

---

## Bilder nehmen

Harun Farocki: »Über das Dokumentarische«

*Volker Pantenburg*

DIE HIER VERÖFFENTLICHTEN AUSFÜHRUNGEN »Über das Dokumentarische« sind der letzte Text Harun Farockis. Der Dokumentarfilmer, Videokünstler, Lehrer, Autor, Filmdenker schrieb daran bis zu seinem plötzlichen und für alle, die ihn kannten und mit ihm arbeiteten, immer noch unbegreiflichen Tod am 30. Juli 2014. »Das letzte Mal hat er noch am 24.7. an dem Text gearbeitet«, so Antje Ehmman, Farockis Ehefrau, die in den letzten fünfzehn Jahren eng mit ihm zusammenarbeitete, in einer E-Mail Ende August 2014. Der Name der Datei, gefunden auf Farockis Computer, lautet »Dokumentarisches Traffic«. Er verweist auf die von Raymond Bellour mitherausgegebene und redaktionell geleitete Zeitschrift, in der seit 1994 regelmäßig Texte Farockis zu lesen waren und die für seinen Erfolg in Frankreich mitverantwortlich ist. »Über das Dokumentarische« ist in französischer Übersetzung im März 2015 in *Trafic* erschienen.<sup>1</sup>

Auch wenn der Text nicht als Fassung letzter Hand gelten kann, geht sein Charakter deutlich über das Skizzenhafte oder Fragmentarische hinaus. Im Dokument markieren die Worte »Hier Ende« präzise, wo Farocki einen Schlusspunkt setzen wollte. Darauf folgt ein in sich geschlossener Textblock (ebenfalls zur Frage des Dokumentarischen), der unter dem Titel »Zweimal Leacock« im Frühjahr 2014 in einem der drei Jubiläumsbände des Österreichischen Filmmuseums erschienen ist.<sup>2</sup> Aller Wahrscheinlichkeit nach beabsichtigte Farocki, Gedanken und Ideen aus diesem Aufsatz im aktuellen Text erneut aufzugreifen und umzuarbeiten.<sup>3</sup> Im verbleibenden, hier abgedruckten Typoskript sind zwei distinkte Teile zu unterscheiden, wobei offen bleiben muss, ob Farocki eine strukturelle und stilistische Vereinheitlichung anstrebte oder – auch das ist denkbar – an der spürbaren Hetero-

---

<sup>1</sup> Harun Farocki: À propos du cinéma documentaire, übers. von Pierre Rusch, in: *Trafic* 93, Frühjahr 2015.

<sup>2</sup> In dem Text denkt Farocki aus Anlass zweier Begegnungen mit Richard Leacock über sein Verhältnis zum Direct Cinema nach. Harun Farocki: *Zweimal Leacock*, in: Alexander Horwath (Hg.): *Das Sichtbare Kino. Fünfzig Jahre Filmmuseum: Texte, Bilder, Dokumente*, Wien 2014, S. 304–306.

<sup>3</sup> Dies ist z. B. an einer Bemerkung zu Richard Leacocks Film über den Rennfahrer Eddie Sachs zu erkennen, die in unterschiedlicher Form in beiden Texten vorkommt.

genität der Textblöcke festhalten wollte. So ist unter anderem auffällig, dass mit dem durchgängigen Fließtext im ersten Teil die stark in Absätze gegliederte Struktur im zweiten kontrastiert; auch die Erzählhaltung wechselt.<sup>4</sup>

Es ist für Farockis Arbeitsweise seit jeher charakteristisch gewesen, verschiedene Produktionsweisen – Recherche, Lehre, eigene Film- und Videoproduktionen, Texte und Vorträge – nicht als abgezielte Felder zu konzipieren, sondern das eine programmatisch ins andere übergehen zu lassen. Bereits Mitte der 1970er Jahre, im Umkreis seines Films *ZWISCHEN ZWEI KRIEGEN* (1978), hat er dafür das einprägsame Bild des »Verbundsystems« gefunden, in dem die Zwischenprodukte einer Arbeitsphase als Rohstoff und Ausgangspunkt für eine weitere Produktions-etappe dienen.<sup>5</sup>

Für den zweiten Teil von »Über das Dokumentarische«, in dem das zentrale Begriffspaar »Kontrolle und Kontingenz« mehrfach wiederkehrt, lassen sich zwei konkrete Hintergründe benennen, in denen Farocki Beobachtungen angestellt und Argumente erprobt hat, bevor sie in diesen Text Eingang fanden. Die Anlässe – ein Seminar und eine Präsentation – sind wohl auch ein Grund für den offeneren, loseren Charakter dieses Teils, der stilistisch zwischen ausgearbeiteter Materialsammlung und behutsam systematisierender Taxonomie die Waage hält und einige Argumente des ersten Teils wiederholt. Der erste Hintergrund ist ein Seminar mit dem Titel »Contingency and Control«, das Farocki auf Einladung von D. N. Rodowick als Gastprofessor am *Department for Visual and Environmental Studies* der Universität Harvard im Herbst 2010 abhielt. Die im Text erwähnten Filme – unter anderem von Benoît Jacquot oder Philippe Grandrieux sowie Farockis eigener *NICHT OHNE RISIKO* (2004) – waren dort Gegenstand genauer Analysen. Der andere Hintergrund ist das zweite *Berlin Documentary Forum* im Mai/Juni 2012, bei dem Farocki einen Tag des Festivals als Gastkurator gestaltete. Auch dort standen seine Ausführungen unter dem Titel »Kontrolle und Kontingenz«.<sup>6</sup>

\* \* \*

---

<sup>4</sup> Das »wir« des ersten Teils bezieht sich – zumindest teilweise – auf Farocki und den Kameramann Ingo Kratisch (ist also auf der Produktionsseite verortet), während es im zweiten Teil eher Farocki und Antje Ehmann (als Kuratoren und Rezipienten) zu bezeichnen scheint, die an den Fragen von »Kontrolle und Kontingenz« gemeinsam arbeiteten.

<sup>5</sup> Vgl. Harun Farocki: Notwendige Abwechslung und Vielfalt, in: *Filmkritik* 8/1975, S. 360–369, hier S. 368 f.

<sup>6</sup> Vgl. die Publikation *Berlin Documentary Forum 2. New Practices across Disciplines*, 31. Mai bis 3. Juni 2012, hrsg. vom Haus der Kulturen der Welt, Berlin 2012. Darin: Kontrolle und Kontingenz. Auszüge aus einem Gespräch zwischen Antje Ehmann, Harun Farocki und Volker Pantenburg, S. 8–13.

Über einen Zeitraum von fast 50 Jahren hat sich Harun Farocki theoretisch und praktisch, in Filmen, Videoarbeiten, Texten und Vorträgen mit der Frage beschäftigt, wie sich Wirklichkeit und Bildproduktion aufeinander beziehen lassen. Wie ist jenseits einer simplen und unzureichenden Vorstellung von Repräsentation über die Möglichkeiten, Aufgaben, Aporien des Bildes nachzudenken? In welche politischen, ethischen und epistemologischen Verwicklungen führt die dokumentarische Tätigkeit des Bildermachens, aber auch des Bilderaufgreifens und -verarbeitens? Zwischen *EIN BILD* (1983) und *SAUERBRUCH HUTTON ARCHITEKTEN* (2013) hat er zudem neben zahllosen weiteren Filmen und installativen Videoarbeiten etwa 15 Kino- und TV-Filme im Stil des Direct Cinema gedreht – Beobachtungsfilme, die auf jede explizite Kommentierung des Dokumentierten verzichten und ihren auktorialen Standpunkt einzig durch Kameraarbeit und erzählerische Verdichtung in der Montage entwickeln. Insofern ist es erstaunlich, dass sich in Farockis konstanter und umfangreicher Textproduktion nur wenige Beiträge finden, die das Thema des Dokumentarischen und insbesondere die Methoden des für ihn prägenden Direct Cinema so direkt ansprechen wie der vorliegende Text.<sup>7</sup> Möglich, dass er die kontinuierliche Praxis seiner Beobachtungsfilme nicht durch konzeptuelle Kommentare überlagern wollte; denkbar, dass die Filme selbst die »praktische Theorie« des dokumentarischen Arbeitens darstellten. Vielleicht zeigte Farocki auch deshalb wenig Interesse an der ausdrücklichen Formulierung einer »dokumentarischen Poetik«, weil seine Filme sich stets der Durchmischung von spielfilmartigen Elementen – etwa den Rollenspielen von Bewerbungstraining, Schulungsmaßnahme, Planungsmeeting, Kapital-Verhandlung – und ihrer geduligen Dokumentation verdanken. »Endlich Brecht!«, soll der Filmemacher begeistert ausgerufen haben, als er für *DIE SCHULUNG* (1987) den Teilnehmerinnen und Teilnehmern eines Managerseminars für Führungskräfte zusah.

Zugleich war in den letzten Jahren jedoch auch erkennbar, dass Farocki sich zu verschiedenen Anlässen ausdrücklich auf klassisch dokumentarische Traditionen berief und die Aktualität dieser trügerisch einfach wirkenden Form hervorhob. »Es kommt nicht darauf an, ob eine unverlangte Äußerung wahrer ist als eine, die die Filmmacher aberlangt haben. Direct Cinema ist ein *objet trouvé* – es muss gefunden sein, nicht hergestellt«, schrieb er über Richard Leacock.<sup>8</sup> Beim oben erwähnten *Berlin Documentary Forum* zeigte er 2012 Robert Gardners ethnografischen Film *DEAD BIRDS* (1964) und lud unter anderem den wichtigsten bundes-

---

<sup>7</sup> Pointierte Einzelbeobachtungen gibt es jedoch häufig, etwa in Farockis Kritik von Jean-Pierre Gorins Film *POTO UND CABENGO*: »Wenn jemand mit dem Rücken zur Kamera an einem Tisch sitzt, heißt das: Spielfilm; wenn dieser Platz frei ist, heißt das: Versuchsanordnung, Präsentation«. Harun Farocki: *Poto und Cabengo*, in: *Filmkritik* 12 (1979), S. 582–585, hier S. 583.

<sup>8</sup> Farocki: *Zweimal Leacock* (wie Anm. 2), S. 306.

republikanischen Vertreter des Direct Cinema, Klaus Wildenhahn, zum Gespräch über seinen Film *HEILIGABEND AUF ST. PAULI* (1968) ein.

Mit »Über das Dokumentarische« liegt nun ein Entwurf vor, in dem Farocki auf die Frage nach dem »Dokumentarischen« direkt zusteuert und eine Reihe von Vorschlägen macht, wie sie anders als essentialistisch zu beantworten wäre. Im Kontrast zu etablierten Positionen der Dokumentarfilmtheorie, in denen etwa die Aufmerksamkeit für a-signifikante, narrativ irrelevante Details der vorfilmischen Wirklichkeit oder der indexikalische Weltbezug des fotografischen Filmmaterials zu wichtigen Kronzeugen dokumentarischer Authentifizierung werden, lässt sich der »dokumentarische Effekt« für Farocki besonders plausibel an spezifischen Kamerabewegungen studieren. Entsprechend konzipiert der Filmemacher seinen Text als Abfolge von Detailbeobachtungen von filmischen Momenten – sowohl aus üblicherweise als Spielfilme bezeichneten Werken als auch aus nicht-fiktionalen Filmen –, in denen zunächst unauffällig wirkende Bildoperationen im Zuschauer einen dokumentarischen Eindruck erzeugen.<sup>9</sup>

Dieses Verfahren bedeutet keineswegs den Verzicht auf begrifflich-konzeptuelle Arbeit, aber es baut darauf, durch die präzise Beobachtung eines spezifischen Phänomens, gepaart mit schlaglichtartigen Reflexionen der eigenen Praxis, auf induktive Weise zu einer dynamischen und flexiblen Bestimmung des »Dokumentarischen« zu kommen. Die Methode ist von Farockis Überzeugung geleitet, seine Argumente am Einzelnen und Konkreten (der Szene, der Sequenz, dem Bewegungsdetail) zu entwickeln. Es kann vor diesem Hintergrund nicht um »den Dokumentarfilm« als regelhafte filmische Form gehen und auch nicht um einzelne Dokumentarfilme in ihrer Gänze, sondern um Momente, Ereignisse, Gesten, in denen einzelne Filme sich unabhängig von der Frage der Fiktionalität punktuell als dokumentarisch entwerfen. »[A]uf das sehen, was dem Film selbst für dokumentarisch oder nicht-dokumentarisch gilt«, so lautet die konzeptuelle Selbstverpflichtung, die am Ausgang von Farockis Text steht.

Farocki denkt das Dokumentarische also vom Bild her, aber er sieht davon ab, es als stabilen Bildtypus zu bestimmen. »Kontrolle und Kontingenz« sind stattdessen die heuristischen Leitbegriffe, die eine idealtypische und stets provisorische Zuordnung von »Spielfilm« und »Dokumentarfilm« erlauben. Während das Produktionsteam im Spielfilm die filmische Welt planvoll entwirft und daher mit berechenbaren Faktoren kalkulieren kann, um Dialoge und Kamerabewegungen zu choreographieren, ist der Dokumentarfilmer darauf aus, etwas Vorgängiges, seiner

<sup>9</sup> Bei seinem Vortrag auf dem *Berlin Documentary Forum* setzte Farocki mit der kanonischen Stelle aus Roland Barthes' Text zum Wirklichkeitseffekt ein, in der die Objekte in Flauberts *Un cœur simple* und die Details bei Michelet als Indikatoren eines »effet de réel« charakterisiert werden. Siehe die Videoaufzeichnung von Farockis Vortrag unter: <http://issuezero.org/mi.php?id=1> (26. 01. 2015).

Kontrolle Entzogenes zu registrieren. Voraussagen, was genau passieren wird, können nur approximativ durch die Intuition und Erfahrung des Filmemachers getroffen werden – oder durch inzwischen auch im Standby-Modus aufzeichnende Kameras, die dem Kameramann die Entscheidung abnehmen, ab wann genau gefilmt werden soll, weil sie gewissermaßen auf Vorrat dokumentieren. Nicht ohne Bedauern kommentiert Farocki, dass »mit diesem 3-Sekunden-Bonus die Entwertung einer weiteren Handwerker-Fertigkeit beginnt«.

Die Differenz zwischen fiktionaler und dokumentarischer Anmutung wird im Verlauf des Texts auch als Unterschied in der Temporalität der Produktionsverhältnisse gefasst. Während der Spielfilmregisseur seine ästhetischen Entscheidungen antizipierend und kontrolliert treffen kann, ist der Dokumentarist darauf angewiesen, den Ereignissen hinterher zu filmen. Er muss auf die Kontingenz der Bewegungen, Dialoge, Ereignisse, reagieren und kommt dabei per definitionem meist zu spät.

Farockis Bestimmungen sind aus zwei Perspektiven formuliert: aus der des Filmemachers, der mit den praktischen Anforderungen und Rahmenbedingungen von Dreh und Montage bestens vertraut ist, aber auch aus der eines konzentrierten, die Erfahrungen der Dreharbeiten stets mitdenkenden und aus dem Material herauslesenden Zuschauers.<sup>10</sup> Es handelt sich nicht um eine Ontologie des Dokumentarfilms, sondern eine Pragmatik dokumentarischer Effekte, die sich in doppelter Hinsicht aus dem Handeln begründet: aus der Arbeit am Set (Produktion) und der fortgesetzten Stellenlektüre (Rezeption), mikrologischen Beobachtungen zu Filmen Cristi Puius, Gus van Sants, Philippe Grandrieux<sup>7</sup> und anderer. Entscheidend ist dabei, dass die identifizierbaren dokumentarischen Gesten – »vorgetäuschte Fehlschwenks« wie in *DER TOD DES HERRN LAZARESCU* (2005) von Cristi Puiu, »Korrekturschwenks« wie in *DER SOHN* (2002) der Dardenne-Brüder – zwischen den unterschiedlichsten Medien und Gattungen wandern und im Werbespot ebenso anzutreffen sind wie im *TATORT* oder fiktionalen wie nicht-fiktionalen

---

<sup>10</sup> Unter den existierenden Dokumentarfilmtheorien berührt sich Farockis Zugang am ehesten mit Roger Odins semio-pragmatischem Konzept einer »dokumentarisierenden Lektüre«. Aber auch zu Jean-Louis Comollis Text »Der Umweg über das *direct*« gibt es Querverbindungen. Vgl. Roger Odin: Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre (1984) und Jean-Louis Comolli: Der Umweg über das *direct* (1969), beide in: Eva Hohenberger (Hg.): Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms, Berlin 1998, S. 286–303 (Odin) und 242–265 (Comolli). Verwandt erscheint Farockis Ansatz auch mit Vorstellungen des Cutters und Theoretikers Dai Vaughan, etwa im kurzen Text »What do we mean by »What?««, in: Dai Vaughan: For Documentary. Twelve Essays, Berkeley u. a. 1999, S. 84–89. Zu aktuellen Positionen, die »das Dokumentarische« in enger Kopplung mit dem Begriff des »Dokuments« charakterisieren, siehe den Themenschwerpunkt der Zeitschrift für Medienwissenschaft 2/2014 (Heft 11: Dokument und Dokumentarisches, hrsg. v. Friedrich Balke und Oliver Fahle).

Kinofilmen. Ihr Einsatz kann ebenso gut authentisch-spontan wie strategisch-kalkuliert sein. Insofern gerät auch die historische Wandelbarkeit der dokumentarischen Geste in den Blick, denn jede Gewöhnung an generische und erzählerische Konventionen wird neue und andere dokumentarische Gesten hervorrufen, die dem fiktionalen Erzählen als Frischzellenkur zu neuer Vitalität helfen sollen.

Vor allem im zweiten Teil von Farockis Text ist deutlich spürbar, dass dieses Verfahren dem kollektiven, in Seminarkontexten an Filmhochschulen, Kunstakademien und Universitäten erprobten *close reading* mindestens ebenso viel, vielleicht mehr verdankt als der Auswertung film- und medienwissenschaftlicher Literatur. Darin spiegelt sich auch eine Forschungs- und Lehrprämisse Farockis: »Wann immer ich Film unterrichtet habe, habe ich darauf bestanden, einen Film genau anzuschauen, zuerst am Schneidetisch, später mit Hilfe von Video, heute von DVD. Manchmal haben wir einen Film vier Tage lang Sequenz für Sequenz angesehen, ihn immer wieder vor- und zurücklaufen lassen. Dieses Verfahren ist an Film-schulen oder in Seminaren der Filmwissenschaft keineswegs üblich.«<sup>11</sup>

An diese Praxis der geduldigen Blickschulung lässt sich anschließen, wenn es gilt, Entscheidungen des Films, vorgetäuschte wie ungeplante, kontrollierte wie kontingente, so lesen und beurteilen zu lernen wie umstrittene Fußballereignisse. Das Dokumentarische wird sichtbar, wenn man versteht, das Foul von der Schwalbe zu unterscheiden.

---

<sup>11</sup> Harun Farocki: *Rote Berta geht ohne Liebe wandern*, Köln 2009, S. 36.