

VERGLEICHEN

Im Kapitel zur Agitation wurde bereits die zentrale Stellung didaktischer Methodik erwähnt, die die Poetik der Lehrfilme Ende der 60er Jahre prägte. Es galt, marxistische Inhalte auf möglichst eindringliche Art und Weise ans Publikum zu bringen. Didaktische Modelle stellen einen wesentlichen Aspekt nicht nur von Farockis frühem Filmschaffen dar, sondern bilden die Negativfolie für die experimentellen Filmformen der 70er Jahre im Kontext des Neuen Deutschen Films und auch der Nouvelle Vague, die sich von jeglicher Dogmatik freisagten. Bezeichnend für die Agitation war der Wille nach Systematisierung, die Ausarbeitung von strikten (Regel-)Poetiken und der Glaube an den Nutzen einer methodenbasierten Filmpraxis. Angesichts der zentralen Stellung, die didaktische Modelle für Farocki zu Beginn seiner Karriere einnahmen, lohnt sich eine konsequente Aufarbeitung dieses Hangs zur »programmatischen Hässlichkeit«, wie es Farocki aus der Distanz dreier Jahrzehnte benannte.¹ Denn die Reflexion agitatorischer Praktiken hält eine entscheidende Erkenntnis bereit: »Eine Rebellion ist keine leichte Sache, wer die herkömmliche Ordnung verwirft, ist schnell versucht, sich eine neue, noch regelhaftere zu zimmern.«²

Sein essayistisches Filmschaffen, das als Gegenreaktion auf die Methodik der Lehrfilme verstanden werden kann, stellt aber nicht einfach eine Kehrtwende zur dogmatischen Vermittlung von Inhalten und der damit verbundenen ideologischen Bewertung von Kunst dar. Vielmehr lassen sich in Farockis Filmpraxis Konstanten beobachten, die zweifelsfrei auf den programmatischen Lehrfilm zurückzuführen sind. Mit der Fokussierung auf den Vergleich wird in diesem Kapitel der Versuch unternommen, den Finger auf jene Technik zu legen, die die frühe Filmpraxis sowohl mit einer essayistischen

1 Farocki, Kriest, und Aurich, »Werkstattgespräch mit Harun Farocki«, 1998, 336.

2 Farocki, »Lerne das Einfachste!«, 2010, 311f.

verbindet – als auch trennt. Denn der Vergleich erfährt im Laufe von Farockis Schaffen eine erstaunliche Entwicklung. Es wird also notwendig, diese grundlegende Operation im Repertoire der Erkenntnistechniken selbst einem Vergleich zu unterziehen: Erst im Vergleich unterschiedlicher Vergleichsmodi innerhalb Farockis Werk kann die besondere Bedeutung dieser basalen Operation für den Essay herausgearbeitet werden.³

Lehrfilme

In dem 1969 erschienenen Aufsatz *Die Agitation verwissenschaftlichen und die Wissenschaft politisieren* weist Farocki bereits darauf hin, dass sich die linke Agitation vom hierarchischen »Lehrer-Schüler-Schema« verabschieden muss, wenn sie sich an selbständig agierende, selbsttätig lernende Akteure wenden will.⁴ Bereits Ende der 60er Jahre erklärte er es zum Ziel seiner filmischen Praxis, die »beschränkte« und »lizenzierte Selbsttätigkeit« der bürgerlichen Didaktik »zu einer selbstgewählten [zu] machen«, indem die Lernenden nicht nur in der Lage sein sollen, »einen produktionsprozess zu überschauen«, sondern auch die »zusammenhänge von produktionsprozess und gesellschaft«.⁵ Die Selbsttätigkeit wird den jungen Marxisten gleichbedeutend mit dem Ausgang aus der selbstverschuldeten Unmündigkeit, da sie »potentiell dazu befähigt, die produktionsverhältnisse umzuwälzen«.⁶ In seinem Essay unterscheidet Farocki entsprechend die linke Agitation explizit von agitatorischen Bemühungen anderer politischer Lager, da sie selbst nicht Gefahr laufen darf, sich durch undurchsichtige Methoden einem Dogmatismus anzunähern.⁷ Solche Agitation wird zur »bewußtseinsttechnik«,⁸ deren Ziel es »nie-mals sein [kann], jemanden einfach zu etwas zu bringen. Sie muß zugleich über ihre Methoden aufklären.«⁹

3 Folgender Aufsatz stellt einen Überblick und Kondensierung der in diesem Kapitel verfolgten Argumentation dar: Aurel Sieber, »Das Vergleichen vergleichen. Harun Farockis essayistische Filmpfaxis«, in *figurationen*, Nr. 01, 2020, 85-105.

4 Farocki, »Die Agitation verwissenschaftlichen und die Wissenschaft politisieren (1969)«, 2018, 68.

5 Farocki, 72. (vgl. Kapitel: *Kritik der Produktionsverhältnisse: Agitation*)

6 Farocki, 72.

7 Vgl. Farocki, 68.

8 Farocki, 75.

9 Farocki, »Minimale Variation« und »semantische Generalisation« (1969)«, 2018, 86.

Dass sich die Selbstdäigkeit als Desiderat auch in Farockis Lehre in den kommenden Jahrzehnten erhalten wird, bestätigt Volker Pantenburg in einem Artikel über Farockis Lehrtätigkeit an der dffb. Darin hebt er hervor, wie Farocki darauf erpicht war, die »Lehre als Produktion« zu gestalten:

Der Idee von Lehre als Distribution (d. i. der Handel von Wissen als Informationswaren) stellt er die Vorstellung des Unterrichts als Produktion (d. i. die Herstellung von prozesshaftem Erkennen) gegenüber.¹⁰

Damit reiht sich Farocki nahtlos in den Kanon einer konstruktivistischen Lernpsychologie ein. Pantenburg legt in seinem Artikel ein erstaunliches Dokument vor, das Farocki Ende der 70er Jahre begleitend zu einer seiner Lehrveranstaltungen abgefasst haben muss. Unter dem programmatischen Titel *Was ich machen will* artikuliert er mit aller Schärfe »die Grundlagen seines didaktischen (oder, wenn man so will, antididaktischen) Programms«.¹¹ Dabei geht es nicht um die Vervielfältigung bereits bestehender Inhalte, sondern ums Erarbeiten eigener Einsichten: Wissen soll nicht einfach weitergereicht, sondern dessen Produktion erlernt werden. Dies geschieht mit dem erklärten Ziel, in seinen Veranstaltungen keine »Kulturerufler« auszubilden, die mit Wissen handeln wie »Dealer: Leute, die wissen, wos was billiger gibt, es verdünnen und teurer weitergeben.«¹²

Es entlädt sich in dieser Formulierung Farockis Verachtung gegenüber vermeintlich demokratischen Lehr- und Vermittlungspraktiken, die tatsächlich aber einem »wissensökonomischen Kalkül« entspringen.¹³ Insbesondere die Diskussion, ob im Seminar oder am TV, scheint ihm eine gänzlich ungeeignete Form der Vermittlung. Wissen droht in der öffentlichen Diskussion zur Ware zu verkommen, derer man sich bedient, weil sie »gerade auf dem Markt« ist, und die man immer wieder durch den »Fleischwolf der eigenen Diktion« dreht, um damit Zuhörer zu »annektieren«.¹⁴ Stattdessen muss

10 Pantenburg, »Wie Filme sehen – Harun Farocki als Lehrer an der dffb«, 2016.

11 Pantenburg, nicht nummeriert.

12 Harun Farocki: »Was ich machen will«, Typoskript, zwei Seiten. Quelle: Deutsche Kinemathek. dffb-Archiv. Signatur: N7815_dffb_Lzk_001_01 und 02. Zitiert nach Pantenburg, »Wie Filme sehen – Harun Farocki als Lehrer an der dffb«, 2016.

13 Pantenburg, nicht nummeriert.

14 Harun Farocki: »Was ich machen will«, Typoskript, zwei Seiten. Quelle: Deutsche Kinemathek. dffb-Archiv. Signatur: N7815_dffb_Lzk_001_01 und 02. Zitiert nach Pantenburg, »Wie Filme sehen – Harun Farocki als Lehrer an der dffb«, 2016.

klargestellt werden, so bringt Farocki seine didaktische Prämisse unmissverständlich auf den Punkt, »dass es keine Belieferung geben kann. Wer etwas lernen will, muss einen eigenen Schlüssel haben zu etwas, was eine richtige Tür hat.«¹⁵

Dass sich diese klaren Worte in einem Dokument mit dem Titel *Was ich machen will* finden, verdeutlicht, dass die Artikulation eines solchen didaktischen Desiderats immer auch in einem Spannungsverhältnis zur Kunst- und Lehrpraxis steht. Ob und inwiefern es Farocki glückt, diese Didaktik in seinen Filmen umzusetzen, ist mit vorliegendem Bekenntnis jedenfalls noch nicht gegeben. Das folgende Kapitel unternimmt den Versuch, Entwicklungen in Farockis filmischer Praxis mit Blick auf das Bestreben nachzuzeichnen, diesem didaktischen Leitsatz gerecht zu werden.

Variieren und abstrahieren

Bevor Farocki für die *Filmkritik* zu schreiben begann, machte er sich in der Zeitschrift *Film* Ende der 60er Jahre Gedanken darüber, wie sich auf möglichst eindringliche und effiziente Art und Weise ein bestimmter Lerninhalt vermitteln liesse. In »*Minimale Variation*« und »*semantische Generalisation*« und *Die Rus und die Egs* (beide 1969) legte er zwei programmatische Aufsätze vor, die einen ausgesprochenen Willen zur Systematisierung der agitatorischen Praxis offenbaren. In knappen, lakonischen Setzungen wie »Agitation ist Methodenlehre« führt Farocki in beinahe protokollarischer Sprache seine Thesen aus.¹⁶ Im Kern dieser Texte steckt die Überzeugung, dass eine strengere Methodik eine Steigerung der Effizienz agitatorischer Praxis nach sich zieht: »Die Agitation will dem Diskussionszusammenhang der Künste entkommen und Effizienz zu ihrem Kriterium machen.«¹⁷ Da die Filmgeschichte »kaum eine entwickelte Dramaturgie des Argumentativen hervorgebracht« habe, lässt sich Farocki von didaktischen Texten inspirieren.¹⁸ Dieser Lektüre entnimmt er die zentralen methodischen Bausteine seiner Lehrfilme: die »minimale Variation« und die »semantische Generalisation«.

15 Harun Farocki: »Was ich machen will«, Typoskript, zwei Seiten. Quelle: Deutsche Kinemathek. dffb-Archiv. Signatur: N7815_dffb_Lzk_001_01 und 02. Zitiert nach Pantenburg.

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

17 Farocki, 78.

18 Farocki, »»Minimale Variation« und »semantische Generalisation« (1969)«, 2018, 86.

Die minimale Variation zielt darauf ab, einen gegebenen Lerninhalt durch den unmittelbaren Vergleich zweier ähnlicher, aber im entscheidenden Punkt verschiedener Szenen zu vermitteln. Dieses dialektische Verfahren fand beispielsweise in Farockis erstem Agitationsfilm *NICHT löschares Feuer* von 1969 Anwendung. Ein Vorgang wird nacheinander mit identischen Bildern gezeigt, getrennt nur von einem Zwischenkommentar, der über den Unterschied aufklärt. Einmal wird das Besprühen von Feldern mit Insektiziden gezeigt, das zweite Mal wird eine Ernte durch Herbizide ausgelöscht. So wird der oft nur kleine Unterschied inszeniert, der Nützlichkeit und Schädlichkeit voneinander trennt. Ob zu friedlichen oder kriegerischen Zwecken, die Arbeit der Chemikerin, die das Gift entwickelt, die Arbeit der Lageristen und der Piloten, die das Gift versprühen, bleibt dieselbe. Die Botschaft wird zusätzlich durch Zwischentitel bekräftigt. Der Abschnitt wird eingeleitet durch die Frage: »Wem nützt es. Wem schadet es« und beendet mit der Antwort: »Der Schaden der Beherrschten ist der Nutzen der Herrschenden.«

Dieser abschliessende Zwischentitel bildet die semantische Generalisation. Hierbei geht es darum, den parabolisch inszenierten Lerninhalt in eine diskursive Form zu abstrahieren und einem allgemeinen Verständnis zuzuführen. Der Film soll »seine Informationen selbst auf den Begriff« bringen.¹⁹

NICHT löschares Feuer nimmt in dieser Szene die Grundstruktur der nachfolgenden Lehrfilme *Die Teilung aller Tage* (1970) und *Eine Sache die sich versteht (15x)* (1971) vorweg. Sie bestehen aus jeweils in sich geschlossenen Einheiten, in denen eine Frage gestellt, ein Problem szenenhaft, exemplarisch dargestellt und schliesslich eine explizierende Antwort gegeben wird. Ziel dieses inszenierten Vergleichs ist es, dass kein Zweifel mehr über die Aussage einer Szene besteht und der abstrahierte Gehalt so optimal memoriert werden kann:

Minimale Variation bezeichnet eine Folge von Lernschritten, die methodisch einen Gegenstand zerlegt; die die Aufmerksamkeit auf das Wichtige bündelt und vom Peripheren abzieht, die Superierung und Klassifikation des Gezeigten erlaubt; die durch Teilfragen und Zusammenfassungen einen glatten Informationsablauf unterbricht und damit an die Stelle der Implikation – der stillschweigenden Übereinkunft von Autor und Leser oder Zuschauer – die Explikation setzt. Die Erkenntnis wird zur Sprache gebracht, und an die Stelle

19 Farocki, 86.

der Vorbewußtheit tritt Bewußtsein über den Gegenstand und die Methode seiner Herleitung.²⁰

Farockis Definition der minimalen Variation scheint nahezulegen, dass es sich dabei um den Versuch der Adaption wissenschaftlicher Tugenden für den Film handelt. Der entscheidende Unterschied ist jedoch, dass es sich bei den von ihm adaptierten wissenschaftlichen Verfahren um Komponenten einer regulierten Wissenschöpfung und nicht einer regulierten Wissensvermittlung handelt. Farocki bedient sich der Strukturierung, der diskursiven Abstraktion und des basalen epistemischen Verfahrens des Vergleichens lediglich, um die Effizienz seiner Agitation zu steigern, d.h., um einen bereits im Voraus bekannten Sachverhalt eindringlich darzustellen. Dass Farocki den Film Ende der 60er Jahre als ein rein vermittelndes Medium begreift und ihm keine eigene Erkenntniskraft zuspricht respektive eine solche verhindern will, zeigt sich daran, wie er durch die minimale Variation dem Publikum möglichst viel Eigenleistung abnehmen will:

Durch die Wiederholung bestimmter Informationen wird dargestellt, welche aus dem großen Angebot, das ein filmischer Bewegungsablauf anbietet, wichtig sind und welche nicht, diese Entscheidung wird dem Zuschauer nicht länger freigestellt.²¹

Spätestens hier müssten Bedenken aufkommen, inwiefern die Umsetzung dieser Methoden nicht in Konflikt gerät zum Desiderat eines selbsttätigen Publikums. Dieses soll nicht mehr seine eigenen Schlüsse ziehen, sondern, von der Bauweise des Films möglichst geleitet, an eine Erkenntnis herangeführt werden.

Es spricht für Farockis Reflexionspotential, wenn er später einräumt, die agitatorischen Lehrfilme hätten eher wiederholt, was sie weiterentwickeln wollten. Hätten er und Bitomsky mit ihren Lehrfilmen die Hierarchie des Lehrer-Schüler-Schemas unterlaufen sollen, so verstärkten sie dieses gar noch durch den apodiktischen Ton der Filme. Insbesondere in den Gruppen-diskussionen von *Die Teilung aller Tage* (1970) wird das Schema auf geradezu autoritäre Weise reproduziert, wie Farocki kritisch rekapituliert:

²⁰ Farocki, 87.

²¹ Farocki, 87.

Ich spielte den Lehrer, und meine Aufgabe bestand darin, die Schüler dazu zu bringen, jeweils einen ganz bestimmten Lerninhalt zu verstehen und auszusprechen. Es fehlte nur noch, dass wir am Ende ein Zeugnis aushändigen.²²

Sowohl Duktus als auch Absicht der Filme und Texte dieser Zeit lassen sich kaum mit dem didaktischen Leitsatz der Selbstdidaktik vereinbaren, den Farocki in seinem Essay *Die Agitation verwissenschaftlichen und die Wissenschaft politisieren* (1969) zum didaktischen Leitfaden seiner filmischen Praxis erhob. Diese Diskrepanz zwischen einem theoretischen Anspruch und der filmischen Praxis ist erstaunlich – und bedarf deshalb umso mehr eines Erklärungsversuchs.

Programmierte Instruktion

Die strikte Form des minimalen Vergleichs, die völlig unabhängig vom behandelten Thema Anwendung findet und mit technischer Reproduktion arbeitet, erinnert unweigerlich an die Programmierung einer Maschine. Es scheint fast, als kreiere Farocki in seinen Lehrfilmen eine filmische Form einer »Lehrmaschine«, wie man den Vorgang in Anlehnung an ein von ihm Ende der 60er Jahre verfolgtes Interesse nennen könnte. Dass sich Farocki für die Automatisierung des Lernens interessierte, verwundert angesichts seiner systematisierenden Perspektive auf Lernprozesse kaum. Die Agitation müsste sich den »höchstmöglichen stand der entwicklung der lerntechniken« aneignen, um von den Erkenntnissen der Wissenschaft zu profitieren und um diese gleichsam für eigene Zwecke »auszuschlachten«.²³ Diesen höchstmöglichen Stand reklamierte Ende der 60er Jahre die kybernetische Pädagogik für sich, die sich eingehend mit Lehr- respektive Lernmaschinen auseinandersetzte.²⁴

In einem Artikel zur Lehrmaschine, den er für einen Sammelband mit *Materialien zur Klassenerziehung* verfasste, referiert er die unterschiedlichen Positionen in der Forschung.²⁵ Da gibt es die Befürworter, zumeist »Vertreter des

22 Farocki, »Lerne das Einfachste!«, 2010, 306.

23 Farocki, »Die Agitation verwissenschaftlichen und die Wissenschaft politisieren (1969)«, 2018, 68.

24 Vgl. Tom Holert, »Tabular Images. ›On the Division of all Days‹ (1970) and ›Something Self Explanatory (15x)‹ (1971)«, in *Harun Farocki: Against What? Against Whom?*, hg. von Antje Ehmann, Nora M. Alter, und Harun Farocki (London: Koenig Books, 2009), 83.

25 Vgl. Harun Farocki, »Kapital im Klassenzimmer. Über die Funktion von Lehrmaschinen (1970)«, in *Meine Nächte mit den Linken: Texte 1964-1975*, hg. von Volker Pantenburg

Kapitals« oder Ministerien, die in der »programmierten Instruktion« entweder einen Markt oder gesteigerte Kontrolle über die gelehrtenden Inhalte und eine Kostensenkung im Bildungssektor erhoffen.²⁶ Die Gegenpartei, zumeist Vertreter des Lehrkörpers, blickt der algorithmisch gestützten Lehre hinsichtlich eines Verlusts an zwischenmenschlicher Interaktion skeptisch entgegen.

Farockis materialistische Perspektive steht zwischen den beiden Positionen. Er begrüßt die Möglichkeiten und Chancen programmierte Instruktion, aber nicht vor dem Hintergrund eines Wissens- und Fertigkeitsbegriffs, der sich durch die Versprechen einer Effizienzsteigerung offenkundig kapitalistischen Ökonomisierungsstrategien anverwandelt. Für ihn bedeutet die programmierte Instruktion einen weiteren Schritt in der Geschichte der Automatisierung, die die Arbeiter schliesslich von einfacher Arbeit befreien wird: Sie gibt den Lehrern die Chance, sich mit strategischen Überlegungen zum Unterricht auseinanderzusetzen, anstatt nur Vermittler von vorgeschrriebenem Schulstoff zu bleiben.

Da jedoch die Vertreter des Kapitals kein Interesse daran hätten, mittels programmierte Instruktion die segregierende Funktion der Bildung einzubilden, sondern lediglich kostengünstiger die bestehenden Strukturen aufrechterhalten wollten, werde dieses Potential im Kapitalismus niemals ausgeschöpft werden: Mit jeder einfachen Arbeit, die kostensparend automatisiert wird, würden »eine Fülle neuer einfacher Arbeiten« geschaffen.²⁷ Mit der Abschaffung der bildungsfernen Unterschicht würde sich das Kapital hingegen ins eigene Fleisch schneiden. Deswegen gilt für die linke Agitation, sich die Methoden anzueignen, sie zu transformieren und für eigene Zwecke auszuschlachten.

Das hier von Farocki bekundete Interesse an der programmierten Instruktion mag stellvertretend für sein Interesse am Film überhaupt sein. Das Medium Film soll helfen, ein neues Publikum, d.h. bildungsferne Schichten zu erreichen, um sie mit der materialistischen Theorie bekannt zu machen. Dass es sich beim Film, wie bereits erwähnt, um ein ausgesprochen hierarchisches, da einseitiges Kommunikationsmittel handelt, wird zwar als Problem wahrgenommen, soll jedoch durch die Einbettung des Films in eine Diskus-

(Köln: Walther König, 2018), Zuerst erschienen in: Materialien zur Klassenerziehung, Nr. 1/2, Basisreihe 1, Köln 1970.

²⁶ Farocki, 113.

²⁷ Farocki, 111.

sionsgruppe entschärft werden.²⁸ In dieser »Gruppenschulung« werden nur immer kurze Filmepisoden gezeigt, die anschliessend im Kollektiv diskutiert werden.²⁹ Kommunikation zwischen den Zuschauern soll keine Störung sein. Vielmehr gilt es, »kommunikation zwischen den lernenden als teil des lernprozesses zu installieren und die quantität vieler schüler zu einer qualität zu machen«.³⁰

Der Film als Lehrmaschine wird Farocki Anstoss zur Imagination von Lernsettings, in denen er mit den neuen Ampex-Videogeräten auf der Höhe der technischen Möglichkeiten seiner Zeit einen Dialog unter den Rezipienten erreichen möchte.³¹ Es zeichnet sich hier eine erste Annäherung an die Idee des Expanded Cinema ab, die er in zahlreichen ab Mitte der 90er Jahre entstandenen Installationen wieder aufnehmen wird.

Farocki und Bitomsky unternehmen mit den kurzen, auf Gruppenschulungen zugeschnittenen Filmclips im Grunde den Versuch, die impliziten Gesetzmässigkeiten des Mediums Film umzuprogrammieren. Sie versuchen, dieses in den Dienst eben jenes Proletariats zu stellen, das von der Automatisierung nie profitierte und von dieser überhaupt erst geschaffen wurde. Daher ist die These begründet, dass die Lehrfilme Farockis sich in ihrer Methodik dem strikten Programm einer Maschine anverwandeln, um den Spiess umzudrehen: War die Automatisierung historisch gesehen verantwortlich für die Unterdrückung des Proletariats, so gilt es, die Produktionsmittel selbst zu ergreifen und deren Potential endlich im Interesse der Unterdrückten einzusetzen.

Müssen die für den Gruppenunterricht konzipierten Filme jedoch unabhängig von ihrem intendierten Umfeld bestehen, so versagt das Programm. Die bereits angesprochenen Diskussionsteile in *Die Teilung aller Tage*, in denen der Inhalt der episodischen Lehrfilme besprochen wird, stellt den Versuch dar, das Konzept für das Fernsehen zu adaptieren – wodurch jedoch die ursprünglich intendierte Funktion der Diskussion zur Steigerung der Selbsttätigkeit des Publikums notwendig verloren geht.³² Die minimale Variation

28 »der fluß beim film ist immer hierarchisch, er geht von einer quelle zu vielen empfängern.« Farocki, »Die Agitation verwissenschaftlichen und die Wissenschaft politisieren (1969)«, 2018, 66.

29 Farocki, 73.

30 Farocki, 73.

31 Vgl. Farocki, 74; Vgl. Holert, »Tabular Images«, 2009, 84.

32 Vgl. Kapitel: *Kritik der Produktionsverhältnisse: Agitation*.

bedeutet zwar ein Beteiligungsangebot an das Publikum, das helfen mag, die Schlussfolgerungen mittels vergleichender Operation nachzuvollziehen, doch sind die Erkenntnisse so vorprogrammiert, dass sie unweigerlich an die »beschränkte« und »lizenzierte« Selbttätigkeit der bürgerlichen Lehre erinnern, gegen die Farocki und Bitomsky mit ihren Filmen Einspruch erheben.³³

Aus der Beschäftigung mit der Lehrmaschine ergibt sich noch eine zweite mögliche Erklärung für die Diskrepanz zwischen dem didaktischen Anspruch und der Praxis der Lehrfilme. Bei den Skeptikern der programmier-ten Instruktion moniert Farocki nämlich, dass sie den Einzelunterricht als »Anfangsstufe aller Unterrichtssituationen ausgeben« und damit eine »historische Stufe als logische Stufe« präsupponieren.³⁴ Er argumentiert, dass der Einzelunterricht »die angemessene Soziostuktur der bürgerlichen Gesellschaft« bedeute, da er die Voraussetzungen schaffe für eine Individuation, auf der das Marktsystem des Kapitalismus fusse.³⁵ Am Markt teilnehmen müssen all jene Individuen, die zu einem arbeitsteiligen System gehören, ihr Leben aber dennoch »gleichgültig nebeneinander« leben.³⁶ Der Mythos des Einzelunterrichts verunmögliche es, die »Kollektivkraft« solidarisch organi-zierte Lerngruppen in Betracht zu ziehen, in denen die Kommunikation un-ter den Teilnehmern anders als im Frontalunterricht nicht als Störung, son-der als konstitutive Kraft des Lernprozesses verstanden werde.³⁷

Aus heutiger Perspektive, die an das neoliberalen Ideal eines selbständigen Individuums gewöhnt ist, mag es irritierend wirken, wie Farocki unter der Prämissen einer selbstreflexiven Bewusstseinsttechnik das Modell einer kollektivistisch organisierten und zentral geleiteten Lehre entwirft. Unweigerlich wittert ein in der Episteme des frühen 21. Jahrhunderts verankerter Geist in der programmierten Instruktion eine Manipulation.³⁸ Dabei darf aber nicht

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

34 Farocki, »Kapital im Klassenzimmer. Über die Funktion von Lehrmaschinen (1970)«, 2018, 114.

35 Farocki, 115.

36 Farocki, 115.

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

38 Die Metapher der Maschine wird zuweilen auch für Farockis späteres Filmschaffen be-müht: »The aim is not to know the author's thinking, but to reveal the thinking-ma-chine [...]. Arguably, Farocki's work is programmed to become a machine producing new meanings beyond the cognitive privilege of any unique and individual perspec-

übersehen werden, dass sich beide Positionen historisch bedingter Individualitätskonzepte bedienen.³⁹ Farocki und Bitomsky gingen Ende der 60er Jahre, zur Blütezeit der Studentenbewegung, davon aus, dass das materialistische Individuum seine Selbsterkenntnis – also die Erkenntnis über die eigene Position in den Klassenverhältnissen – in den Dienst des Kollektivs stellen wird. Aus solcher Perspektive lässt sich die materialistisch programmierte Instruktion eher verstehen: Sie rechtfertigt sich über die Wahrheit einer dem Kapitalismus fremden Selbsterkenntnis. Das Subjekt dieser Selbsterkenntnis setzt seine politische Stimme nicht zur Wahrung und Optimierung der eigenen, sondern der kollektiven Rechte ein. In diesem Verständnis muss, so könnte man vermuten, das Individuum seine Erkenntnisse nicht per se aus sich schöpfen, sondern kann durch die programmierende Stimme des Kollektivs emanzipiert werden.

Eine solche Bevormundung kann jedoch der persönlichen Emanzipation schwer gerecht werden, wenigstens widerspricht sie den basalen Grundannahmen der konstruktivistischen Didaktik. Auch wer seine Erkenntnis in den Dienst des Kollektivs stellt, wird diese aus sich selbst schöpfen müssen. Denn beim Menschen handelt es sich um »komplexe, autopoietische Systeme«, die »nur als selbstorganisierte Systeme überlebensfähig« sind und deshalb nicht »wie eine triviale Maschine« gesteuert oder instruiert werden« können.⁴⁰ So fasst jedenfalls Horst Siebert, einer der frühen Vertreter konstruktivistischer Didaktik, die zugrundeliegende Überzeugung zusammen.

Aus marxistischer Perspektive bliebe freilich zu fragen, ob nicht gerade mit diesem Vertrauen aufs Individuum die Grundpfeiler einer neoliberalen Ideologie errichtet werden, da es die materialistischen und gesellschaftlichen

tive.« (Carles Guerra und José Miguel Cortés, »We refer to Harun Farocki«, in *Harun Farocki: Another Kind of Empathy*, hg. von Antje Ehmann und Carles Guerra (London: Koenig Books, 2016), 15) Die Maschine wird hier als Metapher für eine vermeintlich neutrale Mittlerposition herangezogen, die im Unterschied zu einer allzu präsenten Autorenstimme der individuellen Entfaltung der Zuschauer nicht im Wege steht. Vor dem Hintergrund von Farockis späteren skeptischen Äußerungen gegenüber dem Programmatischen seiner Lehrfilme ist es jedoch fraglich, inwiefern die Metapher der Maschine auf diese Weise nobilitiert werden sollte.

39 Hartmut Bitomsky lässt sich über die Legitimation der frühen Methoden leider nicht befragen, da er es kategorisch ablehnt, über diese Schaffensperiode zu sprechen. Der historisch gewordene Individualitätsbegriff stellt auch den Versuch einer Erklärung für diese deutliche Distanzierung dar.

40 Horst Siebert, *Didaktisches Handeln in der Erwachsenenbildung: Didaktik aus konstruktivistischer Sicht* (Augsburg: ZIEL, 2006), 256.

Vorbedingungen missachtet und so tut, als hätten alle dieselben Voraussetzungen, um autopoietische Systeme zu werden. Dies ist die Zwickmühle, in der sich Farockis marxistische Position Ende der 60er Jahre befindet. Für die Entwicklung seiner essayistischen Praxis wirft dies freilich die Frage auf, wo sie dem neoliberalen Modell der radikalen Individualität Widerstand leistet – und wo sie ihm folgt.

Selbstreflexive Wende

Da der Stoff der Lehrfilme bereits vollständig in Marx' Schriften enthalten ist, handelt es sich bei jenen im Grunde um Adaptionen. Und wie aus Farockis Texten deutlich hervorgeht, ist das primäre Ziel dieser Adaptionen, das Bewusstsein über die Klassenverhältnisse bei einem breiteren Publikum zu wecken – nicht aber, Marx durch den Film neu oder anders zu verstehen. Das zeigt sich an den Erklärungen und Schlüssen, die den Inszenierungen als semantische Generalisation nachgestellt werden. Wenn aber die Erkenntnisse rein diskursiver Natur sind und sie in der Lehrmaschine bereits vorprogrammiert sind, so beschränkt sich die Funktion des Films notwendig auf eine illustrative.

Wirft man einen Blick auf die zeitgenössische Kritik, so scheint sich dieser Verdacht aus ästhetischer Perspektive zu verhärten. Während etwa Gertrud Koch die Bilder mit dem Begriff einer »didaktischen Asketik« zu beschreiben versucht, wirft ihnen Wolfgang Limmer eine audiovisuelle Verarmung vor.⁴¹ Dieser kritisiert den Lehrfilm *Die Teilung aller Tage* aufgrund der Diskussionsteile, in denen Farocki immer wieder an der Wandtafel marxistische Theorie rekapituliert:

You can't watch the film, you have to read it. A concept is analysed, not a situation. The film is no more than a blackboard in the form of moving images, similar to instruction films on marketing strategies or instructions on operating a certain machine. [...] All it has in common with cinema anymore is that it uses celluloid.⁴²

⁴¹ Holert, »Tabular Images«, 2009, 89.

⁴² Wolfgang Limmer. »Der Schneideraum ist keine Waffenfabrik. Überlegungen zum politischen Film« in *Film*, Nr. 8, 1970, 22-25. Hier: 24f. Zitiert nach: Holert, 85.

Tom Holert vermutet, dass Farocki und Bitomsky solche Kritik als Erfolg verbuchten.⁴³ Den Status des Filmischen zu hinterfragen, indem die Dichotomie lesen/sehen eingeebnet und dabei die Funktion des Films jener der Wandtafel angeglichen wird, gehörten zu ihren erklärten Zielen. Die ästhetische Unterminierung filmischer Konventionen kann dem Ziel selbstdidaktischer Rezipienten nur dienlich sein.

Limmers Kritik muss hingegen einen zentralen Punkt getroffen haben. Denn Farockis eigene Kritik, die er wenige Jahre später mit aufrührerischer Emphase gegen Fernsehbilder erhebt, geht mit Limmer im entscheidenden Punkt überein, dass das Potential von Bildern nicht durch diskursive Mittel untergraben werden darf.⁴⁴ In Anbetracht der Vehemenz, mit der sich Farocki für ein neues Bilderdenken im öffentlich-rechtlichen Fernsehen einsetzte, mit dem sein Werk heute noch assoziiert wird, stellt sich die Frage, wie es zu einem solchen Umdenken kommen konnte.

Eine mögliche Antwort findet sich just in jener Besorgnis um die möglichst straffe Hinführung zu einer Erkenntnis. Die Besorgnis führte dazu, dass Farocki und Bitomsky zu hinterfragen begannen, inwiefern die Zuschauer überhaupt im Stande seien, die Filmcodes zu durchschauen, deren sie sich bei der Produktion ihrer Lehrfilme bedienten. Zum einen zeigte sich Farocki besorgt um das unmittelbare Verständnis der exemplarischen Szenen: »wenn der ingenieurschüler ikonen nicht entschlüsseln kann, so darf die agitation sich nicht auf die Vorführung von indizes beschränken«⁴⁵. Ansonsten würde das Ziel notwendig verfehlt, materialistisches Gedankengut einem neuen Publikum zugänglich zu machen. Zum anderen steht damit aber auch der Vorsatz auf dem Spiel, mit offenen Karten zu agitieren: Die Aufklärung durch audiovisuelle Inhalte unter den Prämissen einer undogmatischen Agitation nützt wenig, wenn das Publikum nicht im Stande ist, die verwendete Filmsprache als solche zu erkennen. Wäre dies nicht der Fall, so liefern sie Gefahr, Propaganda zu betreiben.

Entsprechend notwendig ist die Entwicklung eines didaktischen Projekts, das nicht in der Distribution von Marx' Lehre verharrt, sondern im Stile der aufklärerischen Introspektion Rechenschaft über die eigenen Mittel ablegt. So

43 Vgl. Holert, 85.

44 Farocki, »Über die Arbeit mit Bildern im Fernsehen (1974)«, 2018, 166 (vgl. Kapitel *The Revolution will not be televised*).

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

weitet sich Farockis und Bitomskys aufklärerisches Unterfangen schliesslich zur Medienkunde aus: »Wer die Sprache des Films nicht beherrscht«, zitiert Werner Kliess die beiden in einem 1970 erschienenen Artikel,

der ist sich der ideologischen Implikate des Films nicht bewußt; er kann Ideologie nicht erkennen, sondern muß annehmen, daß das, was der Film sagt, ihm von der Wirklichkeit gesagt wird: er meint, durch ein Fenster zu schauen, und sieht in ein Schaufenster.⁴⁶

Kliess' Artikel handelt von einer zu dieser Zeit geplanten Fernsehserie mit dem Titel AUVICO, ein Akronym für Audiovisuelle Codes, die im Zentrum von Farockis und Bitomskys Bemühungen um eine visuelle Aufklärung stand. »Das umfassende Projekt einer audiovisuellen Pädagogik«, schreibt Volker Pantenburg, lässt sich heute mithilfe einer Reihe von Dokumenten nachzeichnen, »die das Werkzeug des Lehrfilms auf den Gegenstand des filmischen Sprechens hätte[n] beziehen sollen«.⁴⁷ Nebst der geplanten Fernsehserie gab es u.a. Pläne, die Funktionsweise des Films mittels »Umschneiden von modulierten 8mm-Filmen« in Schulklassen zu lehren.⁴⁸

AUVICO blieb zwar unvollendet, doch bestehen immerhin zwei fast fertiggestellte zehnminütige Probespots.⁴⁹ Diese funktionieren nach dem Schema der minimalen Variation und Generalisation: Sie zeigen in Szene gesetzte, kurze Episoden, deren filmische Funktionsweise anschliessend von einem Kommentar erläutert wird. Es wird darauf hingewiesen, dass Film auf einer kulturell determinierten Sprache basiert, deren implizites Wissen wir uns durch den Medienkonsum unwissentlich angeeignet haben. Es wird gezeigt, wie ein Kind noch nicht versteht, dass eine langsame Überblende einen Traum ankündigen kann. Oder es wird der Kuleshov-Effekt erläutert, der die Funktionsweise der Montage an einem Beispiel verdeutlicht: Die Wahrnehmung eines ausdruckslosen Gesichts verändert sich je nach vorausgehendem Bild. Je nach Kontext kann Hunger, Trauer oder Verlangen in demselben Gesichtsausdruck erkannt werden.

46 Werner Kliess, »Die Sprache der Bilder: Ein Projekt der Filmmacher Farocki und Bitomsky über die Schule des Sehens«, in *Die Zeit*, Nr. 48, 1970, Nicht nummeriert, <https://www.zeit.de/1970/48/die-sprache-der-bilder> [23.04.2019].

47 Pantenburg, »Wie Filme sehen – Harun Farocki als Lehrer an der dffb«, 2016, Nicht nummeriert.

48 Pantenburg, Nicht nummeriert.

49 Die Spots wurden 2017 vom Harun Farocki Institut digitalisiert und sind dort auf Anfrage erhältlich.

Wie bereits die materialistischen Lehrfilme ideologische respektive marktökonomische Gesetzlichkeiten als soziale Konstrukte aufzudecken suchten – man bedenke etwa den Titel *Eine Sache die sich versteht* (15x) –, zielt die Lehrserie auf das Offenlegen von Automatismen im Umgang mit Medien. Hierin zeigt sich die Brecht'sche Seite der minimalen Variation. In einem Interview nach der Ausstrahlung von *NICHT löschbares Feuer* erklärt Farocki die Wirkung der minimalen Variation wie folgt:

the principle of ›minimal variation‹ tries to rework continuously whatever was introduced in a film or in an argument, tries to let it reappear in a slight variation. Thus the slight variation distances itself from the already familiar and in this way a process can be followed.⁵⁰

Die Variation soll dem Publikum die Vertrautheit mit einem Ablauf nehmen, um die Reflexion darüber in Gang zu setzen. Oder vielleicht treffender: Sie soll ein Stolperstein sein, der dem Publikum das unbewusste Programm, die zugrundeliegende Ideologie vergegenwärtigt: »the intention is to make a walking person think about walking so that he falls down.⁵¹

Im gleichen Masse wie die minimale Variation zur programmierenden Instruktion neigt, so zeitigt sie auch eine Introspektion. Die autoreflexive Wende, die Farockis und Bitomsky didaktisches Projekt schliesslich nimmt, ist in der minimalen Variation insofern angelegt, als diese mit dem Mittel der Wiederholung auf eine Verfremdung abzielt. So entfaltet das Maschinelle in der Reproduktion doch noch ein epistemisches Moment: Der Erfahrung der Reproduktion liegt genuin ein reflexives Moment über die Produktion selbst inne. Da es sich bei der minimalen Variation essentiell um eine Reproduktion handelt, stellt die Wiederholung von ganzen Bildabläufen potentiell deren Künstlichkeit aus. Analog zur Reproduktion in der Pop Art, die Farocki neben Brecht als zentrale Inspiration für sein Schaffen begriff,⁵² wird die minimale Variation zum Mittel, um Illusionen als solche auszustellen. Je nach Anwendung kann diese also auch zum Instrument eines kritischen, autoreflexiven Filmschaffens werden.

50 Volker Pantenburg, »Manual: Harun Farocki's Instructional Work«, in *Harun Farocki: Against What? Against Whom?*, hg. von Antje Ehmann und Kodwo Eshun (London: Koenig Books, 2009), 100.

51 Holert, »Tabular Images«, 2009, 89.

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

Das kritische Potential der minimalen Variation lässt sich exemplarisch an Jill Godmilows Replika *What Farocki Taught* (1996) von Farockis Agitationsfilm *NICHT löschares Feuer* (1969) beobachten.⁵³ Godmilows eigenen Aussagen zufolge unternahm sie den Versuch, Farockis Film Szene für Szene, bis auf die feinsten Details wiederzuverfilmen, um dadurch einem amerikanischen Publikum näherzubringen, »what farocki taught about the uses of labor and filmmaking«. Godmilows Neuverfilmung ist insofern nicht zu vergleichen mit den Kopien etwa von Elaine Sturtevant, die mit ihren Pop-Art-Kopien den romantischen Mythos des Künstlergenies zu unterwandern sucht. Godmilows Kopie ist vielmehr eine minimale Variation in Farockis Sinne: Durch die Wiederholung soll mit Nachdruck auf etwas aufmerksam gemacht werden – oder, und das ist wohl das Entscheidende, etwas bislang Unsichtbares zum Vorschein gebracht werden.⁵⁴ Rezeptionsseitig eröffnete Godmilows Minimalst-Variation des Originals für Farocki ein ungeahntes kritisches Potential. Farocki sieht durch das Remake von *NICHT löschares Feuer* seinen eigenen Film »deutlicher als je«:

das ist mir unheimlich. Vielleicht ist es nur diese Entrückung, als ob ich in einer fremden Erzählung vorkäme, aber mit Einzelheiten, die nur mir bekannt sein können. Außerdem sehe ich durch ihren Film den eigenen Film kritischer. Wenn man mit einem Menschen sehr vertraut ist, weiß man zu jedem Einwand schon eine Entgegnung im Voraus, und diese Vertrautheit mit dem eigenen Film wird mir genommen, wenn ich ihn durch das Remake sehe. Insofern ist das auch für mich eine Strafe.⁵⁵

Die kritische Distanz, die die Wiederverfilmung schafft, wirkt wie eine Strafe für Farocki, da sie ihm das »Unvermögen« und die »Ungeschicklichkeiten« des damaligen Könnens vor Augen führt. Paradoxe Weise ist wohl just dieses

53 Die Spiegelung der Jahreszahlen 69 – 96 weist auf elegante Weise auf eine unreduzierbare Abweichung des Gespiegelten zum Originalen hin.

54 Farocki selbst nahm bestimmte Themen mehr als einmal auf, um sie aus der Distanz vergangener Jahre nochmals neu zu betrachten. Während der Vorbereitungen zu *Etwas wird sichtbar* notierte er beispielsweise, dass er ein »Remake« von *NICHT löschares Feuer* machen wolle, und fügt hinzu, »ein remake macht man, wenn sich etwas geändert hat«. Zitiert nach Volker Pantenburg, »Film-Praxis und Text-Praxis: Harun Farocki und die Filmkritik«, in *Ich habe genug! Texte 1976-1985*, hg. von Volker Pantenburg (Köln: Walther König, 2019), 460.

55 Hüser und Farocki, »Neun Minuten in Corcoran«, 2000.

Unvermögen für die »ästhetische Radikalität« verantwortlich, auf die Godmi-low mit ihrem Remake erneut aufmerksam machen will.⁵⁶

An diesem Beispiel zeigt sich, wie der basalen Operation des Vergleichens, die neben der Wiederholung im Kern jeglicher Variation steckt, eine enorme epistemische Potenz zukommt. Der entscheidende Unterschied zwischen der kritischen und der schulmeisterlichen Variante liegt in der diegetischen Beschaffenheit des Vergleichs. Sobald der Vergleich über die Grenzen der Diegese hinaus ein individuelles Vorwissen miteinbezieht, kann dieser sein kritisches Potential entfalten.⁵⁷ Welche Erkenntnisse aus einem solchen Vergleich gezogen werden, ist freilich nur schwer zu kontrollieren, bedarf also einer epistemischen Öffnung. Das ist die notwendige Konzession, die eine linke Agitation machen muss, die sich wie Farocki einer konstruktivistischen Lern-psychologie verschreibt.

Der Vergleich als zentrales didaktisches Mittel wird in manchen späteren Filmen weiterhin eine zentrale Rolle spielen. Das legt nur schon die Arbeitsweise im Verbund nahe, in der die Wiederverwendung von Bildern in sich stets ändernden Konstellationen immer wieder neue Erkenntnisse begünstigt. Doch wie Farockis Arbeitsweise im Verbund weniger einem Kapital- als einem Erkenntnisgewinn geschuldet ist, so ist auch die minimale Variation als rhetorische Figur des Vergleichens wiederum Ausdruck einer künstlerischen Praxis, deren Funktion je nach Anwendungsweise auf der Kippe steht. Zum einen dient sie als strukturierendes Prinzip und koppelt ihren Lern- an einen Verfremdungseffekt – zum anderen unterläuft sie in ihrer schulmeisterlichen, maschinellen Form nicht nur einen potentiell epistemischen Anspruch an das Medium Film, sondern auch das Desiderat eines selbsttätigen Publikums.

Der Blick auf sein Filmschaffen in den 80er Jahren vermag zu zeigen, wie Farocki die minimale Variation Schritt für Schritt weiterentwickelt, um aus der didaktischen Methode ein vergleichendes Verfahren für den Film zu gewinnen.

56 Hüser und Farocki.

57 Vgl. Siebert, *Didaktisches Handeln in der Erwachsenenbildung*, 2006, 258.

Poetik des Witzes

Wie in den Lehrfilmen der späten 60er Jahre spielt auch in den von Baumgärtel als Essayfilme bezeichneten Montagefilmen der 80er Jahre der Vergleich eine zentrale Rolle in der Entfaltung der Argumentation.⁵⁸ *Wie man sieht* (1986), *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (1988) und *Leben BRD* (1991) werden im Folgenden mit Blick auf ihren Einsatz des Vergleichens als epistemisches Werkzeug betrachtet.

Dass nun bereits von einer Argumentation die Rede sein kann, zeigt den grundsätzlichen Wandel, den Farocki in den 80er Jahren durchlaufen hat. *Wie man sieht* nimmt im Unterschied zu *Zwischen zwei Kriegen* (1978) und *Etwas wird sichtbar* (1982) nicht mehr den Umweg über eine Inszenierung eines Themas in der Form eines Spielfilms, sondern entwickelt unter Zuhilfenahme abgefilmter Bücher, Diagramme, Bilder und dokumentarischer Aufnahmen eine eigene Filmform: »Wie man sieht war für mich eine unglaubliche Befreiung, weil ich mich wieder direkter äußern konnte, ohne diesen riesigen Übersetzungsapparat.«⁵⁹

Wie man sieht zeichnet die Geschichte diverser technischer Errungenschaften wie der Autobahn, des Maschinengewehrs, des Webstuhls oder des Computers nach und stellt die gesellschaftlichen Implikationen, die mit diesen Erfindungen einhergehen, einer alternativen, wünschenswerten Technikgeschichte entgegen.

Wie bereits bei *Erzählen* stützt sich Farocki in seiner Argumentation immer wieder explizit auf Sachbücher und Werke der Philosophie. Das in den Abspann eingefügte »Quellenverzeichnis« verleiht dem Unterfangen ebenso eine Aura der Wissenschaftlichkeit, wie sie dessen Geist offenbart: Hannah Arendts *Vita activa*,⁶⁰ Mary Kaldors *Rüstungsbauern*, David F. Nobles *Maschinen gegen Menschen*, Günther Anders' *Die Antiquiertheit des Menschen* und Mike Cooleys *Produkte für das Leben statt Waffen für den Tod* formen den technikskeptischen Kanon, vor dessen Hintergrund *Wie man sieht* seine Argumentation entfaltet.

⁵⁸ Baumgärtel, *Vom Guerillakino zum Essayfilm*, 2002, 165.

⁵⁹ Baumgärtel und Farocki, »Aus Gesprächen«, 2002, 214.

⁶⁰ *Vita Activa* war aller Wahrscheinlichkeit nach ursprünglich als Titel des Films intendiert. Die Kartons, in denen Farocki die Materialien des Films sammelte und heute im Archiv des Harun Farocki Instituts aufbewahrt werden, sind mit *Vita Activa* beschriftet.

Der Film schreitet jedoch nicht »einsinnig« von einem Schluss zum nächsten, sondern verfolgt verschiedene Argumentationslinien parallel, sodass sich unter den diversen Thematiken ungeahnte Verbindungen ergeben. Der Film reflektiert seine ungewohnte Form selbst durch zahlreiche poetologische Bilder, in denen sich die verflochtene Form des Films etwa am Weben oder der kulturgeschichtlichen Bedeutung der Strassenkreuzung spiegelt. »Essayistisch« genannt werden muss diese Form in Baumgärtels Augen deswegen, weil sie die Begriffe teppichhaft verflcht, wie dies Adorno für das Verfahren des Essays veranschlagt:

Weniger nicht, sondern mehr als das definitorische Verfahren urgert der Essay die Wechselwirkung seiner Begriffe im Prozeß geistiger Erfahrung. In ihr bilden jene kein Kontinuum der Operationen, der Gedanke schreitet nicht einsinnig fort, sondern die Momente verflechten sich teppichhaft. Von der Dichte dieser Verflechtung hängt die Fruchtbarkeit der Gedanken ab.⁶¹

Mit Blick auf die Epistemik dieser Form besteht das herausragende Merkmal einer teppichhaften Verflechtung verschiedener Argumentationslinien darin, dass sich in deren Vergleich ungeahnte Verbindungen ergeben können – ganz im Sinne eines Versuchens und Experimentierens mit dem vorliegenden Material.

Dass in dieser Logik einem Begriff bzw. einer Sache nicht mehr nur *eine* Bedeutung zukommt, sich deren Bedeutung je nach Zusammenhang wandelt und unter Umständen auf den Kopf stellt, zeigt sich sogleich am Beispiel der Kreuzung. Dieser wird im Film nebst der verbindenden nämlich genauso eine teilende Funktion zugesprochen. Denn unter Umständen zeitigt sie »die Wahl unter zwei Wegen« und wird so zum »Scheideweg«.⁶²

Bereits im Titel *Wie man sieht* zeigt sich eine Vieldeutigkeit, welche die vermeintliche Gewissheit, die mit dem Akt des Sehens verbunden ist, in Zweifel

61 Adorno, »Der Essay als Form«, 1958, 28. Zitat bei Baumgärtel, *Vom Guerillakino zum Essayfilm*, 2002, 165.

62 Im gleichnamigen Textdouble zu *Wie man sieht* montiert Farocki diesbezüglich eine Passage von Roland Barthes in den Text: »Ein Schriftsteller – und darunter verstehe ich nicht den Inhaber einer Funktion oder Bediener einer Kunst, sondern das Subjekt einer Praxis – muß die Hartnäckigkeit des Spähers haben, der sich am Kreuzungspunkt aller anderen Diskurse befindet, in trivialer Position im Verhältnis zur Reinheit der Doktrinen (trivialis ist etymologisch das Attribut der Prostituierten, die an der Kreuzung dreier Wege wartet).« Roland Barthes, *Leçon/Lektion*, Frankfurt a.M., 1978. Zitiert nach: Harun Farocki, »Wie man sieht«, in *Die Republik*, Nr. 76-78 (1986), 43.

zieht, eine Vieldeutigkeit, die für die Argumentationsstruktur des Films zentral ist. Anhand einer Vielzahl von minimalen Variationen wird die Verbindung vermeintlicher Gegensätze probiert und das Offensichtliche ins Unwisse umgewertet.

Das Projekt steht im Zeichen von Farockis anhaltendem Interesse an der Vermittlung einer alternativen Perspektive, der Verfremdung des Augenscheinlichen, um dadurch einen kritischen Blick auf den Status quo technischer Entwicklung zu ermöglichen. Der Kommentar meint gegen Ende des Films, dass Technikgeschichte zu gern den Weg nachzeichne, »den die Entwicklung von A zu B genommen hat«. Farocki zufolge sollte sie aber beschreiben, »welche anderen Wege es gab, und wer diese ausschlug«. Die Kreuzung als Scheideweg wird zum Symbol »for past decisions that might have brought us to a different present«.⁶³ Die teppichhaft gewebte Form des Films drückt auf performative Weise die Skepsis gegenüber einem linearen, sauberen Narrativ aus, das zugunsten einer geschliffenen Argumentation stets nur die Geschichte des Status quo wiedergibt. Stattdessen legt diese Form die Möglichkeit unzähliger alternativer Entwürfe der Wirklichkeit gleichzeitig dar. Dabei ist das Geflecht aber nicht so beschaffen, dass es die Regelmässigkeit industriell gefertigter Textilien imitieren will:

Der Film ist ein Geflecht – nicht ein regelmäßiges aus einem Garn wie in der Tuchweberei, die zur Massenproduktion drängte – eher unregelmäßig und aus den verschiedensten Fundstücken wie ein Vogelnest gefügt.⁶⁴

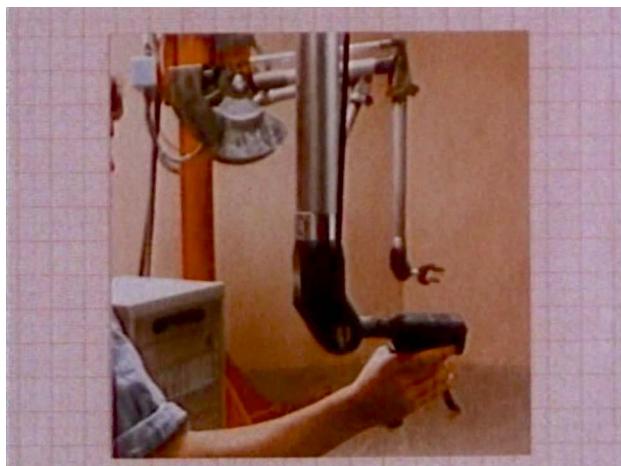
Mike Cooley, ein ehemaliger Arbeitnehmervertreter des Rüstungskonzerns Lucas Aerospace, zeigt in seinem Buch *Produkte für das Leben statt Waffen für den Tod* »von der Hauptstrecke abzweigende Richtungen« an, »in die sich die Technik denken und entwickeln liesse«. Dabei sollten Parameter wie die soziale Nützlichkeit oder das Potential zur Entwicklung menschlicher Fähigkeit eines Produktes in den Vordergrund gestellt werden, die in einer auf Wirtschaftlichkeit oder Aufrüstung getrimmten Marktumgebung kaum je Beachtung finden. Diese »praktische Technikkritik« wird im Film an einer Reihe von Entwicklungen aufgezeigt wie beispielsweise einem Schienenbus, der sowohl

63 Karen Rosenberg, »Seeing and Believing: Poetic Documentaries About Technology and Ideology«, *International Documentary Association (ida)*, Documentary Magazine, 1989, nicht nummeriert, <https://www.documentary.org/feature/seeing-and-believing-poetic-documentaries-about-technology-and-ideology/> [09.10.2018].

64 Harun Farocki, »Eine Rede über zwei Filme«, in *Zelluloid*, Nr. 27 (1988), 29.

Schienen wie Strassen befahren und dadurch die Verkehrsinfrastruktur von Dritt Weltländern ergänzen könnte. Dass keines der vorgestellten Produkte je in Serie produziert wurde, ist für Farocki dabei nicht ausschlaggebend: »An idea, like a book, can live on and be taken up and realized in different ways. I wanted to show an interesting way of thinking.«⁶⁵

Abb. 7: *Wie man sieht* (1986)



Als paradigmatisches Beispiel einer praktischen Technikkritik werden telechirische Geräte, also mechanische Hände, angeführt. Wie bereits bei den Lehrmaschinen zeigt sich an ihnen Farockis ambivalente Position. Während er Technologie nicht pauschal verdammt, so kritisiert er die Motivation hinter einer Entwicklung, die das menschliche Tun und seine Fertigkeiten eher schwächt als sie stärkt. Die telechirischen Hände, »die Arbeit nur nachvollziehen, nicht aber verdinglichen«, widersetzen sich dieser Tendenz:

Der Produzent würde die Produktion beherrschen. Das Können und die Fidigkeit des Handarbeiters wie des geistigen Arbeiters stünden im Zeitraum der Abläufe und würden sich damit weiterentwickeln. Dies würde eine Verbindung von menschlicher Intelligenz und fortschrittlicher Technologie schaffen.

65 Rosenberg, »Seeing and Believing«, 1989, nicht nummeriert.

Die geradezu symbiotische Verbindung von Mensch und Maschine, die hier gegen Ende des Films im Stile eines Ausblicks geboten wird, steht freilich im Kontrast zu den Entwicklungen, vor denen der Film warnen will.

Ein Sprung an den Anfang des Films legt eine grobe Dramaturgie diesbezüglich nahe. Der Film beginnt damit, am Beispiel des Maschinengewehrs aufzuzeigen, wie sich technische Erfindungen zunächst als gesellschaftliche und soziale Errungenschaften ausgeben mögen, sich in der Anwendung jedoch ins Gegenteil pervertieren. Dem Filmkommentar zufolge begründet Richard Jordan Gatling, Erfinder des ersten Maschinengewehrs,

seine Idee damit, er wolle das Leben der Soldaten sparen. Eine Rationalisierungsidee. Aber weil einer mit der Gewehrmaschine mehr Leute erschiessen kann, erfordert sie grössere Heere und nicht kleinere. Wo mit der Maschine produziert wird, braucht man weniger Maschinenarbeiter, aber grössere Märkte.

Gegen diese einfache Überlegung sträubten sich die Militärs so sehr, dass ganze Heere an das Maschinengewehr verloren gehen mussten, bevor sie ihre bewährte Kriegsführung zu überdenken begannen:

Fünfzig Jahre hatten die Militärs Zeit gehabt zu studieren, was ein Maschinengewehr ist, dann schickten sie die Soldaten jedes Mal und jedes Mal ins Feuer der Maschinengewehre. Sie konnten es nicht einsehen, dass eine Maschine 1000 Soldaten überlegen ist. Dass sie die Soldaten ins Feuer schickten, das war ihr Maschinensturm.

Farocki weist auf die Unfähigkeit der Militärs hin, aus dem technischen Fortschritt die nötigen Konsequenzen zu ziehen. Der Film geht mehrere Male, wie als Refrain, auf die Folgen dieses gescheiterten Lehrstücks ein, während er parallel dazu die Entwicklung anderer Technologien nachzeichnet. Im letzten Dritt des Films verknüpft der Kommentar schliesslich einige Erzählstränge zu folgender Erkenntnis:

Der U.S. Bürgerkrieg hat die Eisenbahn befördert und der erste Weltkrieg die Autos, der zweite Weltkrieg die Flugzeuge. Heute werden die Autos und ihre Strassen weiterproduziert, so wie die Militärs fünfzig Jahre lang weiterexerzierten, als gäbe es keine Maschinengewehre. Für ein neues Verkehrssystem ist ein neuer Krieg zu fürchten.

Der Film will aus den Tatbeständen der Technikgeschichte Lehren ziehen und überträgt die Folgen gewisser Entwicklungen auf andere Technologien.

Die zugrundeliegende Struktur dieses Vergleichs ist eine minimale Variation. Doch diese funktioniert grundsätzlich anders als die simplen Episoden der Lehrfilme. Anders als im Lehrfilm, bei dem die Generalisierung das Kernstück bedeuten und für grösstmögliche Klarheit in einem unmittelbaren Zusammenhang zu den Erläuterungen zum Maschinengewehr gesetzt würde, liegt zwischen den obigen Zitaten fast eine Stunde Film.

Kehrt man die Argumentation des obigen Zitates um, so gibt Farocki zwei Antworten auf die Frage, weshalb für ein neues Verkehrssystem ein neuer Krieg zu fürchten sei. Zum einen scheint es geschichtlich betrachtet des disruptiven Potentials eines Krieges zu bedürfen, um eine technische Neuerung von solch kapitalem Ausmass durchzusetzen. Zum anderen lässt sich die Autoindustrie von der Entwicklung des Flugzeugs kaum beirren, gerade so, wie die Militärs abertausende Soldaten in den Tod schickten, weil sie das grausame Potential des Maschinengewehrs nicht anerkennen wollten. In anderen Worten: Die Autoindustrie schickt Abertausende ins Verderben, weil sie das Potential des Flugzeugs nicht erkennen will.

Das ist, gelinde gesagt, eine fragwürdige Übertragung. Nicht nur werden hier mit dem Maschinengewehr und dem Auto Kategorien vermischt, die dem Anschein nach wenig miteinander gemeinsam haben. Auch werden an das Auto, den Zug und das Flugzeug völlig unterschiedliche Ansprüche in Bezug auf die Reisedistanz gestellt.

Vielleicht waren es solche Bedenken, die die Filmbewertungsstelle Wiesbaden dazu bewogen, *Wie man sieht* als »pseudowissenschaftlich«, »unfilmisch« und »ideologisch einseitig« abzutun.⁶⁶ Aus nüchterner, wissenschaftlicher Perspektive wird man seiner Argumentation tatsächlich wenig abgewinnen können. Darauf wird es Farocki aber auch nicht angelegt haben, bezeichnet er die Argumentationsstruktur dieser Filme schliesslich selbst als »errorline«.⁶⁷ Es ging ihm offenkundig nicht darum, einen Gegenstand auf bekannte Art und Weise darzustellen, wie etwa Fernsehfeatures oder Dokumentarfilme genrespezifische Formen ausbilden, die bei der Rezeption Orientierung bieten.

66 Filmbewertungsstelle Wiesbaden, Gutachten Nr. 18, 785-S. Vgl. Baumgärtel, *Vom Guerrillakino zum Essayfilm*, 2002, 164.

67 Harun Farocki, »Unregelmässig, nicht regellos«, in *Schreiben Bilder Sprechen: Texte zum essayistischen Film*, hg. von Christa Blümlinger und Constantin Wulff (Wien: Sonderzahl Verlagsgesellschaft, 1992), 146.

Gegen das Verdikt der Filmbewertungsstelle lässt sich einwenden, dass ein allzu starres Verharren auf bekannten Erkenntnismethoden und Vermittlungsformen sowohl die Absicht des Films als auch die damit einhergehende Chance verkennt. Ohne Zweifel geht es in *Wie man sieht* weniger um ein im wissenschaftlichen Sinne schlüssiges Argument als um den Versuch, durch Übertreibung, durch gewagte Assoziationen und unerwartete Sprünge neue Einsichten zu ermöglichen und durch Provokation Aufmerksamkeit für eine Kritik an der Ausrichtung technologischer Entwicklung zu erlangen. *Wie man sieht* ist der Versuch, den etablierten Diskursen des Films und der Wissenschaft etwas zur Seite zu stellen, um so das Erkenntnisspektrum zu erweitern. Drastischer formuliert es Werner Dütsch, langjähriger Produzent beim WDR, der für viele von Farockis Arbeiten verantwortlich zeichnet und dem Verdikt der Filmbewertungsstelle ironisch beipflichtet: »verhält sich das so genannte ›Filmische‹ nicht zum Film wie die Pornographie zur Erotik und das Kotzen zum Trinken?«⁶⁸

Wie man sieht orientiert sich weder an gegebenen Formaten des Films respektive TVs noch der Wissenschaft. Fallen die bekannten Vermittlungsformate weg, fragt sich indes, woran sich *Wie man sieht* formal orientiert. »It's like a discussion in which the participants try out ideas«, meint Farocki hierzu: »I wanted to reproduce the oral productivity of conversation.«⁶⁹

Solche Gespräche leben von witzigen Übertreibungen und ausgefallenen Assoziationen. Als Beispiel führt Rosenberg eine Episode an, in der der Verlust nicht von der Hand-, sondern der Fussarbeit lamentiert wird. Über Bilder von Arbeitern, die Werkzeuge mithilfe ihrer Füsse bedienen, steigert sich der Kommentar zu immer kühneren Behauptungen:

Ich glaube, die Industriearbeiter bewunderten die Fussballspieler, weil diese mit den Füßen fein arbeiteten. Die Fussballspieler führen mit den Füßen Geschicklichkeiten aus, die man sonst nur mit der Hand vermag. Dass sie einmal mit dem Fuss geschickt waren, das röhrt die Arbeiter mehr als den Verlust von etwas Gegenwärtigem.

Wie Rosenberg bemerkt, sei dies wohl kaum der Grund, weshalb sich Arbeiter Fussballspiele anschauen, aber es sei eine erstaunliche Koda im Klage- lied um den Verlust körperlicher Fertigkeit. In diesem Sinne lässt sich auch

68 Werner Dütsch, *WDR – Wie man sieht – Lola Montez* (Berlin: Harun Farocki Institut & Motto Books, 2019), 13.

69 Rosenberg, »Seeing and Believing«, 1989, nicht nummeriert.

die Behauptung, für ein Verkehrssystem sei ein neuer Krieg zu fürchten, als Übertreibung verstehen. Versteht man solche Gedankengänge unter den Vorzeichen eines witzigen Gesprächs, so wird klar, weshalb eine systematische Erklärung des gewagten Schlusses ins Leere führt: Jede noch so detaillierte Auslegung einer Pointe tilgt den Witz der Sache.

Witz, das muss nicht notwendig Komik und Humor bedeuten, sondern ist etymologisch gesehen mit dem lateinischen *ingenium* verwandt, also einem geistigen Vermögen, »überraschende Verbindungen zu ziehen« – was sich etwa im englischen *wit* oder in der gemeinsamen Wurzel mit *Wissen* zeigt, wie Mira Fliescher ausführt:⁷⁰

Wird der Witz seit jeher mit der Herstellung unerwarteter Ähnlichkeiten in Verbindung gebracht, operiert er notwendig konstellativ ausserhalb etablierter Konventionen, denn für das Unerwartete gibt es keine Erwartung.⁷¹

Der Witz ist eine genuin epistemische Form, die gerade durch die Überschreitung gegebener Kategorien auf neues Wissen drängt, ohne dieses dingfest zu machen. Vermittelten die Lehrfilme vorderhand bereits vorhandenes Wissen, so entfaltet diese Form des Witzes ihr eigenes, eigenwilliges Denken. Die Ähnlichkeitsrelationen, die dabei ausprobiert werden, basieren nicht notwendig auf belastbaren Verbindungen. Vielmehr schiessen sie übers Ziel hinaus, generieren einen Bedeutungsüberschuss und weisen in der Übertreibung auch immer auf die Verschiedenheit des Verglichenen hin: »Nichts erscheint im Lichte des Witzes stabil.«⁷² Die rhetorische Form dieses Denkens ist die Katachrese. Folgt man diesbezüglich Hannah Arendt, deren *Vita Activa* zentrale Inspiration und Arbeitstitel von *Wie man sieht* war, so sind »Sinnzusammenhänge [...] anders kaum herzustellen. Denken übertreibt überhaupt immer.«⁷³ Oder mit Martin Heidegger gedacht: Eine Wissenschaft mit einem »Drang zur (blossen) Formalisierung«, die auf den »begrifflichen Engführungen einer positiven Bestimmung« beharrt, denkt überhaupt gar nicht. Das

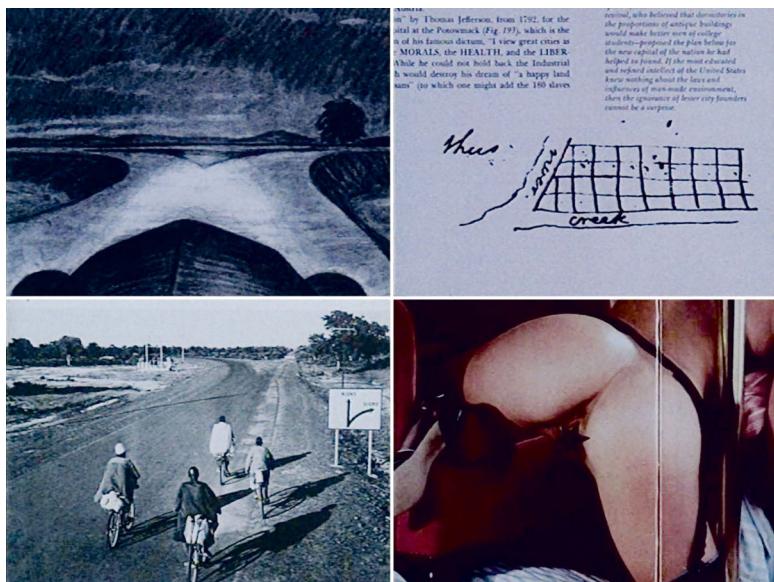
70 Mira Fliescher, *Der Witz der Kunst: Modelle ästhetischen Denkens*, hg. von Dieter Mersch, Julia Rintz, und Thomas Morsch (Zürich: Diaphanes, 2019), 24.

71 Fliescher, 59.

72 Fliescher, 44.

73 Hannah Arendt Brief 115 an Karl Jaspers. Zitiert nach: Fliescher, 57. Der Verweis auf Arendt ist hier umso triftiger, als dass Arendts *Vita Activa* zur zentralen Inspiration für *Wie man sieht* zählt. Nicht nur zitiert er Arendt im Film mehrmals, der Arbeitstitel des Films lautete *Vita Activa*.

Abb. 8: »Die Wahl unter zwei Wegen, der Scheideweg, zwei ist der kleinste Ausdruck von Vielzahl mit zwei Zeichen lässt sich die höchste Zahl darstellen. Rechts gehts zum rechten Fuss und links zum linken, da wo man herkommt, ist der Leib. In der Gabelung, im Kegel der Scheinwerfer ist der Schoss, aus dem die Stadt geboren wird. An der Gabelung, ein Stern weist den Weg.« Kommentar und Bilder aus »Wie man sieht« (1986)



Denken ist Heidegger zufolge ein »noch zu-Denkendes, das sich der Einholung sperrt«.⁷⁴

So besehen mag sich erklären, weshalb Adorno der wissentlichen Verstrickung des Essays in Unwahrheiten gar ein kritisches Potential beschied: »Die Unwahrheit«, in die sich der Essay wissend durch »das Gewagte, Vorgreifende, nicht ganz Eingelöste« seiner Details verstrickt, »ist das Element seiner Wahrheit«.⁷⁵ Denn dadurch torpediert er die von der Kultur in die Natur pro-

74 Martin Heidegger, »Wissenschaft und Besinnung«, in *Vorträge und Aufsätze*, Bd. 7, Gesamtausgabe (Frankfurt a.M., 2000), 37ff. Zitiert nach: Fliescher, *Der Witz der Kunst*, 2019, 58.

75 Adorno, »Der Essay als Form«, 1958, 40f.

jizierte Vorstellung einer Systematik; er erkennt »das naturwüchsige Wesen von Kultur selber« und stellt sich so in den Dienst einer Politik des Nichtidentischen. Die Aufgabe des Essays, sein »eigentliches Thema«, wird es demnach, das »Verhältnis von Natur und Kultur« zu reflektieren und den »blindnen Naturzusammenhang«, den »Mythos« als solchen aufscheinen zu lassen.

Im Zentrum der drei konsekutiven Filme *Wie man sieht, Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* und *Leben BRD* steht denn auch die Frage nach der Möglichkeit einer neuen Erkenntnis, eines originellen Denkens. Einer der zentralen Refrains von *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* sind Luftaufnahmen, die am 4. April 1944 von Aufklärungsfliegern der Alliierten gemacht worden sind und auf denen Auschwitz zu sehen ist. Die Bilder sind jedoch erst 1977 aus einem Archiv geborgen worden. Die alliierten Soldaten, so der Filmkommentar, hatten keinen Auftrag, »nach dem Lager von Auschwitz zu suchen, und also fanden sie es nicht«. Es gibt keine Methode, die einen das zu sehen lehren könnte, was man nicht erwartet. Wird in *Bilder der Welt* tatsächlich »der Bildvergleich als epistemologische Kernoperation der militärisch-polizeilichen Aufklärung«⁷⁶ medienhistorisch entfaltet, wie Volker Pantenburg es ausdrückt, so erzählt diese Entfaltung die Geschichte eines Scheiterns. Die rigide Befehlsstruktur der militärischen Aufklärung sieht sich in Anbetracht des Unerwarteten überfordert, da sie auf einer systematischen Repression des individuellen Witzes, des *ingeniums*, beruht.

Dass sich diese drei Filme in so ausgeprägtem Masse mit Technologie beschäftigen, kommt dabei nicht von ungefähr. Der Witz als epistemisches Verfahren zeichnet den Menschen vor der Maschine aus. Künstliche Intelligenz kann immer nur erkennen, was in millionenfacher Variation bereits prototypisiert wurde. Entsprechend wird der Moment des Akzidentiellen, des Sprungs ins Unerwartete, systematisch durch jene Form des Denkens unterminiert, die sich in allen Belangen an Mustern, Anleitungen, Kursen und Modellen orientiert und somit die Selbsttätigkeit der Sehenden von vornherein abstellt und das Aufzuklärende auf das zu Erwartende reduziert.

In *Leben BRD* (1990) reiht Farocki dokumentarische Aufzeichnungen von Rollenspielen, von Rhetorikseminaren, Kursen und Selbsthilfegruppen aneinander und zeichnet so das Bild einer Gesellschaft, die sich aufs Einüben, aufs Trimmen und Uniformieren spezialisiert hat.⁷⁷ Die zugrundeliegende Bot-

76 Pantenburg, »Film-Praxis und Text-Praxis: Harun Farocki und die Filmkritik«, 2019, 462.

77 *Leben BRD* fungiert als Bindeglied zwischen den Montagefilmen der 80er Jahre und den darauffolgenden, beobachtenden Filmen im Stile des Direct Cinema. Wie auch

schaft wird vor allem von den immer wieder eingestreuten Bildern von Maschinen transportiert, die Gegenstände auf ihre Funktion und Stabilität hin testen: Autotüren werden automatisch geöffnet und geschlossen, eine Walze bearbeitet eine Matratze, ein Schlüssel wird von einer Apparatur ins Schloss gesteckt und gedreht, ein Staubsauger auf einem Laufband wieder und wieder über ein Hindernis gefahren etc. Aus der Montage der automatisierten Qualitätskontrolle von Maschinen und der sich bildenden Menschen wird ein Zusammenhang suggeriert: Beide sollen in kontrollierten Situationen getestet und in ihrer Funktion möglicherweise verbessert werden.

So entsteht das Bild einer Gesellschaft, die von der Maschine nicht nur im physischen Sinne umstellt ist. Die Tugenden der Maschine zur impliziten Messlatte eines fortschrittlichen, westlichen Gesellschaftsmodells zu erheben, führt notwendig zur Groteske, schlimmer noch, zu lauter Enttäuschungen und menschlichem Versagen.

Die drei Filme weisen mit ihrer assoziativen Struktur formal auf jene Sackgasse hin, mit der sich Farocki in seinen Lehrfilmen konfrontiert sah. Die Verheissung einer strikten, maschinellen Lehrmethodik wie der minimalen Variation missachtet jenen genuin produktiven Aspekt des menschlichen Denkens, der sich weder emulieren noch kontrollieren lässt – der sich einzig bei selbsttätigen, gewitzten Individuen entfalten kann.

Von der Explikation zur Suggestion

Aufklärung, darauf macht *Bilder der Welt* explizit aufmerksam, ist sowohl ein Begriff der Geistesgeschichte als auch des Kriegswesens. Genauso ist die Aufklärung, die Farocki in seinen Montagefilmen betreibt, eine Kippfigur. Die durch Witz gefundene Erkenntnis stellt stets eine prekäre Form des Wissens dar. Im Lichte einer ungeahnten Verbindung scheint immer auch deren Unmöglichkeit auf. Der Witz destabilisiert mehr, als dass er tragfähige Schlüsse produzierte.⁷⁸ »[...] der Witz findet sprunghaft, aber besorgt nur vorläufig

Leben BRD beschäftigen sich *Die Schulung* (1987), *Die Umschulung* (1994) oder *Die Bewerbung* (1997) ausdrücklich mit institutionalisierten Formen des Lehrens und Lernens.

⁷⁸ Vgl. Fliescher, *Der Witz der Kunst*, 2019, 44. Mit Charles Sanders Peirce gesprochen liesse sich seine Schlussfolgerung am ehesten mit der Abduktion vergleichen, einer »spontanen Hypothesenbildung mit noch ungewissem Erklärungspotenzial«. Mirjam Schaub, *Das Singuläre und das Exemplarische: Zu Logik und Praxis der Beispiele in Philosophie und Ästhetik* (Zürich: Diaphanes, 2010), 48.

die Gemeinsamkeit oder Übereinstimmung von Mannigfaltigkeiten [...].⁷⁹ Er spekuliert auf Ähnlichkeit, d.h., er *erfindet* bisweilen ein *tertium comparationis*.⁸⁰ Kant verstand den Witz in diesem Sinne als »Verähnlichungsvermögen«,⁸¹

das allerdings sofort zum Problem wird, da dieses Unterscheidungen, Kategorien und Hierarchien derart zu unterlaufen droht, dass ihm eine differenzierende Urteilskraft entgegengesetzt werden muss, um dem Wuchern einer Kombinatorik, die sinnfrei alles mit allem in Verbindung zu bringen droht, Herr zu werden [...].⁸²

Aus dieser Perspektive gerät die Poetik des Witzes in eine problematische Nachbarschaft zur Apophänie oder mit der heutigen Begrifflichkeit: zu Verschwörungstheorien. Die Kehrseite der Öffnung gegenüber dem Unerwarteten ist das Einüben eines Rezeptionsmodus, der im Strudel überraschender Verbindungen den prekären Status der Schlüsse vergisst.

Gerade so wie die zum Ethos erklärte Ironie eine Tyrannei errichten kann, in welcher keine Standpunkte mehr vertreten werden müssen, scheint es nicht unproblematisch, argumentative Vermittlungsformen per se auf der okkasionellen Kreativität des Witzes aufzubauen.⁸³ Der Witz ist situativ, er ermöglicht einen unerwarteten Sprung zumeist aus einer Metaperspektive, ist also auf bereits Vorhandenes angewiesen. *Wie man sieht* ermöglicht durch eine entsprechende Montage des Materials diese Sprünge. Stehen diese als Gesamtheit im Dienst einer wie auch immer beschaffenen Argumentation, so drohen sie den situativen Charakter des Witzes einzubüßen und statt einer momentanen Befreiung zu einem rhetorischen Mittel der Überzeugung zu werden.

Der Essay lässt sich als umsichtige, mehrere Perspektiven gegeneinander abwägende Erkenntnisform schwerlich instrumentalisieren. Dass *Wie man sieht* sein Vorgehen ostentativ offenlegt und sich damit in den zumindest

79 Fliescher, *Der Witz der Kunst*, 2019, 32.

80 Vgl. Fliescher, 30.

81 Immanuel Kant: Anthropologie in pragmatischer Hinsicht. in Werkausgabe. Bd. XII hg. von Wilhelm Weischedel (Frankfurt a.M., 1977), 538 (BA 153). Zitiert nach: Fliescher, 26.

82 Fliescher, 26.

83 Vgl. David Foster Wallace, »E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction«, in *Review of Contemporary Fiction*, Nr. 13/2 (1993): 183.

beim akademischen Publikum hinlänglich bekannten Essay-Diskurs einschreibt, muss einen angesichts seiner klaren ideologischen Ausrichtung allerdings skeptisch stimmen. Insofern lohnt es sich, die Konstellation Farockis nochmals genauer auszubreiten, die ihn schliesslich zur Behauptung führt, dass für ein neues Verkehrssystem ein neuer Krieg zu fürchten sei.

Früh im Film wird der Zusammenhang von Auto und Maschinengewehr über das Rückstossprinzip etabliert, bei dem die Kraft der abgefeuerten Kugel den Abschuss der nächsten ermöglicht. Wie der Kommentar zu einer Abbildung eines Maschinengewehrs bemerkt, das anstatt Kugeln Autos verschießt, liege das Prinzip »nicht weit ab von dem des Verbrennungsmotors«.

Später wird dann der Gedankengang eingeübt, dass gewisse Ideen, Technologien oder Verfahren von Innovationen nicht verdrängt werden können, wenn sie in ihrer Blütezeit eine allzu starke Lobby auszubilden vermochten:

Der Wankelmotor hat sich gegen das schlechtere Prinzip des Kolbenmotors nicht durchsetzen können. Das schlechtere Prinzip wurde in hundert Jahren so sehr optimiert und gestützt, dass es von einem besseren nicht beiseite geräumt werden konnte. Wie auch der Kapitalismus schon lange so optimiert und gestützt wird, dass er kaum von einem im Grundsatz schlüssigeren Verfahren beiseite geräumt werden könnte.

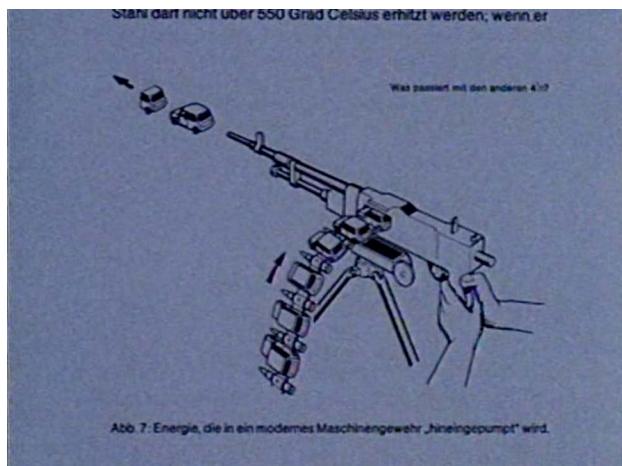
Die minimale Variation hat hier einen Priming-Effekt: Ein intellektueller Klimmzug wird erleichtert, indem er bereits zuvor in leichter Variation durchlaufen wird. Damit dieses Argument funktioniert, muss freilich erst einmal die Überlegenheit des Wankelmotors etabliert werden. Dieser Schluss fällt quasi als Nebenprodukt einer anderen Argumentationslinie ab, die der Film parallel verfolgt: eine Geschichte der Drehbewegung als entscheidende Kulturtechnik in der Abschaffung menschlicher Arbeit:

Jede kleinste Kulturgeschichte weist darauf hin, dass Menschen und Tiere mit Wirbeln und Gelenken nicht die durchgehende Drehbewegung vermögen. [...] Mit der Drehbewegung ist die Voraussetzung für die kontinuierliche Produktion gegeben.

Die Tatsache, dass der Wankelmotor im Vergleich zum Kolbenmotor keiner Kurbelwelle bedarf, also den Stoss der Gasexplosion nicht erst in eine Drehbewegung übersetzen muss, macht ihn im obigen Zitat pauschal zum »besseren

Prinzip«. Dass der Wankelmotor aufgrund seiner Bauweise einen schlechteren thermischen Wirkungsgrad aufweist, wird hier ausgeblendet.⁸⁴

Abb. 9: *Wie man sieht* (1986)



Schliesslich wird das Bild des mit Autos geladenen Maschinengewehrs nochmals gezeigt, als der Kommentar nach ungefähr einer Stunde die besagte Befürchtung äussert. Auch hier wird ein Priming-Effekt von bereits Bekanntem ausgenutzt: Die Verbindung zwischen Auto und Maschinengewehr muss nicht mehr erklärt werden; das Bild und die – vermutlich vage – Erinnerung an den bereits etablierten Zusammenhang rechtfertigen die Engführung.

Zahlreiche kleine Schlüsse wie die nun beschriebene Entdeckung der Drehbewegung als kulturtechnische Revolution oder der Maschinensturm

84 Geschichtlich betrachtet hat diese Argumentation durchaus ihre Berechtigung, da während der Euphorie um den Wankelmotor in den 60er Jahren nicht der Wirkungsgrad entscheidend, sondern die Verringerung beweglicher Teile und die Laufruhe angepriesen wurden. Es liesse sich auch einwenden, dass der Wankelmotor niemals die beispiellose Optimierung des Kolbenmotors durchlief und entsprechend gar nicht mit diesen verglichen werden kann. Das Fehlen einer Kurbelwelle alleine wird jedoch für den Wirkungsgrad kaum je eine entscheidende Rolle spielen. Es stellt sich also immer die Frage nach dem Kriterium für die Bewertung. Bei Farocki wird dieses jedenfalls an keinen messbaren Parameter gebunden, wodurch Wertungen wie »besser« und »schlechter« besonders heikel werden.

der Militärs des 19. Jahrhunderts fliessen in die Vorbereitung respektive Rechtfertigung der Befürchtung ein, sodass es während des Visionierens unmöglich wird, die einzelnen Argumente nochmals auseinanderhaltend zu vergegenwärtigen. Unweigerlich wird man an eine Passage im Film erinnert, die die Verbreitung von technischen Errungenschaften der Nationalsozialisten mit der Geldwäsche in Verbindung bringt:

Computer, Rakete, Nukleartechnik, in Deutschland entwickelt, als es hier mehr Sklaven gab als je zuvor, sind nach dem Krieg aus den USA in die Bundesrepublik gekommen, wie bei Geld, das im Ausland gewaschen wird.

Es drängt sich die Frage auf, ob die Passage nicht auch poetologisch gelesen werden müsste. Zusammenhänge werden etabliert, die bei späteren Erklärungen wieder herangezogen werden, doch die Fragwürdigkeit der Verbindungen (Rückstossprinzip, Drehbewegung, Kapitalismus) verliert sich in der Fülle der Assoziationen, der Dauer bis zur Wiederverwendung und dem Tempo der Montage. Sie werden reingewaschen durch die Intrikaten, unüber-schaubaren Stränge der Argumentation.

Angesichts der Verknüpfungen disparater Themenkomplexe zieht Klaus Kreimeier in seiner 1986 erschienenen Besprechung des Films den Schluss: »Farockis Untersuchung gibt keine Antworten, sie fordert auf, mit dem Fragen nicht aufzuhören.«⁸⁵ Werner Dütsch wiederum zieht in seiner Besprechung einen Vergleich zum Ethos der Zeitschrift *Filmkritik*, die einer Einschätzung Farockis zufolge daran gescheitert sei, dem Leser nicht zu sagen, »was er von einem Film halten möge«.⁸⁶ Gerade im Umgang mit ungewöhnlichen Formen sind solche Setzungen aber mit Vorsicht zu geniessen, da sie sich immer auch aus Erwartungen und Vorurteilen speisen – *Wie man sieht* darf-te in seiner Beurteilung durch die poetologische Assoziation mit dem Essay ohne Zweifel begünstigt werden.

Eine Aussage von Farocki selbst deutet darauf hin, dass *Wie man sieht* nicht zwingend als eine epistemisch offene, essayistische Form verstanden werden muss. In einem Interview mit Christoph Hübner gab er an, dass er mit seiner assoziativen Poetik auf einen »hypnotischen Akt« abzielt.⁸⁷ Wenngleich sich

85 Klaus Kreimeier, »Wie man sieht, was man sieht. Über einen Film von Harun Farocki«, in *epd Film*, Nr. 8, 1987, <https://www.filmzentrale.com/rezis/wiemansiehtkk.htm> [27.07.2018].

86 Dütsch, WDR – *Wie man sieht – Lola Montez*, 2019, 17.

87 *Dokumentarisch arbeiten: Modell/Realität*. R: Christoph Hübner, D, 2005.

diese Aussage auf seinen *Auge/Maschine*-Zyklus bezieht, so lässt sie angesichts der formalen Parallelen doch aufhorchen.⁸⁸ Durch eine »Erzählordnung, die einem nicht sehr geläufig ist«, erhofft er sich eine hypnotische Wirkung, die es ihm schliesslich ermöglicht zu sagen: »So muss das gehen«. Das Publikum soll sich nicht ständig fragen, warum denn nun ausgerechnet die gewählten Bilder gezeigt werden und wo diese überhaupt herkommen. Aus diesem Grund werden die »Subtexte« der gezeigten Bilder jeweils so angesprochen,

als ob wir das alle so gedacht hätten. Da ist etwas Suggestives dran. So ein bisschen wie Alexander Kluge immer sagt: »So wie sie es richtig sagen«, obwohl man noch überhaupt nichts gesagt hat.⁸⁹

Dass Farocki die Wirkung seiner Filme mit der Hypnose und der Suggestion in Verbindung bringt, ist insofern erstaunlich, als es sich dabei um den paradigmatischen Fall eines fehlenden kritischen, eines unaufgeklärten Bewusstseins handelt: Wer hypnotisiert ist, steht im Banne einer äusseren Einwirkung und kann sich dieser Steuerung nicht einmal bewusst sein. Die Hypnose steht damit in diametralem Gegensatz zu Farockis Anspruch eines kritischen, aufgeklärten und sich von unterdrückenden Kräften emanzipierenden Publikums. So verwundert es denn kaum, dass Farocki in einem späteren Text festhält, *Wie man sieht sei »the only film of mine that is not sober, but has a somewhat drunken feel [...] in my work I was always seriously austere«*.⁹⁰

Die hypnotische Wirkung, die hier mit einer Trunkenheit umschrieben wird, steht vermutlich auch in einem Zusammenhang mit dem Einsatz der Hintergrundmusik. Diese hält sich so dezent im Hintergrund, dass sie über weite Teile des Films kaum wahrgenommen wird und nur zeitweise durch unerwartete Geräusche oder auffällige Anschläge der Instrumente kurz auf sich aufmerksam macht. Die jazzige Musik schafft durch den Einsatz eines fragilen elektrischen Kontrabasses, der vorsichtig immer wieder einige Themen mit freiem Rhythmus probiert und variiert und sich dabei jeden Ton auf dem Griffbrett wie auf zittrigen Beinen suchen muss, in Kombination mit Geräuschen unbekannter Herkunft eine verstörende, verunsichernde Geräuschkulisse. Eine solche Musik würde in konventionelleren Produktionen

88 Volker Pantenburg weist auf mehrere Parallelen zu *Bilder der Welt* hin in: Volker Pantenburg, »Auge/Maschine I-III«, in *Weiche Montagen*, hg. von Yilmaz Dziewior (Bregenz: Kunsthaus, 2011), 52f.

89 *Dokumentarisch arbeiten: Modell/Realität*. R: Christoph Hübner, D, 2005.

90 Farocki, »Written Trailers«, 2009, 225.

vielleicht beim Etablieren eines unbekannten, unheimlichen Raumes gespielt, um die Spannung zu erhöhen und das Gefühl der Unberechenbarkeit des neuen Schauplatzes zu verstärken. Die Verunsicherung durch eine auditiv evozierte Stimmung kann dem hypnotischen Akt nur dienlich sein. Einem verunsicherten Publikum lässt sich einfacher sagen: »So muss das gehen.«

Noch viel wirksamer als die Hintergrundmusik beeinflusst allerdings die assoziative Poetik die suggestive Empfänglichkeit durch Verunsicherung. Die Vieldeutigkeit des Titels *Wie man sieht* weist performativ darauf hin, dass es Eindeutiges nicht gibt: Selbst der Ausdruck für etwas Augenfälliges ist mehrdeutig. Jede Kreuzung in dem dichten Gewebe der Assoziationen konfrontiert einen mit neuen Perspektiven, mit einem nach allen Seiten ausscherenden *ingenium*, das Gegensätze mühelos überwindet und damit vermeintlich Offensichtliches ins Ungewisse stürzt. In einer derart unstabilen Umgebung wird sich manch ein hermeneutisch veranlagter Rezipient bald nach etwas Klarheit sehnen. So laufen die aus einem Witz gezogenen Schlüsse, Befürchtungen und Erkenntnisse Gefahr, zumindest während des Visionierens für bare Münze genommen zu werden, um dem unablässigen »rhythm of fear and hope« mit einer vorläufigen Gewissheit zu entkommen.⁹¹

Anders als bei den agitatorischen Lehrfilmen Ende der 60er Jahre ist es nicht mehr oberstes Gebot, Erkenntnis zu explizieren und »Bewusstsein über den Gegenstand und die Methode seiner Herleitung« zu stiften.⁹² Vielmehr wird die Herleitung durch die Methode verschleiert. Erkenntnisse werden weniger expliziert als mittels Analogien durch vergleichende Variationen nur mehr suggeriert. An die Stelle der Explikation tritt die Suggestion. Dieses Verfahren wird verschieden eingesetzt. Wie oben gezeigt, mag es als Priming-Effekt eine Erkenntnis einüben. Es kann gewisse Schlüsse nahelegen, ohne dass ihre argumentative Grundlage je zur Sprache gebracht werden müsste: Der Film zeigt uns auf, dass die Folgen des ökonomisierenden Maschinengewehrs wortwörtlich verheerend waren.⁹³ Dann berichtet er von der ökonomisierenden Automation handwerklicher Arbeit. Was könnten wohl die Konsequenzen sein?

91 Rosenberg, »Seeing and Believing«, 1989, nicht nummeriert.

92 Farocki, »Minimale Variation« und »semantische Generalisation« (1969)«, 2018, 87.

93 Hier klingt die Etymologie von *verheerend* an: »Weil einer mit der Gewehrmaschine mehr Leute erschiessen kann, erfordert sie grössere Heere und nicht kleinere,« meint der Kommentar in *Wie man sieht*.

Vor diesem Hintergrund verwundert es, dass Farocki – den Gedanken der kollektiven Autorschaft aufgreifend – darüber nachgedacht haben soll, *Wie man sieht* von Zuschauern neu montieren zu lassen.⁹⁴ Es scheint, dass das vom Film ausgehende suggestive Potential gar nicht auf die Verwirklichung auktorialer Deutungsmacht angelegt war, was sich mit Blick auf Farockis Praxis auch durchaus nicht aufdrängt. Ein zeitgleich zum Film veröffentlichtes Textdouble selben Titels deutet in eine ähnliche Richtung. Die Dramaturgie des 74 Seiten langen, bebilderten Texts deckt sich nur grob mit jener des Films. Zwischen Passagen, die wörtlich dem Filmkommentar folgen, sind unzählige Zitate eingelassen, die zuweilen neue, dem Film fremde Argumentationslinien eröffnen. Rezipiert man sowohl Film als auch Text, wie dies Klaus Kreimeier getan hat, zwingt sich einem unwillkürlich die Empfindung auf, dass die gemachten Verbindungen lediglich »Vorschläge« sind, da sie durch teils verschiedene »Verknüpfungen das Nachdenken neu organisieren und die Ergebnisse variieren, sie gelegentlich auch präzisieren [...].«⁹⁵

Doch gerade die Tatsache, dass es für die Entfaltung einer argumentativen Struktur scheinbar keiner Intention, keiner führenden Autorstimme bedarf, zeigt auf, wie eine assoziative, gewebte Poetik für einen lehrenden, emanzipatorischen Film nicht völlig unproblematisch ist. Versteht man den Essay als eine potentiell unabschliessbare Konfiguration von Material, so lässt sich kaum auf politischen Standpunkten beharren. Erst die »Standpunktlosigkeit« macht Adorno zufolge die konstellative Poetik zur »kritischen Form par excellence«.⁹⁶ Weist das Material allerdings eine ideologisch bedingte suggestive Kraft auf, so geht mit dem Standpunkt des Autors auch eine Verantwortung einher.

Vielleicht muss man die teppichhafte Ausbreitung der Argumente weniger im Zeichen einer Dialogizität zwischen Film und Rezipient verstehen.⁹⁷

94 Vgl. Baumgärtel, *Vom Guerillakino zum Essayfilm*, 2002, 161.

95 Kreimeier, »Wie man sieht, was man sieht«, 1987.

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

97 Die assoziative Poetik der Montagefilme ist hinsichtlich ihres epistemischen Vorgehens immer wieder mit einer Dialogizität zwischen Film und Publikum in Verbindung gebracht worden. Vgl. Bayer-Wermuth, *Harun Farocki: Arbeit*, 2016, 162. Oder: David Montero, *Thinking images: the essay film as a dialogic form in European cinema* (Oxford: Peter Lang, 2012), 1. Kapitel. *Wie man sieht* liesse sich einer Aussage Farockis zufolge jedoch vielmehr als das Abbild eines Dialogs verstehen, als dass er in einen verstrickt (vgl. Kapitel *Poetik des Witzes*).

Vielleicht handelt es sich dabei um die Metapher für eine Darstellungslogik, die diesen vielmehr durch Überforderung in ein Netz gehen lässt, in das er sich mit jedem hermeneutischen Befreiungsversuch tiefer und tiefer verstrickt. Das Gewebe steht in *Wie man sieht* – mit dem Verweis auf das englische *fabric* – auch für den Anfang der Grossindustrie und damit für den Beginn der Entwertung menschlicher Arbeit:

Ein Gewebe ist einfach, regelmässig und geht ins Unendliche. Die Regelmässigkeit des Gewebes beschämtd die unsichere Hand des Arbeiters. Der Arbeiter muss ersetzt werden.

Das Interpretationsvermögen des Rezipienten muss angesichts des ins Unendliche verweisenden Assoziationsreichtums einer Datenmatrix kapitulieren: Er muss ersetzt werden.

Dinge erzählen dann anderen Dingen, vielleicht Maschinen, ihre Geschichte. Gerade so, wie einer Argumentationslinie von *Wie man sieht* folgend Technologie grösstenteils nicht für den Menschen und die Stärkung seiner Fertigkeiten entwickelt wird, so braucht es den Menschen auch in der Aufarbeitung und Rezeption der Technikgeschichte nicht mehr. *Wie man sieht* stünde im Zeichen einer Emanzipation der Dinge, die den Menschen endlich hinter sich lassen.

Offenkundig ist dies aber gerade nicht der Fall. Hinter der Technikkritik von *Wie man sieht* steht die materialistisch informierte Stimme Farockis. Die assoziative Poetik der Montagefilme ist ebenso epistemisch ergiebig im Sinne des *ingeniums*, das haarsträubende Bezüge ermöglicht, wie sie in der summarischen Kombination dieser unerwarteten Sprünge suggestiv ist.

Basteln, experimentieren

Werner Dütsch zufolge ist *Wie man sieht* »ein Labor, das aber nicht jedes für eine strenge Forschung notwendige Material bereithält, sondern ungeniert mit dem experimentiert, was individuelles Suchen und der Zufall zusammengebracht haben«.⁹⁸ Diese Beobachtung ist in zweifacher Hinsicht aufschlussreich. Nicht nur bringt Dütsch die Form von *Wie man sieht* über den Begriff des Experimentierens in die Nähe des Essays, er weist die Form des Versuches sogleich als eine eigenständige aus, die sich offenkundig von jener der Wissenschaft unterscheidet.

98 Dütsch, WDR – *Wie man sieht – Lola Montez*, 2019, 14.

Wenn in den Künsten die Rede vom Experiment ist, dann wird in der Regel an diesem präzise das hervorgehoben, was es in den Wissenschaften zu eliminieren sucht: das Wahllose und Unsystematische. Im wissenschaftlichen Kontext will das Experiment Ursache und Wirkung »gezielt« miteinander korrelieren:

Im Kern ist wissenschaftlichen Praktiken des Experimentierens gemein, dass beim Herstellen, Kontrollieren, Intervenieren bzw. Manipulieren eines idealerweise isolierten Objektbereichs planmäßig gehandelt wird.⁹⁹

Ein Experiment wird durchgeführt, um eine Probe zu machen, eine Vermutung zu testen – um in der Form eines wiederholbaren Resultats eine Hypothese zu verifizieren respektive falsifizieren. Kunstpraktiken hingegen gelten gerade dann als experimentell, wenn sie von einer regelgeleiteten Methodik absehen.¹⁰⁰ Das Experiment wird zum Etikett, das eine bestimmte Kunstströmung von klassischen oder traditionellen Formen abheben soll.

Während der eine Experimentbegriff also das Prüfende in den Fokus rückt, zielt der andere auf Innovation und Exploration.¹⁰¹ In diesem zweiten Verständnis gewinnt das Experiment statt als Beweismittel vorangehender Hypothesen eine neue, produktive Bedeutung: Der Versuch¹⁰² selbst erzeugt ungeahnte Erkenntnisse. In diesem modernen Verständnis des Experiments bringt es hervor, »was es im allgemeinen Verständnis doch lediglich nachzuweisen hatte«, und schafft damit einen ergebnisoffenen Möglichkeitsraum.¹⁰³ In diesem Verständnis artikuliert sich eine selbstaufklärerische Introspektion, die den Blick auf das emergente Potential einer experimentellen Praxis richtet und damit die epistemische Hoheit des Hypothesen generierenden Geistes ins Wanken bringt. Es spiegelt sich an den unter-

99 Gunhild Berg, »Experimentieren«, in *Über die Praxis des kulturwissenschaftlichen Arbeitens: Ein Handwörterbuch*, hg. von Ute Frietsch und Jörg Rogge (Bielefeld: transcript, 2014), 140.

100 Vgl. Berg, 143.

101 Reto Rössler, *Vom Versuch: Bauteile zur Zirkulationsgeschichte einer impliziten Gattung der Aufklärung* (Berlin: Kadmos, 2017), 26.

102 Aus Gründen der Übersichtlichkeit verwende ich den Versuch in diesem Kontext synonym zum Experiment. Für eine diachrone Aufarbeitung der unterschiedlichen Gebrauchsweisen der Begriffe siehe Rössler, 45ff.

103 Marcus Krause und Nicolas Pethes, *Literarische Experimentalkulturen: Poetologien des Experiments im 19. Jahrhundert* (Würzburg: Königshausen u. Neumann, 2005), 10.

schiedlichen Gebrauchsweisen vom Experiment also jene Gegensätzlichkeit, die in der Ästhetik zwischen Theorie und Praxis ausgefochten wird.

Betrachtet man nochmals die eingangs zitierte Passage Dütschs, so folgt der darin entworfene Experimentbegriff unverkennbar diesem modernen Verständnis. Wenn »nicht jedes für eine strenge Forschung notwendige Material« bereits vor Beginn des Versuches vorhanden ist, sondern mit den mehr oder minder zufällig vorhandenen Mitteln gearbeitet wird, dann ähnelt Farockis Labor jenem von Lévi-Strauss' *Bricoleur*.¹⁰⁴ Dieser schafft im Unterschied zum Ingenieur aus einem Fundus bereits gebrauchter Dinge etwas Neues, anstatt die Werkzeuge einem Ziel anzupassen. Die vorhandenen Werkzeuge und Materialien determinieren die Beschaffenheit des Produkts.

Das Basteln wird Lévi-Strauss zum Modell für seinen eigentlichen Untersuchungsgegenstand, das wilde, mythische Denken:

Die Eigenart des mythischen Denkens besteht nun aber darin, sich mit Hilfe von Mitteln auszudrücken, deren Zusammensetzung merkwürdig ist und die, obwohl vielumfassend, begrenzt bleiben; dennoch muß es sich ihrer bedienen, an welches Problem es auch immer herangeht, denn es hat nichts anderes zur Hand. Es erscheint somit als eine Art intellektueller Bastelei, was die Beziehungen, die man zwischen mythischem Denken und Bastelei beobachten kann, verständlich macht.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Vermutlich spielt Bitomsky genau auf diese Ähnlichkeit an, wenn er *Wie man sieht* als Bastelarbeit bezeichnet: »Dein Film handelt von der Geschichte der jeweils modernen Techniken, von Waffen und Werkzeugen. Aber es ist ein Film, der, gemessen an der Technik des heutigen Filmemachens, sich wie eine Bastelarbeit ausnimmt. Du hast alles selber gemacht, so sieht es aus: der Film ist am Schreibtisch gemacht, an dem du liest, studierst und Forschungen machst. Dabei sind dir Bilder untergekommen und die legst du deinen Gedanken vor. Es ist anspruchsvoll, was dabei zusammenkommt, doch zugleich auch behelfsmäßig. Du arbeitest wie ein Kind, das weben will und die Fäden zählt, die es in der Hand hält.« Aus einem Gespräch zwischen Bitomsky und Farocki, das Baumgärtel zufolge in der Wiener Zeitschrift *Falter* abgedruckt sei (Baumgärtel, *Vom Guerillakino zum Essayfilm*, 2002, 168). Er bezieht sich jedoch wie ich auf ein Exzerpt in Kreimeier, »Wie man sieht, was man sieht«, 1987.

¹⁰⁵ Claude Lévi-Strauss, *Das wilde Denken* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1968), 29. Derrida merkt an, dass auch der Ingenieur das Produkt eines Bastelns ist: »Si l'on appelle bricolage la nécessite d'emprunter ses concepts au texte d'un héritage plus ou moins cohérent ou ruine, on doit dire que tout discours est bricoleur. L'ingénieur, que Lévi-Strauss oppose au bricoleur, devrait, lui, construire la totalité de son langage, syntaxe et lexique. En ce sens l'ingénieur est un mythe: un sujet qui serait à l'origine absolue de son propre discours et le construirait >de toutes pièces< serait le créateur du verbe,

Die Metapher der Konstellation als Poetik des Essayistischen weist in ihrer ursprünglichen Bedeutung auf dieselbe Produktivität mythischen Denkens hin. Durch die Verbindung disparater Gegenstände werden neue Bilder geschaffen, Sternbilder, die sich aus dem vorliegenden Material ergeben mögen, aber nur aus einer bestimmten Perspektive und mit einem bestimmten kulturellen Wissen entziffert werden können – mit den verbundenen Gegenständen müssen die dabei entworfenen Bilder an sich nichts mehr gemein haben. Der Sterndeuter vergleicht das reiche Deutungsangebot einer sternklaren Nacht mit seinem Erklärungshorizont, wodurch die wahllose Anordnung der Gestirne lesbar wird und sich darin abstrakte Formen abzeichnen.

Das mythische Denken des Konstellierenden ist produktiv, weil es in die Lücken zwischen den Objekten springt, weil es etwas Neues in der Gesamtheit zu erkennen vermag und dadurch eine Deutung für einen grösseren kulturellen Zusammenhang anbietet. Ein Konstellateur, wie man einen entsprechend arbeitenden Autor in Anlehnung an Lévi-Strauss vielleicht nennen könnte, schafft dabei allerdings Konstellationen, deren Deutung bereits getan ist.

Wie man sieht ist nur mit Blick auf die den Film hervorbringende Praxis ein innovatives Experiment. Aus rezeptionsästhetischer Perspektive aber wird der Film zu einem ausgefallenen Versuch, um, wie Reto Rössler es formuliert, ein bereits »hergeleitetes Wissen noch einmal für eine grössere Öffentlichkeit anschaulich« zu machen.¹⁰⁶ »Anschaulich machen« bedeutet in diesem Falle einerseits, die verworrenen Wege des produktiven Experimentierens als solche darzustellen. Andererseits – und das bedarf ebenso der Beachtung – den daraus resultierenden Effekt für einen bestimmten Zweck zu nutzen. Die Funktion des Films als Experiment mit Unbekannten zieht immer auch eine bestimmte Affizierung des Publikums nach sich. Der hypnotische Effekt der unbekannten Form erinnert an die Wirkungsweise der ersten öffentlich durchgeführten Experimente des 16. und 17. Jahrhunderts, wie sie der englische Maler Joseph Wright of Derby in zahlreichen Gemälden, am prominentesten in *An Experiment on a Bird in the Air Pump* einzufangen suchte:

le verbe lui-même. L'idée de l'ingénieur qui aurait rompu avec tout bricolage est donc une idée théologique; et comme Lévi-Strauss nous dit ailleurs que le bricolage est mythopoétique, il y a tout à parier que l'ingénieur est un mythe produit par le bricoleur. Des lors qu'on cesse de croire à un tel ingénieur et à un discours rompant avec la réception historique.« Jacques Derrida, *L'écriture et la différence* (Paris : Ed. du Seuil, 1967), 418.

106 Rössler, *Vom Versuch*, 2017, 27.

Bei allem aufrichtigen Erkenntnisinteresse kam hierbei vor allem der theatralischen Inszenierung der neuen Empirie eine herausragende Bedeutung zu: Es ging darum, einen theologisch wie wissenschaftlich interessierten Zuschauer mehrfach zu adressieren, ihn durch intellektuelles Vergnügen an der Vollkommenheit der Welt in Staunen zu versetzen und sich auf diese Weise seine beständige Aufmerksamkeit zu sichern.¹⁰⁷

Solche Experimente zeichnen sich durch eine Theatralität aus, die »kalkuliert auf die Affekte der Zuschauer einzuwirken« und damit Staunen zu provozieren versucht.¹⁰⁸ Die Herausbildung von Experimentalkulturen, die einen entscheidenden Schritt zur Aufklärung bedeuteten, ist damit mindestens ebenso an einen »affektiven« wie einen »kognitiven Wissenserwerb« gebunden, so Klaus Müller-Wille.¹⁰⁹

Während diese frühen Experimente Staunen vor allem durch Effekthascherei zu erzeugen suchten – eine Strategie, die im Film schliesslich im Blockbuster-Kino ihre Vollendung findet –, zielt die intellektuelle Bastelei von *Wie man sieht* oder *Bilder der Welt* mit ihrer ungewohnten Form auf eine anders beschaffene ästhetische Vereinnahmung. Es sind hier weniger die unmittelbar sinnlichen Eindrücke, die in ihren Bann ziehen, als das Gefühl einer hermeneutischen Erhabenheit, die dazu anhält, »nach verschüttetem Sinn zu suchen und den Schutt, der auf den Bildern liegt, wegzuräumen«.¹¹⁰ Die Form des Experiments fordert im Vollzug dieses epistemischen Credos eine ebenso kognitive wie affektive Immersion. Die Rezeption steht im Zeichen dieser hybriden Position. Der Ausdruck eines entsprechend verfahrenden Konstellateurs ist nicht fern von jenem des Mythos.

¹⁰⁷ Rössler, 27f. Vgl. dazu Klaus Müller-Wille, »Inszeniertes Wissen. Theater und Experiment«, in *Experiment und Literatur. Themen, Methoden, Theorien*, hg. von Michael Camper (Göttingen: Wallstein, 2010), 40–68. Und: Rüdiger Campe, »Die Einstellung des Zuschauers. ›Admiratio‹ in den Gärten von Versailles und in der Royal Society zwischen 1660 und 1690«, in *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*, hg. von Erika Fischer-Lichte (Stuttgart: J.B. Metzler, 2001), 337–54.

¹⁰⁸ Müller-Wille, »Inszeniertes Wissen. Theater und Experiment«, 2010, 42.

¹⁰⁹ Müller-Wille, 42.

¹¹⁰ Harun Farocki zu *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (1988), Begleitmaterial Basis-Film.

Poetik des Nebeneinanders

Im Zuge seiner Emanzipation von den Strukturen und formalen Vorgaben der öffentlich-rechtlichen Sender und des etablierten Kinos beschliesst Farocki in den 70er Jahren einen Film auf eigene Faust, aus eigenen Mitteln zu realisieren. Wie es die Anzeige des dabei entstandenen Films *Zwischen zwei Kriegen* (1978) unmissverständlich zu verstehen gibt, ist dieser »gegen das Fernsehen und gegen das Kino gemacht«.¹¹¹ In den über sechs Jahre dauernden Vorbereitungen des Films sieht sich Farocki genötigt, eine eigene Form für seine Kritik am Status quo audiovisueller Erzeugnisse zu finden. Im Stile des Verbundes nutzt er die dabei gemachten narratologischen Überlegungen, um eine Sendung über das Erzählen zu produzieren. In Zusammenarbeit mit Ingemar Engström gelingt es ihm, Ende 1975 im WDR eine Sendung mit dem Namen *Erzählen* zu platzieren.

Diese handelt von der Suche zweier Autoren-Protagonisten, gespielt von Farocki und Engström selbst, nach adäquaten Darstellungsformen für ihre jeweiligen Projekte. Dem Thema von *Zwischen zwei Kriegen* entsprechend geht Farockis Figur der Frage nach, wie sich der Stoff des Verbundsystems darstellen liesse. Zu Beginn des Films erhält sie den Rat: »Du solltest es nicht als eine wissenschaftliche Arbeit schreiben, du solltest es als eine Geschichte erzählen. Dann könnten es auch Leute lesen, die ein wissenschaftliches Buch nicht lesen.« Worauf Farockis Figur erwidert, dass sie eigentlich gar nicht wisse, »was eine Geschichte ist«. Damit beginnt die Recherche rund um die Arbeit von Autoren. Farocki und Engström inszenieren sich selbst bei ihrer Arbeit – und beschäftigen sich somit im Medium Film genau damit, wovon dieser historisch betrachtet kaum je handelt. Damit handelt es sich bei *Erzählen* zweifelsfrei um einen Film gegen die Tradition des Kinos.

In einem im Februar 1975 entstandenen, neunseitigen Exposé steht, dass dies »keine sendung über das erzählen« werden solle, »sondern eine sendung, in der die arbeit der autorschaft stattfindet«.¹¹² Vergleicht man diese Zielsetzung mit den expliziten, programmatischen Lehrfilmen, so wird evident, dass Farocki seiner Kritik am Bilderdenken nun Taten folgen lassen will. In dieser

¹¹¹ Harun Farocki, »Zwischen Zwei Kriegen (Anzeige, 1978)«, in *Ich habe genug! Texte 1976-1985*, hg. von Volker Pantenburg (Köln: Walther König, 2019), 149, Zuerst erschienen in: Filmkritik, Nr. 261, September 1978, 469.

¹¹² Farocki und Engström, »HA WDR 7620 ›Erzählen‹«, 1975, Exposé film essay »erzählen«, 1.

Haltung drückt sich gleichermassen eine Ablehnung von auf Sprache basierenden Lehrformaten aus, wie sie das Vertrauen auf ein performatives Wissen affirmsiert. Dieses performative Format soll sich am »essai« orientieren, einer Form, die als »einheit von wissenschaft und kunst, einheit von gesellschaftlichem und eigenem wissen« definiert wird.¹¹³

Gleich im Anschluss an die Bemerkung, dass es im Film »keine wirkliche entsprechung zu dieser gattung« des Essays gebe, zieht Farocki bemerkenswerterweise das ›making of‹ als unzureichenden Vergleich heran:¹¹⁴ »der film über die dreharbeiten [bietet] ein nur sehr verkürzter begriff von produktion und autorschaft«. Hier wird ersichtlich, welchen Anspruch er mit dem Essay verknüpft. Er scheint eine Form der Dokumentation zu fordern, die den Gegenstand nicht nur abbildet, sondern vielmehr in seinen unterschiedlichsten Facetten erfahrbar machen soll. In einer Fussnote konkretisiert sich seine Vorstellung eines ›film essais‹ zum Problem der Autorschaft: »eher zu verglichen mit einem film, in dem alles, was vor den dreharbeiten liegt, vorkommt, diesen film habe ich noch nie gesehen.« Die Arbeit eines solchen Films sei »nicht auf ein bestimmtes ergebnis angelegt, es wird nicht der vorgang der gewinnung eines einzigen schlusstextes verfolgt«. Vielmehr geht es um die »vielfältige arbeit, erfahrungen zu machen und [zu] verarbeiten«.

Dass die Reflexion über die Form der Sendung als ›film essai‹ zu Beginn des Exposés geleistet wird, macht nicht nur deutlich, wie zentral die Überlegungen sind – es zeigt auch, dass es sich dabei um alles andere als eine erprobte Praxis handelt: Farocki muss bei der Redaktion ganz am Anfang seinen Entschluss anmelden, das Thema des Erzählens nicht schulmeisterlich abzuhandeln, sondern auf eine neue Weise darstellen zu wollen. Die Implikationen eines solchen Verstosses gegen bewährte Darstellungspraktiken einer eingespielten Redaktion sind beträchtlich. Wie Korrespondenzen innerhalb des WDR zeigen, forderte dieses Unterfangen einen besonderen Einsatz der Involvierten.¹¹⁵ Ohne ein Team von Gleichgesinnten, das sich während Farockis mehrjähriger Tätigkeit innerhalb der WDR-Redaktion herausbildete,

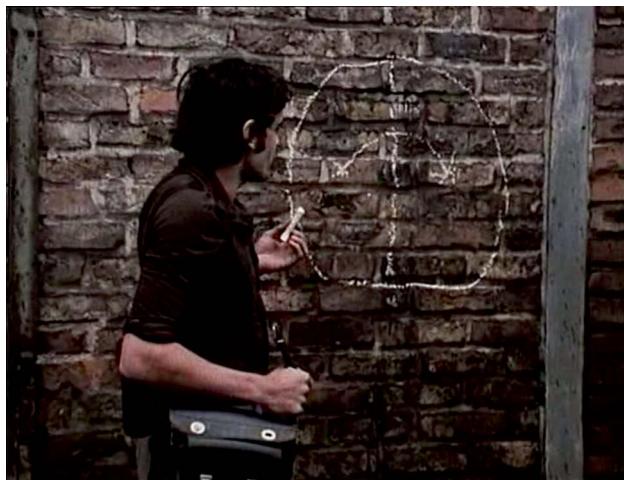
¹¹³ Farocki und Engström, Exposé film essai »erzählen«, 1.

¹¹⁴ Das Exposé ist allem Anschein nach noch von Farocki alleine abgefasst worden, da es über weite Strecken in der ersten Person Singular gehalten ist. Jedoch finden sich aber auch bereits hier Wendungen wie »unsere sendung«.

¹¹⁵ Vgl. Farocki und Engström, »HA WDR 7620 ›Erzählen‹«, 1975, Brief an Eva David vom 17.7.1975.

wäre ein solches Projekt kaum zu realisieren gewesen. Dank seiner Solidarisierung mit den Arbeiterinnen innerhalb des WDR bestand jedoch eine enge Zusammenarbeit mit einzelnen Vertreterinnen der Stände.¹¹⁶

Abb. 10: *Erzählen* (1975)



Wie bereits angedeutet, zeigt der Film die Recherchearbeiten zweier unterschiedlich verfahrender Autorenfiguren. Die von Engström und Farocki gespielten Protagonisten repräsentieren jeweils ein Erkenntnisinteresse. Farockis Figur reist mit einem portablen Aufnahmegerät zu verschiedenen Leuten und bittet sie um Geschichten. Diese werden anschliessend mithilfe eines simplen strukturalistischen Erzählschemas aus der Märchenforschung analysiert. Zu Beginn steht die Protagonistin der Erzählung im Widerspruch zu ihrer Umgebung, sie sehnt sich nach einem anderen Zustand. Dieser wird jedoch durch eine strukturelle Grenze versperrt, die es zu überwinden gilt. Dieses dualistische Erzählschema findet sich, wie es im Film heisst, »in jeder

116 Der in der *Filmkritik* von 1975 (Nr. 291) veröffentlichte Text mit dem Titel *Arbeiten – beim Fernsehen* entstand auf der Grundlage eines Gesprächs mit der Cutterin Erika Kisters, um deren Mitarbeit bei *Erzählen* in einem Schreiben an das Personalwesen explizit gebeten wird (vgl. Kapitel *Autorschaft im Kollektiv*).

Geschichte wieder, die unserer Vorstellung von Vollständigkeit und Geschlossenheit entspricht: In jeder Geschichte, die aufgeht. Zunächst werden Märchen analysiert, dann populäre Geschichten aus der Filmgeschichte bis hin zu Erzählungen ferner Kulturen oder Nacherzählungen geschichtlicher Ereignisse. Bei allen lässt sich der Grundkonflikt mittels des simplen Schemas verdeutlichen.

Engströms Figur hingegen hält wenig von solch strukturalistischen Analysen. Sie befindet sich auf den Spuren der sowjetischen Schriftstellerin und Revolutionärin Larissa Reissner, über die sie ein Buch zu schreiben gedenkt. Anders als Farockis Figur ist sie nicht auf der Suche nach einem universellen Modell des Erzählens, sondern verfolgt in der Gegenüberstellung von Reissners und ihrer Praxis eine gänzlich andere Modellhaftigkeit. Auf die Frage, ob sie Material sammle, um damit eine Schriftstellerbiographie oder einen biografischen Roman zu schreiben, antwortet sie:

Nein. Die wirkliche Larissa Reissner ist nur ein Modell. Ein Modell für jemanden, der schreibt und der vor allem von der unmittelbaren Anschauung lebt. Deswegen ist sie für mich so wichtig. Ich möchte ihre Reise nachvollziehen, nach Spuren suchen, Fakten, Erinnerungen, damit meine Reise mit ihrer Reise etwas zu tun haben wird. Die Person, die ich dabei erfinde, ist die, die durch diese Suche in mir wirklich wird.

Hinter ihren Forschungen steckt also nicht die Absicht einer historischen Rekonstruktion. Bis anhin habe sie stets mit Dokumenten gearbeitet: »Tagebucheintragungen, Gespräche, Befragungen, Tonbandprotokolle, Lebensläufe«. Immer sei, einer Passage aus dem Treatment der Sendung zufolge, »das Material als realitär [sic!] ausgewiesen geblieben, hätte seine Authentizität aus dem Tatsächlichsein abgeleitet«.¹¹⁷ Nun aber versuche sie, den Sprung zu schaffen, »etwas in der Wirklichkeit [zu] untersuchen, aber in der Phantasie aus[zu]führen«. Sie will damit »die volle Verantwortung« übernehmen, »die aus Autorschaft kommt«, anstatt diese aufs Material abzuschieben.

Engströms Figur arbeitet hier an einer eigenwilligen Konzeption von Autorschaft. Sie will ihren Autorenstatus weder darauf beschränken, wie die Wissenschaftlerin etwas Allgemeingültiges zu formulieren, noch wie die Biografin etwas tatsächlich Gewesenes zu dokumentieren.¹¹⁸ Daraus lässt sich

¹¹⁷ Farocki und Engström, »HA WDR 7620 ›Erzählen‹, 1975, Treatment.

¹¹⁸ Auch Farocki lehnt die angeblich rein dokumentarische Haltung in einem seiner späteren Texte ab. Er empfindet die Haltung, die er in einigen seiner Filme registriert, im

wohl auch Engströms und Farockis Umgang mit den zahlreichen Zitaten verstehen, aus denen *Erzählen* zusammengesetzt ist. Abgesehen von direkt aus Büchern vorgelesenen Passagen deutet nur ein Vermerk im Abspann darauf hin, dass es sich beim Grossteil der längeren Redebeiträge um Zitate aus der Weltliteratur und der Literaturtheorie handelt.¹¹⁹ Autorschaft bedeutet hier offenkundig nicht, einzig aus sich selbst zu schöpfen – genauso wenig wie die Autorität vollends den kompilierten Materialien zu überantworten. Es wird eine Balance zwischen diesen beiden Polen angestrebt, die die eigene Leistung stets in einem intertextuellen, interfilmischen Zusammenhang versteht und als solche ausweist.¹²⁰

Im Unterschied zu einem landläufigen Geschichtsverständnis, das in Dokumentarfilmen, Lehrfilmen oder wissenschaftlichen Abhandlungen der Zeit propagiert wird,¹²¹ begreift Engströms Figur die Vergangenheit als grundsätzlich unverfügbar. Sie kann nur immer im Sinne Benjamins in einem dialektischen Prozess aktualisiert werden: Es bedarf einer Recherche in die Vergangenheit, um ein Bild von Larissa Reissner zu entwerfen, doch dieses Bild

Nachhinein als »feige«, indem sie ihm gestattet habe, sich »aus der Sache herauszuhalten«. Er vergleicht sich dabei mit einem Fussballspieler, der nach einem Foul wortlos die Arme hebt, um anzudeuten, dass er unschuldig sei: »Ich habe nichts gesagt, ich habe doch nur dokumentiert!« Farocki und Blümlinger, *Ein ABC zum Essayfilm*, 2017, 7.

- ¹¹⁹ Im Abspann heisst es: »Worte und Gedanken von: Walter Benjamin, Brüder Grimm, Frank Kafka, Juri M. Lotman, Boris Pasternak, Cesare Pavese, Alfred Sohn-Rethel, Sergej Tretjakov, Franz Carl Weiskopf«.
- ¹²⁰ Ein 1979 veröffentlichter Artikel rückt den Umgang mit den Zitaten nachweisen nochmals in ein anderes Licht. Da Filmschaffende der Geldgeber wegen ihrer Ideen stets begründen müssen, greifen sie Farocki zufolge zu Zitaten, um die eigene Sache zu vermarkten: »Durch Zitate wird jeder Text fett. Es ist mittlerweile eine ganze neue Literaturgattung entstanden aus den Treatmentschreiben für Fernsehen und Gremien. Der Regisseur wird zum Zitat-Vampir. Er beißt sich, kenntlich gemacht oder nicht, überall was raus. Die Germanistik sollte sich darum kümmern, denn diese Kompilationen sind die wirklichen Verfilmungen, die Ausstellungen des Reklame-, Kopfnick-, Materialkerns der Texte.« Es ist nicht auszuschliessen, dass sich Farocki hier vor allem auch sich selbst kritisiert. Die Kompilation wird im Schaffen Farockis ab den 80er Jahren eine wichtige Rolle spielen, die jedoch mit der hier beschriebenen Vermarktungsstrategie nichts mehr gemein hat. Farocki, »Geschichte der Nacht (1979)«, 2019, 207.
- ¹²¹ Die wissenschaftliche Darstellung versucht in aller Regel, an ihrem Gegenstand eine schlüssige Erzählung, etwa eine kohärente Entwicklung, zu entdecken. Die hier vorgelegte Arbeit macht davon keine Ausnahme. Die Arbeit des Wissenschaftlers besteht darin, die disparaten Quellen und Materialien zu einer Erzählung zusammenzufassen – oder wie es Foucault im Bilde des Archäologen fasste: sie herauszupräparieren.

will niemals den Anspruch eines Abbildes erheben. Dieses Bild ist Benjamin zufolge »dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt«.¹²²

In diesem Geschichtsbewusstsein kann sich eine Autorin nicht mehr auf die Autorität des dokumentarischen Materials berufen, sondern arbeitet im steten Bewusstsein seiner Manipulation. Diese bedeutet jedoch keinen Makel. Vielmehr verändert sich dadurch der Anspruch an die erzählte Historie. Es wird unmöglich, eine Kontinuität, Vollständigkeit oder Geschlossenheit zu entwerfen, wo es keine gibt. Das Narrativ muss seine Lücken und Brüchigkeit als solche zu erkennen geben: Die Geschichte wird fragmentarisch.

Die Erzählstruktur von *Erzählen* – wie auch jene von *Zwischen zwei Kriegen*, die hier explizit vorbereitet wird – lässt sich entsprechend den Positionen der Protagonisten nicht mehr eindeutig auf eine Botschaft reduzieren. Die Filme weisen keine Kontinuität im herkömmlichen Sinne auf und die Orientierung über Zeit und Ort, die Synchronisation der verschiedenen Perspektiven, wird nur beiläufig als Zitat einer kohäsiven Filmtechnik geleistet. Der Film ermöglicht, wenn man so will, auf performative Weise die zwischen mehreren Positionen abwägende, vergleichende Verfahrensweise des Geistes bei der Recherche eines Stoffes nachzuempfinden: Die Arbeit der Autorschaft wird durch die springende, assoziierende Darstellungsweise performativ erfahrbar.

Beide kontrastierende Stimmen behalten ihre Gültigkeit, sodass am Ende – wie bereits im Exposé festgehalten wird – kein »bestimmtes ergebnis«, kein »einziger schlusstext« vorliegt.¹²³ Stellt der Film einen Vergleich zweier Methoden zweier Autorfiguren dar, so hält er die Spannung des Vergleichs und wandelt diese nicht in eine programmatische Erkenntnis um; er gibt keinerlei Antwort darauf, welche der Methoden denn nun näher an das Erzählen heranreiche.¹²⁴ Mehr noch: Der Vergleich evoziert eine solch qualitati-

122 Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. 5, Gesammelte Schriften (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991), 578.

123 Farocki und Engström, »HA WDR 7620 ›Erzählen«, 1975, Exposé film essay »erzählen«, 1.

124 Die Urteilsenthaltung stellt seit seinen Anfängen bei Montaigne einen Topos des Essays dar. Das Wägen, lat. *exagium*, bildet nicht nur etymologisch betrachtet eine Wurzel des Essays, es wurde Montaigne zur Metapher einer Geisteshaltung, bei der es nicht auf die »Herstellung von Eindeutigkeit« ankommt, »sondern im Gegenteil: Hier konstituiert sich die Form gerade über die Prozessualität des Wägens«. Als Symbol des Gleichgewichts mahnt die Waage an die feine Arbeit des Tarierens. Vgl. Rössler, *Vom Versuch*, 2017, 57.

ve Gegenüberstellung gar nicht. Dem Gegenstand selbst, so scheint es, wird in der performativen Suchbewegung des Films ein grösserer Umfang zugelassen. Analog zu Farockis Verständnis des »film essais« verträgt es der Gegenstand, zuweilen konkurrierende Perspektiven nebeneinander bestehen zu lassen, und muss nicht auf einen handhabbaren Begriff gebracht werden.

Farockis frühe ›Spielfilme‹ weisen zwar noch eine grobe Erzählstruktur auf, doch lassen sich die dargestellten Konflikte kaum mehr so schemenhaft auflösen, wie es das von Farockis Figur bemühte Erzählmodell suggerierte. Diese wachsende Skepsis gegenüber der Abgeschlossenheit einer runden Erzählung spiegelt sich im Gestaltungswillen, der sich nicht vor Fragmenten fürchtet. Im letzten Drittel des Films wird die Wirkung des Erzählers auf dessen »strukturelle Spannung« zurückgeführt. Am Beispiel von B. B. Kings *How blue can you get* wird das Prinzip erklärt:

Es gibt einen Blues von B. B. King, da singt er: »Ich kauf dir einen teuren Ford – du sagst: Ich möchte 'n Cadillac« und dann singt er: »Ich gab dir 'n teures Dinner –« und jetzt weiss der Zuhörer, dass sie das Essen miesmachen wird. Er weiss, was ihn erwartet. Und er fragt sich, wie sie's bringt. Das ist Erzählen: eine strukturelle Spannung. Die Grenzen abstecken, in denen etwas passiert, aber offenlassen, wie es passieren wird.

Dieses Schema soll nun »weiterentwickelt« werden, wie Farockis Figur meint, um der Enge einer vorgegebenen Erzählung zu entfliehen. Es geht weniger ums Abstecken von Grenzen, d.h. um die Erfüllung respektive Enttäuschung von Erwartungen, sondern ums Ermöglichen einer Erfahrung, die etwas nachvollziehbar macht.

Alfred Sohn-Rethel: Die bare Münze des Vergleichs

Dass Farockis erkenntnistheoretische Position Mitte der 70er Jahre eine performativen Wende nimmt, steht mit hoher Wahrscheinlichkeit in einem Zusammenhang mit seiner intensiven Lektüre des marxistischen Philosophen Alfred Sohn-Rethel. Diesem verdankt er die für *Zwischen zwei Kriegen* zentrale These vom Verbund, welche die Machtergreifung der Nationalsozialisten in einen greifbaren Zusammenhang zu den wirtschaftlichen Interessen seitens der Grossindustrie stellt.¹²⁵

125 Vgl. Kapitel *Verbund*.

Sohn-Rethel verfolgt in verschiedenen Schriften das Projekt, Kants idealistisches Transzendentalsubjekt auf materialistische Füsse zu stellen, genauer, den Zusammenfall von Warenform und Denkform nachzuweisen. Er unternimmt den nicht bescheidenen Versuch, das »Skandalon« aus der Welt zu schaffen, dass die idealistische Epistemologie nicht im Stande gewesen sei, das »Vermögen geistiger Synthesis [...] erklären zu können«, ohne dafür ein externes, transzendentales Subjekt zu schaffen.¹²⁶ Es treibt ihn die Frage um, weshalb »für die gesamte theoretische Denktradition« feststeht, »daß Abstraktion die eigentliche Tätigkeit und das ausschließliche Privileg des Denkens ist«.¹²⁷ Die Befähigung zur Abstraktion fällt, in anderen Worten, in der gesamten Geschichte der westlichen Philosophie stets auf das Individuum zurück.

Sohn-Rethel zeigt dagegen auf, dass bei Marx in der Waren- und Tauschabstraktion eine »Realabstraktion« angelegt ist, die aus einem gesellschaftlichen Zusammenhang entsteht und sich also unabhängig vom Individuum vollzieht. Diese widersprüchlich anmutende Realabstraktion manifestiert sich in der Form des gemünzten Geldes. Dieses ist zugleich konkretes Ding, bare Münze, und besitzt doch einen abstrakten Wert, der nur gesellschaftlich durch »die freie Entscheidung der Individuen, das Geld als Maßstab des Wertes zu akzeptieren«, entsteht.¹²⁸ Die Gemeinschaft, die an das Geld glaubt, stellt damit das synthetisierende Dritte dar, welches das Geld legitimiert: Es ist die »Gesellschaftlichkeit des Menschen [...], die ihm auch die Geltungsgründe seiner Urteile liefert«.¹²⁹

Entsprechend ist es Sohn-Rethel zufolge kein Zufall, dass in der »Frühzeit der griechischen Münzprägung in Ionien« das »philosophische Denken zum ersten Male Form gewonnen hat«.¹³⁰ Denn »die philosophische Begriffsbildung verstandesmäßigen Denkens« hat ihm zufolge »ihre formelle und historische Wurzel in der Realabstraktion der gesellschaftlichen Synthese vermit-

¹²⁶ Alfred Sohn-Rethel, *Geistige und körperliche Arbeit: zur Epistemologie der abendländischen Geschichte* (Weinheim: Wiley-VCH, 1989), VII.

¹²⁷ Sohn-Rethel, 10.

¹²⁸ Manfred Dahlmann, »Warenform und Denkform. Eine Einführung in den Grundgedanken Alfred Sohn-Rethels«, in *trend*, 1999, Nicht nummeriert, <https://www.trend.infopartisan.net/trd0999/t270999.html> [12.01.2019].

¹²⁹ Dahlmann, Nicht nummeriert.

¹³⁰ Sohn-Rethel, *Geistige und körperliche Arbeit*, 1989, 59.

tels Warentausch«.¹³¹ In anderen Worten: Das Geld stand der philosophischen Begriffsbildung Pate.

Hier wird absehbar, welches Ziel Sohn-Rethel verfolgt. Er plädiert im Sinne der materialistischen Praxis, den Begriff der Erkenntnistheorie aufzugeben, da dieser die unhaltbare Scheidung von Geistes- und Handarbeit aufrechterhält. Erkenntnis, darin nähert sich Sohn-Rethel Adornos Philosophie des Nichtidentischen, ereignet sich nicht an einem transzentalen, immateriellen Ort, sondern wird in der Auseinandersetzung mit den Bedingungen der Vermittlung hervorgebracht, lässt sich also nur als eine Einheit von Geistes- und Handarbeit, von Theorie und Praxis denken. Damit wird das Individuum als alleinige Erkenntnisinstanz relativiert: Das Denken ist nicht mehr wie in der idealistischen Philosophie der Aufklärung eine exklusive Leistung des Geistes, sondern entspringt einem wie auch immer beschaffenen Interaktionsprozess.¹³²

Dass philosophische Begriffe ähnlich dem Geld Gegenstände oder Erfahrungen vergleichbar machen, ist gesellschaftlich betrachtet ohne Zweifel eine wichtige Entwicklung. Zugleich bergen solche Begriffe, Abstrakta und Konzepte gemäss Volker Pantenburg aber auch die Gefahr, sich »an die Stelle des Gegenstandes zu setzen und die fortgesetzte Erkenntnisarbeit an den Gegenständen (Filmen, Texten, historischen Zusammenhängen etc.) zu ersetzen bzw. in Tauschwerte zu konvertieren«.¹³³ Das Geld als Präzedenzfall einer gesellschaftlich bedingten Abstraktion stellt eben nicht nur ein Tauschmittel für einen realen Gütermarkt dar, sondern kreiert einen neuen, eigenen Markt – den Geldmarkt. Dass Farocki die »Kulturberufler« zu seinem Feindbild erklärt, die wie »Dealer [...] wissen, wos was billiger gibt, es verdünnen und teurer weitergeben«,¹³⁴ ist einem Risiko geschuldet, das anhand von Sohn-Rethels Philosophie der Engführung von Warenform und Denkform erklärbar wird. Gerade dieses erkenntniskritischen Vorbehaltens wegen, so Pantenburg,

¹³¹ Vgl. Sohn-Rethel, 60.

¹³² Vielleicht müsste man Sigmund Freuds drei grosse Kränkungen der Menschheit um diese Erkenntnis erweitern. Sie wird aus wissenschaftssoziologischer Perspektive allen voran von Bruno Latour in seiner Akteur-Netzwerk-Theorie beschrieben.

¹³³ Pantenburg, »Film-Praxis und Text-Praxis: Harun Farocki und die Filmkritik«, 2019, 465.

¹³⁴ Harun Farocki: »Was ich machen will«, Typoskript, zwei Seiten. Quelle: Deutsche Kinemathek. dffb-Archiv. Signatur: N7815_dffb_Lzk_001_01 und 02. Zitiert nach Pantenburg, »Wie Filme sehen – Harun Farocki als Lehrer an der dffb«, 2016.

hat Farocki (mit wenigen Ausnahmen wie dem Terminus des »operativen Bildes«) die Synthetisierung im Begriff stets zugunsten der konkreten Beschreibung eines spezifischen Phänomens gemieden.¹³⁵

Das Desiderat eines selbsttätigen Publikums, das sich Wissen nicht wegen eines Tauschwerts erwirbt, geht bei Farocki einher mit einer Skepsis gegenüber begrifflicher Abstraktion.¹³⁶ Diese Skepsis gegenüber der Synthetisierung des Verstehens im Begriff wirft nochmals ein neues Licht auf Farockis ästhetische Askese, mit der er sich ein »gültiges Bild« bewusst vorenthält. In seiner filmischen Praxis geht es nicht darum, ein bleibendes Bild zu kreieren, das zum Stellvertreter des verhandelten Gegenstandes avancieren mag.¹³⁷

Denn das gültige Bild, die Ikone, übernähme dieselbe Funktion wie der Begriff, der in seiner semiotischen Kondensierung Gefahr läuft, vom Bezeichneten abzulenken. Wie Volker Siebel feststellt, verstärkt sich der aus dem Materialitätsdiskurs bekannte Effekt bei Bildern noch, wonach der Signifikant eines Zeichens verblasst, sobald man sich seines Signifikats gewärtig zu sein glaubt: »We stop watching an image intensely as soon as we have understood what it represents. The moment an image registers as a concept, its existence as an image is over.«¹³⁸

135 Pantenburg, »Film-Praxis und Text-Praxis: Harun Farocki und die Filmkritik«, 2019, 465.

136 Dies bedeutet allerdings nicht, dass ihn das Vermögen zur Abstraktion pauschal nicht interessiert hätte. Denn sein in den 90er Jahren einsetzendes Interesse an einem Bilderschatz, einem Archiv für filmische Ausdrücke, das Perzepte aus der Filmsprache wie etwa filmischen Gesten oder ein Montagestil dokumentieren und damit zitierbar machen sollte, scheint durchaus von einem entsprechenden Willen zu zeugen. Jedoch, und das ist hier das Entscheidende, gälte es beim Anlegen dieses Schatzes nicht einfach bekannte, diskursive Ordnungsmuster zu wiederholen, da sich die versammelten Beispiele nicht einfach unter Begriffen rubrizieren lassen. So scheint es nichts als stringent, dass Farocki selbst die Benennung der Idee problematisiert: »Wie sollte man das nennen, was ich vermisste?« (Farocki, *Bilderschatz*, 2001, 5) Der Schatz, der der Schrift schliesslich den Titel verleiht, ist insofern eine passende Metapher für das ins Auge gefasste Unterfangen, als dessen Münzen die Doppelung von singulärem, materiellem und kollektivem, imaginären Wert in sich vereinen: Ein Bilderschatz kann nur immer aus Singularitäten, aus Beispielen und Exemplen bestehen, – das Konzept des Geldes aber, das Synthetisieren im Begriff, fügt der Anzahl an Münzen nichts an Wert hinzu; dieser ist vielmehr schon in deren Gebrauch enthalten.

137 Vgl. Kapitel *Zwischen dem Understellbaren und der Ikone*.

138 Volker Siebel, »Painting Pavements«, in *Harun Farocki: Working on the Sightlines*, hg. von Thomas Elsaesser (Amsterdam University Press, 2004), 48.

Hinzu kommt, dass die Verdichtung auf eine Ikone in den visuellen Künsten potentiell zum »stilistischen Indikator« oder »Markenzeichen« einer Künstlerin geraten kann.¹³⁹ Die dadurch entstehende visuelle Handschrift dient schliesslich der Vermarktung einer Autorfigur und führt mit der Erhebung eines Copyrights zu entsprechenden finanziellen Ansprüchen. Gemäss Didi-Huberman arbeitet Farocki genau dieser Marktlogik entgegen, wenn er Bilder nicht wegen ihrer vermarktbaren Ikonizität für sich beansprucht, sondern diese wegen eines Erkenntnisanspruchs aufgreift, um sie einer Allgemeinheit zu »restituieren«:¹⁴⁰ »zur Kenntnis nehmen, um zu erkennen zu geben«, wäre hierfür die Parole.¹⁴¹

Mit Farockis Skepsis gegenüber der Synthetisierung im Begriff und dem ikonischen Bild geht die Suspendierung jener Standpunkte einher, die ihre Berechtigung entweder aus dem Faktischen oder Allgemeingültigen beziehen. Wie bei Engströms Figur tritt an dessen Stelle ein Verantwortungsbewusstsein gegenüber der Sache, das den objektiven Modellcharakter jeglicher Darstellung anzweifelt und deshalb die Implikationen der Darstellung selbst thematisieren muss.

Unter diesen Umständen kommt die Standpunktlosigkeit auch in politischen Themen keiner Scharade gleich, sie ist vielmehr selbst Ausdruck einer grundlegend undogmatischen und doch aufklärerischen Haltung. Dabei ist eine solche Standpunktlosigkeit auch nicht zu verwechseln mit einem an die Mäeutik gemahnenden didaktischen Kniff, der sich eine zum Zeitpunkt der Frage bereits bekannte Antwort zurückbehält. Sie ist vielmehr Ausdruck einer Geisteshaltung, einer Medienethik, eines Essayismus im Sinne Musils, der »ein Ding von vielen Seiten nimmt, ohne es ganz zu erfassen, – denn ein ganz erfasstes Ding verliert mit einem Male seinen Umfang und schmilzt zu einem Begriff ein«.¹⁴²

139 Didi-Huberman, *Remontagen der erlittenen Zeit*, 2014, 189.

140 Didi-Huberman, 190.

141 Didi-Huberman, 189.

142 Musil, *DMoE*, 1957, 257.

Weiche Montage

Inspiriert von Godards *Numero Deux* (1975), entwickelt Farocki mit der weichen Montage für seine erste Ausstellung *Schnittstelle* (1995) ein Montagekonzept mit zwei Bildschirmen. Anders als bei einer herkömmlichen Montage funktioniert diese nicht nur sequentiell, indem ein Bild auf das nächste folgt; vielmehr werden zwei Bilder in einer Doppelprojektion nebeneinander gestellt. Farocki geht davon aus, dass Godard mit der horizontalen Gegenüberstellung zweier Bilder eine durch die Videotechnik ermöglichte, neue Erfahrung am Schneidetisch reflektierte.¹⁴³ Dabei wurden zum ersten Mal die beiden Bilder gleichzeitig sichtbar, die der Schnitt verbindet. Es handelt sich bei *Numero Deux* also um den Prototyp einer Darstellungsweise, die aus der Praxis entstand – und durch die Verfremdung der Sehgewohnheit auch ein kritisches Licht auf die klassische, sequentielle Montage eröffnete. Denn aus der Erfahrung der neuen Darstellung kristallisiert sich ein erstaunlicher Effekt heraus:

Die Zweikanaligkeit funktioniert nicht mit einem »oder«, sondern mit einem »und«. Sie sagt nicht: »Ich zeige Bild eins und nehme es weg, um dann Bild zwei zu zeigen.« Auch wenn die beiden Bilder in der Abfolge etwas Gemeinsames erzeugen, werden sie so in eine viel stärkere Opposition gesetzt. Es ist nicht einmal eine Opposition, denn das spätere Bild hat immer einen gewissen Vorteil. Es wirkt wie eine Verbesserung. Man sagt: »Nicht dieses Bild, sondern dieses.« – »Nein, auch nicht dieses Bild, sondern das Nächste.« Das ist nicht der Fall, wenn die beiden Bilder nebeneinander gezeigt werden. Diese »Weichheit« oder »Sanftheit« der Montage drückt sich darin aus, dass

143 Vgl. Farocki, »Quereinfluss/Weiche Montage«, 2004, 119.

Volker Pantenburg weist darauf hin, dass die Doppelprojektion wie sie von Bruno Meyer, Herman Grimm oder Heinrich Wölfflin eingesetzt wurde, »eines der wichtigsten analytischen Verfahren der kunstgeschichtlichen Vermittlungspraxis seit dem 19. Jahrhundert« darstellt: »Das alternierende oder gleichzeitige Zeigen von zwei Diapositiven ermöglicht es, die unterschiedlichsten Relationen von Bildern vorzuführen: Gesamtansicht und Detail eines Bildes, Vorlage und Bearbeitung, Skizze und Ausführung sind nur einige der dynamischen Konstellationen, die im Nebeneinander von zwei Bildern zur Anschauung kommen können.« Volker Pantenburg, »Nebeneinander: Doppelprojektionen bei Harun Farocki«, https://www.kunst-der-vermittlung.de/dossiers/bi_idforschung-farocki/nebeneinander-doppelprojektion/ [29.07.2019]. Vgl. auch Pantenburg, »Manual: Harun Farocki's Instructional Work«, 2009, 97.

die Zuschauerinnen und Zuschauer verschiedene Blickbeziehungen herstellen können. Sie können auf einer Bildspur die Schnittfolge verfolgen, und sie können die Schnitte zwischen den beiden Bildspuren verfolgen.¹⁴⁴

Die Beobachtungen schliessen an Godards Einschätzung vom Video als dem Medium an, das im Unterschied zum Film Simultaneität erlaubt.¹⁴⁵ In der Befreiung von Godards *Numéro Deux* verwendet Farocki denn auch zum ersten Mal die Bezeichnung »soft montage«, um auszudrücken, dass die gleichzeitig projizierten Bilder, wie bereits erwähnt, eher in eine »general relatedness, rather than a strict opposition or equation« zueinander treten.¹⁴⁶ *Numéro Deux* »does not predetermine how the two images are to be connected; we must build up the associations ourselves in an ongoing way as the film unfolds.«¹⁴⁷ Zentraler Effekt der Freiheit, Blickbeziehungen selbst herzustellen, ist die Wahrung einer ästhetischen Distanz. Die ständige Möglichkeit eines Vergleichs erlaubt es, sich mittels der weichen Montage auf behutsame Weise auch aufreibenden Themen zu nähern; sich etwa totalitaristischen Bildern zu stellen: In *Ich glaubte Gefangene zu sehen* (2000) zeigt Farocki die Hinrichtung auf einem Gefängnishof. In *Aufschub* (2007) thematisiert er die systematische Ermordung der Juden durch die Nationalsozialisten.

Das Interesse an diesem Effekt der weichen Montage bestärkt also nochmals Farockis Ablehnung von der Vorstellung des Autors, der als alleinige Instanz über die Sinnproduktion regiert. Zwischen den zwei räumlich getrennten, für sich selbst jeweils zeitlich, d.h. sequentiell geschnittenen Bildern potenziert sich das Deutungsangebot, sodass sich dieses einer auktorialen Kontrolle notwendig entzieht. In einem Gespräch mit Rembert Hüser fasst Farocki die Idee der weichen Montage so zusammen, dass ein Bild »nicht an die Stelle des anderen tritt, sondern das andere ergänzt, oder umwertet, gewichtet«.¹⁴⁸ Es artikuliert sich hier, wie Didi-Huberman zusammenfassend fest-

144 Tim Zulauf und Harun Farocki, »Rituale und ihre Öffentlichkeit. Auszug aus einem Interview mit Harun Farocki«, in *Kunst und Öffentlichkeit: kritische Praxis der Kunst im Stadtraum Zürich*, hg. von Christoph Schenker und Michael Hiltbrunner, Bd. 2 (Zürich: JRP Ringier, 2007), 104.

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

146 Vgl. Silverman und Farocki, nicht nummeriert.

147 Vgl. Silverman und Farocki, nicht nummeriert.

148 Hüser und Farocki, »Neun Minuten in Corcoran«, 2000, nicht nummeriert.

stellt, sowohl das ethische als auch epistemische Prinzip von Farockis Montage.¹⁴⁹

Diese Verschränkung von ethischem und epistemischem Anspruch lässt sich paradigmatisch an einer Installation mit dem sprechenden Titel *Vergleich über ein Drittes* (2007) aufzeigen. Diese bietet einen Vergleich der Ziegelproduktion in verschiedenen Kulturen. Das Nebeneinander der Bilder der Doppelprojektion wird zur Metapher für ein zugrundeliegendes ethisches Credo: Der Vergleich dient weder einer Gegenüberstellung der Kulturen in Sinne der Konkurrenz noch einer marxistischen Arbeitskritik noch einer Gleichsetzung im Sinne eines verklärt anthropologisch-humanistischen Blicks. Hier wird weder einem teleologischen Geschichtsverständnis gefrönt, das die unterschiedlichen Produktionsweisen als »nichts anderes als verschiedene Stufen einer einzigen Entwicklung« auswiese,¹⁵⁰ noch zielt der Vergleich auf eine wie auch immer beschaffene anthropologische Konstante. Vielmehr hält sich der Vergleich ohne Urteil in der Schwebe.

Die Metapher der Schwebe erinnert im Zusammenhang mit der Figur des Dritten an jenes postmoderne Paradigma der Kulturwissenschaften, dessen »unabgeschlossen-unabschliessbare[] Denkformen« Alfred Koschorke im einleitenden Text zum Band *Die Figur des Dritten* in die Nähe eines »essayistischen [...] Gedankenmilieus« rückt.¹⁵¹ Bei aller Nähe zu einer Denkform des Dritten lässt sich Farocki hier jedoch kaum auf das Projekt der Postmoderne reduzieren, deren Praxis darauf hinarbeitet, auf Brüche, Instabilitäten und letztlich Unentscheidbarkeiten hinzuweisen. Auch wenn dies aus Farockis Praxis folgen mag, so arbeitet sein Vergleich durch die weiche Montage doch weniger auf die Destabilisierung von überkommenem Wissen als auf die Etablierung eines sich im Gebrauch abzeichnenden Nebeneinanders hin.

In der Doppelprojektion kristallisiert sich, was sich als ethische Gesinnung im Umgang mit Medien ebenso in herkömmlichen Darstellungsformen artikulieren mag. Dies zeigt beispielsweise der zwei Jahre später aus der Installation entstandene Film *Zum Vergleich* (2009), von dem Ute Holl schreibt:

¹⁴⁹ Vgl. Didi-Huberman, *Remontagen der erlittenen Zeit*, 2014, 139.

¹⁵⁰ Helmut Draxler, »Wie man vergleicht. Produktionsweisen und installative Montage bei Harun Farocki«, in *Harun Farocki – Nebeneinander*, hg. von Matthias Michalka (Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2007), 95.

¹⁵¹ Albrecht Koschorke, »Ein neues Paradigma der Kulturwissenschaften«, in *Die Figur des Dritten: ein kulturwissenschaftliches Paradigma*, hg. von Eva Eßlinger (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2010), 14.

»Quer durch die Kulturen der Ziegelsteinproduktion gibt Harun Farockis Film das ›zum‹ Vergleich, den Ohren und Augen zum Denken, und nicht: ›im‹ Vergleich, nicht in Konkurrenz der Kulturen.«¹⁵² Diese Überlegungen treffen genauso auf die seit 2007 an der Zürcher Tramhaltestelle Limmatplatz ausgestellte Installation *Übertragung* zu, die über den Vergleich unterschiedlicher Gesten des Berührens »die Aufmerksamkeit von den Dingen (den Skulpturen, Denkmälern, Erinnerungsorten usw.) auf ihren Gebrauch und damit auf Traditionen und Techniken der Sinngebung« lenkt.¹⁵³

»Die Montage«, schreibt Farocki in einer Produktionsnotiz zu *Vergleich über ein Drittes*, sei »eine Figur des ausdrücklichen Vergleichs«.¹⁵⁴ Und er hält an verschiedenen Orten fest, dass es lediglich zwei Schnittprinzipien gebe: »Gegensatz und Ähnlichkeit«.¹⁵⁵ Das ist eine Beobachtung, die er bereits bei seiner 1974 für die Sendereihe *telekritik* entstandenen, aber nie ausgestrahlten Sendung zur Kritik der *Moderatoren im Fernsehen* macht. Überleitungen funktionieren nach einem simplen binären Prinzip:

Manche Dinge sind ähnlich und wenn es etwa nicht ähnlich ist, dann ist es eben umgekehrt. Wenn man erst bedenkt, dass alle Dinge auf der Welt einander entweder ähnlich oder unähnlich sind.

Gerade dieser Binarität stellt sich Farocki mit seiner Poetik des Nebeneinanders entgegen, wenn es in der Produktionsnotiz weiter heißt, dass er auf eine Montage zurückverweise, die

-
- 152 Dieser Text stammt von einer kurzen Beschreibung des Films auf Farockis Webseite: <https://www.harunfarocki.de/de/filme/2000er/2009/zum-vergleich.html> [02.03.2020]. Der vollständige Text wurde auf Englisch publiziert, wobei der entscheidende Vergleich von ›zum‹ und ›im‹ wegfiel: Ute Holl, »Harun Farocki's In Comparison«, in *Harun Farocki: Against What? Against Whom?*, hg. von Antje Ehmann und Kodwo Eshun (London: Koenig Books, 2009), 161.
- 153 Tim Zulauf, »Zum Projekt von Harun Farocki«, in *Kunst und Öffentlichkeit: kritische Praxis der Kunst im Stadtraum Zürich*, hg. von Christoph Schenker und Michael Hiltbrunner, Bd. 2 (Zürich: JRP Ringier, 2007), 421.
- 154 Aus einer Produktionsnotiz zu *Vergleich über ein Drittes*. Zitiert nach: Matthias Michalka, »Nebeneinander«, in *Harun Farocki – Nebeneinander*, hg. von Matthias Michalka (Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2007), 12.
- 155 Aus einer Produktionsnotiz zu *Vergleich über ein Drittes*. Zitiert nach: Michalka, 12. Und: Farocki, Didi-Huberman und Schwarte, »Ein Gespräch zwischen H. Farocki, G. Didi-Huberman und L. Schwarte im Schaulager Basel: Dispersion und Montage«, 2008.

ihre Hochzeit kurz vor dem Tonfilm [hatte], kurz bevor die gesprochene Sprache den Filmverlauf strukturierte und auch überdeterminierte. Heute kann man zur Montage zurückkehren, Gegensatz und Ähnlichkeit, da die Vorstellung einer Welteinheitlichkeit nicht länger in Kraft ist. Nicht länger ist alles Ähnliche auf Gleichsetzung aus.¹⁵⁶

Mit der weichen Montage unternimmt er also den Versuch, etwas Ähnliches so nebeneinander zu stellen, dass sich »in der Ähnlichkeit das Verschiedene entdecken« lässt:¹⁵⁷ »Eine Montage bringt da, wo sie interessant ist, zwei Dinge in Verbindung, ohne sie in eins zu setzen.«¹⁵⁸

Damit zeichnet sich ein entscheidender Unterschied zur Montagepraxis der assoziativen Konstellationsfilme der 80er Jahre ab: Während *Wie man sieht* auf dem Prinzip des Witzes Ähnlichkeiten im Verschiedenen entdeckt, so weist die weiche Montage eher auf Verschiedenheiten im Ähnlichen hin.¹⁵⁹ Doch diese Unterscheidung kann nur als Tendenz geltend gemacht werden – sie trifft nicht den Kern des Gegensatzes. Denn ob das Experiment einer Poetik des Nebeneinanders gelingt, hängt letztlich ebenso wenig vom Knüpfen genialer Verbindungen ab wie vom Aufdecken scharfsinniger Unterschiede.

»Um die Dialektik der Bilder offen zu halten«, d.h. »die Montage nie auf die Alternative zwischen einfacher Äquivalenz [...] und einfachem Gegensatz [...] zu reduzieren«, merkt Georges Didi-Huberman an, mag Farocki beispielweise die Erleichterungen nicht, »die das AVID-System mit sich bringt, bei dem sich die Montagelösungen seiner Ansicht nach allzu schnell und allzu leicht finden lassen«.¹⁶⁰ In der Tat moniert Farocki, dass sich die Arbeit mit

156 Farocki, aus einer Produktionsnotiz zu *Vergleich über ein Drittes*. Zitiert nach: Michalka, »Nebeneinander«, 2007, 12.

157 Farocki, aus einer Produktionsnotiz zu *Vergleich über ein Drittes*. Zitiert nach: Volker Pattenburg, »Zur Vergangenheit des Kinos in der Gegenwart der Kunst – Harun Farockis Installationen«, in *FilmKunst: Studien an den Grenzen der Künste und Medien*, hg. von Henry Keazor (Marburg: Schüren, 2011), 51.

158 Harun Farocki, »Die Bilder sollen gegen sich selbst aussagen«, in *Auszug aus dem Lager: zur Überwindung des modernen Raumparadigmas in der politischen Philosophie*, hg. von Ludger Schwarte (Bielefeld: transcript, 2007), 295.

159 Es spiegelt sich hierin eine in der Philosophie spätestens seit Locke immer wieder gemachte Unterscheidung zwischen dem Scharfsinn (*acumen*; judgement), der nach Unterschieden sucht, und dem Witz (*ingenium*; wit), der Ähnlichkeiten bemerkt. Vgl. Gottfried Gabriel, *Logik und Rhetorik der Erkenntnis: zum Verhältnis von wissenschaftlicher und ästhetischer Weltanschauung* (Paderborn u.a.: Schöningh, 1997), 100.

160 Didi-Huberman, *Remontagen der erlittenen Zeit*, 2014, 173.

Bildern durch »neue technische Medien« wie den von AVID ermöglichten Videoschnitt mehr und mehr dem Schreiben über Bilder annähert. Das Finden eines angemessenen Platzes für eine Bildfolge im Gefüge des Films ist die eigentlich kritische Arbeit der Montage, die den Film zum »Laboratorium« und zur »Untersuchung« macht.¹⁶¹ Es handelt sich dabei um eine »stillschweigende« und »implizite«,¹⁶² d.h. nicht diskursivierbare Arbeit, bei der eine Woche lang abgewogen wird, »wohin dieses Ein-Minuten-Bild kommt«.¹⁶³ Die Kriterien dieses ästhetischen Denkens stehen zwar in einem Austausch zur textuellen Linearität, schulen sich aber genauso wenig daran wie an einem genrespezifischen Montageduktus.¹⁶⁴ Es lässt denken an ein Projekt wie etwa Aby Warburgs Bilderatlas, bei dem Bilder andere Bilder illuminieren und damit »die sprachliche Illustration der visuellen Symbole keinen Vorrang mehr hat vor ihrer piktoralen Selbstauslegung«.¹⁶⁵

Den beiden Erkenntnisweisen der genialen Verbindung und des Aufdeckens scharfsinniger Unterschiede stellt Farocki also eine dritte zur Seite – eine, die dem Urvater des Essays, Michel de Montaigne, in der Form der Waage zum Emblem seiner Geisteshaltung wurde. Wie bereits erwähnt, bildet das Wägen, lat. *exagium*, eine sprachliche Wurzel des Essays. Es kommt dabei nicht auf die »Herstellung von Eindeutigkeit« an, »sondern im Gegenteil: Hier konstituiert sich die Form gerade über die Prozessualität des Wägens.«¹⁶⁶ Die Waage erinnert an die feine Arbeit des Tarierens.

Als Werkzeug gegen voreilige Urteile dient Montaigne bekanntermassen die Skepsis gegenüber dem eigenen Urteilsvermögen. In der Frage »Que sais-je?« verdichtet sich seine Geisteshaltung der »Bescheidenheit« und »beharrlichen und kühlen Mässigung«, die es nicht darauf anlegt, Dinge »auf einmal

161 Ehmann und Farocki, »Kino wie noch nie«, 2006, 12.

162 Ehmann und Farocki, 12.

163 Farocki, »Was ein Schneideraum ist (1980)«, 2001, 83.

164 Vgl. Harun Farocki, »Über das allmähliche Verfertigen von Gedanken beim Filmemachen. Interview von Christa Blümlinger«, in *Falter*, Nr. 21 (1991), 27.

165 Michael Mayer, »Bilder im Medium des Bildes«, in *Neue Zürcher Zeitung*, 28.09.2001, h <https://www.nzz.ch/article7OAFQ-1.481059> [09.10.2018]. Der Vergleich zu Aby Warburg ist mit Blick auf Farockis Projekt eines Bilderschatzes einleuchtend, wobei auch hier der Vorbehalt gegenüber der Abstraktion des gestischen Gehalts durch eine Vereinahmung eines diskursiven Ordungsparadigmas geltend gemacht werden muss.

166 Rössler, *Vom Versuch*, 2017, 57.

und im Ganzen« zu sagen.¹⁶⁷ Mit dieser Bescheidenheit geht das originäre Erkenntnisinteresse einher, das weniger auf neue Informationen aus ist »als vielmehr, mir meiner Unzulänglichkeit und der Fehlbarkeit meines Verstandes überhaupt bewusst zu werden«.¹⁶⁸ Die Zeilen stammen aus Montaignes Essay *Über die Erfahrung*, der sein dreibändiges Werk beschließt und in dem er sich im Wesentlichen für ein Gleichgewicht zwischen Theorie und Praxis in der Philosophie wie im alltäglichen Leben ausspricht.

Dieser epistemologische Mittelweg gründet in der Ethik eines gleichermaßen bescheidenen wie ichbezogenen Subjektes, bei dem zentrale Erkenntnisse konstitutiv mit der Arbeit an der eigenen Person verbunden sind. Indem die Poetik des Nebeneinanders und des Abwägens die Spannung eines Vergleiches aushält, stellt sie das Publikum vor die Herausforderung, das »Dritte« des Vergleichs selbst zu setzen und es »nicht als konkreten Kompromiss zwischen oder als Alternative zu den sichtbaren Produktionsweisen zu verstehen«.¹⁶⁹ Das *tertium comparationis* ist eine Leerstelle, die an die Selbsttätigkeit des Publikums mahnt und gleichzeitig nicht durch ein Konzept ersetzt werden soll: Das Vakuum stellt sich als solches aus und reflektiert damit auf die nötige Abstraktionsarbeit eines Vergleiches.

Dabei geht es nicht um den Entwurf eines metaphorischen Systems, das sich entweder in einem Vergleich auflöst oder notwendig unbestimmt bleiben muss. Der Gebrauch von Metaphern durchläuft im Laufe von Farockis Karriere eine entscheidende Entwicklung. Thomas Elsaesser weist darauf hin, dass das Ausformulieren einer bildlichen Metapher wie das Ausdrücken einer Zigarette auf seinem Handrücken in *NICHT löschbares Feuer* (1969) in späteren Filmen einem neuen Gebrauch weicht, der das *tertium comparationis* nur noch nahelegt, es aber nicht mehr ausbuchstabiert.¹⁷⁰ In der Poetik des Nebeneinanders wandelt sich dieser Gebrauch nochmals. Es geht nun nicht mehr darum, die Metapher als epistemisches Werkzeug zu nutzen, sondern gleichzeitig deren Funktionsweise auszustellen. Durch das Insistieren auf einen

¹⁶⁷ Michel de Montaigne, »Über die Erfahrung«, in *Essais*, übers. von Hans Stilett (Frankfurt a.M.: Eichborn, 2016), 543.

¹⁶⁸ Montaigne, 542.

¹⁶⁹ Draxler, »Wie man vergleicht. Produktionsweisen und installative Montage bei Harun Farocki«, 2007, 96.

¹⁷⁰ Vgl. Thomas Elsaesser, »Harun Farocki: Filmmaker, Artist, Media Theorist«, in *Harun Farocki: Working on the Sightlines*, hg. von Thomas Elsaesser (Amsterdam University Press, 2004), 22.

Vergleich, der weder im Zeichen einer simplen Beweisführung noch eines unendlichen Bedeutungsaufschubs steht, dient die Poetik des Nebeneinanders einer Metaepistemik: Das Publikum muss sich selbst gewahr werden, nach welchen Kriterien es die verschiedenen Ziegelproduktionen vergleichen will, denn das Material wird lediglich »ausgebreitet; der Film selbst zieht nicht den Vergleich«.¹⁷¹ Indem die Herausbildung dieser Kriterien bewusst gemacht wird, wird nichts Geringeres als die Fähigkeit zur Kritik eingeübt.

Der Gebrauch von Beispielen

Vergleichen bedeutet immer auch eine spezifische Verwendung von Beispielen. Die Ausführungen dieses Kapitels deuten darauf hin, dass sich diese Verwendung im Werk Farockis im Laufe der Jahre wandelt. Während der Lehrfilm seine Beispiele in einem strikt didaktischen Sinne als rhetorisches Mittel zur Veranschaulichung einer bereits feststehenden Erkenntnis nutzt, wird die Funktion der Beispiele in späteren Filmen diverser. Das Kapitel zur *Poetik des Witzes* in den Filmen der 80er Jahre weist auf die problematische Überantwortung der epistemischen Hoheit in die Konstellation hin, indem es die prekäre Seite einer durch die hypnotische Poetik der »genialen Bezüge« generierten Erkenntnis thematisiert. Eine Poetik des Nebeneinanders, die mit dem Gebrauch der weichen Montage zu beobachten ist, weist wiederum einen eigenen Gebrauch von Beispielen auf, der zwar nicht vom Vergleichen als zentraler epistemischer Operation abrücken will, sich jedoch auf genuine Weise nicht mehr um einen im Vergleich generierten Konsens, also um eine Abstraktion, kümmert.

In *Der Essay als Form* macht Adorno einen treffenden Vergleich für diesen Gebrauch von Beispielen. Er greift auf die Funktionsweise des Spracherwerbs zurück, um daran die epistemische Verfahrensweise des Essays durch eine nicht auf den Witz – im Sinne des *ingeniums*¹⁷² – abzielende Konstellation des Materials aufzuzeigen. Der Essayist verfährt demzufolge wie jemand, der sich ohne Dictionnaire eine Sprache aneignet: Immer und immer wieder stösst er auf ein Wort in verschiedenen Kontexten und entfaltet so ein Verständnis

¹⁷¹ Harun Farocki, »Zum Vergleich. Produktionsprozesse«, in 39. Internationales Forum des jungen Films, 2009, 188.

¹⁷² Vgl. Fliescher, *Der Witz der Kunst*, 2019, 24.

für dessen Bedeutung.¹⁷³ Diese ist offener und zugleich nuancenreicher als das auf Prägnanz bedachte Lexikon. Denn eine solche Bedeutung entspricht nicht einfach der Über- respektive der Ersetzung eines Begriffes durch einen anderen, sondern stellt zunächst ein vor-propositionales Wissen dar, das sich durch stetige Anstrengung allmählich in ein präpositionales wandelt. Es handelt sich dabei um eine prinzipiell unabschliessbare Bewegung, eine ständige Annäherung an ein Unbekanntes, das sich überhaupt erst durch diese Annäherung konstituiert.

Das Problem an diesem Vergleich ist, dass er sich nur bedingt mit anderen Stellen in Adornos Werk deckt, bei denen er sich Gedanken über die Form der Erkenntnis in konstellativen Systemen macht. Neben *Der Essay als Form* gibt es zwei weitere Textstellen vom Anfang und vom Ende von Adornos akademischer Karriere, in welchen die Funktionsweise der Konstellation zur Sprache kommt. Bei seiner Antrittsvorlesung meint Adorno, daß die Philosophie »ihre Elemente [...] so lange in wechselnde Konstellationen zu bringen habe, bis sie zur Figur geraten, die als Antwort lesbar wird, während die Frage verschwindet«.¹⁷⁴ Die Konstellation der Elemente schafft in diesem Verständnis also gleich dem Sterndeuten eine neue Figur, die als Antwort auf die ursprüngliche Frage gelesen werden kann – mehr noch: die als Antwort die mythische Qualität aufweist, immer schon dagewesen zu sein. Am Ende seines Schaffens beschreibt er die Konstellation in der *Negativen Dialektik* nicht fernab einer Poetik des Witzes im Sinne Benjamins als blitzhaftes Zusammentreten der Elemente zu einem Bild:¹⁷⁵

Als Konstellation umkreist der theoretische Gedanke den Begriff, den er öffnen möchte, hoffend, daß er aufspringe etwa wie die Schlösser wohlverwahrter Kassenschränke: nicht nur durch einen Einzelschlüssel oder eine Einzelnummer sondern eine Nummernkombination.¹⁷⁶

In beiden Beschreibungen schafft die Konstellation ein lesbares Zeichen, bleibt die Arbeit des Philosophen also jene des zwischen den Zeichen ar-

¹⁷³ Adorno, »Der Essay als Form«, 1958, 29.

¹⁷⁴ Theodor W. Adorno, »Die Aktualität der Philosophie«, in *Philosophische Frühschriften*, hg. von Rolf Tiedemann, Gesammelte Schriften, Bd. 1 (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1973), 335.

¹⁷⁵ Vgl. Benjamins erkenntnistheoretische Überlegungen im Passagenwerk: Benjamin, *Das Passagen-Werk*, 1991, 578.

¹⁷⁶ Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1966), 164.

beitenden Semiotikers, der einen Teil seiner Deutungsgabe zwar in die Anordnung der Materialien verlegt, aber letztlich doch auf einen epiphanen Moment der Erkenntnis hofft, in dem sich ein Begriff plötzlich aufschliesst.¹⁷⁷ Die zeitliche Verdichtung dieses Sprungs auf eine Erkenntnis widerspiegelt sich in der Verdichtung auf einen Begriff. Diese Epistemik des Witzes, die die Elemente einer Konstellation als Sprungbrett betrachtet, das zu etwas Allgemeinerem, einer Essenz oder Pointe katapultiert, reibt sich unweigerlich an dem in *Der Essay als Form* gegebenen Beispiel einer konstellativen Annäherung.

In Anbetracht der Ausführungen dieses Kapitels scheint es jedoch opportun, kraft der Arbeit Farockis eine Lanze für eine Theorie der Konstellation respektive des Vergleichs zu brechen, die der Praxis, also dem Gebrauch der Beispiele, einen genuinen Stellenwert einräumt. Dass das Vergleichen in *Erzählen* nicht zu einer allgemeinen und abschliessenden Erkenntnis führt, widerspiegelt sich in Farockis erkenntnistheoretischen Position: In der performativen Erfahrung der Suchbewegung einer Autorschaft ist eine andere Form des Wissens – jene der Phronesis nämlich – enthalten. Eine verallgemeinern-de Aussage über die Beschaffenheit dieser Suchbewegung vermag ihrer Erkenntnis nichts hinzuzufügen. Die damit umrissene Epistemik baut folglich weniger auf scharfe Begriffsarbeit, als sie Einzelfälle in eine austarierende Ordnung sich (zuweilen) widersprechender Positionen bringt. Die Tragweite dieser Konsequenz bedarf vor dem Hintergrund des abendländischen Projektes der Begriffsarbeit einer Erklärung.

In der Philosophie wird das Verhältnis von Konkretem und Allgemeinem als Universalienproblem seit der Antike diskutiert. Zur Debatte stehen die Bedingungen der Möglichkeit exakter begrifflicher Definitionen. In der stark nominalistisch geprägten Sprachphilosophie des frühen 20. Jahrhunderts führte dieser ›Streit‹ insbesondere beim späten Ludwig Wittgenstein zu einer für das Beschreiben der essayistischen Praxis interessanten Position.¹⁷⁸

177 Es ist darin die erkenntnistheoretische Position vorgezeichnet, die in jüngerer Zeit prominent von Dieter Mersch stark gemacht wird, dass sich eine ästhetische Erkenntnis in einem »Sprung«, einem »Risse« oder »Umschlagen« vollzieht. Vgl. Dieter Mersch, *Epistemologien des Ästhetischen* (Zürich: Diaphanes, 2015).

178 Ganz im Gegenteil zum jungen Wittgenstein, der im *Tractatus logico-philosophicus* das berühmte Bild der Leiter bemüht, um dadurch auszusagen, dass die Elemente einer Konstellation nach Erreichen der Erkenntnis unbedeutsam werden: »6.54 Meine Sätze erläutern dadurch, dass sie der, welcher mich versteht, am Ende als unsinnig erkennt, wenn er durch sie – auf ihnen – über sie hinausgestiegen ist. (Er muss sozusagen die

Da die in klassischen Theorien vorherrschende Suche nach notwendigen und hinreichenden Bedingungen für einen spezifischen Begriff einzig in Aprioren führte, begann die Sprachphilosophie des frühen 20. Jahrhunderts »nicht mehr die jeweils für einen Begriff angegebenen Bedingungen in Zweifel zu ziehen, sondern die dahinter stehende klassische Theorie der Begriffe«.¹⁷⁹ In den *Philosophischen Untersuchungen* verwirft Wittgenstein die noch im *Tractatus logico-philosophicus* paradigmatisch vorexerzierte rational-hierarchische Systematik und das damit einhergehende Präzisionsideal einer formalisierten Sprache. An verschiedenen Begriffen zeigt er auf, wie diese durchaus verschwommene und unscharfe Grenzen aufweisen können.¹⁸⁰

Als Reaktion auf Gottlob Freges und Bertrand Russells Konzeption einer exakten Idealsprache fand somit in den 1930er Jahren in Großbritannien eine Hinwendung zur pragmatischen »Ordinary Language Philosophy« statt, in der die Vagheit natürlicher Sprache positiv gewertet und ihr ein Nutzen zugesprochen wurde.¹⁸¹ Um Begriffen in der Alltagssprache gerecht zu werden, bedarf es Wittgenstein zufolge anderer Beschreibungsweisen als der taxonomischen Klassifikation auf Basis eines vergleichenden analogischen Denkens. An dessen Stelle tritt bei ihm ein Denken, das »das Analoge nicht an irgendeinem gemeinsamen Merkmal zwischen Dingen« nachzuweisen versucht, »sondern vor dem Hintergrund einer gemeinsamen Entwicklungslinie der Fälle« ordnet.¹⁸² Wittgenstein schlägt vor, in Verwandtschaften zu denken und von (Familien-)Ähnlichkeiten zu sprechen. Er stellt fest, dass den Erscheinungen, die unter einem Begriff wie Sprache oder Spiel subsumiert werden, »gar nicht Eines gemeinsam« ist, sie sind vielmehr »miteinander in vielen verschiedenen Weisen verwandt«.¹⁸³ Diese Denkweise ermöglicht es,

Leiter wegwerfen, nachdem er auf ihr hinaufgestiegen ist.)« Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, in *Werkausgabe*, Bd. 1, hg. von Joachim Schulte (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2009), § 6.54.

179 Nora Kluck, *Der Wert der Vagheit* (Berlin: De Gruyter, 2014), 6.

180 Am prominentesten zu Sprache und Spiel, aber auch zu zahlreichen anderen Begriffen (z.B. wissen, verstehen, Zahl oder lesen). Vgl. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, 2011, § 156-171, 71, 91.

181 Vgl. Kluck, *Der Wert der Vagheit*, 2014, 43.

182 Sławomir Leśniak, »Walter Benjamin und die Zahl. Anmerkungen zum Verhältnis von mathematisch-logischer Denkform und essayistischer Schreibweise bei Walter Benjamin«, in *Convivium: germanistisches Jahrbuch*, 2011, 310.

183 Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, 2011, § 65.

sich von der Konzeption eines Begriffszentrums zu entfernen und die Erscheinungen eines Begriffs als »ein kompliziertes Netz von Ähnlichkeiten« zu imaginieren, »die einander übergreifen und kreuzen«.¹⁸⁴

Das zugrundeliegende Denkmuster solcher Sprachauffassung löst sich von der platonischen Dualität repräsentationalistischer Sprachsysteme, in denen ein sprachliches Zeichen auf etwas Gegebenes, eine Idee, die hinter diesem Zeichen steht, verweist. Die rhizomatischen Eigenschaften dieser neuen Auffassung scheinen nicht mehr kompatibel mit der linearen Logik des Für-etwas-Stehens. Ein sprachlicher Ausdruck bezieht sich nicht einfach auf eine ihm externe, stabile Einheit, vielmehr wird das sprachliche System selbst zum Bezugspunkt.

Wittgenstein widmet sich den unscharfen Grenzen der Sprache keineswegs vor einem sprachskeptischen Hintergrund, sondern im Rahmen eines Projekts, die »Wörter von ihrer metaphysischen wieder auf ihre alltägliche Verwendung« zurückzuführen.¹⁸⁵ »Die Bedeutung eines Wortes ist sein Gebrauch in der Sprache.«¹⁸⁶ Die Bedeutung wird einem Wort nicht »gleichsam von einer von uns unabhängigen Macht gegeben, so daß man eine Art wissenschaftlicher Untersuchung anstellen könnte, um herauszufinden, was das Wort wirklich bedeutet«.¹⁸⁷ Vielmehr ist sie im »Sprachspiel« aller Sprachteilnehmer enthalten, also dem Gebrauch des Wortes in den je möglichen Zusammenhängen.

Probleme ergeben sich somit bereits durch den Anspruch, den die Philosophie mit ihrer Frage nach der Bedeutung eines Begriffes verbindet, nämlich dass dadurch »um eine allgemeine Regel gebeten« werde, nach der man das Sprachspiel zu spielen entschlossen sei.¹⁸⁸ Diese Frage »bezieht sich nicht auf einen besonderen – praktischen – Fall, sondern wir fragen sie von unserem Schreibtisch aus«.¹⁸⁹ Mit dieser Formulierung macht Wittgenstein klar, wie er mit der emphatischen Hinwendung zur Praxis das rein theoretische Konstrukt einer Idealsprache verabschiedet. Eine vom Schreibtisch aus gestellte Frage zielt von Beginn weg auf das Falsche ab.

184 Wittgenstein, § 65.

185 Wittgenstein, § 116.

186 Wittgenstein, § 43.

187 Ludwig Wittgenstein: »Das Blaue Buch« [1933/34], in ders.: *Werksausgabe*, Bd. 5, hg. von Rush Rhees (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1984), 52. Zitiert nach Griesemeier 2005, 281.

188 Ludwig Wittgenstein: »The Big Typescript« [1929-1933], in: ders.: *Wiener Ausgabe*, Bd. 11, hg. von Michael Nedo (Wien: Springer, 2001), 276.

189 Wittgenstein, 276.

Diese performative Wende in der Auffassung der Bedeutungskonstitution der Begriffe blieb bei Wittgenstein nicht ohne Folgen für die Art und Weise der Vermittlung seiner Ergebnisse. Wenn die Frage nach einer allgemeinen Regel falsch gestellt ist, wenn die Ergebnisse einer Untersuchung bereits in den Beispielen enthalten sind, so muss diese nicht mehr auf eine Verallgemeinerung abzielen, muss sich lösen von den tradierten Denk- und Darstellungsformen, die auf einem induktiven respektive deduktiven Prozess basieren. Entsprechend handelt es sich bei den *Philosophischen Untersuchungen* nicht mehr um ein Traktat, sondern Wittgensteins eigenen Angaben zufolge um ein »Album«, das eine »übersichtliche Darstellung« und damit das Erkennen der Zusammenhänge ermögliche.¹⁹⁰

Für den späten Wittgenstein wäre es wohl widersinnig, wie Adorno davon zu sprechen, dass der theoretische Gedanke den Begriff »umkreist«.¹⁹¹ Um was soll gekreist werden, wenn der Gegenstand bereits völlig in den Beispielen enthalten ist?

Man gibt Beispiele und will, daß sie in einem gewissen Sinn verstanden werden. – Aber mit diesem Ausdruck meine ich nicht: er solle nun in diesen Beispielen das Gemeinsame sehen, welches ich – aus irgend einem Grunde – nicht aussprechen konnte. Sondern: er solle diese Beispiele nun in bestimmter Weise verwenden. Das Exemplifizieren ist hier nicht ein *indirektes* Mittel der Erklärung, – in Ermanglung eines Bessern. Denn, missverstanden kann auch jede allgemeine Erklärung werden.¹⁹²

Eine Konstellation aus Beispielen dient hier nicht der Emergenz eines Abstraktums, das eine Sache überhaupt erst aufschlüsselt. Die entscheidende Denkbewegung Wittgensteins ist damit eine antisemiotische: Die Konstellation der Beispiele wird nicht zum Zeichen, das einer Deutung harrt. Das Exemplifizieren mündet nicht in ein vergleichendes Abstrahieren, die Konstellation der Beispiele bedeutet kein Rätsel, kein Nummerschloss, das mithilfe irgendeiner Form von Hermeneutik enträtselt und geknackt werden müsste. Begriffe grenzen sich voneinander nicht trennscharf ab, sondern stellen ungefähre Zonen dar. Die Philosophie kann Wittgenstein zufolge diese »nur beschreiben«.¹⁹³ Farocki adaptiert diese Anweisung, indem er nicht auf ein

190 Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, § 43.

191 Adorno, *Negative Dialektik*, 1966, 164.

192 Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, § 71.

193 Wittgenstein, § 124.

»bestimmtes Ergebnis«, eine Verallgemeinerung abzielt, sondern es bei der konkreten Darstellung einer Sache belässt.¹⁹⁴ Weder auf Seiten der Produktion noch der Rezeption vermag so eine singuläre Entität über einen Gegenstand zu verfügen. In der Poetik des Nebeneinanders werden die Erkenntnismöglichkeiten im Umgang mit einem Gegenstand nicht dekretiert (Ende 60er Jahre, Lehrfilm) oder als Fährte angelegt (80er Jahre), um aus der Konstellation blitzartig als »Figur« hervorzuspringen und »als Antwort lesbar« zu werden, sobald die Elemente in eine für den Betrachter produktive »Versuchsanordnung« geraten.¹⁹⁵ Vielmehr ist sie bereits vollständig in der Praxis der Exemplifizierung enthalten.¹⁹⁶

Résumé

Aus epistemischer Sicht gleicht die Pointe eines gewitzten Vergleichs der Notwehr: Mit ihrer Spitze durchstößt sie in *Wie man sieht* hartnäckig sich haltende, überkommene Positionen. Als Instrument der Befreiung hat sie daher vermutlich mehr gemein mit der Agitation als mit dem Essayismus. Denn die Pointe nimmt die Reflexion, zu der die Essayfilme anregen sollen, stets auf eine – aus epistemischer Sicht – fragwürdige Weise vorweg. Indem der Witz auf Ähnlichkeit spekuliert, schafft er weder Raum für Reflexion noch ein Bewusstsein für die zugrundeliegende, vergleichende Argumentationsstruktur.

Gleichzeitig arbeitet Farocki hartnäckig an einer Darstellungsform, die eine entsprechende Bevormundung zugunsten einer aktiven, bewussten und deshalb kritischen Rezeption unterlassen soll. Die von Baumgärtel als »Essayfilme« bezeichneten Filme ab Mitte der 1980er Jahre sind dabei nur ein

194 Farocki und Engström, »HA WDR 7620 ›Erzählen‹«, 1975, Exposé film essai »erzählen«, 1.

195 Adorno verwendet den Begriff der Versuchsanordnung wie auch jener der Konfiguration synonym zur Konstellation. Versuchsanordnung sei lediglich ein »minder astrologischer und wissenschaftlich aktuellerer Ausdruck« desselben. Adorno, »Die Aktualität der Philosophie«, 1973, 335.

196 In Wittgensteins Erklärung über die Beschaffenheit des Sprachspiels ist die Methode der vorliegenden Arbeit enthalten: Die Epistemiken des Essayistischen werden anhand von zahlreichen Beispielen von Farockis Praxis exemplifiziert, – was im Falle des Essays nicht ein »indirektes Mittel der Erklärung« darstellt, sondern angesichts dessen proteischer Form die einzige valable Strategie darstellt.

Versuch unter anderen. Aus Gründen der Orientierung innerhalb von Farockis umfangreichem Schaffen mag Baumgärtels Typologie in einem heuristischen Sinne durchaus sinnvoll erscheinen. Ist heute von Farockis Essayfilmen die Rede, besteht – zumindest oberflächlich – kaum Klärungsbedarf darüber, welche Filme gemeint sind und wodurch sich diese auszeichnen. In der diskursiven Praxis des Forschungsfeldes dient die Bezeichnung dann als zeitliche Orientierung, als Benennung einer Schaffensphase innerhalb des Werkes.

Es gibt jedoch gute Gründe gegen diese Einteilung. Sie bringt die Gefahr mit sich, dass die Kategorie des Essayfilms damit auf formale Aspekte verkürzt wird. Dieses Unterfangen scheint nicht nur mit Blick auf die Fülle essayistischer Formen in unterschiedlichen Medien zweifelhaft. Ein entsprechender Ansatz, der Farockis Essayfilme von seinem übrigen Schaffen zu isolieren versucht, manövrierte sich zielsicher in dieselbe Sackgasse, in die bereits manche Arbeit mit gattungsdefinitorischer Absicht sowohl auf dem Gebiet des literarischen wie des filmischen Essays eingebogen ist.¹⁹⁷ Auch im wissenschaftlichen Diskurs über den Essay spiegelt sich stets die für den Essay konstitutive Spannung zwischen dem Begehr nach Verallgemeinerung und einer Sensibilisierung für die spezifische Problematik des Gegenstands.

Dieses Kapitel mag gezeigt haben, wie auch Filmformen, die traditionell kaum unter den Vorzeichen des Essays besprochen werden, die essayistische Kardinaltugend der Förderung kritischer Reflexion einlösen können. Statt formale Kriterien anzuwenden, scheint es im Sinne Musils sinnvoll, das Essayistische als Geisteshaltung und als Produktionsethos zu verstehen, welches eine künstlerische Praxis mit einer offen reflektierten Medienethik verbindet. In dieser Perspektive wird es möglich, der suchenden und versuchenden Bewegung der Autorschaft, wie man sie in *Erzählen* antrifft, die nötige Aufmerksamkeit zu schenken. Dadurch rückt notwendig eine weniger auf Verallgemeinerung bedachte, performative Form des Wissens ins Zentrum der Aufmerksamkeit.

Eine entsprechende Praxis zeichnet sich insbesondere durch originäres Vergleichen von Beispielen aus. Der epistemische Wert misst sich darin weniger an einer klassischen Wissensmehrung, an den möglichen Ergebnissen

¹⁹⁷ Für den filmischen Essay sind diesbezüglich zu nennen: Lopate, »In Search of the Centaur«, 1992 und Arthur, »Essay Questions: From Alain Resnais to Michael Moore«, 2003. Sie beide gehen von einem generischen Prototyp des Essayfilm aus, was bei Lopate zur Einsicht führt, dass es nur sehr wenige »richtige« Beispiele dafür gibt (als Modell gilt bei Lopate Chris Marker).

eines kontrastierenden, abstrahierenden Vergleichs, noch dient das Vergleichen der Vermittlung eines bereits zu Beginn vorliegenden Schlusses – wie dies bei den von Farocki skeptisch besprochenen Fernsehfeatures oft der Fall ist.¹⁹⁸ Vielmehr lenkt das Vergleichen, wie es Farocki entwickelt, den Fokus auf vorhandene Kategorisierungs- und Verstehensmodi, die es kritisch zu befragen gilt. Anstatt an ihm etwas zu beweisen, gilt es, einen Gegenstand in seiner ganzen Inkohärenz auszustellen.

Damit wird die genauso oft festgestellte wie herausgeforderte Nähe Farockis zu dekonstruktivistischen Verfahren augenscheinlich:¹⁹⁹ Die Deutungsbewegung bei der Beschäftigung mit einem Gegenstand soll nicht »durch eine «richtige» Interpretation zum Stoppen« gebracht werden, »sondern das Werk immer wieder neu und uninterpretiert offenhalten«.²⁰⁰ Doch während die Dekonstruktion auf die Aufdeckung innerer Widersprüche und semantischer Uneinholbarkeiten zielt und damit das Projekt der Hermeneutik immer wieder aggressiv torpediert, stellt die Poetik des Nebeneinanders viel weniger einen Angriff als einen anderen Dialog dar.

Wenn Baudrillard 1972 ein *Requiem für die Medien* schreibt, in dem er den Massenmedien jegliche kritisch-emmanzipatorische Funktion abspricht, ja selbst deren Subversion als unmöglich darstellt, so arbeitet Farocki hartnäckig just an der Umsetzung eines emanzipatorischen Programms fürs Fernsehen. Hier zeigt sich, wie Farocki und Baudrillard aus einer geteilten medienkritischen Position diametral entgegengesetzte Konsequenzen ziehen. Statt die Medien als »Rede ohne Antwort«, die »jeden Tauschprozess verunmöglicht, es sei denn in Form der Simulation einer Antwort, die selbst

¹⁹⁸ Vgl. die beiden Sendungen (Telekritiken) über das Fernsehfeature: *Der Ärger mit den Bildern* (1973) und *Die Arbeit mit den Bildern* (1974) und die parallel dazu entstandenen Texte »Über die Arbeit mit Bildern im Fernsehen« (1974) und »Drückebergerei vor der Wirklichkeit« (1973), beide in Harun Farocki: *Meine Nächte mit den Linken: Texte 1964-1975*, hg. von Volker Pantenburg (Köln: Walther König, 2018).

¹⁹⁹ Vgl. Nicole Brenez, »Harun Farocki and the Romantic Genesis of the Principle of Visual Critique«, in *Harun Farocki: Against What? Against Whom?*, hg. von Antje Ehmann und Kodwo Eshun (London: Koenig Books, 2009), 136; Vgl. Jörg Becker, »Harun Farocki – Dekonstruktion – Essay – Archiv«, in *ray Filmmagazin*, Nr. 03, 2006.

²⁰⁰ Stefan Münker und Alexander Roesler, *Poststrukturalismus* (Stuttgart: J.B. Metzler, 2016), 145.

in den Sendeprozess integriert ist«, abzuschreiben, sucht Farocki nach einer Form, die Antworten provoziert, ohne diese zu kontrollieren.²⁰¹

Die Offenheit des Vergleichens dient ihm dabei als Trojanisches Pferd, um in jene Medienfestung einzudringen, welche gemäß Baudrillard »die Antwort für immer versagt«.²⁰² Gefragt ist eine Selbsttätigkeit des Publikums, die sich von jenem didaktischen Spiel grundsätzlich unterscheidet, das die Antworten auf ungestellte Fragen lediglich aus mäeutischen Gründen zurückhält. Gefragt ist eine Selbsttätigkeit, die weder eine scharfsinnige noch erforderliche Rezeption fordert. In *Wie man sieht* spannt Farocki ein Netz auf, in dem sich ein Publikum, das sich auf die Dechiffrierung von Zeichensystemen spezialisiert, mit Genuss verheddern kann. In den folgenden Jahrzehnten entfernt sich Farocki mit Arbeiten wie *Vergleich über ein Drittes*, *Übertragung* oder *Zum Vergleich* von spekulativen Darstellungsformen. Bemerkenswert sind diese Werke, da sie nicht in ein aufklärerisches Programm münden, das mit dem Werkzeug der Abstraktion ihre Objekte liquidiert.²⁰³ Vielmehr heben sie diese tarierend auf.

201 Jean Baudrillard, »Requiem für die Medien«, in *Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen*, hg. von Hans-Joachim Metzger (Berlin: Merve Verlag, 1987), 91.

202 Baudrillard, 91.

203 Vgl. Theodor W. Adorno und Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente* (Frankfurt a.M.: Fischer, 2000), 26.