

WAS FAROCKI LEHRT

In seiner dreiteiligen Installation *Auge/Maschine* (2000–2003) zeigt uns Harun Farocki Aufnahmen aus Kameras im Irakkrieg von 1991, Point-of-View-Shots aus Bomben, die sich ins Ziel stürzen und das Bild im Moment der Detonation in Rauschen verwandeln. Er verbindet diese Bilder mit zahllosen anderen Praktiken der Bilderkennung, in denen gespeicherte Vorbilder mit Echtzeit-Überwachungsaufnahmen abgeglichen werden. Bilder, die industrielle Produktionsabläufe kontrollieren, die architektonische Vermessungsdaten in Algorithmen umwandeln, die Autos, Roboter oder Drohnen steuern. Im ersten Teil des Zyklus werden in Zwischentiteln, von einer Computerstimme gelesen, einige Merkmale solcher Bilder aufgezählt: «Diese Bilder sind ohne soziale Absicht / Nicht zur Erbauung / Nicht zum Bedenken.» Farocki nennt diesen Bildtypus «operative Bilder». Es ist überraschend zu sehen, dass der Begriff zurückführt zu einem der frühesten Texte Farockis, einer Auseinandersetzung mit Roland Barthes' *Mythen des Alltags* kurz nach der Publikation der deutschen Teilübersetzung. In einer Radioeinführung für den SFB, gesendet im Juni 1965,¹ zitiert der 21-jährige ausführlich aus Barthes' theoretischen Ausführungen zum «Mythos heute»: «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.»² Zwischen Barthes' Vorstellung einer operativen, und das heißt gegen die ideologische Vereinnahmung durch die Metasprache des Mythos resistenten Sprache, und Farockis «operativen Bildern» knapp 40 Jahre später spannt sich ein ambivalenter Raum auf. Denn einerseits verwirklicht sich in den «operativen Bildern» die Utopie, dass es eine Eigengesetzlichkeit und Autonomie des Bildes geben muss, die nicht auf sprachliche Vermittlung, Übersetzung und Kommentierung angewiesen ist. Es sind Bilder, die selbst arbeiten und vollständig auf der Ebene der Objekte und prozessualen Vollzüge agieren. Andererseits jedoch löscht sich

¹ Harun Farocki, Einf.[ührung]: «Mythen des Alltags» von Roland Barthes, in: Reihe «Thema», Redaktion: Lore Ditzen, Sender Freies Berlin, 26.6.1965 [Manuskript]. Dank an Georg Stanitzek für die Recherche und Überlassung des Texts.

² Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, übers. v. Helmut Scheffel, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1964, 134.

das Bild als Bild in dieser Operativität zugleich aus; es ist nicht mehr als Bild, sondern nur noch als mathematisch-technische Operation gefragt. Ein wiederkehrender Topos in Farockis Arbeiten seit spätestens Mitte der 1980er Jahre: Wie nach der Abschaffung manueller Arbeit – genauer: ihrer geographischen Verdrängung an die Peripherien des Globalismus – im letzten halben Jahrhundert auch das Sehen durch technische Prozesse ersetzt wird. Vielleicht lässt sich Farockis Werk, das durch seinen plötzlichen Tod Ende Juli 2014 jäh unterbrochen wurde, als eine anhaltende, immer wieder neu ansetzende Entfaltung «operativer» Möglichkeiten des Bildes betrachten. Immer geht es dabei – in den unterschiedlichsten Konstellationen, mit ganz unterschiedlichen Verfahren zwischen zurückhaltender Beobachtung und expliziter Interpretation – um Verschaltungen zwischen Gesellschaft, Bildprozessen und Arbeit. (V.P.)

Dass diese Schaltkreise eben solche sind, wie Bilder und Arbeit operativ verschränkt werden, einander konstituieren, das haben der Medienwissenschaft nicht zuletzt Farockis Verschaltungen – Installationen, Montagen, Vergleiche – beigebracht und immer wieder vorgeführt. Sie waren ihr, uns, der Medienwissenschaft, oft der Igel der Kinder- und Hausmärchen. *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (D 1988), *Videogramme einer Revolution* (D 1992), *Erkennen und Verfolgen* (D 2003), *Serious Games* (D 2009–2010) – *Ich bin all hier*. «Die Bilder, werden sie überflüssig oder frei?», fragte er in einem Text zu Michael Kliers Überwachungskamera-Footage-Film *Der Riese* (D 1983) in der *Filmkritik* im September 1983.³ Und: «Die Bilder werden an den Rand gedrängt, aber wie groß wird der Rand und wie klein wird das Zentrum?» Dass im Zentrum, wo, vielleicht, einmal Kino war, der Code stehen wird, das scheint Farocki schon damals gewusst zu haben. Wenn in seinen Installationsfilmen zur Computersimulation der letzten Jahre mitunter, wie zum Vergleich, Kinobilder auf die computergenerierten treffen, der Wind im Dünengras, Wolkenformationen, komplexe Dinge unserer Welt, dann artikuliert sich darin ein Möglichkeitssinn vom Überleben des Films – der frei werden könnte für anderes, wenn er aus seiner fotochemisch-indexikalischen Weltverhältnisverpflichtung endgültig entlassen wäre. «Man muss sich kein Bild mehr machen können.»⁴ So hat Farocki die operative Freisetzung anlässlich von *Der Riese* kommentiert. Das galt für ihn natürlich nicht, den Sammler von Bildern der und Einstellungen zur Arbeit, Vermesser des Feldes der Arbeit am Bild, die ihre Schauplätze verlagert. Bilder der Arbeit sind rar, weil, mit Godards *Passion* (F/CH 1982), «man in Fabriken nicht drehen darf»⁵: das ist Motiv und Motor von Farockis, ja, eben, Arbeiten. Die Fabriken, in denen Farocki zuletzt immer gedreht hat, sind die neuen Filmstudios, jene des Militärs, der Agenturen und Arbeitsplatzarchitekten, der Game- und Imagedesigner. Die Rhetoriken und Grammatiken ihrer Produktionen suchen und sammeln die Filme, «filmische Ausdrücke» auch hier. Dass «[d]ie bürgerliche, faschistische und kapitalistische Ideologie» «im Detail,

³ Harun Farocki, Kamera in Aufsicht, in: *Filmkritik* 321, Nr. 9, 27. Jg., September 1983, 416–419, hier 419.

⁴ Ebd., 418.

⁵ Harun Farocki, Godard, «Passion», in: *Filmkritik* 319, Nr. 7, 27. Jg., Juli 1983, 317–328, hier 321.

in Redensarten und Gebärden» aufzuspüren sei, wie der junge Farocki 1965 in seiner Besprechung von Barthes' *Mythen des Alltags* schrieb,⁶ leitete diese Suche, leitete die Filme Farockis dabei immer noch, wenn auch der Tonfall der Überzeugung ein ganz anderer wurde. Lakonisch, souverän-ironisch, mehr Aperçu als Spitze, Stellungsspiel als Grätsche, so arbeitete Farocki an und mit den Verhältnissen. Da führten etwa Fenstergriff-Entscheidungen und Gelbtöne-Diskussionen der Sauerbruch Hutton-Architekten im gleichnamigen Film in die Gegenwart eines allgemeinen Hochschuldesigns. Eine Gegenwart ist das, eine Zukunft zumal, die ich mir ohne Harun Farocki, den neugierigen, ernsten, lachenden, listigen Beobachter und Bearbeiter, den Freileger von Arbeitsplatzkomödien und Freisetzer filmgeschichtlicher Energien, nicht vorstellen will. (D.E.)

What Farocki taught hat Jill Godmilow 1998 ihr Remake von Farockis *Nicht lösbares Feuer* (D 1969) genannt. Dass seine Arbeiten auf sehr direkte und zugleich stets überraschende Weise lehrreich sind, wird oft eher am Rande wahrgenommen; für mich macht es eine zentrale Qualität seines Werks aus.⁷ Als er 1986 Vilém Flusser interviewte, entstand daraus kein akademisches Gespräch über zentrale Thesen aus Flussers gerade auf Deutsch erschienenen Büchern, sondern – operativ – das gelungene Experiment, Flussers Denken (und zugleich seine Gesten, sein Sprechen, die Verfertigung von Einfällen) im nüchternen Hier und Jetzt eines Berliner Cafés in einer Stehgreif-Analyse der aktuellen BILD-Zeitung dialogisch vorzuführen. Kein Denken über, sondern mit und aus den Bildern heraus. Durch die Arbeiten, die Farocki im Laufe von knapp 50 Jahren gemacht hat, zieht sich das Didaktische, in der Tradition des Brecht'schen Lehrstücks, wie ein roter Faden.⁸ Von einem knapp 30-seitigen programmatischen Text über «Lehrmaschinen» und die Möglichkeiten einer kybernetisch-technisch orientierten Pädagogik (*Kapital im Klassenzimmer*, Gaudruck, ca. 1970) über die «Lehrfilme zur politischen Ökonomie», die er zu Beginn der 1970er Jahre gemeinsam mit Hartmut Bitomsky gedreht hat, hin zu den Einschlafgeschichten für das *Sandmännchen* (D 1976/77), in denen man seine Zwillingstöchter Anna und Lara in einer Weise über Brücken sprechen hört, die bereits auf *Wie man siebt* (D 1986) vorausweist; von den zahlreichen filmvermittelnden Fernseharbeiten für den WDR bis hin zu den Doppelprojektionen seit Mitte der 1990er Jahre, in denen nicht zuletzt die didaktischen Potentiale der kunstgeschichtlichen Dia-Projektion im bewegten Bild weiterentwickelt werden. Ein pädagogischer Impuls ist auch im umfangreichen, mit Antje Ehmann konzipierten und durchgeführten aktuellen Projekt *Eine Einstellung zur Arbeit* (2011–2015) spürbar, wo sich der genaue Blick auf Arbeitsprozesse und die Lumière'sche Geste des Zeigens zu einer vielstimmigen enzyklopädischen Diagnostik gegenwärtiger Produktionsverhältnisse zusammensetzen.

Eine neue Arbeit von Farocki zu sehen oder einen Text von ihm zu lesen, war – schmerzhaftes, skandalöses Präteritum – immer verbunden mit Aufregung

⁶ Harun Farocki, *Der tägliche Mythos* [Rez.: Barthes, *Mythen des Alltags*], in: *Spandauer Volksblatt*, Nr. 5763, 16.5.1965, 22.

⁷ Farockis Filme hätte ich ohne Rembert Hüfers Proseminare am Germanistischen Institut der Universität Bonn nicht oder erst sehr viel später als 1994 kennengelernt. Dass mich Farocki als Person und seine Arbeiten seit 20 Jahren begleiten und weiterhin begleiten werden, empfinde ich als außerordentlichen Glücksfall.

⁸ «Brecht, der damals in der Bundesrepublik noch nicht Schullektüre war, machte aus dem Lehren und Lernen geradezu einen Kult. Sein Stück *Die Mutter* handelte ausführlich davon, wie russische Arbeiter unter dem Zarismus sich alphabetisierten. [...] Diese Art Schule konnte für mich neben der tatsächlichen bestehen. So wie ein eigentlicher Sozialismus trotz des real existierenden für mich Bestand hatte.» (Harun Farocki, *Lerne das Einfachste!*, in: Tom Holert, Marion von Osten (Hg.), *Das Erziehungsbild. Zur Visuellen Kultur des Pädagogischen*, Wien [Schlebrügge] 2010, 297–313, hier 304.)

und Vorfreude. Es bedeutete, jemandem über die Schulter sehen zu dürfen, der nicht abgeklärt seine Forschungsergebnisse präsentierte, sondern freigiebig an seiner Forschung teilhaben ließ, und dies mit einem Nachdruck und einer Genauigkeit, die ansteckend wirkten. Was bleibt und in seiner Tragweite noch kaum abzusehen ist, ist ein unerschöpflicher Fundus an Ideen, Verknüpfungen und Haltungen, die in die Kunstwelt und das (Post-)Kino, in die Medienwissenschaften und die Bilddisziplinen, in die operativen Praktiken des Filmmachens und Filmesehens hineinwirken werden. In einer E-Mail nach seinem plötzlichen Tod, den ich so wenig wie alle, die ihn und seine Arbeit kannten, begreifen kann und akzeptieren will, schrieb mir eine französische Kollegin, Farocki sei für sie ein Leuchtturm im Ozean der Bilder gewesen. Man kann das als Auftrag an die Medienwissenschaften auffassen: Als *Gardiens de Phare* dafür zu sorgen, dass das Feuer nicht ausgeht. (V.P.)



«Wolken, im Rechner erzeugt, und Wolken, mit der Filmkamera aufgenommen. Das Flackern rechts zeigt das Filmbild an. Kann sein, dass die Computerbilder Aufgaben übernehmen werden, die bislang der Film erledigte. Kann sein, der Film wird dann für anderes frei. Die Computerbilder streben den Filmbildern nach. Sie wollen sie übertreffen, sie hinter sich lassen. Die Computerbildmacher wollen keine griechischen Vögel anlocken, ihre eigenen Kreaturen sollen ihren eigenen Himmel bevölkern.»

Parallele I, Regie: Harun Farocki, Zweikanal-Videoinstallation,
D 2012, 16 min (Screenshot, Orig. in Farbe)