

SCHLUSSBEMERKUNG

Ausgangspunkt meiner Überlegungen war die Frage, ob der Film trotz seines Zwangs zur Konkretion als ein theoriefähiges Medium eingeschätzt werden könne. Nach der Analyse der Arbeiten von Farocki und Godard und der Rekonstruktion ihrer Einschätzungen muss die zweideutige Antwort lauten: Ja, aber. Einerseits hat die Relationierung von unterschiedlichen Bildtypen immer wieder einen Ebenenwechsel zur Folge, der tatsächlich einen Sprung aus der unmittelbaren Beschreibung in die Analyse und Theorie dieser Beschreibung ermöglicht. »Realistische« Bildsequenzen werden in ihrer Kopplung und Montage zu allgemeinen Aussagen über das Medium. Andererseits – daher das einschränkende »aber« – ist diese Form der Abstraktion nicht vom jeweiligen Subjekt abtrennbar. Die implizite Theorie der Bilder, die sich nicht-prädikativ und scheinbar sprachunabhängig artikuliert, wird erst in der direkten Analyse und Übersetzung fruchtbare und ist daher nur als Akt der Theoretisierung denkbar – als Arbeit am Schnittplatz, als Schreiben und Nachdenken über Film und als Analyse zirkulierender Bilder. So autonom das Universum der Bilder nach seiner Technisierung durch Fotografie und neuere Bildtypen zu sein scheint, ist der Theorie der Bilder gewinnbringend nur in einer direkten Auseinandersetzung mit ihnen beizukommen. Mehr noch: Farockis Theoretisierungen der operativen Bilder seit den neunziger Jahren zeigen besonders deutlich, dass der steigende Abstraktionsgrad der Bilder selbst eine Gefahr in sich birgt, da er auch den Betrachter abzuschaffen droht. Die wirkungsvollsten Bilder, diejenigen, die unseren Alltag in Zukunft am nachhaltigsten bestimmen werden, sind zugleich die unsichtbarsten, deren »Eigentliches« sich ganz in Zahlen und Algorithmen zurückgezogen hat.

Vom Kino, wie es sich seit mehr als hundert Jahren entwickelt hat, ist diese Spekulation auf den ersten Blick weit entfernt. Die Bilder, denen Harun Farocki seit den späten neunziger Jahren verstärkt seine Aufmerksamkeit widmet, werden im zivilen oder militärischen Sektor scheinbar fernab von der Unterhaltungsindustrie oder dem Feld der Kunst produziert. Sie haben keinerlei ästhetische Funktion. Andersherum lässt sich daraus aber auch schließen, dass es Godard und Farocki von Beginn an stets um mehr gegangen ist als um die siebte Kunst. Die Bilder des Ki-

nos, seien es eigene Filme oder die anderer Regisseure, dienen bei beiden zur Blickschulung und als Baustein einer weiträumig angelegten Kritik der Bilder. Harun Farockis und Jean-Luc Godards Filme sind Beispiele für den unbeirrbaren und konsequenter Versuch, *mit Bildern über Bilder* nachzudenken. Dem gängigen Verfahren, das gesprochene Wort als Filmbeschreibung und nachträgliche oder zusätzliche Interpretation zum Bild hinzu zu setzen, stellen beide ein Modell entgegen, das von der Kraft der Bilder ausgeht und aus den Bildern heraus argumentiert. Auf ambivalente Weise beteiligen sich Godard und Farocki damit am Diskurs über die Visualität, der seit den sechziger Jahren verstärkte Aufmerksamkeit auf sich zieht.

Die Theorie, die aus Godards und Farockis Bildpraxis herauszulesen ist, ist in ihrem Verhältnis zum Bild keineswegs eindeutig. Begegnen sie den medialen Bildern mit großer Skepsis und einer daraus abgeleiteten Strategie der Distanzierung, in der Brechts Vorbehalt gegen das vermeintlich ›realistische‹ fotografische Bild wiederzuerkennen ist, sind die Filme beider Regisseure dennoch zugleich als Gegenpole zu dem von Martin Jay analysierten ›antiocularcentric discourse‹ zu charakterisieren. Zweifellos tragen Godards Filme aus der Phase des *Groupe Dziga Vertov* ikonoklastische Züge und neigen in der Suche nach einer anderen Bildsprache zum Bruch mit fast allen erzählerischen, kompositorischen und dramaturgischen Prinzipien des Films; und auch in den Arbeiten Farockis gibt es – vor allem in den siebziger Jahren – den aggressiven didaktischen Versuch, seine Filme gegen die Bildproduktion und Ökonomie des Fernsehens zu verwirklichen. Aber gleichzeitig spricht aus dieser immer wieder neu ansetzenden, durchaus moralisch gefärbten Kritik an den Bildern und der Bildgläubigkeit zugleich ein starker Glaube an ihre Wirksamkeit und Kraft. Das betrifft nicht nur die emotionale und ästhetische Komponente von Filmen – ein Aspekt, der in dieser Untersuchung weitgehend ausgeklammert wurde –, sondern vor allem ihr analytisches und theoretisches Potential.

Im Umgang mit der Malerei einerseits und der Fotografie andererseits sind allerdings deutliche Unterschiede bemerkbar. An Godards Arbeiten ist dies leichter zu erkennen als an Farockis. In *LES CARABINIERS* ist eine kritische Reserve gegenüber der Fotografie zu erkennen, die im Kontrast zur streckenweise fast euphorisch anmutenden Einbindung von Gemälden besonders auffällig ist. Während die Malerei einen unausgewiesenen Zielpunkt Godards darstellt und ›malerische‹ Aspekte – Licht, Verdichtung im Bild, Ausdruck, Stilisierung – seit den achtziger Jahren

immer deutlicher in seine Arbeit einfließen,¹ markiert die Fotografie den Punkt, von dem es sich zu entfernen gilt. Das fotografische Bild neigt zur Tautologie und operiert mit einer trügerischen Evidenz. Allerdings kann es durch die Berührung mit einer zweiten Fotografie, mittels derer die Klarheit und Eindeutigkeit zugunsten einer Relation und eines Verhältnisses »gestört« werden, zum analytischen Instrument avancieren. In Serge Daney's Unterscheidung von »Bild« und »Visuellem« wäre die Fotografie – ebenso wie die Bilder des Fernsehens – daher auf der Seite des Visuellen zu verorten: Sie ist »voll«, in sich abgeschlossen und, wie besonders Farockis BILDER DER WELT UND INSCHRIFT DES KRIEGES zeigt, leicht in eine Logik des Vollzugs einzubinden. Die Interpretation und Theorie der Fotografie, die vom Medium Film geleistet werden kann, ist daher entweder über eine Relationierung der Bilder oder über eine explizite sprachliche Theoretisierung möglich.

Anders bei der Malerei. Was Daney als gleichzeitigen Überschuss und Mangel bezeichnet, ist in den Nachinszenierungen der Gemälde in PASSION ganz buchstäblich zu erkennen. Die Vorlagen, die in Film »übersetzt« werden, bieten Widerstand, ihnen fehlt etwas – das richtige Licht, die endgültige Pose, der entscheidende Augenblick –, und zugleich streben sie wie das El Greco-Bild aus ihrem Rahmen heraus und ragen aus dem Medium der Malerei in das der Kinematographie hinein. Auch aus diesem Grund assoziiert Godard die Bilder Manets mit »denkenden Formen« (»une forme qui pense«) und erkennt in ihnen ein Vorbild des Kinos. Das fotografische Bild dagegen, das zeigen ETWAS WIRD SICHTBAR und BILDER DER WELT UND INSCHRIFT DES KRIEGES besonders deutlich, ist ein Bild, das aus einem Begriff geboren wird und in dieser Kalkulierbarkeit anfällig für seine Vereinnahmung durch operative Prozesse ist. Es bereitet die operativen Bilder vor, in denen das Bild gegenüber den mathematisch-technischen Vollzügen zweitrangig ist und letztlich obsolet wird. Der Imperativ, der sich daraus ableitet, besteht darin, dem derart »theoretisch« gewordenen Bild als lesendes und interpretierendes Subjekt gegenüberzutreten und die in diesem Fall leerlaufende Abstraktion des »Visuellen« zu hinterfragen.

Dagegen, die Bilder in technischen Vollzügen verschwinden zu lassen, richtet sich Farockis Arbeit ebenso wie die Godards. An dieser Stelle greift die Dialektik zwischen objektiv und subjektiv, die das Bild als etwas Gemachtes begreift, das es als Gemachtes auszustellen gilt. Besonders bei Godard – und dies gälte es weiter auszuführen – ist ein ausdrücklicher Rückgriff auf das Theorieverständnis erkennbar, das in der

1 Vgl. dazu auch Sally Shafto: »De la peinture et de l'histoire dans les *Histoires du cinéma*«, in: CinémAction Nr. 109, 2003 [Themenheft: Où en est le God-Art?], 226-234.

Frühromantik als Utopie einer Gleichzeitigkeit von Objekt- und Metasprache entwickelt wurde. Bilder zu produzieren, die zugleich eine Theorie der Bildproduktion enthalten, stellt von Beginn an eines seiner vordringlichen Ziele dar und unterscheidet ihn von den übrigen Filmemachern der »Nouvelle Vague« – etwa François Truffaut, der sehr viel ungebrochener an etablierte Formen des Erzählkinos anschließen konnte. Wenn Godard 1959, zeitgleich mit seinem ersten eigenen Film, über MAN OF THE WEST schreibt, der Film sei ein Beispiel für »l'art en même temps que la théorie de l'art ... du western, c'est-à-dire du genre le plus cinématographique du cinéma«,² zielt die Provokation in mehrere Richtungen. Anthony Manns Film und damit das seinerzeit kaum als Kunst erachtete Western-Genre wird nicht nur kurzerhand zur Essenz des Kinos erklärt,³ sondern zugleich auch als höchst selbstreflexive Kunstform an die Tradition frühromantischen Denkens angeschlossen. In Godards eigenen Filmen ist diese Tendenz, jeweils beides zugleich – Film und Filmtheorie – sein zu wollen, in jedem Moment erkennbar. Den hier analysierten Filmen Godards ist gemeinsam, dass sie eine theoretische Reflexion über den Status der Bilder – über ihre Möglichkeiten, Grenzen, Gefahren und Potentiale – jeweils über ihre Kontrastierung mit anderen Bildtypen in Gang setzen. Seien es die – mal erzählerisch eingebetteten, mal heterogen aus dem Film herauspringenden – Gemälde, die dem Kino in À BOUT DE SOUFFLE oder PIERROT LE FOU gegenübergestellt werden, sei es die buchstäbliche »Übersetzung« von malerischen Vorlagen in *tableaux vivants*, wie sie PASSION vornimmt: Stets ist die Bruchstelle zwischen Vorlage und Aktualisierung, die Differenz zwischen Quelle und Zitat, zwischen Wörtlichkeit und Metapher der Punkt, an dem das Kino als bewegte, rahmenlose, tendenziell die anderen Künste umfassende Bildform in den Blick gerät. In diesem Sinne bezeichnet Raymond Bellour Godard als »the last Romantic« – als »[t]he final incarnation of the Jena School of Romanticism«.⁴

Das soll nicht heißen, das Kino sei die mediale »Einlösung« der frühromantischen Forderung nach einer Verschmelzung zwischen Kunst und Leben. Vielmehr stellt der Film – vor allem über die Technik der Montage – ein Instrumentarium zur Verfügung, mit dem Vergleich, Kontrast und Kollision als analytische und theoretische Operationen möglich werden. Das Verdienst der russischen Theoretiker und Praktiker – hier vor

2 Jean-Luc Godard: »Super-Mann« [1959], in: JLG I, 163-167: 164.

3 Das Zitat nimmt nicht von Ungefähr Godards in der Einleitung angeführte Äußerung über Jean Renoir fast wörtlich auf und überträgt sie auf Anthony Mann.

4 Raymond Bellour: »For Ever Divided«, in: Michael Temple/James S. Williams/Michael Witt (Hg.): For Ever Godard, London: Black Dog Publishing 2004, 11.

allem Sergej Eisenstein und Dziga Vertov – liegt darin, die diskursiv-theoretische Komponente des Mediums ausgebaut und konzeptualisiert zu haben, die neben der Funktion der Unterhaltung und Entspannung bis heute marginal geblieben ist. Natürlich wäre es falsch, Godards Filme auf die Linie der »intellektuellen Montage« festzulegen – dafür sind die Bezüge und Hintergründe viel zu umfassend und sein Zugriff auf Kino-, Kunst- und Literaturgeschichte zu eklektisch. Gerade die neueren Arbeiten Godards erproben zudem eher die Interferenzen zwischen Bild und Musik und setzen oftmals die Überlagerung an die Stelle des Schnitts. Deutlichstes Beispiel dafür sind die *HISTOIRE(S) DU CINÉMA*, deren überbordende Fülle an Bild- und Tonmaterial einer eigenen Untersuchung bedürfte und die hier nur am Rande in die Analyse eingeflossen sind.

Im Falle Farockis müsste man die Frage nach theoretischen Orientierungspunkten anders beantworten, auch wenn sich seine Verfahren wie gezeigt an vielen Stellen mit denen Godards berühren. Wenn er selbst die Verfremdungstechniken Brechts und die Pop-Art als wichtige Impulse nennt, bezieht sich dies vor allem auf die jeweils artikulierte Kritik an einem einfachen, mimetisch verstandenen Begriff von Realismus und Repräsentation. Wie Godard antwortet auch Farocki auf die Herausforderungen einer ›funktionalen‹ Gesellschaft, die sich nicht mehr durch die bloße Abbildung, sondern die Beziehung zwischen Bildern adäquat beschreiben lässt, mit einer spezifischen Form der Montage. Der Weg, trotz, gegen und zugleich mittels der Konkretion der fotografischen Film-Bilder etwas theoretisch Informiertes über Prozesse der Bildproduktion zu sagen, geht auch bei Farocki unter anderem – und dieser Facette seiner Arbeit ist hier besondere Aufmerksamkeit geschenkt worden – in Richtung einer Konfrontation mit anderen Bildmedien. Dass dies nicht nur, wie im Falle von *STILLEBEN* auf der Folie klassischen dokumentarischen Arbeitsens geschieht, sondern sich diverser Zwischenformen bedient, bei denen die Unterscheidung zwischen fiktionalen und dokumentarischem Arbeiten obsolet wird, verbindet Farocki erneut mit Godard, dessen Bildforschung von Beginn an keinen kategorialen Unterschied zwischen beiden Modi filmischen Sprechens macht.

Die hier begonnene Arbeit wäre in unterschiedliche Richtungen fortzusetzen: Sie müsste zum einen die nur in Ansätzen berücksichtigte Mediendifferenz zwischen Video, Kinofilm und Fernsehen genauer analysieren, die etwa für Godards Film *NUMÉRO DEUX* konstitutiv ist. Die Entscheidung, den analytischen Rahmen auf Fotografie und Malerei einzugegrenzen, folgte nicht nur der Überlegung, dass sich die Funktionsweise intermedialer Reflexion an diesen ›einfachen‹, auf dem unbewegten Einzelbild basierenden Bildtypen klarer zeigen ließe. Sie orientierte sich

auch an den Filmen Godards und Farockis selbst, deren Gemeinsamkeiten und Differenzen im Rückgriff auf Maleri und Fotografie besonders deutlich zu erkennen sind. Darüber hinaus wäre die Arbeit – neben der systematischen, gewissermaßen synchron argumentierenden Frage nach der Möglichkeit theoretischen Sprechens im Film – um eine Untersuchung des jeweiligen Status' von Filmgeschichte bei Farocki und Godard zu ergänzen. Nicht erst in den *HISTOIRE(S) DU CINÉMA*, sondern über vielfältige Formen des Zitats und der Anspielung seit seinen Anfängen schöpfen Godards Filme ihre Dynamik einerseits aus einem ›zweifachen‹ Blick auf das Bild der Realität und die Realität des Bildes, andererseits aber mindestens ebenso sehr aus ihren Referenzen auf frühere Praktiken des Kinos. Wenn er in *LE MÉPRIS* Fritz Lang als Regisseur der *Odyssee*-Verfilmung besetzt oder Samuel Fuller in *PIERROT LE FOU* seine Ideen über das Kino verkünden lässt, wenn Nana S. in *VIVRE SA VIE* ihre Tränen in denen von Carl Theodor Dreyers *JEANNE D'ARC* gespiegelt sieht, spricht daraus immer auch ein Bewusstsein für die Formen, die das Kino im Laufe seiner Geschichte ausgeprägt hat. Es ist eine zitierende Geste, die – wie die einander berührenden Hände in *NOUVELLE VAGUE* – zugleich nimmt und gibt, und die im gleichen Moment an Kinogeschichte anschließt und sich davon absetzt, um eigene Formen auszuprägen. Farockis Zugriff auf Filme orientiert sich nicht weniger an den Produktionen, die die Filmgeschichte bereitstellt. Drei Arbeiten der neunziger Jahre, die sich filmischen ›Topoi‹ widmen,⁵ sind ein besonders deutliches Beispiel für das historisch-sammelnde, montierende und sezierende Denken Farockis. Zwar folgt Farockis Vorgehen, das eher motivgeschichtlich orientiert ist und ein »Wörterbuch filmischer Ausdrücke« anvisiert,⁶ einem völlig anderen Prinzip als Godards *HISTOIRE(S) DU CINÉMA*, die eher als das Ergebnis einer Art ›wilden Philologie‹ zu verstehen wären. Nichtsdestotrotz sind sich beide Verfahren darin ähnlich, dass sie Geschichte, Film und Montage eng miteinander verzahnen, im Falle Godards sogar umstandslos miteinander identifizieren.⁷ An der Schwelle zum 21. Jahrhundert hat dieser Blick auf die Filmgeschichte etwas Melancholisches. Gerade bei Godard ist er in den letzten 15 Jahren immer

5 Neben *DER AUSDRUCK DER HÄNDE* sind dies *GEFÄNGNISBILDER* (sowie seine installative Variante *ICH GLAUBTE, GEFANGENE ZU SEHEN*) und der anlässlich des hundertsten Geburtstages des Mediums Film entstandene *ARBEITER VERLASSEN DIE FABRIK* dazu.

6 Vgl. Harun Farocki: *Bilderschatz* (3rd International Flusser Lecture), hg. vom Vilém Flusser Archiv, Kunsthochschule für Medien Köln, Köln: Walther König 2001.

7 Vgl. dazu auch Godards Dankesrede bei der Verleihung des Adorno-Preises 1995 (Godard: »À propos de cinéma et d'histoire« [1996], in: *JLG II*, 401–407) und das ausführliche Gespräch mit Youssef Ishagpour (Jean-Luc Godard/Youssef Ishagpour: *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, Tours: Farrago 2000).

auch ein Blick auf Zuende-Gehendes, Verschwindendes, Vergangenes. Die untergehende DDR, die er als »état de la solitude« 1990 in ALLEMAGNE NEUF ZÉRO porträtiert und mit dem arbeitslos gewordenen Agenten Lemmy Caution (Eddie Constantine) konfrontiert, seine Episode im Gemeinschaftsfilm TEN MINUTES OLDER, die wehmütig immer wieder »letzte Minuten« zeigt: »dernières minutes de silence«, »dernières minutes du cinéma«... Godard hat im Zusammenspiel von Musik, Bild und Stimme einen spezifischen Gestus entwickelt, der die gefilmten Dinge so aussehen lässt, als seien sie vom Tod her belichtet. An diesen neueren Arbeiten und im Blick auf die Geschichte zeigt sich auch die Differenz zu Farocki deutlich. Seit den neunziger Jahren richtet sich dessen Interesse immer stärker auf Bilder, die außerhalb des Kino- und Fernsehkontextes liegen, aber durch die jahrzehntelange Blickschulung an Filmen, Gemälden und Fotografien bewertet und theoretisiert werden können. Die Aufnahmen aus Überwachungskameras amerikanischer Gefängnisse und Bildverarbeitungssoftware zur zivilen und militärischen Nutzung bilden nun verstärkt den Fokus seiner Arbeiten: »Es geht nicht länger um eine letztlich cinephile Sicht auf Kulturprodukte [...], sondern darum, überhaupt Zugang zu einer Bildproduktion zu bekommen, deren Zweck gar nicht mehr Öffentlichkeit ist.⁸ Das Kino hat in einer solchen Situation zwei Funktionen. Es bietet einerseits ein Reservoir an Bildern und Inszenierungsformen, an dem sich auch die automatisierten operativen Bilder zumindest vorgeblich noch orientieren. Zugleich steht es für es einen tendenziell inaktuellen Bildtypus, der vor allem dem 20. Jahrhundert angehört und im Begriff ist, zugunsten von Datenströmen zu verschwinden. Bevor das Bild sich vollständig zum Datenmaterial verflüssigt, sammelt und analysiert Farocki die Spuren dieser Bilder.

Jeder Schreibtisch – das zeigt Farockis SCHNITTSTELLE ebenso wie Godards HISTOIRE(S) DU CINÉMA – ist auch ein Schneidetisch, ein Ort der Montage, an dem Heterogenes zusammengefügt wird und das eigene Denken mit einem anderen Denken – dem in Texten und Bildern sedimentierten – konfrontiert ist. Und wie am Schneidetisch an einem bestimmten Punkt ein letztes Bild und ein letzter Ton gefunden werden müssen, gilt auch hier die letzte Entscheidung dem Schlusswort, das zugleich ein Schlussbild sein soll.

8 Bert Rebhandl: »Harun Farocki: Nachdruck/Imprint« [Rez.], in: Springerin 1/02, 40-41: 40.



**FIN D'UN
DÉBUT**