

## AUFHEBEN

---

Zu Beginn der 80er Jahre vollzieht sich in Farockis Schaffen ein entscheidender Wandel. Denn mit *Etwas wird sichtbar* (1982) nimmt die ästhetische Agitation der 70er Jahre ein Ende. Aus der Distanz beinahe eines Jahrzehnts reflektiert Farocki im Film die mediale Inszenierung des Vietnamkriegs sowie sein Selbstverständnis als Guerillafilmer:

Two weeks before the shoot in 1980 I realised what I hadn't admitted to myself for a long time: that I had sided with the Vietcong without dealing with the politics of the victorious communist regime and without mentioning the boat people or the detention camps. I cancelled, and wrote a new script. A year later we began to shoot.<sup>1</sup>

Im Lichte dieser Erkenntnis wird ein agitatorisches Filmemachen schliesslich unmöglich. Anstatt jedoch den Vietcong im Nachhinein zu verurteilen, stellt sich Farocki die Frage, was der Vietnamkrieg denn nun sichtbar machte, was durch diesen zum Vorschein kam. Indem er die Aufmerksamkeit auf die unvorhersehbaren Mechanismen von Parteinahme richtet, beschäftigt er sich zentral mit der Thematik des Verbindens, Trennens, Auseinanderhaltens und Vermischens.

Stellvertretend für den im Film ausgetragenen Konflikt steht eine Konfrontation zweier Agenten der sich bekriegenden Parteien zu Beginn und Schluss des Films. Während sich die Agenten mit gezogenen Waffen gegenüberstehen, meint der eine: »Der Anfang einer Untersuchung ist, dass man Ideen miteinander verbindet, das Ende ist, dass man sie trennt.« Zum Schluss des Films liegen die leblosen Körper beider Agenten nebeneinander auf dem Boden. Ein Polizist der Spurensicherung zeigt auf eine Blutlache zwischen den Leichen und meint: »Da sehen Sie, sehen Sie: Ihr Blut hat sich vermischt.«

---

1 Farocki, »Written Trailers«, 2009, 224.

Der Film erklärt den Vietnamkrieg zu einem Experiment, in dessen Fortgang sich keine Idee durchzusetzen vermag. Nicht nur gibt es keine Gewinner und Verlierer – die Parteien töten sich gegenseitig –, das Blut der Opponenten vermischt sich letztlich. Farocki verschreibt sich hier einem dialektischen Geschichtsverständnis, das sich im Sinne Hegels der widersprüchlichen Kräfte der Aufhebung bewusst ist: Das Ende einer Untersuchung besteht weniger im Trennen der Ideen als in der Integration der unterschiedlichen Positionen. Weder die eine noch die andere besteht unverändert fort und doch sind beide nach wie vor präsent. Während sich eine auf die Kritik konzentrierte Filmpraxis notwendig aufs Trennen spezialisiert (»krinein« [unter]-scheiden, trennen) und man sich die Poetik des Witzes als Poetik der schnellen Verbindung vorstellen muss, so rückt nun das Ergebnis der zugrundeliegenden epistemischen Operationen ins Zentrum der Aufmerksamkeit.

Es ist bezeichnenderweise ein Text über das *Fürsichsein* – welches den Ausschluss des Anderen bedingt –, in dem Hegel an »die gedoppelte Bedeutung unseres deutschen Ausdrucks aufheben« erinnert:<sup>2</sup>

Unter aufheben verstehen wir einmal soviel als hinwegräumen, negieren, und sagen demgemäß z.B., ein Gesetz, eine Einrichtung usw. seien aufgehoben. Weiter heißt dann aber auch aufheben soviel als aufbewahren, und wir sprechen in diesem Sinn davon, daß etwas wohl aufgehoben sei. Dieser sprachgebrauchliche Doppelsinn, wonach dasselbe Wort eine negative und eine positive Bedeutung hat, darf nicht als zufällig angesehen noch etwa gar der Sprache zum Vorwurf gemacht werden, als zu Verwirrung Veranlassung gebend, sondern es ist darin der über das bloß verständige Entweder-Oder hinausschreitende spekulative Geist unserer Sprache zu erkennen.<sup>3</sup>

Das Spekulative ist für Hegel jene Leistung des Verstandes, welche sich nicht in der einseitigen Bestimmung erschöpft, »sondern als Totalität diejenigen Bestimmungen in sich vereinigt enthält, welche dem Dogmatismus in ihrer Trennung als ein Festes und Wahres gelten«.<sup>4</sup> Es klingt hier nicht zufällig jene im ersten Kapitel nachgezeichnete Entwicklung in Farockis kritischer Praxis an, die sich im Laufe der 70er Jahre der Gefahr einer sich lediglich in der Opposition agierenden Haltung bewusst wird. Das Kritisierte wird durch die Kritik nicht einfach negiert, vielmehr bringt sie zum Ausdruck, in welchem

---

<sup>2</sup> Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*, 1986, 204.

<sup>3</sup> Hegel, 204f.

<sup>4</sup> Hegel, 99.

Masse das Kritisierte durch Abgrenzungsbegehren an der Ausbildung der eigenen künstlerischen Praxis mitarbeitet. Das Kritisierte wird in der Kritik aufgehoben:

Was sich aufhebt, wird dadurch nicht zu Nichts. Nichts ist das Unmittelbare; ein Aufgehobenes dagegen ist ein Vermitteltes, es ist das Nichtseiende, aber als Resultat, das von einem Sein ausgegangen ist; es hat daher die Bestimmtheit, aus der es herkommt, noch an sich.<sup>5</sup>

Es fällt nicht schwer, die im vergangenen Kapitel herausgearbeitete Poetik des Nebeneinanders, Farockis genuinen Modus des Vergleichens, als den Versuch zu erkennen, die zugrundeliegende Mechanik der Aufhebung erfahrbar zu machen. Montaignes Waage fasst ins Bild, wie es dieser Form des Vergleichens mehr ums Austarieren – ums Aufheben unterschiedlicher Kräfte – geht, als ums eindeutige Ausschlagen der Waagschale auf eine Seite.

Dass Hegels spekulative Logik als Gegenpart der praktischen Vernunft letztlich stets eine »Transformation in Richtung Logos, Wort, Begriff« fordert, bringt dabei auf den Punkt, worin sich Farockis Verständnis ästhetischer Erkenntnis fundamental von Hegel unterscheidet.<sup>6</sup> Während die dialektische Aufhebung für Hegel die Sache des spekulativen Geistes alleine ist, so dienen im Folgenden Handlungen des Körpers – wie beispielsweise das Berühren – als Modelle derselben Mechanik der Aufhebung.

Deshalb lässt sich dieses Kapitel auch als ein Ausbuchstabieren der wortwörtlichen Bedeutungen der Aufhebung lesen. Es beginnt mit dem Aufheben vom Boden, »aus dem Sumpf, in dem es schlummert«,<sup>7</sup> und dem Sammeln abgefallener, vergessener, übersehener Bilder, beschäftigt sich anschliessend mit dem Aufheben eingebüter, ritualisierter Wissensordnungen, indem es in der Berührung, der Einfühlung und der restituierenden Profanierung Momente einer eigentümlichen Opposition aufzeigt, die ihre Gegenstände schliesslich aufhebt im Sinne des Erhaltens und Zugänglichmachens für Andere, Spätere, für die Nächsten.

---

5 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Wissenschaft der Logik I, Erster Teil: Die objektive Logik. Erstes Buch* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986), 113f.

6 Andreas Jacke, »Berühren und Begreifen«, in *Ästhetisches Wissen*, hg. von Christoph Asmuth (Berlin: De Gruyter, 2015), 346f.

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

## Glaner, Profaner, Restituer

In einer Szene von *Etwas wird sichtbar* (1981) liest ein Vietcong die Hülsen eines amerikanischen Maschinengewehrs auf, um damit seine eigene Munition herzustellen: Der Abfall des Feindes wird zur Waffe gegen selbigen umfunktioniert. Die Ränder und Enden eines Systems, die vernachlässigte Peripherie wird unversehens zur Brutstätte des Widerstands. Unverkennbar handelt es sich hierbei um eine Reflexion der Guerillataktik, mit der Farocki während der 70er Jahre den medialen Machtapparat zu unterwandern suchte.

Immer wieder wird in *Etwas wird sichtbar* die unterschiedliche Kriegsführung der USA und des Vietcong zum Ausgangspunkt für Überlegungen zur Möglichkeit des Widerstandes gegen einen übermächtigen Feind. Als basaltischer Aspekt wird auf den Ackerbau eingegangen, dessen Industrialisierung im Westen ein schlagendes Beispiel liefert:

Die Felder sind gross. Die Erntemaschine fährt fünf Meilen geradeaus und macht dann eine Wende. Weil die Maschine gross ist, schnell fährt und die Maschinenstunde teuer ist, macht sie am Rande des Feldes eine grosse Wende. [...] Wo es gerade ist, ist die amerikanische Produktionsweise überlegen, wo es krumm ist, da siegt die vietnamesische. [...] Nur wer von dem lebt, was am Rande wächst, kann die USA bekämpfen.

Die Unterdrückten müssen es verstehen, ihre Marginalität zu ihren Gunsten zu nutzen, indem sie im Schatten des ökonomisch skalierbaren Systems operieren. Die Geste des Auflesens des anderswo Abgefallenen, des Errichtens einer Existenz im Schatten einer anderen, wird auch für Agnes Varda in *Les glaneurs et la glaneuse* (2000) zum poetologischen Merkmal ihrer essayistischen Arbeitsweise. Die ›Glanage‹ bezeichnet das mit dem Prokariat assoziierte Ährenlesen respektive die Nachlese, also das Aufsammeln des bei der Ernte liegengebliebenen Getreides.<sup>8</sup>

---

8 Eine vergleichbare, allegorische Figur findet Benjamin im Lumpensammler, in dessen Bild er Siegfried Kracauers fragmentarische Form der Geschichtsschreibung fasst: »Einen Lumpensammler frühe im Morgengrauen, der mit seinem Stock die Redelumpen und Sprachfetzen aufsticht, um sie murrend und störrisch, ein wenig versoffen, in seinen Karren zu werfen, nicht ohne ab und zu einen oder den anderen dieser ausgebliechenen Kattune ›Menschenturm,› Innerlichkeit,› Vertiefung‹ spöttisch im Morgenwinde flattern zu lassen.« Walter Benjamin, »Ein Aussenseiter macht sich bemerkbar. Zu S. Kracauer, ›Die Angestellten‹, in *Kritiken und Rezensionen*, hg. von Hella Tiedemann-Bartels, Bd. 3 (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991), 225.

Allegorisch gesprochen gibt es am Rande der Gesellschaft nicht nur keine gesicherten Lebensumstände, sondern auch keine »sicheren Gefühle«, keine »gesicherten Erkenntnisse«, wie es im Film heißtt. Als Situationisten hatten die Protagonisten von *Etwas wird sichtbar einst geschworen*, »nie etwas Festes aufzubauen«: »Schön sind nur die schwarzen Zelte der Nomaden«, hiess es in ihrem »Manifest der schwarzen Zelte«. Ethisch vertretbar sind ihnen zufolge nur Lebensweisen, die beweglich bleiben und es verstehen, im Einklang mit den vorgefundnen Bedingungen zu leben.

Die Voraussetzung jeglichen epistemischen Ungehorsams ist die Unabhängigkeit von gesicherten Erkenntnissen. Obschon der Film diese Haltung schliesslich als Utopie ausweist, indem der Protagonist später im Film seine Bemerkungen zum Feldbau kritisch kommentiert, so erhält sich im späteren Schaffen Farockis eine entscheidende Taktik der Guerilla. In erkenntnistheoretischer Hinsicht wird der Guerillafilmemacher nämlich zum nomadischen Jäger und Sammler: Anstatt auf gesichertem Terrain gesäte Erkenntnisse zu kultivieren, steht die Suche und die Wiederverwertung im Vordergrund.<sup>9</sup>

Eine essayistische Arbeitsweise führt nicht nur zur Schwierigkeit, die daraus entstehenden Produkte zu verorten – Hans Magnus Enzensberger nennt einen seiner Essaybände beispielsweise »Nomaden im Regal« –, sie setzt geradezu eine nomadische Geisteshaltung voraus, deren Erkenntnisse sich gegenüber den offiziellen Wissensbeständen aus einer »minderen Wissenschaft«, einer »Nomadologie« generieren.<sup>10</sup> Genau eine solche Wissenschaft, nämlich eine »Phänomenologie der kleinen, minderen Bilder«,<sup>11</sup> betreibt Farocki Didi-Huberman zufolge, wenn er sich in seinem Werk immer wieder mit jenen abgefallenen Bildern beschäftigt, die anderorts übersehen werden, entweder weil deren Sichtung und Aufarbeitung keine Aussichten auf einen epistemischen Gewinn versprechen – wie etwa bei den

<sup>9</sup> Dies trifft bemerkenswerterweise nicht nur für bereits existierende, gefundene Bilder zu, sondern ebenso für Farockis dokumentarische Praxis: »Having filmed a good scene proves we were able to predict when and where a particular event would take place. In this sense we're more similar to the hunter than to the artisan who makes something. We don't make pictures; we take them.« Harun Farocki, »Über das Dokumentarische. On the Documentary (2015)«, in *Harun Farocki: Another Kind of Empathy*, hg. von Antje Ehmann und Carles Guerra (London: Koenig Books, 2016), 110.

<sup>10</sup> Vgl. Gilles Deleuze und Félix Guattari, »1227 – Abhandlung über Nomadologie: Die Kriegsmaschine«, in *Tausend Plateaus*, hg. von Günther Rösch (Berlin: Merve, 2005), 481–586.

<sup>11</sup> Didi-Huberman, *Remontagen der erlittenen Zeit*, 2014, 228.

operativen Bildern – oder deren Gebrauch institutionell derart verankert ist, dass sie innerhalb des herrschenden Machtdispositivs unhinterfragt bleiben. Dies trifft insbesondere auf die Pressebilder aus dem Vietnamkrieg in *Etwas wird sichtbar zu*, auf die Drohnenaufnahmen des Golfkriegs in *Auge/Maschine* (2001) oder die Überwachungsaufnahmen aus Gefängnissen in *Ich glaubte Gefangene zu sehen* (2000).

Mit dem Sammeln, wie es Walter Benjamin an zahlreichen Stellen beschreibt, hat Farockis »Glanage« allerdings wenig gemein. Während Benjamins Sammler zu Beginn seiner Suche noch ein genaues Bild davon haben mag, wonach er Ausschau hält, so lässt er sich im Laufe seiner Suche zusehends von deren Eigendynamik lenken:

Es ist beim Sammeln das Entscheidende, daß der Gegenstand aus allen ursprünglichen Funktionen gelöst wird, um in die denkbar engste Beziehung zu seinesgleichen zu treten. Diese ist der diametrale Gegensatz zum Nutzen und steht unter der merkwürdigen Kategorie der Vollständigkeit.<sup>12</sup>

Obschon Farocki ebenfalls einen Gebrauch der Bilder anstrebt, der in einem diametralen Gegensatz zu ihrem angestammten Nutzen steht, so generiert sich dieser nicht aus der Neuordnung des Materials aufgrund von Merkmalen der Ähnlichkeit. Weder geht es bei Farocki je um das Anhäufen von Bildern einer Vollständigkeit wegen, noch ist ihm wie dem Sammler »der Besitz das allertiefste Verhältnis [...], das man zu Dingen überhaupt haben kann«.<sup>13</sup> Im Gegenteil: Farockis Praxis lässt sich Didi-Huberman zufolge viel eher mit dem Gegenbegriff zur Appropriation, der Restitution beschreiben:<sup>14</sup> Er birgt entlegene oder problematische Bilder, um den historischen Gehalt der Bilder jenen wieder zugänglich zu machen, denen die Bilder ursprünglich entrissen wurden. Farocki liefert, in anderen Worten, den »missing countershot«, die gegenüberliegende Perspektive, die Kehrseite einer Bildtradition.<sup>15</sup>

---

<sup>12</sup> Benjamin, *Das Passagen-Werk*, 1991, 271.

<sup>13</sup> Walter Benjamin, »Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln«, in *Gesammelte Schriften*, hg. von Rexroth Tillman, Bd. 4 (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991), 396.

<sup>14</sup> Vgl. Didi-Huberman, *Remontagen der erlittenen Zeit*, 2014, 195. Vgl. Kapitel *Ästhetische Emanzipation*.

<sup>15</sup> Thomas Elsaesser und Alexander Alberro, »Farocki: A Frame for the no longer visible: Thomas Elsaesser in Conversation with Alexander Alberro«, in *e-flux Journal*, 06.11.2014, <https://www.e-flux.com/journal/59/6111/farocki-a-frame-for-the-n>

Didi-Huberman schlägt vor, die zugrundeliegende Geste von Farockis Relektüren mit Agambens Verständnis der Profanierung zu fassen:<sup>16</sup>

Und wenn weihen (sacrare) der Terminus war, der den Austritt der Dinge aus der Sphäre des menschlichen Rechts bezeichnete, so bedeutet umgekehrt profanieren, sie dem freien Gebrauch der Menschen zurückzugeben.<sup>17</sup>

Das entscheidende Moment der Profanierung im Gegensatz zur Säkularisierung, die Agamben zufolge lediglich eine Übertragung »der himmlischen Monarchie auf die Erde« darstellt, liegt im wiedergewonnenen Gebrauch der Sache:<sup>18</sup>

Denn profanieren heißt nicht einfach die Absonderungen abschaffen und auslöschen, sondern lernen, einen neuen Gebrauch von ihnen zu machen, mit ihnen zu spielen. Die klassenlose Gesellschaft ist nicht eine Gesellschaft, die jegliche Erinnerung an die Klassenunterschiede abgeschafft und verloren hat, sondern eine Gesellschaft, die deren Vorrichtungen zu entschärfen verstand, um einen neuen Gebrauch möglich zu machen, um sie in reine Mittel zu verwandeln.<sup>19</sup>

Im Kapitel zur *Ästhetischen Emanzipation* wurde bereits auf Farockis *détournement* eingegangen, dessen Ziel nahe an der von Didi-Huberman vorgeschlagenen Profanierung liegt. Indem Farocki die selbstherrliche Ästhetik eines Nazi-Bildbandes aufgreift und sie mittels seiner Relektüre einem neuen Gebrauch zuführt, profaniert er die Bilder mit der von Agamben beschriebenen Mechanik der Aufhebung.<sup>20</sup>

o-longer-visible-thomas-elsaesser-in-conversation-with-alexander-alberro/ [12.5.2017], nicht nummeriert.

<sup>16</sup> Vgl. Didi-Huberman, *Remontagen der erlittenen Zeit*, 2014, 195.

<sup>17</sup> Giorgio Agamben, »Lob der Profanierung«, in *Profanierungen* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2005), 70.

<sup>18</sup> Agamben, 74.

<sup>19</sup> Agamben, 85.

<sup>20</sup> Im Zusammenhang mit der Profanierung ist die etymologische Verwandtschaft von Religion und Relektüre zu beachten: »Der Ausdruck *religio* kommt nicht, wie eine ebenso fade wie ungenaue Etymologie es möchte, von *religare* (das, was das Menschliche und das Göttliche zusammenbindet und vereint), sondern von *relegere*, das auf die Ge-wissenhaftigkeit und die Aufmerksamkeit, die bei den Beziehungen zu den Göttern walten sollen, und auf das besorgte Zögern (das Wiederlesen – *relegere*) vor den Formen – und Formeln hinweist, an die man sich halten muß, wenn man die Absonderung zwischen Heiligem und Profanem respektieren will. *Religio* ist nicht das, was Menschen

Es ist kaum dem Zufall zuzuschreiben, dass in einer der Schlüsselszenen von *Etwas wird sichtbar* – jenem Film also, der die Agitation beschliesst – ein Wandel in der Praxis der Restitution vollzogen wird. Die beiden Protagonisten sehen sich selbst in einem kleinen Spiegel an der Wand inmitten von Fotografien vom Krieg und entdecken so »their collusive kinship with the point of view of the aggressor in the Vietnam War«:<sup>21</sup> »Wie unerlaubt das aussieht«, heisst es im Film,

ein Bild von uns zwischen den Bildern vom Krieg [...]. Es sieht so obszön aus, weil wir unverletzt sind. Die Opfer auf diesen Bildern sind alle blutig. Die Täter sind alle unverletzt.

Abb. 11: *Etwas wird sichtbar* (1982)



Hier sind die Bilder nicht mehr nur Zeugen eines Ereignisses, sondern werden an der Wand hängend in eine Konstellation mit dem Bild der Protagonisten gebracht. Foucault beschreibt bekanntermassen zwei Arten des Umgangs mit einem Dokument. Es lässt sich in einem historischen Zugriff danach fragen, was ein Dokument bedeutet, ob es der Wahrheit verpflichtet ist, ob es authentisch oder gefälscht ist.<sup>22</sup> Diese Position wird in der Szene vom Protagonisten vertreten, der die Bilder interpretiert. Er sieht sich das Bild neben dem Spiegel an und erkennt darin eine in der dichotomischen Logik des Krieges verharrende Doppelung:

---

und Götter verbindet, sondern das, was darüber wacht, daß sie voneinander unterschieden bleiben.« Agamben, 71f.

<sup>21</sup> Elsaesser, »Harun Farocki: Filmmaker, Artist, Media Theorist«, 2004, 18.

<sup>22</sup> Michel Foucault, *Archäologie des Wissens* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1981), 14.

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

Von dieser allegorisierenden Rezeption unterscheidet sich der archäologische Zugang. Dieser versucht nicht mehr, das Dokument selbst zu interpretieren, sondern lotet dessen Platz im Gefüge einer Episteme aus. Im Zentrum steht nicht mehr ein geschichtliches Ereignis, sondern die Artefakte seiner medialen Überlieferung, genauer die Frage, wie diese Dokumente Wahrheit produzieren. Dafür steht die Protagonistin, die die Bilder in einen Zusammenhang mit ihrer Position bringt. Während sie die Obszönität ihrer Unversehrtheit feststellt, verdeckt sie das Gesicht ihres Geliebten. Diese Geste lässt sich freilich unterschiedlich auslegen – nicht zuletzt weist sie aber darauf hin, dass ihr Partner nicht in die Konstellation der Bilder an der Wand gehört, da er diese lediglich als Zeuge eines Ereignisses liest – seine eigene Position also nicht in Relation zu den Bildern stellt.<sup>23</sup>

Während die historische Methode Monamente in Dokumente verwandelt, arbeitet die archäologische Methode von den Dokumenten her:<sup>24</sup> Jedweder Aspekt der Überlieferung der Dokumente wird darauf befragt, welcher Politik der Wahrheit er verpflichtet ist und aus welcher Machtstruktur er beglaubigt wird. Mit Foucault gesprochen wandelt sich in der Perspektive der Protagonistin der geschichtliche Blick auf die Pressebilder zu einem archäologischen, der die Machtstrukturen des zugrundeliegenden Bilderregimes offenlegen will und die eigene Position dabei mitreflektieren muss. Dies ist der neue Gebrauch, den Farocki mit seiner Relektüre der Pressebilder vorschlägt.<sup>25</sup> Diese werden nicht einfach als propagandistisch abgetan, sondern

<sup>23</sup> Dies wird nicht die letzte Szene bei Farocki bleiben, in der eine Hand ins Bild eingreift. Am berühmtesten ist wohl der Eingriff in *Bilder der Welt*, der die Gesichter der algerischen Nomadenfrauen von Neuem verdeckt, um dadurch die Dignität der von den französischen Kolonialmächten ohne Schleier Fotografierten wiederherzustellen.

<sup>24</sup> Vgl. Foucault, *Archäologie des Wissens*, 1981, 15.

<sup>25</sup> Ein passendes Beispiel dafür stellt *Videogramme einer Revolution* (2014) dar, in dem Farocki in Zusammenarbeit mit Andrei Ujica Videoaufnahmen der rumänischen Revolution von 1989 montiert. Die Antwort auf die Frage, weshalb die Aufständischen das staatliche Fernsehen, aber nicht den Präsidentenpalast stürmten, ist in diesem Um-

ermöglichen durch ihre Profanierung eine Selbsterkenntnis. Das Gesicht des Partners soll dabei nicht in der obszönen Rolle des unverwundeten Interpretanten in der Konstellation erscheinen. Der Eingriff signalisiert nicht bloss die Sanktionierung des historisierenden Zugriffs auf die Bilder, sondern auch die Möglichkeit einer wiedererlangten Würde und Dezenz im Umgang mit ihnen.

## **Ein Nomade im Museum**

Ab Mitte der 1990er Jahre zeichnet sich ein einschneidender Wandel in Farockis Arbeit ab. Wegen ausbleibender Zuschauer zeigen immer weniger Kinos seine Filme und gleichzeitig brechen die Auftragsarbeiten fürs Fernsehen weg.<sup>26</sup> Es handelt sich dabei um eine Entwicklung, die nicht nur Farocki betraf, sondern zu einem gewissen Teil mit einer neoliberalen Restrukturierung der Medienlandschaft anfangs der 90er Jahre erklärbar ist.<sup>27</sup> Nicht-kommerzielle Formate, die bis anhin zu Randzeiten im öffentlich-rechtlichen Rundfunk Platz fanden, verschwanden schliesslich gänzlich: »Video essays and experimental films remained for the most part unseen save for some rare screenings in metropolitan film museums or film clubs, [...] before disappearing again into the darkness of the archive.«<sup>28</sup> Als Folge davon lässt sich eine Abwanderung experimenteller Filmformen in die Kunstwelt beobachten. Neben Farocki haben auch Chris Marker, Chantal Akerman, Raul Ruiz, Peter Greenaway und – wenngleich eher verneinend – Jean-Luc Godard Installationen für den Kunstraum entworfen.

Die Chancen, die sich dadurch für den experimentellen Film ergeben, sind zahlreich. Farocki erreicht im Grunde erst durch seine Installationen ein substantielles Publikum. Dank dieses Erfolgs werden auch ältere Arbeiten von der Kunstwelt wahrgenommen und auf neuen Kanälen gezeigt und besprochen. Darüber hinaus sind zentrale Aspekte seiner künstlerischen Praxis auf

schlag enthalten, den der Film auszustellen versucht, indem er zeigt, »how TV stops recording reality and starts creating it instead«. Hito Steyerl, »Politik der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstmuseum«, in *springerin*, 03.2003, <https://www.springerin.at/2003/3/politik-der-wahrheit> [12.06.2019], nicht nummeriert.

26 Farocki, »Written Trailers«, 2009, 229.

27 Hito Steyerl und Harun Farocki, *A Magical Imitation of Reality* (Kaleidoscope Press, 2011), nicht nummeriert.

28 Hito Steyerl, »In Defense of the Poor Image«, in *e-flux Journal* Nr. 10, 11. 2009, nicht nummeriert.

die sich ändernden räumlichen Begebenheiten im Übergang vom Kino zum Museum zurückzuführen. Bestes Beispiel dafür ist sicherlich die weiche Montage, die das Prinzip der seriellen Bildfolge in ein Nebeneinander übersetzt. Nebst dem kommerziellen Zwang, in den Kunstraum abzuwandern, gibt Farocki vor allem aber auch eine bestimmte Rezeptionshaltung beim Publikum an, die notwendig ist, damit solch ungewohnte Formate überhaupt angenommen werden. Denn die Besucher von Kunsträumen haben »eine weniger eng umrissene Vorstellung davon [...], wie Bilder und Töne sich fügen sollten. Sie sind eher bereit, den Maßstab einer Arbeit in ihr selbst zu suchen«.<sup>29</sup>

Doch die Transition in die Kunstwelt stellt seine essayistische Praxis vor ein ungewohntes Problem, das unmittelbar mit deren Marginalität zusammenhängt. Die Profanierung und Restitution sind konstitutiv an dessen Aussenseiterrolle geknüpft: Glaublich können diese Prozesse nur von einer finanziell unabhängigen und epistemisch unbefangenen Position vertreten sein. Überdies ist die Aufnahme in einen künstlerischen Kanon direkt mit der Er-schaffung einer Autorfigur verbunden, vor der sich Farocki mit seiner kollektiven Arbeitsweise eigentlich bewahren wollte.<sup>30</sup> Ebenso wenig wie es sich beim ›Glaneur‹ um einen Sammler handelt, so ist er auch kein zielstrebiger Finder. Farocki bemerkt im Austausch mit Hito Steyerl, dass sich durch die Hintertür des Kurators wieder ein Kult um die Autorschaft in den Kunstbetrieb einschleicht. Das ist die Gefahr eines Kunstverständnisses, das den Autor nicht mehr als Produzenten und Erfinder, sondern als Finder und Arrangeur versteht:

The renunciation of authorship masks a hidden cult of the author: he who finds knows how to judge and is therefore the true author. There is a long tradition of this in modernism. The role of the curator or DJ or film programmer has been much celebrated in recent times.<sup>31</sup>

Der Glaneur aber nutzt seine gefundenen Objekte und deren Aufbereitung nicht, um damit eine Gelehrsamkeit, ein ästhetisches Verständnis oder ein seismographisches Kulturgespür auszustellen, aus dem wieder eine Autorschaft zu behaupten ist. Er will durch seine Objekte nicht vordergründig seine Person im institutionellen Machtgefüge des Kunstmarktes profilieren.

<sup>29</sup> Farocki, »Quereinfluss/Weiche Montage«, 2004, 120.

<sup>30</sup> Vgl. Steyerl und Farocki, *A Magical Imitation of Reality*, 2011, nicht nummeriert.

<sup>31</sup> Steyerl und Farocki, nicht nummeriert.

Der restituierende Glaneur aber nimmt als kuratierender Arrangeur – als Autor, der in einem Diskurs das Wesentliche bestimmen kann – eine Macht-position ein, indem er seinen Raum bespielt und somit beherrscht. Damit büsst er seine den Status quo hinterfragende, marginalisierte Position wieder ein. Darüber hinaus unterläuft eine Kunstform, die im Schatten eines Systems agieren will, ihre eigene Position, wenn sie von einer eigens für ihre Zwecke kreierten Institution kommissioniert und ausgestellt wird.<sup>32</sup> Selbst wenn kein Einfluss auf die Gestaltung einer Ausstellung durch deren in Auftrag gebende Institution ausgeübt wird, so ändert sich doch die Botschaft jeglicher politischen Kunst durch die Platzierung im Heterotop des Museums.

»Von den Museen als den Kultstätten der Moderne zu reden«, ist Karl-Heinz Kohl zufolge »mehr als nur eine Metapher«.<sup>33</sup> Nicht nur waren die ersten Museen nach dem »Vorbild antiker Tempel oder mittelalterlicher Kirchen erbaut«, es waren ab nun

die Museen selbst, die die in ihnen ausgestellten Objekte mit der Aura des Sakralen umgaben. Die musealen Kultstätten der Moderne waren nicht mehr heilig, weil sie eine wie auch immer geartete Repräsentation des Göttlichen in sich bargen. Vielmehr wurden die in ihnen ausgestellten Gegenstände nun durch den Ort ihrer Aufbewahrung als außergewöhnliche Gegenstände markiert. Im klassischen Museum, das am Ende dieser Kette von Transformationen liegt, hat sich so das ursprüngliche Verhältnis zwischen Gegenstand und Ort in sein Gegenteil verkehrt.<sup>34</sup>

Wolfgang Beltracchi, ein Meister in einer etwas anderen Kunst der Profanierung, bemerkt, dass die von Kohl in Bezug auf klassische Museen gemachte Beobachtung auch auf moderne Kunstmuseen zutrifft. Er weist diese als eine Art Sakralbau aus, der seinen Status längst nicht mehr der ausgestellten Kunst schuldet, sondern als Institution im Gegenteil Kunst definiert:

Boris Groys hat ausgehend von Marcel Duchamps Readymade Kunst einmal maximal einfach und überzeugend definiert: Kunst ist, was im Muse-

<sup>32</sup> Jean-Luc Godards Ausstellung *Voyage(s) en utopie: À la recherche d'un théorème perdu* (2006) im Centre Pompidou könnte als extremes Beispiel dafür angeführt werden. Vgl. Daniel Fairfax, »Montage(s) of a Disaster: ›Voyage(s) en utopie‹ by Jean-Luc Godard«, in *Cinema Journal* Nr. 54/2 (2015), 24–48.

<sup>33</sup> Karl-Heinz Kohl, *Die Macht der Dinge: Geschichte und Theorie sakraler Objekte* (München: Beck, 2003), 253.

<sup>34</sup> Kohl, 255.

um steht. Und was einmal da stand, bleibt Kunst. Die Wirklichkeit hingegen ist alles, was noch nicht zur Kunst erklärt wurde. [...] Und die Museen sind ja heute auch wirklich eine Art Sakralbauten, in die die Leute wie einst die Frommen pilgern.<sup>35</sup>

Als Folge dieser kulturell tief verankerten topologischen Bedeutungszuschreibung wird man den Essay definitiv zur Kunst zählen müssen, sobald er ins Museum oder die Galerie kommt. Die Gefahr, die sich für diese unabhängige, frei sich zwischen den institutionell verbürgten Plattformen bewegende Vermittlungsform ergibt, liegt auf der Hand: Indem der Essay als Kunst wahrgenommen wird, büsst er unter Umständen nicht nur den epistemischen Sonderstatus auf der Schnittstelle zur Wissenschaft ein. »Im musealen Rahmen« ist es Didi-Huberman zufolge überdies möglich, »eine Montage Farockis als Werk zu ›lieben‹ oder zu ›goutieren‹, ohne die Konsequenzen ziehen zu müssen, die durch seine Arbeit aufgezeigt wurden«.<sup>36</sup>

Warum also, stellt sich die Frage, fand Farocki dennoch zur Kunst? Insbesondere vor dem Hintergrund eines frühen Erlebnisses, bei dem er die Implikationen einer Transition politisch motivierter Vermittlung in den Kunstraum erlebt, scheint dies umso fragwürdiger:

Als im August 1968 die Cinétracts in Berlin gezeigt wurden, waren Christian<sup>37</sup> und ich ebenso enttäuscht wie das gesamte Publikum, das johlte und schrie. Die Cinétracts waren zwei bis vier Minuten lange stumme Kurzfilme zum Pariser Mai und meist aus unbewegten Bildern. Sie hatten keine Autorenangaben,<sup>38</sup> dennoch kam es uns so vor, als vereinnahmten Einzelne das politische Ereignis. Vielleicht hatten wir, wie die anderen Aktivisten, die die Nachvorstellung am Hansaplatz besuchten, erwartet, die Bilder von in die Flucht geschlagenen Polizisten und brennenden Barrikaden, wie sie das Fernsehen zeigte, noch einmal zu sehen – nur diesmal bei gesteigerter Intensität. Möglicherweise waren wir enttäuschte Schlachtenbummler. Wir

35 René Scheu, »Schönheit ist in der heutigen Kunst das wahre Skandalon« Interview mit Wolfgang Beltracchi, *Neue Zürcher Zeitung*, 26.06.2018, <https://www.nzz.ch/feuilleton/schoenheit-ist-in-der-heutigen-kunst-das-wahre-skandalon-ld.1397738> [06.12.2018].

36 Didi-Huberman, *Remontagen der erlittenen Zeit*, 2014, 198.

37 »Christian Semler, 1938-2013, damals guter Freund Farockis, 1968 im Vorstand des Sozialistischen Deutschen Studentenbundes SDS, ab 1970 Mitbegründer der KPD-Aufbauorganisation« Jörg Becker, »Die Arbeit des Autors«, in *ray Filmmagazin*, 01/2019.

38 Unter anderen sind Jean-Luc Godard, Chris Marker und Alain Resnais für Teile verantwortlich.

erlebten mit den Cinétracts zum ersten Mal, dass aus unserer Bewegung Filmkunst gemacht wurde. Wir ahnten, dass diese Filme darauf zielen, in Kinematheken und Museen gezeigt zu werden, wenn vom Pariser Mai nichts mehr übrig war. So solidarisch sie auch waren, sie waren nicht Teil der Bewegung – in der Terminologie von Barthes: Sie sprachen nicht die Bewegung, sie sprachen von der Bewegung.<sup>39</sup>

Dass Farocki Jahrzehnte später dennoch den Schritt in die Kunstwelt machte, mag zum einen mit dem sich zu Beginn der 80er Jahre wandelnden Anspruch erklärt werden, mit seiner Kunst weniger Agitation als Reflexion zu betreiben. Zum anderen widerspiegelt sich darin aber auch ein Wandel in der Ausrichtung von Kunst und deren gesellschaftlicher Funktion. Die Abwanderung des experimentellen Films in den Kunstraum ist nämlich nicht nur auf die Kommerzialisierung von Kinos und Sendern zurückzuführen, sondern wurde gleichzeitig durch ein spezifisches Interesse der Kunstwelt an diesen Filmen begünstigt. Sowohl das Direct Cinema als auch die Found-Footage-Filme folgen einer dem traditionellen Produktionsverständnis bildender Kunst genteiligen Logik: Sie *finden* ihren Gegenstand, anstatt diesen hervorzubringen. Dokumentarische Filmformen geben dadurch Farocki zufolge der Kunst »licence to claim real-world relevance«.<sup>40</sup>

Das Interesse der Kunstwelt an entsprechender Kunst mag in einem Zusammenhang stehen mit jener von Boris Groys treffend analysierten Entwicklung der Gegenwartskunst hin zu einem Kunstaktivismus, der

das Kunstsystem oder die allgemeinen politischen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, unter denen dieses System funktioniert, nicht nur kritisiert, sondern [...] die Rahmenbedingungen mit Mitteln der Kunst verändern [will], und zwar weniger innerhalb als außerhalb des Kunstsystems, also in der ›Realität‹.<sup>41</sup>

Das Paradoxe an diesem Anspruch der Kunst liegt darin, dass sie dabei immer noch aus einem geschützten, klar umgrenzten Raum heraus agiert, in den »real-world relevance« bestenfalls importiert werden kann. Groys erkennt aber dennoch und genau in der topologischen Absonderung, die eine »totale Ästhetisierung der Welt« anstrebt und damit ihren Gegenständen zunächst

<sup>39</sup> Farocki, *Zehn, zwanzig, dreissig, vierzig*, 2017, 143f.

<sup>40</sup> Steyerl und Farocki, *A Magical Imitation of Reality*, 2011, nicht nummeriert.

<sup>41</sup> Boris Groys, »Kunstaktivismus«, in *Lettre International*, Nr. 106, 2014, 88.

jeglichen Gebrauch abspricht, ein Potential zur politischen Handlungsfähigkeit.<sup>42</sup> Denn erst durch diese Distanzierung ermögliche sie die Verfremdung eingeübter Perspektiven und begünstige damit im besten Fall eine Metanoia, eine Änderung der eigenen Weltaufassung.<sup>43</sup>

Indem Farocki beispielsweise operative Bilder in den Kunstraum einschleust, fügt er der kulturellen Reflexion und Aufbewahrung einen neuen Gegenstand zu, über den sich erst durch diese topologische Verschiebung nachdenken lässt. Diese Bilder müssen ihrer ursprünglichen Funktion beraubt werden, ehe sie zum Anlass eines politischen Perspektivenwechsels werden können. In anderen Worten: Um einen neuen Gebrauch der Bilder zu konstituieren, sollen sie nun zunächst eine Weihe respektive Absonderung durch den musealen Raum erfahren. Dies gilt insbesondere für all jene Kunst, deren Reservoir der nicht valorisierte, verabscheute Teil einer Kultur bildet. Farocki könnte also nicht nur als ein Künstler der Profanierung, sondern auch der gezielten Weihe verstanden werden. Eine Weihe, die das Vergessene und Übersehene erhebt, um es einer Reflexion zuzufügen.

Wie aber lässt sich diese Absonderung des Profanen durch den Kunstraum so kontrollieren, dass sie nicht permanent wird – dass die Beschäftigung mit dieser Kunst nicht Gefahr läuft, anstatt von einem epistemischen Interesse von der Aura des schieren Marktwerts bestimmt zu werden? Die Absonderung zeitigt unter Umständen eine Kommodifizierung des Kunstwerks, die gegen den epistemischen Gehalt von Kunst arbeitet:

One result of the art gallery's accommodation of the essay film is that it became a commercial product, usually for sale in a limited edition. In contrast to the relatively open source media of television broadcasts or Internet postings, intended for mass audiences, essay films made as artworks are targeted for a specific market; their accessibility is carefully controlled, and viewership is designated to a limited public. Accessibility is connected to ownership, and the essay film as a work of art becomes highly exclusive.<sup>44</sup>

Ein Beispiel für diese Problematik beschreibt Farocki im Zusammenhang mit seiner Installation *Ich glaubte Gefangene zu sehen* (2000). Im Etat für die Ausstellung der Generali-Foundation waren keine Mittel für die Produktion vorgesehen. Deshalb wurde vereinbart, dass die Foundation die fertige Arbeit

42 Groys, 88.

43 Groys, 92.

44 Alter, *The essay film after fact and fiction*, 2018, 294.

ankaufen würde. Farocki zufolge gab es später Interessenten für die Installation,

aber ich konnte sie nicht verkaufen, weil der Vertrag mit der Generali-Foundation sie als Unikat festgeschrieben hatte. Sabine Breitwieser, die künstlerische Leiterin der Generali ist auch der Ansicht, man könne ein Unikat nicht zugleich an zwei verschiedenen Stellen auf der Welt zeigen.<sup>45</sup>

Farocki fährt fort, dass es ihm »fremd« sei, »meine Ware zu verknappen. Jahrzehnte lang habe ich versucht, meine Arbeiten zu verbreiten, jetzt soll ich sie zurückhalten!«<sup>46</sup>

Ein auf Originalität angewiesener Kunstmarkt muss filmische Kunstwerke mittels Verträgen verknappen, denn vom Film, das hat schon Benjamin festgestellt, gibt es kein Original.<sup>47</sup> Damit dies auch für seine von Museen kommissionierten Arbeiten gilt, hat Farocki bei seinen späteren Installationen zum einen auf einer Auflage von mindestens drei Exemplaren bestanden.<sup>48</sup> Andererseits – und dieser Aspekt scheint ungleich bedeutsamer – hat er aus beinahe allen Arbeiten eine einkanalige Fassung geschnitten. Die Bündelung der räumlich getrennten Kanäle auf einen Schirm ist eine Entscheidung, die sich offenkundig nicht durch einen ästhetisch-formalen Mehrwert begründen lässt. Die Adaption der Installationen für einen Bildschirm richtet sich einzig gegen die Absonderung des Kunstwerks durchs Museum, da sie dadurch auf jedem Bildschirm abspielbar werden.

Das Museum wird so zum Auftraggeber von Kunstwerken, die es nicht in seinen vier Wänden halten kann.<sup>49</sup> Farockis Arbeiten mögen mit Groys gesprochen mit jeder Ausstellung wieder von Neuem zu Originalen erklärt wer-

45 Harun Farocki, »Auf zwölf flachen Schirmen. Kaum noch ein Handwerk«, in *new filmkritik*, 12.2007. <https://newfilmkritik.de/archiv/2007-12/auf-zwolfflachen-schirmen/> [24.04.2019].

46 Farocki, nicht nummeriert.

47 Walter Benjamin, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Erste Fassung)«, in *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. 1 (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991), 452.

48 Farocki, »Auf zwölf flachen Schirmen. Kaum noch ein Handwerk«, 2007, nicht nummeriert.

49 Deshalb ist es legitim, sich im Kontext essayistischer Praktiken nicht mit den ausgestellten Installationen zu befassen, sondern ausschliesslich mit ihren Adaptionen für einen Bildschirm.

den,<sup>50</sup> wodurch sie einerseits im Blickfeld der Öffentlichkeit bleiben und sich andererseits der Museumsapparat politisch sowie finanziell am Leben erhält. Aus epistemischer Sicht lassen sich ihre Botschaften jedoch kaum im sakralen Raum halten: Die Befähigung zur Handlung durch Profanierung und Restitution ist in keiner Weise abhängig von einem Originalitätsdiskurs; es geschieht hier keine Absonderung durch Ästhetisierung, welche das Bild fetischisieren würde. Das zeigt sich insbesondere daran, dass Farocki die digitale Verbreitung seiner Arbeiten vorbereitet und sie damit einer interessierten Öffentlichkeit zur Weiterverwendung zurückgibt – ohne diese Weiterverwendung einem ökonomisch organisierten Markt zu unterstellen.

Vielmehr bleibt der Zugang zum Grossteil der so entstandenen einkanaligen Filme prekär. Für den privaten Gebrauch sind sie mehrheitlich weder über einen physischen oder digitalen Markt respektive Verleih zugänglich, sondern nur online auf Videoportalen, p2p-Tauschbörsen oder dank dem privat eingerichteten Harun Farocki Institut (HaFI) überhaupt noch sichtbar. Die Konsequenz der öffentlichen Zugänglichkeit ist ihre notdürftig kuratierte Verwil-derung.

So zirkulieren heute viele Essayfilme, experimentelle Videos oder Installationen im Netz als »poor images«, wie sie Hito Steyerl als das »Lumpenproletariat« in der Hierarchie der Bilder bezeichnet.<sup>51</sup> Sie zeigt auf, wie sich für marginale Kunstformen ein digitaler Tauschmarkt etablierte, der diese nicht nach einem Tauschwert, sondern nach deren »velocity, intensity and spread« beurteilt: »Poor images are poor because they are heavily compressed and travel quickly. They lose matter and gain speed.«<sup>52</sup> Einer solchen an den veloziflerischen Enthusiasmus der Avantgarde erinnernden Rühmung liesse sich vielleicht hinzufügen, dass sie vor allem wegen eines nicht an der Qualität sich messenden epistemischen Wertes im Umlauf bleiben. Denn der Zustand dieser Bilder, so fährt Steyerl fort,

---

50 Vgl. Boris Groys, »The Topology of Contemporary Art«, in *Antinomies of art and culture: modernity, postmodernity, contemporaneity*, hg. von Terry Smith, Okwui Enwezor und Nancy Condee (Durham: Duke University Press, 2008), 74.

51 Steyerl, »In Defense of the Poor Image«, 2009, nicht nummeriert.

52 Steyerl, nicht nummeriert.

speaks not only of countless transfers and reformatting, but also of the countless people who cared enough about them to convert them over and over again, to add subtitles, reedit, or upload them.<sup>53</sup>

Es ist wohl kaum übertrieben zu behaupten, dass diese Form der Distribution und Rezeption des Essayfilms weit mehr als eine Randerscheinung darstellt. Die Zirkulation der »poor images« ist eine Antwort nicht nur auf all jene Bilder, die aus Kinosälen und Fernsehen verschwunden sind. Ebenso zeugen sie von einem Willen, die Grundpfeiler des Kunstmarkts, die privilegierte Autorschaft und den Fetisch um das Original aktiv zu unterwandern.

»Da die Kunstwerke nun einmal von den Fetischen abstammen«, fragt Adorno in einem Aphorismus in *Minima Moralia*, »sind die Künstler zu tadeln, wenn sie zu ihren Produkten ein wenig fetischistisch sich verhalten?«<sup>54</sup> Farockis Profanierung, die auch die Abwertung als »poor images« im Namen einer Zirkulation nicht fürchtet, steht im maximalen Kontrast zu diesem Kunstverständnis. Da es ihm nicht darum beschaffen ist, etwas in heiliger Unnahbarkeit zu belassen, sondern die Bedeutung durch einen neuen Gebrauch vielmehr immer aufs Neue zur Diskussion zu stellen, erklärt sich Farockis Haltung, der »höchstens nebenbei zur Kunst kommen« möchte.<sup>55</sup>

## Berühren

Die seit 2007 an der Zürcher Tramhaltestelle Limmatplatz ausgestellte Installation *Übertragung* besteht aus 23 Szenen, in denen jeweils eine ritualisierte Form des Umgangs mit einem »aufgeladenen Ort« gezeigt wird.<sup>56</sup> Die Idee zum gemeinsam mit Antje Ehmann realisierten Projekt entstand bei einem Besuch des Vietnam Veterans Memorials in Washington D. C. und der Beob-

---

53 Steyerl, nicht nummeriert. Dass zuweilen auch aktiv in »poor images« eingegriffen wird, wirft wiederum die Frage einer kollektiven Autorschaft auf, der sich Farocki schon früh verschrieb (vgl. Kapitel *Autorschaft im Kollektiv*).

54 Theodor W. Adorno, *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1951), 143.

55 Farocki, »Quereinfluss/Weiche Montage«, 2004, 121.

56 Harun Farocki, »Diskussionsprotokoll No. 26 zu Übertragung« (32. Duisburger Filmwoche, 7. November 2008), 2.

achtung des »wilden Ritualismus«<sup>57</sup>, der von den durchschnittlich zehntausend Besuchern pro Tag gepflegt wird. Farocki zufolge seien drei Verhaltensweisen besonders auffällig:

- Viele berühren den Schriftzug eines Namens.
- Viele pausen den Schriftzug eines Namens durch.
- Viele legen kleine Geschenke am Fusse der Mauer ab.<sup>58</sup>

Die Gestaltung des Denkmals zielt auf keines dieser Rituale ab. Es gibt weder eine offizielle Auslegung, wie dieses Denkmal genutzt werden sollte, noch erklärende Tafeln, die gewisse Verhaltensregeln nahelegen. Die Rituale ergeben sich einzig aus dem täglichen Gebrauch des Denkmals. Mittlerweile hat sich ein festes Inventar an Verhaltensweisen etabliert, das in Reiseführern beschrieben wird und auf Briefmarken Darstellung findet. *Übertragung* handelt also nicht direkt von Denkmälern, Erinnerungsorten oder Skulpturen, sondern lenkt die Aufmerksamkeit »auf ihren Gebrauch und damit auf Traditionen und Techniken der Sinngebung«.<sup>59</sup>

Rituellle Handlungen bieten sich freilich für jenen ethnografischen Blick an, der bei unterschiedlichen Arbeiten Farockis immer wieder festgestellt wird.<sup>60</sup> In seinem Abschiedsgruss an Farocki bemerkt Helmut Färber, wie dieser in »seiner eigenen Zivilisation als Ethnograph« forschte.<sup>61</sup> Und auch Farocki selbst war sich der Nähe seiner Perspektive zu ethnografischen Verfahren bewusst. Nicht nur fühlte er sich mit Filmemachern wie Robert Gardner und der Tradition des Direct Cinema verbunden,<sup>62</sup> mit dem Titel seiner vielleicht berühmtesten Installation für die Documenta 08 *Deep Play* erinnert er auf ironische Weise an Clifford Geertz' Beschreibung der balinesischen Hahnenkämpfe. Dokumentiert wird jenes berüchtigte Endspiel der

57 Harun Farocki, »Denkmal – Exposé für eine Installation von Harun Farocki«, in *Kunst und Öffentlichkeit: kritische Praxis der Kunst im Stadtraum Zürich*, hg. von Christoph Schenker und Michael Hiltbrunner (Zürich: JRP Ringier, 2007), 90.

58 Farocki, 90.

59 Zulauf, »Zum Projekt von Harun Farocki«, 2007, 97.

60 Stefan Reinecke, »Das Leben, ein Test. Postindustrielle Arbeit in Filmen von Harun Farocki«, in *Der Ärger mit den Bildern: die Filme von Harun Farocki*, hg. von Rolf Aurich (Konstanz: UVK Medien, 1998), 263; Brenez, »Harun Farocki and the Romantic Genesis of the Principle of Visual Critique«, 2009, 135.

61 Färber, »Etwas wird sichtbar«, 2015, 49.

62 Vgl. Pantenburg, »Now that's Brecht at last! Harun Farocki's Observational Films«, 2016, 158.

Fussballweltmeisterschaft 2006, zu dessen Ende hin sich Zinédine Zidane ein Denkmal der etwas anderen Art schuf.

Von aussen betrachtet evozieren rituelle Handlungen Verwunderung, Be fremden oder gar Komik. Wem das entsprechende Wissen fehlt, wird unmittelbar mit seinem Nichtwissen konfrontiert. So entsteht rasch ein Interesse daran, der eigentümlichen Handlung auf den Grund zu gehen, um sie nach vollziehen zu können. Für Uneingeweihte stellen Rituale aber nicht einfach Rätsel dar, die nach Erklärung verlangen. Man mag auf ein magisch-metonymisches Denken hinweisen, um das Ritual des Berührens eines sakralen Gegenstandes zu plausibilisieren, die Handlung selbst erklärt sich dadurch jedoch kaum.<sup>63</sup>

Beim Versuch, Rituale zu erklären, läuft man mit den Worten Ludwig Wittgensteins stets Gefahr, Gebräuche plausibel zu machen für Menschen, »die so ähnlich denken« wie man selbst.<sup>64</sup> In seinen *Bemerkungen über Frazers »The Golden Bough«* versucht er aufzuzeigen, weshalb Frazers Versuch, fremde Gebräuche zu erklären, gründlich misslingt. Frazer nimmt sich vor, eine darwinistische Entwicklung in der Genese der Menschheit aufzuzeigen, deren Glauben an Magie zunächst von Religion und schliesslich von den Wissenschaften abgelöst wird. Dabei stellt er die fremden Rituale als »Irrtümer« und »Dummheiten« dar. Er ist Wittgenstein zufolge nicht im Stande, »ein anderes Leben zu begreifen, als das englische seiner Zeit!«<sup>65</sup> »Seine Erklärungen der primitiven Gebräuche«, so schliesst Wittgenstein, »sind viel roher, als der Sinn dieser Gebräuche selbst«.<sup>66</sup>

Magische und religiöse Handlungen lassen sich nicht im positivistischen Sinne erklären, da sie nicht auf einer Logik des Wahren oder Falschen gründen. Da ihnen »keine Meinung zu Grunde« liegt, gibt es keinen Irrtum, mit

<sup>63</sup> Farocki reflektiert diese Funktion der Berührung in seiner 1997 für den WDR produzierten Sendung *Der Ausdruck der Hände*, in der er die auffällige Inszenierung von Händen, die in Propagandafilmen des Zweiten Weltkrieges Kriegsmaterial berühren, folgendes Zitat aus einem archäologischen Text gegenüberstellt: »Das Berühren als blosse Tastgebärde ist ursprünglich Zauberhandlung. Dies zeigt sich am Deutlichsten bei der ältesten Form des Eides, denn nur berührt, nicht angefasst oder ergriffen wird beim heidnischen, magischen Eidegegenstand, der verzaubert werden soll.«

<sup>64</sup> Ludwig Wittgenstein, »Bemerkungen über Frazers ›The Golden Bough‹«, in *Synthese*, Nr. 17/3, (1967), 235.

<sup>65</sup> Wittgenstein, 237.

<sup>66</sup> Wittgenstein, 241.

dem aufgeräumt werden könnte.<sup>67</sup> Anders als in einem wissenschaftlich-theoretischen Diskurs kommt es auf den Wahrheitswert nicht an, »sondern nur auf die Funktion im Zusammenhang religiösen Handelns«.<sup>68</sup> Wie Clifford Geertz bemerkt, sind Rituale für Teilnehmende »not only models of what they believe, but also models for the believing of it«.<sup>69</sup> Diese genuin in der Performanz enthaltene Bedeutung des Rituals lässt sich ganz unabhängig von der Art der Vermittlung unmöglich übertragen.<sup>70</sup>

Trotz dieser Unmöglichkeit behauptet Geertz, dass das Ritual respektive die kulturelle Performance einen privilegierten Blick auf eine Kultur erlaube.<sup>71</sup> Rituale sind offenkundig nicht nur für Ritualteilnehmende bedeutungsvoll, sondern interessieren auch aus der Warte des unbeteiligten Beobachters. Wie Catherine Bell zeigt, darf diese beobachtende Position, die sich im Unterschied zum handelnden Ritualteilnehmer gerne als rein denkend begreift, aber nicht einfach als neutral verstanden werden. Vielmehr vollziehen Ethnologen wie Geertz mit ihren Arbeiten selbst eine Form der kulturellen Performance, »um beides zu erreichen, unsere Verschiedenheit vom und unser Zugang zum ‚Anderen‘«.<sup>72</sup> Damit löst sich die Unterscheidung zwischen Denken und Handeln auf, auf der der Ritualbegriff letztlich fußt. »Die wissenschaftliche Ritualforschung«, fassen Balliger und Krieger zusammen, wird »zur performativen Darstellung der westlichen Form des Wissens«.<sup>73</sup> Dieser

67 Wittgenstein, 236.

68 Marco Brusotti, *Wittgenstein, Frazer und die »ethnologische Betrachtungsweise«* (Berlin: De Gruyter, 2014), 38.

69 Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures: Selected Essays* (New York: Basic Books, 1973), 114.

70 Jean-Luc Nancy geht zu Beginn seiner einflussreichen Studie über die Berührung auf die Kontingenz in Form einer »Erwählung« oder »Gnade« ein, um die Gleichnisse Jesus verstehen zu können: »Ihr aber seid selig, denn eure Augen sehen« sagt Jesus zu den Jüngern [Mt 13, 16]; oder auch diese andere, mehrfach wiederholte Wendung: »Wer Ohren hat, der höre!«, [Mt 13, 9]. Das Gleichnis spricht nur zu dem, der es bereits verstanden hat, es zeigt nur denen, die bereits gesehen haben. Den anderen verbirgt es, was es zu sehen gibt und auch die Tatsache, dass es zu sehen gibt.« Jean-Luc Nancy, *Noli me tangere* (Zürich: Diaphanes, 2008), 11.

71 Vgl. Geertz, *The Interpretation of Cultures*, 1973, 113.

72 Catherine Bell, »Ritualkonstruktion«, in *Ritualtheorien: ein einführendes Handbuch*, hg. von Andréa Belliger und David J. Krieger (Wiesbaden: Verl. für Sozialwiss., 2006), 46.

73 Andréa Belliger und David J. Krieger, »Einführung«, in *Ritualtheorien: ein einführendes Handbuch*, hg. von Andréa Belliger und David J. Krieger (Wiesbaden: Verl. für Sozialwiss., 2006), 29.

Auffassung zufolge läge die Funktion solcher Wissenschaft also auch darin, implizit eine bestimmte Auffassung der Welt zu konstruieren und zu perpetuieren.

Wenn nun die Funktion der Wissenschaft wesentlich als kulturelle Performance verstanden wird, die mittels eingeführter Unterscheidungen Ordnungen schafft und diese über Generationen stabilisiert, so läuft sie stets Gefahr, sich mit Blick auf mögliche Erkenntnisse als Institution in die Quere zu kommen. Denn im gesellschaftlichen Gefüge übernimmt sie nicht nur eine epistemische, sondern auch eine performative Funktion: Indem sie die Koordinaten für das Verständnis komplexer Zusammenhänge schafft, gebärdet sie sich auch – zumindest mittelfristig – als Hüterin einer bestimmten Episeme.

Wie aber lassen sich Rituale darstellen, ohne in die nun beschriebene Falle zu tappen? Ziel einer vergleichenden Untersuchung sollte es Wittgenstein zufolge sein, »durch die Gruppierung des Tatsachenmaterials allein« eine »übersichtliche Darstellung« zu erreichen.<sup>74</sup> Wittgenstein weist mit Emphase immer wieder darauf hin, dass die Gebräuche nur beschrieben werden können und dass sie so beschrieben werden müssen, dass die Zusammenhänge ersichtlich werden. Die »hypothetischen Zwischenglieder« sollen aber nichts anderes leisten, »als die Aufmerksamkeit auf die Ähnlichkeit, den Zusammenhang, der *Tatsachen* lenken«.<sup>75</sup> So lasse sich das Auge für formale Zusammenhänge schärfen, ohne Hypothesen etwa zur Entstehung und Entwicklung des Rituals zu bilden.<sup>76</sup>

Mit keiner Erklärung lasse sich freilegen, was an den Ritualen Eindruck mache: »Die Befriedigung, die durch die Erklärung angestrebt wird, ergibt sich von selbst.«<sup>77</sup> Als Beispiel nennt Wittgenstein die Geschichte vom Waldkönig Nemi, die von Frazer in einem Ton erzählt wird, »der zeigt, dass hier etwas Merkwürdiges und Furchtbare geschieht«.<sup>78</sup> Wittgenstein zufolge sei in diesem Ton bereits die Antwort auf die Frage enthalten, warum es den finsternen Brauch um die Thronnachfolge gibt. Frazers Bestreben, Bräuche zu erklären, wird durch die Form des Erzählens hinfällig.

<sup>74</sup> Wittgenstein, »Bemerkungen über Frazers ›The Golden Bough‹«, 1967, 241.

<sup>75</sup> Wittgenstein, 241.

<sup>76</sup> Vgl. Wittgenstein, 242.

<sup>77</sup> Wittgenstein, 235.

<sup>78</sup> Wittgenstein, 235.

Farocki kommt mit seiner vergleichenden Installation der bei Wittgenstein vorgezeichneten ›übersichtlichen Darstellung‹ erstaunlich nahe. In den 23 Szenen ergeben sich zahlreiche ›Zwischenglieder‹, etwa betreffend die Gestik der Hände, des Innehaltens oder des Berührens. Durch Wiederholungen und die daraus resultierenden Vergleiche schärft sich der Blick für formale Aspekte ritueller Praktiken. Weder in einer Szene noch in einem Zwischentitel wird je eine Erklärung angestrebt, die über die mit dem Ort verbundene Sage hinausginge.

Der Titel *Übertragung* ist wie viele Titel Farockis mehrdeutig. Zum einen klingt damit die mediale Übermittlung an, die einerseits über die Berührung der Hand, andererseits durch die Aufnahme der Kamera erfolgt. Zum anderen weist sie aber auch auf den Aspekt der metaphorischen Übertragung hin. Diese Mehrdeutigkeit überträgt sich unweigerlich wieder auf das zentrale Motiv der Installation. Die Berührung wird zum praktischen Modell einer genuinen Form von Übertragung, die unter dem Gesichtspunkt eben solcher Mehrdeutigkeit aufgefächert wird. Die Berührung wird zum poetologischen Modell einer Praxis, deren Erkenntnisweise dem theoretisierenden, d.h. visuellen (theoreîn: beobachten, betrachten, [an]schauen) Zugriff der Ethnologen eine taktile Alternative entgegenhält:

Man sagt zu Kindern, sie sollen nicht alles anfassen. Sie sollen lernen, die Aneignung mit Blicken zu vollziehen. Ich suchte nach Orten, an denen Menschen eine körperliche Verbindung suchen, etwas anfassen, um zu begreifen, wie man auf Deutsch sagen kann.<sup>79</sup>

Mit Blick auf die Tatsache, »dass das Kino kein Medium der Berührung ist«, wie Farocki in *Der Ausdruck der Hände* selbst feststellt, wird sein anhaltendes Interesse an ihr umso auffälliger. Vielleicht sind sich sein Projekt des Essayfilms und die Berührung gar nicht so fremd, wie es auf den ersten Blick scheinen mag. Wenngleich die visuelle Wahrnehmung ungemein produktiver im Ausbilden epistemologischer Metaphern ist – man denke etwa ans Licht als Leitmetapher der Aufklärung –, so artikuliert sich im Begreifen und Begriff noch immer die Rolle der Hand in der onto- wie phylogenetischen Ausbildung von Rationalität. Paradoxerweise lässt sich gerade in einem visuellen Medium besonders gut über diese taktile Form der Annäherung nachdenken, da sie leichter als die Anschauung in Szene gesetzt werden kann.

---

79 Farocki und Blümlinger, *Ein ABC zum Essayfilm*, 2017, 17f.

Dies mag zumindest vorläufig erklären, weshalb die Berührung und andere praktische Formen der Erkenntnis in Farockis Arbeit immer wieder auftauchen. In Produktionen wie *Leben BRD* (1990), *Die Bewerbung* (1997), *Die Schulung* und *Die Umschulung* dokumentiert Farocki didaktische Situationen, in denen der Lehrstoff weniger theoretisch als praktisch eingeübt wird. In der Darstellung von Proben, Übungen, Rollenspielen, Reenactments oder Simulationen zeigt sich die Notwendigkeit des praktischen Erlernens gewisser Fertigkeiten. Die Abläufe, Bewegungen und Reaktionen des Körpers können nur im wiederholten Vollzug der zu erlernenden Fertigkeit angeeignet werden. Diese sich ständig wiederholenden Lernsituationen erinnern in Farockis Darstellung unweigerlich an verblasste, nicht mehr als solche erkenntliche Rituale.

Analog dazu muss Farockis Interesse am handwerklichen Teil einer künstlerischen Praxis verstanden werden, wie sie sich im Porträt *Georg K. Glaser, Schriftsteller und Schmied* (1988) kristallisiert. Darin ist die Rede von »denkenden Händen«, deren epistemische Bewegung mit Sloterdijk gesprochen »auf der Grenze zwischen Fabrikation und Meditation angesiedelt ist«.<sup>80</sup> Die geduldigen Wiederholungen des Körpers setzen ein Erkenntnispotential frei, dem sich Farocki durch Wiederholung und minimale Variation auch in seinen beobachtenden Filmen treu bleibt.

Als haptische Aktion hat die Berührung teil an der epistemischen Dimension des Greifens, als Geste unterscheidet sie sich allerdings entscheidend davon. Wer begreift, der umschliesst den Gegenstand, um ihn handhabbar zu machen. Erklärungen sind aufs Begreifen aus. Dabei gibt es keinen Zweifel über die Richtung des Austauschs, über das epistemische Gefälle zwischen Gegenstand und Akteur: Begreifen ist eine unilaterale Aktion. Berühren hingegen ist in mehrfacher Hinsicht dual: Nicht nur vereint die Berührung Aktivität (etwas berühren) mit Passivität (berührt werden), es verbindet Oberflächlichkeit und Beiläufigkeit mit Intimität. Trotz aller Nähe artikuliert sich in der Berührung stets eine Distanz. Eine Berührung zielt weder auf Aneignung noch auf Hingabe, kennt weder Besitz noch Opfergabe, fordert keine Unterwerfung und keine Identifizierung.<sup>81</sup> Jemanden oder etwas zu berüh-

---

<sup>80</sup> Peter Sloterdijk, *Du musst Dein Leben ändern: über Anthropotechnik* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2008), 460.

<sup>81</sup> Vgl. Nancy, *Noli me tangere*, 2008, 66. Nancy ist hier einer Geste auf der Spur, die er mit dem Begriff der Berührung zu fassen sucht. Dass die Berührung in einem alltäglichen, praktischen Sinn durchaus auch problematische Begegnungen bezeichnen kann, wird damit nicht in Abrede gestellt.

ren, impliziert das Vermögen einer Beziehung, die bei aller Anteilnahme nicht festhält und bindet, sondern im Gegenteil »die Freiheit des Anderen nicht nur nicht einschränkt, sondern überhaupt erst initiiert«.<sup>82</sup>

Der Berührung liegt ein »Humainismus«<sup>83</sup> zugrunde, wie es Derrida in einem seiner typischen Wortspiele zum Ausdruck bringt, dessen Rationalitätsbegriff keinen Rückzug des Geistes in eine Festung des Denkens bedeutet, sondern sich eine Verwundbarkeit des Körpers offenhält.<sup>84</sup> Es setzt dies eine Sensibilität frei, die im Zusammenhang mit Ritualen und dem Problem von deren Unübersetzbarkeit adäquater als das Begreifen scheint, da sie sich im Bewusstsein um die reziproke Wirkung eine Unvoreingenommenheit und Empfänglichkeit gegenüber dem Anderen, dem Gegenstand erhält.<sup>85</sup>

Wegen ihrer Reziprozität darf die Berührung aber nicht nur als Medium einer Weihe verstanden werden. Seit je gilt sie als eine der »einfachsten Formen der Profanierung«.<sup>86</sup> Denkt man sich Farockis Erkenntnisweise als Berührung, ist deren profanierende Funktion entscheidend: Indem sie eine Reflexion über ein vormals abgesondertes, d.h. durch ein magisch-religiöses Denken legitimiertes Verhalten provoziert, profaniert sie dieses gleichsam. Wie bereits gezeigt, heißt profanieren aber »nicht einfach, die Absonderungen abschaffen und auslöschen, sondern lernen, einen neuen Gebrauch von ihnen zu machen, mit ihnen zu spielen«.<sup>87</sup> Sofern dieser neue Gebrauch aus einer Berührung statt einem Begreifen hervorgeht, entspringt er aus einem Bewusstsein der Reziprozität und stösst bei aller Reflexion über das Andere immer auch eine Selbstreflexion an. Solche Reflexion berührt das Abgesonderte in sich, tastet die Selbstverständlichkeit ab, mit der wir unsere Realität navigieren, röhrt an die rituellen Praktiken in unserem Denken und Handeln, die uns täglich Sinn stiften.

- 82 Michael Mayer, »Touché. Zu zwei Studien über die Bedeutung des Berührens in den Werken Jaques Derridas und Jean-Luc Nancys«, 2009, <https://literaturkritik.de/id/12976> [13.11.2019], nicht nummeriert.
- 83 Jacques Derrida, *Berühren, Jean-Luc Nancy* (Berlin: Brinkmann & Bose, 2007), 197.
- 84 Vgl. Michael Mayer, *Humanismus im Widerstreit: Versuch über Passibilität* (München: Fink, 2012), 90.
- 85 Die Passivität der Berührbarkeit ist nicht das Gegenteil der aktiven Berührung, sondern, wie Michael Mayer es ausdrückt, deren »Nacht- oder Schattenseite« respektive »Kehrseite« und er schlägt vor, »diese vor-oppositionelle, nicht-binäre »Passivität« mit dem Begriff der Passibilität zu kennzeichnen«. Mayer, 14.
- 86 Agamben, »Lob der Profanierung«, 2005, 71.
- 87 Agamben, 85.

## Einfühlen

Es scheint widersprüchlich, dass dieses letzte Kapitel der Einfühlung gewidmet ist, wenn im Verlaufe der Arbeit immer wieder die Distanzierung als deren Gegenbegriff im Fokus der Aufmerksamkeit stand. Die durch Verfremdung gewonnene Distanz ist die Voraussetzung sowohl des kritischen als auch des vergleichenden Aspekts essayistischer Filmpraxis. Umso verwunderlicher scheint es, dass sich kurz nach Farockis Tod ein Diskurs über die Rolle der Einfühlung in dessen Werk entwickelt. 2016 kuratiert Farockis Partnerin Antje Ehmann zusammen mit Carles Guerra die Retrospektive *Another Kind of Empathy*, woraus ein Sammelband desselben Namens entsteht. Und im gleichen Jahr veranstaltet das Institute for Cultural Inquiry (Ici) in Berlin einen Workshop zur Einfühlung bei Farocki.<sup>88</sup>

Den Anstoß für dieses Interesse gab Farocki selbst. In einem kurzen Text von 2008 meint er, dass Einfühlung wegen des »Beigeschmack[s] von Übertreibung« ein »schönerer Ausdruck als Identifikation« sei:<sup>89</sup> »Eine Zusammensetzung von ›Eindringen‹ und ›Mitfühlen‹. Eine etwas gewaltsame Anteilnahme. Es müsste gelingen, sich in einer Weise einzufühlen, dass es den Effekt einer Verfremdung hat.«<sup>90</sup>

In diesem letzten Satz kondensiert sich ein bezeichnendes, paradox anmutendes Moment von Farockis künstlerischer Praxis: ein genuines Interesse für einen Gegenstand zu entwickeln und einen Zugang dazu zu finden, der diesen in ein neues Licht zu rücken vermag, ohne dessen Integrität anzutasten. In *Übertragung* versucht Farocki beispielsweise, einen Einblick in ein rituelles Verhalten zu geben, ohne jedoch das Fremde dieser Bräuche durch Erklärungen handhabbar zu machen und es dadurch stillzustellen. Ein weiteres Beispiel findet sich in den im Verlauf dieser Arbeit immer wieder erwähnten operativen Bildern.

In seiner Installation *Gegen-Musik* (2004) greift er auf diese Sorte von Bildern zurück, um einen Tag der Grossstadt Lille zu inszenieren. Es handelt sich dabei um Bilder, die von Maschinen für Maschinen aufgenommen wurden und die »ohne soziale Absicht/nicht zur Erbauung/nicht

<sup>88</sup> Die aufgezeichneten Vorträge des Workshops sind abrufbar unter: <https://www.ici-berlin.org/events/harun-farocki-notion-einfuehlung/> [04.02.2020]

<sup>89</sup> Farocki, »Einfühlung«, 2008, 22.

<sup>90</sup> Farocki, 22.

zum Bedenken« sind.<sup>91</sup> Einem Tagebucheintrag zufolge soll die Stadt aus einer Zusammenstellung von »Diagrammen, Schaubildern, Messwerten« aus Elektrizitäts-Netzen, Funk-Netzen für Handys, Ampelschaltungen und Bildern von »Überwachungskameras von Bahnhöfen, Kraftwerken, Kreuzungen, Autobahnen etc.« belebt werden.<sup>92</sup> Farocki denkt hier die Prämisse des Direct Cinema konsequent weiter, die Realität möglichst getreu abzubilden. Es bedarf gar keines Kamerateams mehr, das erst Teil des Geschehens werden müsste, um das Geschehen aus der Position der Fliege an der Wand abzubilden. Hier wird auf Bilder zurückgegriffen, die ohnehin bereits Teil der Stadt sind. Es scheint beinahe, als lösten die operativen Bilder erstmals den Traum des Direct Cinema ein, mit einer Kamera eine nicht manipulierte Wirklichkeit einzufangen. Der springende Punkt dieser Bilder liegt jedoch gerade darin, dass sie ihre Bedeutung erst durch die »schlagende Deplatzierung« erhalten, indem sie von einem technischen Milieu in ein Medium der Reflexion überführt werden<sup>93</sup> – eine medienreflexive Volte, die bezeichnend für Farockis Beobachtungsfilme ist.

Eine Poetik der operativen Bilder ist also weniger der Abbildung einer unvermittelten Wirklichkeit auf der Spur, als dass sie diese durch eine bereits vorhandene Vermittlung reflektiert; nicht der Gegenstand selbst, sondern verschiedene Formen der Darstellung des Gegenstandes werden als solche gezeigt. Da es keinen direkten Zugriff auf das Phänomen ›Stadt‹ gibt, jegliche Vermittlung stets eine Approximation darstellt, handelt es sich dabei auch nicht um einen Umweg. Im Gegenteil: Farocki beweist durch seine Annäherung ein besonderes Mass an medialem Einfühlungsvermögen. Indem er die tagtäglich abfallenden Bilder einer durch rationalisierten Stadt aufgreift, bedient er sich quasi am Surplus der pulsierenden Metropole, um sie durch sich selbst in Szene zu setzen. Die zugrundeliegende Geste ist wiederum eine Rücknahme: Zur Darstellung oktroyiert er dem Gegenstand keine ästhetische Darstellungsweise auf, sondern findet die Ästhetik im Gegenstand vor.

Einfühlung im Sinne Farockis liesse sich demnach als das Vermögen bezeichnen, etwas Fremdes so ins Bild zu fassen, dass ein Interesse am Eigentümlichen des Gegenstandes entsteht, ohne dadurch eine Identifikation anzustreben. Dies zieht grundlegende epistemische Implikationen nach sich:

---

91 Zwischentitel aus *Auge/Maschine* R: Harun Farocki, D, 2000.

92 Harun Farocki, »Tagebuch«, in *Weiche Montagen*, hg. von Yilmaz Dziewior (Bregenz: Kunsthaus, 2011), 107.

93 Farocki, »Quereinfluss/Weiche Montage«, 2004, 121.

Mit operativen Bildern wird nicht der Versuch unternommen, die moderne Metropole überschaubarer oder anschaulicher zu machen, indem sie in bekannte Bilder und geläufige Phrasen übersetzt wird. Im Gegenteil: In Farockis Verständnis von Einfühlung wird umso tiefer in einen Gegenstand vorgedrungen, je fremder er erscheint, je deutlicher seine Eigentümlichkeit aufscheinen kann.

Entscheidend an diesem Unterfangen ist, das Interesse des Publikums am Gegenstand erhalten zu können. Auf Seiten der Rezeption bedarf diese Form der Einfühlung deshalb einer besonderen Weise der Verstrickung der Rezipienten, um dem natürlichen Effekt der Irrelevanz des völlig Fremden entgegenzuwirken. Die denkwürdige Eröffnungsszene von *NICHT lösbares Feuer* (1969) gibt ein eindrückliches Beispiel, wie sich Farocki dieses Problems erstens bewusst war und wie er zweitens darauf reagierte.

Man sieht Farocki an einem Schreibtisch sitzend, frontal in einer Halbtotalen, wie er die Aussage des Kriegsgeschädigten Thai Binh Dan vor dem Vietnamtribunal in Stockholm verliest. Beide Arme sind in einer unnatürlichen Leseposition auffällig um das Dokument ausgestreckt, die Ärmel des Jacketts etwas zurückgezogen, sodass etwa die Hälfte des Unterarms auf der schwarzen Tischoberfläche sichtbar wird. Die Hände sind zur losen Faust geballt.

In der Aussage wird ein Napalmangriff der Amerikaner auf ein Dorf in Vietnam geschildert. Nachdem diese verlesen ist, hebt Farocki seinen Kopf, blickt direkt in die Kamera und spricht das Publikum mit folgenden Worten an:

Wie können wir Ihnen Napalm im Einsatz, und wie können wir Ihnen Napalmverbrennungen zeigen? Wenn wir Ihnen ein Bild von Napalmverletzungen zeigen, werden Sie die Augen verschliessen. Zuerst werden Sie die Augen vor den Bildern verschliessen. Dann werden Sie die Augen vor der Erinnerung daran verschliessen. Dann werden Sie die Augen vor den Tatsachen verschliessen. Dann werden Sie die Augen vor den Zusammenhängen verschliessen. Wenn wir Ihnen einen Menschen mit Napalmverletzungen zeigen, werden wir Ihre Gefühle verletzen. Wenn wir Ihre Gefühle verletzen, dann kommt es Ihnen vor, als führten wir Napalm an Ihnen, auf Ihre Kosten vor. Wir können Ihnen nur eine schwache Vorstellung davon geben, wie Napalm wirkt.

Dann greift Farocki nach einer Zigarette und drückt diese auf dem Rücken seines Handgelenks aus. Aus dem Off erklärt eine Stimme, dass eine Zigarette mit 400 Grad, Napalm mit etwa 3000 Grad verbrennt.

Eigenen Aussagen zufolge fügt sich Farocki diese Verbrennung zu, um damit den Schmerz der Napalmversehrten näher an die westlichen Zuschauer zu bringen.<sup>94</sup> Farocki nimmt einen Schmerz und die bleibende Narbe auf sich, um eine Ungerechtigkeit auf eine Weise zu erkennen zu geben, die die konventionelle, von Zeitungen und Fernsehen geprägte Kriegsberichterstattung mit Leidenschaft auflädt.<sup>95</sup> Er exponiert sich damit als Vermittler zweier Positionen, an deren Verbindung die westliche Medienlandschaft gar kein Interesse hat. Indem er seine Hand nicht nur sprichwörtlich ins Feuer für sein Anliegen legt, stellt die Selbstverletzung aber auch eine Form der Beglaubigung dar.<sup>96</sup> Anders als die in den 70er Jahren aufkommende Body Art,<sup>97</sup> in der die Versehrung des Körpers bereits das Kunstwerk darstellt, nutzt Farocki seinen Körper als Medium, um eine Erfahrung in eine verständliche Relation zu setzen. Er leistet eine Arbeit, die im Grunde nur deshalb notwendig ist, weil sich die übliche Berichterstattung der Kriegsgräuel darauf verlässt, dass sie »ein schreckliches Bild vorzuweisen hat und dem man deshalb nicht widersprechen kann«.<sup>98</sup>

Farocki inszeniert sich hier als Vermittler, der für seine Botschaft mit seinem Körper zeugt und dadurch den Diskurs auf eine Ebene verlagert, die sich nicht mehr nur auf die Bezeugungskraft des fotografischen Bildes berufen will.<sup>99</sup> Durch seine Vermittlerrolle fordert er mehr als jene voyeuristische Form der Einfühlung, die durch das Grauen vor den schrecklichen Bildern ebenso rasch aufflackert, wie sie in Abscheu und Verdrängung umschlägt. Während er sich die Zigarette auf seinem Unterarm ausdrückt, wird weder im Bild noch über die Tonspur nach irgendeiner Form von Anteilnahme gebuhlt. Im Gegenteil: Die überaus nüchterne Inszenierung der Selbstverletzung, in

94 Vgl. Harun Farocki, »Der Krieg findet immer einen Ausweg«, in CINEMA, Nr. 50 (2005), 30.

95 Indem er seinen Leib für die anderen versehrt – wohlgerichtet mit einer punktuellen Wunde am Handgelenk – liesse sich die Szene auch als christliche Allegorie auslegen.

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

97 Chris Burden liess sich beispielsweise in *Shoot* (1971) vor laufender Kamera im Stile einer Hinrichtung aus nächster Nähe in den Arm schießen.

98 Farocki, »Der Krieg findet immer einen Ausweg«, 2005, 30.

99 Wie Farocki selbst bemerkt, schleicht sich diese freilich durch die Hintertür wieder ein, indem er seine Tat abfilmt. Vgl. Farocki, 30.

der jegliche körperliche Reaktion von Farocki ausbleibt und sein Gesicht während der Tat nicht zu sehen ist, provoziert weder Mitgefühl noch Abscheu. Farocki folgt damit jener Inszenierungsstrategie von Straub und Huillet, die Brechts Votum gegen die identifizierende Einfühlung auf die Leinwand zu übertragen versuchten. Sämtliche Figuren von *NICHT löschbares Feuer* verhalten sich hölzern und zeigen keine Emotionen, um die Zuschauer nicht durch ein kathartisches Schauspiel der Einfühlung von der eigentlichen Botschaft, dem gesellschaftskritischen Gehalt des Films, abzulenken.

Auf der einen Seite fordert Farocki also vom westlichen Publikum ein Einfühlungsvermögen, indem er es näher an den Schmerz einer Verbrennung bringt – zum anderen weigert er sich jedoch, durch seine Inszenierung eine unmittelbare, auf die Figuren des Films bezogene Einfühlung zu provozieren. Als politischer Filmemacher will er durch Handlungen seiner Figuren auf externe, gesellschaftliche Geschehnisse verweisen. Insofern ist es durchaus richtig, wenn Thomas Elsaesser Farockis Selbstverbrennung als Metapher liest: »one thing standing for another, the cigarette for the bomb, the back of the hand for the villager's body, the familiar for the horrific.«<sup>100</sup> Die Metapher streicht aber gerade die Unvergleichbarkeit der verglichenen Verbrennung, der verglichenen Gewalt, heraus. Sie fordert einen vergessenen Blick, eine Sensibilität und Menschlichkeit, die dem Krieg immer als Erstes zum Opfer fällt. Eine Menschlichkeit, die sich aus der Befähigung einer Einfühlung speist, die über den ästhetischen Reiz hinausgeht, die vielmehr den Einsatz des eigenen Körpers und der eigenen Person fordert, denn nur über diese lässt sich in Sachen des Körpers ein relevanter Vergleich anstellen und damit eine Relation und Verbindung zum Anderen, zum fernen Leid aufzubauen.<sup>101</sup>

An die Stelle der Identifizierung tritt bei Farocki der Vergleich: »Vergleichen: Genau das wollte Harun Farocki mit dieser sich selbst zugefügten Verbrennung tun«, heisst es bei Didi-Huberman:<sup>102</sup> 400 Grad mit 3000 Grad

---

<sup>100</sup> Elsaesser, »Harun Farocki: Filmmaker, Artist, Media Theorist«, 2004, 17.

<sup>101</sup> Dies gilt paradoxe Weise auch für all jene Filme Farockis, in denen sich Menschen entweder nach einem vorgegebenen Programm verhalten oder gar nicht mehr auftauchen, weder in der Produktion noch Rezeption der Bilder überhaupt noch eine Rolle spielen. Denn sie zeugen immer auch davon, was an ihnen verloren und vergessen gegangen ist. Wenngleich sie nicht direkt davon handeln, so halten sie dieses unsägliche, irreduzible Moment des Menschlichen doch präsent: als Erinnerung.

<sup>102</sup> Didi-Huberman, *Remontagen der erlittenen Zeit*, 2014, 96.

Hitze; die freie westliche Welt mit den Kriegsversehrten.<sup>103</sup> Farockis Selbstverletzung ist eine »gewaltsame Anteilnahme« an deren Schicksal, das durch eben diese Anteilnahme nochmals fremd wird und so neu erfahren werden kann.<sup>104</sup>

Farocki findet im Laufe seiner Karriere subtilere filmische Mittel, um die Spannung zwischen Einfühlung und Distanz zu moderieren. Einen noch völlig unbesprochenen Aspekt seiner beobachtenden Filme stellt diesbezüglich die Gestaltung der filmischen Zeit dar. Will ein Vorgang im Sinne des Direct Cinema möglichst getreu abgebildet werden, so bedarf dies – zumindest zu einem gewissen Grad – der Angleichung an dessen Zeit: Die Erzählzeit sollte ungefähr der tatsächlich vergangenen Zeit entsprechen. Als Effekt davon dehnt sich die Dauer der Auseinandersetzung mit einer konkreten Handlung im Vergleich zum schnellgeschnittenen Normalfall in Kino und Fernsehen.

In dem Masse wiederum, in dem beobachtende Filme als langsam empfunden werden, werden sie zu kontemplativen Filmen. Denn während langsame Filme die Montage der Bilder nicht vordergründig der Entwicklung eines Narrativs unterordnen – sondern beispielsweise der Darstellung eines Vorgangs –, fordern sie die Zuschauer auf, in die Lücken dieser ›temps mort‹ zu springen:<sup>105</sup> Indem langsame Filme den Rezipienten von der unmittelbaren

<sup>103</sup> Wie Farocki in *Schnittstelle* anmerkt, stellt es auch ein Vergleich zwischen ihm und dem gleich anschliessend in einem Forschungslabor verbrennenden Versuchstier dar – womit er seinen Arbeitsplatz als ein Labor ausweisen will.

<sup>104</sup> Farocki, »Einfühlung«, 2008, 22. In diesem Sinne liesse sich argumentieren, dass es sich bei Farockis Verbrennung um eine Katachrese handelt. Diese hat bekanntlich zwei Bedeutungen, die auf den ersten Blick kaum etwas miteinander zu tun haben. Zum einen bezeichnet sie eine konventionisierte Metapher, die so gängig geworden ist, dass sie nicht mehr als solche erkannt wird. Zum anderen bezeichnet sie den Bildbruch, indem zwei nicht zueinander gehörige Bilder kombiniert werden: Die scheinbar sinnlose Verbrennung auf einer am Krieg nicht teilhabenden Hand; eine absurde Handlung. Es gehört zu den zentralen Eigenschaften von Farockis Verfahren, auf eine konventionalisierte Sehweise hinzuweisen, indem er sie durch den Bildbruch zum Vorschein bringt.

<sup>105</sup> Es wird hier ein Konzept des Kinobildes evoziert, das Gilles Deleuze im zweiten Band seiner beiden Bücher über das Kino im Gegensatz zum handlungsorientierten Bewegungs-Bild als Zeit-Bild theoretisiert. Gilles Deleuze, *L'Image-temps. Cinéma 2* (Paris: Éditions de Minuit, 1985). »Postwar film-makers realized that just as movement-image could be manipulated to create suspense, time-image could be manipulated to create introspection.« Schrader, 6.

Funktionalisierung der Bilder in einen von der Montage suggerierten Sinnzusammenhang befreien, überlassen sie ihn seinen eigenen Gedanken. In dieser temps mort steckt damit nicht nur ein Angebot ans Publikum zur Selbstdynamik. Sie stellt die zeitliche Dimension von Farockis essayistischer Praxis dar, die sich für die Überbleibsel, die liegen gebliebene Zeit interessiert, jene Zeit, die keiner Funktionalität gehört, die verschwendet werden kann und darin zu einem neuen Gebrauch findet.

Ob diese Demokratisierung des Blicks zu einer epistemisch relevanten Reflexion führt, hängt entscheidend von einem Balanceakt zwischen Steuerung und Öffnung, Lenkung und Selbstbeteiligung, Nähe und Distanz ab. Denn bei einer auf Distanz bleibenden Übertragung des Fremden muss der dargestellte Gegenstand den Rezipienten dennoch relevant erscheinen, muss also auf die Rezipienten zurückfallen, ansonsten bleibt das Fremde belanglos.

Die filmische Zeit als Verfremdungswerkzeug gilt es also mit Bedacht einzusetzen.<sup>106</sup> Der Rhythmus der Schnittfrequenz und die Tiefe der jeweiligen Beobachtung müssen oberflächlich respektive schnell genug sein, damit sich keine Langeweile einstellt. Ansonsten schweift der Blick des Zuschauers unkontrolliert im Bild umher, auf der Suche nach einer in der Beziehung der dargestellten Gegenstände sich aufdrängenden symbolischen oder allegorischen Bedeutung:<sup>107</sup> »Als wären sie die Chiffren einer Geheimschrift«, wie Farocki in *Stillleben* feststellt – dem Extremfall einer kontemplativen Poetik. Der Rhythmus muss aber langsam genug sein, damit sich eine Reflexion einstellt, die bereits nicht mehr vollständig von der Montage der Bilder kontrolliert werden kann.

*Übertragung* beispielsweise kulminiert trotz der intensiven Beschäftigung mit der Geste der Berührung nicht in der Identifikation mit den Ritualteilnehmern, im Gegenteil: Durch die geduldige Beobachtung der Bräuche scheint

106 Dass es sich beim »slow cinema« wesentlich um eine Technik der Verfremdung handelt, stellt auch Paul Schrader fest: »Slow cinema works against the grain of cinema itself. It replaces [...] empathy with distance. The techniques of slow cinema are all, to varying degrees, distancing devices. They push the viewer away from the »experience«, that is, from immediate emotional involvement.« Paul Schrader, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer* (Oakland: University of California Press, 2018), 17.

107 Ein Effekt, der Paul Schrader mit der Überwachungskamera respektive dem Kino Bela Tarrs assoziiert (vgl. Schrader, 19). Bei Museumsfilmen sind freilich auch Einstellungs-längen möglich, die im Kino undenkbar wären, da sich das Publikum nach Belieben ein- und ausklinken kann.

überhaupt erst die Möglichkeit auf, die rituellen Verhaltensweisen als solche zu reflektieren. In der ständigen Wiederholung immer derselben Geste in unterschiedlichen Kontexten zeichnet sich eine beinahe gewaltsame Anteilnahme ab – da sie es bevorzugt, auf passive Weise zu insistieren, als die sich dadurch aufbauende Spannung durch Erklärungen aufzulösen. Es ist, als drängte die ständige Wiederholung dem Publikum einen Vergleich auf, ohne einen Anhaltspunkt über die verglichenen Parameter zu geben.

Das so entstehende Beteiligungsangebot an die Zuschauer stellt nicht mehr wie in *Bilder der Welt* oder *Wie man sieht* eine sinnliche Überforderung, sondern im Gegenteil einen Rückzug dar. Genau in diesem Rückzug liegt ein genuines Einfühlungsmoment: Das Publikum muss auf sich selbst zurückgeworfen werden, muss sich selbst in die Arbeit des Vergleichens einbringen und sich der Parameter eines kulturellen Vergleichens bewusst werden.<sup>108</sup> Damit fordert das vergleichende Einfühlen Farockis nicht nur eine intellektuelle Selbstdynamik – es fordert auch eine ethische Verstrickung der eigenen Person.

Essentiell für den Einsatz der eigenen Person als Voraussetzung eines Vergleichs ist der Umstand, dass dieser unpersönlich bleiben muss. Sich selbst auf die Waagschale zu legen bedeutet, den schier unfassbaren Balanceakt zu vollbringen, in der Individualität die Gesamtheit im Blick zu behalten; den Logos des Vergleichens um das Pathos der subjektiven Betroffenheit zu erweitern;<sup>109</sup> zugleich einmaliges, fühlendes, körperliches Subjekt und Modell

<sup>108</sup> Es handelt sich dabei um das exakte Gegenteil der Einfühlung im Sinne Wilhelm Worringers, die eine ästhetische Selbstdynamik, also eine vollendete Identifikation mit dem Gegenstand zum Ziel hat. Die für diese Arbeit zentralen Begriffe der Abstraktion und Einfühlung legen freilich eine Auseinandersetzung mit der gleichnamigen, äußerst einflussreichen Arbeit Worringers nahe (Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie* (1907), hg. von Helga Grebing (München: Wilhelm Fink, 2007)). Die Selbstdynamik als grundsätzliche Funktion jeglicher Kunstrezeption ist von Georg Lukács nicht zu Unrecht als »Fluchtideologie« kritisiert worden. Worringers Theorie stellt keinerlei griffige Werkzeuge zur Konturierung einer kritischen, politischen Kunst zur Verfügung. Georg Lukács, »Größe und Verfall des Expressionismus«, in *Werke, Bd. 4. Probleme des Realismus I. Essays über Realismus* (Neuwied: Luchterhand, 1971), 123. Auf Seiten der Produktion dient die kontemplative Zeit bei Farocki auch niemals jenem von Susan Sontag beschriebenen Dilemma des Künstlers, der die Kunst durch die Stille überwinden will, da ihn deren Materialität und Mittelbarkeit letzten Endes in seinem Streben nach Transzendenz hindert (vgl. Susan Sontag, »The Aesthetics of Silence«, in *Styles of Radical Will* (New York: Picador, 2002), 3-35).

<sup>109</sup> Vgl. Didi-Huberman, *Remontagen der erlittenen Zeit*, 2014, 219.

zu sein. Dies ist die Struktur der dialektischen (Selbst-)Aufhebung von Farockis Subjekt.

In den Worten Didi-Hubermans verfolgt Farocki damit einen Stil des Erkennens, »der den ewigen Schulgegensatz zwischen *Aufklärung* (›Erkenntnis‹ als Werk der reinen Vernunft) und *Einfühlung* (›Anerkennung‹ als Werk des reinen Gefühls) zu untergraben vermag«.<sup>110</sup> In diesem Verständnis stehen sich Verfremdung und Einfühlung nicht mehr diametral gegenüber, vielmehr sind sie Teil ein und derselben epistemischen Haltung.

### Résumé

Dieses Kapitel weist auf einige Aspekte von Farockis Praxis hin, deren scheinbare Widersprüchlichkeit an die berühmte Hybridität des Essays erinnern: das Kunstwerk, das sich nicht in den Mauern des Museums halten lässt; die Berührung als Erkenntnismodell jenseits von Nähe und Distanz und schliesslich ein Einfühlungsvermögen, welches das Pathos um den Logos des Vergleichens erweitert.

Zwischenpositionen sind im Verlaufe dieser Arbeit viele herausgearbeitet worden. Immer wieder lässt sich in Farockis Praxis erkennen, wie er sich einem kulturell etablierten Muster, einer Institution, einer Methodik annähert, um deren Prämissen in seiner Praxis neu zu kodieren. Ein simples Beispiel dafür ist Farockis Gebrauch von Bildarchiven, aus denen er seine Found-Footage-Filme zusammensetzt. Gerade dass die ursprüngliche Ordnung durcheinandergerät, führt zu neuen Erkenntnissen am bestehenden Material. Diese Ordnungen mögen in Farockis Montagen und Konstellationen nicht mehr erkennbar sein, doch sind sie in diesen als Voraussetzung seiner Verfremdung aufgehoben.

Jedoch ist mit der Feststellung, dass es sich beim Essay um einen Zwischenfall handelt – etwa einen Fall zwischen Kunst und Wissenschaft –, noch wenig gewonnen. Es bleibt zu erklären, worauf diese Mittlerrolle gründet. Anstatt das Spiel von Annäherung und Verfremdung von etablierten Mustern lediglich als hybride Zwischenposition zu benennen, stellt der Fokus auf die zugrundeliegende Mechanik der Aufhebung den Versuch dar, dieses Dazwischen jeweils als einen Entwicklungsschritt innerhalb eines erkenntnisorientierten Prozesses darzustellen. Anstatt also auf eine neuerliche Statik in der

---

<sup>110</sup> Didi-Huberman, 219.

Form einer Zwischenposition hinzuweisen, pocht diese Analyse auf Prozesse. Das scheint angebracht für eine künstlerische Praxis, die sich immer erst in der Bewegung hin zu einem Gegenstand zeigen kann.

In Farockis erster Installation *Schnittstelle*, in der er seine eigene Arbeitsweise reflektiert, findet sich eine kurze Passage zur antiken Statue *Knabe von Kritios*. Diese Statue markiert ein Novum in der Darstellung des Menschen. Während auf dem einen Kanal der Doppelprojektion Bilder der Statue gezeigt werden, sieht man auf dem anderen Arbeiterinnen und Arbeiter beim Verlassen der Ford-Fabriken:

Zum ersten Mal werden die Beine und Füsse nicht gleich belastet. Das Gewicht des Körpers ruht auf dem linken Bein. Folglich ist die rechte Hüfte etwas gesenkt. Auch die rechte Schulter, der Kopf, wendet sich leicht zur rechten Seite. Eine Gelassenheit, die zugleich der Anspannung fähig ist. Der Mensch wird anders gesehen, er ist anders. Vielleicht darf man sagen, es sei der isonome Bürger dargestellt. Obwohl es nicht so sehr die Gleichheit wie die Freiheit war, die Beweglichkeit, der sie entsprang, die in ihm zum Ausdruck kommt. – Denn die griechische Plastik ist ja regelmässig auf die Formung des Gleichen, des Typus aus, nur eben jetzt auf eine neue Weise. Und es ist auch nicht die Besonderheit des isonomen Bürgers gemeint, sondern eben der Mensch, wie er jetzt erschien, seinerseits im Aufeinanderwirken gegensätzlicher Kräfte erfahren, wie die isonome Polis.

Das Entscheidende der sich am Knaben von Kritios artikulierenden, neuen Perspektive auf den Menschen ist für Farocki dessen Konstitution aus einem Spannungsfeld gegensätzlicher Kräfte. Das Modellhafte am Menschen wird plötzlich nicht mehr in dessen Symmetrie gesucht, einem fixierten, fundierten Zustand, noch konstituiert es sich aus einer Bewegung allein. Vielmehr zielt es auf ein schwierig zu fassendes, aktives Dazwischen – in dem sich Bewegung, Schweben und Stillstand aufheben: »eine Gelassenheit, die zugleich der Anspannung fähig ist.« Das zugrundeliegende Menschenbild spricht weniger von Gleichheit als von Freiheit, besser noch: von einem Potential.

Diese Passage ist in hohem Masse poetologisch: Durch das Nebeneinander der Bilder der Statue, der Arbeiter, die das Fabrikgelände verlassen, und des Kommentars werden Zusammenhänge suggeriert, deren konkrete Bezüge jedoch gänzlich dem Publikum überlassen werden.<sup>111</sup> Die Poetik des Ne-

---

<sup>111</sup> Farockis Film *Arbeiter verlassen die Fabrik*, aus dessen Zusammenhang diese Bilder stammen, handelt vom ersten Motiv der Filmgeschichte. Die Arbeiter und insbeson-

beneinanders konstituiert sich in dieser Spannung, in der eine Sache erst »im Aufeinanderwirken gegensätzlicher Kräfte« erfahrbar wird. Und diese Spannung, diese Relativität, kann immer nur in der individuellen Rezeption, der Aktualisierung eines aktiven, die Teile zusammenfügenden Geistes erfahren werden.

Diesem konstruktiven Moment eignet das Potential einer epistemologischen Selbsterkenntnis, also des Erkennens der Funktionsweise des eigenen Erkennens. Als sich die Protagonistin von *Etwas wird sichtbar* im Spiegel unter all den Kriegsfotografien als ein Teil der zugrundeliegenden Episteme erkennt, wird just dieser Moment zur Darstellung gebracht. Denn durch Farockis beharrende Einfühlung entspint sich ein eigenümliches Verhältnis zwischen den Rezipienten und dem dargestellten Gegenstand. Indem sie sich einer Sache unter deren Konditionen annähern, bewegen sie sich gleichzeitig von ihren angestammten Positionen weg. Die dabei gewonnene Distanz wird zum Spiegel, zum Anstoss, die eigene Perspektive als Teil eines ordnen-den Machtgefüges zu erkennen. Farocki inszeniert in *Etwas wird sichtbar* jenen Moment der Erkenntnis, den er in späteren, beobachtenden und vergleichen-den Filmen nur noch in der Rezeption evozieren will.

Die Berührung als Modell des Erkennens bringt schliesslich das selbst-reflexive Potential einer behutsamen Annäherung zum Ausdruck. Siezeugt von einem Respekt gegenüber der Andersheit der dargestellten Gegenstände, indem sie das reziproke Moment dieser Darstellung – aktives Berühren und passives Berührt-Werden – aufzeigt. Sie bedeutet eine Gratwanderung, die sich darin übt, weder unkritisch die Perspektive einer gegebenen Episteme zu vertreten, noch aufgrund eines übertriebenen Relativismus im Vagen zu irrlichtern.

---

dere deren Darstellung im Film konstituieren sich immer schon durch den Gegensatz ihrer unpersönlichen Massenarbeit und einer umso stärker verfochtenen privaten Individualität. Der Spielfilm begreift den Arbeiter jedoch nicht als Produkt dieses Gegensatzes: »Die meisten Filme beginnen, wo das Arbeiter-Sein aufhört. Sie beginnen in dem Augenblick, in dem die Fabrik verlassen wird, und in diesem Sinne kündigt Lumière's Film schon das Kino an, die Erzählung von dem Leben, das einem nach der Arbeit bleibt oder das man jenseits der Arbeit erstrebte oder erträumt.« Farocki, *Bilderschatz*, 2001, 15.