro- oder Makrologische, formuliert sie fortwährend neu und anders.»⁷

4 Riederer 2007 (wie Anm. 2), S. 163.

5 Tilman Baumgärtel: *Vom Guerillakino zum Essayfilm. Harun Farocki. Werkmonografie eines Autorenfilmers*. 2. verbesserte Aufl., Berlin 2002, S. 113.

6 Jörg Becker: In Bildern denken. Lektüre des Sichtbaren. Überlegungen zum Essayistischen in Filmen Harun Farockis. In: Rolf Aurich, Ulrich Kriest (Hg.): *Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki*. Konstanz 1998, S. 73-93, S. 81.

7 Ebd.

So uneindeutig wie der Titel ist auch das erste Bild des Films: Wir sehen nichts inhaltlich Bestimmbares, sondern ein vernebeltes, schwarz-weißes, technisches Bild mit Zahlen und Linien. In der Mitte befindet sich ein Fadenkreuz, darin explodiert etwas, das Bild dreht sich und bricht ab. Doch das Bild – nicht das, was es zeigt – ist konkret sowie technisch erzeugt und wie immer bei Farocki ist genau diese Tatsache entscheidend: Das Bild ist zugleich etwas Konkretes, Sichtbares *und* ein Vorstellungsbild, eine *Einbildung* im weitesten Sinne; es ist konstruiert und damit ein Bild, das man sich gemacht hat, kein *Abbild* (zumindest nicht nur), sondern auch etwas Künstliches, das sich dahingehend befragen lässt, was es uns über seine eigentliche Funktion hinaus zeigen kann. Solche Bilder seien 1991 im zweiten Golfkrieg aus der Luft entstanden, im Zentrum das Fadenkreuz, «auch Bilder aus dem Kopf der Projektilen, aus Kameras, die sich ins Bild stürzen», so der Kommentar. Gleich am Anfang des Films werden das inhaltlich unbestimmte, technisch generierte Bild, der Krieg, die Waffen und die Kameras eingeführt. In den dazu gezeigten Störbildern und den beschriebenen Schwarz-Weiß-Bildern *erkennen* wir nichts. Allein im Fadenkreuz, im Bildzentrum, ist ein undefinierbares Objekt zu sehen, das verfolgt wird.

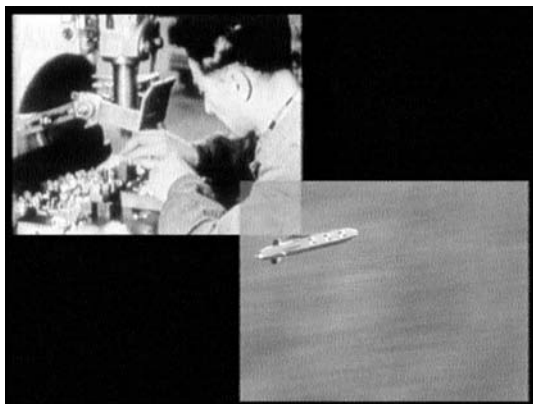


Abb. 1

Der Off-Kommentar wirft die Frage nach einem Zusammenhang von technischer Produktion und Zerstörung auf. Zuvor sehen wir, wie historische schwarz-weiß Filmaufnahmen eines Arbeiters an einer «Stanze aus dem Zeitalter der Mechanik»⁸ mit solchen musikunterlegter, zeitgenössischer Werbefilme für Kriegswaffen «aus dem elektronischen Zeitalter»⁹ erst hintereinander geschnitten, dann in zwei Fenstern nebeneinander gezeigt werden: eine konkrete Gegenüberstellung (Abb.1).

Und noch ein weiterer Zusammenhang wird etabliert: Was hat der Golfkrieg von 1991 mit einem «Simulator zur Übung des Bombenangriffs» von 1943 aus Deutschland zutun? Formal durch die Filmmontage und inhaltlich konfrontiert uns Farocki erneut mit einer konkreten Gegenüberstellung.

Und noch ein weiterer Zusammenhang wird etabliert: Was hat der Golfkrieg von 1991 mit einem «Simulator zur Übung des Bombenangriffs» von 1943 aus Deutschland zutun? Formal durch die Filmmontage und inhaltlich konfrontiert uns Farocki erneut mit einer konkreten Gegenüberstellung.

8 So bezeichnet im Filmkommentar.

9 Ebd.

Science-Fiction

Wie eine Science-Fiction-Vision muten die Aufnahmen von zwei Soldanten an, die eine Art Visier, in dem offenbar für die Augen der Soldaten Kriegsgeschehen simuliert wird, vorm Gesicht tragen und mit Waffen in einem leeren Raum hantieren (Abb.2). Im Fokus steht die Simulation des Sehens, ein technisierter Blick, der etwas zeigt, das im realen Hier-und-Jetzt für das menschliche Auge nicht sichtbar ist.

Das technische System soll dem Kommentar zufolge nichts Falsches erkennen, diese Art des Sehens ist also zielgerichtet – wie die Bomben im Krieg. Hier zeigt sich bereits eine Gemeinsamkeit der militärischen Sehapparate und des Krieges: Es geht um ein bestimmtes Ziel, das es zu erkennen und zu verfolgen gilt. Was dem vorbestimmten Ziel nicht entspricht, wird als etwas «Falsches»¹⁰ interpretiert, das eben nicht erkannt werden soll. Das heißt, bei dieser Form des Sehens geht es immer auch darum, etwas nicht zu sehen, genauer, nichts anderes zu sehen als das Ziel, so wie es im Krieg darauf ankommt, nichts anderes zu treffen als das Ziel. Der Krieg findet sein Äquivalent in den Techniken des Sehens, in jenem technisierten Sehen, das er hervor bringt.

Tatsächlich sieht der mit militärischer Technik unvertraute Zuschauer erst einmal nichts inhaltlich Bestimmbares, er versteht nur, dass es um Vermessungen und Berechnungen geht, um etwas Abstraktes, das im konkreten Bild nicht sichtbar wird. Dies enthüllt abermals den Gedanken, dass das militärisch-technische Sehen vor allem darauf abzielt, nichts zu sehen außer dem Ziel. Es handelt sich um eine Suchbewegung, die alles ausschließt, was nicht Ziel der Suche ist, und darum in erster Linie auf das Nicht-Sehen abzielt, denn das Sehen im menschlich-physischen Sinne schließt immer auch jene Randphänomene und Erscheinungen mit ein, die jenseits des konkreten Ziels liegen, zumindest registriert es sie.

Die «Schlachtfelder aus dem Rechner»¹¹ und die grotesk bis zur Lächerlichkeit wirkenden, rechts abgebildeten und an Science-Fiction erinnernden Visiere der Soldaten, die mit Waffen im leeren Raum hantieren, wirken in der Tat mehr wie ein Computerspiel, als dass sie an realen Krieg, wie ihn der Zuschauer von Bildern der beiden Weltkriege im Gedächtnis hat, erinnern. Selbiges gilt für die Bilder aus den Bombenkameras: «Zwar zeichnen sich die Bilder aus dem Kopf der Rakete durch drastischen Realismus aus, sie besitzen allerdings eine Konkretheit, die offensichtlich der Imagination keinen Raum mehr lässt.»¹² Dies ist eine ganz andere Art von Krieg, ein technischer, simulierter, der keine visuelle Ähnlichkeit mehr mit den Bildern toter Soldaten auf realen Schlachtfeldern hat. Analog dazu zeigen uns die in den Bomben angebrachten Kameras zwar ihr Ziel, doch die Opfer und die Zerstörung bleiben außen vor, denn mit der Detonation der Bomben erlöschen auch die Bilder, die sie vom Ziel geliefert haben.

10 Ebd.

11 Ebd.

12 Riederer 2007 (wie Anm. 2), S. 165.

Das vernebelte Schwarz-Weiß-Bild vom Filmanfang wiederholt sich und gewinnt mit dem neuen, erweiterten Kontext, in den es gesetzt wird, weitere Bedeutungsschichten. «Diese Aufnahmen aus der Luft sind zunächst eine Funktionskontrolle. Hat die Bombe getroffen? Kam zur Ausführung, was zuvor beschlossen wurde?» Nach diesen von der Kommentarsprecherin aufgeworfenen Fragen sieht man einen älteren Filmausschnitt vom Abwurf einer Bombe aus einem Flugzeug mit folgender Erklärung: «Schon im Zweiten Weltkrieg gab es Fernlenk Waffen [...]. Distanzwaffen: Es gilt, zum Gegner Distanz zu halten, das gegnerische Feuer zu vermeiden: das Gegenteil von einem Selbstmordangriff.»

Nähe und Distanz müssen punktgenau berechnet werden: Man muss nah genug am Ziel sein, um es zu treffen

und weit genug entfernt, um nicht vom Gegner getroffen zu werden – wie in einem Strategiespiel. Handelt es sich also um einen Krieg, der weniger von Soldaten ausgefochten wird, als vielmehr durch Berechnungen und Simulationen noch vor dem realen Ausagieren des Konflikts steht? Ein Strategiespiel? Ändert sich hierdurch nicht die Bedeutung von «Krieg»?

Im Fadenkreuz: Krieg, Fabrik und «magische Momente»

Bilder von Überwachungskameras in einem Walzwerk: Sie sind bunt, nicht schwarz-weiß wie die Bilder aus den Bombenkameras. Betrachtet man die Einteilung des Bildes in vier Felder, so erscheint die dünne, schwarze Linie, die den Bildschirm trennt, als Fadenkreuz (Abb.3).

Handelt es sich auch um einen anderen Kontext, so wird doch augenblicklich eine Analogie deutlich, nämlich die Funktionskontrolle als Hauptanliegen sowohl der

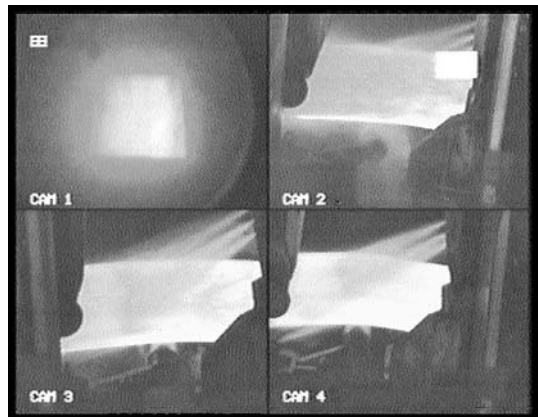


Abb. 2–3

Luftaufnahmen aus dem Zweiten Weltkrieg und den Golfkriegen, als auch der Überwachungskameras im Walzwerk. Die im Kommentar benannte «Distanz zur Hitze des Stahlblechs und zum Lärm der Walzen» schafft eine Verbindung zum Themenfeld der Kriegsgegner, die ebenfalls auf Distanz gehalten werden sollen. Das Fadenkreuz, welches der Zuschauer bereits von den Bildern der Kameras aus dem Golfkrieg kennt, taucht hier ebenfalls wieder auf und genau diese scheinbar rein formale Analogie – die im Kommentar unerwähnt bleibt – zeigt einmal mehr, dass hier ein Denkprozess zum Tragen kommt, den der Zuschauer zusammen mit dem Film aktiv vollziehen soll. Farocki serviert dem Zuschauer keinen zur Konsumption fertigen Diskurs, sondern initiiert einen Denkprozess, der sich mit den Themenfeldern des Films entwickelt und der ganz konkret im Ästhetischen – im sinnlich Wahrnehmbaren, in Bild und Ton und deren Montage – zur Entfaltung kommt.

Es existiert demnach ein Zusammenhang zwischen den Sehtechniken in Krieg und Produktion (Bombenkameras und Produktionskontrollkameras), zwischen Produktion und Zerstörung (Fabrik und Krieg), wie es schon am Anfang des Filmes heißt. Die militärtechnischen Bilder wie auch die Bilder der Überwachungskameras im Walzwerk sollen «Information sein und eigentlich nicht Bilder», wie es im Kommentar heißt. Ein rotes Leuchten und eine viereckige, weiße Form, aufgezeichnet von den Überwachungskameras, wirken jedoch fast wie ein abstraktes Kunstwerk; es sind faszinierende und schön anzusehende Bilder. «Wenn sie von einer Schönheit sind, dann ist diese nicht beabsichtigt oder berechnet.»¹³ – im Hinblick auf die den Bildern zugeschriebene Überwachungs- und Informationsfunktion ist die «Schönheit» fast als subversives Element zu betrachten. Diese Eigenschaft ist nämlich nicht kalkuliert, sie entzieht sich den intendierten Funktionen und bildet damit einen Überschuss, einen Mehrwert, der nicht im rationalistischen Einsatz der Bilder aufgeht. In dieser Hinsicht wahrt das funktionalistische Kontrollbild seine Autonomie als Bild.

Sowohl die Röntgenkamera im Walzwerk als auch die Kriegskameras sollen etwas sichtbar machen, was das menschliche Auge nicht sehen kann. Allerdings ist das, was diese Bilder zeigen *sollen*, für das menschliche Auge nicht oder kaum interpretierbar. Das Bild bedarf daher der Interpretation durch spezielle Bildverarbeitungsprogramme – oder der des Zuschauers, wenn man diesen Gedanken auf Farockis Film überträgt und selbst die Operation des Erkennens und Verfolgens vollzieht.

«Ein Projektil, das seinen Kurs selbst korrigiert, droht Unfehlbarkeit an», heißt es später im Film im Zusammenhang der Fernbomben aus dem Zweiten Weltkrieg. Doch der Originalfilm zu Schulungszwecken von Soldaten weist durch die Darstellung eines Meeres «mit glitzernden Wogen»¹⁴ sowie Rauch, der aus einem beschädigten Schiff aufsteigt und mit einem zeitgenössischen Bild aus der Kriegssimulation enggeführt wird, abermals einen ästhetischen Mehrwert auf. «Immer wieder in Instruktionfilmen: beschwörende, magische Momente.»¹⁵ Die «Beschwörung» zielt

13 Filmkommentar.

14 Ebd.

15 Ebd.

darauf ab, etwas Abwesendes in Erscheinung treten zu lassen, hier: die Schönheit *im* funktionalistischen Instruktionsfilm. So interpretiert Riederer diese «magische[n] Momente»: «Technische Bilder haben zunächst eine funktionale Bedeutung, versuchen aber, weil sie sich ihrer Emotionsarmut bewusst sind, eine spezifische Art von Ästhetik zu erzeugen.»¹⁶ Doch wie steht es mit den Aufnahmen der Überwachungskameras aus der Fabrik, die mit den simulierten Kriegsbildern über die filmischen Verfahren in Zusammenhang gesetzt werden? Sie weisen anscheinend eine zufällige Schönheit auf, die erst vom Zuschauer entdeckt werden muss. Anders als das Meer und der Rauch im Schulungsfilm, die von menschlicher Hand gestaltet wurden, kann also bei den Aufnahmen aus der Fabrik nicht von einer bewussten Ästhetisierung ausgegangen werden. Und ob das Meer und der Rauch in benanntem Film nun zu Emotionalisierungszwecken hinzugefügt wurden, oder auf ein Schönheitsbedürfnis seitens der Produzenten hinweisen, das keinen eindeutigen Zweck verfolgt, bleibt offen. Annehmbar ist, dass sowohl die Bilder aus der Fabrik als auch die des Schulungsfilms bei genauerer Betrachtung, die Farocki in seinem Film und der Zuschauer bei der Rezeption von Farockis Film unternimmt, gerade darüber Auskunft geben können, was unintendiert und nicht kalkuliert in ihnen zu erkennen ist wie das Fadenkreuz in den Fabrikbildern: jene «magischen Momente», die sich einer funktionalistischen Interpretation eher entziehen, als sie zu belegen.

Gerade das kalkuliert Funktionale und Rationale an den Sehtechniken, die der Krieg und die Fabrik hervorbringen, sind Eigenschaften, denen Farocki seinerseits bewusst das Nichtkalkulierbare, Fragwürdige und Zufällige gegenüberstellt und zwar nicht als äußerliche Opposition, sondern indem er es *in* ihnen erkennt, dem Zuschauer sprichwörtlich vor Augen führt und damit den funktionalen Sinn dieser Techniken dekonstruiert.

Die den genannten Sehtechniken zugesprochenen Funktionen führen schließlich zu folgender düsteren Science-Fiction-Vision: Es sei wesentlich schwerer, ein Objekt im freien Gelände zu erkennen und zu verfolgen als in einer Fabrik, da diese ein kontrollierter Raum sei. Im Kommentar heißt es pointiert, die Suchgeräte (die zugleich Sehgeräte sind) müssten verbessert oder die Welt den Verhältnissen in der Fabrik angenähert werden. Auf der einen Seite stehen also die Prinzipien der Funktionskontrolle und Rationalisierung mit ihren dystopischen Zukunftsimplicationen (die Welt als Fabrik), auf der anderen Seite stehen die «magischen Momente» sowie all jene Aspekte, die nicht kalkuliert sind und in ihnen erkennbar werden, so man sie mit einem Blick, der weder funktionalistisch noch rationalistisch ausgerichtet ist, untersucht.

1942 – 1951 – 1991: Deutschland – USA – Golf

Die Ursprünge der zeitgenössischen Kriegswerkzeuge werden in ERKENNEN UND VERFOLGEN in den technischen Erfindungen des Zweiten Weltkrieges gesehen. So betrachtet weisen die Kriege eine Kontinuität auf, die landes- und konfliktunspezi-

¹⁶ Riederer 2007 (wie Anm. 2), S. 169.

fisch ist, als wäre der Krieg eine *autonome Industrie*, die ihre eigenen (Seh-)Werkzeuge bzw. *Vision-Tools* hervorbringt und sich mit ihnen stets aufs Neue reproduziert.

Schon 1942 seien Bomben in Deutschland mit kleinen Fernsehkameras bestückt worden, heißt es im Kommentar. Die Kriege in den Golfstaaten werden solchermaßen in Zusammenhang mit der deutschen Geschichte gesetzt, 1942 mit 1991, der Zweite Weltkrieg mit dem zweiten Golfkrieg, die räumliche Ferne mit der optischen Nähe, denn «mit der Fernsehübertragung wird es möglich, sich dem Ziel bildlich anzunähern und ihm doch räumlich fern zu bleiben.»¹⁷

Farocki etabliert hier einen Zusammenhang zwischen militärischen Sehinstrumenten und nichtmilitärischer Nutzung, zwischen Krieg und Medien, verbunden durch jene *Vision-Tools*, die ebenso inhaltsindifferent bzw. landes- und konfliktun-spezifisch funktionieren wie die Kriegstechnik selbst. Durch die Entwicklung der «Fernsehbombe»¹⁸ seien die Fernsehkameras kleiner geworden, Medien- und Militärtechnik entwickelten sich gemeinsam. Dies bestätigt insbesondere die Geschichte der Videotechnik: Vladimir Zworykin erfand nicht nur die elektronische Kamera, sondern kam zugleich auf die Idee, sie für militärische Zwecke zu nutzen:

«Im Jahr 1935 wurde in den USA damit begonnen, Zworykins Idee von kameragesteuerten Geschossen umzusetzen. Videokameragesteuerte Bomben, Raketen, Torpedos, unbemannte Überwachungs- und Aufklärungsflugzeuge – all das wurde vielleicht erst mit dem Golfkrieg technisch perfektioniert und der breiten Öffentlichkeit als kontrollierte Bilder eines vermeintlich kontrollierten und damit vermeintlich «sauberen» Krieges präsentiert – doch begonnen haben diese Entwicklungen bereits mit den ersten elektronischen Kameras der 1930er Jahre.»¹⁹

Diese Zusammenhänge deuten auf etwas hin, was im weiteren Verlauf des Films und im Laufe dieser Ausführungen noch deutlicher zutage treten wird: die vom menschlichen Vorbild autonom gewordene, sich selbst reproduzierende Krieges- und Industrieproduktion sowie die *Vision Tools* im doppelten Wortsinn.

Vision Tools

Vision Tools ist ein mehrdeutiger Begriff. Damit können einerseits optische Geräte gemeint sein, wie die abgebildete Kamera mit der Aufschrift «Vision Tools» (Abb.4), andererseits kann Vision sich auch auf (Zukunfts-)Visionen beziehen. Diese Bilder sind Teil eines doppelten Produktionsprozesses, könnte man behaupten. Sie dienen der Produktion von fortschrittlicher Technik wie auch der Produktion von Visionen, die in die Zukunft gerichtet sind. Laut Kommentar handelt es sich bei den technischen Funktionsbildern um eine andere Gattung von Bildern als jene, die zur Unterhaltung

17 Kommentar von ERKENNEN UND VERFOLGEN.

18 Ebd.

19 Martin Richling: Streiflichter auf Merkmale und Geschichte der Videokameraästhetik. In: Andreas Kirchner, Karl Prümm, Martin Richling (Hg.): *Abschied vom Zelluloid? Zur Geschichte und Poetik des Videobildes*. Marburg 2008. S. 10-25, S. 13.

bestimmt sind. Dies sei ein Unterschied wie der zwischen Last- und Reitpferd.

In einem Werbefilm von 1972 aus den USA, unterlegt mit triumphaler Musik, wird deutlich, dass der Krieg zu teuer geworden ist und mithilfe von computergestützter Technik die Bombenanzahl reduziert werden kann. PAVEWAY, eine lasergesteuerte Bombe, verspricht: *one bomb – one target*. Dies, so der Kommentar, sei ein ökonomisches Argument des elektronischen Zeitalters. Bezeichnenderweise sieht man dabei die Gegenüberstellung des Arbeiters am Produktionsort des sogenannten mechanischen Zeitalters, schon bekannt aus der Gegenüberstellung am Filmanfang (siehe Abb.1) und der Detonation einer Atom bombe (Abb.5).

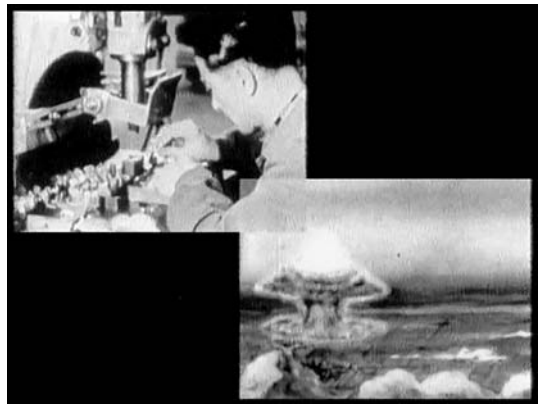
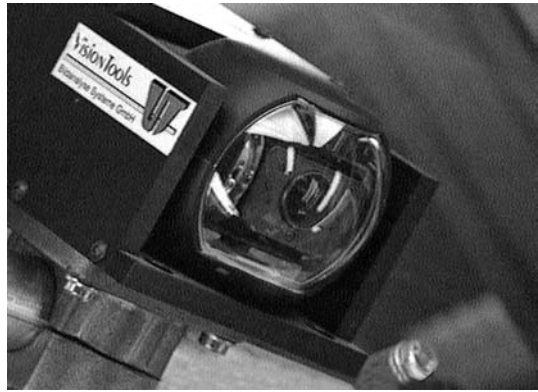


Abb. 4-5

Wenn ich die in den filmischen Verfahren hergestellten Verbindungen von Bildergattungen, Kriegstechnik nach dem Prinzip der Rationalisierung und die Engführung Fabrik/Krieg unter der Überschrift «Vision Tools» mit der oben genannten Doppelbedeutung zusammenfasse, so mit Blick auf jene Science-Fiction-Visionen, von denen weiter oben die Rede war. Denn nimmt man die Seh-Werkzeuge als Visions-Werkzeuge ernst, wird deutlich, dass sie nicht nur operative Bilder zu militärischen Zwecken herstellen, sondern sich im abstrakten Sinne konstruierter Bilder, die Einbildungen, Vorstellungen – eben Visionen – zu erkennen geben, auch auf unsere Vorstellung von der Zukunft auswirken. Mit anderen Worten: Das Bild, das man sich von der Welt macht, und der Blick, den man auf sie richtet, die Art und Weise also, wie man die Welt sieht, hat konkrete Auswirkungen darauf, wie man sie gestaltet. Vor diesem Hintergrund klingt das im Filmkommentar vorgebrachte Argument: «Solche operativen Bilder müssten doch eine andere Sicht auf die Welt eröffnen, von der sie etwas zeigen» wie ein Appell, die operativen Bilder als Erkenntnisinstrumente für die Realität zu verwenden, um eine andere (Ein-)Sicht zu eröffnen und davon ausgehend Visionen zu entwickeln. In die-

ser Art und Weise verwendet Farocki selbst seine *Vision Tools* und bildet damit einen Gegenpol zu jenen aus der Fabrik und aus dem Krieg. Jedoch wieder nicht im Sinne einer äußerlichen Opposition, sondern, ganz im Gegenteil, indem er sich die operativen Bilder aneignet und (filmisch ganz konkret) anders mit ihnen verfährt, was im Einzelnen noch zu zeigen sein wird.

Vorbild und (autonomes) Nachbild

RASCAL: eine mittels Radar vollautomatisch funktionierende Bombe, entwickelt in den USA 1951, im Kalten Krieg. RASCAL integriere «menschliche Urteilskraft und Wahrnehmung». Der Lehr- und Informationsfilm, in dem diese Eigenschaften beschrieben werden, zeigt «Bilder aus der Anflugperspektive, aus Kameras, die sich ins Ziel stürzen».²⁰ Diesen Bildern stellt Farocki jene vom zweiten Golfkrieg gegenüber, immer wieder unterbrochen durch ein Störbild. Kriegsführung und Kriegsberichterstattung fielen zusammen, so der Kommentar. Um geläufige Kriegspropaganda handele es sich dabei nicht, sondern um operative Bilder, «so menschenleer, wie es die automatischen Fabriken sind» – eine abermalige Engführung von Fabrik und Krieg. Riederers Fazit kann in diesem Sinne für beide Bereiche geltend gemacht werden: «ERKENNEN UND VERFOLGEN weist auf ein grundlegendes Defizit technischer Kriegsbilder hin: Die Maschinenaugen in den Bomben befördern uns zwar in das Zentrum der Explosion, auf paradoxe Weise aber entfernen sie uns gleichzeitig von der Wirklichkeit des Krieges.»²¹ Für die Kamerabilder aus den vollautomatischen Produktionshallen der Fabrik mag eine ähnliche Entfremdung vom Menschlichen – hier der Arbeitswirklichkeit – behauptet werden.

In ERKENNEN UND VERFOLGEN findet mehrfach eine Konfrontation des Technischen mit dem Menschlichen statt; immer wieder wird ihr Zusammenhang hinterfragt. So wird häufig im Verlauf des Films ein Raketensuchkopf gezeigt: Dass dieser Ähnlichkeit mit einem menschlichen Auge und einer Kamera aufweist, scheint kein Zufall zu sein (Abb.6).

Die Kamera im Raketensuchkopf kann als eine *Nachbildung* des menschlichen Auges betrachtet werden, nach dessen *Vorbild* es gilt, mithilfe der technischen Möglichkeiten das für das menschliche Auge Unsichtbare sichtbar zu machen. Ein ähnlicher Gedanke taucht schon in Dziga Vertovs Konzept des «Kinoglas» auf, bei dem die Kamera die Schwächen des menschlichen Auges überwinden und mit ihren spezifisch technischen Möglichkeiten einen neuen Blick auf die Welt eröffnen soll.²² Doch anders als bei Vertov tritt das *Nachbild* des menschlichen Auges aus dem Kriegs- und Produktionsbereich nicht im Sinne seiner Nutzung als Analyseinstrumente zum Durchschauen der Wirklichkeit, wie oben auch als impliziter Appell herausgearbei-

20 So der Kommentar in ERKENNEN UND VERFOLGEN.

21 Riederer 2007(wie Anm. 2), S. 173.

22 Dziga Vertov: KINOKI – Umsturz [1923]. In: Eva Hohenberger (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin 2006, S. 67-77.

tet²³ zutage, sondern als Wiedererkennungsschema des Vorgefassten:

Die Suchbewegung der militärtechnischen Sehgeräte arbeitet, indem sie gezielt nach vorgegebenen Formen sucht, wie ein «vorgefasster Begriff, der mit dem Realen zur Deckung kommen will».²⁴ Erkennen bedeutet in diesem Zusammenhang *Wiedererkennen* von etwas Vorgefasstem. Alles andere wird möglichst konsequent außen vor gelassen: eine «Verleugnung bis zur Gegenwirkung», aus der alles Menschliche getilgt und «ins Zeichenhafte verallgemeinert» sei²⁵. Ebenso menscheer seien auch jene Bilder, die wir aus den Golfkriegen zu sehen bekamen. Das Anfangsbild des Filmes und das Störbild wiederholen sich mehrfach in ERKENNEN UND VERFOLGEN – das Störsignal bedeutet, dass zu diesem

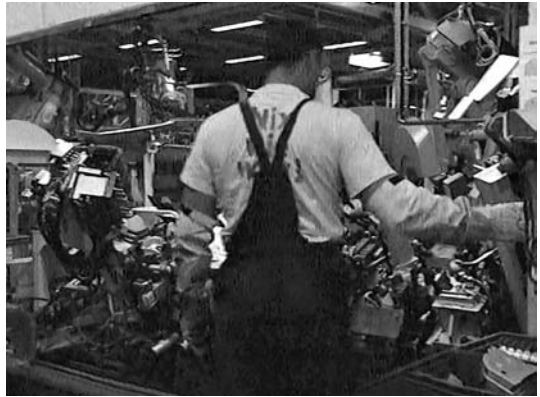


Abb. 6–7

Zeitpunkt die Bombe detonierte. Bilder von Menschen im Zielgebiet, von denen im Kommentar die Rede ist, sind nicht zu belegen, da die Bilder militärischen Zwecken dienen. Der Krieg im elektronischen Zeitalter stelle sich dar als Ereignis ohne Menschen. Und wieder kann diese Aussage auch auf den Produktionsalltag in der Fabrik bezogen werden, wie es die filmische Engführung in ironisch kommentierender Weise auf den Punkt bringt mit der Aufnahme eines Fabrikarbeiters, auf dessen T-Shirt trotz Hosenträgern deutlich zu lesen ist: «Nix wie weg!» (Abb.7).

Im dystopischen Science-Fiction-Szenario der Kriegs- und Produktions(seh)techniken schafft «die Industrie [...] die Handarbeit ab und ebenso die

23 «Solche operativen Bilder müssten doch eine andere Sicht auf die Welt eröffnen, von der sie etwas zeigen» (Kommentar).

24 Kommentar.

25 Ebd.

Augenarbeit»²⁶, haben die Maschinen sowohl die Produktion als auch das Sehen und Interpretieren der Bilder übernommen. Doch anders verhält es sich im Falle des Zuschauers von ERKENNEN UND VERFOLGEN: Hier ist noch selbstständige Augen- und Denkarbeit erforderlich. Die Bilder und Zusammenhänge wollen und können interpretiert werden. Farockis Reflexionen sind immer auch mediale Selbstreflexionen.

Auto-Industrie



Abb. 8

«Autonomie: Roboter, die Türschilder lesen und ihren Zielort selbst suchen», sie hätten ein «Modell ihres Handlungsortes» gespeichert zur Planung und Orientierung.²⁷ Als der Roboter seinen Zielort erreicht, hängt dort deutlich sichtbar ein Plakat, das ein menschliches Auge zeigt (Abb.8).

Die Autonomie, die der Roboter ebenso wie die militärischen Sehtechniken und

die (fast) vollautomatische Produktion in den Fabriken gegenüber dem menschlichen Vorbild der «Hand- und Augenarbeit» erreicht hat, lässt eine Verbindung zur «Auto-Industrie» in doppelter Wortbedeutung zu: In der Automobilindustrie dienen die Kameras der Bestimmung und Korrektur technischer Vorgänge – ohne menschliche Einwirkung.

Die Auto-Industrie wird im Verlauf des Films mit den militärtechnischen Entwicklungen des Golfkriegs in Bezug gesetzt. Dabei wird klar, dass «Auto-Industrie» durchaus nicht nur diesen konkreten Produktionszweig bezeichnet, sondern auch eine «autonome Industrie», eine, die sich selbst reproduziert und ihr physisch-konkretes, menschliches Vorbild längst hinter sich gelassen hat und unabhängig – autonom – vom Menschen weiterproduziert. Kriegstechnik, industrielle Produktion und nicht zuletzt die vielgestaltigen Sehtechniken erscheinen somit als menschliche Schöpfungen, für die der Mensch unbrauchbar geworden ist – wieder eine dystopische Science-Fiction Vision.

26 Ebd.

27 Ebd.

Verfahren

Zu Beginn dieser Ausführungen steht die These, dass Farocki in ERKENNEN UND VERFOLGEN den Golfkrieg nicht nur thematisiert, sondern über die filmischen Verfahren sinnlich-konkret in die Bilderwelten des Krieges eingreift und dass dies zugleich eine Aufforderung an den Zuschauer ist, es ihm gleich zu tun. Daher sollen die filmischen Verfahren nun im Einzelnen in den Blick genommen und in Bezug zu Farockis Œuvre gesetzt werden.

Ein immer wiederkehrendes Bild in ERKENNEN UND VERFOLGEN ist das Störbild, welches den Moment der Bombendetonation anzeigt. Technisch betrachtet kann das Störbild als Merkmal der Videotechnik, die ihrerseits – wie dargelegt – im Zusammenhang mit der Entwicklung militärischer Sehinstrumente steht, beschrieben werden: Richling nennt in Anlehnung an Wolfgang Ernst die *Störästhetik* als genuines Merkmal des Videobildes.²⁸ Rausch- und Schneebilder, wie das Störbild bei der Bombendetonation, zählen dazu und verweisen gerade in diesem Kontext überdies auf ein weiteres, videospezifisches Merkmal: den Live-Charakter, die «pure Gegenwart»²⁹. Der aufmerksame Rezipient kennt das Störbild mit der Implikation «purer Gegenwart» bereits aus Farockis früherem Film VIDEOGRAMME EINER REVOLUTION (1992).³⁰ Gerade das Live-Bild ist neben einer funktionierenden Technik abhängig vom direkten Blick, ausgehend von einem in das stattfindende Geschehen involvierten *Standpunktes*. So kann in SCHNITTSTELLE (1995) dem Störbild aus VIDEOGRAMME EINER REVOLUTION der konkrete wie abstrakte *Standpunkt* des Kameramanns gegenübergestellt werden, der die Aufstände auf den Straßen Rumäniens filmt. Dagegen erlischt mit dem Störbild der Bombendetonation auch der *Standpunkt*, von dem aus gefilmt wird. Nicht umsonst hat Farocki selbst die Bombenkameras als «Selbstmord-Kameras»³¹ bezeichnet. Die einzige Zerstörung, von der diese Bilder zeugen, ist die eigene. Ein im menschlichen Sinne reflektierter oder bewusst gewählter *Standpunkt* kommt indes nicht zum Tragen.

Die *Nachbildung* des menschlichen Auges in militärischen und industriellen Sehtechniken hat ihr *Vorbild* hinter sich gelassen und einen Grad an Autonomie erreicht, der menschliche «Hand- und Augenarbeit» scheinbar obsolet macht: «Auto-Industrie». Technische Geräte erstellen ein Modell der Wirklichkeit aus optischen Informationen, die sie verarbeiten; sie erstellen Bilder und werten sie aus. So die Bilder einer Brücke als militärisches Ziel: Sie gilt als besonders deutliche Wegmarke, «Wegmarke oder Ziel»³². Ihre Umrisse lassen sich von den optischen Erkennungs- und Verfolgungsgeräten besonders gut ausfindig machen. Die Brücke, als Verbin-

28 Richling 2008 (wie Anm. 16), S. 14.

29 Ebd., S. 11.

30 Bei einer Rede Ceausescu bricht die Fernsehübertragung nach einem Aufschrei ab und ein Störbild mit der Aufschrift «Direktübertragung» wird eingeblendet. Demgegenüber stehen Amateuraufnahmen von Aufständen auf den Straßen. Vgl. hierzu auch Czekaj 2008 (wie Anm. 3).

31 www.farockifilm.de (Zugriff 4.2.2009).

32 Filmkommentar.

dungselement gedacht, kann zu einem weiteren Motiv des Films in Beziehung gesetzt werden: dem Fadenkreuz. Dieses lässt sich als Schnittstelle zweier Linien, bzw. als Kreuzung im konkreten wie abstrakten Sinne beschreiben, wodurch es für Überschneidung steht – eine andere Art der Verbindung als Überbrückung. Die Brücke fungiert als artifizielles Verbindungselement von vornherein getrennter Elemente, während im Fadenkreuz, oder in der Kreuzung, unterschiedliche Elemente an einem bestimmten Punkt zusammenlaufen: auf das Verhältnis zwischen Film und Realität bezogen eine «punktuelle Verbindung zur wirklichen Welt»³³, die ein frühes filmisches Verfahren Farockis darstellt. Auch die Brücke ist als Motiv in Farockis Filmen ein Indikator für weiterreichende Überlegungen: Sie steht in *ETWAS WIRD SICHTBAR* (1981) für eine temporäre Verbindung zwischen der Protagonistin und dem Vietnamkrieg sowie zugleich für eine Weiterentwicklung von Farockis filmischen Verfahren vom Punktuellen hin zum Prozesshaften.³⁴ In *ETWAS WIRD SICHTBAR* trennen sich die Brückenelemente nach der *Integration* des Vietnamkriegs in die Lebensgeschichte der Protagonistin, ohne dass die Brücke dabei zerstört würde. Als militärisches Ziel, bei dem die Zerstörung der Brücke intendiert ist, verliert das Motiv seinen Charakter als temporäres Verbindungselement, das nach geglückter *Integration* aufgelöst werden kann. Vielmehr kann ein abrupter Abriss der Verbindung – und damit des Integrationsprozesses – im Kontext der operativen Bilder angenommen werden: Ein Verbindungsabriss, der keine Unterbrechung ist, sondern im Störbild bei der Bombendetonation ein visuelles und zugleich materielles Ende findet.

Wie die militärischen Sehtechniken, wie die Kameras in den Fabriken, so bildet auch der Roboter ein Modell der Wirklichkeit, auf das er sich in seinem Handeln bezieht. Doch diese Art von Modell steht einem bewusst anti-realistischen Verfahren der Modellbildung als Abkehr vom filmischen *Abbild* der Realität hin zur *Übertragung* derselben in eine explizit filmische Wirklichkeit im *Ceuvre* Farockis gegenüber.³⁵ Jörg Becker hat das Verfahren der Modellierung als «Modellprozess» auf Essayfilme im Allgemeinen bezogen:

«Der Essay nimmt etwas von vielen Seiten, ohne es ganz zu erfassen. Er soll als Modellprozeß Bestand haben und nicht einem Resultat zuarbeiten [...]. Den Denkweg des Essays zu beschreiten, heißt nicht, [...] ihn zu absolvieren ohne Rückschau und Erinnerung, also all seine spielerischen, assoziativen, arbiträr ungerichteten Stadien zu verdrängen. Im Vollziehen des Weges indessen scheint das unbegriffliche Abstrakte des Zusammenhangs auf, das sich in keine Aussage fügt.»³⁶

Farocki geht es darum, über das Modell der Wirklichkeit näher zu kommen, in einem Prozess, der über den von Becker beschriebenen «Denkweg» hinaus geht und den Farocki selbst in der Formel $A + B = \infty$ ausgedrückt hat.³⁷ Ganz konkret findet

33 So Farocki in seinem Kommentar des Films *SCHNITTSTELLE* (1995).

34 Vgl. ebd.

35 Vgl. ebd.

36 Becker 1998 (wie Anm. 6), S. 79.

37 Vgl. Czekaj 2008 (wie Anm. 3), S. 75.

solch eine unendliche Annäherung unterschiedlicher Elemente in ERKENNEN UND VERFOLGEN ihr Äquivalent in der Anordnung jeweils zweier (bewegter) Bilder auf dem Bildschirm, die sich stets in einem Punkt überschneiden – wie die Kreuzung, wie das Fadenkreuz, wie Film und Realität. Weil die *Übertragung* von Wirklichkeit in Film niemals 1:1 erfolgen kann – da sie an das spezifisch Filmische gebunden ist – weil es Schnittstellen gibt, die einen Prozess in Gang setzen, stellt sie immer auch eine unendliche Annäherung der beiden unterschiedlichen Ebenen aneinander dar. Bei diesem Prozess ist ferner eine Übersetzungs- und Interpretationsarbeit nötig, die gleichzeitig auch eine Form von Produktion ist: materiell wie abstrakt eine Produktion filmischer Realität.

Der Unterschied zwischen materieller und symbolischer Produktion wird in ERKENNEN UND VERFOLGEN auf das analoge im Unterschied zum digitalen Bild bezogen. Das materielle analoge Bild und die immateriellen, symbolischen digitalen Pixel. Was dabei herauskommt, die Detonation einer Bombe in der Wirklichkeit, geht jedoch über das Symbolische und das Modell hinaus, es ist nicht mehr computernah, wie es im Kommentar heißt, die Zerstörung ist wieder materiell im Sinne des endgültigen Verbindungsabbrisses, oben beschrieben im Zusammenhang des Brückemotivs.

Kann nicht auch hierauf die Anfangsbehauptung im Film bezogen werden, es gäbe einen Zusammenhang von Produktion und Zerstörung? Die Zerstörung beendet einen Prozess, an dessen Ende anders als in den filmischen Verfahren Farockis eben keine Entwicklung, nichts «Produktives» steht, sondern die Vernichtung. Was im Kommentar inhaltlich zum Thema Krieg gesagt und in der Montage der bewegten Bilder vor Augen geführt wird, lässt sich, wie gezeigt, also auch auf die sinnlich-konkreten filmischen Verfahren anwenden, was wiederum einen selbstreflexiven Gestus darstellt, der einmal mehr dafür spricht, dass das Denken *des* Films eines ist, das in Bildern, Tönen und ihrer Montage stattfindet – konkret, nicht diskursiv – so dass ERKENNEN UND VERFOLGEN mehr einen *operativen Eingriff* in die Bilderwelten des Golfkriegs darstellt, als nur interessante Gedanken *darüber* zu vermitteln.

Erkennen und verfolgen!

Am Ende des Films erscheint der Filmtitel tatsächlich als Antwort, als Farockis Antwort auf den Krieg, der sich jenseits der Menschen und scheinbar ohne sie abspielt. Die Art des Sehens, die der Krieg technisch hervorbringt, ist analog zu den Kriegswaffen als Strategie des (Wieder)erkennens und Verfolgens eines konkreten Ziels zu verstehen. Doch was macht Farocki daraus? Er eignet sich die Begriffe (*erkennen und verfolgen*) wieder an. Hat die militärische Sehtchnik das Vorbild des menschlichen Auges im Dienste einer autonomen, auf Zerstörung ausgerichteten Industrie längst hinter sich gelassen, so gibt Farocki die daraus hervorgegangene Strategie des *Erkennens und Verfolgens* seinen Zuschauern auf eine ganz sinnlich-konkrete Weise zurück: über die filmische Form. Die Strategie des *Erkennens und Verfolgens* hat bei Farocki kein vorgefasstes Ziel und ist nicht zur Zerstörung bestimmt, sondern

sie überantwortet dem Zuschauer, sich selbst Fragen zu stellen, Zusammenhänge zu erkennen und zu verfolgen und damit Verbindungen zu schaffen, produktive (Denk-)Prozesse in Gang zu setzen und zu eigenen *Erkenntnissen* zu gelangen. Dies funktioniert durch die Anwendung filmischer Verfahren und stellt damit eine *ästhetische Opposition* im konkretesten Sinne dar. Es sind die Bilder und Töne und ihre Montage in offener Form, die uns abverlangen, selbst zu erkennen und zu verfolgen: Dies erfordert eine Autonomie des menschlichen Denkens, so sprunghaft und unkalkulierbar wie die Kombinationen von Bildern, Tönen und Themenfeldern, die sich erst im Zusammenhang erschließen und Fragen offen lassen, anstatt sie zu beantworten. Diese Autonomie ist eine völlig andere als die «Auto-Industrie» der Kriegs- und Produktionsmaschinen. Sie bringt Gedanken und Erkenntnisse hervor, stiftet Verbindungen und stößt Entwicklungsprozesse an. Und vor allem ist sie dem Menschen eigen. So wie das militärtechnische Bild die nicht bezähmbare Eigenschaft hat, schön zu wirken, lässt sich auch das menschliche Denken, diese Form des *Erkennens und Verfolgens*, nicht zur Gänze funktionalisieren und rationalisieren.

Farocki greift ein: Er bricht das autonom gewordene *Nachbild* zurück auf sein menschliches *Vorbild* und eignet sich die Strategien und Begriffe wieder an, um daraus mithilfe seiner *ästhetischen Operation* eine explizit *ästhetische Opposition* zu schaffen: «Im Zentrum des Fadenkreuzes» steht als konkretes (Sinn-)Bild die Überschneidung, von der ausgehend Verbindungen und Erkenntnisprozesse möglich werden.

Die militärischen Bilder der Bombenkameras und die Kriegssimulationen haben im 3. Golfkrieg ihren medialen Stellenwert eingebüßt: An die Stelle von menschenleeren Zielflugbildern aus der Bombenperspektive und SF-artigen, an Computer- und Strategiespiele erinnernden Kriegssimulationen treten nun, drastischer und realistischer denn je, wieder Bilder toter und gefolterter Menschen: Die im Internet kursierenden Tötungs- und Enthauptungsvideos, die Folterbilder aus den Gefängnissen Abu-Ghraib und Guantanamo bezeugen diese Entwicklung eindringlich. Es scheint so, als wäre in den Bildern des 3. Golfkriegs das, was in jenen des 2. fehlte - die Opfer, die Kriegsverbrechen hinter den Kulissen - mit aller Vehemenz, größtmöglichem Realismus und in reiner Schockästhetik zurückgekehrt. Man gewinnt daher den Eindruck, die *Vision-Tools* aus dem 2. Golfkrieg zeugten von einer völlig anderen Bedeutung von «Krieg», als die Folter- und Enthauptungsbilder des 3. Golfkriegs und als stünden sich diese beiden Bedeutungen als äußerliche Oppositionen gegenüber. Im «digitalen Zeitalter» sind scheinbar nicht die Science Fiction-Zukunftsvisionen des «elektronischen Zeitalters» realisiert und verbreitet worden, sondern wir haben es wieder mit Bildern zu tun, die an solche der beiden großen Kriege im «mechanischen Zeitalter» erinnern, dabei aber zeitnaher, weiter und schneller als jemals zuvor verbreitet und zugänglich werden. Doch auch um diese Bilder ist es zunehmend still geworden; es scheint fast, als verschwänden sie gänzlich aus den Medien und als fände der Krieg nun weit weg und im Verborgenen statt. Gibt es somit nichts mehr, was es zu erkennen und verfolgen gilt?