

Filmende Bomben.

Luftkrieg und neue Bildproduktion in

Harun Farockis »Erkennen und Verfolgen«

GÜNTER RIEDERER

I. Der Guernica Cover-up oder: Die Macht der Bilder vom Krieg

Am 5. Februar 2003 hielt der amerikanische Außenminister Colin Powell vor dem Sicherheitsrat der Vereinten Nationen eine Rede, deren Ziel es war, dem geplanten Krieg gegen den Irak eine möglichst legitime Grundlage zu verschaffen. Nach seiner Ansprache trat Powell im Foyer des Sicherheitsratssitzungssaales vor die Presse und beantwortete vor einer mit einem blauen Tuch verhängten Wand Fragen. Dieses Tuch verdeckte – wie in einer medialen Öffentlichkeit ausgreifend diskutiert wurde – ein bekanntes Kunstwerk: Hinter dem blauen Vorhang befand sich eine große Tapiserie nach Pablo Picassos berühmten, zur universalen Anklage gegen den Luftkrieg und damit zur Ikone des Pazifismus gewordenen Bild »Guernica«.¹

Die Gründe für die Verhängung konnten letztlich nicht geklärt werden, und es musste offen bleiben, ob es sich um eine gezielte Strategie zur Vermeidung sogenannter *mixed images* handelte, oder ob das einheitliche Blau, mit dem der Teppich verhüllt wurde, lediglich ein ruhigeres Hintergrundmotiv für die Fernsehberichterstattung abgeben sollte. Die Diskussion um diese als »Guernica Cover-up« in die Zeitgeschichte eingegangene Verhüllung wirft allerdings ein bezeichnendes Licht auf die Wirkungskraft von Bildern. Zwar haben der Bildersturm oder auch das Verhüllen von Bildern in der Geschichte der Menschheit eine lange Tradition (Latour/Waibel 2002). Ihre kuriose – und für den Zusammenhang der folgenden Ausführungen entscheidende Wendung – erhält diese Episode allerdings aus der

Tatsache, dass Powell seine kurz zuvor im Sicherheitsrat gehaltene Rede mit einer Reihe von technischen Funktionsbildern zu stützen versuchte.

Während also auf der einen Seite das berühmte Werk der Bildenden Kunst verhüllt wurde, unterfütterte der amerikanische Außenminister seine Ausführungen mit hochauflösenden Satellitenaufnahmen, die den Irak zeigten, und mit digital erzeugten grafischen Darstellungen, die mobile Vorrichtungen zur Herstellung chemischer Kampfstoffe anschaulich machen sollten.²

In der Auseinandersetzung um den »Guernica Cover-up« spiegelt sich damit auch die Diskussion um die Frage nach dem Stellenwert künstlerischer und technischer Darstellungen des Krieges, oder – noch präziser gefasst: An diesem Beispiel lässt sich hervorragend das Problem einer etwaigen Ablösung des »alten«, ikonischen Bildes – Guernica – durch neue, technische Bilder vom Krieg diskutieren.

Diese Fragen sind der Ausgangspunkt des Dokumentarfilms »Erkennen und Verfolgen«, der im Mittelpunkt der folgenden Ausführungen steht.³ Auf den ersten Blick ist »Erkennen und Verfolgen« ein Essay über die Funktion und Wirkungsweise sogenannter intelligenter Waffen, der die Bildpolitik des Golfkrieges von 1991 medientheoretisch aufbereitet. Der Film reicht in seiner Bedeutung allerdings wesentlich weiter und stellt einen Zusammenhang her zwischen Kriegsbildern, Bildern der industriellen Produktion und digital erzeugten Bildern aus den verschiedenen Apparaturen der Simulation. »Erkennen und Verfolgen« arbeitet dabei mit dem heterogenen Material aus den unterschiedlichen Archiven der Bildproduktion wie Aufnahmen aus Überwachungskameras, Waffenwerbefilmen oder Ausschnitten aus Instruktionsfilmen. Der Film präsentiert darüber hinaus eine Vielzahl künstlicher, gewissermaßen vom »Auge« der Maschine produzierter Bilder. Bilder aus Flug- und Panzersimulatoren oder computer-generierte Bilder aus dem Suchkopf einer Rakete besitzen nicht nur eine eigenwillige ästhetische Dimension, sie sind auch Vehikel, die den Akt des Wahrnehmens auf besondere Weise sichtbar machen.⁴

Autor des Films ist Harun Farocki, der mittlerweile als einer der wichtigsten Dokumentarfilmregisseure in Deutschland gilt.⁵ Sein filmisches Schaffen umfasst bislang etwa 90 Filme, darunter eine Vielzahl von Dokumentationen und sogenannten Essayfilmen. Der Charakter seines Werkes ist äußerst vielfältig: Ausgehend von seinen frühen Agitprop-Filmen wie »Nicht löschbares Feuer« (1969), über medienkritische Arbeiten wie »Der Ärger mit den Bildern« (1973) und »Wie man sieht« (1986) finden sich in seinem Werk auch das Schauspielerporträt »Peter Lorre – das doppelte Gesicht« (1984), oder der Film »Die Schöpfer der Einkaufswelten« aus dem Jahr 2001, der die Regulierung des Konsumverhaltens am Beispiel von Planung und Architektur großer Shopping Malls dokumentiert.

Harun Farocki wurde in den letzten Jahren mehr und mehr im Kontext

der Bildenden Kunst wahrgenommen, und einige als Installationen angelegte Arbeiten sind im Rahmen von Ausstellungen und in Museen gezeigt worden. Besonders hervorzuheben sind in diesem Zusammenhang die Teilnahme an der documenta X im Jahr 1997, auf der Farocki mit der Installation »Stilleben/Nature morte« vertreten war. Im Jahr 2001 widmete ihm das Museum of Modern Art in New York eine umfassende Retrospektive, und im selben Jahr veranstaltete das Künstlerhaus Stuttgart eine Ausstellung, die unter dem Titel »Nicht lösbares Feuer. Harun Farocki. Filme, Videos und Installationen aus den Jahren 1968-2001«⁶ einen umfassenden Querschnitt der Arbeiten Farockis zeigte. Mittlerweile ist Harun Farocki selbst als Ausstellungskurator tätig: Zusammen mit der Filmwissenschaftlerin Antje Ehmann veranstaltete er 2006 in der Generali Foundation Wien die Ausstellung »Kino wie noch nie/Cinema like never before« (Ehmann/Farocki 2006).

Die Grundlage von »Erkennen und Verfolgen« sind drei Arbeiten Farockis, die unter dem Titel »Auge/Maschine I-III« bereits in Kunstaustellungen zu sehen waren und aus denen – gewissermaßen als das verdichtete filmische Extrakt – der Langfilm gewonnen wurde (vgl. Blümlinger 2002: 29-31; Farocki 2002a; Hüser 2002; Foster 2004: 160f.).⁷ »Erkennen und Verfolgen« zeichnet sich durch eine komplexe Bildarchitektur aus. Um ein besseres Verständnis von Bild- und Aussageebene zu erreichen, soll im Folgenden der Inhalt des Films auf vier Themenbereiche reduziert werden, die auf vielfältige Weise miteinander verknüpft sind und gewissermaßen das diskursive Feld abstecken, auf dem die Filmbilder operieren: Der Film diskutiert erstens verschiedene Formen der Repräsentation von Gewalt, er stellt zweitens die Frage nach der Authentizität von Bildern, er analysiert drittens den Zusammenhang zwischen industrieller Produktion und militärischer Strategie und folgt viertens Kontinuitäten im Bereich der Kriegstechnologie.

II. Sehen, Betrachten, Beobachten – Gewalt im Blick

Im letzten Jahrzehnt war die Art der Visualisierung des Krieges durch eine neue Bildproduktion gekennzeichnet. Zu einer gängigen Konvention der Repräsentation haben sich dabei Motive von und über Fernlenk Waffen entwickelt. Im Zusammenhang mit dem 1991 geführten Golfkrieg wurden in endlosen Wiederholungsschleifen erstmals öffentlich Bilder gezeigt, die seither immer wieder als das neue Kennzeichen des Luftkrieges erscheinen. Es handelt sich dabei um unscharfe, grobkörnige Schwarz-Weiß-Aufnahmen, die in zwei Varianten auftreten: Zum einen als Bilder von mit Kameras ausgerüsteten Raketen – sogenannten filmenden Bomben –, die sich in ihr Ziel stürzen und zum Zeitpunkt des Aufpralls die Bildproduk-

tion erlöschen lassen, zum anderen als Aufnahmen aus dem Cockpit, die aus großer Höhe im Fadenkreuz das Ziel und den Einschlag der Rakete zeigen (Lohoff 2003).⁸

In »Erkennen und Verfolgen« bilden diese Bilder den Auftakt, von dem aus der Film seine Argumentation entwickelt. Die Aufnahmen vom Luftkrieg im Irak werden in Kontrast gesetzt zu zwei anderen Arten von Filmbildern: Ein schweizerischer Instruktionsfilm aus dem Jahr 1949, der die Möglichkeiten der Arbeitsrationalisierung an einer Stanze veranschaulichen soll, wird zusammen mit einem Film der Waffenindustrie, der eine Fernlenkwaffe mit dem Namen TAURUS bewirbt, gezeigt. Farockis eigenwillige Kombination ermöglicht es, einen Zusammenhang zwischen den Bildern der Zerstörung und den Bildern der industriellen Produktion herzustellen.

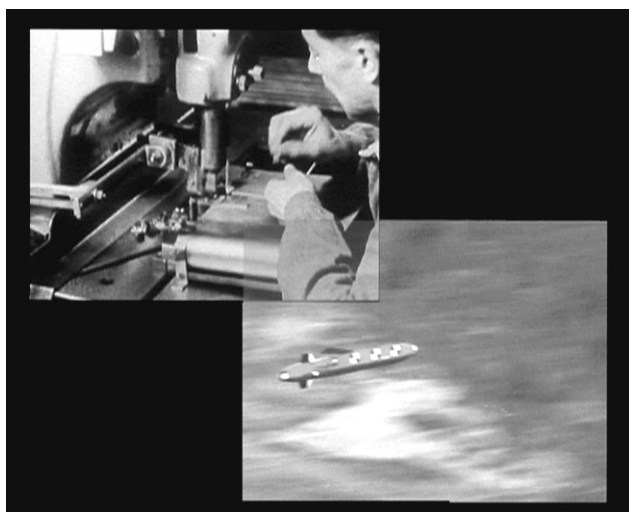


Abbildung 1: Still aus *Auge/Maschine*; Harun Farocki

»Erkennen und Verfolgen« führt eine Strategie fort, die für viele Essayfilme von Harun Farocki charakteristisch ist: Sie setzen sich mit Strategien des Sehens auseinander und thematisieren den komplexen Mechanismus der Bildwahrnehmung, der sich zwischen vordergründiger Evidenz und differenzierter Bildlektüre bewegt. Das filmische Mittel dazu ist die Doppelprojektion oder Parallel-Montage, die – wie Farocki selbst formuliert – »sowohl die Sukzession als auch [...] die Gleichzeitigkeit« (Farocki 2002b: 111) entstehen lässt und eine Beziehung nicht nur von einem Bild zum folgenden sondern auch zum nebenstehenden herstellt.

»Erkennen und Verfolgen« beginnt damit, ein bekanntes, von der Medienkritik in der Folge des Golfkrieges von 1991 entwickeltes Argument, in

Bilder umzusetzen. Auf der Ebene der visuellen Wahrnehmung präsentieren sich die »neuen Kriege« als »Kriege der Unschärfe« (Hüppauf 2002). Die Bilder aus der Waffenperspektive führen einen Krieg ohne Körper vor, sie zeigen keine direkte Gewalt, und die Folgen des Angriffs – zerstörte Gebäude und menschliches Leid – sind nicht oder nur vage zu sehen. Im entscheidenden Moment bricht stattdessen das Bild der sogenannten Selbstmordkamera ab und löst sich in Flimmern auf.

Der Technokrieg und seine inszenierten Bilder, hinter denen sich die Realität verbarg, konnten Jean Baudrillard behaupten lassen, der Golfkrieg habe gar nicht stattgefunden (Baudrillard 1991a: 220f.; 1991b). Die Bilder aus dem Suchkopf der Rakete führen aber zu der grundsätzlichen Frage, ob uns die durch die filmenden Bomben vermittelte Augenzeugenschaft einer militärischen Operation der Wirklichkeit näher bringt oder nicht. Wahrnehmungspsychologisch entsteht dabei eine paradoxe Situation, denn das Einnehmen der Perspektive der Maschinen führt – trotz ihrer vermeintlichen besonderen Authentizität – nicht zu einem besseren Verständnis der Wirkung von Gewalt. Der englische Kulturwissenschaftler Kevin Robins, der sich in seinen Publikationen eingehend mit Fragen der Wahrnehmung elektronischer Bilder beschäftigt hat, kommt dabei zu dem Schluss, dass die Bildtechnik, die uns eigentlich der Wahrheit näher bringen sollte, im Gegenteil die Distanzierung und Isolation gegenüber der Welt befördert. Bezogen auf die Bilder des Golfkrieges stellt er fest: »We could see, but we were deaf to what we saw.« (Robins 1996: 66)⁹

Die hier konstatierte emotionale Taubheit gegenüber den Luftkriegsbildern von 1991 hat seinen Grund auch in der simplen Tatsache, dass den Aufnahmen zur Funktionskontrolle ein tragendes Wirkelement von Bildern fehlt, nämlich die Dimension der Personalisierung. Anders formuliert: Wo keine Opfer zu sehen sind, kann es auch keine Helden geben. Zwar zeichnen sich die Bilder aus dem Kopf der Rakete durch drastischen Realismus aus, sie besitzen allerdings eine Konkretheit, die offensichtlich der Imagination keinen Raum mehr lässt. Die Emotionsarmut technischer Funktionsbilder wird besonders deutlich, wenn man sich berühmte Kriegsfotografien in Erinnerung ruft wie das von Edward T. Adams im Februar 1968 aufgenommene Bild von der Erschießung eines der Zugehörigkeit zum Vietcong verdächtigten Mannes oder – vermittelt auf der Ebene des Bewegungs-Bildes – die Produkte der Kriegsbildmaschinerie Hollywoods (z.B. Mattl/Robnik 2003; Robnik 2002).

Auf diesen ambivalenten Wirkungsmechanismus der Raketenbilder wurde in der Folge des Golfkrieges immer wieder hingewiesen. Die Militärpropaganda hat prompt reagiert und auf eine alte, als neu verkaufte Bildstrategie zurückgegriffen, das sogenannte »Embedding«, das im Golfkrieg von 2003 zum Einsatz gebracht wurde: »Eingebettete Journalisten« werden bestimmten Truppenteilen zugeordnet und auf diese Weise scheinbar direkt an den Kämpfen beteiligt.¹⁰

Noch fehlen einschlägige Untersuchungen, die einen Vergleich der nach diesen unterschiedlichen Prinzipien produzierten Bilder vornehmen. Auch wenn bezweifelt werden darf, dass durch das »Einbetten« von Journalisten die Fernsehzuschauer der Realität des Krieges näher kommen, bleibt zunächst festzustellen: Diese Art militärischer Propaganda hat die Raketenbilder zurückgedrängt und führte zu einer Wiederkehr der Kriegshelden. Die damit vollzogene Re-Heroisierung räumte aber auch mit der Illusion eines synthetischen Krieges auf, der ohne personelle Verluste auf dem elektronischen Schlachtfeld geführt werden kann. Diese Feststellungen führen auf das zweite große Themenfeld von »Erkennen und Verfolgen«, das Problem des authentischen Bildes. Welche Bedeutung kommt dem realen Krieg im Zeitalter seiner technischen Simulierbarkeit zu?

III. Zwischen Medienfiktion und authentischem Bild – Der Krieg im Zeitalter seiner technischen Simulierbarkeit

Die Authentizität von Bildern ist eine problematische Größe, bei der es sich zumeist um eine mythische Konstruktion handelt. Bereits der britische Fotograf Roger Fenton drapierte 1856 für seine Bilder aus dem Krimkrieg zur emotionalen Steigerung des Geschehens Geschützkugeln, Robert Capa ließ die Landungstruppen des Zweiten Weltkriegs mehrfach anschwimmen und das von Jewgeni Chaldej fotografierte Aufpflanzen der sowjetischen Fahne auf dem Reichstag am 8. Mai 1945 fand in Wirklichkeit einen Tag später statt. Dokumentarische Aufnahmen besitzen ein besonderes Authentizitätsversprechen, das zu der trügerischen Hoffnung Anlass gibt, der Faktizität des Historischen unmittelbar habhaft zu werden. Es gilt aber auch hier der Grundsatz: »Kein Bild ohne ästhetische Operation«.¹¹

»Erkennen und Verfolgen« demaskiert diese problematische Augenzeugenschaft auf zweierlei Weise: Zum einen wird – wie eben beschrieben – die durch die Raketenbilder vermittelte unmittelbare Teilnahme am Geschehen als Illusion dekonstruiert. Zum anderen befasst sich der Film ausführlich mit Strategien der Nachahmung und Simulation sowie mit der Bildproduktion, die dadurch entsteht. »Erkennen und Verfolgen« operiert mit einer Vielzahl explizit »künstlich« erzeugter Aufnahmen: Der Film zeigt Bilder aus dem Simulator eines Panzers, Bilder aus dem Computer einer Navigationshilfe, Bilder eines Laserscanners, grafische Simulationen, in denen Roboter Autos fertigen, Bilder von der Simulation eines Fluges im Kampffäger, der – als dramatischer Höhepunkt – mit dem erfolgreichen Abschuss des virtuellen Flugzeuges endet.

Die Kameras dieser Apparaturen folgen dabei einem einfachen Prinzip: Wenn mit Bildaufnahmegeräten ausgerüstete Roboter Werkstücke erkennen, Platinen löten oder Maschinen bestücken, dann versuchen sie, das

menschliche Auge nachzuahmen. Diese Beobachtung gipfelt in der Behauptung Farockis, dass in der ersten industriellen Revolution zunächst die Handarbeit abgeschafft und durch Maschinen ersetzt wurde. Nun – so die These des Regisseurs – folgt die zweite Stufe der Mechanisierung, nämlich die Abschaffung der Augenarbeit. In einer Sequenz zu Beginn des Films werden Bilder aus einem Walzwerk gezeigt, in dem Röntgenkameras die Produktion überwachen. Die Off-Stimme kommentiert:

»Die Röntgenkamera erfasst und die Bildverarbeitung macht sichtbar, was kein Arbeiterauge sehen könnte, Risse und andere Fehler im Material. Die Kamera ahmt zunächst das menschliche Auge nach, lässt dieses Vorbild aber bald hinter sich. Die Industrie schafft die Handarbeit ab, und ebenso die Augenarbeit.«

»Erkennen und Verfolgen« setzt sich kritisch mit der These vom Krieg der Zukunft als einem Krieg ohne Menschen auseinander und macht deutlich, dass das Bild vom »menschenleeren Schlachtfeld« ein Konstrukt der militärischen Propaganda ist. Der »Infowar« mit seinen elektronischen Schlachtfeldern führt zu einer Entindividualisierung von Gewalt, in dem sich das Töten auf Distanz vollzieht und ohne den Schock, den die Bilder der direkten Gewalt auslösen (z.B. Streibl/Ansorge 1999).¹²

Der Film stellt am Schluss jedoch eine interessante Paradoxie fest: So wie die menschenleeren Fabriken nur in den Industrienationen anzutreffen sind und die Handarbeit in die *sweat shops* der sogenannten Dritten Welt verlagert wird, finden die »echten« Kriege in den armen Ländern statt. Die Kriegserfahrung der Industrienationen hat sich weitgehend in die Medien verlagert, und der militärische Blick findet über die Produkte der Unterhaltungsindustrie Eingang in die zivile Welt. In der Schlusssequenz des Films heißt es:

»Wozu die Manöver? Es gibt diesen Zusammenhang von Produktion und Zerstörung: der Krieg, der die technische Entwicklung befördert. Der Zweite Weltkrieg gab den Anstoß zur Entwicklung von Computer, Düsenflugzeug, Kurzwellenfunk, Stereoton und anderen mehr. Für nächste Entwicklungen muss es da nächste Kriege geben, oder genügen Kriege auf dem Rechner? Ein anderer Zusammenhang: die Handarbeit wird hier abgeschafft und zugleich in die armen Länder verlagert. Auch die Kriege finden heute eher in armen Ländern, als in reichen Ländern statt. Die hochentwickelten Waffen finden keine gleichrangigen Gegner mehr.«

Diese Überlegungen führen zu einem dritten Themenbereich des Films, nämlich dem Zusammenhang und der Verflechtung von Militär und Industrie.

IV. Militainment – der Zusammenhang zwischen Krieg und Unterhaltungsindustrie

Krieg ist heute – wie es Tom Holert und Mark Terkessidis programmatisch formulieren – zu einer Massenkultur geworden und »tief in die Eingeweide der Gesellschaft eingedrungen« (Holert/Terkessidis 2002: 10). Die Präsenz des Militärischen in unserem Alltagsleben hat seinen Grund nicht zuletzt darin, dass die Geschichte des Krieges eng mit der Entwicklung von Technologien verbunden ist: Kriege wirken als Katalysator technischer Neuerungen. Das bekannteste Beispiel dafür ist der Computer, der nicht als zivile Technik aufgrund dringender Bedürfnisse des Marktes entstand, sondern untrennbar mit den Anforderungen und Wünschen des Militärs verbunden ist (z.B. Bernhard/Ruhmann 1994).

Ursprünglich im Kriegszusammenhang entwickelte Technologien finden sich auf vielfältige Weise in der zivilen Welt wieder: Der Kamerasuchkopf einer Rakete ähnelt der Kamera mit schwenkbarem Prisma, die in der Automobilfertigung zur Produktionskontrolle eingesetzt wird. Bilder aus militärischen Simulatoren werden in Videospielen verwendet. Tracking Systeme und biometrische Verfahren werden in der Strafverfolgung, der Grenzkontrolle, dem Flug-Check-In oder in Shopping Malls eingesetzt. Der militärische Blick beeinflusst also massiv unsere visuelle Wahrnehmung, er synchronisiert Sehgewohnheiten und führt zu einer umfassenden Präsenz militärischer Bilder im Alltag.¹³

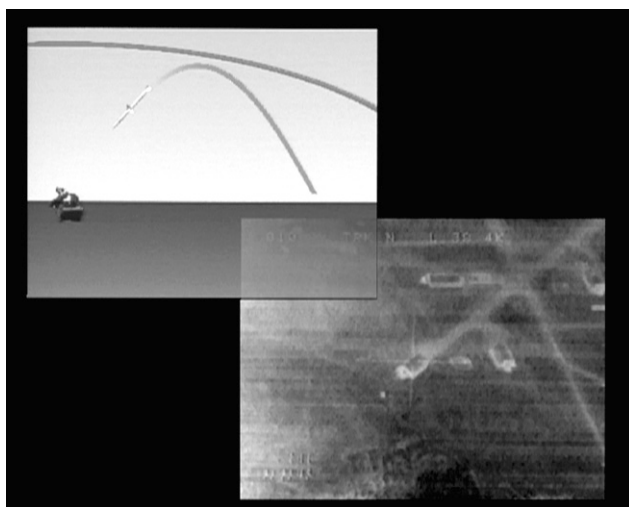


Abbildung 2: Still aus *Auge/Maschine*; Harun Farocki

Technische Bilder haben zunächst eine funktionale Bedeutung, versuchen aber, weil sie sich ihrer Emotionsarmut bewusst sind, eine spezifische Art von Ästhetik zu erzeugen. »Erkennen und Verfolgen« geht an mehreren Stellen der Frage nach, wie sich diese emotionale Anbindung technischer Bilder vollzieht. Instruktionsfilme – so die These Farockis – beschwören immer wieder »magische Momente«. Am Beispiel eines Lehrfilms über die V 1-Rakete aus dem Jahr 1942, der zur Schulung der Mannschaften gedacht war, weist Farocki auf eine Trickfilmsequenz hin, die ein Meer und – nach dem Einschlag der Rakete – ein brennendes Schiff zeigt. Farockis Kommentar dazu lautet: »Der Film ist zur Schulung der Mannschaften gedacht und nicht zur Propaganda. Dennoch wird hier ein Meer in Bewegung mit glitzernden Wogen ausgeführt. Mitten im Krieg macht man sich die Mühe, den Rauch eines brennenden Schiffes darzustellen.«

Auf ähnliche Weise erzeugen heute Systeme der automatisierten Bilderkennung im Bereich von Militär und industrieller Produktion einen Kosmos an Bildern, der eine nach eigenen, eigenwilligen Regeln funktionierende Ästhetik aufweist. »Erkennen und Verfolgen« zeigt dieses neue Bilderarsenal auf seinen verschiedenen Ebenen und in seinen unterschiedlichen Bedeutungsformen: Am Beispiel der Funktionsweise eines Raketen-Suchkopfes, dessen Technik auch in Navigationshilfen von Privat-Pkws Verwendung findet, weist der Film auf die Kompatibilität militärischer Technik in zivilen Bereichen hin. Dieser Fall zeigt zugleich, wie technische Bilder gewollt oder ungewollt versuchen, eine ästhetische Dimension zu erlangen. Der Suchkopf der Kamera vergleicht das reale mit dem virtuellen Bild und kennzeichnet mit Farben die Übereinstimmungen:

»Die Verarbeitung wird prozessual sichtbar gemacht, mit grünen und roten Hilfslinien. Die grünen Striche stellen etwas wie einen Anfangsverdacht dar. Das Suchprogramm hat im Bild eine Konstellation entdeckt, die Teil eines Musters sein könnte, das sie bereits gespeichert hat. Das Programm zeichnet einen Strich ins Bild und sucht weiter nach Pixelhäufungen, die eine Fortsetzung des Striches ermöglichen könnten. Im Falle der Verifikation, wenn da die Umrisslinien einer Straßenkreuzung, Brücke oder Stromleitung sichtbar werden, die als Wegmarken registriert sind, wird die Figur rot bestätigt, so wie ein etwas schwerfälliger Geist einen Gedanken, der ihm richtig vorkommt, im Buch unterstreicht.« (Farocki 2005: 25f.)

Die verschiedenfarbigen Striche, die den Zugriff der Bildverarbeitung zeigen, setzen sich zu Bildern von abstrakter Schönheit zusammen. Der Filmtitel »Erkennen und Verfolgen« ist nicht nur eine subtile, gleichwohl gelungene Anspielung auf den berühmten Foucault'schen Buchtitel *Überwachen und Strafen*. »Erkennen und Verfolgen« weist auch darauf hin, dass technische Funktionsbilder die Arbeit der Wahrnehmung sichtbar machen, eben den Akt des Wiedererkennens und des Verfolgens. Harun Farocki

nennt diese Bilder – in Anlehnung an Roland Barthes' Überlegungen zum »operativen Sprechen« – »operative Bilder« (Farocki 2002b: 117).¹⁴ Es handelt sich um Bilder zur Funktionskontrolle, die nicht – wie es im Film heißt – »zur Erbauung und Belehrung« oder gar zur Unterhaltung gedacht sind. Am Beispiel des Bildmaterials aus der automatisierten Automobilfertigung weist Farocki darauf hin, dass diese Bilder nicht entstanden sind, um etwas vom Produktionsprozess mitzuteilen. Sie sind vielmehr Teil des Prozesses und konstituieren damit eine eigene – bislang von der Wissenschaft noch wenig untersuchte – Gattung von Bildern (z.B. Heintz/Huber 2001; Beyer 2005).

V. Im Zeitkontinuum der Technik

In »Erkennen und Verfolgen« hat spektakuläres Archivmaterial Verwendung gefunden. Dem Film gelingt es mit diesen historischen Aufnahmen auf überzeugende Weise die These vom »Zeitkontinuum« zu bebildern. Er behauptet eine Analogie zwischen der Waffenentwicklung im Zweiten Weltkrieg und dem Einsatz sogenannter intelligenter Waffensysteme im Golfkrieg. Oder – wie es Harun Farocki formuliert hat – Bildern »geschichtlicher Zeit« werden Bilder »technisch-elektronischer Zeit« gegenüberstellt:

»Theweleit spricht von »filmenden Bomben«. Diese Projektile lassen sich auch als Harakiri-Kameras auffassen: Kameras, die auf ein einziges Endbild aus sind. Das erinnert an Sätze wie: »Man muß bereit sein, einen Menschen umzubringen, um einen Film drehen zu können, man muß bereit sein, für eine Einstellung zu sterben.« Ich habe hier eine Parallel-Montage vor, den Vergleich von jeweils zwei Bildern: das Bild »geschichtlicher Zeit« in Gegenüberstellung zum Bild »technisch-elektronischer Zeit«, die Datenwolke im Vergleich zum Planmodell, das einem Gerät eingeschriebene Programmbild gegen das Realbild seiner Umgebung.« (2002a: 109)

Die Raketenbilder des Golfkrieges aus dem Jahr 1991 wurden von der offiziellen Militärpropaganda als etwas völlig Neues verkauft. Tatsächlich handelte es sich bei den »intelligenten« Waffen größtenteils um lasergesteuerte Raketen, die funktionsgleich mit Bomben aus dem Vietnamkrieg waren und bereits in den 1950er Jahren in den USA entwickelt worden waren.

Die Vorstellung, eine Bombe über eine möglichst große Distanz hinweg von einem sicheren Ort aus in ihr Ziel zu lenken, ist allerdings wesentlich älter und eng verknüpft mit Idee des Luftkriegs. Bereits im deutsch-französischen Krieg von 1870/71 wurden Ballons für militärische Zwecke eingesetzt, um die Verbindung zwischen der von deutschen Truppen belagerten Hauptstadt Paris und dem unbesetzten Teil des Hinterlan-

des zu gewährleisten. Die Entwicklung des motorisierten Flugverkehrs um die Jahrhundertwende ging Hand in Hand mit der militärischen Verwendbarkeit des Fliegens. Die Aufklärung feindlicher Stellungen aus der Luft und die Bombardierung wurden in größerem Umfang bereits im Ersten



Abbildung 3: Still aus *Auge/Maschine*; Harun Farocki

Weltkrieg erprobt. So hatte beispielsweise die deutsche Luftwaffe bis 1918 auf England um die 300 Tonnen Bomben abgeworfen, die etwa 1400 Zivilisten das Leben kosteten. Mit etwa 660 Tonnen Bomben bekämpfte das Royal Flying Corps deutsche Ziele. Diese Zahlen sind natürlich nicht mit dem Bombenkrieg vergleichbar, wie er im Zweiten Weltkrieg geführt wurde. Aber bereits im Zusammenhang mit dem Luftkrieg im Ersten Weltkrieg entstand die Überlegung, Fernlenk Waffen zu entwickeln, die sich mit Hilfe von Gleitflugzeugen selbst in ihr Ziel stürzen (Krüger: 1959).¹⁵

Erste ernstzunehmende Versuche der Fernlenkung wurden allerdings erst im Zweiten Weltkrieg auf deutscher Seite durchgeführt.¹⁶ »Erkennen und Verfolgen« zeigt Archivaufnahmen einer dieser Waffen, der von dem Rüstungskonzern Henschel seit den 1940er Jahren entwickelten Flugbombe HS 293 D (vgl. Schabel 1994: 269-271). In einem den Film begleitenden Beitrag hat Harun Farocki die Ergebnisse seiner Bilderrecherche ausführlich dargestellt:

»Die erste Aufnahme einer Kamera aus einem Projektil stammt von 1942 und zeigt den Übungs-Anflug einer HS 293 D auf ein Schiffswrack in der Nähe von Peenemünde. Die Bilder wurden mittels eines Senders zu einem Begleitflugzeug übertragen, das die Bombe lancierte und dann abdrehte. Vom Flugzeug aus wurde die Bombe mittels eines Steuerknüppels, der dem späteren Joystick ähnelte, ins Ziel

gesteuert. Weil es bekanntlich bis in die Fünfzigerjahre nicht möglich war, elektronische Bilder aufzuzeichnen, ist diese Sequenz wahrscheinlich die einzige erhaltene gefilmte Dokumentation jenes Versuchs, da ein Techniker sie mit einer Bolex live vom Monitor abfilmte. Die HS 293 D kam im Zweiten Weltkrieg nicht mehr zum Einsatz, die Miniaturisierung der Fernsehkamera bedeutet jedoch einen Entwicklungsschub. Im Gegensatz zu den Raketenbauern setzten die Fernsehkameras-in-Raketen-Einbauer ihre Arbeit nicht in den USA fort, sondern in der westdeutschen Fernsehindustrie.« (2005: 24f.)

Auf der Ebene der filmischen Darstellung ist dabei die Kontinuität der Bilder frappierend: Die Aufnahmen von 1942, 1951 und 1991 zeigen alle die Anflugperspektive einer ferngelenkten Bombe und beweisen damit Farockis These, dass die Bilder der filmenden Bomben des Golfkriegs keineswegs eine neue Qualität darstellten.

VI. Krieg und ikonische Bilder

Krieg ist Kommunikation – auf diese einfache Formel lässt sich die Tatsache bringen, dass kriegerische Auseinandersetzungen auf vielfältige Weise Eingang in die Massenkultur einer medialisierten Welt gefunden haben (z.B. Seeßlen/Metz 2002; Weibel/Holler-Schuster 2003; Kunsthalle Wien 2003; Paul 2004). Dieses unspektakuläre Einsickern militärischer Sichtweisen in den Alltag der Menschen wurde von der Forschung vor kurzem unter dem griffigen Schlagwort des »Banal Militarism« zu fassen versucht, der sich definiert als die »vielfältigen Prozeduren der Gewöhnung an und/oder Einübung in Denkmuster, Einstellungen und Verhaltensweisen, die [...] einem militärischen Habitus verbunden sein können« (Virchow/Thomas 2005: 34).

Die Geschichte des Krieges ist ebenso lang wie die Geschichte seiner Bilder, und die kollektiven Vorstellungen über den Krieg werden maßgeblich durch seine visuelle Überlieferung geprägt. Die visuelle Codierung von Gewaltstrukturen gilt als neuralgischer Punkt, da dadurch wesentlich über die gesellschaftliche Akzeptanz spezifischer Formen des Krieges entschieden wird.

Militärische Propaganda konzentriert sich deswegen darauf, Kampfhandlungen in immer neue ikonische Bilder zu kleiden und den Kanon an Kriegsbildern permanent fortzuentwickeln. Mittlerweile existiert tatsächlich ein festes Repertoire an Standardstellvertreterbildern zum Krieg: Startende und landende Flugzeuge auf einem Flugzeugträger stehen für die bevorstehenden, noch nicht ausgebrochenen Kampfhandlungen, grüne Nachtsichtaufnahmen für den Beginn der Luftschläge und die Bilder aus dem Raketensuchkopf für die vermeintlich »chirurgisch präzisen« Luftangriffe.

»Erkennen und Verfolgen« zeigt, dass der Krieg der Zukunft vor allem eine Schlacht um das Bild von der Vorstellung des Krieges ist.¹⁷ Der Film ist allerdings mehr als eine akribisch recherchierte Materialsammlung über die historische Entwicklung von Fernlenk Waffen oder die Wirkungen des Luftkrieges. Eine präzise eingesetzte Schnitt- und Montagetechnik bringt Kriegsbilder und Bilder der industriellen Produktion zusammen und diskutiert auf überzeugende Weise die Wirkungsmechanismen dieser auf den ersten Blick oft unspektakulären Gewaltbilder.

Auch wenn technische Funktionsbilder noch so sehr suggerieren wollen, Bilder von allergrößter Beiläufigkeit zu sein, so macht Harun Farockis Filmessay deutlich, dass sie keine »unschuldigen« Bilder sind. »Erkennen und Verfolgen« weist auf ein grundlegendes Defizit technischer Kriegsbilder hin: Die Maschinenaugen in den Bomben befördern uns zwar in das Zentrum der Explosion, auf paradoxe Weise aber entfernen sie uns gleichzeitig von der Wirklichkeit des Krieges.

Anmerkungen

- 1 Ausführlich zu diesem Vorfall und den Diskussionen Schweizer/Vorholt (2003); (2004); Paul (2005), hier v.a. S. 34-46 (= »II. Prolog. Picassos Guernica und Powells Multimedia-Show«).
- 2 Vgl. ausführlich zum Auftritt Powells und dessen Anwendung Methoden kriminalistischer Beweiserhebung Holert (2004).
- 3 »Erkennen und Verfolgen« (Bundesrepublik Deutschland, 2003), Buch u. Regie: Harun Farocki; Kamera: Ingo Kratisch, Rosa Mercedes; Produktion: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, in Zusammenarbeit mit ZDF/3sat; Länge: 58 Min.; Format: Video, Farbe; Erstaussstrahlung: 3sat, 2. März 2003. Einen Eindruck vom Film gibt Farocki (2004). Der Beitrag besteht aus insgesamt 18 Stills, die mit einem ausführlichen Kommentar versehen sind.
- 4 Vgl. zum Film auch die Ankündigungen in der Tagespresse: Senta Krasser (2003a: 37; 2003c; 2003b: 16). Siehe auch: Wolf (2003).
- 5 Allgemein zu Farockis filmischem Schaffen siehe Aurich/Kriest (1998); Baumgärtel (1998); Elsässer (2004); Pantenburg (2006). Eine Zusammenstellung der wichtigsten Schriften Farockis findet sich in Farocki (2001; 2002c).
- 6 »Nicht lösbares Feuer. Harun Farocki. Filme, Videos und Installationen von 1968-2001«, Ausstellung Künstlerhaus Stuttgart, Stuttgart 2001, ohne Paginierung, auch zugänglich über: www.haussite.net/site.html.

- 7 Die drei Teile von »Auge/Maschine« waren erstmals zusammen in einer Studioausstellung des Zentrums für Kunst und Medientechnologie (ZKM) in der Städtischen Galerie Karlsruhe, 31. Januar bis 18. April 2004, zu sehen.
- 8 Vgl. mit zahlreichen weiteren Literaturhinweisen Paul (2004: 365-405, »Kapitel VII: Der Golfkrieg. Der Krieg als chirurgischer Eingriff, saubere High-tech-Performance und Live-Inszenierung«).
- 9 Siehe auch das E-Mail-Interview mit Kevin Robins von Mark Terkesidis (2000).
- 10 Zum »Embedding« Bussemer (2003); Paul (2005).
- 11 Vgl. dazu in einem allgemeinen Zusammenhang Sontag (2003: 40-58).
- 12 Auf einer grundlegenden Ebene beschäftigt sich mit dem Töten im Krieg Bourke (1999).
- 13 Zu den Einflüssen realer Kriegshandlungen auf Computerspiele siehe Andersen (2005); Heybrock (2002).
- 14 Vgl. Barthes (1996: 134): »Wenn ich Holzfäller bin und den Baum benenne, den ich fälle, so spreche ich, welches auch die Form meines Satzes sein mag, *den Baum*, ich spreche nicht *über* ihn. Das heißt, daß meine Sprache operativ und mit ihrem Objekt auf transitive Weise verbunden ist; zwischen dem Baum und mir gibt es nichts anderes als meine Arbeit, das heißt einen Akt.« (Hervorhebungen im Original)
- 15 Siehe in einem allgemeinen Zusammenhang Asendorf (1997).
- 16 Ausführlich dazu Stüwe (1995).
- 17 Vgl. zu dieser Idee vom »Kriegsbild als dem Bild von der Vorstellung des Krieges« Sachsse (2003: 265). Zu den neuen Herausforderungen der »Bilderkriege«: Mitchell (2006).

Literatur

- Andersen, Robin (2005): »»Militainment«. Der Irak-Krieg als »Reality«-Show und Unterhaltungs-Videospiel«. In: Tanja Thomas/Fabian Virchow (Hg.), *Banal Militarism. Zur Veralltäglichung des Militärischen im Zivilen* (Cultural Studies 13), Bielefeld: transcript, S. 225-248.
- Asendorf, Christoph (1997): *Super Constellation – Flugzeug und Raumrevolution. Die Wirkung der Luftfahrt auf Kunst und Kultur der Moderne*, Wien, New York: Springer.
- Aurich, Rolf/Kriest, Ulrich (Hg.) (1998): *Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki* (Close up. Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms 10), Konstanz: UVK-Medien.
- Barthes, Roland (1996): *Mythen des Alltags*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Baudrillard, Jean (1991a): *La guerre du Golfe n'aura pas lieu*, Paris: Ed. Galilée 1991.

- (1991b): »Der Feind ist verschwunden«. Spiegel-Interview mit dem Pariser Kulturphilosophen Jean Baudrillard über die Wahrnehmbarkeit des Krieges«. In: *Der Spiegel* 6, S. 220-221.
- Baumgärtel, Tilman (1998): *Vom Guerillakino zum Essayfilm: Harun Farocki. Werkmonographie eines Autorenfilmers*, Berlin: b-books.
- Bernhard, Ute/Ruhmann, Ingo (1994): »Computer im Krieg: die elektronische Potenzmaschine«. In: Norbert Bolz/Friedrich Adolf Kittler/Christoph Tholen (Hg.), *Computer als Medium (Literatur- und Medienanalysen 4)*, München: Fink, S. 183-207.
- Beyer, Andreas (Hg.) (2005): *Bild und Erkenntnis. Formen und Funktionen des Bildes in Wissenschaft und Technik*, München, Berlin: Dt. Kunstverlag.
- Blümlinger, Christa (2002): »Harun Farocki: L'art du possible«. In: *Trafic. Revue du cinema* 43 (automne), S. 28-36.
- Bourke, Joanna (1999): *An Intimate History of Killing. Face-to-Face Killing in Twentieth-Century Warfare*, London: Granta Books.
- Bussemer, Thymian (2003): »Medien als Kriegswaffe. Eine Analyse der amerikanischen Militärpropaganda im Irak-Krieg«. In: *APUZ B* 49-50, S. 20-28.
- Ehmann, Antje/Farocki, Harun (Hg.) (2006): *Kino wie noch nie. Cinema like never before*, Wien: Generali Foundation.
- Elsässer, Thomas (Hg.) (2004): *Harun Farocki. Working on the Sight-Lines (Film Culture in Transition)*, Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Farocki, Harun (2001): *Nachdruck/Imprint: Texte/Writings*, Berlin/New York: Vorwerk 8.
- (2002a): »Auge/Maschine«. In: Wolfgang Ernst/Anselm Franke (Hg.), *Politik der Bilder. Visuelle Kompetenz und Kriegsbildrhetorik. Dokumentation/Textsammlung. Podiumsdiskussion 19. Januar 2002*, Berlin: Kunst-Werke Berlin, S. 106-110.
- (2002b): »Quereinfluß/Weiche Montage«. In: Wolfgang Ernst/Anselm Franke (Hg.), *Politik der Bilder. Visuelle Kompetenz und Kriegsbildrhetorik. Dokumentation/Textsammlung. Podiumsdiskussion 19. Januar 2002*, Berlin: Kunst-Werke Berlin, S. 111-117.
- (2002c): *Reconnaître & Poursuivre. Textes réunis et introduits par Christa Blümlinger*, Dijon-Quetigny: Impr. Darantière.
- (2004): »Erkennen und Verfolgen«. In: Thomas Martin/Erdmut Wizisla (Hg.), *Brecht plus minus Film. Filme, Bilder, Bildbetrachtungen. Brecht Dialog 2003*, Berlin: Theater der Zeit, S. 102-115.
- (2005): »Der Krieg findet immer einen Ausweg«. In: *Cinema. Unabhängige Schweizer Filmzeitschrift* 50, S. 21-31.
- Foster, Hal (2004): »Vision Quest – the Cinema of Harun Farocki«. In: *Artforum* (3), S. 156-161.

- Heintz, Bettina/Huber, Jörg (Hg.) (2001): *Mit dem Auge denken. Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten*, Zürich u.a.: Edition Voldemeer.
- Heybrock, Mathias (2002): »Das synthetische Lichtspieltheater des Krieges«, www.dokumentarfilminitiative.de/downloads/heybrock.pdf.
- Holert, Tom (2004): »Smoking Gun. Über den ›forensic turn‹ der Weltpolitik«. In: Rolf F. Nohr (Hg.), *Evidenz – ›... Das sieht man doch!‹*, Münster: Lit, S. 20-42.
- /Terkessidis, Mark (2002): *Entsichert. Krieg als Massenkultur im 21. Jahrhundert*, Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Hüppauf, Bernd (2002): »Ground Zero und Afghanistan. Vom Ende des fotografischen Bildes im Krieg der Unschärfen«. In: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie* 85/86, S. 7-22.
- Hüser, Rembert (2002): »Auge/Maschine«. In: Harun Farocki, *Reconnaître & Poursuivre. Textes réunis et introduits par Christa Blümlinger*, Dijon-Quetigny: Impr. Darantière.
- Krasser, Senta (2003a): »Kein Bild ohne Gegenbild«. In: *Süddeutsche Zeitung* 50, 1./2. März, S. 37.
- (2003b): »Technologisch ist echter Krieg überflüssig«. In: *taz* 6993, 1. März, S. 16.
- (2003c): »Wo Krieg so harmlos ist. Ein Essay von Harun Farocki über Militärpropaganda-Bilder«. In: *Stuttgarter Zeitung* 50, 1. März.
- Krüger, E. (1959): »Fernlenkwaffen-Entwicklung im Ersten Weltkrieg«. In: *Flugkörper* 1 (2), S. 53-56.
- Kunsthalle Wien (Hg.) (2003): *Attack! Kunst und Krieg in den Zeiten der Medien*, Wien, Göttingen: Steidl.
- Latour, Bruno/Waibel, Peter (Hg.) (2002): *Iconoclash. Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*, Karlsruhe u.a.: ZKM.
- Lohoff, Markus (2003): »Krieg zwischen Science und Fiktion. Zur Funktion technischer Bilder im Zweiten Persischen Golfkrieg«. In: Arbeitskreis Historische Bildforschung (Hg.), *Der Krieg im Bild – Bilder vom Krieg*, Frankfurt a.M. u.a.: Lang, S. 105-130.
- Mattl, Siegfried/Robnik, Drehli (2003): »›No-one else is gonna die!‹ Urban Warriors und andere Ausnahmefälle in neuen Kriegen und Blockbustern«. In: Kunsthalle Wien (Hg.) *Attack! Kunst und Krieg in den Zeiten der Medien*, Wien/Göttingen: Steidl, S. 40-47.
- Mitchell, William J. T. (2006): »Den Terror klonen. Der Krieg der Bilder 2001-2004«. In: Christa Maar u. Hubert Burda (Hg.), *Iconic Worlds. Neue Bilderwelten und Wissensräume*, Köln: DuMont, S. 255-285.
- Pantenburg, Volker (2006): *Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*, Bielefeld: transcript.
- Paul, Gerhard (2004): *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*, Paderborn: Schöningh.

- (2005): *Der Bilderkrieg. Inszenierungen, Bilder und Perspektiven der ›Operation Irakische Freiheit‹*, Göttingen: Wallstein.
- Robins, Kevin (1996): *Into the Image. Culture and Politics in the Field of Vision*, London/New York: Routledge.
- Robnik, Drehli (2002): »Körper-Gedächtnis und nachträgliche Wunder. Der Zweite Weltkrieg im »traumkulturellen Kino««. In: *zeitgeschichte* 29, S. 298-312.
- Sachsse, Rolf (2003): »Polemoskop und Martial Arts. Über die Rolle der Photographie im modernen und postmodernen Krieg«. In: Peter Weibel/Günther Holler-Schuster (Hg.), *MAR_S. Kunst und Krieg*, Ostfildern: Hatje Cantz, S. 261-277.
- Schabel, Ralf (1994): *Die Illusion der Wunderwaffen. Die Rolle der Düsenflugzeuge und Flugabwehrraketen in der Rüstungspolitik des Dritten Reiches* (= *Beiträge zur Militärgeschichte* 35), München: Oldenbourg.
- Schweizer, Stefan/Vorholt, Hanna (2003): »Der »Guernica Cover-Up« vom Februar 2003. Verhüllung und Enthüllung im zeitgenössischen Bildgebrauch«. In: *Historische Anthropologie* 11, S. 435-446.
- (2004): »Bildlichkeit und politische Legitimation im Vorfeld des Irakkriegs 2003«. In: *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik* 2 (1), S. 29-40.
- Seeßlen, Georg/Metz, Markus (2002): *Krieg der Bilder. Bilder des Krieges. Abhandlungen über die Katastrophe und die mediale Wirklichkeit*, Berlin: Ed. Tiamat.
- Sontag, Susan (2003): *Regarding the Pain of Others*, New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Streibl, Ralf E./Ansoorge, Peter (1999): »Information Warfare. Die Mythenmaschine im virtuellen Gefechtsfeld«. In: Thomas F. Schneider (Hg.), *Kriegserlebnis und Legendenbildung. Das Bild des ›modernen‹ Krieges in Literatur, Theater, Photographie und Film*, Bd. 3: »Postmoderne‹ Kriege; *Krieg auf der Bühne; Krieg auf der Leinwand*, Osnabrück: Rasch, S. 849-868.
- Stüwe, Botho (1995): *Peenemünde-West. Die Erprobungsstelle der Luftwaffe für geheime Fernlenk Waffen und deren Entwicklungsgeschichte*, Esslingen: Bechtle.
- Terkessidis, Mark (2000): »Aus sicherer Entfernung. Ein E-Mail-Interview mit Kevin Robins«. In: Tom Holert (Hg.), *Imagineering. Visuelle Kultur und Politik der Sichtbarkeit (Jahrbuch für moderne Kunst 47)*, Köln: Oktagon, S. 127-132.
- Virchow, Fabian/Thomas, Tanja (2005): »Banal Militarism: Zur interdisziplinären Erschließung eines Forschungsfeldes«. In: Dies. (Hg.), *Banal Militarism. Zur Veralltäglichen des Militärischen im Zivilen (Cultural Studies 13)*, Bielefeld: transcript, S. 25-48.

Weibel, Peter/Holler-Schuster, Günther (Hg.) (2003): *MAR_S. Kunst und Krieg*, Ostfildern: Hatje Cantz.

Wolf, Fritz (2003): »Ich sehe was, was du nicht siehst. ›Erkennen und Verfolgen‹«, Dokumentarfilm von Harun Farocki (3sat, 2.3., 22.10-23.10)«. In: *epd medien* 19, 12. März, S. 29f.