

Christina Scherer

## **Bilder kommentieren Bilder: Die Analyse von Film im Film**

### **Schnittstellen zwischen Harun Farocki und Jean-Luc Godard**

Harun Farocki hat einmal in einem Interview auf die Frage, welche Bedeutung Godard heute für ihn habe, geantwortet: „Ich habe nun schon vor dreißig Jahren in *Le Mepris* gegessen. Und heute ist es immer noch schwierig, dem gerecht zu werden, so überraschend-komisch operiert der Godard gegen alle Regeln. Das ist noch immer da, und ich komme mir fast so vor, als ob ich immer hinter Godard hergelaufen bin.“<sup>1</sup> Farocki hat am Einfluß Godards auf seine eigene Filmarbeit nie einen Zweifel gelassen. Im folgenden soll dieser Einfluß an einem Beispiel aufgezeigt werden, Farockis Video *Schnittstelle* von 1995. *Schnittstelle* dient als Kreuzungs- oder Vergleichspunkt zwischen den beiden Filmemachern, der Gemeinsamkeiten der ‚Linien‘ in ihrem jeweiligen Werk. Die auffälligste Gemeinsamkeit ist der autoreflexive Gestus, der die Filme Godards durchzieht und auf Seiten Farockis in *Schnittstelle* besonders augenfällig ist.

Die *Schnittstelle* Farockis ist keine Angelegenheit der Geometrie, jedenfalls nicht in erster Linie, sondern es handelt sich bei der Schnittstelle um einen Schnittplatz, den Ort, an dem Bilder und Töne montiert werden. Aber Farocki spielt natürlich mit der Doppeldeutigkeit des Begriffs: die Schnittstelle ist der Ort, an dem der Filmautor, der Monteur arbeitet, und es ist der Ort, an dem die Bilder und Töne zueinander gestellt werden, und zwar so, daß die Schnittstellen sichtbar bleiben. Und dort, im formalen Bereich, kommt die Geometrie dann doch wieder ins Spiel, als eine Projektion von Bezugslinien: vom Filmau-

---

<sup>1</sup> Harun Farocki im Gespräch mit Tilman Baumgärtel, in: Tilman Baumgärtel: *Vom Guerillakino zum Essayfilm: Harun Farocki. Werkmonographie eines Autorenfilmers*. Berlin 1998, S. 213.

tor zu den Bildern, von den Bildern zu anderen Bildern und von dort zum Zuschauer, schließlich vom Filmautor zum Zuschauer.

In *Schnittstelle* sitzt Farocki an seinem Videoschnittplatz. Er reflektiert über den Video- und den Filmschnitt, über das Zueinanderfügen von Filmbildern, über die Filmarbeit, er zeigt Ausschnitte aus zahlreichen eigenen Filmen der Vergangenheit, kommentiert sie und stellt am Ende Pläne für einen zukünftigen Film vor. Dabei ist das Filmbild, das der Zuschauer zu sehen bekommt, geteilt: es sind immer zwei verschiedene Bilder zu sehen, die sich in der Mitte überschneiden, eines in der linken oberen Hälfte und eines in der rechten unteren Hälfte, meist ist das obere Bild etwas größer, aber nicht immer. Die Bilder sind auf eine schwarze Fläche gesetzt. Es ist dazu anzumerken, daß *Schnittstelle* eigentlich für die Präsentation in Form einer Installation aus zwei nebeneinander gestellten Bildschirmen gedacht ist und für die Ausstellung „Nach der Fotografie“ des Musée d'art moderne in Lille konzipiert worden ist.<sup>2</sup>



Farocki am Schnittplatz in *Schnittstelle*

*Schnittstelle* ist sowohl eine Analyse von Film im Film als auch ein Selbstportrait und teilt einige Merkmale mit Godards Autoportrait *JLG/JLG* (1994) und anderen Filmen, in denen sich Godard selbst inszeniert und über seine Arbeit reflektiert (erinnert sei an die *Scénarios* von Godard, etwa das *Scénario du film Passion*, 1982, und an die *Histoire(s) du cinéma*, 1989-1998). Dort sieht

---

<sup>2</sup> Ebenda, S. 175.

der Zuschauer Godard bei seiner Auseinandersetzung mit den filmischen Bildern über die Schulter.



Godard in *Scénario du film Passion*

In formaler Hinsicht ist es vor allem die Seh-Anordnung, die hier wiederkehrt: der Filmautor sitzt vor Monitoren und betrachtet die Bilder und sich selbst, der Zuschauer betrachtet den Filmautoren und die Bilder. Genau diese Form und die Verdopplung der Bilder und Blicke findet sich in Godards Film *Numéro deux* (1975), den Farocki als Inspiration für *Schnittstelle* angegeben hat. Zum Vergleich der beiden Filme ziehe ich eine Beschreibung von Harun Farocki und Kaja Silverman heran. Farocki und Silverman haben ein Buch geschrieben: *Von Godard sprechen*. Darin analysieren sie, indem sie sich gegenseitig die Stichworte geben, Filme Godards, von *Vivre sa vie* (1962) bis *Nouvelle Vague* (1990), darunter auch *Numéro deux*. Silverman:

„Die Filmbilder erinnern an nichts, das wir kennen. Das meiste wurde mit Video gedreht und anschließend von Videomonitoren in 35 mm abgefilmt. Häufig erscheinen zwei Videomonitore gleichzeitig. Weil das 35 mm-Format größer ist als die Videobilder, schwimmen diese auf einer großen schwarzen Fläche. Anfang und Ende von *Numéro deux* zeigen ein volles Bild. Hier filmt Godard eine andere ‚Szene‘ – den Ort der Produktion, der im Film üblicherweise nicht zu sehen ist. Man erkennt ihn bei der Arbeit im Studio, umgeben von seinem Handwerkszeug und dem Material, das er in den Film einarbeiten wird. Das 35 mm-Material bildet den Prozeß ab, in dessen Verlauf Godard seinen Film reflektiert

und ein anderes Verhältnis zu ihm einzunehmen sucht.“<sup>3</sup>

Und Farocki ergänzt:

„Die Idee, das Bild zu verdoppeln, muß Godard beim Arbeiten mit Video gekommen sein. Beim Videoschnitt sitzt man gewöhnlich vor zwei Monitoren. Der eine zeigt das bereits ausgewählte Bild, der andere das Rohmaterial, aus dem man das nächste Bild aussucht. Am Schnittplatz wird es zur Gewohnheit, an zwei Bilder zugleich zu denken.“<sup>4</sup>

Nun ist *Schnittstelle* nicht im 35 mm-Format gedreht worden und es gibt an keiner Stelle ein volles Bild. Dennoch ist der Einfluß in der Form der visuellen Analyse, der audiovisuellen Kritik spürbar. Das Denken an „zwei Bilder zugleich“, die De- und Rekomposition von Bildern: dieses Verfahren teilt Farocki mit Godard. In *Schnittstelle* erklärt Farocki, das Besondere an einem Schnittplatz sei, daß es zwei Bilder gleichzeitig zu sehen gebe: „Ein Bild in Beziehung zum anderen“. Genau diese Beziehung ist es, über die auch Godard kontinuierlich reflektiert hat: „Man muß immer zweimal sehen. Das ist es, was ich mit Montage meine, einfach etwas in Verbindung bringen.“<sup>5</sup>

Farocki zerlegt seine eigenen Filme, die er zitiert, in bewegte Einstellungen von wenigen Sekunden und unbewegte Einstellungen von jeweils einer halben Sekunde und reiht sie neu aneinander. Er stellt Bilder auf den beiden Monitoren des Schnittplatzes einander gegenüber und reflektiert darüber, ob sie zueinander passen: „Geht dieses Bild mit diesem? Dieses Bild zu diesem: bietet es sich an? Dieses Bild mit diesem: schließt es sich aus? Man kann diese Zweifelt so auffassen, daß da ein Bild das andere kommentiert. Bisher haben stets Worte, manchmal Musiken, die Bilder kommentiert. Hier kommentieren Bilder Bilder.“

Godard hat dieses Verfahren vorgemacht, nicht nur in *Numéro deux*, sondern auch in zahlreichen anderen Filmen und zuletzt in *Histoire(s) du cinéma*. Das grundlegende Prinzip ist der Vergleich, die Gegenüberstellung von Bildern in der Montage: nicht nur von Filmbildern, sondern auch von Gemälden, Grafiken und Fotografien. Das Verfahren soll an einem Beispiel aus dem Kapitel 1b, *Une histoire seule*, aus *Histoire(s) du cinéma* illustriert werden. Godard hat es bereits 1987 in einer Dokumentation von Guy Girard und Michel Boujut vorgebracht, in der er von seinen Vorbereitungen zu den späteren *Histoire(s)*

---

3 Kaja Silverman und Harun Farocki: Von Godard sprechen. Berlin 1998, S. 167 (Titel der Originalausgabe: *Speaking about Godard*, New York 1998).

4 Ebd.

5 Jean-Luc Godard: Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos. Frankfurt a.M. 1992, S. 16 (Titel der Originalausgabe: *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Paris 1980).

berichtet.<sup>6</sup> Dort hält er ein Foto von Griffith, „wie er eine seiner Großproduktionen dreht“, neben eine Aufnahme von Lilian Gish auf einer Eisscholle aus *Way Down East* (1920), dieses wiederum stellt er einem Bild gegenüber, das sich auf dem Titelblatt von George Didi-Hubermans *Invention de l'hystérie* befindet, „Augustine in der Salpêtrière“. Er kommentiert diese letzte Gegenüberstellung mit einem Text, der in *Une histoire seule* wiederkehrt:



*Histoire(s) du cinéma*: Lilian Gish auf der Eisscholle ...

Und es ist der Abend des neunzehnten Jahrhunderts, es sind die Anfänge des öffentlichen Verkehrs, und es ist der Anbruch des zwanzigsten Jahrhunderts, es sind die Anfänge der Hysteriebehandlung, es ist der alte Charcot, der dem jungen Freud die Pforten zum Traum aufschließt: er soll den Schlüssel zu den Träumen finden. Aber wo ist der Unterschied zwischen Lilian Gish auf ihrer Eisscholle im Sturm und Augustine in der Salpêtrière. Man muß das im Auge behalten, die Kindheit der Kunst, und nichts anderes.<sup>7</sup>

---

6 Ich entnehme es der Dokumentation von Claude Ventura et al., *Von der Nouvelle Vague bis Nouvelle Vague*. Jean-Luc Godard 1960-1990. WDR 1992.

7 Hier zitiert nach: Jean-Luc Godard: *Histoire(s) du cinéma*. 4 Bde. (plus einer Edition des Soundtracks auf CD). München 1999 (ECM New Series), Bd. 1, S. 66 (aus dem Französischen von Hanns Zischler).



... und Augustine in der Salpêtrière

Das Gemeinsame, Verbindende zwischen den beiden Bildern verbleibt zunächst einmal dunkel und rätselhaft. Godard gibt einen Hinweis in der Dokumentation von Girard und Boujut, indem er fortfährt: „Es ist dasselbe Bild. Bonnel kann nicht sagen: ‚Interessiert keinen, wenn Sie von Freud sprechen‘. Es geht um die öffentlichen Transportmittel. Was ist Kino? Ein öffentliches Transportmittel der Gefühle. Darum geht es!“ Nun läßt sich nicht behaupten, daß dadurch der Bezug des einen Bildes zum anderen unbedingt klarer würde. Er spaltet sich schon im Zitat aus *Une histoire seule* in eine Vielzahl von Aspekten auf. Es ist in der Gegenüberstellung der Bilder eine zeitliche Koinzidenz angelegt – Freuds Traumanalyse und die Anfänge des Kinos –, ein unbestimmter gemeinsamer Bezug der Hysterie und des Kinos auf das Traumhaft-Unbewußte und auch ein Kommentar zur Technikgeschichte: Jean-Martin Charcot hat, wie Didi-Habermann ausführt<sup>8</sup>, seine Hysteriepatientinnen fotografisch dokumentiert, wobei das technische Medium der Fotografie gleichsam zu einem Mittel der Psychoanalyse wird, d.h. die Hysterie kann auf diese Weise klassifiziert werden. Das Medium Fotografie dient bereits in seinen Anfängen zum „Transportmittel“ (hysterischer) Gefühle, der Film setzt dies auf seine Weise fort. Lilian nimmt die Stelle von Augustine ein (beiden, der Hysterie in

8 George Didi-Habermann: *Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*. München 1997 (Titel der Originalausgabe: *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*. Paris 1982).

der Psychiatrie und den Gefühlen im Kino dient das Weibliche als Projektionsfläche).

Für den Zuschauer nun liegen solche Verbindungen, wie sie Godard herstellt, nicht unbedingt auf der Hand. Godard wie auch Farocki vertrauen darauf, daß in der audiovisuellen Analyse, also der Analyse nicht durch Worte, sondern in der Gegenüberstellung, in der Gleichzeitigkeit der Bilder, etwas sichtbar wird, das nicht in der Versprachlichung der visuellen Erfahrung einholbar ist, jedenfalls nicht ganz. Farocki hat zu *Schnittstelle* erklärt: „Ich wollte zeigen, daß man an Filmen etwas erkennen kann, an fremden und an eigenen. Es gibt auch im dümmsten Schneiderraum eine erstaunliche Klugheit.“<sup>9</sup> Diesem angestrebten sehenden Erkennen wird von Farocki im Kommentar von *Schnittstelle* ein Primat gegenüber dem Reden und Schreiben über Film zuerkannt: „Heute kann ich kaum ein Wort schreiben, wenn nicht zugleich ein Bild auf dem Schirm zu sehen ist, oder vielmehr: auf beiden Schirmen.“ Dementsprechend hatte Godard erklärt: „Ohne Bild kann man nicht reden.“<sup>10</sup> Und noch eine Parallele von Farocki zu Godard: Bei seinem Film *Ein Bild*, so Farocki in *Schnittstelle*, habe sich der Bauplan des Films bei der „vorsatzlosen Anschauung“ der Bilder von selbst erschlossen. Es gibt eine aktive Bewegung im Innern der Bilder, die sich zu einer impliziten Ordnung fügt, zu einer Logik der Bilder. Godard erzählt in *Scénario du film Passion*, er habe seine Mitarbeiter aufgefordert, nicht mit vorgefaßten Bildern an den Film heranzugehen, sondern dem Möglichen Raum zu geben. Diese Haltung, die versucht, Bilder nicht von vornherein mit Bedeutungen zu befrachten, sondern das zu sehen, was in ihnen angelegt ist, verdichtet sich in Godards Schlagwort vom Finden gegenüber dem Er-Finden.

In der visuellen Analyse ist die Schnittstelle, die Kontaktfläche zwischen Bildern und Bildern, Bildern und Tönen, ein Experimentierfeld, der Schnittplatz ein Labor. Farocki fragt in *Schnittstelle*: „Was am Schnittplatz geschieht, ist das einem wissenschaftlichen Versuch vergleichbar?“ Godard hat ihm schon Jahre früher geantwortet, in seiner *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*: Diese audiovisuelle Kritik und Reflexion, das ist „so wie Wissenschaftler im Laboratorium arbeiten“,<sup>11</sup> „das ist wie bei der naturwissenschaftlichen Arbeit“.<sup>12</sup> Angestrebtes Ergebnis des Experiments ist die Verwandlung, womit der Schnittplatz einer Alchimistenküche vergleichbar wäre. In Godards eigenen

---

9 Farocki im Interview mit Baumgärtel, in: Baumgärtel, Vom Guerillakino zum Essayfilm, S. 228.

10 Godard, Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos, S. 233.

11 Ebd., S. 17.

12 Ebd., S. 112.

Worten:

„Wenn ein Bild für sich betrachtet etwas klar ausdrückt, wenn es eine Interpretation enthält, wird es sich nicht durch den Kontakt mit anderen Bildern verwandeln. Die anderen Bilder werden keine Macht über es haben, und es wird keine Macht über die anderen Bilder haben. Weder Aktion noch Reaktion. Es ist endgültig und nicht weiter verwendbar im System des Kinematographen.“<sup>13</sup>

Es stellt sich an dieser Stelle die Frage, ob es das „endgültige“ Bild gibt oder geben kann. Doch geht es hier darum, daß die Bilder in ihrer De- und Rekombination oder -komposition daraufhin befragt werden, ob sie aufeinander reagieren können, was sich immer erst im Moment ihres Aufeinandertreffens zeigt. Der mögliche Bezug eines Bildes zu einem anderen Bild ist zunächst nicht sichtbar, liegt nicht offen zutage: wer denkt beim Anblick von Lilian Gish auf der Eisscholle an das Bild von Augustine in der *Salpêtrière*? Die Frage Godards: Wo ist der Unterschied zwischen diesen beiden Bildern? ist rhetorisch und umkehrbar: Was verbindet sie? Es ist offenbar der Hof des Unklaren, des Unbestimmten, das die Bilder zur Reaktion im ‚alchemistischen‘ Prozeß befähigt (vgl. das Zitat oben: ein ‚klares‘ Bild ist unbrauchbar für das kinematographische System). Farocki, seinerseits, hat in der Chiffriermaschine Enigma ein Modell für diese Arbeit mit den Bildern gefunden: „Vielleicht ist der Schnittpunkt ein Geheimschreiber oder eine Dechiffriermaschine. Geht es darum, ein Geheimnis zu enträtseln oder zu bewahren?“ Diese Frage verlangt nicht wirklich nach einer Antwort, aber dies hieße wohl: beides.

Die Reflexion über das kinematographische Bild, über Filmform und über das Kino überhaupt zieht sich wie ein roter Faden durch die Filme Godards. Nicht zufällig hat Robert Stam bei seiner Studie über Reflexivität im Film bei Don Quichotte begonnen und bei Godard aufgehört.<sup>14</sup> Godard hat zum Selbstreflexiv-Werden des Kinos wesentlich beigetragen. In der Seh-Anordnung, beispielsweise im *Scénario* oder in *JLG/JLG*, ist das Filmbild immer Teil einer reflexiven Schleife, in der seine Repräsentationsfunktionen zweifelhaft werden. Farocki reflektiert die Abbildfunktionen von Bildern, nicht nur der Filme, die er zitiert, sondern auch der Bilder der *Schnittstelle* selbst: „So sieht der Arbeitsplatz, der Schnittpunkt nicht aus. Das ist nicht das Abbild, das ist das Modell eines Schnittpunktes.“ Das Bild des Schnittpunktes weist zum Schnittpunkt demnach keine identifikatorische Beziehung auf (das Bild ist nicht die Sache selbst, aber das ist beim Abbild auch nicht der Fall), sondern eine Art Ähnlichkeitsbeziehung. Das ist in dem Sinn zu verstehen, daß es als Modell eine Form

<sup>13</sup>Godard, *Histoire(s) du cinéma*, Bd. 1, S. 61 (und an anderen Stellen wiederkehrend).

<sup>14</sup>Robert Stam: *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York 1992.

vieler möglicher Erscheinungsweisen eines Schnittplatzes darstellt, die Ähnlichkeit mit der *Idee* von einem Schnittplatz haben. Als Modell ist das Bild eine Konstruktion.

Die Bewegung der Reflexion erfasst nicht nur die Bilder, sondern auch die Töne und darüber hinaus die Person des Filmautoren. Dazu noch eine kleine Anmerkung: Historisch gesehen ist die filmische Selbstreflexion auch ein Teil des Programms gewesen, die Filmproduktion politisch zu verstehen, wie es Godard um 1968 gefordert hatte. Farocki unterstreicht diesen Zusammenhang in *Von Godard sprechen* im Kapitel über Godards Film *Le Gai savoir* (1968) und weist auf die selbstreflexive Haltung der Studentengeneration hin.<sup>15</sup> Er sieht sich mit Godard hier auf einer Linie: die eigene Filmproduktion wurde zu einer Form der Ideologiekritik, mit der die Ablehnung der narrativen Strukturen und ideologischen Grundlagen des Hollywood-Kinos einherging. 1967 protestierte Farocki auf einem Experimentalfilm-Festival gegen den Vietnam-Krieg: „Einmal in meinem Leben“, sagt er dazu, „war ich Godard voraus.“<sup>16</sup> In *Schnittstelle* zeigt er Ausschnitte aus seinem Film *Nicht löschesbares Feuer* von 1969, der sich gegen den Vietnam-Krieg richtet. Mit diesem Film ist er mindestens genauso weit von Vietnam entfernt wie Godard mit seinem Beitrag in *Loin du Viet-nam* 1967.

*Schnittstelle* ist wie bereits erwähnt ein Selbstportrait, in dem Farocki Ausschnitte aus seinen eigenen Filmen zeigt, jüngeren und älteren: *Videogramme einer Revolution* (1992), *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (1988), *Ein Bild* (1983) und andere, und diese Ausschnitte kommentiert. Dieser Kommentar ist teilweise aus Wiederholungen der Filmkommentare aus den Filmzitate aufgebaut, die nur leicht zeitversetzt nachgesprochen werden, besonders auffällig bei *Nicht löschesbares Feuer*. Auch in den Filmen Godards gibt es solche „Echolalien“, z.B. in *Hélas pour moi* (1993). Bei Godard wird dieses Sprechen zum Verweis auf eine Sprache, die sich selber spricht, sie ist keinem eindeutigen Sprecher mehr zuzuordnen. Der Sprecher verschwindet hinter seinem Sprechen und einer von ihm unabhängigen Sprachordnung.<sup>17</sup> Diese Bedeutung lässt sich aus den Echolalien bei Farocki nicht herauslesen. Aber sie sind wie bei Godard eine Irritation, ein Mittel, den scheinbar selbstverständlichen Kommentar noch einmal durch eine reflexive Schleife zu schicken: Wer spricht? Farocki 1969 oder Farocki 1995? Kann ein Kommentar von 1969 – oder später – heute noch unverändert gesprochen werden? Die gleichen Worte

---

15 Silverman und Farocki, *Von Godard sprechen*, S. 134.

16 Farocki im Interview mit Baumgärtel, S. 205f.

17 Vgl. hierzu Christina Scherer: Ivens, Marker, Godard, Jarman: Erinnerung im Essayfilm. München 2001, S. 239ff und 270ff.

sind einmal ein Kommentar zu den Bildern und einmal ein Kommentar zum Kommentar, so daß Kommentar und Bild auseinander driften. Darüber hinaus illustriert das Verfahren aber auch Farockis filmpoetologische Aussage in *Schnittstelle*: „Ich spreche in die Bilder hinein und höre aus ihnen heraus“. In der Echolalie ist das Gesprochene zugleich das Gehörte. Der reflexiven Schleife auf der Tonebene entspricht die Dopplung der Person des Filmautoren im Bild: Farocki 1969, der in *Nicht lösbares Feuer* eine Erklärung verliert, und Farocki 1995, der sich selbst auf dem Monitor betrachtet.



*Nicht lösbares Feuer / Schnittstelle*

Einmal angestoßen, neigt der reflexive Prozeß dazu, unendlich zu werden. Er kann zu keinem Ursprung mehr zurückkehren. Jedes Bild hat sozusagen eine unsichtbare Kehrseite. Und obwohl die Reflexion die sinnliche Wahrnehmung zu ihrem Gegenstand macht, das Sehen, Hören und Fühlen, hat sie ein ‚unsinnliches‘ Moment, weil sie der sinnlichen Wahrnehmung das Denken über die sinnliche Wahrnehmung hinzufügt, das von der Wahrnehmung selbst abstrahiert. Die Filme versuchen diese sinnliche Dimension immer wieder einzuholen. Farocki und Godard verweisen in ihren Filmen – der eine in *JLG/JLG*, der andere in *Schnittstelle* – auf einen Sinn, den man als Zuschauer mit dem Film normalerweise nicht in Verbindung bringt, den Tastsinn. In *JLG/JLG* wird die Figur einer blinden Cutterin eingeführt, die mit den Händen die Apparaturen eines Filmschnittplatzes abtastet. Die blinde Cutterin arbeitet bei ihren Schnittooperationen ausschließlich mit den Händen, nicht mit den Augen. Sie il-

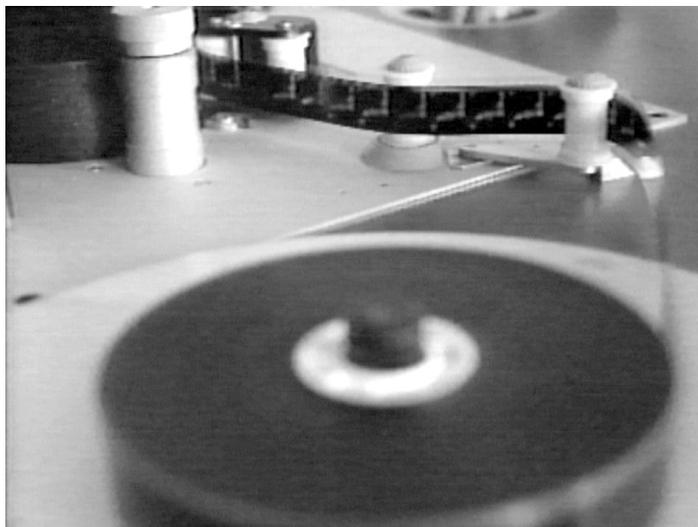
lustriert damit eine Äußerung Godards in einem Interview aus den achtziger Jahren: wenn ein Kalif ihn verurteilen würde und er wählen müßte, ob ihm zur Strafe das Augenlicht oder die Hände genommen würden, so wäre er lieber blind.<sup>18</sup> Die Äußerung ist natürlich nicht wörtlich zu verstehen, sondern als Form einer Reflexion des filmischen Sehens, die die Gleichung Sehen= Erkennen problematisiert und sie gleichzeitig an anderer Stelle, im Bereich der Montage, wieder etablieren helfen soll (vgl. oben: etwas wird in der Gegenüberstellung von Bildern sichtbar). Es ist aufschlußreich, daß nun auch Farocki im Zusammenhang mit dem Schnittplatz auf die haptische Dimension verweist und erklärt: „Bei der Arbeit am Filmschneidetisch lege ich die Fingerspitzen auf die ablaufende Film- oder Tonrolle, um die Schnitt- oder Klebestelle zu fühlen, bevor ich sie sehe oder höre.“ Dagegen werde bei der Arbeit mit Video das Band nicht angefaßt und stattdessen auf Knöpfe gedrückt: auch dies eine Arbeit der Fingerspitzen. Farocki demonstriert anschließend an einem Geldschein, „wie wenig das zusammenfällt, das Wesen und die Erscheinung“ – und ist damit an jenem Punkt angelangt, der auch bei Godards Reflexionen zentral ist: die problematische ‚Erkenntnisfunktion‘ des Sehens.



Schnittstelle bei Farocki ...

---

<sup>18</sup>Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, hrsg. von Alain Bergala (Bd. 1). Paris 1985, S. 503.



...und in Godards *JLG/JLG*

Gerade dort, wo die haptische Wahrnehmungsdimension in den Film eingeführt wird, wird auch deutlich, daß der Film nur über die Wahrnehmung reflektieren, sie aber nicht einholen kann. Provokativ formuliert, scheitern beide Filmemacher daran. Der Film ist in seinen Repräsentationsmöglichkeiten beschränkt und kann seine reflexiven Schleifen nicht verlassen. Vielleicht aber läßt jenes Scheitern den produktiven Sinn der Reflexionsschleifen um so deutlicher hervortreten: es geht um eine Erweiterung der Erkenntnisfähigkeiten, der Möglichkeiten von Erkenntnis in Bildern und der Selbsterkundung des Subjekts/Filmautors mittels autoreflexiver Verfahren. Diese Verfahren berauben die (Selbst-)Bilder der Unmittelbarkeit, rücken sie in Distanz, machen sie fremd. Schon darin liegt ein Gewinn, weil auf diese Weise neue Freiräume für Bedeutungen entstehen. Um den Gedanken zu verdeutlichen, möchte ich auf einen Aphorismus von Franz Kafka zurückgreifen:

„Dreierlei:

Sich als etwas Fremdes ansehen

Den Anblick vergessen

Den Gewinn behalten

Oder nur zweierlei, denn das Dritte schließt das Zweite ein“<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Franz Kafka: *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, hrsg. von Jost Schillemeit. Frankfurt a.M. 1992, S. 57.

In autoreflexiven Prozessen geht es genau um jenen Gewinn. Es ist möglicherweise ein Fehler, die Filme Godards als fertige, abgeschlossene Werke anzusehen und nicht als vorläufige Endstadien eines unabschließbaren Prozesses: bei denen steht der Gewinn auch nie von vornherein fest.