

KRITISIEREN

Es gibt wenige Aspekte, die so oft und so konsistent mit dem Essay in Verbindung gebracht werden wie die Kritik. Lukács handelt vom Essay ausschliesslich als Literatur- und Kunstkritik, Bense nennt ihn »die Form der kritischen Kategorie unseres Geistes«¹ und Adorno die »kritische Form par excellence«². Auch bei Farocki stellt die Kritik ein zentrales Merkmal der künstlerischen Praxis dar, deren Metamorphosen über die Jahrzehnte seines Schaffens entscheidend für die Ausbildung einer essayistischen Arbeitsweise gewesen sein dürften.

Der weitgefasste Begriff der Kritik lässt sich mit Michel Foucault in zwei verwandte, aber unterschiedliche Gebrauchsweisen teilen. Historisch betrachtet handelt es sich bei Kritik schlicht um den »entschiedenen Willen, nicht regiert zu werden«.³ Die Aufklärung weitet den Begriff aus, indem sich »die Erkenntnis von sich eine richtige Idee machen wollte«.⁴ Kants transzendente Kritik zielt auf eben diese Ausweitung: Sie kritisiert nicht Äusserlichkeiten, etwa »die Producte der schönen Kunst«, sondern »das Vermögen selbst, sie zu beurtheilen«.⁵ Sie stellt eine Introspektion der Erkenntnis dar, die ihren eigenen Gültigkeitsbereich abtasten will. Die ursprüngliche Herrschaftskritik wird erweitert durch die Erkenntniskritik.

Bei Farocki wird sich im Folgenden ein Oszillieren zwischen diesen beiden Bedeutungen der Kritik beobachten lassen. Zum einen übt er, im Zeitgeist der 1970er Jahre, substantielle Kritik an den Vermittlungsmethoden des öffentlich-rechtlichen Rundfunks, von denen er nicht regiert werden will. Zum anderen führt ihn diese oppositionelle Kritik zur erkenntniskritischen Frage

1 Bense, »Über den Essay und seine Prosa«, 1952, 31.

2 Adorno, »Der Essay als Form«, 1958, 39.

3 Michel Foucault, *Was ist Kritik?* (Berlin: Merve, 1992), 41.

4 Foucault, 41.

5 Immanuel Kant, *Kritik der Urtheilskraft* (Berlin: L. Heimann's Verlag, 1872), 144.

der grundsätzlichen Möglichkeiten von Vermittlung und inwiefern Erkenntnisprozesse abhängig von Darstellungsformen zu denken sind.

Für die Epistemik der essayistischen Kritik, so die These, ist das Oszillieren zwischen den beiden Bedeutungen entscheidend: Eine zur Erkenntnis befähigende Kritik erschöpft sich nicht in der Auflehnung gegen ein Gegebenes und in seiner Bemängelung, sondern sie sucht die Bedingungen und Implikationen des kritisierten Gegenstandes sichtbar zu machen und bezieht dabei die eigenen Mittel der Darstellung in den Reflexionsprozess mit ein.

Es wird im Verlaufe des Kapitels immer wieder auf Farockis Kritik des TV-Journalismus in den frühen 1970er Jahren eingegangen werden, um die Dringlichkeit hervorzuheben, mit der Farocki seine eigenständige kritische Form ausbildete. Den gefilmten Journalismus bezeichnete er in dieser Zeit als den »Hauptausdruck des Fernsehens«: »Diese Sprache in Bild und Ton und Schnitt umgibt uns, eine Ausdrucksweise, so bestimmend und mächtig und das Denken und Empfinden ausrichtend wie Schriftdeutsch.«⁶

Hier wird die Tragweite deutlich, die Farocki zur Kritik dieses Fernsehformats antreibt. Er sorgt sich um die Angemessenheit eines zentralen demokratischen Instruments der Medien als vierte staatliche Gewalt. Es geht um nichts Geringeres als um das aufklärerische Anliegen der *Bildung*, also ums Erlernen eines adäquaten Instrumentariums zur kritischen Analyse bewegter, audiovisueller Inhalte, die den Text als Leitmedium westlicher Demokratien in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ablösen.

Stellt das Kritisieren ohne Zweifel eine Konstante in Farockis Schaffen dar, die sich über die gesamten vier Jahrzehnte seiner aktiven Karriere beschreiben liesse, so setzt dieses Kapitel bewusst einen Fokus auf die Anfangsphase. Denn die Kritik tritt insbesondere in der politisch geladenen Zeit der

6 Harun Farocki, »Über die Arbeit mit Bildern im Fernsehen (1974)«, in *Meine Nächte mit den Linken: Texte 1964-1975*, hg. von Volker Pantenburg (Köln: Walther König, 2018), 164. Zuerst erschienen in: *Filmkritik*, Nr. 211, Juli 1974, 308-316.

Den Vergleich der Ausdrucksweise des Fernsehens mit jener der Sprache wiederholt Farocki in einem späteren Text. Er veranschaulicht die Wirkung des vom Fernsehen oktroyierten Ausdrucks durch die Hierarchisierung von Standard- und Umgangssprache: »Das Arbeiten am Schneidetisch macht aus der Umgangssprache Schriftsprache. [...] Am Schneidetisch wird aus Gestammel Rhetorik. Weil es diese rhetorische Artikulation gibt, ist der Diskurs ohne Artikulation im Schneideraum Gestammel.« Harun Farocki, »Was ein Schneideraum ist (1980)«, in *Nachdruck: Texte = Imprint: writings*, hg. von Susanne Gaensheimer (Berlin: Vorwerk 8, 2001), 83.

späten 1960er und 70er Jahre als treibende Motivation des jungen Filmemachers in Erscheinung. Diese Phase, auf die gleich anschliessend unter dem Titel der Agitation näher eingegangen werden soll, findet ihren Abschluss mit dem 1982 gesendeten Film *Etwas wird sichtbar*. Nach diesem Film, der noch einmal die kolonialistischen Verbrechen westlicher Mächte im Vietnamkrieg kritisch thematisiert, entfernt sich Farocki von der politischen Filmpraxis im Geiste der Studentenbewegung und deren didaktisch-aufklärerischem Filmvokabular. Mit Blick auf essayistische Arbeitsweisen gilt es nachzuzeichnen, wie sich an den Entwicklungen in produktionsästhetischer wie auch arbeits-technischer Hinsicht im Verlaufe der 70er Jahre diese Wende abzeichnet.

Die Unterteilung des Kapitels folgt drei Themenfeldern, die sich ausgehend von der Studentenbewegung in der westdeutschen Filmproduktion neu zur Debatte stellten: die institutionelle Einbindung des Films, die Selbstverständlichkeit des Autorsubjekts und schliesslich die Ausbildung einer eigenständigen Form der Kritik.

Kritik der Produktionsverhältnisse: Agitation

Der Neue Deutsche Film, in dessen Umfeld Farocki zu verorten ist, entstand aus der Kritik am deutschen Nachkriegsfilm. Dieser hatte es versäumt, die Nachkriegsjahre zur Verjüngung und Innovation zu nutzen. In dem 1962 von Alexander Kluge verfassten *Oberhauser Manifest* erklärte die junge Generation von Filmemachern »Papas Kino« mit seinen ewig gleichen Heimat- und Paukerfilmen und den Karl-May-Verfilmungen kurzerhand für tot.⁷ Im Zuge der immer lauter werdenden Erneuerungsforderungen entstanden in Westdeutschland zwei Filmschulen, die Hochschule für Film und Fernsehen München (HFF) und die Deutsche Fernseh- und Filmakademie Berlin (dffb), in die Farocki im ersten Jahrgang aufgenommen wurde. Doch selbst von dieser vergleichsweise progressiven Einrichtung wurde er zweimal relegiert. Das Probejahr hatte er nicht bestanden mit der Begründung, seine Filme »seien nicht filmisch« – ein deutliches Indiz dafür, dass Farocki in seiner Kritik an den etablierten Filmformen eine Ästhetik fernab der Sehgewohnheiten ver-

7 Vgl. Tilman Baumgärtel, *Vom Guerillakino zum Essayfilm: Harun Farocki: Werkmonographie eines Autorenfilmers* (Berlin: B-Books, 2002), 41.

folgte.⁸ Dank der Solidarisierung der Studentenschaft und einer wegen der Tumulte rund um den Schah-Besuch in Westberlin 1967 defensiv agierenden Schulleitung sprach ihm diese jedoch ein weiteres Probejahr zu. Bereits ein Jahr darauf wurde er allerdings aufgrund eines politisch motivierten Boykotts endgültig von der Filmschule relegiert.⁹

Im folgenden Jahrzehnt verdiente Farocki sein Geld als freier Mitarbeiter beim öffentlich-rechtlichen Rundfunk, insbesondere dem Westdeutschen Rundfunk in Köln (WDR). Erhielt er die Möglichkeit, selbst Sendungen zu machen, so waren diese geprägt von einer äusserst kritischen Haltung gegenüber den Formaten der Sendeanstalten. Seine ideologiekritische Position zwischen Frankfurter Schule und Studentenbewegung, zwischen ›politischer bzw. ästhetischer Linke‹ artikuliert er überdies in zahllosen Essays in der ›damals wichtigsten deutschen Filmzeitschrift‹ *Filmkritik*, in deren Redaktion er während zehn Jahren sass.¹⁰

Diese turbulente Zeit subsumiert Tilman Baumgärtel in seiner Monographie zu Farockis Werken aufgrund dessen ausgeprägt politischer Motivation unter dem Stichwort Agitation. Agitation, das hört sich weniger nach differenzierten Standpunkten, nach didaktischem Feingefühl und epistemischer Offenheit an – nicht zuletzt, da Agitation im heutigen Sprachgebrauch meist im Kunstwort Agitprop in einen direkten Zusammenhang mit Propaganda gesetzt wird.

In der Tat finden sich in den frühen Schriften etwa mit »*Minimale Variation*« und »*semantische Generalisation*« und *Die Rus und die Egs* (beide 1969) zwei programmatische Aufsätze, die mit ihrem apodiktischen Ton und dem Willen

8 Harun Farocki, »Lerne das Einfachste!«, in *Das Erziehungsbild: zur visuellen Kultur des Pädagogischen*, hg. von Tom Holert und Marion von Osten (Wien: Schlebrügge Editor, 2010), 298.

9 Farocki war kein Einzelfall, wie Volker Pantenburg die tumultuösen ersten Jahrgänge der dffb zusammenfasst: »Many students at dffb had experienced radicalisation in 1967 and 1968, involving the occupation of the School and its renaming, ›Dziga Vertov-Akademie‹, and the production of agitational films like *Herstellung eines Molotov Cocktails* (How to build a Molotov Cocktail) (attributed to Holger Meins, later joining the Red Army Faction) or Brecht die Macht der Manipulateure (Break the Power of the Manipulators) (Helke Sanders, 1967-1968), opposing the Springer press and its defence of the Vietnam War. The confrontation between students and the School's directors, which had been palpable since the beginning, eventually led to the expulsion of 18 students from dffb in November 1968.« Volker Pantenburg, »The case of Westdeutscher Rundfunk (WDR)«, in *Critical Studies in Television*, Nr. 14 (2019): 109.

10 Baumgärtel, *Vom Guerillakino zum Essayfilm*, 2002, 51.

nach Systematisierung der agitatorischen Praxis in diese Richtung weisen. In knappen, lakonischen Setzungen wie »Agitation ist Methodenlehre« führt Farocki in beinahe protokollarischer Sprache seine Thesen aus.¹¹ Im Kern dieser Texte steckt die Überzeugung, dass eine strengere Methodik eine Steigerung der Effizienz agitatorischer Praxis nach sich zieht: »Die Agitation will dem Diskussionszusammenhang der Künste entkommen und Effizienz zu ihrem Kriterium machen.«¹²

Sowohl Duktus als auch Absicht dieser Texte lassen keinen Zweifel daran, dass es sich bei der beschriebenen Filmpraxis um alles andere als eine essayistische handelt. Dieser sich manifestierende Glaube an die Versprechen systematischer Wissenschaft beschränkt sich jedoch auf 1969, den Höhepunkt der Studentenbewegung. Umso interessanter ist die Frage, wie sich Farockis Haltung bezüglich der Funktion des Films durch das Sammeln praktischer Erfahrungen beim Rundfunk und in seinen eigenen Spielfilmen entwickelt. Baumgärtels Kategorisierung des frühen Schaffens als Agitation darf nicht den Blick auf die Brüchigkeit und die sich selbst subvertierenden Tendenzen dieser Periode verstellen. Farockis frühem Werk ist sowohl im Medium des Texts als auch des Films meist eine Distanz und Skepsis eingeschrieben, die über die Vermittlung einer politisch oppositionellen Gesinnung hinausweist und bei weitem nicht bei den Versprechen einer systematisierbaren Medientheorie stehen bleibt.

In einem ebenfalls 1969 erschienenen Aufsatz mit dem Titel *Die Agitation verwissenschaftlichen und die Wissenschaft politisieren* reflektiert und differenziert Farocki die Mittel der Agitation. Er unterscheidet darin die linke Agitation explizit von agitatorischen Bemühungen anderer politischer Lager, da sie selbst nicht Gefahr laufen dürfe, sich durch allzu strikte Methoden einem Dogmatismus anzunähern.¹³

Dazu müsse sich die linke Agitation vom hierarchischen »Lehrer-Schüler-Schema« verabschieden, das einer agitatorischen Praxis schnell eigen wird, wenn sie sich als »gesellschaftliche Unterrichtung« versteht. Entsprechend

11 Harun Farocki, »Die Rus und die Egs (1969)«, in *Meine Nächte mit den Linken: Texte 1964-1975*, hg. von Volker Pantenburg (Köln: Walther König, 2018), 77, Zuerst erschienen in: film, 5, Mai 1969, 10.

12 Farocki, 78.

13 Vgl. Harun Farocki, »Die Agitation verwissenschaftlichen und die Wissenschaft politisieren (1969)«, in *Meine Nächte mit den Linken: Texte 1964-1975*, hg. von Volker Pantenburg (Köln: Walther König, 2018), 68, Zuerst erschienen in: film, 3, März 1969, 49-52.

»muss die theorie der agitation eine kritische theorie des lernens enthalten«, die »die bürgerliche wissenschaft pädagogik« überfällt und für ihre Zwecke ausschlachtet.¹⁴ Denn das ferne Ziel der Umwälzung der Produktionsverhältnisse könne nur durch die Partizipation von selbständig agierenden, selbsttätig lernenden Akteuren erreicht werden:

Die Agitation nimmt für sich in Anspruch, die Umstände, die sie notwendig machen, aufheben zu wollen: also zur Emanzipation der Agitierten beizutragen. Ihr Ziel kann niemals sein, jemanden einfach zu etwas zu bringen. Sie muß zugleich über ihre Methoden aufklären.¹⁵

Diese kritische Selbsttätigkeit unterscheidet sich von jener, die in einem bürgerlichen Lernsetting erzielt werden will durch den Freiheitsgrad, die Befähigung zur Selbstreflexion und insbesondere durch eine intrinsische Motivation:

die selbsttätigkeit, die der höchste stand der lernforschung und -praxis im sinn hat, ist eine beschränkte selbsttätigkeit. es ist eine selbsttätigkeit, die den lernenden in die lage versetzen soll, einen produktionsprozeß zu überschauen, nicht überschauen soll der ausgebildete die zusammenhänge von produktionsprozeß und gesellschaft. er soll die produktion steuern können, nicht aber die produktionsverhältnisse umwälzen können, wenn er das für nötig hält, die linke agitation kann die materialien über die erziehung zur selbsttätigkeit brauchen, weil selbsttätigkeit potentiell dazu befähigt, die produktionsverhältnisse umzuwälzen, die linke agitation muß die lizensierte selbsttätigkeit zu einer selbstgewählten machen.¹⁶

Die »beschränkte«, »lizensierte« Selbsttätigkeit durch Film überwinden zu wollen, stellt Farocki allerdings vor das Problem, dass das Medium Film ein ausgesprochen einseitiges Kommunikationsmittel darstellt, mit dem – wenn überhaupt – nur schwerlich ein »herrschaftsfreie[r] Dialog« in Gang gesetzt

14 Farocki, 68.

15 Harun Farocki, »Minimale Variation« und »semantische Generalisation« (1969), in *Meine Nächte mit den Linken: Texte 1964-1975*, hg. von Volker Pantenburg (Köln: Walther König, 2018), 86. Zuerst erschienen in: *film*, 8, August 1969, 10-11.

16 Farocki, »Die Agitation verwissenschaftlichen und die Wissenschaft politisieren (1969)«, 2018, 72.

werden kann: »der fluß beim film ist immer hierarchisch, er geht von einer quelle zu vielen empfängern.«¹⁷

Ausserdem ist das Publikum, das durch Massenmedien wie Film und Fernsehen erreicht wird, zu heterogen, als dass »effektiv politische Argumentation und Information verbreitet« werden könnte.¹⁸ Etablierte Formate reagieren auf dieses Problem mit dem Trick, das Publikum zu »sortieren« und zu »formieren«, sodass stets nur ein bestimmtes Zielpublikum angesprochen wird. Dieses wiederum kann mit einer weitaus wirkungsvolleren, weil Intimität vorgaukelnden Sprache adressiert werden. Indem in einem öffentlichen Diskurs das Private vorgetäuscht wird, werden Zuschauer – wie Farocki den Soziologen Horst Reimann zitiert – effektiver angesprochen.¹⁹ Bei der filmischen Agitation darf es Farocki zufolge allerdings nicht darum gehen, die Trennung von privat und öffentlich zu wiederholen und aus ihr Kapital zu schlagen. Vielmehr muss der linke Filmemacher »mit seiner Kommunikation gesellschaftliche Organisationsformen mitkonstituieren«.²⁰

Als unmittelbare Antwort auf die strukturellen Eigenschaften der Massenmedien schlägt Farocki vor, den Film in eine spezifische Lernsituation, etwa eine Gruppenschulung, einzubetten. Dabei werden nur immer kurze Filmepisoden gezeigt, die anschliessend in der Gruppe diskutiert werden. So soll verhindert werden, dass die Empfängerin ermattet und dadurch ihre Beteiligung unerheblich wird. Dass dieser Vorschlag für Farocki nur teilweise befriedigend war, zeigt sich bereits in dem 1970 im WDR ausgestrahlten Lehrfilm *Die Teilung aller Tage*, der exakt nach diesem Schema verfährt. Dabei werden die Diskussionen jedoch notgedrungen zu einem Teil der Sendung und büßen im Endprodukt zwangsläufig ihre ursprüngliche Funktion ein. Obschon Farocki hier auf jene Partizipation abzielt, die sich Brecht im Zusammenhang mit dem Rundfunk wünschte und die den »Distributionsapparat in einen Kommunikationsapparat« verwandeln sollte,²¹ so bleibt die Sendung eher ein Lehrstück, das vor allem »für die Darstellenden lehrhaft«

17 Farocki, 66.

18 Harun Farocki, »Primär-Kommunikation und Sekundär-Kommunikation (1969)«, in *Meine Nächte mit den Linken: Texte 1964-1975*, hg. von Volker Pantenburg (Köln: Walter König, 2018), 91, Zuerst erschienen in: film 11, November 1969, 10-11.

19 Farocki, 92.

20 Farocki, 94.

21 Bertolt Brecht, »Der Rundfunk als Kommunikationsapparat«, in *Brecht Werke: grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 21 (Berlin u.a.: Aufbau-Verl., Suhrkamp, 1992), 553.

ist und deshalb – im Grunde genommen – gar keines Publikums bedarf.²² Will die linke Agitation über den Rundfunk ein grosses Publikum erreichen, bedarf es jedoch eigenständig funktionierender Formate, deren Didaktik sich nicht zentral auf ein dem Medium fremdes Lernsetting stützt.

In dem Anspruch, die Agitation aus den Seminaren in die Wohnzimmer zu bringen, gründet Farockis Suche nach einer Form, die selbst »gesellschaftliche Organisationsformen« mitkonstituiert. Die Arbeiten der 70er Jahre stehen im Zeichen dieses beinahe paradoxen Anspruchs: die Erziehung zur Selbstständigkeit mit den Mitteln eines unilateralen Mediums. Dieser Anspruch liegt sowohl seinen frühen Spielfilmen als auch seiner Arbeit beim Fernsehen zugrunde, dessen bestehende Arbeitspraktiken und Sendeformate er immer wieder daran messen wird.

Der Anspruch bildet auch die Grundlage für eine frühe Auseinandersetzung mit dem Konzept des Essays im Film, einer Form, mit der in den 70er Jahren einige wenige Exponenten des Neuen Deutschen Films wie Alexander Kluge oder Hartmut Bitomsky experimentierten, die jedoch kaum je als solche bezeichnet wurden und auf die die Filmtheorie erst zwanzig Jahre später aufmerksam wurde.²³

Farockis Suche nach neuen Formen der audiovisuellen Darstellung wurde also entscheidend durch die Agitation und die Politisierung der Kunst Ende der 60er Jahre beeinflusst. Dabei besteht das Ziel seiner agitatorischen Filmpraxis weder darin, einen Film für die Kinokassen zu drehen, noch in der Verwirklichung einer bestimmten Filmästhetik. Vielmehr rückt die grundlegende Frage der gesellschaftlichen Funktion der Kunst in den Vordergrund. Farockis Vorstellung einer linken, agitatorischen Filmpraxis fordert von Filmemachern die Berücksichtigung von Parametern, die sich im konventionellen Kinobetrieb entweder erübrigen oder von Verwaltern und Mittelmännern des Kapitals übernommen werden, um mit Farocki zu sprechen. Die »hersteller von agitationsfilmen« müssen sich nicht mehr nur mit der Frage beschäftigen, *was* gezeigt wird – nach Farockis Ansicht »bisher beinahe der einzige

22 Bertolt Brecht, »Anmerkung [zu den Lehrstücken]«, in *Werke: grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 23 (Berlin u. a.: Aufbau-Verl., Suhrkamp, 1995), 418.

23 Der erste Sammelband zum Essayfilm erschien 1992 (vgl. Christa Blümlinger und Constantin Wulff, *Schreiben Bilder Sprechen: Texte zum essayistischen Film* (Wien: Sonderzahl Verlagsgesellschaft, 1992)). Farocki stand Blümlinger und Wulff überdies »beratend zur Seite« als diese 1991 eine Filmschau mit dem Titel »Essay-Filme« für das Wiener Stadtkino vorbereiteten. Christa Blümlinger, »Nachwort«, in *Ein ABC zum Essayfilm* (Berlin: Harun Farocki Institut & Motto Books, 2017), 25.

gegenstand der filmtheorie«²⁴ –, sondern eben auch mit der Frage, *wer* den Film *wo* und *wozu* sehen wird: »Bei einem Film, der durch seinen politischen Zusammenhang ein politischer Film ist, wird die Diskussion über Ästhetik zu einer über Wirkungsästhetik.«²⁵ Farocki fordert also nicht nur eine holistischere und reflektiertere praktische Filmarbeit, sondern auch veränderte Konventionen der Filmtheorie: Der agitatorische Film bedarf einer neuen Weise, wie über ihn gesprochen wird, einer Weise, die sich für den Film im Sinne der materialistischen Praxis auch aus gesellschaftspolitischer Sicht interessiert und sich nicht nur »auf die Gegenstände der Freizeitindustrie fixiert«.²⁶

»Womit kann man die agitation betreiben?«, fragt Farocki und antwortet:

im weitesten sinne hat die arbeitsteilung bisher für den professionellen filmemacher entschieden: er macht filme, in der agitationspraxis muß er bereit sein, gedichte zu machen oder kinder zu hüten oder es zuzulassen, daß statt eines filmes gedichte gemacht und kinder gehütet werden.²⁷

Der Arbeitsbereich des Filmemachers weitet sich aus und das Spektrum nötiger Arbeitsschritte wird unvorhersehbar. Bei der Verfolgung eigener Pläne müssen auch vermeintliche Umwege in Kauf genommen werden – wie beispielsweise Kinder zu hüten und sich dabei in die Lerntheorie einzulesen. Die zielgerichtete Frage nach dem Inhalt eines Films steht längst nicht am Anfang der ästhetischen Auseinandersetzung mit einem Stoff.

Entsprechend würde man der Poetik oder – vielleicht treffender – in die Praxis gesetzten Ethik von Farockis frühem Schaffen kaum gerecht werden, beliesse man es bei werkimmanenten Analysen der einzelnen Filme. Vielmehr soll der Versuch unternommen werden, etwas über den Status des verhandelten Wissens und dessen Darstellung zu erfahren, indem genauer auf die den Film begleitenden Produktionsprozesse geachtet wird. Dies geschieht in der Hoffnung, der Herausbildung einer genuin essayistischen Praxis beizuwohn-

24 Farocki, »Die Agitation verwissenschaftlichen und die Wissenschaft politisieren (1969)«, 2018, 64.

25 Harun Farocki, »Staubsauger oder Maschinenpistolen. Ein Wanderkino für Technologen (1968)«, in *Meine Nächte mit den Linken: Texte 1964-1975*, hg. von Volker Pantenburg (Köln: Walther König, 2018), 59, Zuerst erschienen in *Film*, 12. Dezember 1968, 1 und 7.

26 Farocki, »Die Rus und die Egs (1969)«, 2018, 77.

27 Farocki, »Die Agitation verwissenschaftlichen und die Wissenschaft politisieren (1969)«, 2018, 64.

nen, die nicht zuletzt aufgrund von Versäumnissen, Sackgassen und uneinlösbaren Desideraten im frühen Schaffen an Kontrast gewinnt.

»The Revolution will not be televised«

In der ersten Hälfte der 70er Jahre erhielt Farocki die Möglichkeit, drei Fernsehsendungen über das Fernsehen und seine Formate zu produzieren. Ermöglicht wurden diese ersten medienkritischen Arbeiten durch die vom öffentlich-rechtlichen Sender WDR initiierte Sendereihe *telekritik*, in der sich das Fernsehen selbstkritisch reflektieren sollte. Mit der 1973 gesendeten Arbeit *Der Ärger mit den Bildern* bestimmt Farocki den Ton der ersten *telekritik*-Sendungen, die sich direkt mit der journalistischen Praxis des öffentlich-rechtlichen Fernsehens auseinandersetzten und diese frontal angriffen. Farocki provozierte damit innerhalb der WDR-Redaktionen starke Reaktionen.²⁸ *Moderatoren im Fernsehen*, seine zweite Sendung für die Reihe, wurde nicht mehr ausgestrahlt.

In *Der Ärger mit den Bildern* nimmt sich Farocki vor, »die Machart des Features« zu kritisieren, um »den eigenen Betrieb zu agitieren«.²⁹ Farockis Betrieb »war das öffentlich-rechtliche Fernsehen, und ich gehörte zu einer kleinen, sehr kleinen Gruppe, die nicht neue Inhalte forderte, sondern eben das Verhältnis von Bild und Ton kritisierte«.³⁰

Parallel zur Sendung ist der 1973 in der Frankfurter Rundschau veröffentlichte Artikel *Drückebergerei vor der Wirklichkeit* entstanden, in dem er das Fernsehfeature wie folgt definiert: »Feature ist die mittlere und große Form des TV-Journalismus, mit Aufsatz, Essay oder der Reportage im Wortjournalismus zu vergleichen.«³¹ Damit kritisiert Farocki das für die Bildung und die vertiefte Auseinandersetzung mit Inhalten zentrale Format des Fernsehens, welches zumindest funktionell nahe am Anspruch seiner eigenen Beiträge

28 Vgl. Volker Pantenburg, »TELEKRITIK: Über zwei Filme von Peter Nestler«, *Necsus*, 2017, <https://necsus-ejms.org/telekritik-uber-zwei-filme-von-peter-nestler/> [12.03.2019].

29 Farocki und Blümlinger, *Ein ABC zum Essayfilm*, 2017, 5.

30 Farocki und Blümlinger, 5.

31 Harun Farocki, »Drückebergerei vor der Wirklichkeit (1973)«, in *Meine Nächte mit den Linken: Texte 1964-1975*, hg. von Volker Pantenburg (Köln: Walther König, 2018), 132, Zuerst erschienen in: *Frankfurter Rundschau*, Nr. 127, 2. Juni 1973, S.XI.

steht. Die Kritik am Fernsehfeature lässt sich folglich als Agenda für den eigenen Umgang mit Bildern verstehen.

In übersichtliche Abschnitte gegliedert, versucht er, die Unzulänglichkeit der visuellen und sprachlichen Rhetorik und deren Ursprung in simplen Ökonomisierungsstrategien aufzuzeigen. Er wirft dem Feature »Unkonkretheit« vor, da es sich nicht genügend Zeit lässt, die Dinge selbst zum Sprechen zu bringen, von denen es handelt.³² Stattdessen werden lauter »Stellvertretungs- bzw. Code-Bilder« gezeigt, die sich mit einer prototypischen Darstellung begnügen.³³ Er moniert die Unehrllichkeit des Formats, das immer im selben Duktus berichtet, auch wenn den Bildern zeitweise einzig eine Füllfunktion zukommt. Wollen die Bilder etwas illustrieren, so ergibt sich dadurch keine neue Erkenntnis: Nach einem Mord wird beispielsweise das Haus des Delikts gefilmt.

Vom Kommentar hingegen wird aufgrund seiner »arbeitssparenden Vorzüge« exzessiver Gebrauch gemacht: Nachdem der Filmemacher

einmal die Möglichkeit hat, etwas entweder zu sagen oder zu zeigen, untersucht er gar nicht mehr lange, was sich besser sagen lässt und was sich besser zeigen lässt. Wenn er etwas aufgenommen hat, was nichts zeigt, dann werden die Worte das ausbügeln.³⁴

Dies alles verdeutlicht, dass die Informationen vollständig in der Sprache vorhanden sind: Man versteht die Sendungen, auch ohne hinzusehen. Zur Sprache wiederum kommen einzig eingeebte Experten, die in einem »Tonfall der Ausgewogenheit« sprechen, »der jedem Denken die Schärfe nimmt und jeder Empfindung die Intensität«.³⁵

So weit zur Argumentation seiner Kritik. Die Technik der Entlarvung, die er für seine *telekritik*-Sendung wählt, beschreibt er in einem später veröffentlichten Artikel wie folgt:

Ich ging in der Hauptsache darauf ein, daß die Bilder und die Worte (und deren Beziehung zueinander) Phrasen sind. Durch Zitieren Phrasen als Phrasen herauszustellen, gibt es einfache Mittel, man muß sie aus ihrem Zusam-

32 Farocki, 133.

33 Farocki, 133.

34 Farocki, »Über die Arbeit mit Bildern im Fernsehen (1974)«, 2018, 166.

35 Farocki, »Drückebergerei vor der Wirklichkeit (1973)«, 2018, 139.

menhang holen, in dem sie sich verstecken wollen, und man muß sie wiederholen, also der Überprüfung aussetzen.³⁶

Repetition und Dekontextualisierung eröffnen ohne Zweifel einen neuen Blick auf die Bilder. Die entscheidenden Informationen, wie diese Bilder zu lesen sind und weshalb sie dem originalen Kommentar keine Erkenntnis hinzufügen, sind jedoch auch in Farockis Sendung vollständig in der Sprache enthalten. Insofern relativiert sich der von Farocki erhobene Anspruch, durch die gewählten Verfremdungstechniken das Material in eine kritische Distanz zu rücken, von der aus sich die Belanglosigkeit der Bilder von selbst entlarvt. Dass beispielsweise der Kommentar zum Tonfall der Ausgewogenheit im Stile Godards *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967) geflüstert wird, vermag nichts daran zu ändern, dass die Bilder nach wie vor in einem illustrativen Verhältnis zur Sprache stehen – dass sie also keine Erkenntnis generieren, die das Diskursive überstiege.³⁷

Ein Jahr nach *Der Ärger mit den Bildern* erhielt Farocki nochmals die Gelegenheit, eine Fernsehkritik zu den Features zu produzieren. Die Sendung *Die Arbeit mit den Bildern* (1974) verlässt sich über weite Strecken ebenfalls auf den Kommentar, jedoch mit einer bemerkenswerten Ausnahme. In einem kurzen Exkurs zur Geschichte der Kameraarbeit bei Spielfilmen, die Farocki als positives Gegenbeispiel zu den nichtssagenden Fernsehbildern einschiebt, zeigt er zwei Ausschnitte aus Josef von Sternbergs *Morocco* (1930). Zu diesen Beispielen heisst es: »Ich zeige jetzt aus einem Spielfilm Bilder, um in Erinnerung zu rufen, dass Bildermachen nicht heissen muss, ganz vage, abreissende, zufällige und beliebige Sendesekunden herzustellen.« Nach dem ersten Beispiel

36 Farocki, »Über die Arbeit mit Bildern im Fernsehen (1974)«, 2018, 177.

37 Angelika Wittlich, die Produzentin der Sendereihe *telekritik*, verfasst 1974 einen Entwurf für eine Neugestaltung des Formats, da »die bisherige Kritik [...] meistes in der Negativität stecken« blieb (Angelika Wittlich, »Entwurf für eine Konzeption ›Telekritik 1975: ÜBER DOKUMENTARISCHE ARBEIT (1974)«, in *Critical Studies in Television*, Nr. 14 (2019): 129. Ihr Vorschlag, in künftigen Sendungen auf positive Beispiele in der Geschichte des Dokumentarfilms einzugehen, hat Farocki schliesslich mit *Über ›Song of Ceylon‹ von Basil Wright* (1975) umgesetzt.

Farocki geht an verschiedenen Stellen auf die Resonanz ein, die er von Seiten der Produzenten, der Filmarbeitenden und auch seiner Freunde auf die Sendung erhielt. Er bemerkt, dass sie auch in seinem Freundeskreis teils als »zu ungenau« empfunden wurde. Vgl. Harun Farocki, *Zehn, zwanzig, dreissig, vierzig: Fragment einer Autobiografie*, hg. von Marius Babias und Antje Ehmman (Köln: Walther König, 2017), 164.

heisst es weiter: »Bei dieser Art Arbeit weiss der Kameramann, was seine Arbeit wert ist.« Nach dem zweiten Beispiel leitet der Kommentar zum nächsten Thema über. Er gibt also mit keinem Wort zu verstehen, wie sich diese beiden Kameraeinstellungen genau von den nichtssagenden unterscheiden. Dass diese Bilder nicht kommentiert werden, macht auf zweierlei aufmerksam: Erstens verzichtet Farocki damit ostentativ darauf zu reproduzieren, was er gerade als unzulänglich ausweisen will. Dass Sternbergs Plansequenzen unkommentiert bleiben, ist ohne Zweifel der Erkenntnis geschuldet, dass die Essenz der Kameraarbeit in Worte zu fassen dem behaupteten Selbstwert der Bilder performativ widersprechen würde. Andererseits ist dieses plötzliche Verstummen des Kommentars, der bei allen übrigen Bildern den Blick leitet, zwangsläufig so auffällig, dass er einem fehlt. In diesem Fehlen zeigt sich, wie stark die Sendung auf den Kommentar angewiesen ist. Der Zuschauer befindet sich in einem Rezeptionsmodus, der von Beginn weg auf die Anweisungen des Kommentars zählt. Dieser Rezeptionsmodus lässt sich nicht für eine einzige Einstellung durchbrechen, ohne dass dies als Verstoss empfunden würde.

Auch die zweite Sendung läuft immer noch über weite Strecken Gefahr zu reproduzieren, was sie ankreidet. So erscheint es nur mehr symptomatisch, dass sich die Kritik der Sendung beinahe wortgetreu im Aufsatz *Drückebergerei vor der Wirklichkeit* artikulieren liess und dass sich die Form dieses Aufsatzes – und auch der Sendung – in ihrem Aufbau mit vorangestellter Definition, mit einer klaren, aufzählenden Struktur und einem Fazit zum Schluss an einem wissenschaftlichen Format orientiert.

Was sie jedoch von der wissenschaftlichen Untersuchung unterscheidet, ist die Präsenz von Farockis Meinung gegenüber dem verhandelten Thema. Seine Kritik schwankt zwischen wissenschaftlicher Nüchternheit und einem saloppen Ton, der statt konziser Beobachtung vor allem seine polemische Haltung zum Ausdruck bringen will. Seiner oben zitierten Definition des Fernsehfeatures lässt er beispielsweise eine »qualitative« folgen:

Feature bezeichnet eine bestimmte Art, Bild- und Ton-Informationen zu verwursten; mit einem Minimum an Informationstiefe ein Sujet zu vermarkten; mit einem Schwall von Halbheiten lieblos aufgenommene Bilder zuzudecken. Feature ist Bezeichnung geworden für das Verfahren, Dokumenten den Sinn abzupressen, den man am bequemsten brauchen kann; für das Ver-

fahren, Bild- und Tonmaterial entweder so aufzunehmen oder so zu organisieren, daß man nur erfahren kann, was man schon wußte.³⁸

Zweifelsfrei schürt eine solche Passage ebenso Voreingenommenheit wie das kritisierte Fernsehfeature. Wie die Trennung von Wort und Bild zeugt auch diese hybride Position zwischen Aneignung eines wissenschaftlichen Stils und Anfeindung gegenüber dem Gegenstand von einem Willen zur Veränderung – findet aber noch keine adäquate Form dafür.

Wenn er im Fazit seines Essays konstatiert, dass es den Fernseh-Publizisten an Innovation in der Vermittlungspraxis mangle, so legt er den Finger genau auf die wunde Stelle, an der er sich selbst aufhält:

das Ausdruckspotential der Nonfiction [ist] noch sehr schwach, wenn auch die Filmgeschichte ein paar Formen mehr entwickelt hat, als sie den Fernseh-Publizisten geläufig sind, die sich natürlich auf die Filmgeschichte so wenig einlassen wie auf die Geschichte der Dinge, die sie erzählen.³⁹

Es steckt eine gewisse Ironie im Versuch, die Revolution einer Vermittlungspraxis im Stile einer wissenschaftlichen Methode zu erklären und dabei an eine fehlende Imagination im Status quo zu mahnen.

Trotz der Widersprüche, in die sich diese frühe Arbeit verstrickt, darf nicht übersehen werden, dass Farocki hier bereits etwas auf der Spur ist. Im Kern greift seine Kritik die epistemische Verslossenheit des Fernsehfeatures an, das weniger an der Vermittlung von Informationen interessiert ist, als sich ständig selbst in Szene zu setzen.⁴⁰ Im Rundfunk, so Farocki, soll dem Zuschauer vordergründig »dargestellt werden, daß hier eine Darstellungsarbeit stattfindet. Der Sprechende will seine Kompetenz beweisen.«⁴¹ Dass Farocki zu diesem Zeitpunkt selbst noch nach einer eigenen Poetik sucht, um auf die Missstände in performativer Weise hinzuweisen, zeigt, dass die Ausbildung einer alternativen Vermittlungspraxis ein tiefgehendes und sich nur allmählich einstellendes Umdenken im Umgang mit Medien fordert. Der Fokus auf Farockis Praxis versucht genau dieser Entwicklung gerecht zu werden, die sich in stetiger Auseinandersetzung und Konfrontation mit verschie-

38 Farocki, »Drückebergerei vor der Wirklichkeit (1973)«, 2018, 132.

39 Farocki, 139.

40 »Etwas zu verfeuern« heißt heute noch bei Presse und Rundfunk, »etwas attraktiver zu machen«. Axel Buchholz, *Fernseh-Journalismus: ein Handbuch für Ausbildung und Praxis* (Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden, 2016), 225.

41 Farocki, »Über die Arbeit mit Bildern im Fernsehen (1974)«, 2018, 170.

denen Vermittlungsstrategien herausbilden muss, da sie keinem vorgegebenen Schema folgen kann.

Farockis Forderung, die Phrasen der Fernsehfeatures aus ihrem Zusammenhang zu holen und sie durch Wiederholung in eine kritische Distanz zu rücken, erinnert unweigerlich an Brechts Theorie des epischen Theaters. Bekanntermassen ging es Brecht darum, dass scheinbar selbstverständliche Verhältnisse so entfremdet werden, dass diese kritisch hinterfragt werden können: »Das ›Natürliche‹ mußte das Moment des Auffälligen bekommen.«⁴² Getragen werden sollte diese Reflexion nicht von einer Doxa, sondern von einer Dialektik, die eine »Mehrheit von Möglichkeiten« in der Rezeption zulässt.⁴³ Benjamins Lektüre von Brechts Theorie zufolge wäre es das Ziel, dass die Versuchsanordnung zu einer dialektischen Kritik der Zustände führte, sodass deren »verschiedene[] Elemente logisch gegeneinander sich ausspielen«⁴⁴ lassen und somit dem Zuschauer letztlich die Deutungshoheit überantwortet wird.

Farockis frühe Verfremdungsversuche in den TV-Kritiken reiben sich diesbezüglich jedoch an ihrem theoretischen Fundament. Inwiefern die angewandte Technik der Verfremdung im Sinne Brechts »Staunen und Neugierde«⁴⁵ erzeugt, die den Anstoss zur selbständigen Reflexion bildet, sei zumindest dahingehend in Frage gestellt, als die gewonnene Distanz zumeist in den Dienst einer klaren Leseanweisung gestellt wird.

Verbund

Als freier Mitarbeiter des WDR in den 1970er Jahren für eine getrennt lebende, vierköpfige Familie aufzukommen, sich gleichzeitig unentgeltlich in der Redaktion einer Filmzeitschrift zu engagieren und die Produktion eigens

42 Bertolt Brecht, »Vergnügungstheater oder Lehrtheater?«, in *Die Stücke von Bertolt Brecht in einem Band* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1992), 986.

43 Walter Benjamin, »Was ist das epische Theater? (I)«, in *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. 2 (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991), 529.

44 Benjamin, 526.

45 Bertolt Brecht, »Über experimentelles Theater«, in *Bertolt Brecht: Schriften zum Theater 1*, *Gesammelte Werke* 15 (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1973), 301.

finanzierter Filmprojekte vorantreiben zu können, setzt ohne Zweifel eine effektive Arbeitsstrategie voraus.⁴⁶

Charakteristisch für Farockis damalige Arbeitsweise war es, zu einem Thema nicht nur eine Veröffentlichung zu machen, sondern von den finanzierten Recherchen – etwa für Beiträge beim Rundfunk – mehrfach zu profitieren, indem er weitere Texte, Fernseh- oder Radiobeiträge, Filme oder auch Hörspiele mit ähnlichen Themen respektive sich überschneidenden Teilen veröffentlichte. Aus den Recherchen für die vom WDR in Auftrag gegebene Sendung *Der Ärger mit den Bildern* (1973) gingen beispielsweise drei Texte in der *Filmkritik* und der Frankfurter Rundschau hervor – und ein Jahr später schob er mit *Die Arbeit mit Bildern* (1974) in derselben Reihe eine Sendung zum selben Thema nach. Überdies schrieb er weitere Artikel zur Arbeit beim Fernsehen und dessen Selbstdarstellung, die in unmittelbarer Nähe zu diesem Thema stehen. Selbst die Lehre, die er ab 1978 an der dffb anbot, nutzte er Volker Pantenburg zufolge als »Laborsituation, in der Farocki durch die detaillierte Auseinandersetzung mit Filmen Ideen entwickeln konnte« und so »zwischen Fernseharbeiten für den WDR, Schreib- und Redaktionsarbeiten für die *Filmkritik* und der eigenen Filmproduktion« ein weiteres Produktionsglied in seinem Verbund darstellte.⁴⁷

In dem 1975 erschienenen Artikel *Notwendige Abwechslung und Vielfalt* veranschaulicht Farocki seine Arbeitsmethode mit einem Vergleich zum industriellen Verbund:

Nach dem Vorbild der Stahlindustrie, wo jedes Abfallprodukt in den Produktionsprozeß zurückfließt und kaum eine Energie verlorengeht, versuche ich einen Verbund meiner Arbeiten. Die Grundlagenforschung zu einem Stoff finanziere ich mit einer Rundfunksendung, bestimmte dabei studierte Bücher behandle ich in Buchsendungen, und manches, was ich bei dieser Arbeit sehe, kommt in Fernsehsendungen. Wenn mir der Verbund gelingt, kann ich

46 Die Familie war aufgrund »ehelicher Zerrüttung« auch noch auf zwei Haushalte aufgeteilt, was die finanzielle Belastung erhöhte. Harun Farocki, »Notwendige Abwechslung und Vielfalt (1975)«, in *Meine Nächte mit den Linken: Texte 1964-1975*, hg. von Volker Pantenburg (Köln: Walther König, 2018), 225, Zuerst erschienen in: *Filmkritik*, Nr. 224, August 1975, 360-369.

47 Der 1981 in der *Filmkritik* veröffentlichte Text *Schuss-Gegenschuss. Der wichtigste Ausdruck im Wertgesetz Film* geht beispielsweise direkt auf ein Seminar mit selben Titel zurück. Pantenburg, »Wie Filme sehen – Harun Farocki als Lehrer an der dffb«, 2016.

mehr tun als üblich: für eine Sendung über Geschichtsbücher in ein Werksarchiv fahren und einen Hochofen besichtigen; aber weniger noch als nötig.⁴⁸

Den Vergleich zum industriellen Verbund verdankt er einem für sein Schaffen in den 70er Jahren zentralen Text des Nationalökonomen Alfred Sohn-Rethel. Dieser vermutete im Verbund mehrerer grossindustrieller Stahl- und Eisenkonzerne der Weimarer Republik einen Grund für die Machtergreifung der Nationalsozialisten: Die Industriegiganten hatten sich im Zuge der Ökonomisierung der Ressourcen verbündet, um z.B. Gase, die in einem Prozess abfallen, in einem anderen wiederverwerten zu können. Ein Verbund potenziert jedoch nicht nur die Produktivität, sondern auch die Anfälligkeit eines Systems. Denn es funktioniert nur, wenn alle involvierten Werke stets zu hundert Prozent produzieren. Die ständige Volllast war jedoch nur dank der Rüstungsverprechen der Nazis mit Sicherheit gewährleistet. So folgert Farocki: »Sie hoben Hitler in den Sattel, wobei sie allerdings selbst das Pferd waren.«⁴⁹

Das Bemerkenswerte am Verbund ist also weniger dessen historische Tatsache oder Funktionsweise als vielmehr dessen Implikationen. Obschon sie in keinem Vergleich zueinander stehen, gilt dies auch für Farockis Arbeitsweise im Verbund. Wie das obige Zitat bereits andeutet, ermöglicht der Verbund eine Intensivierung der Auseinandersetzung mit einem Gegenstand. Anstatt die gewonnenen Ressourcen als Gewinn zu verbuchen, investiert Farocki sie gleich wieder in eine fortführende Recherche respektive in die Produktion eines neuen Films. So taucht dasselbe Filmmaterial mitunter in völlig unterschiedlichen Zusammenhängen auf. Dies bleibt nicht ohne Konsequenzen für das Verständnis vom Material an sich. Der Blick auf dieses löst sich von einer ursprünglichen Intentionalität und sucht nach noch nicht realisierten Gebrauchsweisen.⁵⁰ Darin zeigt sich ein erstes Mal Farockis Nähe zur Arbeitsweise der Pop Art, die er neben Brechts Texten immer wieder als ent-

48 Farocki, »Notwendige Abwechslung und Vielfalt (1975)«, 2018, 225.

49 Farocki, *Zehn, zwanzig, dreissig, vierzig*, 2017, 165. Dieser Stoff sollte im Zentrum seines ersten unabhängig gedrehten Spielfilms *Zwischen zwei Kriegen* (1978) stehen, der einen weiteren Verbund der 70er Jahre darstellt. Im Zuge der sechs Jahre dauernden Vorbereitungen entstanden das Radiostück *Das große Verbindungsrohr* (1976), zahlreiche Texte in Filmkritik, sowie die Fernsehsendungen *Erzählen* (1975) und ein Jahr nach Erscheinen *Industrie und Fotografie* (1979).

50 Mit hoher Wahrscheinlichkeit steht die Arbeitsweise im Verbund der Idee einer »nationalen Bilderbibliothek« Pate, über die sich Farocki in *Was getan werden soll* (1975) Gedanken macht (vgl. Kapitel *Autorschaft im Kollektiv*).

scheidende Inspiration für sein Werk ausweist.⁵¹ Mit dieser teilt er auch seine Vorliebe für generische, alltägliche Bilder, die von der kulturellen Reflexion noch ausgespart sind. Nach eigenen Aussagen trieb es ihn an, Bilder, die keine »künstlerischen Ausdrücke« darstellen, »gegen den Strich zu bürsten«, um einen »Restsinn« in ihnen auszumachen.⁵² Farocki begreift die Wiederverwertung als eine Form der Destillierung und Potenzierung des epistemischen Potentials eines Bildes. Der Verbund wird zur »Energimetapher«: Es habe etwas Magisches, »dass man aus den ausgepressten Weintrauben nochmal Schnaps machen kann«.⁵³ Fast als Begleiterscheinung liefert der Verbund die hierzu notwendige Technik. Indem Farocki Synergien zwischen seinen Projekten nutzt, stellt er das Material in ungeahnte Zusammenhänge und entlockt ihm so immer neue Erkenntnisse.

Dieses Zitieren von bereits vorhandenen Bildern in einem neuen Kontext ist ohne Zweifel das Hauptmerkmal des Stils, der bei Farocki gemeinhin als essayistisch beschrieben wird.⁵⁴ Das Hauptmerkmal dieser Filme sei laut Baumgärtel die »Organisation von Komplexität«, was zu einer »Aneinanderreihung von oft scheinbar unzusammenhängenden Bildern« führe, um den Zuschauer zur Reflexion anzuregen.⁵⁵ Nora Alter begreift die genannten Filme als direkte Produkte seines Verbundsystems:

What began as a practice spurred by pragmatic concerns and economic necessity soon developed into a powerful system of critique. The re-functioned images and clips were used to comment on the context in which they initially circulated.⁵⁶

-
- 51 Vgl. Harun Farocki, Ulrich Kriest, und Rolf Aurich, »Werkstattgespräch mit Harun Farocki«, in *Der Ärger mit den Bildern: die Filme von Harun Farocki*, hg. von Rolf Aurich (Konstanz: UVK Medien, 1998), 346.
- 52 Tilman Baumgärtel und Harun Farocki, »Aus Gesprächen«, in *Vom Guerillakino zum Essayfilm: Harun Farocki: Werkmonographie eines Autorenfilmers* (Berlin: B-Books, 2002), 215f.
- 53 Monika Bayer-Wermuth, »Dass man aus den ausgepressten Weintrauben nochmal Schnaps machen kann... Ein Gespräch mit Harun Farocki über Arbeit«, in *Harun Farocki: Arbeit* (München: Silke Schreiber, 2016), 256.
- 54 Baumgärtel geht beispielsweise davon aus, dass Farocki nur zwei »reine« Essayfilme gedreht hat: *Wie man sieht* (1986) und *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (1989). Baumgärtel, *Vom Guerillakino zum Essayfilm*, 2002, 157.
- 55 Baumgärtel, 157.
- 56 Nora M. Alter, »Two or Three Things I Know about Harun Farocki«, in *October*, Nr. 151 (2015): 154.

Weil das Verbundsystem eine intensive Auseinandersetzung mit vorhandenem Filmmaterial fordert und sich so immer wieder neue Verbindungen ergeben können, wird es unverhofft zu einem entscheidenden epistemischen Werkzeug. Mehr noch: Mit Alter gesprochen liesse es sich als formgebende Kraft hinter den konstellativen Filmen der 80er Jahre verstehen. Das Verbundsystem wird damit zum herausragenden Beispiel für eine Arbeitspraxis, die sich unmittelbar in die Form eines Films einschreibt. Entsprechend erklärt Farocki in seinem ersten selbst produzierten Film *Zischen zwei Kriegen* (1975), dass ein Film mit kleinem Budget nicht in aufregende Bilder investieren kann. Der Autor muss seine Kraft in »die Intelligenz der Verbindung der einzelnen Elemente legen«.

Erstaunlich ist auch, dass Farocki mit dem Verbundsystem eine Form der Kritik entwickelt, die sich schliesslich gegen ihren ökonomisierenden Ursprung wendet. Das Entscheidende an diesem Produktionssystem ist nicht der monetäre Gewinn, sondern die Möglichkeit zur Vertiefung in das Material bei gleichzeitiger Erzeugung einer kritischen Distanz durch seine Wiederverwendung.⁵⁷ Entsprechend äusserte sich Farocki Jahrzehnte später skeptisch gegenüber der ökonomischen Komponente des Verbunds:

Diese Mehrfachverwertung im Verbund fand ich auch für meine Arbeit schlüssig. Das halte ich heute für großen Quatsch. Auf jeden Fall Verschwendung und nicht alles ausnutzen. Nicht alles aufkehren ... Natürlich – mit materiellen Ressourcen soll man so umgehen. Bei Ideen ist das umgekehrt. Da soll man großzügig sein.⁵⁸

Es stellt sich also immer die Frage nach der Zweckmässigkeit eines Verbundsystems. Wenn die Ökonomisierung ein Selbstzweck bleibt, dann kann damit letztlich auch Hitler zur Macht verholphen werden. Für Farocki muss der Zweck aber in Kritik und Erkenntniszuwachs liegen. Im Zentrum des Verbundsystems steht kein Kapital-, sondern ein Erkenntniszuwachs. Und auch

57 Freilich lassen sich im Werk Farockis auch Arbeiten finden, die zwar aus Material anderer Filme bestehen, die aber vermutlich weniger aus einer beharrlichen Neugierde entstanden, als dass sie Auftragsarbeiten darstellen. Ich denke dabei vor allem an die kurzen TV-Clips *Das Theater der Umschulung* (1996), *Der Werbemensch* (1996), *Die Werbebotschaft* (1997) und *Der Finanzchef* (1998).

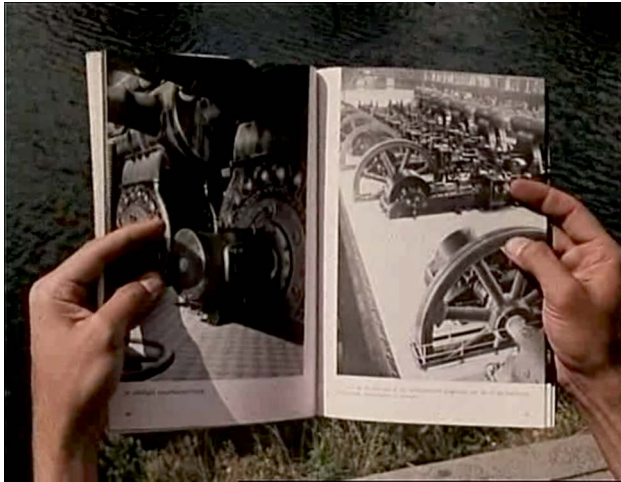
58 Bayer-Wermuth, »Dass man aus den ausgepressten Weintrauben nochmal Schnaps machen kann... Ein Gespräch mit Harun Farocki über Arbeit«, 2016, 256.

dieser Erkenntniszuwachs soll kein Selbstzweck sein, sondern im Zeichen einer Solidarisierung stehen, soll all jenen dienlich sein, auf deren Schultern die Teilung ökonomischer und ethischer Belange ausgetragen wird.

Ästhetische Emanzipation

Die Arbeitsweise im Verbund erinnert unweigerlich an das Programm der Situationisten, die mittels *détournement* bestehendes Material aus ihrem angestammten Zusammenhang entwenden, um durch dessen Rekontextualisierung den ursprünglichen Diskurs zu kritisieren. Beim *détournement* handelt es sich Guy Debord zufolge um »das Gegenteil des Zitats«, weil das Zitierte nicht als Beweis oder Rechtfertigung angeführt wird.⁵⁹ Anstatt die Autorität des Zitierten zu bestärken und von ihr zu profitieren, sucht das *détournement* im Gegenteil sie zu torpedieren.

Abb. 1: Erzählen (1975)



59 Guy Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels* (Berlin: Edition Tiamat, 1996), 131. Es liegt eine gewisse Ironie darin, in diesem Zusammenhang Guy Debord zu zitieren.

Ein Beispiel dafür findet sich in der Sendung *Erzählen*, die Farocki 1975 in Zusammenarbeit mit Ingemo Engström produzierte. Zu Beginn taucht da der Bildband *Stahl aus Luxemburg – Ein Bildbuch der ›Arbed‹* von Heinrich Hoffmann auf, dem Fotoberichterstatter der Reichsleitung der NSDAP. Die Bilder dieses Buches sind im Stile jener Fotografie gehalten, die, Benjamin zufolge, je »nuancierter« und »moderner« sie wird,

keine Mietskaserne, keinen Müllhaufen mehr photographieren kann, ohne ihn zu verklären. Geschweige denn, daß sie imstande wäre, über ein Stauwerk oder eine Kabelfabrik etwas anderes auszusagen als dies: die Welt ist schön.⁶⁰

Albert Renger-Patzsch, dem vermutlich berühmtesten Vertreter der Neuen Sachlichkeit – auf den das Zitat unmissverständlich anspielt⁶¹ –, sei es gelungen, »auch noch das Elend [...] zum Gegenstand des Genusses zu machen«.⁶²

Farocki zwingt diesen Bildern in *Erzählen* einen neuen Gebrauch auf, indem er sie nicht wegen ihrer Schönheit betrachtet, sondern um die Funktionsweise industrieller Verbundsysteme zu erklären. Die Wahl dieses Bildbandes ist alles andere als zufällig. Das belegt nur schon die umständliche Beschaffung des bereits in den 70er Jahren raren Dokuments. Den Produktionsakten zu *Erzählen* zufolge musste der WDR das Buch direkt von ARBED (Aciéries Réunies de Burbach-Eich-Dudelange) aus Luxemburg ausleihen, wobei Farocki angehalten wurde, es »wie seinen Augapfel zu hüten«.⁶³ Angesichts der fragwürdigen Wertakkumulierung eines Bildbandes faschistischen Ursprungs scheint die Möglichkeit umso wichtiger, solche Dokumente zu entmystifizieren. Auch wenn deren Aura nicht getilgt werden kann, so lassen sie sich doch immerhin in den Dienst einer im Dokument nicht angelegten Lektüre stellen. Entsprechend zwingt Farocki den Fotografien eine Neurespektive Relektüre auf, die sie gegen ihre ursprüngliche Intention für einen didaktischen Zweck in Beschlag nimmt. Dass Farocki dieses »hochwertvolle

60 Walter Benjamin, »Der Autor als Produzent«, in *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser, Bd. 2 (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991), 693.

61 Vgl. Albert Renger-Patzsch, *Die Welt ist schön: Einhundert photographische Aufnahmen* (München: Einhorn-Verlag, 1930).

62 Benjamin, »Der Autor als Produzent«, 1991, 693.

63 Harun Farocki und Ingemo Engström, »Produktionsakte ›Erzählen‹ Signatur 7620«, 1975, Brief von R. Müller, 11.7.75, Unternehmensarchiv des Westdeutschen Rundfunks Köln.

nazibuch«, ⁶⁴ wie er es in einer Notiz nennt, in den Dienst der sozialistischen Revolution stellt, hat jedoch wenig mit dessen Anschaulichkeit oder didaktischem Wert zu tun. Entscheidend ist die bis zur Absurdität gesteigerte, ironisch überspitzte Geste des Entreissens einer Bildtradition aus den Fängen einer faschistischen Ästhetik mit den Mitteln eines *détournements*.

Es spitzt sich hier eine Einstellung gegenüber intellektuellem Eigentum zu, die sich in Grundzügen bereits im freien Kompilieren von bestehendem Material artikuliert. Diese hält sich weniger mit Belangen des Besitzes und Copyrights auf, als es den Wert einer Sache an einem bestimmten Erkenntnispotential bemisst. Dieses Potential ist keiner Sache, keinem Material an und für sich eigen und kann von keinem Markt ausgelotet werden. Es scheint immer erst durch die Kontextualisierung und Verbindung mit anderem Material auf und zielt wesentlich auf eine gesellschaftliche Funktion.

Um diese Funktion besser verstehen zu können, lohnt sich ein Vergleich zur ebenfalls auf kompilierenden Verfahren basierenden Pop Art. Farocki begeistert sich für diese, da er im Verfremdungseffekt der visuellen Vervielfachung eines Motivs ein kritisches Werkzeug zur Reflexion des Status quo erkennt. Insbesondere in seinen Installationen ab Mitte der 90er Jahre wird er konsequent mit mehrfachen Bildschirmen zu arbeiten beginnen. Dass beispielsweise die Werke Andy Warhols in eine formale Nähe zu jenen von Farocki gebracht werden können, bedeutet aber noch nicht, dass sich die damit verbundenen Absichten decken.

Warhol bezeichnete seine Arbeitsstätte bekanntermassen als »factory«, um gleichzeitig auf den ursprünglichen Nutzen des Gebäudes und die Produktionsweise seiner Kunst hinzuweisen. Wesentlich gehört zu industriell produzierten Produkten ihr Warencharakter und ein damit verbundener Besitzanspruch. Warhol produzierte Kunst in einer Fabrik und behandelte seine Werke entsprechend, wie Didi-Huberman ausführt:

Alles, was Warhol nahm, behielt er für sich. *Zurückgegeben* hat er es nur, um es zu verkaufen. Er verfügte darüber nach seinem Belieben und nahm sich das Recht heraus, alles von seiner jeweiligen Geschichte zu trennen: Man kennt natürlich die Namen seiner *Stars*, die der Opfer seiner *Disasters* hingegen kennt man nicht mehr. Alles, was er nahm, verwandelte er in ein Kunst-

64 Farocki und Engström, Notiz bei Rückgabe 8.9.75.

werk, dazu nahm er sich dessen *Copyright*, eine – typisch kapitalistische – Art und Weise, die Übertragung eines Gutes abzusichern.⁶⁵

Wie bereits gezeigt, zielt Farockis ebenfalls an ein industrielles Konzept angelehntes Verbundsystem auf eine Intensivierung der Arbeit am Gegenstand und Material unter prekären Bedingungen. Die Kommodifizierung der daraus entstehenden Kunst steht nicht im Vordergrund. Entsprechend fährt Didi-Huberman fort, dass Farockis Strategie »im genauen Gegenteil davon besteht«:

Seine Entscheidung, die Bilder, die ihn interessieren, hier oder da zu nehmen, wird nicht von der Frage der Ware und nicht einmal von der Frage der Kunst als solcher bestimmt. Sein Bestreben geht just dahin, das Copyright im Bereich der visuellen Archive der Geschichte verschwinden zu lassen. Er nimmt nur, um zur Kenntnis zu nehmen, und niemals, um sein Markenzeichen einzuprägen: [...] Und er wird letzten Endes nur zur Kenntnis nehmen, um zu erkennen zu geben: um die Bilder dorthin zurückzugeben [rendre], wohin sie rechtmäßig gehören, das heißt in den öffentlichen Besitz. Um sie zu emanzipieren, im Grunde genommen.⁶⁶

Der Begriff der Emanzipation ist bezüglich des Eigentumsrechts entscheidend. *Mancipare*, die lateinische Wurzel des Wortes, ist ein Begriff aus dem römischen Recht und bedeutet »verkaufen«. Er zeigt in der Bildlichkeit der ergreifenden Hand (*manus*, lat. Hand) ein Privateigentum an, das in römischer Zeit auch für Sklaven geltend gemacht werden konnte. Demgegenüber bedeutet etwas oder jemanden zu emanzipieren Didi-Huberman zufolge, »jemanden an die Hand nehmen, um ihn in einen freien Bereich zu führen, in einen Raum der Freiheit, in dem niemand irgendjemandes ›Besitz‹ ist.«⁶⁷

Der Grundstein dieses restituierenden – der Allgemeinheit zurückgebenden – und emanzipatorischen Kunstverständnisses, das für Farockis essayistische Praxis entscheidend werden sollte, wird bereits in den 70er Jahren gelegt. Als Beispiel lässt sich etwa der Essay *Notwendige Abwechslung und Vielfalt* (1975) anführen, in dem Farocki die prekären Umstände »freier« Mitarbeiter beim Rundfunk thematisiert. Er arbeitet den Zynismus heraus, der in der völlig verschiedenen Auffassung vom Begriff der Freiheit der Anstalt zum einen

65 Georges Didi-Huberman, *Remontagen der erlittenen Zeit* (München: Fink, 2014), 188.

66 Didi-Huberman, 188f.

67 Didi-Huberman, 154.

und des Arbeitnehmers zum anderen angelegt ist. »Freie« sind aus finanzieller Sicht hochgradig unfrei: Sie sind frei von Zusatz- und Versicherungsleistungen, von einem geregelten Einkommen und einer gesicherten Existenz. Sie sind den Anstalten auf Gedeih und Verderb ausgeliefert. Aus der Perspektive der Anstalten hingegen bedarf es sie, um die »Freiheit in der Programmgestaltung« zu gewährleisten. Die Freiheit des Apparats wird gesichert durch die Unfreiheit freier Mitarbeiter.

Das ausgebeutete, aber abstrakt bleibende Proletariat, in dessen Dienst sich etwa die zu Beginn der 70er Jahre zusammen mit Bitomsky gedrehten Lehrfilme *Die Teilung aller Tage* (1970) oder *Eine Sache, die sich versteht* (1971) stellen, findet hier eine konkrete Entsprechung in den freien Mitarbeitern der Rundfunkanstalten. In zahlreichen Essays, die ab 1973 allesamt in der *Filmkritik* erscheinen, legt Farocki immer wieder aufs Neue die Arbeitsverhältnisse bei den Rundfunkanstalten dar.⁶⁸ Er informiert über die gesetzlichen Rahmenbedingungen und die tatsächlichen Arbeitsverhältnisse der freien Mitarbeiter, um Medienschaffenden Ratschläge zu erteilen.

Hierbei geschieht etwas Entscheidendes: Farocki belässt es nicht bei dieser sozioökonomischen Kritik, sondern liest die Produktionsumstände ursächlich für die ästhetische Beschaffenheit von Fernsehbildern. Er arbeitet heraus, wie die »Zerstörung der Arbeit im Fernsehen« mit der »Zerstörung des Ausdrucks der Fernsehsprache« zusammenhängt.⁶⁹ Ein schlagendes Beispiel dafür ist die Wertschätzung der Kameramänner im Rundfunk. Die Dominanz der Sprache im Fernsehfeature führt dazu, dass die Kameraarbeit zusehends zur Nebensache verkommt. Je mehr die Kameramänner spüren, dass ihr Handwerk nicht wertgeschätzt wird, umso stärker versuchen sie, es in Szene zu setzen. Das kriert einen »Manierismus« von »Kameraoperationen, die nicht etwas erzählen, sondern wieder erzählen, daß hier etwas erzählt wird, daß hier Kamera gemacht wird.«⁷⁰ Im Vordergrund steht dann nicht der verhandelte Gegenstand, sondern die Mittel der Vermittlung – und dies nicht, um sie kritisch zu reflektieren, sondern um eine handwerkliche

68 *Anmerkungen zum Status des Kleinproduzenten* (1973), *Über die Arbeit mit Bildern im Fernsehen* (1974), *Arbeiten – beim Fernsehen* (1975), *Der Wahnsinn hat Methode, sogar Begriffe* (1975) und *Notwendige Abwechslung und Vielfalt* (1975). in Harun Farocki, *Meine Nächte mit den Linken: Texte 1964-1975*, hg. von Volker Pantenburg (Köln: Walther König, 2018).

69 Farocki, »Über die Arbeit mit Bildern im Fernsehen (1974)«, 2018, 169.

70 Farocki, 171.

Fertigkeit zur Schau zu stellen. In anderen Worten: Die prekären Arbeitsbedingungen schlagen sich zu Stilmerkmalen der Sendungen durch, die den zugrundeliegenden Konflikt zusätzlich kaschieren.

Anstatt einen Weg aus seinem ›unfreien‹ Dasein zu suchen, indem er etwa seine Kunst im Stile Warhols monetarisierte, wählt Farocki einen anderen Weg. Ästhetische Agitation bedeutet nicht, den herrschenden Produktionsverhältnissen durch eine Finte zu entkommen, sondern diese nachhaltig so verändern zu wollen, dass sie schliesslich dem Proletariat dienen. Es geht dabei also nicht um eine finanzielle, sondern um eine ebenso politische wie ästhetische Emanzipation. Diese schult sich nicht an den für den Kunstmarkt üblichen Parametern – wie beispielsweise der unter Copyright vermarktba- ren Originalität –, sondern verfolgt konsequent ein epistemisches Ziel: eine Medienreflexion anzustossen, die den Status quo so zu hinterfragen vermag, dass sich die Zuschauer in eine selbständige und unabhängige Lage versetzen, dass sie sich – in anderen Worten – emanzipieren.

Autorschaft im Kollektiv

Mitte der 70er Jahre weitet Farocki seine Solidarisierung mit den freien Arbeiterinnen innerhalb der WDR-Redaktion aus. In letzter Konsequenz legt seine materialistische Ideologie nahe, die von den Fernsehanstalten gegebene Arbeitsteilung in verschiedenen Berufsständen überhaupt anzuzweifeln:

For a while I tried an alliance with the proletariat in the TV industry, with the female editors and cameramen (in those days the former were exclusively female and the others male). I talked to editors and published our conversations in the journal *Filmkritik*. We discussed worker participation and how it should affect the quality of production.⁷¹

Rückblickend muss er jedoch feststellen, dass eine solch integrierte Arbeitsgemeinschaft – wäre sie erreicht worden – seine tatsächlichen Produktionsmöglichkeiten kaum verbessert hätte. Denn die Möglichkeit, einen Film zu drehen, wurde im öffentlichen Rundfunk vor allem von einem singulären Autor und dessen Rolle innerhalb des Produktionssystems abhängig gemacht.

71 Harun Farocki, »Written Trailers«, in *Harun Farocki: Against What? Against Whom?*, hg. von Antje Ehmann und Nora M. Alter (London: Koenig Books, 2009), 223.

Beim Fernsehen, so muss Farocki feststellen, handelt es sich um einen Diskurs mit starker Autorfunktion. Es bedarf einer eigentümlichen Gratwanderung zwischen auktorialer Selbstinszenierung und bescheidener Zurücknahme vor dem dargestellten Gegenstand, um im Rundfunk produzieren zu können – und dabei bleibt der Anspruch bestehen, die Erkenntnis der Bilder nicht für phrasenhafte Inszenierungen zu opfern.

Im Unterschied zu anderen Künsten sind der Film und das Fernsehen angewiesen auf verschiedene Formen der Zusammenarbeit, insbesondere vor dem Aufkommen digitaler Technologie. Insofern liegt eine neue Sicht auf den aus anderen Künsten übernommenen Autorschaftsbegriff medienbedingt nahe. Wie am Beispiel zahlreicher anderer Filmemacher unschwer zu erkennen ist, führt die Notwendigkeit des Zusammenarbeitens jedoch nicht auf geradem Weg zu einem kollektivistischen Verständnis von Autorschaft.

Diesem liegt ein spezifisches Produktionsethos zugrunde, das sich in zahlreichen Kollaborationen niederschlägt und sich noch in den verwendeten Personalpronomen in Produktionsskizzen und ähnlichen Dokumenten artikuliert.⁷² Vor allem aber zeigt es sich in dem inkludierenden Gestus von Farockis Filmen, der an der Autorschaft nicht ein romantisch-geniales, schöpferisches Element starkmacht, sondern Hierarchien sowohl im Produktionsprozess als auch gegenüber den Rezipienten zugunsten eines stets fortschreitenden Erkenntnisprozesses einzuebnen sucht.

Der Ursprung des Gedankens einer egalitären Filmproduktion geht ohne Zweifel auf die Agitationsfilme zurück:

die alte Trennung von Autor und Gegenstand des Films wurde dort zum ersten Mal aufgehoben. Ganze Projektgruppen machten Filme innerhalb eines politischen Konzeptes.⁷³

Der sozialistische Film muss, wie es Farocki ausdrückt, »von einer projektgruppe (vormals autor, régisseur) für eine zielgruppe (vormals anonyme

72 Seine Karriere ist geprägt von zahlreichen Kollaborationen, etwa mit Hartmut Bitomsky, Ingemo Engström, Kaja Silverman und Antje Ehmann, sie zeichnet sich durch stabile, über Jahrzehnte währende Arbeitsverhältnisse aus, beispielsweise mit dem Kameramann Ingo Kratisch oder dem Rechercheassistenten und Produzenten Matthias Rajmann – und er unterstützte immer wieder andere Filmemacher wie beispielsweise Christian Petzold und dessen Frau Aysun Bademsoy bei ihren Projekten.

73 Harun Farocki, *Minimale Variation*, interviewt von Georg Alexander, 27. Juli 1969, <http://www.kunst-der-vermittlung.de/dossiers/bildforschung-farocki/farocki-und-georg-alexander/> [14.05.2018].

konsumentenschicht, publikum) hergestellt werden«, um »relevanz herzustellen«. ⁷⁴ Noch im Exposé von *Erzählen* erklärt er den TV-Redakteuren seine Absicht einer intensiven Kollaboration mit anderen Filmschaffenden:

andere autoren, die beteiligt werden, sollen nicht nur zu wort kommen, sie dürfen ihren teil auch in bildern machen. So wie man in einem tagebuch einen brief abdruckt. ⁷⁵

Die von Ingemo Engström und ihm gespielten Hauptfiguren versteht er explizit als ein Konvolut aus seiner realen Person, »erweitert um die erfahrung anderer autoren, mit denen ich bisher zusammengearbeitet habe oder arbeiten werde«. ⁷⁶

Farocki trieb dieses kollektive Produktionsethos – zumindest in Gedanken – noch weiter. Im Arbeitspapier *Was getan werden soll* (1975) wird im Stile eines Manifests die Einrichtung einer »nationalen Bilderbibliothek« für dokumentarische Filmaufnahmen gefordert. ⁷⁷ Das Ziel dieser Einrichtung wäre es, ein frei zugängliches Bilderarchiv zu schaffen, dessen Inhalte im Stile der Arbeitsweise im Verbund als »Bausteine« für künftige Produktionen dienen könnten. ⁷⁸

Damit diese Bausteine aber tatsächlich verwendet werden können, müssen sie anders als herkömmliche TV-Bilder produziert werden. Der »Dokumentenwert« herkömmlich gedrehter Fernsehbilder, so Farockis Kritik, ist zum einen verschwindend gering, da sich in ihnen ständig eine – sich rasch historisierende – TV-Rhetorik artikuliert:

Eine Wochenschauaufnahme von 1947 dokumentiert eher, wie damals eine Wochenschau geschnitten und gesprochen wurde, kaum, wie es damals aussah und was ein Redner sagte. ⁷⁹

Zum anderen wird »die Ausrichtung von einem Material auf ein bestimmtes Erkenntnis/Darstellungsinteresse«, anders als bei textueller Arbeit, durch den

74 Farocki, »Die Agitation verwissenschaftlichen und die Wissenschaft politisieren (1969)«, 2018, 64.

75 Farocki und Engström, »HA WDR 7620 ›Erzählen‹«, 1975.

76 Farocki und Engström.

77 Harun Farocki, *What Ought to be Done/Was getan werden soll* (Berlin: Motto Books, 2017), 3.

78 Farocki, 5.

79 Farocki, 4.

Schnitt endgültig. Sie sind so geschnitten, dass man selbst durch geschicktes Kompilieren des Materials nur noch zu »haltlosen Aussagen« kommt.⁸⁰

Ganz im Geiste des Verbundes ginge es also um den Aufbau eines Bildarchivs, das sich nicht aus lauter »wegwerfillustrationen zu gegebenen denk- und sprachregelungen« zusammensetzt, sondern für die unterschiedlichsten Zwecke verwendet werden könnte.⁸¹ Es ginge um die Produktion von Bildern, deren endgültige Bestimmung sich nicht bereits durch die Darstellungsform ergibt. Die Bilder sollten ihrer Anlage nach offener sein und weniger auf einen Zweck hin gedreht werden. Und sie dürften nicht so beschaffen sein, als wäre die darin gezeigte Welt bereits bekannt – denn dann könnte »man nach ein paar Jahren schon nicht mehr erfahren [...], wie sie ausgesehen hat«. ⁸² Vielmehr müssten »Bilder gemacht werden, mit denen schon jetzt die fremde Welt entdeckt wird und die Gegenwart Geschichte wird.«⁸³

Die Idee eines solchen Bilderarchivs funktioniert selbstverständlich nur, wenn die Bilder auch frei zugänglich wären. Joachim von Mengershausen, ein Produzent beim WDR, an den sich Farocki mit seinem Schreiben wandte, stimmt einzig mit diesem Punkt überein. Den entscheidenden Unterschied zwischen Text und Bild sieht er in deren Verfügbarkeit. Eine »partielle Enteignung des Fernsehens« zugunsten eines besser dokumentierten und zugänglicheren Bildarchivs, so Mengershausen, liesse sich politisch wohl nicht allzu schwer begründen.⁸⁴

Wie im letzten Kapitel gezeigt wurde, geht es Farocki nicht darum, mit seinen Filmen die verwerteten Dokumente zu anektieren und sie damit dem Portfolio einer auratischen Künstlerpersona einzuverleiben. Soweit es ihm rechtlich gestattet war, stellte er seine Werke bereitwillig zur Verfügung – etwa der amerikanischen Künstlerin Jill Godmillows, der er die Rechte zur Wiederverfilmung seines Agitationsfilms *NICHT LÖSCHBARES FEUER* für einen Dollar verkaufte (den er jedoch nie erhielt).⁸⁵ 1990, bei Ausbruch des zwei-

80 Farocki, 4.

81 Harun Farocki, »Umfrage«, in *What Ought to be Done/Was getan werden soll* (Berlin: Motto Books, 2017), 6.

82 Farocki, *Was getan werden soll*, 2017, 5.

83 Farocki, 5.

84 Eine entscheidende Entwicklung in diese Richtung blieb in den vergangenen vier Jahrzehnten jedoch aus. Vgl. Joachim Mengershausen, »Letter to Harun Farocki Joachim von Mengershausen, January 1976«, in *Critical Studies in Television*, Nr. 14 (2019): 137.

85 Vgl. Rembert Hüser und Harun Farocki, »Neun Minuten in Corcoran. Harun Farocki im Gespräch«, *Jungle World*, Nr. 44 (2000).

ten Golfkriegs, versendete er VHS-Kassetten mit einer gekürzten und deshalb freien Fassung seines Films *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* an Fernsehredakteure, da er seinen Film als »Schlüssel« dazu verstand.⁸⁶ Allerdings handelte es sich dabei nicht um einen Schlüssel, der eine Tür »zur Sache selbst oder ihrer Wahrheit« öffnete: »Schlüssel« meine ich jetzt, so wie man die Taste ›Open‹ drückt, um ein Dokument vor sich zu haben, nicht als Schlüssel zur Wahrheit.«⁸⁷

Die Forderung zur Einrichtung eines Bildarchivs widerspiegelt Farockis Verständnis von Filmarbeit als einem kollektiven Unterfangen, bei dem nicht die ästhetische Handschrift im Vordergrund steht, sondern das epistemische Potential der Bilder. Um überhaupt zu verstehen, was in den Bildern angelegt ist, und um aus dem Material eine adäquate Darstellungsform abzuleiten, bedarf es einer Verschiebung des Arbeitsfokus. Nicht das Drehen von immer neuen Bildern sollte im Zentrum der Bemühungen stehen. Entscheidend ist die Zeit, die im Schneiderraum verbracht wird. Denn bei diesem handelt es sich um den

Ort der Filmuntersuchung; in ihm wird eine Einstellung genauestens gewogen und bewertet. Um herauszufinden, welche Stelle eine Bildfolge in einer Montage einnehmen kann, muss untersucht werden, was sie für sich aussagt und im Zusammenhang mit anderen Einstellungen aussagen kann. Diese Arbeit der Kritik gibt es in Schneideräumen, seit es den Film gibt. Das Schreiben über Film in der Zeitung und in Büchern ist von dieser elementaren, stillschweigenden, impliziten Arbeit verschieden.⁸⁸

Die Kritik, die dem Schneiderraum entspringt, unterscheidet sich von der diskursiven, da sie nicht von der Sprache, sondern von den Bildern selbst ausgeht. Dabei handelt es sich um eine fundamentale Erfahrung des Filmemachens, die es von anderen diskursiven Künsten unterscheidet und so an den Kern des Mediums rührt. Und gerade diese in den Bildern angelegte Kritik von Bildern wird durch die Produktionsverfahren im Rundfunk verunmöglicht. Die verschiedenen Produktionsschritte in der Herstellung eines Films werden nach industriellem Vorbild auf verschiedene Arbeiter aufgeteilt und

86 Hüser und Farocki.

87 Vgl. Hüser und Farocki.

88 Antje Ehmann und Harun Farocki, »Kino wie noch nie«, in *Kino wie noch nie/Cinema like never before*, hg. von Antje Ehmann und Harun Farocki (Köln: Generali Foundation, 2006), 12.

in ein hierarchisches System eingelassen. Die Entscheidungsmacht liegt dort, wo am meisten Geld ausgegeben wird: in der Produktion von Bildern.

In der Märzausgabe der *Filmkritik* von 1975 (Nr. 291) mit dem Titel *Arbeiten – beim Fernsehen* verarbeitet Farocki Gespräche mit WDR-internen Cutterinnen, um ein genaues Bild der Arbeitsbedingungen zu zeichnen und für die dargestellten Missstände konkrete Alternativen vorzuschlagen.⁸⁹ Beispielsweise moniert er die Herabsetzung des Berufes durch den Aktualitätsdruck – also das Ökonomisierungspostulat, dem die Bilder zugunsten der Sprache zum Opfer fallen. Als Folge davon unterteilt sich der Beruf der Cutterin effektiv in den Bereich der gestalterisch unfreien »Endmontage« eines rasch produzierten Beitrages und der weitaus selteneren, vertieften Arbeit an einem Beitrag, dem eine längere Bearbeitungszeit auf dem Schneidetisch eingeräumt wird.⁹⁰ Die intensive Auseinandersetzung mit dem vorliegenden Material ist jedoch notwendig, um durch das »Kunsth Handwerk« der Cutterin »die Bilder sprechen zu lassen.«⁹¹ Für einen kritischen Umgang mit Bildern wäre gerade dies entscheidend. Im Produktionssystem des Rundfunks wird übergangen, dass die Botschaft von jedem Film, jeder Fernsehsendung, jedem Video massgeblich vom Schnitt abhängt und dass dieser immer eine Interpretation des Filmmaterials darstellt.

Vor dem Hintergrund einer Arbeitsweise im Verbund und dem Wunsch nach einer nationalen Bilderbibliothek ist es kaum vermessen zu behaupten, dass Farocki Filmmaterial zusehends als Archiv begreift und dass für ihn der Umgang mit solchen Archiven eine entscheidende Rolle in der kritischen Auseinandersetzung mit einer Bildkultur spielt. Wer sich nicht vergegenwärtigt, auf welchen Kriterien der Gebrauch eines Bildarchivs basiert, ist blind gegenüber den herrschenden Machtverhältnissen:

89 Das Gespräch wurde auch für die Hörfunk-Reihe »Berufsarbeit und Entfremdung – Sechs Studien zum Bewusstsein abhängig Arbeitender« verwendet. Die Folge trägt den Titel Elke C. und Erika K. – Cutterin (WDR 3, Erstsendung 25. Dezember 1974). Vgl. Holert, Mende, und Pantenburg, »Bausteine produzieren. Das Arbeitspapier ›Was getan werden soll‹«, 2017, 13.

90 Harun Farocki, »Arbeiten – beim Fernsehen (1975)«, in *Meine Nächte mit den Linken: Texte 1964-1975*, hg. von Volker Pantenburg (Köln: Walther König, 2018), 194, Zuerst erschienen in: *Filmkritik*, Nr. 219, März 1975, 116-117.

91 Farocki, 194.

Photographic archives by their very structure maintain a hidden connection between knowledge and power. Any discourse that appeals without scepticism to archival standards of truth might well be viewed with suspicion.⁹²

Der mit fotografischen Mitteln arbeitende Künstler Allan Sekula, aus dessen Text *Reading an Archive* das Zitat stammt, stellte mit seiner kritischen Position gegenüber der Kommodifizierung von Bildern und deren unreflektierter Verwendung in Massenmedien eine anhaltende Inspiration für Farocki dar.⁹³ Die Bedeutung eines fotografischen Archivs, so Sekula, hängt vor allem davon ab, welche Fragen man an dieses zu richten im Stande ist. Bei Sekula und Farocki lässt sich beobachten, wie sie durch das Kompilieren von Fotoserien oder Found-Footage-Filmen den Vorgang des Interpretierens eines bestehenden Bildarchivs ausstellen. Es geht dabei ums Schärfen einer kritischen Fähigkeit gegenüber audiovisuellen Inhalten.

In dieser Geste des Sichtbarmachens durch kompilierende Verfahren treffen sich die beiden Künstler in der essayistischen Poetik der Konstellation. Als notwendige Implikation dieses Verfahrens steht weniger der mit einem singulären Autor verbundene Akt der Schöpfung im Vordergrund. Vielmehr wird der Film als Produkt eines gemeinschaftlichen Prozesses, einer kritischen Arbeit zur Darstellung gebracht. Carles Guerra sieht gerade darin die entscheidende Entwicklung des visuellen Essays bei Sekula und Farocki:

Together – one through photography, the other through video – they promote a renewed conception of the essay. The resulting object – film or photo essay – must be regarded as something that has been produced, rather than written or directed.⁹⁴

Guerra benennt mit dem Produzieren einen Aspekt essayistischer Arbeitsweisen, der ihn klar von bekannten Produktionssystemen wie dem Kino Hol-

92 Allan Sekula, »Reading An Archive: Photography Between Labour and Capitalism (1983)«, in *The Photography Reader*, hg. von Liz Wells (New York: Routledge, 2003), 447.

93 Nora Alter zufolge habe sich Farocki insbesondere durch den zitierten Text in seiner eignen Praxis angesprochen gefühlt (vgl. Alter, »Two or Three Things I Know about Harun Farocki«, 2015, 156). Antje Ehmman bemerkt, dass Sekulas Fotoserie *War without Bodies* (1991-1996) seine Installation *Übertragung* (2007) inspirierte (vgl. Antje Ehmman und Kodwo Eshun, »A to Z of HF or: 26 Introductions to HF«, in *Harun Farocki: Against What? Against Whom?*, hg. von Nora M. Alter, Harun Farocki, und Antje Ehmman (London: Koenig Books, 2009), 207).

94 Carles Guerra, »Expanded Soft Montage«, in *Harun Farocki: Another Kind of Empathy*, hg. von Carles Guerra und Antje Ehmman (London: Koenig Books, 2016), 46.

lywoods oder dem staatlich finanzierten Rundfunk unterscheidet. Die Produktion eines Films ist bei diesen strukturbedingt geprägt von einem Kampf zwischen der ästhetischen Perspektive des Regisseurs und der ökonomisierenden des Produzenten. So erklärt sich Farockis Interesse am Autorenkino der 60er Jahre.⁹⁵ Es geht ihm dabei nicht um eine artistische Freiheit im Sinne eines ungeteilten Machtanspruchs. Indem sich das Autorenkino von einer solchen Arbeitsteilung zu emanzipieren suchte, forderte es ein Überdenken des Selbstverständnisses von Filmemacherinnen.⁹⁶ Da diese beim Drehen von Filmen nicht mehr nur filmdiegetische, sondern auch ökonomische Aspekte zu bedenken hatten, politisierte sich deren Arbeitsweise automatisch.

Dass aber der Begriff des Filmautors mit Machtansprüchen konnotiert ist, verunmöglichte ein offenes Bekenntnis zu diesem. Von seinem Wunsch, Autorenfilmer zu sein, meint Farocki rückblickend, dass sich das »in unserem Kreis [...] nicht sagen und wahrscheinlich nicht einmal bewusst denken« liess.⁹⁷

Wie Benjamin in seinem Text zum Autor als Produzent feststellt, ändert sich dessen Aufgabe entscheidend, wenn sich dieser nicht nur als Schöpfer, sondern als Produzent wahrnimmt. Als Produzent stösst er einen Diskurs an – oder schreibt ihn weiter, und der Leser ist »jederzeit bereit, ein Schreibender, nämlich ein Beschreibender oder auch ein Vorschreibender zu wer-

95 Farocki weist sich oft nicht nur als Regisseur, sondern explizit als Produzenten seiner Filme aus – auch jene, die er für den Rundfunk drehte wie beispielsweise *Erzählen* (1975). Es bleibt zu fragen, wie sich Farockis Pseudonym Rosa Mercedes, das insbesondere in frühen Filmen regelmässig unter Schnitt oder Kamera aufgeführt wird – und unter dem er auch Interviews mit sich selbst fingierte – in dieses Produktionsethos passt.

Farocki verwendet den Begriff des Autorenkinos auch, um der wachsenden Einflussnahme durch die sich ständig entwickelnde Kameratechnik etwas entgegenzusetzen. Vgl. Harun Farocki, »The Industrialization of Thought«, übers. von Peter Wilson, *Dis-course* 15, Nr. 3 (1993): 77.

96 Adorno, der dem Film als Kunstform eine »apriorische Kollektivität« ausstellt, fordert für den Neuen Deutschen Film die Anerkennung und Nutzung des darin liegenden Potentials: »Kaum abwegig, das konstitutive Subjekt des Films als ein Wir zu bezeichnen: darin konvergieren sein ästhetischer und sein soziologischer Aspekt. Der emanzipierte Film hätte seine apriorische Kollektivität dem unbewußten und irrationalen Wirkungszusammenhang zu entreißen und in den Dienst der aufklärenden Intention zu stellen.« Theodor W. Adorno, »Filmtransparente. Notizen zu Papas und Bubis Kino«, in *Die Zeit*, Nr. 47, 1966.

97 Farocki, »Lerne das Einfachste!«, 2010, 300.

den«. ⁹⁸ Als Produzent kann ein Autor keine Interpretationshoheit über sein Werk behaupten, sondern sieht sich als Teil einer laufenden Auseinandersetzung mit einem Gegenstand: »Meine Arbeit muss die eines Vorarbeiters sein, sie darf es nicht so aussehen lassen, als wäre die Arbeit jetzt getan«, meint Farocki, als er zur Funktionsweise seiner Montage gefragt wird. ⁹⁹

Deshalb dürfen die Bilder für das Bildarchiv den Gegenstand nicht durch eine bestimmte Rhetorik verstellen, sondern müssen sich eine Offenheit bewahren bezüglich ihrer Interpretation. Das Entscheidende dabei ist, dass sich diese Offenheit aus deren möglicher Widerwertbarkeit ableitet – und nicht etwa aus einem erneuten rhetorischen Trick zur Bindung des Rezipienten. ¹⁰⁰ Es zeichnet sich darin ein genuin demokratisches Interesse ab, das ebenso kritische Rezipienten fordert, wie es performativ die Verfügbarkeit und Lesbarkeit von Bildern gewährleisten will. Anstatt gewogener Rezipienten steht somit eher eine potentiell nachfolgende Autorschaft im Fokus, welche das Material umdeutet oder vielleicht sogar wiederverwertet und so neue Erkenntnisse generiert.

Autor zwischen Autorität und Subversion

Ob Arbeiten im Verbund, Solidarisierung mit den Arbeitenden im Rundfunk oder das Betonen des Kollektiven bei der Produktion von Sendungen – der zugrundeliegende Gestus scheint eindeutig auf eine Relativierung der Autorschaft hinzudeuten. Paradoxerweise führt diese Zurücknahme jedoch nicht zum Verschwinden der Autorfigur aus Farockis Filmen. Vielmehr lässt sich in den frühen Filmen eine regelrechte Inszenierung von Autorschaft feststellen – man denke etwa an die Anfänge von *NICHT lösbares Feuer* (1969) oder

98 Benjamin, »Der Autor als Produzent«, 1991, 688.

99 Harun Farocki, Georges Didi-Huberman, und Ludger Schwarte, »Ein Gespräch zwischen H. Farocki, G. Didi-Huberman und L. Schwarte im Schaulager Basel: Dispersion und Montage«, 2008, <https://www.textezurkunst.de/articles/interview-schwarte-farocki-huberman/> [07.02.2019].

100 Adorno steht der Möglichkeit eines sich so zurücknehmenden Filmautors skeptisch gegenüber: »Das Subjekt, das sich verschweigt, redet durch Schweigen nicht weniger, eher mehr, als wo es redet; die Absage an Stilisierung bleibt selber Stilisierungsprinzip. Das müsste die Verfahrensweise der als intellektuell verfeimten Filmproduzierenden in zweiter Reflexion sich zueignen.« Adorno, »Filmtransparente. Notizen zu Papas und Bubis Kino«, 1966.

Zwischen zwei Kriegen (1978), die Farocki am Schreibtisch sitzend unmissverständlich als den Autor des Films ausweisen.

Damit befinden sich die Filme in bester Gesellschaft, denn dem Essayfilm wohnt Paul Arthur zufolge oftmals eine »inscription of a blatant, self-searching authorial presence« inne.¹⁰¹ Entscheidend für diese auch bei Laura Rascaroli hervorgehobene »authorial presence« oder »single authorial voice« ist jedoch ihr Autoritätsanspruch.¹⁰² Für Arthur wird diese Präsenz im Essayfilm gerade in den Dienst der Destabilisierung von Autorität gestellt: Ein Essayfilmer bringt sich selbst ins Spiel, um die Autorität des Mediums ins Wanken zu bringen, »to subvert documentary's privileged, transparent aura of control«.¹⁰³ Durch die Zurschaustellung der Autorschaft wird die Vorstellung herausgefordert, dass das Medium lediglich dazu dient, einem umfassenden Wissen eine Stimme zu verleihen, womit sich entsprechend die Aura einer unbedenklichen Autorität einstellen kann. In seinem ersten selbst produzierten Film *Zwischen zwei Kriegen* beispielsweise legt Farocki von Anfang an offen, wer den Film finanzierte, wer ihn konzipierte und mit welchen Mitteln gearbeitet wurde.

Für die Artikulation einer Kritik ist Transparenz bezüglich Autorschaft unerlässlich, will sich diese nicht in Anonymität hüllen und damit Gefahr laufen, dem kritisierten Apparat nur vordergründig ein eigenständiges Denken und eine genuine Erkenntnisweise entgegenzuhalten, während sie sich in Tat und Wahrheit auf die blinde Autorität des Mediums verlässt – wie die Wahrsagerin auf die Kristallkugel.

Wie Thomas Tode in einer Diskussion mit Farocki und Bitomsky feststellt, bedeutet eine solche Zurschaustellung von Autorschaft »eine Form des Sichangreifbar-Machens«, da dadurch erst deutlich wird, »daß da jemand am Recherchieren ist, daß nach einer Einheit gesucht wird, ohne von ihr auszugehen«.¹⁰⁴ Als Resultat davon wird dem Zuschauer »die Möglichkeit einer Distanzierung geboten«.¹⁰⁵

101 Arthur, »Essay Questions: From Alain Resnais to Michael Moore«, 2003, 59.

102 Laura Rascaroli, »The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments«, *Framework: The Journal of Cinema and Media* 49, Nr. 2 (2008): 35.

103 Arthur, »Essay Questions: From Alain Resnais to Michael Moore«, 2003, 59.

104 Thomas Tode u.a., »Praktische Filmkritik«, in *Schreiben Bilder Sprechen: Texte zum essayistischen Film*, hg. von Christa Blümlinger und Constantin Wulff (Wien: Sonderzahl Verlagsgesellschaft, 1992), 134.

105 Tode u.a., 134.

Der Inszenierung der Autorschaft kommt in diesen frühen Filmen eine für medienkritische Arbeit notwendige Authentifizierungsfunktion zu. Denn das Wissen und die Erkenntnisse dieser Filme sind weder esoterisch, noch gehören sie der Episteme der Wissenschaft an. Entsprechend bedürfen sie einer Autorfunktion und lassen sich nicht »um ihrer selbst willen [...] akzeptieren, in der Anonymität einer feststehenden oder immer neu beweisbaren Wahrheit«. ¹⁰⁶ Die Authentifizierung der Autorschaft wirkt der anonymen Autorität einer öffentlich-rechtlichen Sendeanstalt und der damit einhergehenden Aura der Kontrolle entgegen, indem sie die Produzenten, die Produktionsweise und die Produktionsumstände offenlegt.

Die Gefahr solcher Authentifizierungsstrategie wäre freilich, dass sie dem reinen Selbstzweck diene. Dass man Farockis Selbstinszenierung allerdings kaum der Selbstgerechtigkeit bezichtigen kann, zeigt eindringlich die Eröffnungsszene des 1969 entstandenen Films *NICHT lösbares Feuer*. In dieser stellt sich Farocki die Frage, wie sich das Grauen des Vietnamkrieges, insbesondere die Opfer der Napalmangriffe, darstellen lässt, ohne durch die Verwendung schmerzhafter Bilder wiederum die Zuschauer zu verletzen. Nachdem er den Bericht eines Kriegsversehrten verlesen hat, greift er nach einer Zigarette und drückt diese auf seinem Unterarm aus. Aus dem Off erklärt eine Stimme, dass eine Zigarette mit 400 Grad, Napalm mit etwa 3000 Grad verbrennt.

Wie Didi-Huberman feststellt, legt Farocki mit dieser Geste nicht nur sprichwörtlich »die Hand ins Feuer« für den nachfolgenden Film: ¹⁰⁷ Er legt seinen Körper auf die Waagschale, um dadurch die Dringlichkeit der Thematik vorzuführen und an der Realität der behandelten Ereignisse zu partizipieren, anstatt sie nur abzuschildern. Indem er zuvorderst sich selbst in Mitleidenschaft zieht und seine eigene »Täterschaft« ¹⁰⁸ in der Darstellung des Leidens ausstellt, ja indem er mit seinem Körper für die folgenden Bilder haftet, nimmt er sich das Recht, die Zuschauer auf ihre Verantwortung anzusprechen. Noch während sein versengter Unterarm zu sehen ist, legt die Stimme aus dem Off die Methode des Films dar:

106 Michel Foucault, »Was ist ein Autor?«, in *Texte zur Theorie der Autorschaft*, hg. von Fotis Jannidis (Stuttgart: P. Reclam jun, 2012), 212.

107 Didi-Huberman, *Remontagen der erlittenen Zeit*, 2014, 94.

108 Griech. *authéntēs* (αὐθεντής) kann nebst dem Urheber auch den Selbstmörder bezeichnen. Karlheinz Barck u.a., *Ästhetische Grundbegriffe* (ÄGB), Bd. 7 (Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2010), 40.

Wenn die Zuschauer mit den Folgen von Napalmeinsätzen nichts zu tun haben wollen, dann muss man untersuchen, was sie mit den Ursachen von Napalmeinsätzen zu tun haben.

Farockis Inszenierung von Autorschaft steht also kaum im Dienst einer Selbstdarstellung, sondern unterwandert im Gegenteil den Mythos um den genialen Filmemacher und dessen kreative Arbeit.¹⁰⁹ Georges Didi-Huberman verbindet in diesem Zusammenhang den Begriff der Bescheidenheit mit Farocki.¹¹⁰ Im Unterschied zu anderen »Auteurs« wie beispielsweise Jean-Luc Godard, der sich von *JLG/JLG* (1994) über *Histoire(s) du cinéma* (1989-1999) bis hin zu *Vrai faux passeport* (2006) immer wieder selbst ins Zentrum seiner Filme stelle und dabei nicht aufhöre, »seinen Stil zu behaupten: seinen Lyrismus, seinen rauschenden Rhythmus, sein Fest der visuellen Pulsationen«, arbeitet Farocki am Gegenteil.

Wie Didi-Huberman beschreibt, lässt sich dieses Bestreben im Vergleich mit Godard auf verschiedenen Ebenen der Praxis feststellen. Zum einen zeige es sich direkt am Stil der Filme, etwa am Ton des Voice-Overs. Im Unterschied zu Farocki, der kein Pathos kenne, interpretiere Godard »die Welt in der ersten Person, indem er mit inspirierter Stimme spricht, mit der Stimme eines Propheten mit melancholischem Einschlag.«¹¹¹ Es zeige sich aber auch in der Auswahl der Themen. Während Godard »quer durch die große Geschichte der Kunst« marschiere und dabei »das Atelier Rembrandts oder den Salon, in dem Beethoven komponiert«, betrete, setze man bei Farocki den Fuß »in die Werkstatt eines Metallziehers oder den Kontrollposten eines Beamten der Städtischen Verkehrsbetriebe.«¹¹² Schliesslich zeige es sich Didi-Huberman zufolge vor allem auch in Godards Selbstverständnis als Künstler und »souveräner Autor seiner Bilder.«¹¹³ Farocki hingegen könne sich gar nicht als souveräner,

109 Vgl. Ali Hussein Al-Adawy, »Harun Farocki: Dialectics of Images«, *Mada Masr*, 2019, <https://madamasr.com/en/2019/02/23/feature/culture/harun-farocki-dialectics-of-images/> [07.06.2019].

110 Vgl. Didi-Huberman, *Remontagen der erlittenen Zeit*, 2014, 209.

111 Didi-Huberman, 206.

112 Didi-Huberman, 205.

113 Didi-Huberman, 205. Einspruch gegen eine solche Darstellung Godards hätte wohl Farocki selbst erhoben. In seiner Besprechung von Godards *Numero Deux* arbeitet er zusammen mit Kaja Silverman heraus, wie die Poetik des Films den Autor auf verschiedenen Ebenen geradezu negiert. Vgl. Kaja Silverman und Harun Farocki, »In Her Place. Number Two/Numéro deux (1975)«, in *Speaking about Godard* (New York, u.a.: New York Univ. Press, 1998), nicht nummeriert.

exklusiver Autor von Bildern verstehen, die er restituieren wolle.¹¹⁴ Nora Alter zufolge bestärken die ab den 90er Jahren entstandenen Found-Footage-Filme diese These: »Drawing from an archive of preexisting material underscores that such information is available and accessible to those who seek it, this method is both anti-auteurist and democratic.«¹¹⁵ Didi-Huberman schlägt angesichts dieses Arbeitsethos der Zurücknahme bei einem gleichzeitig unerschöpflichen epistemischen Anspruch die Brücke zum Essay:

Genau dies schlägt jeder Essay vor, der über Selbststachtung verfügt: Es wird kein letztes Wort geben. Man wird alles immer noch einmal demontieren und wieder neu remontieren müssen. Man wird neue Versuche [essais] unternehmen müssen. Man wird im Grunde genommen alles immer wieder einer Neulektüre unterziehen. Was aber heißt das, wenn nicht dies: Die Mischung aus Bescheidenheit und Anspruch in der Form des Essays verwandelt jede »Wiederaufnahme [reprise]« in den Akt, alles immer wieder neu zu lernen.¹¹⁶

Eine grundsätzliche Skepsis gegenüber dem letzten Wort hat unweigerlich Auswirkungen auf das Selbstverständnis eines Autors. Statt einem bestimmten Standpunkt das Wort zu reden, wird er seine Stimme in den Dienst potentieller Sinnzusammenhänge, einer Pluralität der Betrachtungsweisen stellen.

Cuahtémoc Medina verbindet diese Skepsis mit Farockis Interesse an der »explosive neutrality«¹¹⁷ von Bildern aus einem industriellen Zusammenhang. Die ab den 80er Jahren beobachtbare Annäherung Farockis an die Neutralität – die formale Schlichtheit – des Industriefilms und das daraus resultierende »non-cinematographic cinema« widersetzt sich dem »poetic spirit« eines Godards oder Markers.¹¹⁸ Im Geiste dieser »operativen Bilder«, wie Farocki jene Bilder nennt, die von Maschinen für Maschinen produziert werden, liegt in der Verweigerung einer eigenen Stimme das grösstmögliche kritische Potential, das ein Filmemacher dem Apparat entgegenhalten kann.¹¹⁹ »Es ist

114 Vgl. Didi-Huberman, *Remontagen der erlittenen Zeit*, 2014, 206.

115 Nora M. Alter, *The essay film after fact and fiction* (New York: Columbia University Press, 2018), 147.

116 Didi-Huberman, *Remontagen der erlittenen Zeit*, 2014, 118.

117 Cuahtémoc Medina, »Catastrophe Gaze«, in *Harun Farocki: Vision. Production. Oppression*, hg. von Ekaterina Álvarez Romero (Mexico: MUAC & UNAM, 2014), 17.

118 Medina, 16f.

119 Yilmaz Dziewior, *Weiche Montagen* (Bregenz: Kunsthaus, 2011), 259.

klar, dass die Autorschaft ein Quatsch ist, wenn es dabei um Einzigartigkeit geht«, meint entsprechend Farocki, »etwas anderes ist ein Autor, dessen Wahrnehmung, dessen Interesse an den Dingen die Darstellung leitet«. ¹²⁰ Verfremdung wird erzielt nicht durch eine radikal neue, radikal ästhetisierte Perspektive, sondern indem die Bilder so belassen werden, wie sie sich zeigen, wenn es nicht um sie geht. Der springende Punkt operativer Bilder ist es, dass sie keinen Urheber mit Eigentumsanspruch mehr aufweisen. Es würde der posthumanen Politik dieser Bilder widersprechen, sie in den Dienst einer Autorenpoetik zu stellen.

Genau deshalb ist es notwendig, Farockis Nähe zum Autorenkino zu problematisieren. Dieses operierte nämlich durchaus innerhalb der gegebenen Distributionswege. Es forderte die Struktur des kapitalistischen Kinos zwar formal heraus, zielte aber letztlich kaum auf Subversion ab; vielmehr liess es sich in den bestehenden Apparat inkorporieren als »the youthful, angry wing of society«. ¹²¹

Farocki ist mit seinen formalen Mitteln und seinem subversiven Potential eher dem antikolonialistischen Dritten Kino zuzurechnen, das sich mittels Guerillataktiken auf radikalere Art und Weise als das Zweite Kino der Nouvelle Vague gegen das vom ersten Kino Hollywoods errichtete Machtgefüge auflehnt. Gerade die Prominenz von Autorennamen hält den zentralen Aspekt des geistigen Eigentums einer kapitalistisch strukturierten Filmindustrie und den Personen- respektive Starkult des ersten Kinos aufrecht. Wie Benjamin auf dem Feld der Literatur kommen Solanas und Getino zum Schluss, dass ein solches Kino Filme produzieren muss, »that the System cannot assimilate and which are foreign to its needs, or making films that directly and explicitly set out to fight the System«. ¹²²

Es gibt verschiedene Strategien, diesem »epistemischen Ungehorsam« ¹²³ nachzukommen. Ein extremes Verfahren, das im 20. Jahrhundert immer wieder erprobt wurde, etwa bei Dada, in der Pop Art oder beim Punk, greift etwa die Semantisierungsverfahren der Medien direkt an. Farocki wählt jedoch einen anderen Weg, um gegen die Strukturen des etablierten Kinos Filme zu

120 Farocki, Kriest, und Aurich, »Werkstattgespräch mit Harun Farocki«, 1998, 347.

121 Fernando Solanas und Octavio Getino, »TOWARD A THIRD CINEMA«, in *Cinéaste* Nr. 4/3 (1970), 4.

122 Solanas und Getino, 4.

123 Walter D. Mignolo, *Epistemischer Ungehorsam: Rhetorik der Moderne, Logik der Kolonialität und Grammatik der Dekolonialität* (Wien: Verlag Turia Kant, 2012).

produzieren. Dieser Weg hat mit Solidarisierung zu tun, mit Emanzipation, dem Einebnen von Hierarchien im Produktionsprozess, mit Authentifizierung, mit neutraler Bescheidenheit und nicht zuletzt mit einem Bewusstsein für die Filmarbeit als ein Handwerk.

Autorschaft als Handwerk

In Bezug auf die Produktionsweise setzt Farocki dem quasi industriellen Kinoapparat »eine gut ausgestattete Prototypenwerkstatt« entgegen, die mehr zu leisten im Stande sei als »eine schlecht ausgerüstete[] Produktionsanlage«. ¹²⁴ Damit einher geht eine gesteigerte Aufmerksamkeit für die handwerkliche Dimension der Kunst, der Praxis einzelner Künstler, die er ab Ende der 70er Jahre in verschiedenen Arbeiten darzustellen sucht. Dies führt allein bis Mitte der 80er Jahre zu den fünf dokumentarischen Arbeiten: *Ein Bild von Sarah Schumann* (1978), *Zur Ansicht Peter Weiss* (1979), *Ein Bild* (1983), *Jean Marie-Straub und Daniel Huillet bei der Arbeit* (1983) und *Georg K. Glaser, Schriftsteller und Schmied* (1988) ¹²⁵. In diesen Arbeiten lässt sich wiederum beobachten, was in Bezug auf Farockis Präsenz in seinem Filmschaffen herausgearbeitet werden konnte. Der Fokus auf die individuelle Praxis anderer Künstlerinnen und Künstler zielt ebenso wenig auf die zu porträtierenden Personen, wie wenn er sich selbst in seinen Filmen zeigt. Vielmehr steht im Zentrum dieser Dokumentationen, die sich wie ein roter Faden durch sein gesamtes Schaffen ziehen, der Glaube an den epistemischen Wert der Praxis und ein damit verbundener Begriff von Arbeit, der sich kritisch von einer sich zusehends automatisierenden Arbeitswelt abhebt.

Auf Georg K. Glaser wurde Farocki dank dessen literarischer Verarbeitung einer bewegten Vita aufmerksam, die durch den antifaschistischen und antikapitalistischen Widerstand geprägt war. ¹²⁶ In seinen Büchern und durch

124 Harun Farocki, »Filmklassen an Kunsthochschulen (1972)«, in *Meine Nächte mit den Linken: Texte 1964-1975*, hg. von Volker Pantenburg (Köln: Walther König, 2018), 121, Zuerst erschienen in: *Filmkritik*, Nr. 182, Februar 1972, 64-66.

125 Die Sendung war früher geplant, bereits 1982 entstand eine *Filmkritik*, die sich ausschliesslich Glaser widmete – jedoch fand Farocki erst 1988 die nötige Finanzierung, um auch die Sendung zu realisieren. Vgl. Volker Pantenburg, *Film als Theorie: Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard* (Bielefeld: transcript, 2006), 267.

126 Nachdem Glaser 1933 mit 23 Jahren aufgrund seines Engagements in linken Jugendgruppen nach Frankreich flüchtet, wird er bei Kriegsbeginn in die französische Armee eingezogen und gerät 1940 in deutsche Gefangenschaft. Er überlebt den Krieg in deut-

seine Arbeitsweise als Kupferschmied – einem bereits in den 50er Jahren aufgrund fortschreitender Automatisierung antiquierten Berufsbild – übt dieser Kritik an den herrschenden, menschenunwürdigen Arbeitsverhältnissen in den Fabriken, in denen er kurz nach dem Krieg anheuerte. Als Gegenentwurf entwickelt Glaser eine Arbeitsweise, die die handwerkliche mit der intellektuellen Arbeit auf produktive Art und Weise miteinander verschränkt.

Damit löst er auf verschiedenen Ebenen ein, worum es Farocki in den 70ern zu tun war. Seine Kritik an der Belanglosigkeit der Bilder im Fernsehjournalismus deutete bereits auf eine Sensibilisierung für die Epistemik des Praktischen, Materiellen und Ästhetischen, die er gegen die »Herrschaft der Ideologie über die Erscheinungen«¹²⁷ beim Rundfunk entwickelte. Die Solidarität, die Farocki dem Proletariat in der Filmbranche entgegenbrachte, war von Beginn weg dem Interesse an der Verbesserung der Arbeitsverhältnisse geschuldet. Diese Verhältnisse wiederum sah er als ursächlich für den phrasenhaften Umgang mit Bildern. Schon zu dieser Zeit prangerte er die »Herrschaft der Kopfarbeit über die Handarbeit« an, die sich als Produkt »der Teilung der Arbeit in Kontrolle und Ausführung« schliesslich »in der Herrschaft der Wörter über die Bilder« niederschlägt.¹²⁸

Glaser hingegen bewahrt sich in seiner Praxis eine Balance zwischen den beiden Polen des Materiellen und Intellektuellen. Und so versucht Farocki in der Darstellung dieser Praxis immer wieder, die nichtsprachliche Form von Wissen aufscheinen zu lassen, derer es bedarf, um einen Gegenstand aus Kupfer zu schmieden. Glaser selbst unternahm mehrmals den widersprüchlich anmutenden Versuch, seine »denkenden Hände« schriftlich zu reflektieren. Seine Arbeit beschrieb er als »ein Schaffen, Bilden mit dem ganzen Leib, und kindisch scheint es dann zuweilen, dem Geist einen bestimmten Sitz zuzuweisen, wie der Liebe das Herz«.¹²⁹ Die Teilung von Körper und Geist wird in diesem Verständnis hinfällig:

schen Arbeitslagern. Nach dem Krieg kehrt er nach Frankreich zurück, arbeitet zunächst in Fabriken und gründet schliesslich 1949 in Paris seine eigene Werkstatt als Kupferschmied und veröffentlicht das autobiographische Werk *Geheimnis und Gewalt*. Bis zu seinem Tod 1995 arbeitet er als Schriftsteller und Schmied in Paris.

127 Farocki, »Arbeiten – beim Fernsehen (1975)«, 2018, 195.

128 Farocki, 195.

129 Georg Karl Glaser, *Jenseits der Grenzen: Betrachtungen eines Querkopfs* (Düsseldorf: Claassen Verl., 1985), 175.

Währendem ich eine Sache beende, langsam, und auf die Linie achte, wie das nun weitergeht, so ist das weder eine sachliche Überlegung, noch ist es eine blossе Gefühlssache.¹³⁰

Jeder Schlag, so Glaser, muss immer wieder »von Neuem berechnet« werden, aber nicht wie eine Maschine etwas berechnet, mit klar vorgegebenem Schema. Kein Schlag fällt automatisch. Das Hämmern wird nie zu einem »réflexe conditionné«. Die Schläge müssen so platziert werden, dass sich das Kupfer zwischen Amboss und Hammer bewegt und nicht einfach abgeflacht und damit zerstört wird.

Die Sprache erweist sich als notorisch unzulänglich, die entsprechenden Abläufe auf der Schnittstelle von Körper und Geist adäquat zu beschreiben. Dass Glaser den entscheidenden Moment seines Schaffens, bei dem sein körperliches Geschick mit einem ästhetischen Denken eine, wie er es nennt, »Fertigkeit« bildet – dass er diesen Moment mit der Metapher des Berechnens umschreibt, macht deutlich, wie es der Sprache an einem entsprechenden Vokabular fehlt. Denn gerade von der Maschine, welche das Rechnen zum alleinigen operativen Prinzip erhebt, will er sich durch seine manuelle Arbeit abgrenzen. Umso notwendiger scheint das Unterfangen, Strategien zu entwickeln, um sich von der epistemischen Macht der Maschine zu emanzipieren. Das ist ein Akt des Widerstandes, der mit und durch den Körper vollzogen werden muss, da die Automatisierung zuallererst dessen Arbeit und das in ihr gespeicherte Wissen zerstört.

Glasers Ringen – und Scheitern – um einen adäquaten Ausdruck will nicht heissen, dass die Sprache völlig unzulänglich ist, um sich von einer Fertigkeit ein Bild zu machen. Die je dafür gewählte Metaphorik zeigt lediglich auf, wie externe Konzepte das Verständnis des menschlichen Körpers mitgestalten. Glaser reflektiert die Schwierigkeit, die ephemeren Abläufe während eines einzigen Hammerschlags in Worte zu fassen. Er zitiert aus einem seiner Texte:

130 Glaser führt weiter aus: »Es gibt übrigens eine Menge Dinge, die man weder in das eine noch das andere einordnen kann. Was ist Gewissen? Ist es eine Gefühlssache, ist es eine überlegte Sache? Ich glaube es ist beides, beides hat daran Teil.« Damit versucht er seine Überlegungen über eine Form des Denkens zwischen den Kategorien mit den selben Mitteln zu veranschaulichen, die bereits Musil zur Erläuterung des Essayismus heranzog: Die Schwebе moralischer Fragen. Vgl. Musil, *DMoE*, 1957, 262.

Ich hatte einmal beschrieben, was sich während nur eines der einigen 10'000 Hammerschläge begibt, die nötig sind, um einen Krug hochzuziehen. Es hatte Tage gekostet, um Sätze auszudenken, die das Zusammenwirken von Hirn, Händen und Augen erläutert, die zweckgerechten Formen des notwendigen Werkzeugs veranschaulicht und nahegebracht hatten, wie es sich anzustellen heisst, um den widerstrebenden Ausgangsstoff zu überlisten. [...] Noch diese Sätze nachzulesen oder anzuhören hatte hundertmal mehr Zeit erfordert als der eine Hammerschlag, dem sie gegolten hatten.

Die praktische Arbeit verweigert sich geradezu dem sprachlichen Zugriff – doch just dieser Widerstand wird Glaser zur Inspiration. Die Form dieses Widerstands fällt notwendig essayistisch aus. Das 1985 erschienene Buch *Jenseits der Grenzen: Betrachtungen eines Querkopfs* zeugt davon mit zahlreichen Essays, die sich dem Geheimnis der Praxis sprachlich anzunähern versuchen.

Auch Farocki stellt sich dem Problem der Darstellung dieser Fertigkeit, wenn auch auf andere Weise. Im Audiovisuellen sind ihm die Mittel gegeben, den arbeitenden Körper einfach abzufilmen, – doch scheint dadurch der komplexe Zusammenhang motorischer und intellektueller Fähigkeiten nicht automatisch auf. Wie auch bereits bei der Kritik der Fernsehfeaturebilder sieht er sich vor dem Problem einer angemessenen Darstellungsform, um das Nichtsprachliche ins Bild zu rücken.

Farocki wählt dazu eine Form des Werkstattgesprächs. Während er mit Glaser über dessen Arbeit spricht, arbeitet dieser an verschiedenen Objekten. Die Gleichzeitigkeit des Arbeitens und Sprechens mag zunächst irritierend wirken, da Farocki Glaser vermehrt beim Hämmern unterbrechen muss, um eine Frage zu stellen oder um eine Präzisierung einzufordern. Gerade diese Versunkenheit in die Arbeit zeigt auf performative Weise den Sog einer erfüllenden Arbeit auf. Dieser Umstand wird im Gespräch nicht thematisiert, doch ist augenfällig, wie die manuelle Arbeit die klassische Interviewsituation entschärft – die Farocki in späteren Filmen tunlichst vermeiden wird¹³¹ – und die Themen und Antworten entscheidend mitgestaltet. So bleibt das Gespräch auf natürliche Weise nahe an Glasers Arbeit als Schmied, anstatt zu einem Porträt seiner eindrucklichen Vita zu werden.

Am Anspruch, das Wissen des Körpers zur Darstellung zu bringen, muss man notwendig scheitern. Das bedeutet aber nicht, dass es der Sendung nicht gelingt, eine Kritik industrieller und postindustrieller Arbeit zu leisten. In

131 Ehmann, »Working with Harun Farocki's Work«, 2016, 22.

Glaser findet Farocki einen Advokaten für einen Arbeitsbegriff, der sich aus epistemischen Erwägungen gegen übermässige Arbeitsteilung auflehnt. Sie treffen sich in der Annahme, dass eine sinnvolle Arbeit mit den Sinnen verbunden sein muss und dass die Reflexion dieser Arbeitsform einer genuinen Anstrengung in der Darstellung bedarf. Sie treffen sich, mit anderen Worten, im essayistischen Bestreben, jenem Teil ihrer Arbeit Ausdruck zu verleihen, der einer konventionellen, mit festen Kategorien operierenden Erkenntnisweise notwendig verborgen bleiben muss.

Das zugrundeliegende materialistische Weltbild und dessen Kritik an der Teilung von Denken und Handeln ist ohne industrielle Revolution unvorstellbar. Die fabrikmässige Zerstückelung des Arbeitsprozesses in kleine Arbeitsschritte mag die Produktivität steigern, doch löst sich dadurch auch der sinnstiftende Wert manueller Tätigkeit auf. Als Vorindustrielle waren Philosophen, die ein dualistisches Weltbild propagierten, von Platon bis zu Kant noch nicht mit der systematischen Abwertung des Körperlichen im Zuge der Automatisierung konfrontiert. Kant trennte die Fähigkeiten des Verstandes explizit von jenen der Sinne ab: »Der Verstand vermag nichts anzuschauen und die Sinne nichts zu denken.«¹³² Erst die konsequente Teilung der beiden Gebiete durch die automatisierte Maschine lässt schliesslich deren Verbundenheit als Fehlen, als Unzulänglichkeit wieder aufscheinen. So rückt bei Glaser Tom Waibel zufolge unweigerlich der Wert des menschlichen Tuns in den Fokus:

Wird menschliche Tätigkeit in lauter einzelne Verrichtungen aufgesplittet und zerteilt, verkommt sie zur »bloßen Abstraktion« und damit zwangsläufig zur monotonen Mühsal. Es ist wohl noch niemandem je eingefallen, einen ganzen Baum einer einzigen Frucht wegen zu fällen. Aber ganze Menschen zu verbrauchen um einer Verrichtung willen, die nur einen Bruchteil ihrer Leistungsfähigkeit und Gaben wert ist, dieser ungeheuerliche Raubbau wird tagtäglich hingenommen, als wäre er unumgänglich und notwendig. Was hier zur Frage steht, ist also nicht einfach der steigende und fallende Wert des Produkts menschlicher Tätigkeit, oder die wachsende und sinkende Bedeutung der Früchte der menschlichen Arbeit. Hier geht es vielmehr um die Frage, welcher Wert im menschlichen Tun selbst gefunden werden kann.¹³³

132 Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft* (1781) in *Sämtliche Werke*, Bd. 1 (Leipzig: Felix Meiner, 1919) 107.

133 Tom Waibel, »Überlegungen zur graphischen Korrespondenz«, in *Hände: hundertsechs Kunstblätter: eine druckgraphische Korrespondenz zwischen München und Wien aus den Jah-*

Glaser folgt diesbezüglich einer naturalistischen Konzeption, dass das Wissen und Können, das »im Verlaufe von Jahrhunderttausenden Hirne und Hände erworben haben, [...] wie alle lebenserhaltenden Begabungen und Triebkräfte« zu Bedürfnissen wurden, »die nach eigenem Ermessen und Vermögen befriedigen zu können, uns Freiheit bedeutet«. ¹³⁴

Diese Freiheit im Filmhandwerk ausleben zu können, sieht aber Farocki durch die fortschreitende Industrialisierung der filmischen Mittel bedroht. In einem Text mit dem Titel *The Industrialization of Thought* (1993) beschreibt er, wie gewisse technische Entwicklungen – beispielsweise die schalldichte Kamera Ende der 60er Jahre – mitverantwortlich für die Unzulänglichkeit der Fernsehbilder wurden. ¹³⁵ Ehedem verunmöglichte es das Motorgeräusch der Kamera, dass Bild und Ton gleichzeitig aufgenommen wurden. Anstatt jemanden beim Sprechen abzufilmen, war es die Aufgabe des Kameramanns, passende Bilder zu finden. Die technische Entwicklung erleichterte die Produktion audiovisueller Inhalte, doch wurde dadurch eine spezifische Fertigkeit zugunsten der Ökonomisierung entwertet.

Eine zweite Beobachtung in diesem Zusammenhang macht Farocki bezüglich der Verwendung visueller Effekte, die sich weniger aus einer dem Film geschuldeten gestalterischen Notwendigkeit erklären, sondern einzig aus den technischen Möglichkeiten. Technische Neuerungen dominieren das Interesse vieler Filmemacher. Sie erlernen das Handwerk, »indem sie die Gebrauchsanweisungen durchgehen«. ¹³⁶ Als Folge davon ergeben sich ständig neue »Stilismen«, »die den Geräten eingeschrieben sind, die im Programm der Geräte stehen«, wie er in Anlehnung an den von ihm geschätzten Medienphilosophen Vilém Flusser bemerkt. ¹³⁷ Farockis Beispiele laufen darauf hinaus, dass dem Filmautor mehr und mehr die Autorität über den Gestaltungsprozess abhandekommt. Die technische Entwicklung nimmt ihm zunächst sein Handwerk ab und als Folge davon das Denken. ¹³⁸ Denn, dafür steht Glasers Praxis, das eine speist sich aus dem anderen.

Wird jedoch das Manuelle vom Denken und das Denken vom Manuellen entkoppelt betrachtet, so öffnet dies Tür und Tor für eine Arbeit, die als

ren 2009 und 2010, hg. von Marcus Berkmann (Edition Kunstmarke, 2014), nicht nummeriert.

134 Glaser, *Jenseits der Grenzen*, 1985, 85.

135 Vgl. Farocki, »The Industrialization of Thought«, 1993, 76.

136 Harun Farocki, *Bilderschatz* (Köln: Walther König, 2001), 19.

137 Farocki, 18.

138 Vgl. Farocki, »The Industrialization of Thought«, 1993, 77.

Mühsal wahrgenommen wird und nicht zufriedenzustellen vermag. Als Resultat davon wird die Arbeit im Zuge der Industrialisierung kurzerhand hinter Mauern versteckt und bei den gefertigten Produkten wird mehr Aufwand dafür betrieben, sie zu lackieren und polieren, als sie in eine Form zu bringen: »Alle Welt schämt sich der Arbeit«, meint Glaser und hält dem einen emphatischen Arbeitsbegriff entgegen: »Ich niete, meine Nieten kann man sehen, meine Hammerschläge kann man noch sehen, da gibt es noch die Spuren. Ich finde das ist durchaus richtig.«

Das industriell hergestellte Produkt hingegen zeigt keine Spuren der Arbeit mehr. Die industrielle Presse, so Glaser, würde das Metall »vergewaltigen« – und dieser Gewaltakt muss dann kaschiert werden. Wenn auch das Hämmern eine an Gewalt mahnende Form des Handwerks ist, so handeln seine Schläge die endgültige Form immer erst durch und mit dem Material aus:

Denn wenn alle Hammerschläge zusammengerechnet dem Werkstück auch den Druck einiger Hundert Zentner einspeichern, geht es doch um Findigkeit und nicht Gewalt. Misshandelter Stoff rächt sich.

Das Metall will, wie es an anderer Stelle heisst, durch das Hämmern »überzeugt« und »überlistet« werden, um in die rechte Form zu kommen. Es geht denn auch weder bei Glaser noch bei Farocki um ein Fetischisieren des Materials, des Produkts der Arbeit.¹³⁹ Beiden ist es stets um den Umgang mit dem Material, der Arbeit beschaffen.

Dass sich der Gestaltungsprozess im bearbeiteten Material nachvollziehen lässt und dass sich dessen endgültige Form erst durch die intensive Auseinandersetzung mit dem Material herausstellt, erinnert unweigerlich an die Praxis Farockis. Es wird ersichtlich, weshalb Baumgärtel in Glasers Arbeitsweise ein Modell für Farocki als »audiovisueller Handwerker« sah.¹⁴⁰ Das Handwerkliche an seiner Praxis zeigt sich etwa darin, wie man den operativen Bildern ansehen soll, dass sie einem anderen Gebrauch entnommen wurden. Es ist nicht das Ziel, ein Seherlebnis zu kreieren, das über deren Entstehung

139 Anders als Monika Bayer-Wermuth verstehe ich Farockis Inszenierung eigener manueller Vorgänge gerade nicht als »Akt der Beschwörung«, um sich »den Wert des Materials bewusst zu machen und unter seinen Händen etwas Neues zu formen«. Bayer-Wermuth, *Harun Farocki: Arbeit*, 2016, 145.

140 Baumgärtel, *Vom Guerillakino zum Essayfilm*, 2002, 132.

hinwegtäuscht. Zum anderen lässt sich die Form der Darstellung nicht beliebig auf jeglichen Gegenstand anwenden, sondern kann sich überhaupt erst im Prozess der Verarbeitung herausstellen.

Dieses Produktionsethos bildet sich auf verschiedene Weise in Farockis Arbeitspraxis ab. Über seine Arbeit am Schneidetisch meint er beispielsweise, dass man erst an diesem, »wenn das Bild vor- und zurückläuft, [...] etwas über die Eigenständigkeit des Bildlichen« erfahre.¹⁴¹ So entsteht am Schneidetisch »ein zweites Drehbuch [...], und das bezieht sich auf das Tatsächliche und nicht auf die Absichten«. ¹⁴² So wird ersichtlich, weshalb sich Farockis Praxis ab den 80er Jahren mehr und mehr in Richtung dokumentarischer Film im Stil des Direct Cinema entwickelte. Der Grundgedanke dieser Filmform liegt in der Umkehrung der üblichen Filmproduktion. Ein Film wird nicht erst minutiös bis auf die letzte Einstellung ersonnen. Vielmehr entwickelt sich dieser aus dem gefilmten Material. Denn erst »am Schneidetisch erlebt man, wie wenig man mit Planungen und Absichten Bilder erzeugen kann«. ¹⁴³ Der Fokus der Arbeit des Filmemachers verschiebt sich von der abstrakten Planung eines Films auf den praktischen Umgang mit dem gefilmten Material.

Zwischen Schrift und Bild

In der 2001 erschienenen Schrift *Bilderschatz* konturiert Farocki die Idee für ein »Archiv für filmische Ausdrücke«, in dessen Geist er seine Kompilationsfilme *Arbeiter verlassen die Fabrik* (1995), *Der Ausdruck der Hände* (1997) und *Gefängnisbilder* (2000) drehte.¹⁴⁴ Das Archiv könne helfen, technisch bedingte audiovisuelle Entwicklungen und deren gesellschaftliche Implikationen besser kenntlich zu machen. Es könne auch helfen, die Geschichte des Films visuell zugänglich zu machen – wodurch sich die »fortwährende[] Enteignung«¹⁴⁵ des Films durch die schriftliche Filmanalyse, wie sie Raymond Bellour in ei-

141 Farocki, »Was ein Schneiderraum ist (1980)«, 2001, 81.

142 Farocki, 81.

143 Farocki, 79.

144 Farocki, *Bilderschatz*, 2001, 5.

145 Raymond Bellour, »Der unauffindbare Text (1975)«, in *Kino wie noch nie*, hg. von Antje Ehmann und Harun Farocki (Köln: Generali Foundation, 2006), 30.

nem für Farocki wichtigen Text konzipiert,¹⁴⁶ umgehen liesse. Das Interesse am Archiv ist damit auch verbunden mit der Suche nach einer Darstellungsform, die formale Eigenschaften des Films kritisch zur Darstellung bringen kann, ohne einem verschlagwortbaren »Inhaltismus« zu verfallen.¹⁴⁷

Die Tatsache, dass eine untersuchte Szene zunächst mit Worten wiedergegeben werden muss, macht es schwierig, über formale Eigenschaften des Films adäquat zu schreiben. Und Farocki räumt ein, dass das einfache Zitieren eines Films – wie in seiner ersten Telekritik-Sendung – noch kein zureichendes analytisches Werkzeug zur Kritik darstellt. Es bedürfte einer Darstellungsform, die eine Bewegung als Bewegung oder einen Bildschnitt als Bildschnitt aufscheinen liesse.¹⁴⁸ Diese filmischen Gesten sollten dokumentiert und systematisiert werden, um etwas über die filmische Sprache an sich zu lernen.

Wie schon die Idee des Archivs für filmische Bausteine steht die emanzipatorische Funktion eines Bildarchivs, die die Eigenständigkeit des Mediums behaupten will, in einem gewissen Spannungsverhältnis zur Form des Archivs.¹⁴⁹ So unterschiedlich der mögliche Nutzen eines Bildarchivs sein mag, die grundlegende Idee bleibt der Gedanke der Inventarisierung, Standardisierung und des Zugänglich-Machens des visuellen Ausdrucks. Mit anderen Worten: Die Bausteine, die das von Farocki Mitte der 70er Jahre imaginierte Bilderarchiv konstituieren, sollen Bilder so zitierbar machen wie Schrift.¹⁵⁰

146 Antje Ehmann und Farocki druckten gleich zwei Texte Bellours in der Publikation zu der von ihnen kuratierten Ausstellung *Kino wie noch nie* (2006) wieder ab, die sich mit der Rolle der Filmanalyse befassen.

147 Farocki, *Bilderschatz*, 2001, 12.

148 Als Beispiel führt er eine Computersimulation von Constanze Ruhm an, die eine Paraphrase eines Travellings aus dem Film *Nouvelle Vague* von Godard darstellt. Vgl. Farocki, 10f.

149 Farocki, *Was getan werden soll*, 2017, 5 (vgl. Kapitel *Autorschaft im Kollektiv*).

150 Es scheint beinahe, als hätte die Digitalisierung und das Internet Farockis Vision zumindest teilweise Wirklichkeit werden lassen. Frei zugängliche Videodatenbanken wie Youtube oder Vimeo stellen eine unerschöpfliche Quelle an Material und Inspiration dar, aus der mittels kompilatorischer Verfahren ständig Neues entsteht. Kompilationen werden von Künstler unter Mithilfe von Algorithmen kreiert – oder von einem autonom agierenden Programm generiert. Der Begriff von Autorschaft wird dadurch neu verhandelt werden müssen. Gerade die medienemanzipatorischen Forderungen, die Farocki mit dem Archiv verbindet, scheinen durch die Digitalisierung auch teilweise eingelöst worden zu sein. »Memes« stellen beispielsweise eine Form des visuellen Zitats dar, das auf eine entsprechend inventarisierende Entwicklung in der Perzeption

Umso interessanter ist, dass Farocki gerade im Umgang mit Archiven und dessen Material Strategien entwickelt, um der Logik des Diskursiven zu entgehen. Am Wörterbuch interessiert ihn beispielsweise insbesondere das Unterlaufen des im System angelegten Nutzens:

[Das Nachschlagen] geschieht ohne Systematik und ist somit meiner sonstigen Arbeit ähnlich: Ein Filmemacher bearbeitet kein abgestecktes Feld, nimmt von immer neuen Dingen Kenntnis, eine etwas flüchtige Kenntnis, und glaubt doch, da wachse ihm eine Art von Intuition zu.¹⁵¹

Der unsystematische Gebrauch des systematisch geordneten Wissens dient als Inspirationsquelle, um eigene, fortführende Untersuchungen anzustellen. Wie nach seinem Vorbild, der Serie *Archive der Begriffsgeschichte* der ›Akademie der Wissenschaft und der Literatur‹ in Mainz, deren Einträge an kein »lexikalisches oder systematisches Prinzip überhaupt gebunden« sind, will er ein Archiv schaffen, dessen Einträge »ihr Existenzrecht nicht aus einem System ableiten«.¹⁵² So verwendet er in den genannten Kompilationsfilmen »nichts nur aus symptomatischen Gründen, nichts, was für mich nur als Beleg diene«.¹⁵³

Dass er sich vom Unsystematischen angezogen fühlt, unterstreicht Farocki in einem Gespräch mit Christoph Hübner in dessen Porträtfilm *Dokumentarisch arbeiten: Modell/Realität* (2005):

von visuellen Inhalten hindeutet. Memes ist eigen, dass sie keinen Autor mehr aufweisen. Sie werden in sozialen Netzwerken geteilt, aufgrund des – zumeist ironisch, polemischen – Inhalts, nicht aber aufgrund einer Autorfunktion. Jede und jeder kann memes erstellen und auf basisdemokratisch organisierten Plattformen wie reddit verbreiten. Es bedarf nicht einmal einer digitalen Gefolgschaft, um sich auf solchen Plattformen Gehör zu verschaffen. Jeder Beitrag wird von der anonymen Masse mittels der Möglichkeit entweder zu »upvote« oder »downvote« in eine Popularitätshierarchie gebracht. Auch für erfahrene Nutzer besteht keine Möglichkeit, diesen Prozess zu umgehen. Beiträge mit vielen Upvotes werden zuoberst an prominenter Stelle angezeigt und entsprechend von einem grösseren Publikum wahrgenommen. Aus dieser Position diffundieren die Inhalte dann über die zahlreichen sozialen Netzwerke in die Weite des Netzes. Die Gefahr eines an die Masse überantworteten Kuratierens liegt freilich in einer gesteigerten Vulnerabilität gegenüber Manipulationen. Das unter dem Stichwort der »fake news« verhandelte Verbreiten falscher Information zu politischen Zwecken ist auch eine Folge des sich im Digitalen wandelnden Konzepts der Autorschaft.

151 Farocki, *Bilderschatz*, 2001, 5.

152 Farocki, 5.

153 Farocki, 12.

Ich habe Vergnügen an der Erhebung von Dingen, die sich keinem grösseren Systemzwang fügen müssen, die kein zusammenhängendes Feld werden können und darum auch frei sind von diesen Zwängen. Das gefällt mir am allerbesten. Nehmen wir Bildverarbeitung von Waffensystemen – dass man kaum zusammenhängende Schlüsse machen kann, das gefällt mir gerade dabei.

Doch auch hier umschreibt er sein Vorgehen als »Erhebung« – eine Methode, die, wie er selbstkritisch anfügt, »aus der Wissenschaft« komme und vielleicht eher den Gedanken an Recherche nahelege, »aber man muss es halt erheben aus dem Sumpf, in dem es schlummert. Entlegene Erkenntnis, entlegene Gegenstände, entlegene Archive, das gefällt mir alles.«

Die nun skizzierte, in mehrfacher Hinsicht hybride Position zwischen Bildlichkeit und Schriftlichkeit, zwischen Institutionalisierung und Guerillaproduktion, zwischen diskursiver Logik und subvertierenden Strategien kann als Reaktion auf die dominante Schriftkultur innerhalb der öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten und Finanzierungsgremien für Filmvorhaben verstanden werden. Ein prägnantes Beispiel dafür findet sich etwa im Evaluierungsprozess zur Finanzierung eingereicherter Filmvorhaben, in dem paradoxerweise weniger das Bild als die Schrift im Fokus steht. Da Filmschaffende ihre Ideen meist bei Geldgebern begründen müssen, greifen sie Farocki zufolge zu Zitaten, um die eigene Sache zu vermarkten:

Durch Zitate wird jeder Text fett. Es ist mittlerweile eine ganze neue Literaturgattung entstanden aus den Treatmentschreiben für Fernsehen und Gremien. Der Regisseur wird zum Zitat-Vampir. Er beisst sich, kenntlich gemacht oder nicht, überall was raus. Die Germanistik sollte sich darum kümmern, denn diese Kompilationen sind die wirklichen Verfilmungen, die Ausstellungen des Reklame-, Kopfnick-, Materialkerns der Texte.¹⁵⁴

Dass man für einen Film in den allermeisten Fällen zunächst in textueller Form um Geld bittet, führt Farocki zufolge zu einer eigentümlichen Verschwisterung zwischen Text und Film. Filmen werden Zitate vorangestellt wie im Paratext literarischer und wissenschaftlicher Arbeiten – und das in Filmen gesprochene Wort legitimiert sich erst durch den vormaligen

154 Harun Farocki, »Geschichte der Nacht (1979)«, in *Ich habe genug! Texte 1976-1985*, hg. von Volker Pantenburg (Köln: Walther König, 2019), 207, Zuerst erschienen in: *Filmkritik*, Nr. 270, Juni 1979, 281-282.

Abdruck in einem Buch. Solche Kritik lässt unweigerlich an die 1975 produzierte Sendung *Erzählen* denken, in der Farocki völlig selbstverständlich die verschiedenen Formen des Erzählens und die Rolle des Autors anhand von Beispielen aus der Literatur untersucht, anstatt sich dafür von der Film- und Fernsehgeschichte inspirieren zu lassen. So ist denn die Kritik an der Vorherrschaft der Texte im Förderungswesen Ende der 70er Jahre wohl auch als Selbstkritik zu verstehen. Die ab den 90er Jahren verfolgte Idee eines Archivs für filmische Ausdrücke soll genau dieser Selbstverständlichkeit entgegenwirken.

Farocki erkennt also, dass die institutionell bedingte Notwendigkeit von Text weitreichende Auswirkungen auf die Produktion audiovisueller Inhalte hat. Er echauffiert sich über all jene, die »so doof« sind, »zu glauben, diese Zitiererei hätte auf sie keinen Einfluss«. ¹⁵⁵ Wenn für finanzielle Mittel je nach Konjunktur verschiedener Autoren stets mit denselben Namen geworben werden muss, schafft dies eine Homogenität in der Medienproduktion. So programmiert die stille Macht der Gutenberg-Galaxis den Blick der Filmschaffenden. Darunter leidet deren Befähigung zu einem eigenständigen, die Möglichkeiten ihres Mediums ausschöpfenden Ausdruck.

Die Skepsis gegenüber der Schrift schreibt sich unwillkürlich auch in Farockis Filme ein. In *Zwischen zwei Kriegen* (1978) wird zu Beginn darauf eingegangen, woher das nötige Geld für die Produktion stammt. Getreu der Kritik an Fernsehproduktionen wird von Anfang an versucht, Kritik in Bilder zu übersetzen. In der ersten Einstellung sieht man Farocki an einem Schreibtisch sitzend. Seine Stimme erklärt aus dem Off, wie er sich diesen Film finanzieren konnte: »Ich verdiente Geld, indem ich begleitende Texte verfasste. Ich nahm jede Arbeit an, die verlangt, die Sinnlichkeit mit Worten zuzudecken. Wie es üblich ist.«

Eine Nahaufnahme des Schreibtisches zeigt, wie er Zeilen zu Nacktfotos verfasst. ¹⁵⁶ Farocki weist in der fast zwei Jahrzehnte später entstandenen Installation *Schnittstelle* (1995) auf das Kreuz hin, das Bilder an der Wand formen: »Vielleicht ein Koordinatenkreuz«, meint Farocki: »Koordinaten sind dazu da, die Position zu bestimmen. Und hier wären Bilder das Mass der Bestimmung.« Mit einigen ruhigen Bewegungen wischt er schliesslich alle

155 Farocki, 208.

156 Es handelt sich dabei um eine Arbeit, die er tatsächlich verrichtete. Vgl. Farocki, »Notwendige Abwechslung und Vielfalt (1975)«, 2018, 222.

Abb. 2: *Zwischen zwei Kriegen* (1978)



Bilder, Blätter und Schreibutensilien vom Tisch. Mit dieser befreienden Geste wird Kritik auf performative Art und Weise geübt: Sie übersetzt Farockis Anliegen in eine Bildlichkeit, die ohne Worte auskommt.

Es ist eine ebenso gewagte wie ambivalente Geste, mit der sich Farocki zu Beginn seines unabhängigen Filmschaffens zu erkennen gibt: Das Versprechen des neuen Sehens, das er an seinem Schreibtisch abgibt, indem er den »Schutt, der auf den Bildern liegt«, wegräumt, wird von Beginn weg an den Autor und die Stätte der Schrift geknüpft.¹⁵⁷ Das auffälligste Requisit in der Inszenierung der Arbeit des Autors ist der Schreibtisch, die Produktionsstätte von Text.¹⁵⁸ Dass es sich hierbei um eine Stilisierung, ein Modell seiner tatsächlichen Arbeit handelt, stellt Farocki in *Schnittstelle* selbst fest. »Stets wie-

157 Harun Farocki zu *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (1988), Begleitmaterial Basis-Film.

158 Der Schreibtisch gehört zum festen Inventar der frühen Filme. Bereits *Die Worte des Vorsitzenden* (1967) und *Nicht löschesbares Feuer* (1969) öffnen mit einer Einstellung am Schreibtisch. Das sind Filme, die am Schreibtisch erdacht wurden und den Ort ihrer Herkunft zur Darstellung bringen. Insgesamt kommt dem Schreibtisch im Werk Farockis eine besondere Rolle zu durch unzählige Bilder, die an eine Schreibtischsituation erinnern: Durch die abgefilmten Bücher und Zeitschriften, die den Filmen einmontiert werden und in *Aufstellung* (2005) gar das gesamte Filmmaterial bilden, findet man sich in der Rezeption von Farockis Filmen oft mehr als Leser denn Betrachter wieder. Farocki steht damit am Anfang einer sich nach der Jahrtausendwende etablierenden Form der

der«, heisst es da, »habe ich den Arbeitsplatz des Autors abgebildet«, doch »so sieht der Arbeitsplatz, der Schnittplatz nicht aus. Das ist nicht das Abbild, das ist das Modell eines Schnittplatzes.« Es fragt sich, weshalb er bei der Inszenierung seiner Arbeit als Filmemacher auf den Arbeitsplatz eines Schriftautors zurückgreift. Zum einen wird die Emanzipation von einem Film gefordert, dessen Bilder unter Worten begraben bleiben, zum anderen aber bedarf es dafür einer der Schrift entlehnten Autorfigur. Und so werden in der Geste des Reinen-Tisch-Machens die Bilder gleich mit weggewischt.

Abb. 3: *Zwischen zwei Kriegen* (1978)



Sowohl der Rückgriff auf die schriftstellerische Autorfigur wie auch der Wunsch nach einem Nachschlagewerk für visuelle Ausdrücke zeugen von einem an diskursive Strukturen gewöhnten Denken – dessen Strukturen sich nicht mit einer einzigen Geste vom Schreibtisch fegen lassen. So wird in *Zwischen zwei Kriegen* trotz der radikalen Geste zu Beginn des Films kaum die Überwindung der Schrift oder gar der Sprache gefordert. Der Film wird zum Schauplatz einer Arbeitspraxis, die keine mediale Parteinahme ergreift, vielmehr aus dieser Freiheit epistemisches Kapital schlagen will. Und so wird

Videossays, den »Desktop Documentaries«. Kevin B. Lee, einer der Begründer dieses Subgenres war Stipendiat im Farocki Institut.

sie denn auch zum Ausdruck einer allmählichen Selbstüberführung: In der sechs Jahre dauernden Produktionszeit büsst die Schrift ihre noch in *Erzählen* (1975) scheinbar unhinterfragte Vormachtstellung mehr und mehr ein – entsprechend ambivalent fällt *Zwischen zwei Kriegen* in der hier evozierten Gegenüberstellung zwischen einem diskursiven und einem visuellen Denken aus.

Die Schweben zwischen diskursiven und sinnlichen Verfahren, in dessen Vollzug sich »der Bauplan des Films von selbst erschloss«, wie Farocki das Erlebnis beim Schneiden seines ersten Direct-Cinema-Films *Ein Bild* (1983) beschreibt, steht zu diesem Zeitpunkt noch aus.¹⁵⁹ Dazu bedurfte es einer grundsätzlichen Wende in der Produktionsweise. Die Spielfilme der 70er Jahre sind Produkte einer verhältnismässig konventionellen Produktionsphase: Erst wird der Film »geschrieben«, das heisst am Schreibtisch ersonnen, dann werden die Bilder dazu produziert. Dokumentarisch beobachtende Filme wie *Ein Bild* entstehen jedoch umgekehrt: Erst werden die Bilder aufgenommen, dann werden sie am Schneideplatz montiert.

Damit vollzieht Farocki in der Praxis jenen entscheidenden Schritt in der Produktion eines Films, der von Alexandre Astruc bereits 1948 in seinem kanonisch gewordenen Artikel *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo* vorwegnimmt. Astruc imaginiert sich ein Kino, das mehr und mehr eine eigenständige Sprache ausbildet, die sich in ihrem Abstraktionsvermögen dem wissenschaftlichen Ausdruck angleicht. Es ist einleuchtend, dass er bei den Autorinnen- und Autorenfilmern mit der Forderung Anklang fand, die Unterscheidung zwischen Autor und Regisseur aufzuheben, da der Prozess des »Schreibens« mit Film unmöglich in eine Phase des Verfassens und eine der Realisation aufgeteilt werden könne: »Die Regie [mise en scène] ist kein Mittel mehr, eine Szene zu illustrieren oder darzubieten, sondern eine wirkliche Schrift.«¹⁶⁰

Wenn Maurice Nadeau bemerkte, dass Descartes heute seinen *Discours* in Form eines Romans vorlegen würde, so kontert Astruc, dass dieser »heute so ausfallen [würde], dass nur der Film ihn, wie es sich gehörte, ausdrücken könnte«.¹⁶¹ Astruc schreibt dem Film eine Erkenntniskraft zu, die von der Unterhaltungsindustrie oder dem frühen Dokumentarfilm nicht ausgeschöpft

159 Kommentar in *Schnittstelle* (1995), 14:30min.

160 Alexandre Astruc, »Die Geburt einer neuen Avantgarde: die Kamera als Federhalter«, in *Schreiben Bilder Sprechen: Texte zum essayistischen Film*, hg. Von Christa Blümlinger und Constantin Wulff (Wien: Sonderzahl Verlagsgesellschaft, 1992), 203.

161 Astruc, 200.

wird. Doch auch hier bleibt die Schrift das Mass der epistemischen Dinge. Astruc verstrickt sich dabei in den Widerspruch, dem Film eine Erkenntniskraft zu attestieren, indem er ihn metaphorisch an die Schrift rückbindet. Dass er überdies gerade Descartes zum möglichen Anwender seines Filmkonzeptes erennt, ist unmissverständliches Indiz dafür, dass er sich einen Film weitab von essayistischen Verfahren imaginiert. Astruc sieht die Zukunft des Films darin, dessen Ausdruck auf eine Stufe mit jenem der Wissenschaft zu heben. Damit verabschiedet er sich von der Möglichkeit, dass ausserhalb der wissenschaftlichen Episteme andere erkenntnistheoretisch fruchtbare Verfahren existieren könnten. Seine Vorstellung vom Film als Leitmedium des wissenschaftlichen Diskurses verstellt die Sicht auf dessen potentielle Funktion als Korrektiv oder Antithese zur Wissenschaft.

Der grundlegende Wandel im Ablauf der Filmproduktion zeitigt bei Farocki allerdings keine erneute Rückbesinnung auf die Schrift. Vielmehr beginnt sich das Verhältnis von Bild und Schrift in gegenseitiger Abhängigkeit zu verändern: »Später lernte ich«, meint Farocki in *Schnittstelle*, »aus den Bildern die Texte zu gewinnen, die die Bilder begleiten sollten. Ich sprach in die Bilder hinein und hörte aus ihnen hinaus.« Und an anderer Stelle:

Man muss die Texte in den Bildern finden. Ich meine das ganz wörtlich: Ich habe mir in den letzten 10 Jahren abgewöhnt, je ein Wort zu schreiben, wenn ich nicht vor den Bildern sitze. Ich habe immer am Schneidetisch geschrieben und nicht am Schreibtisch die Bilder geordnet.¹⁶²

Antje Ehmann benennt diesen entscheidenden Moment in Farockis Schaffen, an dem sich ein ästhetisches Denken durch Bilder einstellt, als das Finden einer »active practice«, um es von einem unergründbaren Gefühl oder Intuition abzugrenzen:

This kind of empathetic watching and listening to words and images is not only non-judgmental and unintentional, it is not a feeling at all: it's an active practice.¹⁶³

Das Potential einer solch schwebenden Praxis liegt in der Distanznahme zu eingewöhnten Denkstrukturen und setzt entsprechend ein kritisches Poten-

162 Aus einem Interview für den Film *Die Sache mit der Realität. Eine Collage über Dokumentarfilm* (1995), Regie: Lothar Schuster. Hier zitiert aus *Harun Farocki – Zweimal* (2019), Regie: Ingo Kratisch/Lothar Schuster, 19:00min.

163 Ehmann, »Working with Harun Farocki's Work«, 2016, 23.

tial frei. So ist Ehmanns Feststellung kaum dem Zufall zuzuschreiben, dass im Zentrum der dokumentarisch beobachtenden Filme, die auf *Ein Bild* folgen,¹⁶⁴ vor allem Sprache und Formen der Interaktion stehen.¹⁶⁵ Diese Filme sind an einer spezifischen Funktion von Sprache interessiert: Ohne es zur Sprache zu bringen, untersuchen sie die Wirkung eines Diskurses auf das Individuum. Indem die Szenen durch keinerlei Regieanweisungen vorgegeben sind, den Aufnahmen also keinerlei diskursive Intentionalität vorgeschaltet ist, entfalten die Bilder und die Sprache das Potential, dasjenige am anderen aufzudecken, was dieses kraft seiner Mittel unter Verschluss zu halten trachtet. Der Film wird zum Mittel, die Macht eines Diskurses zu zeigen, ohne sie behaupten zu müssen.

Zwischen dem Udarstellbaren und der Ikone

In der 1979 ausgestrahlten Sendung *Industrie und Fotografie* verwendet Farocki beinahe ausschliesslich Fotografien und einen aus dem Off gesprochenen Kommentar, um etwas über den Zusammenhang von Industrie und Fotografie in Erfahrung zu bringen.¹⁶⁶ Dass es einen solchen gibt, scheint nicht schwer nachzuweisen. Der Kommentar beginnt seinen Vortrag mit folgenden Worten:

Industrie und Fotografie, das sind zwei Worte, die dem ersten Klang nach zusammenpassen. Die Industrie, das ist Vervielfältigung. Die Fotografie, das ist Vervielfältigung.

Als Beispiel werden einige Fotografien im Stile der Neuen Sachlichkeit des tschechischen Fotografen Jaromír Funke gezeigt. In ihnen, so der Kommentar, gehen Industrie und Fotografie eine Verbindung ein, werden zur Industriefotografie. Sogleich wird diese Verbindung jedoch mit der Behauptung angezweifelt, dass es sich bei den Bildern eigentlich um »Stilleben« handelt, bei denen »das Bild für sich spricht, nur noch für sich spricht, für nichts anderes«.

164 *Die Schulung* (1987), *Die Umschulung* (1994), *Der Auftritt* (1996), *Die Bewerbung* (1997), *Worte und Spiele* (1998), *Die Schöpfer der Einkaufswelten* (2001), *Nicht ohne Risiko* (2004) und *Ein neues Produkt* (2012).

165 Vgl. Ehmann, »Working with Harun Farocki's Work«, 2016, 23.

166 *Wie Erzählen* ging auch diese Sendung als Verbundarbeit aus den langjährigen Vorbereitungen zu seinem ersten unabhängig produzierten Film *Zwischen zwei Kriegen* (1978) hervor.

Abb. 4: *Industrie und Fotografie* (1979)

Will man etwas über den Zusammenhang zwischen Industrie und Fotografie erfahren, so nützen diese Bilder wenig. Vielmehr lohne es sich dem Kommentar zufolge, die im Vergleich zu den streng komponierten Bildern der Neuen Sachlichkeit »schlechteren« Fotografien von Akademikern, Laien und Liebhabern zu betrachten, die oft nur zu Dokumentationszwecken angefertigt wurden. Diese Fotografien, die ohne einen künstlerischen Anspruch entstanden sind und »widersprüchlich«, »fragmentarisch« bis »chaotisch« wirken, haben Farocki zufolge »mehr zu sagen« als die perfekt inszenierten, nur für sich selbst sprechenden Bilder eines Jaromír Funke.

Als Beispiele werden Fotografien von der Jahrhundertwende gezeigt, die die Arbeit der Bergleute in den Schächten dokumentieren. Der Kommentar gibt die Entstehungsumstände und die technischen Voraussetzungen der Fotografien zu bedenken, um zu verdeutlichen, wie die Inszenierung einer Fotografie die Auffassung der Arbeit mitgestaltet. Da die Arbeiter für die Fotografien Posen einnehmen und die Szenerien durch den Magnesiumblitz unnatürlich hell ausgeleuchtet sind, erscheinen die Arbeiter wie »Puppen, ausgestellt in einem Museum, wo sie die Arbeit eines Bergmanns zu demonstrieren haben. [...] Die Menschen, die Tiere, die Dinge haben einen sinnvollen Platz im Gefüge der Welt. Die menschliche Ordnung erstreckt sich bis unter die Erde.«

Diese Form der Fotografie stellt den Kohleabbau als ein helles, ordentliches Unterfangen dar, dessen einzelne Arbeitsschritte ohne Weiteres erklärbar sind. Der Schacht wird zum Puppenhaus, einem Diagramm oder Querschnitt, den die Fotografie mühelos anzufertigen im Stande ist. Die Arbeit

unter Tage ist für den Laien zwar nicht mehr zugänglich, d.h. sichtbar, wie jene des Bauern, des Handwerkers oder Händlers, wie der Kommentar bemerkt. Es besteht jedoch kein Zweifel daran, dass die Fotografie die Arbeit darzustellen vermag. Was sie zu sehen gibt, gehört noch immer in eine Zeit, in der sich die Arbeit vergleichsweise einfach visuell darstellen liess, da sie zum grössten Teil durch eine körperliche Tätigkeit ausgeführt wird. Sie vermag jedoch an Orte vorzudringen, die schlecht erreichbar sind.

In der Folge skizziert Farocki eine kleine Geschichte der Mechanisierung des Bergbaus, die das Verschwinden der menschlichen Arbeit dokumentiert. Die Arbeit des Bergmanns werde mehr und mehr zu einer Nebenarbeit und er zum Zudiener der Maschine. Eine Arbeit, so der Kommentar, »über die es nicht viel zu sagen gibt« – und noch weniger zu zeigen. So verlagert sich die Darstellung des Bergbaus auf den mit der fortschreitenden Automatisierung ständig wachsenden Förderturm. Er wird zum Wahrzeichen des Metiers und »vertritt alles, was unter ihm ist«. ¹⁶⁷

Die Verdichtung einer ganzen Industrie auf eine Ikone ist Teil eines semiotischen Prozesses, der die zusehends schwieriger abbildbare Arbeit metonymisch darstellt. Mit dem Aufkommen der von Mauern umgebenen Fabriken verschwindet schliesslich auch die traditionell über Tage geleistete Arbeit immer mehr aus dem Blickfeld der Allgemeinheit. Als Folge des Verlusts der Anschaulichkeit von Arbeit werden die Begriffe rund um die Arbeit unweigerlich abstrakter:

Die Namen der Produktionsanlagen dringen noch über die Mauern: Hochofen, Kokerei, Stahlwerk. Aber eher als Worte und Wortvorstellungen, denn als Bilder und Bildvorstellungen. Die Produktionsanlagen verlieren ihre Anschaulichkeit.

Arbeit, so lautet die doppelte Konsequenz, ist im Zeitalter der Grossindustrie nicht mehr einfach abzufotografieren, ist nicht mehr auf den ersten, oberflächlichen Blick erfassbar. Dies zieht Konsequenzen für das allgemeine Verständnis der Arbeitsabläufe nach sich. Die Fotografie der Neuen Sachlichkeit kann als Symptom davon gelesen werden. Widmet sich diese Fotografie der Industrie, stellt sie nicht in erster Linie Arbeit dar – denn die dargestellten

167 Bernd und Hilla Becher konzentrieren sich in ihrem fotografischen Werk ausschliesslich auf diese ikonischen Bauten. Diese Fotografie dokumentiert die Fördertürme Farocki zufolge wie »verschiedene Exemplare einer Terrasse, oder wie die Vielfalt eines Ausdrucks«.

Formen entziehen sich einem funktionalen Verständnis –, sondern sie kreiert eine Ästhetik des Erhabenen, in der das Leben zum Stillstand gekommen ist. Die Formen verweisen nicht mehr auf die Funktion des Dargestellten hin, sondern »verklären« diese in den Worten Brechts stets zu etwas Schönerm:¹⁶⁸ Sie werden zu Ikonen, modernen Götzen stilisiert.

Das Bedürfnis nach einer visuellen Metonymie, einem »gültigen Bild«, anhand dessen sich beispielsweise eine Industrie darstellen lässt, ist Farocki zufolge ein universelles Phänomen, das sich ebenso in der Darstellung geschichtlicher Ergebnisse zeigt:

Der Eisenstein versuchte, das gültige Bild der russischen Revolution herzustellen, und Spielberg hat sich sicher Mühe gegeben, das gültige Bild, das wir von der Vernichtung der Juden im Kopf behalten sollen, zu schaffen – aber das hat mit meiner Arbeit und meinem Interesse überhaupt nichts zu tun. Ich möchte überhaupt keine gültigen Bilder herstellen. Sondern vielleicht sogar das Gegenteil. Mir geht es viel eher um den Umgang mit Bildern, also dass man Bilder bedenkt, Bilder miteinander in Vergleich setzt, Bilder kritisiert, Bilder aufklärt, vielleicht mit anderen Bildern, vielleicht mit Texten.¹⁶⁹

Das herausragende Merkmal »gültiger Bilder« ist, dass sie den Komplex, für den sie stehen, nicht nur verklären, sondern jegliche Reflexion zum Stillstand bringen.

Zahlreiche Stellen in Farockis Werk laden wie diese kritische Sicht auf die Fotografie der Industrie dazu ein, einen Vergleich zur berühmten Passage in Brechts Dreigroschenprozess zu ziehen, der zufolge es die Aufgabe der Kunst sei, die »in die Funktionale« gerutschte »eigentliche Realität« sichtbar zu machen:¹⁷⁰ »Eine Fotografie der Kruppwerke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute«¹⁷¹, da durch die »einfache Wiederga-

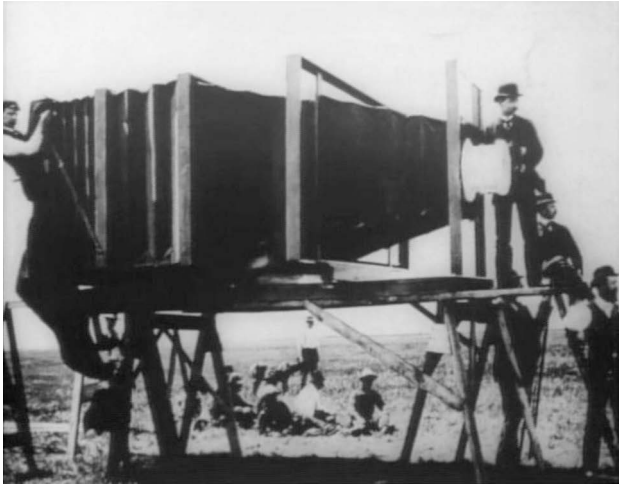
168 Benjamin, »Der Autor als Produzent«, 1991, 693.

169 Harun Farocki und Julia Rosch, TV-Interview zur Kunst der Vermittlung – aus den Archiven des filmvermittelnden Films, Bundeszentrale für politische Bildung, 2008.

170 Entsprechend zahlreich fallen denn auch die Vergleiche aus. Eine Auswahl: Baumgärtel, *Vom Guerillakino zum Essayfilm*, 2002, 156; Thomas Elsaesser, »Political Filmmaking after Brecht: Farocki, for Example«, in *Harun Farocki: Working on the Sightlines*, hg. von Thomas Elsaesser (Amsterdam University Press, 2004), 143; Pantenburg, *Film als Theorie*, 2006, 156.

171 Vgl. Bertolt Brecht, *Der Dreigroschenoperprozess*, hg. von Werner Hecht, Schriften I: Brecht Werke: grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 21 (Berlin, Frankfurt a.M.: Aufbau-Verl., Suhrkamp, 1992), 469.

Abb. 5: *Industrie und Fotografie* (1979)



be der Realität« Parameter wie Arbeitsbedingungen und soziale Verhältnisse nicht erkennbar werden. Dazu bedarf es einer Verfremdung der gegebenen Realität: »Das ›Natürliche‹ mußte das Moment des Auffälligen bekommen«, sagt Brecht zur Wirkungsweise des epischen Theaters.¹⁷² Dieses unterscheidet sich von Darstellungsformaten wie der Fotografie der Neuen Sachlichkeit dadurch, dass es »aus einer Stätte der Illusion« eine »Stätte der Erfahrung« machen will und so dem »geistigen Rauschgifthandel« der auf Identifikation und Selbstvergessenheit ausgelegten Unterhaltungsindustrie abschwört.¹⁷³

Das erste bewegte Bild der Sendung kann hierfür als Beispiel dienen. Nach über zwanzig Minuten Standbildern folgt eine lange Kamerafahrt entlang einer Fabrikmauer, die frontal so abgefilmt wird, dass sie das gesamte Bild ausfüllt.¹⁷⁴ Während beinahe zwei Minuten ist nichts als eine sich ins Unendliche erstreckende Mauer zu sehen. Auf performative Weise wird so die Grenze der Fotografie aufgezeigt: Da eine Kamerafahrt entlang einer Mauer

172 Bertolt Brecht, »Vergnügungstheater oder Lehrtheater?«, in *Bertolt Brecht: Schriften zum Theater 1*, Gesammelte Werke, Bd. 15 (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1973), 265.

173 Brecht, »Über experimentelles Theater«, 1973, 305.

174 Es handelt sich dabei um die selbe Aufnahme einer Mauer, die bereits in *Zwischen zwei Kriegen* Verwendung fanden.

deren Ausdehnung erfahrbar macht, verdeutlicht sie vor der statischen Fotografie die Unmöglichkeit der Überwindung und das damit verbundene Gefühl des Ausschlusses – sie markiert die Mauer unmissverständlich als Grenze.

Farocki mutmasst, dass der fotografische Blick, der »vom Blick eines Menschen ausgeht«, unter Umständen schlicht nicht der Skala der Grossindustrie gewachsen ist und sie deshalb nicht recht ins Bild zu rücken vermag:

Vielleicht kann man die Industrie nur mit Bildern erfassen, die auch eine industrielle Grösse haben, mit Bildern, die in keine Wohnung, an keine Wand, in keine Tasche, in kein Buch passen und auf keine Netzhaut.

Dass dieser Kommentar über das Bild von einer überdimensionalen Kamera aus den Anfängen der Fotografie gesprochen wird, zeigt die Ironie des Vorschlages. Die Darstellbarkeit in einen Zusammenhang mit der Grösse des Bildformates zu bringen, wäre ein absurdes Unterfangen, würde damit nicht ein anderes Ziel verfolgt. Farocki lenkt hier spielerisch die Aufmerksamkeit nochmals auf die medial bedingten Grenzen der Fotografie. Die Brecht'sche Funktionale lässt sich mit ihr allein kaum ergründen, denn ihr Wissen ist kein politisches:

The limit of photographic knowledge of the world is that, while it can go ad conscience, it can, finally, never be ethical or political knowledge. The knowledge gained through still photographs will always be some kind of sentimentalism, whether cynical or humanist. It will be a knowledge at bargain prices – a semblance of knowledge, a semblance of wisdom; as the act of taking pictures is a semblance of appropriation, a semblance of rape.¹⁷⁵

Entsprechend bedarf es aus materialistisch-aufklärerischer Perspektive der Problematisierung des Entstehungsprozesses einer Fotografie, sodass die reine Ästhetizität der Fotografie durch eine ethische oder politische Erzählung ergänzt werden kann.¹⁷⁶ Um einen neuen Blick auf die bestehenden Doku-

175 Susan Sontag, *On photography* (London: Penguin Books, 1977), 23f.

176 Dass sich Farocki Ende der 70er Jahre für den Unterschied von Fotografie und Film interessiert, mag in einem Zusammenhang mit den Vorbereitungen für seinen darauffolgenden Spielfilm *Etwas wird sichtbar* (1982) stehen, der sich einer Aufarbeitung der medialen, insbesondere fotografischen Rezeption des Vietnamkrieges widmet. Volker Pantenburgs Lektüre zufolge fordert Farocki in *Etwas wird sichtbar* »eine moralische Haltung gegenüber dem Bild, die dem repräsentativen Anspruch der Fotografie – ein Bild steht für eine politische Haltung – ebenso misstraut wie der vermeintlichen Evidenz – ein Bild steht für das, was es zeigt. Es gilt also, das Bild nicht als Antwort,

mente zu ermöglichen, setzt Farocki auf eine diskursiv-historische Situierung, die an der Fotografie weniger formale Eigenschaften, sondern sozial-historische Entwicklungen durch entsprechende Montage und Kommentar zu bedenken geben will.

Er wehrt sich gegen einen Kunstbegriff, der gänzlich unkritisch auf einer »amorous relation« fusst, wie Sontag sagt, »on how something looks«. ¹⁷⁷ »Understanding«, meint Sontag, ist stets »based on how it functions«. ¹⁷⁸ Die Funktion wiederum lässt sich nur in einem erzählerischen Medium wiedergeben: »Functioning takes place in time, and must be explained in time. Only that which narrates can make us understand.« ¹⁷⁹

Die Erzählung von *Industrie und Fotografie* inkorporiert die Fotografie ins Medium des Films jedoch nicht allein mit dem Ziel, die Funktion des Dargestellten zu erläutern. Die dabei erprobte Form hält der Autotelie der Neuen Sachlichkeit nicht einfach ihr Gegenteil entgegen. Vielmehr wird sie zu einer performativen, ästhetischen Kritik, die auf die Grenzen fotografischer Darstellbarkeit ebenso wie auf die visuellen Implikationen historischer Entwicklungen und auf die sich daraus ergebenden Fallstricke visueller Semiotisierung aufmerksam machen will. Dazu muss sie sich eine eigene Form suchen, die den Verzicht am ästhetischen Wohlgefallen nicht einfach mit narrativer Stringenz aufzuheben versucht.

Die Sendung nimmt die Gegenüberstellung von Fotografie und Industrie über weite Strecken zum Anlass, um mäandrierend mal über Arbeitsbedingungen in Kohleschächten zu sprechen, mal technische Entwicklungen auf dem Gebiet des Bergbaus und der Eisenindustrie zu referieren oder technische Abläufe wie die Herstellung von Koks oder den Aufbau und die Funktionsweise eines Hochofens zu erläutern – immer am Beispiel entsprechender Fotografien. Die medienkritischen Reflexionen sind eingelassen in ein Gefüge solch dokumentarisch-didaktischer Abschnitte, sodass die Sendung gleichzeitig mehrere Rezeptionsmodi zulässt. Ein an der technischen Entwicklung der Kohle- und Eisenindustrie interessiertes Publikum kann sich die Sendung ebenso mit Gewinn ansehen wie ein Medienwissenschaftler.

sondern als Frage aufzufassen, deren Kontexte und Interessen rekonstruiert werden müssen. Die Fotografie führt einen zeitlichen und subjektiven Index mit sich. Sie definiert sich durch einen Abstand zum Betrachter, dessen Implikationen in der Lektüre nachgegangen werden muss.« Pantenburg, *Film als Theorie*, 2006, 216.

177 Sontag, *On photography*, 1977, 23.

178 Sontag, 23.

179 Sontag, 23f.

Mit Blick auf die letzte Szene der Sendung, die aus einer fast dreimi-nütigen, aus einem Auto gefilmten Kamerafahrt durch ein Industriegebiet besteht, liesse sich vielleicht behaupten, dass Farocki hier ein konstellatives Verfahren ausprobiert. Die Industrie wird zum Schluss mit einem »gigantischen Organismus« verglichen, »dessen einzelne Glieder nicht mehr auf einmal zu überblicken sind, der sich selbst nicht mehr überblickt, aber im Zusammenhang seiner Teile mit traumwandlerischer Präzision funktioniert«. Die Funktion von Farockis Darstellungsform besteht nicht darin, die komplexen Abläufe lesbar zu machen. Sie zeigt stattdessen auf, wie die komplexen Abläufe das Fassungsvermögen eines Bildes übersteigen und wie sie sich nur unzureichend in die Form einer linearen Erzählung übertragen liessen. Dies wären die Elemente einer Ikone. Die Funktion einer Konstellation hingegen lässt sich nicht in ein ikonisches Bild kondensieren:

Ich würde gern die Bilder anstrengen, ich würde gerne den Bildern so viel aufladen, dass sie in die Knie gehen. Sie damit achten. Sie achten, indem sie überfordert werden. Und nicht achten, indem sie idealisiert, vergöttert oder idolisiert werden.¹⁸⁰

Weicher Gegenschuss

An dieser Stelle wird es notwendig, einen Sprung in Farockis Werk zu machen. Über zwei Jahrzehnte nach *Industrie und Fotografie* (1979) unternimmt er mit der Doppelkanal-Installation *Gegen-Musik* (2004) nämlich nochmals den Versuch, ein unüberschaubares System ins Bild zu rücken. Die für eine Ausstellung in Lille entstandene Arbeit nimmt sich vor, eine Stadt des 21. Jahrhunderts zu porträtieren. Wie *Industrie und Fotografie* geschieht dies in der Auseinandersetzung mit und in Abgrenzung zu bekannten Darstellungsformen: *Gegen-Musik* bezieht sich auf Dziga Vertovs *Der Mann mit der Kamera* (1929) und Walter Ruttmanns *Berlin – die Symphonie einer Grossstadt*. John Grierson – der »Vater des Dokumentarfilms« – nannte diese Meilensteine des avantgardistischen Dokumentarfilms Sinfoniefilme, da sie durch ihre Komposition von Bildern unweigerlich das Gefühl eines visuellen Rhythmus hervorrufen.¹⁸¹

180 HARUN FAROCKI – ZWEIMAL, R: Ingo Kratisch/Lothar Schuster (D 2019), 32min.

181 Vgl. John Grierson, »First Principles of Documentary (1932)«, in *Nonfiction Film: Theory and Criticism*, hg. von Richard Meran Barsam (Dutton, 1976), 24.

Béla Balázs beispielsweise sprach dem Rhythmus von Ruttmanns Bildern eine Unabhängigkeit zu, die neben der Begrifflichkeit des Inhalts eine eigene Bedeutungsdimension entfacht:

These features are simply a medium for the rhythm; they are no longer filmed objects, but carriers of light and shadow, form and movement. The visual music of the montage is played out here in a sphere of its own that runs parallel to the conceptual nature of the content.¹⁸²

Grierson stufte diese ästhetische Vereinnahmung als gefährlich ein, da sie durch ihre mitreissende Darstellung kraftvoller Maschinen und deren agile Rhythmisierung von der sozialen Verelendung der Arbeiter ablenke:

They capture the eye and impress the mind in the same way as a tattoo or a military parade might do. But by their concentration on mass and movement, they tend to avoid the larger creative job. What more attractive (for a man of visual taste) than to swing wheels and pistons about in ding-dong description of a machine, when he has little to say about the man who tends it and still less to say about the tin-pan product it spills?¹⁸³

Gegen-Musik, das lässt der Titel bereits erahnen, versucht mit denselben Mitteln einen gegenteiligen Effekt zu generieren. Die Stadt soll nicht im Fluss eines musikalischen Rhythmus verklärt werden. Vielmehr nimmt sich Farocki vor, die tatsächliche ›Musik‹ respektive die Kakophonie, das kompositorische Prinzip einer Stadt des 21. Jahrhunderts, sicht- und hörbar zu machen und diese Suche nach einer ästhetischen Repräsentation konstitutiv an ein ethisches Denken zu knüpfen.

Der französische Originaltitel *Contre-Chant* macht seinem Klang nach aufmerksam auf eine Eigenheit der operativen Bilder, aus denen der Film hauptsächlich montiert ist: *Contre-Chant* ist ein Homophon des französischen ›contrechamp‹, Gegenschuss. Die verwendeten Bilder stammen zum grossen Teil von Überwachungskameras, deren ›stream‹ kontinuierlich ist und keinen Gegenschuss kennt. Es fehlt ihnen der Blick in die andere Richtung, also überall dorthin, wo die Bilder technisch und – in Ausnahmefällen – von der Netzhaut eines Menschen aufgenommen werden. Mit anderen Worten: Es fehlt

182 Béla Balázs und Erica Carter, *Béla Balázs. Early Film Theory: »Visible man« and »The spirit of film«*. (New York: Berghahn Books, 2010), 129.

183 Grierson, »First Principles of Documentary (1932)«, 1976, 26.

ihnen der kritische Blick zurück in die Überwachungszentralen, es fehlt an Gegenbildern einer zusehends überwachten und kontrollierten Gesellschaft.

Dass Farocki den Gegenschuss als eine kritische Instanz anführt, ist vermutlich eine ironische Drehung des Umstandes, dass er der Schuss-Gegenschuss-Montage einst höchst skeptisch gegenüberstand. Wie im Titel des 1981 in der *Filmkritik* veröffentlichten Essays *Schuss-Gegenschuss: Der wichtigste Ausdruck im Wertgesetz Film* bereits anklingt, handelt es sich dabei um nichts Geringeres als das bestimmende formale Werkzeug des kommerziellen Films.

»Schuß-Gegenschuß, das heißt: es gibt ein Bild von etwas zu sehen, und danach ein Bild vom Gegenüber.«¹⁸⁴ Es handelt sich, in anderen Worten, um die filmische Form, mit der im Wesentlichen dialogische Situationen inszeniert werden. Durch ihre enorme Popularität im klassischen narrativen Kino hatten ihre technischen Eigenschaften eine entscheidende Auswirkung auf die Sehgewohnheiten in audiovisuellen Medien.

Historisch gesehen taucht der Schuss-Gegenschuss nicht einfach mit der Entstehung des Films auf. Wie bei allen filmischen Ausdrücken handelt es sich dabei um eine Konvention, die, ähnlich der Grammatik einer Sprache, gewachsen ist. In einem kurzen Video mit dem Titel *Zur Bauweise des Films bei Griffith* (2006) analysiert Farocki den Übergang von der statischen, am Theater orientierten Kameraperspektive zu einem der frühen Beispiele von Schuss-Gegenschuss in dem 1916 erschienenen Stummfilm *Intolerance*. Im Kontrast zu den populären Tableau-Filmen der Zeit tritt die Funktion des Gegenschusses umso deutlicher hervor. Er ermöglicht die Etablierung einer personifizierten Perspektive und erleichtert die visuelle Darstellung einer dialogischen Situation. Das Hauptmerkmal des Schuss-Gegenschusses besteht darin, den Blick der Kamera zu subjektivieren und damit die emotionale Bindung des Zuschauers mit einer Filmfigur zu vertiefen.

Je mehr er Verwendung fand, desto mehr gewann er an Autorität. Diese wirkt heute so stark, dass er selbst in seiner Abwesenheit die Rezeption leitet.¹⁸⁵ Ohne ihn wirken Filme rasch amateurhaft und es erfordert viel Engagement, eine Szene alternativ, etwa durch eine Plansequenz zu inszenie-

184 Harun Farocki, »Schuss-Gegenschuss: Der wichtigste Ausdruck im Wertgesetz Film (1981)«, in *Nachdruck: Texte = Imprint: writings*, hg. von Susanne Gaensheimer (Berlin: Vorwerk 8, 2001), 87.

185 Vgl. Farocki, »Schuss-Gegenschuss: Der wichtigste Ausdruck im Wertgesetz Film (1981)«, 2001, 97.

ren.¹⁸⁶ So verwundert es kaum, dass kritische Filmemacher der Popularität und Autorität des Schuss-Gegenschusses im Nachkriegskino misstrauisch gegenüberstanden. Ab den 60er Jahren bildete sich in den Reihen des Autorfilms in Frankreich und bei Vertretern des Neuen Deutschen Films Widerstand. Farocki ging nie so weit, die Dominanz des Gegenschusses wie Godard als faschistoid zu bezeichnen – im Sinne einer Brecht'schen Identifikationssskepsis untersagte aber auch er sich diese Form zuweilen radikal.¹⁸⁷

Eine weitere Funktion des Schuss-Gegenschusses liegt in der Möglichkeit, sehr verschiedene Bilder miteinander zu verbinden:

In jedem Cutterhandbüchlein steht, wie schwer es ist, Bilder, die in Gegenstand, Komposition und Einstellungsgröße (Kadrage, Kadrierung) einander sehr ähnlich sind, aneinanderzusetzen. Das Auge wird immer Fehler bemerken, Brüche; besser, man spricht erst von dem einen und dann von dem anderen statt von dem anderen im einen. Es muß eine große Veränderung geben, so daß das zuschauende Auge sich zuerst neu zurechtfinden muß, bevor es das neue Bild zuordnet und die Qualität der Zuordnung überprüfen kann.¹⁸⁸

In der Grammatik des Films hat der Gegenschuss eine Herrschaft ins Leben gerufen, die im Widerspruch zu seiner wortwörtlichen Bedeutung steht: ein Bild, das einem anderen entgegengestellt wird. Tatsächlich wird der Gegenschuss dazu verwendet, die unterschiedlichsten Bilder zusammenzufügen. Anstatt zu kontern, kaschiert er. Er verschleiert das Nebeneinander zweier Bilder, statt dieses sichtbar zu machen. Deshalb stellt er das Herzstück des

186 Zur Plansequenz: »While analytical montage only calls for him [the spectator] to follow his guide, to let his attention follow along smoothly with that of the director who will choose what he should see, here he is called upon to exercise at least a minimum of personal choice. It is from his attention and his will that the meaning of the image in part derives.« André Bazin, *What Is Cinema?* (Oakland: University of California Press, 2005), 36.

187 NICHT lösbares Feuer (1969) wurde beispielsweise ausschliesslich in der »Amerikanischen Einstellung oder sogar aus noch größerer Entfernung gefilmt, um bei den Dialogen Schuß-Gegenschuß-Sequenzen zu vermeiden« (Baumgärtel, *Vom Guerillakino zum Essayfilm*, 2002, 92). Auch zu *Zwischen Zwei Kriegen* bemerkt Farocki, dass dieser »bis auf einige Ausnahmen keine Schuß-Gegenschuß-Sequenz« aufweist. Baumgärtel und Farocki, »Aus Gesprächen«, 2002, 207.

188 Farocki, »Schuss-Gegenschuss: Der wichtigste Ausdruck im Wertgesetz Film (1981)«, 2001, 87f.

Continuity Editing, des unsichtbaren Schnitts dar. Der Gegenschuss wird zu gunsten der immersiven Erfahrung des Betrachters selbst unsichtbar – im Gegensatz zur Montage, die die Verbindung von Bildern sichtbar macht.¹⁸⁹

Farockis Opposition gegen den Schuss-Gegenschuss markiert auf formaler Ebene den Willen nach einem alternativen Ausdruck, nach Gegenbildern, denen die Potenz eigen ist, dem visuellen Status quo widersprechen zu können und so die zugrundeliegende Grammatik des Films sichtbar zu machen. Dafür bedarf es einer Darstellungsweise, die nicht nur den semantischen Gehalt eines Bildes verfremdet. Vielmehr muss durch die Form der Präsentation die Rezeption von Medien – das Sehen selbst – entwöhnt werden.

Diese Entwöhnung geschieht in *Gegen-Musik* nicht mit tatsächlichen Schuss-Gegenschuss-Montagen, sondern mit einer von Farocki seit Mitte der 90er Jahre in seinen Installationen prominent angewandten ›weichen Montage‹.¹⁹⁰ Grundsätzlich zeichnet sich diese durch zwei – oder mehrere – horizontal nebeneinander projizierte Bilder aus, sodass die Montage Einfluss nicht mehr nur auf die Sequenz, also die Zeit, ausübt, sondern eine räumliche Dimension dazugewinnt. Durch die Multiplikation der möglichen Blickbeziehungen treten die Bilder eher in eine »general relatedness, rather than a strict opposition or equation« zueinander.¹⁹¹ Die weiche Montage »does not predetermine how the two images are to be connected; we must build up the associations ourselves in an ongoing way as the film unfolds.«¹⁹² In dieser potentiellen Interpretationsoffenheit liegt die Weichheit der Montage.

Indem zwei Bilder kommentarlos nebeneinandergesetzt werden, entfacht sich an ihnen unweigerlich das Bedürfnis zum Vergleich. Darüber, wie die weiche Montage den Vergleich als epistemisches Werkzeug funktionalisiert, wird im nächsten Kapitel ausführlich gehandelt werden. Hier geht es zunächst um die Frage, inwiefern das Nebeneinander der Bilder ästhetische Kritik äussert, sprich: den im Gegenschuss enthaltenen, aber durch die Schuss-Gegenschuss-Montage nicht aufgelösten kritischen Moment herausfordert.

Ein Beispiel dafür findet sich in einer Bildabfolge, in der Farocki die ereignislose Arbeit eines Zuglotsen mit Vertovs Darstellung des Zuges als Attraktion kontrastiert. Das eine Bild zeigt die ausdruckslosen Gesichter von

189 Vgl. Farocki, 109.

190 Zur Entstehung vgl. Kapitel: *Weiche Montage*.

191 Vgl. Silverman und Farocki, »In Her Place. Number Two/Numéro deux (1975)«, 1998, nicht nummeriert.

192 Vgl. Silverman und Farocki, nicht nummeriert.

Menschen, die in Bildschirme starren. »Der Stadt-Verkehr ist wenig dramatisch«, heisst es in einem Zwischentitel. Im Bild daneben wird eine besonders hektische Montage Vertovs eingespielt. Der Zug rast – kurz vor dem Entgleisen, wie es durch die bewegten Kamerabilder scheint – auf den Schienen dahin, während eine Frau sich aufreizend ankleidet. Die Bilder sind mit einer entsprechend treibenden Musik unterlegt.

Abb. 6: *Gegen-Musik* (2004)



In Farockis Montage entsteht zwischen den horizontal angeordneten Bildern eine neue Form des Schuss-Gegenschusses: Der Zuglotse scheint die Züge zu betrachten, die im anderen Bild außer Kontrolle geraten. Und er schaut, anscheinend aus Respekt, kurz vom Monitor weg, als die Frau ihre Strümpfe anzieht – nur um einen Moment danach umso genauer hinzuschauen. Die Komik erwächst aus dem absurden Energiegefälle zwischen den Aufnahmen, die zwei Facetten der Eisenbahn und die Entwicklung der Technik zur Darstellung bringen. Je weniger die Stadt des 21. Jahrhunderts von manuellen und mechanischen Prozessen gesteuert wird, desto schwieriger wird es, diese überhaupt sichtbar zu machen. Das »leichtabbildbare mechanische Zeitalter« hatte, wie Farocki bereits in einem Text 1978 feststellte, mit dem Aufkommen des Films »gerade geendigt«. ¹⁹³ Die Eisenbahn wurde vom Film »emphatisch begrüsst«, da sie Mechanik und Bewegung noch offen und unmittelbar zur Schau stellte. Die Gegenüberstellung der banalen Arbeit eines gegenwärtigen Zuglotsen mit den energiegeladenen Bildern Vertovs zeigt auf, wie die

193 Harun Farocki, »Notizen zu Alfred Sohn-Rethel, Franz Jung und anderen (1978)«, in *Ich habe genug! Texte 1976-1985*, hg. von Volker Pantenburg (Köln: Walther König, 2019), 187, Zuerst erschienen in: *Filmkritik*, Nr. 263, November 1978, 684-606.

Darstellung des Bahnverkehrs im 21. Jahrhundert notwendig anders ausfallen muss. Dass Farocki den Bahnverkehr metonymisch durch die Arbeit eines Zuglotsen ins Bild rückt, weist unmissverständlich auf die Notwendigkeit der Kontrolle über die Technologien hin, die unseren Alltag programmieren. Und es ist zugleich eine Antwort auf Griersons Bedenken, wonach die ästhetisch vereinnahmenden Bilder vor allem vom sozialen Elend ablenkten, das in gleichem Masse wie die berauschte Geschwindigkeit mit der industriellen Revolution Einzug hielt.¹⁹⁴

Durch die Kontrastierung von Vertovs euphorischer Eisenbahnszenierung mit dem »wenig dramatischen« Alltag eines Zuglotsen, wie es in einem Zwischentitel heisst, scheinen sich die Wirkungsweisen der beiden Darstellungsmodi gegenseitig zu kommentieren. Es wird hier, wenn man so will, jener kritische Gegenschuss eingelöst, der im französischen Titel der Installation anklingt.

Zwei Bilder können jedoch nicht nur in Kontrast zueinander gesetzt werden, sie können einander auch bestätigen, indem sie für eine gewisse Dauer exakt dasselbe zeigen. Kurz darauf folgt eine entsprechende Montage. Während auf der einen Seite Vertovs analoge Kamera aufgebaut wird, zeigt die gegenüberliegende Seite Bilder einer Eisenbahnsimulation. Sobald die analoge Kamera auf die Seite der computergenerierten Bilder gedreht wird, gerät die weiche Montage scheinbar außer Kontrolle. Für einige Sekunden übernimmt sie auf beiden Kanälen die hektische Dramatisierung von Vertov. Links und rechts erscheinen exakt dieselben Bilder. Plötzlich tritt die Gewaltbarkeit einer Montage zu Tage, die in der gegenwärtigen Medienlandschaft längst nicht mehr für Aufsehen sorgt.¹⁹⁵ Alleine durch die Multiplikation der Bilder stei-

194 Grierson, »First Principles of Documentary (1932)«, 1976, 26. Dies könnte auch in einem allgemeineren Sinne für die essayistische Praxis Farockis und die Ansprüche, die Grierson in seinem Text an den Dokumentarfilm stellt, geltend gemacht werden. Vgl. dazu: Alter, *The essay film after fact and fiction*, 2018, 43.

195 1930 machte Balázs einen Wandel im Sehvermögen zur Bedingung, die russischen Montagefilme überhaupt rezipieren zu können: »it has now proved possible to accelerate the pace of rapid cuts until it becomes the swirling montage popular with Russian filmmakers. The precondition of this has been our new capacity to perceive these brief images as they fly past in the fraction of a second. Ten years ago our eyes would have been unable to grasp the Russians' feverish rapid-cut montage. It would simply have passed us by in a blurred grey strip. But we have now learned to see more quickly.« Balázs und Carter, *Béla Balázs*, 2010, 129.

gert sich der Effekt der Dramatisierung derart, dass sich die Form als solche zu erkennen gibt und damit die Kraft der Montage selbst sichtbar wird.

Immer wieder drückte Farocki seine Bewunderung für die Pop Art und ihre einfachen Vervielfältigungen aus.¹⁹⁶ Insbesondere Warhols simple Verdoppelungen übten einen »schwindelerregenden« Effekt auf ihn aus.¹⁹⁷ Die Wahrnehmung wird hier für kurze Zeit von einer unmittelbaren sensorischen Empfindung – einer Überforderung – geleitet, wodurch ihr eine andere epistemische Kraft zuteilwird als bei der Rezeption gewohnter Bilderabfolgen. Die Verfremdung einer Sehgewohnheit durch die Übertreibung einer doppelten Attraktionsmontage zielt zwar auf einen Affekt ab, nutzt diesen jedoch wiederum als kritisches Werkzeug. Erst durch die Verfremdung der Übertreibung lässt sich die Wirkungsweise einer Montage erkennen. Farocki setzt hier in die Praxis um, was er an der theoretischen Position etwa von Enno Patalas während der Hochblüte der Studentenbewegung so bewunderte: »Es galt, die Verfremdung von Brecht und die von Warhol zusammenzudenken. Nicht zu versöhnen, eher absichtsvoll durcheinanderzuwerfen.«¹⁹⁸

Résumé

An Farockis politischer Kritik im Medium des Films lässt sich in den 70er Jahren eine allmähliche Hinwendung von agitatorischen zu essayistischen Verfahren beobachten. Konstitutiv für den beobachteten Wandel ist das eingangs beschriebene Oszillieren zwischen einer Kritik, die sich gegen den medialen Status quo wehrt und im dadurch angestossenen Reflexionsprozess auch die eigene Vermittlungspraxis einbezieht. Ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt mehr und mehr die Realität der Repräsentation anstatt die Repräsentation der Realität.¹⁹⁹

Die Epistemik dieser medienkritischen Arbeiten liegt im Aufdecken des geleiteten Blicks – oder mit Foucault gesprochen, in der Desubjugation von

196 Vgl. Farocki, Kriest, und Aurich, »Werkstattgespräch mit Harun Farocki«, 1998, 346.

197 Harun Farocki, »Quereinfluss/Weiche Montage«, in *Brecht plus minus Film: Filme, Bilder, Bildbetrachtungen*, hg. von Thomas Martin (Berlin: Theater der Zeit, 2004), 119.

198 Harun Farocki, »Subjekt X zu Objekt Y«, in *Jungle World*, Nr. 49 (2000): nicht nummeriert.

199 Mit Dieter Mersch gesprochen handelt es sich hierbei um jenen posthermeneutischen Chiasmus, der den springenden Punkt nichtpropositional ›denkender‹ Kunst zum Ausdruck bringt. Vgl. Pantenburg, *Film als Theorie*, 2006, 76 & 208.

einer sich im Ästhetischen fortführenden Machtstruktur. Sie zielt aufs Erkennbarmachen der medialen Praktiken, mittels derer sich eine Ideologie festigt. Farocki setzt sich damit ein Ziel, das nur durch Umwege respektive Übertragungen ins Bild zu setzen ist. Denn die Prägung audiovisueller Inhalte und deren Produktionsverhältnisse durch die epistemische Vorherrschaft des Wortes lässt sich nicht einfach behaupten, ohne Gefahr zu laufen, die eigene Kritik wiederum auf der kritisierten Struktur abzustellen.

Entsprechend ist es kaum Zufall, dass die prominenten Vertreterinnen und Vertreter des Essayfilms des späten 20. Jahrhunderts Teil der Studentenbewegung waren oder diese entscheidend mitgeprägt haben. Bestes Beispiel dafür ist der 1967 im Kollektiv realisierte Film *Loin du Vietnam*, an dem unter anderem Jean-Luc Godard, Chris Marker, Agnes Varda, Joris Ivens und Alain Resnais mitarbeiteten. Politische Agitation, die Auflehnung gegen den gesellschaftlichen und politischen Status quo lässt sich bei diesen Auteurs nicht trennen von der Notwendigkeit, ihr Medium neu zu denken.

Als eifriger Rezipient materialistischer Gesellschafts- und Brecht'scher Kunsttheorie drängte sich in den frühen 70er Jahren in dem politisch geladenen Umfeld der Studentenbewegung für Farocki die künstlerische Praxis als Werkzeug zur gesellschaftlichen Einflussnahme auf. Paradoxerweise entwickelte sich diese Praxis weniger aus eigenen Erfahrungen in der Produktion von Filmen oder Sendungen, sondern aus der Lektüre theoretischer Schriften. Die Gefahr eines solchen Vorgehens ist die »Reduzierung Brechts auf ein Repertoire«, aus dem im schlechtesten Fall ein »unbrechtscher Formalismus« erwächst, wie Thomas Elsaesser die Kritik gegenüber den avantgardistischen Filmemachern der 70er Jahre zusammenfasst.²⁰⁰ Aus dieser Perspektive scheint es kaum verwunderlich, dass die frühen Adaptionen für das Fernsehen respektive die Leinwand eigenen Aussagen Farockis zufolge Versuche waren, die hinter ihrem bei Brecht formulierten Anspruch zurückblieben.²⁰¹ Auch Helmut Färber betont die Notwendigkeit praktischer Versuche, um die

200 Thomas Elsaesser, »Mit diesen Bildern hat es angefangen«. Anmerkungen zum politischen Film nach Brecht: Das Beispiel Harun Farocki«, in *Der Ärger mit den Bildern: die Filme von Harun Farocki*, hg. von Rolf Aurich (Konstanz: UVK Medien, 1998), 123.

In einem Gespräch mit Heiner Müller geht Farocki gar noch weiter: »Bei Godard wie bei Brecht kommt es mir so vor, als hätten sie nur eine Methode proklamiert, aber noch nicht angefangen, mit ihr zu arbeiten.« Heiner Müller, »Gespräch mit Harun Farocki«, in *Rotwelsch*, Merve (Berlin: Merve Verlag, 1982), 135.

201 Harun Farocki, »Einführung«, in *100 Jahre Hebbel-Theater: angewandtes Theaterlexikon nach Gustav Freytag*, hg. von Christiane Kühl (Berlin: Hebbel-Theater, 2008), 22.

nötige Distanz zu den bei Brecht und Marx erlesenen theoretischen Idealen zu entwickeln:

Um hineinzukommen in diese seine Erforschung des Gebrauchs der technischen Bilder mit dem Mittel der technischen Bilder, mußte Farocki sich von den brechtschen Lehrstück-Modellen lösen, und von deren – gespielter? – Zuversicht.²⁰²

In den 70er Jahren entwickelt Farocki einen ethischen Anspruch, der sich nicht von einer Ideologie instrumentalisieren lassen will. Der aktivistische Impetus einer gesellschaftlichen Veränderung wird dadurch nicht negiert, sondern wird in neuen Vermittlungspraktiken aufgehoben, die sich letztlich von einer linken Dogmatik zugunsten einer kritischen Medienreflexion mehr und mehr emanzipieren.

Beim Kritisieren behält Farocki stets eine ästhetische Dimension im Blick. Immer wieder zeigt er auf, wie konkrete Produktionsumstände ästhetische Konsequenzen nach sich ziehen. Seine Kritik konstituiert sich aus einer eigentümlichen Verquickung praktischer sozial-ökonomischer Erfahrungen und einer Reflexion ihrer entsprechenden ästhetischen Manifestierung. Im Nachzeichnen dieses Prozesses wird augenfällig, dass sich die anfänglich vor allem an der Relation von Bild und Sprache aufhaltende Kritik mehr und mehr zu einer Kritik an Bilderregimen ausdehnt, deren Erkenntnisse nicht einfach auf der Tonspur nachzuhören sind.

Die zugrundeliegende Beobachtung ist dabei, dass der Essay als eminent aufklärerische Form mit seiner Skepsis gegenüber jedweder Form einer tradierten Doxa sowohl eine mediale Selbstreflexion freisetzt als auch eine Einführung in den behandelten Gegenstand zeitigt. Denn dieser soll nicht mittels einer bereits im Vorhinein festgelegten Lehrmeinung aufgeschlossen werden. Vielmehr muss sich die Methode, die Weise der Darstellung immer wieder von Neuem aus der jeweiligen Beschäftigung mit dem Gegenstand ableiten. Diese Weise, sich einem Gegenstand zu nähern, fordert ein im Vergleich zu konventionellen Filmproduktionen neues Verständnis der Autorfigur. Diese verfügt nicht über einen Gegenstand, sondern zeichnet sich durch eine Zurückhaltung und Bescheidenheit aus, die sich gleichzeitig als manipulierende Kraft zu erkennen geben will. Die Implikationen des sich dabei abzeichnenden Wandels in der Filmproduktion reichen von der Art und Weise, wie zu-

202 Helmut Färber, »Etwas wird sichtbar«, in *Cargo*, 2015, 51.

sammengearbeitet wird, bis zur Destabilisierung medialer Gepflogenheiten industriell produzierter Bilder in Kino und Rundfunk.

Die Nobilitierung der kritischen Epistemik des Bildes im audiovisuellen Essay ergibt sich aus dem essayistischen Impetus der medialen Selbstreflexion, und sie fordert in materialistischer Manier sogleich eine adäquate Praxis. Farockis Werk ist geprägt von der Balance zwischen den Polen einer reflexiven Introspektion und einer Einfühlung in den behandelten Gegenstand. In seinen Arbeiten reihen sich medientheoretische Reflexionen neben ausschweifende Digressionen in potentiell jedes Thema, an dem sich menschliche Arbeit vergegenwärtigt. Thema und Interesse sind stets gedoppelt: Ethik und Ästhetik sind, mit einem Wort Wittgensteins, eins.