

EIN BILD ZUM SCHLUSS

Anfang der 80er Jahre dokumentiert Farocki ein Fotoshooting für den *Playboy*. Ganze vier Tage werden für die Produktion der Mittelseite des Heftes aufgewendet. Der Aufwand, der für dieses eine Bild betrieben wird, muss etwas bedeuten:

Das nackte Mädchen ist das Zentrum eines kommerziellen Kosmos. Man muß sich vorstellen, daß um sie die Verlagsgebäude und Hotels kreisen, dazu noch Milchstraßen aus Dollarmillionen. Wenn also dieses Mädchen einmal im Monat fotografiert wird, wird die konzernbildende Maßnahme rituell wiederholt. Ein Fehler, und der ganze Konzern geht mit einem Big Bäng auseinander.¹

Die Herstellung dieses einen Bildes wird zu einem »ausgedehnten, fast symbolischen Arbeitsakt« aufgeblasen, weil damit etwas kaschiert werden muss:² »Der Kern eines ganzen, riesigen Weltkonzerns ist so ein elendes, kleines, nacktes Mädchen.«³ Denn bei dem monatlich abgehaltenen, konzernbildenden Brauch handelt es sich nicht um irgendeine wilde, selbst entworfene Form des Rituals. Vielmehr erkennt Farocki im orchestrierten Tanz um die nackte Mitte, wie »ein riesiger Konzern eine Jungfrau auf einem Stein opfert«.⁴

Farocki hat seit Beginn seiner Karriere in den späten 60er Jahren immer wieder das kapitalistisch-imperialistisch gesinnte Machtgefüge kritisiert, in dessen Ordnung er für den öffentlich-rechtlichen Rundfunk Inhalte produzierte. Mit den Mitteln der Agitation versuchte er als medialer Guerillakämpfer zu infiltrieren und als ideologisch motivierter Lehrmeister zu bekehren und zu überzeugen. Seiner Kritik ist jedoch jenes aufklärerische Moment

1 Farocki, »Eine Rede über zwei Filme«, 1988, 7.

2 Baumgärtel und Farocki, »Aus Gesprächen«, 2002, 219.

3 Baumgärtel und Farocki, 219.

4 Baumgärtel und Farocki, 219.

epistemologischer Selbstreflexion inne, deren Sensorium sich letztlich nach innen richtet. Wenn er feststellt, dass die »Playboy-Leute dieses Fotografieren [...] als Ereignis aufblähen«, um sich zu versichern, »wer sie sind und was sie da machen«, so folgt unmittelbar darauf die Frage nach der eigenen Filmpraxis: »Warum bin ich legitimiert, hier zu filmen?«⁵

Was aber wäre eine adäquate Weise der Annäherung, will man den Gegenstand durch diese nicht bereits in ein bestimmtes Licht rücken? Die Geisteshaltung, »ein Ding von vielen Seiten« zu nehmen, »ohne es ganz zu erfassen«, nötigt Farocki zu einer komplementären Bewegung.⁶ Sie zeugt von einem ausserordentlichen Willen der Einfühlung, eine Sache unter ihren eigenen Vorzeichen aufscheinen zu lassen. Gleichzeitig nötigt diese Position, die im Grunde vom Wunsch einer hermeneutischen Nähe zeugt, zur Wahrung einer Distanz. Auf der Suche nach dem legitimen Blick muss Farocki ein neues Verhältnis zu seinem Gegenstand einüben. Beim Dreh von *Ein Bild* erkennt er zum ersten Mal die »Notwendigkeit des vorsatzlosen Blicks«.⁷

Mit der Intention, das Geschehen vor der Linse vorsatzlos wiederzugeben, steht Farocki freilich nicht allein – immer wieder betont er seine Verbundenheit zum Direct Cinema.⁸ Interessanter scheint aber fast die Frage, was ihn davon unterscheidet. Wesentlich ist wohl, dass es ihm weder um die exklusive Teilhabe an einem historischen Moment geht noch um einen privilegierten, intimen Blick hinter die Kulissen eines ansonsten geheimen oder unzugänglichen Geschehens. Volker Pantenburg arbeitet den Unterschied treffend heraus, wenn er bemerkt, dass sich seine beobachtenden Filme unspektakulären Situation widmen, »that do not seem to ask for documentation at all«.⁹

Die zugrundeliegende Haltung dieser Praxis erinnert unweigerlich an den ethnografischen Film – womit es kaum mehr verwunderlich erscheint, warum Farocki beim Fotoshooting für den Playboy die Parallelen zu einer Opfergabe hervorhebt. Einen legitimen Blick einüben bedeutet für ihn, sich jene

5 Baumgärtel und Farocki, 219.

6 Musil, *DMoE*, 1957, 257.

7 Christa Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand: zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst* (Berlin: Vorwerk 8, 2009), 241.

8 Vgl. Farocki, »Über das Dokumentarische. On the Documentary (2015)«, 2016; Harun Farocki, »Zweimal Leacock«, in *Das Sichtbare Kino. Fünfzig Jahre Filmmuseum: Texte, Bilder, Dokumente.*, hg. von Alexander Horwath (Wien: Österreichisches Filmmuseum/Synema, 2014), 304-6.

9 Pantenburg, »Now that's Brecht at last!« Harun Farocki's Observational Films«, 2016, 153.

ethnografische Perspektive anzueignen, die das Fremde nicht zu zähmen versucht, sondern die »strangeness« erhalten will, »the gap between us and what we see – a gap that can become a catalyst of irony, reflection, laughter, poetry, or bewilderment«.¹⁰

Bei diesem *gap* handelt es sich nicht um jenen »radikalen Abgrund«, der Jacques Rancière zufolge »die Art des Meisters von der des Unwissenden trennt, weil er zwei Intelligenzen voneinander trennt: diejenige, die weiß, worin die Unwissenheit besteht, und jene, die es nicht weiß.«¹¹ Man muss diesen *gap* François Jullien zufolge genauer als Abstand (*écart*) bezeichnen, um ihn nicht als trennenden Graben zu missverstehen:

Abstand meint eine Distanz, die sich auftut, die Getrenntes einander gegenüberstellt, die ein Zwischen zum Vorschein bringt, welches die einmal getrennten Terme in Spannung versetzt und sie dazu nötigt, sich gegenseitig zu betrachten.¹²

Dieser Abstand ist der entscheidende Aspekt jeglicher Auseinandersetzung mit dem Fremden, die unter dem Stern der Exploration und nicht der Identifikation stehen soll. Dabei geht es weniger ums Ausmachen von Differenzen und Unterschieden zwischen dem Eigenen und dem Fremden.

Wenn diese Vergleichsarbeit lediglich das Ziel verfolgte, das Wesen des einen vom anderen trennscharf abzugrenzen, so bliebe schliesslich nichts anderes übrig, als »sich auf dieses in seiner Reinheit Erfasste zurückzuziehen«.¹³ Diesen Rückzug gilt es zu vermeiden, schliesslich will Farocki eine nachhaltige Reflexion anstossen. Stattdessen geht es mit der Wahrung eines Abstands ums Erzeugen einer »Spannung« zwischen dem Vergleichenden und dem Verglichenen:

Der eine hört nicht auf, sich im anderen zu entdecken, sich in der Gegenüberstellung sowohl zu erforschen als auch zu reflektieren. Will er sich selbst erkennen, bleibt er vom anderen abhängig und kann sich nicht auf das, was seine Identität wäre, zurückziehen. Durch die zwischen den beiden Termen

10 Pantenburg, 158.

11 Jacques Rancière, *Der emanzipierte Zuschauer* (Wien: Passagen Verlag, 2008), 19f.

12 François Jullien, *Es gibt keine kulturelle Identität: Wir verteidigen die Ressourcen einer Kultur*, übers. von Erwin Landrichter (Berlin: Suhrkamp, 2017), 75.

13 Jullien, 40.

hergestellte Entfernung hat die Distanz ein »Zwischen« zum Vorschein gebracht, und dieses Zwischen ist aktiv.¹⁴

Weil dieses Zwischen aktiv ist, ist es so schwierig, sich ein Bild davon zu machen. Es konstituiert sich nicht aus festen Zuständen, sondern aus einem Spannungsfeld sich beobachtender Kräfte. Diese Dialektik bleibt nicht ohne Auswirkung auf die Möglichkeit der Erkenntnis. Wenn es nicht mehr darum geht, Zustände, Individualitäten oder Begriffe zu definieren, verliert ein hierarchisch-klassifizierendes Denken notwendig an Stellenwert. Stattdessen fordert die Wahrung von Abständen das Einüben eines Denkens im Nebeneinander als aktive Praxis. Dieser ist es nicht darum beschaffen, ihr Gegenüber, ihren Gegenstand durch Erklärungen stillzustellen, sondern ihn überhaupt erst mithilfe der Mechanik solcher Aufhebung aufscheinen zu lassen.

Welche formalen Auswirkungen zeitigt ein entsprechendes Produktionsethos, dem es nicht mehr ums Erklären beschaffen ist? Farocki will mit seinen beobachtenden Filmen dem konventionellen »Produktionsschema der meisten dokumentarischen Filme im Fernsehen und anderswo widersprechen«, das sich ihm zufolge auf zwei Pfeiler stützt:¹⁵ Erstens ist der Film vom Rhythmus eines ständigen Ortswechsels geprägt, an dessen jeweiligen Stationen ein Aspekt einer erklärenden Erzählung stattfindet. Für das Szenario eines Fotoshootings entwirft er kurzerhand ein mögliches Drehbuch: Zunächst wird der Auswahlprozess des Models gezeigt, dann werden die Kandidatinnen in einer Diskothek vorgestellt, anschliessend der Fotograf eingeführt und schliesslich auf die einzelnen Models in alltäglichen Situationen näher eingegangen.¹⁶ Entscheidend an diesem Produktionsschema ist, dass weder »etwas Einmaliges noch etwas oft Wiederholtes geschieht«.¹⁷ In anderen Worten: Es favorisiert Zerstreuung über Konzentration.

Der zweite Pfeiler besteht aus einem erklärenden Kommentar, der die heterogenen Szenen zu einer stimmigen Erzählung fügt. Erklären heisst, die Bilder mit einer abstrakten Darstellung des Vorgangs aufwerten zu wollen. Ein solcher Kommentar hat die Kraft zu begradigen, sollte die Wirklichkeit ihre Aufzeichnung nach einem vorgefassten Plan verweigern.

Beide Aspekte dieses Produktionsschemas wollen Bilder immer wieder als Beweismaterial für eine vorgefasste Idee heranziehen. Deshalb kehrt Farocki

14 Jullien, 40.

15 Farocki, »Eine Rede über zwei Filme«, 1988, 25.

16 Vgl. Farocki, 25.

17 Farocki, 25.

den Produktionsprozess im Laufe seiner Karriere um. Anstatt einen Film am Schreibtisch zu ersinnen, versucht er diesen im Material vorzufinden: »Ich lese kein Drehbuch, ich will auch nicht wissen, was das Filmmaterial heissen soll, sondern was es heisst.«¹⁸

Ein vorsatzloser Blick ist die eine Voraussetzung einer solchen Arbeitspraxis, die andere hat etwas mit Geduld und Konzentration zu tun. Wie diese zu erreichen wäre, ist bereits in der Kritik enthalten, dass die Wiederholung keinen Platz in herkömmlichen, narrativen Dokumentarfilmen hat. Dass Farocki der Wiederholung schon früh besondere Aufmerksamkeit schenkt, steht zweifellos im Zusammenhang mit deren Verfremdungs- und Reflexionspotential. Die Vermutung liegt nahe, dass er auf dieses Potential aufmerksam wurde durch seine Arbeitsweise im Verbund: Ein Bild kann in unterschiedlichen Zusammenhängen Verwendung finden und in den sich ändernden Konstellationen zu immer neuen Erkenntnissen anregen: ein Beispiel dafür, wie die ökonomische Stellung eines Künstlers im Zusammenhang mit seiner Erkenntnisweise steht – und wie der Essayist als Glaneur aus marginaler Position agiert.

Am Beispiel der Verwendung von Wiederholungen und Variationen lässt sich eine erstaunliche Entwicklung bei Farocki nachzeichnen. Nutzte er sie in seinen frühen Lehrfilmen als didaktisches Mittel der Überzeugung, indem sie einen abstrakten Gedanken beweisen sollten, tritt die Generalisierung mehr und mehr in den Hintergrund. Übrig bleibt die Gegenüberstellung, das Nebeneinander unterschiedlicher Bilder, deren Relation zur Reflexion anstiftend soll, ohne Erklärungen aufzuzwingen.

Solche Filme stellen die Rezipienten vor beträchtliche Herausforderungen. Die eigentümliche Schweben verunmöglicht oberflächliche Kategorisierungen, erschwert mithin die Beurteilung, wovon ein Film überhaupt handelt. Die Absenz einer erklärenden Stimme eröffnet einen Interpretationsspielraum, in dem Farocki mittels Montage nur spärliche Orientierung bietet. Das Fehlen von Erklärungen darf mit dem Etablieren eines Abstands, aber nicht mit einer auktorialen Absenz verwechselt werden. Farocki wählt in *Ein Bild* den zu filmenden Ausschnitt, montiert diesen in einen sinnstiftenden Ablauf und unterlegt ihn an einigen Stellen mit Musik. An den gestalterischen Entscheidungen zeichnen sich jedoch ästhetische und ethische Kriterien einer Film- und Montagepraxis ab, die sich nicht selbst zum Thema machen

18 Zulauf und Farocki, »Rituale und ihre Öffentlichkeit. Auszug aus einem Interview mit Harun Farocki«, 2007, 104.

will. Mit Sloterdijk gesprochen rückt Farockis Vermittlungspraxis eher in die Nähe eines Handwerks als der Kunst. Diese unterscheidet sich bezüglich ihrer »Entschlossenheit, das Kunstkönnen als solches im Werkstück (opus) zur Schau zu stellen«.¹⁹ An die Stelle eines ihr »eingeformten Zwangs zur Bewunderung« tritt ein »alltäglicher Gebrauch«.²⁰

Was aber könnte dieser Gebrauch sein? Bei aller Sorgfalt, Einfühlung und Geduld, mit der Farocki immer wieder das Handwerk von Arbeiterinnen, Filmemachern, Fotografinnen, Künstlern, Autorinnen, Dozenten, Architektinnen bis hin zu Werbefachleuten und Unternehmerinnen dokumentiert, stellen seine Filme weder Apologien der jeweiligen Praktiken dar noch einen entlarvenden Blick hinter deren Kulissen. Eine Rezeption, die am ästhetischen Denken und am Handwerk der Fotografie interessiert ist, erwartet am Ende von *Ein Bild* vielleicht die Mittelseite als Resultat des dokumentierten Prozesses. Diese wird aber nie gezeigt. Farocki dokumentiert ein Handwerk nicht, um in dieses erklärend einzuführen. Die Geduld beim Beobachten der Arbeit zielt nicht auf ein tieferes Verständnis der zugrundeliegenden ästhetischen Kriterien. Vielmehr sensibilisiert sie dafür, dass diese Arbeit von einer Reihe scheinbar willkürlicher ästhetischer Kriterien bestimmt wird und dass das Auffinden des endgültigen Bildes einem Ritual mit all seinen Gesetzen und impliziten Abläufen gleichkommt.

In *Stilleben* macht sich Farocki darüber Gedanken, wie sich die Abbildungskunst der Alchimie anverwandelt, indem sie »nach einer Wahrheit in der Erscheinung« sucht. Die Alchimie glaubt daran, dass durch die Kombination verschiedener Stoffe, die für sich jeweils eine Eigenschaft von Gold aufweisen, schliesslich Gold hergestellt werden könne. Bei Bense heisst es, der Essayist sei ein »Kombinatoriker, ein unermüdlicher Erzeuger von Konfigurationen um einen bestimmten Gegenstand«.²¹ Ist er ebenfalls auf der Suche nach einem Stück Gold, einer Wahrheit in der Erscheinung? Die »Wahrheit«, nach der die Playboyfotografen suchen und nach der sie ihre ästhetischen Kriterien richten, muss als Produkt eines Austauschs, eines Handels, eines Abwägens von Angebot und Nachfrage verstanden werden. Sie schürfen nach einer Form, die sich in einen monetären Tauschwert übersetzen lässt. Farocki hingegen geht es offenkundig nicht um den Versuch, etwas herzustellen, das sich auf einem Markt als knappes Gut teuer verkaufen liesse. Dass »die neue

19 Sloterdijk, *Du musst Dein Leben ändern*, 2008, 462.

20 Sloterdijk, 462.

21 Bense, »Über den Essay und seine Prosa«, 1952, 34.

Naturwissenschaft« den Versuch aufgab, »Gold herzustellen«, wie es in *Stillleben* weiter heisst, bedeutet auch, dass sich die zugrundeliegende Motivation von einer ökonomischen zu einer epistemischen wandelte. In diesem Punkt berührt Farockis Praxis das Ethos der Wissenschaftlichkeit.

Ein weiterer Berührungspunkt der beiden Felder liegt in ihrer Fokussierung. Farocki erklärt in *Ein Bild* kein Handwerk, er zeigt auf die zugrundeliegenden Machtstrukturen, die das Unterfangen legitimieren. Man könnte diesen Ansatz mit Volker Pantenburg »instruktiv« nennen, um gleichzeitig auf den vermittelnden Anspruch und den im Wort Struktur gefassten Fokus der Perspektive hinzuweisen:

Learning about structures and then displaying how structures configure, mould, and shape narration, meaning, and ideology was one of the most influential developments in the humanities; it is no exaggeration (or just a small one) to identify the discovery of ›structures‹ with the birth of ›theory‹ itself as it was conceived about 40 years ago in France.²²

Berühren sich die hier beschriebene ›Theorie‹ und Farocki in ihrer Meta-Perspektive, so könnten die Mittel zur Erlangung einer Erkenntnis und die Position, aus der sich ihre Kritik artikuliert, kaum unterschiedlicher ausfallen. Als Teil einer gesellschaftlichen Institution agieren Akademiker immer auch als Hüter jener Episteme, die sie legitimiert. Nicht jede Theoretikerin wird aufgrund ihrer institutionellen Einbindung notwendig blind gegenüber den Strukturen, in die sie eingelassen ist – zugleich lässt sich ein möglicher Interessenkonflikt nicht einfach von der Hand weisen:

Es genügt der Ungleichheit nicht, respektiert zu werden, sie möchte begloubt und geliebt werden. Sie möchte erklärt werden. Jede Institution ist eine Erklärung der Gesellschaft, eine Inszenierung der Ungleichheit.²³

Selbst wenn sich eine akademische Disziplin auf die Fahnen schriebe, politisch zu werden und an ihrem eigenen Fundament zu kratzen, gäbe es damit nur umso mehr zu erklären. Farocki aber spricht weder im Namen einer Institution, noch gleicht er seine ästhetischen Kriterien auf eine Markttauglichkeit ab. Diese Unabhängigkeit erlaubt ihm die unerhörte Freiheit, seinen Arbeiten

22 Pantenburg, »Manual: Harun Farocki's Instructional Work«, 2009, 94.

23 Jacques Rancière, *Der unwissende Lehrmeister: fünf Lektionen über die intellektuelle Emanzipation*, übers. von Richard Steurer, (Wien: Passagen, 2007), 123.

weder eine ästhetische noch eine epistemische Legitimation einschreiben zu müssen:

Der Auftraggeber, die Fernsehanstalt, nimmt [...] an, ich mache einen Film, der eine Kritik am Gegenstand übe, und der Inhaber oder Verwalter des gefilmten Gegenstandes nimmt an, mein Film sei für seine Sache eine Reklame. Ich versuche, weder das eine noch das andere zu machen. Nicht etwas zwischen beidem, sondern jenseits von beidem.²⁴

Kritik und Anerkennung sind in dieser Perspektive aufgehoben. Der Abstand zum Gegenstand dient nicht der Bewertung. Er räumt der Sache im Gegenteil Platz ein, sodass es in der Annäherung zu einer Berührung kommt: eine Geste, die sich in der Bewegung zum Fremden eine Offenheit zur eigenen Afifizierung bewahrt. Ein Bricoleur ist hier am Werk, der sich der Mitarbeit des Zufalls an seinem Werk bewusst ist und es deshalb weder je ganz sich selbst zuschreiben noch je ganz zu Ende gedacht wännen kann. Es artikuliert sich die Haltung eines Übenden, der seine Gegenstände nicht durch Ergebnisse stillstellen, sondern in Bewegung halten will, auf dass sie andere anrühren und so zur Reflexion anstiften mögen. Der Übende ist »weder bloß aktiv noch bloß kontemplativ«, hält sich vielmehr zwischen den Kategorien – genau dort nämlich, wo sich diese berühren.²⁵

In der Reziprozität der Berührung scheint jener entscheidende Aspekt von Farockis Filmen auf, der die Distanz seiner theoretisierenden Haltung in eine Nähe zu verwandeln, den Logos des Vergleichens um das Pathos des Subjekts zu erweitern sucht.²⁶ Wenn sich »die Fähigkeit, sich theoretisch verhalten zu können, dadurch definiert, daß man über einer Sache seine eigenen Zwecke vergessen kann«, so geht Farocki weiter:²⁷ Die eigenen Zwecke sollen von dieser Sache in Mitleidenschaft gezogen werden können. Dies ist der ethische Kern einer Vermittlungspraxis, die nicht auf eine ekstatische Selbstvergessenheit ihres Publikums abzielt, sondern ihr ekstatisches Moment in den

24 Farocki, »Eine Rede über zwei Filme«, 1988, 24.

25 Peter Sloterdijk, *Scheintod im Denken: von Philosophie und Wissenschaft als Übung* (Berlin: Suhrkamp, 2010), 16.

26 Vgl. Didi-Huberman, *Remontagen der erlittenen Zeit*, 2014, 219.

27 Hans-Georg Gadamer, *Hermeneutik I: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Bd. 1, Gesammelte Werke (Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1999), 129.

Dienst einer medial induzierten Selbsterkenntnis stellt: eine aufklärerische Introspektion der Erkenntnis.

Der Theoros, also die Figur, die dem heutigen Begriff der Theorie vorausgeht, war ein Zuschauer von heiligen Festen der Götter, der anschliessend davon Bericht erstattete. Er gewinnt allein durch seine Anwesenheit im ansonsten unzugänglichen, abgeschlossenen Raum seine »sakralrechtliche Auszeichnung, z.B. seine Unverletzlichkeit«.²⁸ In anderen Worten: Er bezieht seine Legitimation weniger aus der Art und Weise als dem Gegenstand seiner Vermittlung. Die nun vorgebrachten Aspekte von Farockis Inszenierung der rituellen Handlungen rund um das Fotoshooting von *Ein Bild* weisen jedoch in die genau gegenteilige Richtung. Es liegt darin »eine profane Ansteckung (contagio), eine Berührung, die den Zauber entkräftet und dem Gebrauch zurückgibt, was das Heilige abgesondert und zu Stein gemacht hatte«.²⁹ Farocki bezieht seine Legitimation nicht aus einer Teilhabe am Heiligen, Abstrakten, Allgemeinen, sondern aus der Restitution des vormals Abgesonderten. So vermag an dieser Sache schliesslich aufzuscheinen, »was unsichtbar zu halten insgeheim deren objektiven Zweck ausmacht«.³⁰ Dabei handelt es sich nicht um eine propositionale Erkenntnis, eine Lektion eines wissenden Lehrmeisters, sondern um ein Ermöglichen, Befähigen und Ermächtigen allein.

28 Gadamer, 129.

29 Agamben, »Lob der Profanierung«, 2005, 71.

30 Adorno, »Der Essay als Form«, 1958, 49.

