

EINLEITUNG

2 x Bildforschung

Bei der *documenta X* konnten sich die Besucher 1997 neben zwei Kapiteln aus Jean-Luc Godards Videoserie *HISTOIRE(S) DU CINÉMA* auch den Film *STILLEBEN*² von Harun Farocki ansehen. Während Godards in der Endfassung gut vierstündige Montage den bislang einzigen Versuch darstellt, einhundert Jahre (Film-)Geschichte nicht als Text, sondern als verdichtete Mischung aus übereinander gelegten Bildern und Tönen, aus Schrift-Inserts und verfremdeten Zitaten ins Bild zu setzen, basiert Farockis Film auf einer scheinbar einfachen Gegenüberstellung. Godard schichtet und erzeugt »Bildkompressen«,³ Farocki stellt neben-einander und seziert. In einer kontinuierlichen Parallelmontage zeigt er einerseits klassische Stilllebenmalerei des 16. und 17. Jahrhunderts, andererseits dokumentarische Aufnahmen aus Ateliers von Werbefotografen der neunziger Jahre, in denen die gleichen Objekte – Uhren, Lebensmittel, Gläser, Geld – zum Bild werden: In der Reklame, so eine mögliche Lesart, ist der symbolische Verweis, der in den Gemälden des 16. Jahrhunderts durch das Objekt hindurch auf Gott abzielt, durch die Vergöttlichung der Ware selbst im Bild abgelöst worden.

Sieben Jahre später findet im Kunstraum Lüneburg eine Ausstellung mit dem Titel »Die Regierung« statt.⁴ Auch hier wird eine Arbeit Harun

»Selbst wenn man davon spricht, ihm nicht folgen zu wollen, kann man dabei zum kleinen Godard werden.«

Harun Farocki¹

1 Harun Farocki: »Passion«, in: *Filmkritik* 7/1983, 317-328: 317.

2 *HISTOIRE(S) DU CINÉMA*, F 1988-1998, Regie: Jean-Luc Godard; *STILLEBEN*, D 1997, Regie: Harun Farocki. *STILLEBEN* war eine Auftragsarbeit für die Kasseler Ausstellung.

3 So der prägnante Begriff Klaus Thewelits, den er in seinem Buch *Deutschlandfilme* zur Beschreibung des Godardschen Verfahrens einführt. (Klaus Thewelit: *Deutschlandfilme. Filmdenken und Gewalt*, Frankfurt am Main: Stroemfeld 2003, passim). Vgl. auch das Interview, das Veronika Rall 2003 mit Thewelit geführt hat: »Sachbearbeiter von Wirklichkeiten. Der Diskurs-Jockey«, in: *WÖZ. Die Wochenzeitung* 11.9.2003.

4 Zur Ausstellung in Lüneburg siehe Thomas Wagner: »Wie es euch regiert«, in: *FAZ* 3.2.2004 und Thomas Wulffen: »Blick zurück auf die eigenen Zustände«,

Farockis mit einem Film Jean-Luc Godards in Verbindung gebracht. Mehr noch, beide Arbeiten geraten tatsächlich miteinander in Berührung. Auf eine im Raum aufgespannte Leinwand ist die Supermarkt-Szene aus TOUT VA BIEN projiziert, auf ihrer Rückseite läuft ein Ausschnitt aus Farockis Video DIE SCHÖPFER DER EINKAUFSELLEN, einem Beobachtungsfilm, der die Überlegungen und Planungen mehrerer Architekten und Designer von Shopping-Malls dokumentiert.⁵ TOUT VA BIEN ist der letzte längere Film, den Godard mit Jean-Pierre Gorin, seinem Partner im Kollektiv *Groupe Dziga Vertov*, zusammen drehte und zugleich der einzige, den die beiden im 35mm-Kinoformat und mit internationalen Stars produzierten.⁶ Er bildet ein kurzes Zwischenspiel zwischen den aggressiven, agitatorischen 16mm-Filmen, die zwischen 1968 und 1972 entstanden, und Godards Arbeit mit Video.⁷ Der Film handelt von Fabrikarbeit und Medienarbeit, von Streik und Konsumkritik. Die in Lüneburg gezeigte Szene besteht aus einem mehrere Minuten langen Travelling entlang einer ermüdend großen Anzahl von Kassen in einem Einkaufszentrum.⁸ Die Kamera gleitet zunächst langsam, fast schwebend nach links, während auf der Tonspur die lauten Geräusche der Registrierkassen und die im Supermarkt randalierenden und agitierenden Studenten zu hören sind. Als sie bei der letzten Kasse angekommen ist, ändert die Kamera ihre Richtung und fährt ebenso langsam wieder zurück zum Ausgangspunkt. Die Welt des Konsums wird so geduldig ausgemessen, als sei sie mit der Welt des Sichtbaren identisch, zu der es – zumindest in der Logik der Kamerafahrt – kein Außen gibt.

in: Der Standard 23.2.2004. Roger M. Buergel, gemeinsam mit Ruth Noack Kurator der Ausstellung, hat auch das Buch *Von Godard sprechen* ins Deutsche übersetzt. Darüber hinaus ist er der Leiter der *documenta 12*, die 2007 in Kassel stattfinden wird.

- 5 TOUT VA BIEN, F/I 1972, Regie: Jean-Luc Godard/Jean-Pierre Gorin; DIE SCHÖPFER DER EINKAUFSELLEN, D 2001, Regie: Harun Farocki.
- 6 Die Hauptrollen spielen Yves Montand und Jane Fonda; deren Art, sich für den Vietcong zu engagieren, kritisieren Gorin und Godard in ihrem letzten gemeinsamen Film, LETTER TO JANE (F 1972), scharf.
- 7 Erst 1979 kehrte Godard nach mehreren Videoproduktionen und den beiden Fernsehserien SIX FOIS DEUX (F/CH 1976) und FRANCE TOUR DÉTOUR DEUX ENFANTS (F/CH 1977/78) mit dem Film SAUVE QUI PEUT (LA VIE) (F/CH 1979) wieder ins Kino zurück. Godards Arbeit mit Video ist in den letzten Jahren verstärkt Aufmerksamkeit gewidmet worden, etwa in einer Retrospektive seiner TV- und Videoarbeiten im New Yorker *Swiss Institute* und einem daraus hervorgegangenen Sammelband: Gareth James/Florian Zeyfang (Hg.): *I said I love. That is the promise. The tvideo politics of Jean-Luc Godard/Die TVideopolitik von Jean-Luc Godard*, Berlin: b_books 2003.
- 8 Die Kamerafahrt nimmt die noch berühmtere Sieben-Minuten Fahrt aus Godards WEEK END auf, die an einem nicht enden wollenden Stau auf einer französischen Landstraße entlangführt. WEEK END zeigt die Konsumenten auf dem Weg ins Wochenende, TOUT VA BIEN den Ort, an dem sie die Konsumwaren an den Werktagen einkaufen.

Sequenzen aus Filmen Farockis und Godards zur Vorder- und Rückseite einer Leinwand zu machen, provoziert eine Reihe von Deutungen: Werden hier die Vergangenheit und die Gegenwart der Konsumgesellschaft gezeigt? Oder wird ihre sichtbare Vorderseite, der moderne Supermarkt in Godards Film, mit seiner meist unsichtbaren Rückseite, der Planung und den Steuerungsmechanismen, die zu einer Shopping Mall führen, konfrontiert? Godard zeigt den Raum des Konsums als einen politischen Raum, Farocki die symbolische Politik, nach der über die Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit der Waren und über die Wege des Kunden in modernen Einkaufszentren entschieden wird.

Der Berliner Filmemacher und Autor Harun Farocki hat häufig auf den Einfluss hingewiesen, den die »Nouvelle Vague«, und hier vor allem ihr eigenwilligster Vertreter Jean-Luc Godard, für ihn gehabt hat. Farocki, im Januar 1944 geboren und damit 13 Jahre jünger als Godard, begann 1966 mit dem Filmstudium. Er gehörte zum ersten Jahrgang an der neu gegründeten »Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin« (DFFB), die sich in den folgenden zwei Jahren zu einem der West-Berliner Zentren der Politisierung entwickeln sollte. Dort entstanden Kurzfilme wie DIE WORTE DES VORSITZENDEN und WHITE CHRISTMAS,⁹ die den starken Einfluss des Vietnamkrieges und der chinesischen Kulturrevolution ebenso spüren lassen wie den von Jean-Luc Godards Filmen. In einem Gespräch mit Thomas Elsaesser hat Farocki sein Verhältnis zu Godard so beschrieben:

For me, Godard has been way out in front for the past thirty years, he always encourages me to do things, and I always found out that I do what he did fifteen years earlier. Luckily for me, not quite in the same way. [...] So many ideas are hidden in his work that although you are a different director, you can nonetheless always refer back to him.¹⁰

9 DIE WORTE DES VORSITZENDEN, BRD 1967, WHITE CHRISTMAS, BRD 1968, Regie: Harun Farocki.

10 Thomas Elsaesser: »Making the World Superfluous: An Interview with Harun Farocki«, in: Ders. (Hg.): Harun Farocki. Working on the Sight-Lines, Amsterdam: Amsterdam UP 2004, 177-189: 178. Knapp 15 Jahre vorher bezeichnetet Farocki Godard in einer Kurzbiographie als »role model«: »He was already a role model thirty years ago: He could deal with both intellect and money - he used both of them for his productions. Today, he represents someone who thinks in terms of film.« (Harun Farocki: »Biographical Note«, in: Harun Farocki. A Retrospective, hg. von Neil Cristian Pages und Ingrid Scheib-Rothbart, New York: Goethe House New York 1991, 3.)

Auf die nahe liegende Frage, ob er Godard je persönlich getroffen habe, hat Farocki geantwortet, er vermeide dies, was als Respekt und Scheu zu verstehen ist, aber möglicherweise auch als Symptom dessen, was Harold Bloom »Anxiety of Influence« genannt hat.¹¹ Fest steht, dass die Arbeiten Farockis zu denen Godards in einem vielfältigen, häufig expliziten, manchmal untergründigen Zusammenhang stehen. Ein besonders offensichtliches Ergebnis der über dreißigjährigen Auseinandersetzung ist das 1998 erschienene Buch »Von Godard sprechen«, in dem Farocki acht Filme Godards in Dialogen mit der amerikanischen Filmtheoretikerin Kaja Silverman umkreist.¹² Aber auch in den vorangegangenen Jahrzehnten stellte der französisch-schweizerische Filmemacher einen zentralen Bezugspunkt für das Denken Farockis dar. Punktuell sind diese Bezüge wahrgenommen und vor allem im Rahmen von Ausstellungsprojekten im Kunstkontext produktiv gemacht worden.¹³ Eine umfangreichere Untersuchung, die beide Arbeiten miteinander in Beziehung setzt, gibt es bisher jedoch nicht.¹⁴

Für eine Gegenüberstellung beider Regisseure sprechen zunächst ihre offenkundigen Gemeinsamkeiten. Beide haben ihre filmische Arbeit immer auch mit Texten begleitet – Godard bereits vor seinen ersten eigenen Regiearbeiten in den *Cahiers du cinéma* und anderen Filmzeitschriften, Farocki zwischen 1974 und 1984 verstärkt als Autor und Redakteur der

11 Vgl. Harold Bloom: *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York: Oxford UP 1973.

12 Harun Farocki/Kaja Silverman: *Von Godard sprechen*, aus dem Amerikanischen von Roger M. Buergel, Berlin: Vorwerk 8 1998.

13 Den Implikationen einer Verschiebung des Rezeptionsortes wäre gesondert nachzugehen: Was bedeutet es, dass seit den neunziger Jahren immer mehr Filmemacher vom Kino in den Kunstbetrieb wechseln? Wird ein Film durch seine Präsentation als Installation automatisch zu Kunst? Als Beispiele für den Wechsel vom klassischen Kino- oder Fernsehfilm in das Feld der Kunst sind neben Harun Farocki auch Isaac Julien und aus dem Bereich des Experimentalfilms Matthias Müller oder Martin Arnold zu nennen. Vgl. auch Texte zur Kunst, September 2001, 11. Jahrgang, Heft 43 [Themenheft: Was will die Kunst vom Film?] und den Ausstellungskatalog *Moving Pictures. Fotografie und Film in der zeitgenössischen Kunst*, hg. von Renate Wiegner, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2001. Ein exzellenter Bildband zur gegenseitigen Beeinflussung von Kunst und Film nach dem zweiten Weltkrieg ist *Hall of Mirrors. Art and Film since 1945*, hg. von Kerry Brougher, New York: Monacelli 1996. Farocki selbst hat gemeinsam mit Antje Ehmann Anfang 2006 unter dem Titel »Kino wie noch nie« eine Ausstellung kuratiert, deren Ziel es ist, »die Bildanalysen vom Diskursiven abzukoppeln und durch zwingend konzipierte Bildanordnungen und -folgen in der Ausstellung erfahrbar zu machen« (»Kino wie noch nie«, Generali Foundation Wien, 20. Januar bis 24. April 2006).

14 Eine Ausnahme stellt ein kurzer Text von Christina Scherer dar. Vgl. Christina Scherer: »Bilder kommentieren Bilder: Die Analyse von Film im Film. Schnittstellen zwischen Harun Farocki und Jean-Luc Godard«, in: *AugenBlick* 34, Dezember 2003 [Themenheft: Godard und die Folgen], 73-85.

Zeitschrift *Filmkritik*.¹⁵ Sie sind insofern auch als Autoren zu entdecken,¹⁶ die ihre Filme auf vielfältige Weise kommentieren: einerseits durch gesprochene Kommentare in den Filmen selbst, Zwischentitel, Bücher, die zitiert, gelesen, verarbeitet werden; andererseits in Begleittexten, Interviews, Drehbuchentwürfen, Notizen über die Recherche zu einzelnen Filmen. Stets ist dabei die Dialektik von Nähe und Distanz zwischen Text und Bild eine der Methoden, mit denen die Koordinaten dessen, was man ›Bild‹ nennt, bestimmt werden. Die Texte halten Einzug in die Filme, aber gleichzeitig verlängern sich auch die Filme in die Texte hinein. »Indeed, some of your films exist as a written text and as a film«, resümiert Elsaesser im Gespräch mit Farocki,

without the one cancelling out the other, but also because it seems to me that your writing is already a form of filming, of spacing, editing, of transposing ideas into images and actions. On the other hand, there is also a sense in which for you the cinema is not a substitute for writing. On the contrary, writing has, since the advent of cinema, achieved a new definition, a new purity and outline that is paradoxically due to the existence of cinema.¹⁷

Eine solche Verzahnung von Rezeption (Lesen) und Produktion (Filmmachen, Schreiben) ist für Harun Farockis Methode konstitutiv. In den siebziger Jahren, bei der Arbeit an *ZWISCHEN ZWEI KRIEGEN*¹⁸ hat er selbst diese Organisationsform als »Verbundsystem« beschrieben:

Nach dem Vorbild der Stahlindustrie, wo jedes Abfallprodukt in den Produktionsprozeß zurückfließt und kaum eine Energie verlorengeht, versuche ich einen Verbund meiner Arbeiten. Die Grundlagenforschung zu einem Stoff finanziere ich mit einer Rundfunksendung, bestimmte dabei studierte Bücher be-

15 Ein lesenswerter Text über die Zeitschrift, die Rainald Goetz als »das Zentralorgan des jungen, harten Denkens« beschrieben hat, stammt von Bettina Klix (Bettina Klix: »Das Zentralkomitee der Politik des Sehens«, in: *Jungle World* 28, 4.7.2001). Farocki selbst hat 2003 einen kurzen Rückblick auf die Zeitschrift veröffentlicht: Harun Farocki: »Filmkritik«, in: *Fate of alien modes*, hg. von Constanze Ruhm u.a., Wien: Secession 2003, 103-104.

16 Einen Schritt in diese Richtung macht der 2001 erschienene Sammelband mit ausgewählten Texten Farockis (Harun Farocki: *Nachdruck/Imprint. Texte/Writings*, hg. von Susanne Gaensheimer und Nikolaus Schafhausen, Berlin: Vorwerk 8 2001). Zum Zusammenhang zwischen den Filmen und Texten Farockis siehe dort Verf.: »Sichtbarkeiten. Harun Farocki zwischen Bild und Text«, 13-41. Viele der Texte und Interviews Godards sind in einer zweibändigen französischen Ausgabe versammelt (*Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, hg. von Alain Bergala, Paris: *Cahiers du cinéma* 1998).

17 Elsaesser: »Making the World Superfluous«, 179.

18 *ZWISCHEN ZWEI KRIEGEN*, BRD 1977/78, Regie: Harun Farocki.

handle ich in Buchsendungen, und manches, was ich bei dieser Arbeit sehe, kommt in Fernsehsendungen.¹⁹

Knapp dreißig Jahre später sieht dieses Verbundsystem anders aus. Seit Farockis Arbeiten in den neunziger Jahren von der Bildenden Kunst entdeckt wurden, sind sie immer häufiger in Ausstellungen und immer seltener im Kino zu sehen. Zumindest teilweise lassen sich die Produktionen nun auch durch Galerien und Kunstausstellungen finanzieren. Von einigen Arbeiten gibt es sowohl installative Fassungen als auch Versionen für die Fernsehausstrahlung. Unverändert bleibt jedoch der enge Bezug zu Texten. Auch weiterhin erscheinen – weniger regelmäßig als zu *Filmkritik*-Zeiten – Notizen zu Filmen, theoretische Texte oder aktuelle Interventionen wie im Falle des Irakkriegs von 2003.²⁰

Das Zusammenspiel von Film und Text, in dem das eine jeweils vom anderen her perspektiviert wird, ist mindestens ebenso vehement von Jean-Luc Godard propagiert worden. Auch er hat sich immer wieder standhaft geweigert, die mediale Grenze anzuerkennen und sie in der regelmäßigen Übertretung zugleich konturiert und sichtbar gemacht. Etwa, wenn er seine Arbeit als Kritiker bereits als Filmemachen bezeichnet oder die Einladung zu einer Vorlesungsreihe in Montreal 1978 nur unter der Bedingung akzeptiert, dass sie als »Drehbuch« für ein Filmprojekt verstanden werde – ein Projekt, das er erst zehn Jahre später tatsächlich in Angriff nehmen konnte.²¹ Es fügt sich in diese Logik der intermedialen Verschaltung, dass die filmische Arbeit, so sehr sie sich als »Arbeit mit Bildern« versteht, in beiden Fällen oft von Büchern ausgeht. In gewisser Hinsicht lässt sich Godards gesamte Arbeit als kompensatorische Geste eines gescheiterten Schriftstellers deuten, der bei aller vermeintlichen Abkehr vom Schreiben in den unterschiedlichsten Formen immer wieder am Buch festhält und auf Bücher zurückkommt. »Je voulais publier un premier roman chez Gallimard. J'ai essayé: »Il fait nuit...« Je

19 Harun Farocki: »Notwendige Abwechslung und Vielfalt«, in: *Filmkritik* 8/1975, 360-369: 368f.

20 Vgl. etwa Harun Farocki: »Amerikanische Einstellung« [1999] und »Kontrollblicke« [1999], in: Ders.: Nachdruck, 292-305 und 307-321, die im Umkreis der Filme *DIE SCHÖPFER DER EINKAUFSELWELTEN* und *GEFÄNGNISBILDER* geschrieben wurden. Das »Kriegstagebuch« erschien in zwei Folgen in der Wochenzeitung *Jungle World*: Harun Farocki: »Der Tod der anderen«, in: *Jungle World* 15, 2.4.2003 und »Experten und Projekte«, in: *Jungle World* 16, 9.4.2003. Eine längere Fassung in fünf Folgen ist auf den März- und April-Seiten des Film-Weblogs »new filmkritik« zu finden (www.filmkritik.blogspot.com, Abruf 1.2.2006).

21 Vgl. für einen kurzen Überblick über die Entstehung der *HISTOIRE(S) DU CINÉMA* Joachim Paech: »Intermediale Figuration - am Beispiel von Jean-Luc Godards *Histoire(s) du Cinéma*«, in: Jutta Eming/Annette Jael Lehmann/Irmgard Maassen (Hg.): *Mediale Performanzen. Historische Konzepte und Perspektiven*, Freiburg: Rombach: 2002, 275-295: 287ff.

n'ai même pas fini la première phrase. Alors j'ai voulu être peintre. Et voilà, j'ai fait du cinéma.«²² Vielleicht im Reflex auf dieses frühe Scheitern haben die Bücher auf andere Weise Eingang gefunden in Godards Filme. Es dürfte schwer sein, einen Godard-Film ohne Bücher zu finden, in denen die Schauspieler lesen, aus denen auf der Tonspur zitiert wird, deren Titel angeführt oder die zum Requisit werden wie die zu Wänden gestapelten »Roten Bücher« Maos in *LA CHINOISE*.²³ Für Harun Farocki kann in ähnlicher Weise behauptet werden, dass seine bildkritischen Arbeiten trotz aller Konzentration auf das Bild immer auch das Ergebnis von Textarbeit sind. Textarbeit heißt in diesem Fall Recherche, theoretische Schulung des Blicks, Konfrontation des Gesehenen mit Gesagtem. »Wie man sieht«, um den Titel eines seiner Filme zu zitieren,²⁴ ist nicht nur Ergebnis vorheriger Blicke, sondern richtet sich immer auch an Gelesenen aus. In einem langen Interview über seine Arbeiten hat Farocki die textuelle Seite dieses »doppelten Blicks« einmal mit der Formulierung beschrieben, er »verfilmte seine Bibliothek«.²⁵ Rekonstruiert man diese Bibliothek in groben Zügen, so ist vor allem auffällig, dass die Trennung zwischen theoretischen und literarischen Texten, zwischen Primär- und Sekundärliteratur nicht zu existieren scheint.²⁶ »Der Zweite Weltkrieg ist nicht in einen Roman von einem neuen Tolstoj eingegangen, eher in die »Dialektik der Aufklärung« von Horkheimer und Adorno«,²⁷ erläutert Farocki den engen Zusammenhang von Erzählern und Erörtern, der auch seine Filme strukturiert. *ZWISCHEN ZWEI KRIEGEN* etwa kann bei allen erzählerischen Anteilen ebenso gut als die Verfilmung einer Theorie des Soziologen Alfred Sohn-Rethel verstanden werden; in

22 Jean-Luc Godard: »Les livres et moi« [1997], in: Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Tome II: 1985-1998, hg. von Alain Bergala, Paris: Cahiers du cinéma 1998, 432-439: 436. Im Folgenden: JLG II. Eine Übersetzung der französischen Zitate findet sich im Anhang.

23 *LA CHINOISE*, F 1967, Regie: Jean-Luc Godard.

24 *WIE MAN SIEHT*, BRD 1986, Regie: Harun Farocki.

25 Rolf Aurich/Ulrich Kriest: »Werkstattgespräch Harun Farocki«, in: Dies. (Hg.): *Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki*, Konstanz: UVK 1998, 325-347: 343.

26 In diesem Zusammenhang ist auch auf die zahlreichen Interviews hinzuweisen, die Farocki für die *Filmkritik* mit Schriftstellern geführt hat. Die langen Gespräche mit Heiner Müller (5/1981), Peter Weiss (6/1981) oder Georg K. Glaser (7/1982) sind ein Beispiel dafür, wie sehr sich Farocki - spätestens ab den achtziger Jahren - für literarische Schreibweisen und Verfahren interessiert. Vgl. dazu auch Rembert Hüser: »Wo fängt das an, wo hört das auf? Laudatio zum Peter Weiss-Preis 2002 für Harun Farocki«, in: Peter Weiss Jahrbuch 2003, 21-31.

27 »Obdachlose am Flughafen. Sprache und Film, Filmsprache. Der Filmemacher Harun Farocki im Gespräch mit Rembert Hüser«, in: *Jungle World* 46, 8.11.2000.

den Film ETWAS WIRD SICHTBAR²⁸ ist neben Sachbüchern über den Vietnamkrieg auch Carl Schmitts »Theorie des Partisanen« eingeflossen.

Die Korrespondenzen zwischen Godard und Farocki gehen über diesen engen Textbezug hinaus: Beide haben nicht nur über ihre eigenen Produktionen, sondern mehr noch über andere Regisseure geschrieben und die allgemeinen, über die eigene Arbeit hinausreichenden Bedingungen des Filmemachens zum Thema gemacht. Bei beiden verbindet sich die Selbstreflexion mit einem ausgeprägten Interesse für die Geschichte des Kinos, seine Ausdrucksformen und seine Einbettung in ökonomische Zusammenhänge und Zwänge. Und für beide stellt das Jahr 1968 eine wichtige Zäsur dar, die nachhaltig einen politischen Begriff vom Filmemachen prägt; ein Filmemachen, das sich gegen den etablierten Filmbetrieb stellt und auf eine möglichst weitgehende Autonomie der Produktion setzt.²⁹ Hintergrund für den kritischen Umgang mit dem Medium Film sind – besonders in den Jahren um und nach 1968 – marxistisch-materialistische Positionen, die Godard vorübergehend vollständig mit dem traditionellen Kinobetrieb brechen lassen. Farocki kann zwar nach seiner Relegation von der Filmhochschule³⁰ den seinerzeit in politischen Zirkeln erfolgreichen Film NICHT LÖSCHBARES FEUER³¹ produzieren, ist dann allerdings über Jahre hinweg auf Auftragsproduktionen für das

28 ETWAS WIRD SICHTBAR, BRD 1982, Regie: Harun Farocki.

29 1968 ist besonders für die Kinogeschichte ausgesprochen wichtig. Bereits im Februar des Jahres demonstrierten in einer Art Generalprobe für die Mai-Ereignisse Tausende von Studierenden und Kulturschaffenden, unter ihnen Roland Barthes und Jean-Luc Godard, gegen die Absetzung des Leiters der *Cinémathèque Française*, Henri Langlois. Im Mai dann brachten François Truffaut, Jean-Luc Godard und andere das Filmfestival in Cannes zum Abbruch. In Berlin verbindet sich die Politisierungswelle eng mit den Ereignissen an der DFFB, an der Harun Farocki studierte. Vgl. zum Komplex »1968 und das Kino« unter anderem den informativen Katalog *That Magic Moment. 1968 und das Kino* (hg. von der Viennale, Wien: Viennale 1998), der Texte von damals und rückblickende Essays von Beteiligten versammelt. Für eine zeitnahe Rekonstruktion der französischen Ereignisse vgl. Enno Patalas: »Zum Beispiel Frankreich«, in: Filmkritik 8/1968, 553-560. Ein knapper Rückblick auf die Entwicklung in Frankreich findet sich auch bei Joachim Paech: »Vor 20 Jahren. Das Kino lehnt sich auf«, in: epd film 7/1988, 24-27. Siehe darüber hinaus Sylvia Harvey: *May '68 and Film Culture*, London: BFI 1978, 16-27. Eine Chronologie der Ereignisse dort auf den Seiten 121-125.

30 Zu den politischen Auseinandersetzungen an der DFFB, die 1968 vorübergehend von den Studierenden in *Dziga Vertov-Akademie* umbenannt wurde, vgl. Tilman Baumgärtel: Harun Farocki. Vom Guerillakino zum Essayfilm. Werkmonografie eines Autorenfilmers, Berlin: b_books 1998, 56-78. Neben Farocki wurden 17 weitere Studenten - darunter Hartmut Bitomsky (seit Januar 2006 Direktor der Akademie), Holger Meins und Philip Sauber - der Hochschule verwiesen, nachdem sie im November 1968 das Büro des Rektors besetzt hatten. Vgl. zur Frühgeschichte der DFFB auch Verf.: »Die Rote Fahne. Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin, 1966-1968«, in: Martin Klimke/Joachim Scharloth (Hg.): 1968. Ein Handbuch zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung. Köln, Wien: Böhlau 2006, 259-268.

31 NICHT LÖSCHBARES FEUER, BRD 1969, Regie: Harun Farocki.

Fernsehen angewiesen. Erst 1977 kommt der aus Eigenmitteln aller Beteiligten finanzierte Film *ZWISCHEN ZWEI KRIEGEN* in die Kinos.

Auf den ersten Blick wird die Einführung der Arbeiten Farockis und Godards trotz dieser Parallelen einen Einwand provozieren: Sind Farockis Filme – mit Ausnahme des Melodramas *BETROGEN*³² – nicht als Dokumentarfilme zu verstehen und Jean-Luc Godards als Spielfilme? Stehen sie damit nicht auf zwei grundsätzlich unterschiedlichen Seiten des filmischen Spektrums – hier das Feld des Fiktionalen, da die Welt des Faktischen? Aus Godards und Farockis Perspektive müsste die Antwort darauf lauten, dass die Fragen falsch gestellt sind, weil sie die im Medium Film prekäre Differenz von Fiktion und Realität zum Ausgangspunkt wählen. Denn auch wenn sich die Trennung zwischen Spiel- und Dokumentarfilm als eine der filmgeschichtlich zähdesten erwiesen hat, ist sie doch in theoretischer Hinsicht kaum aufrecht zu erhalten. Im gleichen Maße, in dem das bloße Abfilmen der Wirklichkeit ein rahmender, fiktionalisierender Akt ist, ist auch das Arrangieren und Zurichten der Realität für die Kamera mindestens als Dokumentation dieses Zurichtungsprozesses zu verstehen. Es gehört nicht nur zu den Prämissen beider Filmmacher, diese vermeintlich basale Grenzlinie nicht anzuerkennen; das Verhältnis von Realität und Erfindung ist vielmehr seinerseits immer wieder Thema der Filme und Texte. Allerdings scheint Godard stärker dem Kino verhaftet als Farocki und trotz seiner Bezüge zur Bildenden Kunst im Wesentlichen an den Bildern und der Geschichte des Kinos zu arbeiten: »Like Godard, Farocki has produced a political metacinema; yet whereas Godard has focused on the classic genres of film, Farocki concentrates on its military-industrial exploitation«,³³ markiert Hal Foster einen möglichen Unterschied. Auch wenn damit zwei Schwerpunkte bezeichnet sind, deren Differenzen nicht verwischt werden sollen, ist dem zweierlei entgegenzuhalten. Zum einen geht auch Godards Interesse über das Kino hinaus. Er ist zwar nicht auf die Verwendung von Bildern in industriellen Produktions- und Destruktionszusammenhängen konzentriert wie dies in Farockis Arbeiten seit den achtziger Jahren zu beobachten ist. Dennoch zielen auch seine Filme stets auf mehr als das Cinematographische im engeren Sinne ab und verstehen sich als allgemeine Bildkritik. Zum anderen orientieren sich Farockis bildkritische Arbeiten, auch wenn sie aus dem Rahmen klassischer Filmgenres heraustreten, immer an den Inszenierungspraxen des Kinos. Die Art und Weise, wie Kinofilme erzählen, ihren Stoff dramaturgisch aufbereiten und was dies

32 *BETROGEN*, BRD 1985, Regie: Harun Farocki.

33 Hal Foster: »The Cinema of Harun Farocki«, in: *Artforum*, November 2004, 156-161: 158.

impliziert, ist als Folie bei seiner Analyse »gefunder« Bilder aus Archiven und Bilderkennungsprogrammen stets präsent.

Die Korrespondenz zwischen Godard und Farocki, die in dieser Arbeit im Zentrum stehen wird, führt über ihre Filme hinaus. Denn trotz der scheinbaren Konzentration auf zwei »Autorenfilmer« und Film-Autoren markieren Harun Farocki und Jean-Luc Godard nur einen der beiden Schwerpunkte. Ihre Texte und Filme sollen zugleich einen Ausgangspunkt für die weitergehende Problematisierung des Verhältnisses zwischen dem Medium Film und dem theoretischen Diskurs bilden. Den »Film als Theorie« zu begreifen, wie es der Titel des Buchs vorschlägt, zeichnet die Arbeiten Farockis und Godards zwar in besonders starkem Maße aus. Es ist aber keineswegs auf sie oder auch nur auf das problematische »Genre« des Autorenfilms beschränkt. Viele der hier beschriebenen Verfahren finden sich ohne weiteres auch in konventioneller strukturierten Erzählfilmen, in denen durch eine Verschachtelung unterschiedlicher Bildebenen oder reflexive Schleifen ein Prozess des Nachdenkens über das Medium Film in Gang gesetzt wird.³⁴ Das Besondere an den Arbeiten Farockis und Godards ist daher nicht, dass sie sich kategorial von anderen Filmen unterscheiden. Entscheidend ist vor allem, dass hier besonders nachdrücklich und seit mehreren Jahrzehnten Fragen »filmischen Denkens« auf einer grundsätzlichen Ebene aufgeworfen werden: Wie lässt sich Sichtbar-Konkretes so miteinander koppeln, dass etwas Unsichtbares, Abstraktes wahrnehmbar wird? Inwiefern ist mit dem Medium Film – vor allem durch die Möglichkeiten der Montage – zugleich eine neuartige Form des Denkens entstanden? Bei wenigen anderen Filmemachern ist ein derart kontinuierliches Interesse daran zu beobachten, Film nicht in erster Linie als Unterhaltungsmedium zu nutzen, sondern aus dem technischen Dispositiv – sei es in Form eines Kinofilms, einer Videoinstallation oder als Fernsehsendung – ein theoretisch orientiertes Forschungsinstrument zu entwickeln, das Dinge sichtbar machen kann, die ansonsten verborgen blieben.³⁵ Ziel ist eine Bildforschung, die den Film nicht als selbstverständliches, leicht handhabbares Aufzeichnungsmedium begreift, sondern zuallererst seine Voraussetzungen klären möchte: Was charakterisiert die Bilder, die im Aufzeichnungsprozess und der anschließenden Montage entstehen? Welchen Regeln folgt ihre Verknüpfung? Wie ist dem gängigen Umgang mit Bildern eine Praxis entgegenzusetzen, die aus dem Bild selbst ein theoretisches Objekt

34 Vgl. etwa die Analyse Katharina Sykoras, in der die Einbettung der Malerei in klassischen Hollywoodfilmen im Zentrum steht: Katharina Sykora: *As you desire me. Das Bildnis im Film*, Köln: Walther König 2003.

35 Besonders Farockis Filmtitel weisen auf dieses zentrale Interesse hin: *ETWAS WIRD SICHTBAR* (1982), *WIE MAN SIEHT* (1986), *AUGE/MASCHINE* (drei Teile, 2001-2003) - die Liste ließe sich um etliche Titel erweitern.

macht? Diese Fragen werden nicht in jedem einzelnen Film mit der gleichen Ausdrücklichkeit gestellt. Godards *LE GAI SAVOIR* oder Farockis *WIE MAN SIEHT* stellen die Frage nach der Funktionsweise von Bildern wesentlich direkter ins Zentrum als *À BOUT DE SOUFFLE* oder *DIE BEWERBUNG*, der zu den »Beobachtungsfilmen« gehört, in denen Farocki Institutionen filmt, die ökonomisches, soziales oder Freizeitverhalten einstudieren.³⁶

Dennoch: Die Erforschung von Bildern – nicht nur als Kinobilder, sondern als strukturierendes Merkmal aller Lebensbereiche – ist seit mehreren Jahrzehnten die hauptsächliche Motivation beider Filmemacher. Wenn Bert Rebhandl anlässlich der *documenta X* über Farocki schreibt, er habe »im Prinzip sein gesamtes filmisches Werk rund um die Analyse von Bildern gebaut«³⁷, lässt sich dies problemlos auf Godard übertragen. In vielen seiner Filme mag dies weniger offen zu erkennen sein als bei Harun Farocki, aber auch Godards Ideal liegt stets darin, als Bild zugleich Analyse eines Bildes zu sein. »L’art en même temps que la théorie d’art. La beauté en même temps que le secret de la beauté. Le cinéma en même temps que l’explication du cinéma«,³⁸ schreibt er zu Beginn seiner Karriere als Filmemacher über das Kino Jean Renoirs und stellt damit zugleich ein Programm für die eigene selbstreflexive Kino-praxis der kommenden Jahrzehnte auf. Das Ideal, Kunst und Kunstdtheorie, hier also Kino und Kinoanalyse in eins zu denken, schließt dabei nicht zufällig an eine der zentralen Forderungen romantischer Ästhetik an und gibt einen wichtigen Hinweis darauf, wie »Theorie« in dieser Arbeit zu verstehen sein wird. In der Fluchtilnie fröhromantischen Denkens soll sie als einer der Effekte beschrieben werden, der die von Godard genannte Verbindung von Objekt- und Metasprache nicht nur zum Thema macht, sondern sich dieser Verbindung zuallererst verdankt. Theorie impliziert einen zweifachen und oszillierenden Blick auf den Gegenstand und auf die eigenen Verfahren. Es bezeichnet also – um diese scheinbare Paradoxie wird es im ersten Kapitel zu gehen haben – eine *Praxis*, die zwischen Anschauung und Begriff, zwischen konkretem Objekt und abstrakter Verallgemeinerung hin- und herpendelt und dieses Hin und Her zugleich zum Thema der Arbeit erklärt. Damit ist auch gesagt, dass The-

36 Zu den »Beobachtungsfilmen« (ein Begriff von Tilman Baumgärtel) gehören neben *DIE BEWERBUNG* (1996/97) bisher *EIN BILD* (1983), *DIE SCHULUNG* (1986/87), *IMAGE UND UMSATZ ODER: WIE KANN MAN EINEN SCHUH DARSTELLEN?* (1989), *LEBEN - BRD* (1991), *DIE UMSCHULUNG* (1994), *DER AUFTRITT* (1996), *WORTE UND SPIELE* (1998), *DIE SCHÖPFER DER EINKAUFSWELTEN* (2001) und zuletzt *NICHT OHNE RISIKO* (2004).

37 Bert Rebhandl: »Bildsprache. *documenta X*: Sieben Filmemacher im Kunstmfeld«, in: *Meteor* 9 (1997), 4-12: 9.

38 Jean-Luc Godard: »Jean Renoir« [1957], in: *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Tome I: 1954-1984, hg. von Alain Bergala, Paris: Cahiers du cinéma 1998, 116-121: 118. Im Folgenden: *JLG I*.

orie eher als Sammelbegriff für unterschiedliche Artikulationsformen verstanden wird denn als ein trennscharf abzugrenzendes Feld. An vielen Punkten berührt sich das Konzept zwar mit verwandten Begriffen wie (Selbst-)Reflexion oder Kritik.³⁹ Dennoch auf den Begriff ›Theorie‹ zurückzugreifen hat verschiedene Gründe: Zum einen bezieht er die Filme und Texte Farockis und Godards auf die geisteswissenschaftliche Entwicklung seit den sechziger Jahren und versucht sie vor der Folie dessen zu analysieren, was sich seitdem in einer Aktualisierung romantischer Positionen als Theorie formiert hat.⁴⁰ An der Schwelle von strukturalistisch orientierten Konzepten und ihren unterschiedlichen Nachfolgemodellen, die meist mit dem Begriff »Poststrukturalismus« bezeichnet werden, gerät vor allem die sprachliche Verfasstheit des eigenen Sprechens in den Fokus.

Der Begriff ›Theorie‹, wie er sich seitdem – und damit zeitlich parallel zu den Arbeiten Farockis und Godards – herausgebildet hat, ist zudem eng mit der Herstellung von Verhältnissen und Bezügen verbunden. »Repräsentation« im Sinne eines distanzierten, eindeutigen Verhältnisses zwischen Beschreibung und Beschriebenem wird zur zweifelhaften Praxis; neue Formen der Vermischung zwischen Sekundär- und Primärtexten, zwischen Objekt- und Metasprache werden erprobt. Dies ist nicht zuletzt mit einem Reflexiv-Werden des Diskurses verbunden, der in der französischen Theorie ebenso zu beobachten ist wie in den Filmen der »Nouvelle Vague« und der historisch folgenden Kinobewegungen:

[The] contemporary practice of taking the signifying practice as one's subject, often in the very text in which the signifying practice under scrutiny is occurring, is paralleled by developments in film criticism and theory. (At this point and in this context, the distinction between theory and practice is not without ambiguity, insofar as a film which reflects upon its own or some broader signifying processes is necessarily theorizing, and theorizing is itself a practice in need of theoretical scrutiny.)⁴¹

Der Konvergenz, die Don Fredericksen hier zwischen Film und Theorie ausmacht, geht auch meine Untersuchung nach. Sie versteht Theorie vor allem als Resultat von Anschauung, als Untersuchung von Sichtbarkeit

39 Gemeint ist der Kritikbegriff, den Walter Benjamin in seiner Auseinandersetzung mit dem Denken der Frühromantiker rekonstruiert; vgl. Walter Benjamin: »Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik« [1920], in: Ders.: Gesammelte Schriften I.1, hg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppepenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, 7-122; bes. 62ff.

40 Vgl. dazu etwa Jonathan Culler: *Literary Theory. A Very Short Introduction*, Oxford/New York: Oxford UP 1997, 1-17.

41 Don Fredericksen: »Modes of Reflexive Film«, in: *Quarterly review of film studies*, Nr. 4, Sommer 1979, 299-320: 303f.

und folgt darin der etymologischen Spur des Begriffs. »As the words ›reflection,‹ ›speculation,‹ and ›theory,‹ indicate, there is more than a casual relation between visual representation and the practice called theorizing (theoria comes from the Greek word ›to see‹).«⁴² Damit ist nicht behauptet, dass diese Form von Theorie – so sehr sie auch selbst in Bildern organisiert ist – ganz auf Sprache verzichten könnte. Theorie im Medium Film ist auf Übersetzung angewiesen. Was sich im Film selbst als Gemisch von Formen, Tönen und Bildern darstellt, kann als Appell gelesen werden, dieses Gemisch zu entmischen und anschließend in Text und Bild neu miteinander in Beziehung zu setzen. Godard hat diese Dialektik von Ver- und Entmischung, von Konfusion und Klarheit als ein entscheidendes Moment seiner Poetologie beschrieben: »Montrer clairement un mélange, c'est quelque chose d'assez difficile et c'est toujours le cinéma que j'ai essayé de faire... et qui est un peu confus pour les gens. Alors, j'essaie d'être plus clair dans cette confusion en montrant effectivement, en m'intéressant à des moments de mélange.«⁴³

Die Arbeit folgt methodisch den Anregungen Godards und Farockis, wenn sie das Theoretische nicht von außen an die Filme heranträgt, sondern es aus den Bildfolgen selbst entwickelt. Statt der Applikation eines Begriffsapparats, den Filmsemiotik, Psychoanalyse oder andere Disziplinen zur Verfügung stellen, sollen die Filme ihrerseits als Beiträge zu einem theoretischen Diskurs aufgefasst werden, dessen Potential in Lektüren einzelner Filme und Themenkomplexe zu entwickeln ist. Vor diesem Hintergrund wird auch die eklatante Meinungsverschiedenheit zwischen Godard und strukturalistisch orientierten Theoretikern 1966 beim Filmfestival in Pesaro verständlich, die häufig zu Unrecht als »refus à la théorie« auf Seiten Godards interpretiert wurde.⁴⁴ Während diejenigen, die semiotisch argumentierten wie Pier Paolo Pasolini und Roland Barthes, nach einem möglichst präzisen wissenschaftlichen Begriffsapparat suchten, um die ›langage cinématographique‹ analytisch zu beschreiben, setzte Godard im Rückgriff auf phänomenologisch geprägte Denker wie Maurice Merleau-Ponty auf die theoretische (und eher unsystematische) Kraft des Kinos selbst: »Nous sommes les enfants du langage cinématographique«, schreibt er nach dem Festival mit dem charakteristischen

42 William J.T. Mitchell: »Metapictures«, in: Ders.: *Picture Theory*, Chicago: Chicago UP 1994, 35-82: 82.

43 Jean-Luc Godard: *Introduction à une véritable histoire du Cinéma. Tome I*, Paris: Éditions Albatros 1980, 253.

44 Vgl. auch Marc Cerisuelo: »Godard et la théorie: tu n'as rien vu à Pesaro«, in: *CinémAction* Nr. 52, 1989 [Themenheft: *Le cinéma selon Godard*], 192-198: 194.

Pathos des »Ciné-Fils«⁴⁵: »Nos parents, c'est Griffith, Hawks, Dreyer, et Bazin, et Langlois, mais pas vous, et d'ailleurs les structures, sans images, et sans sons, comment pouvez-vous en parler?«⁴⁶ Godard beharrt also auf der Eigenständigkeit des Bildlichen, das von sich aus durchaus in der Lage sei, seine eigene, nicht-prädiktative Theorie zu formulieren und für sich zu sprechen. Das Bild komme vor der Struktur, es folge seinen eigenen Gesetzen und bringe die theoretischen ›Begriffe‹ in der Verknüpfung von Bildern selbst hervor.

Godards Vorbehalt gegen das Akademische und Systematische, der sich in der Konfrontation mit Barthes spiegelt, weist jedoch erneut über seinen unmittelbaren Anlass hinaus. Er ist auch ein Zeichen für den Abstand zwischen dem cinéastischen Diskurs, dem sich Farockis und Godards Texte und Filme verdanken, und dem universitären Sprechen. Was in den sechziger Jahren vergleichsweise unversöhnlich gegeneinander stand, ist mittlerweile zumindest in Teilen fließenden Übergängen gewichen. Farocki und Godard stehen gleichermaßen für den Versuch, beide Seiten ins Gespräch miteinander zu bringen: cinéastisches Schreiben und Sprechen akademisch zu informieren und die akademische Sprache an Filmen zu schulen.⁴⁷ Theorien wahrzunehmen, aber sie vom Kino her und aus seinen Bildern heraus zu denken.⁴⁸

45 So nannte sich der früh verstorbene Filmkritiker Serge Daney, dem Godard einen Nachruf gewidmet hat (Jean-Luc Godard: »Le Ciné-Fils« [1992], in: JLG II., 252-253).

46 Jean-Luc Godard: »Trois mille heures de cinéma« [1966], in: JLG I, 291-295: 294.

47 Viele der interessantesten Denker, die über das Kino geschrieben haben und schreiben, bewegen sich in diesem »Zwischenraum«, der irgendwo auf halber Strecke zwischen Kino- und Hörsaal liegt: Frieda Grafe, Klaus Theweleit, Gilles Deleuze, Serge Daney, Gilberto Perez, Alain Bergala...

48 Entsprechend gehört Godard zu den meistdiskutierten Regisseuren an der Universität, und auch Farockis Filme sind seit den achtziger Jahren stark im akademischen Raum rezipiert worden. Die Literatur zu Godard ist inzwischen unüberschaubar geworden (schon 1979 erschien Julia Lesages Bibliographie Jean-Luc Godard. A guide to references and resources, Boston: Hall 1979). Neben den frühen Untersuchungen von Richard Roud, Jean Collet und Ian Cameron (Richard Roud: Jean-Luc Godard, London: Secker & Warburg 1967; Jean Collet: Jean-Luc Godard, Paris: Seghers 1967; Ian Cameron (Hg.): The Films of Jean-Luc Godard, London: Studio Vista 1967) sind über die Jahre zahlreiche Monographien und Sammelbände erschienen, von denen hier nur einige Neuere zu nennen sind: David Sterritt: The Films of Jean-Luc Godard. Seeing the Invisible, Cambridge: Cambridge UP 1999, Raymond Bellour/Mary Lea Bandy (Hg.): Jean-Luc Godard. Son + Image 1974-1991, New York: Museum of Modern Art 1992, Michael Temple/James S. Williams (Hg.): The Cinema Alone. Essays on the Work of Jean-Luc Godard 1985-2000, Amsterdam: Amsterdam UP 2000, und zuletzt der umfangreiche Tagungsband: Michael Temple/James S. Williams/Michael Witt (Hg.): For Ever Godard, London: Black Dog Publishing 2004. Die erste Biographie Godards hat Colin MacCabe geschrieben: Godard. A Portrait of the Artist at Seventy, New York: Farrar, Straus and Giroux 2003. Der Forschungsstand zu Harun Farocki ist leichter zu überblicken: Zwei 1998 erschienene Bände haben die Arbeiten Harun Farockis

Ausgangspunkt der Untersuchung ist die Tatsache, dass theoretisches Denken üblicherweise umstandslos mit Texten identifiziert wird.⁴⁹ Schon terminologisch scheint logisches Denken an das Wort (den »Logos«) gebunden zu sein. Die Texte und Filme Godards und Farockis schlagen ein anderes Modell vor, in dem die Praxis der Bildproduktion zugleich eine Bildtheorie impliziert. An ihnen ist somit gerade das Zusammenfallen von Theorie und Praxis zu studieren. Mit Blick auf die Malerei hat Maurice Merleau-Ponty nachdrücklich auf die Untrennbarkeit von (gedanklicher) Theorie und (körperlicher) Praxis hingewiesen: »Le peintre, quel qu'il soit, pendant qu'il peint, pratique une théorie magique de la vision.«⁵⁰ Für Merleau-Ponty ist der künstlerische Zugang zur Welt also kein ästhetisches Supplement zum wissenschaftlich-philosophischen Nachdenken. Das Malen ist selbst Modus der Erkenntnis. Seine Überlegung lässt sich aufgreifen und generalisieren. Warum soll theoretisches Denken zwingend sprachlich stattfinden müssen? Könnten nicht Bilder, vor allem aber eine komplexe Verschaltung von Bildern und Tönen, wie sie das Kino seit Anfang des 20. Jahrhunderts bereitstellt, im gleichen Maße oder besser dazu in der Lage sein? Theoretisches Denken, so die These, muss nicht zwingend eine schriftliche oder mündliche Vermittlungsform wählen, sondern kann sich durchaus im Medium Film artikulieren. Dies gilt erst recht, wenn es bei der beschriebenen Theorie um eine Theorie des Bildes, seiner Produktion, Funktion, Distribution und Rezeption geht, wie sie in den Arbeiten Godards und Farockis entwickelt wird.

Die theoretische Prägung der Filme und Texte stellt Anforderungen an ihre Leser und Zuschauer. Godards Filme gelten, ebenso wie die Harun Farockis, seit jeher als anspruchsvoll, schwierig und komplex. Die Sprunghaftigkeit und Assoziativität, das Abbrechen und Neu-Ansetzen, mit der man in Godards Filmen immer wieder konfrontiert wird, ist auch in seine Texte eingegangen. Gilles Deleuze hat dies als das »Stottern«

zum ersten Mal ausführlich untersucht: Rolf Aurich/Ulrich Kriest (Hg.): *Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki*, Konstanz: UVK 1998 und die Dissertation von Tilman Baumgärtel: *Harun Farocki. Vom Guerillakino zum Essayfilm. Werkmonografie eines Autorenfilmers*, Berlin: b_books 1998. Im Herbst 2004 ist darüber hinaus ein englischsprachiger Sammelband zu den Filmen Harun Farockis erschienen, der eine Reihe von vorher bereits erschienenen Texten versammelt und durch einen einführenden Text des Herausgebers ergänzt: Thomas Elsaesser (Hg.): *Harun Farocki. Working on the Sight-Lines*, Amsterdam: Amsterdam UP 2004.

- 49 Auch das Buch Peter V. Zimas (Peter V. Zima: *Was ist Theorie? Theoriebegriff und Dialogische Theorie in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Tübingen/Basel: Francke 2004), das den Rahmen des Begriffsfelds »Theorie« absteckt, zieht eine theoretische Dimension von Bildern nicht in Erwägung. Vgl. vor allem sein Vorwort (ix-xiv) und die Einleitung (1-23, bes. 8), in denen die Sprachlichkeit von theoretischem Denken als *conditio sine qua non* formuliert wird.
- 50 Maurice Merleau-Ponty: *L'œil et l'esprit* [1964], Paris: Gallimard 1988, 17.

Godards beschrieben⁵¹ und darin eine wirksame Methode erkannt, den Vorgaben und Restriktionen eines logozentrischen, von oben nach unten organisierten Diskurses zu entgehen. Für Deleuze macht sich dies vor allem in der Verknüpfung von Bildern und Tönen bemerkbar, die keinem kausalen oder temporalen Prinzip folge, sondern bei Godard durch ein simples UND verbunden seien. Das UND, eine prinzipiell *montierende* Konjunktion tritt an die Stelle einer hierarchischen Beziehung zwischen den Einzelementen des Diskurses, es bringt die gleichmäßig fließende Sprache aus ihrem Gleichgewicht und macht auf das sprachliche Material selbst aufmerksam. Fasst man Godards UND als eine Artikulationsform von Montage auf, so ist damit zugleich einer der zentralen Begriffe benannt, der die Arbeiten Farockis und Godards durchzieht.

Wie eine solche montierende Form von Theorie zu denken ist, beleuchtet die Arbeit aus fünf verschiedenen Perspektiven. Das erste Kapitel – »Le film qui pense« – gibt den Rahmen vor und zeichnet kurSORisch das Verhältnis zwischen dem zu Beginn des 20. Jahrhunderts neuen Medium Film und verschiedenen Formen der Theoretisierung nach. Galt es in der frühen Phase des Stummfilms zunächst, das Kino als Kunstform zu etablieren und aus dem populärkulturellen Zusammenhang des Jahrmarkts herauszulösen, so setzte ab den zwanziger Jahren – insbesondere in der Sowjetunion – eine breite Bewegung ein, die den Film theoretisch zu beschreiben versuchte und auch die eigene filmische Praxis als mindestens implizite Theorie begriff. Besonders in Eisensteins Überlegungen zur »intellektuellen Montage« begegnet eine erste Konzeptualisierung, die Film und Denken eng miteinander verknüpft und Theorie und Filmpraxis miteinander zu identifizieren sucht. Mit dem Sieg des Tonfilms bricht diese Tradition, kaum etabliert, zunächst ab. Sie wird als Beschreibungsmodell von Theorien des filmischen Realismus abgelöst, für die bei allen Unterschieden die Namen André Bazin und Siegfried Kracauer stehen können. Die folgenreiche Trennung zwischen diskursivem und filmschem Denken ist damit dauerhaft vollzogen. Denn auch die Kritiker an realistischen Filmtheorien in den sechziger und siebziger Jahren lassen weitgehend unwidersprochen, dass jede Theorie sich dem Film von außen in Form von Texten nähert. Gegenüber dieser prinzipiellen Unvereinbarkeit, die bis heute zwischen Theorie und Bildpraxis postuliert wird, schlage ich ein alternatives Modell vor, in dem der Film selbst mittels Montage und anderen Relationierungsmöglichkeiten von Bildern zum theoretischen Subjekt wird. Ein solcher Ansatz kann sich einerseits auf neuere Ansätze der Bildwissenschaften – etwa William J.T. Mitchells

51 Vgl. Gilles Deleuze: »Trois questions sur SIX FOIS DEUX«, in: *Cahiers du cinéma* Nr. 271, November 1976, 6-12: 11. Vgl. auch Vrath Öhner: »Godards Stottern«, in: *Meteor* 6 (1996), 28-31.

Begriff des »Metapicture«⁵² – stützen, anderseits auf Überlegungen Klaus Theweleits oder Frieda Grafes, die besonders in Godard einen Vertreter genuin »filmischen Denkens« ausmachen.⁵³

Aus dieser im ersten Kapitel entwickelten These leitet sich notwendig die Frage her, wie eine solche Filmtheorie zu denken ist. Die Kapitel II (»Die Kamera als Pinsel – Malerei und Film«) und V (»Taking pictures – Film und Fotografie«) widmen sich daher filminternen Bruchlinien, an denen Theorie im hier verstandenen Sinne entsteht. Mit den Übergängen zwischen Film und Malerei einerseits, Fotografie und Film andererseits geraten zwei intermediale Schnittpunkte in den Blick, an denen durch die Kontrastierung von unterschiedlichen Bildtypen ein reflexives Potential freigesetzt wird, das dem Film selbst eine Perspektive auf seine Funktionsweise und Möglichkeiten eröffnet. Gerade die Frage nach den selbstreflexiven Möglichkeiten des Films wird hier – stärker, als es bei klassischen »Film im Film«-Konstellationen der Fall ist – durch das Oszillieren zwischen zwei Bildarten gestellt. Der Film spricht, *indem* er einen anderen Bildtypus fokussiert, über sich selbst.

Zwischen die Überlegungen zur Fotografie einerseits, zur Malerei andererseits sind zwei Kapitel geschaltet, die von den Bildern selbst zunächst wegführen, um ›Theorie‹ aus anderen Richtungen zu perspektivieren: Zum einen führt im Kapitel III (»Abweichung als Norm – Anmerkungen zum Essayfilm«) ein resümierender Blick auf die Diskussionen um den Essayfilm verschiedene Positionen vor, die zwar ähnliche wie die in dieser Arbeit verhandelten Probleme betreffen, sie allerdings nicht auf der Ebene der Bildverhältnisse, sondern auf einer gattungstheoretischen Folie diskutieren. Die Bezeichnung Essayfilm, die für die Filme Farockis und Godards häufig herhalten muss, verdeckt, dass in ihren Filmen grundsätzliche Fragen des Umgangs mit Bildern – ihren Möglichkeiten, ihrer Ideologie, ihrer Einbettung in gesellschaftliche und politische Zusammenhänge – gestellt werden, die nur schwer über einen Gattungsbegriff zu erfassen sind. Der unglücklich gewählte und wenig trennscharfe Begriff ›Essayfilm‹ führt in seiner Übertragung einer bereits in der Literaturwissenschaft unklaren Gattung zu einer gesonderten Behandlung von Filmen, deren Fragestellungen über den jeweils konkreten Film hinausreichen und die Bildverknüpfung insgesamt betreffen. Die formale Bestimmung des Essays, die Theodor W. Adorno in den fünfziger Jahren vorgenommen hat, kann – gegen seine erklärte Abneigung gegenüber dem Kino – als implizite Montagetheorie gelesen und auf die Konstruktion von Filmen übertragen werden: »Der Essay [...] nimmt den antisystematischen Impuls ins eigene Verfahren auf und führt Begriffe

52 Vgl. Mitchell: »Metapictures«, 35-82.

53 Vgl. Theweleit: Deutschlandfilme, 7-87.

umstandslos, »unmittelbar« so ein, wie er sie empfängt. Präzisiert werden sie erst durch ihr Verhältnis zueinander.«⁵⁴ Adorno sieht also nicht nur eine Verwandschaft zwischen der Form des Essays und einem »montierenden Denken«, sondern er rückt die Gattung auch insgesamt in die Nähe des Theoretischen, wenn er dem Essay neben einer »Affinität zum Bild«⁵⁵ bescheinigt, er sei »notwendig der Theorie verwandt«.⁵⁶

Die Produktion von Filmtheorie im hier entwickelten Sinne ist nicht nur an den Bruchlinien zwischen verschiedenen Bildtypen zu finden. Sie hat auch einen spezifischen Ort in der Filmpraxis, dem mit dem »Zwischenspiel im Schneideraum« (Kapitel IV) ein eigenes Kapitel gewidmet ist. Im Rahmen ihrer Untersuchung der Voraussetzungen filmischen Sprechens steht bei beiden Regisseuren der Schnittplatz als Motiv und Ort »praktischer Theorie« im Zentrum. Die Lektüre und Relationierung von Bildern als ein Akt gleichzeitiger Rezeption und Produktion macht die Arbeit im Schneideraum aus, der in dieser Hinsicht am deutlichsten das Reflektieren über den Film mit dem Film selbst kurzschießt: Der Schnittplatz ist der Ort, an dem filmisches Denken und die Gesten des Handelns miteinander in Berührung geraten. Der Filmstreifen wird zum taktilen Material, in das es per Montage einzugreifen gilt. Auge und Hand werden produktiv miteinander verschaltet. Mit den Händen ist zugleich ein Motiv benannt, das die Filme Farockis und Godards seit mehr als dreißig Jahren erstaunlich konstant durchzieht, und dem im abschließenden Kapitel Raum gegeben wird. »Zwei oder drei Möglichkeiten, mit den Händen zu sprechen« (Kapitel VI) stehen für mindestens ebenso viele Möglichkeiten, über das Verhältnis von abstrakter Konzeption und konkretem Eingriff zu reden. Die Hand ist hier vermittelndes Organ (»Medium«), das Theorie und Praxis verbindet.

Der französische Filmkritiker und -theoretiker André Bazin, der für Farocki und Godard sowohl als Inspiration als auch als Gegenfigur gelten kann, hat in den fünfziger Jahren eine vereinfachende, aber in ihrer Vereinfachung hilfreiche Unterscheidung zwischen zwei Typen von Filmemachern getroffen: Unter den Regisseuren gebe es solche, die an das Bild und andere, die an die Realität glauben.⁵⁷ Die »Realisten« versuchen

54 Theodor W. Adorno: »Der Essay als Form« [1958], in: Ders.: *Noten zur Literatur*, hg. von Rolf Tiedemann, 5. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, 9-33: 20.

55 Ebd., 32.

56 Ebd., 26.

57 Vgl. André Bazin: »L'évolution du langage cinématographique« [1951,52, 55], in: Ders.: *Qu'est-ce que le cinéma*, Tome I: *Ontologie et langage*, Paris: Les Éditions du Cerf 1958, 131-148: 132. Für eine kritische Rekonstruktion beider

(in der Nachfolge von Leon Battista Albertis folgenreicher Denkfigur, das Gemälde als Fenster aufzufassen⁵⁸), durch das Bild auf der Leinwand hindurchzuschauen; die Bildgläubigen dagegen seien sensibel für die Mechanismen und Formen der Aufzeichnung, mit denen sich der »effet de réel«⁵⁹ zuallererst produzieren lässt. Bazin selbst hat die Unterscheidung als provisorisch verstanden und auf das amerikanische Kino zwischen 1920 und 1940 bezogen. Sie auf Jean-Luc Godard und Harun Farocki zu übertragen, zeigt vor allem ihre Grenzen auf. Denn gemeinsam ist beiden, von Beginn an auf die Untrennbarkeit von Bild und Realität hingewiesen zu haben. Wer im Kontext des Kinos vom Bild spricht, spricht immer auch von der dargestellten Realität, wer von der Realität redet, meint zugleich unausgesprochen ihre Vermittlung.⁶⁰ In *LA CHINOISE* hat Godard dies auf die bündige Formel gebracht, in der Kunst habe man es nicht mit einer Reflexion der Wirklichkeit, sondern mit der Wirklichkeit der Reflexion zu tun. Insofern werfen die Filme Godards ebenso wie die Farockis immer einen doppelten Blick auf die Welt: Im Versuch, das Medium ebenso zu beobachten wie das, was »durch« es vermittelt wird, sind sie sensibel für die Materialität des reflektierenden Werkzeugs und für die des reflektierten Objekts.

Positionen vgl. Rudolf Kersting: *Wie die Sinne auf Montage gehen. Zur ästhetischen Theorie des Kinos/Films*, Basel/Frankfurt am Main: Stroemfeld 1989, 268f. Bazins Hauptwerk *Qu'est-ce que le cinéma?* liegt seit kurzem in einer vollständigen Übersetzung der »Édition définitive« von 1975 vor: André Bazin: *Was ist Film?*, aus dem Französischen von Robert Fischer und Andrea Düpee, Berlin: Alexander Verlag 2004.

- 58 Vgl. Leon Battista Alberti: *Kleinere kunsttheoretische Schriften*, hg. von Hubert Janitschek, Osnabrück: Zeller 1970 [= Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance Band 11], 47.
- 59 So Roland Barthes' vielzitierte Formulierung. Vgl. Roland Barthes: »L'effet de réel« [1968], in: Ders.: *Œuvres Complètes. Tome II: 1966-1973*, hg. von Eric Marty, Paris: Seuil 1994, 479-484.
- 60 Ähnlich analysiert Yvonne Spielmann Godards reflexive Praxis: »Die im Film selbstreflexiv vorgetragene Analyse der medial vermittelten Wirklichkeit inkludiert hier im engeren Sinne zwei Aspekte von Medialität: Die Inszenierung von Realität und die Herstellung oder Aufrechterhaltung eines *effet de réel* auf der einen Seite, aber auch die Unterbrechungen und den Eingriff in die Inszenierung auf der anderen Seite (hervorgerufen durch die Zerlegung und Zerstörung von kontinuierlichen Vorgängen, gewohnten Zusammenhängen und visueller Homogenität). Filmsprachlich lauten diese beiden Phänomene: *mise en scène* und *Montage*.« (Yvonne Spielmann: »Zerstörung der Formen: Bild und Medium bei Jean-Luc Godard«, in: Volker Roloff/Scarlett Winter (Hg.): *Theater und Kino in der Zeit der Nouvelle Vague*. Tübingen: Stauffenburg 2000, 111-124: 114.)

