

V. TAKING PICTURES - FOTOGRAFIE UND FILM

Wann immer ein Film Fotografien abbildet, spricht er über seine eigenen Voraussetzungen. Ein Foto

»Pour l'homme de guerre, la fonction de l'arme c'est la fonction de l'œil.«

Paul Virilio¹

im Film bildet eine Zeitschleife, in der das Medium auf seine Geschichte zurückprojiziert wird und die eigene Vorgeschichte in den Blick nimmt: Film ist, vor jeder inhaltlichen Bestimmung des Mediums und auf seine technischen Bedingungen reduziert, nichts anderes als eine Aneinanderreihung von physikalisch und chemisch erzeugten Einzelbildern – von Fotografien, die in Reihe geschaltet und in Fluss gebracht werden. Das Kino führt somit die Abbildung einer paradoxen Bewegungsform vor, die aus der bloßen Addition gefrorener Momente besteht. Die Frage Zennons, vom Zeit-Theoretiker Henri Bergson formalisiert und von dessen Exegeten Gilles Deleuze wieder aufgegriffen,² wie aus einer Abfolge von Augenblicken ein kontinuierlicher Zeitfluss entstehen könne, findet im Film eine technische Antwort – eine Antwort allerdings, die sich bei genauerem Hinsehen eher als trickreiche Verschiebung der Frage entpuppt, da der Effekt durch die bloße Überlistung der träge reagierenden Augen erzielt wird:

Die Bewegung, die das vermeintliche filmische Hyperfoto »abbildet«, ist eine falsche, auf jenem Prinzip beruhend, das nach dem klassischen Paradox Achill daran hindert, die Schildkröte einzuholen: die Minimierung des Zeitdifferentials zwischen den kontinuierlich zerlegten, statischen Elementen treibt die jeweilige Lücke/Dunkelzone zu einem Grenzwert. Anders als das Fabrik-

1 Paul Virilio: *Guerre et cinéma I. Logistique de la perception* [1984], Paris: Cahiers du cinéma, 2. Auflage 1991, 26.

2 Deleuze hat das Problem, das Bergson 1907 als »kinematographische Illusion« bezeichnet hat, folgendermaßen beschrieben: »D'une part, vous aurez beau rapprocher à l'infini deux instants ou deux positions, le mouvement se fera toujours dans l'intervalle entre les deux, donc derrière votre dos. D'autre part, vous aurez beau diviser et subdiviser le temps, le mouvement se fera toujours dans une durée concrète, chaque mouvement aura donc sa propre durée qualitative.« (Gilles Deleuze: »Thèses sur le mouvement. Premier commentaire de Bergson«, in: Ders.: *Cinéma I: L'image-mouvement*, Paris: Minuit 1983, 9-22, 9f.)

Fließband, das (indem es zerlegte Arbeitskraft auf die Achse abstrakter Zeit projiziert) z.B. ganze Autos ausspuckt, stellt das kinematografische Bilder-Fließband kein synthetisches Bildganzes als Endprodukt her: es kommt strenggenommen immer nur ein Beziehungsbild heraus.³

Erst diese Eigenschaft als Beziehungsbild erlaubt zwischen den klar voneinander abgehobenen Einzelaufnahmen Schnitte und ermöglicht damit die Montage unterschiedlicher Bilder und Filmstreifen. Der vermeintlich kontinuierliche Bildfluss wird dann offenkundig zum diskontinuierlichen Sprung von einem Bild in das nächste, der nur als relationale Größe zu begreifen ist. Das Filmbild ist deshalb immer bereits abstraktes ›Zwischenbild‹, und in diesem Sinne hat Eisenstein das Montageprinzip auf allen Ebenen des Filmens ausgemacht – von der Verbindung einzelner Bildkader zu einer flüssigen Bewegung (»the stage of micro-montage«), über die eigentliche Montage einzelner Sequenzen bis hin zur Verknüpfung von ganzen Bildclustern: »Thus montage pervades all ›levels‹ of film-making, beginning with the basic cinematic phenomenon, through ›montage-proper‹ and up to the compositional totality of the film as a whole.«⁴

Die gemeinsame Zugehörigkeit von Film und Fotografie zum »Universum der technischen Bilder«⁵ hat zwei Dimensionen, eine systematische und eine historische. Sie betrifft – soweit das Systematische – die Dialektik von Einzelkader und bewegtem Bild, auf der jeder einzelne Film basiert: Jedes Bild ist für sich genommen starr, die Bewegung eines Films muss also ›zwischen‹ den Bildern liegen, im Schnitt, im Dunkel zwischen zwei Kadern, in dem das Gehirn synthetisierend einen Übergang ergänzt und etwas sichtbar macht, das im Material selbst nicht zu finden ist. In diesem Sinne ist das Kino tatsächlich, vor jeder Semantik, ein Medium der Illusionierung, das darin an eine lange Geschichte der optischen Täuschungen anschließt.⁶ Das Verhältnis von Fotografie und Film betrifft aber neben dieser in jedem Film verborgen wirksamen

3 Rudolf Kersting: *Wie die Sinne auf Montage gehen. Zur ästhetischen Theorie des Kinos/Films*, Basel / Frankfurt am Main: Stroemfeld 1989, 53f.

4 Sergej Eisenstein: »Laocoön«, in: Ders.: *Selected Works, Volume II: Towards a Theory of Montage*, hg. von Michael Glenny/Richard Taylor, London: BFI 1991, 109-202: 109.

5 Vilém Flusser: *Ins Universum der technischen Bilder* [1985], Göttingen: European Photography 1986.

6 Vgl. die zahlreichen Beispiele in Werner Nekes' Film *WAS GESCHAH WIRKLICH ZWISCHEN DEN BILDERN?* (BRD 1986), darüber hinaus auch den Ausstellungskatalog *Die Wunderkammer des Sehens*. Aus der Sammlung Werner Nekes (Katalog). Graz: Johanneum 2003/04. An dem Aspekt der Illusionierung hat sich zugleich der Ideologieverdacht gegen den Film immer wieder am stärksten entzündet, sei es in Adornos Verurteilung des Films als Illusionsmaschine oder in der Bezeichnung ›Traumfabrik‹, sei es in der französischen Kritik an den ideologischen Voraussetzungen des filmischen ›Apparats‹.

Spannung zwischen Stillstand und Bewegung auch die historische Genese des Mediums Film als Ergebnis einer Kopplung von Physik und Chemie. Aus dieser Perspektive erscheint der Film, wie André Bazin mit Blick auf den realistischen Charakter des Mediums schreibt, als »*achèvement dans le temps de l'objectivité photographique*«⁷. Die Unparteilichkeit, mit der das Kamera-Auge die Wirklichkeit »aufzeichnet«, ist auch sprachlich in den Apparat eingetragen: Ein entscheidendes Element der Kamera bezeichnet man als »Objektiv«, und es kann als treffende Abbildung dieses Erbschaftsverhältnisses gesehen werden, dass auch die Gebrüder Lumière, die (wie einige andere auch) als »Erfinder« des Mediums gelten, Besitzer einer Fabrik für fotografische Instrumente waren. So plausibel diese historische Herleitung sein mag, die in der abgekürzten Formulierung »Movie« den Film als bewegte (Einzel-)Bilder charakterisiert, so problematisch ist sie. Denn das vermeintliche Erbschaftsverhältnis ebnet die mediale Differenz eher ein als sie im Hin und Her zwischen den Medien sichtbar zu machen. Nimmt man dagegen einzelne Filme, in deren Struktur Fotografien eine wichtige Rolle spielen, so bekommt die Schwelle zwischen beiden Medien eine theoretische Valenz und markiert erneut den Umschlagpunkt, an dem der Film vom Modus der Abbildung zu dem der theoretischen »Aussage« springen kann. Die Grenze zwischen Film und Fotografie ist daher als ein weiterer Ort zu beschreiben, an dem – aus der Oszillation zwischen beiden Polen – eine theoretische Bestimmung des jeweiligen Mediums resultiert.

Auch wenn dieses Oszillieren in jedem Film latent wirksam ist, gibt es Filme, die sich explizit mit der Fotografie beschäftigen und aus der Spannung beider Medien heraus den Film zu bestimmen versuchen. Eine solche Bestimmung findet im gleichen Maße von Innen – aus dem Einzelbild heraus – statt, wie sie den Film von »Außen«, vom anderen Medium her zu definieren versucht. Wiederum hängt es, wie auch beim filmischen Rückgriff auf die Malerei, mit der Unmöglichkeit einer *Selbstreflexion* des Mediums im strengen Sinne zusammen, dass der theoretische Zugriff auf den Film den Umweg über ein anderes, verwandtes Medium nimmt, um »sich selbst« in den Blick zu bekommen. Die Beobachtung des Films vom Standpunkt der Fotografie generiert – innerhalb des Films – eine zweite Beobachtungsebene, von der aus das Subjekt Film zum analysierten Objekt werden kann. »*Aussitôt qu'on arrête le film, on commence à trouver le temps d'ajouter à l'image. On pense autrement le*

7 Bazin: »*Ontologie de l'image photographique*« [1945], in: Ders.: *Qu'est-ce que le cinéma*, Tome I: *Ontologie et langage*, Paris: Les Éditions du Cerf 1958, 11-19: 16.

film, le cinéma»,⁸ beschreibt Raymond Bellour die Wirkung von Standbildern in Filmen, und ein ähnliches Phänomen hat Stanley Cavell im Auge, wenn er schreibt, dass die fotografische Starrheit eines Fotos im Kontext des bewegten Films einen Schock bedeute und dadurch die dramatische Illusion zerstöre.⁹ Ex negativo sensibilisiert also gerade das Anhalten des Bildes für seine Eigenheiten als bewegtes Bild. Zugespitzt formuliert: Erst wenn das bewegte Bild stillsteht, wird es als Bewegungsbild sichtbar.¹⁰

Der Umweg zur Selbstreflexion des Films, der durch die Verwendung von Fotografien beschritten wird, erscheint dabei kürzer als bei der Malerei, da beide Medien sich über den gleichen Automatismus der Abbildung definieren: »While a painting, even one that meets photographic standards of resemblance, is never more than the stating of an interpretation, a photograph is never less than the registering of an emanation (light waves reflected by objects) – a material vestige of its subject in a way that no painting can be.«¹¹ Sowohl der Weg der Bilderzeugung als auch die relationalen Verhältnisse zwischen Bild und Realität sind bei Film und Fotografie ähnlich und eröffnen die Möglichkeit, im jeweils einen über das jeweils andere zu sprechen. Indem man über Fotografien spricht, entfernt man sich also scheinbar nur wenig vom Film selbst und wechselt doch den Modus filmischen Sprechens.¹²

Bei der Suche nach Filmen, in denen eine solche Reflexion besonders offensichtlich stattfindet, stößt man erneut auf solche, die meist unter dem Stichwort Essayfilm rubriziert werden. Chris Markers Film LA

8 Raymond Bellour: »Le spectateur pensif«, in: Photogénies Nr. 5 (April 1984), wiederabgedruckt in Ders.: L'entre-images: photo: cinéma: vidéo, Paris: La Différence, 1990, 74-83: 80.

9 Vgl. Stanley Cavell: »What Photography calls Thinking«, in: Camera Austria 19/20, 1985, 32-43: 35f.

10 Dem bislang wenig theoretisierten Bildtypus des *Stills* – sei es als Standfotografie zu Werbezwecken, sei es in seiner Aktualisierung in der zeitgenössischen Kunst (etwa bei Richard Hamilton und Cindy Sherman) – hat Winfried Pauleit ein Buch gewidmet: Winfried Pauleit: Filmstandbilder. Passagen zwischen Kunst und Kino, Frankfurt am Main: Stroemfeld 2004.

11 Susan Sontag: »The Image World«, in: Dies.: On Photography, London: Penguin 1977, 151-180: 154.

12 Auf besonders einfache, aber zugleich bestechende Weise schließt Morgan Fisher in seinem Film *PRODUCTION STILLS* (USA 1970) die Medien Film und Fotografie miteinander kurz: In einer festen Einstellung werden nacheinander zwölf Polaroid-Fotos gezeigt, die man allmählich als Standfotografien vom Set erkennt, an dem gerade der Film *PRODUCTION STILLS* entsteht. Im Off hört man die Geräusche der Kamera und Gespräche zwischen den beteiligten Personen, und Foto für Foto bekommt man einen deutlicheren visuellen Eindruck von den Dreharbeiten. Die Entstehungszeit der Fotos ist zugleich die des Films, das Material des Films sind eine Filmrolle und eine Packung Polaroidfilm. Vgl. dazu Morgan Fisher: »Production Stills«, in: Fate of alien modes, hg. von Constanze Ruhm u.a., Wien: Secession 2003, 58.

JETÉE¹³ fehlt in fast keiner Abhandlung über das Verhältnis von Film und Fotografie, denn Marker führt die Kopplung beider Medien schon früh an einen Endpunkt, indem er die Bildebene seines Films beinahe vollständig als Abfolge von statischen Fotografien organisiert.¹⁴ Allerdings ist gerade an *La jetée* besonders deutlich zu sehen, dass auch die Addition von Fotografien bereits Film ist. Durch das filmische Verfahren der Montage arrangiert Marker die Bilder so, dass sich auch hier eine erzählerische Bewegung mit deutlich unterschiedlichen Geschwindigkeiten und Rhythmen ergibt. Die beunruhigende Verschachtelung von Zeitebenen, die in *LA JETÉE* zu grundsätzlichen Reflexionen über Zeit, Erinnerung und Tod führt, wird durch den Kommentar des Erzählers aus den Bildern heraus- und in sie hineingelesen. Nicht umsonst sind Hitchcocks *VERTIGO* und Marcel Prousts »A la recherche du temps perdu« für Marker seit den fünfziger Jahren zwei zentrale Bezugspunkte.¹⁵ Das unbewegte Foto steht nicht nur stellvertretend für die Zeitform »Vergangenheit«, sondern wird zur Allegorie eines allgemeinen Zeitbegriffs. So kann der Film wahlweise zwischen Gegenwart, Zukunft und Vergangenheit springen, und die Koordinaten, die sich dadurch ergeben, werden von der Erzählerstimme zu einem verwirrend gekrümmten Zeitstrahl verbunden: »Die Zeit wird hier nicht mehr indirekt repräsentiert, sondern direkt, um ihrer selbst willen.«¹⁶

Sind bei Marker wie auch in Michelangelo Antonionis Cortázar-Adaption *BLOW UP* oder zahlreichen anderen Filmen¹⁷ die Fotos Teil eines fiktionalen Zusammenhangs, gibt es eine zweite Gruppe von Filmen, die von der dokumentarischen Seite her auf die Fotografie zu sprechen kommt: Es gehört zum integralen Bestandteil jeder historischen Doku-

13 *LA JETÉE*, F 1962, Regie: Chris Marker.

14 Vom Prinzip der Reihung von Standbildern weicht der Film nur an einer Stelle ab, als die Protagonistin aus dem Schlaf erwacht und langsam, kaum merklich ihre Augen öffnet.

15 Vgl. Birgit Kämper: »Das Bild als Madeleine. ›Sans Soleil‹ und ›Immemory‹«, in: Dies./Thomas Tode (Hg.): Chris Marker. *Filmessayist*, München: Cicim 1997, 142-159.

16 Christa Blümlinger: »›La Jetée‹: Nachhall eines Symptom-Films«, in: Kämper/Tode (Hg.): Chris Marker. *Filmessayist*, 65-72. Siehe im selben Band auch Jan Christopher Horak: Die Jagd nach den Bildern. *Fotofilme von Chris Marker*, ebd., 73-86.

17 Vgl. etwa Hitchcocks Film *SHADOW OF A DOUBT* (USA 1943), Max Ophüls' *LETTER FROM AN UNKNOWN WOMAN* (USA 1948), in jüngerer Zeit Brian de Palmas *FEMME FATALE* (F 2002) oder Mark Romaneks *ONE HOUR PHOTO* (USA 2002). Auch *MEMENTO* (USA 2000, Regie: Christopher Nolan), in dem das (verlorene) Gedächtnis vollständig durch die »prothetische« Polaroidkamera ersetzt wird, gehört in diesen Zusammenhang. Vgl. auch die im Dezember 2005 erschienene Ausgabe der Internetzeitschrift »nachdemfilm« zum Thema »Fotokino«. Dort findet sich neben den Vorträgen der gleichnamigen Konferenz auch eine Reihe von Kurzrezensionen zu »Fotofilmen«: www.nachdemfilm.de, No. 08/05 [Abruf: 1.2.2006].

mentation, dass sie neben schriftlichen Dokumenten auch Fotografien und – soweit sie existieren – Filme zur Rekonstruktion von Ereignissen beibringt. Die fotografische Abbildung wird dann als ein Fenster verstanden, durch das ein unverstellter Blick auf die Vergangenheit gelingen kann, als es mit schriftlichen Quellen der Fall wäre. Das Foto wird, in einer charakteristischen Verschränkung von historischem und juristischem Diskurs mit ihrem gemeinsamen Ziel der Wahrheitsfindung, zu einem Beweisstück, das stellvertretend für etwas steht, auf das ein direkter Blick nicht möglich ist.¹⁸ Während es bei den fiktionalen ›Fotofilmen‹ das abstrakte Prinzip der Zeit und die mit ihm verbundenen Komplexe (Erinnerung, Melancholie) sind, auf die die Reflexion gelenkt wird, schöpfen die Dokumentarfilme ihre Kraft meist aus der ungebrochenen Referenzialität des Fotos: Was hier zu sehen ist, hat tatsächlich so stattgefunden. Roland Barthes hat daher – zur selben Zeit, in der Godard an *LES CARABINIERS* arbeitete –, die Funktionsweise dokumentarischer Fotos wie folgt zusammengefasst: »[C]ertes l'image n'est pas le réel; mais elle en est du moins l'*analogon* parfait, et c'est précisément cette perfection analogique qui, devant le sens commun, définit la photographie. Ainsi apparaît le statut particulier de l'image photographique: c'est un message sans code«.¹⁹ Allerdings wird die scheinbar reine Denotation des Fotos, die keinen Raum für Interpretation oder Ideologie lässt, zugleich von zahlreichen verdeckteren Elementen kontaminiert, die als Konnotationsverfahren hinzutreten. Genau darin besteht das »paradoxe photographique«: in der »coexistence de deux messages, l'un sans code (ce serait l'analogie photographique), et l'autre à code (ce serait l'art, ou le traitement, ou l'écriture, ou la rhétorique de la photographie)«.²⁰

Die Filme Harun Farockis und Jean-Luc Godards können in ihrer Auseinandersetzung mit der Fotografie als Sichtbarmachung und Entfaltung dieser Paradoxie verstanden werden; vor allem jedoch untersuchen sie die rhetorischen Funktionen von Fotografien. Sie richten sich gegen die vermeintliche Evidenz und Konnotationsfreiheit, mit der die Fotografie in öffentlichen Diskursen (besonders in der Zeitung und im Fernsehen) auftritt und folgen den Mehrdeutigkeiten und Ambivalenzen, die jede Fotografie – ebenso wie jeden Film – kennzeichnet. Die Filme sind daher als Kritik an einer ›Rhetorik der Evidenz‹ zu verstehen, mit der die

18 Vgl. zur Verschränkung von ästhetischen und juristischen Fragestellungen im 19. Jahrhundert John Taggs: »Eine Rechtsrealität. Die Fotografie als Eigentum vor dem Gesetz«, in: Herta Wolf (Hg.): *Paradigma Fotografie. Fotografie am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, 239-254.

19 Roland Barthes: »Le message photographique« [1961], in: Ders.: *Œuvres Complètes. Tome I: 1942-1965*, hg. von Eric Marty, Paris: Seuil 1993, 938-948: 939.

20 Ebd., 940f.

Fotografie im politisch-journalistischen Raum häufig operiert. Denn aus der Automatisierung der Bildproduktion, der sich Fotografie und Film gleichermaßen verdanken und die den subjektiven Einfluss des jeweiligen Produzenten zurückzudrängen scheint, folgt keineswegs eine Eindeutigkeit der Bilder. Im Gegenteil. Erst recht die scheinbar selbstverständlichen Bilder, auf denen das Abgebildete klar zu erkennen ist, bedürfen der Lektüre und Kritik.

Um den Stellenwert der Fotografie in den Arbeiten Godards und Farockis zu bestimmen, soll verschiedenen Fragen nachgegangen werden: Wie sieht das Verhältnis von Fotografie und Kriegsberichterstattung aus, das beide Filmemacher auf unterschiedliche Weise interessiert? Welchen Status hat ›das Bild‹, das hier durch die Verwendung von Fotografien zum Thema gemacht wird? Um diese Fragen klären zu können, werden einzelne Filme auf ihren spezifischen Einsatz von Fotografien hin untersucht. Bei Godard ist dies zunächst *LES CARABINIERS* von 1963, der eine besondere Form der Gebrauchsfotografie – die Ansichtskarte – in einen Zusammenhang mit Kolonialismus und kriegszerstörerischer Aneignung stellt. Das analogische Potential der Fotografie und der magische Vorstellungen aufgreifende Glauben an eine Identität zwischen Abgebildetem und Abbildung werden hier in ihr Extrem gesteigert und für komödiantische Effekte genutzt.

Aus Farockis Arbeiten sollen zwei Filme herausgegriffen werden, die ein Moment der Störung in den Bildfluss der Medien einführen und durch die Einbindung von Fotografien filmische Praktiken thematisieren. *ETWAS WIRD SICHTBAR*, ein Film, der 1982 – also scheinbar unverhältnismäßig spät – den Vietnamkrieg ins Auge fasst, stellt anhand von Pressefotos die Frage nach einem angemessenen Blick auf den Krieg. Wie ließen und lassen sich Fotos propagandistisch instrumentalisieren und wie gelingt es, alternative Lektüren von Fotos zu entwickeln? Sechs Jahre später wirft *BILDER DER WELT UND INSCRIFT DES KRIEGES*, Farockis wahrscheinlich bekanntester Film, die Frage nach der Sichtbarkeit und nach möglichen Repräsentationsformen von Krieg und Vernichtung anhand von Luftaufnahmen auf, die 1944 von Auschwitz gemacht wurden. Hier steht die Fotografie im Schnittfeld verschiedener Praktiken der Vermessung und wird als historisches Zwischenglied zwischen der mathematischen Logik der Zentralperspektive und Bilderkennungsprogrammen des ausgehenden 20. Jahrhunderts thematisiert. Die historische Linie, die Farocki von der Fotografie zu den heute üblichen elektronisch prozessierten Bildern zieht, wird es auch nötig machen, die Begriffe Abstraktion und Theorie erneut aufzugreifen und kritisch zu beleuchten.

Verschieben: LES CARABINIERS

Als *LES CARABINIERS*, Godards fünfter Spielfilm, 1963 in die französischen Kinos kam, reagierte die Pariser Filmkritik mit scharfer Kritik, und auch das Publikum zeigte kein sonderlich großes Interesse. In Paris wollten nur 2800 Zuschauer den Film sehen.²² Die Geschichte der beiden naiven Protagonisten Michel Ange (Albert Juross) und Ulysse (Marino Mase),

die per Einschreiben vom König zu einem nicht näher benannten Krieg eingezogen werden, in dem sie mechanisch und kalt vergewaltigen, morden, brandschatzen und plündern, sei nicht nur nachlässig gedreht und schlecht fotografiert. Über dieses technische Unvermögen hinaus, so der moralische Vorwurf, verharmlose der Film den Krieg. Tod und Schrecken seien banalisiert, den holzschnittartigen Figuren fehle jedes Leben.

Aus heutiger Perspektive fällt es leicht, die Positionen zu isolieren, die sich in der Auseinandersetzung um *LES CARABINIERS* gegenüberstanden. Zumal Godard selbst seinerzeit auf die polemischen Stimmen der Kritik mit einer nicht weniger polemischen Replik in den *Cahiers du cinéma* reagierte.²³ Im Kern geht es in der Diskussion um Fragen des Realismus und der Repräsentation. Auf das grundsätzliche Problem, wie Krieg – allgemeiner könnte man sagen: Realität – angemessen filmisch darzustellen sei, antwortet Godard aus einer brechtschen und zudem ins Komische überspitzten²⁴ Perspektive, in der die Handlung schematisch vereinfacht und lehrstückartig verallgemeinert ist, während die Kritiker Psychologie, Abbildrealismus und Einfühlung einforderten. In seiner Besprechung des Films hat Enno Patalas seinerzeit die »realistischen« Kriegsfilm und Godards Verfahren gegenübergestellt und *LES CARABINIERS* als den ersten Film bezeichnet, der das Zerstückelte, Diskontinuierliche, alle Ordnungen Zerstörende des Krieges auf die Komposition des Films selbst überträgt:

»A photograph is both a pseudo-presence and a token of absence. Like a wood fire in a room, photographs - especially those of people, of distant landscapes and faraway cities, of the vanished past - are incitements to reverie. The sense of the unattainable that can be evoked by photographs feeds directly into the erotic feelings of those for whom desirability is enhanced by distance.«

Susan Sontag²¹

21 Susan Sontag: »In Plato's Cave«, in: Dies.: *On Photography*, London: Penguin 1977, 1-24: 16.

22 So Enno Patalas: »Godards Film vom Krieg«, in: *Filmkritik* 5/65, 259-266: 262.

23 Vgl. Jean-Luc Godard: »Feu sur les carabiniers« [1963], in: *JLG I*, 238-241.

24 Einer der Prätexte, auf die sich *LES CARABINIERS* offensichtlich bezieht - das bekannte »Mordre« wird mehrfach zitiert -, ist Alfred Jarrys Theaterstück *Ubu Roi*. Vgl. dazu Robert Stam: *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*, New York: Columbia UP 1992, 186-191.

Die ›realistischen‹ Kriegsfilme huldigen dem Krieg, indem sie vorgeben, objektiv ihn abzubilden. Sie tun, als sei die Einstellung einer explodierenden Granate vergleichbar einer explodierenden Granate. Weniger, daß sie die explodierende Granate zeigen, ist ihnen zum Vorwurf zu machen, als vielmehr, daß sie nur *zeigen*, wie die Granate explodiert. Je kompletter der Eindruck von Wirklichkeitstreue, desto kompletter die Irreführung.²⁵

Patalas' Zuspitzung schließt deutlich an Brechts Vorwurf an, dass eine Fotografie nichts über die strukturellen Hintergründe des Gesehenen verrate. Aus seinem Einwand folgt, dass – so Godards Position, der auch Harun Farocki zustimmen würde – dem Thema nur über eine bestimmte Form der bewussten Verfremdung oder Konstruktion beizukommen ist.

Godards Überlegung, wie Krieg adäquat auf die Leinwand zu bringen sei, setzt beim Verhältnis von konkretem Bild und allgemeinem Gehalt an, bei der Möglichkeit, durch *mise en scène* und Montage Abstraktion zu erzeugen. Der Regisseur verteidigt seine Vorgehensweise, indem er auf die verallgemeinernde Funktion seiner Montagen hinweist: »J'ai traité la guerre suivant un schéma très simple. J'ai supposé qu'il fallait expliquer à des enfants non seulement ce qu'est la guerre, mais ce que furent toutes les guerres, depuis les invasions jusqu'à la Corée ou l'Algérie, en passant par Fontenoy, Trafalgar, Gettysburg, etc.«²⁶ Godard setzt also auf Vereinfachung und Reduktion von Komplexität. Er versucht, den Krieg nicht als historisch verortetes Element mit zahlreichen Details, sondern schematisch als allgemeine Formel sichtbar zu machen. Indem die Eigenheit und Konkretion des einzelnen Krieges – mathematisch gesprochen – ›weggekürzt‹ wird, soll der Allgemeinbegriff ›Krieg‹ erkennbar werden: seine unveränderlichen Mechanismen, Strukturen und Relationen. In der Vereinfachung liegt zugleich eine Bewegung der Abstraktion, die aus dem konkreten Bild ein Beispiel für jeden denkbaren Krieg werden lässt. Wie soll aber diese Abstraktion erreicht werden? Die Antwort ist, dass Godard den Begriff ›Krieg‹ über die Montage unterschiedlicher Bildebenen darstellt, in diesem Fall über Archivmaterial. An den Stellen, an denen die Kampfhandlungen der beiden Soldaten in stupider, eintöniger Abfolge auf der Leinwand gezeigt werden, dreht er kein eigenes Material, sondern greift auf existierende Wochenschau-Aufnahmen zurück. Die übrigen Einstellungen sind dann durch mehrfaches Umkopieren, in dem die Grautöne des Materials verschwinden, der Qualität der Wochenschau angeglichen worden. Wieder geht es also, wenn auch mit anderen Mitteln als bei der Montage von Malerei in PIERROT LE FOU, darum, einerseits einen Bruch zu erzeugen – jeder be-

25 Enno Patalas: »Godards Film vom Krieg«, 261.

26 Godard: »Feu sur les carabiniers«, 238.

merkt den Ebenenwechsel, da die Kriegsaufnahmen trotz der qualitativen Angleichung des übrigen Materials als zitiertes Nachrichtenmaterial zu erkennen sind –, diesen Bruch aber andererseits nicht als Abbruch, sondern als Verlängerung der filmischen Handlung erscheinen zu lassen.

Der Rückgriff auf existierendes Filmmaterial kann unterschiedlich interpretiert werden: Das Verfahren lässt sich zum einen übersetzen in die Aussage: »Da es den »wirklichen« Krieg gibt, brauche ich ihn als Regisseur nicht neu zu inszenieren (und damit zu verdoppeln). Krieg *ist* real.« Authentizität wird von Godard nicht durch die Inszenierung von möglichst »echt« wirkenden Szenen erzeugt, sondern über die Inkorporation dokumentarischen, »authentischen« Materials gewissermaßen »abgerufen«. Dass die Grenze zwischen Fiktion und Realität damit auf der Ebene der Bilder ignoriert wird, ahnden die Kritiker des Films als moralisches Vergehen und Verharmlosung realen Leids. Dabei lässt sich die Argumentation ohne weiteres herumdrehen, wenn man die Voraussetzung von Godards Operation berücksichtigt. Dass Godard die anonymen Wochenschausequenzen überhaupt bruchlos in seinen Film einfügen kann, ist nur möglich, weil die dokumentarischen Aufnahmen selbst vom individuell-konkreten Leid abstrahieren und die Opfer des Krieges vollständig ausparen. Zu sehen sind Flugzeuge, Panzer, Bombenexplosionen etc., aber kein »wirklicher« Tod. Erst dadurch wird es möglich, die allgemeinen, »objektiven« Aufnahmen des Kriegs mit ihrer »subjektiveren« Gegenseite – der Erzählung von Michel Ange und Ulysse – zu verknüpfen.

Eine Bewegung hin zur Abstraktion lässt sich zudem bereits aus der Benennung der Figuren herauslesen. Die Namen Ulysse und Michel Ange stehen hier nicht nur für ein etwas willkürlich zusammengewürfeltes »couple disparate obstinément lancé à l'assaut du monde«, für das Barthélemy Amengual in Sancho Pansa und Don Quichotte, Laurel und Hardy, Pat und Patachon Vorbilder erkennt.²⁷ Sie evozieren darüber hinaus beinahe archetypisch die Medien Literatur und Malerei und gewinnen aus dem Kontrast zur Naivität der Namensträger eine ironische Distanz. Wenn der Homerischen Irrfahrt in diesem Film überhaupt etwas entspricht, so ist es der Krieg, dessen Gewalt als kontinuierliche Begleitung der Menschheitsgeschichte aufgefasst wird, als etwas, das keine historische Zeit kennt.²⁸

27 Vgl. Barthélemy Amengual: »Jean-Luc Godard et la remise en cause de notre civilisation de l'image«, in: Michel Estève (Hg.): Jean-Luc Godard au-delà du récit, Paris: Minard 1967, 113-178: 132.

28 Hinzu kommt, dass Godards eigenwillige Adaption des Homerischen Stoffes in *LE MÉPRIS*, die das Motiv der Irrfahrt auf die Praxis der Filmproduktion überträgt, im selben Jahr wie *LES CARABINIERS* entsteht. Wie an vielen anderen Stellen auch, ist hier eine enge Verknüpfung unterschiedlicher Filme erkennbar,

Viele grundsätzliche Auseinandersetzungen mit der Fotografie definieren das Medium über sein Verhältnis zur Zeit: »[I]l y a toujours en elle un écrasement du Temps: cela est mort et cela va mourir«²⁹, beschreibt Roland Barthes in »La Chambre claire« die verwirrende Überlagerung verschiedener Zeitebenen, die in jeder Fotografie gleichzeitig anwesend sind: Das fotografierte Motiv, und dies bezieht sich nicht nur auf abgelichtete Menschen, sondern auch auf Dinge und Objekte, wird im Laufe der Zeit zerfallen oder existiert bereits zum Zeitpunkt der Betrachtung nicht mehr. Die »Präsenz« des fotografischen Moments ist, aus der immer mitgedachten Zukunft eines Betrachters gesehen, zugleich eine vorweggenommene Abwesenheit.³⁰ Es ist diese aporetische Zersprengung der kontinuierlichen Zeiterfahrung, die das Medium Fotografie immer auch mit den Phänomenen des Todes, der Erinnerung und der Melancholie assoziiert hat:³¹ »All photographs are *memento mori*. To take a photograph is to participate in another person's (or thing's) mortality, vulnerability, mutability. Precisely by slicing out this moment and freezing it, all photographs testify to time's relentless melt.«³² Allerdings ist eine solche Bestimmung der Fotografie als Medium der Vergegenwärtigung und der Trauer meist das Ergebnis einer Beschäftigung mit privaten Fotografien, mit klassischen Erinnerungsbildern, zu denen der Betrachter einen persönlichen Bezug herstellt. Godard hingegen interessieren in LES CARABINIERS öffentliche Bilder, die im weitesten Sinne aus dem Bereich der Werbung stammen. Bilder, die etwas versprechen und daher gerade nicht einen Moment der Vergangenheit einfangen, sondern das Verlangen nach einem Besitz des Dargestellten in der Zukunft wecken sollen. Der Film wird dabei auf charakteristische Weise von Werbefotografien gerahmt. Nimmt man zunächst die Szene, in der Michel Ange und Ulysse von den Gesandten des Königs für den Krieg rekrutiert, buchstäblich »angeworben« werden, so wird schon hier die Suggestionskraft und manipulative Macht der Fotografie gegen die Nüchternheit und Wirkungslosigkeit des geschriebenen Wortes gesetzt. Der Einberufungsbefehl, ein nachlässig ausgefülltes Formular, auf dem neben dem Siegel des Königs in Godards Handschrift der Name »M. Ange«, eine Rekrutierungsnummer und das Wort »la guerre« zu erkennen sind (Abb. 52), wird von den beiden Prota-

die die Grenzen des abgeschlossenen »Werkes« porös und Godards Filme als vielfach miteinander kommunizierende Film-Serien lesbar macht.

- 29 Roland Barthes: »La chambre claire. Note sur la photographie« [1980], in: Ders.: Œuvres Complètes. Tome III: 1974-1980, hg. von Eric Marty, Paris: Seuil 1995, 1106-1200: 1175.
- 30 Vgl. Verf.: »Phantombilder. (Barthes - Kracauer)«, in: Arcadia 37 (2002), Heft 2, 327-343.
- 31 Vgl. auch Susan Sontag: »Melancholy Objects«, in: Dies.: On Photography, 49-82.
- 32 Susan Sontag: »In Plato's Cave«, 15.



Abb. 51

gonisten und ihren Frauen mit Skepsis aufgenommen. »Une lettre du Roi? Tu parles... Quelle blague!« Erst als der Allgemeinbegriff »Krieg« von den beiden Gesandten wenig später in konkrete Objekte aufgelöst wird, die man sich im Krieg ungestraft aneignen dürfe, springt die Begeisterung auf die beiden Protagonisten und ihre Frauen über. Der Film war mit ei-

nem Borges-Zitat³³ eingeleitet worden, und der folgende Katalog möglicher Besitztümer erinnert tatsächlich an eine der enzyklopädischen Listen des argentinischen Autors:

- Officier: D'abord, vous allez enrichir votre esprit, en visitant des pays étrangers. Et puis, vous allez devenir très riches. Vous pourrez avoir tout ce que vous voulez.
- Ulysse: Ouais, d'accord... mais où ça?
- Officier: Chez l'ennemi. Y a qu'à le prendre à l'ennemi. Pas seulement des terres, des troupeaux,... mais aussi des maisons, des palais,... des villes, des voitures, des cinémas, des prisunics, des gares, des aérodromes, des piscines, des casinos, des théâtres de boulevard, des bouquets de fleurs, des arcs de triomphe, des usines de cigares, des imprimeries, des briquets...³⁴

Wenn sich diese Aufzählung bereits – gerade in ihrer grotesken Steigerung – auf eine Magie der Benennung beruft, die im Akt der Bezeichnung zugleich den Besitz des Bezeichneten mitdenkt, knüpft der Einsatz von Fotografien noch deutlicher an genau diesem Punkt an. Als der Gesandte zu den Worten »Des femmes du monde!« die Fotografie eines Mädchens im Bikini zückt, liegt darin mehr als eine ironische Denunziation der erotischen Wünsche Michel Anges und Ulysses' (Abb. 52).

Vielmehr wird die suggestive Kraft der Fotografie als eine Art Joker gegen die Sprache eingesetzt. Das Versprechen, das von der Fotografie

33 Das Zitat lautet »Plus cela va, plus je vais vers la simplicité. J'utilise les métaphores les plus usées. Au fond, c'est cela qui est éternel: les étoiles ressemblent à des yeux, par exemple, où la mort est comme le sommeil.«

34 Jean-Luc Godard: »Les carabiniers« [1963], in: L'Avant-Scène Cinéma, 1976, Heft 171-172, 5-38: 13. In ihrer Heterogenität erinnert die Aufzählung an Foucaults berühmten Einstieg in »Les mots et les choses« drei Jahre nach Godards Film. Während in Foucaults Borges-Zitat das taxonomische Denken an seine Grenzen geführt wird, ist die Liste hier als eine Art grotesker Warenkatalog eingesetzt.

als konkreter Abbildung ausgeht, ist der mündlichen oder schriftlichen Aufzählung überlegen. In seiner scheinbaren Evidenz wirkt das Foto nicht nur als konstative Beschreibung – auf dieser Ebene setzt die ironische Differenz zwischen Bezeichnung (»du monde«) und dem, was man sieht (»im Bikini«) an –, sondern ebenso sehr als ein performatives Versprechen:



Abb. 52

Das Bild sagt ›Dies wird euch gehören‹, und es nimmt diesen zukünftigen Besitz im Bild bereits vorweg. Was fotografiert ist, so die These, das ist auch verfügbar, die Fotografie denkt den Vollzug (in diesem Fall: die militärische Operation) bereits mit. In der Art und Weise, wie Godard die Fotografie als entscheidendes Element im Prozess der Rekrutierung einbaut, werden also drei Bereiche miteinander verschmolzen: Krieg, Fotografie und Werbung. In der Fotografie des Mädchens im Bikini verbindet sich der politisch expansive Akt der ›Eroberung‹ – ein Begriff, der auf Sexuelles ebenso wie auf Politisches anwendbar ist – mit einem Medium der Verheißung und dem kommerziellen Aspekt der (Ver-)Käuflichkeit. Die fototheoretischen Aussagen, die Godard durch den Einsatz der Fotografie trifft, setzen damit einen exakt gegenläufigen Schwerpunkt zu den Bestimmungen des Mediums im Kontext von Vergangenheit, Melancholie und Erinnerung. Es geht um die – instrumentalisierbaren und in jeder Form von Werbung in Anschlag gebrachten – zukünftigen Verheißungen des Bildes, durch die ein fotografiertes Objekt zugleich zum potentiellen Besitz erklärt wird.

Im Herauslösen aus jedem Kontext und jeder Kontinuität wird das Bild zum verschiebbaren Bruchstück der Welt, das sich – kommerziell oder politisch – beliebig instrumentalisieren lässt. Auch diesen Punkt hat Susan Sontag mit ideologiekritischer Stoßrichtung besonders betont: »Through photographs, the world becomes a series of unrelated, free-standing particles; and history, past and present, a set of anecdotes and *faits divers*.«³⁵

35 Susan Sontag: »In Plato's Cave«, 22f. Aus der Perspektive des *Betrachters* von Fotografien beschreibt Jonathan Crary etwas Ähnliches: »The photograph becomes a central element not only in a new commodity economy but in the reshaping of an entire territory on which signs and images [...] circulate and proliferate. [...] Photography and money become homologous forms of social power in the nineteenth century.« (Jonathan Crary: *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 13.)

Die Einschätzung, dass die Fotografie zu einer Zersplitterung geschichtlicher Abläufe und Zusammenhänge und zu einer Nivellierung von Bedeutung geführt habe, stammt aus Susan Sontags Buch »On Photography«, das nicht zufällig Godards *LES CARABINIERS* zum Aufhänger wählt.³⁶ Tatsächlich kann auch Godards Film insgesamt als eine Aneinanderreihung von Partikeln und Episoden beschrieben werden, die gedanklich durch den übergeordneten Begriff »Krieg« und inhaltlich durch die Postkarten zusammengehalten werden, die beide Soldaten ihren Frauen nach Hause schicken. Die kurzen Nachrichten aus dem Krieg³⁷ erscheinen als eine erste Stufe der Eroberung, als sprachliche Kolonisierung, in der Leid und Banalität des Alltags hart aneinander stoßen.

Dass Godard Konsum und Krieg tatsächlich als zwei Seiten einer Medaille begreift, macht der Film noch vor der Rekrutierungsszene in einer seiner ersten Einstellungen klar: Als die Botschafter des Königs bei der entlegenen, ärmlichen Hütte der Protagonisten ankommen, wird angedeutet, worauf das ködernde Foto des Soldaten abzielen wird: Venus (Geneviève Galéa) kämmt sich vor einem einfachen Spiegel die Haare; allerdings richtet sie sich dabei nicht nach ihrem Spiegelbild, sondern versucht, ihr Bild weitgehend dem Foto aus einer Illustrierten anzugleichen, das sie mehrfach mit dem Spiegelbild vergleicht. Der identifikatorische Wunsch ist vom Objekt ganz auf die Abbildung des Objekts übergegangen, das sich an die Stelle des Gegenstandes setzt. Es ist nicht entscheidend, ob diese Verschiebung vom Repräsentierten auf die Ebene der Repräsentationen als ein »neues« Phänomen der sechziger Jahre zu beschreiben ist, wie es die gängige Vorstellung eines Jahrzehnts von gesteigertem Wohlstand und – damit einhergehend – forcierter Produktwerbung suggeriert. Fest steht, dass die potentielle Bild- und Warenwerdung jedes beliebigen Gegenstands in dieser Zeit verstärkt Aufmerksamkeit in Kunst und Theorie findet. Jeder noch so triviale Konsumgegenstand, dessen Abbildung vorher der Werbung vorbehalten war, kann nun potentiell zum Gegenstand der Kunst werden – *PIERROT LE FOU* ist nicht zuletzt ein Produkt dieser Ausweitung des Bildraumes. Und zugleich

36 Ohnehin ist es auffällig, dass Sontag in ihren Bestimmungsversuchen der Fotografie immer wieder auf Filme zu sprechen kommt. Offenbar folgt auch dies der hier vertretenen Einschätzung, dass das jeweilige Medium von den jeweiligen »Nachbarmedien« aus am treffendsten beschrieben werden kann, aber für sich selbst »blind« bleiben muss.

37 Einige Beispiele für die Reiseimpressionen Michel Anges und Ulysses: »La guerre est entrée depuis hier dans son troisième printemps, et n'offre désormais plus aucune perspective de paix.« »On exécute les gens en série en leur tirant une balle dans la tête. Quand le trou est rempli de cadavres, on le bouche avec de la terre.« »Hier, on a pris d'assaut la ville de Santa Cruz. Les jeunes filles nous ont jeté des fleurs. Le soir, je suis allé pour la première fois au cinématographe.« »On laisse derrière nous une trace de sang et des morts. On vous embrasse tendrement.«

entwirft sich die Kunst erstmals bewusst und offensiv ihrerseits als Ware, deren Zirkulation sich weniger nach klassisch ästhetischen Maßstäben als nach Gesetzen des (Kunst-)Marktes richtet. Kein anderer Künstler setzt diese Dialektik in den sechziger Jahren so offensiv und konsequent um wie Andy Warhol, dessen bekannte Gemälde (etwa erste Campbell-Dosen oder die vervielfachten Cola-Flaschen³⁸) im selben Jahr entstehen wie Godards *LES CARABINIERS*. Wenn sich die Pop-Art – und mit diesem Begriff sind hier in erster Linie die seriellen Arbeiten Warhols gemeint – in ihren Bildserien verstärkt auf fotografische Vorlagen stützt, so stellt sie damit allerdings lediglich etwas explizit aus, was schon für die impressionistische Malerei galt: Auch Edouard Manet griff für seine Darstellungen bereits auf Fotografien zurück, mit dem Unterschied jedoch, dass diese Bildquelle im endgültigen Bild unsichtbar blieb. Die Bildserien Warhols dagegen weisen überdeutlich auf ihre Vorlagen in der Zeitungsfotografie hin und geben sich somit als Reflexion auf die Verwandlung von Welt in Bild zu erkennen. Es ist daher kein Wunder, dass die Entwicklungen der Pop-Art sowohl für Harun Farocki als auch für Godard einen wichtigen Impuls für die eigene Arbeit darstellten.³⁹

Die zunehmende Überlagerung von ›Welt‹ durch ›Bild‹ ist auch in der Theorie in den sechziger Jahren verstärkt wahrgenommen worden und hat zu unterschiedlichen Überlegungen und Strategien geführt. Während die Pop-Art und Godard mit einer euphorischen Umarmung des Bilduniversums reagieren, entwickelt sich auf theoretischer Ebene eine Skepsis gegenüber dem Bild, die teilweise an Ikonoklasmus grenzt. Ein Text, der besonders scharf gegen die universelle Bildwerdung polemisiert und bei seinem Erscheinen 1967 sowohl auf Godard als auch auf Farocki gewirkt haben dürfte, ist Guy Debords Manifest »La Société du Spectac-

38 *Big Torn Campbell's Soup Can, Vegetable Beef*, 1962, Acryl auf Leinwand, 183 x 137 cm, Kunsthaus Zürich; *Green Coca Cola Bottles*, 1962, Öl auf Leinwand, 209,6 x 144,8 cm, Whitney Museum of American Art, New York.

39 In einem Gespräch mit Ulrich Kriest und Rolf Aurich hat Harun Farocki darauf hingewiesen, dass Bertolt Brecht und die Pop-Art in den sechziger Jahren wohl die wichtigsten Einflüsse auf seine Arbeit ausübten: »Mir selbst ist das erst bei *Leben - BRD* aufgefallen, wie stark ich von der Pop-Art beeinflusst bin. Ich glaube, das ist bei mir, neben Brecht, die stärkste Prägung. Ich weiß nicht, ob das schon mal theoretisiert wurde, die Verfremdung bei Brecht und die bei den Pop-Leuten. Der Impuls ist ja in beiden Fällen, eine Naturalisierung der Abbildung zu vermeiden. Der Unterschied ist natürlich, daß Brecht eine Darstellungsweise entwickeln will, während die Pop-Art eine aufgreift. Die Reklamebilder sind unangemessene Abbildungen, und man greift sie auf, weil in dieser Verzeichnung eine Wahrheit steckt.« (Rolf Aurich/Ulrich Kriest: »Werkstattgespräch mit Harun Farocki«, in: Dies. (Hg.): *Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki*, Konstanz: UVK Medien 1998, 325-347: 346f.)

le«.⁴⁰ Kaum ein anderer Text stellt das Bild als Agent illusionärer Verblendung und die »eigentliche« Sache, die es in der Abbildung und Verdopplung zugleich zum Verschwinden bringt, zugespitzter und exzessiver gegenüber. Debord leitet seine thesenhafte Beschreibung mit einem Zitat ein, in dem das Argument, das er anschließend durch viele Bereiche durchdekliniert, bereits im Keim enthalten ist: »Et sans doute notre temps... préfère l'image à la chose, la copie à l'original, la représentation à la réalité, l'apparence à l'être....« Ludwig Feuerbach schreibt dies im Vorwort zur 1843 publizierten, zweiten Auflage seines Texts »Das Wesen des Christentums«.⁴¹ Seine Diagnose, dass sich die allgemeine Wertschätzung vom Original auf die Kopie, von der Wirklichkeit auf ihre Repräsentation im Bild verschoben habe, fällt zeitlich also fast exakt mit der Erfindung der Fotografie zusammen. Die Tendenz allerdings, die Feuerbachs Text bereits auszumachen glaubt, hat sich erst im Laufe des 19. und 20. Jahrhunderts vollständig entfaltet. Was bei Debords Aktualisierung und Ausweitung des Gedankens hinzukommt, ist seine ideologiekritische Anbindung an das ökonomische Modell des Kapitalismus. In 221 aphoristischen Abschnitten werden Warenzirkulation und die Zirkulation von Bildern parallelisiert. Hier wie dort – und einander bedingend – beobachtet Debord eine »séparation«: Zwischen Produzent und Ware klafft ein ebenso großer Abstand wie zwischen Bild und Betrachter. Man könnte also von einer »Zwei-Welten-Theorie« sprechen, die eine autonome Waren- und Bildwelt postuliert, der das konsumierende und sehende Subjekt ohnmächtig gegenübersteht. In einem solchen Modell ist unschwer die kulturpessimistische Auffassung zu erkennen, dass durch die Vermittlung durch Bilder und (beziehungsweise: als) Waren eine unverstellte, direkte Wahrnehmung von Welt unmöglich geworden sei. In einem der ersten Sätze des Buchs ist dies auf seinen allgemeinsten Nenner gebracht: »Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation.«⁴² Leben und Repräsentation (von Leben), Direktheit und Distanz stehen sich unvereinbar gegenüber, und diese Leitdifferenz wird im übrigen Buch in einer beschwörenden Geste immer wieder neu beschrieben und wiederholt.

40 Guy Debord: *La Société du Spectacle* [1967], Paris: Gallimard 1992. Für eine Diskussion des ikonoklastischen Projekts Debords und seiner Implikationen vgl. Martin Jay: *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley: California UP 1994, 426-434.

41 Im Original heißt es: »Aber freilich für diese Zeit, welche das Bild der Sache, die Kopie dem Original, die Vorstellung der Wirklichkeit, den Schein dem Wesen vorzieht, ist diese Verwandlung, weil Enttäuschung, absolute Vernichtung oder doch ruchlose Profanation; denn heilig ist ihr nur die Illusion, profan aber die Wahrheit.« (Ludwig Feuerbach: *Das Wesen des Christentums* [1841], Gesammelte Werke 5, Berlin: Akademie-Verlag 1974, 20.)

42 Guy Debord: *La Société du Spectacle*, 15.

Der Gedanke liegt nahe, Godard folge in *LES CARABINIERS* einem vergleichbaren Muster der platonischen Aufspaltung von ›Welt‹ und ›Bild‹, in der das ›Eigentliche‹ hinter der Welt der Bilder zu verschwinden droht und gerettet werden muss. Aber selbst wenn die Diagnose ähnlich ausfällt, ist die Pointe hier doch anders gelagert. In *LES CARABINIERS* existiert kein bild- und ideologieloser Raum, kein utopischer Bereich hinter den Bildern; das Problem wird vielmehr bildimmanent behandelt und in eine Frage der angemessenen Bildproduktion umformuliert.⁴³ Dass es kein Jenseits der Bilder gibt, das durch eine ikonoklastische Geste zu retten wäre, setzt der Film auf mehreren Ebenen um. Die schon angesprochene Verwendung vorhandenen Bildmaterials ist ein Bestandteil dieser Strategie. Aus dem Rückgriff auf existierendes Archivmaterial spricht, neben der oben beschriebenen verallgemeinernden Intention, auch die Einsicht, dass eine filmisch artikuliert Kritik am Krieg nur als Kritik an den Bildern vom Krieg sinnvoll zu leisten ist.⁴⁴

Die Substitution der Welt durch das fotografische Bild wird in einer weiteren Szene am Ende des Films deutlicher. Im Laufe des Films war bereits mehrfach auf die naive Bildgläubigkeit Michel Anges verwiesen worden: Im Kino schlägt er aus Angst vor dem einrollenden Zug die Arme vor dem Gesicht zusammen oder springt an der Leinwand hoch, um einen Blick auf die in der Badewanne liegende Frau werfen zu können. Jetzt, am Ende des Films führt Godard nochmals mehrere Stränge seiner Bildkritik zusammen. Das Foto der »Femme du monde« hatte die beiden Rekruten zu Beginn in den Krieg gelockt. Es stand stellvertretend für das Versprechen auf Reichtümer, Schätze fremder Länder und die Verfügungsgewalt über potentiell jeden Gegenstand und jedes Wesen. Als sie nun aus dem Krieg zurückkehren und von ihren Frauen nach der versprochenen Beute gefragt werden, schließt sich der Rahmen. Godard lässt die Soldaten zwar nicht mit leeren Händen nach Hause kommen; sie bringen tatsächlich reiche Beute mit, mit der sie nach ungeduldigen Nachfragen der Frauen schließlich rausrücken.

43 Eine weitergehende Gegenüberstellung von Debord und Godard müsste an dieser Stelle auch Debords Filmarbeit mit in die Diskussion einbeziehen. Es ist auffällig, dass sich »La Société du Spectacle« in seiner radikalen Bildkritik seinerseits als bildlose Bleiwüste ohne jede Illustration entwirft. Auch die Filme Debords, die zum Teil in der programmatisch betitelten Sammlung »Contre le cinéma« kompiliert sind, folgen einem ikonoklastischen Impuls. Vgl. Guy Debord: *Contre le cinéma*, Aarhus: Institut scandinave de vandalisme comparé 1964.

44 Diese Position wird sich in den folgenden Filmen Godards weiter ausdifferenzieren und in seinem Beitrag zu *LOIN DE VIETNAM*, dem von Chris Marker koordinierten Kollektivfilm von 1967 einen Höhepunkt finden.



Abb. 53

Aber der qualitative Sprung vom Bild in die ›Realität‹ bleibt aus. Im Gepäck befinden sich, fein säuberlich kategorisiert und zu handlichen Päckchen verschnürt, hunderte von Ansichtskarten (Abb. 53 und 54): »On ramène tous les trésors du monde«⁴⁵, prahlt Ulysse, um wenig später die Postkarten wie Trümpfe oder Geldscheine auf den Tisch zu blättern. Dazu be-

ginnt er mit dem systematischen Nachbuchstabieren der Welt im Bild, das allmählich Züge von delirant-taxonomischer Wut bekommt:

Ulysse: Les monuments. Les moyens de transport. Magasins, œuvres d'art, industries, richesses de la terre - charbon, petrol etc., merveilles de la nature: les montagnes, les fleuves, les déserts, les paysages, les animaux, les cinq parties du monde, les planètes, et... naturellement...

Michel Ange: Naturellement, chaque partie se divise elle-même en plusieurs parties.

Ulysse: ... qui se divisent elles mêmes en d'autres parties.⁴⁶

Im Rahmen der von Godard entwickelten Fiktion müsste diese Szene eigentlich die Desillusionierung der Figuren bedeuten. Es sind ›nur‹ Bilder, die sie nach Hause gebracht haben, kein einziges ›reales‹ Objekt, das diesen Bildern entspräche. Der Krieg – so eine erste mögliche Interpretation – hat für die Soldaten den Status eines Urlaubs, aus dem Ansichtskarten als Andenken mitgebracht werden. Aber weder auf Seiten der beiden Frauen, noch bei Michel Ange und Ulysse ist Enttäuschung festzustellen. Ganz im Gegenteil gibt es eine Lust an der stumpfsinnig geordneten Aufzählung und kategorisierenden Selbstversicherung im Bild. Von der Antike bis zur Moderne, durch die unterschiedlichen Kategorien hindurch inventarisieren Ulysse und Michel Ange, schon bald von ihren Frauen begeistert begleitet, die (Bild-)Welt. Tatsächlich wird hier in angelegter Vollständigkeit eine Verfügungsgewalt über den gesamten Globus und seine Geschichte behauptet, die sich einzig über die Bilder definiert.

45 Godard: »Les carabiniers«, 29.

46 Ebd., 30 (nach dem Filmdialog korrigiert).

Der Stumpfsinn dieser Aufzählungen, den die Verächter des Films seinem Autor glauben anhängen zu dürfen, zitiert den Stumpfsinn der Vorstellung, die Fülle des Glücks liege in der totalen Verfügbarkeit der Sachen. Es ist die Vorstellung der von Dialektik befreiten Aufklärung, die hinter den Museen und hinter der Reklame fürs Warenangebot steht.⁴⁷



Abb. 54

Als Cleopatre (Catherine Ribeiro) sich wenig später beschwert – »D'accord, mais c'est pas des vraies choses, tout ça?« und nachfragt: »Quand est-ce qu'on va les avoir?« und Michel Ange ihr versichert »Quand on voudra«⁴⁸ wird klar, dass der Glauben an das Bild und seine Verfügungsgewalt für Michel Ange und Ulysse immer noch nicht erschüttert ist. Die beiden folgen einem magischen Bildverständnis, das nicht kategorial zwischen dem Bild und seinem Gegenstand unterscheidet. Signifikant und Signifikat werden als identisch gedacht, in einem geradezu juristischen Sinne bedeutet der Bildbesitz für sie zugleich den Besitz der Sache. Wenn sie einerseits als unterschiedslos mordende, naive Täter gezeigt werden, so sind sie andererseits Opfer eines naiven und von Godard satirisch überzeichneten Bildbegriffs:

Des héros qui croient aux images, que des images ont façonnés, que des images conduisent, qui ne garderont rien de leur vie que des séries d'images, qui mourront à la poursuite du réel-absent que ces images garantissent, mieux qu'une méditation sur le cinéma, *Les carabiniers* serait donc une mise en cause de notre civilisation de l'image. Image comme mythe ancien, derrière nous (moteur), comme mythe futur, devant nous (but), nous ne serions pas loin d'une philosophie de l'imaginaire tout puissant, de l'imaginaire comme destin de l'homme.⁴⁹

Unabhängig davon, ob man wie Amengual darin gleich den Schritt zu einer Philosophie des Imaginären erkennen will, geht es in Godards Film um die Verwechselung von Welt und Bild, um einen Illusionismus, für den die Fotografie ebenso wie das Kino stehen kann. Der Fehler, den Michel Ange und Ulysse begehen, wenn sie die Abbildungen mit dem von ihnen Vertretenen in Eins setzen, ist der gleiche, den der Kino-

47 Enno Patalas: »Godards Film vom Krieg«, 260.

48 Godard: »Les carabiniers«, 34.

49 Amengual: »Jean-Luc Godard et la remise en cause de notre civilisation de l'image«, 145.

zuschauer macht, wenn er in Godards Film einen realen Krieg erkennen will. ›Realismus‹, so kann man Godards Position hier deuten, ist allenfalls als trügerischer Effekt des Mediums zu verstehen, den es als solchen vorzuführen gilt. Das Kino als Projektionsapparat (im mehrfachen Sinne) funktioniert nach den gleichen Prinzipien von Verheißung und Wunschproduktion wie die Bilder, die beide Soldaten in den Krieg locken. So lassen sich Teile des Films auch als Aussagen über das Filmemachen verstehen.

Nimmt man aber auch das Verhältnis von Wort und Bild, um das es vor Ulysses' und Michel Anges Reise gegangen war, an dieser Stelle in den Blick, so wird noch etwas anderes sichtbar. In der tautologischen Benennung der triumphierend vorgeführten Gegenstände verliert die sprachliche Verfügungsgewalt ebenso ihre Überzeugungskraft wie die der Bilder. Das vermeintliche Eigentum in Sprache und Bild ist tatsächlich Allgemeingut und besteht aus standardisierten Formeln, denen jede Eigenständigkeit fehlt. Die Etiketten, mit denen das Abgebildete benannt wird, haften nicht an den Objekten, sondern beschwören in ihrer Stereotypie als Allgemeinbegriffe allenfalls ein austauschbares Verhältnis. Allerdings ist an dieser Stelle daran zu erinnern, dass es sich keineswegs um bloße Fotografien handelt, die Ulyse und Michel Ange mit nach Hause bringen, sondern um Postkarten. Auch darin fügt sich Godards Entscheidung in die auf anderen Ebenen erkennbare Präferenz für bereits existierendes Material, das es lediglich neu zu kombinieren und mit Bedeutung aufzuladen gilt: Bei der Postkarte tritt – wie bei den Wochenschauaufnahmen – der Urheber des Bildes hinter dem Informationsgehalt des Abgebildeten zurück. Die Aufnahmen sind anonym und standardisiert, vor allen Dingen jedoch stellen sie – darin erneut den Gemälden in *PIERROT LE FOU* vergleichbar – Einzelausfertigungen tausendfach reproduzierter Bildmotive dar. Die Vorstellung eines Besitzes an der jeweiligen Sache bricht sich ironisch an der Tatsache, dass tausende andere Betrachter sie auf exakt die gleiche Weise besitzen.

Die hierarchische Beziehung zwischen Text und Bild wird in *LES CARABINIERS* ironisch zugunsten der Fotografie entschieden. Wo der schriftliche Einberufungsbefehl seine Wirkung verfehlt, kann das Foto der Frau im Bikini erfolgreich als Anreiz dienen, in den Krieg zu ziehen. Die Verwechselung von Bild und Realität, von Signifikant und Signifikat, inszeniert Godard als eine Verblendung, die nicht nur Michel Ange und Ulyse betrifft, sondern zugleich auf den Zuschauer und Kritiker abzielt, der von Godards ›Kriegsfilm‹ eine eindeutige Kritik des realen Krieges verlangt. Die Frage des Krieges wird damit verlagert auf die nach seinen Bildern, und politische Fragen werden zugleich als Fragen der Bildpolitik sichtbar. Das scheinbar ›durchsichtige‹ Medium Fotografie

wird als Wand vorgeführt, von der Michel Ange und Ulysse mit ihren Besitzwünschen ebenso abprallen wie der Zuschauer, der einen Durchblick durch die Leinwand auf den Krieg erwartet; LES CARABINIERS ist in dieser Hinsicht als Allegorie des Zuschauers zu lesen, der sich im Lachen über die Protagonisten zugleich in seinem eigenen naiven Zugriff auf Fotografien in Frage gestellt sieht.

Übertragen: ETWAS WIRD SICHTBAR

Wie LES CARABINIERS hat auch Harun Farockis Film ETWAS WIRD SICHTBAR mit der Zirkulation von Fotografien zu tun. Aber hier ist es kein namenloser, ins Allgemeine gewendeter Krieg, sondern die US-amerikanische kriegerische Intervention in Vietnam, deren Proliferation durch Pressefotos untersucht wird. Stärker als in allen anderen Filmen hat Farocki seine Bildreflexion in ETWAS WIRD SICHTBAR in eine Spielhandlung übertragen. Zusammen mit ZWISCHEN ZWEI KRIEGEN und BETROGEN ist ETWAS WIRD SICHTBAR der »erzählerischste« Film Farockis, der am stärksten in der Tradition des Autorenfilms steht. Seine stilisierten Schwarz-Weiß-Bilder erinnern in ihrer strengen Kadranlage an die Filme Jean-Marie Straubs und Danièle Huillet, die neben Godard einen wichtigen Orientierungspunkt für Farocki darstellen.⁵⁰ Wie Straub und Huillet geht auch Farocki den Weg der modellhaften Verfremdung und sperrt sich gegen eine Erzählform, die dem Zuschauer eine einführende Rezeptionshaltung erlaubt. Und wie schon 1969 in NICHT LÖSCHBARES FEUER sind Bilder aus Vietnam der zentrale Bezugspunkt des Films.

LES CARABINIERS und ETWAS WIRD SICHTBAR überschneiden sich in mehreren Punkten, auch wenn sie sich ganz unterschiedlicher filmischer Register bedienen. In Godards Film überwiegen die komischen Elemente.⁵¹ Die Charakterisierung der Fotografie als eines verschiebbaren Bildausschnitts, der sich an die Stelle der Realität setzt und die tatsächlichen Objekte verdrängt, folgt der Logik der Burleske und setzt etablierte Mittel der Übertreibung und Figurencharakterisierung ein. Zwei naive Bauertölpel, durch deren Augen der Zuschauer den Krieg als touristisches Freizeitprogramm präsentiert bekommt, sind auf einer Expedition, von der die Ansichtskarten als Trophäen und »actes de propriété«⁵² nach

50 1983 spielt Farocki im Film KLASSENVERHÄLTNISSE die Rolle des Delamarche und dreht einen kurzen Film über die Probearbeiten mit Jean-Marie Straub und Danièle Huillet (JEAN-MARIE STRAUB UND DANIELÉ HUILLET BEI DER ARBEIT AN EINEM FILM NACH FRANZ KAFKAS ROMANFRAGMENT »AMERIKA«, BRD 1983, Regie: Harun Farocki).

51 »[L]a commedia dell'arte dérive et s'élargit jusqu'au burlesque« (Amengual: »Jean-Luc Godard et la remise en cause de notre civilisation de l'image«, 130.)

52 Godard: »Les carabiniers«, 34.

Hause gebracht werden. Der Film führt die Fotografie als Bildmedium vor, das die Wünsche derjenigen organisiert, die mit ihm konfrontiert sind. Farockis Film verzichtet auf das komödiantische Element und greift die hinter der Oberfläche von Godards Film liegenden grundsätzlichen Fragen auf. Welches Bild vom Krieg zeichnet die Berichterstattung durch Fernsehen und Fotografien? Wie lassen sich die Bilder aus dem Krieg lesen, umformulieren und auf eine in fast jeder Hinsicht andere Lage beziehen? Was heißt »Vietnam« 1982 in West-Berlin? Wie lässt es sich acht Jahre nach dem Waffenstillstand von Saigon sinnvoll übertragen? Welche Rolle spielt die räumliche, aber auch zeitliche Distanz zwischen Fotografie und Betrachter für die Interpretation des Geschehens? Stärker als die Bilder selbst stehen in Farockis Film Blicke auf die Bilder im Zentrum. An einer Stelle des Films wird das Programm nicht nur dieses Films, sondern die insgesamt leitende Fragestellung Farockis in eine bündige Formel gefasst: »Der Philosoph fragt: Was ist der Mensch? Ich frage: Was ist ein Bild?« Eine vorläufige Antwort findet der Film darin, dass er das Bild immer wieder als etwas darstellt, das zwischen anderen Bildern verortet und seine Bedeutung in der Spannung zwischen diesen Bildern zu entziffern versucht.

ETWAS WIRD SICHTBAR ist ein Vietnamfilm, der sich von seinen amerikanischen Gegenstücken, die Ende der siebziger Jahre Konjunktur hatten, in fast jeder Hinsicht unterscheidet. Die Geschichte von Robert (Marcel Werner) und Anna (Anna Mandel), einem Paar, das Liebe, Arbeit und Politik zusammenzubringen und sinnvoll miteinander zu verknüpfen versucht, gibt nicht vor, in Indochina wie Coppolas APOCALYPSE NOW oder in den USA wie Hal Ashbys COMING HOME oder andere »Heimkehrer«-Filme zu spielen; Farocki überträgt die Problematik stattdessen modellhaft auf Deutschland.⁵³ Das Vietnam, das ihn interessiert, wird in West-Berlin durch Fernsehen und Fotografien rezipiert und ist für die Dreharbeiten im Landkreis Lüchow-Dannenberg – mit einfachen Mitteln und sofort als Inszenierung erkenntlich – nachgebaut. »Man muß die Bilder aus Vietnam durch Bilder von hier ersetzen, Vietnam hier ausdrücken« lautet eines der zentralen Axiome des Protagonisten Robert, in dem sich das Selbstverständnis des Autors Farocki ausdrückt. Die Fotografie ist das wichtigste Medium dieser Übertragungshandlung, sie ist selbst als Metapher und Lektüreappell zu verstehen und kommt nicht als eindeutig lesbares »Beweisfoto« für die Kriegshandlungen in Frage.

Man kann drei Ebenen unterscheiden, auf denen (Bild)Theorie in ETWAS WIRD SICHTBAR inszeniert wird. Zum einen die Ebene der Figuren: Er-

53 Vgl. dazu auch Rembert Hüser: »Etwas Vietnam«, in: Aurich/Kriest (Hg.): Der Ärger mit den Bildern, 215-230.

zählt wird eine Liebesgeschichte, die sich mit der Geschichte des Vietnamkriegs überschneidet, kreuzt, die sich durch ihn in Frage gestellt sieht und die zugleich die Bilder des Krieges, darunter zahlreiche Fotografien, in Frage stellt. Beide lernen sich auf einer Demonstration gegen den Krieg kennen und versuchen auf dem Weg des Text- und Bildstudiums eine Beziehung zum Krieg in Indochina herzustellen. Anders als in einer konventionell erzählten Liebesgeschichte, steht hier der Versuch im Vordergrund, über Bilder zu kommunizieren und Gemeinsamkeiten und Differenzen durch den Blick auf die Kriegsbilder zu artikulieren: »Die Beziehung und ihre Schwierigkeiten sind [...] insofern nur in sehr abgeschwächter Form präsent, als die zentrale Beschäftigung des Paares in dem Versuch besteht, Politik – insbesondere den Vietnamkrieg – durch ihre Darstellungsform zu begreifen.«⁵⁴ Viele der Reflexionen, die in den späteren Filmen Farockis als Kommentar aus dem Off eingesprochen werden, sind hier in die Diegese hineingezogen und als Redeanteile auf die beiden Protagonisten Anna und Robert verteilt:

Etwas wird sichtbar löst Elemente, die für den Essay-Film üblicherweise auf die Kommentarebene verwiesen werden, in Figurenrede auf. Das schließt theoretische Diskussionen über mögliche Erklärungen der Unterschiede zwischen den Gesellschaften der USA und Nordvietnams, zwischen Ausrüstung und Motivation der GI's und der Vietcong ebenso ein wie die für die deutsche Linke mit dem Krieg verbundenen, in seinem Verlauf wie nach seiner Beendigung sich (oft radikal) verändernden Stellungnahmen und Haltungen.⁵⁵

Neben diesen dialogisch verteilten Theoriesplittern artikuliert sich »Theorie« aber auch auf der Ebene der Bilder selbst, die in ihrer Gegenüberstellung eine Dynamik erzeugen, die von den Figuren aufgegriffen und in Dialog übersetzt wird. Und zum Dritten hat Farocki seinem Film mit »Hund von der Autobahn« neben weiterem Material einen ausführlichen Text zur Seite gestellt, der Gedanken aus dem Film aufgreift, weiterführt und anders perspektiviert.⁵⁶

Die Frage nach der Repräsentation von Krieg anhand von Fotografien zu problematisieren, liegt gerade im Falle des Vietnamkriegs nahe. Man muss nicht den Gemeinplatz vom »ersten Fernsehkrieg« bemühen,

54 Thomas Elsaesser: »Mit diesen Bildern hat es angefangen«. Anmerkungen zum politischen Film nach Brecht. Das Beispiel Harun Farocki«, in: Aurich/Kriest (Hg.): Der Ärger mit den Bildern, 111-143: 135.

55 Rainer Rother: »Das Lesen von Bildern. Notizen zu Harun Farockis Film *Etwas wird sichtbar*«, in: Aurich/Kriest (Hg.): Der Ärger mit den Bildern, 231-244: 233f.

56 Harun Farocki: »Hund von der Autobahn« [1982], in: Ders.: Nachdruck/Imprint. Texte/Writings, hg. von Susanne Gaensheimer und Nikolaus Schafhausen, Berlin: Vorwerk 8 2001, 113-172.



Abb. 55

um sich zu vergegenwärtigen, dass nicht nur die Wahrnehmung, sondern auch die moralische Empörung unter Kriegsgegnern in den sechziger Jahren vor allem durch Bilder gesteuert wurde. Auch wenn das Fernsehen die Politisierung in Europa und Amerika mit hervorgerufen hat, scheinen sich die Fotografien doch im Nachhinein stärker eingepreßt zu haben als die Bildsequenzen im Fernsehen.⁵⁷ ETWAS WIRD SICHTBAR greift beide Aufzeichnungsmedien, die Fotografie und das Fernsehen, auf; der Film »erinnert« sich gewissermaßen an die Zeit des Krieges und nutzt diese Erinnerung immer wieder als Mittel zur Distanzierung und Reflexion.

Fotografien setzt Farocki an zwei Scharnierstellen ein, um das Denken über den Zusammenhang von Bildern und Politik in Gang zu setzen. So zitiert er eine der wichtigsten fotografischen Ikonen des Jahres 1968 (Abb. 55). Das Originalfoto, auf das sich Farocki bezieht, zeigt den Polizeichef von Saigon bei der Exekution eines als Vietcong Verdächtigen. Der Associate Press-Fotograf Eddie Adams hat das Foto am 1.2.1968 gemacht, kurz nach der Tet-Offensive der Nordvietnamesen, die den Krieg von den ländlichen Gegenden Vietnams in die Städte getragen hatte. Das Bild gehört zu den meistpublizierten Kriegsfotos überhaupt und bezieht seine schockierende Wirkung daraus, dass zwei Auslöser, der einer Waffe und der eines Fotoapparats, fast gleichzeitig gedrückt wurden. Farocki geht, wenn auch auf eine gezielt kunstlose Weise, mit dem Foto so um, wie Jean-Luc Godard es ein Jahr zuvor mit den berühmten Gemälden in *PASSION* getan hatte:⁵⁸ Er übersetzt das zweidimensionale Bild

57 Die Aufnahme des brennenden Mönchs Thich Quang Duc, der sich schon 1963 in den Straßen von Hue mit Benzin übergossen und angezündet hatte, die vom Napalm getroffenen laufenden vietnamesischen Kinder, die schreiend auf den Fotografen zurennen, das Exekutionsfoto, das in *ETWAS WIRD SICHTBAR* Verwendung findet: Gerade als eingefrorene Momentaufnahmen scheinen diese Fotos einer filmischen Aufzeichnung überlegen zu sein.

58 Vgl. dazu auch Thomas Elsaesser: »Die Tableaus, in denen die »visuellen Motive« des Vietnam-Kriegs vorgeführt werden, sind in gewissem Sinne den Kleinst-Narrationen in Godards *Passion* (F/CH 1982) oder den collagierten Geschichten von Raul Ruiz ähnlich, aber sie bemühen sich nicht um Aufwendigkeit oder mimetische Akribie, sondern konzentrieren ihre vorsätzliche Kunstlosigkeit vielmehr darauf, gewisse abstrakte und abstrahierende Aspekte hervorzubringen, die einen nicht-referentiellen Raum benötigen, während sie nichtsdestoweniger darauf hinweisen, dass es sich bei diesen Bildern um Orte in West-Berlin handelt.« (Elsaesser: »Mit diesen Bildern hat es angefangen«, 138f.)

zurück in eine Bewegung und macht daraus ein *tableau vivant* – eine Szene, die nicht mehr die Repräsentation selbst, sondern den Akt des Repräsentierens zeigt. Das Foto wird hier von Kindern nachgespielt, in der Hand hält der Junge eine Holzpistole statt des Revolvers. Die nachgestellte Szene unterscheidet sich vor allem darin von ihrer Vorlage, dass hier der Fotograf selbst im Bild erscheint. Farocki zieht einen zusätzlichen Rahmen um die Szene und öffnet den Repräsentationsakt damit. Es wäre immer noch ein weiterer Schritt zurück denkbar, der als nächstes den Akt des Filmens umfassen würde und von dort aus immer umfassender werden könnte, ohne an ein Ende zu gelangen. Das Filmbild, das die Erschießung des Vietcong nachstellt, besteht daher *in sich* aus mindestens zwei Bildern: aus der fotografischen Vorlage und seiner Aktualisierung im Film; es ist nur in dieser Differenz zu begreifen. In der Überlagerung enthält das Bild zwei widersprüchliche Informationen: »Dies ist ein Bild aus Vietnam« und »Dies ist kein Bild aus Vietnam«, und als gemeinsamer Nenner sagt es vor allem »Dies ist ein Bild«, dessen Sichtbarkeit und Lesbarkeit sich nicht von selbst verstehen, sondern über Techniken der Interpretation und Bildlektüre ermittelt werden müssen.

Dieser Szene, die das vertraute, von Blicken abgenutzte Vietnam-Foto durch die Abweichung wieder sichtbar macht, folgt unmittelbar eine zweite, die sich noch deutlicher als ausdrückliche Reflexion auf die Möglichkeiten und Grenzen der Fotografie zu erkennen gibt. An die Stelle des tödlichen Schusses tritt bei Farocki ein Bildschnitt, der vom Vietnamkrieg zurück in den West-Berliner Alltag führt. In einer forcierten Interpretation lässt sich dieser Schnitt metaphorisch verstehen: In der Identifizierung des vietnamesischen Kriegsgeschehens mit der bundesrepublikanischen Wirklichkeit – in dem Schnitt, der beides so nah aneinander rückt –, liegt selbst eine Gewalttätigkeit. Das Prinzip der einfachen – politischen und bildlichen – Repräsentation, für das Rudi Dutschkes prägnanter Satz »In Vietnam werden auch wir täglich zerschlagen« steht,⁵⁹ wird zugunsten eines Bewusstseins der Unvergleichbarkeit abgelöst. Insofern macht der Schnitt vom Vietnam-Bild auf die West-Berliner Wirklichkeit die ganze Ambivalenz sichtbar, die grundsätzlich in jeder Montageentscheidung liegt: Die Montage setzt den Vergleich und konstruiert eine Äquivalenz, die im gleichen Augenblick unterminiert und in Frage gestellt wird: »Das politisch-metaphorische Denken wird im Film gerade kritisiert, weil das »Modell Vietnam« zeigt, daß Konzepte wie Krieg und Widerstand keine sich entsprechenden Prozesse oder Zustände bezeichnen, sondern eine Dialektik von stark und schwach, Maschine und Werk-

59 Der Satz stammt aus Dutschkes Rede auf dem Vietnam-Kongress der Berliner FU im Februar 1968.



Abb. 56 und 57

zeug, Zentrum und Rand, Sichtbarem und Darstellbarem.«⁶⁰ Der Film sucht die Bewegung der Abstraktion und fordert die Übertragung, um sich schließlich für das Einzelne und Konkrete entscheiden zu können.

Mit welchen Verfahren der Film dies erreicht, zeigt die Szene nach dem Exekutionsfoto. Wir sehen die beiden Protagonisten in der karg eingerichteten Wohnung, die im Film zwei Funktionen erfüllt. Sie ist privater Ort der Liebe, aber auch Ort des Studiums – eines der zentralen Probleme des Films ist die Frage, wie beides, das Private und das Politische, die Liebe und die Arbeit, zusammenzubringen wären. Wie zur Mah-

nung gegen das Vergessen haben Anna und Robert an zwei Wänden des Raumes Pressefotos des Vietnamkriegs aufgehängt. In einer langen Fahrt erfasst die Kamera diese Fotos: Auf einem ersten Bild eine Reihe von gefangenen vietnamesischen Männern, auf dem zweiten Frauen und Kinder, die von Soldaten durch einen Fluss oder ein Reisfeld geführt werden. Nachdem die Kamera hinter dem Rücken von Anna und Robert vorbeigefahren ist, die in einer Umarmung vor der Fotowand stehen, blickt sie Robert über die Schulter in einen Spiegel. Im Spiegel sind die Gesichter des Paares jetzt von vorne zu erkennen (Abb. 56 und 57): Wir sehen ihre Blicke auf die Fotos und hören Robert, der ein weiteres Foto, das rechts neben dem Spiegel hängt, kommentiert:

Der amerikanische Soldat hat ein Hörrohr, um zu hören, ob Tunnel unter der Erde sind, durch die sich der Vietcong bewegt. Wie ein Arzt. Das Bild sagt: Der Vietcong, das ist die Krankheit, die Vietnam befallen hat. Der amerikanische Soldat ist der Arzt, der das Land wieder gesund macht. Und das Bild sagt etwas zweites: Der Vietcong ist das Blut, das in den Adern Vietnams fließt. Der Herzschlag.⁶¹

60 Elsaesser: »Mit diesen Bildern hat es angefangen«, 140.

61 Das Gespräch zwischen Anna und Robert ist auch abgedruckt in Aurich/Kriest (Hg.): Der Ärger mit den Bildern, 240-243: 240.

In »Hund von der Autobahn« übernimmt Farocki selbst die Rolle Roberts und deutet die Fotografie der beiden amerikanischen Soldaten. Eingeleitet wird die Lektüre dort von dem Satz: »Ein Bild aus Vietnam. Ein interessantes Bild. Man muß viel hineinsprechen, dann läßt sich viel herauslesen.«⁶² Was allerdings aus der Fotografie herauszulesen ist, ist alles andere als eindeutig. Über die Ebene der Denotation hinaus sind zwei diametral entgegengesetzte Deutungen möglich, die zugleich für zwei unterschiedlichen Ideologien stehen: Je nachdem, in welche Richtung man die Metapher des Soldaten als Arzt interpretiert – ob er also eine Krankheit oder die Gesundheit des Patienten diagnostiziert –, kommt man zu konträren Schlüssen. Das Entscheidende liegt auch hier nicht im Bild selbst, sondern ist in Brechts Sinne in das Funktionale gerutscht und muss über die Verknüpfung mit der eigenen Haltung oder mit anderen Fotos rekonstruiert werden.⁶³ Dass auch Robert und Anna durch den Spiegel gerahmt in die Reihe der Bilder eingefügt werden, hat mehrere Konsequenzen. Es bringt zum einen das Phänomen der »Bild-Reflexion« ganz unmittelbar zum Ausdruck und verdeutlicht die Notwendigkeit, einen Bezug zwischen dem Selbstbild (hier, jetzt, in Berlin) und den Fremdbildern (dort, damals, in Vietnam) herzustellen. Anna kommentiert die Gefahr der Nivellierung, die in dieser Reihenbildung steckt mit den Worten: »Wie unerlaubt das aussieht. Ein Bild von uns zwischen den Bildern vom Krieg«, und Robert fügt hinzu: »Wie in einem Kriegsfilm. Eine erregende Liebesgeschichte vor dem Hintergrund von Krieg und Völkermord.« Dem klassisch-dramaturgischen Muster des Kriegsfilms, das in diesen Sätzen zusammengefasst wird, setzt Farocki das Gespräch entgegen, das Anna und Robert über den Einsatz der Bilder führen. Über die Fotografien an der Wand sagt Anna: »Mit diesen Bildern hat es angefangen. Von 1965 an erschienen solche Bilder, zuerst in den USA, Schweden, Frankreich, dann auch hier. »Folter im Namen der Freiheit« oder »Amerikas schmutziger Krieg« stand darunter.« Auf die Frage, warum es überhaupt aus dem Vietnam-Krieg so viele Bilder individueller Erschießungen und Misshandlungen gab, antwortet Robert mit einer historischen Herleitung:

Das Neue war: Hier tötete der Amerikaner persönlich, wie ein Sadist, ein Raubmörder, ein rasender Eifersüchtiger. Im Zweiten Weltkrieg hatten sie getötet wie das Gesetz. Sie vollstreckten. Sie schossen mit der Artillerie zusammen, was vor ihnen lag, rückten motorisiert vor, schossen wieder zusammen,

62 Farocki: »Hund von der Autobahn«, 113.

63 Für eine ausführlichere Diskussion der Bezüge zwischen Brecht und Farocki, die sich unter anderem in ETWAS WIRD SICHTBAR zeigen, siehe Elsaesser: »Mit diesen Bildern hat es angefangen«, 111-143.



Abb. 58

men. Wie eine Maschine. Vollstreckungsmaschine. In Vietnam kommt der Soldat dem Opfer so nahe, dass beide auf ein Bild passen.

Die Fotos, die in den sechziger Jahren moralische Empörung hervorriefen und politische Aktionen initiierten, wie Anna schildert, setzten zugleich einen ideologischen Kampf um ihre Verwendung

in Gang, der die Bilder als Beweise verstand und sie zur Werbung für die eigene, moralisch integre Haltung instrumentalisierte. Ein Foto, das Amerikaner bei Misshandlungen zeigte, stand gegen ein Foto, das den Vietcong und seine Gräueltaten zeigte (Abb. 58).

Der räumlichen Nähe zwischen beiden Fotos, die an der Wand des Zimmers hängen, entspricht also – trotz der dahinter liegenden entgegengesetzten Ideologien – eine Nähe der rhetorischen Strategien, die sich aus den Bildern ableiten: »Die Bilder lagen so nah beieinander. Wir zeigten auf das eine und sagten ›Amerikaner raus‹, sie zeigten auf das andere und sagten ›Vietcong raus.‹ Das war wie Reklame. Es war wie ein Wettbewerb um die größte Grausamkeit. Das hat mich beschämt«, resümiert Anna im Film den Umgang mit den Fotografien während des Vietnamkriegs, und Farocki bringt die Problematik, die sich mit den Fotos verbindet, auf einen systematischen Nenner: »In diesen Erörterungen geht es nicht um das Bild, es geht um die Repräsentanz des Bildes. Wenn es repräsentativ ist, darf man am konkret Gezeigten einen Anteil nehmen. Wenn es nicht repräsentativ ist, muß man durch das konkret Gezeigte hindurchschauen können.«⁶⁴ Was Farocki an dieser Stelle fordert und durch die Figuren Anna und Robert im Film artikuliert, ist 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, 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. BILDER DER WELT UND INSCHRIFT DES KRIEGES greift diese Fragen nicht nur auf; der Film erweitert die Frage der Bilder vor allem zu der nach dem Zusammenhang zwischen militäri-

64 Harun Farocki: »Hund von der Autobahn«, 169.

scher und ziviler Bildproduktion und -verarbeitung. Nicht mehr die Übertragung steht im Vordergrund, sondern die Vermessung.

Vermessen: BILDER DER WELT UND INSCRIFT DES KRIEGES

Ein Exkurs: 1988 besuchen Manfred Blank und Harun Farocki im Auftrag des Westdeutschen Rund-

»Die Fotografie, die bewahrt; die Bombe, die zerstört. Das drängt jetzt zusammen.«

Harun Farocki⁶⁵

funks die KINOSTADT PARIS.⁶⁶ Die beiden ehemaligen *Filmkritik*-Mitarbeiter, die in Straub/Huillet's Kafka-Film⁶⁷ Seite an Seite die Rollen von Robinson und Delamarche gespielt hatten, drehen einen Dokumentarfilm, der nicht den stereotypen Mythos der Filmstadt beschwört, sondern nach tatsächlichen Spuren des Kinos im aktuellen Paris sucht.⁶⁸ Die Filme Jean-Luc Godards sind in KINOSTADT PARIS gleich auf mehrfache Weise anwesend. In einem Kaufhaus stoßen die Filmemacher auf seine Videoinstallation ON S'EST TOUS DÉFILÉ,⁶⁹ eine kurze Montagearbeit, die im Zusammenhang mit einer Reihe von Werbespots für die Schweizer Modedesigner Marithé und François Girbaud entstanden ist. Interessanter für Farockis Auseinandersetzung mit der Fotografie ist jedoch eine andere Szene, die Godard so einführt, als seien seine Filme nicht nur in die Realität und das Imaginäre der Stadt Paris eingegangen, sondern auch ins Unbewusste Farockis und Blanks. Die beiden Filmemacher sitzen erschöpft an einem Caféhaustisch und schlafen nach einer Reihe von Interviews und Besuchen bei verschiedenen Cinéphilin ein. Aus dem Off hört man die Worte: »Wir schlafen und träumen. Wir schlafen und träumen von den Bildern.« Der Traum, der in den folgenden Einstellungen gezeigt wird, handelt von verschiedenen Organisationsformen von Bildern. Man sieht die großen Roboter der *Vidéothèque de Paris*, die auf Knopf-

65 BILDER DER WELT UND INSCRIFT DES KRIEGES, BRD 1988, Regie: Harun Farocki.

66 KINOSTADT PARIS, BRD 1988, Regie: Manfred Blank/Harun Farocki.

67 KLASSENVERHÄLTNISSE, BRD 1983, Regie: Jean-Marie Straub/Danièle Huillet.

68 Ein mythischer Ort wie die *Cinémaèque Française* kommt darin ebenso vor wie Michel Delahaye, einer der in den sechziger Jahren prägenden Filmkritiker der *Cahiers du cinéma*, der Filmsammler René Charles und der Ethnologe Marc Augé. Aber auch »abgeleitete« oder randständige Formen des Kinos – etwa Frauen, die per Minitel ihre »erotischen« Dienste zur Verfügung stellen oder das automatisierte, durch Roboter gesteuerte Bildarchiv im *Forum des Images*, werden von Blank und Farocki dokumentiert.

69 Zu ON S'EST TOUS DÉFILÉ im Zusammenhang der Figuren von Prozession und Projektion bei Godard vgl. Christa Blümlinger: »Prozession und Projektion: Anmerkungen zu einer Figur bei Jean-Luc Godard«, in: Zwischen-Bilanz. Eine Festschrift zum 60. Geburtstag von Joachim Paech, www.uni-konstanz.de/paech2002 [Abruf 1.2.2006].

druck Videokassetten aus den Regalen holen und den Interessierten auf Bildschirmen einspielen. In diese Bilder hinein mengt sich ein anderer Filmausschnitt, der ein zweites kinematographisches Bildarchiv aktualisiert: die Szene aus *LES CARABINIERS*, in der Michel Ange und Ulysse ihren Frauen die im Krieg erbeuteten Fotografien vorführen. Zwei Arten, Bilder zu sammeln und zu systematisieren – einmal manuell als Kriegsbeute, einmal per Roboter in einer der Prestige-Institutionen der Ära Mitlerand –, werden zusammengebracht und lenken den Zuschauer auf die allgemeine Frage der Adressierbarkeit und Verfügbarkeit von Bildern. Diese Szene ist nicht nur ein weiteres Beispiel für die vielfältigen Linien, die von Godard zu Farocki führen. Sie markiert darüber hinaus ein spezifisches Interesse beider Filmemacher, das sich auf das Medium Fotografie richtet und es im Schnittfeld von Zerstörung und Krieg einerseits, Bewahrung und Archivierung andererseits verortet.

BILDER DER WELT UND INSCHRIFT DES KRIEGES, der diese Ambivalenz entfaltet und sie zum Ausgangspunkt einer komplexen Diskussion des Mediums Fotografie macht, ist in unmittelbarer zeitlicher Nähe zu *KINOSTADT PARIS* entstanden. Nicht nur in Deutschland, sondern auch in den USA ist der Film – vor allem im akademischen Umfeld – wahrgenommen worden und hat viel zur dortigen Popularität Farockis beigetragen.⁷⁰ Im Vergleich zu *LES CARABINIERS* enthält der Film eine sehr viel ausdrücklichere Theoretisierung technischer Bilder, die nicht auf Figuren einer Spielhandlung übertragen wird, sondern sich einerseits durch die Bilder selbst und ihre Montage, andererseits über den Kommentartext artikuliert, der als theoretischer Text zu lesen ist.⁷¹ Farockis Analyse des fotografischen Bildes ist phänomenologisch geprägt und versucht, die Argumente aus dem Material selbst heraus zu entwickeln. Den häufig unbewegten Bildern seines Films wird daher keine ausgearbeitete Bildtheorie entgegengestellt: Es sind die Bilder selbst, die bestimmte Gedanken nahe legen oder evozieren. Nora Alter hat den Film mit einem Doppelbegriff als »implied/applied theory«⁷² beschrieben und die auf den ersten Blick heterogenen Bereiche zusammengestellt, die in *BILDER DER*

70 Kaja Silverman: »What is a camera? or: History in the Field of Vision«, in: *Discourse* 15.3 (Spring 1993), 3-57.; Tom Keenan: »Light Weapons«, in: *Documents* 1/2 (Fall/Winter 1992), 147-153. Nora M. Alter: »The Political Im/Perceptible«, in: Dies.: *Projecting History: German Nonfiction Cinema 1967-2000*, Ann Arbor: University of Michigan Press 2002, 77-102. Von 1993 bis 1999 hat Farocki selbst als Visiting Professor an der Universität in Berkeley/California gelehrt.

71 Nicht zuletzt deshalb ist der Kommentartext auch 1993 in der Zeitschrift *Discourse* veröffentlicht worden: Harun Farocki: »Commentary from *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*«, in: *Discourse* 15.3 (Spring 1993), 78-92.

72 Alter: »The Political Im/Perceptible«, 81. Trotz dieser treffenden Formulierung greift Alter in ihrem Text ansonsten auf die problematische Kategorie »Essay-Film« zurück, um Farockis Film diesem Genre zuzuordnen.

WELT durch das Medium Fotografie gebündelt und zusammengehalten werden: »The film interrogates photographic processes of image making and the surrounding disciplines that use these images: fine arts, engineering, architecture, artisanal and assembly-line production, city planning and urban renewal, military science and practice.«⁷³ Das fotografische Bild – allgemeiner müsste man sagen: das Messbild – stellt hier also ein Verbindungsglied zwischen unterschiedlichen Arbeitsfeldern und Diskursen dar. Es koppelt das Feld der Kunst mit dem der Gebäudevermessung und der Luftaufklärung, findet in Form von Bilderkennungsprogrammen Einsatz in der Automobilproduktion und im Polizeiapparat. Der sehr weit gefasste Titel *BILDER DER WELT* trägt dieser umfassenden Organisation aller Lebensbereiche durch Bilder Rechnung und lässt sich auf den Film selbst zurückbeziehen, der gleichzeitig Analyse wie Bestandteil dieser Bildwelt ist. Die »Lektüre« von Bildern, die durch den Titel des Films als Metapher eingeführt wird, erscheint in Farockis Film als eine grundlegende Praxis, die zivile und militärische Handlungen bestimmt und der mit einer Blickschulung begegnet werden muss.

Um herauszupräparieren, was die theoretischen Bestandteile sind, die *BILDER DER WELT* entwickelt, ist es sinnvoll, die unterschiedlichen Ebenen des Films zunächst genauer zu beschreiben. Inventarisiert man die verschiedenen Motivkomplexe, die durch den Autorenkommentar und durch Rekurrenzen und Wiederholungen einzelner Bildcluster zusammengehalten werden, lassen sich distinkte Ebenen unterscheiden: Die Geschichte Albrecht Meydenbauers, eines Pioniers der Messbildtechnik, das Schminken eines weiblichen Gesichts, Frauen in einem Zeichenkurs, Luftaufnahmen von Auschwitz, aufgenommen von amerikanischen Aufklärungsflugzeugen im April 1944, allgemeine Überlegungen zum Typus der Luftbildaufnahme, Luftfotografien verschiedener Bombenangriffe, Fotos von der letzten Metalldruckerei in Berlin nach ihrer Räumung, Sequenzen zur elektronischen Bildverarbeitung und Bilderkennung (z.B. in der Automobilfertigung und der polizeilichen Fahndungsarbeit), Skizzen und Zeichnungen des KZ-Häftlings Alfred Kantor, Fotografien aus dem Vernichtungslager Auschwitz, aufgenommen von der SS, Phantombilder der Polizei, Überlegungen zur Entwicklung und Verbindlichmachung der Perspektive in der Renaissance, Gedanken über die Tarnung potentieller militärischer Ziele, um sie vor Luftangriffen zu schützen, die Geschichte der Häftlinge Vrba und Wetzlar, denen die Flucht aus Auschwitz gelang, ein Bildband mit Fotos von algerischen Frauen, die 1960 zum ersten Mal ohne Schleier fotografiert wurden. Gedeutet wird ein Teil der Bilder –

73 Ebd., 82.

wie in *STILLEBEN* sind dies stets die unbewegten Partien des Films – im eingesprochenen Off-Kommentar.

Bereits die erste Einstellung des Films ist einerseits dokumentarisch-konkret und öffnet den Film andererseits für eine allegorisch-abstrakte Lektüre:

Brandet das Meer an Land, unregelmäßig, nicht regellos, so bindet diese Bewegung den Blick ohne ihn zu fesseln und setzt Gedanken frei. Die Brandung, die Gedanken bewegt, wird hier in ihrer eigenen Bewegung wissenschaftlich untersucht - im großen Wellenkanal von Hannover. Noch sind die Bewegungen des Wassers weniger untersucht als die des Lichts.

Dieser offene Einstieg, der den Film von seinem kürzeren Vorläufer *BILDERKRIEG*⁷⁴ unterscheidet, beschreibt mit der Wirkung der Brandung zugleich die erhoffte Funktionsweise des Films: den Blick zu binden, ohne ihn zu fesseln. Mit dem Licht ist aber auch die zentrale Metapher des Films angesprochen, die in zwei Richtungen verfolgt wird: in ihrer geistesgeschichtlichen Dimension als Symbol für ›Aufklärung‹ und in ihrer empirischen als Voraussetzung, gewissermaßen Autor des neuen Bildtypus 'Fotografie'. Und noch ein drittes Moment wird durch die Einstellung aus dem Wellenkanal eingeführt: das der experimentellen Messung und Auswertung, deren Sonderfall der Bildauswertung Farocki sowohl behandelt als auch fortführt. Die Fotografie ist in diesem Zusammenhang ein Medium, das selbst als Resultat von Messung und Auswertung zu verstehen ist – als ein Bild, das indirekt aus Formeln und Mathematik entsteht, nicht aus einer direkten Übertragung. Hier werden Ansätze aus Vilém Flussers Fototheorie erkennbar, dessen Bücher Farocki rezensiert hatte und mit dem er in der Vorbereitungsphase für *BILDER DER WELT* ein Gespräch für den WDR geführt hat. »Fotografien sind – wie alle technischen Bilder – zu Sachverhalten verschlüsselte Begriffe, und zwar Begriffe des Fotografen wie solche, die in den Apparat programmiert wurden«, ⁷⁵ heißt es bei Flusser in radikaler Abkehr von einer ›realistischen‹ Interpretation der Fotografie. Sein Hinweis lenkt die Aufmerk-

74 *BILDERKRIEG*, BRD 1987, Regie: Harun Farocki. *BILDERKRIEG* ist mit 45 Minuten Länge eine halbe Stunde kürzer als *BILDER DER WELT*. Es fehlen unter anderem die in der zweiten Fassung zentralen Einstellungen der Frau, die bei ihrer Ankunft im Lager fotografiert wird.

75 Vilém Flusser: Für eine Philosophie der Fotografie [1983], 6. Auflage, Göttingen: European Photography 1992, 44. Das Gespräch mit Vilém Flusser, in dem Farocki und der Medientheoretiker die erste Seite der aktuellen *BILD-Zeitung* analysieren, ist unter dem Titel *SCHLAGWORTE - SCHLAGBILDER. EIN GESPRÄCH MIT VILÉM FLUSSER* am 1.5.1986 im WDR ausgestrahlt worden. Ein jüngerer Text über die Fototheorie Flussers ist auch in der Zeitschrift *Der Schnitt* erschienen: Harun Farocki: »Das Universum ist leer«, in: *Der Schnitt* Nr. 24 (2001), 18-19 [Themenheft: Vilém Flusser und der Film].

samkeit auf die Distanz, die zwischen Abbildung und Wirklichkeit liegt. Erst nach der mehrfachen Umrechnung eines Lichteindrucks durch chemische und physikalische Formeln und Begriffe kann auf der Oberfläche des Bildes eine Repräsentation entstehen, die ihre begriffliche Herkunft in der scheinbaren Übereinstimmung mit der Realität verleugnet. Ist das Foto einerseits als ein Ergebnis der Vermessung der Welt zu begreifen, so findet es andererseits in vielfacher Weise selbst seit dem 19. Jahrhundert als Messbild Verwendung; in der Kriminalistik, der militärischen Aufklärung, der Architektur, um nur einige der in *BILDER DER WELT* aufgegriffenen Bereiche zu nennen.

Die unterschiedlichen Bildebenen des Films lassen sich nur schwer auf einen Begriff bringen. Durch Rhythmisierung und Wiederholung jedoch sind sie zu Bildclustern zusammengefasst, an deren Grenzen und Übergängen ein Sprung über die einzelne Einstellung hinaus in ein abstrakteres Bild oder einen Begriff erfolgt. Dieser Sprung muss im Kopf des Zuschauers entstehen, wenn er eine Brücke zwischen den Bereichen schlagen will. Um dies an einem mehrfach auftauchenden, zunächst rätselhaft wirkenden Bild und seiner Einbettung per Montage zu erläutern: An verschiedenen Stellen des Films, zum ersten Mal gleich nach der Einstellung im Wellenkanal, ist das Gesicht einer Frau zu sehen, die geschminkt wird. »Aufklärung – das ist ein Wort in der Geistesgeschichte«, heißt es dazu im Kommentar, der damit den Leitbegriff des Films einführt (Abb. 59-61).

Das isoliert scheinende Bild stammt aus einem Film, den Farocki fünfzehn Jahre zuvor gedreht hat⁷⁶ und zeigt die Augenpartie eines Gesichts. Im Film ist es eingebettet zwischen die Zeichnung eines Auges,

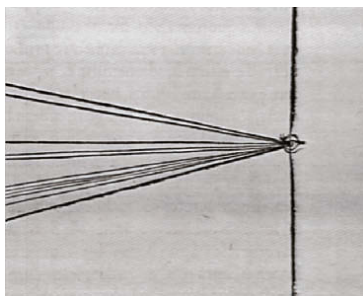


Abb. 59-61

76 *MAKE UP*, BRD 1973, Regie: Harun Farocki.

auf das eine Reihe von kegelförmig angeordneten Strahlen trifft, und eine Fotografie des Doms von Wetzlar. Ist im ersten Bild das Sehen als Untersuchungsgegenstand gesetzt, dessen Funktionsweise historisch unterschiedlich erklärt wurde, weist das Gesicht auf die Veränderungen hin, denen *das Gesehene* durch den Eingriff des Menschen unterzogen werden kann. Das Gesicht wird in der gleichen Weise »getarnt«, wie in Kriegszeiten die Oberfläche (»das Antlitz«) der Welt gegen seine Erkennbarkeit aus der Luft geschützt wird.⁷⁷ Die Aufnahme des Gesichts bereitet somit die späteren Ausführungen zur Luftfotografie vor. Mit dem dritten Bild schließlich wechselt der Film in den Modus der historischen Argumentation und setzt den Ausgangspunkt für eine erste Auseinandersetzung der Vermessungsfunktion fotografischer Aufnahmen.

Der Film leitet die Entwicklung des Messbildverfahrens aus einer Gefahrensituation her, in die Albrecht Meydenbauer, ein Pionier der so genannten Fotogrammetrie, bei der Vermessung des Doms von Wetzlar geriet. In Farockis Film wird Meydenbauers Erlebnis als Urszene für eine spezifische Art der Fotografie eingeführt, die eng mit dem Moment der Distanzierung verknüpft ist. »1858, in Wetzlar: Der Regierungsbauführer Meydenbauer hatte die Aufgabe, die Fassade des Doms zu vermaßen. Um Kosten für ein Gerüst zu sparen, fuhr er mit einem am Flaschenzug hängenden Korb an der Fassade entlang, wie ihn die Fensterputzer benutzen.« Als Meydenbauer beim Verlassen des Korbs abzustürzen droht, kommt ihm die Idee, den gefährlichen Akt der persönlichen Vermessung durch die Verwendung von Fotografien zu ersetzen. Farocki kommentiert diesen Entschluss Meydenbauers so: »Die Idee, aus Fotografien Messwerte zu gewinnen, kam Meydenbauer, nachdem er in Todesgefahr geschwebt hatte. Das soll heißen: es ist gefährlich, sich leiblich am Schauplatz aufzuhalten; sicherer, man nimmt ein Bild.« Diese Sequenz kann als Blaupause für den übrigen Film gelten, da in ihr die wesentlichen Motive enthalten sind, die der Film entfaltet. Da ist zum einen das Moment der Distanzierung, nach Stanley Cavell das »moderne Schicksal«, das sich mit der Fotografie verbindet: »to relate to the world by viewing it, taking views of it, as if at a distance to it, as from behind the self.«⁷⁸

Neben der distanzierenden Funktion von Fotografien und eng mit ihr verbunden steht in *BILDER DER WELT* die Verknüpfung des Mediums mit dem Tod im Zentrum. Wo Meydenbauers Fotos die Gefährdung des Lebens vermeiden helfen sollen, hat sich die Fotografie andererseits immer wieder auch als Komplizin des Todes entpuppt; etwa in den Fotos, die Angehörige der SS in den Konzentrationslagern gemacht haben. Ver-

77 Vgl. für eine Interpretation dieser Bilder auch Silverman: »What is a camera?«, 16ff.

78 Cavell: »What Photography calls Thinking«, 33.

gleichsweise spät im Film stellt sich heraus, dass die heterogenen Argumentationsstränge von einem zunächst verborgenen Zentrum organisiert sind. Eine Fotografie aus Auschwitz steht in *BILDER DER WELT* an prominenter Stelle. Man erkennt eine Frau, fotografiert von einem SS-Mann nach ihrer Ankunft im Lager. Sie wirft einen zufälligen Blick in Richtung des Fotografen (Abb. 62), der sie in der Bewegung von rechts nach links erfasst:



Abb. 62

Eine Frau ist in Auschwitz angekommen; der Fotoapparat erfasst sie in der Bewegung. Der Fotograf hat seinen Apparat aufgebaut und als diese Frau vorbeikommt, löst er ein Bild aus - wie er auf der Straße einen Blick werfen würde, weil sie schön ist. Die Frau versteht es, mit der Stellung des Gesichts diesen Fotoblick aufzufangen und mit den Augen um ein wenig am Blickwerfer vorbeizuschauen. Auf einem Boulevard sähe sie so an einem Herrn, der ihr einen Blick gibt, knapp vorbei auf ein Schaufenster, und mit diesem Vorbeisehen sucht sie sich in eine Welt mit Boulevards, Herren und Schaufenstern zu versetzen, fort von hier. Das Lager, von der SS geführt, soll sie zugrunde richten und der Fotograf, der ihr Schönsein festhält, ist von der gleichen SS. Wie das zusammenspielt, bewahren und zerstören!⁷⁹

Das Bild und sein Kommentar, deren suggestiver Zusammenprall von Banalität und Ermordung Widerspruch und Protest provoziert haben⁸⁰ (so wie auch Godards Bildmontage von Elisabeth Taylor und den Bildern aus Auschwitz in den *HISTOIRE(S) DU CINÉMA* skandalös wirken kann), führen in das wichtigste Thema von *BILDER DER WELT*: Die Dialektik von realer Zerstörung durch Krieg und Vernichtung und ihrer gleichzeitigen Bewahrung im fotografischen Bild. Horkheimer und Adorno hatten in der »Dialektik der Aufklärung« die Prämissen der Rationalität angesichts des systematischen Mordens der Nationalsozialisten in Frage gestellt und diagnostiziert, dass »die vollends aufgeklärte Welt [...] im Zeichen triumphalen Unheils« strahle.⁸¹ In Farockis Film verkörpert die Fotografie diese Janusköpfigkeit der Aufklärung wie kein anderes Medium.

79 Farocki: *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, 9.

80 Vgl. etwa Dietrich Leder: »Begegnungen in Duisburg und anderswo«, in: Aurich/Kriest (Hg.): *Der Ärger mit den Bildern*, 57-72: 66.

81 Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: *Die Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* [1947], Frankfurt am Main: Fischer 1988, 9.

Am Beispiel der Shoah zeigen sich ihre Möglichkeiten und Defizite besonders drastisch. Auschwitz stellt den Grenzfall jeder bildlichen Repräsentation dar. Dass die Vernichtung der Juden nicht direkt darzustellen ist, ohne das Geschehen in der individuellen Erzählung zu verharmlosen ist eine Auffassung, die Godard und Farocki verbindet. Immer wieder hat Godard nicht nur harsche Kritik an SCHINDLERS LISTE geübt, sondern sogar gefordert, man hätte Steven Spielberg daran hindern müssen, den Film zu drehen, da darin die Schrecken der Lager individualisiert und auf obszöne Weise zum Gegenstand der Einfühlung des Zuschauers gemacht würden.⁸² Ordnet Spielberg die Realität der Lager der individuellen, konkreten Geschichte einer Person unter, wählt Godard den Weg der Abstraktion und Verfremdung, um aus der Kontrastmontage von Elizabeth Taylor und Bildern aus dem Lager einen Begriff vom Schrecken zu gewinnen. Auch BILDER DER WELT richtet sich explizit gegen jede individualisierte Narration; der Film nimmt mehrfach auf die Fernsehserie HOLOCAUST Bezug, die Ende der siebziger Jahre mit großem Erfolg in den USA und Deutschland ausgestrahlt wurde und distanziert sich von deren verkitschendem Erzählverfahren. In BILDER DER WELT ist diese Diagnose Anlass für zwei Bewegungen. Ein erster Schritt der Verfremdung ist der, auf existierendes Bildmaterial zurückzugreifen. Diese Haltung entspricht der Godards, in LES CARABINIERS Sequenzen aus Wochenschauen einzuarbeiten und kein eigenes Material von den Kriegshandlungen zu drehen. Auch Farocki interpretiert allgemein zugängliche, öffentliche Fotos und bezieht sie aufeinander. Statt einer effektvollen *mise en scène* setzt er auf Montage und Kommentierung. Neben den Fotos aus dem Lager bildet eine Gruppe von Luftfotografien die wichtigste Grundlage seiner Montage, die alliierte Aufklärungsflugzeuge im August des Jahres 1944 machten (Abb. 63 und 64).

Tod und Vergasung sind auf diesen Fotos nicht direkt, sondern aus großer Distanz zu erkennen. Es sind Aufklärungsfotos der Alliierten, auf denen man das Lager schon ein Jahr vor Kriegsende hätte finden können – was in der Auswertung erst in den siebziger Jahren entdeckt wurde, da sich das Interesse und damit der Blick auf die nahe gelegenen Buna-Werke konzentrierte. In Gesprächen⁸³ hat Farocki beschrieben, dass diese Fotos für ihn eine Chance boten, überhaupt über die Vernichtungslager zu sprechen, da sie in sich bereits einen Verfremdungseffekt bergen, der es ermöglicht, dem eigentlich nicht Darstellbaren Form und Sprache zu geben. Eine Frau bei ihrer Ankunft – Fotografien aus 7000 Metern Höhe: In beiden Fällen steht das Bild für ein anderes Bild ein, das der Zuschauer

82 Jean-Luc Godard: »Godard/Amar. Cannes 97« [1997], in: JLG II, 408-422: 416 und »Résistance de l'art« [1997], in: JLG II, 443-446: 446.

83 Etwa im Februar 2003 bei einer Veranstaltung zum Thema »Politischer Film nach Brecht« im Berliner Brecht-Haus.

er selbst erzeugt oder durch sein historisches Wissen ergänzen kann. Zugleich aber gehören die beiden Bilder unterschiedlichen Kategorien an, »they embody the technical and the narrative mode of historical writing.«⁸⁴ Damit stehen sie für zwei extreme Pole der Tradition, in die sich auch das Kino historisch einreicht. Wie neun von zehn Kinofilmen vorführen, ist der Film vor allem ein Medium der Erzählung, das konkret von einzelnen Menschen und ihren Geschichten berichten kann. Darüber hinaus aber ist er Bestandteil abstrakter Bildvermessungstechniken und selbst in der Lage, vom Einzelnen zu abstrahieren. Farocki fasst beide Tendenzen als Sym-

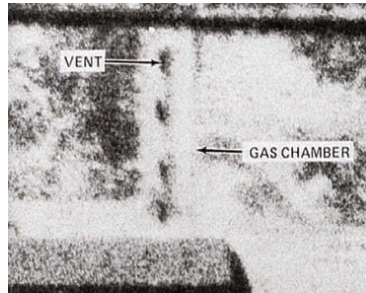


Abb. 63 und 64

85 Die Fotografien aus Auschwitz dennoch zu zeigen ist Ausdruck der Hoffnung, durch die Kombination zweier für sich genommen unangebrachter Aufnahmen dennoch annäherungsweise zu einem adäquaten Ausdruck zu finden.

Die Dialektik von Bewahrung und Zerstörung verfolgt der Film durch eine Reihe von Bereichen, die das Feld der Bildproduktion in unterschiedliche Facetten auffächern: Mit dem Thema Auschwitz haben die einzelnen Teile des Films bei einem ersten Zugriff zunächst scheinbar wenig zu tun; erst eine wiederholte Lektüre des Films und seines Kommentartexts lässt ein unterirdisches Bezugssystem erkennen, das als unterschiedliche Umschreibungen einer »Dialektik der Vermessung« verstanden werden kann. In einem ersten Argumentationsstrang geht es um die Vermessung von Gebäuden, die durch den Einsatz von Fotografien ab der Mitte des 19. Jahrhunderts ungefährlicher für den Vermesser geworden ist. Die Fotografie steht hier im Dienst der Gefahrenverminderung, doch zugleich kalkuliert sie die Zerstörung eines historischen Gebäudes bereits mit ein, da das Bild dem Zweck dient, es nach seiner Zer-

84 Harun Farocki im Gespräch. Thomas Elsaesser: »Making the World Superfluous: An Interview with Harun Farocki«, in: Ders. (Hg.): Harun Farocki. Working on the Sight-Lines, Amsterdam: Amsterdam UP 2004, 177-189: 183.

85 Ebd.

störung wieder aufzubauen. Daraus ergibt sich eine erste Verbindungslinie, die Arbeit, Krieg und Bildproduktion miteinander verknüpft. Der Film verlängert diese Linie historisch zu den Luftaufnahmen des zweiten Weltkriegs und setzt den vieldeutigen Begriff ›Aufklärung‹ als ein argumentatives Scharnier zwischen den einzelnen Ebenen ein. ›Aufklärung‹ steht hier nicht nur für ein Konzept aus der Geistesgeschichte, das Adorno und Horkheimer zufolge von Beginn an eines der Vermessung und Beherrschung der Welt gewesen ist. Es ist zugleich ein Begriff der Kriminologie und der Militärsprache, die – etwa über Fahndungsfotos und Phantombilder einerseits, Aufklärungsfotografien andererseits – eng mit dem Medium Fotografie verbunden sind. Mit der Fotografie tritt im 19. Jahrhundert ein Bildtypus auf, der das Sehen vom Subjekt entkoppelt und damit auch die optische Erkenntnis vom Menschen trennt. Das Misstrauen, das Farocki und Godard der Fotografie entgegenbringen, speist sich unter anderem aus dieser Tendenz, dem Foto eine Eigendynamik zu verleihen und eine autonome Welt technischer Bilder zu schaffen, die sich der Verantwortlichkeit des Menschen entziehen. Vor diesem Hintergrund erklärt sich einerseits, warum die Malerei und nicht die Fotografie die permanente Bezugsgröße in Godards HISTOIRE(S) DU CINÉMA ist. Aber andererseits wird auch die Insistenz verständlich, mit der Farocki spätestens seit BILDER DER WELT auf einer ausdrücklichen Theoretisierung der technischen Bilder besteht, die ihrerseits zu theoretischen Objekten geworden sind, die sich vom Konkreten – von zeitlicher und räumlicher Festlegung – abzulösen beginnen.

Dass der zweite Weltkrieg und die nationalsozialistischen Vernichtungslager das Gravitationszentrum markieren, um das die übrigen Bildtypen in BILDER DER WELT kreisen, verdankt sich einer historischen Neuerung: Zum ersten Mal wird in den Kampfflugzeugen die Fotokamera direkt mit dem Bombenabwurf kurzgeschlossen; die Destruktion der Welt und die Aufzeichnung der Zerstörung im Bild rücken zusammen. Farockis Argumentation ist hier der Paul Virilios eng verwandt, der wie kein anderer die militärische »Logistik der Wahrnehmung« untersucht hat. Tatsächlich ist BILDER DER WELT als eine filmische Fortsetzung von Virilios Buch »Guerre et cinéma« zu lesen. Wo Virilio historisch Fotografie- und Filmgeschichte mit der Geschichte des Krieges engführt, bezieht Farocki seine Argumentation auf die Luftaufnahmen aus Auschwitz. In einem zeitgleich mit Farockis Film erschienenen Buch fasst Virilio die Neuartigkeit des Krieges zusammen, die durch den Schulterchluss zwischen den technischen Bildern und der Waffentechnik ermöglicht wurde:

Guerre des images et des sons qui supplée celle des objets et des choses, où, pour gagner, il suffit de ne plus se perdre de vue. Volonté de tout voir, de tout savoir, à chaque instant, à chaque endroit, volonté d'illumination généralisée, autre vision scientifique de l'oeil de Dieu, qui interdirait à jamais la surprise, l'accident, l'irruption de l'intempestif.⁸⁶

Der Fotografie wird in diesem Zusammenhang in Farockis Film eine Zwischenposition zugewiesen. Ohne daraus eine forcierte historische These zu entwickeln, die linear von A nach B führen würde, stehen die Fotografien doch in einem Zusammenhang mit den Vermessungstechniken der Renaissance, die zur Herausbildung der Zentralperspektive geführt haben, und einem neuartigen Typus technischer Bilder, der Farocki seit Mitte der neunziger Jahren verstärkt beschäftigt. Insbesondere in den drei Installationen mit dem Titel *AUGE/MASCHINE* und dem daraus kompilierten Fernsehfilm *ERKENNEN UND VERFOLGEN*⁸⁷ steht dieser Bildtypus im Zentrum, für den Farocki selbst den Begriff »operative Bilder« geprägt hat. »Operativ« heißt in diesem Zusammenhang, dass das Bild in keiner Weise mehr »für sich« und einem potentiellen Betrachter gegenüber steht, sondern ganz zum Bestandteil einer elektronisch-technischen Operation wird. Ästhetische Maßstäbe sind hier von Kriterien der Funktionalität abgelöst worden. Beispiele für operative Bilder finden sich seit den neunziger Jahren in immer größerem Maße im militärischen und zivilen Sektor: Iris-Scanner dienen der eindeutigen Identifizierung, Wärmebildkameras registrieren Bewegungen, bild-basierte Navigationssysteme steuern Raketen und Automobile – all dies sind Beispiele für die alltägliche Berührung mit operativen Bildern. Schon in *BILDER DER WELT* sind die Bilderkennungsprogramme, nach denen Roboter in der Automobilproduktion gesteuert sind, ein Gegenbild und zugleich das zivile Äquivalent zu den Flugsimulatoren und Bilderkennungsprogrammen, die in der Luftaufklärung eingesetzt werden. Die Bezeichnung »operativ« ist auch deshalb treffend, weil sie rückstandslos im Prozess der jeweiligen Operation aufgehen. Sie sind nicht zur separaten Veröffentlichung gedacht und müssen strenggenommen gar nicht als Bilder in Erscheinung treten, sondern entstehen lediglich als Zwischenprodukt inner-

86 Paul Virilio: »La machine de vision«, in: Ders.: *La machine de vision*, Paris: Galilée, 123-159: 147. Über die gleichzeitige Geburt von Film und Luftfahrt schreibt Virilio ausführlicher in *Guerre et cinéma I. Logistique de la perception*. Dort findet sich auch der von Farocki aufgegriffene und ausgearbeitete Gedanke, dass die Luftaufklärung und nicht die Ausstattung von Flugzeugen mit Bomben am Beginn der militärischen Luftfahrt steht. (Vgl. Virilio: *Guerre et cinéma I*, 22ff.)

87 *AUGE/MASCHINE* (drei Teile, D 2001-2003), *ERKENNEN UND VERFOLGEN*, D 2003, Regie: Harun Farocki.

halb eines umfassenderen technischen Prozesses.⁸⁸ Insofern sind diese Bilder auch nur schwer mit gängigen Kategorien zu bewerten – der ästhetische Wert steht bei ihnen gar nicht zur Disposition. Anders als bei den klassischen Bildtypen, die in den siebziger und achtziger Jahren nahe liegende Ziele ideologiekritischer Überlegungen waren (Werbung, Fernsehen etc.), geht es bei der Interpretation von operativen Bildern nicht vordringlich um den manipulativen Gehalt und die offenkundige Art, in der solche Bilder unseren Alltag durchziehen, sondern um die technische Präzision und mathematische Genauigkeit, die sie zum Bestandteil militärischer und ökonomischer Operationen werden lassen. Gehört das Werbebild noch dem industriellen Zeitalter von Warenerzeugung und Warenverkauf an, so ist das operative Bild Bestandteil einer postindustriellen Soft- und Hardwarewelt, die Hand und Auge des arbeitenden Menschen ganz abzuschaffen droht.

Operative Bilder sind an ein digitales Medium gebunden, das die Bildinformation von vornherein als Datenmenge auffasst und prozessiert, um dann die entsprechende Information weitergeben zu können und nächste Schritte einzuleiten. Ihren ersten publikumswirksamen Einsatz hatten sie im ersten Golfkrieg 1991, als statt unabhängiger Kriegsberichterstattung die Bilder aus den Projektilen selbst zum Beleg des präzisen Bombardements dienten, die von den amerikanischen Streitkräften gezeigt und interpretiert wurden. Für Farocki ist daran eine neue Bildlogik ablesbar.⁸⁹

Kriegsführung und Kriegsberichterstattung fielen zusammen. Solche Bilder werden militärisch erzeugt und ebenso kontrolliert. Man baut den Projektilen Kameras ein, um sie aus der Distanz steuern zu können. Es gilt, das gegnerische Feuer zu vermeiden. Damit wird der Gegner entrückt. Der heutige, hochtechnische Krieg rechnet nicht auf den Menschen, nimmt die menschlichen Opfer höchstens billigend, sogar missbilligend, in Kauf.⁹⁰

88 Dieser Argumentationsstrang ist ebenfalls in WIE MAN SIEHT bereits angelegt: »Im Gebrauch des Rechners (>im Dialog mit dem Rechner<) werden schon Produkte bis hin zur Serienreife entwickelt, ohne daß es eine einzige Planzeichnung gegeben hat. Eine Zeichnung, ein Abbild oder Vorbild wird nur gemacht, wenn der Kunde es verlangt. Nur ein Kunde will noch ein Bild sehen.« (Harun Farocki: »Wie man sieht«, in: Die Republik Nummer 76-78, 9. September 1986, 33-106: 104.)

89 Auch hier gibt es einen Referenztext Virilios, der Farocki zu den Installationen AUGE/MASCHINE angeregt haben mag: Die »Fortsetzung« von *Krieg und Kino*, die in Deutschland 1993 unter dem Titel *Krieg und Fernsehen* erschien und Tagebuchaufzeichnungen aus der Zeit des ersten Golfkrieges enthält, in denen die Rolle der Berichterstattung und der medialen Vermittlung thematisiert werden. (Paul Virilio: *L'écran du désert. Croniques de guerre*, Paris: Galilée 1991.)

90 Harun Farocki: »Material zum Film ERKENNEN UND VERFOLGEN«, auf der Netzseite www.farocki-film.de [Abruf 1.2.2006].

Strukturell folgen die Bilder aus dem Golfkrieg der gleichen Logik wie Albrecht Meydenbauers fotogrammetrische Aufnahmen: Um die unmittelbare Gefährdung zu vermeiden, stellt der Fotograf in beiden Fällen eine Distanz zum fotografierten Objekt her. Allerdings ist das zivile Unternehmen der Gebäudevermessung vom militärischen der Bombardierung durch das Ziel dieser Distanzierung scheinbar getrennt. Während die Abstraktion der Fotogrammetrie im Dienst des Menschen steht, dient sie im Fall der Golfkriegsbombardements zwar dem Schutz der Täter, aber bringt zugleich die Opfer zum Verschwinden. Hat das Bild also in beiden Fällen eine Theoretisierung der Abbildung zur Folge, so führt die Abstraktion, die die Bilder aus den Raketensprengköpfen leisten, nicht zu einer kritischen Distanz. Der »Überblick«, den sie ermöglichen, lässt ganz im Gegenteil die Unterscheidung von real und simuliert kollabieren. Klaus Theweleit hat dies unter dem unmittelbaren Eindruck des Golfkriegs folgendermaßen beschrieben:

Die Menschen, die im Irak unter filmenden Bomben in Echtzeit starben, wurden von der Apparatur schon behandelt wie Menschensimulationen. Uns möglichst nur *solche* zu zeigen, hat die Militärzensur beschlossen, nicht weniger. Es handelt sich um die Abschaffung sowohl des ›authentischen Bilds‹ (des berühmten Bilds mit ›der Hundemarke‹, der Orts- und Zeitangabe um den Hals) wie um die Abschaffung des Auges als Organ historischer Zeugenschaft.⁹¹

Der Hinweis auf die distanzierende Funktion der ›intelligenten Waffen‹ macht deutlich, wie sehr die Installationen AUGE/MASCHINE I-III und ERKENNEN UND VERFOLGEN, die sich ganz den operativen Bildern widmen, als Aktualisierung von BILDER DER WELT zu sehen sind. Albrecht Meydenbauers Idee, die unmittelbare Vermessung durch den Einsatz von Messbildern zu ersetzen, um die eigene Gefährdung zu minimieren, lässt sich fortschreiben bis zu den Fernlenk Waffen des ausgehenden 20. Jahrhunderts, in denen die zunächst aufklärerisch konzipierte Funktion der Vermessung in ihr Gegenteil umschlägt. Der Schritt von der Fotografie zur elektronischen Verarbeitung von Bildern ist dabei nur ein gradueller, wenn man Vilém Flussers Hinweis ernst nimmt, dass bereits das fotografische Bild ein kalkuliertes – und damit kalkulierbares und prozessierbares – Bild darstellt.

Seiner tieferen Struktur nach ist das Fotouniversum körnig, wechselt Aussehen und Farbe, wie ein Mosaik wechseln würde, dessen einzelne Steinchen

91 Klaus Theweleit: »Neues und Altes vom brennenden Busch. Zum Golfkrieg« [1991], in: Ders.: Das Land, das Ausland heißt. Essays, Reden, Interviews zu Politik und Kunst, München: dtv 1995, 71-86: 85.

ständig durch neue ersetzt würden. Das Fotouniversum ist aus solchen Steinen, aus Quanten zusammengesetzt und kalkulierbar (calculus = Steinen) - ein atomistisches, demokritisches Universum, ein Puzzlespiel.⁹²

Aufgrund dieser Eigenschaft hatte Farocki die Fotografie schon in WIE MAN SIEHT als berechnetes Bild charakterisiert, das eine Zwischenposition zwischen Jacquards Webstuhl und den gepixelten Bildern der Fernseher und Computermonitore einnehme.⁹³ Die Produktion von operativen Bildern basiert auf der Kalkulierbarkeit von Bildern und führt dazu, dass nach der Ersetzung des Handarbeiters durch die maschinelle Fertigung nun auch das Sehen verstärkt vom Subjekt entkoppelt wird, da die wichtigsten Funktionen des Auges ebenfalls an Bilderkennungsprogramme delegiert werden können.

In welchem Verhältnis steht dieser Bildtypus, dessen industrielle Einbindung bereits in BILDER DER WELT gezeigt wird, zu dem Komplex »Film als Theorie«? Einerseits ließe sich argumentieren, dass diese Bilder in einem ganz buchstäblichen Sinne »praktische Bilder« sind, die gerade nicht zur Anschauung gedacht sind und keinerlei selbstreflexives Potential in sich bergen. Sie sind eingebaut in Produktions-, Destruktions- und Sicherheitszusammenhänge und gehen ganz in diesen Vollzügen auf: Andererseits ergibt sich gerade aus diesem verdeckten Charakter eine erhöhte Notwendigkeit, sie auf ihre impliziten Voraussetzungen hin zu befragen. Dies ist umso dringlicher, als sich keine der üblichen Bildwissenschaften – Kunstgeschichte, visuelle Anthropologie, Medienwissenschaft – im engsten Sinne für diese Bildform zuständig fühlt. Es sind Bilder, so könnte man sagen, die nicht gesehen werden wollen, sondern ihrerseits sehen (und handeln), die also die Augen im gleichen Maße von ihrer Arbeit suspendieren wie die Automatisierung durch Maschinen es mit den Händen getan hat: Bilder »ohne soziale Absicht, nicht zur Erbauung, nicht zum Bedenken«, heißt es in AUGE/MASCHINE I. Gehörten die Hände – und damit die Gesten der Arbeit – dem industriellen Zeitalter an, so ist in der postindustriellen Medienwelt das Auge im Begriff zu verschwinden und von Techniken der Bilderkennung verdrängt zu wer-

92 Vilém Flusser: Für eine Philosophie der Fotografie, 60.

93 Vgl. Farocki: »Wie man sieht«, 62-64. Vgl. auch Farockis Text »Die Wirklichkeit hätte zu beginnen«, in dem die Verbindungslinie zwischen den Vermessungstechniken der Renaissancemalerei und den modernen Messbildern weiter ausgeführt wird: »Die Kunstmathematiker der Renaissance spannten transparente Papiere in Rahmen und zeichneten die Umrißlinien der durchscheinenden räumlichen Gegenstände auf der Fläche nach. Mit Erfindung der Fotografie erscheinen diese Begründer der perspektivischen Methode als Vorläufer der Fotografie, mit Entdeckung des Meßbildes als frühe Meßbildtechniker.« (Harun Farocki: »Die Wirklichkeit hätte zu beginnen« [1988], in: Ders.: Nachdruck, 187-213: 199.)

den, die in den unterschiedlichsten Bereichen Einzug halten. Der erste Teil von Farockis Installation erfasst zunächst – ausgehend und gerahmt von Bildern aus den »intelligenten Waffen« des Golfkriegs 1991 – die zivilen und militärischen Sektoren, in denen die elektronische Bildererkennung und -verarbeitung eine immer größere Rolle spielen: die industrielle Produktion, medizinische Untersuchungen, Verkehrsüberwachung, GPS, vor allem aber die Rüstungsindustrie, die sie zur militärischen Aufklärung und zur präzisen Zerstörung durch hochtechnisierte Steuerungstechnik einsetzt.

Der dritte Teil von AUGE/MASCHINE greift das Bildmaterial aus dem militärischen Sektor auf, das teils schon in den beiden ersten Installationen gezeigt wurde, und verbindet die einzelnen Punkte zu einer historischen Linie. Ein Lehrfilm zur Funktionsweise der V1-Rakete richtete sich 1942 vornehmlich an Techniker und argumentierte in diesem Sinne nicht propagandistisch sondern didaktisch. Ein PR-Film der Firma *Texas Instruments* dagegen, der die Effizienz einer seit dem Vietnamkrieg kontinuierlich weiterentwickelten lasergesteuerten Raketenserie lobt, will zugleich werben und unterhalten. Wagner-Klänge begleiten die Bilder von bombardierenden Flugzeugen, und der Off-Kommentar argumentiert ökonomisch: Erfahrungsgemäß brauche man bis zu 200 Bomben, um ein Ziel zu zerstören, mit Computern lasse sich die Zahl auf 40 reduzieren. Die Lasersteuerung der neuartigen Rakete schließlich bringe die Quote auf Eins zu Eins: »With ›Paveway‹, it's one target – one bomb«. Anders als diese beiden Filmclips vorführen, erfordern die operativen Bilder der neunziger Jahre schließlich gar keinen Betrachter mehr; sie sind weder als Instruktion, noch als Propaganda gedacht. In ihnen stellt die Bildererkennung in einer Art »Kinematographie der Apparate« (AUGE/MASCHINE III) sich selbst dar. Das ökonomische Prinzip der Effizienzsteigerung, so legt die Installation nahe, erfordere zugleich einen neuen Typus von Krieg: »Wenn jede Bombe trifft, so lassen sich weniger Bomben verkaufen. Ein Umsatzverlust. Zum Ausgleich muß mehr Steuerungstechnik verkauft werden. [...] Die Ökonomie verlangt Kriege mit höchster Treffsicherheit. Etwa Kriege mit humanitärer Begründung.«

Die Trias von Verschieben, Übertragen und Vermessen, die in der Auseinandersetzung mit den drei Filmen Godards und Farockis als ein Charakteristikum fotografischer Aufnahmen in den Mittelpunkt rückte, zwingt zu einer Differenzierung dessen, was unter dem Abstraktionspotential der Bilder zu verstehen ist. Denn das Gemeinsame der drei Operationen liegt darin, dass sich das technisch produzierte Bild vom Urheber einerseits, von seinem Referenten andererseits ablöst und zum Zeugnis eines abstrakten, mechanischen Blicks wird. Die Abstraktion,

die damit verbunden ist, birgt Chancen und Gefahren zugleich. Einerseits bietet das distanzierende Potential der Luftaufnahmen von Auschwitz und der operativen Bilder des Golfkrieges Farocki durch einen impliziten V-Effekt die Möglichkeit, überhaupt über den Genozid zu sprechen (gerade in der ›Vermessenheit‹ der Fotos steckt eine ›angemessene‹ Artikulation des an sich nicht darstellbaren Grauens). Andererseits sind die Fotos für sich genommen Resultate eines kalt beobachtenden Kamera-Auges, dem jede Anschaulichkeit fehlt. Perspektiviert man die Fotografie als den entscheidenden Schritt auf dem Weg hin zu kalkulierten und kalkulierbaren Bildern,⁹⁴ so wird deutlich, dass Abstraktion nicht per se als Mittel der Erkenntnis zu begreifen ist, sondern nur dann gewinnbringend einzusetzen ist, wenn sie an ein erkennendes Subjekt rückgebunden wird. Die Distanzierung, die in den operativen Bildern selbst steckt, ist eine des ›objektiven‹, aber in dieser Objektivität zugleich zynischen Blicks, der über das Dargestellte hinweggeht und es aus den Augen verliert. Sie erinnert an das, was Béla Balázs als »mörderische Abstraktion« bezeichnet hatte, die vom konkreten Fall – hier also vom Menschen – vollständig absehe. Man müsste also zwei Arten von Abstraktion unterscheiden, die sich in den Bildern artikuliert. Da ist zum einen die positiv besetzte Abstraktion, die das Bild über sich selbst hinausträgt und einen qualitativen Sprung vom Bild zum Begriff ermöglicht. Sie entsteht durch die Möglichkeit der Montage oder durch die Multiplikation unterschiedlicher Ebenen innerhalb eines Bildes. Zugleich ist sie an ein sehendes Subjekt gebunden, das die »Theorie« des Bildes in einem aktiven Prozess der Rekonstruktion nachvollzieht und aus dem Bild herausarbeitet: Lektüre, Schneideraum, »Autor als Empfänger« sind Stichworte, die für diese Form der Abstraktion stehen. Demgegenüber hat sich ein Teil abstrakter Bilder von der Sinnlichkeit eines beobachtenden und auswertenden Subjekts vollständig gelöst. Beispiele finden sich in den Luftaufnahmen in *BILDER DER WELT*, stärker noch in den operativen Bildern aus Farockis Arbeiten der neunziger Jahre. Das Entscheidende ist, dass die Abstraktion hier zum leerlaufenden Prinzip wird, in dem sich das Bild selbst abschafft. Gegenüber den ›starken‹ Bildern des Kinos oder der Malerei haben sie – zumindest vorderhand – keinerlei ästhetische Wirkung. Sie sind nicht als Bilder interessant, sondern als Datenmaterial, das Produktions- und Destruktionsprozesse steuert.

Jean-Louis Comollis weiter oben zitierte Einschätzung, dass die Fotografie den gleichzeitigen Triumph und Tod des Auges bedeute – so-

94 Entscheidend auch deshalb, weil der Unterschied zwischen dem Klicken eines Auslösers und dem allmählichen Entstehen eines gewebten Bildes am Lochkarten-Webstuhl eine Beschleunigung der Produktion mit sich bringt, die langfristig zu einer Autonomisierung des Bildes durch die schiere Menge von Bildern führt.

wohl eine Feier der Sichtbarkeit als auch die Entlastung des Auges, das seine Funktion nun sukzessive an die Maschine abtritt –, bezeugen die von Farocki analysierten operativen Bilder des 21. Jahrhunderts in verstärktem Maße. Die Verknüpfung von mechanischem und mathematischem Wissen (von geschliffenen Linsen und programmierter Bilderkennungssoftware) macht es mittlerweile möglich, den physiologischen Akt des Sehens weitgehend vom Menschen abzulösen. In dieser Entwicklung wiederholt sich strukturell eine andere kulturgeschichtliche Ablösungserscheinung, die nicht das Sehen, sondern das Handeln betrifft: So, wie der Akt visueller Wahrnehmung heute zunehmend automatisiert wird, sind auch die Gesten der Hand im Laufe des 20. Jahrhunderts einem grundsätzlichen Wandel unterworfen gewesen.

