

Relationsbilder: Zum Verhältnis von Ethik, Politik und Medienästhetik
in den (post-)kinematografischen Anordnungen von Omer Fast, Harun Farocki,
Hito Steyerl und Aernout Mik

Inaugural-Dissertation
Zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie (Dr. phil.)
durch die Philosophische Fakultät der
Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

vorgelegt von
Sven Seibel

aus
Düsseldorf

Betreuer/in:
1. Prof. Dr. Reinhold Görling
2. Prof. Dr. Vinzenz Hediger (Goethe-Universität Frankfurt am Main)

Düsseldorf, Mai 2015

D61

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis.....	3
Erster Teil	5
I. Einleitung. Relationalität und (Post-)kinematografie	5
1.1 Politische Medienästhetik.....	5
1.2 Fünf ethisch-ästhetische Gefüge (zur Auswahl der Arbeiten).....	9
1.3 Filmbild als Geflecht — eine andere Genealogie digitaler Konnektivität.....	11
II. Relationsbilder.....	13
1.4 ‚struggle with the abstraction‘ Konnektivität, Relationalität, verteilte Ästhetiken	14
1.5 Relationsbilder und (post-)kinematografische Diagramme (zwei Relationskonzepte)	18
1.6 Methodische Konturen, ein medienästhetisches Denken in Relation	24
Zweiter Teil.....	31
II. Neuverkettung als Durcharbeiten: (post-)kinematografische Subjektivität (Omer Fast).....	31
2.1 (Post-)kinematografische Subjektivität.....	32
2.2 Medienökologie	35
2.3 Medienästhetik der Drohne: Konnektivität, Reziprozität, Verwundbarkeit.....	40
2.4 Geopolitische Relation (Ton/Bild).....	45
2.5 Affektive Geografien	48
2.6 Loose Connections: Eine ‚neue Analytik‘ des Bildes.....	62
2.7 <i>Working through correlations</i>	74
Dritter Teil	81
III Remontage & Lebenszusammenhang (Harun Farocki):.....	81
Remontage I.....	81
3.1 ‚Mise en Série‘: Eine Ethik des Zusammendenkens (Bilder der Welt)	81
3.2 Remontage (<i>Didi-Huberman</i>)	93
3.3 Exkurs I: Abstraktion und Verbund	100
3.4 Texturen — serielle Verfahren und praktische Technikkritik	107
3.5 „Ein regelmäßiges Geflecht“ - Digitalität, Bild, Verkehr, Gewebe	114
Remontage II.....	120
3.6 Exkurs II: ‚Gemeinschaftsbild‘ als Repräsentationskritik	120
3.7 Patterning of Life - Urbane Metabolismen (<i>Contre-Chant</i>)	123
3.8 Neue Kartografien des Subjekts (Animation I)	131
3.9 Spielräume des Lebens (Animation II)	145
Vierter Teil	164
IV. Zirkulation und Diffraktion – (post-)kinematografische Öffentlichkeiten (Hito Steyerl)	164
Zirkulation	164
4. ‚a Crisis of Circulation‘., zum Beispiel Kobanê	164
4.1 Von der Krise der dokumentarischen Repräsentation	177
4.1.1 Farbwechsel politischer Affekte	177
4.1.2 Dokumentarische Unschärferelation.....	183
4.2 ‚Relationismus‘ statt Realismus.....	191
4.2.1 Relationalität, Affekt, Abstraktion.....	191
4.3 Materialität und Zirkulation (<i>In Free Fall</i>).....	208
4.3.1 Digitale Neuverteilungen	208
4.3.2 Ruinen der Postproduktion.....	213
4.3.3 Biografien filmischer Objekte	219
Diffraktion	225
4.4 Diffraktive Lektüren	225
4.4.1 Die Weberinnen: ‚Fadenspiele‘ der Kritik (Steyerl/Haraway).....	225

4.5 ‚Superposition‘, ‚Entanglement‘: Video-lectures als postkinematografische Interventionen	233
4.5.1 Relation I: Abstraktion und Abwesenheit	233
4.5.2 Relation II. Souveränität und Präsenz	236
4.5.3 SF_Montage und geopolitische Ästhetik	244
4.5.4 Das Museum und sein Double	252
Fünfter Teil	260
V. Alltag und Krise Zur Responsivität und Medienästhetik des Gemeinschaftsbildes (Aernout Mik)	260
5.1 Medialität des Sozialen	265
5.2 Medialität des Krisenbildes	271
5.3 Responsivität und Öffentlicher Raum	283
5.4 Emergente Anordnungen	289
5.5 Responsivität des Gemeinschaftsbildes (<i>Communitas/Shifting Sitting</i>)	295
Literatur	304

Erster Teil

I. Einleitung. Relationalität und (Post-)kinematografie

1.1 Politische Medienästhetik

Gegenwärtige Ökologien filmischer Bilder entfalten sich entlang heterogener technisch-medialer Milieus und eröffnen Interrelationen zwischen unterschiedlichsten sozialen, ökonomischen und politischen Feldern. Für die Praxis, Theorie und Kritik einer gegenwärtigen politischen Filmästhetik rückt dies ein medienästhetisches Denken in Relationen ins Zentrum. Filmische Praktiken, die globale Beziehungsgefüge oder lokale Prozesse medienkultureller Transformation befragen, sind gegenwärtig auf die tiefgreifenden Veränderungen jener Öffentlichkeiten zurückgeworfen, von denen aus politische Bewegtbildprojekte in der Vergangenheit ihre politische Ortsbestimmung — und damit verbunden das Selbstverständnis ihrer Form der Kritik — bezogen haben. Politisches Kino unterhielt lange Zeit ein spannungsvolles Verhältnis zum Alltag wie auch zur Kunst. Über diese doppelte Bezugslinie sicherten sich politische Filmästhetiken den Abstand einer spezifisch filmischen Reflexivität. Eine medienkulturelle Neuaushandlung eben dieses Abstandes deutete sich in den letzten Jahren angesichts ubiquitärer technologischer Verschiebungen und Prozesse der Remedialisierung des Films an, die nach wie vor häufig unter dem Stichwort des *Post Cinema* verhandelt werden.¹ Nach den aktuellen medienkulturellen Verknüpfungen, Verschränkungen und Verflechtungen von Filmen unter postkinematografischen Bedingungen zu fragen, beinhaltet daher eine Umstellung von der Konzeption bewegter Bilder als Repräsentationen auf ein Verständnis selbiger als materielle und dynamische Relationen.

Der grundlegende Impuls dieser Arbeit besteht darin, von den neuen Ökologie filmischer Praktiken ausgehend, nach Figuren, Methoden und Prozessen zu fragen, die sich für ein ethisches und politisches Verständnis von Medienästhetik freilegen lassen. Die filmischen Formen, die dabei im Rahmen der Untersuchung in den Blick geraten, situieren sich am Übergang von kinematografischen zu post-kinematografischen Ordnungen: sie zirkulieren zwischen medienkulturellen Milieus oder sie verteilen sich in verschiedenen medialen Umwelten und sozialen

¹ Vgl. zum Konzept der Remediation: Bolter, Jay, Grusin, Richard: Remediation: Understanding new media. Cambridge, Massachusetts: MIT Press., 2000, zum Konzept des „Post Cinema“ und dem gleichnamigen Entwurf einer politischen Filmästhetik siehe den in diesem Feld mittlerweile kanonischen Text von Steven Shaviro: Ders. Post Cinematic Affect. Rapley, UK: Zero Books, 2010, oder aktuell: Denson, Shane und Leyda, Julia: Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film. Sussex: REFRAME Books, 2016.

Feldern gleichzeitig.

Das vorliegende Projekt nimmt dabei die Analyse von vier Bewegtbild-Projekten zum Ausgang, um Kategorien und Konzepte einer Medienästhetik zu entwickeln, in der sich politische und ethische Dimensionen gerade aus der Positionierung filmischer Formen innerhalb ökologischer Gefüge medialer, sozialer, politischer und ökonomischer Praktiken ausprägen und überkreuzen.² Über eine solche Standortverschiebung ergeben sich neue Fragekomplexe: Auf der Basis welches neuen — eben relationalen — Verständnisses von medialen (Halb-)Öffentlichkeiten bilden sich gegenwärtige politischen Filmprojekte heraus? Welche Modi der Zirkulation, der Neu- und Umverteilung filmischer Praktiken gilt es zu berücksichtigen und in welcher Weise spiegeln sich diese Veränderungen in konkreten medienästhetischen Strategien und Verfahren wider? Den Prozess der „Relokalisierung“³ kinematografischer Formen sowie ihre Einlassungen in neue „Lebenszusammenhänge“ (*bewohnte Relationanlität*)⁴ nimmt die Arbeit zum Ausgangspunkt, um die ethischen und politischen Dimensionen dieser Projekte aus ihren Verstrickungen heraus zu verstehen. Die zentrale Herausforderung, der sich die Arbeit hierbei stellt, besteht darin, eine politische Film- und Medienästhetik zu perspektivieren, die sich nicht länger über die Inszenierung einer *Politik der Form*⁵ sondern eben über eine Topologie politischer, technologischer und sozialer Relationen bestimmt.

Anhand der untersuchten Essay- und Installationsfilme und Videolectures der KünstlerInnen und FilmemacherInnen Aernout Mik, Hito Steyerl, Omer Fast und Harun Farocki werden politische Ökologien des bewegten Bildes skizziert, die nach wie vor das Filmbild als multimodale und affektive Wahrnehmungsform der medienästhetischen Übersetzung abstrakter Prozessualitäten und

² Petra Löffler hat kürzlich für den Kontext gegenwärtiger Medienökologien die Umriss der Topologie eines Relationsraumes nachgezeichnet, der nach Verfahren des „Streuens“, „Erstreckens“, „Zerstreuens“ organisiert ist. Vgl. Löffler, Petra: Im Raum Sein: Streuen - Erstrecken - Zerstreuen. Für eine Medienökologie des Relationsraums. In: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung 5. Jg. (2014), H. 2, S. 209–223.

³ Zur filmtheoretischen Verhandlung des Konzepts „Relocation“, Casetti, Francesco: The Lumière Galaxy: Seven Key Words for the Cinema to Come. Columbia University Press, 2015, S. 17–43.

⁴ Der Begriff *Lebenszusammenhang* wird hier in jener Spannung zwischen *Erfahrung* und *Öffentlichkeit* verstanden, wie sie Miriam Hansen aus dem Übergang von der ersten (Kracauer, Benjamin) zur zweiten Generation (Kluge, Negt) der kritischen Theorie für die je spezifische Stellung der Öffentlichkeit des Kinos in der Moderne als „context of living“ und „lived relationality“ freilegt und übersetzt hat: „The political issue is whether and to what extent a public sphere is organized from above by the exclusive standards of high culture or the stereotypes of commodity culture or by the experiencing subjects themselves, on the basis of their context of living (Lebenszusammenhang).“ Hansen, Miriam: Babel and Babylon. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1994, S. 12, vgl. zur Formulierung einer „lived relationality“, Dies.: Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno. Univ of California Press, 2012, S. xiv.

⁵ Für einen kenntnisreichen Überblick und überdies einer erfahrungstheoretischen Relektüre der Tradition einer Politik der Form im europäischen Autorenkino siehe: Kappelhoff, Hermann: Realismus: das Kino und die Politik des Ästhetischen. Berlin: Vorwerk 8, 2008.

Verbindungen — zum Beispiel von globalen Prozessen der Neuverteilung des Lokalen — als Ausgangspunkt privilegieren.⁶ Es geraten daher auch fortlaufend „bewehrte“ Operationen des Kinos in den Blick, die ein Denken in Relationen immer schon über medienästhetische Texturen aus Tönen, Bildern, Farben und Gesten betrieben haben. Hier von dem Konzept einer *postkinematografischen Bedingung* auszugehen, beinhaltet daher weniger eine mediengeschichtliche Zäsur noch den Befund des historischen Einsetzens eines Anachronismus filmischer Verfahren. Vielmehr ließe sich *post cinema* auch als Phase der Intensivierung bestimmter Eigenschaften des Kinos verstehen.

Dass sich die (post-)kinematografische Praxis der vier ausgewählten Projekte zwischen Kino und Museum — und vielen weiteren Orten — verteilt, ist dabei keineswegs einer neuen Kunsttauglichkeit des Kinos geschuldet. Viel eher ist dies Ausdruck eben derjenigen Verschiebungen und Verhandlungen von Öffentlichkeit, die Gegenstand dieser Studie sind. Das Museum erscheint in der hier vorgeschlagenen Perspektive weniger als ein neuer kultureller *Unterschlupf*⁷ des Films, als vielmehr eine im „Verbund“⁸ mit unterschiedlichsten Orten stehende Formation des Kinos, in der sich gegenwärtige Paradoxien (von Lokalität und globalen kulturellen

⁶ Zum einem komplexen und avancierten Modell einer Ökologie des Filmbildes siehe: Ivakhiv, Adrian J.: *Ecologies of the Moving Image: Cinema, Affect, Nature* (Environmental Humanities). Waterloo (Ontario): Wilfrid Laurier University Press, 2013.

⁷ Erika Balsom hat die Paradoxien jener Vorstellung herausgearbeitet und kritisiert, die das Museum als kulturellen Zufluchtsort des Kino oder einer bestimmten politischen filmischen Praxis verstehen: „When the movies leave the movie theater and enter the museum, they take up a paradoxical position: they are at once old, supposedly ‚rescued‘ from commercial exploitation by their entry into the gallery, and also new, transforming a space that has until recently shut out both technology and mass culture. Cinema appears as an outmoded image-regime in desperate need of the shelter provided by the gallery walls. And yet, the recent predilection for large-scale projected images is an important component of an increasing spectacularization of the museum space. To what extent can the gallery be said to ‚save‘ cinema, when the most frequent method of showing films made for the movie theater within the gallery space is in the form of short excerpts installed before a viewer who strolls past? How can the white cube be a site of sanctuary from the determinations of the market when its supposed exclusion from such a realm is more mythic than actual?“ Balsom, Erika: *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013, S. 31.

⁸ Im Kontext jener geführten Diskussionen zu sog. „Convergence Cultures“ hat Thomas Elsaesser vorgeschlagen, den Begriff des „Verbunds“ (Sohn-Rethel) dem der „Convergence“ den Vorzug zu geben: „However, so complex and diverse is this picture of convergence that one wonders whether the term can encompass all the different layers, processes, and dynamics at work. I personally prefer another term, for which, however, there does not exist a good translation: the German concept of *Verbund*, somewhere between ‚network‘ and ‚affiliation‘, between ‚alliance of convenience‘ and ‚mutually interdependent antagonism,‘ capable of indicating material discreteness, historical distinctiveness, and the simultaneous dynamics of competition and cooperation. At one level, such an alliance of convenience is the same as multimedia convergence, if considered in its multiple meanings. At another level, it is the opposite because it acknowledges not only competition and cooperation, but also mutually interacting encounters at very different levels and with all the unintended consequences that are so typical of all technologically driven contingency, because implying elements of bricolage and recognizing serendipity and uneven development. Furthermore, such mutual interdependency may operate like a cartel, with mergers, takeovers, and buyouts, but it can also be more like diplomacy, requiring negotiation, trade-offs, and give and take.“ Elsaesser, *Digital Cinema: Convergence or Contradiction?* In: *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Era* (2013), S. 13-44, hier S. 23.

Strömen) einmal mehr mit und durch den Film als „Reflexionsmedium“⁹ des Wandels erfahren lassen.

In den experimentellen Filmpraktiken von Mik, Steyerl, Farocki und Fast soll ferner eine doppelte Dynamik zwischen Medienästhetik und Medienökologie untersucht werden. Denn während sie zum einen ihr Interesse auf die Erkundung jener neuen „medienökologischen Habitate“¹⁰ richten, bedienen sich die vier Positionen hierzu nicht nur je verschiedener Operationen und Strategien. Sie gehen dabei auch jeweils von heterogenen Archäologien des Bildes aus und setzen an je unterschiedlichen Problemkomplexen (post-)kinematografischen Wandels an. Über den Begriff *postkinematografische Gefüge*, so der hier vorgestellte konzeptuelle Zugriff, ließe sich den heterogenen Verschränkungen von Kunst, Politik, Leben und Technologie in den Arbeiten von Mik, Steyerl, Fast und Farocki eine erste gemeinsame konzeptuelle Rahmung geben: Mal sind es Fragen nach dem Standort der ZuschauerIn als Durchgangsort komplexer Transformationen zwischen menschlicher und nicht-menschlicher Wahrnehmung (Harun Farocki), die im Vordergrund stehen; es entstehen Interpretationen und *Kartografien* einer neuen, vom Menschen losgelösten und neuverketteten Subjektivität (Omer Fast); Neuverhandlungen der Rolle von Theorie und Bild im Medium der Spekulation setzen unter den Vorzeichen einer vollkommen Durchdringung von Kunst, Ökonomie und Leben (Steyerl) ein; oder die immer wiederkehrende Frage nach der Ethik und Ästhetik eines Gemeinschaftsbildes — als Affektbild — tritt komplementär zu seiner globalen Zirkulation im Medium der Krise wieder in Erscheinung (Mik). Es sind mitunter sich überlagernde, dabei jedoch auch stets ausdifferenzierende Gefüge, die anhand der Arbeiten diskutiert werden. Eine grundlegende Gemeinsamkeit ist jedoch, dass sie sich der Relation zwischen Raum, Bild und Ton zumeist jenseits eines Prinzips der Repräsentation widmen. Eben hier beginnt ein medienästhetisches Denken in Relationen.

Relationalität gerät in dem Unterfangen dieser Arbeit daher zur ästhetischen Schlüsselkategorie. In den Blick nimmt die Studie hierzu filmische Praktiken des Verknüpfens, Trennens und in-Beziehung-Setzens, die sie historisch von gegenwärtigen digitalen Bildmodulation zurück auf die traditionell

⁹ Zu einer aktuellen Bestimmung des Konzepts „Reflexionsmedium“ siehe Hediger, Vinzenz: Der Künstler als Kritiker. In: Widmer, R.: Laienherrschaft 18 Exkurse zum Verhältnis von Künsten und Medien. Zürich: Diaphanes, 2014, S. 29-44, hier S. 41 ff.

¹⁰ Erich Hörl und Mark Hansen verorten in der Erkundung neuer medienökologischer Habitate eben genau die herausgehobene Stellung der Medienästhetik in der Gegenwart: „Wenn wir uns heute darauf verlegen, statt in der sogenannten Informationsgesellschaft zu leben, ‚Relais verschlungener und fragmentierter techno-sozialer Netzwerke zu bewohnen und zu imaginieren‘, so muss die Medienästhetik genau von diesen neuen Habitaten Rechenschaft ablegen, sich als die Schwester der Medienökologie erweisen und selbst medienökologisch verfahren.“ Erich Hörl, Mark B. N. Hansen: Medienästhetik. Einführung in den Schwerpunkt. In: Zeitschrift für Medienwissenschaft Bd. 1 (2013), Nr. 8, S. 10-17, hier S. 13.

politische Funktionsstellung der Montage wirft. Von diesem Grundverfahren kinematografischer Relationierung ausgehend, fragt die Arbeit nach den (Re-)Artikulationen ebendieses filmästhetischen Potentials in der Ästhetik (post-)kinematografischer Installationen, den nomadischen Bewegungen von Filmessays und der Zirkulation dynamischer filmischer Formen.

1.2 Fünf ethisch-ästhetische Gefüge (zur Auswahl der Arbeiten)

In den letzten Jahren ist der Transit von Filmbildern zwischen Kino und Museum mit regem Interesse aus der Perspektive verschiedener Disziplinen (Kunstgeschichte, Bildwissenschaft, Filmwissenschaft, Philosophie) begleitet worden. Hierbei hat sich die diskursive Kartierung dieses heterogenen Feldes häufig auf die Einhegung und Hervorbringung eines eigenständigen Gegenstandsbereichs konzentriert. Unter Gattungsbezeichnungen wie „Kino der Kunst“ (so der Titel des gleichnamigen Festival) oder „Artists' Cinema“¹¹ fanden vielfältige und durchaus disparate filmische Praktiken eine institutionelle Neuverortung. Nur wenige kunsttheoretische Beiträge widmeten sich bisher jedoch sowohl den komplementären Schwierigkeiten und Möglichkeiten, die sich einem medien- und filmtheoretischen Zugriff aus den Überlagerungen und Öffnungen dieser „migrational aesthetics“¹² zwischen unterschiedlichsten Institutionen, Dispositiven und Öffentlichkeiten eröffnen.

Mit den Arbeiten der hier ausgewählten FilmmacherInnen/KünstlerInnen soll daher eine Perspektivverschiebung vorgenommen werden. Hierbei steht die Frage nach den experimentellen Darstellungsformen einer medienästhetischen Befragung gegenwärtiger „Ökologie(n) des Filmbildes“¹³ im Vordergrund der Auseinandersetzung. Die ausgewählten Filminstallation, Kompilations- und Essayfilme werden in diesem Zusammenhang untersucht. Von Relevanz für die medienästhetischen Konzeptionen und Fragestellungen dieser Studie sind die Arbeiten der vier ausgewählten KünstlerInnen dabei nicht nur, weil sie zum Teil selbst als (post-)kinematografische Zwischenformen arrangiert sind — oder als solche zirkulieren. Postkinematografie wäre hier nicht als die künstlerische Wahl oder medientechnologische Verfasstheit einer ästhetischen Form zu verbuchen, sondern als die Einsicht in die Einbettung und Verschränkung oder auch Wirksamkeit filmischer Praktiken auf unterschiedlichste medienkulturelle Relationsgefüge. Mit den Projekten der vier KünstlerInnen und RegisseurInnen (Fast, Farocki, Steyerl, Mik) geraten insgesamt fünf dieser

¹¹ Connolly, Maeve: The place of artists' cinema: space, site and screen. Chicago: Intellect Books, 2009.

¹² Pantenburg, Volker: Migrational Aesthetics. Zur Erfahrung in Kino und Museum. In: montage AV (2010), 19, S. 37-53.

¹³ Sommer, Gudrun, Hediger, Vincenz, Fable, Oliver: Einleitung. In: Dies.: Orte filmischen Wissens. Filmkultur und Filmvermittlung im Zeitalter digitaler Netzwerke. Marburg: Schüren. Marburg: Schüren, 2011, S. 9-41, S. 17.

ethisch-ästhetischen Gefüge in den Blick, die ihrerseits über fünf medienästhetische Denkfiguren (Neuverkettung, Remontage, Zirkulation, Diffraktion, Responsivität) erschlossen werden.

In den Installationsfilmen von Omer Fast spitzen sich die bisher beschriebenen Dynamiken auf gegenwärtige Formationsprozesse von Subjektivität zu. Fast's Spiel mit den Registern des Dokumentarischen und Fiktionalen ist in der Vergangenheit häufig im Kontext ästhetischer *Reenactments* ausführlich besprochen worden. Das folgende Kapitel nähert sich einer Arbeit des israelischen Künstlers von einer anderen Perspektive an. Der Installationsfilm *5000 Feet is the Best* kreist um die traumatische Erfahrung eines amerikanischen Drohnenpiloten. Die Arbeit handelt nun jedoch nicht von Vergegenwärtigung und Zeugenschaft, sondern von audio-visuellen Anordnungen, die über eine entgrenzte Zeitlichkeit eine andere, nicht-subjektive Subjektivität (Guattari) artikulieren. Die Figur der *Neuverkettung* erlaubt es, diese Form einer (post-)kinematografischen Subjektivität als eine Ökologie verschiedenster Relationen (technologischer, geopolitischer) zu verstehen.

Mit Harun Farocki und Hito Steyerl fällt der Fokus auf die Werkkomplexe zweier FilmemacherInnen, in denen sich nicht nur der Übergang vom Kino ins Feld der Kunst nachvollziehen lässt. Vielmehr bilden Kino und Museum im Schaffen beider nur die vorläufigen Pole einer umfassenderen Auseinandersetzung mit gegenwärtigen Bild-Kreisläufen. Hierbei richtet sich das Interesse ihrer filmisch verfassten Untersuchungen auf eine Vielzahl von Bild- und Medientypen (Überwachungs- oder Handybilder, Lehrfilme, Animationen, Diagramme und Schaubilder, CGI-Synthesen oder Face-Recognition Technologien) in je verschiedenen Verschränkungen von Wissen, Alltag und Unterhaltung. Die hier vorgestellte Anordnung der Bewegtbildprojekte beider KünstlerInnen wird von der Frage nach der Reflexion der medialen und kybernetischen Verschaltung unterschiedlichster Lebensbereiche konturiert. Hierbei rücken sowohl film- und bildtheoretische Konzepte („weiche Montage“, „operative Bilder“, „poor images“), filmexperimentelle Formen (Filminstallation, „reisende Bilder“, Webkatalog und Webvideos) und medienästhetische Verfahren und Techniken der Serialisierung (Farocki) und Zirkulation (Steyerl) in den Blick. In Harun Farockis Essayfilmen und Installationen stellt sich die Frage der Relationalität stets in einem engen Bezug auf eine Politik der Konstellationen. Adressiert ist somit sowohl eine *Ethik der Remontage* als auch eine *medienanthropologische Konstellation* zwischen Leben, Natur und Technik. Über die Figuren der *Zirkulation* und *Diffraktion* (Beugung) nähert sich diese Studie in Hito Steyerls Filmen, Textessays und Videolectures zum einen den veränderten Wirklichkeiten und Wirkungsweisen des dokumentarischen Bildes — als Affekt, Öffentlichkeit und Abstraktion — an und fragt zum anderen

nach Verfahren und Strategien, die diese Veränderung in eine kritische, d.h. bereits immer schon verstrickte Filmpraxis übersetzt.

Relationalität stellt sich in den Arbeiten Aernout Miks hingegen in produktiver Auseinandersetzung mit einem genuin filmästhetischen Topos aus: dem Bild der Masse und der Gemeinschaft, also jener filmischen Modulation politischer Affekte *par excellence*. Miks Filminstallationen untersuchen in langen, sich in multiplen Perspektiven überlagernden Kamerafahrten Gemeinschaften in politischen wie sozialen Zwischenstadien. Flughäfen, Flüchtlingslager, Gerichtsgebäude, Börsen mithin „beliebige Räume“¹⁴ fungieren als Kulisse für seine filmexperimentellen Untersuchungen¹⁵, die sich über aufwendige Projektionsarchitekturen in den Aufführungsraum verlängern. Miks Arbeiten folgen den nomadischen Strömen von Körpern, Affekten und Waren und den Milieus ihrer De- und Reterritorialisierung jedoch über die Grenzen der Ausstellungsräume von Museen und Galerien hinaus. Als ortsspezifische und temporäre Interventionen verschränken sich Miks Projektionen und Leinwände mit der Wahrnehmung von öffentlichen und halböffentlichen Gebäuden, welche selbst als Orte des Transits fungieren.

Arbeiten wie *Communitas* (2010) oder *Training Ground* (2006) verhandeln indes die Virtualität von Gemeinschaften jenseits der Gegenüberstellung von Individuum und Kollektiv. Dies macht sie zugleich auch zu Reflexionen der Spielräume von Öffentlichkeit über die Fiktionen vorgestellter Gemeinschaften hinaus¹⁶. Liminalität und Translation werden in dieser Anordnung zum Gegenstand einer ästhetischen Erfahrung, die Bild und Umraum diffundieren lässt. Das Zusammenspiel des Bildraums mit architektonischen Einbauten, Rückprojektionen und Ausstellungsparcours steht unmittelbar im Zusammenhang mit der ethischen und medienästhetischen Dimension — ihrer *Responsivität* — dieser Gemeinschaftsbilder *jenseits* der Repräsentation.

1.3 Filmbild als Geflecht — eine andere Genealogie digitaler Konnektivität

Einen wesentlichen Ausgangspunkt findet die in diesem Projekt vorgestellte Medienästhetik in einer medien- und technikgeschichtlichen Fragestellung, die sich bereits in Harun Farockis Essayfilm *Wie*

¹⁴ Deleuze, Gilles: *Kino. II. Das Bewegungs-Bild*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996., S. 143-170.

¹⁵ Gerade aufgrund ihrer installativen, d.h. in den Umraum der Projektion intervenierenden Anordnungen werden die Arbeiten des niederländischen Künstlers stärker der Videokunst zugeordnet. Die Auseinandersetzung Miks mit Medien- und Fernsehbildern mag dieser Einordnung ebenfalls Vor Schub leisten. Gleichzeitig lassen sich in der Bildpraxis Miks Verfahren und Strategien ausmachen, die sich zum einen produktiv über filmhistorische Referenzen (visuelle Anthropologie, *Cinéma vérité*) perspektivieren oder konkrete filmische Operationen kontextualisieren. Beiden Linien wird in Teil V über ein filmexperimentelles und (post-)kinematografisches Verständnis nachgespürt.

¹⁶ Anderson, Benedict: *Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism*. Verso Books, 2006.

man sieht (1987) entfaltet. Farockis ästhetisches und epistemologisches Grundverfahren besteht in einem Einsatz der Montage, der historische Evidenz und ethische „Lesbarkeit“¹⁷ aus der politischen Praxis des Remontierens und Konstellierens hervortreten lässt. Hierfür ist seine politische Filmästhetik spätestens seit dem Kompilationsfilm *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (1988) bekannt.

Bereits in *Wie man sieht* lässt sich diese Praxis des In-Beziehung-Setzens als ein essayistisches Verfahren der Serienbildung beobachten, das hier jedoch zudem in einem dichten Zusammenhang steht mit einer medienarchäologischen (Re-)Perspektivierung des digitalen Bildes. Statt das digitale Bild lediglich auf seine Mathematisierung und letztlich Algorithmisierung zu verpflichten, legt der Essay an den Anfängen seiner Genese eine materielle Praxis des Verknüpfens frei. Hierbei geraten verschiedene Filiationslinien der Beziehung von Technik und serieller Produktion in den Blick, die schließlich in einem der unzähligen historischen Überschneidungspunkte der modernen Paradigmen Kino und Fabrik zusammenlaufen: dies zeigt der Film an jener medienhistorischen Liaison von Bildlichkeit und Weberei, die das digitale und errechnete Bild (z. B. als Webmuster) an die prozessierenden Verknüpfungsverfahren der Lochkartenweberei zurückbindet. *Wie man sieht* belässt es jedoch nicht bei dieser medienarchäologischen Geste, sondern wendet die geborgenen Verfahren der Serialisierung und Synchronisierung auf sich selbst, d.h. auf die angewendeten Prinzipien der filmessayistischen Montage- und Verknüpfungstechniken an.

An diesem mediengeschichtlichen Seitenpfad knüpft auch das vorliegende Projekt an. Gerade die Konzeption des Filmbildes als komplexes materielles Geflecht eröffnet neue Kontinuitäten und Brüche in den gängigen mediengeschichtlichen Verläufen (von der Fotografie zum Kino und zum digitalen Film) und der Aufteilungen medialer Erfahrungsdispositive. Diese andere Genealogie digitaler Konnektivität hat zudem Konsequenzen für den Entwurf einer Ästhetik, der das Herstellen — und nicht die Repräsentation gegebener — Relationen ins Zentrum rückt. Farockis Schaffen dient auch hier als Modell eines Bewegtbildprojekts, in dem sich Techniken der Serialität und Synchronisierung in Filmessays, Texten, Filminstallationen und dem zuletzt erstellten Webkatalog *Eine Einstellung zur Arbeit* (2011-2013) verschränken und ihrerseits abstrakte Beziehungen oder kybernetische Verschaltungen zwischen disparat scheinenden Orten, Dispositiven und Institutionen (Kino/Museum, Supermarkt/Gefängnis) erforschen und sichtbar werden lassen.

¹⁷ Der dritte Teil dieser Arbeit folgt dem *Benjaminschen Verständnis* einer Dialektik zwischen Lesbarkeit und Montage wie sie der französische Kunsthistoriker Georges Didi-Huberman für das Werk Farockis entfaltet. In Kapitel 3.1 wird der Begriff der „Lesbarkeit“ in seiner tiefgreifenden medialen Dimension dabei noch einmal deutlicher und direkter über Walter Benjamins Denken konturiert. Didi-Huberman, Georges: *Remontagen der erlittenen Zeit. Das Auge der Geschichte II* Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2014, S. 212f.

II. Relationsbilder

„Es ist ein Bild, das sich Relationen zum Gegenstand nimmt [...]“

Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild* (Kino I)

Dem Versuch einer medienästhetischen Neubestimmung folgend, entwickelt die Arbeit im Verlauf der einzelnen Lektüren von film- und kunsttheoretischen ebenso wie philosophischen Positionen sowie der Arbeiten von Steyerl, Mik, Fast und Farocki die Konturen des medienästhetischen Konzepts des Relationsbildes. Hierbei bieten die Überlegungen von Gilles Deleuze zu dem gleichnamigen Bildkonzept aus dem *Bewegungs-Bild* eine erste Annäherung. Relationsbilder gehen aus der Verflechtung von filmischen mit anderen medialen oder sozialen Formationen und Praktiken hervor; sie verdanken sich den Bahnungen zirkulärer Bildformen, die das Terrain des Krisenhaften mit dem Alltäglichen verbinden und soziale, geopolitische, ökonomische oder spekulative Relationen eröffnen und hinterlassen; sie machen die extensive Bewegung von kinematografischen zu postkinematografischen Milieus in dichten Konfiguration (von Ton, Rhythmus, Off) des Filmbildes nachvollziehbar und formieren eine filmische Erfahrungsform, in der sich zugleich das generative Prinzip ihrer materiellen „Verschränkung“¹⁸ zur Geltung bringt. Nicht zuletzt sind Relationsbilder zudem Ausdruck und temporäre (Ver-)Ortung „diasporischer Öffentlichkeiten“¹⁹. Gegenwärtige Entwürfe von Relationalität wie sie z. B. in Netzwerktheorien der Soziologie und Wissenschaftsforschung auftauchen²⁰, ist ein anti-repräsentationaler Zug eingeschrieben, der zuvorderst auf eine Problematisierung und Kritik von Teil-Ganzem-Relationen zielt. Eben diese Kritik lässt sich produktiv für die zeitlich offenen Strukturen und ungerichteten Prozessualitäten der hier besprochenen Arbeiten wenden.

¹⁸ Unter dem Begriff des „entanglements“ (in der dt. Übersetzung *Verschränkung*) hat Karen Barad in den letzten Jahren eine feministisch-materialistische Perspektive entwickelt, die wesentliche Elemente der Quantenphysik an die poststrukturalistische Tradition eines ethischen Denkens von Differenz (und des Anderen) anschließbar macht: „Verschränkungen sind keine Verflechtungen separater Entitäten, sondern vielmehr irreduzible Beziehungen der Verantwortlichkeit. Es gibt keine fixierte Trennlinie zwischen ‚Selbst‘ und ‚Andere‘, ‚Vergangenheit‘ und ‚Gegenwart‘ und ‚Zukunft‘, ‚Hier‘ und ‚Dort‘, ‚Ursache und ‚Wirkung‘ [...] Verschränkungen sind kein Name für die Verbundenheit aller Dinge als Eins, sondern vielmehr spezifische, materielle Beziehungen der fortlaufenden Differenzierung der Welt. Verschränkungen sind Beziehungen der Verbindlichkeit – dem anderen verpflichtet sein – eingefaltete Spuren des Othering. Barad, Karen: *Verschränkungen*. Berlin: Merve, 2015, S. 109f.

¹⁹ Appadurai, Arjun, Stenou, Katerina: Sustainable pluralism and the future of belonging. In: *World culture report: cultural diversity, conflict and pluralism* (2000), S. 111-123, hier S. 115.

²⁰ Vgl. Latour, Bruno: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007; DeLanda, Manuel: *A new philosophy of society: Assemblage theory and social complexity*. London/New York: Continuum, 2006.

1.4 ‚struggle with the abstraction‘ – Konnektivität, Relationalität, verteilte Ästhetiken

Die Idee, das bewegte Bild — das kinematografische zumal — unter die Bedingungen eines verräumlichenden Denkens zu stellen, kennt viele historischen Vorläufer. In Bergsons Kritik der Kinematografie als Technologie der Verräumlichung der Zeit lässt sich diese Idee bereits prominent am Übergang des 19. zum 20. Jahrhundert nachvollziehen.²¹ Über das Verhältnis einer Bewegung des Bildes zum Raum wurde in jüngster Zeit unter den Bedingungen digitaler Ökologien in vielerlei Hinsicht wieder nachgedacht. Spätestens im Vorstellungsbild des Netzwerkes bricht sich das Unterfangen, komplexe Prozesse und Zeitlichkeiten in die Anschaulichkeit des Zustands verräumlichter Bildlichkeit zu übertragen, erneut Bahn. Hierbei scheint eine Vorstellung des Bildes aktualisiert, die Komplexität sozialer, politischer oder ökonomischer Beziehungen als Schaubild von Linien und Knotenpunkten visualisieren zu können.

Dabei käme digitalen oder (post-)kinematografischen Bildern tatsächlich das Potential zu, medienästhetische Interpretationen ökologischer Komplexitäten zu liefern. Ein Potential, das ihnen aber über die Voraussetzung zukommt, dass sie eben selbst aus einer Vielzahl von Beziehungen hervorgehen. Diese Relationalität ist die Bedingung einer ästhetischen Erfahrung, die nicht über Repräsentation verfährt und die Anna Munster im Anschluss an die Konzepte von William James als „conjunctive experience“ beschrieben hat.²² Bereits vor einigen Jahren hat Munster zusammen mit dem Medientheoretiker Geert Loovink eine Kritik der Ästhetik gegenwärtiger Netzwerkanalysen und ihrem *Willen zur Vermessung* („Will to Network Mapping“) und somit Stillstellung dynamischer ökologischer Prozesse formuliert. Loovink und Munster unterscheiden dabei zwischen einer *distribuierten Ästhetik*, die sich dem Prozess des Wandels und der Unbestimmtheit von netzwerkartigen Anordnungen aussetze und einer *Ästhetik der Visualisierung*. Gerade letztere bestimme sich nicht als eine Durchquerung derjenigen Prozesse in die sie eingelassen ist, sondern über die Abkürzung einer Übersicht:

²¹ Vgl. das vierte Kapitel zur „mechanistischen Illusion“, Bergson, Henri: *Schöpferische Evolution: L'évolution créatrice*. Hamburg: Meiner Verlag, 2013.

²² Munster, Anna: *An Aesthesia of Networks. Conjunctive Experience in Art and Technology*, London 2013, S. 1-16 und S. 38-43.

„Theorising networks (as opposed to these tasks of network visualisation) must struggle with the abstraction of dispersed elements – elements that cannot be captured into one image. The very notion of a network is in conflict with the desire to gain an overview.“²³

In Loovinks und Munsters Argumentation verläuft diese Unterscheidung zwischen einer distribuierten Ästhetik und den Netzwerk-Schaubildern analog zu jener von Relationalität und Konnektivität:

„Let’s not cede the complexity of networked life to proceduralism. If we want suggestions as to how this complex networked aesthetics might be rendered, then let’s look less to maps and more to sketches and rough that infer a category of ‚the relational‘ comprised of potentialities. This would be somewhat different from framing relations within reductive models of utility or connectivity.“²⁴

Doch welche ästhetischen Verfahren, welche medienästhetischen Potentiale wären über die Kategorie Relationalität adressiert? Relationalität ist keine Denkfigur medialer Übertragung, sondern eine des Wandels und des In-Beziehung-stehens. Sie lässt sich lediglich über eine Topologie des Raumes denken, die selbst instabil organisiert und fortlaufend im Wandel begriffen ist. Konnektivität hingegen wäre die Idee einer Beziehung aus nachvollziehbaren und reversiblen Übersetzungsketten. Konnektivität käme daher jenem *Credo* Bruno Latours eines Transports ohne Deformation oder der Transformation ohne Invarianz nahe und damit einer Netzwerken inhärenten Logistik, die stabile und belastbare Verbindungen zwischen Knotenpunkten herstellt.²⁵ Doch diese Konstanz der Wege und Strecken beruht in Latour Konzeption von Netzwerken auch auf der Prämisse einer prinzipiellen Instabilität von Verbindungen. Dieser Aspekt in Latours Denken wird gerade im Kontext medienwissenschaftlicher Auseinandersetzungen mit den Trajektorien sog. „immutable mobiles“ (unveränderlichen mobilen Elementen) häufig nur am Rande thematisiert.

Die Instabilität der Verbindungen und damit eine andere Facette des Relationsbegriffs der ANT bricht in Latours Argumentation vereinzelt hervor. In jenem Text- und Bildessay, der die Organisationsstruktur des urbanen Netzwerkes der Stadt Paris durchquert, taucht dieses Verständnis einer grundlegenden Instabilität und Relationalität eben dort auf, wo er sich der Metapher des Überblicks mit Hilfe einer *kinematografischen Metapher* entledigt. Wie Lovink und

²³ Dies., Lovink, Gert: Theses on distributed aesthetics. Or, what a network is not. In: The Fibreculture Journal 7 (2005), S. 1-8, S. 2.

²⁴ Ebd. S. 5.

²⁵ Latour, Bruno: Die Macht der Assoziation. In: ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie, hg. v. Andréa Bellinger/David Krieger, Bielefeld (2006), S. 195-212. Zu einer medienwissenschaftlichen Lektüre des Verhältnisses von Transport, Invarianz und Transformation bei Latour siehe: Schüttpelz, Erhard: Die medientechnische Überlegenheit des Westens. Zur Geschichte und Geographie der immutable mobiles Bruno Latours. In: Döring/Thielmann (2009), S. 67-110.

Munster beschreibt auch Latour die Unmöglichkeit, die Abstraktionen verteilter Organisationen in einem einzelnen Bild auszumessen und visualisieren zu können. In dem im Jahr 2005 in Zusammenarbeit mit Emilie Hermant veröffentlichten intermedialen Fotoessay *Paris ville invisible* greift Latour daher auf kinematografische Metaphern visueller Anordnungen zurück. Als „Olikoptikon“ bezeichnet Latour dabei jene sozialen Querungen und Durchgangsorte, an denen – um in den Bildern von *Paris ville invisible* zu bleiben – eine globale und übergreifende Zirkulation formatiert und hergestellt wird an dem Ort einer lokalen Interaktion. Ein Olikoptikon liefert keine Karte von, noch einen Überblick auf das Globale. Als „Anti-Panorama“²⁶ liefern sie prinzipiell lokale und eingeschränkte Perspektiven. Doch wie die Aufnahmen und Darstellungen der Internetseite von *Paris ville invisible* ebenso wie die Bewegtbildmetaphern von Latours begleitenden Text nahelegen, präsentiert sich eine Ansicht (eben der Stadt Paris) aus der Bewegung und Montage von Bildsegmenten. Nicht auf die Gesamtschau Jeremy Benthams, sondern auf die Sequenzen der Chronofotografie Etienne-Jules Marey nimmt Latour somit Bezug. Komplexe Relationen und Netzwerke nehmen in diesen „Querschnittsbildern“ die Gestalt von montierten visuellen Formationen an²⁷:

„Let's rather say that the visible is never in an isolated image or in something outside of images, but in the montage of images, a transformation of images, a cross-cutting view, a progression, a formatting, a networking. Of course, the phenomenon never appears on the image, yet it becomes visible in that which is transformed, transported, deformed from one image to the next, one point of view or perspective to the next. There has to be a trace linking them, making it possible to come and go, to travel in that lane, on that ladder of Jacob, transversally, laterally.“²⁸

Transformieren, Transportieren, Deformieren beschreiben Prozesse der Relationierung, in denen das Soziale fortwährend hergestellt wird. Die visuelle Gestaltung des Fotoessays *Paris ville invisible* lässt diese Prozesse als Verfahren der *Collage* und *Montage* begreifen. Es ist dabei nicht eine Komplexität (die des urbanen Netzwerkes zum Beispiel), die in eine vermeintliche Konkretheit eines Bildes übertragen wird. Vielmehr sind es Abstraktionen, die in die Übersetzung anderer (zwischen)räumlicher Abstraktionen übersetzt werden (*Montage*). Dennoch bleibt Latours Begriff der Relation einer Konnektivität verpflichtet, in der es stärker um aktualisierte und konstante

²⁶ Schmidgen, Henning: Bruno Latour zur Einführung. Junius, 2011, S. 171.

²⁷ Henning Schmidgen legt diesen Gedanken in Latours Essays noch einmal präzise und nachdrücklich frei, Ebd., S. 169 ff.

²⁸ Latour, Bruno, Hermant, Emilie: *Paris ville invisible*. La Découverte Paris, 1998, S. 29, Text und Projekt online abrufbar unter: <http://www.bruno-latour.fr/virtual/index.html>.

Beziehungen von Netzwerken (Links) geht — auch wenn er in seinem Relationsbegriff durchaus den abrupten Wandel von Beziehungsgefügen zu erklären vermag.

Die Erfahrung von Relationalität jedoch, die im Zentrum der Auseinandersetzung dieser Arbeit stehen wird, lässt sich noch einmal präziser mit einer Überlegung von Anna Munster kennzeichnen. Munsters Beiträge zur künstlerischen Erforschung von Netzwerkbeziehungen erarbeiten medienästhetische Erfahrungsmodelle, die die Umrisse einer „aesthesia of network relations“ nachzeichnen. Auch wenn sie dies abseits filmischer oder (post-)kinematografischer Formen untersucht, lassen sich hier erste Impulse für die folgenden Überlegungen gewinnen. Munster unterscheidet eine „experience of networks“ von einer „network experience“. Es sei der letztere Erfahrungstyp, der über die visuellen Reduktionen des Netzwerks-Bildes hinausgehe und eine differenziertere ästhetische Dimension der Performativität von Netzwerken eröffne. Hierbei gehe es zunächst auch darum, dem Affekt einer — geradezu paranoischen — Wahrnehmung einer Ubiquität von Netzwerk-Strukturen zu begegnen. Gerade den visuellen Repräsentationen von Netzwerken gelte es laut Munster eine andere Alltagsdimension von Netzwerkstrukturen zwischen menschlicher und nicht-menschlicher Wahrnehmung anbei zu stellen, denn eine „network experience joins the heterogeneity of humans and non-humans into arrays that tend toward both repetition and difference.“²⁹ In Situation medialen Alltags findet diese Erfahrung, in der wir „find ourselves loosely concatenated with both other humans and with informativ machines, enmeshed in an architecture that depends on the auto- and allopoietic production of massive redundant crisscrossing routes and pathways“³⁰. Eben dieser Moment einer Erfahrung innerhalb einer medialen Konstellation von Ereignissen, den Munster als „loosely concatenated“ umkreist, soll hier als zentrale Annäherung an eine Medienästhetik verstanden werden, die unter dem Titel Relationsbilder firmiert. Relationsbilder wären jene medialen (An-)Ordnungen und audiovisuellen Verstrickung, in denen sich eine Verhandlung von Nähe und Distanz wahrnehmen lässt, die uns immer schon politisch und ethisch impliziert sowie — loosely concatenated — adressiert und eben diese Verwicklung vorübergehend zum Vorschein treten lässt. Dieser Umschlag von Medienästhetik in Ethik, von Konnektivität in Relationalität entfaltet sich in der Zeitlichkeit einer Dauer und nicht in der Statik einer Visualisierung.

Nicht zuletzt liefert das ethisch-ästhetische Denken von Gilles Deleuze und Félix Guattari für politische und ästhetische Interpretationen relationaler Gefüge und Netzwerke nun bereits seit

²⁹ Munster, *Aesthesia*, S. 7.

³⁰ Ebd.

einigen Jahren ein Reservoir an Konzepten - wie dem des Rhizomes, der Assemblage oder des Diagramms -, die ihre konzeptuelle Tragweite für die Gegenwart vernetzter Medienkulturen bereits häufiger unter Beweis gestellt haben. Versteht man unter dem Konzept *Post Cinema* oder der (Post-)Kinematografie nicht nur eine melancholische Figur des Verlusts einer bestimmten Referentialität, eine medienspezifischen ästhetische Zeitlichkeit³¹ oder einer gewissen kulturellen Dominanz eines Mediums³², sondern vielmehr eine tiefgreifendere Remedialisierung des Kinos, die die Ontologie des Filmbildes mindestens so betrifft, wie die Ontologie seiner Verteilung und Relokalisierung, dann liefert ein medienästhetisches Denken in Relationen und topologischen Beziehungen wie jenes der Kinobücher nach wie vor die Konturen, um die ethischen und politischen Implikation gegenwärtiger Entwicklungen nachzuvollziehen.

1.5 Relationsbilder und (post-)kinematografische Diagramme (zwei Relationskonzepte)

Relationalität, wie sie Gilles Deleuze u. a. in den Kinobüchern entwirft, ist ein Schlüsselkonzept, so lautet eine Grundannahme dieser Arbeit, um eine politische Medienästhetik des Films unter (post-)kinematografischen Vorzeichen zu entwerfen. In Deleuze zweibändiger, unlängst kanonisierter Typologie filmischer Bilder und Zeichen finden sich neben der prominenten Lesart von Filmgeschichte als Geschichte(n) der Krisen und katastrophischen Erfahrung des 20. Jahrhunderts ebenso bildtheoretische Konzepte, die über das Terrain der Filmwissenschaft und Filmphilosophie hinaus Aufmerksamkeit genießen. So sind Überlegungen aus den Theorien des Affekt-, Bewegungs- oder Zeitbild nicht nur im Kontext anderer Medien und Künste (Fernsehen, Internet, Tanz) sondern ferner auch im Bereich medizinischer, militärischer und naturwissenschaftlicher Bilddiskurse weiter entwickelt worden. Forschungsperspektiven der Bildwissenschaft, Medienkulturwissenschaft oder den nordamerikanischen *visual Culture Studies* setzen dort, wo sie an Überlegungen des *affective turn* anknüpfen, häufig bei zentralen Deleuzianischen Bildkonzepten an.³³

Ein Bildtyp jedoch, dem in der Vergangenheit seltener Aufmerksamkeit einer interdisziplinären Exegese zuteil wurde, und der ein recht unbekannter Zweig der taxonomischen Verästelungen von

³¹ Der Verlust einer dem Film spezifischen ‚Dauer‘ wäre der Ansatzpunkt von David Rodowicks These eines ‚Tod‘ des Kinos, wie man es bisher kannte: Rodowick, David Norman: *The virtual life of film*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2009.

³² Vgl. Shaviro, *Postcinematic*.

³³ Vgl. exemplarisch, Gregg, Melissa und Seigworth, Gregory J: *The affect theory reader*. Duke University Press, 2010.

l'image mouvement und *l'image temp* bleiben sollte, fungiert in Deleuze Argumentation gerade als Relais der beiden großen Bildkonzepte der Kinobände. Gegen Ende ersten Bandes taucht mit den Filmen Hitchcocks die Qualifizierung eines Bildes auf, das die bisherige sensomotorische Verkettung des Bewegungsbildes und seiner Elemente von Wahrnehmungs-, Affekt- und Aktionsbild, wie sie noch innerhalb des klassischen Kinos operierte, auf die neuen zeitlichen Konfigurationen des modernen Kinos und seinen, mit Deleuze formuliert, „direkten Repräsentationen der Zeit“ öffnet.³⁴ Die Rede ist hier von jenen, von Deleuze als „Relationsbildern“ bezeichneten filmischen Figurationen. Es handelt sich hierbei also um eine Bildkonfiguration, die „sich Relationen zum Gegenstand nimmt“³⁵. So anschaulich diese Formel klingt, so tautologisch erscheint sie zugleich, handelt es sich doch bei Filmbildern erklärtermaßen stets um Relationen in und zwischen Bildern oder Bildsequenzen. Deleuze Argumentation hebt hier jedoch auf eine Bildkonzeption ab, die nicht in Sequenzen und Reihungen von z. B. Handlungen, Wahrnehmungen oder Erinnerungen variiert wird, sondern selbst einen Beziehungskomplex oder ein Ganzes der Beziehungen konfiguriert. Anders formuliert ließe sich sagen, dass sich das Relationsbild selbst aus dem Interesse und der Interpretation für eine Beziehung, einem Zusammenhang motiviert und sich registrierend z.B. auf ein waltendes Gesetz, eine abstrakte Regel oder einen verborgenen Zusammenhang ausrichtet. Um beim Beispiel Deleuze zu bleiben: Einige von Hitchcocks Kriminalfilmen geben zumeist nach wenigen Filmminuten die Identität ihres Mörders preis. Was sich im Verlauf der Filme, so Deleuze, daher im Zuge des *Suspense* entfalte, sei keineswegs der Suche eines Täters gewidmet. In Spannung versetzt Hitchcock seine Zuschauer hingegen über die Herstellung eines Verhältnisses zwischen Täter und Opfer und eines konstitutiven Dritten. Die Kunst der Weberei und nicht die des Theaters oder der Malerei stünden diesem filmischen Mäandern eines Beziehungskomplexes daher näher. Relationsbilder unterhalten und eröffnen ein Netz von Beziehungen und Zeichen, wobei jedes Element, das sich in den Reihungen wiederfindet, durch ein anderes interpretierbar wird. Geflechte und Reihungen sind es auch, die vornehmlich zu Gegenständen dieser Bilder werden: Während sich aus den Reihungen natürliche oder abstrakte Beziehungen entwickeln und bestimmte Elemente in die Logik dieser Reihungen integrieren, treten andere, der Hitchcockschen Ökonomie des Verdachts entsprechend, als markiert, unnatürlich oder

³⁴ Deleuze, *Zeit-Bild*, S. 13f.

³⁵ Ders.: *Kino. I. Das Bewegungs-Bild*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989, S. 266.

abstrakt hervor, machen sich verdächtig und hinterlassen eine Demarkierung in einer Reihe oder Anordnung von Dingen, Indizien oder Abläufen.³⁶

Das Konzept des Relationsbildes nimmt in Deleuzes Argumentation eine strategische Funktion ein und fungiert seinerseits als Relais zwischen den beiden Kinobüchern, dem Klassischen und dem Modernen Kino sowie dem Bewegungs- und Zeitbild. Der Logik dieses Verständnisses von Relationen eignet bereits das Potential, die narrativen Zusammenhänge des Aktionsbildes an seine Grenze zu bringen. Die Relationen, die Deleuze aus den Konstellationen von Figuren und Dingen in Hitchcocks Filmen hervorhebt, operieren aber vorwiegend auf der Ebene einer mentalen, wenn auch dynamischen Karte.³⁷

Die Kinobücher enthalten jedoch noch einen weiteren Entwurf eines Relationsbegriffs. Diese verfährt nicht über mentale Repräsentation, sondern in der Logik der Konnexion des Affektes („Indeterminationszentrum“), d.h. einem Prinzip der Neuverkettung abgekoppelter Elemente. Deleuze kennzeichnet diese anderen Beziehungen als „nicht-lokalisierbare Relationen“³⁸. Diese Relationen sind „Fissuren“, „Fusionen eines Rißes“, die aus den Entkoppelungen zwischen *akustischen* und *optischen Bildern* hervortreten — audiovisuelle Beziehungen wie sie besonders in den Experimenten des modernen Nachkriegsfilms entstanden sind.³⁹ Die „nicht-lokalisierbaren Relationen“ stellen Beziehungen jenseits der Repräsentation her, indem sie das filmische Off (*hors-champ*) neu in Stellung bringen. Innerhalb der Kinobücher taucht diese andere Logik der Konnexion in Konzepten wie dem des „beliebigen Raumes“, des „Affektbildes“ aber auch in jener *Stratigraphie geologischer Profile* auf, wie sie sich zwischen Ton und Bild, Sprechakt und Landschaft in den Filmen von Straub-Huillet entfaltet.⁴⁰ Dieser andere Relationsbegriff, der aus filmischen Operationen der Wiederverknüpfung hervorgeht, trägt Ästhetik, Politik und Ethik über ein Denken von Konjunktion durch Disjunktionen in eine gemeinsame Schwelle ein.

Tom Conley hat in seinem, dem kartografischen Impuls des Kinos gewidmeten Buch — und hier in einer sorgfältigen Deleuze-Lektüre — noch einmal darauf aufmerksam gemacht, dass dieser Relationsbegriff nichts Anderes beinhaltet, als eine wuchernde Topologie zwischen Tönen und

³⁶ Ebd. S. 268 ff.

³⁷ Ebd. S.271.

³⁸ Die „nicht-lokalisierbaren Relationen“ markieren eben jenes Prinzip der Konnexion von Bildern, das eine Verräumlichung von Zeit bereits immer unterläuft: „Die Beziehung sensomotorische Situation – indirektes Bild der Zeit wird durch eine nicht-lokalisierbare Relation reine optische und akustische Situation – direktes Zeit-Bild ersetzt.“ Deleuze, *Zeit-Bild*, S. 61.

³⁹ Ebd. S. 343 (hierzu ausführlicher das folgende Kapitel).

⁴⁰ Vgl. zum „stratigraphischen Bild“ Ebd. S. 312-316ff.

Bildern, die ferner dem Konzepts des Diagramms entspricht, welches Deleuze in seinem unmittelbar auf die Kinobücher folgenden Buch zu Michel Foucault entwickelt hat. Ein ganzes Vokabular von Schichten, geologischen Profilen, Kartierungen, Stratigrafien, das die Dynamiken aus Kräfte- und Machtverhältnissen in sich aufnimmt, tauche hier wieder in den Titeln und Überschriften des Buches auf: „Topologie: ‚anders denken‘“; „Ein neuer Kartograph“; „Die Schichten oder historischen Formationen“.⁴¹

Die Fissur zwischen einem akustischen und optischen Bild ist in diesem Buch sehr unmittelbar auf die Beschreibung, ja Montage jener berühmten Foucaultschen Ebenen des Sichtbaren und Sagbaren bezogen. Deleuze geht so weit, Foucaults Wahrheitsbegriff, der aus der irrationalen Disjunktion zwischen Sprechen und Sehen seine Kontur gewinnt und in den Umrissen des in der „Archäologie des Wissens“ entworfenen Archivs kulminiert, mit den Ordnungen des Bildes („zugleich Scharnier und Spalt“) bei Syberberg, Duras und eben Straub/Huillet zu stellen:

„Das audio-visuelle Archiv ist disjunktiv. Auch ist es nicht erstaunlich, daß sich die komplexesten Beispiele der Disjunktion Sehen-Sprechen im Bereich des Films finden. Bei Straub, bei Syberberg, bei Marguerite Duras fallen die Stimmen auf die eine Seite wie eine ‚Geschichte‘, die keinen Ort mehr besitzt, und das Sichtbare fällt auf die andere Seite wie ein leerer Ort, der keine Geschichte mehr besetzt.“⁴²

Nur wenige Sätze später verdichtet sich diese Analogie in einem weiteren Entwurf einer genuin filmischen Anordnung:

„Es gibt jedoch eine fortwährende Überbrückung des irrationellen Einschnitts, eine Wiederverknüpfung oberhalb des Spalts. In diesem Sinne bilden das Sichtbare und die Aussage eine Schicht, die jedoch stets von einem zentralen archäologischen Riß durchzogen und geformt ist (Straub).“⁴³

Dieser Relationsbegriff („nicht-lokalisierbare Relation“) taucht im Foucault-Buch als die Beschreibung des Prinzips einer Technik auf, „die das eine mit dem anderen in Beziehung setzt“.⁴⁴ Wenn Deleuze konstatiert, dass „Foucault dem Kino außerordentlich nahe“ sei, dann läuft dies auf die Frage hinaus, „(i)nwiefern nun ist die Nicht-Beziehung eine Beziehung?“⁴⁵

⁴¹ Ders.: Foucault. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992.

⁴² Ebd. S. 92.

⁴³ Ebd. S. 93.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Ebd. S. 94

Auch das Diagramm ist ein Modus, nach den Zusammenhängen, nach den augenscheinlichen Beziehungen sowie den unsichtbaren Kräften (Abstraktionen) einer politischen Konstellation oder Anordnung medienästhetisch zu fragen:

„Das Diagramm ist grundlegend instabil oder fließend und wirbelt unaufhörlich die Materien und die Funktionen so durcheinander, daß sich unentwegt Veränderungen ergeben. Schließlich ist jedes Diagramm intersozial und im Werden begriffen. Es funktioniert niemals so, daß es eine präexistierende Welt abbildet; es produziert einen neuen Typus von Realität, eine neues Modell von Wahrheit.“⁴⁶

Eben hier erhält die Bestimmung des Diagramms wohl eine weitere entscheidende, ihr aus den vorhergehenden Kinobüchern zukommende Bedeutung, klingen doch noch jene Verhandlungen des Filmbilds als Wahrheit eigener Ordnung, eben einer „Wahrheit des Kinos“, nach.⁴⁷ Die nicht-lokalisierbaren Relationen, die Deleuze für das Moderne Kino beschreibt und deren Intensivierung er in den letzten Kapiteln des Zeitbildes bereits hinsichtlich der kommenden elektronischen und digitalen Bilder antizipiert, stellen eine präexistierende Welt niemals einfach nur dar, sondern sind stets in komplexe Wechselwirklichkeit verstrickt, die sie zugleich mit hervorbringen. Eben diese performative Dimension, Kräfte jenseits seiner selbst zu bündeln oder zu entfalten, ist dasjenige, was Conley als das spezifisch filmische an den von ihm sog. „cinematic diagram“ hervorhebt:

„As a diagram, too, given its ‚spatio-temporal multiplicity‘, a film would be an exposition of relations of force, not just in what is seen on screen but also in the greater space of its projection or emission. The diagram is especially cinematographic in the way that on a collective scale it can plot behavior or even, it can be argued, perception [...]. The beauty of the cinematic diagram resides in the way its own causes at once stand coextensive with and even ‚program‘ the reality that would be a sum of its effects. What Deleuze describes through the action of doubling can be taken at once as mirroring and, as might accelerate a car on a highway, an action of passing or moving ahead.“⁴⁸

Relationsbilder installieren daher weder ein Fenster zur Welt, noch liefern sie einen panoramatischen Überblick auf die unübersichtlichen Verstreungen eines Netzwerkes. Zwischen den beiden oben nachskizzierten Umrissen von Relationalität in der Philosophie von Gilles Deleuze gewinnt im Folgenden ein medienästhetisches Denken von Relationen sein Spannungsverhältnis, das sich im Dialog mit den politischen und ethischen Einsätzen von vier „kritischen

⁴⁶ Ebd. S. 53.

⁴⁷ Deleuze, Zeit-Bild, S. 199.

⁴⁸ Conley, Tom: Cartographic cinema. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007, S. 12. Conleys Projekt korrespondiert mit dem hier entfaltenen Verständnis von filmischer Relationalität, ist dabei aber keineswegs deckungsgleich, wie sich im Verlauf der Argumentation herausstellen wird.

Bewegtbildprojekten“⁴⁹ (Fast, Farocki, Steyerl und Mik) in immer wieder neuen Denk- und Bildbewegungen ausrichten wird.

Wenn in den folgenden Kapiteln von je unterschiedlichen sozialen, politischen, ethischen oder technologischen Relation und Rückbezüglichkeiten die Rede ist, dann sind diese nie ganz zu trennen, von jenen Operationen des Kinos (Schwenk, Montage, Plansequenz, Off-/On), die ihr wahrnehmen überhaupt erst ermöglichen. Diese Operationen des Kinos unter (post-)kinematografischen Bedingungen neu zu perspektivieren bedeutet keineswegs, sie als obsolet zu kennzeichnen. Im Gegenteil, auch sie gilt es relational, d.h. zum Beispiel medienarchäologisch in ihren Dynamiken und Kehrtwendungen, ihren hybriden Ursprüngen, Gegenwarten und Zukünften zu verfolgen. Häufig geht es dabei auch darum, digitale Bildkreisläufe durch kinematografische Verfahren, die selbst längst Einlass in neue und alltägliche Lebenszusammenhänge gefunden haben, erneut einer medienästhetischen Spannung auszusetzen. Ein Einsatz, der genuin der politischen Medienästhetik des Films zukommt.

Harun Farocki begann in den 2000er Jahren ein regelmäßiger Leser der späten Schriften Deleuzes zu werden —in etwa zum selben Zeitpunkt, als er damit anfang, seine Filme auch für den Kontext des Museums zu produzieren. Farocki weist verschiedentlich darauf hin, dass gerade die Lektüre des „Postskriptums über die Kontrollgesellschaft“ für die Recherche seiner Filminstallation dieser Zeit wesentliche Impulse mit sich brachte.⁵⁰ Dabei sind es wohl gerade die installative Filmstudie *Ich glaubte Gefangene zu sehen* (2000) und der im selben Jahr fertiggestellte Film *Gefängnisbilder*, in denen einige Motive aus diesem Text auftauchen — spätestens, wenn über Überwachungstechnologie und Bildverarbeitungssysteme ein offener Zusammenhang zwischen Supermärkten und Gefängnissen hergestellt wird. Ungeachtet von der Frage, in welchem Ausmaß nun Farocki auch von der Foucault-Studie Kenntnis genommen hat, sei hier darauf hingewiesen, dass sein Verständnis der Montage in einer unmittelbaren Nähe zu dem Konzept des Diagramms steht: „Eine Montage muß mit unsichtbaren Kräften die Dinge zusammenhalten, die sonst durcheinanderkollern.“⁵¹

⁴⁹ Diedrich Diederichsen greift mit Blick auf Harun Farocki Lebenswerk auf die gelungene Umschreibung „kritisches Bewegtbildprojekt“ zurück. Diederichsen, Diedrich, Harun Farocki (1944–2014) In: Texte zur Kunst 95 9/14, S. 271.

⁵⁰ Beispielsweise in Ehmann, Antje und Farocki, Harun: Rote Berta geht ohne Liebe wandern, Köln: StrzeleckiBooks, 2009, S. 29.

⁵¹ Farocki, Harun: „Quereinfluss/Weiche Montage“, in: „Zeitsprünge. Wie Filme Geschichte(n) erzählen“, (HG.) Christine Rüffert, Irmbert Schenk et al., Berlin 2004, S. 57-62, hier S. 61. oder online: New Filmkritik 6, (12. Juni 2002), <http://newfilmkritik.de/archiv/2002-06/quereinflussweiche-montage/>.

Diagramme und die materiellen Einrichtungen der Dispositive bilden in Deleuzes *Foucault* ein bewegliches Verhältnis, in dem erstere jene abstrakte Karte von vorgängigen Kräfteverhältnissen und Intensitäten bildet, die letztere schließlich zur Bedingung hat: „Es gibt eine Geschichte der Einrichtungen, so wie es ein Werden und Veränderungen des Diagramms gibt.“ Eine vorgängige Abstraktion, die eine untergründige Topologie zwischen unterschiedlichsten Einrichtungen und Milieus herausbildet, klingt auch in einer Beobachtung nach, die Harun Farocki von seinen Recherchen zu US-amerikanischen Gefängniskomplexen berichtet:

„Nachdem wir in dem Gefängnis ‚Two Rivers‘ in Oregon Aufnahmen gemacht hatten, trank ich mit dem Kameramann Ingo Kratisch Kaffee auf der Terrasse des angrenzenden Golfclubs. Das war kaum auszuhalten, das war wie ein billiger Effekt-Schnitt: vom hochtechnisierten Gefängnis (Subproletariat) auf den Golfplatz (Rentiers), künstlich bewässert; die Golfer fahren mit Elektroautos herum. Solche Oppositionen legen einen Zusammenhang nahe. Aber welchen? Die Aktiengewinne gründen jedenfalls nicht auf der Arbeit von Gefangenen.“⁵²

1.6 Methodische Konturen, ein medienästhetisches Denken in Relation

In den vergangenen Jahren ist aus unterschiedlichen Perspektiven auf eine sich andeutende neue Ontologie des digitalen Bildes hingewiesen worden. Auch und gerade das digitale Bewegungsbild, ob als Clip, Video oder Link wirft sowohl im Kontext medienkulturellen Alltags- als auch künstlerischer Praktiken die Frage auf, welche sozialen, affektiven und technologischen Beziehungen sich u. a. durch die neuen Bedingungen seiner Projektion und Zirkulation (Abstraktion) herstellen. Der Wandel dieser Bedingungen tritt umso mehr für politische Filmästhetiken auf den Plan, die seit einigen Jahren nicht mehr nur auf Festivals, in Filmclubs oder Programmkinos, sondern in den Räumen der Gegenwartskunst ihre Publika finden. Für medienästhetische Strategien in diesem Feld beschränkt sich eine Bewegung der Relokalisierung aber keinesfalls auf den viel zitierten Sprung von der Black Box in den White Cube.⁵³ Gerade aktuellere Positionen — wie dies im Folgenden anhand der untersuchten Arbeiten Hito Steyerls deutlich werden wird — führen die Reflexionen des Umstands, dass sie selbst in Bildökologien zwischen Kunstraum und online Plattform, Installation und „viewing Copy“⁵⁴ eingelassen sind, über Verfahren fort, die auch

⁵² Farocki, Harun: *Bilderschatz*, (3rd International Flusser Lecture.) Hg. v. Vilém Flusser Archiv. Köln: Kunsthochschule für Medien/Verlag der Buchhandlung Walther König, 2001, S. 9 f.

⁵³ Die erste historische Studie zu dieser institutionellen Bewegung legte kürzlich Andrew Uroskie vor: Andrew, V Uroskie: *Between the Black Box and the White Cube: Expanded Cinema and Postwar Art*. Chicago: University of Chicago Press, 2014.

⁵⁴ Lütticken, Sven: *Viewing Copies: On the Mobility of Moving Images*. In: *Journal, e-flux* 08 09/2009.

Erfahrungsorte jenseits der Leinwand oder eben der Ausstellungsprojektion in die eigenen medialen Anordnungen integrieren können. Zu den grundlegenden und wiederkehrenden Fragen, die sich die vorliegende Arbeit stellt, gehören daher die Folgenden: Wenn es stimmt, dass es eine neue *verteilte Ontologie* sowie qualitativ andere Form der Migration des — digitalen — Bildes wie des Kunstwerks zu verzeichnen gilt, wie dies u.a. der Philosoph Peter Osborne diagnostiziert hat, d.h. dass aufgrund von globalen Verteilungsnetzwerken eine „Tendenz“ wirksam wird, „das Bild weiterzubewegen“, welche neuen filmischen und medienästhetischen Reflexionsverfahren bilden sich dann hieran anschließend heraus?⁵⁵ Welche neuen Kräfte- und Machtverhältnisse kommen hierbei zum tragen? Wie bringen diese Entwicklungen eine politische Medienästhetik neu in Stellung angesichts der Verschiebungen — diesseits und jenseits des filmischen Rahmens — und der Neuaufteilungen von Off-/On-Räumen des Kinos? Und schließlich, welche Rolle kommt hierbei der Figur und dem Ort der ZuschauerInnenposition zu?

Die Frage der Relationalität gerät für die eröffneten Perspektiven dieser Arbeit daher auch methodisch zur Schlüsselkategorie. Nicht zu unterschätzen ist hierbei der Einfluss, den die Arbeiten von Gilles Deleuze und Félix Guattari in der Vergangenheit auf Ansätze — prominent in der Spannung von De- und Reterritorialisierung — ausgeübt haben, die die Dynamiken der Entgrenzung, Neuverteilung und Relokalisierung einem ethischen, politischen und gerade auch ästhetischen Denken neu erschlossen haben. Zu den konzeptuellen Gegenständen gehören daher ebenso Auseinandersetzungen mit Theorien des Relationalen wie sie in gegenwärtigen Film- und Medientheorien entlang von Begriffen wie *Post Cinema* oder *Medienökologie* diskutiert werden. Aber auch philosophisch-ethische Verhandlungen des Relationalen zwischen dem Menschlichen, Technologischen und Nicht-Menschlichen rücken unter Begriffen wie Entanglement, Responsivität und Diffraktion (Butler, Haraway, Deleuze,) in den Fokus.

Um die Konfiguration des Filmbildes wie sie Gilles Deleuze entworfen hat, in Richtung der oben beschriebenen Dynamiken weiterzudenken, gilt es, so eine These dieser Arbeit, medienästhetischen Relationen nachzuspüren, die die Tendenz „das Bild weiterzubewegen“⁵⁶, eben stets auch wieder in Spannungsverhältnissen offener Anordnungen entfalten. Die Beobachtungen und Interpretationen der folgenden Kapitel verdanken dabei drei film- und kunsttheoretischen Impulsen ihre Konturen — und nicht zufällig lassen sich diese Impulse ihrerseits maßgeblich auf ein Denken in Relation zurückführen.

⁵⁵ Osborne, Peter: The distributed image=Das Verteilte Bild. In: Texte zur Kunst 99 (2015), 9/15, S. 75-89, S. 83.

⁵⁶ Ebd.

Die erste Kontur wäre jene, die unter dem Stichwort *Post Cinema* eben keine melancholische Figur des Films versteht, sondern die Möglichkeit der Neufassung des Kinos als Relation in der Welt, als Dynamik seiner Verschränkung in unterschiedlichste Lebenszusammenhänge oder als Einlassung in die Texturen eines medienkulturellen Alltags fasst. Für den Film ist unter den Bedingungen eines „digital Cinema“, wie es Thomas Elsaesser formuliert, Kino nicht nur das Konzept einer bestimmten Form von Öffentlichkeit, Aufführung oder Erfahrung, sondern zugleich selbst zu der Metapher eines Modus, — besser, vieler Modi — des „In-der-Welt-seins“ geworden, „ways of relating to our environment and to each other.“⁵⁷ Wie Thomas Elsaesser, so bestimmt auch Francesco Casetti das Über- und Nachleben des Kinos stärker über Konzeptionen der Relationalität und hebt dabei z.B. an der Zuschauerin-Leinwand-Beziehung emphatisch die eröffnete Erfahrung mit einer Welt hervor, anstelle einer Perspektive auf eine Welt, wie dies filmtheoretische Metaphern von Fenster, Rahmen und Spiegel noch nahelegen:

„Cinema soon came to be identified as a particular way of relating with the world through moving images, as well as of relating with these images. As a consequence, cinema will live on for as long as its way of engaging us does, whatever the „device“ that it takes as its support might be.“⁵⁸

Was sich am Kino in seiner Relokalisierung daher überlebt — oder präziser — in neue Umwelten übersetzt, ist das Kino als kulturelle Form, d.h. die „differenzielle Spezifik“⁵⁹ eines expressiven Feldes und einer bestimmten Erfahrungsebene — und nicht die Spezifik eines Geräts oder Dispositivs.

„A medium is also a cultural form: It is defined most of all by the way in which it puts us in relation with the world and with others, and therefore by the type of experience that it activates. [...] From its very beginnings, cinema has been based on the fact that it offers us moving images through which we may reconfigure both the reality around us and our own position with in it. Cinema has always been a way of seeing and a way of living.“⁶⁰

Auch in der Kunst äußert sich die Öffnung des Medienbegriffs, angesichts der von der amerikanischen Kunsttheoretikerin Rosalind Krauss konstatierten „postmedium condition“, als eine Hinwendung zu Fragestellungen der Relationalität. Eine zweite Kontur gewinnt das vorliegende Vorhaben daher im Entwurf jener „Esthétique relationelle“ des Kurators und Kritikers Nicolas Bourriaud, der die ästhetische Erfahrung zwischen Kunstwerk und Betrachterin auf die Möglichkeiten intersubjektiver Beziehungen, und kurzum, der Produktion von sozialen Relationen

⁵⁷ Elsaesser, *Digital Cinema*, S. 26.

⁵⁸ Casetti, *Lumière Galaxy*, S. 5.

⁵⁹ Krauss, Rosalind E, Broodthaers, Marcel: *A voyage on the North Sea: Broodthaers, das Postmediale*. Berlin/Zürich: Diaphanes, 2008, S. 74.

⁶⁰ Casetti, *Lumière Galaxy*, S. 19.

neu befragt. Die von Bourriaud unter dem Konzept der Relationalität gefassten künstlerischen Positionen verbindet eine gewisse produktive Sperrigkeit gegenüber traditionellen gattungstheoretischen oder medienspezifischen Einordnungen. Im Zentrum der Projekte von Künstlern wie Rirkrit Tiravanija, Philipp Parreno, Liam Gillick, Carsten Höllerer, Pierre Huyghe u.a. stehe der Versuch, Produktionsweisen und Formate zu entwickeln, die einer von Dienstleistungen geprägten gesellschaftlichen Realität entnommen sind und daher eher die Form von sozialen Relationen oder Affekten annehmen oder selbige (re-)inszenieren. Gegenüber modernistischen Vorstellungen des autonomen Werks und der aufgeklärten BetrachterIn geraten unter dem Label des Relationalen daher eher Modelle von Gemeinschaftlichkeit, verteilter Kreativität und medialer Übersetzung von Erfahrungen, Zeichen und Orten in den Blick.

„It seems possible, in our view, to describe the specific nature of present-day art with the help of the concept of creating relations outside the field of art (in contrast to relations inside it, offering it its socio-economic underlay): relations between individuals and groups, between the artist and the world, and, by way of transitivity, between the beholder and the world.“⁶¹

Und an anderer Stelle:

„Essentially, though, the history of art can be read like the history of successive external relational fields, propped up by practices determined by the internal development of these fields. It is the history of the production of relations with the world, as publicised by a class of objects and specific practices.“⁶²

Problematisch an Bourriauds Zugriff scheint jedoch tendenziell zweierlei: zum einen der Befund eines Verlusts sozialer Beziehungen in den Medienkulturen der Gegenwart (resp. der späten 1990er Jahre), zu deren Praxis der Kompensation nun Kunst gerate. Zum anderen gipfelt relationale Kunst, so lautet beispielsweise auch die Kritik Leo Bersanis an diesem Ansatz, in einer Reduzierung des Relationalitätsbegriffs auf soziale Relationen und schlechterdings einer Figur der Konvivalität, die sich als Effekt eines ästhetischen Ereignisses einstellt.⁶³

Dennoch gehören die kunsttheoretischen Texte des französischen Kurators zu den ersten, die auf die Verwirkung ästhetischer Praxis und medienkulturellen Alltags hinweisen. Bourriaud begreift die Handlungsmacht von ästhetischer Praxis zum Beispiel über die Durchquerung und Bewegung (Linien oder Streckenform) von Kunstwerken durch einen globalisierten sozialen und wirtschaftlichen Raum, auf den es in dieser Bewegung potentiell jederzeit zurückwirkt.

⁶¹ Bourriaud, Nicolas: Relational Aesthetics. Paris: Les Presse Du Reel, 1998, S. 26.

⁶² Ebd. S. 28.

⁶³ Vgl. Interview mit Leo Bersani, in: REvista, Herbst 2005, online abrufbar unter: http://www.macba.cat/uploads/20051107/bersani_eng.pdf.

Für den britischen Philosophen Peter Osborne hingegen, um zur dritten Kontur zu gelangen, zeichnen sich gegenwärtig neue Handlungsspielräume und kritische Potentiale innerhalb der Kunst ab. Kunst kann zu einem privilegierten Ort politisch-ästhetischer Interpretationen werden, da sich in ihr momentan zwei Entgrenzungsbewegungen („processes of de-bordering“) überkreuzen: auf der einen Seite die Entgrenzung künstlerischer Medien und auf der anderen Seite die Entgrenzung nationaler Museen und Öffentlichkeiten durch internationale Biennalen, zirkulierende Ausstellungsformate oder global vernetzte Kunsträume. Im Gegensatz zu Bourriaud kann es für Osborne einer gegenwärtigen Position der Kritik in der Kunst nicht um die Produktion von intersubjektiven oder sozialen Relationen zu tun sein. Vielmehr gelte es Kunst oder das, was er die *neue Ontologie des Kunstwerks* bezeichnet, selbst als eine geopolitische Relation⁶⁴ aufzufassen.

„It is at this point that the critical historical significance of the transformation of the ontology of the artwork, effected in the course of the last fifty years, from a craft based ontology of mediums to a postconceptual and transcategorical ontology of materializations, comes into its own.“⁶⁵

Dem Museum oder Art Space käme in Osbornes Argumentation für die Gegenwart eine vergleichbare Schlüsselposition zu, die ehemals Denker wie Siegfried Kracauer oder Walter Benjamin für das Kino als privilegierten Ort und Medium einer Erfahrung der Moderne reservierten. Von der Idee einer privilegierten Position von der eine politische und medienästhetisch fundierte Position der Reflexion formuliert werden könnte, gilt es sich vielleicht zu verabschieden. Osborne entwickelt jedoch mit der von ihm nachgezeichneten Logik der (Neu-)Verteilung des Kunstwerks, seinen transversalen Konnexionen und Überlagerungen verschiedenster Zeitlichkeiten auch die Möglichkeit, gerade über den Gegenwartsbezug von Kunst die Widersprüche globalisierter Räume zu erfahren.

„But how is this geopolitically complex contemporaneity to be experienced or represented? And, in particular, how is it to be experienced through or as art? The issue is less ‚representation‘ than ‚presentation‘[...]. The coming together of different times that constitutes the contemporary, and the relations between the social spaces in which these times are embedded and articulated, are thus the two main axes along which the historical meaning of art is to be plotted. In response to this condition, in recent years, the inter- and transnational characteristics of an art space have become the primary markers of its contemporaneity.“⁶⁶

⁶⁴ Gegenwartskunst entstammt für Osborne räumlichen und zeitlichen Paradoxien, deren Effekt sie ist und auf die sie zugleich zurückwirkt. Ihre Gegenwärtigkeit, verstanden als „disjunctive, antagonistic unity“ erhält Kunst eben aus dieser radikal relationalen Verfasstheit: „The coming together of different times that constitutes the contemporary, and the relations between the social spaces in which these times are embedded and articulated, are thus the two main axes along which the historical meaning of art is to be plotted.“ Osborne, Peter: *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*. London/New York: Verso, 2013, S. 25.

⁶⁵ Ebd. S. 28.

⁶⁶ Ebd. S. 27.

Im Zentrum von Osbornes Argumentation steht dabei ein Denken von multiplen, eben global verteilten materiellen Manifestation und Instantiierungen künstlerischer Prozessualitäten, die er als das generische Prinzip einer „distributive/distributed unity“ konzeptualisiert. Als historische Vorläufer hierfür verortet Osborne entlang der Dialektik von Fragment und Serialität, wie sie sowohl in der Konzeptkunst (Sol Lewitt) aber auch bereits in der Jena Romantik (u. a. in Schlegels Athenäums-Fragmenten) entworfen wurde.⁶⁷

Medienhistorisch erlangt die Fotografie in Osbornes Argumentation besondere Bedeutung.⁶⁸ Gerade in den Experimenten konzeptueller Fotografie lassen sich für Osborne die Grundrisse postkonzeptueller Kunst und ihren Prozessen multipler Materialisierungen nachvollziehen. Eine der grundlegendsten Eigenschaften postkonzeptueller Kunst sei daher ihre „radical distributive“ Form, und somit eine sie auszeichnende irreduzible Relationalität („irreducibly relational“)⁶⁹. Das Kunstwerk gerät damit zu einem dynamischen Ensemble, das sich in den räumlichen und zeitlichen Koordinaten eines „everywhere or not at all“ entfalte.

Die philosophischen Grundzüge dieser generischen Prinzipien einer verteilten Ontologie des Bildes, des Kunstwerks sowie neuer Kunsträume birgt Osborne aus einigen Passagen aus „Differenz und Wiederholung“ — und genauer aus Deleuze Kant-Lektüre. Es handelt sich hierbei um jenen, für den Kosmos eines Deleuzianischen Denkens entscheidenden Entwurf einer Figur der — nomadischen — Verteilung von Differenz (*Ereignis* und *Affektion*) im offenen Raum. Grundlegend ist diese Figur zumal sie einige Jahre später in den Umrissen des beliebigen Raumes und des Affektbildes wieder zu erkennen sein wird. Eben hier gewinnt Osborne den wesentlichen Impuls für den Entwurf verteilter/verteilender Formen in der Kunst:

„It is, of course, Deleuze [...] to whom we owe the extraction of the concept of distribution from Kant's work. (The editors of the new Cambridge edition of Kant's Works do not consider the term significant enough even to index it.) In the second chapter of *Difference and Repetition*, Deleuze takes Kant's negative conception of distributive unity and turns it into a positive ontological concept of distributive difference. This is in many ways the key concept of Deleuze's philosophy of difference: distributive difference within a univocity of being. This is Deleuze's ontology in a nutshell.“⁷⁰

⁶⁷ Vgl. hierzu: Osborne, Peter: An image of romanticism - fragment and project: from Schlegel's 'Athenaeum Fragments' to LeWitt's 'Sentences on Conceptual Art'. In: Sol LeWitt; Office for Contemporary Art Norway.: Sol LeWitt's 'Sentences on Conceptual Art': manuscript and draft materials 1968-69. Oslo: 2009, S. 5-27.

⁶⁸ In Osbornes Argumentation wären jene Phänomene der Distribution von Bildern, die eben ihrer Digitalität zugeschrieben werden, lediglich Intensivierung von bereits in der Fotografie angelegten Qualitäten.

⁶⁹ „A radically distributive - that is, irreducibly relational- unity of the individual artwork across the totality of its multiple material instantiations, at any particular time.“ Ebd. S. 48.

⁷⁰ Ebd. S.122.

Man kann eine ganz ähnliche Überlegung in den Dynamiken von Casettis Figur der Relokalisierung festmachen. Der Versuch Casettis gipfelt darin, ein dynamisches, auf Wandel und Variation ebenso wie Kontinuität ausgerichtetes Erfahrungsmodell des Kinos für das 21. Jahrhundert zu skizzieren („The Persistence of Cinema in a Post-Cinematic Age“). Herausgehoben steht daher auch die Frage, auf welche Weise sich eine *differenzielle Spezifik* einer filmästhetischen Erfahrungsform im Nachleben des Kinos in neue materielle und mediale Umwelten fortschreibt. Die spezifisch filmische Erfahrungsdimension entbirgt sich auch und gerade in der medienarchäologischen Rückschau, als Rekonfigurationen heterogener Elemente. Das Konzept der Relokalisierung umfasst daher ebenfalls eine Bewegung von der Konzeption des Kinos als relativ statischem materiellen Arrangement – als Apparat oder Dispositiv – hin zu der Vorstellung des Kinos als dynamischem Ensemble oder als *Assemblage*. Ob als Überleben oder Nachleben konzipiert, ästhetische Formen und Verfahren bedürfen einer wesentlichen, spezifisch medienästhetischen Spannung, einem Milieu, das, ob als verteiltes Beziehungsgeflecht oder als ein über sich selbst hinausweisender umgrenzter Erfahrungsraum, eine Intensität fortlaufend neu herstellt und doch bewahrt. Mit der Theorie der *Assemblage* (franz. *agencement*) von Deleuze und Guattari denkt Casetti dabei — erfahrungstheoretisch imprägniert — die lange Tradition, das Kino als Dispositiv zu beschreiben in Richtungen weiter, welche eben die Rekonfigurationen der Relation von Zuschauerin und Leinwand als dynamische und offene Prozesse beschreibbar werden lässt:

„The term ‚assemblage‘ refers both to a connection between different elements and to the new unity that is thus created. In the 1950s and 1960s, the term was applied to an artistic practice that involved making three-dimensional compositions by putting together found objects. Hence, the term carries the sense of a collection of items that are detached from a previous context and are recombined in a new unity. In Deleuze and Guattari, an assemblage is precisely that: heterogeneous elements that are stripped from former combinations, that enter into a new relation with one another, and that form a new general profile.“⁷¹

Die nun bis hier skizzierten kunst-, film- und medientheoretischen Konturen werden sich in den nun folgenden Lektüren der Installationen und Filmprojekte von Steyerl, Fast, Farocki und Mik immer wieder überblenden und überlagern. Über fünf Figuren der Relationalität (Verkettung, Zirkulation, Diffraktion, Responsivität, Remontage) soll die Tragweite dieser Prozesse der medialen Neuverteilung immer wieder zurückgebunden werden an ethisch-politische Potentiale, die sich unter den bis hier beschriebenen Vorzeichen anders und neu in einer politischen Medienästhetik aktualisieren.

⁷¹ Casetti, *Lumière Galaxy*, S. 81.

Zweiter Teil

II. Neuverkettung als Durcharbeiten: (post-)kinematografische Subjektivität (Omer Fast)

„We find ourselves loosely concatenated with both other humans and with informatic machines, enmeshed in an architecture that depends on the auto- and allopoietic production of massively redundant crisscrossing routes and pathways.“

Anna Munster, *An Aesthesis of Networks*

In den Installationsfilmen von Omer Fast spitzen sich die bisher beschriebenen Dynamiken auf gegenwärtige Formationsprozesse von Subjektivitätsentwürfen zu. Fast's Spiel mit den Registern des Dokumentarischen und Fiktionalen ist jüngst sowohl in film- als auch kunsthistorischen Texten ausführlich im Zusammenhang ästhetischer Reenactments diskutiert worden.⁷² Im Zentrum dieser Auseinandersetzung mit Fast's Arbeit steht dabei häufig das Aussetzen epistemologischer Kategorien des Bildes. Unbelichtet blieben in diesem Kontext allerdings gleich mehrere charakteristische Aspekte seiner Inszenierungen: diese betreffen u. a. die Spezifika offener und zeitlich-rekursiver, installativer Formen und Formationen, derer sich Fast bei seiner Befragung eines dokumentarischen Selbst in verschiedenen reenacteten therapeutischen Anordnungen bedient. Fast's Filmästhetik spielt mit Techniken des Fragmentierens und Neumodulierens von Erfahrungen und Fiktionen.

Die Dekonstruktion eines kohärenten Bildes des dokumentarischen Selbst (z.B. der Figur des Zeugen) überführt Fast in eine Durchquerung verschiedener — affektiver wie geopolitischer — Relationen, die sich zwischen vernetzten Subjekten und „networked screens“ aufspannen.⁷³ Die therapeutischen Anordnungen verschiedener Interviewsituation rufen dabei in den Filmen Fast's sehr direkt Tropen einer psychoanalytischen Organisationstopologie von Wissen und Bildern auf. Neben Prozessen der Verdichtung, Verschiebung oder der Nachträglichkeit simuliert sich für die ZuschauerIn auf der Ebene der Erzählung, um dies mit den Worten der Medientheoretikerin Anna Munster zu beschreiben, die Erfahrung eines *working through of correlations*. Die folgende Auseinandersetzung stellt einen Zusammenhang zwischen den in Fast's Arbeit verhandelten Formen

⁷² Vgl. hierzu exemplarisch: Muhle, Maria: Omer Fast: When Images Lie... About the Fictionality of Documents. In: *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry* (2009), S. 36-44.

⁷³ Wasson, Haidee: The networked screen: Moving images, materiality, and the aesthetics of size. In: *Fluid screens, expanded cinema* (2007), S. 74-95.

der Subjektivität und der Verrückung epistemologischer Grenzziehungen (dokumentarisch/fiktional) des Bildes her. Anstatt diesen Zusammenhang allerdings über ein vermeintlich postmodernes Argument aufzulösen, das sich auf das Spiel mit der Referentialität von Zeichen konzentriert, binden die folgenden Überlegungen diese Dynamiken an eine medienökologische Perspektive zurück. Der Aspekt der Referentialität wird dabei nicht zurückgestellt, sondern über die Frage der Relationalität des Bildes selbst wieder eingeholt.

2.1 (Post-)kinematografische Subjektivität

In einer seiner ersten Videoarbeiten mit dem Titel *CNN Concatenated* (2002) kompiliert Omer Fast aus CNN-News-Beiträgen eine 18-minütige Fernsehansprache, die sich in kurzen, persönlich wirkenden Botschaften an ein Publikum wendet. Die fragmentierten und stockenden Sätze formen sich dabei nach und nach zu paranoiden und verschwörerischen Botschaften.

listen//to//me//I//wanna//tell//you//something
come//closer
don't//be//upset//and//don't//get//emotional
just//get//near//me//an//pay//attention//please
look//I//know//that//you're//scared
I//know//what//you're//afraid//of
you//miss//trust//your//body
lately//it//has//been//looking//more//and//more//foreign
it's//been//doing//strange//things
you//suspect//it//has//been//keeping//something//from//you⁷⁴

Der Materialfundus, aus dem diese Sätze montiert sind, entstammt den Beiträgen wechselnder CNN NachrichtensprecherInnen, zusammengetragen während eines zwei jährigen Zeitraums (2000 bis 2002). Jedes Wort dieser ambigen und enigmatischen Anreden — die teilweise die Züge narzisstischer Zwiegespräche annehmen — und Botschaften besteht aus dem Fragment eines Bildausschnitts (der Konvention der Talking-Head-Einstellung entsprechend). Jede SprecherIn gibt in Abfolge stets nur ein einzelnes Wort von sich, jeder Satz, jede Aussage entsteht daher bereits aus einem Kollektiv von Bildern und Gesichtern.

⁷⁴ Transcript aus *CNN Concatenated* 0:07:30 min. Der hier angegebene Timecode bezieht sich auf Preview-Version, die u.a. online über die Seite der Galerie Gb Agency abrufbar sind (dies gilt insbesondere für die Arbeit *5000 Feet is the Best*).

Man kann den Gestus der Appropriation dieser frühen Arbeit Fasts mit der Tradition des Found Footage im Experimentalfilm oder der Videokunst verbinden und sicherlich spielt in die Entstehung der Arbeit auch eine gewisse Form der Medien- oder Fernsehkritik mit hinein. Der Aspekt, der für die hier verfolgte Fragestellung von Interesse ist, hängt jedoch mit einer besonderen Relationalität zusammen, die hier verhandelt wird. Die teilweise unheimlichen polyphonen Sätze von *CNN Concatenated* implizieren bereits eine besondere mediale Anrede- und Appellsituation — die im Verlauf der Arbeit gar eine Beziehung der Intimität suggeriert. In den semantischen und syntaktischen Zwischenräumen kehrt sich bereits in dieser Arbeit ein Spiel mit einer Form von Subjektivität hervor, das sich in Fasts Arbeiten über die Jahre zu einem Stil, einem ästhetischen Verfahren des Fabulierens verdichten wird. Den kreativen und autonomen Akten dieses Fabulierens kommt dabei eine politische Dimension zu, die sie aus der Loslösung aus einem bestimmten Wahrheitsregimes (des Subjekts) erlangen.

Bereits in *CNN Concatenated* deutet sich eine andere Subjektivität, eine andere Relationalität an. Subjektivität wird hier im Anschluss an Félix Guattari bereits immer schon als eine dynamische Kartografie heterogener medialer, sozialer, politischer *Strata* und *Relationen* aufgefasst. Subjektivität ist mit Guattari gedacht bereits auf einer pre-individuellen Ebene aktiv.

In *CNN Concatenated* ist es nun eine Dynamik von Relationen, die in dem Intervall zwischen den Wörtern sowie jenem zwischen Akustischem und Visuellem entsteht. Die Arbeit nutzt diese generative Dimension des audiovisuellen Intervalls, um ein Diagramm aus politischen, geografischen, medialen, alltäglichen und sozialen Spannungsverhältnissen zu zeichnen.

between//early//time//and//afternoon

between//the//morning//bell//and//after//noon

between//eastern//daylight//savings//and//our//westcoast//viewer//this//just//in//and//coming//soon

between//commercial breaks//and//breaking stories

between//the gallup polls//and//eye witness//testimonies

between//town hall meetings//chat rooms//websites//surveys//figures//numbers//expert

analysis//statistics//and//their//partisan//priorities

between//the middle eastland//far//west

between//the midwest//and//the// far//east

between//the//coasts//and//the//swing states⁷⁵

⁷⁵ Transcript aus *CNN Concatenated* 0:12:40 min.

Dieses *Dazwischen* markiert hier zunächst den Ort der Montage. Doch kommt diesem Intervall, wie dies Erica Levin adäquat in ihrer Lektüre der Videoarbeit beschreibt, auch die Aufgabe zu, einen „sozialen Körper“ *ex negativo* aus dem „Chorus“ von Talking-Head Aufnahmen zu bilden — und dies zu einem Zeitpunkt bevor man vergleichbare Prozesse täglich über soziale Medien verfolgen konnte.⁷⁶ Die Relationalität in diesem Video und anderer, stärker filmisch verfahrenender Arbeiten Fast's, ist aber gleichzeitig nicht auf die Vermessung eines sozialen Körpers eingrenzbar. Was den Arbeiten Fast's eignet, und ihnen häufig eine sublimale Unheimlichkeit verleiht, ist nicht selten eine Operationalität, ein automatisiertes und generatives medienästhetisches Verfahren, das eine Subjektivität hervorbringt, die auch nicht-soziale und nicht-menschliche Beziehungen aus den Zwischenräumen hervortreten lässt.

In einem verwandten Zusammenhang hat Felix Guattari das Konzept der Subjektivität als eine „collective assemblages of enunciation“ (*Aussagegefüge*) entworfen.⁷⁷ Subjektivität kann den Prozess der Individuation umfassen, wobei sich z. B. eine Person innerhalb eines Milieus (einer Familie, einer Institution) individuiert. Subjektivität bezeichnet jedoch eben die Relation als Alterität, die es Individuen und Kollektiven überhaupt erst ermöglicht, sich zu bilden. Subjektivität reicht daher tief in das Soziale hinein. Als Relation der Alterität umfasst sie aber ebenso mediale und technologische Anordnungen, die an der Produktion und „Modellierung“ von Subjektivität beteiligt sind.⁷⁸

CNN Concatenated reinszeniert eben genau jene Gefüge, die Guattari als „collective assemblages of enunciation“ beschreibt. Diese Relation der Alterität trägt sich über die ästhetische Technik der Verkettung neu ein. Fast hat, um Sätze wie die oben zitierten aus einem Archiv von CNN-Berichten heraus neu organisieren zu können, eine Datenbank mit über 10.000 Wörtern angelegt (jedem Wort ein Bildfragment). Die Relationen, die ein filmischer Schnitt anlegt, treten hier nunmehr mimetisch mit einem Verfahren in Beziehung, das selbige über die Praxis des Korrelierens herstellt. Auch Levin sieht diesen Zusammenhang in *Fasts CNN Concatenated* gegeben: „I suspect this breakdown has something to do with the shift away from dialectical editing toward forms that mimic the

⁷⁶ „Omer Past's *CNN Concatenated* (2002) explores television's role in shaping visibility (or invisibility) of the social body on screen before a billion personal news feeds on Facebook took over.“ Levin, Erica: *Toward a Social cinema revisited*. In: *Millennium Film Journal* (2013), 58, S. 30-36, hier S. 33.

⁷⁷ Guattari, Felix: *Subjectivities: for better and for worse*. In: *The Guattari Reader* (1996), S. 193-203, hier S. 196.

⁷⁸ „From where we are now, the most inclusive provisional definition of subjectivity that I would propose is: ‚the set of conditions that make it possible for individual and/or collective factors to emerge as a sui-referential existential territory, adjacent or in a determining position to an alterity that is itself subjective. In this way, in certain social and semiological contexts, subjectivity individuates itself; a person, held as responsible for him- or herself, positions him- or herself among relations of alterity that are governed by the family, by local customs, by law under other conditions, subjectivity is collectively formed, which does not mean that it becomes, for all that, exclusively social.‘“ Ebd.

functionality of databases and search engines.“⁷⁹ Folgt man den Einschätzungen der Medientheoretikerin Anna Munster spielen moderne Versionen von relationalen Datenbanken eine gravierende Rolle in den globalen Verkettungen von Netzwerkbeziehungen („concatenating network relations“).⁸⁰ Da die relationale Datenbank „the relations that organize data“ in den Vordergrund rückt, könne man davon sprechen, dass „[these] make the actual stuff of databasing“ – so Munsters These. Kurzum ließe sich beim Prozessieren von Datenbanken von einem Primat der Relationalität sprechen. Die materielle Operationalität von Datenbanken ist nicht nur wesentlicher Bestandteil einer Architektur von Informationsnetzwerken, vielmehr ließe sie sich, verfolgt man Munsters Argumentation weiter, ebenfalls in ethisch-ästhetische („ethico-aesthetic“) Strategien übersetzen.⁸¹

Die Relationen dieser Verkettung sind instabil und lose („loosely concatenated“) organisiert. Eben diese Flüchtigkeit kann sie ins Zentrum einer unhintergehbaren medienästhetischen und ethischen Erfahrung stellen: das hieße zum Beispiel durch ein Bild oder audiovisuelles Ereignis die Erfahrung zu machen, dass man in einer Beziehung steht mit einer „nicht-subjektiven Subjektivität“⁸². Eben hiermit wäre auch eines der wesentlichsten Momente in der medienästhetischen Adressierung von *CNN Concatenated* bezeichnet.

Das folgende Kapitel untersucht eben diese Dimension für den Zusammenhang einer medialen Anordnung, die in einer späteren Arbeit Fasts verhandelt wird. In der Figur der Drohne überkreuzen sich Trauma und Konnektivität mit einer Logik neuer Bilder und Subjektivitäten, die mit Deleuze die Frage nach einer neuen ethischen und ästhetischen *Analytik*, mithin einer politischen Filmästhetik unter postkinematografischen Bedingungen aufwirft.

2.2 Medienökologie

Fasts Installationsfilme gehören zu den prominentesten Beispielen eines verschiedentlich unter den Stichwörtern des „Ausstellungskinos“, „Kino der Kunst“ oder „Artist' Cinema“ verhandelten medienästhetischen Phänomens. Für die Eigenständigkeit dieses Feldes, welches sich in

⁷⁹ Levin, *Social cinema*, S. 36.

⁸⁰ Munster, *Aesthesis*, S. 11.

⁸¹ Ebd. S. 12 f.

⁸² Im Denken dieser Subjektivität sieht auch Erich Hörl Guattaris Stellenwert für eine medienökologisch verfasste Gegenwart verankert. Hörl, Erich: Tausend Ökologien. Der Prozess der Kybernetisierung und die Allgemeine Ökologie. In: Diedrich Diederichsen, Anselm Franke (Hg.), *The Whole Earth. Kalifornien und das Verschwinden des Außen*, Berlin (2013), S. 121-130, hier S. 129.

Abgrenzung zur kunsthistorischen Kategorie der Videokunst herausgebildet hat und das sich ebenfalls nicht unter hergebrachte filmhistorische Kategorien wie z.B. dem des Experimentalfilms subsumieren lässt, standen die räumlichen und medialen Anordnungen von Fasts Arbeiten häufig exemplarisch ein. Hierzu haben wohl gleich mehrere Eigenschaften seiner filmischen Anordnungen beigetragen. Fasts Arbeiten charakterisiert, dass sie mehrfach auf die Ästhetiken (Inszenierungs- und Adressierungsweisen) und Geschichten eines klassischen Erzählkinos⁸³ bezogen sind, aber zugleich auch räumliche und installative Anordnungen hervorbringen, die sowohl über die Kino- als auch die üblichen Black-Box-Situationen des Museums hinausgehen. Fasts Filme besitzen ferner Elemente, die sich als dokumentarische Adressierung der ZuschauerIn erfahren lassen. Gleichzeitig wechseln sie sogleich auch in fiktionale Inszenierungen hinüber, die denen eines Erzählkinos in der Tradition des Continuity-Systems vergleichbar sind.

Fasts Arbeiten beschäftigen sich mit Fragen des kollektiven und individuellen Gedächtnisses. Sie sind aber weniger an konkreten Erinnerungen an historische Ereignisse oder persönlichen Episoden und Erfahrungen interessiert, als dies vordergründig der Fall zu sein scheint. Was in den Erzählungen und medialen Anordnungen Fasts markiert wird, sind die Operationen und Performanzen eines Gedächtnisses, das selbst bereits immer schon medial verfährt. Was sie zu Tage fördern, sind keine Erinnerungsbilder, sondern Wahrheiten des Filmbildes (Bild/Ton-Relationen) selbst.⁸⁴ Der dokumentarische und fiktionale Pol des Bildes ist häufig Ausgangspunkt für die Konstruktion komplexer kinematografischer und (post-)kinematografischer Topologien und Prozessualitäten.

Die Figur des Traumas oder der traumatischen Vergangenheit ist hierbei von zentraler Bedeutung. Jedoch ist mit dem Motiv der traumatischen Erfahrung weder eine psychologische oder mentale Dysfunktion, noch ein Diskurs über die (Un)möglichkeit von Erinnerung adressiert. Das Trauma ist Figur einer medialen Operation und Reorganisation von Topologien. Traumatische Unterbrechungen bringen in den Bildern, Erzählungen und filmischen Perspektiven eine mediale — und hierin eben auch eine filmische — Logik der Verteilung, der Verschiebung und der Verschichtung in Gang.

In der 2-kanal Arbeit *Spielberg's List* (2003), um hierzu eines der frühestens Beispiele anzuführen, interviewte Fast mehrere derjenigen Statisten, die an den Dreharbeiten zu Steven Spielbergs Film

⁸³ Nennen ließe sich hier auch die Referenz auf Erzählkonventionen des Dokumentarfilms, die in Fasts Installationsfilmen eine wesentliche Funktion einnehmen.

⁸⁴ Deleuze kommt im Zusammenhang des Cinéma vérité auf die schöne Formel: „Das Kino kann sich nun mit Fug und Recht cinéma-vérité nennen, um so mehr als es jedes Modell des Wahren zerstört haben wird, um Schöpfer und Erschaffer von Wahrheit zu werden: dies ist dann kein Kino der Wahrheit mehr, sondern die Wahrheit des Kinos.“ Deleuze, Zeit-Bild, S. 199.

Schindler's List (1993) mitgewirkt haben. Der Film löste in den 1990er Jahren über akademische Öffentlichkeiten hinaus, Kontroversen über die Darstellbarkeit, Fiktionalisierung und ebenso Spektakularisierung der Shoah aus. Fast's Arbeit sensibilisiert über die Interviews mit den „Zeitzeugen“ der Dreharbeiten des Hollywoodfilms gerade für jene Übergänge zwischen der Darstellung der Ereignisse und dem Ereignis der Darstellung. Hierbei bedient sich der Installationsfilm einiger Verfahren, die zunächst an Strategien der Vergegenwärtigung erinnern, wie sie auch in Claude Lanzmanns *Shoah* zum Einsatz kommen: Bewegungen eines Kamerasuchers tasten eine Landschaft ab, begleitet von dem Voice-Over eines Zeugen, der über die Tonspur die Vergangenheit in die Gegenwart des Bildes einschreibt. In *Spielberg's List* stammen diese Aufnahmen sowohl von den Drehorten einer zum Teil immer noch installierten Kulisse eines nachgebauten Konzentrationslagers, als auch von den realen historischen Orten der Deportation in Krakau. Spielbergs Film ist zu großen Teilen an diesen historischen Schauplätzen gedreht.

Fast's Kamera begleitet eine touristische Führung (sog. *Schindler's List Tours*), die die Orte der Verbrechen der Shoah mit jenem historischen und authentischen Charakter narrativ überblendet, die ihnen als Drehorte der berühmten Hollywoodproduktion zukommt. Über die Aussagen der Statisten eröffnen sich wiederum Erfahrungen von Dreharbeiten, in denen die Rituale der Gewalt der Lager reinszeniert wurden. Wenn einige dieser Zeugen davon berichten, dass sie „eingeteilt“ oder von den „Deutschen verfolgt“ wurden, dann lassen sich diese Berichte kaum mehr von jenen Bildern loslösen, die man ebenfalls über filmische Darstellungen vermittelt, den historischen Erfahrungen der Shoah zuzuordnen gewohnt ist.

Man kann dieses sich früh abzeichnende Interesse an der Beziehung von historischer Darstellung und historischer Referentialität in Fast Installationen durchaus als eine postmoderne Unterminierung der „Referenzfunktion“ des Bildes lesen und kritisieren. Eben dies konstatiert Erika Balsom in Hinblick auf *Spielberg's List* und *The Casting* (2007) — einer weiteren Filminstallation Fast's. Gerade letztgenannte umkreise, so Balsom, „a real danger in negating the referential power of the documentary image and placing it on the same plane as fiction“.⁸⁵ Balsom entdeckt in einigen der Arbeiten Fast's die Zurückweisung einer filmbildlichen Referenzfunktion und sieht in dieser Geste ein postmodernes Wirklichkeitsverständnis aktualisiert.⁸⁶

⁸⁵ Balsom, *Exhibiting*, S. 153.

⁸⁶ Die von Balsom aufgeführte Verbindung zwischen Fast's Arbeiten und spätmodernen Theorien, wie jener von Jean Baudrillard ist insofern streitbar, als Fast's Filmen eben auch eine materielle Ebene eignet, die über ein Spiel mit Zeichenoberflächen hinausgeht: „Since the early 1980s, Baudrillard's work has been especially embraced by artists and curators, perhaps more so than that of many other French poststructuralist theorists whose writings also entered art critical discourse at this time. As *The Casting* demonstrates, this interest continues even as forms of artistic practice have changed

Sich immer noch im Rahmen einer postmodernen Lesart bewegend, ließe sich hier ebenfalls eine Analogie zu jenem Vorgehen beschreiben, das Hito Steyerl anhand einer Fotoserie Allan Sekulas, die das Filmset der Titanic-Dreharbeiten in Mexiko dokumentiert, als Dokumentation eines „medialen Produktionsverhältnisses“ beschrieben hat (vgl. dazu das Kapitel zu Steyerl). Anstelle einer Beliebigkeit zwischen Dokument und Fiktion kann in dieser Lesart jedoch nach wie vor ein dokumentarischer Prozess im Zentrum stehen. Was sich in *Spielberg's List* dokumentiert, wäre der Einfluss, den die Produktion oder Realisierung von Fiktion nicht nur für die Gegenwart, sondern eben auch für die Wahrnehmung der Vergangenheit besitzt.

Fasts Strategien weisen aber sicherlich über eine postmoderne Verschiebung oder Aufhebung der Grenzen zwischen Dokumentarischem und Fiktionalem hinaus. Bereits in *Spielberg's List* steht nicht die Ununterscheidbarkeit von Zeichenoberflächen im Vordergrund. Bereits hier sind es zum Beispiel Wechselwirkungen zwischen materiellen und medialen Prozessen, die zentral in der Anordnung der Installation zum Vorschein kommen.

Fasts Installationsfilme sind immer wieder im Zusammenhang ihrer je besonderen Medialität diskutiert worden.⁸⁷ Die je besonderen Verschränkungen von Fiktionen und dokumentarischen Elementen haben sicherlich hierzu beigetragen. In der Installation *Take a Deep Breath* (2008) wird in einer Film-im-Film Szene der Regisseur Omer (ein Alter Ego Omer Fasts) am Set der Dreharbeiten nach dem eigentlichen Hintergrund eines Filmprojekts befragt. Nachdem eines der dabeistehenden Filmcrew-Mitglieder hierzu ins Gespräch ruft, es handle sich bei dem Projekt um ein „Pastiche“, weist die Figur des Regisseurs, erstaunt über diese Antwort, diese brüskiert mit dem Satz zurück: „It's not a pastiche“. Man kann diese Geste als eine selbstreflexive Geste der Verwahrung gegenüber einer allzu schnellen Einsortierung in eben jenes postmodernen Genres *par excellence* — eben dem des Pastiche — lesen.

Im Folgenden werden die Strategien Fasts nicht primär als gekonnte Vexierspiele mit den ästhetischen und epistemologischen Trennlinien zwischen Dokument und Fiktion verhandelt. Die Dimension eines pseudo-dokumentarischen Stils filmästhetischer Inszenierung ist in Fasts Arbeiten vielmehr Effekt und Symptom eines grundlegenden Interesses an medialen Wechselwirklichkeiten. Die Frage der Medialität ist in der Rezeption der Videoarbeiten und Filminstallationen Fasts ein immer wiederkehrender Ausgangspunkt. Zur zentralen Referenz wird

[...]. While *The Casting* serves to direct attention to the ways in which such events are spectacularized for media consumption and to undercut any unqualified claims of documentary truth, its wholehearted participation in a rhetoric that claims the image has been stripped of its relation to the real is worth questioning.“ Ebd. S. 154.

⁸⁷ Vgl. exemplarisch, Holert, Tom: *Attention span* (The Art of Omer Fast). In: *Artforum International* (2008), 6, S. 228-235.

dabei ein Satz, der während des Reenactments eines Probeninterviews in der Installation *The Casting* (2007) fällt. Hier schlüpft Fast selbst in die Rolle eines Interviewers, der sich die traumatischen Erfahrungen eines us-amerikanischen Soldaten berichten lässt und später dieses Casting mit der Aussage beendet: „I’m more interested in the way that experience is basically turned into memory, and then the way that memories become stories, the way memories become mediated as they get recorded and broadcasted.“ [The Casting, 2007] Häufig steht dieser Satz sehr zentral in einer Lesart dieser und anderer Arbeiten Fasts, die hier eben eine postmoderne Ununterscheidbarkeit von Wirklichkeitsebenen oder das Spiel mit dem Verlust einer ursprünglichen Referentialität der Bilder attestieren.

Die hier entwickelten Überlegungen gehen davon aus, dass den Arbeiten Fasts ein medienökologisches Verständnis implizit ist. Der so gewonnene Perspektivwechsel erlaubt es, das Zusammenwirken von Erzählungen und Dokumenten, von Bildern und Tönen, Erinnerungen und Trugbildern über komplexe Modelle der Organisation medienökologischer Wirklichkeiten neu zu beschreiben. Mit dem Begriff der Medienökologie ist innerhalb der Geschichte der Medientheorie ein grundlegendes und in viele historische Positionen tief verzweigtes Konzept angesprochen. Gerade in den letzten Jahren begründet sich eine theoriepolitische Renaissance medienökologischen Denkens angesichts der Relationalität digitaler Netzwerkstrukturen und Umgebungen. Auch Mathew Fuller, dessen Verständnis von „media ecologies“ hier instruktiv ist, weist auf die unterschiedlichen Reichweiten medienökologischer Traditionen hin.⁸⁸

Fullers Entwurf dieses Konzepts stützt sich dabei stärker auf ein politisches und kybernetisches Verständnis des Begriffs von „ecology“ — wie es u.a. bei Gregory Bateson und Félix Guattari vorliegt — als auf die medientheoretische Tradition der „media ecology“ bei Neil Postman, Friedrich Kittler oder Marshall McLuhan. *Media Ecologies* bieten für Fuller zunächst die Möglichkeit mediale Anordnungen als offene und materielle Interrelation zu begreifen: „Ecologists focus rather more on dynamic systems in which any one part is always multiply connected, acting by virtue of those connections, and always variable, such that it can be regarded as a pattern rather than simply as an object.“⁸⁹

Fuller liefert aber nicht nur ein medientheoretisches Modell, um von der Konzeption von Medien als Objekten zu Medien als materiellen Relationen zu gelangen. Der ökologische Ansatz Fullers schafft bereits die Übersetzung zu künstlerischen und ästhetischen Praktiken — u.a. unter dem

⁸⁸ Fuller, Matthew: *Media ecologies: Materialist energies in art and technoculture*. MIT Press, 2005.

⁸⁹ Ebd. S. 4.

Stichwort der „art methodologies“⁹⁰. Die „Dimensionen der Relationalität“ (politischer, materieller und ästhetischer Dynamiken) erfordere „nichtreduktive Interpretationen“ von Netzwerken. Medienästhetiken wie jene, die eine „aesthetics of layering“⁹¹ vollziehen, lieferten, so Fuller, bereits Interpretationen dieser Art — Fuller sieht diese in einigen von ihm besprochenen künstlerischen Projekten realisiert⁹²

Omer Fast's filmische Anordnungen fallen in einen anderen medienästhetischen Zusammenhang als jene von Fuller untersuchten künstlerischen Projekte, dies gilt es Vorweg festzuhalten. Sie gehen dennoch, so die nun verfolgte These, von einer medienökologischen Konfiguration aus. Diese Konfiguration entfaltet sich über *akusmatische* Relationierungen von Bild und Ton — wodurch je besondere und noch näher zu kennzeichnende filmästhetische Strategien aktualisiert werden. Aus den Konstellationen zwischen Auditivem und Visuellem realisieren Fast's Filminstallation *affektive* und *kognitive Kartierungen*⁹³, die schier unerschöpfliche Interpretationen derjenigen medienökologischen Zusammenhänge produzieren, in die sie selbst eingelassen sind.

2.3 Medienästhetik der Drohne: Konnektivität, Reziprozität, Verwundbarkeit

5000 Feet is the Best (2010) widmet sich der politischen Wahrnehmungsgeografie eines nun seit einigen Jahren andauernden Einsatzes bewaffneter Drohnen. Sowohl von künstlerischer als auch akademischer Seite wurde diesem Thema seit der Bekanntgabe von regelmäßigen Drohnenangriffen in Südasien im Jahr 2009 große Aufmerksamkeit zuteil. Drohnen sind selbst als politische, affektive und technologische Konfiguration in Diskurse über digitale Überwachungs- und panoptische Sichtbarkeitsprozeduren eingeschrieben; sie verkörpern ein technologisches Sehen, gekoppelt an ein mobiles Dispositiv, das in neuem Ausmaß visuelle Superiorität über ein Territorium

⁹⁰ Fuller, Matthew: *Art Methodologies in Media Ecology*. In: O'Sullivan, S.; Zepke, S.: *Deleuze, Guattari, and the Production of the New*. London/New York: Continuum 2008, S. 45-56.

⁹¹ „An aesthetics of layering, of adding complication and filtering, and of joining processes to networks is proposed, alongside that of forces and powers. As a result of the several relations of dimensionality within which the work is seen as being made and operative [...]. Taking such work to exist in an expanded, ‚ecological‘ sense demands an effort at a making a nonreductive network of interpretation, with the unfortunate possible result of a certain arduousness.“ Fuller, *Ecology*, S. 11.

⁹² Vgl. zum Beispiel Fullers Lesart von John Hilliard's *A Camera Recording Its Own Condition* (1971): Fuller, *Ecology*, S. 171f.

⁹³ Sowohl Steven Shaviro als auch Jonathan Flatley haben jüngst Ästhetiken des Mapping vorgestellt, die versuchen, das Projekt einer politischen Ästhetik des ‚Cognitive Mapping‘ wie es Frederic Jameson für die Postmoderne vorgelegt hat, affekttheoretisch zu wenden. Vgl. Shaviro, *Post Cinema*; Flatley, Jonathan: *Affective mapping: Melancholia and the politics of modernism*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2009. Für das ursprüngliche Projekt des Cognitive Mapping siehe: Jameson, Fredric: *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Duke University Press, 1991.

zu implementieren verspricht. Hierbei rufen Drohen eine bekannte Figur der Souveränität des Blicks auf, in der sich bereits sehr alte skopophile Phantasien der Überwachung und Kontrolle neu verkörpern. Drohnen fügen an der Schwelle von Disziplinar- zu Kontrollszenarien eine weitere Komponente hinzu, die noch über jene von Foucault und Deleuze beschriebenen Machtkonstellationen hinausweist: Drohnen ermöglichen ein Töten auf Distanz und installieren daher eine neue vertikale Ordnung des Überwachens und Tötens. Es ist dieses obskure Potential von Drohnen, das eine Angstszenarie, eine besondere Form des Terrors und politischer Gewalt affektiv installiert.

Als machtpolitisches und medien-technologisches Phänomen können Drohnen daher nicht allein und umstandslos über eine Genealogie von Kriegstechnologien erschlossen werden. Die Unheimlichkeit, die von Drohnen als Medien der visuellen Erfassung und zugleich Medien der Fernwirkung ausgeht, öffnet eine Ökologie der Angst, die weniger von den technischen Objekten als den ihnen vorangestellten technologischen, politischen und sozialen Relationen ausgeht: Verdeckte gemeinsame Infrastrukturen eröffnen unerwartete Nahverhältnisse zwischen Kriegssituationen und Überwachungsszenarien, mithin zwischen Krieg und Alltag. Dass, und vor allem, auf welche Weise jenes visuelle, von Begehrens-Strukturen durchdrungene Register des *drohnesierten Sehens* auch mit Alltagstexturen verwoben ist, lässt sich über Seiten wie *dronestagram* („bird’s eyeview/explore/share“)⁹⁴ nachvollziehen, auf der Amateur-Videos und Aufnahmen sog. *Consumer Drones* hochgeladen werden können. Vielen dieser Videos ist dabei etwas von der Faszination eines kartografischen Impulses oder eines „optisch Unbewussten“ eingetragen.⁹⁵ Die Drohne erlaubt der Amateurfilmpraxis eine neue Sichtbarkeit über eine neue mediale Perspektivität einzunehmen.

Die Drohnentechnologie hat in den vergangenen Jahren neue politische Felder des Sichtbaren und Unsichtbaren etabliert. Die Drohne und ihre Affektpolitik wird dabei von einer Praxis der *Aufteilung des Sichtbaren* begleitet.⁹⁶ Diese hängt jedoch nicht nur mit dem sichtbaren Feld der

⁹⁴ Vgl. <http://www.dronestagr.am/>.

⁹⁵ Die Kategorie des „optisch Unbewussten“ kommt hier über die Erfahrung eines Blicks zum Tragen, der nicht der eigene ist und überdies eine mobile Perspektive anbietet, die nicht menschlich ist. Scott Curtis hat diese Erfahrung in den Visualisierungspraktiken der Naturwissenschaften oder Filmen wie *Powers of Ten* von Charles und Ray Eames (1977) in die Traditionen einer Erfahrung des Erhabenen gestellt, wobei es gerade die Erfahrung einer bestimmten Ent- und Begrenzung des Rahmens sei, die Vergnügen bereite: „Die Erfahrung des Erhabenen und das Vergnügen daran ist nicht notwendigerweise das Vergnügen an etwas außerhalb des Rahmens, sondern immer die vorläufige Aktivität des Rahmens selbst.“ Curtis, Scott: Vergrößerung und das mikroskopische Erhabene. In: ZFM (2011), 5, S. 106.

⁹⁶ Rancière, Jacques, (Übers. Muhle, Maria): *Die Aufteilung des Sinnlichen: die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. b_books Berlin, 2006.

Drohnenkamera — die nach wie vor dem Ideal eines entfesselten Kinoauges analog ist — zusammen, sondern vielmehr mit jenen Logiken der Vernetzung und Konnektivität, die die Konjunktur eines drohnesierten Sehens überhaupt erst ermöglicht haben. So wies auch Bruno Latour kürzlich daraufhin, dass Phänomene wie eben die Drohne täglich daran erinnern, dass die medialen Relationen globaler und weltumspannender Netzwerke mit sichtbaren oder eben weniger sichtbaren räumlich-materiellen Topologien zusammenfallen:

„But what I like most in the new networks is that the expansion of digitality has enormously increased the material dimension of networks: the more digital, the less virtual and the more material a given activity becomes. Nowadays, everyone knows that there is no GPS without three satellites; collective games without fast connections; drones in Pakistan without headquarters in Tampa, Florida; bank panic without Reuters screens; and so on.“⁹⁷

Es sind diese besonderen Verschränkungen einer neuen politischen Gewaltform, ihrer spezifischen Affektpolitik sowie den neuen Ordnungen von Konnektivität und (Un-)Sichtbarkeit, welche von der Drohnentechnologie auf sich vereint werden und die jüngst sowohl künstlerische als auch philosophisch-theoretische Reflexe ausgelöst haben. Zu den prominenten Beispielen gehören die Arbeiten des Künstlers, Theoretikers und Publizisten James Bridle. Anhand seines Zugangs lassen sich im Folgenden einige Konturen für den Stellenwert der Drohne als Figur der Konnektivität gewinnen und Unterschiede in den Einsätzen von Fasts Filminstallation deutlich herausstellen.

Für Bridle sind Drohnen vorwiegend Manifestationen des Wandels einer Gegenwart, die unter den technologischen Bedingungen des 21. Jahrhunderts auch in neue Stadien der Vernetzung kippe. Unter dem Label „New Aesthetic“ fasst Bridle ferner eine Praxis, die im Kontext allgegenwärtiger Umbruchsrhetoriken des Digitalen auf das soziale Desiderat einer neuen Ästhetik aufmerksam macht. Hiermit liegt ein Entwurf von Ästhetik vor, die sich angesichts neuer komplexer technologischer Beziehungen und virtueller Infrastrukturen, auf eine digital imprägnierte Gegenwart richtet, und, so lässt sich Bridles Einsatz weiter zuspitzen, sich zunehmend Verfahren der Sichtbarmachung und der Relationierung verschreibt. Der Nachvollzug oder die Visualisierung unsichtbarer Netzwerke wäre demnach eine mögliche Aufgabe dieser ästhetisch-politischen Praxis. In diesem Verständnis von Kunst und Ästhetik kann lediglich eine medienästhetisch verfahrenende

⁹⁷ Latour, Bruno: Network Theory| Networks, Societies, Spheres: Reflections of an Actor-network Theorist. In: International Journal of Communication 5 (2011), S. 796-810, hier S. 802.

Praxis noch die Vermittlung und Kontextualisierung ambiger, technisch-politischer Relation beschreibbar machen. In Bridles programmatischem Manifest klingt dies wie folgt:

„Endless views of protest, repression, revolt and schism are framed not through the lens of critique, but the lens of iPhones and iPads held aloft; Photography, unable to see the network, Photographs Photography, but in the glitches and unicode characters of printed database commands and international shipping labels, an underlying structure is made visible, the horsemeat scandal of information systems. [...] The New Aesthetic is not superficial, it is not concerned with beauty or surface texture. It is deeply engaged with the politics and politicisation of networked technology, and seeks to explore, catalogue, categorise, connect and interrogate these things. Where many seem to read only incoherence and illegibility, the New Aesthetic articulates the deep coherence and multiplicity of connections and influences of the network itself.“⁹⁸

In der Formel „Technology is political“ findet sich daher die politische Agenda der *New Aesthetics* im Kleinen zusammengefasst. Zugrunde liegt diesem politischen Verständnis digitaler Netzwerke eine Vorstellung, die ihre Metaphorik selbst aus der Architektur des Internets bezieht. Bridles Auseinandersetzung (bzw. das der *New Aesthetic*) mit militärischen Drohneneinsätzen rührt aus diesem Verständnis. Drohnen lediglich als physische oder technologische Objekte zum Gegenstand theoretischer oder künstlerischer Auseinandersetzung zu machen, verharre, so Bridles Argument, auf der Ebene der Oberflächen und Front-Ends. Auch wenn Drohen als Verkörperungen oder Figuren globaler Netzwerke zu begreifen seien, — und zugleich durch eben jene Netzwerke prozessiert werden, die auch unseren Alltag durchdringen – obliege ihnen eine unsichtbare und tiefer geschichtete („noumental“) technologische Dimension:

„Here’s the thing: it’s not about drones at all, it’s about technology [...]. The drones stand for all our invisible, intangible, noumenal technologies, but in their jet trails, in the video feeds of distant lands and the craters in those landscapes, we see much older enactments of power and political violence performed in legal, diplomatic and social dimensions, as well as in the physical.“⁹⁹

Vor der Folie der Stichwörter des Projekts der *New Aesthetic* fungieren Drohnen daher als Figuren einer „technological connectedness“. Im Vokabular der *New Aesthetic* gipfelt daher eine Ästhetik ihrer Reflexion in einem Realismus komplexer Netzwerke und Realitätsgrade („Network Realism“).¹⁰⁰

Bridles politisch-künstlerische Praxis kreist daher auch um Projekte, die versuchen, Sichtbarkeiten

⁹⁸ Bridle, James: The New Aesthetic and Its Politics. In: booktwo.org (12.06.2013), online abrufbar unter: <http://booktwo.org/notebook/new-aesthetic-politics/>.

⁹⁹ Ders.: Drone Shadows and Dispositions. In: booktwo.org (16.05.2013), online abrufbar unter: <http://booktwo.org/notebook/drone-shadows-dispositions/>.

¹⁰⁰ Zum Konzept des „Network Realism“ siehe Bridles programmatische Erläuterung unter: Ders.: Network Realism: William Gibson and new forms of Fiction. In: booktwo.org (25.10.2011), online abrufbar unter: <http://booktwo.org/notebook/network-realism/>.

globaler Relationen zu kartieren, in dem er sich Verfahren bedient, die zumeist auf die selben Netzwerke und Infrastrukturen digitalen zurückgreifen.¹⁰¹ Man kann dem Unterfangen der *New Aesthetic* attestieren, dass sie, ähnlich wie dies Mathew Fuller — oder kürzlich auch Erich Hörl¹⁰² — vorschlägt, ein neues politisches Zusammenspiel von Medienökologie und Medienästhetik entwirft. Zugleich bleibt dieser Einsatz dort, wo er sich auf Unterscheidungen von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Oberfläche und Hintergrund stützt, hinter den komplexen ökologischen Durchdringungsgraden der Alltagstexturen von Technik und Leben zurück.¹⁰³ Das Interesse an Drohnen als Agenten neuer politischer Topologien mündet jedoch in einen, dem Grundinteresse Fasts verwandten ästhetischen Zugriff auf diesen politischen und technologischen Komplex. Und so klingt auch ein ähnliches Spannungsfeld dieser Figur der Konnektivität bei Fast an:

„While researching drones I happened on a few details connecting Israeli engineering to the prototypes of the more recent drone models that are being used. But for me the notion of the drone as an image, as an idea, was very much more contemporary and therefore something I think as more ‚late term American‘ than anything to do with Israel. I think you could talk about drones in many different ways but what appeals to me is the inherent contradiction in being there and not being there: Being endowed with these almost superhuman powers of perception, of surveillance, of being able to control someone’s life, being able to be that proverbial ‚fly on the wall,‘ while, at the same time, being very far away and engaging in combat activities that are extremely violent and extremely graphic and difficult for the people doing them, let alone the people on the receiving end of the drones’ strike. This machine is a system. Because it’s not just a plane—it’s the transmission of data, it’s the satellites, it’s the remote stations that are located just outside of Las Vegas, it’s the people who drive there to work. This epitomizes globalization. It tries to ram through all these contradictions about precision warfare and targeted assassinations and is continually celebrated by these rather pithy statements about ‚another successful drone strike‘ and the fact that no American lives, of course, have been lost or been in danger at all. In many respects, the drone program really does embody some of the main contradictions of our age and it is therefore an interesting subject matter.“¹⁰⁴

Der von Fast thematisierte raumzeitliche — zumal deiktische¹⁰⁵ — Widerspruch eines „being there and not being there“, wird in *5000 Feet is the Best* über den Off-Space und Voice-Over in einen

¹⁰¹ „Each image is a link, hardcoded or imaginative, to other aspects of a far greater system, just as every web page and every essay, and every line of text written or quoted therein, is a link to other words, thoughts and ideas. Again, in this the *New Aesthetic* reproduces the structure and disposition of the network itself, as a form of critique“. Bridle, *Aesthetic*.

¹⁰² Hörl, Erich, Hansen, Mark B. N.: Medienästhetik. Einführung in den Schwerpunkt. In: Zeitschrift für Medienwissenschaft Bd. 1 (2013), Nr. 8, S. 10-17, S. 13.

¹⁰³ Meine Kritik an dieser Stelle lautet, dass sich alleine auf der Differenz von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit nicht die adäquaten Fragen stellen lassen, um die komplexen Wechselbeziehungen zwischen Leben und Technik zu untersuchen, die im Kontext des Drohnen-Komplexes zu berücksichtigen wären. Theoretisch und ästhetisch lässt sich dieser Problemkomplex beispielsweise mit Fullers oder Hörls Konzeption von medienökologischer Konstellation präziser und weiterführender interpretieren.

¹⁰⁴ Simblis, Noah: „Interview: Omer Fast,“ in: might be good (27.12.2012), online abrufbar: www.fluentcollab.org/mbg/index.php/interview/index/195/134.

¹⁰⁵ Vgl. zur Frage der Deixis in Film- und Medieninstallationen, Verhoeff, Nanna: *Mobile screens: The visual regime of navigation*. Amsterdam University Press, 2012.

ichten filmischen Wahrnehmungsraum übersetzt. Über die selben Operationen gelingt es dem Installationsfilm jedoch auch eine medienästhetisch erfahrbare Beziehung zu einem zentralen Macht- und Gewaltmechanismus der Drohne herzustellen. Denn im Anschluss an Grégoire Chamayous „Theorie der Drohne“ ließe sich der Souveränitätseffekt der Drohnentechnologie darin bestimmen, dass sie zum einen erfolgreich die „Fähigkeit, zu verletzen nur in eine Richtung ausübt“¹⁰⁶. Die Drohne verbinde dies, so Chamayou weiter, mit der alten Phantasie, den verwundbaren Körper des Soldaten durch Entfernung und verlängerte Reichweite aus dem Raum der Gefährdung „zurückzuziehen“ („being there and not being there“).¹⁰⁷ In der Drohne überblenden sich daher verschiedene Konstruktionen von Souveränität (laut Chamayou u.a. aeropolitische Handlungsmacht), die sich an die Phantasie der eigenen Unverwundbarkeit heften, in der nichts anderes zum Ausdruck gelangt, als das Bemühen um die Beherrschung von Reziprozität und — noch tiefer angelegt — ethischer Relationalität. Diese Form der einseitigen Übertragung wird in *5000 Fest is the Best* von dem Motiv des Traumas und der Wunde durch eine andere Form der nicht-euklidischen — eben affektiven — Konnektivität unterlaufen.

2.4 Geopolitische Relation (Ton/Bild)

Eine Einstellung in Aufsicht gefilmt: der observierende Blick einer mobilen Kamera, stellt uns in hoher Auflösung das Panorama von Dächern, Gärten und Straßen einer – wie wir später erfahren werden – suburbanen Kleinstadt des amerikanischen Bundesstaats Nevada vor Augen. Den vertikalen Zugriff auf diese Landschaft begleitet ein uns durch Google Maps mittlerweile vertrauter, unsere Sicht jedoch weiterhin herausfordernder Effekt der Verfremdung. Doch die Bewegung dieser Kamera scheint nicht in einer kartografischen Geste aufzugehen: Das Mosaik der parzellierten Wohneinheit, der geordnete Linienverlauf zwischen Straßen, Gärten und Wohnanlagen erzeugen Überschaubarkeit und Transparenz einer disparaten und flach gehaltenen Landschaft. Vor diesem visuell beherrschbaren Hintergrund, isoliert der Sucher der Kamera eine Wegstrecke, die ein Junge auf einem BMX-Fahrrad zurücklegt. Hierbei justiert sich die Kamera immer wieder neu, wie in einem vertikalen Einstellungswechsel: Sie zoomt an den Jungen heran und nimmt wieder größere Distanz ein; reguliert Abstand und Kadrierung; schwenkt, die Bewegungsbahn des Rads antizipierend, leicht voran, wie in den geübten Operationen eines Kameramanns.

¹⁰⁶ So formuliert es Chamayou passend im Anschluss an Elaine Scarrys Analysen militärischer Gewalt: Chamayou, Grégoire: *Ferngesteuerte Gewalt: Eine Theorie der Drohne* (Passagen Thema). Wien: Passagen, 2014, S. 25.

¹⁰⁷ Ebd. S. 24.

Michel de Certeau hat den „skopischen Trieb“, der den Raum unter sich von erhöhter Stellung durchdringt, aufteilt und geometrisch vermisst, mit jener „Fiktion des Wissens“ *par excellence* in Verbindung gebracht, die bereits den Blick von BetrachterInnen mittelalterlicher Malereien in der Perspektive eines alles überschauendes himmlischen Auges zu fesseln verstand.¹⁰⁸ In ähnlicher Weise greift Donna Haraway diese Vorstellung eines entkörperlichten Sehens in ihrer prominenten Kritik wissenschaftlicher Objektivität auf, die sie als „the god trick of seeing everything from nowhere“ kennzeichnet.¹⁰⁹ Beide Phantasien des Wissens spielen wohl in diese Aufnahmen mit hinein. Michel Chion hat seinerseits in seiner Theorie des *acousmètre* — jener entkörperlichten Stimme im Kino — gerade hinsichtlich des Einsatzes des Voice-Over eine analoge Funktion der Etablierung einer externen und „all-seeing“ Erzählinstanz hervorgehoben.¹¹⁰ Das tendenziell unheimliche, da körperlich noch nicht gebundene und prinzipiell weder innerhalb noch außerhalb des Bildes situierte Auftreten der Stimme kann jederzeit an eine auktoriale Funktion überantwortet werden, die im Falle des Dokumentarfilms auch in die Funktion einer Produktion von Wahrheits- oder Evidenz-Effekten treten kann.¹¹¹

In *5000 Feet is Best* begleitet ein Voice-Over die in ruhiger und gleichmäßiger Bewegung gefilmte Sequenz kommentierend und eröffnet die Erfahrungsdimension einer problematischen, zwischen Überwachung und Voyeurismus rangierenden Zuschauerposition. Es ist die Schilderung eines ehemaligen Drohnenpiloten mit dem Namen Brandon, die hier zu vernehmen ist, und obwohl man diese Information recht bald erhält, bleibt dieser Stimme etwas von der akusmatischen Unheimlichkeit entkörperlichter Klänge erhalten. Bild und Ton rasten hier nicht in ein gemeinsames audiovisuelles Gefüge ein, sondern bleiben in ihrem Aufeinandertreffen zwei sich immer wieder abstoßende abstrakte Kräfte.

Brandons Stimme legt sich in der 30-minütigen Arbeit in insgesamt drei, teils in Aufsicht gefilmten Kamerafahrten über amerikanische Landschafts- und Stadtaufnahmen, welche ihrerseits von

¹⁰⁸ De Certeau, Michel: *Kunst des Handelns*. Berlin: Merve-Verlag, 1988, S. 81.

¹⁰⁹ Haraway, Donna: *Situated knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective*. In: *Feminist studies* 14 (1988), 3, S. 575-599, hier 581. Im deutschen, Dies., *Situiertes Wissen. Die Wissensfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive*. In: Scheich, Elvira: *Vermittelte Weiblichkeit: feministische Wissenschafts- und Gesellschaftstheorie*. Hamburger Edition, 1996, S. 217-248, S. 225.

¹¹⁰ Chion, Michel: *Audio-vision: sound on screen*. New York: Columbia University Press, 1994, S. 131.

¹¹¹ Elsaesser, Thomas: *Zwischen Abstraktion und Stofflichkeit: Ton, Körper, Stimme*, Vortragstext gehalten: IFK_Tagung: *Auf der Tonspur. Der flüchtige Schall in Künsten und Medien* Wien, 20.–21. November 2014, online abrufbar unter http://www.ifk.ac.at/index.php/events-detail/events/auf-der-tonspur-der-fluechtige-schall-in-kuensten-und-medien.html?file=tl_files/files/Tagungen%20Downloads/Thomas-Elsaesser_Zwischen-Abstraktion-und-Stofflichkeit_Ton-Koerper-Stimme.pdf.

fiktionalen Segmenten sowie drei Reenactments von Interviews in einem Hotel zwischen dem Alter Ego des Künstlers Fast und einem ebenfalls durch einen professionellen Schauspieler verkörperten Drohnenpiloten unterbrochen werden.

5000 Feet is the Best adressiert mit dem visuellen Dispositiv der Drohne wie oben beschrieben nicht nur ein Sujet gegenwärtiger asymmetrischer Kriegsführung. Drohnen sind in den letzten Jahren immer mehr zu Verkörperungen jener Paradoxien digitaler Eigenlogiken avanciert, die zwischen Vernetzung, Deterritorialisierung aber auch räumlicher Distanz und intimer Nähe changieren. Sie sind sowohl Ausdruck digitaler Konnektivität als auch Motiv einer mit affektiven Ressourcen ausgestatteten Handlungsmacht. Wie sich im Anschluss an Grégoire Chamayous Theorie der Drohne überdies festhalten ließe, ist die Figur dieser Konnektivität über das Medienmotiv des „Drohnenpiloten-Traumas“ verwoben mit Fragen medientechnologischer Affektivität und Relationalität, die konkret im Zusammenhang mit der psychologischen Verwundbarkeit von Drohnenlenkern in Kampfeinsätzen seit einigen Jahren diskutiert wird.¹¹² *5000 Feet is the Best* nimmt diesen Problemkomplex über zwei Linien ästhetischer Verfahren auf, die zugleich zwei sensorische Ebenen der Adressierung einer verteilten Subjektivität verhandeln.

Die langen Plansequenzen, mithin das gleichmäßige Gleiten der Kamerabewegungen und die sie begleitenden Bild-Ton-Disjunktionen entfalten im ästhetischen Erleben der Zuschauerin vor der HD-Projektion die Paradoxien eines Überwachungsbildes, in dem geografische Distanz und affektive Immersion als eine geopolitische Relation wahrnehmbar werden. Zwischen Ton und Bild sowie den Konnexionen zwischen *On* und *Off* verräumlicht — stratifiziert sich gar — diese politische Relation. Diese komplexe Verschichtung und die sie begleitenden deiktischen Verschiebungen lagern sich als eine nicht-repräsentative Kartierung (affective mapping) in der Raum- und Zeiterfahrung der ZuschauerIn ab.

Die zweite Ebene betrifft die Zeitlichkeit und die vermeintliche narrative Syntagmatik dieser Arbeit, die das Thema des Traumas (oder virtual Stress) an die installative Form zurückbindet. In *5000 Feet is the Best* geraten in den drei Reinszenierungen von Interviewsituationen mit Brandon ebenfalls drei narrative Episoden ins Spiel, die neue narrative Rahmen und Schichtungen entstehen lassen. Aus der als Loop oder fortlaufender Reprise angelegten zeitlichen Struktur entfalten sich dabei Bedeutungsbeziehungen zwischen den zunächst disparat scheinenden Segmenten des

¹¹² Siehe hierzu Kap II.4 („Zur Psychopathologie der Drohne“), Chamayou, *Drohne*, S. 117-125.

Installationsfilms. Zugleich geben die unterschiedlichen Erzählungen der Installation auch eine Fülle von visuellen Informationen und sprachlichen Cues wieder, die als Querverweise, Keywords oder Suchbegriffe eines übergeordneten Bedeutungszusammenhangs fungieren. Eben dieselben Elemente und Informationen entfalten letztlich jedoch auch eine Widerständigkeit gegenüber einer eindeutigen Lesbarkeit oder einer Auflösung der heterogenen Elemente zugunsten eines kohärenten narrativen Raumes. Was sich hiermit jedoch installiert ist eine Beziehung zwischen Leinwand und ZuschauerIn, die nicht rein affektiv, und nicht durchgängig narrativ-kognitiv organisiert ist, sondern eine andere, noch näher zu bestimmende sensorische Adressierung entfaltet.

Beide Ebenen laufen in der Arbeit zu jedem Zeitpunkt zusammen und bringen ein je spezifisches generatives Prinzip in Bewegung. Den folgenden Ausführungen liegt der Versuch zugrunde, über diese beiden disparaten und sich doch überlagernden medienästhetischen Ebenen zwei Seiten einer postkinematografischen Subjektivität einzukreisen.

Die entgrenzende Zeitlichkeit des Traumas steht als begründende und organisierende Abwesenheit im Zentrum dieser beiden Verhandlungen der Subjektivität. Beide Strategien und Ebenen entwickeln Bildrelationen, die mit einer Subjektivität konfrontieren, welche über die Konstruktion des sich hier entwerfenden dokumentarischen Subjekts Brandon hinausgeht.

2.5 Affektive Geografien

In der knapp dreißig Minuten langen und als Loop angelegten Struktur von *5000 Feet is the Best* tauchen in gleichen Abständen drei Plansequenzen auf, in denen der Blick durch den Kamerasucher einer Drohne simuliert wird. Wie in der eingangs beschriebenen Szene, handelt es sich bei diesen Sequenzen um zwei Kamerafahrten über nordamerikanische Landschaften und einer Nachtaufnahme, die eine Fahrt vorbei an den gleißenden Beleuchtungen des Las Vegas Strip enthält. Die Tonspur aller drei Sequenzen gibt das Voice-Over der Figur Brandons wieder. Die drei Sequenzen haben eine Länge von drei bis fünf Minuten, in denen die Einstellung den von ihr gleichzeitig vermessenen und in einer fortlaufenden Bewegung der Kadrierung hervorgebrachten Raum in je unterschiedlichen Kameraoperationen figuriert.

In einer Sequenz folgt die Kamera in einer vertikalen Perspektive einem Jungen auf seinem Bmx-Fahrrad bei seiner Route durch eine suburbane Ortschaft, wobei sie in einem gleichmäßigen

Abstand auf einer horizontalen Achse verbleibt. Eine weitere Einstellung ist in einem stärker senkrechten Winkel auf ein Dorf gerichtet, das geografisch dem Nordosten der USA zugeordnet werden könnte. Die Kamera nähert sich langsam in einer steilen Senkbewegung einer Kirche im Zentrum des Dorfes, die sie daraufhin fokussiert und aus dem Gesamtbild der Landschaft wie ein Ziel isolieren wird. Am tiefsten Punkt dieser Kamerabewegung wird der Blick auf einen sich hinter der Kirche befindlichen Rasen freigelegt, der von zwei Pfaden durchkreuzt wird, die aus der gefilmten schrägen Vertikalen einer künstlichen Markierung ähneln. Die Kamera nähert sich dieser Markierung an, bevor sie sich erneut in der gleichen Bewegungsbahn und in einer gleichbleibend ruhigen Geschwindigkeit von ihr entfernt und zurückgleitet. Die dritte Sequenz hingegen, die Nachtaufnahme des Las Vegas Strip, ist nicht über die vertikale Kameraachse auf ein Ziel am Boden ausgerichtet. Stattdessen folgt sie dem Strip bis zur Kuppel des *Stratosphere-Tower*, einem der Wahrzeichen von Las Vegas. Dort angekommen rotiert die Kamera mehrmals in konzentrischen Laufbahnen um die Kuppel des Turms. Hierbei löst sich der urbane Umraum angesichts diverser Spiegelungen und Reflexionen, der Kreisbewegung dieser Rotation und den Verhältnissen der Tiefenschärfe vorübergehend in ein perspektivloses Schwindelmuster aus Neonlichtern auf.

Ich welcher Beziehung stehen nun diese Kameraoperation und das, was der ehemalige Drohnenpilot Brandon von seinen Einsätzen an Orten wie Afghanistan, Pakistan oder dem Jemen berichtet? Welche Beziehungen etablieren sich zwischen dem Bild und dem Ton bzw. der Stimme Brandons? Und wie ist die Subjektivität beschaffen, die sich in diesen Beziehungen zwischen den Plansequenzen und dem Voice-Over zur Geltung bringt?

Über Brandon lässt sich erfahren, dass er über Jahre hinweg Drohnen des amerikanischen Militärs in Überwachungs- und Kampfeinsätzen steuerte, stationiert auf geheimen Militärbasen in den USA, von denen sich eine in der Wüste Nevadas befindet. In *Fasts* Installationen erweisen sich dokumentarische Subjekte häufig selbst bereits als verteilte oder fragmentierte Subjektivitäten. Nicht nur weil ihr Leben durch eine extreme Form der Erfahrung auseinandergerissen wäre, sondern weil *Fasts* Zeugen zumeist bereits Figuren sind, die aus Montagen von Erfahrungsschilderungen gewonnen wurden. Häufig verkörpern diese Subjektivitäten bereits eine Polyphonie, die aus dem Material unterschiedlicher Interviews und Erfahrungen kompiliert ist.

Subjektivität tritt bei *Fast* bereits immer schon als eine Schichtung medialer Prozesse auf. In *5000 Feet is the Best* öffnet sich dabei noch eine weitere Dimension in Hinblick auf die hier zwischen Ton und Bild entworfene Subjektivität. Brandons Erzählungen enthalten Episoden, die sehr heterogene Erfahrungen aus den täglichen Routinen der Tätigkeiten und Abläufe der Drohnnavigation

beschreiben: Details, die u.a. den repetitiven Charakter tagelanger Observierungen umfassen; technische Informationen, die mit Schilderungen der Abläufe zusammenhängen; aber auch Episoden, die als Annäherungen an diese nur schwer fassbare Gewaltbeziehung und die sie begleitende Souveränitätsfiktion zu interpretieren sind — eine Macht- und Gewaltbeziehung, die ihre Agency gerade aus der räumlichen Distanz gewinnt. Das Trauma taucht in den Schilderungen Brandons eben aus dieser vermeintlich nicht-reziproken Beziehung auf. Es markiert ein Gegenmotiv zu der Fiktion von Souveränität, indem es auch an die Verwundbarkeit der Piloten erinnert. Die Illusion, dass die Verfassung eines Piloten von den Auswirkungen seiner Handlungen — wie der ferngelenkten Gewalt oder Exekution anderer Leben — gänzlich räumlich isoliert werden könne, ist eben nach den Maßstäben eines euklidischen Raumes konstruiert, und nicht nach der Relationalität des Affektes.

Die Figur des Traumas legt in der in *5000 Feet is the Best* skizzierten Subjektivität medienökologische Feedback- und Rückkopplungsprozesse frei. Sie ist jene Relationalität, die die in dem Installationsfilm thematisierte euklidische Ordnung der Trennung von „Bodies and Places“ unterläuft. Virtual Stress so lautet der Befund unter dem Brandon leidet und der einem PTSD-Syndrom unter medienökologischen Bedingungen einen Namen gibt. Virtual Stress markiert eine Neuorganisation von Nähe und Distanz und trägt, so ließe sich hier zuspitzen, den postkinematografischen Bedingungen einer drohnesierten Raumerfahrung Rechnung, d.h. Bedingungen unter denen der Bildschirm nicht mehr die räumlichen Trennungen (Welt/Bild) eines Fensters zur Welt vollziehen kann.

In der oben beschriebenen Sequenz, in der die simulierte Drohnenfahrt sich aus einem geneigten Winkel einer an einem See gelegenen kleinen Siedlung nähert und dabei allmählich das Panorama zu der engen Kadrange eines Suchfeldes verkleinert, in dieser Sequenz nun verhandelt ein über diese Bewegung gelegtes Voice-Over die Verwundbarkeit und traumatische Verletzung, die sich hinter dem Kontrollbildschirm angesichts eines Horrors des Bildes ereignen und vor der auch der sich in Sicherheit wiegende Blick des Piloten nicht immunisiert ist. Hierbei kreist Brandons Bericht zunächst um Abläufe, Routinen und technische Voraussetzungen vergangener Kampfeinsätze:

„Usually after we got done with work and then getting back home, you had about two hours before you had to go to sleep for work the next night. Because usually I wouldn't get home until ten o'clock the morning. And you jump in the shower, go get your breakfast. Play some video games for four hours. And then

try to sleep. A lot of guys over there, believe it or not, play video games.”

[5000 Feet 0:15:00 min.]

Die Routinen zwischen Freizeit und *work shifts* scheinen in einen gemeinsamen Rhythmus überzugehen und sind unwesentlich unterschieden. Während sich die Kamera in dieser Sequenz auf ihr Ziel zubewegt, entfernt sich die Schilderung Brandons parallel von den Banalitäten zu jenen traumatischeren Episoden, die sich ebenfalls in die Routinen einschreiben:

„And sometimes I make mistakes. I mean there's horror sides to working the predator. You see a lot of death. You know, you see it all. As I said I could tell you what type of shoes you're wearing from that far away. Hell it's pretty clear about everything else that's happening.” [5000 Feet 0:16:00 min]

Spätestens hier rückt *5000 Feet is the Best* unabdingbar ein Bild des Horrors in ein Bild des Alltäglichen ein: Die geschilderte Schärfe des Überwachungsbildes und die Qualität der Infrarotbilder — also jener Zusammenhang, der die Arbeit ihren Titel verdankt — resoniert, dies sei hier vorweggenommen, in der hochauflösenden Bildintensität des Projektion-Arrangements der Installation fort. Eben hier macht sich die Arbeit am gravierendsten die ästhetischen Reserven der kinematografischen Form zu Nutze: Es präsentiert die Auflösung und Zerstörung einer Beziehung zur Welt über einen Bericht, der ebendiese Relation als die Auflösung einer Beziehung zwischen Zuschauer und Screen bezeugt:

„Looking back on a certain situation or incident, over and over and over. Bad dreams. Loss of sleep. You know, it's not like a video game. I can't switch it off. It's always there. There was a lot of stress with that and they kind of call it virtual stress.” [5000 Feet 0:17:30 min]

Diese Schilderungen lesen sich wie traumatische Erfahrungen, die sich nun im Irgendwo nordamerikanischer Landschaften vergegenwärtigen. Diese affektive Geografie könnte ihrerseits wie zufällig einem Gedächtnis entnommen sein, das es nicht mehr vermag, Handlungen oder Erinnerungen mit den richtigen Orten, Bilder nicht mehr mit denen ihnen zugehörigen Tönen und Klängen zu verknüpfen. Ein ganzes Register einer in Freuds Werk impliziten Bildtheorie ließe sich hier aufrufen: angefangen bei den falschen Verknüpfungen einer sekundären Bearbeitung oder den Aktivitäten von Verdichtung und Verschiebung, wie sie sich in der Traumarbeit vollziehen.¹¹³ Zu denken wäre auch an die verschlungenen Topologien und zeitlichen Entgrenzungen von

¹¹³ Vgl. Freud, Sigmund: Die Traumdeutung, Bd. 2 von 10, Frankfurt am Main: S. Fischer, 1989.

Deckerinnerungen, jenen über die Phantasie sowohl mit Alltäglichem sowie Traumatischem verbundenen Bildern, die im Englischen den Namen *screen memories* tragen.¹¹⁴

Die über das Motiv des Traumas eingeführte Topologie, um das hier zugrundeliegende Argument noch einmal zu pointieren, kann als medienästhetische Verhandlung einer anderen medialen Anordnung der Konnexion — eben der Reziprozität und Relationalität — als jener der Übertragung und Konnektivität der Drohne gelesen werden. Diese andere oder parallele Ordnung wird erstens begleitet von einer medienästhetischen Relation der Bild-/Ton-Konstellation und zweitens der Beziehung zwischen Leinwand und ZuschauerInnenkörper. Doch wie lassen sich nun die Beziehungen zwischen diesem überwachend-abtastenden und dem „panoramatischen Sehen“¹¹⁵, das sich in die Landschaftsaufnahmen einschreibt, und dem akustischen Off-Raum näher beschreiben?

Michel Chion hat mit dem *acousmêtre* eine Beziehung zwischen dem außerdiegetischen Sound (eben im außerdiegetischen *Off* oder *hors-champ*) und dem sichtbaren *On-Space* näher gekennzeichnet, in der die Möglichkeit einer Ton-Bild Konfiguration angelegt ist, die nicht in einer Stabilisierung des filmischen Raums mündet. Von den entkörperlichten Stimmen oder Tönen, die Chion in Filmen wie *Psycho* interessieren, geht eine eigene Aktivität und Handlungsmacht aus, die Chion u.a. auch als „active off-screen“ bezeichnet:¹¹⁶ Stimmen, Töne und Geräusche, deren Ursprünge im Bildfeld nicht sichtbar sind und die sich in einer mysteriösen oder gar unheimlichen Sonderstellung zum audiovisuellen Kontrakt verhalten, da sie sowohl diesseits wie jenseits des filmischen Bildraumes wirken.¹¹⁷ Durch kurze Einblendung der Quellen akusmatischer Geräusche, z.B. durch einen Gegenschuss, kann dieser unheimliche Zwischenraum jedoch ins Diesseits der Diegese zurückgebunden werden, wodurch eine Stabilisierung nicht nur des Bildfeldes, sondern eben auch seiner Grenzen zu einem virtuellen oder konstitutiven Außen erfolgt.

¹¹⁴ Siehe hierzu, Friedberg, Anne: *The virtual window: from Alberti to Microsoft*. Cambridge: MIT Press, 2006, S. 17.

¹¹⁵ Einige der Beobachtungen, die die Medienwissenschaftlerin Ute Holl für den panoramatischen Blick bei Straub/Huillet prägnant beschreibt, ließen sich eingeschränkt auch für die vertikal geneigten Kamerafahrten in *5000 Feet is the Best* in Anspruch nehmen, so zum Beispiel wenn Holl die hier zugrunde liegenden räumlichen und epistemischen Beziehung beschreibt: „Zum filmischen Erbe des panoramatischen Sehens, das übrigens im frühen 19. Jahrhundert einfach auch an meterlangen Bändern von Stadtansichten eingeübt werden konnte, gehörte erstens also die Glättung der dreidimensionalen Raumillusion in eine nahezu zweidimensionale, zweitens die apparative Trennung von Raum und Betrachter, die bereits Dolf Sternberger am panoramatischen Sehen hervorgehoben hatte und schließlich eine erneute Verschränkung dieser getrennten Positionen und damit die Spaltung des Zuschauersubjekts in einen Sehenden und einen aus dem Feld vom panoramatischen Blick Angeschauten: der Riss, den Foucault als episteme des Menschen um 1800 bezeichnete.“ Holl, Ute: *Der Moses-Komplex: Politik der Töne, Politik der Bilder*. Berlin/Zürich: Diaphanes, 2014, S. 220.

¹¹⁶ Chion, *Audio-Vision*, 85f.

¹¹⁷ Ebd.

Den Ton/Bild-Konfigurationen in den drei Plansequenzen von *5000 Feet is the Best* eignet eine akusmatische Dimension, doch lassen sich die hier ins Spiel geratenen medialen Anordnungen nicht umstandslos und ohne weitere Differenzierungen durch das Konzept Chions — das eben auch nichts weniger als eine komplexe filmische Raumkonzeption impliziert — erklären. Gerade für dokumentarische Beispiele bedarf die akusmatische Dimension zusätzlicher Erläuterungen und differenzierter Beobachtungen. Thomas Elsaesser hat in diesem Zusammenhang daran erinnert, dass der Voice-Over im Dokumentarfilm, gerade aufgrund seiner starken auktorialen Funktion und der Fähigkeit, aus einer „scheinbaren Allgegenwärtigkeit, Allwissenheit und Unsichtbarkeit“¹¹⁸ heraus zu operieren, in den 1960er mit dem Vorwurf „manipulativ und autoritär“ konfrontiert und unter dem Stichwort „voice of God“ aus gängigen Strömungen des Dokumentarfilms verbannt wurde.

Das Voice-Over Brandons hängt mit dieser Wirkung und „Macht des *acousmetre*“¹¹⁹ eng zusammen, obwohl in seiner Erzählung eigentlich zunächst eine ganz andere Figur auftauchen müsste, nämlich jene Position der Zeugenschaft. *Fasts Installationsfilm* ist aber auch hier nicht an einem konkreten dokumentarischen Subjekt noch an der Figur des Zeugen interessiert. Brandons Erzählungen vergegenwärtigen sich nicht in den Aufnahmen von Landschaften, die eben Teil dieser erzählten Vergangenheit ist. Die affektive Geografie dieser Sequenzen entfaltet sich aus einem inkommensurablen Abstand der Gegenwart von Ton- und Bildspur und weniger aus einer synthetisierenden Überblendung von Orten und Zeiten.

Die Tonspur, und damit Brandons Zeugnis, bleibt den Bildfeldern zunächst äußerlich, sie bilden nicht die organische Einheit eines Erinnerungsbildes. Die Bewegungen der Kamera, ihre kleinen Schwenkbewegungen und Kurskorrekturen, ihr Kreisen und Senken dynamisieren und aktivieren jedoch das *hors-champ* auf eigene Weise. Denn man kann nicht umher, diese Bewegung zu verfolgen ohne auf die Frage ihrer Motivierung zurückgeworfen zu sein. Es öffnet sich daher ein *hors-champ*, ein Außen in der Gegenwart dieser Kamerabewegungen, die eine eigene (Kamera-)Subjektivität entfaltet. Es stellt sich in dieser medialen Anordnung der Drohne, ein automatisiertes Sehen aus, das bereits das Filmdenken Jean Epsteins als jenes Vermögen des Kinematographen faszinierte, die Welt über einen Blick zu erfahren, der selbst kein menschlicher ist. Diese nicht-

¹¹⁸ Elsaesser, *Abstraktion und Stofflichkeit*, S. 9.

¹¹⁹ Ebd.

menschliche Wahrnehmung markiert im Außen des Bildfeldes eine Differenz, die nicht mit der Position von Brandons Erzählungen identisch ist.

Was nun die akusmatische Dynamik dieser Sequenzen auszeichnet, ist eine immer wieder einsetzende Bewegung der De- und Relokalisierung des Voice-Over im Verhältnis zu diesen Landschaften. Denn während sich Brandons Stimme und die geschilderten Einsatzerfahrungen nicht mit der Gegenwart der nordamerikanischen Panoramen verrechnen lassen, so treten sie dennoch, trotz aller Disparität immer wieder in medienästhetisch-intensive Wahrnehmungsformation miteinander ein. Was sich auf einer anderen Ebene indes über die akusmatischen Bild/Ton-Disjunktion ästhetisch einholen lässt, ist eine beunruhigende Subjektivität, die sich sowohl aus der Gegenwart der gleitenden Bildbewegungen wie aus der Präsenz des Voice-Over Brandons entspinnt. In der Las Vegas-Sequenz lässt sich dieser ästhetische Überschuss an einer Stelle sehr deutlich beschreiben. Brandons Schilderung fokussiert auf technische Hintergründe, die sich mit der Visualität von militärischen Drohnenbildern und mithin der Frage befassen, wie die Bilder und wie die Sichtbarkeit beschaffen sei, denen sich Drohnenlenker gegenübersehen. Brandons Erzählung wechselt hierbei zu dem Beispiel eines Einsatzes hinüber und lässt dabei eine Schaulust — verstanden als ein Begehren diesem spezifisch technisch ermöglichten Modus des Sehens gegenüber — in seinen Äußerungen erahnen, die auf die Illusion einer grenzenlosen Souveränitätsposition gegenüber der in das Bildfeld eingelassenen Welt schließen lässt. In dieser Sequenz wird diese Souveränitätsfigur, die in *5000 Feet is the Best* umstandslos an die Figur des Traumas gekoppelt ist, als Phantasmagorie einer Allmachtsposition desavouiert. Das Trauma ist die Figur einer Wiedereinführung von Reziprozität. In der genannten Sequenz wird die Illusion der visuellen Souveränität über ein weiteres Motiv verhandelt — nämlich jenem der technologischen Erhabenheit. Mit dem Ausdruck „The light of God“, bezeichnen amerikanische Soldaten das mit Nachtsichtgeräten erkennbare Laserziel-System von Drohnen. Brandons Erzählung gelangt zu diesem Ausdruck in der Nacherzählung eines Einsatzes, während die Kamerafahrt weiterhin das Attraktionsbild eines nächtlichen Las Vegas vermisst:

„So we call it in and then we're given all the clearances that are necessary - all the approvals and everything else. And then we did something called „The Light of God.“ The Marines like to call it ‚The Light of God.‘ It's our laser targeting marker. We just send down a beam of laser and when the troops put on their night-vision goggles they'll just see this light that looks like it's coming from Heaven. Poof! Right on the spot. Coming out of nowhere from the sky! It's quite beautiful.“ [*5000 Feet*, 0:28:30 min.]

Nur wenige Sätze später geht Brandon zu einer Schilderung seiner PTSD-Symptome über, die sich, wie er erwähnt, nach einigen derartiger Einsätze bemerkbar machten. Die Figur einer technologischen Erhabenheit, die mit dem „Light of God“ — aber ebenso über die bereits im Titel adressierte bildlich Auflösungskapazitäten eines drohnesierten Sehens adressiert ist — verhandelt ein Wirkpotential des Bildes, das über die menschlichen Sinne und Wahrnehmung und seine – im Kantschen Verständnis – Vorstellungskraft hinausgeht. Der Darstellbarkeit entzieht sich aber nicht nur eine, in der Wiederholung den Reizschutz unterlaufende affektive und traumatische Erfahrung, sondern gerade auch die Vernetzung und Verteilungsprinzipien dieser über digitale Netzwerke organisierten Gewalt-Logik. Nicht zufällig erwähnt Brandon einen verteilten Zuschauerraum - es ließe sich pointieren, eine ganze (post-)kinematografische Zuschaueranordnung - im selben Zusammenhang wie er auf die fortschleichende Entwicklung der traumatischen Struktur zu sprechen kommt:

„And usually we have outside observers who come into the GCS (Ground Control Station) at this point. Just to kind of watch and to monitor the situation. And the people who sit in the main building, they have projected images up on the wall of the camera feeds that are coming out. Like everything up to the Pentagon can see what we're doing on this feed. And we fired off a Hellfire missile and got the target. I mean, it didn't quite stand in to me, „Hey! I just killed someone!“ My first time. It was within my first year there. It didn't quite impact. You know, it was later on through a couple of more missions that the dreams started.“ [5000 Feet, 0:29:30 min.]

Wie überträgt sich diese über den Voice-Over vermittelte Erfahrung nun in die mediale Anordnung des Installationsfilms? Wie sind diese medienästhetischen Wirklichkeiten miteinander verknüpft? Kamerafahrt und Voice-Over simulieren die in die technisch-medialen Anordnung des Dispositivs der Drohne eingelassenen Machtkonstellation. Brandons dichte Beschreibung zeugt indes von einer gescheiterten Besetzung einer Position innerhalb dieser Machtfiktion. Bild und Ton sind hier nicht-repräsentativ aufeinander bezogen, d.h. sie sind durch Intensitäten über ein filmisches Außen miteinander gekoppelt. Die Kamerafahrt in Las Vegas gibt dort eine immersive Erfahrung frei, wo Brandon von einer entgrenzten und überschreitenden Wirkung der hochauflösenden Drohnenbilder berichtet. Mit Maria Muhle ließe hier von einer „geteilten Medialisierung“ sprechen. Denn in der „ästhetischen Erfahrungssituation“ vor dem projizierten HD-Bild des Installationsfilmes wird eine „strukturelle Ähnlichkeit erfahrbar gemacht, die hier nicht so sehr die historische als vielmehr die geografische Distanz aufhebt“ und dies „durch die Einführung und immersive Weiterführung einer

geografisch oder historisch entfernten Wirklichkeit in einer gegenwärtigen Wirklichkeit.“¹²⁰ Zu keinem Punkt ist in dieser immersiven Erfahrung eine ästhetische Differenz kassiert, auch hierfür ist die komplexe Konfiguration von Bild und Ton verantwortlich, dies ließe sich Muhles Argumentation hinzufügen. Wo Muhle jedoch die ästhetische Differenz gerade über eine „kritische Distanzierung“ und die „Uneigentlichkeit des Dargestellten“¹²¹ fasst („nichts davon ist verfügbar, also wirklich, echt oder dokumentarisch, alles ist vermittelt, verschoben, verfremdet“¹²²), kann die Komplexität dieser filmischen und installativen Anordnung ebenso, so die hier vertretene Lesart, über eine medienästhetische Perspektive erklärt werden. Auch wenn *5000 Feet is the Best* nicht in dokumentarische Echtheit oder ein „Bild der Realität“, also einen epistemologischen Bildzugriff investiert, so kann die Arbeit ihre affektive Potentialität (eben die einer „geteilten Medialisierung“) lediglich entfalten, weil sie, wie sich mit Lorenz Engell und Ishgapour Youssef formulieren ließe, in einen medienästhetischen Modus der „Realität des Bildes“ wechselt.¹²³ Es ist dies ein Wirklichkeitsmodus, der nicht ein Bild der äußeren Realität liefert, sondern die „Realität der Anordnung und der Relationierung selbst“.¹²⁴

In dieser Wirklichkeit des Bildes, die eben auch in einer Realität zwischen On/Off, Ton- und Bildspur geborgen ist, verankern sich die wesentlichen Relationen in *5000 Feet is Best*. So verräumlicht sich in den nordamerikanischen Panoramen, den Wüsten Nevadas, den Lichtern Las Vegas' und den Vergegenwärtigungen unwirklich bleibender Landschaften Afghanistans und Pakistans ein Beziehungsgeflecht, das nicht nur aus geografischen, sondern eben auch geopolitischen Beziehungen besteht. Sie sind das Ergebnis jener transversalen filmischen Bildung zwischen

¹²⁰ Muhle, Maria Omer Fast: '5,000 Feet is the Best'. In: ZFM Zeitschrift für Medienwissenschaft 11 (2014), 2, S. 91-101, S. 99.

¹²¹ Ebd. S. 101.

¹²² Ebd. S. 99

¹²³ Engell, Lorenz: Teil und Spur der Bewegung: Neue Überlegungen zu Iconizität, Indexikalität und Temporalität des Films. In: Daniel, S.: Der schöne Schein des Wirklichen: Zur Authentizität im Film. Konstanz: UVK, 2007, S. 15-40, S. 37.

¹²⁴ „Wird die Realität in Abhängigkeit vom Zeichen begriffen, dann handelt es sich um eine unmittelbare, präsentierte und in diesem Sinne fiktionale Realität. Wird sie unabhängig vom Zeichen begriffen, dann handelt es sich um eine dynamische, äußere; repräsentierte und in diesem Sinne dokumentarische Realität. Neben diese beiden aber tritt nun ein dritter Realitätstyp, der nicht mehr eine dingliche, substantielle Realität meint, sondern das, was Wittgenstein einen ‚Sachverhalt‘ nennt oder auch ‚das, was der Fall ist‘, nämlich eben ein bestimmtes Verhältnis der Dinge zueinander. Statt der einfachen Gegenstände unseres Erfahrungsschatzes treten uns in diesem Modus die Verhältnisse entgegen, in die die Dinge eingespannt sind, ihre Zusammenhänge, anstelle der Dinge selbst die ‚Ordnung der Dinge‘. Es geht also hier nicht mehr um die Realität, wie sie vom Zeichen bezeichnet wird, sondern um die Realität der Bezeichnung selbst, nicht mehr um das Bild der Realität, sondern um die ‚Realität des Bildes‘.“ Ebd.

optischen und akustischen Situation, die Gilles Deleuze als ein Weben „nicht-lokalisierbarer Relationen“ gefasst hat.¹²⁵

Immer wieder entstehen so neue Topologien in den Wirklichkeitsschichten des filmischen Raumes: zwischen den Erinnerungen Brandons, seinen Schilderungen alltäglicher Routinen und den Bewegungsabläufen der Luftaufnahmen, in denen sich Landschaften abbilden, die vorübergehend selbst zu mentalen oder affektiven Orten werden. Mal korrespondieren diese Orte mit den Erzählungen, sodass Sagen und Zeigen kurz in Beziehung treten. So zum Beispiel, wenn Brandon erwähnt, dass er einmal einen Geistlichen aufgesucht hat, um sich seines seelischen Leides zu erleichtern, während gleichzeitig zu dieser Erzählepisode die Kamera eine Kirche im Sucher isoliert. Die drei Plansequenzen selbst verlieren dabei nie eine grundlegende Bedrohlichkeit und dennoch verweisen sie auch auf all jene Aufnahmen von Amateurfilmen, die auf Seiten wie Dronestagram eine gar kindlich-naive Schaulust ausstellen, die Welt aus der Vogelperspektive visuell zu erschließen. Affektive Relationen rücken daher nicht nur geografisch weit Entferntes in unmittelbare Verhältnisse der Nähe. Die deiktische Erfahrung, welche die medialen Bedingungen von Drohneneinsätzen aufrufen, und sich gerade in jener „inherent contradiction in being there and not being there“¹²⁶ abzeichnen, rücken in *5000 Feet is the Best* ebenfalls alltägliche wie traumatische Erlebnissen in gemeinsame optische und akustische Konstellation.

Mit *Bringing the War Home* hat Martha Rosler eine berühmte Serie von Collagen betitelt, die Bilder US-amerikanischer Kriegsschauplätze zurück auf heimische Territorien und in die eigenen Wohnzimmer montiert.¹²⁷ In der Medienökologie der Drohne und der Topologie des Traumas sind die deiktischen Koordinaten einer sauberen Trennung von dort und hier bereits immer schon durch eine affektive Geografie unterlaufen. Das Trauma als Figur dieser Medienökologie macht auf andere Konnexionen und Relationen, auf Verbindung und Unterbrechung von Innen und Außen aufmerksam. Es ist dies eine Logik der Neuverkettung, die Gilles Deleuze eben mit dem Affekt und dem Affektbild beschrieben hat.

¹²⁵ „Wenn wir ein Buch lesen, ein Schauspiel oder Bild betrachten, besonders dann, wenn wir selbst Autor sind, kommt ein analoger Prozeß in Gang: wir bilden eine Transformationsschicht, die eine Art transversaler Kontinuität oder Kommunikation zwischen verschiedenen Schichten erfindet und zwischen ihnen eine Gesamtheit nicht-lokalisierbarer Relationen webt.“ Deleuze, *Zeit-Bild*, S. 164.

¹²⁶ Simblist, Interview.

¹²⁷ Vgl. zu der konzeptuellen Nähe in der Bearbeitung der politischen Topologie von Krieg und Trauma, Muhle, *5000 Feet*, S. 99; oder Kotz, Liz: *Bringing the War Home*. In: Milena Hoegsberg und Melanie O'Brian: *Omer 5,000 Feet is the Best*. Oslo: Sternberg Press, 2012, S. 49-63.

Bekanntermaßen verzeichnet Deleuze für die sich im modernen Kino artikulierende traumatische Erfahrung, dass sie Ausdruck einer Welt ist, die sich nicht länger über eine rein optische Perspektive erschließen lässt. Es ist mithin die Möglichkeit einer, an den Rahmen menschlicher Wahrnehmung gebundenen Weltschau¹²⁸, die für ihn in Mitleidenschaft gezogen ist: „Von daher ist es notwendig, daß das Kino nicht die Welt filmt, sondern den Glauben an die Welt, unser einziges Band.“ Deleuze entwickelt für diese neue Beziehung von Bild und Welt ein Modell des Filmbildes als Relation, d.h. einer Beziehung jenseits der Terme eines übergeordneten Syntagmas. Man muss die Emphase des Neuwebens der Beziehungen von Welt und Bild in den Kinobüchern auch und gerade vor dem Hintergrund jener ruinösen Erfahrungen des Krieges und der zertrümmerten urbanen Landschaften europäischer Metropolen im 20. Jahrhundert lesen, aus denen sich auch die politischen Potentialitäten des modernen Films begründen.¹²⁹ Aus dieser historischen Lage heraus gibt es kein zurück zu den idealistischen Konstruktionen von Ganzheiten und Syntagmen großer Erzählungen. Dem modernen Nachkriegskino oblag es für Deleuze prinzipiell andere Beziehungen neuer Qualität zu entwickeln.

Deleuze widmet diesen neuen Beziehungen des Kinos im Grunde die ganze philosophische Unternehmung des zweiten Kinobuches, dem Zeitbild. Bereits mit der Logik des Affektbildes jedoch, jenem in *Kino I* beschriebenen Intervall der Unterbrechung und Neuverkettung zwischen Wahrnehmungen, Aktionen und Reaktionen, sind die wesentlichen Umrisse einer anderen Logik der Konnexion und Relationierung bereits theoretisch ausgestaltet und münden letztlich in dem prominenten Bild des *beliebigen Raumes*.¹³⁰

Mit dem beliebigen Raum ist in den Kinobüchern das Bild der Unterbrechung eines sensomotorischen Bandes oder Handlungsschemas des klassischen Kinos adressiert. Es handelt sich hierbei um einen abgetrennten Raum („déconnecté“), der gerade aus dieser Trennung neue Verbindungen gewinnt. Hervorgerufen ist diese Disjunktion durch eine Überreizung des

¹²⁸ In gewisser Hinsicht gipfelt Deleuze Argumentation in einer konstatierenden Geste des Verlusts der Bedingungen der Möglichkeit, die Relation zwischen Welt und Bild als eine Konstruktion eines „Fensters zur Welt“ zu erfahren. Zugleich ist Deleuzes konstatierender Geste auch ein performativer Zug der Überwindung dieses Paradigmas und seiner impliziten Vorstellung von Repräsentation und Subjekthaftigkeit eingeschrieben.

¹²⁹ Implizit ist der Neuausrichtung von Adressierungsweisen des Modernen Kinos eine Ablösung von kausalen und linearen Handlungsverläufen, die nicht zuletzt die Frage der Sinn-Produktion und Kohärenz der erfahrenen filmischen Welt betrifft - was die Bedingung dafür ist, dass Deleuze die Frage des Kinos überhaupt als eine Krise des Sinns umzuformulieren vermochte. Diese Krise ließe sich auch als Verschiebung der Verhältnisse zwischen der Ebene der Intensitäten (Erstheit) und ihren Relationen (Dritttheit) — verstanden als Rahmungen von logischen Handlungszusammenhängen — beschreiben.

¹³⁰ Deleuze, *Bewegungs-Bild*, S. 153f.

sensomotorischen Schemas, womit das Motiv des Traumas der Nachkriegs-Situation ebenso adressiert ist wie eben auch die filmischen Reflexe auf diese Situation, welche sich am deutlichsten in den Landschaften des italienischen Neorealismus artikulieren. Den beliebigen Raum führt Deleuze mit dem Affekt bzw. dem Affektbild eng. Beiden eignet ein Moment der Unterbrechung ebenso wie der Neuverkettung von Bildern und Beziehungen. Einher geht mit dieser Neuverkettung eine Dissoziation und Herausbildung der von Deleuze sog. „rein akustischen“ und „rein optischen“ Bilder und Situationen, die nun in ein neues, „indirektes und inkommensurables Verhältnis“ zueinander treten.¹³¹ Die Figuren, die sich durch diese abgetrennten Räume bewegen, finden sich selbst in der Rolle von ZuschauernInnen wieder, die auf das sie umgebende Milieu kaum mehr reagieren können. Sie registrieren lediglich noch eine Umwelt in der Alltag und Extremsituation (Trauma) auf Engste miteinander verschränkt sind.¹³² Es ist dies die Trennung und qualitative Neu-Knüpfung einer Beziehung von Wahrnehmung und Handlung über das Intervall des Affekts.

Diese Logik des Affekts und seine andere Ordnung der Verknüpfung lässt sich für *5000 Feet is the Best* über zwei Linien produktiv in Anschlag bringen. Die langen Plansequenzen, mithin das gleichmäßig Gleiten der Kamerabewegungen und die sie begleitenden Bild-Ton-Disjunktionen entfalten im ästhetischen Erleben der ZuschauerIn vor der HD-Projektion die Paradoxien eines drohnesierten Überwachungsbildes, in dem geografische Distanz und affektive Immersion als eine geopolitische Relation wahrnehmbar werden.

Die zweite Ebene betrifft die Zeitlichkeit oder vermeintliche Syntagmatik dieser Arbeit, die das Thema des Traumas (oder „Virtual Stress“) an die installative Form und ihre Loop-Struktur zurückbindet. Aus der als Loop oder fortlaufender Reprise angelegten zeitlichen Struktur entfalten sich dabei Bedeutungsbeziehungen zwischen den zunächst disparat scheinenden Segmenten des Installationsfilms. Zugleich geben die unterschiedlichen Erzählungen der Installation auch eine Fülle von visuellen Informationen und sprachlichen Cues frei, die als Querverweise, Keywords oder Suchbegriffe eines übergeordneten Bedeutungs- und Sinnzusammenhangs zu fungieren scheinen. Dennoch entwickeln diese Episoden nicht die Bindungskräfte, um sich zum Ganzen einer kohärenten Erzählung zu formieren. Eben dieselben Elemente und Information entfalten letztlich gar eine hermeneutische Widerständigkeit und Überschüssigkeit an Bedeutungsrelationen, die sie

¹³¹ Deleuze, *Zeit-Bild*, S. 356

¹³² Ebd. S.13f.

nicht in ein kohärentes Narrativ, sondern lediglich in ein spekulatives Beziehungsgeflecht Eingang finden lässt. Lassen die Plansequenzen über eine Subjektivität hinter den automatisierten und nichtsdestotrotz motiviert scheinenden Kamerabewegungen spekulieren, so ist es das Prinzip einer mentalen und doch zugleich seltsam kontingenten Verknüpfungsleistung (z.B. einer traumatisierten mentalen Dysfunktion), die sich in den drei von dem Piloten erzählten Kurzgeschichten bemerkbar macht.

Während die Plansequenzen über die Figur des Traumas und die affektive und immersive Adressierung — so die bis hier überprüfte These — eine postkinematografische Subjektivität verhandelt, indem sie eine strukturelle Ähnlichkeit der Wahrnehmungssituation zu jener der ZuschauerIn in der Installation herstellt, so gibt *5000 Feet is the Best* noch einem weiteren postkinematografischen Problemkomplex statt, der sich eben genau über die kurzen narrativen Episoden entfaltet und mit den aufgenommen Interviews eine offene medienästhetische Anordnung herausbildet.

In Insgesamt drei reenacteten Interviewszenen zwischen Brandon (gespielt von Dennis O'Hare) und einem Interviewer – einem Alter Ego Fast, dessen Rolle als Zuhörer und Beobachter zwischen der eines investigativen Journalisten und Therapeuten unentschieden bleibt – wird jeweils in drei kürzere Erzählungen übergeleitet. In diesen Episoden hören wir ebenfalls ein Voice-Over (mit der Stimme des reenacteten Piloten), der nun im auktorialen Gestus drei kurze Geschichten erzählt, die an Orten in Las Vegas (Hotelzimmern und Casino Lobby) spielen. Die Frage, ob und in welchem Zusammenhang die Anekdoten zu den Erfahrungen Brandons als Drohnenkommandeur stehen, bleibt rätselhaft offen und wird auch von dem Interviewer wiederholt aufgeworfen: „Wait, what has this to do with being a drone pilot?“ Auch diese Frage stellt sich dem Piloten und damit der ZuschauerIn in der Installation insgesamt drei mal, wobei der fast identische, sich wiederholende Aufbau dieser Szenen — und die ausbleibende Markierung des Loops — zugleich eine Unsicherheit darüber auszulösen vermag, ob eine gerade zu sehende Sequenz nun schon zuvor betrachtet wurde, man also die *Reprise* bereits einmal durchquert hat.¹³³ Man könnte in diesem Modus der Adressierung einen narrativ-kognitiven Gegenpol zu der stärker affektiv-immersiven Einstellungen vermuten. Es liegt jedoch näher diesen Abstand innerhalb der Inszenierung, aber auch das komplexe Zusammenspiel dieser unterschiedlichen Adressierungsweisen in Fast's Installationsfilm

¹³³ So entwickelt sich eine Form des offenen Suspense, die angesichts der Aufmerksamkeitsökonomien des Museums durchaus produktive Momente bergen kann.

als zwei Dimensionen einer komplexen Konstruktion einer postkinematografischen Subjektivität zu verstehen, die in den medialen Anordnungen von *5000 Feet is the Best* selbst medienästhetisch interpretiert wird.

Fasts Filme werden häufig mit einem *narrative Turn* im Ausstellungskino in Verbindung gebracht. Eine der den nun folgenden Überlegungen implizite Beobachtung geht davon aus, dass den narrativen Tendenzen von Fasts Filmen zugleich ein Spiel mit dem Aussetzen narrativer Konstruktionen und Adressierungen eignet. Hierbei soll es dabei nicht darum gehen, die alte Frage nach den narrativen oder a-narrativen Formen des Films wiederaufzunehmen. Anstelle „narratologischer Strategien“¹³⁴ soll jedoch in *5000 Feet is the Best* stärker das Konzept der Fabulation ins Zentrum rücken – jenes Konzept also, welches Deleuze im Kontext einer neuen „Analytik des Bildes“ situiert hat. Die Fabulation verfährt narrativ, doch geht sie bereits aus den Residueen einer narrativen Raumkonstruktion hervor. Fabulation und Trauma sind beides Motive der Neuverknüpfung innerhalb einer audiovisuellen Ordnung in der z.B. die Szene eines therapeutischen Narrativs nicht mehr funktioniert.

Der Loop und die Wiederholung sind bei Fast und Deleuze daher auch Organisationsprinzipien, die mehr und mehr Komplexitäten produzieren, anstatt Informationen abzutragen oder sie zu integrieren. Der Loop steht daher auch in *5000 Feet is the Best* am Beginn einer Erfahrung, die nicht in einer Ordnung von narrativen Informationen zum Stillstand gerät. Er mündet auch nicht in die rekursive Schleife einer Rekonstruktion (Komplexitätsreduktion), Erinnerung oder Genesung. Der Loop-Struktur ist hierbei immer schon ein generatives Prinzip inhärent, das es nun näher zu bestimmen gilt.¹³⁵

¹³⁴ Muhle, *Reenactment*, S. 98.

¹³⁵ Man könnte diese Struktur auch mit dem Mannigfaltigkeits-Prinzip (N-1) aus den Tausend Plateaus näher bestimmen: „Es hat weder Anfang noch Ende, aber immer eine Mitte, von der aus es wächst und sich ausbreitet. Es bildet lineare Mannigfaltigkeiten mit n Dimensionen, die weder Subjekt noch Objekt haben, die auf einer Konsistenzebene verteilt werden können und von denen das Eine immer abgezogen wird ($n-1$). Eine solche Mannigfaltigkeit kann in ihren Dimensionen nicht variieren, ohne ihre Beschaffenheit zu verändern und sich völlig zu verwandeln. Im Gegensatz zu einer Struktur, die durch eine Menge von Punkten und Positionen definiert wird, sowie durch binäre Beziehungen zwischen diesen Punkten und durch bi-univoke Verhältnisse zwischen den Positionen, besteht das Rhizom nur aus Linien: aus Dimensionen der Segmentierungs- und Stratifizierungslinien, aber auch der Flucht- und Deterritorialisierungslinie, einer äußersten Dimension, in der die Mannigfaltigkeit, der Fluchtlinie folgend, sich völlig verwandelt und dabei ihre Beschaffenheit verändert“. Deleuze, Gilles, Guattari, Félix: *Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus*. Berlin: Merve Verlag, 2005, S. 36.

2.6 Loose Connections: Eine ‚neue Analytik‘ des Bildes

Die Weise, auf die in Fast's Plansequenzen eine politische Relation aus der Disjunktion von Ton und Bild gewonnen wird, aber auch die Verkettung und Schichtung von Bildern, in denen sich auch Elemente einer nicht-menschlichen Wahrnehmung artikulieren, korrespondieren mit jener „neuen Analytik des Bildes“, die Gilles Deleuze angesichts einer sich bereits in den 1980er abzeichnenden Präsenz elektronischer und digitaler Bilder antizipierte. Deleuze attestiert diesen Bildern die Eigenschaften, einer neuen „zerebralen Verknüpfung“ und der *Ungerichtetheit* („omnidirectionell“) einer Komposition zu unterliegen, die bereits nach den Mustern von „Datennetzen“ operiert („ein neues Bild aus einem beliebigen Punkt des vorhergehenden Bildes entstehen kann“). Die Logik dieser neuen Bilder entstammt bereits der Datenverarbeitung und den Informationstafeln der 1980er. Sie sind daher, dies deutet Deleuze bereits an, nicht mehr eigens auf ein menschliches BetrachterInnensubjekt zugeschnitten. Ihr „elektronischer Automatismus“ und ihre „fortlaufende Reorganisation“ sind es, die eine neue Analytik und eine neue Form ihrer Lektüre erforderlich machen. Implizit ist diesen Formulierungen auch eine These über die Subjektivität einer ZuschauerInnenposition, die über eine Ausrichtung auf eine rein menschliche Sensorik hinausgeht.¹³⁶

Es sind nur einige wenige Stellen, in denen sich Deleuze auf mögliche Konzeptionen oder Konstellationen eines sich hieraus ableitenden ZuschauerInnen- oder Rezeptionsmodus explizit bezieht. Eine Ausnahme bilden jedoch die Ausführungen zu den Filmen von Jean-Marie Straub und Daniele Huillet, die, so kann man es dem letzten Kapitel des Zeit-Bildes durchaus entnehmen, zusammen mit den Filmen von Hans Jürgen Syberberg oder Marguerite Duras eine Logik der neuen elektronischen Bilder am klarsten vorwegnehmen. Dieser Umstand hängt für Deleuze auch damit zusammen, dass im elektronischen, oder Videobild, dessen sich z.B. Godard bedient, eine neue „Psychomechanik“ angelegt sei. Mit dieser „Psychmechanik“ ist nichts anderes als ein neuer *Automatismus* der Konnexion adressiert. Hiermit ließe sich im Zeit-Bild die Beobachtung eines (post-)kinematografischen Motiv des Wandels indentifizieren. Dieser Wandel betrifft insbesondere den Eigensinn der Verknüpfung von Bildern. Dieser Argumentation des Zeit-Bildes liegt nun aber keineswegs ein technikdeterministisches Verständnis zugrunde. Denn der „neue geistige Automatismus [zerebrale Schöpfung und Verknüpfungen, Anm. SvSe] und die neuen psychischen

¹³⁶ Deleuze, *Zeit-Bild*, S. 339.

Automaten sind nämlich eher von einer Ästhetik als von einer Technologie abhängig“¹³⁷. Wie ist nun diese Beziehung von Ästhetik und Technologie in Deleuze Formulierung zu verstehen?

In einer Argumentation, die jener Unterscheidung von Diagramm und Dispositiv verwandt ist, in der Deleuze eben herausstellt, dass die Etablierung einer untergründigen Ordnung von unsichtbaren Kräften (Diagramm) sichtbaren Anordnungen der Dispositive vorausgeht, ist auch das Kino der Moderne in die Etablierung einer ästhetischen Ordnung des Bildes verstrickt, die in den letzten Kapiteln des Zeit-Bildes auch als „Fusion des Risses“ beschrieben wird. Die Montage, die aus dieser Fusion entsteht, bringt fortan irrationale Beziehungen in Anschlag. Diese Ordnung findet in den „Widerstands-Disjunktionen“ von Straub/Huillet einen ihrer Höhepunkte.¹³⁸

Hier sind es die dynamischen Schichtungen eines Bildes, eine regelrechte *Stratigrafie* akustischer und optischer Bilder, welche Deleuze in den Panoramen und Landschaften von Filmen wie *Othon*, *I Cani del Sinai* aktualisiert sieht. Ton und Stimme stünden hier in einem andauernden kafkaesken Widerstreit mit Gesetzen, Texten und Partituren (Moses und Aaron, Magdalena Bach) denen gegenüber sie eine Autonomie des Sprechaktes behaupteten. Der Einsatz der Stimme eröffne hierbei eine neue Qualität und Dimension, mithin eine Diagonalität des Bildes:

„Der Sprechakt legt sich quer über alle visuellen Bilder, die er durchzieht und die sich ihrerseits wie geologische Profile, wie archäologische Schichten anordnen, je nach ihren Brüchen und Lücken“.¹³⁹

Aus den Brüchen und gelösten Nahtstellen entstehen neue Verbindungen, welche einer je eigenen Qualität angehören. Zu ihren wesentlichen Eigenschaften zähle zudem, dass sie Relationen über eine konstituierende Disjunktion zwischen akustischem und visuellem Bild implementieren. Deleuze greift hier auf das Bild des Kreislaufs und der zirkulären Bewegung zurück, die jedoch „niemals mehr ein Ganzes bildet“ und ein „Inkommensurabilitätsverhältnis, nicht etwa das Fehlen eines Verhältnisses“¹⁴⁰ einsetze.

Es soll an dieser Stelle weder darum gehen, die politische Medienästhetik Straub/Huilllets mit jener *Fasts* zu vergleichen — dafür scheinen sie nicht nur auf den ersten Blick zu sehr in jeweils höchst unterschiedliche Traditionen und Problemkomplexe eingelassen zu sein. Noch soll hier der Versuch unternommen werden, der Installation *5000 Feet is the Best* oder *Fasts* kinematografischen

¹³⁷ Ebd. S. 341f.

¹³⁸ Ebd. S. 326.

¹³⁹ Ebd. S. 325.

¹⁴⁰ Ebd.

Verfahren *per se* einen Ort in der Klassifikation filmischer Zeichen der Kinobücher zuzuordnen. Die Konzeption des Bildes und die ihm zugrundeliegende Logik der Verkettung und Relationalität, welche Deleuze in den Filmen Straub/Huillet freilegt, verweist auf ein System von Beziehungen zwischen Akustischem und Visuellem, das in einem Maße über Affektivität organisiert ist, das bereits über das Kino hinaus auf neue Ökologien des Filmbildes verweist. Die sich in fortlaufender Rekonfiguration befindlichen Serien und Ton-Bild-Divergenzen in Fast's Projektionsinstallation lassen sich über die Fluchtlinie dieser Bewegung weiterverfolgen.

Der Umstand, dass man den Raum, in dem der Installationsfilm projiziert wird, jederzeit, den Verabredungen und Maßgaben von Ausstellungsräumen folgend, betreten und wieder verlassen kann, bringt die Annahme mit ins Spiel, ein kohärentes oder sinnvolles Bild der Zusammenhänge zwischen den dokumentarisch anmutenden Sequenzen, den fiktiven Geschichten und eben zwischen den verschiedenen Landschaften und geografischen Referenzen erschließe sich nach der Sichtung der Gesamtlänge der Arbeit. Diese Erwartung stößt aber lediglich auf die Erfahrung, dass die Etablierung eines Zusammenhangs zumindest nicht mit der Länge der Arbeit (oder der Zeit der Projektionsdauer) zusammenfällt. Man trifft immer wieder auf Lücken und Leerstellen, die eine narrative Schließung parallel zur Beendigung des Loops verunmöglichen, dafür jedoch einen erneuten Impuls für die nächste Reprise und somit Rekonfigurationen der Zusammenhänge von Informationen, Tönen und Bildern liefern. Zudem ist es so, dass jede Wiederholung, jede Relektüre neue — fabulierte — Verstrebungen generiert, die einen Gesamtzusammenhang immer wieder mit neuen Informationen oder zuvor unentdeckten Eindrücken anreichern. Ein medienästhetischer Vorgang, der gewisse Ähnlichkeiten mit Modellen rekursiver Datenverarbeitung aufweist.

Es scheint sich jedoch noch ein anderer Zusammenhang zu öffnen: Denn eine andere filmische Praxis, erfordert, auch dies stand für Deleuze fest, ebenfalls andere Wahrnehmungsmodalitäten, genauer: sie erfordert eine Aktivität der Wahrnehmung, welche in eine „Analytik des Bildes“ mündet. Diese Verschiebung, die im Wesentlichen die Relationalität zwischen ZuschauerIn und Milieu betrifft, öffnet sich auch aufgrund des Verlusts jedweder Totalität auf ein Außerhalb der akustischen und visuellen Situationen. Wie die ProtagonistInnen des modernen Kinos selbst, verlangt der Verlust von Linearität und der Kohärenz narrativer Architekturen, dem Zuschauer eine „Anstrengung des Gedächtnisses und der Imagination“ ab, und stellt ihn — so Deleuze, Noël Burch zitierend — vor das Erfordernis einer Lektüre: „Lesen heißt: Bilder neu verketteten, nicht nur

verketten; es heißt: Bilder drehen, umkehren, statt bloß der Vorderseite zu folgen: eine neuartige Analytik des Bildes.“¹⁴¹

Hinsichtlich der in *5000 Feet is the Best* verhandelten medienökologischen Beziehungen und Umrisse einer (post-)kinematografischen Subjektivität lassen sich hier weiterführende Überschneidungen unterstreichen. Auf der Ebene einer ästhetischen Politik der Disjunktion, der Trennung des Akustischen vom Visuellen, ergeben sich trotz aller formaler Unterschiede der filmkünstlerischen Positionen von Straub/Huillet und Fast produktive Parallelen. Diese betreffen vor allem die Lösung eines Sprechaktes aus der Einheit des Bildes, der sich dann seinerseits in einen „Akt des Fabulierens“ transformiert und ein generatives Prinzip in Bewegung versetzt. Auch bei Fast lässt sich dieses Prinzip als in den Prozessen einer *stratigrafischen* Verschichtung disparater Ebenen verfasst beschreiben — sie betreffen sowohl geopolitische wie medienökologische Beziehungen. Zweitens lässt sich über die von Deleuze beschriebene neue Ordnung des Bildes, die sich von den Zugriffsweisen eines menschlichen Betrachters (Vertikalität des Bildes) zunehmend entkoppelt, eine weitere medienökologische Figur gewinnen. Über die Ebene des Affekts und des Traumas kann eine erste medienökologische Figur der Relationalität und Reziprozität in das Modell der Immunisierung des Drohnenkrieges eingeführt werden. Ein zweites medienökologisches Motiv lässt sich über die narrativen Episoden — ebenfalls in der Art ihrer Neuverknüpfung — gewinnen. Es handelt sich hierbei um das Motiv des Wandels. Dies wäre ein medienkultureller Wandel in der Art und Weise wie Bilder zunehmend über Informations- und Datenflüsse zirkulieren und in menschlichen und nicht-menschlichen Membranen (zwischen Leinwand und Gehirnen) zerebral neu verarbeitet werden. Diese Operationsstufen des Bildes sind bereits in Deleuzes Idee einer neuen Analytik aufgenommen.

Auf den letzten Seiten des Zeit-Bildes zeichnet Deleuze die Parallele zwischen den Transformationen in den Ordnungen des Bildes, wie sie im modernen Film vollzogen werden und den bevorstehenden kybernetischen Prozessen der Datenverarbeitung immer deutlicher nach.¹⁴² Die so entstehenden Entkoppelungen und Verknüpfungen nehmen immer mehr die Züge „irrationaler Beziehungen“ an. Denn „das Visuelle und das Akustische rekonstruieren kein Ganzes“ so Deleuze resümierend, „sondern treten, entsprechend zwei dissymmetrischen Bahnen, in eine ‚irrationale‘ Beziehung ein“.¹⁴³ Die medienästhetische Reichweite dieses Wandels klingt in dem

¹⁴¹ Ebd. S. 314

¹⁴² Vgl. ebd. S. 340-346.

¹⁴³ Ebd. S. 343.

Befund nach: „Das audiovisuelle Bild ist kein Ganzes, es ist eine ‚Fusion des Risses‘.“ Dort wo die Beziehungen irrational erscheinen, werden die Kunstgriffe ihrer Verkettung vernehmbar. Die Akte des Fabulierens stehen hiermit in unmittelbarer Beziehung, sie organisieren „visuelle Daten“, so Deleuze, in „übereinanderliegenden, einander ständig durchdringenden Schichten“, die sich „mit veränderlichen Nivellierungen, Rekurrenzbeziehungen, Stößen, Vertiefungen, Einbrüchen und Verschüttungen“ anders und neu anordnen.¹⁴⁴ Audiovisuelle Relationen werden so als „Akt des Fabulierens“ lesbar.¹⁴⁵

Eben über dieses Verständnis des *Fabulierens* lassen sich die Verschiebungen zwischen dokumentarischen und fiktionalen Schichten des Bildes in *5000 Feet is the Best* als nachträgliche Effekte beschreiben. Auch hier weicht die narrative Verdichtung eines filmischen Raumes den Weitungen eines topologischen Raumes von Informationen, der durch Operationen des Fabulierens maßgeblich neu geordnet wird. *5000 Feet is the Best* bedient sich hierbei verschiedener Modi der ZuschauerInnen-Adressierung und kommt darin einer Form von ZuschauerInnschaft sehr nahe, die Marina Hassapopoulou im Kontext des *Soft Cinema* als „procedural spectatorship“ bezeichnet hat. „Procedural spectatorship“ rückt die Wahrnehmungs- und Aufmerksamkeitsprozesse sowie den Wechsel ihrer Adressierung („reorienting and remixing reception modes“) während der Rezeption von Filmen in Zusammenhang mit Interaktionen zwischen Menschen und nichtmenschlichen Datenverarbeitungsprozessen („data repetition, looping, and algorithmic recombination“).

„Just as early cinema arguably prepared audiences and worked as a buffer for shocks of technological and industrial modernity, software cinema trains the viewer in new modes of film spectatorship and new modes of narrative and affective subjectivity that correspond to the ways in which we interact with digital technologies.“¹⁴⁶

Bei Fast steht dieser Wechsel zwischen affektiven und vermeintlich narrativen Formen der medienästhetischen Adressierung zwar weniger als in den von Hassapopoulou untersuchten Beispielen im Vordergrund einer Einübung in neue digitale Umwelten. In *5000 Feet is the Best* lässt sich jedoch gerade über den offenen Aufbau der narrativen Kurzepisoden die Erfahrung machen, dass auch und gerade dieser Erzählraum bereits immer schon anderen Prozeduren der Kompression von Informationen und visuellen Daten gehorcht. In „How we became posthuman“ hat die Literaturtheoretikerin Katherine Hayles Prozesse dieser Art bereits in den frühen 2000er Jahren als

¹⁴⁴ Ebd.

¹⁴⁵ Ebd. S. 312.

¹⁴⁶ Hassapopoulou, Marina: Reconfiguring film studies through software cinema and procedural spectatorship. In: NECSUS. European Journal of Media Studies 3 (2014), 2, S. 21-42, hier S. 38.

eine verkörperte Erfahrung des Wandels einer medialen oder technologischen Umwelt beschrieben, die sie ebenfalls über das Konzept „medial ecology“ erschließt. Hayles Ansatz spürt dabei den wechselseitigen Rekonfigurationen zwischen Narrationen und der Figur des „Lesers“ nach:

„In the process, the neural configuration of the user's brain experiences changes, some of which can be long-lasting. The computer molds the human even as the human builds the computer. When narrative functionalities change, a new kind of reader is produced by the text.“¹⁴⁷

In ihrem jüngsten Buch *How we think. Digital Media and Contemporary Technogenesis* nimmt Hayles diesen medienökologischen Problemkomplex wieder auf, wenn sie die wechselseitigen Einflüsse von Datenbanken und narrativen Formen sowohl für die Produktion und Rezeption von Literatur untersucht und dabei eben jene Interferenzzone von menschlicher und nichtmenschlicher Kognition berührt.¹⁴⁸ Unter Rückgriff auf Gilbert Simondons Begriff des technischen Milieus umreißt Hayles anhand der Genese und Implementierung von prozesshaften Datenbankstrukturen jene Übergangszonen verkörperter Praktiken und technologisch-kognitiver Infrastrukturen, menschlicher und nichtmenschlicher Kognition in einem umweltlichen Modell epigenetischen Wandels. In ihrer, der neokybernetischen Literatur- und Medientheorie verpflichteten Lesart verschiedener aktueller Romane, arbeitet sie die Herausforderungen und die Reichweite dieser wechselseitigen Relation über Problemkomplexe wie beschleunigter Aufmerksamkeiten („hyper attention“), sehr kurzen oder extrem gedehnten Zeitlichkeiten und Zeitskalen („time scales“) sowie neuen rekursiven Verknüpfungs- und Datenverarbeitungstechnologien („flexible concatenation of data elements“) heraus.¹⁴⁹

Hayles close readings literarischer Texte, in denen Verfahren von relationalen Datenbanken mit narrativen Sinnbildungen operativ und in der Räumlichkeit der Texte verklammert sind, zeigen — hierin der Argumentation von Deleuze verwandt — inwiefern es gerade ästhetische Prozesse sind,

¹⁴⁷ Hayles, N Katherine: *How we became posthuman: Virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics*. University of Chicago Press, 2008, S. 47.

¹⁴⁸ „In an era when databases are perhaps the dominant cultural form, it is no surprise that writers are on the one hand resisting databases [...] and on the other hand experimenting with ways to combine narrative and database into new kinds of literature[.]“. Dies.: *How we think: Digital media and Contemporary Technogenesis*. University of Chicago Press, 2012, S. 16.

¹⁴⁹ Das Verhältnis von Datenbanken und Narrationen rückt sie in das Zentrum der folgenden, weitreichenden Überlegungen: „How have the complex temporalities of objects and humans coconstituted one another through epigenetic evolutionary processes? Along what time scales do interactions occur between humans and technical objects, specifically networked and programmable machines? What are the implications of concatenating processual and measured time together in the context of digital technologies? What artistic and literary strategies explore this concatenation, and how does their mediation through networked and programmable machines affect the concatenation?“ Ebd. S. 86.

anhand derer sich technologische Formen des Wandels und der Herausbildung neuer medialer Umweltlichkeiten prozessual beschreiben und erfahren lassen. Unter dem Begriff *Technogenese* firmiert bei Hayles daher ein komplexes Modell des medienökologischen, über Rückkopplungen und Koexistenzgefüge (Simondon) organisierten Wandels :

„Because database can construct relational juxtapositions but is helpless to interpret or explain them, it needs narrative to make its results meaningful. Narrative, for its part, needs database in the computationally intensive culture of the new millennium to enhance its cultural authority and test the generality of its insights. The dance (or as I prefer to call it, the complex ecology) of narrative and database has its origins in the different ontologies, purposes, and histories of these two cultural forms.“¹⁵⁰

Einige der wesentlichsten Beobachtungen Hayles, die neuen Prozesse der Sinnbildung und verteilten Kognition betreffend, lassen sich unmittelbar über ihren literaturtheoretischen Kontext für weitere medienökologische Zusammenhänge ausweiten. Für die Beziehung zwischen Zuschauer und Leinwand/Screen ergeben sich unter den Bedingungen der postkinematografischen Relokalisierung dieser Anordnung produktive Anschlussstellen. Dabei steht für Hayles die „Aufmerksamkeitsfrage“¹⁵¹ im Mittelpunkt einer relationalen Beschreibung jener Rückkopplungseffekte zwischen Prozessen menschlicher und vernetzter Kognition („embedded“, „extended Cognition“). Nicht zufällig ist die Frage eines Aufmerksamkeitsmodus der ästhetischen Rezeption in den letzten Jahren immer wieder im Zusammenhang neuer filmischer Umwelten von ZuschauerInnen gestellt worden.¹⁵² Kaum verwunderlich sind es gerade Figuren und Vorstellungen von passiven oder aktiven Zuschauerpositionen, die angesichts von Dispositiv-Wechseln häufig wieder in der Vordergrund geraten — und dies trotz der filmtheoretischen Überwindungen von Konstruktionen und Zuschreibungen solcherart. Für das postklassische Kino und hier u. a. für sog. Mindgame Movies sind indes über das Phänomen des Aufbruchs narrativer Linearität ganz ähnliche Prozesse der Neuorganisation medienästhetischer Wahrnehmungsprozesse und „anderer Arten des zeitlichen Ablaufs, der Aufmerksamkeitslenkung und der ‚Verknüpfung‘ von Daten“ beschrieben worden als jene der Story“, wie dies Thomas Elsaesser bereits sehr früh verzeichnete¹⁵³

¹⁵⁰ Ebd. S. 176.

¹⁵¹ Hörl, *technologische Bedingung*, S. 43.

¹⁵² Zentral wird diese Frage auch unter den Bedingungen einer „multifocused attention“ im Kontext relokalisierter filmischer Umwelten. Casetti verhandelt diesen Problemkonnex u.a. unter dem Konzept der Hypertopia: Casetti, *Lumière Galaxy*, S. 129-155.

¹⁵³ Elsaesser, Thomas: *Hollywood heute: Geschichte, Gender und Nation im postklassischen Kino*. Berlin: Bertz+ Fischer, 2009, S. 247. Man könnte hier überdies an die Zeit der Nachträglichkeit oder des Après-Coup denken wie sie Thomas Elsaesser für den Film noir beschreibt.

Im Bereich des Ausstellungskinos sind Transformation in der Art der Adressierung von ZuschauerInnen durch kinematografische oder postkinematografische Installationen ebenfalls in einem dichten interdisziplinären Diskurs verzeichnet worden. Die Frage des Aufmerksamkeits- oder des ästhetischen Erfahrungsmodus ist auch hier von zentraler Bedeutung. Dabei stehen weniger medienökologische Austauschbeziehungen der Art im Vordergrund, wie sie Hayles untersucht. Stattdessen sind es tendenziell eher die Bedingungen unter denen das Museum — und andere Institution des Kunstfeldes — eine Erfahrung filmischer Formen bereits im Vorfeld gewissen Maßgaben der Aufmerksamkeitslenkung unterzieht, die in den Fokus rücken.¹⁵⁴ Affektive oder kognitive Prozesse bilden auch hier die Pole, anhand derer, zumeist jedoch wenig nuanciert, bestimmte dominierende Adressierungsweisen in den Fokus gerückt werden. So verzeichnet zum Beispiel Erika Balsom die Tendenz, dass audiovisuelle Immersion jene Rolle im Ausstellungskino übernehme, die im Kontext des Hollywoodkinos die narrative Integration der *Suture* geleistet habe:

„Nonetheless, one might suggest that instead of the techniques of suture found in classical Hollywood, certain moving image installations favor immersive spectacle, overwhelming the viewer through large-scale projections of a high sensory intensity – an argument that could also be made of the contemporary postclassical blockbuster. Artists such as Matthew Barney, Pipilotti Rist, and Bill Viola make use of extravagant visuals, high production values, and a maximalist aesthetic of visual hypersaturation and bombast that unsettlingly mirrors the spurious production of affect and sensation by the image commodities of advanced capitalism.“¹⁵⁵

Die Filmtheoretikern Laura Marks nimmt hingegen in ihrer Polemik gegenüber den Aufführungsbedingungen und dominierenden Wahrnehmungskonventionen im Übergang vom Kino zur Galerie gerade eine diametrale Entwicklung kritisch zur Kenntnis, wenn sie einen „loss of absorbed and immersive spectatorship“ konstatiert.¹⁵⁶ Marks Argumentation kreist im Wesentlichen um den Verlust einer Erfahrung von Dauer und Immersion — wobei sie sich auf einen Begriff der Dauer im Sinne der *durée* bezieht, wie er von Deleuze und Henri Bergson geprägt wurde. Neben Aspekten, die vor allem die räumlichen Bedingungen des Museums oder der jeweiligen Projektionssituationen betreffen, macht Marks Kritik geltend, dass sich im Zusammenhang von Galerie und Museum-Screenings ästhetische Erfahrung auf das Erfassen von konzeptuellen Ideen beschränke. Prinzipiell kompatibel mit den Zeit- und Aufmerksamkeits-Ökonomien moderner Informationsgesellschaften verschiebe sich die eigentliche Erfahrung von Filmen im Kunstraum —

¹⁵⁴ Vgl. Pantenburg, Volker: 1970s and Beyond: Experimental Cinema and Installation Art. In: Koch, G.; Pantenburg, V.; Rothöhler, S.: Screen Dynamics: Mapping the Borders of Cinema. Wien: Synema, 2012, S. 78-93; Bellour, Raymond: La querelle des dispositifs: cinema-installations, expositions. Paul Otchakovsky Laurens, 2012.

¹⁵⁵ Balsom, *Exhibiting*, S. 55

¹⁵⁶ Marks, Laura U: Immersed in the Single Channel: Experimental Media from Theater to Gallery. In: Millennium Film Journal (2012), 55, S. 14-23, S. 22.

ganz der Aufschubs-Logik von *Google-Bookmarks* folgend — auf einen späteren Zeitpunkt („later“). Ihren vorläufigen Kulminationspunkt erreiche diese Ökonomie des Aufschubs eben in einer späteren, auf Portale wie Youtube verlagerten Rezeption unter minderen Bedingungen:

„Just as we bookmark hundreds of websites for "later" and imagine we'll have time "later" to read thousands of posts on Facebook, etc., somehow we are supposed to have time "later" to actually see the film with which a ten-minute gallery visit has acquainted us. What I want to know is, when is that later time? Does it ever arrive? The thought conjures an image of insomniac art goers finally getting around to seeing the movie on Youtube because they can't sleep. No wonder filmmakers don't get invited to the openings - they remind curators of their most abject moments, watching Ulrike Ottinger in their pajamas at 3 in the morning. Second-class art indeed!“¹⁵⁷

Neben den hier anklingenden melancholischen Besetzungen einer „idealen“ Rezeptionssituation und den ebenfalls problematisch erscheinenden Ökonomien des Aufschubs im Kunstraum (zwischen Black Box und Youtube) lässt sich dieser Kritik aber noch eine andere Wendung geben. Marks Polemik betrauert den Verlust einer spezifischen Erfahrung des Kinos und vielleicht sogar eines ehemals dominierenden Zugangs — also jenem des Kino-Dispositivs und seiner affektiven und phänomenologischen Wahrnehmungsbedingungen. Es ließe sich jedoch gerade diese, immer häufiger auf mehrere Rezeptionssituationen verteilte Ontologie filmischer Arbeiten im Kunstfeld in Beziehung setzen mit allgemeineren künstlerischen oder medienökologischen Dynamiken, welche sich zudem auch in Omer Fast's Filminstallation überkreuzen.

Peter Osborne hat die Prozessualitäten und multiplen Instantiierungen konzeptueller Kunstwerke — u.a. Beispiele serieller Fotografie aber auch Bewegtbild-Projekte¹⁵⁸ — in der Gegenwartskunst mit der verteilten Ontologie des digitalen Bildes in einen gemeinsamen Kontext gestellt. Voraussetzung für die in der Gegenwartskunst geltenden Bedingungen dieser räumlichen Verteilung stehen für Osborne u.a. Traditionen (wie die der *Conceptual Art*), die künstlerische Prozesse solcherart in Gang versetzen, die nicht notwendigerweise ästhetisch formatiert bzw. auf ein ästhetisches Subjekt (in der langen Tradition Kants) zugeschnittenen sind. Marks Polemik scheint sich gegen eben ein solches, besonders im Ansatz der Konzeptkunst verbreitetes Verständnis ästhetischer Rezeptionserfahrung zu richten, die die Möglichkeit einer in einer filmischen Dauer entfalteten affektiven Erfahrung lediglich auf das kognitive Erfassen einer konzeptuellen Idee zu reduzieren tendiert.

¹⁵⁷ Ebd. S. 21.

¹⁵⁸ Hier sind es die Installationen des libanesischen Künstlers Akram Zaatari gewesen, die Osborne im Kontext einer neuen Ontologie des Bildes diskutiert. Exemplarisch der noch unveröffentlichte Vortrag „Other People's Lives“ am 01.04.2014 im Wiels, Brüssel. Vgl. auch, Osborne, *distributed image*.

„What movies installed in galleries do tend to offer, more so than those theatrically screened, is a stronger cognitive response. First, the fact that people don't see most of a gallery film reduces it to a conceptual work.“¹⁵⁹

Eben hier scheint nun aber ein aus medienästhetischer Perspektive durchaus ambivalenter Punkt in Marks Argumentation aufzutauchen: Zeigt sich in der vermeintlich schwachen oder stärker kognitiv verfahrenen ästhetischen Erfahrung von Bewegtbildern nicht etwas anderes, als lediglich der Verlust einer vollständigeren ästhetischen Erfahrung von Immersion und Dauer? Könnte sich hinter der kognitiven Bilderfahrung nicht ebenfalls eine Logik des Bildlichen abzeichnen, die einen tiefgreifenderen Wandel reflektiert? Gerade der Versuch, affektive und kognitive Dimension in der Produktion oder Rezeption von Kunstwerken radikal auseinander zu halten oder sie vollends an den ästhetischen Wahrnehmungen des Subjekts vorbeizuführen, ist ein Projekt, das bereits in der Kunst der 1970er Jahre gescheitert ist — dies macht z.B. Osborne deutlich.¹⁶⁰ Gerade in „filmischen“ Arbeiten und Installationen der Gegenwartskunst lässt sich darüber hinaus ein Experimentieren mit verräumlichten Formen beobachten, welches durchaus nicht zwangsläufig auf einen Mangel sondern eben auch auf einen (Um-)Bruch ästhetischer Erfahrungen und Adressierungen schließen lässt. Hier könnten sich neue mediale Kognitionsweisen, wie sie Hayles im Zuge verräumlichter Zeitlichkeiten und diskontinuierlicher Erzählweisen im Feld der Produktion und Rezeption literarischer Texte — und Texturen — beschreibt, andeuten.

In Arbeiten wie denen Omer Fast's, so die hier vertretene Position, sind Affekt und Kognition ebenfalls nicht auf getrennten Ebenen der Erfahrung angesiedelt, sondern vielmehr radikal relational auf einander bezogen. Beide markieren, wenn auch unter unterschiedlichen Voraussetzungen, Prinzipien der Neuorganisation von Elementen (Daten, Bilder, Sinneseindrücke, Informationen) auf eine Weise, die nicht mehr in den Zusammenhang eines organischen Ganzen gestellt werden kann, sondern enigmatische Neuverknüpfungen bildet. Für die räumliche Organisationsform des postkonzeptuellen Kunstwerks und seine „irreduzible relationale“ und radikal räumlich verteilte Ontologie findet Peter Osborne nicht zufällig in Deleuzes Affektbild und den beliebigen Räumen, bzw. den traumatischen Konnexionen abgetrennter Räume (wie den post-traumatischen Landschaften des Neorealismus und den urbanen Nachkriegs-Panoramen) das Modell einer verteilten Ontologie der Gegenwartskunst unter postkonzeptuellen Bedingungen.

¹⁵⁹ Marks, *Cognitive Consumerism*, S. 21.

¹⁶⁰ Osborne, *Everywhere*, S. 107-109.

Viele von Fast's Installationen ließen sich über diese verteilten Ordnungen des Bildes beschreiben. Arbeiten wie *The Casting* (2007) oder *Nostalgia* (2009) nutzen Projektionen als physische Ordnungs- und Organisationselemente, die traumatische Erzählungen von Krieg und Migration in komplexe Erzählungen innerhalb eines Raumes, oder, auf mehrere Räume verteilt, in begehbare Topologien übersetzen. Eben eine solche Räumlichkeit auf die sich traumatische Erzählungen verteilen und aufspannen spielt in vielen mehrkanaligen Installationen von Omer Fast eine entscheidende Rolle. Auch in *5000 Feet is the Best* übernimmt eine je spezifische Erfahrung von Räumlichkeit eine wesentliche Funktion, obwohl die Arbeit beinahe traditionell nur einen Bildkanal besitzt und auch ansonsten in einer klassischen Kinosituation präsentiert wird. Die Räumlichkeit von der hier die Rede ist, entfaltet sich zum einen in der medienästhetischen Konfiguration — zwischen Bild und Voice-Over wie sie bereits oben als geopolitische Relation beschrieben wurde. Es ist aber zum anderen auch das Zusammenspiel des stark segmentierten Charakters der Arbeit, der mit der offenen Zeitstruktur der Installation korrespondiert, denn erst über die Zeitlichkeit des Loops kann sich eine andere Form der Räumlichkeit entwickeln, als man sie in einer single-screen Projektion erwartet.

Die Arbeit ist in drei Plansequenzen eingeteilt, auf die jeweils drei kurze Sequenzen auf dem Flur eines Hotels folgen, die ihrerseits eben die Interview-Situationen in einem Hotelzimmer einleiten. Hierauf folgt die Schilderung einer narrativ-fiktionalen Episode durch den reenacteten Drohnenpiloten. Man könnte hier von insgesamt drei sich wiederholenden Abläufen innerhalb der 30-minütigen Loops der Arbeit sprechen. Der Umstand, dass einige der Elemente auf so gravierend ähnliche Art und Weise inszeniert sind, bringt in der Erfahrung der Wiederholung(en) eine spezifische Mannigfaltigkeit des Zusammenspiels der verschiedenen Schichten der Arbeit zum Vorschein, die eine Teleologie von Anfang und Ende zugunsten eines Prinzips des Wandels hinter sich lässt. Man kann sich dieser Erfahrung mit dem Bild der „Stratifizierungslinie“ annähern, welches Deleuze bereits Jahre vor seiner Beschreibung der stratigrafischen Schichten bei Straub-Huillet im Zusammenhang der Wiederholungsstruktur des Rhizoms bedient hat. Das Prinzip dieser Segmentierung und Sequentialisierung verbindet keine „Einheiten“, sondern „Dimensionen“ in beweglichen und richtungsoffenen Bewegungen. Noch einmal: Dieses Prinzip des Wandels — und der Wiederholung — funktioniert nicht über eine Addition von Elementen $[n+1]$, sondern über eine Variation von inneren und äußeren Dimensionen $[n-1]$: „Eine solche Mannigfaltigkeit kann in ihren Dimensionen nicht variieren, ohne ihre Beschaffenheit zu verändern und sich völlig zu

verwandeln.“¹⁶¹ Eben in einer solchen Bewegung einer „Stratifizierungslinie“ sind die inneren und äußeren Wiederholungen von *5000 Feet is the Best* verfasst. Um genauer zu sein: Dadurch, dass sowohl die Korridorszenen und die Interviewsituation im Hotel jeweils gravierend ähnlich inszeniert sind, setzt die Orientierung und Gewissheit darüber, ob die gerade gezeigte Situation bereits einmal gesehen wurde, potentiell aus.

Eben diese Wiederholungsstruktur ist eng auf das Motiv der traumatischen Zeitlichkeit sowie der Neuverkettung von Bildern bezogen. Omer Fast hat dieses Phänomen einmal mit der Formel beschrieben, dass seine Arbeit stärker an dem „Trauma der Wiederholung“ als an der „Wiederholung des Traumas“ interessiert sei. Die so entfaltete Dynamik liefert eine (post-)kinematografische Form des Suspense, die eine Bindung über eine komplexe Organisation von Informationen, narrativen Episoden und Abläufen herstellt — hierbei jedoch in keine narrative Integration mündet. Anders formuliert, hier wird die Geschichte einer traumatischen Erfahrung konstruiert, die durchaus narrative Versuche präsentiert, eine Beziehung zwischen disparaten Elementen und Spuren eines vorläufigen Ereignisses in eine Form zu überführen, die mehr etwas von den Koordinaten einer Karte oder eines Diagramms von Symptomen aufweist. Die strenge Segmentierung von *5000 Feet ist the Best* ähnelt dabei in gewisser Hinsicht jenen Verräumlichungen von generativen Wiederholungsprinzipien, wie sie z.B. in den Textarbeiten von Sol Lewitt vorzufinden sind. Man kann die ästhetische Erfahrung dieses sich selbst ausstellenden morphologischen Organisationsprinzips nicht allein über Konzepte wie Immersion oder narrative Integration beschreiben. Auch das Zusammenspiel mit den bereits analysierten Plansequenzen scheint komplexer, da sich zwischen den verschiedenen Adressierungen fortlaufend Rückbezüglichkeiten einstellen.

Die besondere Weise der Kognition, d.h. der Modus der Verknüpfung und Schichtung, aber auch der Wiederholung und des Durchgangs lässt sich in *5000 Feet is the Best* nicht von affektiven Modi trennen. Der Ansatz, nicht-menschlicher Kognition und Datenverarbeitung zusammen zu denken, wie ihn Katherine Hayles in „How we think“ entwickelt, erlaubt dieses Zusammenwirken noch einmal klarer zu beschreiben. Diese Überlegungen lassen sich ebenfalls an die Figur des Traumas zurückbinden. In Fast's Single-Screen-Installationen scheint eine, wenn auch sequenziert und zwischen verschiedenen Ebenen verstreute Räumlichkeit entscheidend für die Produktion dessen

¹⁶¹ Deleuze/Guattari, *Tausend Plateaus*, S.36.

zu sein, was sich als ein geschichtetes Bild bezeichnen lässt. Schichtung oder „Layer“¹⁶² kann hier auch als Metapher dienen, um sich an hergebrachten filmischen Metaphern wie denen des Rahmens, des Fensters oder Spiegels zu orientieren und zugleich in Richtung einer (post-)kinematografischen Zeitlichkeit und Logiken der Verknüpfung weiterzudenken. Die räumliche Relationalität, die sich in der Zwischenbildlichkeit von *5000 Feet is the Best* entfaltet, entspricht einer Kombinatorik, die sich weder an traditionellen Montageregeln noch einer modernistischen *Mise en abyme* orientiert, sondern eher — so die nun zu entfaltende These — einer „flexible concatenation of data elements“ entspricht, wie sie eben Katherine Hayles für komplexe Zeitlichkeiten und Interferenzzonen zwischen Narrationen und relationalen Datenbanken herausgearbeitet hat.

2.7 Working through correlations

Die aufeinanderfolgenden Szenen in dem dunklen Hotelkorridor und Zimmer verlaufen in allen drei Wiederholungen nach einem vergleichbaren Schema ab. Der dargestellte Drohnenpilot zieht sich immer wieder auf den Korridor zurück, um dort eine Zigarette aus einer Schachtel zu rauchen, die er zuvor in einem kleinen Versteck hinterlegt hat. Es ist nie ganz sicher, ob er das Interview kurz unterbricht oder ob die erste Sitzung mit dem Interviewer nun gerade bevorsteht – Anfang und Ende der Erzählepisoden bleiben unmarkiert. Die Abläufe lassen sich durch die strukturelle Ähnlichkeit dieser Szenen in keine Chronologie übertragen. Die *Mise en scène* der dunklen Korridore und der Eindruck, dass die Interviews heimlich und im Verborgenen stattfinden müssen, tauchen diese Aufnahmen in eine Patina, die an den *Film Noir* oder *Neo-Noir* erinnern mag. Schnell rücken gerade Interviews aufgrund der Dialoge, der Ausleuchtung und nicht zuletzt aufgrund der räumlichen Anordnung zwischen dem Interviewten (auf dem Bett sitzend) und dem Interviewer (von einem Sessel aus Notizen machend) in das Setting einer klassischen Psychoanalyse ein. Zudem wird der Dialog immer wieder von einem grellen Pfeifton unterbrochen, den lediglich der Drohnenpilot, das Gesicht vor Schmerz verziehend, vernehmen kann. Es deuten einige *Cues* daraufhin, dass die Gesamtsituation, in der man den Drohnenpiloten an diesem Ort antrifft, doch eine andere ist als zunächst vermutet. Warum hat der Pilot die Zigarettenschachtel zuvor an einem Versteck hinterlegt? Warum scheinen ihn einige der Hotelgäste bereits zu kennen? Und warum händigt das

¹⁶² Über das Konzept des Layers gelingt es Hayles letztlich die Verschränkung komplexer Zeitlichkeiten wie die der Bergsonschen Dauer aber auch jene stärker verräumlichter Prozesse von Datenbank in Spannung zu halten. Hayles, *How we think*, S. 189f.

Zimmermädchen ihm Tabletten aus? Viele Hinweise spielen mit der Möglichkeit, dass es sich bei dem geheimen Interviewtreffen in einem Hotel um einen Aufenthalt des Piloten in einem Sanatorium oder einer Psychiatrie handelt und der Journalist und Interviewpartner sich tatsächlich als Therapeut herausstellen könnte. *5000 Feet is the Best* löst die Ambivalenz dieser Situation nicht auf und schafft stattdessen, wie in vorherigen Arbeiten Fasts, eine kritische Überblendung dokumentarischer und therapeutischer Erzählungen eines traumatisierten Selbst. Die Subjektivität, um die Fasts Arbeit zumeist kreisen, gehen nicht in der Konstruktion eines narrativen oder Zeugnis abliefernden Selbst auf.¹⁶³ Ebenso relevant scheint jedoch, dass Details und zunächst beiläufig scheinende visuelle Informationen aus den Korridorszenen, (begegneten Personen, in Großaufnahmen isoliert herumliegende Urlaubsprospekte und weitere Detailansicht) in den wenig später erzählten Geschichten des Drohnenpiloten wieder auftauchen und wie Rebusbilder zusammengesetzt werden.

Alle „Schichten“ von *5000 Feet is the Best*, auch wenn sie zunächst streng getrennt und segmentiert scheinen, sind fortlaufend durchlässig für Informationen, die häufiger von der einen auf die nächste Ebene gelangen. Allegorisch für diesen unvollständig abgedichteten Erzählraum stehen auch einige Situationen, in denen vorübergehend sämtliche Koordinaten der Orientierung im filmischen Raum zusammenbrechen. So zum Beispiel, wenn nach dem abermaligen Erklingen eines Pfeiftons der alternierende Schuss-Gegenschuss Rhythmus eines Dialogs (zwischen dem Piloten und dem Interviewer) aufbricht und eine Perspektive aus einem gänzlich neuen Winkel für wenige Sekunden einnimmt und eine zuvor nicht sichtbare und im *Off* verborgene Kamera Aufnahmetechnik und Kameracrew erscheinen lässt. Diese ebenfalls inszenierte Geste der Sichtbarmachung des filmischen *Hors-Cadre* — mithin also ein Spiel mit der Mediatisierung eines nicht-mediatisierten Außen — währt nur in etwa zwei Sekunden. Ein kurzer Augenblick, in dem sich jedoch in die Routinen dieser Szene eine kaum wahrnehmbare Variation einnistet. Zudem kommt es im Korridor zu einer halluzinatorischen Doppelgängerszene, die damit beginnt, dass der Pilot sich selbst wie in

¹⁶³ Fasts eigene Interventionen in diese Geschlossenheit, hängen nun eng damit zusammen, was Judith Butler als die Unmöglichkeit des Versuchs „to give an Account of Oneself“ umrissen hat. Butler denkt hier vor allem an eine Relationalität, die dem Subjekt der Erzählung vorausgeht, es jedoch maßgeblich formt und sich daher jeder narrativen Rechenschaft entzieht. Butler geht es hierbei auch um eine, bis in ontologische Dimensionen greifende Form der Anerkennbarkeit des Subjekts. Hierbei skizziert sie inwiefern eine „Normativität des visuellen Feldes“, der auch Narrationen angehören, die kulturellen Bedingungen dafür schaffen, wie, und unter den Bedingungen welcher Adressierungs-Modi (Anredeszenen), sich Leben subjektiviert. Hieran angeschlossen ist die politische Frage, zu welchen Subjekten eine ethische Beziehung überhaupt unterhalten werden kann. Mit Bezug auf Foucaults Konzept des Wahrheitregimes und hinsichtlich der Verfahren der Psychoanalyse stellt sie heraus, inwiefern die narrative Form, die ein Subjekt versucht seiner Erfahrung zu geben, letztlich immer auf einen Rest stößt, der in dieser Form nicht aufgeht. Vgl. Butler, Judith: *Giving an account of oneself*. New York: Oxford University Press, 2005.

einer Möbiusschleife aus einem Hotelzimmer treten sieht. Die Kamera wendet sich dem Doppelgänger Brandons zu, blickt im Umschnitt kurz zu Brandon zurück, um ihn dann, wie eine alte Version seiner selbst durch ein Fortbewegen der Kamera im Dunkel des Flurs zurück zu lassen, da kein Gegenschuss ihn mehr ins Bild oder die Handlung holt.

Man kann die Bruchlinien dieser bereits immer schon fragmentierten und durchlässigen Ebenen in ihren topologischen Beziehungen sicherlich über Operationen der Verdichtung und Verschiebung beschreiben. Es ist aber zudem ein Prozess, der die Zuschauerin — wie in den Plansequenzen — immer wieder über eine Inkommensurabilität von akustischen und optischen Bildern mit Beziehungen konfrontiert, die sich eben entlang dieser Risslinien aufspannen. Den drei narrativen Episoden, die von Brandon in den reenacteten Interviews erzählt werden, kommt hierbei ebenfalls eine entscheidende Rolle zu. Alle drei Episoden kommen aus den identischen Konstellationen von Fragen zu Stande, auf die der Pilot jeweils reagiert:

„INTERVIEWER
Okay. What is the difference
between you and someone who sits in an airplane?
PILOT
There's no difference between us.
We do the same job.
THE INTERVIEWER But you're not a real pilot.
PILOT
So what? You're not a real
journalist.
INTERVIEWER
No, I mean.
PILOT
I know what you mean.
You're thinking about bodies and places. Euclidean shit. Like train drivers in the 1880's or something ...
pause.
PILOT
winces again, stomach cramps ...
INTERVIEWER
Are you sure you're okay?
PILOT
There was this guy here who loved
trains, you know? I don't know, a forty-year old guy, harmless, maybe a little retarded.“

Über kleinen Variationen eingeleitet nehmen nun drei Erzählungen auf diese Weise ihren Ausgang. Dabei scheinen sie nicht direkt mit den Erlebnissen Brandons zusammenzuhängen, weshalb der Interviewer immer wieder interveniert: „Wait a minute, is this someone you served with? [...] What does that mean? [...] And what does this have to do with being a drone pilot?“

Die drei Geschichten enthalten immer wieder Informationen, Bilder oder beiläufige Bemerkungen, die mit Brandons Erfahrungen als Drohnenlenker in Zusammenhang stehen könnten. Hierbei entwickelt sich jedoch nicht die Rekonstruktion oder Komplettierung einer Erinnerung. Die Erzählepisoden werfen vielmehr die Frage auf, ob und auf welche Weise sie in Beziehung zu den anderen Ebenen der Arbeit, den Routinen und Erfahrungen des Drohnenlenkers stehen könnten. Handelt es sich um verdichtete, verschobene und verschlüsselte Erfahrungen? Könnte es sich um ungebundene Affekte oder Sinneseindrücke handeln, die nun wie falsch oder willkürlich abgelegt und neuverkettet in diesen Geschichten auftauchen? Wären diese Episoden wie Bilderrätsel, als Allegorien oder Metaphern einer traumatischen Erfahrung zu entziffern?

Eine der Geschichten handelt von einem Mann, der eine Obsession für Eisenbahn entwickelt und der eines Tages, sich als Zugführer ausgehend für einige Stunden das Cockpit einer Bahn übernimmt. Diese Kurzepisode steht zunächst mit der Interviewsituation selbst in Verbindung, in der zuvor mit dem Motiv des Eisenbahnunglücks der zentrale medientechnologische Konnex der kulturellen Entdeckung des Traumas im 19. Jahrhundert adressiert wurde¹⁶⁴: „Euclidean shit. Like train drivers in the 1880's or something“. Über die visuelle Perspektive dieser erzählten Episode, welche mit der Beschreibung des auktorialen Voice-Over nicht identisch ist, begleiten wir einen Mann, der sich zu einem Zug des sog. *Las Vegas Monorail* Zutritt verschafft und darüber erneut jenen geografischen Ort ins Zentrum rückt, von dem aus Brandon seine Einsätze mit Kampfdrohnen irgendwo in Nordafrika oder Südasien lenkt.¹⁶⁵ In der gleichen Erzählung wird zudem noch eine andere Ebene der Drohneneinsätze thematisch, denn wenn der Interviewer fragt, „OK. so why does the guy have to be black?“ markiert die Stimme des Voice-Over diese Differenz in der narrativen und visuellen Perspektive durch die Sätze, „Did I say he was black? Who said anything about color? The guy took a public train for a joy ride and got busted climbing in through his own window. I didn't say anything about race. That's all there is to it.“ Anschließend wird die männliche Figur dieser Geschichte, die zuvor von einem Afroamerikaner verkörpert wurde, durch einen weißen Darsteller gespielt. Man kann diese Differenz zwischen der narrativen und visuellen Perspektive auch als ein reflexiv-werden bezeichnen, das die ideologischen oder rassistischen Einschreibungen ins vermeintlich objektive Suchfeld der Drohne rücken. Dass die Flächigkeit dieses Sichtfeldes in

¹⁶⁴ Mit „Eisenbahnzusammenstößen“ ist die zentrale Szene aus Freuds Theorie des Traumas adressiert: Vgl. Freud, Sigmund: *Jenseits des Lustprinzips*. Stuttgart: Reclam, 2013.

¹⁶⁵ Im Rahmen ihres Vortrags „Perspektiven der Wiederholung in den Videoarbeiten von Omer Fast“ anlässlich des Workshops „Gruppieren, Interferieren, Übertragen. Performative Räume zwischen den Künsten und Medien“ (24.01.2013) hat die Filmwissenschaftlerin Lisa Åkervall die komplexen medialen Ordnungen in den Installationen Fasts über eine Lektüre der narrativen und visuellen Perspektiven herausgearbeitet.

seinen Repräsentationsleistungen den gestaffelten Tiefenräumen politischer Wirklichkeiten nichts entgegen zu setzen hat, und dass sich das High Definition der Drohnenkamera gelegentlich eindunkelt gegenüber der Opazität sozialer Relation wird im Verlauf der Schilderungen noch häufiger thematisch werden. Eine weitere Episode erzählt von einem Trickbetrüger-Pärchen, das es auf Hotelgäste in Las Vegas abgesehen habe. Auch hier ergibt sich über eine Nachfrage des Interviewers („who is the right target?“) unmittelbar eine Verknüpfung zu den Abläufen und Protokollen der Drohnen Operationen: „Everyone“.

Die drei Erzählungen reichern immer neue Elemente an, aus denen sich unmittelbar neue Verknüpfungen herausbilden. Sie addieren hierbei nicht nur lediglich Informationen, sondern öffnen mit jeder Wiederholung auch das übrige Material auf eine neue Schicht, auf eine äußere Dimension, in die sich eine neue Beziehung einträgt. Es ist dies ein heterogenes Gefüge, das dem eines Diagramms verwandter ist als dem einer Erzählung. Was sich durch die Wiederholung nun also zwischen den verschiedenen *Stratigrafien* (Layern) herstellt ist mehr das Ergebnis einer Verkettung (concatenation) als das einer Erzählung, „interpretation of the relations revealed by database queries“¹⁶⁶, und darin eben jenem Aspekt verwandt, den Hayles den Operationen von relationalen Datenbanken attestiert, wenn sie in Texturen des Alltags auftauchen, wo zuvor narrative Organisationsformen dominierten:

„Narrative in this respect operates quite differently. Sensitively dependent on the order in which information is revealed, narrative cannot in general accommodate the addition of new elements without, in effect, telling a different story. Databases tend toward inclusivity, narratives toward selectivity.“¹⁶⁷

Es ist dieser andere Modus der Verknüpfung, der über eine neue Tätigkeit der Lektüre eine Analytik des Bildes erforderlich macht. Im Gegensatz zur Erzählung bereiten Datenbanken Information nicht für die menschliche Kognition und Zeitwahrnehmung auf. An die Stelle narrativer Verdichtung tritt ein räumliches „working through [...] of correlations“ (ein Durcharbeiten von Korrelationen), das zeitlich über feedback-loops organisiert wird.¹⁶⁸

Diese Unheimlichkeit, die sich auch aus einer Überkreuzungsbewegung von menschlichen und nicht-menschlichen Wahrnehmungen ableitet, speist sich jedoch nicht nur aus den deiktischen Interferenzen der Plansequenzen. Auch und gerade die Verkettung von narrativen Informationen scheint anderen Prozessualitäten zu folgen und mitunter von den Gesetzmäßigkeiten eines

¹⁶⁶ Hayles, *How we think*, S. 182f.

¹⁶⁷ Ebd.

¹⁶⁸ Ebd. S. 177.

euklidisch organisierten Erzählraums entbunden zu sein. Maßgeblich tragen hierzu die Loop-Struktur und komplexe Übergänge zwischen den einzelnen Sequenzen des Installationsfilms bei. In prinzipieller Verwandtschaft zu dem von Victor Burgin im psychoanalytischen Vokabular von Jean Laplanche entworfenen Konzept des „Sequenz-Bildes“ („sequence-image“), könnte man auch bei Fast davon sprechen, dass sich die ZuschauerIn fortlaufend in der Zeitlichkeit der Nachträglichkeit wiederfindet. Die Loop-Struktur versetzt sie (oder uns) in die Position zu glauben, die dargebotenen und ungeordneten Elemente wie im Modus einer Freudschen „secondary revision“ bereits einmal gesehen oder erlebt zu haben.¹⁶⁹ Eine Erfahrung zwischen Bild und Erinnerung wie sie für Burgin u.a. auch bestimmend ist für Chris Markers *la Jetée* (1962). In gewisser Nähe zu Freuds Topologie der Traumarbeit lassen sich in der Erfahrung, die Burgin für das Sequenz-Bild reserviert, die disparaten Elemente und Diskontinuitäten ebenfalls nicht mehr in umstandslos narrative Kontinuitäten überführen. Trotz der Sukzession der Bilder mündet das Sequenz-Bild in keine Teleologie, sondern behält eine unaufkündbare und synchrone Räumlichkeit.¹⁷⁰

Der Vorgang des Durcharbeitens ist hier affektiv und kognitiv verschaltet, immer auf der Kippe zu einer kompulsiven Lektüre. Ist dieses Bild eine Erinnerung oder eine Projektion? Treffen hier Bild und Ton in Form einer Vergegenwärtigung zusammen oder geht von der Präsenz dieser Bild jetzt, im Modus der Gegenwart, eine Bedrohung aus? Habe ich diese Sequenz bereits einmal gesehen oder ist es die Fehlfunktion eines Gedächtnisses oder Archivs, das diese Bilder einfach nur ähnlich und doch anders wieder zurückwirft?

Bereits in früheren Arbeiten Fast's lässt sich eine ähnliche Spannung zwischen Narration, Zeugenaussagen und Datenbanken vergleichbaren Organisations- und Kombinationsverfahren nachvollziehen. Die zu Beginn besprochene Videoarbeit *CNN Concatenated* liefert hierfür bereits einen frühen Beleg. Die in dieser Arbeit inszenierten paranoischen Appelle entfalten ihre irritierende Wirkung darüber, dass sich in den auditiven wie visuellen Intervallen der kompelierten Sätze eine beredete Vielstimmigkeit einzunisten vermag.¹⁷¹ Die fabulierten Sätze Brandons gehen aus einer ähnlichen Offenheit und Vielstimmigkeit hervor. Brandon gerät dabei nicht nur in die Rolle eines Zuschauers, dessen Handlungen entkoppelt sind von den eignen Erfahrungen, Wahrnehmungen und Erinnerungen — wie jene von Deleuze beschriebenen Figuren und Protagonisten des

¹⁶⁹ Burgin, Victor: *The remembered film*. London: Reaktion books, 2004, S. 27f.

¹⁷⁰ Ebd. S. 23-28.

¹⁷¹ Zwischen affektiver Anrufung und *white Noise* oszillierend, stellen die Botschaften auch eine Komplexität darüber her, dass sie indirekt auf eine Ereignislogik und entgrenzte traumatische Zeitlichkeit des 11. September bezogen sind — da das Material diesen Zeitraum umfasst.

europäischen Autorenkinos. Viel eher findet sich Brandon — und die BesucherIn der Installation mit ihm — in der Position einer Figur wieder, die sich in einer Praxis des Ausagierens und Durcharbeitens eines Zuviels an Korrelationen wiederfindet.

Verketteten und Fabulieren, in *5000 Feet is the Best* tendieren diese Operation dazu, wahrnehmbare Interferenzen zwischen menschlicher und nicht-menschlicher Kognition zu schaffen. Es entsteht ein ästhetischer Automatismus im Sinne des Cavellschen Credo „only art can define its media“¹⁷². Die ästhetischen Verfahren mimen hier über einfache mediale Anordnungen die Prozessualität ganz anderer technologischer Verknüpfungsleistungen als jener der narrativen Verdichtung. Dieser Automatismus ist es, der eine postkinematografische Subjektivität aus Interrelationen hervorbringt, die selbst ein Archiv komplexer geopolitischer, ethischer und technologischer Relationen konstruiert. Das Motiv einer entgrenzten traumatischen Zeitlichkeit mündet in die Wahrnehmung eines nicht-menschlichen Prozessierens, das uns mit der Unverfügbarkeit einer Entschlüsselung komplexer Beziehungen konfrontiert, die sogleich den Ausgang einer Praxis der Spekulation zu bilden vermag.

Beim Beschauen der Arbeit, bei der Praxis ihrer „Lektüre“ gerät jedwede kognitive Anstrengung jedoch an einem gewissen Punkt zur Erschöpfung. Vielleicht ist diese Form des Erschöpfens die Bedingung für eine ethisch-ästhetisch Figur, die sich in *5000 Feet is the Best* als „Noncompressibility“ bezeichnen lässt. Mathew Fuller weist auf diese, bereits im Ansatz medienökologische Figur in den Anmerkungen Deleuze und Guattaris zum *Rhizom* hin.¹⁷³ *Noncompressibility* kommt dort als ethisch-ästhetisch Strategie produktiv zum Tragen, wo Prozesse der Selektion oder Komplexitätsreduktion an der Formierung von Subjektivität beteiligt sind. Die immer neue Beziehungen und Dimensionen entfaltende und verkettende Logik von Fasts Arbeiten setzt dort eine Insistenz auf die Relevanz *jeder einzelnen*, entworfenen Beziehung ein, wo eine Fiktion von Souveränität nach wie vor auf die Möglichkeit der Selektion setzt. Die Diagramme aus privaten, psychologischen, fiktiven, dokumentarischen oder einfach beliebig scheinenden Strängen lassen in ihrer Ununterscheidbarkeit eine politische Figur auftauchen, die eine Position der Souveränität von der ihr über die Fähigkeit zur Selektion und Entscheidung zukommenden Handlungsmacht regelrecht abtrennt.

¹⁷²Cavell, Stanley: *The world viewed: Reflections on the ontology of film*. Harvard University Press, 1979, S. 107.

¹⁷³ Fuller, *Ecology*, S. 155f.

Dritter Teil

III Remontage & Lebenszusammenhang (Harun Farocki):

Remontage I

3.1 ‚*Mise en Série*‘: *Eine Ethik des Zusammendenkens (Bilder der Welt)*

In Luftsicht zeigt eine Fotografie aus dem April des Jahres 1944 ein Territorium in Schlesien. In vertikaler Einstellung nimmt eine amerikanische Fliegerkamera ein Foto aus 7000 Meter Höhe auf und fängt eine Landschaft in einem Bild, einer planimetrischen Darstellung ein. Übertragen in die perspektivische Darstellung der Luftaufnahme, verwandelt sich diese Landschaft in ihren Proportionen und Maßstäben in eine abstrakt-topografische und zugleich rätselhafte Flächigkeit. Sichtbarkeit und Anschaulichkeit streben in diesem Bild auseinander. Die Geschichte dieser Aufnahmen ist eingewoben in eine Geschichte der *Verleugnung* und des *Vorbeisehens*, so legt es ein Kommentartext nahe, der die filmische *Sichtung* der Fotografien begleitet und ihren dokumentarischen Status in einen Zusammenhang von Krieg, Kolonialismus und Technik einbettet.

In Harun Farockis Film *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (1989) werden diese Luftaufnahmen immer wieder kommentiert, remontiert, ihr Evidenzcharakter stets aufs Neue an und durch eine beharrliche *Ethik des Sehens* geprüft und abgewogen: denn was in das Schwarzweiß ihres groben Korns eingeschrieben ist, blieb seinerzeit den prüfenden Blicken alliierter Auswerter verschlossen. Wonach in diesen Abbildungen gesucht wurde, sollte mit dem identisch bleiben, was sich (aus-)schließlich in ihren Kartierungen finden ließ: strategische Ziele, industrielle Produktions- und Fertigungsstätten der Wehrmacht — namentlich die Buna Werke der IG Farben. Die Bilder selbst verdanken ihre Existenz daher sowohl der Kontingenz eines *entscheidenden Augenblicks*, sowie den Routinen geodätischer Verfahren der Luftaufklärung. Das Zusammentreffen von Sehen und Erkenntnis, von Fotografie und Kartierung sind in die *Konstellation*, die diese Bilder selbst sind, eingetragen. Doch dokumentieren sie nicht nur Stätten der Produktion, sie sind zudem Bildzeugen jener Zerstörung und organisierten Vernichtung, die sich nur wenige Kilometer entfernt in dem Vernichtungslager Auschwitz III zutrug. Lager und Industrie, Produktion und Vernichtung, dieser

Zusammenhang ist in diese Fotografie von Anbeginn eingelassen; ihre *Lesbarkeit*¹⁷⁴ hingegen erfuhr diese Relation erst 33 Jahre später.

Harun Farockis *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* lässt sich als Vorläufer einer Ästhetik betrachten, die eine *Politik des Bildes* mit einer *Ethik des Sehens* verschaltet. Farockis Verschränkung von fiktionalen, dokumentarischen und technischen Bildern mit visuellen Repräsentationen (häufig Schaubildern und Diagrammen) aus medizinischen, wissenschaftlichen sowie militärischen Kontexten werden bereits seit den 1990er Jahren im künstlerischen und akademischen Umfeld als filmisch formulierte Bildtheorien wahrgenommen. Ein besonderes zeichnet die Dokumentar- und Essayfilme sowie mehrkanaligen Video- und Filminstallation des in Neu Titschein (Nový Jičín) geborenen Regisseurs hinsichtlich ihrer Zugriffs auf Bilder verschiedenster Art und ihre spezifische Einlassung in unterschiedlichste Lebens- und Arbeitsbereiche visueller Kulturen aus. Hierbei sind es gerade die sozialen Verschaltungen elektronischer oder technischer Bilder, die Farocki bereits sehr früh analysierte. Der essayistische Stil Farockis, der sich über Schnitt, Split-Screens und den eingesprochenen Off-Kommentar auszeichnet – und im Folgenden noch genauer zu bestimmen sein wird –, entwickelt ein je spezifisches Verfahren der Montage, das über „Serienbildung“¹⁷⁵, Permutation und Kaskadierung komplexe Verbindungen nachzeichnet und Relationen zwischen kultur- und mediengeschichtlich weit auseinanderliegenden Phänomenen hervortreten lässt.

Dieses Kapitel geht dabei mit Georges Didi-Huberman von der Annahme aus, dass sich in der filmischen Praxis Harun Farockis, in seiner Arbeitsweise und den von ihm entwickelten Montageverfahren, die Konturen einer „Ethik der Montage“ erkennen lässt.¹⁷⁶ Dieser „Ethik der

¹⁷⁴ „Lesbarkeit“ soll hier im Anschluss an Walter Benjamin als eine dialektische Konstellation des Bildes, „als zur Lesbarkeit kommen“ verstanden werden. Historische Lesbarkeit ist bereits immer das Ergebnis einer *Anstrengung* (Didi-Huberman) der Montage („dialektischs Bild“), wie dies in einer der bekanntesten Formulierungen Benjamins aus dem *Passagen-Werk* anklingt: „Der historische Index der Bilder sagt nämlich nicht nur, daß sie einer bestimmten Zeit angehören, er sagt vor allem, daß sie erst in einer bestimmten Zeit zur Lesbarkeit kommen. Und zwar ist dieses ‚zur Lesbarkeit‘ gelangen ein bestimmter kritischer Punkt der Bewegung in ihrem Innern. Jede Gegenwart ist durch diejenigen Bilder bestimmt, die mit ihr synchronistisch sind: jedes Jetzt ist das Jetzt einer bestimmten Erkennbarkeit. In ihm ist die Wahrheit mit Zeit bis zum Zerspringen geladen. (Dies Zerspringen, nichts Anderes, ist der Tod der Intention, der also mit der Geburt der echten historischen Zeit, der Zeit der Wahrheit, zusammenfällt.) Nicht so ist es, daß das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft, sondern Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit andern Worten: Bild ist die Dialektik im Stillstand.“ Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk*, in: *Gesammelte Schriften* Bd. V.1. (Hg.) Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1991, S. 578.

¹⁷⁵ Vgl. Didi-Huberman, *Remontagen*, S. 213.

¹⁷⁶ Einen besonderen Stellenwert in Didi-Hubermans Argumentation nimmt dabei die medienästhetische Nähe zwischen den Montageverfahren Farockis und den von Aby Warburg im „*Mnemosyne-Atlas*“ angewendeten Techniken ein. Ebd., S. 206-211.

Montage“ gelingt es, aus dem Nebeneinander und der Abfolge von Bildern ein filmästhetisches Denken von Beziehungen in Stellung zu bringen. Das Anliegen, diese *Ethik des Sehens* und des *Bildes* medienästhetisch zurückzubinden an materielle, mediale und technische Praktiken und Verfahren markiert den wesentlichen Impuls der nun folgenden Seiten.¹⁷⁷

Jenseits der *Evidenz des Bildlichen*, d.h. auch jenseits eines sichtbaren Beweises beginnt das Terrain des „Erlittenen“, wie Didi-Huberman mit Hinweis auf die eklatante Bedeutungsverschiebung über die gemeinsame Etymologie der französischen Worte „la preuve“ und „l’épreuve“ hervorhebt.¹⁷⁸ Dieser Bereich jenseits von Evidenz und Sichtbarkeit, so Didi-Huberman weiter, ist jener der Stimmung und Atmosphäre (franz. *l’air*). Von einer „erlittenen Zeit“ zu sprechen, bedeutet daher auch die Faktizität des Empfundenen der Zeitlichkeit und damit auch Übersetzungsfähigkeit einer anderen Medialität zu überlassen. Das Terrain jenseits der Evidenz, so ließe sich hinzufügen, ist dann auch potentiell eines *anderer* medialer Sinnlichkeiten, anderer Logiken der Verknüpfung sowie des Affekts. Es wäre, so eine Grundannahme dieses Kapitels, die Öffnung eines ästhetischen Feldes, das fortlaufend ins Ethische zu kippen vermag. Die Beziehungen, die hierbei im Vordergrund stehen, entstammen jenem Gewebe zwischen Leben und Technologie, welches Farockis Praxis in zahlreichen Filmen durchquert hat. Die hierbei medienästhetisch verhandelte Relationalität markiert den Horizont dessen, was Farocki einmal „Lebensmöglichkeiten“ bezeichnete.¹⁷⁹

Die Remontage ist bei Farocki dabei jenes zentrale ästhetische Verfahren, das aus den Zwischenräumen dieses Gewebes immer wieder die Figuren wechselseitiger Bezüglichkeiten und damit politische wie ethische Anordnungen, Verschaltungen und Anschlüsse erkennbar und lesbar werden lässt. Didi-Huberman versammelt daher durchaus heterogene Strategien, Verfahren und mediale Anordnungen in Farockis Praxis über ein gleichermaßen an Benjamin und Warburg orientiertem Verständnis des politisch und ethisch verwickelten Bildes – als Montage. Die Techniken (*téchne*) dieser Filmästhetik gehen dabei aus einer mimetischen Teilhabe — so die im folgenden Verlauf zu überprüfende These — an den Transformationen dieser wechselseitigen Relationalität zwischen Leben, Technologie und Subjektivität hervor. Remontage soll hier daher auch als Ausgang genommen werden, diese Beziehungen auch tiefer gehend als medienökologisch zu nachzuvollziehen.

¹⁷⁷ Eben hierin nimmt dieses Kapitel eine andere Perspektive ein als die einer Theorie oder Philosophie des Bildes sowie einer rein bildwissenschaftlichen Verhandlung Farockis.

¹⁷⁸ Ebd. S. 62.

¹⁷⁹ Farocki, Harun: Nicht nur die Zeit, auch die Erinnerung steht still. In: *Filmkritik* 11 (1978), 263, S. 569-584, hier S. 578.

Mit dieser Relation fallen verschiedene medienkulturelle Relationen des Films und seinen technologischen und sozio-politischen Umgebungen in den Blick. Kinematografie — und damit eine Verstrickung zwischen Leben und Technologie — taucht in diesem Zusammenhang auch als Motiv eines immer schon stattgefunden Wandels, als Ausdruck eines Milieus der Rekalibrierung von *Lebenszusammenhängen* und Subjektivitäten auf.¹⁸⁰ Dass das Filmbild bereits selbst ein komplexes materielles Geflecht ist, in dessen Komposition filmische und nicht-filmische, kinematografische und postkinematografische Logiken verflochten sind, diese Grundannahme von Farockis Praxis ist hier von zentraler Relevanz. Es sind ihre Einlassungen in die Zwischenräume des *Alltagslebens*¹⁸¹, aus denen heraus die in Farockis Arbeit untersuchten Bilder und visuellen Operationen schließlich in der Montage Auskunft von den Transformation jener *Lebenszusammenhänge* geben, wie sie eben in Filmprojekten wie *Leben BRD* (1990) oder *Gegen-Musik* (2004) sichtbar werden. Ein „Zusammendenken von Auseinanderliegendem“¹⁸² als eine „Ethik der Montage“¹⁸³ neu zu beschreiben, darin liegt die eigentliche Herausforderung von Farockis filmischen Denkens.

Mit dem Konzept der Remontage lassen sich zwei Pole einer Annäherung an diese Relationen in Farockis Filmen und Installationen einkreisen. Auf einer unmittelbaren Ebene umfasst Remontage — auch hierauf hat Didi-Huberman hingewiesen — die „Arbeit des Blicks“, die einige von Farockis Installationen (*Deep Play*, 2007; *Ich glaubte Gefangene zu sehen*, 2000) von ihren BetrachterInnen abverlangt, angesichts von mehreren simultan projizierten Bildern, die überdies Material präsentieren, dass als solches nicht narrativ verdichtet ist (wie eben Material von Überwachungskameras). Didi-Huberman sieht hierin das Erfordernis als BetrachterIn, eine eigene Montage herzustellen. Remontieren bedeutet daher auch, in einem ethischen Verständnis, eine

¹⁸⁰ In ihrer Auseinandersetzung mit Konzeptionen von Öffentlichkeit in der Moderne hebt Miriam Hansen immer wieder den Begriff „Lebenszusammenhang“ für den Stellenwert des Kinos hervor: [..]„context of living“ (Lebenszusammenhang), that is, the *lived relationality* of social and material, affective and imaginative re/production {Hervorhebung SvSe}.“ Hansen, *Cinema and Experience*, S. xiv. Vgl. hierzu ebenfalls: Dies.: *Babel and Babylon*, S. 11f.

¹⁸¹ In seinen Ausführungen zur neuen „technologischen Bedingung“ kommt Erich Hörl immer wieder auf das Bild der Einlassung technologischer Zusammenhänge in die „Texturen des Alltagslebens“ zu sprechen. Auch wenn es Hörl dabei gerade um rechnergestützte „intelligente Umgebungen“ zu gehen scheint, lässt sich eine von ihm im Anschluss an Mark Weiser bemühte Formel, auch für Farockis Technikverständnis ausweiten. Denn mit Weiser und Hörl formuliert sind die „tiefgreifendsten Techniken [...] diejenigen, die verschwinden. Sie weben sich in die Texturen des Alltagslebens, bis sie von diesem nicht mehr zu unterscheiden sind.“ Hörl Erich: *Die technologische Bedingung. Zur Einführung*. In: Ders.: *Die technologische Bedingung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2011, S. 7-53, hier S. 30.

¹⁸² Farocki, *Nicht nur die Zeit: „Meine Existenz war da ziemlich im Hinterzimmer. Ein Gespräch mit Alfred Sohn-Rethel, 1974, über die Quellenlage der antikapitalistischen Forschung“*, geführt von Harun Farocki, Anmerkung von Hella Jürgens. S. 580-584.

¹⁸³ Didi-Huberman bringt Farockis „Ethik der Montage“ in den Zusammenhang eines Denkens in Konstellation, wie es aus den Anordnungen des „Mnemosyne“ Bilderatlas zum Vorschein gelangt: „Bei Farocki gründet die ganze Ethik der Montage auf der Idee, dass ‚ein Bild nicht den Platz des vorhergehenden einnimmt‘. Das Warburgsche Prinzip, dass es im Akt des Konstruierens von Konstellationen oder Montagen die Singularitäten zu respektieren gilt, ist im Grunde genommen ein ebenso ethisches wie epistemisches Prinzip.“ Didi-Huberman, *Remontagen*, S. 139.

Position zu beziehen:

„Eine solche Arbeit des Blicks ist also nicht nur optischer Art, sondern im wahrsten Sinne des Wortes auch ethische und erkenntnistheoretische Arbeit: All diese Bilder selber zu vergleichen, wird zu einem Akt des Urteilens und der Erkenntnis, das verlangt unentwegt, Position zu beziehen, sowohl dem jeweiligen Material gegenüber wie - als Konsequenz daraus - auch der Geschichte im Allgemeinen gegenüber.“¹⁸⁴

Eben diesem Pol der Remontage gilt der zweite Teil dieses Kapitels. Es wird damit implizit die Frage nach Modellen und Neuartikulationen von ZuschauerInnenschaft unter postkinematografischen Bedingungen gestellt. Einher geht diese Schwerpunktverschiebung ebenfalls mit dem Übergang von Farockis seriellen Techniken des Essays zu den Anordnungen und „weichen Montagen“ in den Installationsfilmen.¹⁸⁵ Remontage umfasst aber auch jene traditionelle Position des Schnittplatzes. Sie ist eine Praxis, die selbst ein Spiel von Konstellationen in Gang versetzt. Bei Farocki besitzt diese Praxis ebenfalls eine mimetische Dimension. Sie markiert den Ort oder das Intervall an dem der Film (oder der Filmessay) mit der Logik anderer Medien oder Organisationsprinzipien in Berührung tritt. Montage ist in Texten („Was ein Schneiderraum ist“¹⁸⁶) und Arbeiten Farockis (*Schnittstelle*, 1995) selbst zum Motiv der Auseinandersetzung geworden. Inwiefern die Montage als mimetischer Möglichkeitsort andere Verfahren, als die des Films mimit, kommentiert Farocki in dem Installationsfilm *Schnittstelle* (1995) mit dem Hinweis, dass die Kombinatorik von *Bilder der Welt* nach den „Regeln einer Permutation“ funktioniere. Wie auch in anderen Arbeiten Farockis führt die Montage dabei ein Prinzip der Serialität aus. „Es galt, die Verfremdung von Brecht und die von Warhol zusammenzudenken. Nicht zu versöhnen, eher absichtsvoll durcheinanderzuwerfen“, bemerkte Farocki einmal rückblickend auf die politischen Filmexperimente der 1970er Jahre.¹⁸⁷ In *Bilder der Welt* wird die Serie von Luftbildaufnahmen in *Berührung* gebracht mit weiteren Fotografien: Aufnahmen aus der Serie *Holocaust* (1978) oder weitere Fotografien, welche die Nazis bei der sog. Abfertigung vor den Krematorien erstellten, oder eine Serie von Aufnahmen aus dem berühmten Fotoband von Marc Garanger, der Abbildungen algerischer Frauen zeigt, die in den 1960er Jahren noch während des Krieges aufgenommen und von der französischen

¹⁸⁴ Ebd. S. 181.

¹⁸⁵ Nora M. Alter hat die Kontinuitäten und Differenzen zwischen den filmkünstlerischen Essays und der Montage von Filminstallationen untersucht und über Benjamins Begriff der „Übersetzung“ (resp. Übersetzbarkeit) eine Beziehung zwischen beiden filmischen Formen zur literarischen Tradition des Essays herstellen können. Vgl. Alter, Nora M: Translating the essay into film and installation. In: *Journal of Visual Culture* 6 (2007), 1, S. 44-57.

¹⁸⁶ Farocki, Harun: Was ein Schneiderraum ist. In: *Filmkritik* 01/12 (1980), 277, S. 2-5, neugedruckt in: Gaensheimer, Susanne (Hg.): Harun Farocki Nachdruck/Imprint. Texte/Writings. New York, Berlin: Lukas & Sternberg 2001.

¹⁸⁷ Farocki, Harun: Subjekt X zu Objekt Y. Frieda Grafe und Enno Patalas: Das Schreiben über Film als Versuch umzuwerfen, was es heißt, Film zu verstehen (Laudatio für Frieda Grafe). In: *Jungle World* 12 (2000), 50.

Besatzungsmacht in Auftrag gegeben wurden.¹⁸⁸ Farocki hält seine Hand über eine der Fotografien und verdeckt dabei die Mundpartie der Frau auf diesem Foto. Ein Bild, das von einem französischen Soldaten - Garanger selbst - einer Abteilung der Registrierung und Ausgabe von Personalausweisen angefertigt wurde. In einer kleinen und durchaus ambivalenten Geste der Handbewegung reinszeniert die Einstellung sensibel die institutionalisierte koloniale Gewalt und die Verletzung der Scham, die von dem Akt der Entschleierung und Entwürdigung durch und für die Fotografie ausging. Zugleich öffnet diese Geste jedoch einen Komplex von politischen und ethischen Beziehung. So zum Beispiel zu einer weiteren Fotografie: Die Aufnahme einer jüdischen Frau kurz vor ihrer Ermordung in Auschwitz wird eingeblendet und kommentiert. Es ist ein Bild, das von der SS aufgenommen wurde. Was es sinnfällig werden lässt in seiner Beziehung zu vorher eingeblendeten Serien von Bildern, ist die Einbettung dokumentarischer Praktiken in biopolitische Dispositive und Ordnungen der Sichtbarkeit und dies sowohl im Kolonialismus wie im Faschismus. Über das Motiv des Schleiers stellt sich wenig später auch der Bezug zu den Camouflage-Techniken der Nazis her. Diese verhüllten die Stätten ihrer Industrie d.h. der Produktion und der Vernichtung vor den Suchern der alliierten Luftaufklärung.¹⁸⁹

Die Geste des Ver- und Enthüllens in *Bilder der Welt* ist zumindest unter der Perspektive einer Reproduktion von Blick- und Geschlechterordnungen ambivalent, Kaja Silverman stellt dies in ihrer prominenten Lesart dieses Films heraus.¹⁹⁰ In der fortlaufenden Wiederholung dieser Geste und Handbewegung macht sich jedoch noch ein weiterer Zusammenhang geltend. Farockis Hand mimit hier ein automatisiertes Identifizierungsverfahren zur Erkennung von Gesichtern, das einige Einstellungen später eingeblendet wird. Es handelt sich hier um eine polizeiliche Technik zur Erstellung von Phantombildern, eine Art Vorläufer heutiger *Face-Recognition* Verfahren, das bereits im Deutschen Herbst in der Rasterfahndung von Terroristen eingesetzt wurde. Farockis Geste nimmt in ihrer Bewegung über die Fotografien der algerischen Frauen diese binäre Logik mimetisch auf — binär, weil das Gesicht nur verhüllt ist, weil es auch entblößt sein kann. Eine Geste, so einfach wie der Automatismus der das Gesicht parzelliert, Signifikantes hervorstechen lässt und identifizierbar macht, und doch eben als zentrale Geste des Films komplex, da sie unterschiedliche

¹⁸⁸ Die von Garanger erstellten Fotografien dienten offiziell zur Anfertigung sog. Identitätskarten.

¹⁸⁹ Vgl. die Lesart George Didi-Hubermans, dessen Argumentation hervorhebt, dass der „unvergleichliche Moment der Geschichte“, den Auschwitz *denotiere*, in *Bilder der Welt* eben nicht „isoliert“ zurückgelassen werde, sondern in den Zusammenhang einer Dialektik der Zerstörung und des Aufbewahrens gestellt werde, in der sich eben die Kontinuität einer „Dialektik der Aufklärung“ zeige, die „nie aufgehört“ habe, „bis in den so unscheinbaren - in Wahrheit aber zentralen - Bereich der Bilder hinein die Barbarei triumphieren zu lassen.“ Didi-Huberman, *Remontage*, S. 167f.

¹⁹⁰ Silverman, Kaja: What is a Camera?, or: History in the Field of Vision. In: *Discourse* 15 (1993), 3, S. 3-56.

Serien von Bildern relationiert und *in Berührung* bringt. Als *Geste der Remontage* legt sie eine historische Spannung zwischen kolonialer und faschistischer Gewalt frei, die sich auf die politische Gegenwart des Films öffnet.¹⁹¹ Die hier entfaltete Beziehung fügt dem historischen Material etwas hinzu, was zugleich einem Vorgang der Rückerstattung gleichkommt (einer verlorenen *Lesbarkeit* und damit *Relationalität*).¹⁹²

Im Zusammenhang des Films *Aufschub* (2007), der filmisches Archivmaterial aus dem sog. „Durchgangslager“ Westerbork enthält und zu einer Lektüre *remontiert*, hat Philippe Despoix eine ähnliche Spannung zwischen dem ästhetischen Prozess der Wiederholung — dem Trennen und Verbinden, Koppeln und Entkoppeln — und den zuvor ungeschnittenen Aufnahmen beschrieben und für diesen ethisch-ästhetischen Prozess den Begriff der *Mise en Série* reserviert.¹⁹³ Die Serienbildung kommt hierbei auch einem Verfahren der *Verfremdung* (eben zwischen Brecht und Warhol) nahe, das eine Distanzierung einführt, so Despoix. Diese Form der Distanzierung schafft eine konstituierende Distanz, einen Abstand (*Remontage*) der nötig ist, um überhaupt die Möglichkeit einer ethischen Beziehung offen zu halten:

„Rappelons combien Farocki s'oppose, dans l'esprit d'une ‚mémoire des camps‘, à l'utilisation du pathos des masses de cadavres. Sa propre perspective s'insère dans un travail de sérialisation et distanciation de et par l'image-document. Dans un texte intitulé, *Hommage*‘, il dit avoir appris chez Enno Patalas comment il s'agissait au cinéma ‚de penser ensemble l'aliénation de Brecht et celle de Warhol. Non pas de les concilier, plutôt de les mélanger délibérément‘. Ce qui relie Brecht et Warhol, n'est-ce pas une mise à jour de l'aliénation à travers la reproduction technique et le potentiel de distanciation qui en

¹⁹¹ Auch Nora M. Alter liest diese Geste in *Bilder der Welt*, als den Versuch anhand der Bilderserien einen Zusammenhang für die Gegenwart des Films herzustellen. Sehr viel eindeutiger sieht sie in ihrer Lesart der Arbeit die polizeilichen Techniken sogar unmittelbar bezogen auf die Terrorismusbekämpfung des „deutschen Herbstes“: „More than ‚Algerian,‘ however, the faces in Farocki's film are primarily the face of the enemy, actual or potential: fatales beyond being female. By editing, Farocki links these singularly unhorrorified faces to present-day German police photographs of women suspects (in one particular instance, a composite photo bears an uncanny resemblance to Ulrike Meinhof), or men disguised as women, and then back again to the two photographs of women in Auschwitz. Whether ‚Jew,‘ ‚Algerian,‘ or ‚German,‘ these are all ‚enemies‘ to somebody. They are also all females, it is true. But primarily they raise the problem of facing an invisible enemy in a world of violence and terror - though a world that has been historically and culturally en/gendered predominantly in and as a male sphere.“ Alter, Nora M: *The Political Im/perceptible in the Essay Film: Farocki's ‚Images of the World and the Inscription of War‘*. In: *New German Critique* (1996), 68, S. 165-192, hier S. 182.

¹⁹² Didi-Huberman beschreibt dieses, an eine Ethik der Gabe erinnernden Moment über die gleichermaßen an Derrida wie Benjamin orientierte Denkfigur der „Restitution“. Zu fragen wäre, inwiefern sich mit dem Konzept der Restitutio - und somit einem komplexeren Verständnis von Ursprünglichkeit resp. seiner Unmöglichkeit - nicht nur das Verhältnis zwischen *Bildmaterial* und Montage, sondern zugleich auch grundlegender das Verständnis zwischen Technik und Leben in Farockis Arbeit beschreiben ließe. Vgl. hierzu Didi-Huberman, *Remontage*, S. 189-193.

¹⁹³ „La première ‚mise en série‘ consiste à transformer l'ordre ‚spatial‘ de conservation des bobines en un enchaînement à peu près chronologique des événements significatifs du passage dans un camp de transit. [...] Cette deuxième mise en série des éléments du matériau d'origine déploie un commentaire écrit qui nous rappelle constamment l'existence d'autres images des camps qui, bien qu'ici absentes, jouent sur notre perception. Plus encore que la première, elle est centrée sur la spécificité du travail de prise de vue par le photographe: que ce soit celle des scènes de transport, de récréation ou de labeur.“ Despoix, Philippe: *Travail/sursis-délai sans rémission: Un document tourné par des détenus du camp de Westerbork Monté et commenté par Harun Farocki*. In: *Intermedialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies* (2008), 11, S. 89-93, hier S. 90.

découle: la distanciation et l'effet de série? Voire la distanciation propre à l'effet de série. C'est par le biais d'une telle technique qu'esthétique, connaissance et ,politique de l'image' peuvent, chez Farocki, fusionner de manière achevée."¹⁹⁴

Auch in *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* tritt ein solcher „l'effet de série“ ein, wenn in repetitiven Zirkelbewegungen eine Sammlung heterogener Bilder und Erzählungen, die in Kommentar und Schnitt immer wieder in offenen Konstellationen auf die Luftbildaufnahmen von Auschwitz und die sich leitmotivisch entfaltende Geschichte des *Vorbeisehens* Bezug nimmt. Einige der vielen Bild-Serien, Kommentare und episodischen Kurzerzählungen bündeln sich dabei um die Erzählung einer kleinen Mediengeschichte des technischen Bildes. Es handelt sich hierbei um die Erfindung des Messbild-Verfahrens durch Alfred Meydenbauer im Jahr 1858. Es ist wohl eine von vielen Geburtsszenen technischer Bilder, die Farocki in einer „Dialektik von Bewahren und Zerstören“¹⁹⁵ aufgreift: als medienvermitteltes Sehen erzeugt das Messbild ein Verfahren quantifizierender Visualisierung, indem es den Körper des Betrachters in *Entfernung*, d.h. in sicherer Distanz zum Schauplatz hält.¹⁹⁶

Bilder der Welt verfolgt die Entwicklung der in diesem *Bildtyp* operationalisierten Verfahren bis in die Gegenwart digitaler Bildverarbeitungs- und Erkennungsverfahren. Spätestens hier überschneidet sich Farockis Genealogie einer *Arbeit des Bildes* mit der Geschichte ihrer zunehmenden Abstraktion und Automatisierung.¹⁹⁷ Abstraktion und die Entfremdung von Arbeit sind Topoi, die in diesem Kontext der umfangreichen Auseinandersetzung Farockis mit elektronischen Kontrollbildern und *operativen Bildern*¹⁹⁸ wiederkehrend auftauchen. Es ließe sich von hier aus außerdem eine Linie ziehen, von diesen frühen Verfahren analoger und digitaler Bildverarbeitung zu den Motiven einer dezentral organisierten Kontrollgesellschaft in späteren Filmen und Installationen Farockis, bis zu den organisationskybernetischen Planungsmodellen von Firmen- und Managerlehrgängen, die er ebendort von den 1990er Jahren bis zur Gegenwart in

¹⁹⁴ Ebd. S. 93.

¹⁹⁵ Volker Pantenburgs Lektüre von *Bilder der Welt* arbeitet diesen weiterführenden Aspekte sehr präzise heraus. Pantenburg, Volker: *Film als Theorie: Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*. Bielefeld: transcript, 2006, S. 225.

¹⁹⁶ Über den Zusammenhang zwischen der „Distanzierung“ im Messbildverfahren Meydenbauers und der Medialität der Fotografie in der Theorie Stanley Cavells siehe noch einmal Pantenburg, vgl. ebd. S. 222f.

¹⁹⁷ Sofern man diesen Prozess als eine Ablösung des Bildes von seinem „Urheber“ und zugleich von seiner „Referenz“ begreift, wie dies ergänzend Pantenburg vorschlägt. Es ließe sich, die Entwicklung dieser Dynamik in Farockis späteren Arbeiten vorwegnehmend, auch von der Ablösung des operativen Bildes von der Wahrnehmung eines Betrachtersubjekts sprechen. Ebd. S. 231

¹⁹⁸ Zu einer Definition „Operativer Bilder“ siehe Farocki, *Quereinfluss*, S. 61.

seinen am dokumentarischen Modell des *Direct Cinema* orientierten Filmen untersucht hat.¹⁹⁹ Leicht zu übersehen ist hierbei jedoch, dass Farockis Beobachtungen und bildpolitische Reflexionen unter Prozessen wie dem einer Kybernetisierung von Lebenszusammenhängen keine einseitigen Entwicklungen eines Prozesses der Entfremdung im Gange sah, sondern auch hier sensibel für die Relationalität dieser Entwicklungen blieb.²⁰⁰ Ein Aspekt, der in vielen Lesarten gerade im Hinblick auf den Stellenwert der Abstraktion von Bildprozessen in Farockis Arbeiten wenig und selten beschrieben und freigelegt wird.

Pantenburg weist in diesem Zusammenhang auf eine Dialektik des „Abstraktionspotentials von Bildern“ hin, die in und durch *Bilder der Welt* beschreibbar werde. Zum einen sei Abstraktion im Sinne eines Ablösungsprozesses zu verstehen, indem „das Sehen verstärkt vom Subjekt entkoppelt wird, da die wichtigsten Funktionen des Auges ebenfalls an Bilderkennungsprogramme delegiert werden können“.²⁰¹ Die Ambivalenz dieses Prozesses verdeutliche *Bilder der Welt* nicht zuletzt mit dem Hinweis darauf, dass die Luftbilderfassung zwar die technischen Bedingung für die Bombardierung der deutschen Buna-Werke schuf, jedoch die Vernichtung der Lager – trotz ihrer genauen Darstellung in einem Bild – nicht aufzuhalten vermochte. Diese von Pantenburg in Farockis Arbeiten hervorgehobene Seite der Abstraktion verdankt ihr Verständnis einer gängigen Vorstellung und Kritik von Technologie in der Moderne, nämlich als Mechanisierungs- und Automatisierungsprozess, der mit Formen der *Entfremdung* einhergeht.²⁰² Als Potential oder

¹⁹⁹ Auch in Filmen und Installationen wie *Leben BRD*, *Deep Play* oder der 2-kanal Installations-Studie *Contre-Chant* über die Verkehrs- und Kontrollnetzwerke der Stadt Lille gehören einem Interesse Farockis an einer Kybernetisierung von Lebenszusammenhängen an. Farocki verstand hierbei, auch wenn er sich auf bestimmte Milieus der Kontrolle und Überwachung wie dem Gefängnis des späten 20. Jahrhunderts konzentrierte, von der Ebene der Dispositive auf die ihnen zugrundeliegenden Diagramme und transversalen Netze zustoßen (Verbindung von Gefängnissen und Supermärkten). Verfahren der Automatisierung und ganz allgemein der technologischen Erweiterung tragen bei Farocki daher einen ambivalenten Zug, der auf der einen Seite auf ein vom menschlichen Auge entbundenes Sehen verweist — und in seiner katastrophischen Form auch Verwendung in Kriegstechnologien des „Erkennens und Verfolgen“ findet, zum andern jedoch auch ein Sehen in Konstellationen aufmerksam macht, das sich überhaupt erst aus einer technologisch geprägten Umwelt heraus zu entfalten vermochte. Auch *Bilder der Welt* lässt sich über diese unauflösbare Dialektik von Technik verstehen.

²⁰⁰ Zur Diagnose und einführenden Lektüren einer allgemeinen Kybernetisierung der Lebenswelt vgl. die Sammelbände, Hagner, Michael, Hörl, Erich: *Die Transformation des Humanen: Beiträge zur Kulturgeschichte der Kybernetik*. Suhrkamp, 2008, sowie Rieger, Stefan, Schneider, Manfred (Hg.): *Selbstläufer / Leerläufer: Regelungen und ihr Imaginäres im 20. Jahrhundert (sequenzia)*. Berlin/Zürich: Diaphanes, 2012.

²⁰¹ Pantenburg, *Film als Theorie*, S. 230.

²⁰² Tatsächlich scheinen Vorstellungen wie die der Entfremdung, als ein je besonderes Verhältnis zwischen Technologie und Mensch, sich immer wieder in einigen Arbeiten Farockis anzudeuten. Zugleich setzen Farockis eigene Auseinandersetzung z.B. mit der kybernetischen Pädagogik auch immer wieder entgegengesetzte Spuren in seinen Texten und Filmen. Der Technikbegriff, der bei Farocki gerade in den hier besprochenen Essays und Installation zugrunde liegt, scheint jedoch auf kulturelle Durchdringungsgrade zu setzen, die sich sinnvoller über eine Neuformulierung einer *téchne* nachvollziehen lassen, wie sie kürzlich u.a. in der Philosophie oder Anthropologie von Jean-Luc Nancy oder Tim Ingold vorgestellt wurden. Vgl. zu diesem erweiterten, relationalen Technikbegriff das Kapitel zu „*Techne of Bodies*“ in: Nancy,

dialektisches Gegengewicht eben dieser „Distanzierung“ und Objektivierung bringt Pantenburg ferner einen V-Effekt in Anschlag, der sich eben aus dieser Automatisierung des Bildes entwickeln könne:

„Einerseits bietet das distanzierende Potential der Luftaufnahmen von Auschwitz und der operativen Bilder des Golfkrieges Farocki durch einen impliziten V-Effekt die Möglichkeit, überhaupt über den Genozid zu sprechen (gerade in der ‚Vermessenheit‘ der Fotos steckt eine ‚angemessene‘ Artikulation des an sich nicht darstellbaren Grauens).²⁰³“

Ob sich der Einsatz von *Bilder der Welt* u.a. Arbeiten Farockis in dem Spielraum von „Vermessenheit“ und „Angemessenheit“ nachvollziehen lässt, wäre noch zu erarbeiten. Zu berücksichtigen gilt es indes ferner, inwiefern *Bilder der Welt* als eine Geschichte des *Vorbeisehens* und der *Verleugnung* — in ihren epistemologischen Dimensionen — auch in zeitlichen Konzepten des *Aufschubs* oder der *Nachträglichkeit* zu begreifen wäre²⁰⁴, insofern die Luftaufnahmen auch davon zeugen, was man auf ihnen hätte erkennen können.²⁰⁵ Pantenburg arbeitet hier gleichwohl präzise eine der Bedingungen der *ethischen Montage Farockis* heraus. Was diese komplexe Beobachtung aber informiert, ist ein Verständnis von Farockis Begriff von Technik — und Abstraktion —, das sich implizit eben an Kategorien der *Entfremdung* orientiert. Deutlich wird dies, wenn Pantenburg eine Verbindung zwischen „Bilder der Welt“ und dem Werk-Zyklus *Auge/Maschine I-III*²⁰⁶ sowie den Filmen *Wie man sieht* und *Erkennen und Verfolgen* über die

Jean-Luc, Rand, Richard: *Corpus*. Fordham Univ Press, 2008 oder den ersten Teil „Knotting“ aus, Ingold, Tim: *The Life of Lines*. London / New York: Taylor & Francis Ltd, 2015.

²⁰³ Pantenburg, *Film als Theorie*, S. 232.

²⁰⁴ Somit wäre die Frage der „Distanzierung“ stärker zeitlich gefasst, ohne damit zugleich lediglich auf ein Moment des „zeitlichen Abstandes“, z.B. einer historischen Aufarbeitung zu verweisen. *Nachträglichkeit* müsste hier, stärker noch als dies bei Didi-Huberman anklingt, als ein medienästhetischer und politischer Prozess des „Durcharbeitens“ begriffen werden.

²⁰⁵ Aus dem Modus-Irreales des Satzes „hätte sehen können“ sieht auch Jacques Rancière die zentrale Formel von *Bilder der Welt* realisiert, die er vor der Folie seiner eigenen Politik der Ästhetik als eine Bestätigung der Aufteilung des Sinnlichen interpretiert: „Wenn die Alliierten die gut ‚sichtbaren‘ Konzentrationslager auf den Luftaufnahmen, auf denen sie nach zu bombardierenden Industrieanlagen suchten, nicht bemerkt haben, dann liegt das daran, dass das Fenster des cinematografisch Sichtbaren auch und ursprünglich ein Rahmen ist, der ausschließt. [...] Zeichnet die enthüllende Macht des Bildes also nie etwas anderes auf als die bereits vorhandene Trennung des Sichtbaren und des Unsichtbaren, des Hörbaren und des Unhörbaren, des Seins und des Nicht-Seins?“ Rancière, Jacques: *Geschichtsbilder: Kino, Kunst, Widerstand*. Berlin: Merve, 2013, S. 29-31.

²⁰⁶ *Auge/Maschine* entsteht im Jahr 2000 und ist Farockis insgesamt dritte 2-Kanal Installation/Projektion. Zwei Jahre später erscheint in der Zeitschrift *Trafic* unter dem französischen Titel „Influences transversals“ ein kurzer Text Farockis, in dem er dem räumlichen Nebeneinander von Doppelprojektionen eine stärkere Spannung aus Sukzession und Simultaneität attestiert als diese im Schnitt einer einfachen Projektion möglich sei. Die Prinzipien der „weichen Montage“ erörtert er anhand seiner eigenen Rezeptionserfahrung mit den zwei Bildkanälen von *Auge/Maschine* in unterschiedlichen Ausstellungs-/Museumskontexten. Das Nebeneinander von zwei Bewegtbild-Projektionen trenne, isoliere und halte gleichwohl eine spannungsvolle Verbindung zwischen widerstrebenden Bildern und Kräften. Über das Nebeneinander der Montage, das „Vermeidung von Einsinnigkeit ohne Undeutlichkeit“ erlaube, hinaus, ist es zudem aber eine Deplatierung, auf die es Farocki gleich in zweierlei Hinsicht ankommt: Deplatierung der eigenen Arbeitsweise in einen neuen ästhetischen wie ökonomischen Kontext; und ehemals die Rekontextualisierung von militärischen Bildern,

„Produktion operativer Bilder“ zieht:

„Die Produktion von operativen Bildern basiert auf der Kalkulierbarkeit von Bildern und führt dazu, dass nach der Ersetzung des Handarbeiters durch die maschinelle Fertigung nun auch das Sehen verstärkt vom Subjekt entkoppelt wird, da die wichtigsten Funktionen des Auges ebenfalls an Bilderkennungsprogramme delegiert werden können.“²⁰⁷

Man kann die von Farocki untersuchten Prozesse der digitalen Automatisierung von Bildern sicherlich als eine Form der *Verdinglichung* ursprünglich sozialer Beziehungen lesen. Gerade das Bild würde so als Bezugsgröße zwischen einem technologischen und anthropologischen Pol alternieren. Doch lassen sich diese medientechnologischen Entwicklungen mit Farocki ebenso als Intensivierung — oder eben Rekalibrierung — grundlegender Beziehungen zwischen Welt und Bild und Leben und Technik lesen. Ihre Lektüre stünde somit einem stärker medienanthropologischen Verständnis dieser Prozesse offen. Diese Lesart ließe sich über einen anderen Filmessay Farockis stützen, in dem sich auf ähnlich komplexe Weise technologische, soziale, ökonomische und politische Filiationslinien überkreuzen.

Denn eine geradezu alternative Lesart und zugleich einen medienarchäologischen Seitenpfad *digitaler Bildlichkeit* bietet der bereits 1985 entstandene Film *Wie man sieht* an: Dieser Essayfilm lässt die Praxis des *In-Beziehung-Setzens* ebenfalls als ein essayistisches Verfahren der Serienbildung beobachten, das hier jedoch zudem in einem dichten Zusammenhang steht mit einer medienarchäologischen (Re-)Perspektivierung des digitalen Bildes. Statt das digitale Bild lediglich auf seine Mathematisierung und letztlich Algorithmisierung zu verpflichten, legt der Essay an den Anfängen seiner Genese eine materielle Praxis der Verknüpfung frei. Hierbei geraten verschiedene Entwicklungslinien der Beziehung von Technik und serieller Produktion in den Blick, die schließlich in einem der unzähligen historischen Überschneidungspunkte der modernen Paradigmen Kino und Fabrik zusammenlaufen: hier zeigt dies der Film an jener medienhistorischen Liaison von Bildlichkeit und Weberei, die das digitale und errechnete Bild (z.B. als Webmuster) an die prozessierenden Verknüpfungsverfahren der Lochkartenweberei zurückbindet. *Wie man sieht* belässt es jedoch nicht bei dieser medienarchäologischen Geste, sondern wendet die geborgenen Verfahren der Serialisierung auf sich selbst, d.h. auf die angewendeten Prinzipien der filmessayistischen Montage- und Verknüpfungstechniken an.

Archivmaterialien und Lehrfilmen. Über letztere Verschiebung entweichen eben jene operativen Bilder spätestens den subjektlosen Rechenprozessen und treten in ästhetische Konfigurationen ein. Vgl. hierzu Farocki, *Quereinflüsse*.

²⁰⁷ Pantenburg, *Film als Theorie*, S. 230.

Die folgenden Kapitel versuchen in diesem Zusammenhang Farockis bildpolitische und ethische Praxis der Remontage neu zu skizzieren. Hierbei soll zunächst das heterogene Feld, das sich mit dem Konzept der Remontage innerhalb Farockis Werk öffnet, durchquert werden. In einem kurzen Exkurs geht es dann um eine Kontextualisierung des Begriffes der Abstraktion, der bei Farocki in unmittelbarer Beziehung steht mit dem des *Verbunds*, wie ihn der Sozialphilosoph und Nationalökonom Alfred Sohn-Rethel entworfen hat. Über ein Verständnis von Abstraktion als Prozess können zudem Bildkreisläufe, wie sie Farockis Arbeiten über Jahre erforscht haben, als Milieus der Aushandlung von Subjektivität beschrieben werden. Im zweiten Teil (Remontage II) stehen diese Prozesse im Zentrum der Auseinandersetzung mit postkinematografischen Anordnungen. Über die Abstraktion werden dabei Entwicklungslinien verfolgt, die über kybernetische Motive der Steuerung und Organisation in Bereiche wie dem des Verkehrs bis zu hin aktuelleren kontrollgesellschaftlichen Phänomen führen werden. Tendenziell scheint sich für die späteren Arbeiten Farockis vorwegnehmen zu lassen, dass sie, je stärker sie sich ökologischen Kontrollprinzipien nähern, stärker geschlossenere Bildkreisläufe in den Blick nehmen. So zum Beispiel, wenn in *Ich glaubte Gefangene zu sehen* (2000) über algorithmische Datenverarbeitung und Videoüberwachung ein gemeinsames machtpolitisches Diagramm zwischen westlichem Gefängnis und der Konsumentenforschung in Supermärkten untersucht wird.

Von Farockis Verfahren der Serialisierung, wie er sie in seinen Filmessays entwickelt hat, lässt sich ein Zusammenhang zu den räumlichen Gruppierungen von Bildkanälen im installativen Raum beschreiben. Auch hier sind es Prozeduren des Koppelns und Entkoppelns, Verbinden und Trennens die Evidenzen und Bezüglichkeiten anschaulich werden lassen. In dem Werkzyklus *Serious Games* untersucht Farocki so innerhalb einer räumlichen Anordnung von Projektion unterschiedliche Stationen eines amerikanischen Militärprogramms, dass mit Hilfe von Animationsbildern, wie sie aus gegenwärtigen Computerspielästhetiken geläufig sind, Kriegsgefechte simuliert. Der Zyklus von Arbeiten zeichnet dabei einen relativ geschlossenen operationalisierten Kreislauf zwischen Bild und Subjektivität nach (Animation I). Inwiefern sich Farockis späte Auseinandersetzung mit Animtionsbildern jedoch auch – mit Benjamin gelesen – als eine Öffnung eben jener grundlegenden Beziehungen zwischen Technik und Leben und Bild und Subjektivität verstehen lässt, soll im letzten Kapitel unter dem Stichwort des *Spielraums* verhandelt werden.

3.2 Remontage (Didi-Huberman)

Montage — Eine Relation stellt sich her. Gemeinsames tritt offen zu Tage, unvermittelt, d.h. ohne den Umweg des Generischen. Das Konkrete eines Zusammenhangs den Gegebenheiten entnehmen (koppeln), eben dort, wo es zuvor noch von Selbstverständnis überlagert war (entkoppeln).

Einen Schnitt setzen, heißt, einen Abstand zu setzen: etwas wird augenfällig, nicht als Totalität, nicht als Tatsache, sondern Dazwischen.

Zum Beispiel: „Zwischen zwei Kriegen“²⁰⁸. Ein Zusammenhang, der sich nicht (ver-)leugnen lässt, anschaulich gemacht über einen Abstand, der sich nicht tilgen lässt.

Remontage — Relationen, die nicht im Vorfeld gegeben sind. Sie sind selbst Ergebnis einer Remontage des Evidenten, besser: Effekt einer Evidenz einer Praxis der Remontage.

Mit den Filmen, Installationen und Texten Harun Farockis lässt sich immer wieder eben dieser nachträgliche Effekt einer *Evidenz der Remontage* mit Verblüffung registrieren. Didi-Huberman hat dieses Potential des Schnitts, aus der Disparität heraus die Möglichkeit eines Zusammenhangs in ein Bild zu retten, als Titel für ein Projekt gewählt, das sich den ethischen Imperativen von Bildern widmet. *Remontage*, das bedeutet, hier kommen Metrum und Rhythmus der Abfolge mit dem Nachdruck und der Unterbrechung einer Wiederholung zusammen. Die Wiederholung wiederum verleiht Beharrlichkeit, d.h. auch einen zeitlichen Modus zu implementieren, der die Regelmäßigkeit vorübergehend gegenüber der Zufälligkeit geltend macht.

Das Nebeneinander zweier Bilder ist in den Verfahren des Regisseurs immer schon angelegt gewesen, und dies noch bevor er dies in den 1990er Jahren schließlich in den Doppel- oder Mehrfachprojektionen zu einer regelrechten Kunst der Konjunktion ausformulieren konnte. Ein Bild in Beziehung zu einem anderen setzen, besser: eine Beziehung aus einer Spannung von Bild- und Gegenbild gewinnen.²⁰⁹ So zum Beispiel die Beziehung zwischen Fließband und Schützengräben (*Zwischen zwei Kriegen*, 1978) oder die Beziehung zwischen Fernsehgerät und Straße (*Videogramme einer Revolution* 1992); eine Gegenüberstellung zwischen dem „offiziellen Bild“ —

²⁰⁸ So lautet der Titel von Farockis erstem langen Spielfilm aus dem Jahr 1978.

²⁰⁹ Für Didi-Huberman eröffnet *Remontage* zunächst einmal eine Perspektivität, die aus dem filmischen Schuss und Gegenschuss denkbar wird. Die *Remontage* zeigt nun aber nicht nur die Überkreuzung zweier Blickpunkte, sondern erzeugt die „Lesbarkeit“ eines komplexen politischen und metapsychologischen Prozesses der „Aufspaltung des Sehens“. Didi-Huberman, *Remontagen*, 160 ff.

so wird das Fernsehbild des rumänischen Staatsfernsehens später in der Installation *Schnittstelle* bezeichnet —, und dem Bild des Protests und der Revolution im Dezember 1989 in Rumänien. Die Montage verdankt sich zweifelsohne einer Dialektik des Denkens. Sie mündet aber in keine neue Synthese, sondern vermag eine Spannung historischer Kräfte als Bild *offen* zu halten, oder als Figuration eines anderen Bildes des Krieges und der Revolution. Eben hierin kommt das Verfahren der Remontage, daran lässt George Didi-Huberman keinen Zweifel, dem *dialektischen Bild* Benjamins und der Konzeption des Essays nach Adorno in jenem Aspekt ihrer Unabschließbarkeit nahe:

„Der Essay entwickelt entgegen diesen Regeln - eine *offene Form* imaginativen Denkens, in dem die ‚Totalität‘ als solche nie erreicht wird. Wie beim dialektischen Bild Benjamins ist ‚Diskontinuität [...] dem Essay wesentlich, seine Sache stets ein stillgestellter Konflikt‘. [...] Wie in jeder Montage wird das Wesentliche in den Zäsuren und den Übergängen zum Ausdruck kommen, indem sie ‚im Essay mit dem Wahrheitsgehalt verschmolzen‘ werden.“²¹⁰

Im Essay findet Farockis Dialektik eine *offene Form*, in der sich *per definitionem* ein tentativer Charakter seiner Bild-Anordnungen bewahren und eine sich behauptende Beziehung zwischen zwei Elementen beweglich halten lässt. Das Neben- und Nacheinander der Montage war daher immer schon eines der wesentlichen Medien des Vergleichs für die Praxis von Farockis Bewegtbildprojekten.

In Farockis Arbeiten finden sich unterschiedliche Medien und Verfahren des Vergleichs, die je verschiedene Beobachtungsfelder eröffnen und je unterschiedliche ästhetische Befragung visueller, historischer und politischer Zusammenhänge erlauben. Zu denken ist hier an die Montage und ihrer Reflexion über die Funktion des Schneideraums (*Was ein Schneideraum ist*), oder die Analyse der Differenz von Video- und Filmschnitt (*Schnittstelle*), bis zu den Auseinandersetzungen mit gegenwärtigen Formen und Artikulationen einer „*Arbeit an den Bildern*“²¹¹, so zum Beispiel im Kontext jener *Computer Generated Imagery* die Farocki in dem Installationszyklus *Parallele I-IV* (2012-2014) untersucht. Angesichts gegenwärtiger Interfaces von Animationsprogrammen zeigt sich hier die Tätigkeit am Bild einmal mehr neuen Abstraktionsgraden ausgesetzt — und dies nicht zuletzt in einer Bildpraxis in der nunmehr Produktion und Post-Produktion dazu tendieren, in eins zu fallen. Dem Neuarrangieren bereits vorhandener Bildfolgen am Schnittplatz folgt ein Entwerfen und Modellieren in Form- und Texturvektoren. Zeigt sich hier eine neue Form des *mimetischen Vermögens*? Nicht aufzeichnend, registrierend oder nachahmend sondern selbst Wirklichkeiten

²¹⁰ Ebd. S. 112.

²¹¹ Zum Verhältnis einer „*Arbeit an den Bildern*“ und einer „*Arbeit des Begriffs*“ bei Farocki, vgl. ebd. S. 214.

anderer Ordnung und Qualitäten gestaltend.²¹² Eine Entwicklung oder ein Übergang der Anlass zum Vergleich gibt: Vergleiche von Arbeitsfeldern und ferner der operativen Einbindungen dieser neuen Bildverfahren in Arbeits- und Organisationskreisläufe, die sich immer mehr den kontrollierenden Blicken menschlicher Wahrnehmbarkeit entziehen.

Häufig liegt den Arbeiten Farockis eine medientheoretische und medienhistorische These zugrunde, die sich ebenfalls in den Filmessays kenntlich macht. Diese verläuft jedoch keineswegs entlang der vermeintlichen Teleologie einer universellen Technikgeschichte. Bezeichnenderweise entbehrt auch Farockis eigener Gebrauch medialer und filmischer Anordnungen jedweder Zwangsläufigkeit. Mal führt eine Entwicklungslinie zu den Vorläufern filmischer Bilder, mal von der Montage zur Computeranimation — und so gesehen von der Kinematografie zur Postkinematografie. Gleichzeitig liegt der Auswahl der Themen- und Motivfelder auch immer der Umweg über parallele, verborgene oder bereits in Vergessenheit geratene medientechnologische Formationen zugrunde. Bereits früh finden sich Schaubilder und Diagramme neben Fotografien und anderen Bild-Materialien in den offenen Verknüpfungen und Argumentationsweisen der Filmessays wieder.

Die collagierten Bild-Relationen einer jüngst unter dem Titel *Harun Farocki: Diagrams Images from Ten Films* erschienene Publikation legt überdies die Überlegung nahe, dass es eine Verschränkung einer Logik des Diagramms - oder einer Diagrammatik? - und dem filmessayistischen Prinzip der Serialisierung auch jenseits der konkreten Verwendung von Diagrammen und Schaubildern in Farockis Filmen nachzuvollziehen gilt.²¹³ Raymond Bellour hat seinerseits bereits vor einigen Jahren in einem close reading von *Bilder der Welt* die Abfolge der verschiedenen Bilderserien in diesem Film im Anschluss an den Diagrammbegriff von Gilles Deleuze das Konzept des „Foto-Diagramms“ vorgeschlagen, um den Charakter der gleichzeitigen Disparität und Verbundenheit der Serien aber auch ein Verfahren, das zugleich künstlerisch wie „sozial-politsch“ ist, in der Spannung eines Begriffs zu verdichten.²¹⁴

Hinsichtlich des Einsatzes von Doppelprojektion in Installationsfilmen wie *Vergleich über ein drittes* (2007), hat Volker Pantenburg auf eine weitere „alternative institutionelle Vorgeschichte“ hingewiesen, welche eine Verbindung zwischen Black Box und White Cube über eine Apparatur

²¹² Vgl. hierzu exemplarisch, Rodowick, *life*.

²¹³ Reichenbach, Benedikt (Hg.): Harun Farocki *Diagrams. Images from Ten Films*, edited by Benedikt Reichenbach. Köln: König, Walther, 2014.

²¹⁴ Bellour, Raymond: The Photo-Diagram. In: Ehmann, A., Eshun, Kodwo: Harun Farocki, *Against What? Against Whom?*. Köln: Koenig Books, 2009, S. 143-151, hier S. 148f.

des frühen Kinos und die Hörsäle der Kunstgeschichtsseminare des 19. Jahrhunderts einschlägt. Ein genuines Medium des Bildvergleichs — ein Vorläufer der Installation? — trete mit der durch Diaprojektoren (*Skioptikons*) ermöglichten Verdoppelung des Bildes zu Beginn des 20. Jahrhunderts medienhistorisch auf den Plan. Kunsthistoriker wie Bruno Meyer, Hermann Grimm und Heinrich Wölfflin bedienten sich dieser Praxis, welche eine „analytische Zerlegung in Details“ mit dem „stilistischen Vergleich“ zu verbinden vermochte.²¹⁵ Auch George Didi-Huberman sieht diese Überkreuzungen dispositiver Anordnungen der Kunstgeschichte (zwischen Hörsaal und Kino) in der Montage Farockis gegeben. Doch die Beziehung zwischen Bildlichkeit und Epistemik löse Farocki weniger in eine „Montage des Wissens“ als in ein „Wissen als Montage“²¹⁶ auf. Denn für Didi-Huberman, der selbst eine kunsthistorische Linie in Farockis Installationsfilmen verfolgt, sind die Bild-Anordnungen Farockis nicht über den polaren Bildvergleich eines Heinrich Wölfflin, sondern viel eher über die Praxis der Kompilation und Collage in der „Warburgschen Form des Bilderatlas“ nachzuvollziehen.²¹⁷

Nun trifft sich die Warburgsche Idee eines Atlas „menschlicher Gesten“ mit einem weiteren grundlegenden Motiv medialer und politischer Relationen in dem Werk Farockis.²¹⁸ Die Rede ist hier von einem Archiv filmischer Gesten, das Farocki einmal in Ermangelung eines bereits vorhandenen Konzepts („Wie sollte man das nennen, was ich vermissee?“), einen „Thesaurus“ oder „Archiv für filmische Ausdrücke“ bezeichnete, dessen Dialektik zwischen *Resonanz* und *Staunen* er später mit dem Begriff des *Bilderschatzes* belegte.²¹⁹ Die Arbeit an den unabschließbaren Projekten „*beweglicher Atlanten*“²²⁰ beider Sammler (Warburgs und Farockis) eint überdies, so ließe sich eine Beobachtung Didi-Hubermans zuspitzen, das Interesse eben an der historischen Vitalität von Gesten, mithin ihrem Nachleben in der Neuordnung.²²¹

²¹⁵ Pantenburg, Volker: Zur Vergangenheit des Kinos in der Gegenwart der Kunst: Harun Farockis Installationen. In: Keazor, H., Liptay, Fabienne und Marschall, Susanne: *Filmkunst: Studien an den Grenzen der Künste und Medien*. Marburg: Schüren, 2011, S. 39-56, S. 51.

²¹⁶ Didi-Huberman, *Remontagen*, S. 182.

²¹⁷ Ebd. S. 64f.

²¹⁸ Ebd. S. 215.

²¹⁹ Vgl. ebd.

²²⁰ Ebd. S. 197.

²²¹ „Beim Suchen nach einer Ordnung für meine Stoffsammlung dachte ich an die Wörterbücher, die den Gebrauch eines Wortes oder Ausdrucks chronologisch belegen, und da fiel mir auf, daß es für den Film nichts gibt, was einem Wörterbuch entspräche. Wie sollte man das nennen, was ich vermissee? Man könnte es ‚Bilderbuch‘ nennen, man könnte es vielleicht ‚Thesaurus‘ oder ‚Bilderschatz‘ nennen, man könnte es vielleicht auch ‚Archiv für filmische Ausdrücke‘ nennen.“ Farocki, Harun: *Bilderschatz*, (3rd International Flusser Lecture.) Hg. v. Vilém Flusser Archiv. Köln: Kunsthochschule für Medien/Verlag der Buchhandlung Walther König, 2001, S. 5.

Farockis besondere Aufmerksamkeit galt dabei der Möglichkeit einer Ordnung des Materials, die sich aus keiner bereits im Vorfeld existierenden Systematik ableiten ließe.²²² Erste Versuche der Erstellung eines solchen *Bilderschatzes*, in dem das Bild als Geste in der dynamischen Ordnung einer sich nicht erschöpfenden Kombinatorik in Erscheinung tritt, finden sich in einer Reihe von Kompilationsfilmen wie *Arbeiter verlassen die Fabrik* (1995), *Der Ausdruck der Hände* (1996) oder zuletzt *Übertragung* (2007).

Farocki greift zum ersten Mal in einem Vortrag im Rahmen der Vilém Flusser Vorlesungen des Jahres 1999 auf den Ausdruck des *Bilderschatzes* zurück.²²³ Er rekapituliert mit diesem Ausdruck seine filmische Praxis der 1980er und 1990er Jahre, seine Verwendung von historischem Material (Lehrfilmen, historischen Fotografien), die Durchdringung von Found Footage und Essayistik. Doch Ende der 1990er Jahre — also zum Zeitpunkt des Vortrags — fungiert der Ausdruck auch als Vorgriff auf neue Arbeitsmodelle und letztlich auch jenen Scheideweg, den seine ursprüngliche filmische Praxis mit dem Übergang vom Fernsehen zum Museum durchlaufen sollte. Gleichwohl klingen in dem Konzept des *Bilderschatzes* bereits jene Experimente mit der flexiblen räumlichen Ordnung von Projektionen an, die in den Installationsfilmen und Ausstellungsprojekten der 2000er Jahre folgen sollten. Eine konkrete räumlich realisierte Interpretation des *Bilderschatzes* nimmt ab dann häufig den Umriss einer temporären Architektur an, eines betretbaren „Archivs filmischer Ausdrücke“, das eine Fortführung, Verschiebung und Umwidmung dieses Gedankens sowie eines gewissen (Selbst-)Verständnisses filmischer und bildpolitischer Praxis beinhaltet.²²⁴ Nicht zufällig ist es gerade der Kompilationsfilm *Arbeiter verlassen die Fabrik* von 1995, der selbst eine neue Organisation filmischer Motive verhandelt, dem im Jahr 2006 eine Reinterpretation/Reinzenierung als 12-kanalige Installation zu Teil wird.

Film und Installation widmen sich in dem titelgebenden Motiv der *Arbeiterschaft* einem Gemeinschaftsbild, wie es seit seinen Anfängen immer wieder vom Kino beschworen wurde. Während die Montage des Kompilationsfilms dieses Motiv in der für Farockis Essayistik so prägenden Medialität des Dazwischen entfaltet, setzt die Installationen beinahe automatisch durch die Reihung von zwölf Monitoren, auf denen jenes Motiv der in der Bewegung synchronisierten

²²² Vgl. Dispersion und Montage. Ein Gespräch zwischen Harun Farocki, Georges Didi-Huberman und Ludger Schwarte im Schaulager Basel, 2008. In: Texte zur Kunst, online Archiv, <https://www.textezurkunst.de/articles/interview-schwarte-farocki-huberman/>, gesichtet 20.12.2015.

²²³ Es ist nicht verwunderlich, dass Didi-Huberman in der offenen Konzeption des unrealisierten Projekts eines Bilderschatzes eine unmittelbare Nähe zu Warbugrs Sammlung von Pathosformeln des Bilderatlas-Projekts konstatiert. Vgl. Didi-Huberman, *Remontage*, S. 214f.

²²⁴ Farocki, *Bilderschatz*, S. 5.

Arbeiterschaft von *La Sortie de l'usine* (1895) der Lumières bis Lars von Triers *Dancer in the Dark* verfolgt wird, eine Ästhetik sich verräumlichender Relationen frei. Farockis Begriff eines *Bilderschatzes* umfasst daher nicht nur die Vorstellung einer „Bibliothek für Bewegungsbilder“²²⁵, sondern führt selbige bereits immer schon eng mit den Verfahren und Techniken ihrer Anordnung und Passierbarkeit, kurz, den Möglichkeiten ihrer richtungsoffenen Durchquerung.

Diese Spannung des Materials und der Notwendigkeit seiner (Re-)Lektüre liegt am Grund des bildpolitischen Einsatzes dieses Schaffens. Dass sich der Ort dieser Relektüre zunehmend in den Ausstellungsraum verlagert hat, macht sich aber noch auf einer weiteren Ebene bemerkbar: es betrifft vielleicht am ehesten das, was Farocki selbst einmal hinsichtlich des seriellen Charakters von *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* als „rhythmische Komposition“ bezeichnete:

„Der Film hat eine rhythmische Komposition. Er geht nicht von A zu B oder Z; er durchläuft Schleifen. Die Dinge, die erscheinen, kommen verändert immer wieder an verschiedenen Stellen vor. In anderer Umgebung und von anderer Seite. Das gilt nicht nur für die Themen, das gilt auch für die Bilder.“²²⁶

Die repetitive Form des Essays und seine, Sinn und Intensität erzeugenden *Schleifen*²²⁷ finden in den zeitlichen Strukturen und räumlich offenen — an den Wegsamkeiten eines Parcours orientierten — Relationen der installativen (Werk-)Zyklen ihre Nachfolge. Die Werkkomplexe - oder besser Werkzyklen - *Serious Games IV* (2009-2011) und *Parallele I-IV* (2012-2014) stellen selbst eine ineinandergreifende räumliche Anordnung dar, die ihrer bereits im Titel angelegten Abfolge, *nachträglich* eine andere Zeitlichkeit einschreibt. Diese andere Zeitlichkeit ließe sich, einem weiteren Film Farockis aus den 2000er Jahren zitierend, als *Aufschub* beschreiben — eine vergleichbare Konzeption liegt auch Philippe Despoixs *mise en série zugrunde*. Die Aufeinanderbezogenheit von Material und Relektüre — verstanden als durchquerende Neuordnung — erschließt sich demnach von Prozessen der Serien- und Sequenzbildung.

²²⁵ Farocki, Harun: Arbeiter verlassen die Fabrik. In: Meteor Dezember 1995 (1995), Nr. 1, S. 49-55, hier S. 55.

²²⁶ „Bilder der Welt und Inschrift des Krieges“, Gespräch mit Harun Farocki online verfügbar unter: <http://www.basisfilm.de/Filme/bilderderwelt/bilderderwelt02.html>.

²²⁷ Christa Blümlinger denkt diese Figur der Schleife zwischen Wiederholung und Variation im Kontext von Farockis, aber auch beispielsweise Rodney Grahams Arbeiten, als „Videoschleife“ oder „Endlosschleife“ (Loop) für den Bereich zwischen Film und Medienkunst weiter. Für *Bilder der Welt* beschreibt Sie die „Wiederholungsschleife“ und die von Farocki eingesetzte Logik der Permutation als ein Verfahren, das auf „einer übergeordneten Stufe [...] die Bedeutungen metaphorisch expandiert“. Stärker als die Feedback- und Rekursionslogik anderer Medien (Prozessieren) sieht die Filmwissenschaftlerin hier letztlich klassische Bezüge zur Montage von „Assoziationsketten“ gegeben wie Sie in den Filmen und der Montagetheorie eines Sergej Eisenstein entwickelt wurden. Abweichend zu den Effekten der Eisensteinschen Montage sieht Blümlinger die „Montageschleifen“ Farockis weniger auf Nahtstellen (zwischen Einstellungen) als auf Disjunktionen („Distanzmontage“) gerichtet. Eben diese naheliegende Lesart über die Montagetheorie, soll im Folgenden ergänzt werden um eine Perspektive, die die Montage und ihre Relationierungen bei Farocki als mimetisches Verfahren beschreibt, das nicht zwischen der Produktion von Nähe und Distanz entscheiden muss. Blümlinger, Christa: Vom Nutzen und Nachteil der Schleife für die Montage. In: montage AV 20, S. 149-160, hier S. 152 u. S. 155-157.

Dieser zeitliche Aspekt markiert ein maßgeblich medienästhetisches Moment in der Praxis Farockis, das die Schleifen von *Bilder der Welt* mit den Loops und Zyklen der Installationsfilme verbindet.²²⁸ Mit dem hiermit angesprochenen Gesichtspunkt der Zeitlichkeit — der sich motivisch als Wiederholung, Simulation, Probe und Reenactment sehr heterogen ausfaltet — lässt sich der medienästhetisch grundierte Einsatz von Farockis Praxis auf seine implizit ethische Perspektive befragen. Die Wiederholung oder Remontage erschließt neue Abfolgen, Zugriffsweisen und Lesbarkeiten durch die erneute Durchquerung des Bild-Materials, welches sich zuvor lediglich als eine undeutliche Schraffur des Sichtbaren, als bereits verlorene Lesbarkeit einer *Inschrift der Welt* zu erkennen gab: ganz so wie die Luftbildaufnahmen der Alliierten von Auschwitz die Lager nicht zu erkennen gaben, d.h. sich zunächst als Registratur einer *unlesbaren Sichtbarkeit* erweisen sollten.²²⁹ Eine ethische Beziehung zum historischen Material vergegenwärtigt sich erst aus der Praxis eines Neu-in-Beziehung-Setzens, so wie in *Bilder der Welt* die Serien von Luftbildaufnahmen in *Berührung* gebracht werden mussten mit weiteren Bildserien (u. a. die Serie Holocaust oder Bildserien der Nazis), um als Dokumente der Vernichtung und als Zeugnisse des Widerstands (an-)erkannt zu werden. Die Remontage setzt daher eine provisorische Anordnung, in dem sie eine neue Serie, eine neue rhythmische Komposition in Gang setzt, die sich gegenüber dem Material nicht als eine äußerliche Beziehung, sondern grundlegender als eine des Dazwischen installiert. Von dieser Form der Zeitlichkeit zwischen Serialität (*mise en série*) und Aufschub, die sich zum historischen Material als eine Zeitlichkeit der Öffnung positioniert und selbiges einer Prozessualität der Relationierung (Relektüre) aussetzt, erhalten die Essays ihr konstitutives Spannungsverhältnis.

Für die politische Filmästhetik Farockis galt der Begriff der Montage nur allzu oft als Ausgangs- und Endpunkt von Auseinandersetzungen, die nach der Medienspezifik seiner Strategien fragen. Dabei können Montage und Schnittplatz in Farockis Filmen ebenso den Anlass eines Nachdenkens über jene medienökologischen Verflechtungen zwischen einem filmischen Denken und medialen Anordnungen anderen Ursprungs markieren, die sich in den Filmen und Installationen Farockis nachvollziehen lassen. Die Montage, im Weiteren verstanden als aus der Spannung und Kopplung historiografischer, ethisch-politischer und ästhetisch-

²²⁸ Vgl. Blümlingler, *Schleife*; Alter, *Translating the essay*.

²²⁹ Eben auf diese Spannung der Unlesbarkeit der Luftbildaufnahmen von Auschwitz und ihrer Lesbarkeit durch die Montage in *Bilder der Welt* hebt auch George Didi-Huberman Argumentation ab. Vgl. hierzu die Ausführungen zum „Begreifen“ Didi-Huberman, *Remontage*, S. 212 ff.

epistemologischer Praktiken hervorgehend, wird hier selbst zum Ort, an dem sich der Film dem *Eigensinn* anderer Medien öffnet.

Eine erste Arbeitshypothese lässt sich daher in Hinblick auf jene Relationen aufstellen, die sich zwischen kinematografischen sowie vor- und postkinematografischen Bildverfahren und den ästhetischen Arbeitsmodellen Farockis selbst entfalten. Spätestens seit den 1980er Jahren, mit Filmen wie *Etwas wird sichtbar* oder *Bilder der Welt*, macht Farocki die Geschichte und den Wandel von technischen und medialen Gefügen (*Verbund*) zum Gegenstand einer filmischen Praxis, die diese in einen gemeinsamen Problemzusammenhang rückt.

3.3 Exkurs I: Abstraktion und Verbund

„So läßt sich bei der Bildung von historischen Bewußtseinsformen nicht über die Abstraktionsprozesse hinwegsehen, die sich darin betätigen. Die Abstraktion kommt der Werkstatt der Begriffsbildung gleich, und wenn die Rede von der gesellschaftlichen Seinsbestimmtheit des Bewußtseins einen formgerechten Sinn besitzen soll, so muß ihr eine materialistische Auffassung von der Natur des Abstraktionsprozesses zugrunde gelegt werden können.“

Alfred Sohn-Rethel, Geistige und körperliche Arbeit

Zum Anlass eines Screenings des Installationsfilms *Immersion* findet im Goethe Institut London im Jahr 2009 ein Podiumsgespräch zwischen Harun Farocki und dem Kritiker und Künstler Kodwo Eshun statt. Das Gespräch nimmt den Inhalt von Arbeiten wie *Immersion* und *Auge/Maschine* zum Anlass, um das Verhältnis zwischen der Gewalt von Bildern und der Bildförmigkeit von Gewalt in ihrem medien-technologischen Zusammenhang zu erörtern. Das Gespräch kreist dabei auch um die Veränderung der technologischen Standards von Kriegsbildern (z.B. in der Datenverarbeitung) und ihrem Einsatz in der Vor- und Nachbereitung von Kampfeinsätzen. Hinsichtlich des Einsatzes computeranimierter Bilder für Zwecke, die den Krieg in Simulationen vor- oder nachbereiten (z.B. in verhaltenstherapeutischen Programmen zur Behandlung von PTSD-Patienten), findet Farocki einen Vergleich zwischen der Historizität und Technizität von Kriegsbildern. Animationen oder digitale Bilder erzeugen über ihre Darstellungsebene hinaus eine Performativität, die auf ihre Produktionsverhältnisse zurückweise und hierüber auch eine bestimmte Rhetorik und Wahrheitsfunktion des Krieges errichte, vergleichbar mit dem Verhältnis von Schlachtgemälde und Geschichte:

H.F.: [...]The public believes that such an image is true, as a real snapshot from the location, because the entire infrastructure is included in the image. It's not just an image, with one

person taking a picture, there's this huge infrastructure. It's a little bit like what you have in a war, that there's not just one soldier walking there. In World War II, behind every soldier were 270 people behind the front, and I think today it's 1,500 or so in the case of the Americans. So this infrastructure is somehow palpable.

K.E.: Every pixel shows its industrial force. Every pixel celebrates its industrial might. Its something like the kind of carnival of attractions that Tom Gunning talked about, the way in which the image displays itself, and shows off to us, and reveals its power, and its industrial superiority, and that if you can attach yourself to that, that you too are on the winning side of History.²³⁰

Was sich demnach als ein stets abstrakt bleibendes Wirkpotential ins Bild setzt, ist die Performanz einer Infrastruktur des Sichtbaren selbst. Hinsichtlich der in Farockis Filmen untersuchten militärischen Infrastrukturen ergeben sich hier komplexe Bezüglichkeiten und epistemologische Grenzen. Denn was hier als *Grund des Bildes* in seinen Texturen anwesend und spürbar „somehow palpable“) bleibt, ist Ergebnis von ökonomischen Prozessen und politischen Verzweigungen, mithin von heterogenen Kräfteverhältnissen, die Bilder in komplexe Beziehungen von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit einschreiben.

Farockis ästhetische Verfahren der Abstraktion stehen in einem unmittelbaren Verhältnis zu den von ihnen untersuchten Abstraktionsgraden. Eben hierin ließe sich von einer Angemessenheit der Mittel sprechen, im Sinne der prominenten Brechtschen Einsicht, dass die Komplexität der Zusammenhänge und der Zweifel an der Darstellbarkeit in der selbigen nachklingt:

„Die Lage wird dadurch so kompliziert, daß weniger denn je eine einfache ‚Wiedergabe der Realität‘ etwas über die Realität aussagt. Eine Fotografie der Krupp-Werke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht. Die Verdinglichung der menschlichen Beziehungen, also etwa die Fabrik, gibt die letzteren nicht mehr heraus. Es ist also tatsächlich ‚etwas aufzubauen‘, etwas ‚Künstliches‘, etwas ‚Gestelltes‘.“²³¹

Eine Annäherung ist daher, so die Brechtsche Einsicht, nur über das unwegsame Terrain einer Distanzierung zu haben. Eine Einsicht, die eine Klammer um frühe Agitprop Filme Farockis wie *Nicht lösbares Feuer* 1969) und dem, Computeranimationen und militärischen Simulationen gewidmeten Zyklus *Serious Games* setzt.

²³⁰ Eshun, Kodwo: *Anaesthetising the Image: Immersion, Interview with Harun Farocki*. In: Joram Ten und Joshua Oppenheimer: *Killer Images: Documentary Film, Memory, and the Performance of Violence*. New York: Wallflower Press, 2012, S. 67-79, hier S. 71.

²³¹ Bertold, Brecht: *Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment*. In: Unseld, S.: *Berthold Brechts Dreigroschenbuch Texte. Materialien, Dokumente*, Frankfurt am Main. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973, S. 117-176, hier S. 135.

Erneut ins Zentrum der Aufmerksamkeit einer politischen Medien- und Filmästhetik, die Prozesse dieser Art zum Ausgang nimmt, rückt vielleicht kein Begriff so deutlich wie eben jener der Abstraktion selbst.²³² Ein avanciertes Verständnis von Abstraktion, das in diesen unterschiedlichen historischen und medientechnologischen Kontexten wie sie eben Farockis Arbeiten untersuchen, könnte u.a. hilfreich für ein Zusammendenken von ästhetischen oder politischen Techniken sein; und sicherlich wäre die Abstraktion durch Verfremdung oder *Détournement* hier lediglich eine Spielart unter anderen. Im Verständnis — oder besser Missverständnis — einer gewissen kunsttheoretischen Vorstellung gilt es nach wie vor, im künstlerischen Verfahren eine Form der ästhetischen Differenz gegenüber Praktiken nicht-künstlerischer Bereiche nachzuhalten: d.h. jene Verfahren der Künste unterscheidbar werden zu lassen. In Farockis Fall ist das Verhältnis von Operationen (der Technik, des Militärs, des Krieges, der Industrie, der Kybernetik) und den eignen Verfahren zumeist wesentlich intimer, d.h. sie zeitigen selbst ein mimetisches Verhältnis zu ihren Beobachtungsfeldern, sei es in medialen und technischen Gefügen, sei es in politischen oder historischen Konstellationen. Die Abstraktion — oder Verfahren der Abstraktion — übernehmen dabei die Funktion, immer wieder Übertragungen und Übersetzungen zwischen diesen Feldern herzustellen.

Auf eine provisorische Formel gebracht ließe sich zuspitzen: Farockis bildpolitische Strategien gründiert die Einsicht in die Abstraktheit der Rhythmen und Vollzüge des Alltags.²³³ Seine politische Filmästhetik bemüht sich spätestens seit den 1970er Jahren um Abstand zu formelhaften Phrasen, wie sie im Marxismus der Studentenbewegung sowie von einigen Flügeln der kritischen Theorie im Diskursfeld des politischen Films herbeizitiert wurden und z.B. in den Ansichten über den Arbeiterfilm Nachklang auch in ästhetischen Diskursen fanden. In Farockis Beschäftigung mit Technik- und Mediengeschichte(n) spiegelt sich jedoch ein anderes — und vielleicht auch —, wesentlicheres Verständnis des Marxismus wider, welches in die Einsicht mündet, dass eine andere politische Praxis nur diesseits jener Abstraktionen des medienkulturellen Alltags möglich ist.²³⁴

Eine hieraus gezogene Konsequenz lässt sich in Farockis Schaffen besonders deutlich seit dem oben bereits erwähnten Film *Zwischen zwei Kriegen* (1978) beobachten. Dieser erste Spielfilm Farockis ist eine direkte Auseinandersetzung mit den Untersuchungen und Theorien des Nationalökonom

²³² Vgl. zu aktuelleren philosophisch, kunstwissenschaftlichen Neuverhandlungen des Abstraktionsbegriffs im 19. und 20. Jahrhundert: Blümle, Claudia, Schäfer, Armin (Hg.): *Struktur, Figur, Kontur: Abstraktion in Kunst und Lebenswissenschaften*. Berlin/Zürich: Diaphanes, 2007.

²³³ Diese Einsicht ließe sich aus den Simulationsübungen des Filmes *Leben BRD* (1990) ziehen.

²³⁴ Vgl.: Elsaesser, Thomas: *Political Filmmaking after Brecht: Farocki, for Example*. In: Harun Farocki: *Working on the Sightlines* S. 133-156.

und Sozialphilosophen Alfred Sohn-Rethel. In *Ökonomie und Klassenstruktur des deutschen Faschismus* (1973) liefert Sohn-Rethel eine Analyse der inneren Zusammenhänge der Betriebslogiken verbundwirtschaftlicher Methoden der deutschen Industrie (der sog. Trustbildung) seit 1926 und dem „kriegswirtschaftlichen Charakter“ des deutschen Faschismus während des 2. Weltkrieges.²³⁵ Eine der in *Zwischen zwei Kriegen* aufgegriffen Hauptthesen Sohn-Rethels deutet auf die inneren Vernichtungstendenz einer „gewaltsamen Steigerung der Mehrwertrate“ durch ein Produktionsprinzip, das sich noch am deutlichsten in der Rüstungsindustrie zu erkennen gab.

Einem kurzen Text Farockis, 1978 abgedruckt in der Filmkritik, lässt sich der Versuch entnehmen, die ökonomisch sowie politisch verschachtelten Verfahrensweisen der Verbundwirtschaft zu rekonstruieren.²³⁶ Nachempfinden lässt sich diesem Text indes auch die Faszination für die Umrisse einer intellektuellen Figur, die jene Einsichten in die Verbindungen und Gesetzmäßigkeiten eines verteilten Kräftefeldes von Bewahrung und Zerstörung nur aufgrund der Verwickelungen der eigenen biografischen Umwege imstande war zu formulieren.²³⁷ Farocki bringt die Vernetzungstendenzen der deutschen Verbundwirtschaft mit den Unwegsamkeiten der Biografie Sohn-Rethels wie folgt zusammen:

„Ein Leben muß schon ganz schön durcheinandergeraten, damit in einem Kopf die Marxsche Theorie vom Wertgesetz, die Hochofenkunde und die Geheimpolitik der Ruhrmagnaten einander begegnen können.“²³⁸

Und weiter:

„Alfred Sohn-Rethel, 1899 als Sohn deutscher Künstler in Paris geboren, aufgewachsen als Pflegekind eines Stahlmagnaten (Poensgen) im Ruhrgebiet. Studierte in Heidelberg und Berlin ‚in engem Kontakt mit Bloch, Benjamin, Kracauer, Adorno‘. Er fasste den Plan zu einer kritischen Arbeit, die Grundlagen in Marx’ Kapital betreffend. Hat dann nicht gewußt, womit er seinen Lebensunterhalt verdienen sollte und ist auf Empfehlung seines Pflegevaters in das Büro, Mitteldeutscher Wirtschaftstag‘ eingetreten. Er hat entdeckt, daß er dort Einblick in wichtige interne Vorgänge und politische Überlegungen verschiedener Kapitalfraktionen hatte. In diesem Büro erschien ein Informationsdienst, genannt Führerbriefe, für die führenden ‚Mitglieder des Finanz- und Industriekapitals, einschließlich ihrer politischen Vertrauensleute: Kabinettsmitglieder, Reichswehrspitzen, führende Großagrarier, die Umgebung Hindenburg etc.‘ 1932 hat er dort (wie alles dort anonym) einen Artikel verfaßt.“²³⁹

²³⁵ Sohn-Rethel, Alfred: *Ökonomie und Klassenstruktur des deutschen Faschismus: Aufzeichn. u. Analysen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.

²³⁶ „Den Faschismus in Beziehung setzen mit dem Verbund, das heißt auch ihn als das System erklären, das in Deutschland die Autonomie von allem zu zerschlagen hat, was nicht in das Funktionieren der großen Industrie paßt. Schließlich ist das eine Geschichte mit einer besonderen Auffassung vom Funktionieren der Geschichte.“ Farocki, *Nicht nur die Zeit*, S. 572.

²³⁷ Ebd. S. 575

²³⁸ Ebd.

²³⁹ Ebd.

Auch der hier Erwähnung findende Artikel sollte durch den Krieg einige Umwege und Verzögerung bis zu seiner letztendlichen Veröffentlichung im Jahr 1973 (unter dem oben zitierten Titel: *Klassenstruktur*) in Kauf nehmen müssen. Sohn-Rethels *durcheinandergeratenes Leben* und seine Theorie des Verbunds, sind vielleicht selbst frappantes Zeugnis einer Verschränkung von Abstraktheit und Leben, die in Farockis Praxis weitere Spuren hinterlassen sollte.

Sein eigenes Arbeitsmodell²⁴⁰ an dem Vorbild des Verbunds zu orientieren, bedeutete für Farocki zuletzt Kunstraum und Filmproduktion zu verschalten. In den 1970er hingegen beinhaltete dies ein Umleiten von *Kulturgeldern*, bedingt durch prinzipiell knappe Förderungsmöglichkeiten von Filmprojekten, das in der strategischen Verteilung von Ressourcen zwischen Rundfunk, Fernsehen und Film gipfelte:

„Nach dem Vorbild der Stahlindustrie, wo jedes Abfallprodukt in den Produktionsprozeß zurückfließt und kaum eine Energie verlorengelht, versuche ich einen Verbund meiner Arbeiten. Die Grundlagenforschung zu einem Stoff finanziere ich mit einer Rundfunksendung, bestimmte dabei studierte Bücher behandle ich in Buchsendungen, und manches, was ich bei dieser Arbeit sehe, kommt in Fernsehsendungen.“²⁴¹

Als Arbeitsmodell spiegelt der Verbund einmal mehr jene Suche nach der Angemessenheit von Gegenstand und Form, Kunst und Politik wider. Die Frage nach den Remontagen und Fragmentierungen des Lebens, sollte Farocki in seinen Essays ab den 1980er Jahren eine Form geben, die es verstand, *Verstreutes* zusammenzuhalten ohne ihm die Unbeweglichkeit einer Totalität aufzubürden. Während *Zwischen zwei Kriegen*, die einzige offenkundig filmische Auseinandersetzung mit den Texten Sohn-Rethels bleiben sollte (und zudem Ende und Bruch mit der Handschrift einer bestimmten Ästhetik des Politfilms einleitete), blieb die Beschäftigung mit eben jenem Zusammenhang von Kapitalismus, Nationalsozialismus und Krieg, der im historischen Rückblick auch als „military-industrial complex“ firmierte, ein fortdauernd behandelter Problemkomplex.

Ebenso sollte das Motiv eines von heterogenen Abstraktionsbewegungen durchzogenen Lebens fortbestehen und sich in immer neuen Konstellation und Wendungen zeigen. Treu blieb Farocki dabei einem gewissen, im Rahmen der 68er Ereignisse aktualisierten Verständnis von Abstraktion als Prozess der Automatisierung, Entfremdung sowie Rationalisierung und Mechanisierung von

²⁴⁰ Es sind vor allem die Texte Thomas Elsaessers, die immer wieder die weitreichende Bedeutung des Konzepts des *Verbunds* für Farockis Filme, einer „Allegorie“ des Kinos und nicht zuletzt der Arbeitsweise eines „(post-)avantgarde filmmaker-artist in the 21st century“ herausgestellt haben. Elsaesser, Thomas: The future of 'art' and 'work' in the age of vision machines: Harun Farocki. In: Randall, Halle, Steingröver, Reinhold: After the avant-garde: contemporary German and Austrian experimental film. Camden House, 2008, S. S. 31-50, hier S. 44.

²⁴¹ Farocki, Harun: Notwendige Abwechslung und Vielfalt. In: Filmkritik 224, 8/12, 1975, S. 360-369, hier S. 368, zitiert nach: Pantenburg, *Film als Theorie*, S. 13.

Arbeitsabläufen. Arbeit und Produktion, das sind nun zuvorderst Routinen und Rituale, mithin Tätigkeiten, die in Organisationsformen auftauchen. Techniken tauchen in Farockis Filmen aber auch jenseits gänzlich funktionalisierter Zusammenhänge auf und sie führen hierbei häufig eine Spur mit sich, die noch auf den Körper zurückweist. Farockis Filme nehmen Arbeitsroutinen auf, in Kadrierungen (in den stärker dokumentarischen Arbeiten) und Rekadrierungen (in den Reorganisationen der Essays) legen sie aber auch die Gesten der Arbeit in ihrer Überschüssigkeit frei: häufig erscheinen sie als Kunstgriffe und Handfertigkeiten, die ein Gemeinsames bilden bzw. auf ein und denselben Ursprung einer gemeinsamen *téchne* bezogen sind. Die Fertigkeit der Hände des Protagonisten in Robert Bressons *Pickpocket* steht in Filmen wie *Der Ausdruck der Hände* Modell für eine vorübergehende Entlastung der Gesten und Fingerfertigkeiten aus instrumentellen Organisationen. Ermöglicht wird dies durch filmische Operationen — man könnte sagen ureigene Gesten des Films selbst — der Isolierung und Fragmentierung des Bildraums, welche den Händen überhaupt erst ihre Agentschaft erstattet.²⁴²

Hier zeigt sich nun das Verso der Abstraktion in Farockis Filmen — also jene Fluchtbewegungen eröffnende und Spielräume erkundshaftende Rückseite. Dieser Doppelcharakter verhält sich vielleicht homolog zu der von Farocki kommentierten Differenz von Schnitt und Montage²⁴³; seine ästhetische und bildpolitische Konsequenz führt in den 1970er Jahren zu einer Zäsur in seinem Schaffen. Einige Jahre später schreibt Farocki, „da operiert man mit den tollsten Abstraktionen, aber wo finden die ihre Entsprechung?“²⁴⁴ und kommentiert damit rückblickend eine Entwicklung, die weg von den gängigen Formeln und Sujets der Studentenbewegung und einer bestimmten Programmatik des Politfilms führte. Der im Folgenden zitierte Absatz resümiert die praktische und theoretische Arbeit von „Zwischen zwei Kriegen“ und greift den ästhetischen und intellektuellen Konsequenzen noch folgender Filmprojekte voraus:

„Die Ideen stehen zu sehr im Zentrum und die Dinge sind zu sehr am Rande. Es wird behandelt der Gedanke im Kopf von dem Mann, der ein Gewehr hält, und nicht der Gedanke, der in dem Gewehr steckt. Zu Wort kommt der Kopf des Mannes, der das Gewehr in der Hand hält, und was das Gewehr zu sagen hat, kommt nicht vor. [...] In der Studentenbewegung waren ein paar tausend Leute verzweifelt auf der Suche nach einem Beispiel für die Verschleißproduktion im Kapitalismus. Immer wieder wars die Glühbirne, die ewig brennen könnte, der Strumpf, der keine Laufmaschen haben müßte, das unterdrückte ewige Streichholz. Dem Nationalökonom fällt gerade das Beispiel von der Einzäunung der Felder zur Schaffung des Proletariats ein. Dem Fernsehredakteur der Untergang des

²⁴² Vgl. hierzu Farocki, Harun: Bresson, ein Stilist. In: Filmkritik 28 (1984), 3-4, S. 62-67.

²⁴³ Siehe zu der Bedeutung und Reichweite der Unterscheidung Schnitt/Montage in Farockis Texten und Filmen, Pantenburg, *Film als Theorie*, S. 168 f.

²⁴⁴ „Lieber im Ghetto als in der Reihenhaussiedlung“, Interview mit Harun Farocki, geführt von Nicolai Albrecht, Jens Börner und Markus Nechleba (2.1.2003 in Berlin), in: Revolver 8, online abrufbar unter: <http://www.filmzentrale.com/essays/farockirevolverinterview.htm> (gesichtet am 10.6.2015).

Lebensmittelhändlers. Dem Filmemacher die Maschine, die auf die digitale Steuerung umgestellt wird, die Arbeit des Arbeiters entwertend.“²⁴⁵

Der Filmemacher taucht hier selbst als eine Figur auf, an der sich ein bestimmtes Verhältnis von Ästhetik und Politik ablesen und nachvollziehen lässt, und das bereits immer droht in Eindimensionalität zu kippen. Farocki schlüpft in seinen Filmen regelmäßig auch vor der Kamera in diese Figur. Hiermit bekräftigt er jedoch nicht eine Funktion von künstlerischer Autorschaft, sondern investiert eben in eine Figur, die eine bildpolitische Praxis nicht als Aufdeckung, sondern Herstellung von Zusammenhängen reflexiv werden lässt. Auch in den 1980er Jahren, als Farocki beginnt, die Frage der Automatisierung von Lebenszusammenhängen ausgehend von der Gegenwart auf eng- und zugleich weitverstreuten archäologischen Spuren zurückzuverfolgen, mündet seine Bildforschung nicht in Medien- und Technologiekritik oder dem Diktum ihrer eschatologischen Entwicklung.

Der Doppelcharakter der Abstraktion gibt für Farocki den Anlass für die *Sichtung* und Eingrenzung immer neuer Beobachtungsfelder: hier wären sich neubildende (Un-)Sichtbarkeitszonen von Arbeit zu nennen, die Entwicklung von Mensch-Maschine-Kopplungen oder eben die Kybernetisierung des Alltags. Der Einsatz dieser Filmästhetik gipfelt dabei gleichzeitig in einem beharrlichen Ausloten von Überschüssigen Momenten und Indeterminationszentren.

Abstraktionen sind tief in den „materiellen Stoffwechselprozeß“²⁴⁶ zwischen Mensch und Natur eingelassen, so lautet die bedeutsame Einsicht aus Sohn-Rethels marxistischer Erkenntnistheorie („weil die Abstraktion tiefer durchschlägt“). Farocki denkt diese Einsicht, dass nämlich der „Abstraktionsprozeß“ ein „Teil des gesellschaftlichen Seins“²⁴⁷ ist, für die Relation zwischen Mensch und Technik (zweiter Natur) weiter. Der Einsatz vieler seiner Projekte ließe sich daher mit Sohn-Rethel als jener Scheitelpunkt einer filmischen Praxis bestimmen, an dem die Scheidung zwischen Kopfarbeit und Handarbeit zurückgelassen wird. Dass hierbei ein Abstraktionsprozess in den Filmen zur Geltung gelangt, der eine Andere Materialität und reflexive Reichweite besitzt, als dies in der Einschränkung der Abstraktion auf „Denkabstraktion“ möglich ist, kennzeichnet vielleicht einen noch kaum befragten Einfluss Sohn-Rethels auf den filmischen Reflexionsbegriffs Farockis.²⁴⁸ Eine „materialistische Auffassung“ der Abstraktion liegt sicherlich den Verfahren der Essays und

²⁴⁵ Farocki, *Nicht nur die Zeit*, S.574f.

²⁴⁶ Sohn-Rethel, Alfred: Geistige und körperliche Arbeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973 S.10.

²⁴⁷ Ebd. S. 22.

²⁴⁸ Eben hierin besteht eine wesentliche Annahme Sohn-Rethels, dass der Abstraktionsprozess, selbst in Traditionen des historischen Materialismus lediglich als „Denkabstraktion“ verstanden und nicht in seiner Materialität weitergedacht wurde. Ebd. S. 10f.

Kompilationen der 1980er Jahre zugrunde. In *Wie man sieht* entfaltet sich bereits ein medienästhetisches Abstraktionsverfahren, dass komplexere Relationen technologischer Bedingungen und Entwicklungen zu befragen versteht. Farockis Film folgt hier bereits, so die nun folgende These, einem Verständnis von Technik als mimetischer Praxis.

3.4 Texturen — serielle Verfahren und praktische Technikkritik

Eine Serie von Bildern, auch diese führt ein Inventar heterogenen Bildmaterials vor Augen. Das Konvolut enthält in der Reihenfolge ihrer Kompilation folgende Bildfunde: Die technische Abbildung eines Pflugs; das ägyptische Wortzeichen für Stadt (ein Kreis, der ein Kreuz enthält); die Illustration einer frühmittelalterlichen Stadtmauer, platziert auf den sich überkreuzenden Linien eines Koordinatensystems; weitere Karten, die Kreuzungen und Weggabelungen abbilden, dann ein weiteres Mal Embleme von Kreuzungen und Mittelpunkten. Bilder, zumeist aus Büchern und Katalogen abfotografiert. Es folgen hierauf weitere Darstellungen ähnlicher Motive — abwechselnd Stand- und Bewegungsbilder.

Wir sehen eine weiße Bildfläche, die diagonal von der linken oberen Bildhälfte ausgehend durch eine Linie zerteilt wird, die sich ihrerseits in zwei weitere, das Bild zur rechten unteren Hälfte fliehenden Linien verzweigt. Die Einstellung hält das Bild ca. zehn Sekunden, bis ein Körper, selbst ganz Ensemble abstrakter Linienführungen, das Bild in einer horizontalen Bewegung durchschreitet, und dabei genug visuelle und akustische Perspektive etabliert, um das Bilderrätsel als Aufnahme einer Oberleitung zu erkennen zu geben.

Beschrieben sind hiermit gerade einmal die ersten eineinhalb Minuten von Farockis Essayfilm *Wie man sieht* (1987). Im Kleinen etabliert der Film bereits innerhalb weniger Filmminuten und einiger Abfolgen seine wichtigsten Motive, Verfahren, Fragestellungen und Metaphern. Einer sorgfältigen Lektüre von *Wie man sieht* lassen sich Einsichten in grundlegende Arbeitsweisen und ästhetischen Strategien entnehmen, welche eng verwoben sind mit der je spezifischen Form von Farockis Filmessays. Dieses filmästhetische Denken von Relationen kommt in dem zwei Jahre später fertiggestellten *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* noch einmal erneut zum Einsatz. Die (Re-)Montage als Ort einer Praxis der Serienbildung und der Rekontextualisierung heterogenen Bildmaterials zu etablieren, an dem auch die Verknüpfungsprinzipien anderer Technologien Einlass finden, lässt sich in *Wie man sieht* zum ersten Mal in dieser Deutlichkeit bei Farocki nachvollziehen.

Deutlicher als anderswo zeichnet sich in filmischen Essay zweierlei ab: erstens ein Interesse für komplexe Verläufe historischer und technologischer Zusammenhänge und ihrer schichtweisen Verschiebung. Und zweitens der Versuch, ebendieses Interesse in der Erfahrung einer ebenso komplexen — von elliptischen Schlaufen und variierender Kombinatorik geprägten — seriellen Form zu überlagern. Ein derart prozesshaft angelegtes Zeige- und Erzähl-Verfahren spielt beinahe kokett mit der Kompression (dem nebeneinander und nacheinander) einer Überfülle von Informationen und Bezügen: So scheinen die in Beziehung gebrachten Elemente anfänglich zu disparat und die Fülle an narrativen Episoden zu verstreut. Erst im Fortlauf des kombinatorischen Eifers der Montage stellt sich — probeweise — die Einsicht in die „Tragfähigkeit“ bestimmter Variation von Elementen ein.²⁴⁹ Die sich so aufspannenden Geschichten sind Episoden einer unauflösbaren Verbundenheit von Technologie, Bild und Produktion, die der Film *en passant* als eine Geschichte der Transformation der Erfahrung erzählt.

Zunächst wären da natürlich die Serien von Bildern selbst: Ihr In-Beziehung-setzen folgt dabei einem offenen jedoch nicht beliebig geknüpften Muster von Bedeutungen, das sich durch Übereinstimmung formaler oder morphologischer Kriterien zu eindeutigeren Verbindung verzurrt. Diese Verbindung — der einzelnen Bilder untereinander — kann die Form einer kulturhistorischen Linie ebenso wie die einer geschichtsphilosophischen These annehmen oder gar beides verschränken. An der Aufnahme der sich überkreuzenden Leitungen kann hier, ob metaphorisch oder metonymisch gedeutet, dieses filmische Relais-Verfahren nachvollzogen werden. Die Einstellung nimmt Motive und Thesen des Films auf und verbindet jene bereits zuvor entfaltete Reflexion über die Ursprünge der Stadt aus der Weggabelung (der Kreis entsteht aus dem Kreuz) mit den noch bevorstehenden Überlegungen über den Zusammenhang von Handel und Militär in der Entwicklung der Verkehrswege und Infrastrukturen. Auch greift die Einstellung bereits auf das in der Folge noch weiter kommentierte Motiv des Scheidewegs vor: „Die Wahl unter zwei Wegen, der Scheideweg. Zwei ist der kleinste Ausdruck von Vielzahl. Mit zwei Zeichen lässt sich die höchste Zahl darstellen.“ Es deutet sich bereits eine Reflexion über den Zusammenhang von Rechnen und Darstellen an. Stärker noch versteckt sich in dem Bild, das selbst aus dem Prozess der Rahmung hervorgeht, ein Hinweis auf ein alternatives Geschichtsmodell, welches sich im Verlauf des Films zu seinem eigentlichen und wiederkehrenden Motiv herausbildet. Entnommen ist dieses Bild einer Tradition der — wie es im Film lautet — „praktischen Technikkritik“ wie sie sich z.B. in den

²⁴⁹ Jan Verwoert kommt in einem Beitrag zu Farockis Arbeiten zu der geglückten Formulierung einer „Tragfähigkeit“ entfalteter Beziehungen. Verwoert, Jan: Sehen, was sich zeigt - über die Arbeitsweise Harun Farockis. In: Dziwior, Y.: Harun Farocki Weiche Montagen / Soft Montages. Bregenz: König, 2011, S. 16-34, hier: S. 18.

Prototypen und Schriften des Ingenieurs Mike Cooley artikuliert. Gegenüber einer vermeintlichen Linearität in dem Zusammenspiel von Geschichte und Technik zeige Cooley eine „von der Hauptstrecke abweichende Richtung an, in die sich Technik denken und entwickeln ließe.“

Diese Hinwendung zur Technikgeschichte und Technikkritik lässt sich von den jüngsten Installationen Farockis, welche von der Filmwissenschaftlerin Christa Blümlinger in einer hilfreichen Zuordnung unter die Rubrik „archäologische Dispositive“ gestellt wurde, bis zu den in den 1980er Jahren entwickelten Essays zurückverfolgen.²⁵⁰ Farockis Interesse an dem Zusammenhang von Technologie und Arbeit und ihren Organisationsformen rührt vorderhand aus einer Analyse der Produktivkräfte. Zugleich ist es gerade das oben nachgezeichnete komplexe und bewegliche Verständnis von Technologie und technologischem Wandel, das ihn von der Tradition des historischen Materialismus ebenso unterscheidet wie von der Heideggerianischen Tradition der Technikkritik. Das anhaltende Interesse für Farockis Arbeiten seitens der Film- und Medienwissenschaft rührt vielleicht nicht zuletzt aus dieser Sonderstellung seiner eigenen Medien- und Techniktheorie — die vielleicht bereits immer schon eine — filmisch-empirisch — praktizierende Medientheorie *avant la lettre* war.

In *Wie man sieht* liefert dieses Verständnis von Technik („eine von der Hauptstrecke abweichende Richtung“) nun den Ausweg aus gleich zwei Engpässen politischer Theorie und filmischer Praxis: Es macht Unvorhergesehenes gegenüber einer Linearität von historischen Verläufen geltend und hebt *Quereinflüsse* gegenüber binären Aufteilungen hervor. So kann ein Gegenbild entstehen, das es vermag — um ein weiteres Beispiel des Films aufzugreifen —, die menschliche Hand in der Koppelung von menschlicher und nicht-menschlicher Arbeit in einer Weise zu zeigen, die nicht in Verdinglichung oder Ersetzung aufgeht, sondern eben Spielräume des Überschüssigen und der produktiven Entlastung eröffnet.

In *Wie man sieht* nimmt der ständige Sujet-Wechsel die Form eines offenen Kreislaufs an: Im Durchlauf des Materials und in wiederkehrender Abfolge stellen sich medienhistorische Bezüge her, deren Spur sich in der Montage mal verdichtet und mal verliert. Dies produziert keine argumentative Beiläufigkeit, sondern vermeidet schlicht historische Determiniertheit. Hierbei handelt es sich vorwiegend um jene Entwicklungen, die sich tief in dem Narrativ der Moderne abgelagert haben: Verkehrssysteme und Trassierungsgesetze; das Vermessen und Zerschneiden von Landschaften durch Verkehrswege und die Vermessung und Aufteilung von Kolonialgebieten; die

²⁵⁰ Blümlinger, Christa: *Kino aus zweiter Hand: Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst*. Berlin: Vorwerk 8, 2009, S.234-255.

Automatisierung der Produktion und der Bewegung durch die Automobilindustrie; Stillstand und Bewegung des Krieges durch Graben und Panzer; die Geschichte des errechneten Bildes aus der Automatisierung der Weberei.

In einem Film, der diese Geschichte(n) der Moderne vorwiegend über die Kombinatorik von Standbildern und wechselnden Sujets arrangiert, drängen sich die Anordnungsprinzipien unmittelbar in den Vordergrund. Die einzelnen Verbindungsglieder erschöpfen sich dabei nicht in erwartbaren mediengeschichtlichen Stationen zwischen industrieller Automatisierung und Kybernetisierung. Die Montage zieht auch hier die Umwege einer Mediengeschichte der Beziehungen und Verschaltungen vor. Hierbei geraten eher Praktiken und Kulturtechniken als lediglich Apparate in den Blick. Eine solche Verbindung reicht motivisch von den Umrissen des Kreises der Stadtmauer über die Kurven und Geraden von Straßen und Trassen zu den initialen Drehbewegungen der Modernisierung wie sie in Spindeln und Zylindern vorzufinden sind.

Die in *Wie man sieht* erprobte Essayistik und Montage zeichnet sich dabei auffällig durch ein immanentes Verhältnis zwischen filmästhetischer Form und Untersuchungsfeld aus, bzw. lässt sich dieser Film als nichts anderes als die Aushandlung und Ausgestaltung eben dieses Verhältnisses begreifen. Einige der unzähligen Stränge lassen sich über zwei grundlegende Produktionsverfahren der Moderne bündeln. Die Rede ist hier von der Serialisierung als elementarem Wiederholungsprinzip, und der Synchronisierung, als Verfahren der Kopplung.

Beide Verfahren sind als generative Prinzipien von Wiederholung und Differenz tief in die Logiken der Moderne eingeschrieben und zeigen sich nicht zuletzt im Medium des Films und in seinem Vermögen, heterogene Zeitlichkeit und a-synchrone Prozessualitäten zu synchronisieren und damit erfahrbar zu machen. Die Montage Farockis geht von diesen Fähigkeiten des Films aus und setzt sich selbst in Beziehung zu ihren unüberschaubaren Genealogien und ihrer historischen Filiation.

Farockis Essays zeugen außerdem von einem medienarchäologischen Verständnis²⁵¹ für die Komplexität (medien-)technologischen Wandels. Sie verfügen über dieses Verständnis durch die — filmische — Analyse der Prinzipien der Serialität und Synchronisierung, wie sie in industriellen Produktionsverfahren beschreibbar werden, und gewinnen aus ihnen ihre ästhetisch-politischen Strategien. Hierbei entsteht eine Filmästhetik, die es versteht, sich jene Mechanismen, die sie problematisiert, zugleich zunutze zu machen.

²⁵¹ Besonders kommt ihnen dieses Verständnis zu, wenn man unter Medienarchäologie stärker, wie dies Jussi Parikka einbringt, alternative Genealogien versteht, die in eine heterogene Vielzahl von Geschichten der Gegenwart (Histories of the Present) münden, vgl. Parikka, Jussi: *What is media archaeology?* Malden: John Wiley & Sons, 2012

Farockis „Ringen um die Verknüpfungen“²⁵² komplexer Verschränkungen von Technologie, Macht oder Herrschaft entfaltet ihre ästhetische Evidenz aus beweglichen Verbindungen und Rekursionen. Die Serialisierung von Fotografien und Schaudiagrammen oder die (De-)Synchronisierung von Bild und Ton sind hierbei Verfahren, diese Kräfte in Bewegung zu versetzen und sie gleichzeitig beweglich zu halten bis sich aus ihnen die Evidenz einer Konstellation ergibt. Eben in dieser Bewegung — des aus der Konstellation Hervortretens — gewinnt die Formel *Etwas wird sichtbar* ihre eigentliche Bedeutung.

Kurven und Kehren, Scheidewege oder sich verlierende Spuren gehören zu den wiederkehrenden Mustern der Argumentation und Motivwahl in Farockis Film. Mehr als ästhetische Anleitungen, markieren sie schlicht das zugrundeliegende geschichtsphilosophische Modell, nach dem Filme wie *Bilder der Welt* Zusammenhänge verstehen und konstellieren. Aus diesem Verständnis heraus stehen materielle Handlungen und Abstraktionen sich nicht in dichotomen Setzungen wie abstrakter Struktur und konkreter Tätigkeit gegenüber, sondern begegnen sich in Serien und unvorhergesehen Formationen. Die Beweglichkeit der Analyse von Distanz- und Nähe-Verhältnissen innerhalb eines geografisch-/historischen Raums schöpft dieser archäologische Ansatz aus der Beobachtung technologischer Umwelten. Auch hierin lässt sich *Wie man sieht* als wichtige Vorstudie zu *Bilder der Welt* lesen. Doch welche Techniken und technologischen Ensembles sind es, die dieses Denken in Bildern auf diese Art in Bewegung zu versetzen vermochten?

Wir bereits oben dargestellt ließe sich *Wie man sieht* durchaus als eine kleine Archäologie der Herausbildung moderner Verbindungssysteme lesen — vorausgesetzt, man begreift unter Archäologie eine Praxis, die mehr an der Verfasstheit von sich überlagernden Gegenwarten interessiert ist, als am historisch Abgeschlossenen. Aber wie ließe sich diese Geschichte darstellen, wie das verzweigte Terrain isoliert beschreiben, ohne sich in dem engmaschigen Geflecht von Modernisierung, Krieg und Kolonialismus zu verlieren? Eine der wesentlichen ästhetischen Erfahrung aus *Wie man sieht* hat etwas mit dem schrittweisen Nachvollziehen einer Montage zu tun, die sich darin versucht, aus einem tentativen Herantasten eine filmische *Bauweise* zu entwickeln, die einfache Beobachtungen über Serien von Fotografien in eine thematische Textur einflechtet. Nicht zuletzt hinterlässt dieses bindungstechnische Vorgehen — Schuss um Schuss — ein Gewebe das sich zusehends in verschiedenen Mustern erneuert.

²⁵² So eine weitere präzise Beobachtung von Jan Verwoert: Verwoert, *Sehen*, S. 20.

Für dieses Verfahren der Umordnung modernen Wissens ist die Überwindung oder zumindest teilweise Komplizierung binärer Strukturen maßgeblich. Kurve und Strecke sind zwei Prinzipien, die im Verlauf von *Wie man sieht* in verschiedenen Themen- und Bild-Clustern häufiger aneinander kontrastiert werden.

Eine Gruppe von Fotografien zeigt ein weiteres Mal ein Verkehrsnetzwerk. Hier das Kleeblatt-Muster eines Drehkreuzes („Die Kreuzung als Glücksfall“) wie sie seit 1933 in Deutschland im Zuge der flächenmäßigen Erschließung durch „Reichsautobahnen“ im großen Stil geplant und teilweise noch bis vor Beginn des Krieges erbaut wurden. Die Stimme des Voice-Over schlägt in der Kommentierung dieser Bilder nun eine — vielleicht zunächst erwartbare — argumentative Route ein. Denn das Interesse gilt nicht einer sich aufdrängenden Deutung, die in die Richtung der Raum- und Verkehrspolitik im Nazi-Deutschland weisen könnte. Ebenso wenig weist die nun folgende Überlegung auf der Tonspur eine Route durch Bildfolgen, die sich auf eine einseitige Lektüre der Moderne als Gleichklang von Geschwindigkeit, Produktion und Zerstörung einschwören ließe. All dies mag in dem Folgenden implizit sein, wenn die Stimme das Drehkreuz als historische Abzweigung in die eigene Gegenwart des Films, d.h. die Gegenwart der BRD nutzt. Kurve und Strecke, die sich im Muster des Drehkreuzes noch funktional verzurren, öffnen nun verschiedentlich politische, wirtschaftliche und geografische Zusammenhänge.

Die Straßenführung der BRD, die auf Geschwindigkeitssteigerung ausgerichtet ist, kann, so erfahren wir, weder etwas mit steilen Kurven noch mit der geraden Straßenführung anfangen. Es folgt eine kleine Einführung in die Berechnung von Krümmungsverläufen sowie eine Erläuterung des Einsatzes von Klothoidenberechnungen bei der Trassierung von Straßen. Bessere „Querneigungen“ von Trassen, so der Kommentar weiter, ermöglichen höhere Geschwindigkeiten auf den Straßen der BRD. „Verpönt ist heute die gerade Streckenführung“ so eine weitere Aussage, die der darauffolgenden Assoziationskette Bewegung verleiht. Dabei bildet sich erneut ein Muster aus den Prinzipien von Strecke und Kurve heraus. Die gerade Strecke, wie sie in der Militärstraße seit den Römern Verwendung findet, bewirke beides zugleich, sie *vermisst* und *zerschneidet* die Landschaft, was im historischen Kontext des Kolonialismus mit Praktiken des Parzellierens und Aufteilens in eins fiel:

„Geradeaus geht es übers Wasser. Das Wasser ist ein Niemandsland. Die gerade Militärtrasse geht wie eine Messlatte übers Land und durchschneidet die Landschaft. Vermessen und Schneiden mit geraden Schnitten haben die Kolonialisten die Kontinente, so Afrika aufgeteilt.“ [Wie man sieht, 0:06:30 min.]

In den folgenden Sequenzen nimmt ein Gegenmodell dieser Technik des geraden Schnitts Gestalt an über einen unerwarteten Vergleich: „Ein guter Metzger aber zersäbelt ein Tier nicht einfach. Er schneidet es so wie es gewachsen ist. Indem er es zerlegt, würdigt er die Geschichte seiner Entstehung.“ Was wie eine etwas bizarre Analogie oder eine Flucht ins Metaphorische anklingt, erweist sich als Zusammenfügung gleich mehrerer bereits gesehener und noch kommender Bilderserien, die andere Raumkonzeptionen andeuten als jene des Kolonialismus. Die Montage nimmt die Bewegung der gekurvten Bewegung wieder auf, und ergänzt diese nun um eine mimetische Dimension von Kulturtechniken und Praktiken: Insbesondere wenn ein Satz fällt wie „sanft gekurvte Straßen die das Land schneiden wie der gute Metzger, der das Tier zerlegt wie es gewachsen ist“. Es folgen weitere Bilder, Bezüge und Beispiele zu dem Verhältnis von Mimesis und *téchne* (z. b. dasjenige einer Straße, die den Verlauf eines Flusses zu spiegeln sucht). Mehr noch als im Dienste der metaphorischen Ausweitung eines semantischen Feldes, betreibt die dialektische Gegenüberstellung von technischer Vermessung und kunstfertigem Zerlegen die Produktionen von Überschüssen: Ein Überschuss der Bedeutung, eine Überfülle historischer Relationen sowie eine Opulenz, die sich in der Beweglichkeit der Sprache gegenüber dem Stillstand der Abbildungen ausdrückt und nicht zuletzt jenes Übermaß einer wuchernden Morphologie des Bildlichen gegenüber der Darstellungsfunktion der jeweiligen abfotografierten Schaubilder, Karten und Diagramme. Vom Übermaß führen in *Wie man sieht* sogleich mehrere Konstellationen zum *Unmaß* der Zerstörung und zur *Entlastung* einer überflüssig gewordenen Handlung. In eine dieser Konstellationen ist der Krieg und die serielle Produktion von Waffen eingeschrieben. Der Voice-Over in *Wie man sieht* nimmt dieses Motiv auch in dem Überschuss von Kraft wieder auf, welcher beim Rückstoß eines Maxim-Gewehrs freigesetzt würde, der, einem Verbrennungsmotor vergleichbar, genutzt werden kann um eine Kugel in den Lauf zu befördern während gleichzeitig noch eine andere abgefeuert wird.

Die Ambivalenz, die der Entlastung der Hand durch die Automatisierung eignet, nimmt der Film seinerseits durch das Motiv der Fertigung in Unmengen, also der Massenproduktion auf. Eine kleine Geschichte des Fordismus entfaltet sich in wenigen Bildern und Sätzen und nimmt doch alle wesentlichen Koordinaten einer Dialektik von Bewahrung und Zerstörung auf, dessen Eigensinn sich präzise in dem Titel des von Mary Kaldors zitierten Buchs *Rüstungsbarock* und der in ihr enthaltenen Reflexion der „profitablen engen Verbindung“ von Industrie, Krieg und Kolonialismus widerspiegelt. Der Voice-Over kommentiert: „Die Amerikaner machten das Auto zu einer billigen Ware. Henry Ford führte das Fließband ein. Es heißt, die Idee dazu nahm er vom Schlachthof [...]

Der Schlachthof zerlegt, die Fabrik setzt zusammen. Wenn ein kunstvolles Zerlegen in Serie möglich ist, muss auch ein kunstvolles Zusammensetzen gegeben sein“.

Aus der Produktion in Serie ein ästhetisches Verfahren zu gewinnen, dieser Versuch ließe sich als ein der Medienästhetik Farockis inhärenter mimetischer Prozess beschreiben. In *Wie man sieht* lässt sich die Kunstfertigkeit eines Verfahrens der Montage beobachten, die Bilder und Sätze in einer Form rhythmisiert, die man mit einem von dem Essayfilm selbst angebotenen Bild als „ein Gitter wiederkehrender Verknüpfungen“ bestimmen kann. Eine filmische Textur aus der Praxis des behutsamen Knüpfens von Beziehungen, ihres Abwägens und Austarierens zu gewinnen, für dieses akustische und filmbildliche *Geflecht* bringt die Montage von *Wie man sieht* eine kleine Verbindungslehre unterschiedlichster Medientechniken zusammen. Das Prozessieren des Computers, die Konnektivität von Verkehrszweigen oder die Bindungen der Weberei, sie alle laufen in den medienarchäologischen Gesten des Essays zusammen und werden zugleich als historische Gegenmodelle einer kolonialen Raumkonstruktion erkennbar. In der Textur des elektronischen Bildes — das aus diesen Geschichten hervorgeht — gibt sich aber auch die zentrale politische und ethische Geste von Farocki Arbeiten zu erkennen, die auf eine andere Beziehung zwischen Technik und Leben verweist.

3.5 „Ein regelmäßiges Geflecht“ - Digitalität, Bild, Verkehr, Gewebe

Zu den grundlegenden Fragen einer „Ethik der Montage“ (Didi-Huberman) wie sie Farocki in *Bilder der Welt* entwickelt, gehört diejenige nach der Beschaffenheit oder Tragfähigkeit einer Konstellation (zweier, vieler Bilder) aus der heraus sich etwas zu erkennen gibt. Wie lassen sich jedoch diese *Konstellationen* von Erkennbarkeit, um die Farockis Montage kreist, im Verhältnis zu den ethisch-ästhetischen Techniken ihrer Ermöglichung beschreiben. *Wie man sieht* gibt für den Zusammenhang von Technologie und einer Praxis des Sehens als Konstellation ein sehr schönes Beispiel Benjaminscher Prägung:

„Man sagt auch die Bewegung der Planeten war für die durchgehende Drehbewegung beim Spinnen das Vorbild. Aber ich sage lieber, weil die Menschen schon die Drehspindel kannten, konnten sie die Kreisbewegung der Planeten erkennen.“ [Wie man sieht, 0:09:40 min.]²⁵³

²⁵³ Die Timecodes des Arbeiten *Bilder der Welt* und *Wie man sieht* beziehen sich auf die Dvds der Box „Harun Farocki Filme 1967 – 2005“. Die übrigen im Folgenden angegebenen Timecodes wiederum beziehen sich auf nicht distribuierte Viewing oder Screening Copys.

Beide Essayfilme aus den 1980er Jahren (*Wie man sieht / Bilder der Welt*) vollführen einen vergleichbaren Effekt der *Erkennbarkeit* im Durchlauf unterschiedlicher Technik- und Mediengeschichten. Als BetrachterInnen sind wir in den Nachvollzug dieser medienanthropologischen Prozesse eng mit einbezogen. Denn die weitläufigen Bahnen und plötzlichen Verknüpfungen richten den Blick nicht auf ein historisches Panorama aus, sondern führen tief in die Eigenschaften und Ordnungen des vorgeführten Materials hinein. Das Material wird hierbei zum Gegenstand einer Remontage und Relektüre, die uns damit konfrontiert, dass die Bedeutung der vor uns liegenden Bilder noch nicht erschlossen oder ausgeschöpft ist.

Unter dem Stichwort der Textur und des Gewebes spitzt sich in *Wie man sieht* die Logik und Programmatik eines filmischen Analyseverfahrens zu, das beim Beschauen immer wieder auf die filmische Form des Essays zurückwirft. Zwei Schwarz-Weiß-Abbildungen von Fabriken um 1900 werden in einer Geste des Vergleichs, die die späteren Mehrfachprojektionen von Farockis Installationen vorwegzunehmen scheint, nebeneinandergelegt. Links ein Bild einer Halle, in der sich von der unteren linken Hälfte bis diagonal in die Mitte des Bildes Reihe um Reihe Arbeiter und Maschinen gruppieren. Die obere Hälfte des Bildes zeigt das Prinzip dieser Formation von Mensch-Maschine-Kopplungen an. Es hängen Verstrebenungen von der Decke, Transmissionsriemen, welche die Kraft von der Dampfmaschine auf die einzelnen Werkbänke überträgt. Eben dieser Raum „über den Köpfen“ ist nun auf dem rechten Bild frei. Jede Maschine besitzt ihren eigenen elektrischen Antrieb.

Beim Beschauen beider Bilder legt sich, wie ein akustisches Nachbild, der wenig zuvor eingesprochene Satz, „für eine neues Verkehrssystem ist ein neuer Krieg zu befürchten“. Der Off-Kommentar arbeitet hierauf aus den Abbildungen beider Produktionsstätten (links eine Eisenbahnfabrik von Siemens rechts eine Automobilfertigung der AEG) den Unterschied zweier Verkehrssysteme heraus:²⁵⁴

²⁵⁴ Rückblickend erläutert Farocki den Vergleich der beiden Verkehrssysteme in einer Anekdote, die die Beziehung der beiden noch einmal neu montiert: „Nehmen wir eine kleine Vielsagendheit wie: die Autobahn wurde zunächst als die kürzeste Verbindung zwischen zwei Punkten A und B aufgefaßt, später erkannte man, daß eine Autobahn ein Stück Unterhaltung ist, und man baute sie so, daß sie dem Auge des Fahrers eine Abwechslung bietet, als Bildfolgenproduktion - 'man muß den Augen des Benutzers Bewegung machen wie den Beinen von Pferden, die keine Arbeit verrichten' - ein Jogging für die Augen, so kann man entweder die Interpretation verweigern oder die Einladung zur Interpretation überdankbar annehmen und sich folglich beim kleinen Fest danebenbenehmen, mehr wegfressen und wegtrinken als zugeteilt ist. Neulich in der Eisenbahn hörte ich einen Geschäftsmann dem anderen erzählen, als Deutschland '45 den Krieg verloren habe, da habe man die IG- Farben entflochten und aufgeteilt in BASF und Bayer-Leverkusen, und heute sei jede Tochter größer als damals die Mutter. Das bringt mich auf den geistigen Unterschied der Systeme Autobahn und Eisenbahn: [...]“ Farocki, Harun: Unregelmäßig, nicht regellos. In: Blümlinger, C.; Wulff, C.: Schreiben Bilder Sprechen Texte zum essayistischen Film. Wien: Sonderzahl, 1992, S. 145-157, hier: S. 146.

„Die Eisenbahn Verkehrsmittel der ersten industriellen Revolution. Die Eisenbahn verbindet auf festen Wegen und zu festen Zeiten. Das Eisenbahnsystem ist starr und hat eine zentrale Steuerung. Das Autosystem, Verkehrssystem der 2. industriellen Revolution. Das Autosystem verbindet bei großer Verzweigkeit der Wege und zu frei wählbaren Zeiten. Das Autosystem ist flexibel und hat dezentrale Steuerung.“ [Wie man sieht, 0:55:40 min.]

Hier deutet sich bereits ein Interesse für Verkehrsformen und Steuerungsmechanismen an, die sich in dem Konnex von Kybernetisierung und Leben in den späteren Installationen (*Ich glaubte Gefangene zu sehen*, *Deep Play*, *Gegen-Musik*) vollends entfalten wird. *Wie man sieht* fügt die zuvorderst schablonenhaft wirkende Gegenüberstellung beider Systeme in eine kleine Geschichte der Optimierung der Verkehrswege ein, die ebenfalls, so ließe sich im Anschluss an Joseph Vogl formulieren, in eine Geschichte der Optimierung der „politischen Steuerungsideen“ eingefasst ist.²⁵⁵ Farocki interessiert in der Abfolge beider Verkehrssysteme die Etablierung unterschiedlicher Register der Konnektivität, die einen historischen Zwischenraum sichtbar werden lassen. Mit Blick auf diesen hebt er zugleich an beiden Verkehrssystemen ein Verhältnis hervor, das nicht eines der Ablösung, sondern eines des historischen Nebeneinander ist. *Wie man sieht* drängt zudem bereits auf das Motiv einer anderen Zeitlichkeit technologischer Entwicklung. Innovation und Wandel bezeichnen hier nicht einen Prozess sich medientechnologisch ablösender Phasen, sondern eben einen der Verknüpfung.²⁵⁶

Der Zusammenhang von Kybernetik²⁵⁷ und Verkehr ließe sich in *Wie man sieht* jedoch über eine weitere Engführung nachzeichnen, nämlich jener der Erfindung des Computers durch Konrad Zuse („Diese Zeichnung zeigt, dass ein Rechner auch ein Verkehrssystem ist“). Über die kurze Darstellung

²⁵⁵ Vogl, Joseph: Regierung und Regelkreis. Historisches Vorspiel. In: Pias, C.: Cybernetics - Kybernetik. The Macy-Conferences 1946-1953. Essays & Documents. Essays & Dokumente. Zürich/Berlin: Diaphanes, 2004, S. 67-79, hier: S. 74.

²⁵⁶ Als Ausdruck einer „politischen Kybernetik“ (Vogl) wird dieser Optimierungs-Prozess in *Wie man sieht* sichtbar und zugleich in seiner Unhintergebarkeit befragt. Als Gegenbild ruft der Film denn auch keine Figur an, die sich z.B. außerhalb dieser technologischen und politischen Bedingungen situiert. In den 1970er Jahren taucht in den Schriften Farockis die Idee einer Fabrik für Prototypen auf und so ist es nur konsequent, wenn er als Figur der „praktischen Technikkritik“ den Prototypen eines Straßenschienenbusses von ihren Erfindern vorführen lässt. Aus der Initiative und Kollaboration von Gewerkschaftern, Arbeitern und Ingenieuren (Mike Cooley / Lucas Plan) der Firma Lucas Aerospace entstanden, geht diese Erfindung aus dem programmatischen Versuch hervor, die Produktion eines Unternehmens von der Rüstungsproduktion auf die „manufacture of socially useful products“ umzustellen (Rüstungskonversion). In der Argumentation von *Wie man sieht* weist der Straßenschienenbus aber noch über das alte utopische Versprechen der Umleitung von Produktivkräften deutlich hinaus. Entwickelt aus der Dringlichkeit Arbeitsplätze zu erhalten birgt er in der Darstellung seines Erbauers Mike Cooley auch das Potential für den flexiblen Einsatz in Entwicklungsländern. Die Verbindung der beiden Verkehrssysteme ist hierfür Voraussetzung.

²⁵⁷ Tom Holert hat vor einigen Jahren einen der ersten Beiträge verfasst, der dezidiert den Zusammenhang von Kybernetik bzw. der kybernetischen Pädagogik und der politischen Filmpraxis Farockis untersucht: Holert, Tom: Tabular images: on The division of all days (1970) and Something self explanatory (15x) (1971) In: Antje Ehmman, Eshun, Kodwo: Harun Farocki, Against What? Against Whom? Köln: Koenig Books, 2009, S. 75-92.

einiger Diagramme und Schaltpläne dieser frühen Rechenmaschine führt der Kommentar das Rechnen als eine Praxis der prozessierenden Verknüpfung ein und schließt zugleich eine Kreislaufbewegung des Films, insofern er die hierfür maßgebliche binäre Codierung als eine Folge von Weggabelungen fasst („zwei ist der kleinste Ausdruck von Vielzahl“). Doch der Film knüpft diese Verbindung seinerseits über einen weiteren erstaunlichen Seitenpfad. Während die Weberei für die Industrialisierung und Automatisierung als Lehrbuchbeispiel gilt, reicht sie mediengeschichtlich ebenfalls tief in die Gemengelage der Medien Bild, Schrift und Zahl zurück. Weberei und Rechnen markieren einen der vielen provisorischen Ursprünge in dem Prozess der Entstehung des errechneten und digitalen Bildes. Der Kommentar nimmt diese Geschichte auf, wenn er festhält, „es verdient nachdrückliche Feststellung, dass die Rechenmaschine zu dem Augenblick aus der Weberei entstand, als ein Bild gewebt werden sollte. Nichts hat das Bild so sehr an den Rand gedrängt wie das Rechnen.“

Mit diesem „Rand“ ist hier wohl die Standortbeschreibung einer kulturellen Hegemonialstellung angesprochen. Darin, dass sich Bild und Zahl in einer kulturtechnischen Formation begegnen, die zu den ältesten Verrichtungen und Handfertigkeiten gehört, ließe sich bereits die Andeutung der Realität ihrer späteren Anwendungs- und Ausführungsbereiche erkennen. Die Zusammenkunft von Bild und Zahl in auf Problemlösung gerichteten Formationen — wie in technischen und operativen Bildern — scheint hier zumindest bereits angedeutet.

Erstaunlich an dieser Herleitung des digitalen und vielleicht auch post-kinematografischen Bildes ist aber das Verschieben der Aufmerksamkeit auf die medienhistorische Liaison von Bildlichkeit und Weberei. Hier zeigt sich in den deutlichsten Umrissen ein Verständnis des Bildes als Geflecht unterschiedlichster medialer Praktiken und Verfahren, mithin als Resultat einer materiellen Praxis der Verknüpfung. Keine bessere Antwort ließe sich auf die Frage finden, welchen Stellenwert für Farockis Arbeit die Frage nach dem politischen Potential des Bildes (Was ist ein Bild?) einnimmt. Das Bild ist jenes Geflecht und jener Stoff, der Gesten seines eignen Entstehens, das Verknüpfen und Auftrennen und Neuverknüpfen (*Remontage*) aufbewahrt, und dabei fortwährend immer neue Bindungen eingeht:

„Ein Stück Stoff ist ein regelmäßiges Geflecht, ein Gitter wiederkehrender Verknüpfungen. Die Weise der Verknüpfungen wird Bindung genannt. Ein Stoff definiert sich durch seine Bindung. Diese Bindung heißt Körperbindung. Der englische Ausdruck für Gewebe ist fabric.“ [Wie man sieht, 0:21:30 min.]

Vieles kommt in den dichten Formulierungen dieser Sätze zusammen, angefangen von der häufig konstatierten Nähe von Kino und Fabrik, die sich hier über die Weberei und der Entstehung der ersten Fabriken (eben für Textilherstellung) verbürgt. Ebenso ist das Verhältnis von Material, abstrakter Textur und repetitiver Bewegung angesprochen, das durch *minimale Variation*²⁵⁸ einem montierten bildlichen Muster Gestalt verleiht. Eingebildet werden an dieser Stelle, in sehr kurzen Intervallen — einer Assoziationsmontage vergleichbar — zuvor bereits zu beschauende Abbildungen von mittelalterlichen Kreuzungen und Verkehrswegen, sowie Filmaufnahmen eines Postverteilsystems. In knapp fünf Sekunden verästelt die Montage daher einige der zuvor ausgelegten kultur- und technikgeschichtlichen Spuren zu der Dichte einer filmischen Textur. Es ist diese Textur, die bei Farocki aus einem Prinzip der Konnektivität zwei Jahre später eben jene oben mit Didi-Huberman beschriebene Relationalität einer *Ethik der Montage* in *Bilder der Welt* hervortreten lässt: Eine Montage, die eine *tragfähige* Textur herstellen muss, um über eine belastbare Konstellation aus Variationen von Bildfolgen zu gewinnen. Medienästhetisch *tragfähig* deshalb, weil sie jene historischen und politischen Kräfte und Zusammenhänge über Konstellationen zwischen Ton und Bild zusammenhalten muss, die man Jahre zuvor bereits hätte sehen können.

Bereits in *Wie man sieht* verdichtet sich dieses Verfahren der Montage und Serialisierung. Hier gelangt jedoch noch die Herstellung des filmbildlichen Gewebes selbst in den Blick. So zum Beispiel in der Steuerung und Kombination der Nadeln im Modell des Jacquardwebstuhls von 1728. Als erster Webstuhl dazu geeignet, Muster und Bilder aus dem automatisierten Prozessieren einer Lochkartentechnik zu gewinnen, „durch die Lochkarten fallen oder fallen nicht Metallstäbe und öffnen oder öffnen nicht das Gewebe einer bestimmten Farbe. Die Weberei sie liegt nahe beim Rechnen“. Dieses Prinzip des *digitalen Prozessierens* macht aus dem elektronischen Bild jene Begegnung zwischen Bild und Zahl, die eben nicht eine *Verdrängung*, sondern ein *Nebeneinander* aus der Serie heraus entstehen lässt. Eben hier, an diesem Verständnis einer aus der Konnektivität

²⁵⁸ Unter dem Stichwort *minimale Variation* beschreibt Farocki einen Ansatz seiner Filme, den er in den 1970er Jahren selbst aus kybernetischen Modellen der Pädagogik übernahm. „Es gibt da ein Element, das nenne ich so ähnlich wie ‚minimale Variation‘. Das besagt eigentlich, dass alle Arten von Filmen eine unwahrscheinliche Reizüberflutung an Bildern, an Einstellungen, also lauter unvergleichbare Sachen, anbieten, die man überhaupt nicht interpretieren und einordnen kann. Das Prinzip der minimalen Variation versucht dagegen, alles, was einmal in einem Film vorkommt - oder in einer Argumentation vorkommt -, immer wieder vorkommen zu lassen, mit einer geringfügigen Veränderung, (zum Beispiel die Schlusssequenz meines Films ist so aufgebaut,) so dass die geringfügige Änderung sich absetzt von dem bereits Vertrauten und überhaupt als Prozess verstanden werden kann. Das ist zum Beispiel ein formaler Ansatz, den man aus der Lerntheorie destillieren könnte, weil es Unterrichtsmodelle gibt, die so ähnlich aufgebaut sind.“ „Minimale Variation Harun Farocki im Gespräch mit Georg Alexander“, Interview (27.7.1969), online abrufbar unter: <http://www.kunst-der-vermittlung.de/dossiers/bildforschung-farocki/farocki-und-georg-alexander/> (gesichtet am 10.6.2015), vgl. auch: Farocki, Harun *Minimale Variation*, Semantische Generalisierung. In: *Film 7* (1969), 11 S. 10f.

gewonnen Relationalität, knüpft eine der wichtigsten Gesten aus *Bilder der Welt* an. Das „fallen oder fallen nicht“ binärer Verarbeitung tritt mimetisch in die Abfolgen der Montage hinüber: *minimale Variation* zeigen oder zeigen nicht ein Bild in der Abfolge weiterer Bilder, Töne und Sätze an. Es entsteht so ein Bild, das erst das Gewebe anderer Bilder und Töne immer wieder durchqueren muss (*mise en série*), um in seinen ethischen Dimensionen nachempfunden und gelesen werden zu können.

Bilder der Welt enthält viele dieser Bilder, die ihre Bedeutung lediglich innerhalb von Rekursionsschleifen oder über offene Konstellationen mit anderen Bildern erhalten. Eines von ihnen ist eine Fotografie von Zahlenreihen. Diese sind mit Bleistift auf ein Blatt Papier eingetragen, Zahl um Zahl, Reihe um Reihe. Eine Liste, die auch Spuren davon aufzeigt, dass sie zwar mit Sorgfalt geführt, aber dennoch unter Bedingungen heraus gekramt und wieder verstaut werden musste, die wohl zur nötigen Hast und Eile geboten. Die Zahlen sind die Codes einer chiffrierten Geheimsprache, derer sich Mitglieder des Sonderkommandos in Auschwitz bedienten, um von den Aufsehern unbemerkt, die Logistik eines Aufstands zu planen, dessen sichtbares Ergebnis die Zerstörung eines der Krematorien war. Dieses Bild, das lediglich die Aufzeichnung von Zahlen wiedergibt, ergibt mit jedem einzelnen Bild aus *Bilder der Welt* zusammen eine Textur ethischer, politischer und medialer Relationen. Es ist aber zugleich eine Reihe und Serie, die als Inschrift ein anderes konkretes Bild möglich machte. Auf den Luftbildaufnahmen von Auschwitz, auf denen die Krematorien ohne jede Folge für diese Mordanlagen fotografiert werden konnten, ist eben auch dieses Bild des Widerstandes eingezeichnet. Es lässt sich die Zerstörung — so eine der wesentlichen Pointen aus *Bilder der Welt* — des Krematoriums IV und damit die Anstrengung der Mitglieder des Sonderkommandos, die hierfür ihr Leben ließen, auf ihnen nachweisen: „Verzweiflung und ein heldischer Mut machten aus diesen Zahlen ein Bild“, so lautet der letzte Satz aus *Bilder der Welt*. Farockis Film stellt damit wohl eine seiner wichtigsten Thesen an sein Ende, wohlwissend, dass er politische und medienästhetische Implikationen enthält, die einen Anfang markieren und eine weitere Relektüre erforderlich machen.

Ein Zusammenhang, der sich nicht (ver-)leugnen lässt, anschaulich gemacht über einen Abstand, der sich nicht tilgen lässt. Die Evidenz einer Konstellation, ermöglicht durch „ein Gitter wiederkehrender Verknüpfungen“.

Remontage II

3.6 Exkurs II: ‚Gemeinschaftsbild‘ als Repräsentationskritik

Es gehört vielleicht zu den am deutlichsten und hervorstechendsten Merkmalen der Filmästhetik Farockis, dass sie es versteht, sich in weitläufigen Bahnen von den vielen Hauptschauplätzen einer Geschichte des Films zu seinen entlegeneren Stationen und *à part* erscheinenden Aspekten zu bewegen. Diese vorgestellten Nebenschauplätze — wie der Industrie- oder Lehrfilm — öffnen die Geschichte des Films immer wieder auf allgemeinere Aspekte audiovisueller Kulturen, stellen sie dabei in einen größeren sozialen oder gar (medien-)anthropologischen Rahmen, um sie dann sogleich wieder in eine zentrale Beziehung zum Kino zu rücken. Diese Verschiebungen zwischen Zentrum und Peripherie tauchen in vielen Facetten auf. Die *rhetorische Figur* der Arbeiterschaft, die Farocki in dem Essay *Arbeiter verlassen die Fabrik* (1995) untersucht, wäre ein kanonisches Beispiel dieser Konversion in den Verhältnissen von „Nebenschauplätzen“ und „Hauptgenres“ des Kinos.²⁵⁹ Mit Farocki bei dem „Gemeinschaftsbild“ der Arbeiter von einer *rhetorischen Figur* („ein Bild wie ein Begriff“) oder *Pathosformel* des Kinos zu sprechen, führt über ikonografische Bestandsaufnahmen hinaus zu der Frage nach Handlungs-, oder präziser, Arbeitszusammenhängen dieser Bildmotive selbst: Welcher Zusammenhang stellt sich in ihnen her? Welcher verbirgt sich gerade in der unregelmäßigen Wiederkehr des Motivs? Die Aufnahmen von Arbeitermassen sind nicht ohne die Produktionsbedingungen, die sie hervorbringen, zu verstehen, doch bilden sie diese nicht ab. Was sich in „Arbeiter verlassen die Fabrik“ mit Farocki beschreiben lässt, ist eine Repräsentationskritik, die das, was sich dem Bild — oder der Darstellung — konstitutiv entzieht, über Abstände wieder einschreibt.

Es sind also vielleicht weniger jene Arbeits- oder Produktionsverhältnisse die sich in diesem Motiv ins Bild setzen, als vielmehr eine Arbeit des Filmes selbst. Dann zumindest, wenn Farockis Voice-Over zuvor noch unbemerkte Momente der Bildorganisation in den Vordergrund treten lässt und aufzeigt wie die Darstellung noch im Dargestellten in Erscheinung tritt. Wie in der Beziehung von Komposition, Kadrierung und Bewegung des Gemeinschaftsbildes:

„Lumieres Kamera hatte noch keinen Sucher und konnte sich des Ausschnitts nicht sicher sein - mit den Werkstoren ist die Vorstellung von einer Kadrange gewonnen, an der es keinen Zweifel geben kann. Das Werkstor formiert die von der Arbeitsordnung vergleichzeitigten Arbeiterinnen und Arbeiter, diese Kompression erzeugt das Bild einer Arbeiterschaft. Es ist

²⁵⁹ „Die erste Kamera in der Geschichte des Films war auf eine Fabrik gerichtet, aber nach hunderten Jahren läßt sich sagen, daß die Fabrik den Film kaum angezogen, aber abgestoßen hat. Der Arbeits- oder Arbeiterfilm ist kein Hauptgenre geworden, der Platz vor der Fabrik ist ein Nebenschauplatz geblieben. Die meisten Erzählfilme spielen in dem Teil des Lebens, der die Arbeit hinter sich gelassen hat. Alles, was die industrielle Produktionsform anderen überlegen macht.“ Farocki, Harun: *Arbeiter verlassen die Fabrik*. In: *Meteor* Dezember 1995 (1995), Nr. 1, S. 49-55, hier: S. 51.

augenscheinlich, wird aus der Anschauung gewonnen oder in ihr wiedergewonnen, daß die durchs Werktor Tretenden etwas Grundsätzliches gemeinsam haben. Das Bild ist nahe am Begriff, und deshalb ist dieses Bild zu einer rhetorischen Figur geworden.“²⁶⁰

In der Figur der Arbeiterschaft lässt sich — auch durch die verschiedenen Fassungen und Neuauflagen dieser filmischen Studie hindurch²⁶¹ — nachvollziehen, wie das *Bild* einer instabilen Gemeinschaft, eine in fragmentierte Arbeitsprozesse diffundierte Menge, sich als bildliche Relation konstituiert. In einer doppelten performativen Zeigegeste setzt sich ins Bild, die Tätigkeit der Rahmung, der *Kompression* und Synchronisation von Bewegungen und Kräften. Eine prekäre, da letztlich zeitlich höchst instabile Anordnung, bleibt dieser „filmische Ausdruck“ dabei zumal, da ihm die Tendenz zur *Vereinzelung* bereits eingeschrieben scheint.²⁶² Was er aufnimmt, oder präziser, an sich selbst aufzeigt, ist weniger eine bereits vorhandene Konstellation (die der Masse oder des Industrie-Proletariats), sondern die je spezifische Ausübung einer Technik („Synchronisation der vielen Einzelnen“), die ihren Ursprung der Verschränkung einer bestimmten zeitlichen (Arbeitszeitregime) und räumlichen Ortung (Fabrik) verdankt.

Volker Pantenburg hat auf die historischen Umstände hingewiesen, unter denen der Begriff der Repräsentation „zur entscheidenden Frage einer (Bild-)Politik“ von Regisseuren wie Farocki oder Jean-Luc Godard in der Mitte der 1960er Jahre wurde.²⁶³ Für die Ansätze jener Generation von Filmemacherinnen und Filmemachern wird die Idee der Repräsentation, verstanden als *Stellvertretung*, zur Zielscheibe und Überkreuzungspunkt sowohl einer Bildkritik als auch einer Kritik politischer Prozesse. Denn unter den Einflüssen einer Erfahrung des Vietnamkrieges und der Studentenproteste bildete sich das Bewusstsein heraus, dass „jede Art des Sprechens für jemand anderen, jede Interessenvertretung“ letztlich einem „Modell der Repräsentation folgt“. ²⁶⁴ Die Anschauung, ein Bild auf der Grundlage eines sprachphilosophischen Modells als Abbild oder Darstellung, d.h. ebenfalls als Stellvertreter eines *tatsächlichen* Sachverhalts in der Welt, zu begreifen, machte sich für eine politische Filmästhetik eben zu diesem historischen Zeitpunkt verdächtig. Beide Ebenen dieses Repräsentationsverständnisses — und seiner Kritik — überkreuzen sich in den ästhetisch-politischen Strategien von Filmen wie Godards *La Chinoise* (1967). Hierzu noch einmal Pantenburg: „Entscheidend daran ist, dass in beiden Fällen die zwei Facetten des

²⁶⁰ Ebd.

²⁶¹ So zum Beispiel der Installation *Workers Leaving the Factory in Eleven Decades*, 2006.

²⁶² „Die gemeinschaftliche Erscheinung währt nicht lange. Gleich nachdem die Arbeiter durch das Tor sind, verlaufen sie sich zu Einzelmenschen - und es ist diese Seite ihrer Existenz, die von den meisten Erzählfilmen aufgegriffen wird.“ Farocki, *Arbeiter*, S.52.

²⁶³ Pantenburg, *Film als Theorie*, S. 52.

²⁶⁴ Ebd.

Repräsentationsbegriffs miteinander verbunden werden: Für jemand anderen zu sprechen ist nicht davon zu trennen, welches Bild man von diesem anderen hat, welches Bild also vorher medial vermittelt wurde.“²⁶⁵

Farockis Kritik visueller Repräsentationen lässt sich über diesen Doppelcharakter in vielen seiner Filme nachvollziehen. Entscheidend für Farockis filmisch verfahrenende Repräsentationskritik ist eine regelrechte Methodik der komparativen Bildanalyse. Denn dort, so ließe sich beispielweise im Anschluss an *Arbeiter verlassen die Fabrik* feststellen, wo unsere Wahrnehmung von Bildern vermeintlich in der Wahrnehmung der Darstellung von etwas aufgeht, zeigt sich in Farockis Filmen häufig, eben aus dem Vergleich heraus, ein Rest, der auf eine komplexe Geometrie von Machtverhältnissen oder ökonomischer Beziehungen verweist. Die Montage sich ähnelnder und wiederholender Motive, wie dies die Kompilation von Gemeinschaftsbildern beim Verlassen der Fabrik leistet, legt dabei nicht nur eine „verborgene“ Sichtbarkeit oder unsichtbare Beziehung frei, sie entfaltet vielmehr auch eine Serialität, eine Zeitlichkeit eben, in der aus einer abstrakten Beziehungen eine augenscheinliche wird:

„Nachträglich, nachdem wir gelernt haben, wie Filmbilder nach Ideen greifen und von diesen ergriffen werden nachträglich sehen wir, daß die Entschiedenheit der Bewegung der Arbeiterinnen um Arbeiter repräsentativ ist, daß die sichtbare Menschenbewegung stellvertretend steht für die abwesenden und unsichtbaren Bewegungen der Güter, Gelder und Ideen, die in der Industrie zirkulieren.“²⁶⁶

Der Modus der Nachträglichkeit erweist sich hier als jene räumliche und zeitliche Distanz und Nähe einer Öffnung des Bildes, in der jene Abstraktion („stellvertretend für die abwesenden und unsichtbaren Bewegungen der Güter, Gelder und Ideen, die in der Industrie zirkulieren“), die an seiner Entstehung beteiligt sind — indem sie im Prozess ihrer Hervorbringung konstitutiv aus ihrem Darstellungsbereich zurücktritt — wieder kenntlich wird: Nicht als Dargestelltes, sondern als Relation. Das Gemeinschaftsbild der ArbeiterInnen nimmt in Farockis medienästhetischem Denken in Relationen, das sich aus einer Auffassung von Abstraktionen als Prozessen speist, bereits die Position einer Figur ein, die er später den *operativen Bildern* zuschreiben würde: „Rather than these images being supposed to represent the production process: they are the production process.“²⁶⁷

Eine Frage, die sich an dieses Verständnis von Bildern — als Prozessen, Relationen und Abstraktionen — heftet, betrifft ihr vermeintliches Gegenüber, die ZuschauerInnenposition. Die

²⁶⁵ Ebd.

²⁶⁶ Farocki, *Arbeiter*, S.55.

²⁶⁷ Diese Formulierung stammt aus der engl. Fassung von Erkennen und Verfolgen (2003) / War at distance zitiert nach: Blumenthal-Barby, Martin: Counter-Music: Harun Farocki's Theory of a New Image Type. In: October 4 (2015), 151, S. 128-151, hier S. 136.

Reflexion eines ZuschauerInnen-Modells, die diesen Bildbegriff mitvollzöge, käme zu dem Punkt, dass die ZuschauerIn sich nicht mehr vor einem Bild, oder vor einer Leinwand, sondern bereits immer schon inmitten von Bild-Prozessen und Kreisläufen befände, ganz ähnlich wie die BesucherInnen von Farockis Installationen bereits immer schon einen sie umgebenden (post-)kinematografischen Bildraum betreten. Eben dies ist das Motiv, das Farocki in einigen seiner späteren Installationsfilmen aufgreift, und damit implizit die Figur der Remontage (als Ethik der Montage) von der Bildfolge, der Serie, dem Essay auf den Raum der ZuschauerIn überträgt. Es taucht hiermit implizit die Frage nach neuen Formationen von Subjektivitäten und ihren Spielräumen auf, innerhalb immer rigider operierender bildbasierter Funktions- und Organisationszusammenhänge.

3.7 Patterning of Life - Urbane Metabolismen (Contre-Chant)

Eines der ersten Bilder der 2-Kanal Installation *Gegen-Musik*²⁶⁸ (2004, orig. Titel *Contre-chant*) konfrontiert mit einer komplexen Allegorie des Lebens unter technologischen Bedingungen. Auf der linken Bildspur sind die schwarz/weiß-Aufnahmen einer schlafenden Frau, kurz darauf die eines schlafenden Kindes durch den Sucher einer Überwachungskamera eingeblendet. Die rechte Bildspur blendet parallel die Visualisierung und Kurvenmuster eines EEGs ein. Die Aufzeichnung der schlafenden Körper und das ihnen zugehörige Diagramm eines Hirnstrombildes entstammen den Aufzeichnungen eines Schlaflabors. In *Gegen-Musik* werden diese Bilder von dem Insert begleitet: „How to begin?“, einer Frage, die zumeist im Zusammenhang einer narrativen Geste steht oder insgeheim die Frage nach der Möglichkeit von Darstellung überhaupt stellt. *Gegen-Musik* ist ein Film über die Stadt Lille, ein Kurzportrait der Kulturhauptstadt des Jahres 2004.²⁶⁹ Die Installation schließt an den Stadtfilm der 1920er Jahre an, Bilder aus Ruttmans „Berlin. Die Sinfonie der Großstadt“ oder Vertovs „Mann mit der Kamera“ dienen hier gleichzeitig als Vorbild und Kontrast. Der Stadtfilm der 1920er zeichnet das moderne Leben der Großstadt nach, indem er sich zugleich in der Artikulation eines filmischen Vokabulars des Raumes übt. Die Stadt wie Vertov und Ruttmann als Organismus vorzustellen und diesen in ein Bild zu evakuieren, gelingt dem Stadtfilm u.a. über die Darstellung der Zirkulation von Waren und Menschen, des Verkehrs und all jener Lebens-

²⁶⁸ Der Titel spielt mit der Homophonie von „contre-chant“ und „contrechamp“ eine Anspielung auf das franz. Wort für den filmischen Gegenschuss, dessen Herstellung, so eine mögliche Lesart des Titels, Farockis Film gegenüber den Archiv- und Videobildern der Stadt Lille nachliefert.

²⁶⁹ Aus diesem Zusammenhang heraus entstand auch die Arbeit.

Kreisläufe der modernen Großstadt. Den „Fluß des Lebens“ vor der Kamera „auftauchen“ zu lassen oder selbst darin zu verschwinden, hierfür bemächtigt sich der Stadtfilm häufig einer Erzählweise, die Siegfried Kracauer als episodenhaft, wie dem „flüchtigen Leben“ selbst kurz zuvor „entstiegen“ beschreibt.²⁷⁰ *Gegen-Musik* hingegen handelt von einem Strom von simultan aufgezeichneten Kontrollbildern, auf denen die kleinen narrativen Episoden des Alltags kaum mehr nachvollzogen werden können. Einige Kommentare (als Insert) versuchen, diesen Aufnahmen die Verdichtung einer kurzen Erzählung zurückzugeben.

In *Gegen-Musik* sind die Bilder der modernen Großstadt *gefundenem* Material aus den Bild-Kreisläufen kybernetischer Kontrollrelais gewichen. Denn der Installationsfilm ist zu großen Anteilen aus CCTV-Aufzeichnungen von Überwachungskameras kompiliert, die auf öffentliche Plätze gerichtet sind. Manche dieser Bilder entsprechen dabei eher der Definition technischer Bilder, insofern sie zum Beispiel Visualisierungen von Kontrollvorgängen präsentieren. Nur einige wenige Aufnahmen aus *Gegen-Musik* stammen noch aus traditionellen Filmkameras. Diese *Filmbilder* zeigen Einstellungen, die auf Kontrollräume gerichtet sind. Orte, an denen die Signale und Überwachungsbilder verschiedener Infrastrukturen neuralgisch zusammenlaufen.

Der Schnitt von *Gegen-Musik* lässt die Metapher, über die er die Kontraste seiner Lektüre zwischen dem Lille des Jahres 2004 und den Metropolen der 1920er konstruiert, bereits relativ zu Beginn erkennen. Es ist die Metapher des „Organismus“ und somit jenes biologischen Konzepts, das sowohl für den sowjetischen Avantgardismus wie für den *Taylorismus* zum Schaubild eines homöostatischen Verhältnisses zwischen Technik und Arbeit sowie zwischen Leben und Bild avancierte.²⁷¹

In Ruttmans Filmsinfonie, so lautet eine Beobachtung aus *Gegen-Musik*, verschaltet sich das Gesamtgefüge der Großstadt organisch über das Filmbild. Hierbei sind es dynamische Aufnahmen von Zügen, Schienen und Oberleitungen, die die Bildförmigkeit einer Morphologie der Großstadt spezifisch filmisch verdichten. Es sind die Techniken des Kinos, über die dieses Bild des Lebens organisch wird. Sein Gegenbild (*contrechamp*) findet es in der Gegenwart des Jahres 2004 in der Gesamtschau eines Stadtverkehrs, der bereits längst in Bild-Kreisläufen eines vollkommen

²⁷⁰ Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußerlichen Wirklichkeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985, S. 331f.

²⁷¹ Vgl. hierzu zum Beispiel die Idee einer primären Homöostase im späten 19. Jahrhundert wie sie Jonathan Crary als instruierendes wenngleich implizites Ideal in der Malerei bei Georges Seurat freilegt, (Kapitel IV) in, Crary, Jonathan: Suspensions of perception: Attention, spectacle, and modern culture. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2001; für den Kontext des Taylorismus hat Siegfried Gidieon zum Beispiel die Vorstellung der Fabrik als Organismus untersucht, Gidieon, Siegfried: Mechanization takes command. New York: Oxford University Press., 1970, S. 99 ff.

überwachten urbanen Raumes gerahmt ist. *Gegen-Musik* montiert hier nicht nur historisches Material verschiedener Städte. Der Essay übernimmt mit Vertov und Ruttmann auch das Bild des Verkehrs eines urbanen Lebensprozesses in der Moderne. Die Aufnahmen aus dem Schlaflabor treiben diese Allegorie einer Verschaltung des Lebens voran.

Dabei läuft die Montage des Materials nicht nur auf die These einer zunehmenden Überwachung und Verdrahtung von *Lebenszusammenhängen* hinaus — auch wenn diese kleine Polemik Orwellscher Prägung in ihnen sicherlich ironisch mitschwingt. Hierüber hinausgehend öffnen die biometrischen Messbilder des Schlaflabors die Argumentation für den Zusammenhang einer Arbeit des Bildes bzw. der Arbeitszyklen des Bildes.²⁷² Die Frage „How to begin?“ ist auf diesen Zyklus bezogen. Denn während der Körper der Stadt bei Vertov und Ruttmann noch dem Tempo und Rhythmus eines bereits beschleunigten und optimierten, aber immer noch am Menschen orientierten Arbeitstages organisiert war, ist der 24/7-Zyklus der in *Gegen-Musik* verwendeten *operativen Bilder* bereits losgelöst vom Menschen: er ist weder an ihm als tätigem Subjekt (z.B. als Kameramann) noch an ihm als privilegiertem BetrachterInnensubjekt orientiert.

Das Motiv der Loslösung des Bildes vom BetrachterInnensubjekt, mithin von Bildern, „die im technischen Vollzug aufgehen“²⁷³ und somit auch mehr als Operationen, Vorgänge und Prozessualität denn als Repräsentationen zu beschreiben wären, benennt sogleich Farockis Bildtheorie aus den Umrissen einer Repräsentationskritik, wie er sie bereits in frühen Texten in Auseinandersetzung mit Roland Barthes' „Mythen des Alltags“ formuliert hat.²⁷⁴

In *Gegen-Musik* taucht das *operative Bild* — z.B. als Kontrollbild — noch unter zwei weiteren, Aspekten auf, die wechselseitig aufeinander bezogenen sind. *Operative Bilder* unterlaufen nicht nur die Wahrnehmung eines menschlichen BetrachterInnensubjekts, als operationalisierte Vorgänge des Sehens und Erkennens — und als materielle Effekt von Bilderkennungs- und

²⁷² Inwiefern sich Arbeits- und Alltagszyklen im 20. Jahrhundert immer mehr der Vorstellung nicht-menschlicher Funktionszusammenhänge angleicht, beschreibt ebenfalls Jonathan Crary anhand des kulturellen Wandels des Schlafs, der sich mehr und mehr einem Modus des standby annähert: „One seemingly inconsequential but prevalent linguistic figure is the machine-based designation of sleep mode. The notion of an apparatus in a state of low-power readiness remakes the larger sense of sleep into simply a deferred or diminished condition of operability and access. It supersedes an off/on logic, so that nothing is ever fundamentally 'off' and there is never an actual state of rest.“ Crary, Jonathan: 24/7: Late capitalism and the ends of sleep. Verso Books, 2013, S. 13.

²⁷³ Farocki, *Quereinfluss*.

²⁷⁴ „In my first work on this subject, *Eye/Machine* (2001), I called such pictures, made neither to entertain nor to inform, 'operative images'. These are images that do not represent an object, but rather are part of an operation. Later it occurred to me that this term came from Roland Barthes. In his book *Mythologies* he wrote in his theoretical afterword: ‚I must return here to the distinction between the language of objects and meta-language. If I am a lumberjack and I name the tree that I am chopping down, I say - whatever the form of the sentence may be - the tree, and I do not speak about the tree. If I am not a lumberjack, though, I cannot say the tree, I can only talk of and about it.‘“ Farocki, Harun: *Phantom Images*. In: *Public* (2004), 12-24, hier: S. 29.

Verarbeitungssystemen — automatisieren sie eben der menschlichen Kognition vergleichbare Vorgänge. Sie werden hierüber gleichsam zu Motiven der Entbindung des menschlichen Betrachters aus Funktions- und Arbeitszusammenhängen.

Der andere Aspekt operativer Bilder betrifft ihre Konnektivität. Sie bilden Netzwerke heraus oder sind selbst in kybernetische Steuerungsprozesse von Infrastrukturen eingelassen.²⁷⁵ *Gegen-Musik* gibt Bilder von mehreren Feedback-Kreisläufen wieder, die die Metropolregion Lille auch in ihren verästelten Netzwerkstrukturen anschaulich werden lässt. Hierbei kommen zum Beispiel Bilder von automatisierten Kameras zum Vorschein, welche die Kanalisationen auf Fehler überprüfen. Ein parallel eingeblendetes animiertes Diagramm veranschaulicht dabei die gesamte Kanalisationsstruktur Lilles. Ein Textinsert überblendet dieses unterirdische Netzwerk der Stadt erneut mit dem Bild eines Organismus: „The veins of the city“.

Ein weiteres hierauf folgendes animiertes Schaubild liefert eine einfache Visualisierung der Stadt als Metabolismus: ein urbaner Körper, der sich aus dem pulsierenden Herz eines aktiven Verkehrssystems speist, „Metabolism of the city-body, circulation“. Der Grad der Vereinfachung dieser *Animation* lässt sie wie eine „Scheinveranschaulichung“ wirken.²⁷⁶

Gegen-Musik liefert weitere Beispiele von *operativen Bildern*, die tief in kybernetische Organisationsvorgänge der Stadt Lille verschaltet sind: hierzu gehören Verkehrsleitsysteme, Kontrollräume, die Daten über Zeiten und Abläufe von TGV Verbindungen nach Paris, London, Brüssel und Köln zusammenlaufen lassen. Aber auch das Schienennetzwerk der Stadt selbst wird von einem solchen Ort aus — zumindest dem Ideal nach — *überschaubar*. In einer Einstellung wird das Kontrollzentrum der Metro-Lille gefilmt, in der Signale von insgesamt 1200 Überwachungskameras eintreffen.²⁷⁷ Es ist hierbei jedoch nicht das Orwellsche Bild der Totalüberwachung, das den Eindruck dieser Aufnahmen dominiert. Es ist vielmehr die Diskrepanz

²⁷⁵ Vgl. zum Aspekt der Vernetzung operativer Überwachungsbilder in *Gegenmusik*, Blumenthal-Barby, *Counter-Music*, S. 131.

²⁷⁶ Michael Cowan liest die inszenierte Diskrepanz zwischen der Einfachheit der Animation, die Farockis Film einblendet, und der Komplexität der behandelten Kontrollprozesse über diesen Begriff Farockis: „Indeed, Farocki almost seems to pick up where Lang and Ruttmann left off when he repeatedly returns to the image of the city as a circulatory system revolving around a beating heart. But with its cartoon aesthetic, the visual metaphor of the post-industrial city-body would fall, I think, into the category of what Farocki has elsewhere called ‚pseudo-visualizations‘ (‚Scheinveranschaulichungen‘) the need for which increases in proportion precisely to the increasing abstraction of socially determinate forces. As Farocki has commented elsewhere: ‚On the one hand, things are becoming more and more resistant to visual depiction, but on the other hand, institutions attempt more and more to offer what one might call pseudo-visualizations. One sees this also in computer technology. Where things are invisible, they are constantly being brought into this pseudo-visualization. Hence the flood of charts, graphs and diagrams.‘“. Cowan, Michael: *Rethinking the City Symphony after the Age of Industry: Harun Farocki and the ‚City Film‘*. In: *Intermedialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*/Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies (2008), 11, S. 69-86, hier: S. 75.

²⁷⁷ Diese Information liefert ein weiteres Textinsert.

zwischen der dezentralen Organisation komplexer Systeme und der Souveränitätsfiktion, die von diesen Zentren ausgeht und sich in ihren räumlichen Anordnungen manifestiert: Wer behält den Überblick über die Unmenge simultan eintreffender Bilder, Signale und Impulse? Inwiefern sind die meisten dieser Bilder bereits Übersetzungen von Prozessen, die dem menschlichen Sehen sonst entgehen?

Dieses Netzwerk und dichte urbane Gewebe elektronischer Bilder kann an dieser Stelle mit jener medienarchäologischen Geste aus *Wie man sieht* — also der Ableitung digitaler Bildlichkeit aus dem Prozessieren der Lochkartenweberei (vgl. Kap 3.4) — in einen gemeinsamen Zusammenhang gestellt werden. Bereits hier war es das engmaschige Geflecht unterschiedlichster Modernisierungsimpulse, das sich im errechneten Bild überlagerte. Auch in *Gegen-Musik* fungiert die Weberei als Metapher der Verknüpfungsprinzipien des elektronischen Bildes und weist aber zu dem noch auf einen weiteren Konnex hin. In *Wie man sieht* steht die Medienarchäologie der Lochkartenweberei ebenso für eine Geschichte technologischer Automatisierung wie für ein Prinzip der essayistischen Remontage ein. Auch in *Gegen-Musik* markiert die Weberei ein ästhetisches Verfahren — das hier nun nicht das des Filmessays, sondern eben das der 2-Kanal Installation umfasst — und verweist dabei zugleich auf den historischen Kontext der Stadt Lille. Lille blickt auf eine lange industrielle Vergangenheit in der Textilproduktion zurück. *Gegen-Musik* stellt die Herausbildung moderner Infrastrukturen und dichter Kontrollnetzwerke Lilles in einen Zusammenhang mit der Umstellung der Stadt auf den Dienstleistungssektor.

So wie die Automatisierung der Weberei historisch auf die (De-)Synchronisierung der tätigen Hand aus einem Verrichtungszusammenhang verweist, so bedeutet die Zuspitzung eines ähnlichen Prozesses der Automatisierung eine Rekalibrierung der alltäglichen Abläufe und Produktions-Prozesse von Städten der Größenordnung Lilles. *Gegen-Musik* verdichtet dies in zwei Szenen nachhaltig: „Today almost every city has memories of an industrial past in black and white images“, so ist ein weiteres Insert betitelt, das begleitet wird von dem Motiv einer *Arbeiterschaft*, gefilmt beim Verlassen einer Fabrik. Es ist in diesem Zusammenhang nicht geklärt, ob das filmische Material nun vor den Toren einer Textilfabrik in Lille gefilmt oder der Vergangenheit einer anderen Industriestadt entnommen wurde. Doch die Doppelprojektion entwickelt hier eine komplexe These, die über diese Frage hinausführt. Denn hier geht es nicht nur um den dokumentarischen Impuls, der von diesem Material ausgeht, oder der Einsicht vielleicht, dass die strömende Bewegung dieser Form der Arbeiterschaft, auch ein Bild der Arbeit beschwört, dass in die Gegenwart Lilles' nicht mehr integrierbar ist. Farockis Arbeit unternimmt hier keinen nostalgischen Rückblick, sondern ist

an der Analyse des Überganges von industriellen Produktionsbedingungen zur postfordistischen Gegenwart anhand der parallelen Analyse des Paradigmas des Kinos und dem der Überwachung und der Videoüberwachung interessiert.

Auf dem rechten Bildkanal werden, parallel zu den Bildern der ArbeiterInnen beim Verlassen der Fabrik, abstrakte Aufzeichnungen und Diagramme eingeblendet, rechteckige Formen, die sich über menschliche Bewegungsmuster legen. Gerade eben noch lässt sich hier, trotz des starken Verfremdungseffekts, erkennen, dass beide Bildkanäle dieselben historischen Aufnahmen wiedergeben, mit dem Unterschied, dass rechts ein Bewegungserkennung-Verfahren das Material neu ausgelesen wiedergibt. Diese kontrastierende Montage fördert ein Bild des Wandels der Produktionsbedingungen, das jedoch nicht zwei Bilder von Arbeitern vergleicht (heute und damals), sondern sich tiefer in der visuellen Anordnung ansiedelt und den *Ort hinter der Kamera* ebenfalls befragt: Es geht hier darum, den historischen Prozess der Umstrukturierung parallel über einen Wandel resp. der Ablösung einer Position der ZuschauerIn (spectatorship) zu analysieren. Martin Blumenthal-Barby argumentiert in seiner Lektüre in eine ähnliche Richtung:

„The displacement of the human as viewer to his role as producer and subject matter (in the case of operational images engendered by automatic-image-recognition software), is ultimately what distinguishes the epistemology of modern-day surveillance from that of the cinema, as exemplified by Vertov's and Ruttmann's film. Farocki's installation offers, among other things, a theoretical comparison of surveillance images and cinematic images,[...].“²⁷⁸

An die Stelle der ZuschauerInnenposition tritt die Überwachungssoftware, die sich auf das Erheben, Registrieren, Zählen, und das grafische Darstellen von sich fortbewegenden Körpern durch öffentliche oder privatisierte Räume versteht. Spätestens wenn in *Gegen-Musik* die Bilder einer Software gezeigt werden, die den Zugang eines Gebäudes überwacht und hereinströmende Gruppen zunächst grafisch in Einzelpersonen, und dann numerisch in Durchschnitts- und Tagesquoten umrechnet, sind wesentliche Bezüge zu Gilles Deleuzes Konzept der Kontrollgesellschaft hergestellt.²⁷⁹ Mit Bezug auf die Bilder filmischer Massen von Vertov und Ruttmann kommentiert ein weiterer Kommentar der Arbeit diese Software mit den Worten, „both

²⁷⁸ Blumenthal-Barby, *Countertermusic*, S. 143.

²⁷⁹ Farocki hatte sich bereits im Zuge der Vorbereitungen zu der Installation *Ich glaubte Gefangene zu sehen* mit dem „Postskriptum über die Kontrollgesellschaften“ befasst. Bereits der Titel der Arbeit ist ein Zitat, das aus der Lektüre des Textes hervorgeht, wie dies Farocki auch in einer Notiz festhält: „In autumn 1999 Roger M. Buergel called me. He was curating an exhibition at the Generali Foundation Vienna with Ruth Noack. Would I like to contribute a film? I told him about the project with the prison images, which wasn't progressing at that point in time. During a few months I completed a two-channel production. Because there wasn't enough money in the exhibition budget we made an agreement that the work would later be purchased for the Generali collection. I had to deliver an outline and called it *Ich glaubte Gefangene zu sehen*, because I had just read the English edition of Deleuze's *Unterhandlungen* (Negotiations) where he quotes Ingrid Bergmann from *Europa 51*, saying: ‚I thought I was seeing convicts‘, Farocki, Harun, „Written Trailers“, in: Ehmann, Antje, Eshun, Kodwo (Hg.): Harun Farocki, *Against What? Against Whom?* Köln: Koenig Books, 2009, S. 221-249, S. 234.

Vertov and Ruttmann envisaged something different - for them, the crowd was not a lump to be dissected."

Farocki beschreibt hier sehr direkt die Produktion des *Dividuellen* oder *Dividuums*, die Einführung einer Teilbarkeit, die das Individuum unterläuft und es nicht nur zählbar, sondern eben modellierbar werden lässt:

„Man braucht keine Science-Fiction, um sich einen Kontrollmechanismus vorzustellen, der in jedem Moment die Position eines Elements in einem offenen Milieu angibt, Tier in einem Reservat, Mensch in einem Unternehmen (elektronisches Halsband). Felix Guattari malte sich eine Stadt aus, in der jeder seine Wohnung, seine Straße, sein Viertel dank seiner elektronischen Karte verlassen kann, durch die diese oder jene Schranke sich öffnet; aber die Karte könnte auch an einem bestimmten Tag oder für bestimmte Stunden ungültig sein; was zählt, ist nicht die Barriere, sondern der Computer, der die erlaubte oder unerlaubte Position jedes einzelnen erfaßt und eine universelle Modulation durchführt.“²⁸⁰

Inwiefern auch in *Gegen-Musik* individuelle Körper durch elektronische Modulationsverfahren in neue Register der Kontrolle eingetragen sowie unter neue Organisations- und letztlich Herrschaftsformen gestellt werden, wird in einer weiteren Sequenz deutlich. Eine Sequenz zeigt aus historischem Filmmaterial eine Choreografie von Handgriffen, die eine kleine Gruppe von ArbeiterInnen vor einer automatisierten Spinnmaschine (*spinning mule*) immenser Größe verrichtet. Die Maschine nimmt hierbei erheblichen Raum durch eine ein- und ausfahrende Bewegung zwischen einem Streckwerk und den Spulen ein. Die Bewegungsabläufe der Maschine erzeugen hierbei einen Rhythmus, der es den ArbeiterInnen ermöglicht, vorübergehend und lediglich zu einem eingeplanten Intervall eine Position einzunehmen, um ihrerseits die Abläufe der Maschine zu kontrollieren.

Das Gegenbild dieser Arbeitschoreografie aus dem frühen 20. Jahrhundert liefern in *Gegen-Musik* Bilder von herumsitzenden Männern an öffentlichen Plätzen, deren *Untätigkeit*, so legt es ein weiteres Insert nahe, sie in einer Stadt in der alles auf Zirkulation und Transit (in die Stadt hinein und aus ihr heraus) angelegt ist, verdächtig mache. Körper, die aus den ehemaligen „Einschließungsmilieus“ (Deleuze) der Fabrik nicht wieder in den Bewegungsmetabolismus der neuen Städte überführt werden können. Auch das Bild einer Gruppe junger männlicher Migranten wird umgehend in ein digital codiertes Schaubild umgerechnet, ohne das man erfährt, was die eigentliche Funktion der Software oder des Algorithmus ist, der hier aktiv wird.

²⁸⁰ Deleuze, Gilles: Postskriptum über die Kontrollgesellschaften. In: Unterhandlungen. 1972-1990. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993, S. 254-262, hier. S. 261.

Man könnte in diese Bilder die eigentliche politische Spannung lesen, von der aus der Film eine Gegenfigur entstehen lässt: eine Figur der Überschüssigkeit oder Randständigkeit, Personen, die sich nicht in die Funktionalitäten der urbanen Kreisläufe integrieren lassen. Doch gleichzeitig liefern Farockis Arbeiten ausreichend visuelle Belege, um Deleuzes Andeutungen über jene „offenen Kreisläufe“ von Kontrollgesellschaften hier auch als eine Verbindung lesen zu können, in der die selben Technologien und Verfahren der Kontrolle auch die Milieus der Einschließung und Disziplinierung weiterhin einbinden. Die Prozeduren der Ein- und Ausschließung wären jedoch nicht die primären Verfahren der Organisationen dieses Stadtraums.

Farockis Installation schafft hier eine weitere Verbindung. Denn die Bewegungslosigkeit der jungen Männer im öffentlichen Raum unterscheidet sich nur unwesentlich von der Tätigkeit des Personals der jeweilig eingeblendeten Kontrollräume. Sind es schließlich die obsolet gewordenen BetrachterInnen, auf die Farockis Arbeit hindeutet? Ihre Funktion wäre demnach wohl lediglich noch eine symbolische — dies legt nicht zuletzt ein suggerierter Vergleich der Kontrollräume in Lille mit jenen Souveränitätsfiktionen in Filmen wie *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1964, Regie: Stanley Kubrick) nahe. Doch welche Rolle oder welcher Ort käme der ZuschauerInnenposition unter diesen postkinematografischen Bedingungen noch zu? Es besteht kein Zweifel, dass in Gegen-Musik, — und in anderen Arbeiten Farockis — die Figur der ZuschauerIn zur zentralen politischen und ethischen Denkfigur wird. Wenn in den Texten und Filmen Farockis unter dem Konzept *operative Bilder* zumeist eine Entwicklung des Bildes verhandelt wird, die häufig mit der Trennung des Sehens vom menschlichen Auge gleichgesetzt wird, dann tritt mit der *weichen Montage* eine Konstellation — eine *medienanthropologische Konstellation* — zwischen Bildern und zwischen Bildern und ZuschauerInnen in Erscheinung, die die *Praxis der Montage* stärker auf die Seite der Zuschauerin verlagert. *Weiche Montage* und *operative Bilder* sind die zwei Seiten des gleichen Phänomens: der Artikulation neuer politischer, sozialer, technologischer, ökonomischer Beziehungen des Bildes. Doch wird das Bild hierbei nicht selbst zu einem medienanthropologischen Milieu der Beobachtung des Wandels zwischen Leben und Technik, in den es selbst immer schon eingelassen ist? Die *weiche Montage* verweist dabei zweifelsohne auf eine Praxis des Sehens, der noch eine ZuschauerInnenposition entspricht. Jedoch ist dies keineswegs mehr die Position einer distanzierten oder abgetrennten Beobachtung – wie sie noch die Aufnahmen des Kontrollraums suggerieren. Diese ZuschauerInnenposition weist dabei nicht mehr auf eine anthropologische Konstante eines BetrachterInnensubjekts hin – weder in der Tradition des Kinozuschauers noch des Museumbesuchers. Was sich in „Gegen-Musik“ hingegen

beobachten lässt sind nun vielleicht die Umriss einer postkinematografischen Subjektivität, wie sie in dem späteren Zyklus *Serious Games* befragt wird.²⁸¹

3.8 Neue Kartografien des Subjekts (*Animation I*)

Wie es im Zuge der bisherigen Überlegungen deutlich wurde, hat Farockis Filmpraxis und Filmendenken bereits sehr früh alternative Medienarchäologien und Mediengeschichten verhandelt. In der späten Auseinandersetzung Farockis mit Animationsbildern bildet sich nun aber deutlicher als zuvor ein postkinematografisches Motiv des Bruchs oder des medienkulturellen Übergangs in seinem Schaffen heraus.

Dabei tauchen die ersten computeranimierten Bilder bereits in seinen Filmen aus den 1980er Jahren auf. Rückblickend blieb diese frühe Affinität für diese andere Bildlichkeit beinahe unbemerkt oder zumindest innerhalb der meisten Analysen von Farockis Arbeit aus dieser Zeit unkommentiert. In *Bilder der Welt* tauchen sie verschiedentlich neben einer Vielzahl von schwarz/weiß-Abbildungen, Diagrammen, technischen Zeichnungen und den in diesem Film so zentralen Luftbildaufnahmen auf. Auch die Animationen sind in diesem Film Teil von Kreisläufen angewandter und operativer *Bildtätigkeiten*.

Computeranimationen treten seitdem immer wieder in verschiedenen Filmen Farockis zutage, sei es in Form von Bildzitaten aus Werbe- oder Lehrfilmen der Rüstungsindustrie (wie in *Auge/Maschine*), oder sei es in der Funktion als didaktischer Insert und filmischer Erklärungsexkurs zum Begriff und Mechanismus der Risikofinanzierung in dem dokumentarischen Beobachtungsfilm *Nicht ohne Risiko*. Aber auch in Farockis rezenten dokumentarischen Arbeiten lassen sich Animationen immer häufiger eingepflegt in Veranschaulichungs- und Visualisierungstechniken entdecken, wie sie im Kontext einer aktuellen Designpraxis von Arbeitsstätten- und Arbeitsstrukturen zwischen Unternehmensberatung und Architekturbüro zum Einsatz gelangen.²⁸²

²⁸¹ Sowohl Michael Cowan als auch Martin Blumenthal-Barby konstatieren in ihren Lektüren von *Gegen-Musik* und in Auseinandersetzung mit Farockis Konzept der „weichen Montage“ eine Ästhetik, die gerade auf die körperliche Anwesenheit (Cowan) oder die Reflexionsfähigkeit (Blumenthal-Barby, *Counter-Music*, S.150) eines implizierten Zuschauers oder Publikums ziele. Doch handelt es sich hierbei tatsächlich um ein festhalten an einem „physical act of viewing“ (Cowan, *City Symphony* S.85)? Die postkinematografische Erfahrung, nicht mehr primärer Adressat bestimmter Bilder zu sein, ließe sich zumindest ebenfalls in die Richtung lesen, dass einige von Farockis Arbeiten der 2000er Jahre Prozesse der Subjektivierung befragen, die der Konstitution von (Zuschauer-)Subjekten vorausgehen.

²⁸² Die modulare Gestaltung von professionellen Animationsoberflächen geht dabei wohl aus einer Entwurfskultur hervor, die sich spielerisch in „organisationskybernetische Planungsmodelle“ von transparenten Raumorganisationen und internem Wettbewerb einpasst. Vgl. hierzu die Einleitung des Sammelbandes, Möntmann, Nina (Hg.): *Schöne neue Arbeit: ein Reader zu Harun Farockis Film Ein Neues Produkt*. Köln: Walther König, 2014.

Doch die eigentliche Spur der Animation nimmt Farockis Gegenwartsdiagnostik nicht in seinen *Direct Cinema*-Filmen, sondern in zwei Werkzyklen von Installationsfilmen auf. Beide Projekte, *Serious Games I-IV* und *Parallele I-IV* verfolgen dabei eine implizite These, die Farocki in mehreren Interviews folgendermaßen formuliert: „Ich glaube, dass die Computeranimationen dabei sind, den fotografischen Bildern den Rang abzulaufen, und ich will untersuchen warum.“²⁸³ Die möglichen Konsequenzen dieses medialen Umbruchs untersuchen beiden Zyklen entlang der Pole eines „Military-entertainment complex“²⁸⁴. *Serious Games* wendet sich dabei der „Avantgarderolle des Militärs“ im Konstruieren von psychotechnologischen Testläufen in Trainings- und Therapiesituationen von US-amerikanischen Soldaten zu.

Serious Games besteht aus insgesamt vier Projektionen. Am Ort ihrer musealen Aufführung ergibt sich so eine Abfolge unterschiedlich langer Stationen eines raumgreifenden Parcours. Inhaltlich existiert zwischen allen vier Beiträgen eine linear-offene Dramaturgie, die sich je nach Präsentation in der räumlichen Situation und der *Hängung* der Leinwände und Monitore verlängert.²⁸⁵ Die ersten beiden „Segmente“ des auf dies Weise verräumlichten Zyklus *Watson is down* und *Three dead* dokumentieren militärische Simulationen von Angriffs- und Hinterhalts-Szenarien. Simulationen wie diese sollen Soldaten auf extreme Situationen des Krieges im Irak oder Afghanistan vorbereiten. Der dritte Teil, *Immersion*, markiert insofern auch den zentralen Part des Zyklus, als sich Länge (ca. 20 min) und filmische Qualität (komplexe Montage, mehrere Drehtage) von den übrigen Beiträgen unterscheiden. *Immersion* ist auf einem amerikanischen Militärstützpunkt (Fort Lewis, Bundesstaat Washington) aufgenommen worden. Sie dokumentiert eine Simulation, die den Krieg nicht vor, sondern medial und affektiv nachbereitet. Das vierte und letzte Segment *A Sun with No Shadow* wechselt hingegen von der dokumentarischen Position der *Beobachtung* in die des kommentierenden Vergleichs und analysiert Bilder der ersten beiden Filme.

Bereits in *Watson is down* etabliert sich jedoch eine besondere Form der analytischen Beobachtung. Die 2-Kanal Installation dokumentiert die Anwendung eines Programms zur Ausbildung und Training von Soldaten in Kampfgebieten: *rechts*, ein Bildkanal gibt die Aufnahmen

²⁸³ Farocki, Harun: „Die Animationen laufen den Fotografien den Rang ab“. In: *Jungle World* (2014), Nr. 10, online abrufbar unter: <http://jungle-world.com/artikel/2014/10/49464.html> (gesichtet am 10.6.2015).

²⁸⁴ Zum Begriff des „Military-entertainment complex“: Lenoir, Timothy: *Fashioning the Military Entertainment Complex*. In: *Correspondence: An International Review of Culture and Society* 10 (2002), Winter/Spring, S. 14-16.

²⁸⁵ Die Ausstellung „Ernstes Spiel“ im Hamburger Bahnhof (Frühjahr/Sommer 2014) inszenierte den Zyklus insofern sehr gelungen, als die Ausstellungsarchitektur der Architekten Kuehn Malvezzi die Abfolgen der einzelnen Arbeiten ideal in den abgedunkelten Raum staffelte. Es entstand so eine Dramaturgie, die in einer Abfolge von „Stationen“ in den schlauchigen Raum des Hamburger Bahnhofs hineinführte, jedoch gleichzeitig immer wieder ein gewisses zyklisches Moment über die Akustik zu inszenieren verstand.

einer Gruppe von jungen Marines vor einem PC-Bildschirm sitzend bei einer virtuellen Manöverübung wieder; *links*, über die andere Bildspur sehen wir, was sich auf den Monitoren vor den Soldaten abspielt. Aktion und Reaktion wechseln während der 8-minütigen Arbeit häufiger unbemerkt die Seiten des aufgefächerten Installation-Bildes.

In einem virtuellen Panorama zerschneidet eine endlose Landstraße eine hügelige Landschaft in Richtung eines künstlichen Horizonts. Auf, und manchmal auch abseits dieser Straße, manövriert ein Militärfahrzeug (Humvee) behutsam voran. Die Oberfläche, Bewegung und Steuerung dieser animierten Bilder unterscheidet sich zunächst in nichts von den Bildern gegenwärtiger Computerspiele.

Wie aus dem Repertoire eines Computerspiels scheint auch die Modellwelt des 1-Kanal Installationsfilms *Three Dead* zu stammen. Ebenso wie der erste Film des Zyklus geht dieser auf Dreharbeiten an einem Trainings- und Simulationszentrums für Marines im kalifornischen Twentynine Palms zurück. Hier jedoch handelt es sich um ein *Gefahren-Environment*, das nicht aus animierten Pixeln und einer Polygonlandschaft, sondern zwischen dem hellbraun übertünchten Blech- und Kunststoff eines Container-Dorfes entsteht. Einem genaueren Blick vermittelt sich jedoch unmittelbar der Eindruck, dass das Dekor dieser mitten in der kalifornischen Wüste nachgebauten Planstadt einem eher unentschiedenen Realismus gehorcht. Wie eine Filmkulisse simuliert dieser Ort einerseits der Umgebung eines afghanischen Dorfes. Die Gesten dieser Nachahmung bleiben jedoch andererseits in der unabgeschlossenen Andeutung: zu unfertig ist die Ausführung der Imitation, zu kantig bleiben die gestapelten Blöcke der Prefab-Container. Es hat den Anschein als fungiere hier nicht die traditionelle Lehmbauweise sondern animierte Texturen als Vorbild.

Die dort stattfindenden Manöverübungen, an denen hunderte Statisten aus Süd- und Vorderasien teilnehmen, erinnern an Filmdrehs oder historische Reenactments. Der Kamera gelingt es, so etwas wie eine episodische Alltagsszene dieser fortlaufenden Rollenspiele einzufangen: sie zeigt Soldaten dabei, wie sie von Statisten in Sprachen angesprochen und konfrontiert werden, die sie selbst nicht verstehen. Es geht hier für die Marines darum, Gesten und Gebärden des Scherzes oder der aufdringlichen Kommunikation von denen der Feindseligkeit unterscheiden zu lernen. Eine Situation zu lesen, sie auf ihre Gefahren antizipierend zu deuten, ohne die Zeichen (weder der Kleidung noch der Sprache) verstehen zu können, scheint hier Ziel dieser Einübung zu sein. Eine weitere Situation zeigt eine Essensausgabe an einem öffentlichen Platz. Die Szene erinnert dabei mehr an eine Lagersituation als an einen nordafrikanischen oder südasiatischen Marktplatz. Sie wird jäh unterbrochen von den geräuschvollen Gewährsalven, die eine attackierenden Gruppe in die

anstehende Menge abgibt. Eine von vielen Übungsszenarien, die den Alltag einer Krisenregion simulieren soll.

„Die Statisten dort sind zum Teil aus Pakistan, Iran, Afghanistan, Leute die einen Job brauchen – es sind auch ein paar verkleidete Hippies dabei. Wenn sie in einer Pause zum Essen anstehen, sieht es so aus, als werde da die Bevölkerung im Krieg notversorgt. Als wir das Container-Dorf erreichten, hörten wir im Autoradio von einem Banküberfall. Der Banküberfall gehörte zum Manöver wie die Radiostation auch. Eine Stadt mit verschiedenen Sektoren: Botschaftsviertel, Gefängnisviertel, Sportstadionviertel, Slum, Altstadt, ist dort aufgebaut.“²⁸⁶

Anfang und Ende von *Three Dead* werden flankiert von einer Animation, die von heroischer Musik begleitet in der Fahrt einer virtuellen Kamera — einem *establishing Shot* vergleichbar— einen Ort einführt, bei dem es nicht ganz nachvollziehbar ist, ob es sich bei selbigem um das Trainingszentrum oder um eine tatsächliche Stadt im Nahen Osten handelt. Innerhalb der Abfolge von *Serious Games* leiten diese Bilder jedoch über zu der ebenfalls 2-kanaligen Installation *Immersion*. Ihren Titel verdankt die Arbeit einer Simulationspraxis, die nicht nur das *Eintauchen* in navigierbare virtuelle Räume beschreibt, sondern zugleich ein verhaltenstherapeutisches Verfahren der Vergegenwärtigung und Dekonditionierung benennt.²⁸⁷ *Virtual Iraq* lautet der Titel dieses Programms, das mithilfe animierter Bilder Soldaten an den Ort einer traumatischen Erfahrung zurückversetzen soll, um ihnen dabei zu helfen ihr eigenes, eingeschriebenes *virtuelles Irak* ausagieren zu können. Die ersten zehn Minuten zeigen einen der Entwickler dieses bildbasierten Verfahrens, wie er im Rahmen eines Lehrgangs mehrere neue „Features“ vorstellt. Hierbei stehen mögliche visuelle Szenarien für Hinterhalte (Bombenangriffe auf öffentliche Plätze und Gebäude, Angriffe auf militärische Konvois) ebenso im Vordergrund wie die Gestaltung einer realistisch und — zweifelsohne durch die verstärkte und abgeschirmte Wahrnehmung einer virtuellen Brille — intensiv wahrgenommenen akustischen Kriegskulisse.

In mehreren kürzeren Durchgängen sind nun zwei Soldaten und eine Soldatin zu sehen, die ihre Erinnerungen an Einsätze schildern. Doch ihre Berichte von Zwischenfällen bei Einsätzen bleiben schablonenhaft, zumal sie sich alle drei um dasselbe Szenario (dem Hinterhalt eines Konvois auf offener Straße) drehen. Wie exemplarisch Erlebtes, nachgereicht zu den bereits voreingestellten Abläufen eines Computerspiels, wirken daher nicht nur die kurzen Erzählungen und Berichte, die immer wieder von Schüssen aus nicht lokalisierbaren Richtungen berichten. Auch die vergeblichen

²⁸⁶ Farocki. *Die Animationen*.

²⁸⁷ Zu einer film- und medienwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Konzept der Immerion siehe: Curtis, Robin: *Immersion und Einfühlung: Zwischen Repräsentationalität und Materialität bewegter Bilder*. In: *montage AV 17* (2008), 2, S. 89-107.

Versuche, die geschilderten Erinnerungen in einen emotionalen Grundton von Wut oder Verzweiflung zu kleiden wirken einstudiert.

All dies ändert sich schlagartig in einer hierauf folgenden Episode, die in insgesamt acht Minuten den Verlauf einer *Sitzung* einschließlich des Erfahrungsberichts eines Soldaten/Patienten sowie die intervenierenden Nachfragen einer Psychotherapeutin dokumentiert. Schauplatz dieser vergegenwärtigten Erfahrung ist ein urbaner Vorort Bagdads. Wir erfahren von dem Soldaten mit dem Namen *Kevin*, dass er bei einem Einsatz miterlebte, wie der ihm zugeteilte Kamerad getötet wurde. Die erzählte Darstellung ist hektisch und an einigen Stellen von elliptischen Sprüngen geprägt, umso stärker jedoch schafft sie es sprachlich die vergegenwärtigte Situation auch in ihrer affektiven Komplexität zu verdichten. Detailreich wirken daher die Schilderungen des Geschehens, die erinnerten oder eingeschriebenen Wahrnehmungen sowie die Selbstbeschreibungen der erneut durchlebten Affekte des Soldaten, die zwischen Angst, Hilflosigkeit und Scham changieren. Gerade Letztere verbinden auch das Tempus eines vergangenen Erlebten mit der Gegenwart der sprachlichen und gestischen Erzähl- und Zeige-Akte.

Immersion markiert zusammen mit den ersten beiden Teilen des Zyklus (*Watson is down* und *Three Dead*) Stationen einer bildbasierten Symptombehandlung, die sich sowohl auf die militärstrategischen Begleiteffekte asymmetrischer Kriegsführung als auch deren Spurenbeseitigung im Subjekt richten.²⁸⁸ *A Sun with No Shadow* legt in seinem visuellen Vergleich und einem über Texttafeln arbeitenden Kommentar eine weitere asymmetrische Beziehung dieser Bilder frei. Beide Programme kreieren psycho-kybernetische Simulations-Milieus der Gefahrenadaption und Dekonditionierung, die dem affektiven Management von Schreckenssituationen in asymmetrischen Kriegen dienen sollen.

Beide Systeme unterscheiden sich aber letztlich in ihren Produktionsbedingungen, das heißt schlicht in ihrer Budgetierung („Das System zur Einübung ist etwas billiger als das zur Einübung“). Was die teurere Trainingssoftware an Detailreichtum durch die Animation von GPS-Daten besitzt, versuchen die Therapiebilder durch „Lichtstimmung“ wieder einzuholen. Es entsteht eine schattenlose Landschaft, die sich, wie der Kommentar von *A Sun with No Shadow* verzeichnet, in

²⁸⁸ „Bei der Immersionstherapie beruft man sich nicht auf Freud, sondern auf die ein wenig einfache Seelenmechanik von Pawlow. Es geht um Entkonditionierung. Der Patient soll immer wieder das Ereignis wiedergeben, das ihn traumatisierte. Er soll damit erfahren, dass die Repräsentation nicht mit dem Erlebnis identisch ist. Das ist ein interessanter Umschlag: Einerseits soll das Erlebte möglichst vollständig rekonstruiert werden, man soll in es eintauchen, als wäre es real. Zugleich soll man lernen, dass es nicht real ist. Es handelt sich um eine Gesprächstherapie. Die Bilder sind nur ein Einstieg. In dem Rollenspiel, das „Immersion« hauptsächlich zeigt, hat „Kevin« erlebt, wie bei seinem ersten Einsatz sein Kamerad von einem Sprengkörper zerfetzt wurde. Dieses Ereignis wird mit Hilfe des Programms „Virtual Iraq« rekonstruiert.“. Farocki, *Animationen*.

„das Licht der traumatischen Erfahrung“ tauchen lässt. Über dem Horizont des teureren Trainingsprogramm senkt sich hingegen eine imaginäre, dafür nicht sichtbare Sonne, welche die Dinge mit einem Schatten versieht, der aus meteorologischen Datensätzen errechnet wird.

Was lässt hier aber nun anhand dieses Intervalls ablesen? Handelt es sich hier um die Differenz zweier Subjektivierungsverfahren? Zeichnet sich in der Verdopplung dieser Sonnen nicht auch eine exakte Kartierung zweier technisch-affektiver Milieus sowie der *double Bind* zweier Adressierungsweisen auf? Sollen hier die unwirklichen Konturen der einen Welt die Schatten der anderen vergessen machen? Zu erinnern ist hier an einige Beobachtungen aus dem ökologischen Denkens Félix Guattaris, welches wohl als eines der ersten den Zusammenhang einer „post-medialen Ära“²⁸⁹ mit der Infiltrationen neuer Schichten des Subjekts antizipierte, die im gleichen Zuge von Formation neuer Fluchtlinien der Subjektivierung („*Heterogenese*“) begleitet seien.

Guattari verknüpft mit den Transformationen einer *post-medialen Ära*²⁹⁰ neue Äußerungsgefüge (*agencements énonciatifs im orig.*), die auf einer vor-persönlichen und proto-subjektiven Ebene an der Umarbeitung (metamodelization) von Subjekten, Kollektiven und Sozietäten teilhaben.²⁹¹ Diese neuen Formations-Effekte führt Guattari nicht zuletzt auf die Ab- und Auftriebswirkungen von zunehmend dominierenden Kontrollmechanismen zurück. Ihr nachgerade Erstarken münzt auf den Logiken eines „global marketplace“ und „military-industrial complexes“. ²⁹² Guattari sah zum Zeitpunkt des Verfassens seines Buches über die „drei Ökologien“ den Doppelcharakter einer *kreativen Subjektivierung* an eine sich bereits andeutende Ökonomie des Phantasmatischen gekoppelt: „These focal points of creative subjectification in their nascent state can only be

²⁸⁹ Guattari versteht unter der post-medialen Ära zunächst das Überkommen der Subjektivierungsweisen von Massenmedien durch neue digitale und computerisierte Medien: „The digitisation of the television image will soon reach the point where the television screen is at the same time that of the computer and the telematic receiver. Practices that are separated today will find their articulation. And what are passive attitudes today may perhaps begin to evolve. Cabling and the satellite will allow us to zap through 50 channels, while telematics will give us access to countless image databases and cognitive data. The element of suggestion, even hypnotism, in the present relation to television will vanish. From that moment on, we can hope for a transformation of mass-media power that will overcome contemporary subjectivity, and for the beginning of a post-media era of collective-individual reappropriation and an interactive use of machines of information, communication, intelligence, art and culture.“ Guattari, Félix: Towards a postmedia era. In: Provocative Alloys: A Post-Media Anthology (2012), S. 26-7, hier: S. 26.

²⁹⁰ Erich Hörl fasst die Beziehung Guattaris zu den aufkommenden „post-medialen“ Medien wie folgt zusammen: „Der massenmedialen Besetzung und Aneignung von Subjektivität, ihrer Serialisierung, Ausbeutung und Zerstörung wurde eine postmediale, auf Basis neuer Medien von Video bis zum Computer möglich werdende, resingularisierte Subjektivität kontrastiert.“ Erich Hörl, Mark B. N. Hansen: Medienästhetik. Einführung in den Schwerpunkt. In: Zeitschrift für Medienwissenschaft Bd. 1 (2013), Nr. 8, S. 10-17, hier: S. 10. Vgl. auch. Apprich, C: Remaking Media Practices – From Tactical Media to Post-Media. In: Provocative alloys: A post-media anthology, Leuphana University: Post-Media Lab (2013), S. 122-142.

²⁹¹ Guattari, Félix: Das neue ästhetische Paradigma. In: Zeitschrift für Medienwissenschaft Bd. 1 (2013), Nr. 8, S. 19-34, hier: S. 31.

²⁹² Ders.: The Three Ecologies, trans. London: The Athlone Press 2000, S. 29.

accessed by the detour of a phantasmatic economy that is deployed in a random form. In short, no one is exempt from playing the game of the ecology of the imaginary!”²⁹³

Das „Spiel einer Ökologie des Imaginären“ — „no one is exempt from playing the game of the ecology of the imaginary!“ — hat Guattari im Kontext seiner eigenen Arbeiten verschiedentlich und hinsichtlich mehrere post-medialer Formationen verfolgt. Zuvor stand aber auch das Kino seinem Denken Modell für die Theoretisierung des Möglichkeitsraumes einer *kreativen Subjektivierung*, die stets noch über das Dispositiv der Psychoanalyse hinausweist. Denn Kino und mithin die kinematografische Praxis, so die Überlegung Guattaris aus der *Couch der Armen*, ist selbst eine „Aktivität der Modellierung des gesellschaftlichen Imaginären“ – doch geht das Kino in ihr niemals gänzlich auf.²⁹⁴ Das Kino setzt eine Bewegung der perzeptiven und deiktischen Deterritorialisierung frei, was nicht zuletzt Psychoanalytiker und Kinzuschauer verbinde, denn beide wohnen „der Abwicklung einer Montage bei“ die man für sie „fabriziert“ habe.²⁹⁵

Immersion liest sich nun vor dieser Folie als psycho-technologischer *reshuffle*: eine Umwendung ehemals kreativer Subjektivierungslinien unter *post-medialen*, oder eben post-kinematografischen Bedingungen. „Playing the ecology of the imaginary“, bedeutet hier, ihr eine umstandslose Wechselwirklichkeit zwischen den Abläufen des Alltags und des Kriegs einzuräumen, in denen nicht nur das Bild des Anderen, sondern auch sämtliche phantasmatische Ressourcen in die disziplinierende Syntagmatik von einem affektiven Ist-Zustand in die therapeutisch-emotionale Zäsur eines Soll-Zustandes überführt werden kann.²⁹⁶ Am Ende dieses Prozesses — sowohl der Kur als auch des Trainings — ist nichts weniger als die Subjektivität eines weißen, unverletzten männlichen Körpers zu erwarten — eine Zuspitzung und Verkehrung des psychoanalytischen Dispositivs.

Rückblickend und mit einigem Abstand kommentiert Farocki die Differenz in der Darstellung der beiden animierten Sonnen und konstatiert mit Staunen die Evidenz dieses dokumentarischen Details:

„Not until I was working in the editing room did I notice that the images generated to prepare soldiers for the war display shadows, while nothing cast a shadow in the images designed to process the war. Perhaps the budget for the therapy software was too small to create shadows. Do we need shadows to bring back a memory? Do dreams cast shadows?“²⁹⁷

²⁹³ Ebd. S. 57.

²⁹⁴ Ders., *Die Couch des Armen*, in: Weskott, Aljoscha, et al. (Hg.): *Die Couch des Armen: die Kinotexte in der Diskussion*. Berlin: b_books, 2011, S. 7-23, hier S. 8.

²⁹⁵ Ebd. S. 22 Fn. 6.

²⁹⁶ Guattari, *Ecologies*, S. 57.

²⁹⁷ Farocki, Harun: *Serious games*. In: *NECSUS. European Journal of Media Studies* 3 (2014), 2, S. 89-97, hier S. 97.

Handelt es sich bei dem affektiven Blickregime von Immersion nun um einen phantasmatischen Schauplatz des traumatischen? Eine traumatische Traumsequenz, wie sie das Kino eben auch aus der subjektiven Kameraperspektive zu inszenieren pflegt? Alexander Galloway hat das Zusammenspiel von Point-of-View Einstellungen und der *actionability* von virtuellen Spiele-Umgebungen und Artefakten in *first-person Shootern* einmal auf die Formel „Action is image“ gebracht.²⁹⁸ Immersion zeigt in den animierten Bildern von *Virtual Iraq* nun aber keineswegs nur Aktionsbilder. Vielmehr zeitigen diese Bilder — vielleicht ganz im Sinne ihrer Designer — einen ambigen Status, sind sie doch zunächst Wahrnehmungsbilder, die zugleich als — zumindest ihrem Ideal nach — *Trigger* von Erinnerungen, Affekten oder motorischen Reaktion fungieren. Sie liefern albtraumhafte Episoden, die nach und nach mit Erinnertem und Vergessenem abgeglichen werden, indem sie sich Erlebnissen visuell, akustisch aber eben auch szenisch anzunähern und anzupassen vermögen.

Der Zyklus *Serious Games* und stärker noch *Immersion* lässt sich nun gewiss als Teil einer „Kritik der Animation“²⁹⁹ verstehen. Ein Konzept, auf dessen Desiderat zuletzt Anselm Franke hingewiesen hat und es in ersten Grundzügen anhand der späten Projekte Farockis skizzieren konnte. Eine Kritik der Animation bedeutet hier auch, selbige im Sinne einer übergeordneten Kritik der Kybernetisierung sämtlicher Lebenszusammenhänge und vor der Folie einer Re-Modellierung und Automatisierung von Lebensprozessen zu begreifen.

In dieser Linie lassen sich animierte und animierende Bilder sehr nahtlos in operativen Bildverfahren der Administration und Modulation von Kontrollgesellschaften einreihen und als Zuspitzung in Richtung eines „monitoring of life-systems“ lesen.³⁰⁰ In eine ebensolche Richtung argumentiert auch Pasi Väliäho, wenn er eine unmittelbare Nähe zwischen den computeranimierten Bildern der *Serious Games* und den Operationsketten von instrumentellen Bildverfahren konstatiert.³⁰¹

Beide von Väliäho und Franke eingeschlagenen Richtungen der Kritik wären angesichts der Bilder von *Serious Games* treffend und berechtigt. Und dennoch, zu wenig scheint damit noch über das genaue Verhältnis zwischen den Animationsbildern und ihrer operativen Funktion in therapeutischen Dispositiven ausgesagt. Gerade den hybriden Status dieser Bilder, der sich einerseits keinem Fotorealismus verschreibt, zugleich aber durch deiktische Ver- und Entortungspotentiale und der fortwährenden rekursiven Anpassung der visuellen und akustischen

²⁹⁸ Galloway, Alexander R: *Gaming: Essays on algorithmic culture*. Univ. of Minnesota Press, 2006, S. 2-3.

²⁹⁹ Franke, Anselm: *A Critique of Animation*. In: *eflux* 11 (2014), 59, online unter: <http://www.e-flux.com/journal/a-critique-of-animation/>.

³⁰⁰ Ebd.

³⁰¹ Vgl. Kapitel I+III aus: Väliäho, Pasi: *Biopolitical screens: Image, power, and the neoliberal brain*. MIT Press, 2014.

Kulissen einen Realismus der Wahrnehmungsintensitäten modelliert, gilt es näher zu befragen. Ferner, worin unterscheiden sich zum Beispiel operative Animationsbilder von anderen Bildern (jenen des Kinos), sofern sie mit Wahrnehmungen, Erinnerungen, Phantasien oder auch Überformung durch Bild-Klischees affektiv verschaltet sind? Nicht zuletzt der Umstand, dass *Immersion* als eine der ersten Filminstallationen die zunehmende Funktion von computeranimierten Bildern thematisiert hat, machte sie zu einer der am häufigsten kommentierten Arbeiten Faockis. Unbeleuchtet blieben jedoch bisher Fragen, die von dieser Arbeit in Richtung einer hier beobachtbaren medienökologischen Beziehung aufgeworfen werden. Sämtliche in den *Ersten Spielen* gezeigte Bildanordnungen basieren auf kybernetischen Lernmodellen, Feedbackschleifen mithin ökologischen Relationen zwischen Selbst und Umwelt. Gerade die sich wiederholende psychologische Durcharbeitung in *Immersion* steht ganz im Zeichen einer *Cybernetics of the Self* wie sie Gregory Bateson für therapeutische Kuren beschrieben hat. Die Logik der in *Virtual Iraq* verwendeten Bilder lassen sich vor der Folie des von Bateson formelhaft zitierten Mottos „a difference which makes a difference“ mit einem ökologischen Denken konfrontieren, das eben gerade im Zusammenhang von Psychotherapie, Anthropologie, Lern- und Spieltheorie einige seiner wesentlichen Unterscheidungen gewonnen hat.³⁰²

Das kleine epistemologische Drama, das sich in *Immersion* abspielt, ließe sich unmittelbar durch das von Gregory Bateson häufig durchgespielte Map-Territory Szenario überdenken. Bateson hat in mehreren Aufsätzen, die zum Teil in der Sammlung *Steps to an Ecology of Mind* veröffentlicht wurden, dem Diktum von Alfred Korzybski, „the map is not the territory“ einige wesentliche Differenzierungen hinzugefügt. Die saubere Unterscheidung von Gebiet und Karte nimmt in der Kommunikation häufig paradoxe Züge an und steht in Situationen des Alltags jedoch unter der impliziten Absprache der Vermeidung von Widersprüchen und Paradoxien, die eben diese Unterscheidung betreffen. Wie Bateson in seiner „Theory of Play and Fantasy“ herausarbeitet, lassen sich in den kulturellen Feldern des Spiels, der Kunst und der Fantasie Zonen verzeichnen, in denen die Unterscheidung von Karte und Gebiet immer wieder herausgefordert wird.³⁰³ Schließlich sind diese Spielräume nicht schlicht Ausnahmen von der Regel, sondern eben zugleich jene wesentlichen Verhandlungsorte einer Evolution von Kommunikation, durch die sich meta-kommunikative und megalinguistische Abstraktionen überhaupt erst bilden können. Batesons

³⁰² Bateson, Gregory: The Cybernetics of „Self“: A Theory of Alcoholism, in: *Steps to an ecology of mind: Collected essays in anthropology, psychiatry, evolution, and epistemology*. Northvale, New Jersey: Jason Aronson Inc., 1987, S. 315-345, hier: S. 321.

³⁰³ Vgl. ders.: A Theory of Play and Fantasy. In: ebd., S. 183-199.

Theorie konzentriert sich nun zunächst auf sprachliche Kommunikation, auf psychologische Wahrnehmungsrahmen oder Figur/Grund-Beziehungen der Filterung von Informationen, da er eben die Wandelbarkeit dieser Kommunikationsbeziehungen in der Psychotherapie untersucht.

Die Dynamiken des Spiels stehen ihm hierfür Modell. Die Unterscheidung von Karte und Territorium dient Bateson nun weniger als Instrument, Realität von Fantasie, oder Spiel von Nicht-Spiel unterscheiden zu können. Wie er an anderer Stelle beschreibt, ist es gerade die Einsicht in ein komplexes Differenzverhältnis, das es aus der Karte-/Territorium-Relation zu entnehmen gelte. Anstelle auf ein ursprüngliches Territorium verweise die Karte stets auf eine „infinite series of maps“.³⁰⁴ Das Territorium taucht in diesem Prozess lediglich als ein Phase — oder Schritt — in einem Transformationsprozess auf. Anders formuliert, „the embodiment of the difference before the step is a ‚territory‘ of which the embodiment after the step is a ‚map‘.“³⁰⁵

Eben dieses kybernetisches Differenz-Denken lässt sich nun ohne größere konzeptuelle Anstrengung auf denjenigen Einsatz von Bildern und der Serialisierung von Spiel und Ernst übertragen, wie sie in *Immersion* zu beobachten ist. Es handelt sich bei den Animationsbildern, ebenso wie bei sämtlichen Übungen, die in dem *Ernste Spiele*-Zyklus dokumentiert werden, nicht um ein prinzipiell neues Verhältnis von Realität und Spiel, indem Karte und Territorium, Irak und *Virtual Iraq* nun in eine neue Relation der Ununterscheidbarkeit gesetzt werden. Batesons Theorie des Spiels liefert hier eine weitergehende Bestimmung. Denn der Rahmen, der vom Spiel gesetzt wird, das „als-ob“, welches das Spiel selbst ist, stellt eine besondere Beziehung zwischen einem — durchaus einem Freudschen Verständnis folgendem — Primär- und Sekundärprozess der Verarbeitung: „In primary process, map and territory are equated; in secondary process, they can be discriminated. In play, they are both equated and discriminated.“³⁰⁶ Den Ausgang, den das Spiel in den Beispielen von Farockis *Serious Games* nimmt, entspricht dabei erstaunlicher Weise jenen extremen schizoiden und neurotischen Polen, die der Rahmen und die Etablierung einer *Als-Ob-Beziehung* in der Psychotherapie spielen: sie changieren zwischen der neurotischen Einsicht, „that fantasy contains truth“ oder der Lektion des Schizoidenzustands, „Through the discovery of what these metaphors stand for he must discover that they are only metaphors.“³⁰⁷

Eben diese Beziehung von Karte und Territorium markiert die wesentliche Beziehungen, die von Farockis Installations-Zyklus befragt wird. Sie betrifft das Verhältnis von Animation und der

³⁰⁴ Ders.: Form, Substance, and Difference. In: ebd., S. 455-472. Hier: S. 461.

³⁰⁵ Ebd.

³⁰⁶ Ders., *Play and Fantasy*, S. 198.

³⁰⁷ Ebd. S. 191.

traumatischen Erfahrung, von Krieg und Einübung und nicht zuletzt die Beziehung zwischen den Inszenierungen vor der Kamera und den Inszenierungen der beiden Bildspuren des Installationsfilms selbst.

Die Beziehung zwischen Trauma und Animation ist es jedoch, die in das eigentliche Spiel des Installationsfilms und seine je eigenen Choreografien mit hineinzieht. Christa Blümlinger hebt in ihrer Interpretation der Darstellung des Soldaten Kevin in der längeren Endsequenz und hier besonders in seiner Interaktion mit der Therapeutin und dem therapeutischen Dispositiv — welches an jene Disziplinierungs-Apparatur aus *A Clockwork Orange* erinnert — die Rolle der Sprache in der „immersiven Situation“ hervor.³⁰⁸ Denn was sich „insbesondere in der letzten Szene“ zeige, und so ließe sich ergänzen, dieses Vergegenwärtigungs-Dispositiv jener therapeutischen Anordnung der Psychoanalyse vergleichbar macht, sei eine „ambivalente Bewegung zwischen dem Hier und Jetzt des Zur-Sprache-Bringens und dem Dort und Damals des Kriegsschauplatzes“.³⁰⁹ Im Verlauf der Schilderung blendet Farockis Schnitt die linke Bildspur und damit die animierte Rekonstruktion des Traumas vollständig aus, sodass sich die Aufmerksamkeit vollkommen auf die gefilmte Vorführung richtet: „Die Worte entwerfen nun — ebenfalls stockend — das kaum Darstellbare.“³¹⁰

Doch gerade diese Kategorie des „kaum Darstellbaren“ steht hier in einem komplizierteren Zusammenhang als zunächst angenommen. Die Darbietung des Soldaten entpuppt sich nämlich als inszeniert: Der vermeintliche Soldat Kevin gibt sich als Psychologe zu erkennen, der eine Sprecherposition in einem Rollenspiel einnimmt, das zugleich nicht nur Teil eines Informations-Workshops sondern sogleich eines sog. *Pitches* eines Auftragsvergabeverfahrens zu sein scheint. Die Montage von *Immersion* hält uns den Gegenschuss, und damit den Blick ins Auditorium vor, dessen Anwesenheit am Ende der Vorführung lediglich akustisch über den Applaus bemerkbar wird. Der exaltiert und schmerzhaft wirkende Versuch der Annäherung an eine traumatische Erfahrung ist hier also Gegenstand einer gleich doppelten Anstrengung von Techniken der Nachstellung und einer Produktion von Wissen, die sich um die Leerstellen eines Traumas formiert, das zumindest in dieser Anordnung ganz verschwunden zu scheint. *Serious Games* weist vielleicht einmal mehr in dem Werk Farockis die Frage nach der Undarstellbarkeit — des Erfahrenen — als ein falsch gestelltes Problem zurück.

³⁰⁸ Blümlinger, Christa: Gedächtnistheater. Therapie im Virtuellen: Zu Harun Farockis Installation 'Immersion' In: Cargo 3/4 (2009), 4, S. 46-49, hier: S. 47.

³⁰⁹ Ebd. S. 48.

³¹⁰ Ebd.

Immersion stellt hingegen regelrecht Choreografien von Bildern, Gesten, Worten aus, die sich gerade an der Grenze der Undarstellbarkeit dynamisieren. Animation trifft hier auf Animismus. Die erste dieser Choreografien ließe sich ebenfalls im Anschluss an Felix Guattari als „mentale Ökologie“ beschreiben, sie umfasst eben jenes affektive Reservoir von Bildern, das in *Immersion* immer wieder zum Ausgang einer Relokalisierungsbewegung zwischen Innen und Außen wird. Die mentale Ökologie markiert bei Guattari eine vor-persönliche Logik, die er selbst in Korrespondenz mit den Primärprozess bringt. Auf dieser Ebene sind nicht nur die sozialen Koordinaten und Unterscheidungen vorübergehend stillgestellt, auch Versuche der Rahmung und Lokalisierung erweisen sich als vergeblich.³¹¹ Nun gehören die Bilder in *Virtual Iraq* nicht *per se* einer solchen Bildordnung an. Dennoch ließe sich fragen, ob in der inszenierten Vor- oder Nachbereitung des Krieges, die *Ernstes Spiele* nicht auch ein Spiel des Rahmens selbst sind, insofern sich hier ein Sekundärprozess als spielfähige Interaktion hinzu schaltet, der nicht zuletzt die Unterscheidung zwischen Freund und Feind oder eben Phantasie und Erfahrung zum Gegenstand des Spielerfolgs macht.

In *Immersion* wechselt diese mentale Ökologie in die Choreografie einer weiteren Ökologie — jener der *Ökologie der Phantasmen*. Die Arbeit endet mit einer animierten Sequenz, die beinahe selbst eine überzeichnete Erinnerungssequenz aus einem Hollywoodfilm sein könnte: Eine Explosion auf einem öffentlichen Platz; das Geräusch einer Detonation, dann Schreie und Gewehrsalven, gefolgt von Feuer und Rauch, der nach einigen Sekunden die Sicht auf sich am Boden windende Körper freigibt. An das Ende der Arbeit gestellt, wirkt diese kurze Sequenz dem ansonsten dokumentarischen Gestus der übrigen Bilder seltsam enthoben. Eine Überforderungsästhetik aus dichten und zugleich disparat bleibenden Bild- und Ton-Montagen setzen ein Schreckensbild in Szene, das durch die subjektive Perspektive und die schattenlosen Konturen nun tatsächlich einer mentalen Landschaft entwichen zu sein scheint. Ein besonderer Eigensinn geht von diesen Sequenzen aus. Der Künstlichkeit ihrer Konturen scheint, trotz der Eigenheiten ihrer mimetischen Qualitäten, das Script einer Erfahrung eingeschrieben zu sein.

Eine zweite Choreografie schließt hier unmittelbar an. Dieser nahtlos einsetzende Part wird während der Betrachtung des Installationsfilms sehr bewusst wahrgenommen und zwar eben zu jenem Zeitpunkt, an dem durch das Wegfallen der linken Bildspur die ganze Aufmerksamkeit auf Kevins Darstellung gelenkt wird. Farockis Installationsfilm wechselt nun ganz in den Modus des *Direct Cinema*. In diesem dokumentarischen Format vermaß Farocki bereits in *Leben BRD* (oder Filmen

³¹¹ Vgl. Guattari, *Ecologies*, S. 54f.

wie *Die Schulung, Nicht ohne Risiko*) soziale Räume, in denen Trainingssituationen auf den privaten oder beruflichen Alltag vorbereiten. Das Verfahren der zurückhaltenden Beobachtung umreißt einen zeitlichen Rahmen, innerhalb dessen sich Strukturen sozialer Rituale manifestieren.³¹² Im Ergebnis lassen sich spontane Interaktionen beobachten, denen gleichzeitig das Script ihrer Performance mit beigestellt scheint. Immersion geht nun über die sozialen *Einübungsspiele* der meisten anderen Beobachtungsfilme hinaus, insofern die Vorstellung des Psychologen, der einen Patienten mimt, eine Form der Entsubjektivierung in einer Subjektivierung zugleich inszeniert. Wir erfahren nichts darüber, woher der Darsteller des vermeintlichen Patienten sein Wissen über die erfolgreiche Darbietung traumatischer Erfahrung bezogen hat. Geht dies auf seine praktischen Erfahrungen der Therapie zurück? Stammen diese Erzählungen von jemandem, dem sie tatsächlich widerfahren sind? Oder sind diese Schilderungen des Krieges so stereotyp, dass sie wie zum Abruf bereitstehen? In der Choreografie, die der vermeintliche Soldat vorführt, verdeutlicht sich jedoch ein Vergleich — der von der Doppelprojektion noch verstärkt wird — zwischen den rituellen und mimetischen Dimensionen dieser Darbietung und den mimetischen Potentialen der Animationen selbst.

Trotz wesentlicher Unterschiede hinsichtlich des dokumentarischen Stils ließe sich hier eine Nähe zu Jean Rouchs berühmten *les maitres fous* (1955) ziehen. Auch hier ist es ein Film, der das Schauspiel einer subjektivierenden Entsubjektivierung in sein Zentrum rückt. In diesem ist es jedoch der rituelle Rauschzustand, der eine animistische Trance oder kurzum einen Zustand der Besessenheit von Geistern inszeniert. Die Initiation dieses Ritus der Hauka-Bewegung beinhaltet eine grundlegend performative Szene, in der von einem Körper Besitz ergriffen wird, der seinerseits in den besessenen und konvulsivischen Gesten zugleich einen Bann jener Geister vollzieht. Die filmhistorisch berühmt gewordene Pointe dieses Rituals besteht in *les maitres fous* nun darin, dass in diesem in Ghana gefilmten *Hauka*-Ritus, die primitiven Geister der Ahnen die Bewegungen, Kleidungen, Gesten und Mimen des europäischen Anderen annehmen. Was hier stattfindet ist nicht zuletzt eine magische — d.h. mimetische — Bemeisterung der Anwesenheit der Kolonialmächte durch eine magische Transformation. Das Gesicht der Kolonialherren wird bereits immer schon angeeignet und zwar als bizarre, *nachgeäffte* Fratze, die in den mentalen und sozialen Ökologien der *Hauka* zirkuliert. Michael Taussig hat diese Szene einer mimetischen Produktion und

³¹² „In den 80er Jahren fing ich mit „Direct Cinema“-Filmen an. Ich suchte Situationen, bei denen eine starke Struktur schon vorgegeben ist, etwa: Bei Playboy wird ein Mädchen 4 Tage lang fotografiert, oder Manager werden über 5 Tage von einem Trainer bearbeitet. Bei den Recherchen dazu sah ich mir viele solcher Seminare an. Ich war erstaunt, dass es zunehmend Leute gab, die von ihrem Yoga-Kurs sprachen und davon, dass ihr spiritueller Gewinn auch der Firma zugute käme.“ Farocki, *Lieber im Ghetto*.

aneignenden Reproduktion des Anderen in Rouchs ethnografischem Film prominent als eine Begegnung und Übertragung der Techniken des Mimetischen gedeutet. Sowohl das *Hauka*-Ritual als auch der Film sind für ihre Zeit provozierende Lehrstücke eines Potentials, das Taussig in Anlehnung an Brechts doppelten Gestus des Zeigens als „mimecking the mimecking“ beschreibt:

„The film with its ability to explore the optical unconscious, to come close and enlarge, to frame and to montage, creates in this sudden juxtaposition a suffusion of mimetic magic. Here film borrows from the magical practice of mimesis in its very filming of it. The primitivism within modernism is allowed to flower. In this colonial world where the camera meets those possessed by gods, we can truly point to the Western rebirth of the mimetic faculty by means of modernity's mimetic machinery.“³¹³

Worin unterscheidet sich nun der von Farocki gefilmte Animismus? Auch hier treffen mimetische Vermögen aufeinander, doch scheinen die Techniken des Mimenspiels des Psychologen den neuen mimetischen Techniken und Bildern noch einiges voraus zu haben. Und doch, was hier gespielt wird, ist nichts anderes als der Versuch, sich bestimmter besitzergreifender Bilder zu entledigen. Wäre Immersion dann die Dokumentation eines rituellen oder therapeutischen Aktes, der eine magische Grenze in eine entgrenzte Topologie von Bildern wiedereinführt. Doch welcher Bilder des Krieges soll sich hier entledigt werden?

Auch Farocki hält fest, „dass der Therapeut seine Rolle so gut gespielt hat, um das Programm zu verkaufen, heißt noch nicht, dass er ein falsches Spiel gespielt hat“.³¹⁴ Das therapeutische Schauspiel ist Teil eines Rollenspiels, das seinerseits Teil eines Workshops ist und daher gleich mehrere Schichten der Vermittlung besitzt („maps of maps of maps“). Dennoch geht die Performance der Therapeuten über die Anordnung eines Rollenspiels hinaus und lässt sich eher in die Nähe eines Konzeptes rücken, das Guattari auch im Kontext post-medialer Gesellschaften einmal als „animistische Kartografie“ beschrieben hat. Hierzu Erich Hörl:

„Schließlich sollten nach Guattari, und das ist der springende Punkt, ‚animistische Kartografien von Subjektivität‘ Rechenschaft von einer, in einer Vielzahl von Relationen verteilten, nicht-subjektiven Subjektivität ablegen.“³¹⁵

³¹³ Taussig, Michael: *Mimesis and alterity: A particular history of the senses*. New York: Psychology Press, 1993, S. 242.

³¹⁴ „An dieser Stelle sank er zusammen. Im Folgenden bat er mehrmals darum, die Sitzung abzubrechen, er ertrage es nicht mehr. Die Therapeutin bestand auf Fortsetzung. Er zögerte, stammelte, verhedderte sich immer wieder in umständlicher Darlegung seiner damaligen Überlegungen und Selbstvorwürfe. Er spielte das so überzeugend, dass Freunde von mir, denen ich erzählt hatte, dass wir ein Rollenspiel gedreht hatten, wenn sie die Arbeit sahen. Doch annahmen, hier werde eine selbst gemachte Erfahrung mitgeteilt. Selbst der Presseoffizier, der uns die Drehgenehmigung erteilt hatte, nahm an, hier habe jemand wirklich die eigene Erfahrung mitgeteilt. Dass der Therapeut seine Rolle so gut gespielt hat, um das Programm zu verkaufen, heißt noch nicht, dass er ein falsches Spiel gespielt hat.“ Beschreibung des Installationsfilms und Schilderung der Dreharbeiten auf der Seite Farockis: Harun, Farocki: *Ernste Spiele III: Immersion*, online unter <http://www.harunfarocki.de/de/installationen/2000er/2009/ernste-spiele-iii-immersion.html>.

³¹⁵ Hörl, *Tausend Ökologien*, S. 129.

Für Guattari öffnen sich diese Kartografien aus den Veränderungen, denen „soziale Ökologien“ unter post-medialen Bedingungen unterworfen sind. Sie sind Begleiteffekt und Möglichkeitsspielraum, der sich auf vor- und überpersönlichen Ebenen ereignet. Das Subjekt nicht als Entität des Egos (ego entity) zu denken, sondern als transitorischer Übergang und Schauplatz von medialen und materiellen Praktiken rückt es unter post-medialen Vorzeichen in die Nähe *animistischer Kartografien*.

Ernste Spiele vermag nun gerade als Installations-Zyklus eine im Raum arrangierte Reinszenierung dieser post-kinematografischen Subjektivierung durchzuspielen. *Serious Games* konzentriert sich hierbei auf die Formen der Standardisierung, Serialisierung und Synchronisierung von Subjektivitäten. Der Zyklus von Arbeiten zeichnet dabei einen relativ geschlossenen Kreislauf zwischen Bild und Subjektivität nach. Die Formatierung von Subjektivität finden hier im Intervall zwischen dem Einüben in Kriegssituationen und der anschließenden Nachbereitung durch ein verhaltenstherapeutisches Programm zur Trauma-Bewältigung statt. Subjektivität und Bild sind hier jenseits der Repräsentation in einen operativen Funktionszusammenhang eingebunden. Der Kreislauf dieser Bilder, der sich mit Felix Guattaris Konzept der mentalen Ökologie noch ausführlicher beschreiben und in verschiedene Richtungen verfolgen ließe, setzt bereits auf einer Ebene der affektiven Modulation von Subjektivität an. Farockis räumliche Anordnung und Sequenzialisierung bringt diese Zusammenhänge deutlich zum Vorschein, setzt sich in der Verhandlung dieses Entwurfs einer postkinematografischen Subjektivität jedoch zugleich auch der Gefahr einer allzu schematischen Verhandlung aus. Zugleich lassen sich auch bereits hier zwischen den mentalen und sozialen Bild-Ökologien erste Fluchtlinien ausmachen, die sich im Folgenden noch stärker als überschüssige Figuren einer mimetischen Medienpraxis bestimmen lassen.

3.9 Spielräume des Lebens (*Animation II*)

Harun Farockis Filme durchqueren immer wieder jenes unübersichtliche und rätselhafte Terrain, das sich in den Prozessen der Automatisierung und Programmierung von Lebenszusammenhängen absteckt. Dass die Testläufe und Simulationen dieses „vorfabrizierten Lebens“ auf einen Ernstfall einstimmen, der nicht nur auf die Ausnahmen des Krieges, sondern eben diejenigen des Alltags vorbereitet, demonstriert der Film *Leben BRD* (1990): Gruppentherapien und Selbsthilfegruppen, Hebammenkurse und Proben für ein Seniorentheater, Polizei und Bundeswehrübungen. Der Film

zeigt den Einsatz sozialer, psychologischer, pädagogischer Techniken des Antrainierens aber auch des Verlernens (z. B. erlernter problematischer Verhalten) und Ausagierens. Es werden Szenen montiert von insgesamt 46 verschiedenen Drehorten. Ein *Querschnittsfilm* komponiert aus den Testläufen des Lebens, als „fragments of life“ wird Farocki sie später denn auch selbst bezeichnen. Bereits hier zeigt sich der Versuch, jene Feedback-Kreisläufe nachzuvollziehen, in denen auch überschüssige Begleiteffekte der Verausgabung dieses sozialen Trainings wieder in weiteren Übungen aufgenommen werden. Ein Mann bringt eine Frau beim minutiösen Einstudieren eines Striptease an den Rand ihrer Konzentrationsfähigkeit, woraufhin er sie im Zustand der Erschöpfung noch in den Regeln einer Entspannungsübung unterweist. Im Rahmen seiner Premiere bei den Duisburger Filmwochen im Jahre 1990 wurde dieser Zusammenhang bereits in seiner Dialektik zwischen therapeutischer Selbst- und „Überprogrammierung“ und einem „endlosen Spiel-Kreislauf“ erkannt und diskutiert.³¹⁶

Farockis dokumentarische Strategie, Spiele dieser Art zu filmen, eben, weil sie Regeln besitzen und Regeln etablieren, rührt aus der Grundannahme *des Direct Cinema*, Menschen bei der Interpretation des impliziten Skripts dieser Spiele und nicht der Anweisungen des Dokumentarfilmregisseurs, der sie filmt, beobachten zu können. Farockis Arbeitsweise ließe sich über diesen Zusammenhang der Spielräume und Teststrecken des Lebens auf zwei Herangehensweisen verpflichten:³¹⁷ 1) Filme, die diese Kreisläufe des Spiels wie in *Leben BRD* über tragfähige Serien in Konstellation bringen, und 2) Filme, die Bilder — oder ganze Filme — in ihrer Einbettung in dies Prozesse beobachten und filmisch kommentieren. Dem Medium dieses Kommentars muss es dabei gelingen, ob nun als Remontage, als Diagramm, als *mise en série* oder als Bilderserie oder (Werk-)Zyklus, eine kritische Beziehung der einzelnen vielfältigen Beobachtungen zu halten. Diese kritische Beziehung ließe sich mit Benjamin als die Dialektik einer Konstellation beschreiben.

Mit der Dialektik zwischen Test und Spiel sowie mit dem Begriff der Konstellation, noch dazu der Sternkonstellation, ist der Bezug zum Grundmotiv des Mimetischen hergestellt, wie Benjamin es in seiner „Lehre vom Ähnlichen“ u.a. im Hinblick auf die flüchtigen und doch „sinnfälligen“

³¹⁶ Transcript der Publikumsdiskussion nach der Premiere von *Leben BRD* auf der Duisburger Filmwoche (15.11.1990), Podium: Harun Farocki, Christa Blümlingler, Dietrich Leder, online abrufbar (gesichtet April 2015) unter: <http://www.protokult.de/prot/LEBEN%20-%20BRD%20-%20Harun%20Farocki%20-%201990.pdf>.

³¹⁷ Zur wiederkehrenden Beschreibung von Situationen der (Ein-)Übung und der sozialen Testsituation, nach dem Maßstab industriell-serieller „Teststrecken“ in Farockis eignen Texten: Farocki, Harun: *Unregelmäßig*, S. 147 und S. 149.

kosmischen Konstellationen in Erinnerung ruft. Für Farocki sind Bilder bereits immer Konstellationsbilder. Farockis Schnitte halten und werden selbst von diesen Konstellationen zusammengehalten: „Wenn es gilt, eine Beziehung zwischen A und B zu konstruieren [...] so ist viel damit ausgesagt, daß man sagt, A sei neben B gelegen. Daher rührt, daß der Nebenliegendheit ein tiefer Sinn zukommt.“³¹⁸

Es ließe sich wohl keine bessere Bedeutung dessen finden, was sich als „Aktivität des Sehens“ bezeichnen lässt, keine, die noch dazu eine tragfähigere Bestimmung auch der ethischen, politischen und epistemologischen Dimensionen dieser Praxis wäre, als eben jene, die das Sehen als ein Erkennen von Konstellationen (Benjamin) und Ähnlichkeiten definiert.³¹⁹ Dieses Sehen in Konstellationen bringt Techniken hervor, die sich wie in den Suchbildern von Drohnen und Raketen (*Erkennen und Verfolgen*), den algorithmischen Verfahren der Bilderkennung in Flughäfen, Supermärkten und Gefängnissen von den Sinnesmodalitäten eines menschlichen und taktilen Sehens ablösen. Doch diese Neu- und Umformationen lassen sich nicht als ein Entfernen von einer ursprünglichen Konstellation beschreiben. Vielmehr bringen sie neue Kopplungen zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Wahrnehmungen hervor; bilden Milieus heraus, in denen sich Techniken überkreuzen und neue Gefüge herausbilden.

Die Techniken von Farockis Filmen führen dies an sich selbst vor, wenn sie z. B. aus der Nähe von Weberei und dem binären Prozessieren von Computern sogleich eine neue Bindungslehre elektronischer Bilder mit der eigenen seriellen Montage vorführen. Die diesen filmischen Versuchen und Anordnungen zugrundeliegende theoretische Perspektive lässt sich daher als implizite oder angewandte Film-, Medien- oder Technikphilosophie fassen. Nicht zuletzt sind Farockis Konstellationsbilder aber auch immer einer anthropologischen resp. medienanthropologischen Fragestellung verpflichtet, die sich auf Bilder und ihre Milieus richtet. Wie für Benjamin sind auch für Farocki diese Spiel-Kreisläufe Thema einer sich fortschreibenden Geschichte misslungener Adaptionenversuche³²⁰ an technologische Umwelten. Technik bildet hier Milieus heraus und muss

³¹⁸ Ebd. S. 149.

³¹⁹ Elisabeth Büttner knüpft über die Einsicht, „die Aktivität des Sehens als eine vervielfachte zu begreifen“ eine schöne und luzide Verbindung zwischen dem Materialismus Kracauers und dem Farocki: Büttner, Elisabeth: "Sie tun nichts Altes mehr: Aber die Zeit rollt noch weiter." Neue Bilder von Harun Farocki. In: Michalka Mathias und Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig: Nebeneinander. Wien: Walther König, 2007, S. 29-41, hier S. 33.

³²⁰ In der Argumentation dieses Kapitels folge ich den Überlegungen Miriam Hansens, die Technik und Spiel über eine gemeinsame messianische Konstruktion einer zweiten Natur liest. Das Spiel kehrt eine alternative Beziehung zur Technologie hervor im Verhältnis zu jenen „misslungenen Adaptionen“, die für Benjamin in die Katastrophen des ersten Weltkrieges geführt haben, denn: „„Spiel’ is a term and concept, I argue, that allows Benjamin to imagine an alternative mode of aesthetics on a part with modern, collective experience, an aesthetics that could counteract, at the level of sense

anthropologisch als eine grundlegende Relation des Lebens im Sinne einer zweiten *Natur* oder „originären Technizität“³²¹ gelesen werden.

In *Wie man sieht* kommt dieser Zusammenhang von Technik, Bild und Milieu als eine Anthropologie der Konstellation bereits zum tragen: Hier ist es die durchgehende Drehbewegung der Spindel, die ihrerseits die Technik, einen Faden in einer Weise aufzuwickeln vermag, zu der die menschlichen Gelenke nicht imstande sind. Es ist diese Bewegung der Spindel, die sich in der „kontinuierlichen Produktion“ (vom Transmissionsriemen bis zum Wankelmotor) nachverfolgen und in dem gleichbleibenden Takt synchronisierter Verrichtungsgesten von Händen vor Fließbändern oder traditioneller Drehvorrichtungen entdecken lässt. Jenseits dieser kulturtechnischen und kulturgeschichtlichen Filiationslinie der Rythmisierung und Automatisierung der Sinne, legt *Wie man sieht* aber auch ein tieferes, ja Benjaminsches Verständnis dieser Techniken als mimetische Beziehung zur Welt offen: „Man sagt auch die Bewegung der Planeten war für die durchgehende Drehbewegung beim Spinnen das Vorbild. Aber ich sage lieber, weil die Menschen schon die Drehspindel kannten, konnten sie die Kreisbewegung der Planeten erkennen.“ [Wie man sieht, 0:09:40 min.]

Kaum deutlicher ließe sich der Prozess des Sehens und der Wahrnehmung als eine mimetische Praxis des Konstellierens fassen. „Mit Farocki Denken“ bedeutet daher, dies rief Hito Steyerl kürzlich noch einmal in Erinnerung, sich immer wieder der Situation des Nichtwissens auszusetzen.

„When people didn't understand the world, they projected shapes onto it. Letters, boxes, lines and maybe things they trusted. In order to find an explanation when they didn't understand cosmos they would imagine constellations and Harun was the one and gifted and irreplaceable translator who was able to decipher not only the images but also the world that has been transformed by them.“³²²

Man kann diese Situationen des Nichtwissens, die auf eine einfache Praxis der Relationierung (eine Aktivität des Bildes und des Sehens) zurückwerfen, mit Farocki als medienanthropologische Szene

perception; the political consequences of the failed-capitalist and imperialist, destructive and self-destructive-reception of technology. Not least, his investment in the category of Spiel helps us better to understand why and how film came to play such a crucial role in that project. I trace this connection with the goal of exploring the possibilities of a Benjaminian theory of cinema as ‚play-form of second nature‘ (Spielform der zweiten Natur).“ Hansen, *Experience*, S. 183.

³²¹ „Originäre Technizität“ wird hier im Anschluss an die Arbeiten der Medientheoretikerinnen Sarah Kember und Joanna Zylińska aufgefasst. In einer gemeinsamen Studie entwickeln die beiden Theoretikerinnen ausgehend von dem Konzept einer „originary technicity“, den Versuch, Mediation und Technizität (tekhne) als Grundlage eines komplexen Modells menschlicher und nicht-menschlicher Beziehungen zu skizzieren, Kember, Sarah, Zylińska, Joanna: *Life after new media : mediation as a vital process*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2012, S. 21.

³²² Vortrag von Hito Steyerl unter dem Titel, „Explode Explosion Eye“, im Rahmen von: Eine Einstellung zur Arbeit – Konferenz im Haus der Kulturen der Welt. Mit Farocki Denken 3 (27.02.2015), Videoaufzeichnung online abrufbar über die Mediathek des HKW, <https://www.hkw.de/de/app/mediathek/video/38798>.

der ZuschaurIn denken. Im Hinblick auf die elektronischen Bilder jener Visualisierungen aus Supermärkten, den Rastern und Gittern aus den Aufnahmen lenkbarer Raketen und all den übrigen unzähligen Diagrammen aus den Serien *Auge/Maschine I-III* oder der Installationen *Gegen-Musik* (*contre-champ*) und *Ich glaube Gefangene zu sehen* — die eher Linien über Zahlen legen und vielmehr visuelle Ablagerungen eines selbst unsichtbaren algorithmischen Prozessierens sind als die klassischen Kompositionen eines Bildes —, in diesem Kontext ließe sich nun fragen, warum es sich lohnt, dieses regelrechte „Archiv operativer Bilder“³²³ immer wieder anzuschauen? Die Antwort, die zumindest im Zuge der Rezeption dieses Archivs in den Ausstellungsräumen der Kunst immer wieder eingeräumt wurde, verweist auf die Anziehung, die von Selbigen auf die ästhetische Urteilskraft ausgehe. Mit Benjamin ließe sich in eine etwas andere Richtung argumentieren. Farockis filmische Untersuchungen von *operativen Bildern* und Animationen inszenieren eine medienanthropologische Szene.

Wie ungeschickte Kritzeleien wirken einige der errechneten Analyse-Diagramme der Documenta-Arbeit *Deep Play* aus dem Jahr 2007. Auf Insgesamt 12 Bildspuren gibt diese Arbeit verschiedene Perspektiven wieder, die an das Endspiel der Fußball WM 2006 anschließen. Abstrakte Linien, die den Spielfluss, die Aleatorik zwischen Ball und laufenden Spielern, also die Zufallskomposition, die ein Fußballspiel ausmacht, in ein diagrammatisches Netz aus Variablen und Bezüglichkeiten zwischen entfalteten und nicht entfalteten Möglichkeiten, Spielzügen und Entscheidungen überträgt. Von diesen grafischen Linien und errechneten Schaubildern ist nicht mit Sicherheit zu sagen, was sie aus dem Fluss des Spiels hervorzuheben oder zu überschreiben vermögen. Der an das gleichnamige Konzept des Ethnologen Clifford Geertz angelehnte Titel *Deep Play* hält noch etwas von der Spannung der anthropologischen Neugierde gegenüber der Unvorhersehbarkeit sog. kultureller „Deep Games“ — die gleichzeitig als „only a game“ und „more than a game“ erfahren werden.³²⁴

Sehr häufig drängen gerade technische Bilder in Farockis Filmen und Installationen auf eine abstrakte Linienkomposition zu, die wie erste Gehversuche eines algorithmischen Kunstvollens wirken, deren verblüffend ästhetischer (Mehr-)Wert eben nur ein unbeabsichtigter und zufälliger

³²³ Die Wissenschaftshistorikerin Jimena Canales Canales erinnert in einem kleinen Gedankenexperiment daran, dass operative Bilder bereits zu den medienanthropologischen Bedingungen des Lebens im 21. Jahrhundert gehören: „When one sees an image that includes a mirror like reflection, for example of a mountain in a lake, is that an operational image? Is the Lake seeing the mountain? What happens when humans return to Earth and see an archive of Operational Images accumulated throughout centuries, similar to those compiled by Farocki?“ Jimena: *Operational Art*. In: *Visibility Machines*: Harun Farocki and Trevor Paglen. Center for the Art, Design and Visual Culture: 2014, S. 37-54.

³²⁴ Geertz, Clifford: *Deep play*: Notes on the Balinese cockfight. In: *Daedalus* 134 (2005), 4, S. 56-86, hier S. 83f.

Beigeschmack zu sein scheint. Dieses Archiv operativer Bilder und der auf sie gerichtete Blick thematisieren, wie das Erkennen von Ähnlichkeiten in „kosmischen Konstellationen“, keine epistemologische sondern medienanthropologische Beziehung. Über dieses Denken in Beziehungen verfolgt Farockis filmische Praxis auch mimetische Konstellationen und Kreisläufe vor- oder post-kinematografischer Technologien und technischer Milieus.

Farockis letzter Installationszyklus *Parallele I-IV* nähert sich den in *Serious Games* behandelten Wechselwirklichkeiten von computergenerierten Bildern und ihrem affektiven Einsatz in *Ersten Spielen* von einer anderen Seite an. Im Fokus stehen nun tatsächlich visuelle Charakteristiken von Computerspielen, die, dem Duktus einer kunstwissenschaftlichen Abhandlung verwandt, über Merkmale des Stils, Technik und Entwicklung befragt und kategorisiert werden. In diesem historischen Durchlauf der dreißigjährigen – und damit noch recht jungen – Mediengeschichte (Parallele I) des Computerspiels gerät Verschiedenes dieser Welten in den Blick: sei es die Tendenz zur visuellen Abstraktion in den frühen zweidimensionalen Grafiken der 1980er Jahre oder die am Fotorealismus orientierten, navigierbaren dreidimensionalen Räume von gegenwärtigen „Action Adventures“ oder „Third-Person-Shootern“.

Alle vier Teile des Zyklus erkunden die *Automatismen*³²⁵ dieser generierten Bildwelten, in den von den Spielen selbst angebotenen Perspektiven einer virtuellen Kamera. Auch hier sind es jedoch der essayistische Kommentar und der Fächer einer Doppelprojektion, die als wesentliche Mittel der vergleichenden Analyse das Material argumentativ verdichten. Selbst zu Elementen einer typischen Stilistik werden diese Mittel spätestens, wenn die Doppelprojektionen an einigen Stellen den motivischen Vergleich mit Kinobildern suchen, oder ein anderes Mal, einen Mediengestalter bei der Arbeit filmen und das Ergebnis seiner modellierenden Tätigkeit — in diesem Fall die Gestaltung eines Wolkenhimmels — parallel vor Augen stellt.

In den in rezenten Digitalitätsdiskursen nach wie vor vorhandenen teleologischen Erzählungen fungieren computeranimierte und filmische Bilder für gewöhnlich als Kontrastfolien: hierbei wird je nach Perspektive der generative Schöpfungscharakter („creation of images ex nihilo“³²⁶) dieser

³²⁵ Automatismus wird hier im Anschluss an Stanley Cavells Prägung des Konzepts verstanden: „My impulse to speak of an artistic medium as an „automatism“ is, I judge, due first to the sense that when such a medium is discovered, it generates new instances: not merely makes them possible, but calls for them, as if to attest that what has been discovered is indeed something more than a single work could convey. Second, the notion of automatism codes the experience of the work of art as „happening of itself.“ Cavell, Stanley: *The world viewed: Reflections on the ontology of film*. Harvard University Press, 1979, 107, siehe insgesamt das Kapitel zu Automatismen 101-108.

³²⁶ Rodowick, *Life*, S. 86.

gegenüber der Indexikalität jener beschworen.³²⁷ Farockis Studie liefert nun, wie es der Titel bereits ankündigt, einen alternativen Zugang, indem er medienarchäologische und medienanthropologische *Parallelen* zwischen Malerei, Film und Animation ins Spiel bringt. Das zunächst wie ein bereits im Vorfeld verengtes und in analog (Film) und digital (Computergrafik) aufgerastert scheinende Spektrum differenziert sich schnell durch die eine oder andere essayistisch entfaltete Gedankenflucht in ein komplexes Feld medienhistorischer Interdependenzen aus. Dieses Verfahren der Komplizierung historischer Vereindeutigungen von Bildmedien — und den von ihnen eröffneten Wirklichkeiten — bildet einen Echoraum in dem unzweifelhaft der Kunstwerksaufsatz Walter Benjamins resoniert. Das Zusammenspiel von Technik, Spiel und Mimesis in einem Denken in Konstellation zu durchdringen, verbindet den Essayismus beider Autoren.

Als einer der ersten Regisseure, die das Museum als Station des Nachlebens einer bestimmten politischen Filmpraxis aufgesucht haben, gehört Farocki zu den Protagonisten des gegenwärtigen Ausstellungskinos. *Parallele* bringt nun überdies — wie zuvor bereits der Zyklus *Serious Games* — die Thematisierung der Obsoleszenz des Films in eine Konstellation zwischen Kino und Kunst ein, deren (Re-)Evaluierung aus der Perspektive des Kunstwerksaufsatzes vielversprechend scheint. Der Ausstellung von Bildern der Filmgeschichte nun auch die von Videospielen anbei zu stellen, mag Lesarten provozieren, die darin Formen einer Dynamik der (Re-)Auratisierung entdecken mögen. Von Benjamin ausgehend jedoch ist es gerade die traditionelle Gegenüberstellung des *schönen Scheins* und des *Spiels*, die in *Parallele* — wie im Kunstwerksaufsatz anhand des Kino und seiner Stellung in der Moderne verhandelt — abermals in spannungsvolle Konstellation tritt.

Gerade die zweite Fassung des Kunstwerksaufsatzes ist es, in der — wie es die wertvolle Relektüre Miriam Hansens für eine Filmtheorie des 21. Jahrhunderts sicherstellte — die Bedeutung des Films als Kunstform der Moderne ermessbar wird über seine Durchwobenheit mit einer „Logik des Spiels“. In Benjamins zweiter Fassung des Kunstwerksaufsatzes findet sich eine Engführung von

³²⁷ Lev Manovichs Buch „The Language of New Media“ gehört seit seinem Erscheinen im Jahr 2002 zu den prominentesten Schriften, die versucht, die medienspezifischen Komplementär-Kontraste beider Bildmedien zu belichten. Manovich, Lev: The language of new media. MIT press, 2001.

Technologie und Spiel in der *relationalen Praxis*³²⁸ („relational practice“) der Mimesis, die in dieser Deutlichkeit in den beiden übrigen Fassungen verloren ging.³²⁹

Vom Kunstwerksaufsatz ausgehend lassen sich Parallele I-IV in eine andere, der These einer (Re-)Auratisierung entgegengesetzten Richtung verfolgen.³³⁰ Eine der bekanntesten Formulierungen dieser Fassung des Aufsatzes setzt die Praxis der Mimesis an den Anfang eines stärker anthropologisch verstandenen Kunstbegriffs, über dessen Ursprung nachzudenken der Verlust der Aura den Anlass gibt:

„Dieser [der Ursprung] liegt in der Mimesis als dem Urphänomen aller künstlerischen Betätigung. Der Nachmachende macht, was er macht, nur scheinbar. Und zwar kennt das älteste Nachmachen nur eine einzige Materie, in der es bildet: das ist des Nachmachenden selber. Tanz und Sprache, Körper und Lippengestus sind die frühesten Manifestationen der Mimesis. Der Nachmachende macht seine Sache nur scheinbar. Man kann auch sagen: er spielt die Sache. Und damit stößt man auf die Polarität, die in der die Mimesis waltet.“³³¹

Bereits hier zeichnet sich der Stellenwert des Spielens für Benjamins Verständnis der Mimesis ab. Im Verlauf des Aufsatzes verdeutlicht sich indes, dass Benjamin im Spiel sowohl die Ursprünge der Kunst wie die der Technik verortet. Dabei ist das Spiel in zweifacher Bedeutung auf ein Verhältnis

³²⁸ „This is to say that the mimetic is not a category of representation, pertaining to a particular relationship with a referent, but a relational practice — a process, comportment, or activity of ‚producing similarities‘ (such as astrology, dance, and play); a mode of access to the world involving sensuous, somatic, and tactile, that is embodied, forms of perception and cognition; a non coercive engagement with the other that resists dualistic conceptions of subject and object; but also, in a darker vein, ‚a rudiment of the once powerful compulsion to become similar and to behave accordingly“. Hansen, Experience. S. 147f.

³²⁹ Eine Perspektivierung des Kunstbegriffs von den Spielräumen der Technologie ausgehend zu konzipieren, erlaubt es zudem — en passant — einige jener Sackgassen zu vermeiden, wie sie in rezenten Einschätzungen des Verhältnisses von Kino und Museum verhandelt werden: Denn in den Installationsfilmen Farockis — und dies ließe sich auf das Ausstellungskino allgemein ausweiten — agiert sich kein medienästhetisches Rollback aus, das die Reproduzierbarkeit wieder dem Schein und damit das Kino einer Re-Auratisierung unterwirft, auch wenn Strategien der wertsteigernden Verknappung der Kunst zuweilen diesen Eindruck erwecken mögen. Auch die kürzlich vorgebrachte Take-Shelter-These, in deren Konstruktion das Kino, nachdem es seine medienkulturelle Hegemoniestellung einbüßen musste, nun Unterschlupf hinter ausreichend finanzierten „Gallery Walls“ finde, greift nicht nur zu kurz, sondern lässt auch wenig Spielraum, über die von dieser Bewegung der Relokalisierung hervorgebrachten ästhetischen Singularitäten nachzudenken.

³³⁰ In Ihrer Lektüre der zweiten Fassung des Kunstwerksaufsatzes skizziert Astrid Deuber Mankowsky diese Bewegung vom Schein zum Spiel gerade in ihren Kontrasten zum Kantschen Illusionsbegriff präzise nach. Hierbei legt sie an dem von Benjamin beschriebenen prominenten Übergang von der *ersten* zur *zweiten Technik* (siehe die noch folgende Argumentation) die Strategie frei, mit der zentralen Stellung des Spiels für die zweite Technik, das Leben in ein anders geschichtliches Verhältnis zur Natur und Technik zu setzen, „[...] so geht es Benjamin, wenn er den Begriff des Spiels ins Zentrum der zweiten Technik stellt, um die Bestimmung des Lebens aus dem Horizont der Geschichte. Sein Denken richtete sich mit beeindruckender Konsequenz gegen die Tendenz, das Leben aus dem Horizont der Natur und die Geschichte des Lebens als Naturgeschichte zu denken. Wenn Benjamin das Verhältnis von Natur Gesellschaft als ein ‚Zusammenspiel zwischen der Natur und der Menschheit‘ beschreibt, dann geschieht dies vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Veränderungen der Natur- und Technikwissenschaften, die er ihrerseits geschichtlich zu bestimmen sucht. Sie sind für Benjamin ein Ausdruck des Bündnisses zwischen Spiel und zweiter Technik.“ Deuber-Mankowsky, Astrid: Praktiken der Illusion. Kant, Nietzsche, Cohen, Benjamin bis Donna J. Haraway. Vorwerk, S. 250.

³³¹ Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, 2. Fassung. In: Tiedemann, R., Schweppenhäuser, Hermann: Walter Benjamin Gesammelte Schriften VII.1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 350-381, hier S. 368 (Fn. 10).

zur Natur bezogen, und zwar erstens als eingeräumter „Spielraum“, der sich gegenüber dem Schein in der Kunst und gegenüber den „Zwangsläufigkeiten“ der Natur und der „Arbeitsfron“ behauptet; zweitens markiert es (das Spiel) einen Gleichgewichtszustand, ein „Zusammenspiel zwischen der Natur und der Menschheit“, welches vermittelt Technologie oder besser, in einer besonderen *technologischen Lage* (der Vorstellung der zweiten Natur verwandt) überhaupt erst bewohnbar wird. Das Spiel markiert dabei zudem stets einen der beiden Pole der Mimesis: „In der Mimesis schlummern, eng ineinander gefaltet wie Keimblätter, beide Seiten der Kunst: Schein und Spiel.“³³² Dem Film kommt hier nun seine historische *Schlüsselrolle* zu, so er eben jene Kunstform ist, die dieses Gleichgewicht verschiebt. Der Auraverlust, also die „Verkümmerung des Scheins“, bedeutet ein „Gewinn an Spielraum“, oder anders formuliert, es ist die Kunst, die am Spiel unter den Bedingungen des Films „erstarkt“. ³³³

Von hier aus wäre sicherlich nur ein kurzer gedanklicher Schritt zu vollziehen, um zu den von Farocki erkundeten und re-inszenierten *Spielräumen* der Videospielwelten zu gelangen. Ebenfalls ließe sich eine *Ästhetik des Spiels* auch für die unzähligen dort vor- und ausgestellten Beispiele (Von Grand Theft Auto bis Assassin's Creed) reklamieren. Doch Farockis Arbeit bzw. der Spielraum der in ihr thematisch wird, geht über eine Ästhetik des (Video-)Spiels hinaus, indem sie, wie noch zu zeigen sein wird, selbst ein „Spielmoment“ stiftet.

Bereits Miriam Hansen sieht eine „ascendancy of an aesthetic of play over one of semblance“ nirgendwo unmittelbarer verwirklicht, als in dem gerade einmal vier Dekaden alten Medium des Videospiels. Eben diese Nähe berge jedoch, so Hansens Einschätzung, das Risiko einer einfachen Anwendung Benjamins impliziter Theorie des Spiels in einer „reductive, applicationist version“, die zwangsläufig jener historischen Sensibilität entbehren müsse, die Benjamin bei der Analyse der politischen und medientechnologischen Konstellationen der Spielformen einer Moderne aufbrachte, in die er sich selbst zutiefst verstrickt wiederfand. Es ist daher eine bestimmte *Logik des Spiels*, die als „unbewusste List“ in eine neue Zwischenlage technologischer Verfasstheit einübt.³³⁴

Ein Zustand, dessen Welt- und Wirklichkeitsbezug eben im Film als „eine Natur zweiten Grades“ ausstellbar und erfahrbar wird. Diese Logik des Spiels ist weniger in eine Theorie des Spiels übertragbar, vielmehr wird sie in der Einsicht — mit Erich Hörl formuliert — einer

³³² Ebd.

³³³ Ebd.

³³⁴ Ebd.

„sinnesgeschichtlichen“ Problemlage bedeutsam.³³⁵ Der von Benjamin ersonnene Spielraum ist eben, wie dies die Lektüre von Miriam Hansen zeigt, ein „Room for Play“ und kein *Gamespace*. Der ethisch-politische Einsatz von Farockis Filmen beginnt nun eben hier, bei den historischen Wiederholungszwängen eines problematisch gewordenen Zusammenspiels von Leben und Technik. Eben als *Lebensfragen*, in denen diese von Benjamin bereits so präzise skizzierte Dialektik wirkt, verfolgen die Filme Farockis diese nun in verschiedene Richtungen, von denen jedoch zwei unmittelbar an den Kunstverkaufsatz und seinem Verständnis von Technologie anschließen. Farockis Relektüren von Bildern, seine bildpolitische Praxis des Konstellierens und des Rückerstattens findet sich in ihren Grundzügen in einer Zeitlichkeit wieder, die ebenso in Benjamins Begriff des Spiels wie in seiner Unterscheidung von „erster“ und „zweiter Technik“ anklingt. Nicht zufällig berührt diese Unterscheidung auch die von Benjamin bestimmte Schlüsselrolle des Films als Kunstform der Moderne, denn „die gesellschaftlich entscheidende Funktion der heutigen Kunst ist Einübung in dieses Zusammenspiel [zwischen Technologie und Menschheit]“. Wie bereits gezeigt schlägt sich in diesem Zusammenspiel ein uneingelöstes Potential der Technik nieder, dessen Rückseite die Züge einer misslungenen Adaption oder „wiedergutzumachende[n] Verfehlung“ trägt und von Benjamin als erste Technologie bezeichnet wird:

„Ernst und Spiel, Strenge und Unverbindlichkeit treten in jedem Kunstwerk verschränkt auf, wenn auch mit Anteilen sehr wechselnden Grades. Damit ist schon gesagt, daß die Kunst der zweiten wie der ersten Technik verbunden ist. Allerdings ist hierbei anzumerken, daß die ‚Naturbeherrschung‘ das Ziel der zweiten Technik nur auf höchst anfechtbare Weise bezeichnet; sie bezeichnet es vom Standpunkt; der ersten Technik. Die erste hat es wirklich auf Beherrschung der Natur abgesehen; die zweite viel mehr auf ein Zusammenspiel zwischen der Natur und der Menschheit.“³³⁶

Im Begriff der zweiten Technik formt sich daher eine andere technologische Relation heraus, und nur innerhalb und für dieses andere Verhältnis stellt das Spiel die Technik der Eingewöhnung dar. Hier gibt sich daher nicht nur eine neue Beziehung zwischen Mensch und Technik oder Mensch und Natur zu erkennen, sondern eine, die weder instrumentell noch *fortschrittlich* zu denken ist, noch auf Beherrschung oder Ablösung von Natur oder Technik zielt. Diese andere Relation, deren Eigensinn eben das Spiel ist, entsetzt daher auch das Verhältnis des Menschen zu seiner Umwelt nicht zuletzt darüber, dass es ihm den „Ernst der Einmaligkeit“ nimmt und letztlich eine neue Zeitlichkeit implementiert:

„Für sie [die dialektische Betrachtung d. Verf SvSe] kommt es auf den tendenziellen Unterschied zwischen jener Technik und der unsrigen an, der darin besteht, daß die erste Technik den Menschen so sehr, daß die zweite ihn so wenig wie möglich *einsetzt*. Die

³³⁵ Hörl, *technologische Bedingung*, S.11.

³³⁶ Benjamin, *Kunstwerk*, S. 359.

technische Großtat der ersten Technik ist gewissermaßen das Menschenopfer, die der zweiten liegt auf der Linie der fernlenkbaren Flugzeuge, die keine Bemannung brauchen. Das *ein für allemal* gilt für die erste Technik (da geht es um die wiedergutzumachende Verfehlung oder den ewig stellvertretenden Opfertod). Das *Einmal ist keinmal* gilt für die zweite (sie hat es mit dem Experiment und seiner unermüdlichen Variierung der Versuchsanordnung zu tun). Der Ursprung der zweiten Technik ist da zu suchen, wo der Mensch zum ersten Mal und mit unbewusster List daran ging, Abstand von der Natur zu nehmen.“³³⁷

Erste und zweite Technik sind nicht in der Vorstellung einer Abfolge oder sukzessiven gegenseitigen Ablösung zu fassen. Miriam Hansen hat ihrerseits vorgeschlagen, diese Zeitlichkeit, unter der auch der Film den Prozess einer kollektiven Innervation mithin die Durchdringung von Körper- und Bildraum entfaltet, als „second - though perhaps last-chance“ einer Kehre zu beschreiben, der eine prinzipiell konfliktreiche und fehlgeschlagene Adaption an eine technologische Umwelt immer schon vorausgeht.³³⁸

Doch warum ist die erste Beziehung zur Technik konfliktreich? Die erste Technologie knüpft an das Ritual und das Opfer („Opfertod“/„Menschenopfer“) an, eben dies reiht sie in eine je eigene Zeitlichkeit ein: die „nie wiedergutzumachende Verfehlung oder den ewig stellvertretenden Opfertod“.³³⁹ Mit der ersten Technik ist aber auch eine Beziehung adressiert, die diese Logik des Opfers zusammen mit den aufkommenden Technologien der Moderne von Anbeginn unter die Bedingungen des Kapitalismus und des Imperialismus stellt. Eben diese Liaison von Technik, Ritual und Opfer mündeten in die Katastrophen des Ersten Weltkrieges, die Benjamins Wahrnehmung der Moderne durch und durch prägen sollten.

Im messianischen Denken Benjamins gibt es ferner auch keinen ursprünglichen Zustand, in dem es eine weniger katastrophische oder gelungene instrumentelle Beziehung zur Technik gegeben hat oder auch nur hätte geben können. Ein Außerhalb von Technologie ist für Benjamin nicht möglich. Messianisch ist das Benjaminsche Technikverständnis eben auch, weil es sich in der Möglichkeit einer *Rekonstitution* eines — abwesenden — Ursprungs erfüllt. Eben dieser Möglichkeitshorizont firmiert für Benjamin unter dem Namen der zweiten Technik.

Hierauf weist auch Astrid Deuber-Mankowsky in ihrer Erläuterung des Ursprungsbegriffs im Kunstwerksaufsatz hin, dessen Spannung sie zur „Erkenntniskritische(n) Vorrede“ aus dem „Ursprung des Deutschen Trauerspiels“ zurückverfolgt. Dort entfalte er die volle Bedeutung seines ambigen Status‘ zwischen den Polen einer „Wiederherstellung“ und „Restauration“ und als „Unvollendetes“ und „Unabgeschlossenes“: „Eben deshalb ist der Übergang von der ersten Technik zur zweiten

³³⁷ Ebd.

³³⁸ Hansen, *Experience*, S. 195.

³³⁹ Benjamin, *Kunstwerk*, S. 359.

Technik keine Fortschritts- und auch keine Verfallsgeschichte, sondern eine historische Veränderung.“³⁴⁰

Die Problemlagen der Moderne und ihre historischen Wendungen ins Katastrophische sind dem Kunstwerksaufsatz bereits als Vorahnung eingeschrieben.³⁴¹ Die Antizipation dieses historischen Verlaufs leiten sich aus dem Ungleichgewicht der *ersten* und *zweiten Technik* ab bzw. dem Unvermögen der Gesellschaft, „sich die Technik zu ihrem Organ zu machen“, eine Tendenz, die sich für Benjamin bereits in den Erfahrungen und — über den Futurismus vermittelt — der Ästhetik der Kolonialen und Imperialistischen Kriege ausstellte.³⁴² Die Allianz von Reproduktion und Zerstörung sowie die repetitive Zertrümmerung des Scheins („im Gaskriege hat sie ein Mittel, die Aura auf neue Art abzuschaffen“) im Krieg sind im jenen Sinne Ausdruck einer „Naturbeherrschung“, wie sie sich „vom Standpunkt der ersten Technik“ vermittelt.³⁴³

Das „einmal ist keinmal“ der zweiten Technologie ist die Zeit der Reproduzierbarkeit und der Serialität, die eine (Re-)Rhythmisierung von Leben und Umwelt miteinschließt. Es ist die zweite Technik, die ein Gleichgewicht „zwischen Menschen und Apparatur“ herzustellen imstande ist.³⁴⁴ Diese Herstellung ist auch eine *Wiederherstellung* einer komplexen Ursprünglichkeit, in der sich die Zeitlichkeit des „ein für allemal“ und des „einmal ist keinmal“, Schein und Spiel, Einmaligkeit und Wiederholung berühren. Eben hierin sind die Logiken der mimetischen Produktion und Erstattung angesprochen.

In dieser Zurückweisung einer ursprünglichen Beziehung des Lebens zugunsten eines generativen Verhältnisses von Technologie und Leben im Bild findet sich letztlich auch Farockis Repräsentationskritik verfasst. Das erarbeitete Konzept der *Remontage* in Farockis Arbeit nimmt vor der Folie des Benjaminschen Ursprungsbegriffs seine volle Gestalt als Wiederherstellung eines noch uneingelösten Zustands an. Von dieser These ausgehend nimmt sowohl die Auseinandersetzung

³⁴⁰ Deuber-Mankowsky, *Praktiken der Illusion*, S. 253.

³⁴¹ Ebd.

³⁴² „Der imperialistische Krieg ist ein Aufstand der Technik, die am ‚Menschenmaterial‘ die Ansprüche eintreibt, denen die Gesellschaft ihr natürliches Material entzogen hat. An Stelle von Kraftwerken setzt sie die Menschenkraft, in Gestalt von Armeen, ins Land. An Stelle des Luftverkehrs setzt sie den Verkehr von Geschossen, und im Gaskriege hat sie ein Mittel, die Aura auf neue Art abzuschaffen.“ Benjamin, *Kunstwerk*, S. 383.

³⁴³ Farockis Filme nehmen ihrerseits immer wieder ihren Ausgang in Situationen, in denen der Verlust eines Spielraums stattgefunden hat und eine Adaption gescheitert ist. Farockis Montagen und Bilderserien sind in diesem Benjaminschen Sinne beteiligt an einem Verfahren, das zurückerstattet ohne jedoch auf einen Zustand der Homöostase zwischen Technik und Natur zu zielen. Gerade in den beiden Essay- und Kompilationsfilmen *Wie man sieht* und *Bilder der Welt* lässt sich dieses Erstatte eines Spielraums durch eine andere mimetische Beziehung dahingehend beobachten, dass die durch Kolonialismus und zwei Weltkriege verfolgten politischen Verbindungen immer wieder in Momenten einer „Selbstentfremdung“ zusammenlaufen, ohne sie jedoch jemals auf die Phantasie eines ursprünglichen Naturzustands zurückzubringen.

³⁴⁴ Benjamin, *Kunstwerk*, S. 375.

Farockis mit dem oben beschriebenen *Archiv operativer oder auch animierter Bilder* eine neue Bedeutung an.

Im Animationsbild kommen erschöpfte Vereinnahmung und unerschöpfte Perspektiven des Bildes auf eine Weise zusammen, die an Benjamins Idee der „vollendende[n] Mimesis“ erinnert: „Die Kunst ist ein Verbesserungsvorschlag an die Natur, ein Nachmachen, dessen verborgenstes Inneres ein Vormachen ist. Kunst ist, mit anderen Worten, vollendende Mimesis.“³⁴⁵ In der Nachahmung eine Differenz zu stiften, einen *noch nicht* augenscheinlichen Zusammenhang zu verwirklichen, darin bemisst sich das Potential der Mimesis.³⁴⁶

In *Parallele I* taucht die Rolle der Mimesis zunächst in einer bekannten kunsthistorischen Erzählung auf. Der Voice-Over-Kommentar bettet hierbei die Animation in eine Geschichte der bildlichen Nachahmung ein, welche unbeholfene Darstellungsanfänge und Abstraktionen ebenso umfasst wie perspektivische Exaktheit. Die Dramaturgie dieser Geschichte hat ihre Höhepunkte und Stationen sowie ihre gewachsenen Unterscheidungen und Gegenüberstellungen (Renaissance, Moderne, Klassik oder Abstraktion und Gegenständlichkeit), nach deren kunsthistorischem Leitfaden die Geschichte der Computeranimation beschriftet wird. Doch zugleich geht es hier weniger um die Applikation eines historischen oder genealogischen Schemas, insofern nicht nur Animation und Malerei, sondern zudem das filmische Bild in diese Geschichte eingelassen ist. Und es sind gerade die Parallelen zwischen dem fotografischen Bewegungsbild und dem Animationsbild, die diese Geschichte offenhält.

Bereits die ersten fünf Minuten von *Parallele* durchschreiten in einer exemplarischen Auswahl die kurze Geschichte der Animation. Von besonderer Auffälligkeit bei diesem Durchgang ist nun weniger die Auswahl der Beispiele, als die Parameter ihres Vergleichs, kurz der Motivwahl, anhand derer sich eine Evolution der computeranimierten Bilder ausstellt.

Von einem an der Geschichte der Malerei geschulten Blick stellen sich die ausgesuchten Motive wie digitale Variationen des Genres der Naturdarstellung dar: Einem zweiten, mit der Frühgeschichte des Kinos vertrauten Blick wiederum drängen die Bilder von Naturkräften, von in Unruhe versetzten Wäldern und Gewässern ebenso wie die von Wolken oder Qualm und Rauch verzierten Himmelsgemälden eher Erinnerung an Bewegungsstudien aus den ersten historischen Kapiteln der Kinematografie ins Gedächtnis. Und eben hier setzt der komparatistische Gestus eine erste Parallele zwischen Malerei, Film und Animation. Nicht immer ist dabei sichergestellt, welche

³⁴⁵ Benjamin, Walter: *Varia zum Kunstwerkaufsatz*. In: Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser: *Walter Benjamin Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1936, S. 1047.

³⁴⁶ Vgl. hierzu: Hansen, *Experience*, S. 195.

Evolution welches Mediums denn nun eigentlich aus dem kontrastierenden Vergleich hervorgehen soll.

Der Lektüretechnik von *Parallele* gelingt es dabei, das historische Interesse einer medial-materiellen Praxis an einem Motiv, als die Verschränkung einer auf sich selbst angewendeten ästhetischen und epistemologischen Technik auszustellen. Das Motiv wird hierbei zu einem Testfeld, in das sich eine visuelle Wissens-Produktion und Konstruktion einfaltet und dabei einer Sinnlichkeit *Grund* legt, die diesen technisch-medialen Testlauf immer wieder überbietet. Von der Malerei und ihren unzähligen motivischen Probefeldern der linearen Perspektive führt eine Linie über technische Zeichnungen zu dem experimentellen Begehren des exakten Einfangs und der Wiedergabe von Bewegungen, die für das menschliche Auge zu schnell oder zu langsam verlaufen. Ein Begehren, dass sich im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert an die Kinematografie richtete. Eben im Kontext dieser kinematografischen Bewegungsstudien scheinen sich nun auch die in *Parallele* aufgezeichneten post-kinematografischen Versuche einer exakten Simulation³⁴⁷ von komplexen Bewegungsmustern darzustellen. In der Argumentation von *Parallele I* ordnen sich diese Studien daher ganz den Verläufen einer Entwicklung unter, die sich an den Standards visueller Repräsentation orientiert, wie sie das Kino in den letzten hundert Jahren etabliert hat — und zuvor aus der Malerei geerbt hat. In einem Kommentar von *Parallele* heißt es hierzu: „Die ersten Spiele in den 1980er Jahren kannten nur horizontale oder waagerechte Striche. Diese Abstraktion wurde als Mangel empfunden und heute herrscht eine am Fotorealismus orientierte Darstellungsweise vor.“³⁴⁸

Über die Wissensanordnungen von kinematografischen Bewegungsstudien gehen die Sequenzen animierter Blätter und Äste, deren aus chaotischen Prozessen emergierender Rhythmus eine Herausforderung für algorithmische Kompositionen darstellen, insofern hinaus, als ihnen selbst ein *experimenteller Charakter* in seiner ursprünglichen Bedeutung zu kommt. Denn gerade in diesen Order-out-of-Chaos Studien gilt es für die Macher der animierten Welten, das Aufeinandertreffen instabiler und irreversibler Prozesse mit repetitiven Feedback-Schleifen nicht länger nachzustellen, sondern eben zu erzeugen: Mit einer Einschätzung Luciana Parisi zu algorithmischen Ästhetiken, lässt sich auch für computergenerierte Animation konstatieren, dass chaotische und zufällige Strukturen nun nicht mehr nur Gegenstand, sondern zur Bedingung von Kalkulationen errechneter Bilder werden. Eine Praxis also, in der Komplexität aus Chaos gewonnen und nicht aus Ordnungen

³⁴⁷ Für einen aktuellen und avancierten Begriff von Simulationen siehe: Parisi, Luciana: *Contagious architecture: computation, aesthetics, and space*. MIT Press, 2013.

³⁴⁸ Nähere Beschreibung der Arbeit, online unter: <http://www.harunfarocki.de/de/installationen/2010er/2012/parallele.html>.

nachgebildet wird: „Programming will instead turn into the calculation of complexity by complexity, chaos by chaos: an immanent doubling infinity or the infinity of the infinite.“³⁴⁹ Ebendiese Dynamik einer sich aus der Beziehung der *imitatio*³⁵⁰ lösenden generativen Eigenlogik fasst auch Parisi als „second Nature“.

In *Parallele I* tendiert die Doppelprojektion dazu filmische und animierte Bilder eines Motivs in Vergleich zu setzen: Dabei sticht eine Situation hervor, bei der die Filmaufnahmen einer Schilfdüne der Animation einer ebensolchen Natursituation ähnelnden Sequenz anbei gestellt werden. Der Ursprung des filmischen, mit Musik überlegten Materials ist ungewiss, doch es scheint eine bereits leicht einsetzende materielle Korrosion Spuren auf der Ton- und Bildspur des Schmalfilmträgers hinterlassen zu haben. Klang und Farbsättigung dieser kurzen Sequenz verwischen daher mit der unruhigen Bewegung des Schilfs („unregelmäßig nicht regellos“) zu einem genuin filmischen Impressionismus eines Landschaftsbildes. Diese polyrhythmische Sensation demonstriert etwas von jener kinetischen Energie, welche bereits die frühen BetrachterInnen solcher Aufnahmen in Erstaunen versetzt haben muss, und die sich in diesem Vergleichsbild auch ein Stück weit affektiv in die Bildhälfte der wesentlich artifizielleren Animation hinüberrettet. Die Aussage dieser Bilder ist eingängig, auch ohne Kommentar. Es ist nicht das Vermögen der Nachahmung oder ihr Fotorealismus, der diese Aufnahme zu einer vitalen filmischen Attraktion verlebendigt. *Parallele* ließen sich zwei Thesen entnehmen, in denen eben diese Animationsfähigkeit beider Bildtypen verhandelt wird.

Die erste These entfaltet ihre Argumentation vor der Folie eines antiken Gleichnisses des Wettkampfs der Künste, das etwa in Plinius' *Historia Naturalis* aber auch in anderen Quellen beschrieben ist. Es handelt sich hierbei nicht zufällig um ein Beispiel, in dem das antike Verständnis der Mimesis als *Imitatio* oder *Mimema* verhandelt wird.³⁵¹ Die Rede ist von den Trauben des Zeuxis. In einem Wettkampf um die Kunst der Täuschung schuf Zeuxis in seiner Malerei eine so vollständige Illusion, dass seine gemalten Früchte gar Vögel von ihrer Echtheit überzeugen konnte. Der Voice-Over in *Parallele* paraphrasiert dieses Gleichnis zweier Künstler, die den Wettstreit einer Poetik der Ähnlichkeit betreiben. Ein kurzer Übergang schneidet zu einem weiteren Bilder-Paar; ganz so, als würde sich der antike Repräsentationsstreit nun zwischen computeranimierten und filmischen

³⁴⁹ Parisi, *Contagious architecture*, S. 19.

³⁵⁰ Vgl. zu einer literaturwissenschaftlichen Aufarbeitung der Differenz von *Imitatio* und *Mimesis* das Kapitel „Mimesis entwirren“ in: Costa Lima, Luiz: *Mimesis: Herausforderung an das Denken*. Berlin: Kadmos, 2012, S. 214-244.

³⁵¹ Costa Lima führt in seiner Studie zur Genese der Mimesis die *Vögel des Zeuxis* als Beispiel der „antiken Mimesis“ an, in der sich Illusionsbildung, „als Fähigkeit, Differenz zu verbergen“ herauskristallisiere. Vgl. Ebd. S. 220.

Bildern und der wahrhafteren oder getreuen Ähnlichkeit zu einem auf ihnen abgebildeten Wolkenhimmel austragen:

„Clouds created by a computer and clouds photographed by a camera. The flickering image on the right reveals that it is from a camera. Maybe the computer images will assume functions that were previously held by film. Maybe that will liberate film for other things. The computer images try to achieve the effect of film images they want to surpass them; leave them far behind. The creators of computer imagery do not want to attract flocks of greek birds. Their heaven should be populated by creators of their own design.“
[Parallele I, 0:15:00]

Eine Beobachtung, die in ihrer Prognostik ein dialektisches Bild entwirft, das selbst eine aufmerksame Lektüre einfordert, auch wenn die These zunächst klar formuliert scheint. Animationen überbieten filmische und fotografische Bilder („surpass“) nun scheinbar auch unter jenen Gesichtspunkten, die beide Medien im Verlauf ihrer Entwicklung einst selbst als realistische Standards einführten. Überdies sind Animationen, auch dies zeigen die von Farocki ausgewählten Natursujets des Vergleichs, nicht einfach die *realistischeren* Bilder, und dies insofern Realismus nun zunächst ja selbst relational, d.h. als ein zwischen Wahrnehmung und Produktion Vermittelndes operiert. Statt als *realistischere* Option setzen sich Animationen selbst vielmehr — wie zuvor der Film — als adäquatere Lösungen für Wirklichkeitsverhältnisse ein, an denen sie selbst mitarbeiten. In seiner *Kritik der Animation* trifft Anselm Franke dieses Moment sehr genau:

„Harun referred to the data maps of operational computer animations that are used to monitor complex systems — from factories to cities to battlefields — as “ideal-typical” images, images that seek to outperform cinematographic and photographic representations, and indeed the reality of life itself. Reality is then no longer the measure of an always imperfect image. Instead, the image increasingly becomes the measure of an always-imperfect reality.“³⁵²

Wie aber ließe sich unter diesen Bedingungen die in *Parallele* getroffene Vermutung, „Maybe that will liberate film for other things“ verstehen? Rückt der Film nun in jene Position, in die er zuvor selbst die Malerei drängte? Doch diese Schlussfolgerung wäre nach dem Vorbild jener mediengeschichtlichen Teleologie gedacht, derer sich beide, Benjamin und Farocki entledigen. Es scheint vielmehr als rückten Überwindung und Entbindung hier als medienarchäologische Motive zusammen. Seine Entbindung von „Repräsentationspflichten“³⁵³, wie es Diedrich Diederichsen treffend formulierte, könnte den Film ebenso aus der ihm von Benjamin zugeschrieben

³⁵² Franke, *Animation*.

³⁵³ Diederichsen, *Harun Farocki*, S. 271.

„gesellschaftlichen Funktion“ entheben — eben „der Einübung in dieses Zusammenspiel“ zwischen „Natur und der Menschheit“.³⁵⁴

Farockis Blick auf Technikgeschichte hat sich schon sehr früh für eben solche Beziehungen des Überschusses in dem Verhältnis von Technik, Körper und Geste interessiert. Wie für Benjamin ist diese Figur auch für ihn eine dialektische. Die Überbietung führt bei Farocki einerseits zur Obsoleszenz von Technologien und zu überzähligen, ihrer Aufgaben entbundenen Körpern, die ihrerseits neuen Technologien der Regulation innerhalb neuer Milieus der Kontrolle anheimgestellt werden. Die Installationsfilme *Gefängnisbilder* und *Gegen-Musik* handeln u.a. von diesen Milieus der Kontrolle. Andererseits markiert Überbietung auch eine Figur der expressiven Überschüssigkeit in Farockis Filmen. Gesten, die in ihrer erlernten und antrainierten Kunstfertigkeit, in ihrer Ausführung eine Expressivität entwickeln, die eine Kenntlichkeit zu Tage fördert, die über die Verrichtungen eines Körpers in einem funktionalen Zusammenhang hinausgeht. Das besondere Interesse gerade von Farockis Beobachtungsfilmen gilt dabei dem Körper, jedoch gerade nicht als Widerpart eines Milieus der Kontrolle oder Disziplinierung oder der Simulation und des Trainings. Die Widerstände entwickeln sich in den Beobachtungen von Körpern, die einen Vorgang oder eine Technik noch nicht erlernt, einen Ablauf noch nicht internalisiert haben und darum daran scheitern, etwas zu verkörpern, was ihnen zunächst äußerlich bleibt. Eben hiervon handeln viele jener Aufnahmen von Trainings- und Simulationsübungen unterschiedlichster Berufsgruppen. Daneben gibt es auch jene Körper und Gesten, die sich bereits an eine Umwelt adaptiert haben und die nun einen anderen Ablauf, andere Rhythmen, andere soziale Codes erlernen und integrieren müssen.³⁵⁵ Benjamin hat diese Situation unter der Formulierung der „Funktionsveränderung“ oder des „Funktionswandels“ der Kunst geführt. Das Gelingen dieses Wandels markiert den Übergang von der ersten zur zweiten Technologie; ihr Scheitern — in ihrer sozialen Funktion — trägt politische Konsequenzen, die in ihren extremsten Auswirkungen mit den Katastrophen des 20. Jahrhunderts in Zusammenhang stehen.

Und doch scheint hier das Verhältnis des Films zur Animation nicht das einer obsoleten zu einer neuen Technik zu sein. Es lässt sich aus *Parallele* noch eine zweite, visuell eher implizit formulierte These ableiten. Denn in der 2-kanaligen Installation wird der Vergleich zwischen dem Filmbild und der Animation häufig direkt über parallele Einblendungen desselben Motivs gewählt, hierzu gehören, wie bereits angeführt, die Aufnahmen von Wolkenbewegungen oder eine Einstellung,

³⁵⁴ Benjamin, *Kunstwerk*, S. 359.

³⁵⁵ *Die Umschulung* (1994) handelt eben von einem solchen Training.

welche jeweils die errechneten und die aufgezeichneten Bewegungsmuster vergleicht, die beispielsweise der Wind in einer Schilfdüne hinterlässt. Auch das romantische Motiv des Blickes auf die Bewegungen des offenen Meeres taucht hier auf.

Ein weiterer Vergleich heftet sich an das Bild des brandenden Meeres. In mehreren Einstellungen rekonstruieren Animationen den Querschnitt eines errechneten Wellenkanals. Eine Sequenz, die einen Vergleich zu einer bekannten Aufnahme aus Farockis *Bilder der Welt* aufruft. Zu einem wichtigen und wiederkehrenden Motiv gehören in diesem Film die Aufnahmen des Wellenkanals in Hannover.

In *Bilder der Welt* heften sich an diese Aufnahme komplexe Beziehungen und Ebenenwechsel, sodass sich an den verschiedenen Stellen ihres Auftauchens wesentliche Relais der gesamten Argumentation des Films bilden. Es ist zunächst ein Motiv, das von den eigenen Kräften des wissenschaftlichen Experiments handelt. In einer gewissen Tradition der kritischen Theorie formuliert, verdichtet und wiederholt sich in dem Bild des Wellenkanals eine Kritik positivistischen Wissen der Aufklärung, die bereits in *Bilder der Welt* in dem Versuch der Rekonstruktion jener Politik der (Un-)Sichtbarkeiten von Auschwitz angelegt ist. Zwei Zitate begleiten die Einblendung dieser Aufnahmen gegen Ende des Films. Das erste stammt von Hannah Arendt und es öffnet diese Dimension des Experiments als eine, im Benjamins Verständnis, gescheiterte Anpassung an Technologie, die in die Katastrophe mündet:

„Hannah Arendt schrieb: Die Konzentrationslager seien Laboratorien gewesen, [Schnitt zum Wellenkanal] Laboratorien, in denen experimentiert wird, ob der fundamentale Anspruch der totalitären Systeme, dass Menschen total beherrschbar sind, zutreffend ist. Hier handelt es sich darum, festzustellen, was überhaupt möglich ist, und den Beweis zu bringen, dass schlichtweg alles möglich ist.“ [B.d.W., ab 0:41:00 min.)

Ein weiteres Zitat, dieses Mal von Günter Anders³⁵⁶ wird ebenfalls über die Aufnahmen des Wellenkanals gelegt. Beide Zitate handeln von der organisierten Vernichtung von Leben und den verpassten Handlungsspielräumen, eben genau dies zu verhindern. Die Aufnahmen der experimentellen Anordnung des Wellenkanals fungieren mit diesen beiden Zitaten daher als eine Klammer, die die Gegenwart des Films der BRD der 1980er Jahre in eine Kontinuität mit den Verbrechen der Lager stellt. *Bilder der Welt* ist auch ein Film über die Möglichkeit, einer neuen Katastrophe durch die Stationierung weiterer Atomraketen in der BRD im Jahr 1983 zu

³⁵⁶ „Die Wirklichkeit hat zu beginnen. Das bedeutet: die Blockierung der Zugänge zu den kontinuierlich bestehenden Mordinstallationen muß ebenfalls kontinuierlich sein. Zerstören wir die Möglichkeit, an diese Geräte heranzukommen: An die Atomraketen.“ [B.D.W., 1:09:00 min.]

zuvorzukommen. Nora Alter hat hierzu herausgearbeitet, dass der Wellenkanal im Zentrum eines Abwägens eines Aktionsspielraums steht, der sich zwischen terroristischer Intervention oder einer Brechtschen Form der *Umfunktionierung* von Technologien bewegt.³⁵⁷

Der Wellenkanal steht drittens mit Farockis Arbeitsweise und eigener ästhetischer Technik im Zusammenhang, welche sich selbst der Herausforderung einer *Umfunktionierung* oder des Funktionswandels stellt: „Brandet das Meer an das Land, unregelmäßig, nicht regellos, so bindet diese Bewegung den Blick ohne ihn zu fesseln und setzt Gedanken frei“. Diese Bewegung „unregelmäßig, nicht regellos“ markiert das Verfahren des Konstellierens von Farockis Essays und Installationen, der Remontage, der Mise en Série, dem Diagramm und dem Modell des Verbunds. Für Benjamins Denken des Films als 2. Technologie und *relationale Praxis* hat Miriam Hansen dies als „gamble on a particular combination and constellation“³⁵⁸ beschrieben, und für beide, Farocki wie Benjamin, ist der Einsatz wohl ein Gewinn an Spielraum. Farockis *Parallele* erinnert in dem Zitat des *animierten* Wellenkanals — und damit aus dem Übergang von kinematografischen zu postkinematografischen Milieus heraus — noch einmal daran, dass diese Spielräume auch für die noch kommenden Ökologien des Bildes immer wieder neu zu erarbeiten sind. Die Fluchtlinien des Bildes und der Subjektivität könnten daher auch zukünftig von medienästhetischen Verfahren der *Umfunktionierung* abhängen, die neue politische und ethische Konstellationen offen zu Tage treten lassen.

³⁵⁷ Vgl. Alter, *Im/perceptible*, S. 191.

³⁵⁸ Hansen, *Experience*. S. 202.

Vierter Teil

IV. Zirkulation und Diffraction – (post-)kinematografische Öffentlichkeiten (Hito Steyerl)

Zirkulation

4. ‚a Crisis of Circulation‘.., zum Beispiel Kobanê

Am 10. Oktober des Jahres 2014 erscheint auf der Ankündigungsseite der Online-Plattform *e-flux* ein Text der Künstlerin Hito Steyerl, der mit der Überschrift betitelt ist, „Kobanê Is Not Falling“. Die Künstlerin, Filmemacherin und Theoretikerin ist gerade in den letzten Jahren einem jüngeren Kunstpublikum durch die Veröffentlichung ihrer Texte auf dieser Online-Plattform für Kunsttheorie und kuratorische Projekte vertraut geworden. In diesen Veröffentlichungen sind es ihre auf technologische, soziale und politische Umbrüche gerichteten Gegenwartsdiagnosen, in denen sich immer wieder ein Zusammenhang zwischen Modellen ästhetischer und kapitalistischer (Post-)Produktion skizziert und vermittelt. Ihre Essays sind hierbei keinem Jargon akademischer Analysen verpflichtet, obwohl Steyerl den Mainstream gegenwärtiger politischer und ästhetischer Theoriebildung beherrscht. Ähnlich wie ihre jüngsten Installationsfilme und Videos (*Liquidity Inc.*, 2014 oder *How not to be seen. A fucking didactic MOV.File*, 2013) verstehen sich ihre Texte darauf, Veränderungen aus dem Phänomenbereich von Medienkulturen über die Ebene von Oberflächentexturen sehr präzisen und weitreichenden politischen Analysen zu unterziehen.

Dieses Interesse und Agieren auf der Ebene der ästhetischen und digitalen Oberflächen rückt sie innerhalb der Aufmerksamkeitsökonomie der zeitgenössischen Kunst häufig in die Nähe der Bewegung einer jüngeren Generation von KünstlerInnen, welche jüngst u. a. unter dem Label *Post-Internet Art* firmierte. Gerade Steyerls Spiel mit der Materialität digitaler Bild- und Animationstechnologien in Chroma-key-Verfahren, Desktop-Kadrierungen, fluiden CGI-Synthesen oder Cinema 4-D Interfaces scheinen zunächst unmittelbar verbunden mit einer in *Post-Internet Art* Positionen gehegten Faszination für den Transfer zwischen virtuellen und konkreten Räumen. Doch Steyerls Arbeit ist auch dort, wo sie sich in Bildern und Texten gerade den neuen Codierungen visueller Kulturen widmet, nicht zu lösen von bestimmten Traditionen der Vermittlung von politischen und ästhetischen Praxis- und Kritikformen – die ihrerseits ihre Konturen dem Postkolonialismus und Feminismus oder der politischen Filmtheorie verdanken. Ihr Interesse an der Überkreuzung und Überlagerung sozialer, politischer und technologischer Entwicklungslinien in Oberflächenphänomen erlaubt es, die vielseitigen künstlerischen und medialen Artikulationen von

Steyerls Projekt auch in den Zusammenhang einer Gegenwartsdiagnostik zu stellen. Dieser Hintergrund in verschiedenen Traditionen der Kritik gipfelt keineswegs in der Autorität eines Bilddiskurses, schlägt sich jedoch mit Nachdruck in der Wahl der in Steyerls Projekten verhandelten technologischen und medienkulturellen Umbrüche und Kontinuitäten nieder.

Was verbindet nun die Arbeit und das Interesse Steyerls, das in Texten wie „Is a Museum a factory“ oder „Duty Free Art“ stärker um eine Politik der Kunst kreist, mit den Ereignissen in Kobanê? Der Einstieg von Steyerls Text scheint hierzu zunächst wenig Aufschluss zu geben, insofern er zunächst die Ausweglosigkeit Kobanê als ein Dilemma verschiedenster Grenzen rekonstruiert.

„More than three weeks after the start of IS attacks on Kobanê in northwestern Syria, the beleaguered city is holding out, defying predictions of its imminent fall. An unlikely combination of coalition airstrikes and urban guerilla warfare by YPG and YPJ defenders partly reversed IS territorial gains in recent days. IS reacted by bringing in reinforcements from the Syrian cities of Raqqa and Deir ez-Zoor as well as heavy weaponry. As of today, Kobanê's defenders still control most of the city. But the weapons, ammunition, and aid that defenders on the ground have desperately asked for have not yet arrived.“³⁵⁹

Das Drama, das sich uns in diesem Bericht darbietet, ist hierbei eines der Suspension von Handlung und Handlungsfähigkeit. Nicht zufällig sind es territoriale Grenzen sowie Gesten ihrer symbolischen und materiellen Überschreitung und gleichzeitigen Bestätigung, die den Ort dieser gewaltvollen Inszenierung bilden. An der türkisch-syrischen Grenze begann im September des Jahres 2014 ein Monate währender kriegischer Konflikt, der in der Folge als „Schlacht“ oder „Verteidigung von Kobanê“ beschrieben werden sollte. An dem Konflikt waren — und sind bis heute — unterschiedliche politische wie (para-)militärische Akteure (IS, YPG, FSA) beteiligt. Während die Ereignisse in Kobanê unmittelbar aus den jüngsten Entwicklungen im Nahen Osten (Arabischer Frühling, Bürgerkrieg in Syrien) resultieren, sind sie zugleich auch Effekt jahrzehntelanger kolonialer, imperialer und nationalistischer Politik. So lässt sich der Kurdenkonflikt, als eine von vielen hier aufzählbaren und in den Ereignissen von Kobanê zusammenlaufenden politischen Konfliktlinien, bis zum Ersten Weltkrieg und dem Zerfall des Osmanischen Reichs zurückverfolgen.

Steyerls Schilderung setzt aber nun kein derartiges historisches Wissen voraus, und doch findet es unmittelbar Eingang und Wiederhall in ihren Beschreibungen. Dabei liefert sie keinen historischen Nachtrag, keine politische Analyse, die sich um Kontextualisierung bemühen würde. Stattdessen

³⁵⁹ Steyerl, Hito: Kobanê Is Not Falling, online unter: <http://www.e-flux.com/announcements/kobane-is-not-falling/> (aufgerufen am 15.08.2015).

kommt der Einsatz ihres Textes dem Versuch gleich, aus der Unmenge an Berichten und Bildern eine Szene zu verdichten:

„Unfazed by the rumble of frequent airstrikes, female cotton pickers keep working the fields on the Turkish side of the border. Children collect tear gas canisters recently fired off by Turkish armed forces for scrap. A family tries to catch a glimpse of the home in Kobanê they left two days ago. The area has since been engulfed by fighting close to the Mürşitpinar border gate to Turkey.“³⁶⁰

Eine seltsame Spannung aus Krise und Alltäglichkeit durchzieht diese Situation. In den Bildern, Fernsehberichten, Handy-Videos, Tweets und Facebook-Posts, die Kobanê als politisch-mediales Ereignis ko-konstituieren, tritt immer wieder das Interesse an dieser Spannung zum Vorschein. Es entfaltet dabei eine Dramaturgie der Blicke. Schaulustige und unbeteiligte Blicke, Vorort und Anderswo, kreuzen diejenigen von unmittelbar Betroffenen („A family tries to catch a glimpse“). Eine Anordnung des Zusehens bildet sich räumlich und affektiv heraus: beteiligt und unbeteiligt, nah oder distanziert scheinen zunächst die Kategorien einer hier waltenden Aufteilung zu sein. Und doch, die Logik dieser Anordnung scheint nicht gänzlich in einem Modell des Blicks und der Identifikation nachvollziehbar zu sein.

In Texten wie „In Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective“ oder „In Defense of the poor Image“ beschreibt Steyerl gegenwärtige Konfigurationen des Bildes und des Sehens, die Modelle des Blicks und des perspektivischen Raumes in Mitleidenschaft gezogen haben ³⁶¹ Aufteilungen von Nähe und Distanz gehören sowohl zu einer Politik des Bildes wie des Raumes.

Eine Geschichte der Kritik und Problematisierung dieser Aufteilung – von Nähe und Distanz – ließe sich nicht zufällig parallel zu den militärischen und kolonialen Konflikten des 20. und 21. Jahrhunderts — sowie ihrer medialen Darstellungen —, von Freud über Susan Sontag bis hin zu aktuellen Aushandlungen bei W.J.T. Mitchell, Achille Mbembe und Grégoire Chamayou nacherzählen.³⁶² Steyerls Arbeit zielt hieran anschließend auf eine Ästhetik, die jene von Sontag formulierte ethische Problematik, eben täglich das *Leiden anderer zu betrachten*, erneut aufnimmt. Bei Steyerl taucht diese Frage wiederholt in verschiedenen politischen, geografischen oder künstlerischen Kontexten auf, ohne etwas von ihrer Dringlichkeit einzubüßen.

Anstelle der Betrachtung tritt bei Steyerl jedoch eine Ökologie der Verwicklung und Verstrickung hervor. Elektronische und digitale Bilder — zumal in ihrer dynamisch-vagabundierenden, dafür

³⁶⁰ Ebd.

³⁶¹ Vgl. Steyerl, Hito: In defense of the poor image. In: dies.: The Wretched of the Screen, Berlin 2012, S. 31-46; Dies., In Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective, ebd., S. 12-31.

³⁶² Vgl. Freud, *Lustprinzip*; Mbembe, Achille: Necropolitics. In: Foucault in an Age of Terror. Springer, 2008, S. 152-182; Mitchell, William John Thomas: Cloning terror: The war of images, 9/11 to the present. University of Chicago Press, 2011; Chamayou, Grégoire: Ferngesteuerte Gewalt: Eine Theorie der Drohne (Passagen Thema). Wien: Passagen, 2014.

schlecht komprimierten Form wie JPEG-, Quicktime-, Avi-Formaten — sind zunächst in eine Praxis der ‚circulation‘, ‚reconnection‘ oder des ‚stitching‘ eingefasst, die multiple Screens mit verstreuten Publika verbindet bzw. neuverteilt.³⁶³ Mehr als eine visuelle Repräsentation, ist das Bild für Steyerl daher zunächst eine Überlagerung von Affekten, Begehren und Kalkülen, deren primäre Erfahrung wohl die der Verwicklung ist — und somit auch eine Erfahrung des Verlusts eines distanzierten Ortes der Beobachtung. Gleich mehrere — teils *persönliche*³⁶⁴ — Verwicklungen sind es auch, die von Steyerls Praxis zu Kobanê und somit zu einem Ort führen, an dem sich einige der Widersprüche heutiger politischer Öffentlichkeiten ablesen lassen.

Steyerls theoretische Beiträge haben im Verlauf der letzten zehn Jahre immer wieder versucht, neue Möglichkeitsräume zwischen Kunst und Politik auszuloten. Ihre Beiträge zu einer Theorie einer *dokumentarischen Unschärferelation* haben dabei den Stellenwert einer globalen Zirkulation von filmischen Bildern und politischen Affekten hervorgehoben. Gerade in jüngeren Installationsfilmen und Essays hat sich die Beschäftigung mit diesen Themen in vielerlei Hinsicht über die Ränder des filmischen Rahmens hinausgetragen. Die Stichwörter und Konzepte „circulationism“, „poor images“ oder „reisende Bilder“ markieren den Versuch diese Außenseite des Films unter postkinematografischen Bedingungen theoriepolitisch und medienästhetisch produktiv zu machen.³⁶⁵ Einige Texte und Filme Steyerls grundiert daher, mal implizit, mal ausformuliert, eine zu einer *Politik der Ästhetik* gewendete Theorie post-kinematografischer Umbrüche.

Steyerl hat die Konsequenzen dieser Verlagerungen für unsere zumeist noch modernen Vorstellungen verhafteten Öffentlichkeitsmodelle in einigen Texten reflektiert. Dabei bildet das Kino als historisch spannungsvoller Austragungsort von Öffentlichkeit und Gegenöffentlichkeit nach wie vor einen zentralen Orientierungspunkt ihrer Überlegungen. Das Kinos und seine historische Schlüsselposition am Übergang einer industriellen *Massenkultur* des 19. zu jener des 20. Jahrhunderts bildet für Steyerl eben jenen Ort, an dem sich die Transformation unserer Vorstellungen dessen, was ein Publikum ist oder war, ablesen sowie die Umriss eines sich bereits abzeichnenden und *kommenden* Publikums des 21. Jahrhunderts erkennen lassen. Dieser Wandel von Öffentlichkeiten und Publika — oder eben den historischen Erfahrungen derselben — betrifft

³⁶³ Steyerl, *In Defense of the Poor Image*, S. 42 f.

³⁶⁴ Der persönliche Verlust, der in Steyerls Arbeit immer wieder über das Bild ihrer Freundin Andrea Wolf adressiert wird, ist bereits immer schon über eine Inszenierung eines Verlusts auf eine ästhetische Erfahrungsebene übertragen.

³⁶⁵ Alle hier genannten Konzepte markieren in Steyerls theoretischen Schriften sowohl medien- und filmästhetische Konzepte sowie politische Reflexionen. Der Begriff der „reisenden Bilder“ taucht zum ersten Mal in Steyerls Essayfilm „November“ auf und wird wenig später von dem Kunsthistoriker T.J. Demos als „traveling images“ oder „migrant image“ aufgegriffen, vgl. Demos, T.J.: *The migrant image: The art and politics of documentary during global crisis*. Duke University Press, 2013.

nicht nur schlicht die Verschiebung ästhetischer oder ökonomischer Kategorien. Die Dynamiken ihrer Verschiebung haben politische Konsequenzen, hierauf heben die Analysen Steyerls ab.

Doch wie passt nun Kobanê in die Analyse dieser Dynamiken? Wenn Steyerl dem Verlauf dieser Verschiebungen folgt und ihre Spuren im Kinoraum — also dort, wo die Erfahrung eines Umbruchs von Öffentlichkeit einer Erfahrung des 20. Jahrhunderts zwischen Kunst, Massenkultur und Reproduzierbarkeit einst Vorschub leistete — aufnimmt, dann führt sie dies in rezenten Erkundungen zumeist in das Feld der Gegenwartskunst. Bereits die Titel ihrer Texte und Lecture-Performances spiegeln diese Übergänge und Kontinuitäten wider: „Politics in the Age of Mass Art Production“ oder „Is the Museum a factory“ zeigen bereits an, das sich zwischen Kunst und Massenkultur eine wesentliche Verschiebung ankündigt. Noch für Walter Benjamin war der Film eine Kunstform, die sich abhob von einer bestimmten Vorstellung von Kunst und ästhetischer Erfahrung — nämlich jener Ideologie des *schönen Scheins*.³⁶⁶ Steyerls Analysen richten sich nun auf ein Kunstfeld, das nach wie vor eine halböffentliche Sphäre mit elitären Hinterzimmern ist. Zugleich sind Museen, internationale Biennalen und Kunstfestivals stärker denn je nicht mehr zu trennen von gegenwärtigen digitalen Bildsphären. Kunst ist daher in jenem Sinne, so ließen sich Steyerls Überlegungen zuspitzen, selbst in ein (post-)kinematografisches Stadium eingetreten. Hierbei entsteht vielleicht weniger eine neue politische Kunst, als eine ästhetische Praxis, die sich als Relation und Element einer *immanenten Reflexivität* versteht.

Steyerls Anwesenheit im türkischen Grenzgebiet zu Syrien im Oktober 2014 verdankte sich einer, einige Tage zuvor unter dem Titel „Moving Museum“ organisierten Veranstaltungsreihe, von der sich behaupten lässt, dass sie sich dieser neuen politischen Rolle von Kunst annehme. Steyerl wurde in diesem Kontext zu einer *Post-Discussion* ihrer ein Jahr zuvor im Rahmen der Istanbul Biennale gehaltenen Lecture Performance „Is the Museum a Battlefield“ eingeladen. In dieser Lecture, die auch unter dem starken Eindruck der Proteste im Gezi-Park stand, verfolgt Steyerl die Entstehung des modernen Museums anhand von historischen Konfliktlinien zu jenen Konstellationen zurück, wo es vorübergehend selbst zu einem Ort und Ziel kriegerischer und politischer Umsturzbewegung wurde: wie u. a. in dem Sturm der Bolsheviki auf das Hermitage Museum in Sankt Petersburg oder die sich wiederholt im 19. Jahrhundert ereigneten Erstürmungen des Louvre in Paris.

„Is the Museum a Battlefield“ schlägt aber auch spekulative Fahrten ein, die das heutige, sich zunehmend privatisierende Museum zu einem Durchgangsort zwielichtiger ökonomischer Beziehungen, Geldtransfers und Investitionen machen. Von diesen Zusammenhängen und dem

³⁶⁶ Vgl. hierzu: Hansen, *Experience*, S. 189ff.

Zusammenfließen politischer sowie ökonomischer Interessen scheint ein gegenwärtiges globales Kunstpublikum, wie es täglich in internationalen Museen und Blockbuster-Ausstellungen die vom Rest der Welt abgesonderten Räume des White Cube durchquert, scheinbar unberührt.

Doch auf welche neuen Konzeptionen des Publikums lässt sich heute und unter dem Eindruck des anhaltenden Wandels von Öffentlichkeiten wie dem Museum zurückgreifen? Welche Selbst- und Weltbezüglichkeit lassen sich unter den gegenwärtigen Formationen von Subjektivität beschreiben? Steyerls Texte und Arbeiten kreisen sehr häufig um politische Figuren des Wandels, der sich mit dem Übergang vom Kino- zum Museumspublikum entwickelt oder auf andere mediale Formationen erstreckt. Peter Osborne gibt in dieser Hinsicht zu bedenken, dass sich unter den Bedingungen neuer technologischer und geo-ökonomischer Veränderungen, transnationale und spekulative Kollektive herausbilden.³⁶⁷ Juliane Rebentisch stellt diese von Osborne beschriebenen Dynamiken sozialer, politischer und ökonomischer Beziehungen für einen anderen Aspekt in der Gegenwartskunst in Rechnung. Rebentisch pointiert die beschriebene Beobachtung in der Frage nach der Weise, „wie Kunst ihr Publikum adressiert“ und resümiert sogleich, dass Kunst „nicht mehr selbst als ‚Platzhalter‘ eines real fehlenden transnationalen Kollektivs verstanden werden“ müsse, „vielmehr fungiert sie jetzt als ein Medium, in dem sich ihr je konkretes, und das heißt: wesentlich heterogenes Publikum auf eine spekulative, eine transnationale Kollektivität hin entwerfen kann.“³⁶⁸ Man kann ein Nachdenken über eine vergleichbare Zuschauerkonzeption in Steyerls Texten vorfinden, und es ließe sich darüber hinaus überlegen, ob diese Konzeptionen nicht auch mit jener Formulierung eines „incongruent mix of onlookers“³⁶⁹ in Verbindung steht, die Steyerl im türkisch-syrischen Grenzgebiet näher in ihren politischen, ethischen und medialen Dimensionen zu beschreiben versucht.

Tatsächlich nötigt uns Kobanê ein erweitertes Verständnis des Zusammenspiels von Medien, Migration und der Zirkulation von Affekten und Gewalt ab. Als politisches, mediales und nicht zuletzt ethisches Ereignis verhandelt sich Kobanê ebenfalls zunächst über und als eine verteilte Zuschaueranordnung.³⁷⁰ In ihr reflektiert sich ein politisierter Zuschauermodus der Gegenwart, der

³⁶⁷ „However, as we argued at the outset, in the emergent historical present, new speculative collectives (non-national or 'parastate' collectives) are starting to be glimpsed on the basis of the new technological and geo-economic forms that are affecting a radical re-spatialization of social relations. The most artistically effective (that is, art-critically and historically effective) art of the new inter- and transnational art spaces projects such speculative collectives as its imagined recipient, and even, in the best cases, as its absent but possible producers.“ Osborne, *Anywhere or not at all*, S. 195.

³⁶⁸ Rebentisch, Juliane: *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*. Junius, 2013, S. 198. Vgl. zu Osbornes Modell neuer Kollektivitäten und ihre Aus- und Verhandlungen in der Gegenwartskunst, Ebd. S. 195-198.

³⁶⁹ Steyerl, *Kobane is not Falling*.

³⁷⁰ Unter dem Titel „Regarding Spectatorship“ versammelte im Jahr 2015 ein in Berlin angesiedeltes Forschungsprojekt (Planung und Organisation: Boaz Levin und Marianna Liosi) theoretische, kuratorische und künstlerische Beiträge, die

einer prozessualen Verschränkung von Ereignissen und globalen Bildökonomien geschuldet ist. In dieser Anordnung verschränkt sich wie selbstverständlich Lokales und Globales, Nähe und Distanz. Steyerls Text liegt genau der Versuch zugrunde, diese Zuschauer-Assemblage in einem Bild näher zu bestimmen.

Ihrem Text stellt sie hierzu eine Fotografie des Künstlers Savaş Boyraz anbei. Diese zeigt eine aus den Berichten um Kobanê bekannte Szene: Menschen, die auf den umliegenden Bergen von Kobanê, von der türkischen Seite der Grenze, das nur wenige Kilometer entfernte Kriegsgeschehen in der Stadt verfolgen. Die Aufnahme ist bereits in der tiefen Dämmerung gemacht worden. Einige der Personen, deren dunkle Umrisse sich von dem Abendrot absetzen, stehen, andere knien oder tippen hockend etwas auf die hellen Displays ihrer Smartphones ein. Aus der Komposition der gruppierten Körper und ihrer Umrisse ist nicht zu erkennen, wer der Gruppe internationaler Reporter, wer den Geflohenen oder jener Gruppe von Menschen angehört, die anreisen in der Hoffnung, ihren noch in Kobanê zurückgebliebenen Angehörigen zu Hilfe zu kommen. Und doch hält die Ausrichtung zu dem Geschehen, die lose Formation disparater Körper in einer Versammlung zusammen. Die Fotografie Boyraz sowie Steyerls Text machen die ambigen Züge dieser Situation sichtbar:

„As the full moon shines down on the embattled city, the hills close to Kobanê are filled with an *incongruent mix of onlookers*, including foreign press in full Kevlar body armor, people holding out for their relatives fighting close by, tired children, and myself, still wearing a Moving Museum tote bag. Turkish armed forces fire flares to add to the confusing scene of giant smoke plumes, ambulance horns, and faces illuminated by mobile phone screens.“ (Hervorhebung von SvSe)³⁷¹

Im Kontext von Handyvideos, die die Invasion des Iraks im Jahr 2003 in verpixelter Qualität einfingen, führte Steyerl vor einigen Jahren den Begriff der „dokumentarischen Unschärferelation“ ein. Für Kobanê wäre diese sowohl ästhetische als auch epistemologische Unschärfe, über den Rahmen der Bilder hinaus, auf die sie betrachtenden Publika zu erweitern. Boyraz Bild und Steyerls Text rufen sicherlich kein Publikum an, das das Versprechen einer politischen Einheit (Hypostase) oder das Ideal einer solidarischen Gemeinschaft einlösen könnte.

Im Anschluss an Jean-Luc Nancy erläuterte Steyerl jedoch einmal das Konzept der „unterbrochenen Gemeinschaft“ und übertrug damit implizit Ideen aus der politischen Philosophie des französischen Denkers — wie z. B. die „undarstellbare“ und „uneingestandene Gemeinschaft“ oder die

gerade unter dem Eindruck des sog. „Arab Spring“ ähnliche Zuschaueranordnungen untersuchen: „The project focuses upon the prevalent mode of vision and the engagement of the distant onlooker in relation to mediated political events, critically exploring the role played by mass and informal media as well as by technological devices in the politics of representation.“ Online unter: <http://www.regardingspectatorship.net/about/>

³⁷¹ Steyerl: *Kobanê Is Not Falling*.

„Entwerkung“ von Gemeinschaften — in die räumlichen Arrangements global vernetzter Bildräume im Feld der Kunst.³⁷² Die „unterbrochene Gemeinschaft“ verweist für Steyerl daher auch auf ein räumlich und zeitlich verstreutes Publikum, das in den Verschiebungen privater und öffentlicher Sphären ein im Nancyschen Sinne „gemeinsames-Erscheinen“³⁷³ vollzieht. Es sind jene Umschreibungen und Transformationen traditioneller Auffassungen und Modelle von Öffentlichkeiten (resp. Gegenöffentlichkeiten) durch Globalisierungs- und Privatisierungsprozesse, die zum einen neue öffentliche Sphären entstehen lassen und gleichzeitig erhebliche Auswirkung auf die klassischen Verständigungen darüber haben können, wie ein Museum Öffentlichkeiten bildet und entfaltet.

Nancys Denkfigur des „Zusammen-Erscheinens“ von Gemeinschaft geht ein Moment der Auflösung und Fragmentierung einer bestimmten Erzählung und mythologischen Struktur von Gesellschaften voraus.³⁷⁴ Diese andere Form des *Zusammen-Seins* ist für Nancy lediglich über einen zugleich anderen räumlichen und zeitlichen Erfahrungsvektor — nämlich jener der Gabe, des Ereignisses und des Ankommens (franz. *l'avenir*) — denkbar. Es ließe sich pointieren, dass ihr zudem ein anderes Prinzip der Konnexion — und damit der Medialität seiner Sozietät — zugrunde liegt, und zwar eines, das sich mit Steyerl wesentlich ästhetisch denken und erfahren lässt.

Steyerl findet nun in der Videoinstallation von u. a. Kutlug Ataman eine jener unsteten Ortungen, an denen die Konzeption der „unterbrochenen Gemeinschaft“ als auch die Umrisse einer anderen Öffentlichkeit nachvollziehbar werden.³⁷⁵ Die Videoinstallation „Küba“ präsentiert auf 40 in den offenen Räumen einer Industriehalle verteilten Fernsehmonitoren die Stimmen, Gesichter und Geschichten von überwiegend kurdischen BewohnerInnen des Viertels Küba, gelegen in den südlichen Vororten Istanbuls. Steyerl liest die 40 Stimmen aus den synchron gespielten Interviews und den sich so formierenden „vieltimmigen Chor“ als das „akustische Bild einer Gemeinschaft, die zunächst undefiniert ist“ und dessen „Vielheit“ sich nicht im Mythos einer einheitlichen Kollektivität stillstellen lässt.³⁷⁶

³⁷² Steyerl, Hito: Die unterbrochene Gemeinschaft: Ein Gruppenbild aus Küba. In: dies. Steyerl, Hito: Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld. Wien: Turia+Kant, 2008, S. 73-89.

³⁷³ Steyerl geht hier auf die Philosophie der Gemeinschaft bei Nancy ein, die sich besonders in einem „Gemeinsam-Sein“ jenseits einer von Erzählungen oder Mythen bestimmten Gemeinschaft auszeichnet und besonders in der Inszenierung der Bedeutung des franz. *comparaître* „zusammen“ „erscheinen“ verdichtet. Steyerl, Die unterbrochene Gemeinschaft, S. 75. Vgl. zu Nancys Konzept der Gemeinschaft und des „Gemeinsam-Sein“, Nancy, Jean-Luc, Die undarstellbare Gemeinschaft, Stuttgart: Patricia Schwarz 1988, S. 128 ff.

³⁷⁴ Nancy, *Gemeinschaft*, S. 129.

³⁷⁵ Vgl. Steyerl, *Unterbrochene Gemeinschaft*, S. 74 ff.

³⁷⁶ Ebd., S. 78ff.

Wesentlich erscheint in Steyerls Lesart der Arbeit, dass diese Heterogenität sich noch in der räumlichen Verteilung seines Publikums verlängert, dass selbst eine „mediale Gemeinschaft“ formiere, und zwar nicht nach dem Modell einer zentralen Ausrichtung vor einer Bühne oder Leinwand wie im Theater oder Kino, sondern vor einem Monitor isoliert und in dieser Isolation auf einander bezogen. Das Modell, nach dem sich hier ein „metropolitan Kunstpublikum“ anordnet, entspreche daher auch viel eher jener medialen Praxis der Verbindung und Vereinzelung, die auch ein Publikum von FernsehzuschauerInnen zu einer „uneingestanden Gemeinschaft“ mache. Diese prekäre Artikulation einer medialen Gemeinschaft sei eben gerade über die „Form ihrer Trennung miteinander verbunden“:

„Küba‘ entwirft ein doppeltes Bild. Und dieses handelt nicht nur von einem Istanbul Vorort, sondern auch von der Art, wie er sich in London vermittelt. Die Installation erzählt uns nicht nur von den Bewohnern ‚Kübas‘, sondern auch von jenen Gemeinschaften, die bei ihrer Betrachtung entstehen und, um Nancys Wortschöpfung zu erweitern, weniger von einem Zusammen-Scheinen als von einem Zusammen-Schauen oder gar Zusammen-Fühlen geprägt sind. Diese Verschränkungen sind gleichzeitig instabil und instinktiv, vereinzelt und vorindividuell. Die Fernsehgemeinschaften, die durch ‚Küba‘ entstehen, sind nicht nach dem Vorbild einer Theaterszene oder eines zentralperspektivischen Kinos inszeniert, sondern dezentral.“³⁷⁷

Steyerl beschreibt hier eine mediale Formation von Gemeinschaft, die stark über virtuelle Raumzeitlichkeit organisiert ist und in dem Prinzip „Verbindung durch Trennung“ münde. Zugleich entsprechen diese Zuschauer-Anordnungen wohl sehr deutlich jenem Konzept nicht-hierarchischer Ensembles, wie es Félix Guattari — den Steyerl ebenfalls zitiert — unter dem Begriff *Assemblage* entwickelt hat. Deutlicher stellt sich für Steyerl jedoch der Zusammenhang von medialen Öffentlichkeiten und Konnexionsprinzipien her, deren Verkettung in globalen Netzwerken wesentlich über Momente der Affektivität funktionieren:

„Sie [die neuen Öffentlichkeiten, SvSe] artikulieren sich über Satellitensender, Kurznachrichten, Erlebnisparks, Werbescreens oder treten als so genannte Flash Mobs in Erscheinung. Anstatt, dass in ihnen mündige Bürger über ihre Angelegenheiten debattieren, wie es der Mythos der liberalen bürgerlichen Öffentlichkeit laut Habermas vorsieht, synchronisieren sie die Affekte ihres Publikums.[...] Statt über Reflexion wirken sie über die Intensivierung von Wünschen, Ressentiments, Geschmäcker und Empfindungen. Sie sind warenförmig, flach dezentral und verweisen romantische Vorstellungen einer Öffentlichkeit als Forum der Allgemeinheit in den Bereich des Mythos.“³⁷⁸

Hier entstehen keine festen Gemeinschaften, die sich auf organische Einheiten, Gründungsmythen oder Solidarität begründend berufen könnten. Das Medium jener von Steyerl beschriebenen Gemeinschaften bildet der Affekt. Welcher Zusammenhang besteht nun aber zwischen dieser

³⁷⁷ Ebd., S. 80.

³⁷⁸ Ebd. S. 81.

„Öffentlichkeit ohne Öffentlichkeit“³⁷⁹ – so Steyerls Bezeichnung – und eben jenen neuen Formen des Dokumentarischen?

Die Antwort weist vielleicht nun in die Richtung einer prinzipiellen Ambivalenz des Bildes dieser neuen Gemeinschaften. Steyerls Praxis setzt dort ein, wo sich, mit Jean-Luc Nancy gesprochen, die Umriss einer kommenden Gemeinschaft, bereits aus der Auflösung der hergebrachten imaginierten Einheit von Gemeinschaft und Territorium unter den Bedingungen nationalstaatlicher Narrationen abzeichnen. Ins Zentrum ihres Interesses rücken daher auch die unklaren und schemenhaften Relationen zwischen neuen oder sich transformierenden öffentlichen Räumen und den Sphären politischer Ökonomien. Neue dokumentarische Formen spielen hier eine herausgehobene Rolle, insofern sie in Steyerls Theorie den Übergang von einem „dokumentarischen Sehen“, das noch ganz auf dem Modell der Repräsentation der Realität basiert, zu einem „dokumentarischen Fühlen“ markieren.³⁸⁰

Kobanê ist in diese komplexen Übergänge verstrickt und bietet insofern, als politische Öffentlichkeit, die Gelegenheit, wesentliche Verschränkungen zwischen globalen und lokalen Geografien des Politischen abermals nachzuvollziehen. Eben das Zusammenbrechen und gleichzeitige Verhärten alter, sowie die Hervorbringung neuer Ordnungen von Öffentlichkeit, Zugehörigkeit und Gemeinschaft verdichten sich in den nicht zu tilgenden Ambivalenzen und Paradoxien dieses Konflikts: „The traffic in images of global suffering, for example, creates new communities of affect, which introduce empathy, identification and anger across large cultural distances.“³⁸¹

Diese, in einem anderen geografischen und politischen Kontext getroffene Einschätzung des Anthropologen Arjun Appadurai könnte jedoch zugleich die Zuschauer-Anordnung Kobanês betreffen. Denn auch dies ist Kobanê: die Erfahrung einer Neuverhandlung von Raum und Zeit unter den Bedingungen lokaler und globaler Widersprüche, die sich in die mediale Rezeption und Konstitution dieses Konflikts einschreibt. Die von Appadurai aufgeführten affektiven Gemeinschaften bilden sich transversal, d.h. auf einer anderen Ebene aus, als jene „imagined communities“, die auf eine narrative Kohärenz von Ort, Zeit oder Ethnie und Nation angewiesen

³⁷⁹ Vgl. Steyerl, Hito, Öffentlichkeit ohne Öffentlichkeit. Dokumentarische Formen und Globalisierung. In: Dies., Farbe der Wahrheit, S. 131-139.

³⁸⁰ Dies.: „Die dokumentarische Unschärferelation Was ist Dokumentarismus?“. In: Dies., Farbe der Wahrheit, S.7-17, hier: S. 13.

³⁸¹ Arjun Appadurai, How Histories Make Geographies: Circulation and Context in a Global Perspective In: Ders., The Future as Cultural Fact, London - New York 2013, S. 61-71, hier: S. 63.

sind. Die Unschärfe dieser Gemeinschaften als Beziehung im Bild und Beziehung des Bildes ist der präzise Ausdruck dessen, was Steyerl als „dokumentarische Unschärferelation“ freilegt.

Die Arbeiten und Konzepte von Appadurai und Steyerl berühren sich aber noch an weiteren wesentlichen Stellen. So hat Appadurai bereits in den 1990er Jahren Modelle von Öffentlichkeit unter den Vorzeichen der Globalisierung und einer sich abzeichnenden Krise des Nationalstaates entworfen. Die Eigenlogik kultureller oder materieller Ströme und Zirkulationen (von Geld, Waren, Zeichen, Menschen, Ideologien, etc.) sowie der neue Gebrauch elektronischer Medien gelten ihm hierbei als modellbildend für Öffentlichkeitsentwürfe und Theoriekonzepte, die es vermögen, dem komplexen Wechselspiel zwischen Globalem (als Raum der Transformation) und Lokalem (als Ort der Komplexität kultureller Aushandlungen) Rechnung zu tragen. Allen voran das Zusammenspiel der von ihm sog. „flows“ („refugee flows“, „cultural flows“, „money flows“, etc.) und „scapes“ („ethnoscape“, „financescape“, „technoscape“, „mediascape“, „ideoscape“) verdankt sich der Verfahrens- und Konnexionslogik elektronischer Informationstechnologien (über Fernseher, Email, Billboards, elektronische Börsenscreens). Aus den Reibungen und Diskrepanzen — „disjunctures“ — zwischen „perspectives on human movement, technological flow, and financial transfers“ rührt für Appadurai auch die Dringlichkeit, neue — und bereits existierende — Modelle dynamischer Öffentlichkeit beschreiben zu lernen.³⁸²

Vor der Folie diasporischer Öffentlichkeit („diasporic public spheres“) zeige sich, so Appadurai, inwiefern affektive Gemeinschaften — und die Konstitution von Gemeinschaften *per se* — nicht unabhängig von Medien und Prozessen der Mediatisierung gedacht werden können.³⁸³

Die Herausforderung, globale Krisen im Zusammenhang medienkulturellen Wandels zu fassen ohne jedoch auch neue Möglichkeitsräume aus den Blick zu verlieren, findet sich in Appadurais Beschreibung unter der Einschätzung einer „Krise der Zirkulation“ am deutlichsten wieder.³⁸⁴ Für Appadurai bietet diese Krise die Notwendigkeit und Gelegenheit zugleich, eine theoretische Reflexion jenes Wandels einer globalen „Zirkulation von Formen“ und dem Wandel der „Formen der Zirkulation“ selbst voranzutreiben:

„In fact, what we need, I believe, is a theory that relates the forms of circulation to the circulation of forms. Such a theory can tell us something useful about the reason why

³⁸² Appadurai, Arjun: Disjuncture and difference in the global cultural economy. In: Theory, culture and society 7 (1990), 2, S. 295-310, hier S. 298.

³⁸³ Appadurai, Arjun, Stenou, Katerina: Sustainable pluralism and the future of belonging. In: World culture report: cultural diversity, conflict and pluralism (2000), S. 111-27, hier S. 115.

³⁸⁴ Auf die Formel einer „Crisis of Circulation“ greift Appadurai bereits im Kontext seiner Studie über die Zusammenhänge von Globalisierung und ethnischer Gewalt zurück: Ders., Fear of Small Numbers: An Essay on the Geography of Anger. Durham 2006, S. 29.

universities move less swiftly than, say, AK-47s, and why, globally, democracy is held in higher esteem than the American presidency.”³⁸⁵

Eine solches in Rechnung stellen verschiedener Formen der Zirkulation — und ihrer Konsequenzen —, gilt es auch für die unterschiedlichen Beschreibungsebenen der Szenen der Zuschauerschaft in Kobanê einzulösen. Es gilt hier zu fragen, welche Informationen, Ereignisse oder Bilder die Blicke jener Assemblagen von Angehörigen, freiwilligen Helfern, Reporten und Schaulustigen überhaupt imstande waren, vor Ort habhaft zu werden. Oder deutlicher, wie es in Steyerls Lecture-Performance „Eye Explosion“ formuliert wird: Was ließ sich vor Ort, an der türkisch-syrischen Grenze, sehen, erkennen und erfahren? Und warum ließ sich letztlich hiervon so wenig verstehen?³⁸⁶ Was bedeutet es, Kobanê als Ausdruck oder Szene jener *Krise der Zirkulation* aufzufassen? In dieser Szene lässt sich — noch einmal an den Begriffen Appadurais orientiert — die Erfahrung einer „Disjunktion“ („crisis of the disjunct relations between different paths and forms of circulation“) jener desynchronisierten Ströme von Waren, Zeichen, Affekten und politischer Entscheidungen nachvollziehen. Es handelt sich hierbei auch um die Erfahrung einer Krise des Wissens, insofern Kobanê jeder Position *außerhalb* zugleich jedwede Perspektive objektiver oder dokumentierender Beobachtung verwehrte. Aus dieser epistemologischen Unschärfe leitet sich jedoch die Ethik einer besonderen Erforschung dieser Situation ab.³⁸⁷ Warum zirkulieren Waffen schneller als Hilfsgüter entlang der Grenzen von Nationalstaaten? Welche Affekte und politische Entscheidungen lösen manche Handy- oder Drohnenbilder von grausamen Szenen aus? Und warum vermögen manche Bilder dieser Art komplexe politische und soziale Prozesse zu affizieren, andere wiederum nicht? Kobanê ließe sich, wie viele politische und humanitäre Krisen und Konflikte in der jüngeren Vergangenheit, als Beispiel für eine neue Ontologie medialer Ereignisse innerhalb globaler Bildsphären anführen, die uns auf andere Weise adressieren, oder präziser, bereits immer schon ethisch implizieren. Ethik, Politik und Ästhetik geraten unter dieser globalen Digitalisierungsbewegung in eine neue Konstellation, die nichtsdestotrotz auf den Rahmen der selben alten Konflikte und Strukturen kolonialer Nationalstaaten sowie ihrer Institutionen und Narrative zu reagieren hat.

Die Krise der Zirkulation bietet hier als Denkfigur die Möglichkeit neuer Formen der Kritik oder der Öffnung von Bedeutungsstrukturen. Steyerls Praxis soll im Weiteren als eine medienästhetische

³⁸⁵ Ders., *How Histories Make Geographies*, S. 69.

³⁸⁶ Dies zumindest räumt die Künstlerin im Rahmen ihrer Vorstellung hinsichtlich ihrer eigenen Erfahrung in der türkischen Grenzregion in der Nähe von Kobanê ein. Vgl. Steyerl, *Explode Explosion Eye*.

³⁸⁷ Appadurai, *Fear*, S. 30.

Erforschung einer, diese neuen digitalen Ontologien begleitenden, Relationalität, vorgestellt werden. Sowohl die filmischen Operationen und Anordnungen wie auch die spekulativen und postkinematografischen Verfahren derer sich in ihren Arbeiten bedient wird, reagieren auf oder gehen aus der oben beschriebenen *Krise der Zirkulation* immanent hervor. Der Wandel nicht nur der *Zirkulation von Formen*, sondern, weitreichender noch, derjenige der *Formen der Zirkulation* selbst, wirft Steyerls politische Filmästhetiken, ebenso wie die jüngeren Überlegungen Appadurais, auf den Zusammenhang von Materialität und Mediation zurück. Das Dokumentarische, über feministische und postkoloniale Denktraditionen perspektiviert und als Praxis eines „Relationalismus“³⁸⁸ und damit einer Praxis der Intervention und der „tief greifenden Verunsicherung“³⁸⁹ verstanden, stellt hierbei einen ersten Ansatz Steyerls dar, der nachgezeichnet werden soll. Diese Strategie wird daraufhin von Steyerls *dokumentarischen Anordnungen* zu ihren aktuelleren essayistisch-spekulativen Verfahren (*Zirkulationismus, diffraktionelle Lesart, Sf-Montage*) führen. Gemein ist diesen unterschiedlichen Zugriffen, so die Ausgangsthese der nun folgenden Überlegungen, eine relationale Bildpraxis, die Zirkulation bereits immer auch schon als eine Figur der Öffnung wendet: Öffnung politischer oder epistemologischer Demarkierungen, aber gerade auch Öffnungen des Bildes auf seine sozialen und medialen Umwelten (den Orten seiner Rezeption, Neuverteilung und Rekalibrierung). Implizit heißt dies, so die im Folgenden vertretene These, das dokumentarische Bild von den politischen und affektiven Kräften und Ökologien seiner Hervorbringungen und Zirkulation zu denken.

Für eine Tradition von FilmtheoretikerInnen und Cinephilen, der auch Serge Daney angehört, war das Bild, das filmische zumal, bei seinem Transfer vom Kino in die Bildsphären des Fernsehens, verdächtig geworden einen Spannungsverlust zu erleiden — komme es doch ohne Gegenschuss aus, der es der ästhetischen Beliebigkeit und Beiläufigkeit aussetzt. Diese Vorstellung ist wohl nirgendwo so deutlich formuliert worden wie in Daney's Unterscheidung von *Bild* und *Visuellem*.³⁹⁰

³⁸⁸ Hito Steyerl: Die Sprache der Dinge. In: transversal - eipcp multilingual webjournal, 06.2006, online: <http://eipcp.net/transversal/0606/steyerl/de>.

³⁸⁹ Dies.: Kunst oder Leben. Dokumentarische Jargons der Eigentlichkeit. In: Sabeth Buchmann, Helmut Draxler, Stephan Geene (Hrsg.): Film Avantgarde Biopolitik, Wien 2009.

³⁹⁰ „Die Unterscheidung, die ich zwischen dem ‚Bild‘ und dem ‚Visuellen‘ vornehme, ist pragmatischer Natur. Es erschien mir einfach nur praktisch, mich auf zwei verschiedene Worte zu beziehen. Das Wort „visuell“ taucht oft im Wortschatz der Presse und der „Chef-Layouter“ von Zeitungen auf. Das Visuelle bedeutet lesen und sehen in einem: es bedeutet zu sehen, was es zu lesen gibt. Jemand versteht die Presse zu lesen, sobald er das Visuelle in einer Zeitung sehr schnell zu entschlüsseln versteht, selbst wenn es sich wie bei Le Monde um eine Zeitung ohne Fotos handelt. Vielleicht gehen wir Gesellschaften entgegen, die immer mehr zu lesen verstehen (das heißt entschlüsseln, dekodieren, in einen Lesefluß kommen) und immer weniger zu sehen fähig sind. Ein „Bild“ nenne ich etwas, das sich noch immer auf eine Seherfahrung stützt, und ‚visuell‘ nenne ich die optische Bestätigung des Vorgehens von Mächten (technologischer, politischer, militärischer Art oder in der Werbung), das als Kommentar nur ein ‚Alles kapiert!‘ hervorrufen will. Offensichtlich betrifft das Visuelle die Sehnerven, jedoch entsteht dabei nicht sogleich ein Bild. Die Andersheit ist, so denke ich, unerläßliche

Mit Steyerls Verfahren, aber auch ihrer, im weitesten Sinne politischen Filmtheorie, ließe sich diese Vorstellung in ihr Gegenteil wenden. Das Bild erhält seine Spannung überhaupt erst aus der Berührung mit der sozialen Praxis und affektiven Resonanz, die man als das Visuelle bezeichnen kann. Politische Filmpraxis wäre dann ein Versuch, diesen Austausch-, Zirkulations- und Transformationsbewegungen vorübergehend einen Rahmen zu geben.

4.1 Von der Krise der dokumentarischen Repräsentation

4.1.1 Farbwechsel politischer Affekte

In „Zero Dark Thirty“ (2013), jenem Film, der sich als erste Hollywoodproduktion der Aufarbeitung der Suche und Tötung Osama Bin Ladens angenommen hat, demonstriert die Regisseurin Kathryn Bigelow, inwiefern für dieses Unterfangen der Blockbuster die adäquate filmische Form einer Inszenierung abgibt, der es sowohl um „tatsachennahe Schilderung“ als auch freie Figurendramaturgie zu tun ist. Dass sich in Bigelows Film gerade mit der Wahl der Form dennoch der Anspruch eines spezifischen sinnlich-empirischen Zugriffs auf historische Referenzen artikuliert, zeigt sich in zwei Szenen besonders deutlich, die einen semidokumentarischen Erfahrungszugang wählen.

Die filmische Diegese wird in „Zero Dark Thirty“ durch einen dichten akustischen Resonanzraum eröffnet, der für einen Zeitraum von zwei Filmminuten kein Bild, sondern die düstere Akustik der historischen Tonbandaufnahmen jener Notrufe aus dem World Trade Center freigibt. Aus den sonoren Tiefen dieses Schwarzbildes öffnet sich eine affektive Zone, von der aus der Film seine emotionale Tönung erhält und von der aus sich zugleich auch immer wieder die Grenze zwischen einem politischen und einem obsessiv-paranoiden Handlungsraum eindunkelt. Diese affektive Politik der Töne und Bilder entlädt sich in „Zero Dark Thirty“ einige Einstellungen später in den Darstellungen und teils sehr expliziten Inszenierungen von Folter. Eine Stärke des Films ist es dabei, zu zeigen, inwiefern diese Praxis des intensiven Verhörs, mehr und mehr Unbestimmtheit und Unschärfe anstelle von Sichtbarkeit und verlässlicher Informationen zu Tage fördert.

Bedingung für ein Bild. Danny, Serge: Vor und nach dem Bild, In: Documenta X, Das Buch zur Documenta X, Ostfildern-Ruit, 1997, S. 610-620, hier S. 610. Siehe auch zur Unterscheidung von Bild und Visuellem, ders., Montage unerlässlich. Der Krieg, der Golf und das Fernsehen In: Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen. (Hg.) Christa Blümlinger. Aus dem Frz. übers. v. Christa Blümlinger, Dieter Hornig & Silvia Ronelt, Berlin 2000.

Diese Unklarheit trägt sich in eine zweite semidokumentarische Form fort. Denn das entscheidende Aktionsbild des Films schließlich greift auf ein Crescendo aus zu nahen und dabei zu dynamischen Aufnahmen zurück, das den Einsatz von US-Navyseal-Soldaten bei der Tötung Osama Bin Ladens im pakistanischen Abbottabad in einer hektischen Fokalisierungs-Dramaturgie von auf Schulter und Helm geschnallten Kameras einfängt. In dieser Ästhetik Bigelows, die bereits immer zu nah an den Körpern haftet und sich selbst als „real visceral, raw immediate immersion“ begreift, ließe sich gerade in diesem ostentativ ausgestellten artifiziell-intensiven Erlebniskorridor der Gegenpol einer auf Distanz und Kontext setzenden dokumentarischen Berichterstattung ausfindig machen.³⁹¹ Zumal das Experimentieren mit der visuellen in dieser Szene sogar noch einen weiteren Schritt in diese Richtung geht, wenn sie im ständigen Wechsel zwischen einem undurchdringlichen Schwarz von Nachtbildern und dem konturlosen und fluoreszierenden Grün von Nachtsichtgeräten alterniert. Bigelows Inszenierung bedient sich einer visuellen Konvention, deren Etablierung ungefähr mit den politisch-medialen Ereignissen des 11. September zusammenfällt und zu der sich ein ganzes Arsenal semidokumentarischer Codes zählen lassen. Hierzu gehören die in der Inszenierung von Krieg und Gefechten mittlerweile kaum noch wahrnehmbaren, da stark konventionalisierten, Effekte des Tunnelblicks, der elektronischen Bildstörung, Shackycamera-Schnittfolgen und eben immer wieder die in grün getauchten Aufnahmen von Infrarotbildern.

Wirkungsvoll ist die extreme Modulation des Filmbildes über Ton, Farbe und Rhythmus im Falle der Beispiele von „Zero Dark Thirty“ zumindest dort, wo diese Abstraktions- oder Verfremdungseffekte eben auf Konventionen anspielen, denen auch dokumentarische Formate unterworfen sind. Denn auch im Zusammenhang der Zirkulation von als dokumentarisch wahrgenommen Bildern lassen sich Parallelen zwischen Prozessen der Abstraktion (elektronische Signalspuren, Bildauflösung, Kompressionsfehler, Glitcheffekte etc.), affektiver Kalibrierung und Echtheitsansprüchen beobachten, die in den 2000er Jahren Ästhetiken hervorgebracht haben, die sich mal in Genrefilmen, mal in Fernsehbeiträgen oder Youtube-Clips realisieren. Aus dem diskursiven Umfeld dieser Beobachtungen und den Erfahrungen mit zirkulierenden digitalen Aufnahmen globaler Krisen gehen auch einige medien- und dokumentarfilmtheoretische Essays Steyerls hervor.

Der Krieg, so ließe sich zuspitzen, ist selbst zu einem videografischen Pattern geworden. Und wie in dem Film „In The Valley of Elah“ verbürgt sich die Echtheit dokumentarischer Artefakte (wie das im Zentrum dieses Films stehende Handvideo) zumeist über ein verpixelttes, grobkörniges Raster,

³⁹¹ In diesen Begriffen beschreibt Bigelow die Ästhetik ihrer Filme: „'Locker' Players“, Interview mit Jeffrey M. Anderson, 15. Juni, 2009, online unter: <http://www.combustiblecelluloid.com/interviews/kathrynb.shtml>.

das lediglich noch ein zittriges farbiges Camouflage-Muster, eben ein Artefakt digitaler Bildlichkeit hinterlässt. Steyerls Einsatz beginnt also genau hier, an den Übergängen von Prozessen der Abstraktion und Dokumentation. Über eine, auf dem Nachrichtensender CNN im Jahr 2003 ausgestrahlte Aufnahme eines militärischen Manövers, die mit der Kamera eines Mobiltelefons aufgenommen wurde, bemerkt Steyerl, den Zusammenhang von Auflösung und Wahrheitsanspruch kommentierend, „the more real it got, the more abstract it would look like.“ Mit Steyerls Theorie dokumentarischer Formen lässt sich dieses Paradox als ein neues Ausräumen der ästhetischen Erfahrung dokumentarischer Formen zwischen den Polen Affekt und Repräsentation beschreiben. Die politische und ethische Reichweite von Dokumentarismen, wie sie z.B. seit den 2000er Jahren vermehrt im Kunstfeld anzutreffen sind, markieren einen der wichtigsten Ausgangspunkte von Hito Steyerls Arbeit. In Theorie- und Filmbeiträgen verfolgt die Künstlerin diesen dichten Diskurs an die Grenzbereiche unterschiedlichster Künste, Medien und Institutionen. Die Entscheidung, eine Theorie des Dokumentarischen weder von der eigenen dokumentarischen Praxis zu trennen, noch in ihr aufgehen zu lassen, ist dabei eine dem Gegenstand geschuldete Entscheidung. Ist es doch gerade eine gewisse Arbeitsteiligkeit zwischen Reflexion und Erfahrung, derer sich ihre Kritik annimmt und daher in der eigenen Praxis zu entledigen sucht.³⁹²

Ihr Buch „Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld“ (Aufsatzsammlung, 2008), sowie zahlreiche online über die Seite des „European Institute for Progressive Cultural Policies“ veröffentlichte Artikel umreißen und bündeln dabei jene Paradoxien, die dem ambigen Status von Bildern als Dokumenten oder Zeugen seit jeher anhaften. Steyerls theoretische Perspektive blickt auf eine sich bis in die 1920er Jahre erstreckende Debatte um den Wirklichkeitsbezug von Dokumenten in journalistischen, juristischen oder historischen Zusammenhängen zurück.³⁹³ Die Umrisse ihrer Theorie des Dokumentarischen zeichnen sich gerade durch eine Neuperspektivierung dieser anhaltenden Verhandlung der Unterscheidung (und Unterscheidbarkeit) von Realität und Fiktion im Kontext jener durch medienkulturellen Wandel hervorgerufenen Zäsuren der letzten Jahre ab.

³⁹² In einer wiederkehrenden Anekdote positioniert Steyerl das eigene Verhältnis von filmischer und theoretischer Arbeit gerade vor dem Hintergrund digitaler Kulturen neu: rücken Bild und Text doch mittlerweile nicht nur in künstlerischen und konzeptuellen Versuchsanordnungen zusammen, sondern teilen schlicht bereits die selben materiellen Bedingungen digitaler Codes. Vgl. „Die Darstellung von Geschichte ist immer politisch“ Gespräch mit Hito Steyerl. Interview geführt von Klaas Dierks, 20.2.2015, online unter: <http://www.nachdemfilm.de/content/die-darstellung-von-geschichte-ist-immer-politisch> (gesehen am 17.02.2016).

³⁹³ Vgl. hierzu insbesondere Steyerls Analyse von Interviewtechniken, wie sie insbesondere zur dokumentarischen Beglaubigung und Inszenierung von Zeugenberichten eingesetzt werden. Steyerl stellt sowohl Zeugenaussagen als auch Interviewszenen in eine Reihe mit von Michel Foucault beschriebenen Wahrheitstechnologien. Hito Steyerl: „Können Zeugen sprechen? Zur Philosophie des Interviews“. In: Dies., Die Farbe der Wahrheit, S.17-25, hier S. 19.

Doch welchen Verschiebungen zwischen faktischen und erfundenen Realitäten gilt es in diesem Zusammenhang Rechnung zu tragen? Dokumentarische Praktiken lassen sich nicht losgelöst von der Materialität ihrer Medien beschreiben. Nicht zuletzt ist ihre Faktizität in dieser medialen Materialität grundiert. Die in „Die Farbe der Wahrheit“ entworfene Theorie trägt diesen Bedingungen Rechnung. Es ist eine Theorie, die das Aufkommen neuer, politischer dokumentarischer Formen mit der Entstehung temporärer, affektiver Öffentlichkeiten entlang der Geschichte(n) audiovisueller Medien engführt. Hierbei entsteht jedoch keineswegs eine Narration, die Technik- und Mediengeschichte zu alleinigen historischen AkteurlInnen dieses Umbruchs macht. Denn neben der Geschichte ihrer Medien begreift Steyerls Ansatz das Dokumentarische als in eine Geschichte von historischen Wahrheitsregimes eingetragen. Die dokumentarische Form lässt sich nicht, so eine Konsequenz dieser Lesart, jenseits der Prozeduren, Apparate und Techniken beschreiben, mit deren Hilfe eine Institution wie der Nationalstaat die Wahrheit über ein Subjekt oder eine Gruppe von Subjekten spricht, zeichnet, oder ins Bild setzt.³⁹⁴

Eben die Prozeduren und Regimes der Wahrheit und mit ihnen die dokumentarische Form selbst befinden sich in einer Krise. Doch auf welcher Ebene und bedingt durch welche historischen Dynamiken macht Steyerl die Krise der dokumentarischen Repräsentation fest? Zumal die Rede von der Krise der Repräsentation selbst eine gewissen Tradition in den ästhetischen und politischen Theorien und Philosophien des 20. Jahrhunderts aufweist.³⁹⁵

Die durch digitale Medientechnologien hervorgerufenen Veränderungen haben innerhalb des Diskurses um dokumentarische Formen ein anhaltendes diskursives Ringen um die Grenzen und Übergänge dieses *fuzzy concepts* zur Wirklichkeit provoziert. Die Perspektive von „Die Farbe der Wahrheit“ setzt nun dort ein, wo sich in anderen gegenwärtigen Bestimmungen des Dokumentarischen noch eine Art Minimalkonsens bestimmen ließe. Die Rede ist hier von der Konzeption des Dokumentarischen als Repräsentation selbst, wie es zum Beispiel Bill Nichols in seiner einflussreichen „Introduction to Documentary“ formuliert:

„Were documentary a reproduction of reality, these problems would be far less acute. We would then simply have a replica or copy of something that already existed. But documentary is not a reproduction of reality, it is a representation of the world we already occupy. It stands for a particular view of the world, one we may never have encountered before even if the aspects of the world that is represented are familiar to us. We judge a reproduction by its fidelity to the original — its capacity to look like, act like, and serve the same purposes as the original. We judge a representation more by the nature of the pleasure it offers, the value of

³⁹⁴ Zum Verhältnis von Dokumentarismus und einer „Politik der Wahrheit“ (im Foucaultschen Verständnis) siehe: Hito Steyerl: Phantom Truck. Die Krise der dokumentarischen Repräsentation. In: Dies., Farbe der Wahrheit, S.113-121.

³⁹⁵ Ebd. 119 f.

the insight or knowledge it provides, and the quality of the orientation or disposition, tone or perspective it instills. We ask more of a representation than we do of a reproduction."³⁹⁶

Steyerls Position mag zumindest in einem gewissen Kontrast zu Nichols theoretischer Bestimmung gelesen werden und so bestehen wesentliche Abstände an entscheidenden Stellen der beiden Entwürfe: „Das dokumentarische Bild repräsentiert vielleicht.“³⁹⁷, so lautet eine zunächst unentschieden klingende Aussage in „Die Farbe der Wahrheit“. Problematisch ist die Bestimmung des dokumentarischen Filmbilds für Steyerl dabei nicht allein aus medientheoretischen Überlegungen heraus. Vielmehr von einer theoriepolitischen Warte aus hieße es, sowohl die Handlungsmacht als auch die Logik affektiver Adressierung dokumentarischer Formen nicht zu unterschätzen, sofern man dokumentarische Praxis über den Repräsentationsbegriff bestimmt. Zugespißt formuliert ließe sich mit Steyerl einwenden, dass die Konzeption des Medienbildes als Repräsentation selbst eine bestimmte, historisch gewachsene Fiktion einer modernen Wahrheitspolitik markiert, die unter den medialen und affektiven Ökologien des 21. Jahrhunderts nicht mehr umstandslos erzählbar ist. Bedarf es zur Repräsentation nicht einer notwendigen Distanz bzw. Abstands um eine Perspektive, oder in den Worten Nichols, „a particular view of the world“ einnehmen zu können? Liegt nicht hierin die Aufgabe oder zumindest die am häufigsten herbeizitierte Vorstellung von Repräsentationen, nämlich als Stellvertreter („it stands for“)? Wie steht es jedoch um jene bereits beschriebenen „abstrakten Dokumentarismen“? Bilder, die wie z.B. jene von Steyerl beschrieben verpixelten CNN-Bilder selbst nichts mehr als Farben, Intensitäten oder Affekte frei geben. Entsprechen diese nicht identifizierbaren Bildobjekte, auf denen nicht mehr als eine Irritation ihrer Zeichenoberfläche dokumentiert und vernehmbar ist, einer anderen Logik? Eben deshalb lautet die Einschätzung Steyerls: „Das dokumentarische Bild repräsentiert vielleicht. Es vergegenwärtigt jedoch auf jeden Fall seinen eigenen Kontext: Es bringt ihn zum Ausdruck.“³⁹⁸ „Ausdruck statt Repräsentation“³⁹⁹ lautet daher das theoriepolitische Gegenangebot. Prozesse der Dokumentation und Abstraktion verschränken sich zusehends — wenn auch nicht nahtlos — und bilden neue epistemologische Ordnungen audiovisueller Formen heraus:

„Die abstrakten Pixel, die über den Fernsehschirm wabern, sind der kristallklare Ausdruck einer Zeit, in der der Zusammenhang der Bilder mit den Dingen fragwürdig geworden ist und unter Generalverdacht steht. Sie dokumentieren die Ungewissheit der Repräsentation ebenso sehr wie ein Stadium der

³⁹⁶ Nichols, Bill: Introduction to Documentary, Bloomington 2001, S. 20 f.

³⁹⁷ Hito Steyerl: „Die Dokumentarische Unschärferelation. Was ist Dokumentarismus?“. In: Dies., Farbe der Wahrheit, S. 7-17, hier S. 15.

³⁹⁸ ebd.

³⁹⁹ ebd. S. 15.

Visualität, das durch mehr und mehr Bilder definiert wird, auf denen weniger und weniger zu sehen ist.“⁴⁰⁰

Die Geste der Aufbewahrung, die dokumentarischen Formen bisher wesensmäßig eingeschrieben schien, ist nun keineswegs in den neuen digitalen, zur visuellen Abstraktion tendierenden Bildern vollends aufgekündigt. Stattdessen verlagert sich diese Geste, so die Beobachtung Steyerls, nun jedoch tendenziell auf die Ebene der Form: „Die Form ihrer Konstruktion stellt das reale Abbild ihrer Bedingungen dar“.⁴⁰¹ Anders formuliert, das dokumentarische Bild zeigt den Prozess seiner Entstehung an sich selbst auf und dokumentiert den Kontext und die Bedingungen seiner Herstellung in und als Form — so opak und rätselhaft sie auch scheinen mag. Doch welche Form von Zeugnis und Aussagekraft geht von einem Dokument aus, auf dem Inhalt und Form, Darstellung und Dargestelltes oder Signal und White Noise nicht mehr zu unterscheiden sind? Und welche Konsequenzen hat dies für die politischen Dimensionen dokumentarischer Praktiken? Der „Unschärferelation des modernen Dokumentarismus“ kommt hierbei in Steyerls Überlegungen eine entscheidende Bedeutung zu.

Die *dokumentarische Unschärferelation* ist zunächst in einem wörtlichen Sinne zu verstehen: als ambiges Bildobjekt oder diaphane und undurchdringliche Flächigkeit. Neben dieser ästhetischen und epistemologischen Barriere des Blicks, setzt sich die Unschärferelation aber zugleich an die Stelle einer anderen Beziehung, nämlich jener zwischen Bild und Welt oder Bild und Gegenstand ein. Hier tritt sie in Konflikt mit einer auf Konventionen beruhenden, sprich repräsentationalen Logik der Verbindung zwischen Ding und Zeichen. Die Unschärferelation lässt den „Zusammenhang der Bilder mit den Dingen fragwürdig“ erscheinen.⁴⁰²

Ein aus Steyerls Theorie zu gewinnender *shift* besteht daher darin, das dokumentarische Bild selbst als eine materielle und dinghafte Relation zu denken. Aber auch das repräsentationale Verhältnis wäre nun jedoch keineswegs obsolet geworden. Es bezeichnet nun jedoch weniger einen medien- oder zeichenontologischen Zustand, als vielmehr die Praxis einer konkreten Politik. Die Herausforderung besteht daher im Anschluss an Steyerl darin, nach den Effekten einer Transformation der Politik der Repräsentation zu fragen. Das Unschärfeprinzip bezeichnet indes auch eine Ökonomie von Zweifel und Ungewissheit, die sich direkt aus einer Erschütterung gegenwärtiger Produktionen von Evidenz und Wahrheit ableitet. Die „aufgeregte Unschärfe“ des

⁴⁰⁰ ebd. S. 15

⁴⁰¹ ebd.

⁴⁰² ebd.

Dokumentarischen ist hernach Symptom dieses Wandels, oder mit dem Philosophen Brian Massumi gewendet, Ausdruck eines Farbwechsels politischer Affekte.⁴⁰³

4.1.2 Dokumentarische Unschärferelation

Jene verpixelten Bilder, die unter den Bedingungen von Kriegen und Globalisierung mehr und mehr zur Regel werden, weisen über jüngere medientechnologische Entwicklungen hinaus, und daher auf eine epistemologische Unschärfe dokumentarischer Bilder *per se* hin.⁴⁰⁴ Als politische, epistemologische und ästhetische Kategorie fungiert Unschärfe daher als vielschichtige Denkkategorie, derer sich Steyerl bedient, um den konzeptuellen Sackgassen jener Positionen zu entgehen, welche die politische Kraft dokumentarischer Formen an eine Politik der Repräsentation binden.⁴⁰⁵ Hierbei lassen sich die Impulse, die von diesem Konzept für Steyerls Theorie dokumentarischer Form ausgehen, auf drei ineinandergreifende, medienästhetische Dimensionen hin engführen: Innerhalb medienhistorischer Figurationen des Bildes dient Unschärfe als Kategorie der Auflösung und Kompression und dies in technologischer und sozialer Perspektive. Unschärfe hingegen als eine unhintergehbare Unbestimmtheit des Bildes zu verstehen, öffnet das Verhältnis von Dokument und Geschichte auf eine ethische *Arbeit am Bild* (Georges Didi-Huberman) für eine historiografische Perspektive. Hieran schließt zuletzt das Verständnis der Unschärfe als Schleier oder Schutz unmittelbar an. Ein Freiraum, der angesichts einer Politik der Wahrheit, in die dokumentarische Prozeduren historisch verstrickt sind, von entscheidendem Charakter ist.

Zunächst zum Verständnis der Unschärfe als Effekt der Auflösung. Die Verbreitung von tragbaren Video- und *Consumer Cameras* markiert für Steyerl zweifelsohne einen wesentlichen mediengeschichtlichen Schritt in Richtung der von ihr beschriebenen gegenwärtigen, anhaltenden Krise der dokumentarischen Repräsentation. Unter dem Stichwort des „DV-Realismus“ beschrieb Lev Manovich bereits vor einigen Jahren, den Beobachtungen Steyerls ähnelnd, ein Versprechen auf Unmittelbarkeit, das sich seit den ersten Beobachtungsfilmen der Brüder Lumière immer wieder aus den Dynamiken zwischen Künsten und *modernen* Medien- und Telekommunikationstechnologien (vom Frühen Kino über „Reality TV“ bis hin zu Webkameras und Chatprogrammen) Bahn gebrochen habe. Manovich stellt heraus, dass sich diese Entwicklung nicht als „linearer Marsch“ der Mediengeschichte beschreiben lasse, an dessen Ende sich ein technologisch gestützter Realismus der Darstellung auffinden ließe. Stattdessen verstehe er das

⁴⁰³ ebd. S. 14

⁴⁰⁴ ebd.

⁴⁰⁵ Steyerl, *Sprache der Dinge*, S. 124.

Aufkommen ästhetischer Techniken und Stile (wie dem DV-Realismus) als eine Aktualisierung „ästhetischer Impulse, die es bereits in der Vergangenheit gab“.⁴⁰⁶ Jene ästhetische Erfahrung der Unmittelbarkeit, die von dem Dokumentarstil mobiler Videokameras ausgehe — wie sie u. a. in den späten 1990er Jahre im Umkreis der Dogma 95-Gruppen erprobt wurden — bestimmt sich in Manovichs Lesart zugleich als medienästhetischer Reflex auf die Digitalisierungsprozesse des Kinos. Vorgelagert sei den auf Realismus und Authentizität zielenden ästhetischen Experimenten, in denen der Purismus der medialen Produktionsbedingungen stets spürbar blieben, ein Bedürfnis nach Unmittelbarkeit. Dieses Spiel mit einer Ästhetik der Unmittelbarkeit findet im DV-Realismus einen Ausdruck, der seinerseits bereits als Reaktion auf sein *besser budgetiertes Gegenüber* ist, also jenen kostspieligen digitalen Spezialeffekten und Nachbearbeitungen, wie sie seit den 1990er Jahren zum technischen Repertoire von Musikvideos und Blockbuster-Filmen zählen.

Im Konzept der Unschärferelation Steyerls kommen diese beiden Pole, oder genauer, Reflexe des Digitalen zusammen und bilden einen dokumentarischen Affekt eigener Qualität: die geringe Auflösung der einfachen, dafür volatilen Form und die pulsierenden, auf Unmittelbarkeit zielenden Oberflächen von Spezialeffekten haben im dokumentarischen Bild eine neue Wahrnehmung verdichtet. In ihr verbindet sich Abstraktes und Faktisches auf eigentümliche Weise, während sich in der Folge eine „Verschiebung vom dokumentarischen Sehen zum dokumentarischen Fühlen“ vollzieht.⁴⁰⁷ Die dokumentarische Qualität dieser neuen affektiven Ordnung entfaltet sich daher jenseits der Frage, was ein Bild überhaupt sichtbar werden lässt, wie dies Steyerl mit Bezug auf die bereits erwähnten CNN Bilder aus dem zweiten Irakkrieg festhält, die ihr zugleich auch als Schlüsselszene ihres Entwurfs dient:

„In der Tat: Auf den Bildern war kaum etwas zu sehen. Wegen mangelnder Auflösung sahen sie aus wie grüngraue Farbflächen, die sich langsam über den Bildschirm schoben. Sie ähnelten entfernt einem militärischen Tarnanstrich. Abstrakte Kompositionen, deren Ähnlichkeit mit dem, was sie darstellen sollten, nur noch zu erraten war.“⁴⁰⁸

Bilder, die kaum etwas zu erkennen geben, und doch von den Umständen ihrer eigenen Entstehung zeugen, sind keineswegs nur ein Phänomen digitaler Bildwelten. Die dokumentarische Form, auch wenn sie zu einer abstrakten Farbtafel gerät, kann Ausdruck des Wandels medialer Bedingungen und politischer Verhältnisse sein.

⁴⁰⁶ Lev Manovich, „Vom DV-Realismus zur Universellen Aufzeichnungsmaschine“. In: Ders. *Black Box — White Cube*. Merve 2005, S. 145-170, hier S. 147.

⁴⁰⁷ Steyerl, Dokumentarische Unschärferelation, S. 13.

⁴⁰⁸ Ebd. S. 7.

Eine orange-rote Tafel mit der Aufschrift „Direktübertragung“ kann hier als ein berühmtes Beispiel für die Farbe eines politischen Affekts gelten, in dem die Krise elektronischer Bildübertragung mit der Krise und Auflösung einer politischen Abstraktion von Gemeinschaft historisch einherging. Steyerl führt diese Bildstörung aus Harun Farockis und Andrei Ujica *Videogramme einer Revolution* (1992) als Beispiel an. Der Film rekonstruiert wie der farbige Zwischentitel an die Stelle einer Fernsehübertragung einer Rede Nicolae Ceaușescu tritt und somit somit das „offizielle Bild“ der Führung der Kommunistischen Partei Rumäniens unterbricht. An seine Stelle tritt das „Bild der Straße“ und des Umsturzes, wie es in dem die politischen und medialen Inszenierungen der rumänischen Revolution von 1989 untersuchenden Film lautet. Die Unschärfe des Dokumentarischen zeigt sich hier als Auflösungserscheinung eines politisch-medial zentral geschalteten Bild- und Übertragungs-Dispositivs.⁴⁰⁹

Für die sich hier andeutenden vernetzten Praktiken einer politischen Gegenöffentlichkeit reserviert Steyerl das Stichwort *Camcorder-Revolution*, womit auch ein Prozess der Privatisierung und Deregulierung der Mittel der Produktion und Zirkulation dokumentarischer Praxen angesprochen ist.⁴¹⁰ Eben hier treffen sich Steyerls Beobachtungen einmal mehr mit Manovichs früherer Prognose, dass die neuen Veränderungen eines *DV-Realismus* eine neue „soziale Granularität“ hervorbringen würden.⁴¹¹ Steyerl versteht ihrerseits die dokumentarische Form als affektive Artikulation neuer Öffentlichkeiten und sozialer Kompositionen, wenn sie schreibt:

„Die avanciertesten dokumentarischen Formen artikulieren neue Formen von Öffentlichkeit vor allem auf der Ebene ihrer Form. Denn sie stellen nicht nur mögliche Foren dieser Öffentlichkeit dar — sondern sind selbst, in ihrer materiellen Anordnung, als Artikulation zu verstehen, die neue Formen sozialer Komposition greifbar machen und vorwegnehmen.“⁴¹²

Mit dem Begriff der Komposition ist nun auch ein entscheidendes Stichwort für die Bedeutung der dokumentarischen Unschärfe als *konstitutive Unbestimmtheit* angesprochen. Steyerl knüpft hier an den sich seit den 1980er Jahren entwickelnden Erinnerungsdiskurs in den Kultur- und Geschichtswissenschaften an, der sich u.a. in der Figur der Zeugenschaft verdichtet.⁴¹³ Inwiefern das Verhältnis geschichtswissenschaftlicher Forschung zu Bilddokumenten und Bildzeugen gerade im Hinblick auf das Fehlen eines ethisch avancierten Begriffs des Dokumentarischen noch bis in die

⁴⁰⁹ Vgl. Steyerl, *Phantom Truck*, S. 115.

⁴¹⁰ Ebd.

⁴¹¹ Manovich, *DV-Realismus*, S. 149.

⁴¹² Steyerl, *Öffentlichkeit ohne Öffentlichkeit*, S. 137.

⁴¹³ Vgl. zu einer Verbindung von Zeugenschaft und literaturwiss. Traumtheorie: Shoshana Felman / Dori Laub (Hg.), *Testimony - crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*, New York 1992; LaCapra, Dominick: *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*, Ithaca 1994.

Frühen 2000er Jahre als höchst problematisch einzuschätzen ist, lässt sich aus Georges Didi-Huberman berühmter Studie *Images malgré tout* (2003) lernen, die überdies selbst Einfluss auf die Theorie Steyerls ausgeübt hat.

Didi-Huberman beschreibt hier die Geschichte von vier Fotografien, die Mitglieder der Sonderkommandos im Konzentrationslager Auschwitz-Birkenau aufnahmen und die zu den wenigen erhaltenen Bildern gehören, welche von Lagerinsassen selbst erstellt wurden. Didi-Hubermans Versuch besteht nun darin, zum einen die *unwahrscheinliche* Existenz dieser Bilder in ihren ethischen Dimensionen und Konsequenzen zu rekonstruieren: Hierzu gehört der sehr präzise Eindruck der Vernichtung, den sie als Sequenz zu vermitteln imstande sind; die Anstrengung, welche diese Serie von Aufnahmen und das wiederholte Betätigen des Auslösers von ihrem Fotografen abverlangte, an einem Ort, wo das Herstellen von Bildern unmittelbar den Tod bedeutete. Auf den Bildern ist die Dringlichkeit dieses Unterfangens dokumentiert, lassen sie doch über Blickwinkel und Kader rekonstruieren, dass ihr Zustandekommen *trotz allem* ein Zurücktreten ihres Fotografen in den dunklen, und daher Schutz vor Beobachtung bedeutenden Raum einer Gaskammer beinhaltet haben musste — „eine schreckliche Paradoxie“.⁴¹⁴ Es ist diese Aporie lebendiger Zeugenschaft, die in den Bildern als ein Akt der Rahmung des „Unvorstellbaren“ selbst anwesend ist.

Doch Didi-Hubermans Erläuterungen beschränken sich nicht nur auf diesen der Unvorstellbarkeit entrissenen Bildakt. Denn die vier Bilder dokumentieren auch jene Anstrengungen, die der Geste ihrer Aufnahmen noch folgen sollten: so hinterließ der Transport der heimlichen Aufnahmen in einer Zahnpastatube Spuren und Unschärfen in dem Film. Die Beseitigung dieser Spuren und die unzähligen Versuche, die Bilder im Verlauf ihrer Exegese und Ausstellung zu retuschieren und zu beschneiden, um die auf ihnen erhaltenen Informationen von — durch die Bedingungen ihrer Aufnahmen oder Transports entstandenen — „Dunkelzonen“ zu befreien, kommen für Didi-Huberman einem gleichermaßen „formalen, historischen, ethischen und ontologischen Eingriff“ gleich, der die Bilder eben als Träger von Informationen (Repräsentation) und nicht als Ereignisse eigene Ranges behandelt.⁴¹⁵

Man kann diese Versuche, sich der Unschärfe und dunklen *Randzonen* des Bildes zu entledigen, als historiografischen Reflex lesen, der einen ungetrübten Eindruck der Validität einer Quelle, Spur oder Information herzustellen versucht. In der Kritik dieser Praxis, die auf dem fundamentalen

⁴¹⁴ Didi-Huberman, Georges: *Bilder trotz allem*. München 2007, S.26 f. Hierzu auch Steyerls Relektüre: Steyerl, *Können Zeugen sprechen?*, S. 22-24.

⁴¹⁵ Didi-Huberman, *Bilder trotz allem*, S. 61.

Missverständnis dessen beruht, wie sich das historiografische Potential des Bildes entfalte, begegnen sich Didi-Hubermans und Steyerls Positionen auf engste.

Die dokumentarische Unschärferelation entspricht jenem *Spielraum der Unbestimmtheit*, den Didi-Huberman in den dunklen Randzonen der vier Aufnahmen ausmacht. Denn was dieser Spielraum zunächst erfordert, oder präziser einfordert, ist die Zeit verschiedener Lektüren selbst. Die vier Bilder besitzen aufgrund des Umstandes, dass ihnen jedwede Beschriftung ermangelt, lediglich eine streitbare Chronologie. Sie in einer *tragfähigen Abfolge* anzuordnen bedeutet auch, so die entscheidende These Didi-Hubermans, das Bild nicht als ein Bild des Ganzen zu behandeln, d.h. in eine „Totalität“ zu überführen, sondern das *Bild als Montage* beschreiben zu lernen. Aus der Suspension und dem Aufschub der Zeit kann daher eine Geste der Rückerstattung folgen, die darin besteht, das Bild in eine *tragfähige Konstellation* zu rücken. Erst diese Praxis der Relationierung ermöglicht überhaupt einen sinnvollen Zusammenhang zwischen Bild und Geschichte.

„Sich ein Bild zu machen, erfordert schließlich eine Arbeitsanstrengung: die Zeit für eine *Arbeit an den Bildern*, die sie in einer unablässigen Folge von Kollisionen oder Verbindungen, Brüchen oder Verwandlungen in Beziehung zueinander setzt. Unser eigenes Wissen, unsere eigene Denktätigkeit sind von dieser Arbeit geprägt.“⁴¹⁶

Es ist ein komplexer zeitlicher Vektor, der sich hier öffnet und der das Bild als Konstellation des Vergangen beweglich hält für eine noch kommende Auseinandersetzung. Zweifelsohne gehören die vier Bilder aus Auschwitz nun, auch wenn ihnen konstitutiv ein Moment visueller Abstraktion innewohnt, einer anderen Ethik des dokumentarischen Bildes an, als jene von Steyerl beschriebenen Formen, die bereits in Abstraktion und Affekt umgeschlagene Ereignisse sind.

Und doch liegt ihr Gemeinsames wohl tatsächlich in dem *Spielraum der Unbestimmtheit*, der aus jedem dokumentarischen Bild ein potentiell Gegenbild macht. Die vier Bilder aus Auschwitz bringen eine andere Wahrheit in Stellung, die auch eine andere Wahrheit des Bildes ist.⁴¹⁷ Diese richtet sich gegen eine visuelle und epistemische Gewalt, die in Auschwitz, trotz Bildverbots ihren Ort in zwei Fotolaboren besaß. 40.000 Negative sind aus diesem Archiv unversehrt zurückgeblieben, und sie geben Auskunft über eine Politik der Wahrheit des Dokumentarischen — so ließe sich im Anschluss an Steyerl formulieren —, die sich in Registrierungsverfahren, polizeilichen Blickregimen und *medizinischer Ikonografie* artikulierte.⁴¹⁸

⁴¹⁶ Ebd. S. 171.

⁴¹⁷ Siehe zum Zusammenhang von Wahrheit, Bild und Montage die Kontroverse um die Bildstrategien Claude Lanzmanns und Jean-Luc Godards in dem Kapitel „Das Bild als Montage“, ebd. S. 173-213.

⁴¹⁸ Vgl zur „Dokumentation von Auschwitz“ und der dortigen Praxis der „Registrierungsverfahren“, ebd. S. 42-44.

Eben von hier aus lässt sich die dokumentarische Unschärfe als Schutz, Schleier oder auch Strategie der Ablenkung beschreiben. Das unkenntlich und diaphan gewordene Bild operiert innerhalb einer Politik der Wahrheit und lässt sich nicht losgelöst von selbiger betrachten. Ebenso lassen sich dokumentarische Wahrheitsverfahren, wie sie der Film seit jeher einsetzt, nicht von jenen Prozeduren der Wahrheit lösen, wie sie von staatlichen und administrativen Institution eingesetzt werden. In früheren Beiträgen hat Steyerl daher versucht, diese Dimension dokumentarischer Praxis mit dem Begriff der „Dokumentalität“ näher zu bestimmen. *Dokumentalität* knüpft gleich auf zweifache Weise an ein Foucaultsches Verständnis an. Das Konzept der *Dokumentalität* verknüpft die Theorie der Techniken der Wahrheit mit jenen der Regierung, die Foucault im Begriff der *Gouvernementalität* verdichtete. Beide bilden eine „Schnittstelle“ in der Hervorbringung und Verwaltung des Subjekts, wie auch die von Steyerl angesprochenen dokumentarischen Formen:

„Diese Schnittstelle zwischen *Gouvernementalität* und dokumentarischer Wahrheitsproduktion kann als „Dokumentalität“ bezeichnet werden. Dokumentalität beschreibt die Durchdringung einer dokumentarischen Wahrheitspolitik mit übergeordneten politischen, sozialen und epistemologischen Formationen. Dokumentalität ist der Umschlagpunkt, an dem Formen dokumentarischer Wahrheitsproduktion in Regierung umschlagen – oder umgekehrt. Sie beschreibt die Komplizität mit herrschenden Formen einer Politik der Wahrheit ebenso wie sie eine kritische Haltung gegenüber diesen Formen beschreiben kann.“⁴¹⁹

Der Übergang von diesen Prozeduren der Wahrheitsproduktion zu Techniken, wie sie auch in gängigen Dokumentarfilmen zum Einsatz kommen, sind fließend. Dokumentarische Formen, denen ein Rest an Unbestimmtheit oder Unschärfe anhaftet, mobilisieren in der Form, so könnte man Steyerls Argumentation zusammenfassen, selbst einen Widerstand gegenüber einem allumfassenden „biopolitischen Realismus“, der historisch auch tief mit einer europäischen Geschichte der Herstellung und gleichzeitigen Ausgrenzung des Anderen verwurzelt ist. Hieran lässt Steyerl keinen Zweifel, wenn sie auf die Ursprünge einer Geschichte der Dokumentalität im Faschismus und Kolonialismus verweist:

„Denn dokumentarische Bilder stehen mit Technologien der Kontrolle, Überwachung, Normalisierung und anderen polizeilichen Techniken in historischem Zusammenhang. Koloniale oder faschistische Regimes brachten ihre eigenen „Dokumentalitäten“ hervor, die eng mit ethnografischen Blickregimes, der Produktion rassistischen Wissens und militärischen Technologien verbunden waren. Weltweit zirkulierende Fotografien von Kolonialvölkern trugen zur Verbreitung von kolonialem ‚Wissen‘ bei, ebenso wie faschistische „Dokumentalitäten“ bemüht waren, unter anderem sowjetische Kriegsgefangene als „Untermenschen“ erscheinen zu lassen.“⁴²⁰

⁴¹⁹ Steyerl, Hito: „Politik der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld“, in: Die Springerin, Hefte für Gegenwartskunst, online unter: <http://www.springerin.at/dyn/heft.php?id=36&pos=1&textid=1353&lang=de>.

⁴²⁰ Ebd.

In einer in der Geschichte dokumentarischer Formen wohl unvergleichlichen Geste hat Harun Farocki diese Allianz zwischen einer kolonialen Politik der Sichtbarkeit und dem Medium der Fotografie – wie bereits oben beschrieben – desavouiert.⁴²¹ In einer Einstellung aus *Bilder der Welt* hält Farocki seine Hand über die Fotografie einer algerischen Frau aus dem Jahr 1960. Die Hand verdeckt die Mundpartie der Frau auf diesem Foto, das von einem französischen Soldaten einer Abteilung der Registrierung und Ausgabe von Personalausweisen angefertigt wurde. In einer kleinen Bewegung der Hand reinszeniert die Einstellung sensibel die institutionalisierte koloniale Gewalt und die Verletzung der Scham, die von dem Akt der Entschleierung durch und für die Fotografie ausging. Doch wie lässt sich an diese Geste Farockis anknüpfen?

Steyerls Arbeit schaut auf eine umfangreiche dokumentarische Praxis zurück, die spätestens in den späten 1990er Jahren auch im Kunstbereich immer stärker zu den gängigen Verfahren ästhetischer Produktion gehörte. Steyerls Theorie dokumentarischer Formen fällt in einen Zeitraum, in dem sich mit der Krise der dokumentarischen Repräsentation auch die Prozeduren und Strategien einer Politik der Wahrheit transformiert haben. Der Wahrheitsbegriff und -anspruch bleiben dabei nicht weniger emphatisch, doch operieren sie nun nicht mehr über einen registrierend, objektivierenden Blick. Wenn das dokumentarische Bild selbst mehr zum Ereignis wird, wie dies Steyerl später auch in ihren Texten zu den „poor Images“ konstatiert, dann gehören Affekt und Immersion sowie Abstraktion und Partizipation zu jenen Logiken, die seine Fähigkeit zu Distanzabbau und Zirkulation gewährleisten. Doch auch über mobile visuelle Formen und Dispositive werden weiterhin Datensätze und Informationen angelegt und erhoben, auf deren Grundlage stärker denn je eine Politik der Aufteilung und Einteilung betrieben wird, wie es Steyerl im Anschluss an Jacques Rancière formuliert, „to divide the crowd between citizens and rabble“. ⁴²² Auf post-kinematografische Bedingungen und den sich hieraus ableitenden politischen Techniken, die eben zunehmend auch nicht-representational Verfahren, reagiert Steyerls theoretische und filmische Praxis — wie noch zu zeigen sein wird — durch die Entwicklung von Formen, die diesen *Shift* an sich selbst nachvollziehen lassen.

Hierbei scheinen jüngere Filmprojekte Steyerls zunächst die Insignien einer Ästhetik des Dokumentarischen gänzlich hinter sich gelassen zu haben. Doch bereits die „Farbe der Wahrheit“ setzt, dem Selbstverständnis einer „neuen Theorie dokumentarischer Formen“ folgend, die

⁴²¹ Siehe Kap.3.1

⁴²² Hito Steyerl, Proxy Politics: Signal and Noise. In: e-flux Journal, Nr. 60 (12/2014), <http://www.e-flux.com/journal/proxy-politics/>.

„Umstrukturierung dokumentarischer Produktionen“ im 21. Jahrhundert als notwendig voraus.⁴²³

Die Verbindung zwischen Steyerls verschiedenen filmischen Experimenten, d.h. ihren experimentellen Dokumentarfilmen, Essays und späteren Installationsfilmen mag auch trotz teils disparater visueller Sprachen in einem gemeinsamen ethischen Impuls liegen: Dieser speist sich aus einer für die politische Filmästhetik des 20. Jahrhunderts wesentlichen Einsicht, die Steyerl anhand eines filmgeschichtlich prominenten Beispiels in nachzeichnet.

In Jean-Luc Godards und Jean-Pierre Gorins Film *Tout va bien* (1992) beschließen die beiden Regisseure, ein mit Arbeiterinnen geführtes Interview mit einer Tonspur zu belegen, die einen inneren und abschweifenden Monolog einer anderen Arbeiterin wiedergibt. Diese Geste, die die Mechanismen des Arbeiterfilms der 1960er und 1970er hinterfragt, bringt das Dilemma des politischen Films auf den Punkt, weder den ArbeiterInnen eine Stimme geben zu können, die vernehmbar ist, noch sie zu ermächtigen, das Wort oder gar die Position hinter der Kamera zu ergreifen. In einem kurz nach der Produktion des Films geführten Interview mit Jean-Luc Godard führt der Regisseur die Widersprüche vor, die jene Repräsentationsversuche des Arbeiterfilms lediglich die bestehenden sozialen Diskrepanzen wiederholen lassen.⁴²⁴ Ein Wort in dem Interview sticht jedoch hervor, weil es für einen kurzen Augenblick die verschiedenen Anstrengungen der politischen Filme Godards auf sich zu vereinen scheint. Die Rede ist hier von dem Wort *changement*.⁴²⁵

Für Steyerl steht das Dilemma von Godards und Gorins Arbeiterinnen im Zentrum der dokumentarischen Form. Insbesondere die hierarchischen Anordnungen der Interviewsituation, mit ihren Ein- und Zuteilungen von Reflexion und Erfahrung schreibe dieses Dilemma der Reproduktion vorhandener Ordnungen fort. Ähnlich wie die Subalterne in Gayatri Spivaks rhetorischer Formulierung „Can the subaltern speak“ nicht von sich selbst Zeugnis abzulegen vermag, so scheine, so Steyerl, für die dokumentarische Form zu gelten, dass sie zugunsten einer Bestätigung des Bestehenden zum „Schweigen“ gebracht werde.⁴²⁶ Anstelle der „Veränderung“ ist es die

⁴²³ Steyerl, Hito: Dokumentarismus als Politik der Wahrheit. In: transversal.at, eipcp, Mai 2013, online unter: <http://eipcp.net/transversal/1003/steyerl2/de>.

⁴²⁴ Vgl. Hito Steyerl: „Können Zeugen sprechen? Zur Philosophie des Interviews“. In: Dies., Farbe der Wahrheit, S. 17-25, hier S. 17f. oder die leicht abweichende online Version dieses Textes In: transversal - eipcp multilingual webjournal, Mai 2008, unter: <http://eipcp.net/transversal/0408/steyerl/de>.

⁴²⁵ Vgl. Steyerls Lektüre dieses Versuchs und des Interviews mit Jean-Luc Godard: Steyerl: Ebd. S.21.

⁴²⁶ Ebd.

„Echtheit“, der in dokumentarischen Formen bislang der Vorzug erteilt wurde.⁴²⁷ Wie ließe sich diesem Dilemma jedoch entgehen?

Hierzu ist es nützlich, sich noch einmal die provisorische Definition des Dokumentarischen von Bill Nichols vor Augen zu führen: „But documentary is not a reproduction of reality, it is a representation of the world we already occupy.“ Vor der Folie Steyerls ethisch-politischer Perspektive muss diese durchaus offen formulierte Bestimmung des Dokumentarischen dennoch als fragwürdig erscheinen. Denn die dokumentarische Form ist selbst in einen performativen Prozess, einer, mit Didi-Huberman formuliert, *Arbeit am Bild* verstrickt, die sich selbst auch immer als ein Experimentieren mit Wirklichkeiten und Gegenwarten zu verstehen hat. Der dokumentarischen Form gilt es also in diesem politisch-utopischen Verständnis einen Blick auf eine Welt abzuverlangen, die wir *noch nicht bewohnen*. Über diese Ebene würde sich die moderne Vorstellung kritischer Dokumentarismen, als auf Distanz setzende Intervalle der Reflexion, aktualisieren. Die Distanz, die hier im Spiel wäre, ließe sich einzig als eine zeitliche bestimmen:

„Nur aus der Perspektive der Zukunft können wir eine kritische Distanz zurückerlangen, einer Zukunft, die Bilder aus der Verwicklung in Herrschaft entlässt. In diesem Sinne darf kritischer Dokumentarismus nicht das zeigen, was vorhanden ist — die Einbettung in jene Verhältnisse, die wir Realität nennen. Denn aus dieser Perspektive ist nur jenes Bild wirklich dokumentarisch, das zeigt, was noch gar nicht existiert und vielleicht einmal kommen kann.“⁴²⁸

4.2 ‚Relationismus‘ statt Realismus

4.2.1 Relationalität, Affekt, Abstraktion

Während bis hier die Umriss von Steyerls Theorie des Dokumentarischen nachgezeichnet werden konnten, gilt es nun nach dem Verhältnis selbiger zu ihrer eigenen filmisch-dokumentarischen Praxis zu fragen. Steyerls filmische Projekte und Strategien sind zunächst unabhängig gegenüber theoriepolitischen Einsätzen. Dennoch ist eine medientheoretische, repräsentationskritische Grundierung in vielen Arbeiten nicht von der Hand zu weisen. Um die Stichwörter „Politics of Post-Representation“ und „Circulationism“ formieren sich in Steyerls Arbeiten jüngst Konzepte, die mehr und mehr den Umkreis dokumentarischer Fragestellungen verlassen. Bereits im Rahmen der dOCUMENTA 12 im Jahr 2007, an der Steyerl auf Einladung der Kuratoren Ruth Noaks und Roger

⁴²⁷ „Ein Arbeiter oder eine Arbeiterin, die für sich selbst sprechen, werden in den Medien als leicht minderbemittelte, jedenfalls eher bemitleidenswerte Exemplare wahrgenommen. Sie werden zu Objekten eines voyeuristischen Blicks, der an „Echtheit“ interessiert ist, nicht aber an Veränderung. Was auch immer sie erzählen, ihre Rollen stehen von vornherein fest.“ Ebd., S. 17.

⁴²⁸ Steyerl, *Unschärferelation*, S. 16.

M. Buerfels mit insgesamt drei Arbeiten teilnahm, ließ sich eine konzeptuelle Befragung herkömmlicher dokumentarischer Zugänge beobachten. Das Motiv einer elektronischen und digitalen Bildmigration und Transformation öffnet Steyerls Arbeiten und Installationsfilme hierbei auf Momente einer bildlich verfassten Kritik der Repräsentation, doch lässt sie diese in ihren konkreten ästhetischen Dynamiken zugleich auch hinter sich. Alle drei *Documenta*-Arbeiten lassen sich noch als Reaktionen und Versuche beschreiben, dem Dilemma dokumentarischer Formen zwischen einer *Politik der Wahrheit* und ihrem Umschlag in Formen reiner affektiver Unmittelbarkeit zu entgehen und eine zusätzliche Komplexität zwischen Welt und Bild einzuführen. Affekt, Zirkulation, Relationalität und Abstraktion geraten hierbei zu unausweichlichen Kategorien des migrierenden Bildes wie des sozialen Raumes, der von ihnen durchquert und hervorgebracht wird. Wie sich Steyerls Arbeiten dieser Wechselbeziehung aussetzen und sie zugleich aufnehmen bildet den Ausgang der nun folgenden Überlegungen.

Die Installation *Red Alert* schlägt hierbei zumindest auf den ersten Blick den Weg der künstlerischen Abstraktion ein. Mit den beiden Filmen *Journal No1* und *Lovely Andrea* liegen zwei Versuche vor, eine *andere Politik* dokumentarischer Wahrheit ins Spiel zu bringen, und zwar eine, die neue Formen der Kritik entwickelt, jedoch auch darum weiß, dass selbige „notwendig historisch mit den jeweils gültigen Wahrheitspolitiken verknüpft“ ist.⁴²⁹

Die Installation *Red Alert* ist vielleicht der deutlichste Reflex der Künstlerin auf jene Ordnung politisch-medialer Effekte des 11. September, die, wie die Arbeit zeigt, eben auch eine Farbordnung politischer Affekte hervorbrachte. Die Arbeit besteht aus drei vertikal nebeneinander gehängten Apple Cinema-Monitoren, deren Bildschirme zu monochromen orange-roten Farbtafeln werden. Nach Steyerls eigenen Beschreibungen greift die Arbeit formal auf ikonoklastische Gesten abstrakter Malerei zurück, wie sie Alexander Rodtschenko 1921 in seinen drei, ebenfalls seriell arrangierten und in Primärfarben bemalten Leinwänden mit dem Titel *Pure Red Color, Pure Blue Color, and Pure Yellow Color* schuf.⁴³⁰ Dieser formale Bezug auf einen von vielen modernen Verdichtungspunkten eines sogenannten *Ausstiegs aus dem darstellenden Bild* erklärt sich aus einer weiteren, diesmal konzeptuell-politischen Verbindung, die von *Red Alert* ausgeht. Ihr zugrunde liegt die Annahme, dass Abstraktion und Dokumentarisches seit dem 11. September eine besondere

⁴²⁹ Steyerl, Hito: „Dokumentation und Dokumentalität“, in: Nina Möntmann, Dorothee Richter (Hg.): *Die Visualität der Theorie vs. die Theorie des Visuellen*, Bremen 2004, S. 141-160, hier S. 156.

⁴³⁰ Vgl. hierzu den Vortrag Steyerls, „White Shadows: what is missing from images“, online abrufbar unter: https://www.youtube.com/channel/UCnZkkH4EbfsZ_D2wFkYv2KQ (24.10.2015).

mediale Verschränkung erfahren haben. Zentral wird daher für die Arbeit die Frage, „what would it mean to interpret a monochrom image as a documentary image?“. Es könnte bedeuten, um eine aus Red Alert ableitbare Konsequenz vorzuschicken, die dokumentarische Form als Praxis der Relation und *Relationierung* und eben nicht als *Realismus* zu begreifen. Und es würde in diesem Fall das dokumentarische Bild nach dem 11. September als Affektbild anerkennen. Red Alert stellt diese Beziehung aus, indem es sich selbst in Bezug setzt zu jenem im Jahr 2012 von der amerikanischen „Secretary of Homeland Security“ implementierten „Security Advisory System“, einer Skala, die die Wahrscheinlichkeit von terroristischen Anschlägen in Werten von Primärfarben, von grün („Low Risk of Terrorist Attacks“) bis rot („Severe Risk“), angibt. Bereits zwei Jahre vor Red Alert weist Brian Massumi in einem kurzen Aufsatz mit dem Titel „Fear“ auf den Zusammenhang zwischen der Affektivität der Farbskala und den offiziellen politischen Formen der Affektmodulationen hin, welche die frühen zweitausender Jahre in Nordamerika prägten:

„The alert system was introduced to calibrate the public’s anxiety. In the aftermath of 9/11, the public’s fearfulness had tended to swing out of control in response to dramatic, but maddeningly vague, government warnings of an impending follow-up attack. The alert system was designed to modulate that fear. It could raise it a pitch, then lower it before it became too intense, or even worse, before habituation dampened response.“⁴³¹

Mit „Red Alert“⁴³² übersetzt Steyerl diese Form des Angst-Managements – sowie ihre Analyse – in eine einfache, zugleich konkrete wie abstrakte Geste. Folgt man Steyerls Kritik der gegenwärtigen Umwendung dokumentarischer Formen in die Unmittelbarkeit von Affektbildern, so steht diese in enger Beziehung zu avantgardistischen Vorstellungen einer universellen Ausdrucksform von Bildern, wie sie u.a. in den filmtheoretischen Schriften Dziga Vertov auftauchen.⁴³³ Diese Vorstellung steht indes in einer gewissen Spannung zu einer weiteren, ebenfalls modernistischen Vorstellung von Verfahren der Abstraktion, der zur Folge eine abstrakte Form (ob in der Malerei, Skulptur oder Literatur) als Möglichkeit eines Ausstiegs aus den Repräsentationen der Sprache oder der Erzählung gehandelt wird. Dieser Ausstieg aus einer Form der Beziehung (z. B. einer narrativen Beziehung zwischen Betrachter und Bild), öffnet jedoch die Modalität einer anderen ästhetischen Erfahrung.⁴³⁴ So lautet zumindest das gängige moderne Verständnis von Abstraktion. Die durch z.B. die

⁴³¹ Massumi, Brian: „Fear (The Spectrum Said)“, in: positions Spring 2005 13(1): 31-48, hier S. 32;

⁴³² Steyerl nimmt in einem Aufsatz, der ungefähr zur gleichen Zeit wie „Red Alert“ entstanden ist, auf diese Erläuterungen Massumis zur Affektpolitik der Farbskala und seiner Zuspitzung des *Security Advisory System* als „signals without signification“ direkten Bezug. Siehe Steyerl, *Phantom Truck*, S. 118.

⁴³³ Vgl. hierzu das Nachwort aus: Vertov, Dziga, *Schriften zum Film*, (Hg.) v. Wolfgang Beilenhoff, München 1970, S.148. Vgl. auch Steyerls Analyse dieses Zusammenhangs wechselseitiger Projektion zwischen Leben und dokumentarischem Bild, Steyerl, *Jargons*.

⁴³⁴ Zu einer Neuverhandlung des Abstraktionsbegriffs in den Künsten siehe den Band: Blümle/Schäfer, *Abstraktion*.

Fetischisierung des Faktischen in eine Abstraktion kippenden Dokumentarismen der Gegenwart füllen für Steyerl hingegen immer stärker einen Anspruch auf universelle Übersetzbarkeit aus, der in eine *lingua franca* globaler Aufmerksamkeitsökonomien umschlage. „Schaulust“ und „Katastrophenangst“ sind gleichermaßen Begleiteffekte und Bedingungen dieser standardisierten dokumentarischen Formen, so die Kritik Steyerls.⁴³⁵

Die drei Monitore in „Red Alert“ reproduzieren nun aber nicht einfach jenen Mechanismus der Affekt-Modulation, den Massumi für das *Security Advisory System* konstatierte — auch wenn die Anordnung dezidiert auf die Aufmerksamkeitsökonomien eines Post-9/11 Affekts verweist. Als Installation angelegt, in der selbst keine filmischen oder fotografischen Mittel zum Einsatz gelangen, demonstriert *Red Alert* dennoch *in nuce* einen wesentlichen Anspruch — den Steyerls Theorie gegenüber dokumentarischen Praktiken formuliert. Denn, wie bereits gezeigt, kann es für Steyerl einer gegenwärtigen dokumentarischen Praxis — ebenso wie Theorie — nicht lediglich um die Repräsentation der Realität eines Milieus, Subjekts oder Ortes zu tun sein, möchte sie sich nicht in den Sackgassen und Fallstricken einer, die gegebenen Aufteilungen sozialer Welten wiederholenden filmischen Wahrheitspolitik wiederfinden.

Auch der Übersetzungsvorgang der drei Objekte erschöpft sich daher keineswegs in der bloßen räumlichen Formierung eines ansonsten medial-affektiv operierenden Mechanismus. Die Kategorien von Affekt und Abstraktion öffnen sich in dieser Arbeit noch auf ein Drittes: „Affect is what constitutes relationality“ lautet eine Formel von Laurence Grossberg, für die sich hier ebenfalls Gültigkeit beanspruchen lässt.⁴³⁶ Für Steyerls Praxis und Theorie gilt es insbesondere zu reklamieren, Affekt und Relationalität selbst als Kategorien der Aushandlung von Öffentlichkeit und Privatheit ernst zu nehmen — insofern sie ihre topologische Beziehung mitbegründen.

Affekte bilden eine eigene Sphäre der Öffentlichkeit⁴³⁷, *kleine Formen* von Öffentlichkeit, die es in politische Entwürfe medienkultureller Gegenwarten einzubetten und in Rechnung zu stellen gilt. Den „avanciertesten dokumentarischen Formen“ gelinge es daher auch „in ihren materiellen Anordnungen [...] neue Formen sozialer Kompositionen greifbar“ zu machen.⁴³⁸ „Red Alert“ entspricht eben einer solchen materiellen Anordnung. Denn während die drei monochromen

⁴³⁵ Steyerl, *Öffentlichkeit ohne Öffentlichkeit*, S.132 f.

⁴³⁶ Grossberg, Lawrence, „Affect’s Future: Rediscovering the Virtual in the Actual“, in: Melissa Gregg/Gregory J. Seigworth (Hg.) *The Affect Theory Reader*, Durham: Duke University Press 20, S.309-339, hier S. 327.

⁴³⁷ Affekte werden hier im Anschluss an Brian Massumis prominente und mittlerweile kanonische Differenzierung zwischen Affektion und Emotion als vorindividuelle und nicht-sprachliche Intensitäten und Kräfte aufgefasst. Vgl. zur Unterscheidung zwischen Emotionen und Affekten, Massumi, Brian: *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Durham / London 2002, S. 27 f.

⁴³⁸ Steyerl, *Öffentlichkeit*, S. 137.

Bildschirme das ihnen begegnende Publikum einem Maß an hermeneutischer Widerständigkeit aussetzen, reagiert selbiges zuweilen nicht in kontemplativer Haltung, sondern in einer zum medienkulturellen Alltag gewordenen Geste zwischen Rezeption und Bildproduktion. Kurzum, auch die Wahrnehmung der drei Objekte bleibt abstrakt, und der Impuls dieser Erfahrung verlängert sich unmittelbar und beinahe unwillkürlich in dem Reflex einer Produktion von weiteren Bildern und ihrer Verbreitung.

In Schnappschüssen von Mobiltelefonen oder kurzen Videoclips schreibt sich eine Erfahrung mit den abstrakten Bildobjekten fort, die gerade im Zeitraum während und unmittelbar nach der dOCUMENTA 12 ein eigenes, über die Google-Bildersuche jederzeit einsehbares online Archiv entstehen ließ. „Red Alert“ bildet für diese Ökologie dokumentarischer Praxis so etwas wie den Impulsgeber (oder eine *enabling structure*) eines weitestgehend auf Formen des „collective editing“⁴³⁹ setzenden ästhetischen Prozesses.

Dieser kontingent scheinende Prozess der Entäußerung dokumentarischer Praxis, der eine Erfahrung mit den Objekten der Installation als komprimierte online Form distribuiert, wird von Steyerl durch eine zweite, selektierende dokumentarische Strategie gerahmt und unter dem Titel *Red Alert II* wieder rekontextualisiert.⁴⁴⁰ Steyerl greift in ihrer Arbeit nicht zuletzt auf die dekonstruktive Strategie zurück, Hierarchien zwischen Original und Substitut oder Ursprung und Supplements zu befragen und in letzter Konsequenz zu unterlaufen. Die von den BesucherInnen der dOCUMENTA aufgezeichneten Bilder mögen als touristischer Schnappschuss, der dem Sensationswert der Kunst-Großveranstaltung geschuldet ist, gedeutet, oder als Amateuraufnahmen, die eine medienkulturelle und alltagspraktische Interpretation des *Installation Shots* verkörpern, gelesen werden.

Die Amateurbilder scheinen zunächst auf den eigentlichen und originären Ort eines Hier und Jetzt einer ästhetischen Erfahrung und Anordnung zu verweisen — die eben, einer bestimmten Idee von Ortsspezifität folgend, lediglich vor der installierten Arbeit stattfinden kann. Was die Amateuraufnahmen jedoch eventuell präziser ins Bild setzten, ist eine der Arbeit „Red Alert“ wesentliche konzeptuelle Fragestellung. Nicht im einzelnen Bild jedoch in ihrer Montage, wie sie

⁴³⁹ Steyerl, *In Defense of the Poor Image*, S. 32.

⁴⁴⁰ Die Amateuraufnahmen erinnern sogleich an das Genre der *installations shots*, welches im Kontext von Galerieräumen und *White Cubes* eine Funktion einnehmen, die jenen von *Setfotografien* untern Hollywood-Produktionsbedingung vergleichbar scheint, insofern sie auf ein originäres Objekt oder Erfahrung verweisen (eben den Film oder die Installation selbst). Wie *Setfotografien* können *Installationshots* diese Aufgabe nur übernehmen, wenn sie einen ästhetischen Eigensinn mit ins Spiel bringen, d.h. sich in ihnen eine Differenz bemerkbar macht. Diese Logik des Supplements oder Paratextes, wird in den Aufnahmen von *Red Alert* aber insofern überschritten, als sich in ihnen ein wesentlicher Zusammenhang dieser Arbeit überhaupt erst darstellt.

sich zum Beispiel schlicht in der visuellen Anordnung einer Googlesuche darstellt, zeigt sich das, was Bruno Latour als Anti-Panorama beschreibt: Ein „Querschnitts-Blick“ (cross-cutting view) der sich überhaupt erst durch und als Bild-Montage entfaltet.⁴⁴¹ Soziale und mediale Prozesse der Relationierung treten hier in Verschränkung. Doch welche Vorgänge und Zusammenhänge zeichnen sich in dieser Montage deutlicher ab als an Ort und Stelle im installativen Raum?

In den meisten Bildern gruppieren sich immer wieder zwei bis max. fünf Personen vor den Monitoren; häufig ist zumindest eine Frau oder ein Mann zu sehen, die einen Blick hinter die Oberfläche (d.h. auf die Rückseite der Monitore) zu erheischen versuchen. Erst in der seriellen Anordnung der Bilder zeigt sich jedoch in dem sich immer wieder wiederholenden Motiv einer Verdachtshermeneutik — also des Blicks hinter die Oberfläche — ein Zusammenhang zwischen der Abstraktion des Bildes und einer Ökonomie der Aufmerksamkeit. Diese Verbindung verdichtet sich umso stärker, zieht man hinzu, dass die Bilder zumeist einzelne Betrachter oder kleine Gruppen zeigen, d.h. ZuschauerInnen- und Publikumsanordnungen, welche dem immer noch währenden Rezeptionsideal des White Cubes entsprechen.⁴⁴² Die Serien einer ganzen Unmenge sich wiederholender Haltungen und Gesten vor den drei Monitoren — auf denen es wenig zu beobachten gibt — öffnen dieses Bild der traditionellen monologischen/dialogischen Rezeptionshaltung auf eine dritte Position, eben jener des ridikülisierenden Blicks eines Zeugen, der sich in den Schnappschüssen manifestiert.

W.J.T. Mitchell hat auf den Umstand hingewiesen, dass Abstraktion in der Malerei in einem gewissen modernistischen Verständnis nach wie vor zwischen der Abwehr und der Affirmation einer empathischen Beziehung zum Bild („aesthetics of empathy“) fungiere.⁴⁴³ Diese verweist indes auf eine Traditionslinie, die sich in ihrer Spannung auf die historischen Konzeptualisierungen der Abstraktion als Negation der Empathie bei Wilhelm Worringer bis zur Negation von Theatralität (Fried) im Modus der Absorption zurück verfolgen ließe.⁴⁴⁴ Anstelle der Empathie ist es für Mitchell jedoch gerade eine Form der Intimität, die gegenwärtige Beziehungen zu abstrakten Bildoberflächen auszeichne. Im Gegensatz zur Empathie, die auf einer dialogischen Beziehung —

⁴⁴¹ Latour, Bruno / Hermant, Emilie: Paris: Invisible City, 2006, S. 29, Pdf zum Begleitessay unter: http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/downloads/viii_paris-city-gb.pdf.

⁴⁴² Vgl. Bennett, Tony: Der bürgerliche Blick Das Museum und die Organisation des Sehens. In: Dorothea Hantelmann: Die Ausstellung. Politik eines Rituals. Berlin/Zürich: Diaphanes, 2010, S. 47-77.

⁴⁴³ Mitchell, W. J. T.: „Abstraction and Intimacy“ in: What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images, S. 222-244, hier. S. 230.

⁴⁴⁴ Ebd. S.229 f.

oder eben der Negation derselben gründe —, impliziere Intimität (Intimacy) eine Form der Kollektivität:

„Intimacy, by contrast, implies collectivity, a circle of acknowledgment and recognition. If the game of intimacy is played by two, it requires a third as witness or participant-sometimes even an unwitting witness, as in the phenomenon of ‚passing‘, or the joke that is shared in the presence of someone who doesn't get it.“⁴⁴⁵

Abstraktion, wie sie in den von Mitchell beschriebenen Beispielen aus der Kunst und Malerei auftauchen, kann diese Form einer öffentlichen Privatheit annehmen, „the joke that is shared in the presence of someone who doesn't get it.“ Intimität wäre damit weder auf der Seite der unvermittelten Erfahrung noch auf der Seite der Distanz oder Vermittlung zu suchen. Für Mitchell ist es gerade die Kommodifizierung und damit auch die einhergehende Zirkulationsfähigkeit von abstrakten Bildern im 20. und 21. Jahrhundert, die sie zu einer *migrationellen* („*migratory*“), *universellen*, *transnationalen* und letztlich eben ubiquitären visuellen Form werden ließ.⁴⁴⁶ Abgestreift sei hiermit eben auch jener ikonoklastische Gestus, dem Abstraktion in ihrem modernistischen Verständnis größtenteils oblag.

Abstraktion trete in der Postmoderne stattdessen, um die These Mitchells hier zu pointieren, in ein Stadium ihrer Demokratisierung ein („*democratizing of aesthetics*“). Operationen und Bildverfahren der Abstraktion sind nicht mehr zu trennen von einer „*politics of intimacy*“, in der sich neu Öffentlichkeit und Privatheit verbindende, Relationen zwischen BetrachterInnen und Objekten herausbilden können.⁴⁴⁷ Doch was bedeutet es, Abstraktion und Affektivität von der Art ihrer Intimität her zu beschreiben, die sie zu einem Objekt oder Bild eröffnet? Für Mitchell könnte dies bedeuten, die gewohnten Relationen, in denen abstrakte Bilder vornehmlich in der Moderne verstanden wurden, nämlich als *Fetisch* (der sowohl affektive Beziehungen und Projektionen der Obsessionen und Angst umfasst) oder der *Idolatrie* (und mithin der kreativen Zertrümmerung im Ikonoklasmus) zu lockern und auf eine dritte Relation hin zu öffnen, nämlich jener von totemistischen Bild- und Objektbeziehungen. Als drittes Bild in Mitchells Triangulation von Bildbeziehungen (Idol, Fetisch, Totem) hält das Totem am ehesten eine Beziehung zum Alltag über Formen des Spiels und

⁴⁴⁵ Ebd. 230.

⁴⁴⁶ Vgl. 232 f.

⁴⁴⁷ „The democratizing of abstraction, its availability as a vernacular artistic tradition, offers access to a space of intimacy in which new collective and public subjectivities might be nurtured. This intimacy isn't in itself a politics. It won't save the NEA, much less bring down the New Right or stop the killing in Israel/Palestine. Its operations and aspirations will have to be quiet, modest, and patient. Its apologists will have to be willing to listen to the uninitiated, not just lecture them. If the picture speaks Danish, someone will have to translate for us; if it depends on ironic, knowing allusions to special knowledges, they will have to be explained. Abstraction will serve us best, in other words, if it takes Milton's advice to himself, resigning itself to "stand and wait," not for an artistic messiah, but for a new community of beholders and new forms of intimacy made possible by a very old artistic tradition.“ Ebd. S. 236.

der Neugier aufrecht, und kommt hierin auch der Rolle von Übergangsobjekten wie sie u.a. der Psychoanalytiker Donald Winnicott beschrieben hat sehr nahe.⁴⁴⁸

Die Handyaufnahmen von „Red Alert“ öffnen genau diese alltägliche Beziehung zu den drei abstrakten Objekten und zeigen überdies einen alternativen dokumentarischen Modus an: Denn diese Praxis dokumentarischer Bilder, mitsamt ihrer Interpretationen, Scherze und produktiven Missverständnisse mündet nicht in der Totalität des einen, die Wahrheit repräsentierenden Bildes, noch verschanzt sie sich hinter einer Fetischisierung des Bildes, oder seiner affektiven und phantasmatischen Besetzung unter den Bedingungen einer Politik der Angst, wie sie Massumi beschreibt. In welcher Beziehung stehen nun aber die Installation „Red Alert“ zur Postproduktion dieser zirkulierenden Bilder und Videos?

„Red Alert“ ist selbstredend keine dokumentarische Arbeit, auch wenn sie sehr direkt Fragen einer im Modus dokumentarischer Abstraktion verfahrenen Politik der Wahrheit adressiert. Sie stiftet jedoch vielleicht das Arbeitsmodell einer dokumentarischen Praxis, die dem von Steyerls Theorie formulierten Anspruch Genüge leistet, ein Moment von Evidenz oder einen „Wahrheitseffekt“, als Ergebnis eines *Überschusses* herzustellen. Dieses Credo einer „Wahrheit der Montage“, die nicht mit einer Montage der Wahrheit zu verwechseln ist, reicht sowohl auf die politische Filmästhetik Jean-Luc Godards als auch Chris Markers zurück.⁴⁴⁹ In „Red Alert“ zeigt sich dieses Credo („Wahrheit der Montage“) überhaupt erst in der Kaskadierung mehrerer Etappen der Postproduktion. Unter diesem Aspekt rücken die Farbtafeln von „Red Alert“ auch in eine Nähe des Ansatzes von Farockis „Videogramme einer Revolution“. Vermögen doch beide Arbeiten, *nachträglich* einen Rahmen für einen sozialen oder politischen Prozess zu entwickeln, der sich bereits immer schon in und als eine politische und zugleich bildförmige Konstellation ereignet hat. Die unzähligen Clips und Handyfotos wurden von Steyerl zu einem späteren Zeitpunkt in einer weiteren, sich zwischen Animation und Kompilationsfilm bewegendem Arbeit mit dem Titel „Red Alert II“ gesammelt und remontiert. Doch welche Beziehungen lassen sich zwischen der ursprünglichen Kritik Steyerls an den Regimes politischer Affekte der 2000er Jahre und den schließlich in „Red Alert II“ neu konstellierte Clips aufzeigen? Geben die Clips mehr zu sehen, als lediglich die *Rezeptionshaltung* eines Publikums im Kontext einer hochkulturellen Großveranstaltung? Steyerls Einsatz, so er doch gerade lose Beziehungen knüpft, lässt sich über einen Prozess konzeptueller und materieller *Übersetzungen* verstehen: Von den dokumentarischen

⁴⁴⁸ Ebd. S. 231.

⁴⁴⁹ Zur Tradition einer „Wahrheit“ resp. „Erkenntnis der Montage“, siehe das Kapitel „Das Bild als Montage, das Bild als Lüge“ in: Didi-Huberman, *Bilder trotz allem*, S. 173-215.

Wahrheitsregimes des „es ist so gewesen“ zu den Wahrheitsrhetoriken der zum Nachrichtenbild geronnenen Kompressionsartefakte schlägt Steyerls Praxis der Übersetzung einen Weg ein, der, noch einmal mit Mitchell formuliert, aus abstrakten Bildobjekten ein „Metapicture“ gewinnt.⁴⁵⁰ *Metapictures* sind Bilder über Bilder, genauer, sie treten als Reflexionsmedien des Bildlichen in Erscheinung, insofern sie wie die Clips aus den Ausstellungsräumen der dOCUMENTA ihre eigene Konstitution zu dokumentieren bzw. zu inszenieren vermögen.⁴⁵¹ Ihr Reflexionspotential gewinnen diese Bilder aus der prinzipiellen Nähe von Affekt, Abstraktion und Intimität. Alle drei Kategorien sind nicht voneinander zu trennen. Während jedoch das Ineinandergreifen von Affekt und Abstraktion im Kontext von Krisenbildern (und Bilderkrisen) den voraussetzungslosen Zugang und Einstieg in Bilder für gewöhnlich sichert und sie, ihrer transnationalen Existenzweise zum Trotz, entzifferbar macht, ist es diese Ebene einer „public intimacy“, die zugleich ein Umschreiben und Wenden ermöglicht, welches auch die humorvollen Züge einer „travesty“ von medialen Aufmerksamkeitsökonomien anzunehmen vermag.⁴⁵²

4.2.2 Dokumentarische Anordnungen

Als *post-konzeptuelle* Installation⁴⁵³ setzt „Red Alert“ einen Prozess in Bewegung, der sich, in struktureller Analogie zu den Möglichkeiten dokumentarischer Praxis, auf die Ermöglichung neuer Konstellationen von medialen Beziehungen richtet. Wie bereits erläutert, lässt sich diese Bestimmung dokumentarischer Formen in Steyerls Theorie als eine Abkehr von den Fallstricken und

⁴⁵⁰ Von Mitchells Schriften geht überdies der theoretische Impuls aus, Reflexion und Affekt in eine gemeinsame Konstellation zu bringen. *Metapictures* sind nicht nur Bilder, die ihre eigene Konstitution reflektieren, sondern sie reflektieren zugleich ihre Konstitution aus einer Relation zwischen Betrachter und Bild („relationality of image and beholder“) heraus. Affekt ist ein Konzept in Mitchells Theorie, um diese Relationalität zu fassen. Vgl. ebd. S. 49.

⁴⁵¹ Vgl. zu einer aktuellen Bestimmung des Konzepts Reflexionsmediums: Hediger, Vinzenz: „Der Künstler als Kritiker“, in: Ruedi Widmer (Hg.) *Laienherrschaft. 18 Exkurse zum Verhältnis von Künsten und Medien*, Berlin / Zürich 2014, S. 29-44, hier S. 41 ff.

⁴⁵² Mitchell, *Abstraction*, S. 232.

⁴⁵³ Wie bereits nachgezeichnet, fasst der Philosoph Peter Osborne die „postconceptual condition“ über mehrere Kriterien. Dass postkonzeptuelle Kunst den „Gegenwartsmodus“ von Contemporary Art bezeichnet, spielt auf eine je besondere Zeitlichkeit von Kunst an. Darüber hinaus stehen konzeptuelle Kunst (der 1960er und 1970er Jahre) und postkonzeptuelle Kunst dabei nicht in einem Verhältnis zueinander, wie dies bei der Unterscheidung von Moderne und Postmoderne zum Tragen käme. Präziser ließe sich das Verhältnis der beiden zueinander mit dem von Strukturalismus und Poststrukturalismus vergleichen, d. h., dass postkonzeptuelle Kunst aus einer Einsicht und dem tieferen Verständnis („elaboration of its consequences“) der Performanzen und Verfahren konzeptueller Kunst hervorgeht. Steyerls Arbeiten lassen sich jedoch besonders mit einem weiteren wesentlichen und starken Kriterium dieser Beschreibung in Beziehung bringen, und dieses betrifft die irreduzibel distribuierte und relationale Form von postkonzeptuellen Arbeiten, die sich über multiple materielle Instantiierungen realisieren. Abstract, und einige weitere Arbeiten Steyerls, lassen sich genau unter diesem Kriterium näher bestimmen. Postkonzeptuelle Kunst benennt, so Osborne zusammenfassend „an artistic situation and that which conditions it – primarily, that interplay of communications technologies and new forms of spatial relations that constitute the cultural and political medium of economic processes of globalization, the experience of which (when successful) it artistically condenses, reflects and expresses.“ Osborne, Peter: „The postconceptual condition Or, the cultural logic of high capitalism today“ in: *Radical philosophy* 184, April 2014, S. 19-27, hier: S. 25.

Sackgassen einer Politik der Repräsentation, und allgemeiner noch, einer Repräsentationstheorie des Filmbildes *per se interpretieren*. Im Rahmen der dOCUMENTA 12 präsentierte Steyerl nun zwei weitere filmische Arbeiten, welche eben die Möglichkeit einer anderen „Politik der Wahrheit“⁴⁵⁴ und des Dokumentarischen ausloteten. Die 2-kanal Installation *Journal No1* (2007) und der sich zwischen Installationsfilm, Filmessay und Travelogue bewegende Beitrag *Lovely Andrea* (2007) setzen jeweils auf sehr unterschiedliche Strategien und bilden doch, so die im Folgenden zu entfaltende These, eine Klammer um die *Krise dokumentarischer Repräsentation*, die auch eine Krise des Kinos als einer spezifischen Produktionsstätte von Öffentlichkeit ist. Während *Journal No1* trotz seiner installativen Form noch am ehesten der Gattung des Dokumentarfilms entspricht, nähert sich *Lovely Andrea* dem Dokumentarischen über eine Form an, die zugleich an die französische Tradition des Filmessays oder — wie Thomas Elsaesser zurecht bemerkt — an eine *recherche* im Stile einer *hardboiled detective story* oder *Citizen Kane* erinnert.⁴⁵⁵ Beide Filmprojekte beziehen sich auf lokale/nationale Bildindustrien: Während *Journal No1* sich jedoch bereits in den Ruinen einer nationalen Kinoindustrie des Nachkriegsjugoslawien bewegt, nimmt sich *Lovely Andrea* hingegen der lokalen Industrie von pornografischen Fetischbildern (oder mit Mitchells Bild-Anthropologie formuliert, der Produktion von Bildern als Fetischen) in Japan an, die bereits die Grenzen der eigenen nationalen Bild-Ökonomien hinter sich gelassen haben. Beide Arbeiten lassen sich vor der Folie des Übergangs von der nationalen zur transnationalen Zirkulationen von Bildern als Waren und Affekte beschreiben. Dieser Übergang lässt sich mithilfe von Steyerls durch Feminismus, Cultural und Postcolonial Studies informierter Theorie des Dokumentarischen als eine Neustrukturierung der Demarkationen zwischen den Sphären des Privaten und des Öffentlichen fassen.

Der privilegierte Ort, um diese Neuformatierung zu beschreiben, bleibt für Steyerl die dokumentarische Praxis, die die erwähnten Prozesse der Transformation zu übersetzen vermag. Nichts anders versteht Steyerl denn auch als dokumentarische Praxis bzw. dokumentarisches Bild bzw.:

„Ein dokumentarisches Bild übersetzt ganz offensichtlich die Sprache der Dinge in die Sprache der Menschen. Auf der einen Seite ist es in der Sphäre der materiellen Realität verankert. Aber es nimmt auch an der Sprache der Menschen teil und insbesondere an der Sprache des Urteils, die das betreffende Ding objektiviert, seine Bedeutung festlegt und stabile Kategorien des Wissens konstruiert, um es zu verstehen. Es ist halb visuell, halb lautlich, zur selben Zeit rezeptiv und produktiv, es nimmt am Austausch der Dinge teil, aber friert die Verhältnisse zwischen ihnen auch in visuellen und begrifflichen Standbildern ein. Die

⁴⁵⁴ Steyerl, Hito, „*Sprache der Dinge*“, in: Dies., *Farbe der Wahrheit*, S. 121-132, S. 124f.

⁴⁵⁵ Elsaesser, Thomas: *Lovely Andrea*. In: *Too Much World – The Films of Hito Steyerl*, Berlin 2014, S. 109-114, hier: S. 111.

Dinge artikulieren sich in der dokumentarischen Form - aber die dokumentarische Form artikuliert auch die Dinge.“⁴⁵⁶

Die dokumentarische Praxis der Übersetzung zielt daher nicht nur auf Verifikation („*potestas*“) sondern Produktion („*potentia*“), mithin also einer Entfaltung von Kräften, die nicht nur „die Verhältnisse zwischen den Dingen“ organisiert und bestätigt, sondern sogleich „auf ihre Veränderung gebündelt werden“ könne.⁴⁵⁷ Eben dieses Spiel eines Neukonstellierens und einer Neuverteilung von Beziehungen ist es, das Steyerl als insistierenden „Relationismus“ dokumentarischer Praktiken versteht.⁴⁵⁸ Unter den Bedingungen der Krise nationaler Erzählungen, so lautet ein Argument postkolonialer Theoriebildung, dessen sich Steyerl bemächtigt, bilden und formieren dokumentarische Übersetzungen „Öffentlichkeit ohne Öffentlichkeiten“ heraus, die an die Stelle kultureller oder nationaler Institutionen und Erzählungen treten können.⁴⁵⁹

Journal-No1 handelt von ebendiesen Prozessen und dem Nachleben eines ehemals nationalistischen Kinos, dessen bildliche und ideologische Überreste sich zwischen Bürgerkriegen und nicht weniger gewaltvollen Prozessen der Globalisierung, Privatisierung und Digitalisierung neuverteilen und transformieren. Als Öffentlichkeit nimmt das Kino in nationalen Kulturen — und die des ehemaligen Jugoslawiens bildet hier keine Ausnahme, — die selbe Funktion ein, die im 19. Jahrhundert das Museum, die Landkarte und der Zensus als Institutionen und Techniken der Imagination von nationalen Gemeinschaften leisteten. Dies hat Benedict Anderson in seiner prominenten Analyse der „Erfindung der Nation“ präzise nachgezeichnet. Auch wenn Anderson in seiner Studie von 1983 hinsichtlich der Medien der „Imagined Communities“ den Buchdruck, den Roman und die Tageszeitung in den Vordergrund rückt, ist die stabilisierende Funktion des Films — und hier ganz besonders nationaler Kinematografien — für den Nationalismus des 20. Jahrhundert nicht zu unterschätzen. Denn „fiction“, so Anderson in einem Befund, der sich sicherlich auch für filmische Fiktion reklamieren lässt, „seeps quietly and continuously into reality, creating that remarkable confidence of community in anonymity which is the hallmark of modern nations“.⁴⁶⁰

In dem Text „Politik des Archivs - Übersetzungen im Film“ hat Steyerl die Beziehung zwischen den Fiktionen nationaler Gemeinschaften und dem Kino, respektive dem Filmmuseum, als

⁴⁵⁶ Steyerl, *Sprache der Dinge* (online-Quelle: eipcp).

⁴⁵⁷ Ebd.

⁴⁵⁸ Ebd.

⁴⁵⁹ Ebd.

⁴⁶⁰ Anderson, Benedict: *Imagined Communities, Reflection on the Origin and Spread of Nationalism* (Revised Edition), NY / London 2006, S. 36.

institutionellen Kontext hervorgehoben. Hierbei ist es nicht das Kino als Ort der ideologischen Produktion, dem ihre Kritik gilt, vielmehr ist es der institutionelle Zusammenhang, der zudem die Distribution und Zirkulation von Filmen kontrolliert und damit unvorhergesehene oder widerständige Übersetzungen, oder mit Deleuze formuliert, „nomadische Verteilungen“, verhindere:

„Die Institution des Kinos ist immer noch eng mit der Vorstellung von nationaler Kultur, kulturellem Gedächtnis, der Konstruktion einer kollektiven Imagination, eines gemeinsamen Erbes und seiner Bewahrung verknüpft und verweist auch auf Diskussionen über kulturellen Imperialismus und Hegemonie. Die Distribution von Kinokopien ist streng kontrolliert; sie ist teuer und erfordert ein ausgedehntes institutionelles System. Das Urheberrecht von Kinofilmen wird streng überwacht. Daher bringt die Übertragung (oder Kopierung) eines Films in ein anderes institutionelles System möglicherweise auch die Transformation dieser Rahmenbedingungen mit sich.“⁴⁶¹

An anderer Stelle hat Steyerl diese „Transformation einer Rahmenbedingung“ stärker auf den Möglichkeitsraum eines Archivs visueller Dokumente bezogen. Ein Archiv könne Ausdruck einer dynamischen Topologie seiner Elemente sein, es könne aber auch, zum Beispiel im Zustand seiner nationalistischen Überformung, eine starre „hierarchische Ordnung“, Sequenz und Abfolge zwischen Dokumenten installieren und erzwingen und mithin Elemente an eine mythische Ursprünglichkeit (Territorium, Volk) binden:

„Das Archiv ist also horizontal gespalten. Einerseits stellt es ein Territorium dar, das klare Verhältnisse zwischen einzelnen Dokumenten festlegt, sie verortet und verankert. Gleichzeitig können einzelne Dokumente — oder Sektion des Archivs — sich aus dieser Verankerung losreißen und Verbindungen eingehen, die von anderen Logiken als der klassischen archontischen bestimmt werden, etwa der Logik des Begehrens, der Fantasie oder des Kapitals“⁴⁶²

Im Zusammenhang von Filmen aus dem ehemaligen Jugoslawien hat Steyerl eine solche Lösung und Neuverteilung aus den „Verankerungen“ einer durch nationale Kinematografie getragenen Gemeinschaftsfiktion beschrieben. So analysiert sie zum Beispiel die Zirkulation illegaler Dvd-Kopien des Genres des jugoslawischen Partisanenfilms⁴⁶³ durch globale Märkte und über Praktiken des „ripping“. Hierbei wird Übersetzung zu einer politischen und medienästhetischen Kategorie, unter der sich gleich mehrere Prozesse abspielen: Übersetzungen der Ebene der Tonspur und der Untertitel; Übersetzungen in eine neue Warenförmigkeit (Dvds für den chinesischen Schwarzmarkt); mediale Übersetzungen von 35 mm auf VHS, von VHS auf .flv und zuletzt auf Onlineplattformen.

⁴⁶¹ Steyerl, Hito: „Politik des Archivs - Übersetzung im Film“, online unter: <http://eipcp.net/transversal/0608/steyerl/de>.

⁴⁶² Steyerl, Hito, „Paläste der Erinnerung Dokumente und Monumente - Politik des Archivs“ in: Die Farbe der Wahrheit, Wien 2008, S. 25-41, S. 32.

⁴⁶³ Steyerl, *Politik des Archivs*.

Alle drei Formen koinzidieren mit der Öffnung und digitalen Neuverteilung des nationalen Archivs und seiner „Fragmentierung“. Ein Effekt dieser Zirkulation von Dokumenten kann die Herstellung neuer Bedeutungsebenen, oppositioneller Lesarten oder Reinterpretationen der nationalen Fiktionen beinhalten.⁴⁶⁴

In *Journal No1* handelt es sich um eine andere Deklination dieses Spielraums. Man kann diese Arbeit — auch in gewisser Nähe zu Steyerls eigenem Gebrauch und der metaphorischen Öffnung der Semantik experimenteller Wissenschaften — als dokumentarische Anordnung oder dokumentarisches Ensemble beschreiben. Wie Deleuze in „Differenz und Wiederholung“ feststellt, bringt die Wiederholung sowohl das Kunstwerk als auch ein wissenschaftliches Experimentieren in eine gewisse Stellung der Analogie.⁴⁶⁵ Wie eine experimentelle Anordnung so scheint auch die Filminstallation *Journal No1* räumlich zunächst als ein „relativ geschlossenes Milieu“ entworfen zu sein.⁴⁶⁶

Die Arbeit verfügt über zwei klassisch nebeneinander angeordnete Bildkanäle, denen jedoch ein dritter Screen hinzugefügt ist, auf dem eigens die Untertitel von Übersetzungen aus der serbokroatischen Sprache ins Englische eingeblendet werden. Thematisch verbindet diese Anordnung der Versuch der Suche und Rekonstruktion eines in den Jugoslawienkriegen verlorenen Filmdokuments. Hierbei handelt es sich um eine Filmkopie des sog. *Journal No1*, einer bosnischen Wochenschau, die von der sozialistischen Regierung des ehemaligen Jugoslawiens (Sozialistische Föderative Republik Jugoslawien) kurz nach dem 2. Weltkrieg produziert wurde. Der Inhalt der Wochenschau ist in dieser Hinsicht vielfach ambivalent und kontrovers. Denn die Ausgabe zeigt oder inszeniert — dies bleibt unbeantwortet — eine bizarre Szene, in der muslimische Frauen in einem Klassenzimmer sich ihrer Kopftücher in einer ambivalenten Geste der Emanzipation entledigen, nachdem sie an einem staatlichen Programm der Alphabetisierung teilgenommen haben. Diese frühen Wochenschaubilder waren nun ihrerseits selbst Teil einer Alphabetisierungskampagne des 1947 gerade erst gegründeten kommunistischen Staates. Im Verlauf der 22-minütigen Arbeit begleiten wir daher zwei Versuche, ein Dokument und Zeugnis aus einer Zeit des kommunistischen Aufbruchs und der Aufklärung des Nachkriegsjugoslawiens unter der Regierung Titos in der Gegenwart eines Bosnien und Herzegowinas der 2000er Jahre aufzufinden, in der die Spuren des Balkankonflikts noch allgegenwärtig sind.

⁴⁶⁴ Vgl. ebd.

⁴⁶⁵ Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, München 2007, S. 97f.

⁴⁶⁶ Ebd. S. 17.

Ein Filmteam geht hierzu den Gerüchten und Theorien über den Verbleib des Filmdokuments nach. Der Weg führt von den ehemaligen *Sutjeska Film Studios* in Sarajevo über verschiedene Orte zu dem Haus einer Privatfamilie, das während des Krieges von einer Granate zerstört wurde. Hierbei begleiten Misstrauen und Widersprüche diese Unternehmung ebenso wie sich neue und alte Grenzen in die Karte eines multiethnischen Ex-Jugoslawien eintragen. Neben dieser Suche der physischen Überreste des Filmträgers, die mit dem Bild einer zersplitterten Transporthülle des Films zu ihrem Ende gelangt, unternimmt *Journal No 1* aber noch einen wesentlicheren Versuch der Rekonstruktion des Filminhalts und entwickelt hierzu eine weitere dokumentarische Strategie.

Denn um die Szene aus den verlorenen Filmkopien zu vergegenwärtigen tritt die eigentliche dokumentarische Anordnung auf den Plan. Hierzu werden zwei „Zeitzeugen“ der filmischen Handlungen gebeten, jene signifikante Klassenzimmer-Szene zu rekonstruieren. Hierbei sind es die jeweiligen Professionen von Halid Bunic, einem ehemaligen Vorführer und Restaurator des Filmmuseum Sarajevo, und Devleta Filipovic, ihrerseits Leiterin des dortigen Filmarchivs, die ihre Erinnerung an die Filmbilder für diesen Rekonstruktionsversuch qualifizieren.⁴⁶⁷ Den Schilderungen beider Zeugen ist jedoch ein weiteres Medium der Vergegenwärtigung dazwischengeschaltet. Wie in der polizeilichen Technik des Phantombildes erstellt ein Zeichner Skizzen der beschriebenen Filmszene, in die er immer wieder Details ergänzt oder Verbesserungen der beiden AugenzeugInnen aufnimmt. In der dokumentarischen Anordnung der Installation, geben die beiden nebeneinander arrangierten Projektionen die Skizzen und den Prozess der bildlichen Rekonstruktion wieder, wobei der Zeichner selbst nicht zu sehen ist. Die untere Projektion hingegen gibt lediglich Untertitel und damit die Erinnerungsversuche beider ZeugInnen wieder. Die räumliche Trennung dieser drei Bildkanäle macht auf den experimentellen, d.h. vorläufigen Übersetzungsversuch aufmerksam. Denn was im Rahmen eines einzelnen Filmbildes als einigermaßen organische Erinnerung erfahren werden könnte, bleibt in dieser Anordnung auf die Vorläufigkeit einer medialen Konstellation von Schrift, Ton und Zeichnung zurückgeworfen.

Im Durchlauf dieser zwischen Sagen und Zeigen verankerten Versuchsanordnung der „Wiederholung“⁴⁶⁸ macht sich die Arbeit zu Nutze, dass der epistemologische Status dessen, was in den Zeichnungen zur Sichtbarkeit gelangt, uneindeutig und medial verwoben ist. Denn wie sich herausstellt, handelt es sich nicht nur um eine einzelne Filmszene, die in den Zeichnungen zur

⁴⁶⁷ Vgl.: Magagnoli, Paolo: *Documents of Utopia: The Politics of Experimental Documentary (Nonfictions)*. Columbia Univers. Press, 2015, S. 63.

⁴⁶⁸ Vgl. zu vergleichbaren Anordnungen der „Wieder-holung“ z.B. bei Rithy Panh: Aloe, Emanuel: „Eingefleischte Gesten. Nachleben und visuelle Zeugenschaft in Claude Lanzmanns 'Shoah' und Rithy Panhs 'S 21'“, in: Peter Geimer, Michael Hagner (Hg.) *Nachleben und Rekonstruktion. Vergangenheit im Bild*, München 2012, S.206-228.

Darstellung gelangt. Immer wieder wird verdeutlicht, dass die erinnerte Szene von der Handlung und dem räumlichen Setting anderer populärer jugoslawischer Filme überblendet wird. Zudem mischen sich auch Kindheitserinnerungen aus den Erfahrungen der eigenen Großeltern mit den Alphabetisierungskursen jener Jahre in die Schilderungen der beiden Zeugen ein. In wesentlichen Aspekten divergieren die beiden Rekonstruktionen jedoch voneinander.

Bemerkenswert ist auch eine von beiden MitarbeiterInnen des Filmarchivs geteilte historische Beurteilung. Hierbei teilen sie die Einschätzung der Situation in den Nachkriegsjahren Jugoslawiens, wonach in diesem Zeitraum eine besonders hohe Anzahl an Analphabetinnen, und dies besonders im muslimischen Teil der Bevölkerung, existiert hätte. Die Montage von *Journal No 1* stellt diese Einschätzung auf den Prüfstand. Eine weitere Strategie des Installationsfilms kommt hier zum Zuge⁴⁶⁹, nämlich das Einblenden von Dokumentar- und Spielfilmen der nationalen Filmproduktion — und eben zum Teil aus den *Sutjeska Film Studios* in Sarajevo selbst — über einen der beiden Bildkanäle, wodurch die historischen Bilder und Erinnerungen, die sich sowohl in den Aussagen als auch den Zeichnungen manifestieren und somit in den Zusammenhang einer nationalen Fiktion gestellt werden, die in den Erinnerungen immer noch aktiv ist.⁴⁷⁰ Denn was sich in den Aussagen der beiden Zeugen ausdrückt, ist eine weitergehende Reproduktion jener einheitsstiftenden Fiktion der Nation, deren biopolitisches Integrationskalkül sich in diesem Fall auf die Entschleierung und Pädagogisierung eines aufzuklärenden weiblichen Körpers richtet. Eine Einblendung der Kopie einer späteren Wochenschauausgabe (*Journal No 4*) von 1947 macht dies deutlich. Der Film beginnt mit der Einblendung, „The Muslim Anti headscarf movement is spreading more and more“ und zeigt darauf die Inszenierungen von muslimischen Frauen, die sich in halbnahen Einstellungen, und mit Abbildungen des Genossen Tito im Hintergrund, ihr Kopftuch abnehmen. Andere werden bei der Ausübung der gleichen Geste vor einem öffentlichen Publikum gefilmt. Vollkommene Absurdität erlangt diese Phantasie spätestens dort, wo sich Bilder sozialistischer Arbeitsideale mit einblenden: Das Abnehmen des Kopftuches geht in einem Schnitt unvermittelt mit dem ermächtigenden Griff zum Werkzeug und damit in die Integration sozialistischer Arbeits- und Produktivitätsideale über.

⁴⁶⁹ Paolo Magagnoli geht in seiner Besprechung der Arbeit ebenfalls von drei Darstellungsstrategien aus, die in Steyerls Aufbau einer „creative fictionalisation“ mündeten: „Steyerl achieves the fictionalisation of the missing film through the use of three representational strategies: the use of the split-screen, the appropriation of feature films and the deployment of drawing as a technique for the reconstruction of the lost document.“ Magagnoli, *Documents of Utopia*, S. 64.

⁴⁷⁰ Zu den Filmen gehören die Partisanenfilme „Die Schlacht an der Neretva“, „Walter rettet Sarajewo“ und „Erinnerst du dich an Dolly Bell?“ (Emir Kusturica).

Klassenzimmer und Alphabetisierung sind die Dispositive dieser *Birth of a Nation*, die hier zur Selbstinszenierung gelangen. Das besondere dieser nationalen Fiktion scheint dabei jedoch, so inszenieren es die in *Journal No1* eingeblendeten Ausschnitte, dass jenes unter dem Titoismus gepflegte multiethnische Ideal einer Nation kulturelle Differenz nicht negiert, sondern in die Repräsentation des Gemeinschaftsbildes umschreibt. Die beiden Mitarbeiter des Filmarchivs rekonstruieren daher in ihren Erinnerungen eben diese Fiktion — sowie ihre Zeugnisse, die in diesem Sinne Residuen eines ehemals offiziellen nationalen Archivs sind, das auch für die Erhaltung und Reproduktion dieser Fiktion existierte.

Steyerl hat dieses Verhältnis von Fiktion und Erinnerung, wie es sich eben auch nach dem Zusammenbruch nationaler Filmkulturen fortschreibt, in den Zusammenhang einer „Politik des Archivs“ gestellt. Das Gedächtnis das einem in dieser Art konzipierten Archiv entspricht, rückt sie in die Nähe von Deleuze Konzeption einer „Wiederholung des Ähnlichen“.⁴⁷¹ „Diese Form der Wiederholung“ schaffe ein Gedächtnis, „das sich auf eine Vergangenheit bezieht“, die niemals gegenwärtig war“. Erinnerung und Ereignis treten in eine Konstellation, so die Folgerung Steyerls, die sich wie in einem „immer auf Fiktion beruhenden nationalen Gedächtnis“ bereits immer schon in einer Wiederholung von Repräsentationen erschöpft.⁴⁷²

In *Journal No 1* lässt sich mit Deleuze jedoch noch einen Schritt weiter in diese Richtung denken. Denn für Deleuze läuft die *Wiederholung des Ähnlichen*, als eine der drei Operationen, welche die Differenz einem Repräsentations- und Identitätsprinzip unterordnet, in der „Assimilation des Verschiedenen“ zusammen.⁴⁷³ Eben von einer solchen Unterordnung des Differenten zeugt die nationale Fiktion des verlorenen Dokuments *Journal No1*. Es implementiert diese Fiktion zugleich durch eine dokumentarische Wahrheitsproduktion — d.h. im historischen Modus der dokumentarischen Repräsentation — die sich in den Aussagen der beiden Zeugen noch fortschreibt. Steyerls Ansatz einer dokumentarischen Intervention bewegt sich hier nicht zufällig in unmittelbarer Nähe einer Repräsentationskritik, wie sie Deleuze prominent in den Begriffen von Differenz und Wiederholung formuliert hat. Denn wie das Denken der Differenz für Deleuze u.a. als

⁴⁷¹ Steyerl gibt in ihrem Text keine genaue Literaturreferenz an. Ausführungen zur „Wiederholung des Ähnlichen“ lassen sich aber exemplarisch unter folgender Angabe finden: „Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, S. 322.

⁴⁷² Steyerls Deleuze-Lektüre ist hier sehr präzise: „Nach Deleuze gibt es neben der auf Gewohnheit beruhenden Wiederholung desselben auch eine andere Form der Wiederholung, die nicht dasselbe, sondern das Ähnliche wiederholt. Diese Form der Wiederholung verdrängt das Original; sie wiederholt und verschiebt gleichzeitig. Sie schafft ein Gedächtnis, das sich auf eine Vergangenheit bezieht, die niemals gegenwärtig war. In der Erinnerung werden Ereignisse wiederholt, die vorher nicht existierten, genau wie in einem immer auf Fiktion beruhenden nationalen Gedächtnis.“ Steyerl, *Politik des Archivs*.

⁴⁷³ Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, S. 334.

*Verschiebung*⁴⁷⁴ oder als „Modifikationen“⁴⁷⁵ zwischen den Ebenen *statthaben* kann, so ist es eben auch dieser Zwischenraum — z.B. von Fiktion und Dokument — der für Steyerl den Spielraum ihrer Interventionen in ein politisches Feld offen hält, in dem sich Fiktionen als ursprüngliche Dokumente der Gemeinschaft setzen.

Die Anordnung der Installation erweist sich daher, trotz des polizeilichen Verfahrens der Rekonstruktion, nicht als Dispositiv der Evidenz, sondern als Anordnung, in deren Leerstellen sich Widersprüche aktualisieren und verräumlichen. Einer dieser Widersprüche betrifft die ausgeübte Sprachpolitik in den bosnischen Klassenzimmern. Beide ZeugInnen diskutieren, ob in der Volksrepublik Jugoslawien die lateinische oder kyrillische Schrift im Unterricht zur Wahl stand, oder ob gar fließend zwischen den beiden Schriftsystemen gewechselt wurde. Eben diese Stelle markiert einen entscheidenden Wendepunkt der Arbeit, insofern sich nun über die Formen der Sprachpolitik eine brisante Beziehung von der Gründung des kommunistischen Staates bis zum Jugoslawienkrieg der 1990er herstellt. Diese Beziehung ist in der dokumentarischen Anordnung von *Journal No1* auch hier aufs engste mit der Frage von Übersetzung und Medialität verschränkt. Sprachpolitik und die ethische und politische Funktion von Übersetzung stellt sich als kritische Beziehung in der Installation daher nicht nur thematisch, sondern einmal mehr über die räumliche Konstellation her. Der freigestellte Screen der Untertitel fungiert als einer von mehreren Orten der Übersetzung und wird zum Raum der Aushandlung der Erinnerung und Vergegenwärtigung dieser Sprachpolitik. Seine Vielstimmigkeit erhält er wohl allerdings erst in jenem Moment, als sich eine weitere Stimme unter die Schrift der Übersetzung mischt, und von einer anderen Vergangenheit zu zeugen weiß. Denn es ist die Stimme des Zeichners selbst, die nun den Impuls des Gesprächs aufnimmt und eine eigene durchaus traumatische Erfahrung von Vertreibung und Flucht preisgibt. Es ist zudem eine Erfahrung von Gewalt, die auf die Negation von Differenz zielt, die ihren abrupten und plötzlichen Ausgang eines Tages in einer Veränderung der Sprachpolitik im Klassenzimmer ankündigte: „...when our class teacher said we would not write Latin letters anymore, only Cyrillic, they had already taken over power.“

Die Geschichte des bosnischen Muslimen Arman Kulasic, die hier in der Arbeit zu Wort kommt, erzählt von seiner Flucht und der seiner Familie vor einer Politik der ethnischen Säuberungen, die sie zunächst in ein von Blauhelmen kontrolliertes Gebiet und anschließend ins europäische Ausland führten. Man könnte diese Geschichte, dieses Bild einer Erfahrung der Gewalt, als Gegenbild und

⁴⁷⁴ Ebd. S. 12.

⁴⁷⁵ Steyerl, *Politik des Archivs*.

Korrektur jener verlorenen Filmszene einer Gemeinschaftsfiktion lesen. Denn während Kulasic auf dem rechten Bildkanal eingeblendet seine Geschichte erzählt, können wir auf dem linken nachverfolgen, wie sein Bleistift die Umrisslinien des ehemaligen Jugoslawien nachzeichnet für eine jener Karten, die damals in jedem jugoslawischen Klassenzimmer hingen. Seine Schilderung wirkt wie eine Differenz, die gegenüber dieser Repräsentation Geltung beansprucht, ebenso wie sich seine Stimme aus der vermeintlichen Neutralität dieser Anordnung artikuliert.

Doch eben deshalb gipfelt Steyerls dokumentarisches Ensemble nicht lediglich in einer Repräsentationskritik, die offizielle Darstellungen mit persönlichen und subjektiven Erfahrungen (oder Bilder mit Gegenbildern) konfrontieren lässt. Vielmehr lässt sie den Ort dieser Konfrontation nicht zu einem der objektiven oder neutralen Beobachtung, sondern der Neuverteilung und Relationalität werden. Ein Spielraum, in dem sich eine Ästhetik und Kritik „einer grundlegenden Fiktionalität von Wahrheitsmythen“ als eine Ethik des Dokumentarischen entfalten kann.⁴⁷⁶

4.3 Materialität und Zirkulation (*In Free Fall*)

4.3.1 Digitale Neuverteilungen

Mit der in den Jahren 2007/08 beginnenden Weltwirtschaftskrise, die sich allegorisch als *Crash* sowohl in die Installation *In Free Fall (After the Crash)* sowie in den gleichnamigen Text einschreibt, beginnen sich in Steyerls Ansätzen neue ideologiekritische Stoßrichtungen abzuzeichnen. Die Widrigkeiten, denen sich das Leben im Zeichen der Krise bereits immer schon ausgesetzt sieht, lassen sich für Steyerl nicht umstandslos über dokumentarischen Formen befragen. Doch auch filmische Figurationen der Krise und des Krisenhaften scheinen ab diesem Zeitpunkt nur unter den Bedingungen einer Befragung der Medialität und Materialität ihrer filmischen Verhanlung selbst möglich. Anders formuliert: Es vollzieht sich mit dem *financial Crash* der späten 2000er Jahre in Steyerls Praxis ein Fokus-Wechsel von der Krise der zirkulierenden dokumentarischen Form zu einer Reflexion der Krise als einer Intensivierung und Beschleunigung eben dieser Zirkulation von Bildern, Zeichen und Objekten.

Die *traveling images* aus Arbeiten wie „November“ oder „Lovely Andrea“ sind noch ganz in der Tradition einer *Politik der Differenz angelegt* – so die hier vertretene Lesart. Mit den Stichwörtern „poor images“ und „circulationism“ hingegen ist eine Logik des Bildes adressiert, die bereits nach

⁴⁷⁶ Steyerl, *Dokumentation und Dokumentalität*, S. 157

veränderten medien- und datentechnischen, aber sogleich auch politischen Kreisläufen verfährt.⁴⁷⁷ Nach wie vor sind auch diese Denkfiguren des Bildes über die Eigenlogik und das widerständige Potential kultureller Übersetzungen gedacht. Doch sind diese nun in Texten wie „Too Much World: Is the Internet Dead?“ — in dem das Konzept des „circulationism“ zum ersten Mal Erwähnung findet — stärker in den Wirklichkeiten und Zwischenräumen digitaler Netzwerke und ihren Operationen verortet.⁴⁷⁸

Ihre Widerständigkeit beziehen die von Steyerl sog. *reisenden Bilder* gerade darüber, dass sie als Öffnungen vereinheitlichender Narrative fungieren und selbst nur vorübergehend Positionen innerhalb von Erzählungen einnehmen, die z.B. Homi K. Bhabha als „disjunctive narratives“ beschrieben hat.⁴⁷⁹ *Traveling images*, wie sie in der Arbeit November bezeichnet werden, machen auf die Durchlässigkeit von Grenzen aufmerksam und zeichnen zugleich die Fluchtbewegungen eines zumindest noch im Filmbild greifbaren Lebens nach, in dem sich Postkolonialismus und Biopolitik nie gänzlich voneinander trennen lassen.

Gerade in der Stellung der Figur der Zirkulation macht sich in der Praxis Steyerls eine Wendung bemerkbar, die sich in dem Installationsfilm *In free Fall* (2009) bereits beschreiben lässt. Im Folgenden wird nun mit *In free Fall* die These entwickelt, dass in diesem ein Erzählverfahren beschreibbar wird, welches Zirkulation sowohl als Prinzip der Abstraktion globaler Warenzirkulation als auch — im Sinne postkolonialer Theorie — Prinzip der kulturellen Übersetzung und Transformation figuriert, in der jedoch mit der Figur der Digitalität ein drittes Motiv hinzutritt und verhandelt wird. Dieses Motiv ist das eines relationalen Wandels, in dem die Materialität ökonomischer, sozialer oder technologischer Beziehungen nicht mehr als ihren Mediationen

⁴⁷⁷ Vgl. Steyerl, Hito (2013) „Too Much World: Is the Internet Dead“. In: e-flux journal, 49/11/2013: <http://www.e-flux.com/journal/too-much-world-is-the-internet-dead/> (gesichtet Juli 2015).

⁴⁷⁸ *Circulationism* ist aber zugleich auch ein Verfahren, Geschichten über die tiefgreifenden Veränderungen der medienkulturellen Bedingungen der Produktion von Bildern anders zu erzählen und neu zu verknüpfen: „This assigns a new role to image production, and in consequence also to people who deal with it. Image workers now deal directly in a world made of images, and can do so much faster than previously possible. But production has also become mixed up with circulation to the point of being indistinguishable. The factory/studio/tumblr blur with online shopping, oligarch collections, reality branding, and surveillance architecture. Today's workplace could turn out to be a rogue algorithm commandeering your hard drive, eyeballs, and dreams. And tomorrow you might have to disco all the way to insanity.“ Ebd.

⁴⁷⁹ Das Motiv und die Strategie der Bildzirkulation in Steyerls Filmen steht in engen Beziehungen mit jenen „counter-narratives“, die Bhabha unter dem Konzept der „dissemi-nation“ beschrieben hat: „This narrative inversion or circulation - which is in the spirit of my splitting of the people - makes untenable any supremacist, or nationalist claims to cultural mastery, for the position of narrative control is neither monocular nor monologic. The subject is graspable only in the passage between telling/told, between ‚here‘ and ‚somewhere else‘, and in this double scene the very condition of cultural knowledge is the alienation of the subject.“ Bhabha, Homi K.: *DissemiNation: time, narrative and the margins of the modern nation*. In: *The Location of Culture*, NY / London 1994, S. 139-171, S. 150.

vorgängig gedacht werden kann. Ein Akteur, mit dem dieser Zusammenhang von Zirkulation und Wandel in *In free Fall* erzählt wird, ist das Kino selbst.

In den Texten Steyerls verhandelt sich dieses Motiv jüngst auch unter dem Stichwort des *Post Cinema*.⁴⁸⁰ Es ist eine aller euklidischen ebenso wie sozialen Koordinaten beraubte Raumzeit — eines der Bilder, das Steyerls Texte wiederholt bemühen — in der sich nun die Protagonisten von Steyerls Essays wiederfinden. Die Auflösung dieser Raumordnung führt die Künstlerin nun zugleich mit den Entwicklungen der Digitalisierung eng, wodurch sie nicht zuletzt auch die Transformationen des filmischen Raumes mit ins Spiel bringt. Nicht mehr nur die Krise der Repräsentation oder der Darstellung (ob als Bild oder Narration) sondern des Kinos selbst hält damit thematisch und konzeptuell in die Arbeiten und Texte Steyerls Einzug. Mit dem Übergang vom Kino zum *post cinema* vollzieht sich jedoch auch eine Bewegung, die sich als Übergang von Differenz- zu Relationskonzeptionen beschreiben ließe. Denn die Zirkulation gilt hier nicht mehr länger als postkoloniale Strategie der Öffnung – oder De- und Rekontextualisierung – ehemals statischer Konzeptionen von Subjekten oder nationaler Zugehörigkeit. Vielmehr gerät die Zirkulation zu einem dialektischen Prinzip, das zwar zum einen Denkfiguren der Ökonomisierung jedweder Lebensbereiche bezeichnet, zum anderen jedoch auch Fluchtlinien denkbar werden lässt.

In free Fall liegt nun genau an der Grenze zwischen diesen beiden Denkfiguren der Zirkulation. Gegenüber einer „zirkulationistischen Verflüssigung“⁴⁸¹ durch digitale Netzwerke gilt es für Steyerls Politik des Bildes aber nicht zwingend, wieder einen *stable ground* zu re-etablieren. Auch bei Steyerl geht es einmal mehr darum, ein universelles — und daher affektiv-abstrakt überfärbtes — Globales zu (re)-lokalisieren. Diese Strategie verfährt auch in *In free Fall* als eine spekulative Praxis, die den Ort, von dem aus sie beobachtet und fabuliert ebenso vorfindet wie sie ihn überhaupt erst herstellt. Die weltumgreifenden Mechanismen der Digitalisierung und ihre vermeintlich immateriellen Daten- und Zeichenströme kondensieren sich in dem Installationsfilm in festeren Aggregatzuständen von Waren, Erfahrungen und Subjektivitäten. Es ist daher auch bei Steyerl — genauso wie bei Omer Fast — nicht die Phantasie des Kontrollraums, von dem aus sie versucht, monetäre und elektronische Datenströme nachzuvollziehen.

Globalisierung hinterlässt durchaus materielle Spuren, so könnte eine erste Schlussfolgerung aus *In Free Fall* lauten, auch wenn sich die Komplexität ihrer Bewegungslogik einfachen Darstellungsversuchen weiterhin erfolgreich entziehen mag. Auch Joseph Vogl hebt in der

⁴⁸⁰ Vgl. Steyerl, *Too much*.

⁴⁸¹ Rebhandl, Bert: „Totale Auflösung“, in: frieze d/e, 19 (Mai 2015) online unter: <http://www.frieze.com/article/no-resolution?language=de>.

Kontinuität der Crashes und Finanzkrisen vom achtzehnten Jahrhundert bis zur Gegenwart einen „technisch-ökonomischen Umbruch“ hervor. Denn in der Transaktion zirkulierender Zeichen und Objekte behauptete sich aus der „euphorischen Verbindung aus Informationstechnologie und Finanzkapital“ eben auch ein neuer „digitaler Imperativ“.⁴⁸² In *In Free Fall* tritt der Bezug zu dieser ökonomisch-technologischen Verbindung zunächst jedoch in den Hintergrund.

Der Film beginnt mit gefundenem Material aus Fernsehserien und Hollywoodfilmen, das sich, trotz der jeweils nur kurzen Inserts, zu dem populären visuellen Topos des Flugzeugcrashes verdichtet: Eine Frau stülpt eine Sauerstoffmaske über ihr Gesicht, ohne Hektik, dafür in ruhigen und bedacht-kontrollierten Bewegungen — wie in einem Lehrfilm zur Vorbereitung von Notmaßnahmen für den unwahrscheinlichen, aber doch immer möglichen Ernstfall. Es folgen Bilder von flickernden Radar- und anderen Flug-Messgeräten; Sequenzen von notlandenden Flugzeugen und zerberstenden und explodierenden Rümpfen von Passagierfliegern; ein Led-Display zeigt in grünen Lettern die Warnung *System Failure* an. Andere, drastischere Bilder zeigen brennende Turbinen und Trümmer, wie sie schier aus dem Himmel auf exotische Strände fallen; Körper, die wie von unsichtbarer Hand aus den Druckkabinen ins Offene, eben in den freien Fall gerissen werden. Einige dieser Film- und Fernsehbilder sind aus Animationen zusammengesetzt, die aus heutiger Perspektive aufgrund der Qualität der hier vorgeführten CGIs, einen lesbaren filmhistorischen Index tragen, der das Material auf einen Zeitraum zwischen den 1990er bis zu den Frühen 2000er Jahren datiert. Die Montage dieser Katastrophenbilder aus Serien wie *Lost* oder dem Nahtod-Drama *Fearless* (Regie: Peter Weir, 1993) werden durch die Strophen begleitet:

*Falling falling
Gonna drop like a stone
I'm falling through the atmosphere
On a warm afternoon*

Diese Strophen des Songs „Sax And Violins“ der Band Talking Heads unterstreichen die katastrophische Grundstimmung der Bilder: Die Aussage *I'm falling through the atmosphere* wird dabei als Widerhall in den sonoren Zwischenräumen eines fatalistisch bis gleichmütig-warmen *New-Wave-Sounds der 1980er Jahre* aufgefangen. Zumindest akustisch gerät Gleichmut hier zum

⁴⁸² Hintergrund dafür ist tatsächlich ein technisch-ökonomischer Umbruch, der sich mit der Gründung elektronischer Börsen, mit der Verbreitung des Computerhandels seit den 1980er Jahren, mit dem Ausbau der Netze, der Einführung von ISDN und der Umstellung des Frequenzspektrums auf dreihundert Megahertz vollzog und zu einem exponentiellen Mobilitätswachstum im Kapitalverkehr führte. Vogl, Joseph: *Das Gespenst des Kapitals (minima oeconomica)*. Zürich/Berlin: Diaphanes, 2010, S. 14.

affektiven Milieu, um die Bewegung des Falls in der Schweben zu halten. *In Free Fall* kreist aber nun, um dies vorzuschicken, weniger um den Schwebestand des Fallens selbst. Vielmehr sind es jene orientierungslos-schwerelosen Zustände *after/before the Crash*, für die sich der Film zu interessieren scheint und die auch in der Abfolge der Zwischentitel die Schlussfolgerung suggerieren: *before the Crash, is after the Crash*. Auch die Katastrophe, der Aufprall selbst, scheint hier nicht außerhalb dieser zyklischen Logik beschreibbar zu sein.

After the Crash, so lautet also der Titel des ersten von drei in etwa identisch langen Kapiteln des gut 15-minütigen Essays, das visuell an das Bildmaterial des *Intros* anknüpft. Von einem elektronisch überspannten Geräusch begleitet, beginnt die Schrift-Einblendung *After the Crash* mit zu flimmern. Ein Schwarzbild setzt ein. Nach einem kurzen Augenblick weicht dies bereits der Sequenz einer Explosion eines Flugzeugs, die den Bildraum kurzzeitig in ein sattes Gelb und Orange taucht. Das barocke Hollywoodbild wird abermals von einem Schwarzbild überblendet. Es folgt eine weitere Katastrophenszene: Brennende Trümmer und vom Himmel fallende Wrackteile eines Flugzeugs säumen die Umgebung dessen, was gerade noch so als Strandlandschaft identifizierbar ist. Erneut ein Schwarzbild, das diesmal insgesamt vier Sekunden anhält, bevor es, begleitet von dem Takt eines weiteren Popsongs, die ersten dokumentarischen Bilder vom Air & Space Port in der Mojave-Wüste Kalifornien präsentiert. Für kurze Zeit bleibt dieser Wechsel vom gefundenen Material aus Serien und Filmen und den in nahen und beweglichen Einstellungen abgefilmten materiellen Überresten ausgemusterter, ausgeschlachteter und zur Verschrottung freigegebener Passagiermaschinen unmarkiert.

Es sind wohl auch die somnambulen Klänge von Charlotte Gainsbourgs Song „AF607105“, die — den bodenlosen Dämmerzustand eines Nachtflugs rühmend — das ihre dazu beitragen, im Zwischenraum der Wirklichkeitsmodi von Dokument und Fiktion eine zeitweilige Orientierungslosigkeit zu stiften.⁴⁸³ Das Hollywood-Footage und die Amateurfilmaufnahmen des Flugzeugfriedhofs stehen jedoch tatsächlich in einer engen Beziehung. Fiktion und Dokument markieren hier lediglich unterschiedliche Stationen eines gemeinsamen Produktions- bzw. Postproduktions-Kreislaufs, der in den unwirklichen Ruinen Mojaves seine Enden und Anfänge nimmt. Denn dieser Ort, Mitten in der Wüste Kaliforniens, fügt sich deshalb so nahtlos in die dystopischen Panoramen der im *Intro* anzitierten Blockbusterstreifen ein, da er gleich mehrfach auf sie bezogen ist.

⁴⁸³ We wish you all a very happy pleasant flight / This is a journey to the center of the night / And the inflight entertainment's out of sight / Here on AF607105.

4.3.2 Ruinen der Postproduktion

Als Aufbewahrungsort oder Friedhof „verfallener Dinge“ erweist sich Mojave zum einen als Ruine im Benjaminschen Sinne. Benjamin hob an der Ruine und ihrer Stellung für das barocke Kunstwerk hervor: „mit ihr hat sinnlich die Geschichte in den Schauplatz sich verzogen“. Es sind gerade die Station einer Verfallsgeschichte der Dinge und Waren, die Benjamin interessierten. Auch Mojave lässt sich in eben diesem Sinne als Schauplatz begreifen, an dem sich bereits überlebte Ökonomien von Warenformen zum Erliegen geraten. Der Mojave Air & Space Port dient als Schrottplatz sowie Stellplatz zur Zwischenlagerung, an dem sich Fluggesellschaften gerade in Zeiten ökonomischer Krisen ihrer Überkapazitäten, sprich: ganzer Airbus oder Boeing Flotten entledigen.

All dies erfährt man von Mike Potter, der ersten von drei Figuren, die in *In Free Fall* vorgestellt werden. Ebenfalls durch Potters Schilderungen lässt sich erahnen, dass an dem Wüsten-Friedhof, anders als im „barocken Kultus der Ruine“, Produktivkräfte nicht endgültig zum Stillstand gelangen. Mojave ist stattdessen der Ort, an dem ein Produktionsprozess den Modus seiner Produktivität wechselt. Dieser Ort des Verfalls ist zugleich Schauplatz — oder besser Set — der reinszenierten Zertrümmerung sowie ihrer materiell-semiotischen Auferstehung. Denn als *Scrap/Schrott* dienen viele der zwischengelagerten Flugzeuge als Kulissen, Requisiten oder Props für den Dreh von Hollywood-Blockbusterfilmen wie *Speed*. Gerade aufwendige Explosionen, *Special Effects* und filmische Materialschlachten, in denen Flugzeuge in Flammen aufgehen, vollziehen an diesem Ort mit der Bildwerdung in der Zerstörung so etwas wie einen filmischen Potlatsch in der Ökonomie der Krise. Die Explosion ist der Scheitelpunkt, an dem die Ökonomie der hier zum Ausdruck gelangenen Krise sich selbst ein Bild der Katastrophe schafft, das zugleich das Bild der Freisetzung ihrer größtmöglichen Produktivität ist.

Für Benjamin ist der Schauplatz der Ruine Ausdruck einer barocken Materialästhetik, der, wenn nicht die Explosion, so doch zumindest die Tendenz zur Zerstörung und Zersplitterung in „versprengte Bruchstücke“ und Fragmente nicht fremd ist. Die „allegorische Zerstückelung“ ist Inbegriff dieser barocken Praxis. Nicht zuletzt ruft sie auch die Figur des Melancholikers auf, der sich in der Exegese des Allegorischen einer „willkürlich(en) scheinenden“ Anordnung von Bruchstücken annimmt. Die Benjaminsche Kategorie der Lesbarkeit schließt an diese Praxis an. Bruchstücke der Allegorie finden sich bei Benjamin von der „zertrümmerten Sprache“ des barocken Trauerspiels, über die Zertrümmerung der Aura im Angesicht ihrer Reproduzierbarkeit, bis hin zum

„Zerspringen“ der Wahrheit im dialektischen Bild und seinem Zusammentreten des „Gewesenem mit dem Jetzt“ als Konstellation.⁴⁸⁴

In Free Fall lässt sich genau als der Versuch der Herstellung einer historischen Konstellation von den „verfallenen Dingen“ her beschreiben. Hierbei sind die es Beziehungen zwischen zersplitterten und dennoch miteinander verflochtenen Wirklichkeiten, die es herzustellen gilt. In Steyerls Arbeit treten dabei sehr unterschiedliche Strategien in Erscheinung. Der Trümmerhaufen ist bei Benjamin Leitmotiv eines allegorischen Denkens, d.h. eines Denkens des Zersprengten, das zum Ort der Rückbezüglichkeit von Materialität, Medialität, Politik und Ästhetik wird. *In Free Fall* folgt diesem Denken dort, wo es sich ebenfalls „in wüster, trauriger Zerstreuung“ wiederfindet, aber sogleich darum weiß, dass sich gerade hier, im „Stückwerk“, oder im „allegorischen Gebilde“, die Dinge in ihren Relationen zeigen. Steyerls Arbeit fügt, auch hierin der allegorischen Denkpraxis Benjaminscher Provenienz verwandt, die Bruchstücke in ein „nichtorganisches ästhetisches Gebilde“ zusammen.⁴⁸⁵ Doch sind die Bruchstücke, denen die Arbeit zu folgen versucht, bereits immer schon in Produktivität gewendet oder in zyklischen Verwertungs- und materiellen Zeichenketten aufbereitet: Allegorische Fragmente werden zu Requisiten, filmischen Zeichen oder historischen Akteuren. Bruchstücke werden zu Splittern, deren Bewegung von einer Hollywood-Explosion zu einem konkreten Ort in der Wüste Kaliforniens führen.

Das ins messianische gewendete Geschichtsbild Benjamins, das sich im Sturm des Fortschritts fortgetragenen Engels von Klee und seinem auf die Trümmer der Vergangenheit gerichteten Blick verdichtet, tritt hier, ökologisch und ökonomisch gewendet, als Prozess des Recyclings und der Wiederverwertung in Erscheinung. In *In Free Fall* ist hiermit der Produktionsmodus angesprochen, in dem Materialität zeitlich reorganisiert und damit kommodifiziert wird.⁴⁸⁶

Beide Bewegungen, die des räumlich und zeitlich Zersprengten, und jene zyklisch verfahrenenden Reorganisationen von Krisen und Transformationen nimmt Steyerls Film in einer Praxis auf, die man als eine affektive Zirkulation der Krise und des Wandels beschreiben könnte. Der von Steyerl in einigen Texten ins Feld geführte Begriff des Zirkulationismus ließe sich hierbei auch als eine

⁴⁸⁴ Benjamin, GS Bd. V.1., S. 462 u. S. 576.

⁴⁸⁵ Urbich, Jan: Darstellung bei Walter Benjamin: die ‚Erkenntniskritische Vorrede‘ im Kontext ästhetischer Darstellungstheorien der Moderne. Walter de Gruyter, 2012, S. 380.

⁴⁸⁶ Die Benjaminschen Trümmer der Geschichte tauchen auch an anderer Stelle in Steyerls Texten auf. Dort bezeichnen sie allegorisch Subjekte bzw. „abgeschöpfte Subjektivitäten“ (Rebhandl), die sich nicht immer restlos in die oben beschriebenen Prozesse der Produktivität integrieren lassen: „History, as Benjamin told us, is a pile of rubble. Only we are not staring at it any longer from the point of view of Benjamin’s shell-shocked angel. We are not the angel. We are the rubble. We are this pile of scrap.“ Steyerl, Hito, „Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy“, in: dies.: Wretched of the Screen, S. 46-60, hier: S. 56.

medienästhetische Methode verstehen. Es wäre demnach jenes Verfahren der Spekulation über Beziehungen, in der sich die Komplexität des Zusammenspiels globaler Waren- und Zeichentransfers und ihre Rückwirkung auf Subjektivierungsprozesse in disjunktive, filmische Relationen übersetzt.

Das allegorische Denken markiert sicherlich einen wesentlichen Modus dieses medienästhetischen Verfahrens des Freilegens von Relationen — und gruppiert sich daher in jüngeren Arbeiten Steyerls neben Strategien der Spekulation, Fiktionalisierung, oder mimetischen Überhöhung ein. Der Sturz, der Fall, der Schwindel und vor allem die „grundlose Tiefe“ sind Figuren der allegorischen Vision und Versenkung, wie sie Benjamin im barocken Kunstwerk freilegt, und sicherlich wäre hiermit auch das wesentliche Grundmotive von Steyerls *In Free Fall* angesprochen. Doch die Strategie der Zirkulation folgt eben dort einer anderen affektiven Signatur, wo, wie Benjamin feststellt, die Allegorie an den Trümmern festhält. „Das von der allegorischen Intention Betroffene wird aus den Zusammenhängen des Lebens ausgesondert: es wird zerschlagen und konserviert zugleich. Die Allegorie hält an den Trümmern fest.“⁴⁸⁷

Von dieser affektiven Grundkonstellation der Melancholie unterscheidet sich Steyerls Praxis wesentlich. Sie kommt dem allegorischen Denken wohl dort am nächsten, wo es sich als ästhetische Form immanent zur Geltung bringt. Für die Zirkulation, die nun im Folgenden anhand der Beschreibung der Strategien von *In Free Fall* an Kontur gewinnen soll, bedeutet dies, dass Gegenstandsfeld und filmästhetische Verfahren sich wechselseitig hervorbringen und als ästhetisch-epistemische Konstellation verschränken.

Ebenfalls in unmittelbarer Nähe zu Benjamin rücken hier nicht-repräsentative Relationen in den Vordergrund, d.h. Beziehungen, die sich weniger unter Aspekten wie symbolischen Konventionen als vielmehr von Dingverhältnissen oder einer materiellen Dinghaftigkeit her erschließen. Nicht zuletzt ist es das Benjaminsche Übersetzungskonzept, das hier — auch vermittelt über postkoloniale Theorien — einmal mehr zum Tragen kommt. Wie bereits in ihrer Theorie des Dokumentarischen erläutert und in Installationen wie *Journal No1* in filmästhetischen Anordnungen ausgeführt, liegt der Praxis Steyerls ein Verständnis der dokumentarischen Form als Übersetzung der Dinghaftigkeit des Alltags zugrunde. Eben in diesem relationalen und materialistischen Verständnis von Bild und Ding drückt sich die Bedingung der Möglichkeit aus, über die räumlichen aber auch historischen Migrationsbewegungen von Objekten, Waren und Zeichen einen „Knotenpunkt“ verschiedenster

⁴⁸⁷ Benjamin, GS V.1, S. 440.

menschlicher und nicht-nichtmenschlicher Beziehungen und Kräfteverhältnisse freizulegen. Eben dieses Denken materieller Relationen verbindet Steyerl mit Benjamin ebenso wie mit der Konzeption der Ware bei Marx:

„Lassen Sie uns stattdessen an die entscheidende Rolle denken, die materielle Objekte in Benjamins späterem Denken einnahmen, als er damit begann, die Moderne durch den Schweif des Abfalls zu entziffern, den sie hinter sich herzog. Bescheidene und sogar verworfene Objekte wurden zu Hieroglyphen, in deren dunklem Prisma die sozialen Verhältnisse in Bruchstücken eingefroren lagen. Sie wurden als Knotenpunkte verstanden, in denen sich die Spannungen eines bestimmten historischen Moments in einem Blitz der Erkenntnis entluden oder sich grotesk im Warenfetisch verkrampften. In dieser Perspektive ist ein Ding niemals nur irgendetwas, sondern ein Fossil, in dem ein Kräfteverhältnis versteinert ist. Benjamin zufolge sind Dinge nicht einfach unbelebte Gegenstände, mit inerter Materie angefüllte Hülsen oder passive Objekte, die dem dokumentarischen Blick zur Verfügung stehen. Sie bestehen hingegen aus Kräfteverhältnissen, aus verborgenen Mächten, die miteinander in Austausch oder in Spannung stehen. Diese Auffassung grenzt einerseits an magisches Denken, demzufolge die Dinge mit übersinnlichen Kräften ausgestattet sind. Auf der anderen Seite ist diese Vorstellung auch eine klassisch materialistische. Denn auch die Ware wurde von Marx nicht etwa als bloßer Gegenstand, sondern als Verdichtung eines Verhältnisses zwischen Menschen begriffen. In der Ware drücken sich menschliche Arbeitskraft ebenso aus, wie soziale Verhältnisse. Auf diese Weise lassen sich Gegenstände jeglicher Art als Kondensationen verschiedener Begehren, Intensitäten, Wünsche und Machtverhältnisse interpretieren.“⁴⁸⁸

In Free Fall ruft dieses Verhältnis unter dem Stichwort einer „Biografie des Dings“ als ästhetisches Verfahren methodisch auf. Doch zeigt sich der materialistische Ansatz hier nicht nur als Bild-Ding-Beziehung, sondern umfasst überdies auch ein Verfahren, das komplexe Beziehungen über semantische Verzweigungen oder etymologische Ketten herzustellen versteht. Eine Strategie, die in Steyerl Schreibpraxis noch offener zu Tage liegt, wenn sie u.a. über die Bedeutungsfelder des Begriffs *Cut* oder *Cutting* eine Analyse und Sprachkritik formuliert, die sich sogleich über die semantische Verkettung von ökonomischen Krisen und Austeritätspolitik (social cuts) zum Paradigmenwechsel der Postproduktion in Medienkulturen und ihren „Cut and Paste“-Betriebslogiken⁴⁸⁹ aufspannt. Die essayistische Bewegung von Steyerls Schreibverfahren ist von

⁴⁸⁸ Steyerl, Hito, „Die Sprache der Dinge“.

⁴⁸⁹ „Let’s take a look at a differently postproduced image of cut and censored bodies. In the film *Cinema Paradiso* (1988), a man watches a film roll made from the parts that a projectionist had to censor from fiction films. The result is a reel made of kisses that were too provocative to be shown in public, as they jeopardize ideas of family, property, race, and nation sustained by sexual norms and restrictions. A kiss is a wager, a territory of risk, a mess. The idea of reproduction condensed into a fleeting moment. Let’s think of reproduction as this kiss, which moves across cuts, from shot to shot, from frame to frame: linking and juxtaposing. Across lips and digital devices. It moves by way of editing, exquisitely flipping around the idea of the cut, redistributing affects and desire, creating bodies joined by movement, love, pain.“ Steyerl, Hito: *Cut! Reproduction and Recombination*. In: dies.: *Wretched of the Screen*, S. 176-190, hier: S. 182.

dieser Logik der scharfen Schnitte, der Überblendungen und Rekombinationen selbst durchwoben und zeigt an sich selbst die Ambivalenz dieser Entwicklung auf.⁴⁹⁰

Das semantische Gefüge des Krisenhaften, des Aufpralls und des Crashes markiert jenes Trümmerfeld, das sich in *In Free Fall* durch das Interview mit der Figur Mike Potter eröffnet. Mike Potter zählte selbst einmal zu den jüngsten Piloten in der Geschichte des Unternehmens TWA, jener Fluggesellschaft also, die in den 1930er Jahren von dem Regisseur, Filmproduzenten und Unternehmer Howard Hughes gekauft wurde. Dieser Hintergrund und seine zweite Karriere als Besitzer eines Flugzeugschrottplatzes, eben auf jenem besagten Mojave Air & Space Port, machen ihn zum Experten für die Produktivitätsmomente von Krisen und Katastrophen. Potters Interview ist dabei auf der Tonspur selbst stark fragmentiert, so dass sich seine Lebensgeschichte nur langsam zu einer Kohärenz fügt. Es mischen sich dabei Episoden aus seiner Pilotenvergangenheit und sog. *Near Miss Stories*⁴⁹¹ mit Sequenzen aus Filmen und Dreharbeiten und wiederum mit Informationen, die zunächst widersprüchlich oder zumindest als in ein stimmiges Bild nicht integrierbar wirken:

That was when the Chinese were buying scrap.
They forced the Aluminum price up.
The way it turns out, these where all ghosts.
The economy was in a vicious situation.
When it blew up it made huge ball of flame.
It's about an airplane that crashes.
They used the airplane as human bomb type of thing.
The price drops ...
because there's no survivors

Erst nach und nach formieren sich die zunächst auf verschiedene Geschichten und Wirklichkeiten verweisende Bruchstücke zu einer Backstory. Man erfährt u.a. davon, dass Potters Geschäft von den Wirtschaftskrisen insofern profitiert, als sie für ihn ein Mehr an ausrangierten Flugzeugen und Flugzeugteilen bedeuten, die sich ihrerseits verkaufen, ausschachten oder für Dreharbeiten vermieten lassen. Die Information „that was when the Chinese were buying scrap“ verweist wiederum auf den Umstand, dass er überdies Aluminiumschrott an chinesische Firmen vertreibt, die diesen recyceln. All diese Hinweise verweilen jedoch im Ungefähren einer verwobenen

⁴⁹⁰ Erkennen lässt diese Strategie ebenso so sehr den Einfluss von Derridas Konzept der Dissemination, also der Idee einer sich fortwährend perpetuierenden Streuung von Bedeutung, wie von Benjamins allegorischer Lektüre einer „zertrümmerten Sprache“.

⁴⁹¹ „Near Miss Stories“ sind anekdotische Erzählungen eines Beinahe-Flugzeugabsturzes. Auch in den Darbietungen Mike Potters verschränken sich diese fortlaufend mit Erfahrungsepisoden ökonomischer Crashes und Wirtschaftskrisen.

Lebensgeschichte, die sich ebenso wenig von konkreten Ding- und Mediengeschichten, Orten wie Mojave oder den lokalen Auswirkungen globaler Wirtschaftskrisen ablösen lässt. Die Figur Mike, und vielmehr noch die zerklüftete Sprache seines Interviews, führt die Geschichten unterschiedlichster amerikanischer Industrien und die Entwicklungsstadien ihrer Globalisierung und Vernetzung vor — ohne dabei zu etwas wie einem dokumentarischen Subjekt zurück zu führen. Tatsächlich bleibt Mike beinahe eine mythologische Figur, die sich in Absetzung zu der Aussage „because there’s no survivors“ eben durch ihr Überleben in widrigen Produktionskreisläufen qualifiziert.

Die Frage des Überlebens perspektiviert sich in *In Free Fall* jedoch vor allem, wie bereits gezeigt, vor der Folie einer Material- und Mediengeschichte. Eben hier bringt der Installationsfilm die Frage des Ökonomischen, des Digitalen und Materiellen wieder in einen gemeinsamen Zusammenhang. Mojave fällt hierbei selbst die Rolle eines Ortes zu, der Einteilungen von Peripherie und Zentrum hinter sich lässt, indem er selbst zum Akteur dessen wird, was der Anthropologe Arjun Appadurai in seiner postkolonialen Medientheorie als die „production of locality“ unter den Bedingungen globaler Deterritorialisierung bezeichnet. Appadurais Terminologie besitzt hierfür eine sehr lange Liste, eng aufeinander bezogener Konzepte — von den „globalen flows“ zu den „mediascapes“, „ideoscapes“, etc. — die konzeptuell der Versuch vereint, Prozesse der *disjunktiven* Bildung und Formationen von Gemeinschaften, Öffentlichkeiten oder Publika jenseits der Imaginationen des Nationalstaates oder anderer vermeintlich organischer Konstruktionen von Gemeinschaft zu beschreiben. Öffentlichkeiten und Gemeinschaften konzipiert Appadurai nach dem Modell elektronischer Medien und ihrer herausgehobenen Rolle in der Produktion von Differenz im Kontext einer globalen kulturellen Ökonomie. Hollywood- oder Bollywood-Kino ebenso wie Fernsehen und die ihnen zugrundeliegenden, ununterbrochenen Prozesse der Zirkulation und Mediation von Zeichen, Bildern und Affekten bildeten Öffentlichkeiten oder Lokalitäten heraus, die in Konflikt stehen mit kohärenten Vorstellungen von organischer Zugehörigkeit. Auf diese Art entstünden, so eine Folgerung Appadurais, *imaginäre Landschaften*, die von Phantasien und Spekulationen der Technik, der Ökonomie oder des Medialen überlagert und durchdrungen sind.⁴⁹²

⁴⁹² Arjun, Appadurai: *Modernity at large*. London: Minnesota Press, 1996, S. 30f. Für einen aktuellen Beitrag Appadurais, der nachgerade das komplexe Zusammenspiel zwischen Globalisierung, Medien und Öffentlichkeit wieder aufgreift und zugleich vor der Folie aktueller Entwicklungen in den Medienwissenschaftenn aber auch der ANT weiterdenkt, siehe: Appadurai, Arjun: *Mediants, Materiality, Normativity*. In: *Public Culture* 27 (2015), 2 76, S. 221-237.

4.3.3 Biografien filmischer Objekte

Mike Potters Geschichten und Erfahrungen — und sicherlich die Topologie Mojaves selbst — sind aus der Materialität solch *imaginärer Landschaften*, wie sie Appadurai beschreibt, zusammengesetzt:

Each time there is a fallen in the economy
it's a windfall to us
until such time that economy comes back
they store some of the airplanes
and I use it for movies
the scrap value of an airplane might be 3 000 Dollars
but I can turn it around and use it in a movie for 8 000 Dollars and don't lose the scrap
boom there she goes...
...and I'm looking at it and I'm saying is this for real?
You're making money no matter what you sell.

Das wertsteigernde Prinzip, das Potter hier beschreibt, besteht vordergründig in der Verschiebung von einer Waren- und Produktionsform (den ausgemusterten Fluggeräten) in eine nächste. Es ließe sich auch von einem synchronen Prozess der Mediatisierung und Verdinglichung sprechen, bei der eine ausgemusterte Ware in ein filmisches Affektzeichen transformiert wird. Ein solches Zeichen wird dann auch unmittelbar eingeblendet. Denn der Schnitt des Interviews mit Mike Potter springt alternierend zu einer Sequenz des Films *Speed* (1994). Die hier inszenierte Explosion zählt zu den berühmteren eines Blockbuster-Actionkinos der 1990er Jahre.

Nun kommen Film-Explosionen, und dies gilt insbesondere für die ausgewählte Sequenz aus *Speed*, ein besonderer Ding- respektive Fetischcharakter zu, insofern sie sich selbst als filmische *high Commodity* inszenieren, die ihre eigenen *production Values* in ihrer Bildförmigkeit ausstellen. Auf dieses „kinematografische Objekt“ richtet sich denn auch die im Film zitierte Methode einer „Biografie des Objekts“⁴⁹³: „Ein Objekt erzählt uns von den Menschen, die etwas herstellen und verwenden. Seine Biografie stellt einen Querschnitt der sozialen Verhältnisse dar.“ In diesem von Steyerl im Film vorgetragene und abgeänderte Zitat Sergei Tretjakovs klingt deutlich Marx' Konzeption des Warenfetischs durch. Was bedeutet es jedoch, im Zusammenhang filmsicher Objekte von einem Fetischcharakter zu sprechen?⁴⁹⁴

⁴⁹³ Vgl. „Wörterbuch kinematografischer Objekte.“, Volker Pantenburg et al. (Hg.), Berlin 2014.

⁴⁹⁴ Unter dem Stichwort „Zyklographie“ bilden sich seit kurzem im deutschsprachigen Raum kultur- und medienwissenschaftliche Ansätze heraus, die eben Phänomene kultureller Zirkulation von Dingen untersuchen. Das in

Auch hier gilt sicherlich, dass der Fetisch aufmerksam macht auf eine — für die Entstehung von Waren konstitutive — Verdeckung von Beziehungen sowie materieller Praktiken, die in einem Objekt verdinglicht sind. Eben hierin würde eine „Biografie des Objekts“ sicherlich marxistischen oder neomarxisitischen Lesarten eines Warenfetischismus folgen. Doch für *In Free Fall* gilt es zwei wesentliche Konsequenzen zu ziehen, die sich an den Umstand heften, dass hier die Verdinglichung eines filmischen Objekts mit im Spiel ist. Die Hollywood-Explosion besitzt selbst Fetischcharakter, und der Prozess ihrer Verdinglichung ist die Bedingung ihrer affektiven Zirkulationsfähigkeit. Gleichwohl ist an ihr zugleich noch ein anderer Fetisch sehr deutlich ablesbar und zwar jener der Produktion, oder genauer, der Produktionsverhältnisse selbst. Als zum Bild geronnene ökonomische Verausgabung nehmen die Produktionsverhältnisse des Blockbusters in der Explosion eine sinnlich-filmische Form an.

Es trifft daher in gewisser Hinsicht für die Blockbuster-Explosion zu, was Appadurai für „hightech commodities“ konstatiert, wenn er festhält: „production has itself become a fetish, masking not social relations as such, but the relations of production, which are increasingly transnational.“⁴⁹⁵

Appadurais Überlegung zielt hier eher auf die Produktionsbedingungen von Luxusgütern ab, deren Wert sich häufig über eine kulturelle oder nationale Verortbarkeit speist, hinter der sich jedoch stattdessen „translocal capital, transnational earning-flows, global management and often faraway workers“ verbergen.⁴⁹⁶ Die Hollywood-Explosion ließe sich nach einem verwandten Prinzip beschreiben. In *In free Fall* zumindest legen die zersprengten Splitter wieder ein ganzes Ensemble von Relationen frei, die an die Biografie eines Objekts gebunden sind. Hierbei handelt es sich um politische, soziale und ökonomische Beziehungen, die sich im Film als globale Trajektorien und Translationen zu den Bedingungen der Produktion eines Objekts verdichten. Doch von welchem Objekt ist hier die Rede, wenn im Film der Versuch unternommen wird, eine Biografie des Objekts zu erzählen?

Ob es sich um das Objekt 4XJYI — wie man erfährt, jener Boing 707, die auf dem Set von *Speed* gesprengt wird, oder doch eher um die Filmexplosion als kinematografischem Ding selbst handelt

diesem Kapitel zugrundeliegende Verständnis von Zirkulation schließt jedoch nicht explizit an diese Forschungsperspektiven an. Es ließe sich jedoch das Konzept der Zyklographie mit Ansätzen der Affekttheorie oder jüngeren Überlegungen Appadurais zur Mediation (Appadurai 2015) in Richtungen weiterdenken, die die komplexen Prozesse kultureller Zirkulation über künstlerische Forschung sowie medienästhetische Anordnungen beschreibbar werden ließe: Siehe zu aktuellen Versuchen exemplarisch die Projektseite „Kulturelle Zyklographie der Dinge. Objektzirkulationen und (Selbst)Biographien von Artefakten“ der Universität Paderborn: <http://kw1.uni-paderborn.de/forschung/kulturelle-zyklographie-der-dinge/projektbeschreibung/>.

⁴⁹⁵ Appadurai, *Disjuncture and Difference*, S. 307.

⁴⁹⁶ Ebd. S. 306.

— festzuhalten ist, dass hier die Geschichte eines Objekts gerade nicht in seiner vermeintlichen Ursprünglichkeit, d. h. einem Zustand vor seiner Mediation geborgen werden soll — eben deshalb wird die Formel „After the Crash“ auch hier zur entscheidenden Zeitlichkeit. Die Technik des Fabulierens setzt hier nun, sich selbst ausstellend, als Prinzip der Produktion und Relationierung ein, indem es die Biografie der Boing 707 (mit der Seriennummer 4XJYI) — einmal mehr über das Idiom des Crashes — zu einem vernetzten Akteur sowie Akteur der Vernetzung von Ökonomie, Luftfahrt und Mediengeschichte erhebt.

So zieht die Arbeit im zweiten und längsten Kapitel mit dem Zwischentitel „Before the Crash“ einige wilde Linien, die von der spektakulär explodierenden Boing 707, über die 1970er Jahre und dem Einsatz dieser Maschine in der israelischen Armee bis zum Jahr 1929 führen. Spätestens hier wird in dem Installationsfilm die Möglichkeit, die Biografie eines Objekts in einem kohärenten dokumentarisch-historiografischen Narrativ zu verdichten, auf die Probe gestellt. In jenem Jahr verfasst Sergej Tretjakow den Essay „Biografie des Objekts“; die Geschichte der Luftfahrt verzeichnet in diesem Jahr die meisten Flugzeugabstürze; der schwarze Donnerstag leitet an der New Yorker Börse am 24. Oktober 1929 die Great Depression ein und dem Regisseur und Unternehmer Howard Hughes widerfährt bei den Dreharbeiten zu dem Film „Hells Angels“ jenes Nahtod-Erlebnis, das ihn wohl zehn Jahre später dazu veranlasste, die Fluggesellschaft TWA zu kaufen. Die Darstellung dieser verästelten Biografie schlägt noch einige weitere Seitenpfade ein. Denn 1970 wechselt eine ganze Flotte von Boing 707 Maschinen den Besitzer und wird von TWA an die israelische Armee verkauft. Darunter zählen die Boing 4X-JYI, aber auch ihre Schwestermaschine 4X-JYD, der Steyerls Film einen ganzen Subplot widmet, spielt diese Maschine doch eine Hauptrolle bei der Befreiung von Geiseln auf einem ugandischen Flughafen während der Operation Entebbe im Jahr 1976. Erzählt ist dies alles in Hebräisch von einem jungen israelischen Historiker, der eben soviel Sorgfalt beim Erzählen aufbringt wie ihn sogleich die Ironie dieser verketteten Geschichten immer wieder aus der Rolle des Experten fallen lässt, bis er aus Verunsicherung über die Glaubwürdigkeit dieser historischen Fabel in die Kamera lächelnd fragt: „It’s too much, no?“ Und tatsächlich ist es nicht möglich, den Splittern dieser Erzählung in alle Richtungen zu folgen ohne dabei die Koordinaten eines sinnvollen Erzähl- und Bildraumes zu verlieren. Während sich hier, in dem klassischen dokumentarischen Genrebild des vor die Kamera gestellten Historikers ein lustvoll-paranoides Begehren der Fiktionalisierung und Ästhetisierung von Verknüpfung als historischer Affekt inszeniert, stellt sich gleichzeitig ein Moment dokumentarischer Evidenz in dem Hollywoodbild der Explosion aus.

Denn zwischen verschiedenen Wirklichkeitsebenen oszillierend, gerät die Explosion in der Konstellation von *In Free Fall* vom filmischen Zeichen zu einem Akteur, der in verschiedene Milieus der Zirkulation von Zeichen, Geld und Affekten eintritt. Das Bild der Explosion gewinnt vielleicht noch in einer weiteren Hinsicht Bedeutung als dokumentarisches Bild. Es hält, wie gezeigt, „mediale Produktionsverhältnisse“ fest. Hierin erschöpft es sich jedoch nicht. Immer wieder kommt der Flammenkegel aus „Speed“ auf einem kleinen portablen Dvd-Gerät gerahmt ins Bild, das vor beliebig gewählten Teilen von Flugzeugschrott positioniert ist. *In Free Fall* wählt dieses Bild einmal mehr, um eine zyklische Bewegung — eben jene Bewegung des Recyclings — nachzuvollziehen. Denn auch in der Folge spekuliert die Geschichte über weitere Produktionsverläufe und Wiederverwertungsketten. Die kulturellen und ökonomischen „production chains“ sind nun aber die einer Ökonomie der Postproduktion. Was dort also ein wenig verstreut um den DVD-Player herumliegt, sind die Bruchstücke und materiellen Überreste eines Kinos, das selbst zu einem Stellvertreter eines bestimmten kulturellen und medialen Produktionsverhältnisses wird, das sich bereits überlebt hat.

Die Zirkulation von illegal reproduzierten und über Dvds global distribuierten Hollywoodfilmen birgt auch tiefgreifende Konsequenzen für eine weitere Figur des Films. Der Künstler und Kameramann Kevan berichtet, wie er durch Prozesse der Digitalisierung (die illegale Verbreitung von Dvds oder illegalen Downloads von torrent-files) seinen Job als video engineer bei einem Hollywood Studio verlor, das ihn aufgrund von Einbußen der Verkaufszahlen entlassen musste („they had to squeeze the means of production“). Kevan berichtet weiter, wie er sich selbst aus ökonomischen Zwängen heraus in die Situation gezwungen sah, sein Haus (das selbst zu großen Teilen durch Aluminium verkleidet war) unmittelbar nach dem Kollaps der US-amerikanischen Immobilienblase verkaufen zu müssen. Über die Figur Kevans setzt also ein weiteres Mal eine Reflexion über die materiellen Konsequenzen von Digitalisierungsprozessen an. Im essayistischen Durchgang durch die medienkulturellen und sozialen Transformationserscheinungen von Verwertungskreisläufen figuriert *In Free Fall* eine Ökonomie, die in der digitalen Postproduktion von materiellen Zeichen ihren gegenwärtigen Endpunkt erreicht hat. Digitalisierung gerät hier jedoch nicht zum Stichwort der Geschichte des Verlustes von Materialität — auch wenn sie Relationen der materiellen Prekarität aufruft. Vielmehr artikuliert die Arbeit eine Kritik gegenüber einer Denkfigur des Digitalen, die in der Vergangenheit häufig mit dem Verlust an Materialität im Zusammenhang von Stichwörtern wie „immaterial labour“ oder „cognitive capitalism“ gebracht wurden. Mit Kevan führt die Arbeit eine prekäre Position innerhalb globaler Produktionskreisläufe ein, die Steyerl anderswo als „Bodies in

Postproduction“⁴⁹⁷ umschreibt. Sie ist zugleich eine Reflexion darauf, dass Digitalisierung auch Anlass gibt, vernetzte und „bis zur Ermüdung“ materielle Prozesse der Ausbeutung im Kontext von „Kreativindustrien“ neu beschreiben zu müssen, wie dies Jussi Parikkas Kritik an Konzepten wie „immaterielle Arbeit“ oder „cognitive capitalism“ einfordert:

„The idea that cultural techniques of software culture and work are actually often much more physical, repetitious, uncreative and based in rather strict management, disciplinary and formalisation procedures needs further analytical attention. We are gradually realising that digital culture is sustained by hard and repetitious manufacturing processes outside the creative industries circle — for instance, the Foxconn factories in China — but the realisation that creativity is embedded not only in precarious but also in rather repetitious and tiring practices needs to be taken just as seriously. It is in this sense that the certain immaterial production part of cognitive capitalism is completely material to the point of exhaustion. In other words, we focus on the cognitive not only as concerning the thinking brain but as it concerns the wider set of techniques in which brains are connected to bodies and bodies to work patterns, and in which work patterns are set in a complex group of organisations that are abstract ways of tying the different techniques together.“⁴⁹⁸

In Free fall zeigt auch, dass diese Transformation, die einen Wechsel von Narrativen und „medialen Produktionsverhältnissen“ — bzw. den medialen Produktionsverhältnissen als Narrativen von Subjekten — miteinschließt, nicht restlos in einer zirkulären Bewegung aufgeht. Anders formuliert, es bleibt in der Allegorie des Recyclings ein Rest, der sich nicht in Produktivität um- und verrechnen lässt. Paolo Magagnoli hingegen hat vorgeschlagen, das Motiv der Dvd von *In Free Fall* im übergeordneten Zusammenhang ästhetischer Strategien der Überbietung von kapitalistischen Produktivitäts-Exzessen zu deuten, wie sie kürzlich im Anschluss an die Denkfigur des „Akzelerationismus“ in der Kunst und Popkultur beschrieben wurden:⁴⁹⁹ „Like the notion of schizophrenia and excess, the mercurial figure of the DVD represents the idea that capitalistic oppression is never definitive and that destruction can generate new lines of flight.“⁵⁰⁰

Magagnoli trifft mit dieser Einschätzung einen wesentlichen politischen Impuls von *In Free Fall*. Denn tatsächlich zielt das oben beschriebene zirkulationistische Verfahren, mitsamt der Strategie der Engführung von Krisensemantiken zwischen Kino und Ökonomie, vielleicht weniger auf eine

⁴⁹⁷ Steyerl, Hito: Cut!, S.179.

⁴⁹⁸ Parikka, Jussi: Cultural Techniques of Cognitive Capitalism Metaprogramming and the Labour of Code. In: Cultural Studies Review volume 20 number 1 March 2014, S. 30-52, hier: S. 48.

⁴⁹⁹ Magagnolis Lektüre geht von der gängigen Lesart aus, dass sich Deleuzes Schizophrenie-Konzept mittlerweile als Modus kapitalistischer Produktivität verstetigt habe: „Delivering the vision of kinetic, fluid matter, morphing in and out of images, this sequence evokes a world where destruction is generative and where the human subject is ultimately resilient. Matter lives on, in spite of the meltdown of the financial market. The sheer exuberance of the DVDs moving, as well as the frenetic action of the machines, energised by the rhythmic pop music, evokes the flow of desire animating capitalism discussed by Deleuze and Guattari. Like the notion of schizophrenia and excess, the mercurial figure of the DVD represents the idea that capitalistic oppression is never definitive and that destruction can generate new lines of flight.“ Magagnoli, *Documents of Utopia*, S. 151.

⁵⁰⁰ Ebd.

Denkfigur des Verlusts und der Melancholie, wie sie noch in Benjamins allegorischen Drama der Moderne eine Rolle spielt.

Stattdessen verdichtet die Arbeit beides, die Immanenz eines sich steigernden Recycling- und Verwertungsprozesses und die Widerständigkeit einer gestischen Materialität, die nicht nicht umstandslos in diesen Zirkulationen aufgeht, in einem Musikvideo, das den Höhepunkt der Arbeit markiert. Steyerl und der vermeintliche israelische Experte schlüpfen in die Kleidung von Flugbegleitern und performen eine Vorführung der Sicherheitsanweisungen. David Riff sieht in seiner Lesart dieser Szene eine Remediatsierung „tayloristischer Bewegungen“ inszeniert, die an Kracauers „Ornament der Masse“ erinnere:

„Die Windmühlen verweisen auf die Möglichkeit einer neuen Stufe postfordistischer Rationalisierung mit ‚kluger Energie‘, Wissensproduktion und anderen neuen Einkommensquellen für einen netteren, ‚weicheren‘ Kapitalismus mit posthumanem Antlitz, in dem Menschen-qua-Waren ihre Routinen in freien und grandiosen biomechanischen Performances fortwährend ‚beibehalten‘ und ‚reproduzieren‘. Das ist mimetische Arbeit: Potenzialitäten generieren, die niemals richtig aktualisierbar sind, manchmal an virtuose Grazie rührend, manchmal sich am Rand einer komische Auflösung in vollständigen Dilettantismus bewegend.“⁵⁰¹

Diese Beziehung zwischen Grazie und Dilettantismus, die Riff hier anspricht, erhält ihre Spannung nun zunächst aus dem Zusammenspiel der Gesten — deren Ausführung einen Überschuss an Bedeutung auftauchen lässt, der in den konkreten Verrichtungen nicht aufgeht — und den sie begleitenden sphärischen Klängen. Hier ist es eine gewisse Unbeholfenheit der mimetischen Nachahmung, die jedoch nicht völlig in Distanz oder Humor mündet, und dort ein akustisches Bild, das in dem Versuch, eine melancholische Ernsthaftigkeit zu halten, beinahe in Ironie kippt. Man kann diesen politischen Affekt, der sich beim Betrachten dieser Szene in der Wahrnehmung entfaltet vielleicht mit dem Konzept der „affektiven und kognitiven Dissonanz“ beschreiben, wie sie Steven Shaviro für Ästhetiken des *Post Cinema* analysiert hat. Es handelt sich hierbei um eine ästhetische Erfahrung der Immersion und Distanzierung, der Öffnung und Schließung sowie einer nicht auflösbaren Ambivalenz einer „post-ironischen“ Performance. Postironisch ist diese Darbietung wohl auch, da die Ernsthaftigkeit ihrer Ausführung keine ironische Distanz affektiv umzusetzen vermag (wie in einer postmodernen Parodie). Sie distanziert lediglich kognitiv, während sie affektiv eine immersive Nähe hält. Die wäre der Spielraum einer Immanenzebene, der dem politischen Affekt des Fallens und Gehalten-Werdens zugleich entspricht.

⁵⁰¹ Riff, David: „Gibt es das wirklich? Ein Close Reading von Hito Steyerls *In Free Fall*“, in: transversal.at, eipcp, Februar 2011, online unter: <http://eipcp.net/transversal/0311/riff/de>.

4.4 Diffraktive Lektüren

4.4.1 Die Weberinnen: ‚Fadenspiele‘ der Kritik (Steyerl/Haraway)

In ihrem Versuch, den Repräsentationsansatz einer Theorie und Praxis des Dokumentarischen vom Kopf auf die Füße zu stellen, greift Steyerl auf die Beschreibung einer Malerei zurück, deren Ort fest in der Kunstgeschichte verankert ist. Es handelt sich hierbei um das Bild *Las Hilandras* des spanischen Hofmalers Diego Velázquez. Nicht zufällig fällt wohl die Wahl auf ein Bild dieses Barockmalers, ist sein Name doch auch für eine Philosophie und Theorie des Politischen im 20. Jahrhundert ein wesentlicher Referenzpunkt und maßgeblich mit der berühmten Lesart Michel Foucaults der *Las Meninas* von 1656 verschränkt. Foucault sah in der Ordnung dieses Bildes, in der komplexen Organisation von Beziehungen, — zwischen Rahmen, Spiegel, Rückseite, und zwischen Anwesendem und Abwesendem — sowie ihren Disjunktionen, sich eine Logik der Repräsentationen historisch entfalten.

Steyerl wendet sich nun in ihrer Lektüre einem weniger prominenten, dafür mindestens so polysemen und komplexen Gemälde Velázquez' zu. Steyerl geht es hierbei, in Abgrenzung zu Foucault, nicht um ein historisches Argument (weder ideengeschichtlich noch wissenschaftshistorisch), wenn sie ein bestimmtes Verständnis von bildlicher und sogar filmsicher Repräsentation mit Velázquez zu überdenken sucht. Bei genauerer Betrachtung berührt Steyerls Kritik des Repräsentationsansatzes in der dokumentarischen Praxis auch den entscheidenden Aspekt in Foucaults Argumentation. Denn die Eigenlogik, die Foucault in der *Las Meninas* freilegt, ist die einer „reinen Repräsentation“, die sich ihrer Repräsentationspflichten entledigt und somit sogleich aus einer Abbildbeziehung zwischen Welt und Bild/Zeichen heraustrete.⁵⁰²

Auch das dokumentarische Bild gilt es, führt man Steyerls Argument weiter, aus einer Abbildbeziehung herauszuführen. Denn das dokumentarische Zeichen führt eine autonome Existenzweise gegenüber dem vermeintlich Repräsentierten und setzt sich selbst als ein Verhältnis in der Welt ein. Neben vielen Unterschieden gerade in den Stoßrichtungen der jeweiligen Argumentationen und Projekte lässt sich noch eine weitere Parallele aufzeigen, die sich über die Sujets der beiden Bilder von Velázquez herstellt. Beide Gemälde machen nämlich in gewisser Weise

⁵⁰² Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge: Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2003, S. 45.

die Materialität ihrer Herstellung zum Motiv ihrer Darstellung. In eben einer solchen Qualität, mithin also der Dokumentation der eigenen Herstellung und Genese, ließe sich ein erster Ausgangspunkt für Steyerls Lektüre und — weiter gefasst auch — der Konzeption des Dokumentarischen ausmachen. Ihre Lektüre der Hilanderas ist für ein solches Verständnis instruktiv.

Die Hilanderas oder *Die Spinnerinnen*, so die übliche deutsche Übersetzung dieses Titels, besitzt eine starke räumliche Aufteilung, die das Bild in zwei Szenen und Schauplätze einteilt: Im Vordergrund sehen wir einer Gruppe von Frauen, Arbeiterinnen, beschäftigt mit dem Spinnen und Aufwickeln von Fäden auf Garnspulen. Im starken Kontrast von dieser beinahe naturalistischen Szene setzt sich nun der Hintergrund ab: Im Zentrum steht hier eine mythologische Szene. Drei Frauen in vornehmer Kleidung gruppieren sich um einen Wandteppich, der den Mythos der Arachne wiedergibt, jener in den Metamorphosen Ovids geschilderten Geschichte um den zwischen der Sterblichen Arachne und der Göttin Athene geführten Wettkampf um das makellosere Beherrschen der Webkunst. Welche Beziehung besteht aber nun zwischen Vorder- und Hintergrund? Steyerl stellt in ihrer Lesart eine Beziehung über die Gegenüberstellung und wechselseitigen Durchdringung von Mythos und Produktion her:

„Während der Vordergrund eher dunkel gehalten ist, ist der Hintergrund lichtdurchflutet. Während vorne der Prozess der Herstellung des Wandteppichs abgebildet ist, sehen wir hinten das Ergebnis. Und während der Vordergrund sozialrealistisch dokumentiert wirkt, handelt es sich beim Hintergrund offensichtlich um eine nur zu Teilen reale Kulissenkonstruktion. Teppich und Betrachterinnen, Fläche und Raum, Gewobenes und Gemaltes verschwimmen und erzeugen eine perspektivische Illusion, in der Realität und Inszenierung ineinander übergehen.“⁵⁰³

In der Hilanderas stehen wir einer Konfrontation, Durchdringung und Aushandlung von Wirklichkeiten gegenüber, wie sie für die Gegenwart ihren Ort im Feld des Dokumentarischen beanspruchen — so die These. Steyerl weiß um die Schwierigkeit dieses Vergleichs und ihres Lektüreangebots, doch ließe sich, um diese These noch etwas weiter zu treiben, noch anführen, dass die Konfrontation von Wirklichkeitsebenen in Velasquez Bild — die ebenfalls soziale Wirklichkeiten umfassen — ein Stück weit auch seine Rezeptionsgeschichte geprägt haben, und sich in dieser widerspiegeln. Bis in die 1920er Jahre wurde das Gemälde vor allem von seiner „sozialrealistischen“ Seite her gelesen: Unter dem Eindruck des Naturalismus und Impressionismus las man Velasquez gerade an der Schwelle des 19. zum 20. Jahrhundert als Vorläufer dieser beiden Stile und verglich seine Licht- und Schattenkompositionen mit denen eines Jean-François Millet,

⁵⁰³ Steyerl, Hito: Die Weberinnen, Dokument und Fiktion. In: Farbe der Wahrheit, S. 59-73, S. 59.

Gustave Courbet, Adolph von Menzel oder Max Liebermann. Die Hilandras wurde daher auch als Darstellung einer „alltäglichen Szene“ an einem „historischen identifizierbaren“ Ort aufgefasst und somit der Genreszene des „Augenblicksbildes“ oder „Fabrikstücks“ zugeordnet.⁵⁰⁴

Es war Aby Warburg, der im Jahr 1927 im Zusammenhang der Beschäftigung seines Mitarbeiters Fritz Saxl mit der spanischen Kunst eine Interpretation lieferte, die das „Weberinnenbild“ aus dieser als naturalistisch — dokumentierend — vereinnahmten Lesart herauslösen und von seiner anderen, mythologischen Seite her verstehen sollte. Kein „Augenblicksbild“, sondern minutiöse Komposition, nicht Naturalismus, sondern allegorische Verschlüsselung lagen für Warburg hier dem Spiel von Vorder- und Hintergrund deutlich zugrunde. Die Deutung des Bildes als „Allegorie der Webkunst“ sollte sich erst im Verlauf des 20. Jahrhunderts als gängige Interpretation etablieren.⁵⁰⁵ Auch für Steyerl ist es entscheidend, in welche Richtung man die Spannung der „Weberinnen“ versucht aufzulösen. Denn eine wesentliche Qualität des Bildes sowie sein zutiefst polysemischer Charakter geht von dem Aspekt aus, dass hier „Produktion und Produkt, ärmliche Umgebung und üppige Kulisse, Werk und Werkstätte nicht gänzlich von einander getrennt“, bzw. durchgehend aufeinander bezogen bleiben.⁵⁰⁶ Velasquez Bild ließe sich nun, einem traditionellen Verständnis von dokumentarischer Reflexivität folgend, als ein Bild beschreiben, das noch den Akt seiner Herstellung — zum Beispiel über *Mise en Abyme*, *Bild-im-Bild* Figuren, etc. — an sich selbst dokumentiert. Steyerl dreht eben diese Lesart um, wenn sie anstelle nach der Herstellung der Fiktion oder des Mythos zu fragen, die Aufmerksamkeit darauf lenkt, was durch Fiktionen hergestellt wird. Hierzu zieht Steyerl einen Vergleich zwischen Velasquez' Gemälde und einer Serie von Fotografien des Künstlers Allan Sekula. In dem Zyklus „Dead Letter Office“ dokumentiert Sekula u. a. die sichtbaren Spuren und verheerenden Auswirkungen, welche die Dreharbeiten (hier insbesondere das immense Filmset) des Films *Titanic* in einem Fischerdorf in Mexiko hinterließen — ein Ort, der aufgrund seiner niedrigen Lohnkosten als ausgelagertes Produktionsumfeld für die Monumentalfilmaufnahmen des Unglücks im Eismeer fungierte.⁵⁰⁷

In dem Bildzyklus Sekulas spiegelt sich ein „globales Ausbeutungsverhältnis“ wider, doch ergibt sich für Steyerl hieran angeschlossen einmal mehr und mit aller ethischer und politischer Konsequenz die Frage nach dem Verhältnis von Realität und Fiktion. Anstatt die Weberinnen und Sekulas' Bilder als Dokumentation jener Produktionsverhältnisse zu lesen, die Fiktion bedingen,

⁵⁰⁴ Hellwig, Karin: Aby Warburg und das ‚Weberinnenbild‘ von Diego Velázquez. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 69. Bd., H. 4 (2006), S. 548-560, hier: S. 550 und 558.

⁵⁰⁵ Ebd. S. 555 ff.

⁵⁰⁶ Steyerl, *Weberinnen*, S. 61.

⁵⁰⁷ Vgl. ebd., S. 60.

geht Steyerl von der Frage aus, inwiefern Fiktionen oder Mythen selbst Produktionsverhältnisse stellen: sie sind, wie der Blockbuster selbst, ein mediales Produktionsverhältnis, in dem sich nicht nur Welten darstellen, sondern Wirklichkeiten herstellen:

„Die Frage bleibt dieselbe: Sind Fiktionen imstande, Realität zu erschaffen, und wie? Und was hat das mit der dokumentarischen Form als solcher zu tun? Diese Problemstellung reicht weit über die klassische dokumentarische Fragestellung hinaus, ob die Realität angemessen, objektiv, wahr oder realistisch abgebildet wird; sie stellt den Repräsentationsansatz als solchen in Frage: Wenn wir sie ernst nehmen, verschiebt sich das Problem, wie sich die Welt in der Repräsentation abbildet, hin zur Frage, wie Bilder, Aussagen, Zeichen neue Welten erschaffen und ermöglichen. Es geht nicht länger darum, wie die Realität sich im Bild repräsentiert findet, sondern umgekehrt darum, welchen Einfluss Bild, Ton und Aussage auf die Erschaffung von Realitäten haben.“⁵⁰⁸

Politische Konsequenzen hat dieser Zugriff auf mediale Wechselwirklichkeiten, insofern hier anerkannt wird, dass die Realisierung von Fiktionen keine Angelegenheit von geringer Konsequenz für eine Vielzahl erlebter Wirklichkeiten ist. Dies trifft im besonderem Maße zu, wenn es sich um die Realisierung politischer Fiktion von Gemeinschaft handelt, denn die „Auslöschung der Unerwünschten“ in und aus dieser Fiktion, nehme, wie dies Faschismus und Kolonialismus zeigen, „ihre reale Eliminierung vorweg“, hieran erinnert Steyerl beharrlich.⁵⁰⁹

Doch es scheint sich hier ebenso offensichtlich ein Möglichkeitsraum anzudeuten, in dem sich z. B. nicht naturalisierte Ordnungen realisieren oder andere Gegenwarten zu verwirklichen vermögen. Das Beharren auf diesen Gegenwarten, die ihre Umrisse aus der Zukunft und nicht der Vergangenheit beziehen, steht im Zentrum jener „paradoxen Aufgabe dokumentarischer Formen“. Der Spielraum, in dem sich diese spekulative Kritik und Praxisform bewegt, sieht Steyerl bereits im Denken Siegfried Kracauers, und hier besonders im Begriff der „Märchenvernunft“ eingelassen. In Kracauers „Ornament der Masse“ ist die Märchenvernunft jenes utopische Konzept, das ein messianisches Gegengewicht zum „Rückschlag in die Mythologie“ einer kapitalistischen Ratio der Produktion bildet.⁵¹⁰ Als durchaus ambivalente Denkfigur angelegt ist die Märchenvernunft an der „unaufhaltsamen Zersetzung [...] mythologischer Bedingungen“ beteiligt und sie ist selbst eine Form der Vernunft, die an den „Zerfallstätten der natürlichen Einheiten das Märchen verwirklicht.“⁵¹¹ Steyerl kommt es hier auf einen anderen Modus der Verwirklichung von Fiktionen an, einen Modus

⁵⁰⁸ Ebd. S. 70.

⁵⁰⁹ Ebd. S. 71

⁵¹⁰ Siegfried, Kracauer: *Das Ornament der Masse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, S. 61. Vgl. auch Hansen, *Cinema and Experience*, S. 51 ff.

⁵¹¹ Kracauer, *Ornament*, S. 56f.

der nicht in den Mythos kippt, und sich zugleich, wie in Kracaurs Analyse der Oberflächentexturen von Waren und Körpern angedeutet, bereits auch immer schon realisiert und andeutet.⁵¹²

Es ist vielleicht jedoch nicht nur hinsichtlich Steyerls Praxis und Theorie im Bereich des Dokumentarischen interessant, dass sie sich in einem Text über die komplexen Verwicklungen von Wirklichkeiten auf Krakauers Ornamenttext bezieht. Steyerls essayistische Verfahren, ob nun in ihren Schreibstrategien, filmischen oder performativen Einsätzen, zeichnet auch jenseits dokumentarischer Fragestellungen eine je besondere Form der Kritik aus. Hierbei bleibt ihr Ansatz einer Repräsentationskritik verpflichtet, was jedoch, wie bereits gezeigt, komplexe Auseinandersetzungen mit affektiven Dimensionen und Prozessen der Abstraktion und Relationalität miteinschließt. In ihren jüngeren Texten und Installationsfilmen richtet sich diese Repräsentationskritik auf mediale, soziale und technologische Prozesse, die selbst nicht-repräsentational operieren. Steyerl bringt ihre essayistischen Analysen und Kritiken dieser Prozesse selbst über ein Netz von verbundenen Konzepten und Begriffen wie „post-representational politics“, „proxy politics“ oder eben „post cinema“ in Stellung.

Eine neue bzw. anders ausformulierte Dimension ihrer Arbeit kommt hierbei zum Vorschein. Steyerls essayistische Texte bemächtigen sich einer Schreibtechnologie, die es vermag, heterogene Bedeutungsfelder zu öffnen und eine Spannung zu jenen Phänomenen zu halten, die in den gewobenen Texturen von Bedeutungen überhaupt erst beschreibbar werden. Steyerls Konzepte produzieren daher keine begrifflichen Repräsentationen der Welt, sondern bilden Relationen und Knoten, die den Punkten und Feldern, die sie verbinden, nicht vorausgehen. Diese spekulative Praxis ist bereits immer sowohl politisch, ethisch und epistemologisch verwickelt. So erstrecken sich die Felder, die Steyerl mit dem Konzept post cinema relationiert, zugleich sozial und technologisch. Anders formuliert setzt Steyerl ein ästhetisches Abstraktionsverfahren ein, das jedoch keineswegs in „Abstraktheit“ mündet, sondern die Kenntlichkeit von Relationen herstellt. Die „erworbene Fähigkeit der Abstraktion“ nicht gegen eine „falsche, mythologische Konkretheit“ preiszugeben, diese Lektion übernimmt bereits Kracauer von Alfred North Whitehead. Der Versuch Abstraktheit „zu überwinden“, wie sie sich zum Beispiel aus der politischen Amalgamierung von Ökonomie, Arbeit und digitaler Technologie in immer neuen Verhältnissen der Ausbeutung fortschreibt, führt Steyerls Arbeit durch die Verwicklung gelebter und verkörperter Abstraktion hindurch. Die spekulativen Verfahren, die Formen ihrer Interventionen und der Versuch einer ästhetischen

⁵¹² „In den oft exotischen Märchen der Aufklärungszeit, den Fabeln aus dem Serail und Geschichten aus Tausendundeiner Nacht sieht Kracauer die Vernunft vollendet. [...] Spurenelemente der Märchenvernunft lassen sich Kracauer zufolge auch in den blödsinnigsten Produkten der Kulturindustrie finden.“ Steyerl, *Weberinnen*, S. 72.

Position der Kritik, die sich nicht auf ein neutrales Außerhalb zurückzieht, all dies sind Aspekte, die Steyerl mit den „Fadenspielen“ Donna Haraways verbindet. Es ist das Verdienst Haraways eine theoriepolitische Position entwickelt zu haben, die ethische Verantwortlichkeit mit dem Potential generativer Spekulationen („responsive invention“) und dem Herstellen besserer Abstraktionen („built good abstractions“) verknüpft.⁵¹³

Die kritische Wissenspraxis der feministischen Wissenschaftstheoretikerin zielt auf die „Vervielfältigung“⁵¹⁴ von Relationen in der Welt. Metaphern von Netzen, Fäden, Knoten, Verstrickungen markieren in Haraways Praxis daher Denkbilder des Relationalen. „Zonen der Implosionen“ zu produzieren und zu durchqueren sowie Durchlässigkeiten wahrnehmbar werden zu lassen, sind fest in dem Versuch Haraways verankert, Dichotomien wie Natur-Kultur, Männlich-Weiblich, Körper-Geist, Tier-Mensch zu unterlaufen.⁵¹⁵ Haraways prominente wissenschaftskritische Beiträge sind daher zunächst auch Ansätze „materialisierter Neugestaltung“⁵¹⁶ und Neuverteilung von „Handlungsfäden“⁵¹⁷ an materiell-semiotische AkteurInnen wie „Cyborg“, „Trickster“, „Coyote“ oder der „companion species“. Strategien und Verfahren wie das Verteilen von Agency, das Fabulieren oder die „Praxis des Verfrachtens“ bilden die Methoden einer Kritik, die auf Transformation zielt.

Haraways Interventionen des Denkens münden stärker in eine Ethik als in eine Philosophie. Hierbei entfaltet sich eine methodische Denktechnologie, in der Metapher und Materialität keine Gegensätze bilden.⁵¹⁸ Eben eine solche Methodik birgt vielversprechende *Querlektüren* für jenes von Steyerls Arbeiten durchquerte Feld digitaler Medienkulturen. Wenn nun im Folgenden der Versuch unternommen wird das kritische Bewegtbild-Projekt Hito Steyerls, mit ihren heterogenen und über verschiedene medienästhetische Formen verteilten Praktiken in Dialog mit einigen Konzepten Donna Haraways zu lesen, dann birgt dies im Vorfeld bereits die Gefahr eines

⁵¹³ Haraway, Donna: *When Species Meet*, Minneapolis 2007, S. 93. Deuber-Mankowsky hebt in ihrer Lesart der politischen Praxis Haraways der Stellenwert einer „Suche nach besseren Darstellungen der Welt“ hervor. Der Begriff der Darstellung sei hier jedoch nicht über die Repräsentation zu verstehen, im Gegenteil: Darstellung gelte es bei Haraway, so Deuber-Mankowsky weiter und, über Komplexität und Prozess anders denn als Repräsentation zu denken, ginge es doch letztlich um „präzisere Weisen, die Welt mitteilbar zu machen“. Deuber-Mankowsky, *Praktiken der Illusion*, S. 282.

⁵¹⁴ Ebd. S. 282. Der Begriff der „Vervielfältigungspraktiken“ oder des „Vervielfältigungssystems“ spielt eine zentrale Rolle in Haraways Texten der 1990er. Vervielfachung adressiert in jenen Texten sowohl digital-elektronische, biologische oder wissenschaftliche Praktiken, die sich in den „technowissenschaftlichen Welten“ überlagern: Vgl. exemplarisch: Haraway, Donna J: *Menü mit Mensch™*. In: Dies.: *Monströse Versprechen. Coyote-Geschichten zu Feminismus und Technowissenschaft*. Hamburg: Argument-Verlag, S (1995), S. 113-117, hier S. 113 ff.

⁵¹⁵ Haraway, Donna: „Das Abnehmespiel: Ein Spiel mit Fäden für Wissenschaft, Kultur und Feminismus“, in: Dies.: *Monströse Versprechen. Coyote-Geschichten zu Feminismus und Technowissenschaft*. Hamburg 1995, S.136-148, hier: S. 139.

⁵¹⁶ Ebd. S. 137.

⁵¹⁷ Ebd. S. 136.

⁵¹⁸ Vgl. ebd. S. 141

methodischen Missverständnisses. Denn hierbei geht es nicht darum Theorien zu handhabbaren und anwendbaren Instrumenten zu destillieren und über einen bereits konstituierten „Gegenstand“ zu legen. Steyerls und Haraways Praktiken, auch wenn sie sich entlang unterschiedlicher Felder bewegen, verbindet ein Verständnis von Kritik als Intervention in statisch scheinende soziale und politische Gegenwarten. Hierbei teilen beide zugleich ein Moment von Affirmation. Für Donna Haraways Modus der Kritik beschreibt Kathrin Thiele dieses affirmative Moment präzise als eine Strategie der Komplexitätssteigerung eines übergeordneten Verfahrens der ausdauernden Problematisierung („staying with the trouble“):

„Um einen Unterschied zu machen, der im Haraway’schen Sinne wirklich einen Unterschied macht, so wie kritisches Denken es als interventionistisches und widerständiges (mit Kant und Foucault) anstrebt, muss die scheinbar natürliche Tendenz durchbrochen werden, sich von dem abzusetzen, zu distanzieren und zu distinguieren, womit man nicht einverstanden ist. Die kritische Negation muss in einem verkomplizierenden Schritt in die affirmative Praktik der Erschaffung von Interferenzen umgewandelt werden, die uns (im Latour’schen Sinn) erneut und anders an die Dinge heranbringt, in denen wir ja nun als immer schon impliziert begriffen sind und sie so niemals nur „von außen“ begreifen können.“⁵¹⁹

Die Positionen beider DenkerInnen lassen sich über diese situative Form interventionistischer Kritik bestimmen.⁵²⁰ Im Folgenden geht es mir darum, Praktiken und Konzepte beider in neuen, wechselseitigen Interferenzmustern zu beschreiben und dadurch in Resonanz zu versetzen. Man könnte dies mit Haraway als Versuch eines „diffractive reading“⁵²¹ bezeichnen.

Erste Fäden dieser Lesart verlaufen über ein Konzept zusammen, das die spekulative Praxis beider verbindet. Während Steyerls Techniken der (Re-)Fiktionalisierung von biopolitischen Wahrheitsbildern sich gegen einen Realismus dokumentarischer Repräsentation in Stellung bringt, so richten sich Haraways Strategien gegen einen Realismus der Fakten wie er u.a. in den Naturwissenschaften anzutreffen ist. Sie investiert hierbei in Konzepte und Verfahren, die es ermöglichen „nicht mehr zwischen Realität und Illusion unterscheiden zu müssen, sondern die Illusion immer schon als Teil der Realität vorauszusetzen“.⁵²² Drei zusammenlaufende Verfahren, Figuren und Methoden dieses fortlaufenden „Weben[s] im Denken“⁵²³, für das Haraways Texte

⁵¹⁹ Thiele, Kathrin: Ende der Kritik? Kritisches Denken heute. In: Allerkamp, A.: Gegen / Stand der Kritik. Zürich/Berlin: Diaphanes, 2015, S. 139-162, hier: S. 161.

⁵²⁰ Zur Lesart der Diffraction als Geschlechterinterferenz siehe den Sammelband: Bath, Corinna, Meißner, Hanna und Trinkaus, Stephan: Geschlechter Interferenzen: Wissensformen-Subjektivierungsweisen-Materialisierungen. Bd. 1. LIT Verlag Münster, 2013.

⁵²¹ Schneider, Joseph (Hg.): Donna Haraway. Live Theory. New York, London 2005, S. 114-157, hier S. 149 f.

⁵²² Angerer, Marie-Luise, „Affekt und Repräsentation — Blick und Empfinden“. In: FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur (2014), 55, S: 26-37, S. 30.

⁵²³ Haraway, Donna: SF, Speculative Fabulation and String Figures: Documenta (13). Stuttgart: Hatje Cantz, 2012, S. 17.

stehen, werden im Folgenden immer wieder die Punkte eines produktiven Ineinanderwebens der Arbeiten beider Autorinnen zwischen den — zu begrifflichen Akteuren gewordenen — Feldern der technoscience und des post cinema bilden. Sie seien hier im folgenden kurz genannt, bevor sie die Lektüren der kommenden Kapitel wesentlich instruieren.

Sowohl Haraways als auch Steyerls Ansätze lassen sich zunächst über den gemeinsamen Fluchtpunkt einer spekulativen Fabulation perspektivieren, der sie zugleich in einen gemeinsamen Bezug zu kritischen Traditionen des Feminismus aber auch der feministischen Filmtheorie setzt. Unter dem Label „SF“⁵²⁴ oder „SF-Mode“ versteht Haraway dabei eine Set von Strategien, andere Beziehungen des Wissens zu entwerfen.

Die Figur des Fadenspiels oder Cat's Cradle hingegen beschreibt Haraway selbst als „Methode mit kleinem m“⁵²⁵, ein Spiel mit Metaphern und ihrem plötzlichen strategischen Wechsel, der es erlaubt eine Differenz in materiell-semiotischen Bedeutungsfeldern zu stiften. Es ist der Versuch „interessante Muster“ der Erforschung zwischen den Kategorien „Wissenschaft, Geschlecht, Rasse, Klasse, Nation“ zu weben, ohne die Reflexion der eigenen Praxis aus den Augen zu verlieren.⁵²⁶ In einem Interview mit Thyrza Nichols Goodeve hebt Haraway diesen Aspekt in dem Verfahren des „building relationality“ hervor:

„Well, since cat's cradle is a game I guess it's a methodology with a small „m“. It's a way of working and a way of thinking about work, so that in this case it is dressed to science studies people to draw more thickly from feminist studies and cultural studies and vice versa. Cat's cradle can be played on your own hands, but it's more interesting to play it with someone else. It's a figure for building relationality that isn't agnostic.“⁵²⁷

Die spielerische Relationalität des Fadenspiels, die sich über „verteilte Durchgangspunkte“ entfaltet und aufspannt — und sich ursprünglich als Polemik gegen die Semantiken jenes anderen prominenten Denkens in Netzwerken und Agency richtete, für das die ANT und der Name Bruno Latour einsteht, — dient Haraway als Metapher der Kollaboration in den Wissenschaften, als alternatives Netzwerkmodell und für die Bewegungen von AkteurInnen innerhalb dieser Netzwerke, die zugleich „lokal und global, verteilt und verknotet“ sind.⁵²⁸ „Cat's Cradle“ sind daher auch Geschichten und Lesarten einer anderen Verteilung (global und lokal zugleich) von Handlungsmacht, die erst durch SF-Verfahren ins Spiel geraten — und unter diesem Aspekt

⁵²⁴ „science fiction, speculative futures, science fantasy, speculative fiction, speculative fabulations“, ebd.

⁵²⁵ Deuber-Mankowsky, Astrid, *Diffraction statt Reflexion*. Zu Donna Haraways Konzept des situierten Wissens. In: Zeitschrift für Medienwissenschaft 4, diaphanes, 1/2011, S. 83-92, S. 88.

⁵²⁶ Haraway, *Abnehmespiel*, S. 147.

⁵²⁷ Haraway, Donna, Goodeve, Thyrza: *How like a leaf: An interview with Donna Haraway*. Routledge, 2000, S. 156.

⁵²⁸ Haraway, *Abnehmespiel*, S. 147.

vergleichbar mit den Beziehungen und Geschichten, die Steyerls Texte, Lectures und Filme entlang der Zirkulation von Reisebildern oder *poor images* erzählen.

Die prominenteste Figur unter Haraways Strategien ist wohl die der Diffraktion. Hiermit konstruiert Haraway ein Konzept, dem die zweifache theoriepolitische Entscheidung vorausgeht — so lautet die bekannte Begründung aus ihrem Buch „Modest Witness“ — die Begriffe der Reflexion, und damit zugleich die Kopplung einer kritischen Reflexivität an die Metapher des Spiegelung,⁵²⁹ hinter sich zu lassen, um zugleich an einer anderen optischen Metapher festzuhalten, nämlich jener der interferierenden Diffraktionsmuster und Beugungen. Sowohl als „generative technology“ als auch als ein Differenz und Relationalität („deconstructive relationality“) umfassendes Konzept, rührt der Einsatz der Diffraktion als Kritikform⁵³⁰ in Haraways Praxis nicht nur aus der Auseinandersetzung mit der Optik oder den Naturwissenschaften. Einmal mehr ist es die Filmtheorie und hier speziell die feministische und postkoloniale Dokumentarfilmtheorie der Regisseurin Trinh T. Minh-ha und ihr Konzept der „inappropriate/d others“ über die Haraway wesentliche Impulse gewinnt.⁵³¹ Diffraktion ist daher auch die Bildkritik einer bestimmten Form des Realismus - oder Dokumentarismus? - des Gegebenen, der bei Haraway unter dem Namen „sacred image of the same“⁵³² geführt wird. Diese Form der Bildkritik bildet ein weiteres Interferenzmuster zwischen Steyerls und Haraways Praxis, das im Folgenden produktiv gemacht werden soll:

„If Western patriarchal narratives have told that the physical body is sued from the first birth, while man was the product of the heliotropic second birth, perhaps a differential, diffracted feminist allegory might have the „inappropriate/d others“ emerge from a third birth into an SF world called elsewhere-a place composed from interference patterns. Diffraction does not produce ‚the same‘ displaced, as reflection and refraction do. Diffraction is a mapping of interference, not of replication, reflection, or reproduction. A diffraction pattern does not map where differences appear, but rather maps where the effects of difference appear.“⁵³³

4.5 ‚Superposition‘, ‚Entanglement‘: Video-lectures als postkinematografische Interventionen

4.5.1 Relation I. Abstraktion und Abwesenheit

Auf welche Weise Steyerls theoriepolitische Einsätze und ihre Analysen post-kinematografischen Wandels in ihre filmische und installative Verfahren zurückwirken, lässt sich in der 2-Kanal Installation

⁵²⁹ Vgl. hierzu noch einmal Deuber-Mankowsky, *Diffraktion statt Reflexion*, S. 90.

⁵³⁰ Vgl. Thiele, *Ende der Kritik?*.

⁵³¹ „SF-Science fiction, speculative futures, science fantasy, speculative fiction - is an especially apt sign under which to conduct an inquiry into the artifactual as a reproductive technology that might issue in something other than the sacred image of the same, something inappropriate, unfitting, and so, maybe, inappropriated. Haraway, Donna: *The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others*.“ In: *The Haraway Reader*, NY / London 2004, S.63-125, hier: S. 70. Vgl. auch Deuber-Mankowsky, *Diffraktion*, S. 89f.

⁵³² Haraway, *Promises of Monsters*, S. 70.

⁵³³ Ebd.

Abstract (2012) am deutlichsten nachvollziehen. Die Arbeit beginnt mit einer Reflexion auf das Schuss-Gegenschuss-Verfahren, ein Verfahren also, das bereits bei Harun Farocki Gegenstand vieler Auseinandersetzungen war, und auf die der Aufbau, z. B. der Einsatz von Zwischentiteln auf den beiden Bildspuren der Arbeit, auch implizit verweist.

Die Arbeit beginnt mit dem Titel „This is a shot“, und gibt den Blick frei auf eine Landschaft in der türkischen Provinz Van.⁵³⁴ Eine Landschaft, in der noch vereinzelt Spuren davon Zeugnis abliefern, dass dieser Ort in der Vergangenheit vorübergehend zu einem Schlachtfeld wurde. Der Insert „This is a shot“ verweist in dieser Arbeit auf die gemeinsame Grammatik des Kinos und des Krieges. In der Provinz Van kam es im Jahr 1998 zu Gefechten zwischen der PKK und der türkischen Armee, in dessen Folge Steyerls Freundin Andrea Wolf ums Leben kam. Ein Interview, das Steyerl vor Ort mit einem Zeugen dieser Gefechte führt, scheint vordergründig die Hergänge jener Ereignisse zu rekonstruieren, hierbei stellt sich heraus, dass es vor allem großkalibrige Munitionshülsen sind, die sich über die Jahre hinweg erhalten haben. Dass die Rekonstruktion des Installationsfilms auf eine übergeordnetere Beziehung zielt, zeigt sich jedoch erst im Gegenschuss. Denn mit dem Titel „This is a Countershot“ sehen wir die Künstlerin vor dem Brandenburger Tor in Berlin, ein iPhone auf eine Weise in den Händen haltend, auf die sich für uns nicht erschließen lässt, ob das Gerät gerade ein Video aufzeichnet oder wiedergibt.

Schuss und Gegenschuss sind filmische Verfahren, um virtuell eine Beziehung zwischen zwei Orten, Personen oder Umständen herzustellen. Wie Harun Farocki in seinen Auseinandersetzungen mit dem Schneidetisch und seinen späteren Texten zur weichen Montage konstatierte, können zwei Bildspuren (gerade wenn sie zudem mit Text-Inserts arbeiten) eine zentrale Aufgabe der Montage wesentlich leichter erfüllen: „Eine Montage muß mit unsichtbaren Kräften die Dinge zusammenhalten, die sonst durcheinanderkollern.“⁵³⁵ Und es sind diese unsichtbaren oder abstrakten Kräfte, die, wie dies Gilles Deleuze in seinen Überlegungen zum *hors-champ* festhält, das filmische Außen in das Innen des Bildes virtuell einfalten. Wie bei Farocki ist die Relation zwischen den Bildern auch bei Steyerl der Ort, von dem aus Abstraktionen in eine erfahrbare, nicht-repräsentationale Spannung zwischen dem Bild und seinem Außerhalb versetzt werden können. In Abstract eröffnen Schuss und Gegenschuss eine politische Beziehung zwischen zwei Orten, die hier aber nun durch ein weiteres Intervall, und zwar jenes zwischen Aufzeichnung und Wiedergabe,

⁵³⁴ Vgl. zur geografischen Bestimmung der abgefilmten Landschaft: Krautkrämer, Florian: Revolution Uploaded. Un/Sichtbares im Handy-Dokumentarfilm. In: Zeitschrift für Medienwissenschaft: zfm / Hrsg.: Gesellschaft für Medienwissenschaft e.V 11 (2014a), S. 113-127, hier: S. 120.

⁵³⁵ Farocki, Harun: *Quereinfluss*, S. 61.

überhaupt kenntlich wird. Das iPhone gerät hier zur post-kinematografischen Technologie dieses Intervalls, und es ist seinerseits erst ein filmischer Gegenschuss, der uns zum einen demonstriert, dass Steyerl auf dem Bildschirm ihres Telefons die Aufnahmen der Landschaften in der Türkei sieht, während sie gleichzeitig die Kamera des Mobilgerätes auf eine Berliner Niederlassung des Waffenherstellers Lockheed Martin richtet — einer Firma, die öffentlich in Zusammenhang gebracht wird, mit dem Vertrieb von Großkaliber-Munition in die Türkei.⁵³⁶ Diese Relationierung greift auf andere Weise auf das filmische Außerhalb oder Jenseits zurück, als dies die filmische Montage oder die Doppelprojektion allein vermöge.

In seiner Analyse von Steyerls Arbeit führt Florian Krautkrämer dieses „neue Außerhalb“ des Bildes zurück auf die Bedingungen einer gegenwärtigen „postkinematografischen Medienimmanenz“ (Hagener). Aus dieser Medienimmanenz heraus, so eine Grundannahme Krautkrämers, entstehen neue politische Filmstrategien innerhalb dokumentarischer Praktiken, wie z.B. die zahlreichen online archivierten Handyfilme der sog. Arabischen Revolution, die eine andere Beschreibung der Wirkungsweise von Orten der Rezeption und (Post-)Produktion (wie eben dem Handyscreen) erforderlich machen können. Eine Theoretisierung oder politische Lesart des filmischen Offs (dem *hors-champ* oder *hors-cadre*) ist dabei nicht mehr länger auf die Differenz von Sichtbaren und Unsichtbaren, so eine der Konsequenzen aus Krautkrämers Analyse, sondern ebenfalls auf das Intervall zwischen Produktion und Rezeption zurückgeworfen. Auch für Steyerls Strategie wird der Ort der Rezeption als ein für das Bild konstituierendes Außen maßgeblich, wie dies Krautkrämer präzise herausarbeitet:

„Obwohl *Abstract* mit dem didaktisch erklärenden Zwischentitel zum Schuss-Gegenschuss-Verfahren auch eine Arbeit über den *hors-cadre* ist, da Steyerl als Filmende/Sehende, das iPhone haltend, immer wieder ins Bild kommt, entsteht die politische Brisanz jedoch über die klassische Konzeption des *hors-champ*: Sobald man diesen ins Bild rückt, wird das zuvor gezeigte Bild zum *hors-champ*, da es nicht mehr zu sehen ist. Filmt man das Schlachtfeld der Provinz Van, kann man die Hersteller der Waffen nicht zeigen und so weiter. Beides gleichzeitig zeigt Steyerls mittels portablen Medien, wodurch der *hors-champ* aber zum *champ* wird: die Regisseurin ist im Bild zu sehen, wie sie das iPhone hält.“⁵³⁷

Die komplexe Choreografie von Beziehungen zwischen Orten sowie dokumentarischen Bildern und ihren politischen Ökologien, die *Abstract* auf seinen beiden Bildspuren entfaltet, wird jedoch, so ließe sich hinzufügen, maßgeblich von einer originär dokumentarischen Qualität getragen. Während die Doppelprojektion auf der linken Seite Steyerl zeigt, wie sie ihr Telefon auf das

⁵³⁶ Dass die Frage auftaucht, ob sich tatsächlich eine Niederlassung dieser Firma unmittelbar am Pariser Platz befindet, wo sich Steyerl beim erstellen dieser Aufnahmen aufzuhalten scheint, gehört mit ins spekulative und interventionistische Kalkül dieser Arbeit.

⁵³⁷ Krautkrämer, *Revolution Uploaded*, S. 120.

Gebäude von Lockheed Martin richtet, sehen wir die Aufnahmen aus Van auf dem Bildschirm. Eine Szene zeigt, wie der Augenzeuge von damals Steyerl zu einem Felsvorsprung führt, wo vermutlich Andrea Wolf und weitere 39 Kämpfer der PKK Deckung vor dem Beschuss durch türkische Militärhubschraubern suchten. Es finden sich hier noch Kleider und andere Residuen der bei den Gefechten Getöteten: Die Kamera zeigt in einer nah gewählten Einstellung einen vermutlich menschlichen Knochen. Dann gelangt der Sucher auf einem Haufen ineinander verschnürter Textilien zur Ruhe, der sich kaum noch von dem ihn umgebenden Geröll absetzt. Die Stimme des Augenzeugen vermutet, dass es sich bei diesem Knäuel um die „beltscarves“ der 39 Getöteten handelt. Es ist nicht klar, ob es sich bei diesen Bildern um eine Reinszenierung handelt, die auf dieses allegorische Bild eines Grabes abzielt. Doch liegt gerade in diesem Aussetzen von Gewissheit ihr dokumentarisches Potential. Aus dieser Vergegenwärtigung einer Abwesenheit und Wunde tragen sich die Beziehungen, die *Abstract* knüpft, fort. Unmittelbar nach dieser Einstellung lässt Steyerl das Telefon aus dem Bild gleiten. Die Kamera, die sich nach wie vor in Berlin befindet, filmt nun ein weiteres Mal die Berliner Dependence von Lockheed Martin, begleitet von dem Textzug „This is where my Friend Andrea Wolf was killed in 1998“. Eine Geste der deiktischen und zugleich ethischen Situierung, in der sich persönliche, ökonomische, historische und politische Relationen vorübergehend zu einem Muster verbinden. Auf diese Weise verbindet sich in *Abstract* das oben beschriebene relationale Konzept des dokumentarischen Bildes mit einer Strategie der Diffraktion. Hierdurch kann eine Topologie geopolitischer Beziehungen geborgen werden: Die Produktion interferierender Mehrdeutigkeit ist konstitutiv für die Umrisse eines politischen Relationsbildes, welches sich in *Abstract* zusammensetzt.

4.5.2 Relation II. Souveränität und Präsenz

Steyerls Arbeit fußt auf dem Selbstverständnis einer immanenten Kritikalität, die zwischen den Interventionen der Theorie und des Filmbildes nicht notwendigerweise entscheiden muss. Am deutlichsten wird dies an der Beziehung, welche die Installation — und ihre ästhetischen Operationen — selbst in diesem Projekt zur Praxis von Theorie und Bild einnimmt. Eine Ästhetik der Installation⁵³⁸, wie sie in den letzten Jahren aus unterschiedlichen Richtungen formuliert wurde, hat gerade die Film- und Videoinstallation immer wieder über Kategorien der Autonomie, Reflexivität, oder Orts- und Medienspezifität beschrieben und sie nicht zuletzt an Traditionen des

⁵³⁸ Vgl. hierzu u.a. das Kapitel „Die kinematografische Installation“ in, Rebentisch, Juliane: *Ästhetik der Installation*, Frankfurt a.M. 2003, S. 179–206.

politischen Films und damit an Diskurse einer Politik der Form angeschlossen. Diese politische Linie durchkreuzt sicherlich auch Steyerls installative Anordnungen.

Steyerls Installationen bieten darüber hinaus, eben, weil sie verschiedene medienästhetische Praktiken auf sich vereinen, die Möglichkeit, die Installation als relationale Form zu verstehen. Dies beinhaltet keineswegs, ihr nicht auch eine je spezifisch medienästhetische Qualität zuzuschreiben. Mit Osborne formuliert ließe sich zuspitzen, dass die Installation gleich zweifach zum Durchgangs- und Erfahrungsort heterogener Kräfte und Mediationen wird. Sie ist sowohl Effekt einer verteilten Ontologie des digitalen Bildes sowie der prozesshaften Ontologie des post-konzeptuellen Kunstwerks.⁵³⁹ Installationen entstehen aus den Abstraktionen einer „global social interconnectedness“ ebenso wie aus ihren radikalen Disjunktionen — und sie ist zugleich aktiv in die Formatierung dieser raumzeitlichen Erfahrungen involviert.⁵⁴⁰

Nur aus dieser immanenten Position kann die Installation eine Dimension der Reflexivität annehmen; doch diese Reflexivität und Kritik ist, wie bereits gezeigt, präziser über Konzepte interventionistischer Gesten, wie die der Diffraktion und der spekulativen Differenzierung beschrieben, wie sie eben die Texte Donna Haraways bereithalten. Die politischen und durchaus ethischen Fragestellungen, die Steyerls Installationen evozieren, zielen daher auch in eine doppelte Richtung: zum einen auf die Dynamiken der Entgrenzung und Zirkulation von audiovisuellen Formen und Formaten in medienkulturellen Bildsphären — eine Figur, die in Steyerls Arbeit auch aufgrund ihrer Prägung durch die postkoloniale Theorie ein kritisches Potential behält —, zum anderen auf die Verstrickung von Gegenwartskunst in politisch-ökonomischen Zusammenhängen.

Gerade der zuletzt genannte Richtungsimpuls ihrer Arbeit betritt insofern heikles Terrain, als das Verhältnis von Kunst und Politik in der ästhetischen Praxis immer die Frage nach der jeweiligen Eigenlogik der Kunst und des Politischen aufwirft und somit Gefahr läuft, politische und künstlerische Praktiken ununterscheidbar werden zu lassen. Steyerls Ansatz verzettelt sich nun aber nicht im Versuch einer politischen Kunst oder Kunst über Politik, ein Ansatz, der sich dem Verdacht des Verlusts eines ästhetischen Spannungsverhältnisses aussetzt.⁵⁴¹ Stattdessen interessiert sich Steyerl für eben jene Relationen zwischen Kunst, Politik und Krise, die selbst zu Akteuren innerhalb der Kunst werden, und ebendort künstlerische Formate, Affekte, Dynamiken oder neue Tendenzen mit beeinflussen und hervorbringen. Diese Beziehungen machen Kunst, oder die Einbettung der

⁵³⁹ Vgl. Osborne, *verteilte Bild*.

⁵⁴⁰ Ders., *Anywhere*, S. 26.

⁵⁴¹ Zu den Missverständnissen aber auch Möglichkeitsräumen einer „Politik des Ästhetischen“ siehe die Kapitel „Kritik der Institution/Institution der Kritik“ und „Die Aufgabe der Übersetzung: Welt und KunstWelt“ in, Rebentisch, *Gegenwartskunst*, S. 165-179 und 179-193.

Kunst in politische Ökonomien, selbst zu einem Akteur, dessen Spuren mal zu Krisengebieten und Kriegsschauplätzen, mal zu den Auswirkungen von Prozessen der Privatisierung und den Konsequenzen deregulierter Märkte und Arbeitsverhältnisse führen.

Die politische Geste von Steyerls Arbeiten ist daher eine des kritischen Einlassens auf die Bedingungen und Verhältnisse, unter denen sich Kunst und ferner das Projekt der Künstlerin selbst wiederfindet. Sich auf diese Wechselwirklichkeiten zu beziehen, bedeutet daher, Kunst in aller Konsequenz sowohl in seinen Verschränkungen wie in seiner Handlungsmacht wahrzunehmen:

„Art affects this reality precisely because it is entangled into all of its aspects. It's messy, embedded, troubled, irresistible. We could try to understand its space as a political one instead of trying to represent a politics that is always happening elsewhere. Art is not outside politics, but politics resides within its production, its distribution, and its reception. If we take this on, we might surpass the plane of a politics of representation and embark on a politics that is there, in front of our eyes, ready to embrace.“⁵⁴²

Mit Steyerls Praxis lässt sich daher die Frage nach den immanenten Logiken und Topologien einer Politik der Kunst auf der Ebene der Produktion, Distribution und Rezeption artikulieren. Die besondere Qualität von Steyerls Ansatz liegt nun darin, dass sie alle drei Ebenen in ihren Aufsätzen, Lecture-Performances und Installationen untersucht und miteinander in Beziehung stellt. Jedes einzelne dieser Reflexionsmedien ist hierbei seinerseits in die Dynamiken, die sie zum Thema machen, verstrickt. Die Heterogenität ästhetischer Erscheinungs- und Erfahrungsformen und das komplexe Ineinandergreifen ihrer Verfahren ist dabei u. a. eine kreative Reaktion auf den Wandel der eigenen Bedingungen. So haben die Texte und Essays von Hito Steyerl nicht nur ihre Distributionskanäle gewechselt, sondern, durch die Gegebenheiten sich wandelnder ökonomischer Auflagen und Aufmerksamkeitsökonomien, einen je besonderen Stil hervorgebracht, in der Schreibtechniken der allegorischen Bedeutungsverschiebung und Produktion auf netzwerkartige Organisations-, Macht- und Ausbeutungsverhältnisse reflektieren.⁵⁴³ Auch der Schritt von den

⁵⁴² Steyerl, Hito, „Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy“, in: dies.: *Wretched of the Screen*, S. 92-102, hier S. 100.

⁵⁴³ Steyerl selbst macht diese Veränderung hinsichtlich ihrer Schreibtechniken an zwei Effekten fest. Sie kommentiert zum einen die — oben bereits erwähnte — Annäherung von Bild- und Textproduktion über gemeinsame digitale Voraussetzungen, welche sowohl das Filmemachen als auch das Verfassen von Essays verändert haben. Zum anderen führt sie im Zusammenhang der Publikation „Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld“ den Einfluss der Veränderung materieller Bedingungen auf die Form der Texte und die Umstände ihrer Entstehung an: „Natürlich ist auch die Form dieses Buches Ausdruck seiner objektiven materiellen Bedingungen. Es entstand in einem Zeitraum von zwei Jahren zwischen London, Berlin, Stockholm und Sarajevo im Rahmen einer kleinteiligen Mischung von Stipendien, Lehraufträgen, Aufträgen für Texte oder Vorträge, die oft an Reisen oder Aufenthalte gebunden waren. Es ist deutlich zu sehen, wie die Bedingungen erzwungener Mobilität und selbstständiger Produktion sich auch in die essayistische Form der Texte einschreiben. Fast jeder Text setzt ganz von vorn an, der Anspruch auf Selbstständigkeit ist ihm anzusehen; er muss sowohl für sich alleine stehen als auch mit anderen Texten Verbindungen eingehen können; ganz so, als sei er ein gut angepasstes, ebenso autarkes wie vernetztes Subjekt.“ Siehe das Nachwort von, Steyerl, *Die Farbe der Wahrheit*.

essayistisch-dokumentarischen Filmen zu den Installationen weist auf einen Konnex zwischen ökonomischen Maßgaben und den kritischen Reflexen und Erweiterungen eines ästhetischen Repertoires hin.

Der (post-)kinematografischen Installation kommt hierbei eine ambivalente Rolle zu. Ihre künstlerischen Einsätze bestimmen sich zum einen über gewisse Freiräume ihrer ästhetischen Möglichkeiten, wie zum Beispiel Erfahrungen zwischen Projektion und Zuschauererfahrung über andere zeitliche und räumliche Montagen zu organisieren. In dieser Relation zwischen Installation und Zuschauergefüge — das bei Steyerl unter unterschiedlichen Stichwörtern wie „fractured spectator“, „prosumer“, „crowd“, „multitude“, „busy spectator“ oder „the urban educated poor“ firmiert — verkörpern sich einige der wesentlichen Widersprüche der Gegenwartskunst. So zumindest lautet eine gängige und wiederkehrende Kritik dieser medienästhetischen Form. Man kann mit Referenz auf einige von Steyerls Texten davon sprechen, dass sich in der Installation (als künstlerisch-medialer Form) ein Wandel in der Relation zwischen Politik und Kunst in einer je besonderen Wahrnehmungsform aktualisiert.

Die (post-)kinematografische Installation ist als räumliche und zeitliche Anordnung wesentlich flexibler als das Kino, und investiert zugleich in Wahrnehmungserfahrungen einer räumlichen Präsenz.⁵⁴⁴ Diese Präsenz steht in einer gewissen Spannung mit dem häufig digitalen Bewegtbildmaterial (Osborne). Flexibilität, Konnektivität und Präsenz sind drei Kategorien, die sich dieser künstlerischen, medienästhetischen Form zuschreiben lassen, deren Zusammenspiel gleichzeitig von Steyerls Praxis kritisch befragt wird. Die (post-)kinematografische Installation wird daher zum Knotenpunkt einer Kritik derjenigen machpolitischen Beziehungen und Diagramme⁵⁴⁵, in die sie eingelassen ist.

Ein Hinweis darauf, dass Steyerl Praxis, die, wie bereits dargestellt, einem Selbstverständnis von Kritik als interventionistischer Geste folgt, das Feld der Kunst selbst auf seine politischen Implikationen und Verstrickungen befragt, deutet sich bereits in dem Untertitel „Politics in the age of mass art production“ an. Der hier zugrundeliegende Politikbegriff umfasst politische, ökonomische und technologische Transformationen, die, wie im Benjaminschen Verständnis des Kunstverkaufsatzes, spezifische Wahrnehmungsformen und raumzeitliche Orientierung entstehen lassen. Was Steyerl also unter dem Stichwort Politics of Art verhandelt, sind somit verschiedene medienkulturelle Verschiebungen, und eben kein Programm einer Politisierung der Kunst.

⁵⁴⁴ Vgl. Pantenburg, *Migrational Aesthetics*, S. 43ff.

⁵⁴⁵ Ich beziehe mich hier ebenfalls (siehe Einleitung) auf den Diagrammbegriff wie ihn Gilles Deleuze im Zusammenhang seiner Foucault-Studie entwickelt hat. Vgl. Deleuze, Foucault (siehe Einleitung).

Die machtpolitischen und ökonomischen Diagramme, die Steyerls Praxis untersuchen, umfassen dabei u.a. Motive der Produktion unter kontrollgesellschaftlichen Bedingungen — und zwar in Fortführung und Erweiterung jenes Verständnisses, das Gilles Deleuze unter dem Begriff der Kontrollgesellschaft verhandelte. Wie hängen neue Formen der Vernetzung und Konnektivität mit alten Formen der Souveränität zusammen? Welche alten Konzepte widerständiger Praxis finden sich ihrerseits ideal vernetzt in neuen Ausbeutungsverhältnissen wieder? Welche neuen räumlichen, postkolonialen Topologien und Netze entstehen aus globalen Digitalisierungsbewegungen? Welche Rolle spielen nach wie vor visuelle Ordnungen von Kontrolle und Macht in den neuen Logiken der Verteilung und Vernetzung?

In der Aushandlung dieser Fragen verschränken sich in Steyerls Texten eine Vielzahl politischer Theorieangebote. Dennoch lässt sich ein für ihre Arbeiten wichtiger Impuls deutlich hervorheben. Nämlich jene von dem israelischen Architekten und Theoretiker Eyal Weizman untersuchte Form der „vertical sovereignty“. Weizman fasst unter diesem Konzept ein Set aus Strategien der Raumbeherrschung zusammen, das in den von Israel kontrollierten und okkupierten West Bank-Gebieten zum Einsatz gelangt. Weizman arbeitet die Umrisse einer Souveränitätsfigur heraus, die alte koloniale Verfahren der räumlichen Trennung, Separation und Fragmentierung verbindet mit der Kontrolle von Infrastrukturen und Verkehrsnetzwerken. Der so vertikal stratifizierte und vorwiegend aus der Luft überwachte Raum ergibt nicht mehr die Fläche einer Karte, sondern ein „threedimensional volume layered with strategic, religious and political strata.“⁵⁴⁶ Achille Mbembe sieht diese Form der räumlichen Souveränität als Grundlage für spätmoderne Formen kolonialer Okkupationen. Ihre Raumpolitik gehe einher mit biopolitischer Disziplinierung und Kontrolle und gipfele in der Hervorbringung neuer Todeswelten („death-worlds“), in denen die Bewahrung von Leben unter die Regie des Todes der anderen gestellt werde — eben hierfür reserviert Mbembe den Begriff der Necropolitics.⁵⁴⁷ Wie bereits im vorherigen Kapitel gezeigt, schließt Steyerl sehr direkt an die Umrisse dieser neuen Souveränitätsfigur („vertical 3D sovereignty“) an und bettet sie theoretisch in ihrem Text „In Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective“ in die sie begleitenden „new visualities“ ein. Hierbei es geht es ihr auch darum, diese Souveränitätsfigur („imaginary floating observer“) mit der problematischen Position des Betrachters der Zentralperspektive in Beziehung zu setzen und kritisch zu begegnen:

⁵⁴⁶ Eyal Weizman, „The Politics of Verticality“, openDemocracy (Web publication at www.openDemocracy.net), 22.April 2002. (gesichtet, 22.07.2015).

⁵⁴⁷ Achille Mbembe, „Necropolitics“ Public Culture, Winter 2003, 15: 11–40, hier: S. 40.

„It is a proxy perspective that projects delusions of stability, safety, and extreme mastery onto a backdrop of expanded 3D sovereignty. But if the new views from above recreate societies as free-falling urban abysses and splintered terrains of occupation, surveilled aerially and policed biopolitically, they may also — as linear perspective did — carry the seeds of their own demise within them.“⁵⁴⁸

In Abstract — und, wie noch zu zeigen sein wird, in „Is a Museum a Battlefield?“ — taucht diese nekropolitische Souveränitätsfigur im Zusammenhang mit dem Tod von Andrea Wolf auf. Sie dient auch hier Steyer als Denkfigur und Reisebild, um aus einem Motiv des Verlustes die Figur einer politischen, ökonomischen und ethischen Relationalität zu gewinnen. Der so durchquerte Raum macht auf darauf aufmerksam, wie die beschriebenen Phantasien der Kontrolle und Souveränität verschaltet sind in abstrakten und dezentral organisierten räumlichen Ordnungen globaler Märkte und network cultures, die zugleich unter dem Stichwort einer digital economy neue Mechanismen der Ausbeutung hervorbringen.⁵⁴⁹

In der Berliner Galerie KOW ließen sich gegen Ende des Jahres 2015 diese unterschiedlichen Adressierungen in Steyerls Installationen über eine räumliche, auf zwei Etagen verteilte Anordnung nachvollziehen. In der oberen Etage taucht die großzügig präsentierte Installation Liquidity Inc. das gesamte Stockwerk der Galerie in eine eigene, neonblau getünchte Atmosphäre. Die Leinwand hängt freigestellt von der Decke, und ist so im Raum positioniert, dass man ihrem Geschehen leicht von einer Vielzahl von Positionen aus folgen kann. Sie erinnert hierin auch weniger an eine Kinoleinwand als an eine Informationstafel einem sog. city screen oder digital billboard — und wie

⁵⁴⁸ Steyerl, *In Free Fall*, S. 26.

⁵⁴⁹ Hinsichtlich der ökonomischen Durchdringung von Kunst, Ökonomie und Politik ist das Konzept der digital Economy in der Lesart von Tiziana Terranova hilfreich und findet auch Einlass in die Fragestellungen von Steyerls Forschung. Denn die Bedingungen, unter denen Gegenwartskunst operiert, weisen an vielen Stellen starke Parallelen zu jener *digital Economy* auf, die seit den 1990er Jahren von einer stärker marxistisch orientierten Medienforschung untersucht wird. Gegenwartskunst ließe sich dabei als ein Modell derzeitiger Kreativ- und Kulturindustrien verstehen, das nach eigenen Verteilungs- und Ordnungslogiken operiert, und sich dennoch die wesentlichen Produktions- und Kontrollmechanismen digitaler Ökonomie angeeignet hat. Lässt sich doch die kreative und ökonomische Produktivität kaum ohne Schlüsselfiguren der Ausbeutung einer *digital Economy* — wie freelancers, gifteconomy, free labor, digital artisans oder open organizational structures — beschreiben. Free Labor ist hierbei für Theoretikerinnen wie Tiziana Terranova das Konzept, das den wesentlichen Scheitelpunkt digitaler Ökonomien markiert, indem sie z. B. auf kognitives oder affektives Wissen basierende Akte der kulturellen Konsumtion in Logiken der Produktion und in die ökonomisierende Ausnutzung dieses Wissens verwandeln. Digitale Ökonomien seien daher „an important area of experimentation with value and free cultural/affective labor. It is about specific forms of production (Web design, multimedia production, digital services, and so on), but is also about forms of labor we do not immediately recognize as such: chat, real-life stories, mailing lists, amateur newsletters, and so on. These types of cultural and technical labor are not produced by capitalism in any direct, cause-and-effect fashion; that is, they have not developed simply as an answer to the economic needs of capital. However, they have developed in relation to the expansion of the cultural industries and are part of a process of economic experimentation with the creation of monetary value out of knowledge/culture/affect.“. Terranova, Tiziana: *Network Culture. Politics for the Information Age*, London 2005, S. 79.

diese lässt die Installation auch den beiläufigen Blick eines passierenden Publikums einen leichten Ein- und Ausstieg ins Bild finden.⁵⁵⁰

Eine Etage tiefer erwartet die AusstellungsbesucherInnen ein anderes Bild. In dem hellen Raum parzellieren Sandsäcke, wie man sie aus Katastrophenbildern kennt, drei Bereiche, in denen die Monitore von drei Video-Lectures Platz finden. Die Videos gehen auf Lecture-Performances zurück, die Steyerl im Rahmen verschiedener Ausstellungen und Kunstbiennalen gehalten hat. Alle drei rahmt ein gemeinsames Thema, welches bereits im Untertitel einer der Videovorträge enthalten ist: „I dreamed a dream: Politics in the Age of Mass Art Production“.

Alle drei Arbeiten werfen zudem durch ihre installative Form auf neue Weise bereits in der Videokunst der 1970er und 1980er Jahre diskutierte Fragen auf. Fragen, die immer dann in kunstwissenschaftlichen Verhandlungen auftreten, wenn Bild und Performance oder Aufzeichnung und Liveness aufeinandertreffen. Handelt sich bei dieser Installation um die räumliche Reinszenierung der Dokumentation einer Performance? Oder entwickelt die Arbeit eine Eigenständigkeit gerade in dem Prozess ihrer Übersetzung und Medialisierung?

Genau diese Verweisstruktur auf eine ursprüngliche Darbietung und Präsenz wird in allen drei Video-Lectures reflexiv. Zugespitzt formuliert, liefert das Format der Video-Lecture eine Kritik eben an dieser, gerade in der Gegenwartskunst dominanten Vorstellung von Präsenz — die in Formeln wie „the artist is present“ zum tragen kommt. Auf der selben Ebene stellt sich die Arbeit aber noch in einen weiteren Problemkomplex. Denn Steyerls Lecture Performances zirkulieren ebenfalls als Webvideo über Kanäle wie Vimeo, und dies zumeist bereits sehr unmittelbar nach ihrer Aufführung. Man könnte hier also den Versuch vermuten, dem Video über installative Elemente eine neue, wertsteigernde Materialität oder Präsenz zu verleihen. Steyerls Prägung von Begriffen wie dem des circulationism und ihr kritisches commitment gegenüber Figuren der Postproduktion deutet entschieden ein komplexeres Verhältnis an — ein Aspekt, auf den es gleich zurückzukommen gilt. Anstelle einer Präsenz der lebendigen Darbietung oder dem Verlust eben dieser Präsenz, möchte ich an den Video-Lectures gerade die Prozessualität der medialen Übersetzung hervorheben. Bereits in den Performances und ihren komplexen Choreografien von Bildprojektionen und Anordnungen, der Diktion von Texten oder der Überblendung von Gesten und Schaubildern, ist bereits etwas auf Übersetzung, Transformation und Zirkulation hin angelegt. Performance und Installation bilden daher keineswegs zwei sich gegenüberliegende Pole, sondern vorläufige

⁵⁵⁰ Vgl. zur Harawayschen Formel des „Staying with the Trouble“, Karin Harrassers „Treue zum Problem: Situiertes Wissen als Kosmopolitik“, in: Astrid Deuber-Mankowsky und Christoph F.E. Holzhey (Hg.): Situiertes Wissen und regional Epistemologie: Zur Aktualität Georges Canguilhem und Donna J. Haraways, Wien, Berlin 2013, S. 241–259.

Durchquerungszonen sich ausdifferenzierender materieller Verfahren — um deren nähere Bestimmung es nun gehen soll.

Es ließe sich von diesen Video-Lectures sagen⁵⁵¹, das in ihnen Donna Haraways Credo kritischer Wissenspraxis „stay with the trouble“ eine künstlerische Form findet. Die Video-Lecture bildet ein verknüpfendes Reenactment heraus, ein Fadenspiel verschiedener politischer Stränge, die in die Gegenwartskunst hinein und wieder hinausführen.

Die Strategie, die Video-Lecture als Installation zu inszenieren, scheint hier keineswegs zufällig gewählt. Das aufgezeichnete Video hinterfragt, auch durch die Möglichkeit, an mehreren Orten zugleich auf diese Art inszeniert zu werden, eine Produktion von Präsenz, wie sie in der Ästhetik der Performancekunst, aber auch in der Tradition der Installation immer noch zum Hauptkriterium einer spezifischen Erfahrung der Gegenwärtigkeit, eines Hier und Jetzt zählt.⁵⁵² Steyerls Lecture-Installationen reklamieren für sich keine herausgehobene Präsenz, die in einer Ästhetik verkörperlichter Gegenwart münden würde. Tatsächlich weisen ihre Arbeiten auf mehreren Ebenen eine genau entgegengesetzte ästhetische Strategie auf.⁵⁵³ Aus der Perspektive ihrer dokumentarischen Praxis liegt die Vorstellung von Präsenz nicht fern von einem Begriff der Evidenz, in dem sich Verhältnisse naturalisieren — und sich eine Spannung zwischen Darstellung und Dargestelltem zugunsten von Gegenwärtigkeit auflöst —, gegen die sich die Theorie der dokumentarischen Unschärferelation dezidiert richtet.

Die Ästhetik der Video-Lectures ließe sich aber ebenfalls im Kontext jener Kritik der „Ökonomie“ oder des „Kultes der Präsenz“ in der Gegenwartskunst lesen, die Steyerl essayistisch in dem Text „The Terror of Total Dasein. Economies of Presence in the Art Field“ formuliert hat.⁵⁵⁴ Doch wie lässt sich der Fetisch der Präsenz im Hinblick auf gegenwärtige Ordnungen der (Post-)Produktion und Arbeit erklären, insofern selbige ja zunehmend nach anderen Logiken zu funktionieren zu scheinen?

„One of the current reasons, however, might be that the contemporary economy of art relies more on presence than on traditional ideas of labour power tied to the production of objects. Presence as in physical presence, as in attendance or being-there in person. Why would presence be so desirable? The idea of presence invokes the promise of unmediated communication, the glow of uninhibited existence, a seemingly unalienated experience and authentic encounter between humans. It implies that not only the artist but everyone else is present too, whatever that means and whatever it is good for. Presence stands for allegedly

⁵⁵¹ Im Folgenden konzentrieren sich meine Ausführungen auf zwei der Lecture-Installationen („Duty free Art“ und „Is the Museum a Battlefield?“).

⁵⁵² Vgl. zu einer Differenzierung des Präsenzbegriffs in der Gegenwartskunst: Rebentisch, *Installation*.

⁵⁵³ So lässt sich zumindest beobachten, dass weder in Steyerls Texten noch in ihren filmischen Arbeiten, das häufig untersuchte Motiv der globalen Zirkulation nicht einer Figur der Präsenz eines *Hier* und *Jetzt* gegenübergestellt wird.

⁵⁵⁴ Hito Steyerl, „The Terror of Total Dasein. Economies of Presence in the Art Field“, in: *Dis Magazine*, <http://dismagazine.com/discussion/78352/the-terror-of-total-dasein-hito-steyerl/> (gesichtet 28.10.2015).

real discussion, exchange, communication: the happening, the event, liveness, the real thing
— you get the idea.“⁵⁵⁵

Die Fetischisierung und Kommodifizierung von Präsenz steht daher auch nicht in Kontrast zu gegenwärtigen Technologien und Medien, sondern ist vielmehr einer ihrer Effekte, der auch auf Momente ständiger Verfügbarkeit verweise.⁵⁵⁶ Man kann diese Kritik der Präsenz bzw. der Rückkehr einer naiven Vorstellung von Präsenz in Steyerls Lectures auch als Fortführung ihrer theoriepolitischen Einsätze im Feld dokumentarischer Praxis betrachten. In beiden Bereichen, sowohl in der Produktion der Gegenwartskunst wie auch in der Dokumentarfilmpraxis ist diese Rhetorik der Präsenz und Anwesenheit auch als Effekt und Gegenimpuls digitaler Proliferationen von Bildern und ihren neuen distribuierten Ontologien zu lesen. Steyerls Kritik setzt daher an bei einem Realismus des hier und jetzt und einer naiven Lokalisierung, die versucht, Körper, Bilder und Zeichen von ihren weitreichenden Verstrickungen in verschiedene Wirklichkeiten abzutrennen. Denn einher geht in beiden Feldern, wenn auch in unterschiedlichen Gesten, eine Reduktion von Komplexität und heterogener Zeitlichkeit auf eine Faktizität des Gewesenen oder Gegebenen. Die Video-Lectures lassen sich, auch wenn sie sich formal von Steyerls früheren Filmen entfernen, über eine parallele ästhetische Intervention zur Herstellung von Unbestimmtheit verstehen, ein Manöver, wie es eben Steyerls dokumentarische (filmische wie theoretische) Beiträge auszeichnet. Als postkinematografische Praxis setzen die Video-Lectures daher jenes Potential fort, das Steyerls Arbeit im Feld des Dokumentarischen als Unschärferelation, d.h. als Aussetzen epistemischer Ordnungen der Einteilungen („epistemic violence“) handelt. Die installative Anordnung der Video-Lectures kann dabei als vorläufiger Durchgangsort der Übersetzung und Remedialisierung eben dieser Praxis verstanden werden, die sich zuvor und zugleich über Texte, Lectures, Essays und Webvideos je spezifisch verteilt.

4.5.3 SF_Montage und geopolitische Ästhetik⁵⁵⁷

Aus der Dekonstruktion von Präsenz und Abwesenheit ein komplexes Beziehungsgeflecht zu entfalten, gehört zu einer der wiederkehrenden Figuren in Steyerls dokumentarischem Essayismus.

⁵⁵⁵ Ebd.

⁵⁵⁶ Vgl. ebd., „But presence also means permanent availability without any promise of compensation. It is related to the function of zero hour contracts in other sectors, even though motivations for availability are not the same. In the age of the reproducibility of almost everything physical, human presence is one of the few things that cannot be multiplied indefinitely, an asset with inbuilt scarcity“.

⁵⁵⁷ In gewisser Hinsicht kann man Steyerls jüngere Arbeiten im Feld der Kunst mit jener postmodernen Ästhetik vergleichen, die Frederic Jameson unter dem Begriff einer „Geopolitical Aesthetics“ ausformuliert hat. Das „Paranoia-Kino“ der 1970er und frühen 1980er Jahre beschreibt er als Versuch, sich im Medium der Verschwörung eines

In „Is a Museum a Battlefield“ steht das Motiv verschwundener Körper im Zentrum der Auseinandersetzung. Wo Körper im Kontext politischer Konflikte, Krisen und Kriege verschwinden, dort offenbart sich keine symbolische Leerstelle, sondern die Dichte eines Netzes geopolitischer und ökonomischer Relationen – so zumindest lautet eine Einsicht, die sich aus einer Reihe von Arbeiten Steyerls gewinnen lässt. Wenn ein Körper verschwindet, so ließe sich eine These der Video-Lecture zuspitzen, dann sind hierbei nicht selten politische Abstraktionsprozesse involviert, die zwangsläufig eine Verstrickung verschiedenster Relationen an seine Stelle treten lassen. Der nie aufgefundene bzw. identifizierte Körper Andrea Wolfs und 38 ihrer KameradInnen der PKK, die im Jahr 1998 zunächst gefangen genommen, später exekutiert wurden, und deren Überreste auf Massengräbern verteilt worden sind, dient Steyerl als Beispiel für einen politischen Realismus, der in unterschiedlichen Auflösungen von Wirklichkeit operiert.

In dem Essay „Missing People: Entanglement, Superposition, and Exhumation as Sites of Indeterminacy“ schöpft Steyerls Analyse daher aus dem erweiterten Bedeutungsfeld eines medientechnisch bedingten und politisch motivierten „Auflösungsvermögens“.⁵⁵⁸ Steyerls Text verpflichtet die Semantik des Zwischenstadiums verschwundener Personen („states of indeterminacy“) und ihr Eintritt in eine politische-juristische Zone zwischen Leben und Tod auf eine Entsprechung in einer physikalisch-materiellen Wirklichkeitsebene: Hierzu öffnet sie diese Bedeutungsebene, indem sie sich der Semantik quantentheoretischer Wirklichkeitsmodelle bedient, wie dem häufig im Zusammenhang des berühmten Gedankenexperiments Erwin Schrödingers diskutierten Konzepten des „entanglement“ oder des „state of superposition“.⁵⁵⁹

Das metaphorische Feld der Quantenphysik nutzte Steyerl bereits in ihrer Theorie der dokumentarischen Unschärferelation, um wesentliche Konturen eines komplexen medialen

Zusammenhangs gesellschaftlicher und kapitalistischer „Totalität“ — eines „Worldsystem“ — anzunähern. Die Unmöglichkeit dieses Versuchs bringt eben jene filmischen „paranoid cognitive maps“ der Postmoderne zum Vorschein, die in Filmen wie *The Parallax View* (1974) als letzte Orientierungsversuche inszeniert werden. Die theoriepolitische Differenz beider Ansätze liegt vielleicht dort, wo Jameson das postmoderne Subjekt und damit den Filmzuschauer hoffnungslos auf Oberflächen und Zeichenstrukturen zurückgewiesen vorfindet. Eben diese Trennung von Materialität und Zeichen lassen die an komplexeren — stärker allegorisch als symbolisch ausgerichteten — Wirklichkeits- und Medialitätsbegriffe Steyerls hinter sich. Anders formuliert: Wenn Oberflächentexturen als leere Zeichen gedeutet werden, die den Blick auf keinen politischen Tiefenraum mehr frei geben, wie dies Jameson in der geopolitischen Ästhetik inszeniert, dann ist damit noch keine Überwindung von politischen Einteilungen von Oberflächen und Tiefenstrukturen vorangetrieben und die entscheidende Frage, wie sich z. B. Handlungsmacht in dezentral Strukturen organisiert, lediglich aufgeschoben. Jameson, Frederic: *The Geopolitical Aesthetics*, London 1992.

⁵⁵⁸ „Just as commercial, political, and military interests define the resolution of satellite images of the earth’s surface, so do these interests define the resolution of the objects buried beneath it. These indeterminate objects are low-resolution monads, in many cases literally materially compressed objects, fossilized diagrams of political and physical violence — poor images of the conditions that brought them into being.“ Hito Steyerl, „Missing People: Entanglement, Superposition, and Exhumation as Sites of Indeterminacy“ in: dies.: *Wretched of the Screen*, S. 138-160, hier: S. 156.

⁵⁵⁹ Ebd. S. 139f.

Wirklichkeitszustands und einer ihm zugehörigen dokumentarischen Interventionspraxis zu gewinnen. Die quantenphysischen Konzepte entanglement (Verschränkung) und superposition (Überlagerung) werden in Steyerls Text zu politischen Metaphern und Denkfiguren gewendet, um das Verschwinden-lassen als ein Gefüge politischer und technologischer Relationen lesen zu können:

„But what, then, is the state of missing itself? Does it take place inside Schrödinger’s box, so to speak? Is it being both dead and alive? How can we understand its conflicting desires: to want and to dread the truth at the same time? The urge to both move on and keep hope alive? Perhaps the state of missing speaks of a paradoxical superposition that cannot be understood with the conceptual tools of Euclidian physics, human biology, or Aristotelian logic. Perhaps it reaches out to an impossible coexistence of life and death. Both are materially interlaced in limbo—as long as no observer opens the ‚box‘ of indeterminacy. Which is, in many cases, a grave.“⁵⁶⁰

Der Schwebezustand zwischen Leben und Tod um den es Steyerl hier geht, ist dabei auch einer der politischen Möglichkeiten und Handlungsspielräume, denn, wie sie anhand des Beispiels von 113.000 verschwundenen oder gekidnappten Personen im Kontext des Spanischen Bürgerkriegs sowie der Beharrlichkeit der Ermittlungen eines Staatsanwaltes gegenüber dem ehemaligen Franco-Regime verdeutlicht, erlaube es eben gerade diese Überlagerung von Tod und Leben, die Verschwundenen weiterhin als Lebende zu behandeln, um ihren Verbleib oder die Umstände ihrer Ermordung aufzuklären.⁵⁶¹

Die Metapher der Verschränkung sowohl als Markierung von Unbestimmtheit wie auch als Impuls der Ablehnung einer „Auflösung von Mehrdeutigkeit“⁵⁶² trägt das Nachdenken Steyerls Text noch einen entscheidenden Schritt weiter. Denn die Zustände der Unbestimmtheit und Verschränkung („state of indeterminacy“/„state of entanglement“) potenzieren sich im Zustand der Staatenlosigkeit. So eben lautet die theoriepolitische Pointe einer Lesart, die das entanglement auch als ein spekulatives Model von Gemeinschaft entwirft. Nur jenseits der Grenzen souveräner Staatlichkeit können Verschwundene, folgt man diesem Gedankenexperiment, wieder Teil einer rätselhaften Gemeinschaft sein, die mehr auf quantenphysischen Gedankenspielen als auf den politischen Fiktionen der staatlichen Identität beruhen:

⁵⁶⁰ Ebd. S. 140.

⁵⁶¹ „As quantum theory predicts, the state of entanglement is transitional. It can even be exceptionally short - a window of opportunity made to be missed. And as mass graves were successively excavated, states of indeterminacy ended too, forcing decisions between the state of life and the state of death, which - the twentieth century being what it was—overwhelmingly fell on the side of death. Missing persons were identified and their remains were reburied or returned to relatives. And as the bones were retransformed into persons and reintroduced into language and history, the spell of the law over them ceased.“ Ebd. S. 150.

⁵⁶² Haraway, Donna: Situiertes Wissen. Die Wissensfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive. In: Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen (1995), S. 73-97, S. 236.

„They [die Verschwundenen] would form a state beyond any statehood — one in which they wouldn't be entangled with their own dead bodies, but with our living ones. And we would no longer be separate entities but things locked in indeterminate interaction — material extimacy, or matter in embrace. They would drag us to this place, where we would become entangled matter, outside of any categories of identification and possession. We would be waveforms leaving behind individuality and subjectivity to become locked in the paradoxical objectivity of quantum realities.“⁵⁶³

Spätestens hier rücken Steyerls Schreibtechnologien das Spiel mit optischen Metaphern und metaphorischen Spielräumen ins Zentrum einer ethisch-politischen Praxis, die sich vorderhand als epistemologische Frage- und Versuchsanordnung tarnt. Eben in dem Versuch Materialität und Metapher „zur Implosion“ zu bringen, werden erneut Korrespondenzen mit den Verfahren und Strategien Donna Haraways augenfällig.⁵⁶⁴ Das optische Phänomen der Diffraktion und die es begleitende Form der Kritik als Intervention und Bildung „weltförmiger Überlagerungsmuster“ lassen sich hier wie anderswo für Steyerls Schreib- und Verknüpfungstechnik unmittelbar geltend machen und über selbige näher bestimmen. Denn die Komplexität dieser spekulativen Praxis zielt ebenso wie Haraways politische Interventionen im Feld der sog. Technowissenschaften auf die Verpflichtung einer „heterogenen Vielfalt von Darstellung der Welt“⁵⁶⁵, die immerzu auch als eine Kritik eines Realismus des Faktischen zu verstehen ist.

Auf nichts anderes zielen auch die Video-Lectures und bedienen sich dabei ebenfalls eines Verfahrens, das man nach Haraway als SF-Modus, (als speculative fabulation, speculative feminism, science fiction, speculative futures, science fantasy, speculative fiction) bezeichnen kann.⁵⁶⁶ Die spekulative Fabulation dient hier wie auch in den Texten Haraways dazu, die Ränder sozialer und politischer Potenziale zu sondieren. SF ist daher auch eine Form der Kritik von Objektivität und gegebener Organisationen des Sozialen oder der Gemeinschaft, die auf Staatlichkeit beruhen. Wo Haraway mit den SF-Modi daher wesentlich eine Methode feministischer Wissenschaftskritik begründet, treffen die „Faden-Figuren“ Steyerls auf die Traditionen postkolonialer Theoriebildung. Beide schließen mit und durch den SF-Modus jedoch bei einem Kritikverständnis an, das nicht aus der Tradition der Negativität heraus denkt und operiert, sondern an der Schaffung generativer Verknüpfungspunkte festhält.

⁵⁶³ Steyerl, *Missing People*, S. 153.

⁵⁶⁴ Haraway dient die Metapher der ‚Implosion‘ dazu, zum einen Zonen der Fusion verkörperter Praxis zu beschreiben und zum anderen Grenzsetzungen analytischer Kategorien zu hinterfragen: „Der Trick besteht darin, Metapher und Materialität in den kulturspezifischen Apparaten körperlicher Produktion zur Implosion zu bringen. Wodurch ein Apparat der körperlichen Produktion bestimmt ist, läßt sich nicht vorab sagen; erst einmal müssen wir uns auf die immer etwas unübersichtlichen Projekte der Beschreibung, Narration, Intervention, des Bewohnens, miteinander Sprechens, Austauschens, Bauens einlassen.“ Haraway, *Das Abnehme-Spiel*, S. 139.

⁵⁶⁵ Dies, *Situiertes Wissen*, S. 240.

⁵⁶⁶ Vgl. Haraway, *SF*, S. 4.

Unter dem Stichwort der SF_Montage können hier nun Steyerls Strategien ein weiteres Mal über eine Nähe zu Haraway näher bestimmt werden.⁵⁶⁷ Unter SF verortet Haraway einen spekulativen Möglichkeitsraum, von dem aus Komplexitäten gewonnen und Dualismen ausgehebelt werden können: „But the main issue is to maintain this very potent join between fact and fiction, between the literal and the figurative or tropic, between the scientific and the expressive.“⁵⁶⁸ Montage hingegen nimmt in Steyerls Praxis stärker die Züge einer Strategie an, die Relationen über die Überlagerung von Bedeutungen generiert, und als solches nicht nur in ihren filmischen Anordnungen auftaucht. Dennoch handelt es sich hierbei um eine Technik der Fabulation, die sich aus ihrem erweiterten Verständnis des Dokumentarischen — eben als Intervention gegenüber dem Faktischen — heraus entfaltet. Man kann daher Steyerls SF-Montage als ein Verfahren beschreiben, das quer zu ihren übrigen künstlerischen oder filmischen Verfahren operiert, und dennoch je spezifische Spannungen zwischen Materialität und Metapher in den Texten, Webvideos oder Installationen zum Vorschein bringt.

In den Video-Lectures *Duty-Free Art* und *Is the Museum a Battlefield* generiert diese Montage eine heterogene Vielfalt von Beziehungen zwischen Kunst und Politik. Beide Arbeiten untersuchen das Museum nicht als bürgerlichen Rückzugsort der Kontemplation, sondern als ein institutionelles Feld, das sehr unmittelbar in politische Prozesse des *Nation-building* verwickelt ist:

„To build a nation, Benedict Anderson suggested that there should be print capitalism and a museum to narrate a nation's history and design its identity. Today — instead of print — there is data capitalism and a lot of museums. To build a museum, a nation is not necessary. But if nations are a way to organize time and space, so is the museum. And as times and spaces change, so do museum spaces.“⁵⁶⁹

Man kann hier ein weiteres Beispiel für Steyerls „Treue zum Problem“ ausmachen, die sich in dieser Neuauflage einer erweiterten Institutionskritik artikuliert. Die Argumentation von Steyerls Vortrag beharrt indes auf einer Verbindung jener Massengräber in der türkischen Provinz, in der die ehemalige Weggefährtin Andrea Wolf verschwand, und den neuen Orten der Gegenwartskunst auf denen Steyerls Filme, Lectures und Installationen einem internationalen Kunstpublikum gezeigt werden. Um eben diese Relation zu vergegenwärtigen bemächtigen sich die Video-Lectures einer diffraktionellen Strategie (eben der SF-Montage), die ein vorübergehendes Implodieren von Wirklichkeiten (ökonomischen, sozialen, politischen) reinszeniert.

⁵⁶⁷ SF_Montage wäre an dieser Stelle der Versuch, Steyerls spezifische Methoden und Modi der Kritik konzeptuell einzuholen.

⁵⁶⁸ Haraway, *How like a leaf*, S. 50.

⁵⁶⁹ Hito Steyerl, „Duty-Free Art“, in: e-flux Journal, Nr. 63 (03/2015), <http://www.e-flux.com/journal/duty-free-art/>.

Die Arbeit *Is a Museum a Battlefield?* eröffnet bereits im Titel eine Verbindung zwischen Kunst und Politik, die aufgrund des unerwartet Aufeinandertreffens ihrer Elemente (Museum und Schlachtfeld), zunächst notwendigerweise abstrakt erscheint. Basierend auf einer Performance, die Steyerl während der Istanbul Biennale 2013 aufführte⁵⁷⁰, liefert diese Arbeit nicht weniger als eine Kartierung jener Kräfte und Wechselbeziehungen, die das Museum, wie wir es seit der Moderne kennen, zu einem umkämpften Ort der Aushandlung von Öffentlichkeit machen. Ihre Ausführungen beginnt Steyerl dabei mit einem historischen Beispiel, das sich seinerseits über die Filmgeschichte vermittelt: der berühmten Sequenz der Stürmung des Winterpalasts in Sergei Eisensteins „October“, die zu Teilen im heutigen *Ermitage Museum* gedreht wurde. Ebenso findet der historische Umstand Erwähnung, dass seit der französischen Revolution der *Louvre* immer wieder gestürmt und okkupiert werden musste, um sich überhaupt in einer Artikulation von Öffentlichkeit historisch verfestigen zu können.

Die eigentliche Fragestellung, um die die Versuchsanordnung der Arbeit kreist, entwickelt sich jedoch in Auseinandersetzung mit wesentlich opakeren und unsichtbaren Trajektorien zwischen Kunst und Politik. Auch diese wirken unmittelbar in die Konstituierung von Öffentlichkeit hinein, ohne dabei jemals Gegenstand der selbigen zu sein. Die übergeordnete Fragestellung lautet daher: „What is the link between military conflicts, or invasion, or civil war and the art market?“ Tatsächlich liefert die Lecture auf diese Fragen Antworten in Form von Fakten und Hintergrundinformationen, mithin also Ergebnissen umfangreicher Recherchen, die durchaus mit einem Wahrheitsanspruch vorgetragen sind: So wird immer wieder auf den Umstand hingewiesen, dass Kunstsponsorship der Gegenwart auch häufiger durch Firmen betrieben wird, die zugleich an der Herstellung und dem globalen Vertrieb von Waffen beteiligt sind. Hierbei fallen immer wieder Namen von Unternehmen wie Heckler & Koch; Lockheed Martin; General Dynamics oder Siemens. Doch zielen die Lectures auf einen Gestus der Aufklärung oder der Aufdeckung? Einige der gezogenen Verbindungen wirken sehr direkt, andere schlagen ins Gegenteil um und hinterlassen den Eindruck des weithergeholten, übertriebenen und ausgeschmückten.

Steyerl lässt den Zusammenhang, um den es hier geht, als das erscheinen, was er ist: Ein Ergebnis verschiedener abstrakter Beziehungen. Abstrakt auch deshalb, weil das Zirkulieren von Geld und Kunstwerken und das gleichzeitige Verschwinden von Menschen sich nicht über ein gemeinsames drittes in eine feste Konstellation oder eben in Bilder der Wahrheit dieser Beziehungen überführen

⁵⁷⁰ Die Lecture Performance fand damit zu einem Zeitpunkt statt, an dem die Proteste gegen die Überbauung eines der wichtigsten öffentlichen Orte in Istanbul, dem Gezi-Park noch im vollen Gange waren. Dieser Widerstand sollte im Nachhinein als „Occupy-Gezi“ bezeichnet werden.

ließe. „Is a Museum a Battlefield“ gelingt hier dafür etwas Anderes. Es schafft, trotz der erwähnten Abstraktionsgrade, eine Beziehung dieser Felder herzustellen, indem es sich selbst als Relation dieser Konstellation kenntlich macht. Anders formuliert, stellt es das Bild der Veranschaulichung dieser politischen Zusammenhänge mit aus.

Dies hat etwas mit Strategien zu tun, die in der ästhetischen Form der Lecture zum tragen kommen, die sich aber ebenfalls in der remediatisierten Form des Webvideos entfalten und sich nicht zuletzt in der räumlichen Anordnung zwischen zwei parallel gehängten Monitoren noch dynamisieren. Weder Betonung, Diktion, noch der Einsatz von Steyerls Gesten beim Vortragen sind auf eine Weise vorgebracht, die eine ungebrochene Rhetorik der Evidenz hervorbringen könnte. Stattdessen markieren sie die Abstände zwischen Worten, den parallel eingeblendeten Bildern, oder zwischen den vorgetragenen Texten (ihrer Schriftlichkeit) und den gesprochenen Worten. Wenn Gesten, Worte und Bilder sich hier häufig verfehlen, so ist das Ergebnis keine Brechtsche Distanz, wie man dies vermuten könnte. Häufig ist es stattdessen Humor, der aus dieser sonderlichen Regie von Beziehungen hervorgeht und zugleich in sie involviert ist.

Steyerl wählt mit der in installative Bewegtbild-Anordnungen integrierten Videolecture eine Repräsentationsform aus, die selbst eine spezifische Beziehung zum Dokumentarischen unterhält, insofern dem Vortragsbild das Vermögen zur visuellen Generierung oder Bestätigung von Wissen und Evidenz zugeschrieben wird.⁵⁷¹ Was *Is the Museum a Battlefiled?* nun aber in seiner medialen Anordnung reinszeniert, ist ein Moment, indem das Aussetzen zwischen Evidenzproduktion (durch die Rhetorik des Vortragsbildes) und der Spekulation (d. h. einer kontingenten Beziehung zwischen Sagen und Zeigen) mit einer Erfahrung der Ungewissheit über Zusammenhänge und Wirklichkeiten einhergeht. Eine Erfahrung also, in der Steyerl die ganze Potentialität des Dokumentarischen als mediales Interventionsfeld verankert sieht:

„Paradoxerweise gelingt es dokumentarischen Formen jedoch gerade durch die sie begleitende tiefgreifende Verunsicherung, einen Eindruck der Realität zu vermitteln. Die Ungewissheit, die sie begleitet, ist Ausdruck einer sozialen und politischen Wirklichkeit, die mehr denn je durch Ungewissheit geprägt ist. Auch wenn wir im Bezug auf das einzelne dokumentarische Bild kaum je mit Sicherheit sagen können, inwieweit es die ihm entsprechende Realität abbildet, stellt die Ungewissheit, die es zum Ausdruck bringt, ein unhintergebares Abbild ihres sozialen und politischen Umfelds dar.“⁵⁷²

Es ist ebenfalls Unsicherheit — oder gar Unbestimmtheit? —, die eine Aktivität von Relationen und Beziehungen freilegt und sie einer ästhetischen Erfahrung zugänglich macht. Steyerls spekulative

⁵⁷¹ Vgl. zum Verhältnis zwischen Wissen, Verkörperung und Medialisierung in der Praxis des Vortrags die Kapitel „Labore der Anschauung: Experimental- und Lichtbildvortrag“ und „Die Performance des Vortrags im Netz“ aus: Peters, Sibylle: *Der Vortrag als Performance*. Bielefeld: transcript Verlag, 2014.

⁵⁷² Steyerl, *Kunst oder Leben*, S. 129.

Interventionen als diffraktive Lesarten zu beschreiben, sensibilisiert auch für den Umstand, dass ihre performative Befragung von Relationen und Beziehungen nicht zufällig auf experimentelle Anordnungen und Konzepte der Quantenphysik — und damit dem ursprünglichen Bedeutungsfeld der Diffraktion — verweist und zurückgreift – wie eben dem „entanglement“, dem „state of indeterminacy“ oder dem prominenten Gedankenexperiment von Schrödingers Katze und nicht zuletzt dem Doppelspalt-Experiment Niels Bohrs. Von dieser Parallele gewinnt Steyerls spekulative Praxis noch einmal eine weitere Dimension, die es nun zu befragen gilt.

In diesem Spiel quantentheoretischer „Metaphern“⁵⁷³ geht es, ebenso wie in Steyerls Einsätzen im Feld des Dokumentarischen, um nichts weniger als um die Aushandlung von Wirklichkeiten sowie die Bedeutungsverschiebungen innerhalb epistemologischer Aufteilungen. Konzepten wie denen der Interferenzmuster und Verschränkung lässt sich, wie dies die Arbeiten der feministischen Wissenschaftskritikerin Karen Barad demonstrieren, ein Denken von Relationen als „irreduziblen Beziehungen der Verantwortlichkeit“ entnehmen.⁵⁷⁴ In ihrer „Ethik der Verschränkung“ („entanglements“) formuliert Barad daher aus der Überlagerung von Bedeutung und Materialität („meaning-mattering“)⁵⁷⁵ in menschlichen und nicht-menschlichen Praktiken, eine Verpflichtung gegenüber dem „Anderen“, die aus einer „irreduziblen und materiellen“ Verbundenheit resultiert. „Andersheit“ ist nach den Grundzügen dieser Ethik denn auch nichts Anderes als eine „verschränkte Beziehung der Differenz (*différance*)“.⁵⁷⁶

⁵⁷³ Zu fragen ist an dieser Stelle, welchen Stellenwert die Metaphern der Quantenphysik für die ästhetischen Interventionen Steyerls in die Politik von Wirklichkeitsentwürfen haben. In den letzten Jahren haben sich dabei auch innerhalb der feministischen Wissenschaftskritik mit den Arbeiten von Donna Haraway und Karen Barad zwei eng aufeinander bezogene jedoch auch divergierende Positionen herausgebildet. Astrid Deuber-Mankowsky beschreibt die Differenz in den Zugriffsweisen auf das Konzept der Diffraktion als den Unterschied zwischen der Strategie einer Weise relationaler Bedeutungsproduktion und dem Entwurf einer prinzipiell anderen Ontologie: „‚Diffraktion‘ bedeutet ‚Beugung‘ und ist wie ‚Reflexion‘ eine Metapher aus der Optik. Anders als ihre jüngere Kollegin Karen Barad, die wie Haraway selbst an der University of California St. Cruz Science Studies, Feminist Studies und History of Consciousness unterrichtet, und die in ihrem Buch ‚Meeting the Universe Halfway‘ die Unterscheidung von ‚Diffraktion‘ und ‚Reflexion‘ aufgenommen hat, bezieht sich Haraway zwar auch auf den wörtlichen Sinn von Diffraktion als ein physikalisches Phänomen, jedoch nicht um daraus eine neue spekulative Ontologie zu entwickeln, sondern um das Spiel zwischen literaler und figuraler Bedeutung für die Konstruktion von neuen Mustern und neuen Geschichten fruchtbar zu machen. Während Barad Diffraktionsmuster als fundamentale Bestandteile der ontologischen Beschaffenheit einer prozesshaft gedachten Weltwerdung versteht und Diffraktion als ein Quantenphänomen sieht, das den Fall der klassischen Metaphysik explizit macht, birgt Diffraktion für Haraway die Möglichkeit, Differenzen in Anlehnung an Trinh T. Minh Ha’s Konzept der ‚inappropriate/d others‘ nicht als das Andere des einen, sondern als Effekt eines relationalen Gefüges zu denken und, darauf aufbauend: auf eine neue Weise neue (Lebens)Geschichten zu entwerfen.“ Deuber-Mankowsky, *Diffraktion*, S. 89.

⁵⁷⁴ Haraway, *Das Abnehme-Spiel*, S. 144f.

⁵⁷⁵ Thiele, Kathrin, Kaiser, Birgit, „Diffraction: Onto-Epistemology, Quantum Physics and the Critical Humanities“. In Dies. „Diffracted Worlds - Diffractive Readings: Onto-Epistemologies and the Critical Humanities.“ *Parallax*, Nr. 72 (3/2014), S. 165-287, hier: S. 165.

⁵⁷⁶ Barad beschreibt die Koproduktion von Welten aus der Verschränkung von Bedeutung und Materialität zunächst für die Wissenschaften, schließt diese Dimension aber, hierin besteht ihr feministischer und theoriepolitischer Einsatz, unmittelbar auf Praktiken des Alltags. Vgl. Barad, *Verschränkungen*, S. 104-111.

In Steyerls Video-Lecture spielen Entanglements in eben jenem von Barad entworfen Sinne eine entscheidende Rolle. Denn wenn Verschränkung „kein Name für die Verbundenheit aller Dinge als Eins“ ist, „sondern vielmehr spezifische, materielle Beziehungen der fortlaufenden Differenzierung der Welt“ bedeuten, dann erlaubt eine Praxis der Diffraktion zu fragen, wo, wann und auf welche Weise Wirklichkeiten — Zukünftige wie Vergangene — miteinander interferieren. Welche affektiv-politischen Qualitäten besitzt der so eröffnete Nexus? Eben solche Formen des Fragens stellen sich in den spekulativen Anordnungen (aus Bildern, Gesten, Tönen, Animationen) der Video-Lectures Steyerls. Auf welche Weise interferieren Bürgerkrieg und Staatenlosigkeit mit Prozessen der Gentrifizierung oder den Netzwerken globaler Kunstmärkte? Unter welchen Bedingungen greifen neue und gewaltvolle Formen der Souveränität, wie die der „Necropolitics“, über in digitale Logiken der Kontrolle und Ausbeutung? Auf welche Weise interferieren biopolitische und neoliberale Realitäten? Und auf welche Weise interferieren die Körper unzähliger Verschwundener mit den neuen politischen Körpern digitaler Stellvertreterschaft (z.B. sog. Proxys, Internetbots, etc.)?⁵⁷⁷

4.5.4 Das Museum und sein Double

In der über drei Bildkanäle präsentierten Video-Lecture *Duty Free Art* folgt Steyerl den neuen Verbindungen zwischen Kunst und Politik über jene konkreten materiellen Routen und Netzwerke, in denen sich diese komplexe Beziehung gegenwärtig manifestiert. *Duty Free Art* liegt eine einfache Fragestellung zugrunde. Wenn das Museum eine jener Öffentlichkeiten ist, die unter den Bedingungen des Nationalstaats auch zum Medium der Strukturierung von Raum und Zeit (z.B. einer begehbaren Ausstellung gemeinsamer Geschichte) wurde, welche Veränderungen lassen sich dann beschreiben, wenn die Konstruktion der Nation aus unterschiedlichen Gründen nicht länger funktioniert? Steyerl pointiert dies folgendermaßen: „To build a museum, a nation is not necessary.

⁵⁷⁷ All diese Fragen lassen sich indes innerhalb der ästhetischen und postkinematografischen Anordnungen der Lectures nur stellen, weil ihnen ein weiteres Prinzip der Verschränkung implizit ist. Der Diffraktion wohnt sowohl in Haraways als auch in Barads Lesart ein Moment der Situierung von Praxis inne, das z.B. den Objektivitätsanspruch von Wissenspraktiken und -Formen immer wieder auf ihre standortbezogenen Perspektiven und Verkörperungen zurückbindet. Für Karen Barad lässt sich überdies aus quantentheoretischen (Gedanken-)Experimenten die Einsicht gewinnen, das sich „Objekte“ und „Beobachtungsinstanzen“ konstitutiv in den Phänomenen verschränken. Diese dicht an Niels Bohrs berühmte Interpretation des Doppelspalt-Experiments angelehnte These, führt Barad zu der Figur einer dynamischen Relationalität. Relationen gehen den Relata voraus während Methoden und Apparate („Beobachtungsinstanzen“) selbst „intraagieren“ („intra-action“) und konstitutiv an der Produktion von Differenz beteiligt sind. Für die „Experimente“ der Künste, die keinen Anspruch auf Objektivität hegen, ist diese Form der Relationalität sicherlich nicht fremd, und dies besonders vor der Folie eine langen Tradition reflexiver Strategien. Dennoch entfaltet Steyerl über die Anordnungen ihrer Lectures und Installationen ein performatives Spiel zwischen den Relationen und den Relata neu, was sich zum Beispiel bereits in der Form ihrer Fragen- oder Problemstellungen zeigt, „Is a Museum a factory?“, „Is a Museum a Battlefield?

But if nations are a way to organize time and space, so is the museum. And as times and spaces change, so do museum spaces".⁵⁷⁸

Duty Free Art verfolgt diesen Wandel des Museums hierbei in drei Richtungen. Das erste Beispiel macht aus dem Museum eine Art heterotope Gegenplatzierung seiner ehemals elitären Rolle und Funktion in der Moderne und zeigt anhand der *Municipal Art Gallery* in Istanbul, inwiefern, auch im Zustand des Zerfalls, Nationalstaat und Museum eine Beziehung unterhalten: „In September 2014, this museum became a refugee camp. It did not represent a nation, but instead sheltered people fleeing from national disintegrations.“⁵⁷⁹

Das zweite Beispiel einer zeitlichen und räumlichen Rekonfiguration des Museums bedarf hingegen weiterhin der territorialen Souveränität von Nationalstaaten. Die Museen, von denen hier die Rede ist, entsprechen keiner klassischen Definition und entstehen in den juristischen und logistischen Grauzonen einer „opportunistischen Staatenlosigkeit“. Diese neuen Museen sind nicht mehr als Lagerhallen, die sich in steuerfreien Transitzonen an internationalen Flughäfen befinden. Die Kunstwerke, die über diese sog. *freeports* entlang unübersichtlicher Routen zirkulieren, sind dabei selbst zu spekulativen Objekten ökonomischer Kalküle geworden — was sie vielleicht, wie man entgegenen könnte, historisch bereits immer schon waren. Steyerls Erzählung webt dieses Bild nun jedoch zu einem geheimen und global verzweigten Netzwerk weiter, einem „dark web“ zwischen Museen und privaten Kollektion:

„Think of the artworks and their movement. They travel inside a network of tax-free zones and also inside the storage spaces themselves. Perhaps as they do, they do not ever get uncrated. They move from one storage room to the next without being seen. They stay inside boxes and travel outside national territories with a minimum of tracking or registration, like insurgents, drugs, derivative financial products, and other so-called investment vehicles. For all we know, the crates could even be empty. It is a museum of the internet era, but a museum of the dark net, where movement is obscured and data-space is clouded.“⁵⁸⁰

Die dritte Konfiguration des Museums führt zu jenem Phänomen, das seit den 2000er Jahren als Bilbao-Effekt beschrieben wird, und in dem Versuch mündet, ehemalige Industriestädte und Regionen über den Bau von zumeist von Stararchitekten entworfenen Museen (oder anderen Kulturbauten) ökonomische Angliederung an den Tourismus und weiterer kulturökonomischer Sektoren zu verschaffen. Den je unterbrochenen Versuch, einen solchen Effekt zu simulieren, rekonstruiert Steyerl in der Video-Lecture anhand von Wikileaks-Dokumenten, die als sog. „Syria Files“ bekannt geworden sind und die die Korrespondenzen (über einen Zeitraum von August 2006

⁵⁷⁸ Steyerl, *Duty-Free Art*.

⁵⁷⁹ Ebd.

⁵⁸⁰ Ebd.

bis März 2012) zwischen führenden syrischen Ministern/Politikern und westlichen Firmen und Investoren enthalten. Unter den von Wikileaks veröffentlichten Daten befinden sich auch Korrespondenzen, die den Plan dokumentieren ein Netz aus syrischen Museen zu errichten, „to promote Syria’s economic and social development and strengthen national identity and cultural pride“, heißt es dort. Das Guggenheim-Museum Bilbao ebenso wie der Pariser Louvre, so die Ausführungen Steyerls weiter, sollten überdies als Modell für die Neuerrichtung eines Syrischen Staatsmuseums dienen. Unter den insgesamt 2,5 Millionen E-Mails befinden sich auch solche, die Korrespondenzen zwischen großen Architekturbüros wie Rem Koolhaas OMA, Herzog & de Meuron und Richard Rogers mit obersten Ministerien des Assad-Regimes dokumentieren. Die Korrespondenzen enthalten u.a. Einladungen zu geplanten Vorträgen im syrischen Parlament sowie Entwürfe für das Design eines ebenfalls geplanten „Al-Assad House for Culture and Arts“ in Aleppo. Die Korrespondenzen, darauf weist ein Textbild-Insert in der Installation hin, wurden bis Ende November des Jahres 2010 geführt, dreieinhalb Monate bevor der Krieg in Syrien ausbrach.

Diese drei Rekonfigurationen und Relokalisierungen des Museums unter gegenwärtigen politischen und wirtschaftlichen Bedingungen lassen immer wieder konkrete Knoten und Verdichtungspunkte virtueller Beziehungen und Netzwerke zum Vorschein kommen. Die Strategie der Lecture ist es nicht diese Abstraktionen aufzulösen. Auch das Durcharbeiten des beinahe überschaubaren Wikileaks-Archivs wird mit der Aussage versehen, dass die Authentizität keines der *geleakten* Dokumente bisher bestätigt werden konnte. Was sich in ihnen jedoch, so die entscheidende Folgerung Steyerls, unabhängig dessen, ob ihr Ursprung oder ihre Autorschaft bestätigt werden könnte, dokumentiert, sei der reale Umstand ihrer Zirkulation selbst. Wie ließe sich aber eine Erfahrung dieser Form des Dokumentarischen beschreiben?

Sie hinterlasse eine Erfahrung der Unwirklichkeit und Unsicherheit, wie dies eben nur eine dokumentarische Praxis zu leisten vermag, die Virtualität und Abstraktion eben nicht in einem starren Wirklichkeitsbegriff festschreiben muss. Steyerls Installation intensiviert diese Erfahrung, indem sie auf zwei der insgesamt drei Screens Animation und Diagramme einblendet, die wirken, als könnten sie wie visuelle Belege und Beweisstücke, eben als Evidenz des vorgetragenen fungieren. Doch erweisen sie sich auf den zweiten Blick als Visualisierung und Karten einer bereits mehrfach medialisierten Wirklichkeit. Anders formuliert tragen die Animationen und Diagramme dazu bei, dass eine Unterscheidung der Differenz „Information“ und „Noise“ in der Erfahrung der

Installation und Lecture vorübergehend ausgesetzt wird.⁵⁸¹ In „Is a Museum a Battlefield?“ schreibt sich eine Unsicherheit koinzidierender Wirklichkeiten bereits in die Fragestellung des Titels ein. Wenn Steyerl sich eines spekulativen Verfahrens innerhalb dieser quasi dokumentarischen Anordnung bedient, dann nutzt sie die Möglichkeit der SF-Montage nicht lediglich, um die bereits oben erwähnten Informationen und Recherchen in ein kohärentes oder stimmiges Bild zu überführen. Vielmehr benötigt sie ein Model — oder *mise en scène* — um erstens die Komplexitäten dieser Beziehungen und Prozesse in komplexere *Darstellungen* zu überführen⁵⁸², denen es zweitens gelingt die entfaltete dynamische Relationalität auch auf die *ZuschauerInnenposition* zu öffnen. Der Videolecture gelingt dies in zwei Szenen über unterschiedliche Strategien.

Zunächst blendet Steyerl in ihrer Präsentation sehr früh eine Sequenz aus der oben besprochenen Filminstallation *Abstract* (2012) ein. Ihr Kommentar zeichnet retrospektiv den Versuch dieser Arbeit nach, das Verschwinden („went missing“) von 39 Körpern über die Trajektorie jener Munitionskugeln, die von Kampfhubschraubern und Sturmgewehren der türkischen Armee auf sie abgefeuert wurden, zu rekonstruieren:

So what did I find when I followed the bullets trajectory backwards?

I found a picture of myself, shooting video on an Iphone, with the caption, „this is a shot“. [...]

There is something else I realized.

This bullet I was following backwards towards its origin.

It wasn't flying in a straight line but it was rather flying in a circle: from battlefield to museum and then back to battlefield again and killing lots of people on it's way.

[Is the Museum a Battlefield, 0:12:30]

Auch hier spielt Steyerl mit der geteilten Grammatik zwischen Kino und Krieg. Zugleich spricht sie von einer Trajektorie abgefeuerter Kugeln, und es wird ebenfalls unmittelbar deutlich, dass die ballistische Kurve, der ihr Versuch gilt, einen virtuellen Raum durchläuft, der sich nicht über Karten

⁵⁸¹ In dem Aufsatz „Proxy Politics: Signal and Noise“ greift Steyerl auf die Signal/Noise Differenz von Claude Shannon zurück, um angesichts gegenwärtiger Dynamiken zwischen neuen Fotografischen Technologien und digitaler Stellvertreterschaft (Proxy Politics) zu fragen: „Who decides on signal vs. noise?“ ⁵⁸¹ Hito Steyerl, „Proxy Politics: Signal and Noise“, in: e-flux Journal, Nr. 60 (12/2014), <http://www.e-flux.com/journal/proxy-politics/>. Vgl. zu einer politischen Lesart dieser einflussreichen Differenz das Kapitel „Information and Noise“ in: Terranova, Tiziana: *Network Culture. Politics for the Information Age*, London 2005, S. 10-20.

⁵⁸² Aus dem politischen Kontext Haraways auf jenen Steyerls übertragen, könnte der Problemkomplex der „besseren Darstellungen“ (Deuber-Mankowsky) auch die Frage nach den Grenzen der Darstellung noch einmal aufrufen und zugleich Antworten liefern, die in kritischen Traditionen des Dokumentarischen bisher gar nicht, oder auf diese Weise noch nicht erbracht wurden.

oder Recherchen rekonstruiert oder zurückverfolgt werden kann. Außerdem verschränkt ihre Schilderung den virtuellen Raum, der sich durch das Schuss-Gegenschuss-Verfahren öffnet, nun noch stärker mit dem Raum der Rezeption. Denn wenn sie auf ihr eigenes Bild aus der Arbeit *Abstract* stößt, ihr iPhone in den Händen haltend und auf das Gebäude von *Lockheed Martin* zeigend, dann erweitert sich diese deiktische Verweisstruktur auf den Raum, in dem diese Arbeit ausgestellt wird.⁵⁸³ Und dieser Ort der Rezeption, sofern er sich in einem Raum der Gegenwartskunst befindet, ist *potentiell* Teil eines Projekts oder Ausstellung, die durch die Kunst- und Kulturförderung *Lockheed Martins* ermöglicht wurde — und betrifft selbstredend auch den Raum, in dem sie ihre Lecture ursprünglich hielt." Hierauf hebt Steyerls Schilderung immer wieder an („flying from battlefield to museum and then back to battlefield again“).

Auch hier ist es die Figur Andrea Wolf, die Steyerl als ein Relationsbild dient, um sich selbst nicht außerhalb der von ihr beschriebenen politischen Anordnung zu verorten. Keine objektive Beobachtung, sondern eine Geste des Sich-Aussetzens und der „nicht-unschuldigen“ Konversation.⁵⁸⁴ Noch einmal: Ein Relationsbild, in das Steyerl im Gegenschuss auch das *Off* des Publikums mit einbezieht:

What do I actually see on this picture?

What do I see on the phone?

What is the countertop to this?

Well, actually I see you. Or more generally, I see Istanbul Biennial.

Schuss und Gegenschuss dienen als filmische Verfahren zur Etablierung eines virtuellen Raums und der gleichzeitigen Relationierung der Grenzen dieses Raums auf ein Außen. Steyerl nutzt in *Abstract* diesen Raum um die verstreuten Relationen über diese filmische Virtualität in einer Spannung zu halten. In der Anordnung von „Is a Museum a Battlefield“ wird nun die Medialität dieses Verfahrens noch einmal post-kinematografisch in der Figur des „double-shooting“ gewendet. Steyerl verknüpft hier die Montage (Schuss/Gegenschuss) mit dem Gedankenspiel des Doppelspalt-Experiments. In der Tradition der Montage verweilend, dient ihr dieses Bild jedoch nach wie vor dazu, eine Gemengelage an politischen Relationen, Informationen und unterschiedlichen Reflexionsebenen in der Komplexität einer Darstellung zu verfugen. Der Ort, an dem sich die Lecture „Is the Museum a Battlefield“ ereignet (also die Istanbul Biennale), aber zugleich auch jeder weitere Kunstraum, in

⁵⁸³ Diese Beobachtung verdanke ich der präzisen Lektüre dieser Arbeit von Florian Krautkrämers. Vgl. Krautkrämer, *Revolution*.

⁵⁸⁴ Zu „nicht-unschuldigen Praktiken“, Haraway, *Monströse Versprechen*, S. 71. Vgl. zur Nicht-Unschuld als Bedingung neuer Formen der Kritik vgl. noch einmal Thiele, *Kritik*, S. 161.

dem zum Beispiel die gleichnamige Installation ausgestellt wird,⁵⁸⁵ markiert potentiell einen End- oder Durchgangspunkt der Trajektorie jener Kugel, die Steyerl von dem Schlachtfeld, auf dem ihre Freundin Andrea Wolf umkam, verfolgt hat.

„Double Shooting“ ist das Gedankenbild, in dem Steyerls diffraktionelle Lesart, die „strange Physics“ dieser sich fortlaufend neu materialisierenden Kugel und das heterogene Feld, das es dabei durchläuft, zusammenhält. Dieses Bild steigert die Komplexität, indem es zwischen Metapher und konkreten Auswirkungen oder Aktualisierung und *chaotischer Virtualität* ständig zu wechseln vermag — eben hierin rückt diese Strategie in die unmittelbare Tradition von Haraways Verständnis der Diffraction als Produktion von interferierenden Bedeutungsmustern.

Steyerl blendet hierzu eine Animation auf dem linken Bildkanal hinzu, die — ohne es als solches zu benennen — den Aufbau und die Prinzipien des Doppelspalt-Experiments erläutert und in der quantentheoretischen Schlussfolgerung mündet, dass jene in der Vergangenheit auf Andrea Wolf abgefeuerten Kugeln, die immer noch zwischen Museum und Schlachtfeld zirkulieren, sich in Wellenbewegungen fortbewegen und so gleich mehreren Trajektorien folgten. Dies alles trägt Steyerl in der für ihre Arbeit und besonders ihre Video-Lectures so prägenden post-ironischen Haltung vor. Es ist dieser affektive Spielraum in Steyerls Vortragsweise, der die Operation des Gedankenexperiments noch potenziert. Die Metapher der abgefeuerten Kugel in Analogie mit den abgefeuerten Photonen des Doppelspalt-Experiments zu bringen, schafft den Abstand einer Fiktion, die Realitäten einer komplexen Wechselwirklichkeit zu bergen. Nichts Anderes zeichnet das von Haraway immer zu betonte Potential spekulativer Fiktion aus. Es ist das in diesem Gedankenexperiment entworfene spekulative Bild, das es Steyerl erlaubt, eine Relation über eine Frage herzustellen:

„Is this how a bullet flies both in a Museum and a Battlefield?

Is this how a missile can be both a deadly weapon and a piece of starchitecture?

Is this how it can transform into data clouds, sculpture, gentrified neighborhoods and all sorts of things?

[Is the Museum a Battlefield, 0:06:30]

Der virtuelle Raum des „Double Shooting“ grenzt sich daher vielleicht in jenem kleinen aber doch fundamentalen Aspekt vom virtuellen Raum des Films dadurch ab, dass er den Ort der Rezeption

⁵⁸⁵ Dies ist eine der wesentlichen Pointen, die die von Anbeginn als Installation angelegte Präsentation als „Feedback loop“ selbst thematisiert: „Since I found myself in such a loop [from Battlefield to Museum to Battlefield, Ergänzung SvSe] I made a decision. Rather than withdraw from such spaces because of their connections with military violence and gentrification, I would on the contrary show this video work in every single art space connected to this battlefield. I think if there is such a strange feedback loop, I could also go ahead and try to reverse the direction just to see what strange physical effect might happen.“ [Is the Museum a Battlefield, 0:22:30]

(die Ausstellung, die Installation, die Black Box, das Auditorium, eine Lecture Performance) nicht mehr von dem Illusionsraum der Leinwand isoliert. Gleichzeitig koinzidiert er keineswegs unmittelbar mit dem virtuellen Raum — wie dies in den ästhetischen Programmen partizipativer Kunst verhandelt wird. Vielmehr sind beide über eine ethische und kontingente (Rück-)Bezüglichkeit durchsetzt, die Steyerl in der diffraktiven Figur der Verdopplung und Vervielfachung ineinandergreifender Wirklichkeiten — eben das Prinzip der „Verbindung durch Trennung“ — miteinander verschränkt. Auf die Frage, „What is the link between military conflicts, or invasion, or civil war and the art market?“ antwortet Steyerl daher mit einem Verweis auf ein Beziehungsgefüge, das wieder einmal über die Metapher der Explosion eingeleitet wird.

Den internationalen Boom der Gegenwartskunst und die ihn begleitenden Verstrickungen in ökonomische und politische Fallstricke konstruiert Steyerl in der Lecture exemplarisch anhand der Situation in Istanbul. Die Bedingungen für die „Explosion“ des Kunstmarktes in der Türkei und den sie begleitenden Phänomen der Gentrifizierung und der Immobilienblase ließen sich auf einen provisorischen Ursprung in den 1980er Jahren zurückdatieren. Steyerl verweist in ihrer Argumentation auf den Militärputsch dieser Zeit und dem kurz darauffolgenden ökonomischen „post-conflict Boom“ der Türkei, der in der Folge ebenfalls einherging mit der Entmachtung von Gewerkschaften, der Zerschmetterung der kommunistischen Partei und anderer linker Organisationen sowie der strukturellen Unterdrückung von KurdInnen und ArmenierInnen. Auch hier montieren sich, wie in der quantenphysischen Verdopplung und Überlagerung, heterogene Ebenen zu komplexen Wechselwirklichkeiten:

„But crucially the explosion of the economy echoes by liberalization was echoed by very real explosions. So, if you will, the same bullet shot in 1980 flew through two holes in the wall. One result was the explosion of the economy by privatization, and the other were very literal explosions by the shells and missiles not to mention mass displacement, mass disappearance, torture and so. One bullet was shot, and as you see, it hit in many different places.“ [Is the Museum a Battlefield, 0:23:30]

Man kann die Bilder des „Double Shooting“ oder der *übertragenen* und *buchstäblichen* Explosion als Versuche und Strategien bezeichnen eine Differenz und Heterogenität freizulegen, die bereits existiert, sich gleichzeitig aber erst über die performative Qualität der SF_Montage verdichtet. Denn der „fluide“ Raum in dem sich diese Interferenzmuster herstellen, gehorcht nicht den Koordinaten eines euklidischen Rasters von Beziehung, keinem Netz aus Linien, die entfernte Punkte miteinander verbinden.

In *Duty free Art* gibt Steyerl ein weiteres Beispiel, das zu bedenken gibt, dass die filmische Montage auch einen Raum herstellt, der auf die menschliche Wahrnehmung ausgerichtet war. Harun Farocki

hat in der Analyse militärisch genutzter automatisierter Bildverarbeitungsverfahren konstatiert, das sich seit den 1990er Jahren ein neuer elektronischer — man könnte sagen — postkinematografischer Bildtyp herausgebildet habe, der bereits nicht mehr für die Verarbeitungs- und Verknüpfungsleistungen eines menschlichen Betrachters modelliert war. Steyerl knüpft an diese Beobachtung an, wenn sie unter all jenen oben beschriebenen Rekonfigurationen des Museums eine weitere Aktualisierung ausmacht, die sich diesmal jedoch den Kalkülen und Steuerungsmechanismen des „Nation-Building“, des neoliberalen Kapitals und des „Bilbao-Effekts“ entzieht. Es handelt sich hierbei um ein Museum und Archiv, das aus einer postkinematografischen Praxis entstand und ebenfalls nicht einem Zuschnitt auf menschliche Wahrnehmung entspricht — dies jedoch eher in Intensität und Umfang. Die Rede ist hier von jenem bizarren neuen „Syrischen Nationalmuseum“, das aus jenen während des Bürgerkrieges entstandenen Fotografien und Onlinevideos besteht, die so etwas wie den verwackelten Gegenschuss bilden zu jener vertikalen Bildpolitik von Drohnenbildern und intelligenten Waffen. Dieses Archiv dokumentiert die Gewalt und Grausamkeit einer entfesselten „Nekropolitik“ in einem Netz von unzähligen Handyvideos, die keine einfache nationale Erzählung mehr zulassen:

„This spatiotemporal inversion is almost like a reversal of the freeport aggregate art collections. But the entirety of this archive is not adapted to human perception, or at least not to individual perception. Like all large-scale databases—including WikiLeaks’ Syria files—it takes the form of a trove of information without (or with very little) narrative, substantiation, or interpretation. It may be partly visible to the public, but not necessarily entirely intelligible. It remains partly inaccessible, not by means of exclusion, but because it overwhelms the perceptual capacity and attention span of any single individual.“⁵⁸⁶

Die Aufgabe, die dieses Museum an kritische Bewegtbildprojekte wie denen Steyerls und anderer KünstlerInnen aufgibt und überträgt, ist nicht die, ihr die Verdichtung einer Narration wiederzugeben, sondern jene ethische Intensität und Spannung des Materials zurückzuerstatten, die auch unter postkinematografischen Bedingungen nach wie vor den Namen Montage trägt.

⁵⁸⁶ Steyerl, *Duty-Free Art*.

Fünfter Teil

V. Alltag und Krise

Zur Responsivität und Medienästhetik des Gemeinschaftsbildes (Aernout Mik)

If I am only bound to those who suffer at a distance, and never those who are close to me, then I evacuate my situation in an effort to secure the distance that allows me to entertain ethical feeling and even feel myself to be ethical. But ethical relations are mediated [...].

Judith Butler, Notes Toward a Performative Theory of Assembly

Bereits seit Mitte der 1990er Jahre beschäftigt sich der niederländische Künstler Aernout Mik in seinen – die Bereiche Skulptur, Video und Performance gleichermaßen verbindenden – Installationen mit kulturellen und sozialen Orten, die man, um einen populären Begriff des französischen Anthropologen Marc Augé zu verwenden, als Nicht-Orte bezeichnen könnte: Autobahnen (*Refraction*, 2004), Sicherheitsbereiche und Transitzonen von Flughäfen (*Touch, Rise and Fall*, 2008) oder Börsen (*Middlemen*, 2001). Gerade an diesen vermeintlich isolierten und kulturell abgekoppelten Orten kehrt sich in den Inszenierungen Miks stets eine durch Rituale, Krisen und Ausnahmezustände hervorgerufene *heterotope* Situation sozialer Dichte und Intensität hervor. Die mitunter verstörenden Szenen, in die uns die meist mehrkanaligen Projektionen Miks mitnehmen, und zu deren wesentlichen Charakteristika der bewusste Verzicht auf Tonspuren und das komplexe Interaktionsspiel unzähliger Statisten gezählt werden kann, zeigen soziale Prozesse, in denen Orte zu Bühnen der Aushandlung und Transformation von Gemeinschaft und Kollektivität werden. Eben ein solches Bild des Sozialen und des Wandels lässt sich auch in dem Installationsfilm *Training Ground* erfahren.⁵⁸⁷

Auf einem verlassenen Gelände in Deutschland spielt sich eine Szene ab, wie man sie heute, aus der Gegenwart des Jahres 2015 heraus betrachtet, wohl irgendwo in Deutschland oder anderswo in Europa vermuten könnte. Eine Gruppe deutscher PolizistInnen bereiten sich darauf vor, einer Ansammlung von auf dem Boden sitzenden Personen zu begegnen. Diese andere, multiethnische Gruppe befindet sich auf einer freien Fläche, das sie umgebende Gebiet wirkt jedoch durch parkende und aufgestellte Lastwagen und Container wie eingezäunt. Das Bild ist bekannt. Es

⁵⁸⁷ Teile des letzten Kapitel (Teil V: Alltag und Krise) sind bereits als Aufsatz publiziert worden: Seibel, Sven: Zwischen Alltag und Krise: Szenen der Übertragung in den Installationen Aernout Miks. In: *kunsttexte.de*, Nr. 4, 2012 (13 Seiten), www.kunsttexte.de.

scheint den Einsatz der Polizei gegen „illegale Migration“ oder Menschensmuggel abzubilden. Der Ort dieser Szenerie könnte ein Autobahnrastplatz sein. Die ersten Handlungen der PolizistInnen lassen sich in diese Richtung deuten: Einige stülpen sich Gummihandschuhe über, bevor sie einzelne Personen *Leibesvisitationen* unterziehen. Hierzu wird die Ansammlung immer wieder von den PolizistInnen in Formationen aufgereiht. Einzelne Mitglieder dieser Gruppe werden isoliert und untersucht. Spätestens, wenn erneut Einzelne gezwungen werden, sich auf den Bauch, die Hände von sich gestreckt hinzulegen, oder willkürlich Personen aufgefordert werden, sich in unangenehmen Körperhaltungen einzufinden und nicht zu bewegen, um die Durchsuchung ihrer Körper nicht zu behindern, spätestens dann eignet diesen Szenen auch der Eindruck einer Form von Gewalt. Doch dieses Bild kippt sehr schnell in eine komplexere Anordnung, in der die klare Aufteilung zwischen Aktivität und Passivität, den Handlungsträgern — einer gewaltausübenden Institution — und widerstandslosen Körpern unterlaufen wird. Denn allmählich gewinnen diese Handlungen in Aernout Miks *Training Ground* (2006) an Schattierungen und brechen aus einem bereits fertig konstruiertem Bild dieser Prozesse hervor.

Eine Frage, die die Arbeit dabei über den Titel in den Vordergrund stellt, ist jene, ob es sich bei diesem Schauspiel um eine *Übung* handelt. Betrachtet man also lediglich eine Trainingssituation, eine Inszenierung? Die Rollenmuster und Handlungen tauschen im Fortschreiten der Abläufe ihre Träger. Immer wieder sind es nun auch Polizisten die zusammengekauert auf dem Boden sitzen. Einige von Ihnen werden nun selbst von zivil gekleideten Personen untersucht. Eine dritte, hinzukommende Gruppe schließt sich diesen Handlungen an: Einige Fernfahrer unterbrechen ihre Pause und schlüpfen, womöglich von der Theatralität dieser Handlungen angelockt, in die Rolle von uneingeladenen Zuschauern, die sich inmitten des Geschehens wiederfinden. Sehr schnell werden auch sie zu Trägern von Handlungen und Gesten, deren reger Austausch die beiden anderen Gruppen (Polizisten und womöglich Zufluchtsuchende) unlängst ununterscheidbar werden ließ. Nach einigen weiteren Minuten tritt dieses Schauspiel in ein neues, es ließe sich vorwegnehmen, soziales Stadium ein.

Es formiert sich so ein chaotisch wirkender sozialer Raum heraus, in dem die Ausübung der polizeilichen Handlungen des Betastens und Erfühlens, das Formieren, Arretieren und Isolieren von Körpern einer sich über den Vollzug dieser Gesten ausbreitenden Erschöpfung gewichen ist. Es verteilen sich nun ferner immer mehr Körper im Raum, die ihrer Gesten nicht mehr habhaft sind. Das Ganze erweckt den Anschein konvulsivischer und ritueller Zustände, wie sie aus Schilderungen

von Exorzismen oder Berichten von Ethnografien traditioneller Rituale überliefert sind. Es entsteht eine soziale Formation in einem Ausnahme- oder Übergangszustand. Ein sozialer Körper, dessen Relationen sich nicht über ein imaginiertes Kollektiv, sondern ein grundlegendes Register bildet. Zusammengehalten wird dieses dynamische Gebilde einer sozialen Choreografie, die es im Folgenden als eine *Inszenierung von Inszenierungen* zu bestimmen gilt, von der Choreografie eines ebenso dynamischen visuellen Raumes. In der 2-Kanal Installationen sind es zwei mobile, mal schwenkende oder kreisende Kameras, die diesen sozialen Raum hervorbringen, indem sie ihn nicht vermessen, sondern immer wieder durchqueren und an ihm *partizipieren* — der basalen ethnografischen Methode einer *teilnehmenden Beobachtung* (*participant observation*) vergleichbar.⁵⁸⁸

Es sind irritierende Prozesse wie die hier beschriebenen, die sich für die BesucherInnen der meisten Installationen von Aernout Mik eben darüber herstellen, dass in den präsentierten Situationen die Grenzen zwischen Bühne und Realität, Ausnahmezustand und Alltag gar nicht oder nur vorübergehend markiert werden. Dem flüchtigen Blick suggerieren die präsentierten kollektiven Dynamiken durchaus Momente sozialer oder kultureller Vertrautheit: So ergeben sich vorübergehend Übereinstimmungen zwischen den projizierten und jenen dem Betrachter aus dem medienkulturellen Alltag bekannten und präsenten Bildern. Oder es drängen sich in einigen Arbeiten Miks Interpretationen auf, in denen sich vielfältige Bezüge zu medialen Ereignissen wie dem Nahostkonflikt, Hurrikan Katrina oder dem Bürgerkrieg in Jugoslawien herstellen. Gleichwohl widersetzen sich die Bilder in Aernout Miks Arbeiten eben diesen zu vorschnellen Lektüren und Kontextualisierungen: Immer wieder werden die Rollenaufteilungen der involvierten Akteure unklar, immer aufs Neue lassen sich die Handlungen, Bewegungen und Gesten weder in einen kohärenten historischen noch politischen Sinnzusammenhang integrieren.

Eben in diesen Strategien der ästhetischen Öffnung und Irritation der Wahrnehmung stellt sich eine gewisse Nähe der Installationen Miks zu der Konzeption des öffentlichen Raumes her, wie er in Hannah Arendts Begriff des Erscheinungsraumes vorzufinden ist. Dieser ist bei Arendt keine gegebene Konstante, sondern ein zeitlich und räumlich nicht fixierbares Produkt performativer (Aus-

⁵⁸⁸ Vergleichbar ist der für Miks Installationen so prägende Stil der Kamerabewegung lediglich auf der Ebene der Kinetik von Bewegungschoreografien mit der „teilnehmenden Beobachtung“. Eine Eigenschaft die Miks Filmen abhanden kommt ist das für das ethnografische Filmverfahren einer „participant Observation“ wesentliche Spiel mit und Einlassen auf Feedback-Effekte. Vgl. Steven Feld, *Introduction*, in: Ders. (Hg.): *Ciné-Ethnography* Rouch, Jean. London: Univ of Minnesota Press., 2003, S. S. 1-25, hier S.12ff.

)Handlung von Gemeinschaft.⁵⁸⁹ Gerade in der jüngsten Vergangenheit erlebte ein an Arendt anschließender Begriff des öffentlichen Raumes in der politischen Theoriebildung erneute Aufmerksamkeit.⁵⁹⁰ Doch auch in aktuellen kunsttheoretischen Diskursen über ästhetische und kuratorische Strategien der Involvierung von BetrachterInnen trifft Arendts Konzept erneut auf Resonanz. So fragt die Kunsttheoretikerin Irit Rogoff in ihrer Theorie der Partizipation nach den Möglichkeiten, die Arendts Überlegung für eine Neubestimmung von Ausstellungen als Handlungsfeldern bereit halte.⁵⁹¹ Als *Conditio* der Ausstellungssituation rücken somit eher jene politischen Auseinandersetzungen ins Blickfeld, die weniger auf kritischer Distanz als auf performativen Formen der Aushandlungen und Teilhabe basieren.

Es sind die jüngsten Texte Judith Butlers die Arendts Überlegungen zum performativen *Grund* öffentlicher Sphären anlässlich politischer Bewegungen wie der *Occupy-Bewegung* aber auch den Entwicklungen des sog. *Arabischen Frühlings* neu aufwerfen und sie in einer „Performative Theory of Assembly“ überdies mit der Frage einer *ethischen Relationalität* und *Responsivität*⁵⁹² konfrontieren, die sich angesichts der medialen Verschiebung von Öffentlichkeiten stellt. Butler entwirft im Rekurs auf Arendt eine nicht-repräsentationale Theorie der Versammlung, die die Möglichkeit der eigenen ethischen Bezugnahme (wie im engl. to relate to someone/something) an die Medialität des Bildes sich versammelnder Körper zurückbindet.⁵⁹³ Sie stößt dabei auf eine Dimension ethischer Empfindsamkeit (*sensitivity*) und Empfänglichkeit (*receptivity*), die sich vor jedem ethischen Handeln — oder der ethischen Entscheidung zum handeln — situiert und dessen

⁵⁸⁹ Vgl. Arendt, Hannah: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*. München: Piper, 2011, S. 251-263.

⁵⁹⁰ Für die folgende Argumentation vorwiegend, Butler, Judith: *Bodies in Alliance and the Politics of the Street*, online <http://eipcp.net/transversal/1011/butler/en/>, 13.07.2013; siehe auch das vierte Kapitel aus Zerilli, Linda MG: *Feminism and the Abyss of Freedom*. University of Chicago Press, 2005, S. 125-126.

⁵⁹¹ Rogoff, Irit: *Looking away: Participations in visual culture*. In: Butt, G.: *After criticism: New responses to art and performance*. Oxford: Blackwell, 2005, S. 117-134.

⁵⁹² Responsivität markiert in Butlers Philosophie ein zentrales Konzept, um die ethische Beziehungen zum Anderen affektiv und medial zu grundieren. Bereits in ihrem Buch „*Frames of War*“ skizziert sie die Umrisse dieser Konzeption als die Bedingungen der Möglichkeiten eines Antwortens auf Bilder von Horror und Gewalt und mithin die Verletzbarkeit des Anderen: „Paradoxically, the unreasoned schism in our responsiveness makes it impossible to react with the same horror to violence committed against all sorts of populations. In this way, when we take our moral horror to be a sign of our humanity, we fail to note that the humanity in question is, in fact, implicitly divided between those for whom we feel urgent and unreasoned concern and those whose lives and deaths simply do not touch us, or do not appear as lives at all. How are we to understand the regulatory power that creates this differential at the level of affective and moral responsiveness? Perhaps it is important to remember that responsibility requires responsiveness, and that responsiveness is not a merely subjective state, but a way of responding to what is before us with the resources that are available to us.“ Butler, Judith: *Frames of War: When Is Life Grievable?* New York Verso, 2010, S. 50.

⁵⁹³ Butler, Judith: *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. London: Harvard Univ Press., 2015.

Grundlage eine Form der *Offenheit* ist, die Butler im engen Bezug zu Emmanuel Levinas als Zusammenspiel von *Verwundbarkeit* und ethischer Reaktion, oder eben *Responsivität* denkt:

„All responsiveness to what happens is a function and effect of vulnerability of being open to a history, registering an impression, or having something impressed upon one's understanding. Vulnerability may be a function of openness, that is, of being open to a world that is not fully known or predictable. Part of what a body does (to use the phrase of Deleuze, derived from his reading of Spinoza) is to open onto the body of another, or a set of others, and for this reason bodies are not self enclosed kinds of entities. They are always in some sense outside themselves, exploring or navigating their environment, extended and even sometimes dispossessed through the senses.“⁵⁹⁴

Butler bringt hier mit Deleuze Spinoza-Lektüre eine Figur der *Offenheit* ins Spiel, die aus dem konkreten Nebeneinander sich aussetzenden Körper („Bodies in Alliance“/ „Bodies on the line“) ihren ethisch-ästhetischen Sinn erhält. Responsivität wird auch bei Butler aus der medialen Dichte und Stofflichkeit dieses konkreten und gleichzeitig medialen Intervalls gedacht. Es ist dies ein Zwischenraum der vorliegend als genuin medienästhetisch verfasst verstanden wird. Mit den Gemeinschaftsbildern in Miks Installationen ist diese Form der Responsivität in eine medienästhetische Anordnung übersetzt, die aus dem Nebeneinander von Körpern, aber auch der Überlagerung filmischer Perspektiven und Schwenks hergebrachte Bilder der Gemeinschaft unterlaufen. Das Kapitel wird nachfolgend argumentieren, dass sich in Miks Gemeinschaftsbildern eine Relationalität entfaltet, die historisch zuvor — als filmästhetischer Topos — im Bild der Masse, also jener filmischen Modulation politischer Affekte *par excellence*, verhandelt wurde. Die filmische Masse vermochte es bereits von Anbeginn jenseits der Darstellung ein Potential des Filmbildes zu aktivieren, das versprach, eine je besondere Relationalität zwischen Zuschauerraum und Kinoleinwand herzustellen. Das Massenbild des Films entfesselte damit auch gleichzeitig immer schon die Vorstellung, eines anderen und noch nicht aktualisierten Modells des Publikums als Gemeinschaft.

Aernout Miks Gemeinschaftsbilder sind jedoch im Gegensatz zu jenen Massenbildern des Kinos der 1920er Jahre, so der Einsatz dieses Kapitels, keine Verhandlungen zwischen Individuum und Kollektiv. Sie setzen bei affektiven Prozessen an, die diesen, also sowohl dem Individuum als auch dem Kollektiv, vorgelagert sind. Hierbei figurieren sie die Beschaffenheit einer sozialen Konnektivität, deren Topologie sich zugleich über nicht-soziale Relationen organisiert. Im ersten Schritt geht es daher zunächst um eine Medialität des Sozialen, die sich in diesen Bildern verhandelt, weil sie eben selbst immer schon Teil des Sozialen sind. Zweitens verfolgt das Kapitel eine mögliche

⁵⁹⁴ Butler, *Assembly*, S. 149.

Artikulation dieser Teilhabe am Sozialen. Es sind Krisenbilder, die über das Fernsehen oder digitale Medien einen Rhythmus mit unserem Alltag eingehen. Miks Bilder legen ein intimes Verständnis dieser Prozesse frei. Diese Perspektive wird dann zuletzt als eine ethische Dimension dieser Bilder beschrieben. Mit einer Arbeit wie Miks *Communitas* lässt sich eine Verbindung zwischen ästhetischen und ethischen Dimensionen öffentlicher Bilder von Protesten und Versammlungen näher bestimmen. Mit Judith Butlers Kategorie der Responsivität kann, so die These, eine mediale Verteilung und Multilokalität politischer Räume als Dramatisierung dieser beiden — ethisch-ästhetischen — Dimensionen gelesen werden. Butlers Theorie der Versammlung und Miks Bild-Figurationen verhandeln dabei in je verschiedenen Medien des Denkens die Umrisse einer nicht-repräsentationalen Theorie der Gemeinschaft.

5.1 Medialität des Sozialen

Es sind sehr unterschiedliche, um nicht zu sagen, disparate soziale Situation, die in Miks Installationen inszeniert werden. Gemeinsam ist ihnen, dass sie nicht Bilder eines bereits konstituierten sozialen Gebildes zeigen, „keine Ganzheiten, sondern Kollektive“ bringen hier den Bildraum zum Pulsieren, wie man dies im Anschluss an Philippe Descola und Bruno Latour formulieren könnte.⁵⁹⁵ Zu diesen Prozessen der Aushandlung zählen auch *nicht-soziale* Elemente.⁵⁹⁶ Das Soziale entsteht hier nicht *sui generis* und ist auch kein Effekt einer vorgelagerten oder übergeordneten Struktur, die man noch als Gesellschaft identifizieren könnte.⁵⁹⁷ Und auch ein weiteres Kriterium aus Latours Entwurf eines „radikalen Relationismus“⁵⁹⁸ des Sozialen ließe sich für die Gemeinschaftsbilder in Miks Arbeiten in Stellung bringen. Was sich in einigen Szenen in Installationen wie *Shifting Sitting (for Spinoza)*, *Communitas* oder *Speaking in Tongues* inszeniert, ist eine Durchlässigkeit der sozialen Sphäre. Fortwährend kippen Rituale, Protokolle oder ganze Ordnungszusammenhänge juristischer und politischer Handlungen in chaotische Stadien, in eine exzessive Überschüssigkeit von Gesten und Bewegungen. Gerade die Sphäre des Ökonomischen,

⁵⁹⁵ Descola, Philippe: Von Ganzheiten zu Kollektiven. Wege zu einer Ontologie sozialer Formen. In: Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung 2014 (2014), 2, S. 183-207; Vgl. Latour, Bruno: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007.

⁵⁹⁶ Bruno Latour, „Die Macht der Assoziation“, in: Belliger, Krieger (Hg.): Anthology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie, 2006, S. 195-212.

⁵⁹⁷ So die Kritik Latours gegenüber der französischen Tradition der Soziologie, die sich aus dem bei Emil Durkheim entworfenen Begriff der Gesellschaft bzw. gesellschaftlicher Tatsachen entwickelt hat. Vgl. Latour, Neue Soziologie, S.9-39.

⁵⁹⁸ Marchart, Oliver: Das unmögliche Objekt. Eine postfundamentalistische Theorie der Gesellschaft. Berlin: Suhrkamp, 2013, S. 52ff. Zum Konzept des „radikalen Relationismus“ insbesondere S. 140-144.

lässt sich in Miks Installationen kaum mehr als ein autonomer oder getrennter Bereich gegenüber dem Sakralen oder Religiösen betrachten. Dieser Aspekt tritt am deutlichsten in *Speaking in Tongues*, einem aus mehreren Installationen bestehenden Werkkomplex hervor, der sich der kulturellen Verschränkung sakraler Gesten und rauschhafter Rituale mit materiellen und z.T. neoliberalen Vorstellungen des Selbst, zwischen den Zeremonien der Pfingstkirchen (wie z.B. der Zungenrede) und den Übungen von Teambildungs- und Managementkursen widmet.

Dass sich das Soziale auch über nicht-soziale Elemente und Relation formiert, ist ein Gedanke, der in der Anthropologie — wenn auch unter sehr verschiedenen theoretischen Vorzeichen — bereits unter den Phänomenen der *Schwelle* und der *Liminalität* verhandelt worden ist. Die Arbeiten von Arnold van Gennep und später die von Victor Turner haben diesen Zwischenraum des Sozialen — ein Außen im Zentrum des Sozialen — präzise beschrieben.⁵⁹⁹ Dieser Zwischenraum ist die Medialität des Sozialen selbst. In diesem räumlichen und zeitlichen Intervall stellt sich jene Konnektivität her, die das Ereignishafte, Unvorhergesehene und Neue entstehen lässt, von dem aus sich aber sogleich auch soziale Bindungen und Kontinuitäten formieren. Das Medium des Films hat sich für dieses Intervall des Sozialen historisch unmittelbar interessiert.

In Miks Installation stehen die Figuration dieses Intervalls des Sozialen in Beziehung zu zwei Motiven der Geschichte des Films, über die sich sogleich entscheidende Prozesse sowohl in der Produktion wie Rezeption seiner Arbeiten beschreiben lassen. Bei dem ersten handelt es sich konkret um jene berühmte Aufzeichnung eines Hauka-Ritual, in dem das Motiv der Besessenheit einen komplexen performativen Zusammenhang zwischen *Mimesis* und *Alterität* entstehen lässt. Diese Szene aus einem Klassiker des ethnografischen Films, nämlich Jean Rouchs *Les maîtres fous*, zeigt eine Inszenierung des Sozialen im Zustand des Rauschs und der Trance, der sich durch und im Spiel einer „entfesselten Mimesis“⁶⁰⁰ mit der Kamera Rouchs entspinnt. Jean Rouch hat einige Jahre später rückblickend die Kameraarbeit in dieser und anderer wichtiger Szenen des *Cinéma Vérité* sowie des ethnografischen Filmes hervorgehoben. Es ist die mobile, schwenkende Kamera, die Rouch dabei in einer Tradition mit der „living camera“ oder „ciné-eyes“ (Kinoglaz) Vertovs verortet sieht, und

⁵⁹⁹ Vgl. Turner, Victor: *Betwixt and between: The liminal period in rites of passage*. In: Ders.: *The forest of symbols: Aspects of Ndembu Ritual*. Ithaca/London: Cornell University Press, 1970, S. 93-111; Turner, Victor: *Vom Ritual zum Theater: der Ernst des menschlichen Spiels*. Frankfurt am Main: Campus Verlag, 2009; Van Gennep, Arnold: *Übergangsriten*. Frankfurt am Main: Campus Verlag, 2005.

⁶⁰⁰ So lautet Michael Taussigs schöne Beschreibung einer rückhaltlosen Dynamik der Mimesis in der kolonialen Situation - eine Dynamik die sämtlichen Grenzziehungen zwischen Kolonisierten und Kolonisten immer schon durch eine wilde Ökologie von Gesten und Zeichen überschritten hat. Taussig, *Mimesis and alterity*, S. 7.

die eine andere Relation zwischen Kamera, Kameramann und den Ereignissen, die beide umgeben, ermögliche. Für diese Anordnung des ethnografischen Films, in der keine Position — des Blicks, des Wissens — mehr gesichert ist, erst recht nicht zwischen dem Sujet, der (film-)ethnografischer Methode und dem Regisseur/Kameramann selbst, hat Rouch den Begriff „ciné-trance“ reserviert:

„I often compare it to the improvisation of the bullfighter in front of the bull. Here, as there, nothing is known in advance; the smoothness of a faena is just like the harmony of a traveling shot that articulates perfectly with the movements of those being filmed. In both cases as well, it is a matter of training, mastering reflexes as would a gymnast. Thus instead of using the zoom, the cameraman-director can really get into the subject. Leading or following a dancer, priest, or craftsman, he is no longer himself, but a mechanical eye accompanied by an electronic ear. It is this strange state of transformation that takes place in the filmmaker that I have called, analogously to possession phenomena, ‚ciné-trance.‘“⁶⁰¹

Ciné-trance wäre das Konzept eines Animismus, der seine eigene Medialität in Rechnung stellt. In *Les maîtres fous* gipfelt der Animismus vor der Kamera in einer Szene der Übertragung zwischen Mimenden und Imitierten, Kolonisierten und Kolonialherren, die in der Trance ein Intervall der Aushandlung zwischen Imitation und der Produktion kultureller Differenz öffnet. Diese Szene der kontagiösen Übertragung vor der Kamera markiert eine Relationalität der Produktion, die in den Arbeiten Miks ebenfalls während der Produktion wesentlich ist. Es sind besonders die wie einstudiert wirkenden Choreografien von komplexen Prozessen kollektiver Aushandlung in Installationen wie *Communitas*, die diese Medialität des Sozialen inszenieren und aus ihr zugleich hervorgehen.

Das andere filmische Motiv, ist jenes der Masse, welches sich in seinem Affektionspotential nicht wesentlich von der Trance unterscheidet. Für die folgenden Überlegungen ist die Masse im Film nicht nur als bildliche Figuration von Kollektivität relevant, sondern vielmehr als Aushandlung einer affektiven Beziehung zwischen Leinwand und Zuschauerraum.

Die je besondere Beziehung, die das Kinos als Massenmedium mit der Medialität der Masse unterhält, zieht sich als Topos durch die frühe Filmtheorie hindurch.⁶⁰² Die Faszination für die Projektionen eines sich formierenden und affizierenden Kollektivkörpers, der sich über die Texturen der Filmleinwand vorübergehend in Erscheinung hält, bevor er sich wieder in Individuen zerteilt, ist wohl auch immer auch schon Ausdruck der Faszination für die Übertragungspotentiale des Films gewesen. Zum filmgeschichtlichen Kanon solcher Bilder von Massenformation zählen einige der

⁶⁰¹ Rouch, Jean: *Ciné Ethnography*, S. 39.

⁶⁰² Siehe exemplarisch die Formulierungen zur „Menschenmasse“, „Massenbewegung“, „Massengesicht“, „Riesenmasse“ bei Béla Balázs, in: Ders. Balázs, Béla: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.

bekanntesten Beispiele des Weimarer Kinos der 1920er Jahre; für den amerikanischen Film dieser Periode wären sicherlich die Überblendungen amorpher und endindividualisierter Menschenmengen in King Viders *The Crowd* (1928) anzuführen; und schließlich wären die großstädtischen Massen bei Vertov und die organischen Kollektivkörper bei Eisenstein für den russischen Film zu nennen.⁶⁰³

Die Kollektive in Miks Videos unterscheiden sich jedoch auf Anhieb, von den Bildern dieser Massen des Kinos, und dieser Unterschied scheint sich über eine andere Logik ihrer Formation und Organisation zu begründen. Trotz dieser erheblichen Differenz, welche sich nicht zuletzt auch formal über den Einsatz filmischer Mittel einträgt, ergeben sich dennoch Berührungspunkte, die zu erläutern für die hier verfolgte Fragestellung hilfreich ist. Miks Unmengen und Kollektive befinden sich fortlaufend in Prozessen der Aushandlung innerer und äußerer Grenzen des Individuums und des Kollektivs. Widerständige Gesten des Protests, zur Formelhaftigkeit erstarrte Bewegungen institutionalisierter Körper und Handlungen, oder sich in ekstatischen Verrichtungen verausgabende Körper, sie alle bringen Szenen der Übertragung zum Vorschein, die trotz des Wegfalls des Tons alles andere als kognitiv erfahren werden.

Eine wesentliche Beziehung stellt sich daher über den Umstand her, dass in den Videoinstallationen Miks ebenso wie in den Aufnahmen der 1920er Jahre, das Bild ohne den Ton der Masse auskommt. Die Filmgeschichtsschreibung hat in den vergangenen Jahren in verschiedenen Kontexten darauf aufmerksam gemacht, dass der stumme Film nie wirklich ganz verstummt war, ob er nun durch Musik oder Erläuterungen begleitet wurde.⁶⁰⁴ Und auch Miks Bilder besitzen eine Art Tonspur, die jedoch — ganz so wie beim Stummfilm — innerhalb des Raums, in dem sich die Bilder der Projektion befinden, hergestellt wird. Auch der Ausstellungsraum ist kein stummes oder geräuschloses Off. Gerade bei Mik gehört der Ort der Rezeption ohnehin ganz wesentlich zum Teil der Inszenierung — hierzu noch ausführlicher. Während wohl die musikalische Begleitung im Kinosaal des Stummfilms für die Steigerung einer Erfahrung der Illusionskraft oder der Immersion des Bildes Sorge trug, entfaltet sie in den Installationen Miks einen Effekt der Virtualisierung, der keine immersive Bewegung in den Bildraum freisetzt, sondern das Bild gegenüber den deiktischen Koordinaten des *Hier* und *Jetzt* des Ausstellungsraumes öffnet. Im gleichen Zuge tritt hierbei der

⁶⁰³ Vgl. hierzu und für einen einführenden Überblick filmischer Figurationen der Masse: Beilenhoff, Wolfgang: Affekt als Adressierung. Figurationen der Masse in Panzerkreuzer Potemkin. In: montage AV 13 (2004), S. 50-71.

⁶⁰⁴ Vgl. exemplarisch die Einleitung aus: Richard Abel/Rick Altman (Hg.): *The Sounds of Early Cinema*, Bloomington/Indianapolis: Indiana Univ. Press 2001.

Effekt hinzu, dass dieser Raum der Rezeption selbst etwas von seiner Verankerung in der Realität einbüßt. Die Wahrnehmung des *unwirklichen* Charakters der Bilder setzt sich hierbei wie in einem Kontinuum im konkreten Raum fort. Ein Effekt, der insofern Vergleiche mit somnambulen Zwischenzuständen provoziert, als er sich nicht im Kinodunkel, sondern unter dem lediglich leicht dämmrigen und künstlichen Licht der Museumsbeleuchtung zuträgt.⁶⁰⁵

Hier lässt sich — zumindest vorläufig — eine weitere Beziehung zum Massenbild des Kinos herstellen, und diese betrifft seine je besondere Relationalität. So stehen einige der bekannteren Sequenzen aus Sergej Eisensteins Panzerkreuzer Potemkin wohl für jene kinetische Beziehung zwischen den Körpern einer Kollektivmasse ein, die ein Denken der Masse im frühen 20. Jahrhundert immer wieder vor die Versuchung gestellt hat, dieses *Affektionspotential* von der Leinwand auf eine sich ebenfalls noch formende ästhetische Gemeinschaft im Publikum zu übertragen.⁶⁰⁶ Der Kinosaal ist hier sicherlich nur ein Ort, neben den Publikumsräumen des Theaters und der Oper, an dem diese Szene der Übertragung aus einer spannungsvollen Synthese eines ästhetischen Denkens und der modernen Massenpsychologie entsteht.⁶⁰⁷ Das Kino spielt für diese Szene der Medialität insofern jedoch eine privilegierte Rolle, als dieses Bild der *Übertragung*⁶⁰⁸ natürlich vor dem Hintergrund jener Herausforderungen gelesen werden muss, die einem zwischen Politik und Ästhetik situierten Denken von Gemeinschaft im frühen 20. Jahrhundert angesichts ganz neuer städtischer Massenphänomene gegenübersteht.⁶⁰⁹

Die Kollektivität der Masse über die Repräsentation einer imaginierten Einheit — und letztlich auch Totalität — zu bestimmen, die sowohl am Anfang als auch am Ende eines Prozesses der Gemeinschaftsbildung oder sozialer Interaktion steht wurde verschiedentlich in den Filmästhetiken

⁶⁰⁵ Zumindest für die Ausstellung „Communitas“ in Essen (Winter 2012) wurden hierfür eigens Folien verwendet, um das einfallende Tageslicht zu regulieren.

⁶⁰⁶ Vgl. Beilenhoff, *Affekt als Adressierung*, S. 54f.

⁶⁰⁷ Für das Theater hat Kai van Eikels die Masse als Motiv der Überschreitung vom Bühnen- zum Publikumsraum kürzlich noch einmal überzeugend verhandelt: Van Eikels, Kai, „Die Kunst des Kollektiven Performance zwischen Theater, Politik und Sozio-Ökonomie“, S. 95-98.

⁶⁰⁸ Zum Phänomen der Affektübertragung als *kinetisch* konzeptualisierte Dynamik, d.h. als *Übertragungsbewegung* siehe den kunst- und theaterwissenschaftlichen Beitrag zum Diskurs der Kollektivität von Schwärmen, Gabriele Brandstetter, Kai van Eikels, Bettina Brandl-Risi: Übertragung. Eine Einleitung. In: Dies.: SchwarmEmotion: Bewegung zwischen Affekt und Masse. Rombach, 2007, S. 7-65.

⁶⁰⁹ Die Masse ist zugleich auch die Verkörperung einer Differenz Erfahrung des bürgerlichen Publikums, wie dies Kai van Eikels für den Übergang vom bürgerlichen zum Volkstheater herausarbeitet, sie ist damit zugleich die Phantasie einer anderen Kollektivität, eines „anderen Publikums“. Dieses andere Publikum formt sich im Vergleich zur bürgerlichen Öffentlichkeit, auch nach ganz unterschiedlichen Prinzipien des Zusammenhalts und der Konnektivität. Van Eikels, *Kunst*. S. 112.

und Theorien der 1920er Jahre überboten und herausgefordert.⁶¹⁰ Ein Problem stellt sich jedoch bereits dort ein, wo die Medialität des Sozialen, durch eine Logik von Teil-Ganzes-Relationen stillgestellt wird. Die Beziehung der virtuellen Masse zu jenen Körpern des Publikums bringt hier vielleicht eine maßgeblich andere Erfahrung, oder – präziser – eine andere Medialität von Gemeinschaft in Anschlag.

Wolfgang Beilenhoff argumentiert in Richtung einer derartigen Erfahrung im Rahmen seiner Analyse der Masse als Medium der affektiven Adressierung in Sergei Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* (1925). Die Verhandlung der Relationen zwischen dem Einzelnen und dem Ganzen beschreibt Beilenhoff, zumindest für das Beispiel Eisensteins, über den Begriff des Kollektivs (z.t. auch des Mikro-Kollektivs) nicht der Masse, da letztere den Bezug zum einzelnen Körper eingebüßt habe, das Kollektiv hingegen, einen Imaginationsversuch darstelle, die Gemeinschaft in „Analogie zum individuellen Körper“ zu fassen.⁶¹¹

Beilenhoff unterscheidet zunächst zwei Figurationen des Kollektivkörpers in Eisensteins Film und es ließe sich hinzufügen, dass beide Richtung dieser „Doppelachse“ die Teil-Ganzes-Relation unterschiedlich auflösen. Beilenhoff teilt hierbei in einen „vertikalen Prozess“ der „Politik der Verbindung“ und einen „horizontalen Prozess“ der Gemeinschaftsbildung durch eine „Kunst des Zusammenhangs“ ein.⁶¹² Die Politik der Verbindung lasse sich über eine „metaphorische Verschaltung von Körper und Gemeinschaft“ verstehen, die sich in *Panzerkreuzer Potemkin* in einer christologisch-organischen Bewegung von dem Körper eines toten Matrosen zu einer Trauergemeinschaft und schließlich einer Revolutionsgemeinschaft erstreckte, bis sie schließlich im Bild des Gesichts als Kollektivmetapher ende. Die „Kunst des Zusammenhangs“ hingegen ordne den Körper nicht vertikal in der Metaphorizität einer übergeordneten Gemeinschaft unter, sondern rücke ihn horizontal in das Gesamt einer „sozialen Praxis“ und „Performanz“ ein, in dem der Einzelne über „Rituale, Regeln und Organisationsformen“ in Beziehung mit jedem anderen trete.⁶¹³ Bei Eisenstein finde diese Bildung eines Kollektivkörpers parallel über die Rituale der Trauer oder des Singens statt. Als Leerstelle dieses „Zweiachsenmodells“ trete die Körperlichkeit des Films

⁶¹⁰ Zum Zugriff der Medien- und Filmtheorie Walter Benjamins und Siegfried Karacauers auf den Massenbegriff im Spannungsfeld von „late nineteenth century elitist-pessimistic theories of the crowd“ siehe: Hansen, *Experience*, S. 49.

⁶¹¹ Beilenhoff, *Affekt als Adressierung*, S. 66.

⁶¹² Ebd. S. 67.

⁶¹³ Ebd.

selbst hinzu. Beilenhoff fragt daher, „welche Rolle der Film selbst als Medium für die Generierung eines solchen Kollektivkörpers spielt?“⁶¹⁴

Die affektive Beziehung zwischen Leinwand und Zuschauer ist diejenige, folgt man Beilenhoff, zweier Körpern: dem des Zuschauers und einem „durch die Montage artikulierten Körper“. Doch treffen hier tatsächlich zwei bereits konstituierte Körper aufeinander, oder ist dies nicht bereits das politische Ideal jener Avantgarde-Ästhetik, die Beilenhoff eben zu beschreiben versucht. Für die Installationen Miks zumindest lässt sich feststellen, dass die sozialen Formationen, die sich in ihnen zeigen, unterhalb der Gegenüberstellung von Individuum und Kollektiv verlaufen.⁶¹⁵ In *Tausend Plateaus* finden Deleuze und Guattari hierfür den Begriff der Strömung, um einen grundlegenden „mikro-soziologischen“ Prozess der Transformation zu fassen. „(D)a die Strömungen weder Individuen zugeordnet, noch von kollektiven Signifikanten übercodiert werden können“ unterlaufen sie die Gegenüberstellung beider auf einer molekularen Ebene.⁶¹⁶ Die Strömung als Motiv des Wandels ist in *Tausend Plateaus* auch wenig überraschend auf das Problem der Masse bezogen. Die *Strömung* bildet hierbei ihren heißen und dynamischen Pol, oder eben jene deterritoralisierte Bewegung die Deleuze und Guattari so prominent und folgenreich als *Fluchtlinie* umschrieben haben.⁶¹⁷ In Arbeiten wie *Training Ground* ist es der an Rouchs *Les maîtres fous* erinnernde Animismus der eine affektive Konfiguration von Gemeinschaft vor jeder Gegenüberstellung von Individuum und Kollektiv zu inszenieren vermag und hierüber beide hier nachgezeichneten – kinematografischen – Intervalle des Sozialen überkreuzen lässt.

5.2 Medialität des Krisenbildes

In der Erfahrung unseres medienkulturellen Alltags unterscheiden wir nicht allzu minutiös den Unterschied zwischen Nachrichten, die uns Bilder einer Krise übermitteln oder Reportagen, die uns mit dem Ausmaß einer Katastrophe konfrontieren. Krisenbilder und Katastrophenbilder gehen in unserem täglichen medialen Zugriff auf Ereignisse einer Ausnahmesituation, ob nun im Strom der Fernsehbilder oder über die Bildsphären sozialer Medien, in unserer Wahrnehmung und Teilhabe

⁶¹⁴ Ebd., S. 68.

⁶¹⁵ Sie rücken damit zweifelsohne in die Nähe eines Intervalls, das Beilenhoff ebenfalls im Anschluss an Deleuze als maßgeblich für die spezifisch filmischen Figurationen der Masse herausarbeitet, vgl. ebd., S. 65.

⁶¹⁶ Deleuze, Gilles und Guattari, Félix: Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus. Berlin: Merve Verlag, 2005, S. 299.

⁶¹⁷ Ebd.

an Ereignis solcherart eben fließend ineinander über. Die medialen Zeitlichkeiten von Krisen und Katastrophen gehen beide mit einer Ereignisstruktur einher, die jeweils eine andere Wahrnehmung und ein anderes Empfinden von Zeit provoziert. Eine Zeitlichkeit, die wir der Zeit und dem Rhythmus des Alltags entheben und gegenüberstellen. Während mit der Katastrophe ein gewaltsames, plötzliches und eruptives Eindringen eines anderen Zeitempfinden einsetzt, wie z.B. in der Naturkatastrophe, ist die Krise, zumeist mit einem Zustand der Latenz oder mit der Dramatisierung eines gewöhnlichen Zeitverlaufs assoziiert. Diese theoretische Differenzierung korrespondiert selbstredend nicht immer mit unserem konkreten affektiven Erleben im medialen Alltag.

Dass sich die beiden Semantiken in der medialen Produktion und Rezeption von Ereignissen vollkommen wechselseitig durchdringen, zeigt vielleicht der Begriff der „Humanitären Katastrophe“, in dem sich Latenz und gewaltvolles Hereinbrechen in einem Vektor verschränken, der sowohl auf die Gegenwart des jüngst Vergangenen wie des kurz Bevorstehenden verweist. Krise und Katastrophe aktivieren dennoch je unterschiedliche Virtualitäten eines Ereignisses. Nimmt man die Bedeutung von *Krisis* beim Wort, dann kann sie auch die Virtualität eines Zustands der Zuspitzung einleiten, und zwar eines Zustands, der auf Handlung und Entscheidungsgewalt drängt (*agency*), während die Katastrophe die Wende, den Umschlag oder Kehre bereits vollzogen hat.

In den meisten von Miks Installationen lassen sich diese beiden Ereignisstrukturen ebenfalls nicht trennen. Durchweg handeln beinahe sämtliche Arbeiten Miks von einem transitorischen sozialen oder politischen Zustand, der in unserer Wahrnehmung mediale Krisenbilder aktiviert; einige provozieren gleichzeitig auch sehr deutlich das katastrophische Hereinbrechen eines Ereignisses. Der Umgang mit dieser zeitlichen Struktur steht bei Mik gewissen Zeitlichkeiten des Films manchmal näher als der „liveness“ oder „realtime“ des Fernsehens.⁶¹⁸ In den geloopten Szenen ist das krisenhafte oder katastrophische Ereignis bereits immer Vergangene und damit zugleich präsent und allgegenwärtig und in sämtliche beobachtbare sozialen Interaktion und Strukturen eingedrungen. Der spezifischen Zeitlichkeit der Krise kommt dabei aber auch nicht zuletzt die Rolle der Organisation der zu beobachtenden Massen- und Gemeinschaftsbilder in unserer Wahrnehmung zu. „Liveness“ ist jene Zeiterfahrung die dem Erleben des affektiven „Flows“ von Fernsehbildern und Informationen zugeschrieben wird. Miks Installationen rufen zweifelsohne Bilder von Ereignissen auf, die wir lediglich durch das Fernsehen erfahren haben. Sie sind hierin als Remediationen von

⁶¹⁸ Man könnte hier an die Zeit der Nachträglichkeit oder des *Après-Coup* denken wie sie Thomas Elsaesser für den Film noir beschreibt: Elsaesser, *Hollywood heute*, S. 193-217.

Krisenbildern zu lesen. Was sich hierbei inszeniert ist weniger eine Szene der Erinnerung als die Reinszenierung einer Intimität⁶¹⁹ einer vormaligen medialen Erfahrung.⁶²⁰ Die wahrnehmungsästhetische Zeitlichkeit dieser Erfahrung findet jedoch nicht im Modus der „Liveness“ statt, sondern lässt stattdessen ein äußerst komplexes Zusammenspiel einer anderen Form des Zusammentreffens von Zeit und Relationalität erkennen. Doch wie lässt sich die Aktivität dieser anderen medialen und sozialen Zeiterfahrung näher bestimmen?

Die mediale und affektive Organisation von Zeit, die von den Ereignisstrukturen von Krisen und Katastrophen ausgelöst wird, bietet eine Möglichkeit sich dieser Erfahrung in Miki's Installation im Abgleich andere medialer Erfahrung anzunähern. Die Medialität der Krise und Katastrophe gewinnt ihre Gegenwärtigkeit darüber, sich als Unterbrechung des Alltags zu *inszenieren*. Alltag und Krise wechseln sich ab und treten in einen gemeinsamen Rhythmus ein.

So auch in der Videoinstallation *Middlemen* (2001) in der sich eine Szene abspielt, die unmittelbar ein abstraktes Krisenbild abrufen, und zwar jenes der Wirtschaftskrise oder des Börsencrashes. Eine mobile Kamera vermisst hier vom Zentrum eines konzentrischen Raumes aus das Geschehen auf den tribünenartigen Außenebenen. Dieser fensterlose Innenraum ähnelt dabei nicht nur in seiner zirkelhaften Abgeschlossenheit der Architektur einer Börse. Die Kommunikation in ein Außerhalb dieses Raumes, so vermutet man, findet über Terminals statt, an denen rote und leicht überdimensionierte Telefone befestigt sind. Doch in dem Zustand, in dem die Kamera diesen Raum und die sich in ihm verteilten Personen auffindet, scheint jedwede Kommunikation ohnehin zum Erliegen gebracht. Auf dem von Papieren überhäuften Boden hocken hier und dort meist etwas lethargisch durch den Raum blickende Figuren. Eine andere Gruppe verteilt sich auf den Tribünen. Eine die Kurvatur des Raumes nachzeichnende Schwenkbewegung steuert immer wieder auf die Gesichter der ihr zugehörigen, teils starr und designed herumstehenden oder hektisch auf der Stelle tretenden Körper. In einigen Gesichtern spiegelt sich Anstrengung und Ermüdung wider; in anderen hält sich eine Spannung zwischen Enttäuschung und Erwartung.

Middlemen fängt jenen Moment ein, in dem eine kollektive Verausgabung oder Anspannung gerade ihren Umschlag erlebt und ihren Scheitelpunkt gerade überschritten hat. Gelöste

⁶¹⁹ Für das hier vorausgesetzte Verständnis einer medialen Erfahrung der Intimität siehe die Auseinandersetzung mit W.J.T. Mitchells Zugriff auf diesen Begriff, vorheriges Kapitel, S.193.

⁶²⁰ Diese Erfahrung käme einer medialen Position nahe, die Reinhold Görling für einen anderen Zusammenhang als ‚im Medium sein‘ beschrieben hat, siehe hierzu: Görling, Reinhold: Im Medium sein. In: Görling, R.; Skrandies, T.; Trinkaus, S.: Geste: Bewegungen zwischen Film und Tanz. transcript, 2009, S. 272-292.

Krawattenknoten, hochgekrempelte Hemdsärmel zeugen noch von dieser Anstrengung. Middlemen — wie auch andere Arbeiten Miks — wiederholt und zerdehnt diesen Moment der größten Erschöpfung immer wieder. Einige Blicke richten sich dabei auf ein Außen im rechten Bildrand, von wo aus noch ein Signal, eine Information oder die Hoffnung auf die Revision der Letztgültigkeit kurz zuvor hereingebrochener krisenhafter Ereignisse auszugehen scheint. In diesem *Off* mag sich einer jener im Rahmen von Börsenstürzen so metonymisch — für die Abstraktheit der Krise als solcher — hervorstechende Kurstafeln oder *Trading Screens* befinden. Der Szene bleibt aber ein opaker Moment haften, dafür tragen kleine Details Sorge, die den Zusammenhang dieses Krisenbildes unaufgelöst lassen.

Umso deutlicher tritt hier jedoch ein Szenario hervor, indem sich der Sinn- und Bedeutungszusammenhang von kulturellen und performativen Praktiken - wie den formalisierten Handlungen des Handels einer Börse — bereits in Auflösung befindet. Dieser Zustand lässt Automatismen sichtbar werden, ebenso wie er Gesten aus ihrem funktionalen Zusammenhang entbindet. Einige der Haltungen und Mimiken, der in Richtung jenes abstrakt bleibenden Außen Starrenden illustrieren dies. Ihre Körper vollziehen immer noch antizipierende Handlungen (so das Bereithalten des Stifts auf dem Papier), jedoch beziehen sie sich auf Ereignisse, die bereits in der Vergangenheit liegen. Wiederholungszwänge konvulsivischer und automatisierter Gesten durchqueren ihre Körper. Sie wirken wie die Räume, in denen sie sich befinden, vollkommen entkoppelt von den für sie — die Mittelsmänner — zuvor noch konstitutiven Kreisläufen.

Die zeitliche Dynamik der Krise ist hier auf der Ebene der Körper und Verkörperungen zunächst eine Unterbrechung all derjenigen in den alltäglichen Verrichtungen verdichteten Abläufen und Praktiken. Die Krise ist zugleich auch die Intensivierung eben dieser Praktiken.

Reinhold Göring legt dieses Moment präzise als eine „Entbindung“ von Handlung, Narration und Situation frei und markiert damit ein zentrales Verfahren Aernout Miks, das er in Beziehung zu dem Konzept der „Gegenaktualisierung“ („contre effectuation“) von Gilles Deleuze stellt:

„Das Herausstellen der Situation und die relative Trennung der Handlung von ihr geschieht vor allem durch die Reduktion von Intentionalität und Gerichtetheit. Es mag in Aernouts Arbeiten narrative Elemente geben, aber es gibt keine narrative Gesamtstruktur. Die Struktur ist seriell. Und es gibt keine Finalisierung, kein Ziel, aus einer Situation folgt nicht unbedingt eine Handlung, schon gar keine bestimmte, und eine Handlung führt nicht unbedingt in eine Situation. Alle Installationen sind *loops*. Die Situationen werden gespielt, sie werden inszeniert, aber sie werden nicht wie auf einer Illusionsbühne inszeniert, eher wird das Spielen

des Spiels inszeniert, das Inszenieren des Inszenierens. [...] Es geht in der *contre effectuation* [...] darum, die vorgebliche Verknüpfung von Situation und Handlung zu unterlaufen.“⁶²¹

Die Zeitlichkeit der Krise als Unterbrechung und Intensivierung des Alltags entspricht dieser seriellen Entbindung — oder Entbindung des Seriellen? — von Situation und Handlung. Das Krisenbild läuft aber nicht auf eine Zuspitzung hinaus, die eine Handlung oder politische Entscheidung (*agency*) produzieren könnte; vielmehr ist das Krisenbild bereits selbst eine Erschöpfung der Möglichkeit von Handlungsmacht.

Die Krisenbilder in Miks Installationen und die Erfahrung, die sich in ihnen aktualisieren und fortschreiben werden häufig als eine Verarbeitung von Medienbildern gelesen, die vorwiegend über das Medium des Fernsehens zirkulieren.⁶²² Dieses Verständnis von Miks Arbeiten könnte auf die These hinauslaufen, dass sich in Arbeiten wie *Scapegoatse* oder *Training Ground* ein Gegenbild einer bestimmten medialen Darstellung von Krisen entwerfe. Doch lässt sich die Krise noch von ihrer Mediation getrennt beschreiben? Für Miks Arbeit ließe sich eine ästhetische und zeitliche Erfahrung produktiv machen, die eben aus der Medialität und Zeitlichkeit der Krise selbst stammt.

Doch welche Ebene ästhetischer Erfahrung und ästhetischen Zeitempfindens in Miks Installationen lässt sich über die Medialität der Krise näher beschreiben? Zunächst scheinen die Inszenierungen der sozialen Interaktionen, die Aushandlungen von Situationen und Handlungen — und dies gerade in Ausstellungen, die mehrere Arbeiten Miks präsentieren — die BesucherInnen mit einer Zeitlichkeit zu konfrontieren, die eben nicht den verdichteten Rhythmen von Krisenberichten des Fernsehens oder online Reportagen entspricht. Die Länge der einzelnen Arbeiten von durchschnittlich 20-30 min. trägt bereits das ihre dazu bei, eine Veränderung des Zeitempfindens zu provozieren, das den Handlungsabläufen die Intensität einer eigenen Dauer verleiht. Die zeitliche Dauer und Genauigkeit von Handlungsabläufen, deren man zuteilwird, haben etwas Alltägliches, womit weniger eine Entdramatisierung als eine Intensivierung angesprochen ist. Krise und Alltag entwickeln hier den Puls einer eigenen heterochronen Zeiterfahrung von Rhythmus und Gegen-Rhythmus.

⁶²¹ Unveröffentlichtes Manuskript des Vortrags, Göring, Reinhold, „Medium als Stillstand: Zu Aernout Mik und „Speaking in Tongues“, gehalten am 30.01.2015 im Rahmen der Tagung, „Ästhetik des Stillstands“ (Heinrich-Heine-Universität/Kunstakademie Düsseldorf).

⁶²² So lautet auch eine sich in dem begleitenden Katalog zur Essener Ausstellung *Communitas* durchziehende These, Vgl. Coelewijn, Leontine, Schmidt, Sabine Maria (Hg.): Aernout Mik - *Communitas* Göttingen: Steidl, 2011.

Diese Heterochronie ist nun sicherlich die von Alltag und Krise. Doch es griffe zu kurz bei Mik hieraus eine dramatisierte gegen eine undramatische, eine mediale gegen eine authentische Zeitlichkeit ausgespielt zu sehen. Auch in *Scapegoats* ist es nicht die Gegenläufigkeit von gewaltvollen Interaktionen, die wir der sozialen Ausnahmesituation eines bürgerkriegsähnlichen Zustands über Medienerfahrungen zuschreiben, und die Banalität und Langweile einer realistischeren Erfahrung von Gewalt- und Ausnahmezuständen. Wie Christian Höller es in seiner Auseinandersetzung mit *Scapegoats* formuliert, tritt dem „Prinzip des Katastrophischen bzw. einer spektakulären Ereignishaftigkeit“ eine Dimension der „Normalität des Schreckens“, der „Alltäglichkeit des Schauplatzes“ und auch der Beiläufigkeit jener Handlungen von Gewalt hinzu:

„Nicht der Schrecken dominiert die gezeigten Geschehnisse, sondern eine Art Normalität des Schreckens; nicht die Außergewöhnlichkeit dessen, was Menschen anderen Menschen antun, überwiegt, sondern die Trivialität solchen Tuns; und schließlich manifestieren sich nicht Schockartigkeit und Trauma, sondern recht alltäglich wirkende Gewaltzusammenhänge [...] Nicht das Zur-Schau-Stellen des Ereignishaften und Katastrophischen regiert die Bilder, sondern die ganz alltäglich Kehrseite davon.“⁶²³

Höller erläutert hier präzise die beiden Pole aus deren Spannung heraus die Arbeit *Scapegoats* ihre heterochronen Zeiterfahrungen entwickelt. Man muss diese Spannung jedoch nicht zugunsten der Zeitlichkeit einer sozialen Krisenerfahrung auflösen, die einer Mediatisierung vorausginge. Krisen haben, dies betonte Henry Lefebvre, ihren Ursprung in den Veränderungen von Rhythmen des Alltags und zeitigen ihrerseits sogleich Effekte und Einflüsse auf den Rhythmus des Sozialen.⁶²⁴ Für Lefebvre stand außerdem die Einsicht, dass Medien (oder Mediationen) in den Rhythmus des Alltags eintreten, ihn gar produzieren, an zentraler Stelle seiner *Rhythmusanalyse des sozialen Lebens*. Welche Konsequenzen hat diese nun für die Erfahrungen zwischen Alltag und Krise, die sich in *Scapegoats* nachvollziehen lassen und die selbst über eine Nähe dieser beiden Pole in dem *Spiel* der DarstellerInnen eine Vielzahl von Medienbildern aktiviert?

Sowohl die kleinen Gesten, die sich in repetitiven und doch immer wieder unterbrochenen Handlungen zu einer erkennbaren Praxis des Alltags formieren, als auch die Ekstase der Körper und impulsiven Ausbrüche der Interpretationen des Krisenhaften in *Scapegoats* — wie auch in *Middlemen* — sind in einem verkörperten Gedächtnis grundiert — auch wenn die Art ihrer Einschreibung sicherlich über unterschiedliche Intensität erfolgt. Auch Krisenbilder sind daher

⁶²³ Höller, Christian: Nicht-Erlebtes Wiedererkennen, zu *Scapegoats*. In: Coelewijn, Leontine, Schmidt, Sabine Maria (Hg.): Aernout Mik - *Communitas* Göttingen: Steidl, 2011. S. 139-140, hier S. 139.

⁶²⁴ „Disruptions and crises always have origins in and effects on rhythms: those of institutions, of growth, of the population, of exchanges, of work, therefore those which make or express the complexity of present societies.“ Lefebvre, Henri: *Rhythmanalysis: Space, time and everyday life*. London/New York: Continuum, 2004, S. 44.

keineswegs nur frei zirkulierende mentale Bildformeln. Die Medialität der Krise ist aber ohne die Rhythmen des Alltags nicht beschreibbar.

In ihrem für die Fernsehwissenschaft kanonischen Text „Information, Crisis, Catastrophe“ aus dem Jahr 1990 hat Mary Ann Doane die spezifische zeitliche Struktur der Krise und der Katastrophe für die Organisation von Nachrichtenereignissen im Fernsehen herausgearbeitet und differenziert. Für Doane ist die Katastrophe ein zeitlich relativ eingrenzbare Ereignis, das sich „all at once“ zuträgt. In dieser Hinsicht ist sie so etwas wie die Verdichtung eines kritischen Zustands der Krise. Die Katastrophe birgt in sich als mediales Ereignis das Versprechen auf einen unvermittelten Zugriff auf das „Reale“ im psychoanalytischen Verständnis, und produziert eine Anziehung, die Doane — ebenfalls in Lacanianischer Tradition — als „lure of referentiality“ bezeichnet.⁶²⁵ Die Krise hingegen ist auch für Doane stärker von ihrer ursprünglichen Bedeutung einer *krisis* her zu bestimmen, sie kondensiert Zeit und führe wahrnehmbare Beschränkungen in das Zeitempfinden ein — wie das Zeitlimit —, die auf eine Entscheidung drängen und daher zugleich stärker als die Katastrophe an eine menschliche Agency gebunden sei. Sowohl die Medialität der Krise wie die der Katastrophe verbindet jedoch das Vermögen, Informationen zu *dramatisieren* und so zu verdichten, dass sie im kontinuierlichen Strom („flow“) der News sowie der Alltagswahrnehmung eine Unterbrechung und Diskontinuität erwirken.

„In fact, catastrophe could be said to be at one level a condensation of all the attributes and aspirations of ‚normal‘ television (immediacy, urgency, presence, discontinuity, the instantaneous, and hence forgettable). If information becomes a commodity on the brink of its extinction or loss, televisual catastrophe magnifies that death many times over. Hence, catastrophe functions as both the exception and the norm of a television practice which continually holds out to its spectator the lure of a referentiality perpetually deferred.“⁶²⁶

Doane sieht in der Zeitlichkeit der Katastrophe⁶²⁷, ihrem Vermögen derartige Unterbrechungen und Diskontinuitäten zu erzeugen, jenes Modell verwirklicht, auf dem die Logik des Fernsehens selbst beruhe. Die Medialität der Katastrophe und Krise ist für Doane zumindest im „reality television“ zugleich nach einem Modell kulturindustrieller Innovation organisiert, in dem die Erfahrung der „liveness“ von der seriellen Wiederholung und Reproduktion einer „newness“ begleitet wird. Die

⁶²⁵ Doane, Mary Ann: Information, crisis, catastrophe. In: Wendy Hui Kyong Chun, T. K.: New Media, Old Media A History and Theory Reader. New York: Routledge, 1990, S. 251-264, S. 261.

⁶²⁶ Ebd.

⁶²⁷ Die Unterscheidung von Krise und Katastrophe lässt sich in Doanes Aufsatz nicht durchgängig nachvollziehen und in ihrem 2003 veröffentlichtem Postscript verweist sie hinsichtlich der Ereignisse des 11. September darauf: „It further blurred the already fragile opposition between catastrophe and crisis outlined here, transforming a political act into something with the proportions of a monumental natural disaster (or a grandiose battle between an abstractly defined good and evil), at the expense of any more nuanced attempt at historical explication.“ Ebd. S. 262 f.

Erfahrung der Krise ist auf ihre serielle Wiederholung angelegt, sie antwortet auf einen „demand for newness, difference, uniqueness“ und arbeitet innerhalb dieser Logik des Neuen gegen ein „consequent ‚forgetting‘ of yesterday’s styles and yesterday’s catastrophes“ an.⁶²⁸

Diese Struktur der Serialität widerspricht nicht der Art der Unterbrechung der Krise wie sie Fernsehbilder produzieren, sondern entspricht sehr genau einer Begehrensstruktur, in der das Bedürfnis nach Unmittelbarkeit über seine Wiederholung in eine Kontinuität übertragbar wird. Eben hierin, in der *Serialität der Krise* — bei der jedes krisenhafte Ereignis das Versprechen auf Beendigung der Serie bereithält — besteht der temporale Modus der Krise wie ihn Doane über die *Liveness* des Fernsehens bestimmt.⁶²⁹ Diese Form der Kontingenzerfahrung („lure of contingency“) etabliert aber nicht nur eine Logik der Innovation medialer Ereignis- und Begehrensstrukturen, dies arbeitet Doane sehr klar heraus, sie produziert auch eine Erfahrung des Krisenhaften und Kontingenten, die *beherrschbar* ist und die Grenzen zwischen den traumatischen Ereignissen dort auf dem Bildschirm und der Gewissheit der eigenen Unberührtheit in der *Gegenwart der Bilder* bestätigt.⁶³⁰

Es ist wohl diese Grenze, die in den Krisenbildern Miks nicht auf dieselbe Weise unberührt bleibt. Denn wenn die Katastrophenbilder des „reality tv“ noch die Möglichkeit bieten, das mediale Erlebnis von der eigenen Erfahrung zu trennen, so verhandeln Miks Bildsequenzen Situationen, die immer wieder Relationen herstellen zu den eigenen Erfahrungen und Wahrnehmungen dieser Medienerlebnisse. Anstelle einer Distanz, der man sich versichern könnte, produzieren sie eine Erfahrung des Involviert-Seins, die auf radikal andere Weise funktioniert als in den affektiven Adressierungen des „reality tv“.

⁶²⁸ Ebd.

⁶²⁹ Wendy Chun fasst diesen Effekt folgendermaßen zusammen: „Further, crises, like televisual catastrophes, punctuate the continuous stream of information, so that some information, however briefly, becomes (in)valuable.“ Chun, Wendy Hui Kyong: „Crisis, Crisis, Crisis, or Sovereignty and Networks“, Chun, Wendy Hui Kyong: *Crisis, Crisis, Crisis; or, The Temporality of Networks*. In: Grusin, R.: *The Nonhuman Turn*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015, S. 139-166, hier S. 145.

⁶³⁰ „Catastrophe coverage clearly generates and plays on the generation of anxiety. The indeterminacy and unexpectedness of catastrophe seem to aptly describe the potential trauma of the world we occupy. But such coverage also allows for a persistent disavowal—in viewing the bodies on the screen, one can always breathe a sigh of relief in the realization that “that’s not me.” Indeed, the celebrity status of the anchorperson and of those who usually appear on television can seem to justify the belief that the character on the screen is always - dead or alive - is always definitively other, that the screen is not a mirror. Such persistent anxiety is manageable, although it may require that one periodically check the screen to make sure. But this is perhaps not the only, or even the most important, affect associated with catastrophe coverage“. Doane, *Crisis*, S. 260.

Diese affektiv-sinnliche Relation des Involviert-Seins entsteht aber nicht über die Konstruktion eines Erinnerungsbildes, ebenso wie es keine konkreten Bilder sind, die in Miks Installationen *reenacted* werden. Dafür sind sie zu offen und komplex, aber zugleich auch zu konkret und abstrakt. Die ausgelöste Erinnerungsaktivität kommt dabei eher einer Wiederbesetzung einer affektiven Beziehung mit Medien, genauer, der Aktualisierung einer Intimität näher als einem konkreten Gedächtnisbild.

Wenn einige der Situationen in *Scapegoats*, die in einem provisorisch eingerichteten Camp, zwischen Not- und Gefangenenlager und einem Sportstadion spielen, Sequenzen aus den Berichterstattungen über den Louisiana Superdome aus einem post-katrina Louisiana des Jahres 2005 aufrufen, dann verbinden sich diese Episoden einer „humanitären Katastrophe“ zugleich auch mit einem Strom von Bildern und Fernsehaufnahmen aus dem Bürgerkrieg im ehemaligen Jugoslawien der späten 1990er Jahre. Man erinnert nicht diese Bilder und formt dabei ein Vexierbild oder ein Kaleidoskop historischer Dokumente, sondern man aktualisiert einen Vorgang, den der Säuglingsforscher Daniel Stern als „affective attunement“ bezeichnet hat. Ein Vorgang der Abstimmung unserer affektiven Beziehungen mit unserer Umwelt über amodale bzw. transmodale Repräsentationen. Dieser komplexe Austausch (*attunement*) findet bereits im Säuglingsalter statt, was nicht bedeutet, dass er sich nicht auch fortan in sämtlichen unserer relationalen Beziehungen aktualisiert und fortschreibt.⁶³¹ Ihre audiovisuelle und affektive Verfasstheit lässt diese Formen des *attunements* zu Schlüsselkonzepten werden, um unsere medialen Erfahrungen des Alltags zu beschreiben. Richard Grusin hat diese Verbindung kürzlich überzeugend darlegt:

„For questions concerning our affective relations with media, what is particularly intriguing about Stern’s account is that he takes cross modal affective patterning or mapping to be basic to our interactions with the world from infancy. In this light one can begin to understand how such audio-visual media like film, television, mobile phones, computer and video games, and the web work to imitate, reinforce, or reproduce the virtuality of our embodied experience. From the perspective of affective attunement, sound film or TV become crucial forms of affect modulation because of the way in which they couple visual and auditory patterns or sensations, as well as the way in which they present audiovisual images of the affective states of other people.“⁶³²

Szenen wie jene in Miks Installation *Scapegoats* befördern keine Erinnerung an bewusst wahrgenommene Krisen oder Krisenbilder zu Tage. Sie aktualisieren eben eine solche *Aktivität* des

⁶³¹ Zum Konzept des „affective attunement“ siehe das Kapitel „The Sense of a Subjective Self II. Affect Attunement“, in: Stern, Daniel N: *The Interpersonal World of the Infant. A View from Psychoanalysis and Developmental Psychology*. New York. 1985, S. 138-161

⁶³² Grusin, Richard: *Premediation: Affect and mediality after 9/11*. Basingstoke: Palgrave, 2010, S. 95.

affective attunement. Sie eröffnen damit im Zwischenraum der Rückprojektionen und dem installativen Raum eine doppelte Relationalität, die sowohl auf intersubjektive Beziehung als auch auf affektive Beziehungen zwischen Menschen und Medien verweist; sie aktiviert die *attunements* der ZuschauerInnen in Installation, so wie diese zuvor eine wesentliche Grundlage der Interaktionen und Handlungen zwischen den AkteurInnen am Set der Dreharbeiten waren.⁶³³ Hierzu noch einmal Grusin:

„In this sense the affective feedback loop between human beings and their media screens imitates the affective attunement between human beings and each other, as well as the more large-scale relation between humans and technologies at the current historical moment.“⁶³⁴

Wie lässt sich aber nun die Differenz zwischen dem *attunement* intersubjektiver Beziehungen, den affektiven Beziehungen, die sich in medialen Erfahrungen entfalten und eben jener eigentümlichen ästhetischen Erfahrung, die man in den Installationen erlebt, fassen? Im Kontext der literarischen Werke von Henry James, W. E. B. Du Bois und Andrei Platonov hat der Literaturwissenschaftler Jonathan Flatley unter dem Titel „affective Mapping“ die Umrisse einer affektiv-relationalen Ästhetik beschrieben, die er stärker in der Tradition von Techniken der Transformationen politischer Affekte und Stimmungen situiert. Flatley geht es dabei um ästhetische Techniken („aesthetic technology“) der Verfremdung („defamiliarization“) aber auch der Aktivierung von *Gegen-Stimmungen* und der Vitalisierung sog. affektiver „attachements“, die andere Beziehung zu sozialen und politischen Umwelten ermöglichen. Flatley vergleicht diese ästhetischen Techniken der Transformation politischer Affekte mit der psychoanalytischen Sitzung oder eben jenem affektiven *attunement* wie es Stern beschreibt. Das Konzept des *affective mapping* beinhaltet also zunächst eine Wiederholung von Affekten und Stimmungen, die dann jedoch einer Prozedur der Verfremdung unterzogen werden. Flatleys Konzept ist dabei von den affektiven und relationalen

⁶³³ „One should not forget that the actors work without inside knowledge or instruction as to what such training really entails. They move about according to their (and my own) projections or assumptions about how the police might be instructed to handle the refugees and how refugees act in such circumstances. But as such, they are enacting a game, a non-existent situation. I have never done any research into how police are trained to enforce the law on illegal immigrants. I am more interested in what kind of collective images we carry within us about these issues, what can be deduced through the play from our thoughts and sentiments. And also how these images relate to the images provided to us by the media, because that is where they partly originated. And as a similar movement but in an opposite direction, I am also interested to look again at these media images themselves. And to see what more these images could contain, and what else they could produce, by going back to the raw material from the press agencies, the tapes that were in camera while shooting.“ Hlavajova, Maria, Mik, Aernout: Of Training, Imitation and Fiction. In: Braidotti, R.; Esche, C.; Hlavajova, M.: Citizens and Subjects. The Netherlands, for example. Utrecht/Zürich: JRP Ringier 2007, S. 31-43, hier S. 37.

⁶³⁴ Grusin, *Premediation*, S. 105.

Erfahrungen der LeserIn konstruiert, die im Kunstwerk eine Welt erfährt, die ihr affektiv vertraut ist, jedoch gleichzeitig nach anderen Regeln funktioniert:

„On the other hand, but simultaneously, one has an affective response in this other world defined by the work. The artwork provides both the context and the objects affects need in order to come into existence. The logic is a transference one: like psychoanalysis, the work provides a scene in which past affects can reappear as (what Freud called) new editions or as facsimiles of old ones. However, the work can only do this to the extent that the objects or moments within it recall earlier affectively charged experiences.“⁶³⁵

Die Installationen Miks bilden Milieus, vergleichbar der von Flatley beschriebenen Szene, in der sich aus der affektiven Relation mit medialen Krisenbildern — „charged experiences“ — etwas Unverwirklichtes aktualisiert. Die Verfremdung – oder besser: Verschiebung – dieser Erfahrungen in Miks Bildern legt dieses Unverwirklichte frei. In einem Interview verweist Mik eben auf ein solches Moment als eine Spannung, die „something unfulfilled“ aus einer „Gegenbewegung“ des Bildes berge.⁶³⁶ Dieses Unverwirklichte ließe sich als Eigenzeit oder als das Derridasche „donner le temp“ umschreiben, wie dies Reinhold Göring vorschlägt, „Zeit geben ist eine Relation, die dem, was es hervorbringt, den Menschen ebenso wie den Ideen, eine Eigenzeit lässt.“⁶³⁷

Die filmästhetischen Verfahren, die Mik einsetzt, leisten genau dies. Während die langen und in kontinuierlichen Schwenks gefilmten Plansequenzen Details der Räume und der Beziehungen unter den Akteuren zum Vorschein treten lassen, dekontextualisieren und verfremden die häufig in extreme Übersicht mündenden Kameraschwenks die Szenerie. Beide Verfahren öffnen so das seltsam vertraute Bild auf eine neue sinnliche Dimension. Es ist eben dies die Erfahrung eines

⁶³⁵ Flatley, Jonathan: *Affective mapping: Melancholia and the politics of modernism*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2009, S. 81.

⁶³⁶ „I'm never just reenacting a situation. There's a reenacting moment because these are situations with which we are familiar or have ideas about or fear, but as I develop these pieces I try to dig out counter movements that oppose the direct imagery or reveal something else that goes in another direction. The ultimate effect is that there's something unfulfilled. I like this idea that you look at an image, you encounter something and you immediately classify it and give it a certain identity, but as you spend more time with it, it starts to fall apart. Organic Escalator is about a disaster situation, but there's also a softness to it. This is something that I often try to bring to the surface when I'm preparing and realizing these pieces. I'm interested in a dialectical image that carries within it its own counterparts, and therefore remains active and does not say only one thing: an image that represents many different things at the same time without coming to completion, so that it enables you to engage actively with the subject matter of the work. This is what I hope is taking place. This is the same method I was describing in the pavilion of having two worlds that don't completely relate to each other, but at the same time it is impossible to deny that they do have a relation. There's a contamination from one to the other and they say something about each other, but you cannot use one to explain the other. You have to think them at the same time because they are in a state of constant flux, and I think this is completely different from the idea of reenacting.“ Group Erotics - Aernout Mik discusses the erotics of sameness and collective emotions.“ „Possession/Form“ Interview Mit Aernout Mik, geführt von Andrew Maerke, online unter: http://www.art-it.asia/u/admin_ed_feature_e/g3eGAeolFRrVKTW9HdAt, gesichtet (29.02.2016).

⁶³⁷ Göring, *Medium als Stillstand*.

attunement. Doch wie lässt sich die Eigenzeit oder das Unverwirklichte dieser Sequenzen konkreter und im Kontext der Medialität der Krise erklären?

Die hier nun vertretene These widerspricht der Schlussfolgerung, Miki Installationen unterwanderten eine bestimmte mediale Logik der Katastrophen- oder Krisenbilder zugunsten einer Kontinuität, wie sie im Alltag oder eben in der „Trivialität der Ausnahmesituation“ zu tragen käme. Die Zeitlichkeiten, Kontinuitäten wie Diskontinuitäten der Krise sind bereits immer sowohl Unterbrechung und Fortführung des Alltags. Alltag und Krise sind medienökologisch aufeinander bezogen. Krise und Alltag stehen sich in der Wahrnehmung von Fernseh- und Medienbildern oder während der Rezeption von Krisen oder Kriegsbildern nicht gegenüber, sondern gehen unmittelbar in einen gemeinsamen heterochronen Rhythmus über. Andernfalls könnten sie nicht das vollziehen, was Richard Grusin als Prozesse der *Premediation* beschreibt.

Premediation ist ein Zustand „affektiver Antizipation“, der ein konstantes Niveau von Angst, Sorge oder Beklemmung hält. Dieser Zustand nimmt ein konkretes Desaster bereits affektiv voraus. Es spielt kontinuierlich mit der diffusen Angst der Erfahrung einer Krise, die, und das ist der wesentliche Punkt, mit einer traumatischen und überwältigenden („immediacy“) Erfahrung einhergeht. *Premediation* entfaltet nicht die Furcht vor einem katastrophischen Ereignis,

„[...]but rather a fear of such immediacy, of the kind of extreme moment of immediacy or transparency that 9/11 produced, in which the burning and collapse of the Twin Towers were perceived as if free from their mediation by radio, TV, the web, and so forth, even while these mediations were multiplying at an almost dizzying pace. Over the past decade, an important aspect of premediation was still concerned with remediating 9/11, both in trying to reform the damage done to the nation's sense of economic, political, and cultural security and in the Benjaminian sense that historical events are not definitively past, but continue to live in the present where they can be readily reactivated or invoked.“⁶³⁸

Premediation kennzeichnet in der kontinuierlichen Unterbrechung und Fortführung des medialen Alltags den Versuch, medial einen Reizschutz zu (re-)etablieren. Sie ist in diesem Aspekt der Freudschen Konzeption des *Bewusstseins* oder Benjamins *kollektiver Innervation* vergleichbar. Während für Benjamin jedoch der Aufmerksamkeitsmodus der Zerstreuung in die Schock-Erfahrung der modernen Großstadt *spielerisch* eingewöhnte, übernehmen digitale Netzwerke, so Grusin, nun im Modus der Antizipation zukünftiger Katastrophen eine vergleichbare medienkulturelle Funktion. *Premediation* von Katastrophen und Krisen wie sie eben z.B. von Krisenbildern nach dem 11. September in US-amerikanischen Alltagsmedien zirkulieren sind immer auch Remediation im Sinne

⁶³⁸ Grusin, *Premediation*, S.16.

eines Freudschen *Durcharbeitens* vergangener negativer Affekte oder Verletzungen. Sie sind damit Aushandlungen von Nähe und Distanz, die immer auch eine Form der Offenheit und Sensibilität, mithin also *Responsivität* aktivieren.

Miks Arbeiten aktualisieren in einer medienanthropologischen Geste eben jenen Reflex der Premediation, jenen Rhythmus zwischen Alltag und Ausnahme, der einem widerfährt und involviert, wenn man sich Krisenbildern aussetzt. Die Bilder Miks gehen jedoch über diesen Reflex hinaus, dadurch, dass sie als *attunement* eine andere sinnliche und ästhetische Relation innerhalb dieses Prozesses auf Dauer stellen können. Welcher Funktion sind Miks Krisenbilder nun entbunden? Es ist die Immunisierung durch die mediale (Re-)Etablierung einer sicheren Distanz und eines Reizschutzes, und zwar vor dem, was einmal zu nah und unmittelbar war und virtuell wieder bevorzustehen scheint. Stattdessen aktualisieren Miks Bilder eine Intimität, die zweifelsohne bereits in dem medienanthropologischen Reflex der *Premediation* enthalten ist, die aber am Ende dieses Prozesses einem Filter weicht, der sich über die Sinnlichkeit uns adressierender Bilder legt. Sie bergen aus der vergangenen *Premediation* des Alltags eine ethische Beziehung, was nur dadurch gelingt, dass sie — eben auch über ästhetische Verfahren der Verfremdung — eine neue Qualität hinzufügen: eine andere Dauer, eine andere transmodale Intensität und Adressierung.⁶³⁹

5.3 Responsivität und Öffentlicher Raum

Im Rahmen der Vortragsreihe State of Things, einem Begleitprogramm der 54. Venedig Biennale, hielt Judith Butler im September 2011 einen Vortrag, bei dem sie der Frage nachging, welche politischen Formen und Mittel die so unterschiedlichen öffentlichen Versammlungen und Proteste verbinde, die sich im Jahr 2011 im Nahen Osten, in Nordafrika aber auch in Europa und den Vereinigten Staaten unter dem Namen *Occupy Wall Street* oder dem sog. Arabischen Frühling zutragen.⁶⁴⁰ Im Zentrum des Vortrages, betitelt mit „The Politics of the Street and New Forms of Alliance“, stand zudem die Frage, in welchen neuen räumlichen und zeitlichen Kategorien die Demonstrationen in den Straßen und auf öffentlichen Plätzen in Erscheinung traten, sofern man die sich im Zuge der Proteste versammelnden Körper der Demonstranten in einem neuen Verhältnis zu Medien und Medialisierungen zu beschreiben versuche.

⁶³⁹ Mik selbst hat sich auf diese andere Qualität, die etwas Unverwirklichtes birgt, einmal als „Softness“ bezogen.

⁶⁴⁰ Auszüge dieses unter dem Titel „Bodies in Alliance and the Politics of the Street“ gehaltenen Vortrags finden sich in dem Buch „Notes Toward a Performative Theory of Assembly“ (erschienen im Winter 2015) wieder. Hier wird im Folgenden aus der Buchversion zitiert.

Bereits einige Jahre zuvor hatte Butler im Kontext des „War on terrorism“ und der Folterbilder aus Guantanamo Bay und Abu Ghraib die zentrale Frage Susan Sontags „On Photography“ (1977) und „Regarding the Pain of Others“ (2002) nach den Bedingungen der Möglichkeit einer ethischen Relation gegenüber dem Anderen im *Bild des Anderen* in ihrer Frage aufgenommen, „when is life grievable?“. Butler spitzt diese Frage im Kontext jener „visual dimension of war“ nach dem 11. September auf die *Betrauerbarkeit* von Leben („grievability of life“) zu und verweist auf den Umstand, dass das Herstellen einer ethischen Beziehung in Form eines Verantwortung-Empfindens (responsibility) unter Bedingungen gestellt ist, die darüber entscheiden können, ob wir auf einen ethischen Appell (z. B. in Form eines Bildes), der uns mit dem Leiden anderer konfrontiert, affektiv zu reagieren („affective response“) und zu antworten („respond“) vermögen.⁶⁴¹

Butler fasst die Normen, die z. B. über politische Imaginationen oder Narrative daran beteiligt sind, ob Leben als betrauerbares oder nicht betrauerteres Leben *erscheint* in ihrer Theorie des Rahmens zusammen. Rahmen sind diskursive und intelligible Normen der *Anerkennung*. Sie operieren sowohl epistemologisch, wenn sie eine begrenzte Sphäre erzeugen, in der bestimmte Leben als verletzlich und betrauerbar erscheinen können, als auch ontologisch, wenn sie dazu in der Lage sind, in extremen Situationen die Frage „What is a life?“ aufzuwerfen:

„These norms work to give face and to efface. Accordingly, our capacity to respond with outrage, opposition, and critique will depend in part on how the differential norm of the human is communicated through visual and discursive frames. There are ways of framing that will bring the human into view in its frailty and precariousness, that will allow us to stand for the value and dignity of human life, to react with outrage when lives are degraded or eviscerated without regard for their value as lives. And then there are frames that foreclose responsiveness, where this activity of foreclosure is effectively and repeatedly performed by the frame itself - its own negative action, as it were, toward what will not be explicitly represented.“⁶⁴²

Diese Aktivität des Rahmens ist performativ, was in Butlers politischem Denken des Performativen impliziert, dass sich jederzeit Spielräume und Intervalle des Wandels aufzeigen können. Rahmen basieren auf Wiederholungen, Iterationen und sind auf Reproduzierbarkeit angelegt:

„The frame breaks with itself in order to reproduce itself, and its reproduction becomes the site where a politically consequential break is possible. Thus, the frame functions normatively, but it can, depending on the specific mode of circulation, call certain fields of normativity into question. Such frames structure modes of recognition, especially during times of war, but their limits and their contingency become subject to exposure and critical intervention as well.“⁶⁴³

⁶⁴¹ Butler, *Frames*, S. 26f.

⁶⁴² Ebd. S. 77.

⁶⁴³ Ebd. S. 24.

Wenn Butler hier, wie an anderen Stellen ihres Buches „Frames of War“, ethische Kategorien unmittelbar in Beziehung stellt zu Dynamiken und Konzepten des Visuellen, dann geschieht dies auch unter dem Eindruck jener Fotografien aus Abu-Ghuraib, die im Jahr 2005 ihren Weg in die Öffentlichkeit fanden. Der Bruch oder das Unterlaufen des diskursiven Rahmens der Normativität steht im Zusammenhang mit dem „specific mode of circulation“ jener digitalen Aufnahmen von Mobiltelefonen sowie ihrer Verbreitung.⁶⁴⁴ Butlers Theorie des Rahmens ist keine Theorie der ethischen Adressierung unter digitalen Voraussetzungen. Dennoch nimmt ihr politisches Denken des Ethischen Impulse aus dieser Medialität auf, die es in Bewegung versetzen. Doch wie lässt sich dies genauer beschreiben?

Ethische Relationen sind für Butler an ästhetische Dimensionen geknüpft, insofern z. B. Fragen der Anerkennung von Verletzbarkeit ganz wesentlich auf Fragen der Wahrnehmung und präziser der Empfindbarkeit (wie im dt. Schmerzempfindlichkeit) zurückwerfen. Digitalität ist auch, so die hier vertretene Lesart, eine Zuspitzung und Dramatisierung zwischen ethischen und ästhetischen Dimensionen. Diese Zuspitzung firmiert bei Butler unter dem Begriff der Responsivität. Noch einmal genauer: Butler entwickelt keine Ethik vor der Folie einer digitalen Ontologie des Bildes oder des Visuellen, und doch stiftet die Medialität — womit auch die Modi ihrer Zirkulation und Verteilung adressiert sind — eben jener Bilder einen Ort, von dem aus dieses Denken seine Dynamik — und Viszeralität — erhält. So zum Beispiel, wenn Butler mit den digitalen Aufnahmen aus Abu Ghraib über eine „new trajectory of affect“⁶⁴⁵ nachdenkt, die den normativen Rahmen von Wahrnehmungen dynamisiere. Relationalität ist in Butlers Theorie des Rahmens der Name für die Arbeiten an den Möglichkeiten („new frames“) neuer und anderer ethischer Bezugnahmen:

„Of course, relationality is no utopian term, but a framework (the work of a new frame) for the consideration of those affects invariably articulated within the political field: fear and rage, desire and loss, love and hatred, to name a few. All this is just another way of saying that it is most difficult when in a state of pain to stay responsive to the equal claim of the other for shelter, for conditions of livability and grievability.“⁶⁴⁶

⁶⁴⁴ Ebd. S. 24.

⁶⁴⁵ „This shifting temporal dimension of the frame constitutes the possibility and trajectory of its affect as well. Thus the digital image circulates outside the confines of Abu Ghraib, or the poetry in Guantanamo is recovered by constitutional lawyers who arrange for its publication throughout the world. [...] This suggests a certain release, a loosening of the mechanism of control, and with it, a new trajectory of affect. The frame, in this sense, permits even requires this breaking out. This happened when the Fotos of Guantanamo prisoners kneeling and shackled were released to the public and outrage ensued; it happened again when the digital images from Abu Ghraib were circulated globally across the internet, facilitating a widespread visceral turn against the war.“ Ebd. S. 10f.

⁶⁴⁶ Ebd. S. 184.

Im Zuge der Bilder von versammelten Körpern in den Protesten und Revolten des Jahres 2011 stellt sich für Butler die Frage nach der Verantwortung und Responsivität nun im Zusammenhang dieser politischen Öffentlichkeiten erneut.

„We can click on a site as a deliberate act in order to get the news, but that does not mean that we are actually prepared for what we see, and it does not even mean that we have chosen to expose ourselves to what impinges upon us visually or aurally. We understand what it means to be overloaded or overwhelmed with sensory images, but are we also ethically overwhelmed at such instances, and would it be a problem if we were not?“⁶⁴⁷

Butler wirft in ihrer Analyse sehr weitreichende Fragen nach der politischen und kulturellen Verfasstheit und Wirksamkeit politischer Räume und Aktionen auf. Die Erfahrung einer sensorischen Überwältigung, die Butler hier argumentativ umkreist, wäre für eine repräsentationskritische Perspektive wie sie bei Sontag formuliert wird, insofern problematisch, als sie von dem Verständnis ausgeht, dass hier eine kritische Reflexionsfähigkeit stillgestellt werde. Audiovisuelle Überwältigung gipfle daher, zugespitzt zwangsläufig in der Paralyse von Handlung und mindere den Möglichkeitsrahmen einer ethischen Reaktion. Eben diese argumentative Verschränkung von Überwältigung („overwhelmed“) und Paralyse hinterfragt Butler, wenn sie die Möglichkeit herausstellt, dass hier eine andere *Sensibilität* aktiviert sein könnte: „But is it possible that we might be overwhelmed and unparalyzed - and can we understand that as the working of an ethical obligation upon our sensibilities?“⁶⁴⁸ Inwiefern wäre diese ethische Reaktionsfähigkeit nun aber an die Medialisierungen bestimmter Formen des Protests und die sie begleitenden, sich spezifisch ausprägenden Öffentlichkeiten zurückgebunden? Die folgende Beobachtung ist für sie dabei erkenntnisleitend:

„Now, it would be easier to say that these demonstrations or, indeed, these movements, are characterized by bodies that come together to make a claim in public space, but that formulation presumes that public space is given, that it is already public, and recognized as such. We miss something of the point of public demonstrations, if we fail to see that the very public character of the space is being disputed and even fought over when these crowds gather.“⁶⁴⁹

Anstelle eines vorgefundenen oder lediglich zu besetzenden öffentlichen Ortes denkt Butler diese Räume als Ereignisse, die erst in der politischen Aushandlung konstituiert werden und zugleich vorhandene Aufteilungen und Vorstellungen der Demarkation von Öffentlichem und Privatem in Frage stellen. Hannah Arendts Konzept von politischer Öffentlichkeit, namentlich ihre Ausführungen

⁶⁴⁷ Butler, *Assembly*, S. 102.

⁶⁴⁸ Ebd.

⁶⁴⁹ Ebd. S. 70.

zum Erscheinungsraum, nimmt Butler zum Ausgangspunkt, um sowohl die Möglichkeit der Öffnung vorhandener Ordnungen als auch die Pluralität von Handlungen als Grundlage politischer Räume zu fassen.

Hannah Arendt denkt den politischen Raum als eine kontingente Anordnung von Praktiken, deren Modell zwar eng mit der griechischen *polis* verbunden ist, deren Erscheinen jedoch jedweder materielleren Grenzziehung und „geografischer Lokalisierbarkeit“ vorausgeht: „Ein Erscheinungsraum entsteht, wo immer Menschen handelnd und sprechend miteinander umgehen; als solcher liegt er vor allen ausdrücklichen Staatsgründungen und Staatsformen, in die er jeweils gestaltet und organisiert wird. [...]“⁶⁵⁰ An dieser Konzeption von Öffentlichkeit setzt Butler ihre Analyse politischer Bewegungen an und argumentiert mit und gegen Arendts Entwurf eines Erscheinungsraumes. Neben einigen anderen Aspekten arbeitet Butler dabei drei Momente politischer Öffentlichkeit heraus, die im Folgenden ebenfalls als Ansatzpunkte bei der Beschreibung der Installationen Aernout Miks dienen können — und dies besonders, insofern ihnen auch jeweils ein medienästhetisches Moment eingeschrieben ist.

Butler geht erstens mit Arendt davon aus, dass sich politische Öffentlichkeiten nur als ein zeitliches und räumliches Zwischen beschreiben lassen, welches in Erscheinung tritt, wenn sich eine Pluralität verkörperter Handlungen zu ephemeren Formen des Protests herausbildet.⁶⁵¹ Es ist ein politisches Intervall, das sich aus dem expressiven Zwischenraum sich aussetzender Körper heraus öffnet⁶⁵² Der öffentliche Raum ist genau in und durch diese performativen Praktiken fundiert und lässt sich nicht jenseits dieser Interaktionen lokalisieren. Er entfaltet dabei eine Medialität, die sich aus einer spezifischen Sensorik jener versammelten Körper entwickelt. Eben hier manifestiert sich am klarsten jene Verbindung der Responsivität zu einer spezifischen Sinnlichkeit. Jene Sinnlichkeit, die sich noch in den Oberflächen und Begehrensstrukturen von zirkulierenden Handyvideos dieser Proteste erhält, fortschreibt und gar potenziert. Sie kann dies, weil es sich um die *responsive* Sinnlichkeit eines Körpers handelt, der sich auf ein Außen öffnet. Ein Außen im Sinne einer Verletzbarkeit gegenüber anderen Körper (*Bodies in Alliance*) aber auch auf ein mediales Außen. Die sich so

⁶⁵⁰ Arendt, *Vita activa*, S. 251.

⁶⁵¹ Butler, *Bodies in Alliance*.

⁶⁵² „This time of the interval is one in which the assembled bodies articulate a new time and space for the popular will, not a single identical will, not a unitary will, but one that is characterized as an alliance of distinct and adjacent bodies whose action and whose inaction demand a different future. Together they exercise the performative power to lay claim to the public in a way that is not yet codified into law and that can never be fully codified into law. And this performativity is not only speech, but the demands of bodily action, gesture, movement, congregation, persistence, and exposure to possible violence.“ Butler, *Assembly*, S. 75.

entfaltende Sensorik ist die einer multimodalen Sinnlichkeit sich aussetzender Körper, sie ist zugleich „tactile, motile, haptic, visual, olfactory, or auditory“.⁶⁵³ Eben diese Sensorik setzt in Bewegung: uns als ZuschauerInnen dieser politischen Szene und sich selbst, wobei sie den Ort ihres Ereignisses medial verschiebt und multipliziert.

Zweitens beschreibt Butler, dass – wie der Fall des Tahrir-Platzes während der Widerstände und Proteste in Kairo gezeigt hat – ein politischer Ort nicht nur lediglich in und durch Medien repräsentiert wird. Vielmehr bringen die zirkulierenden Medienbilder den Ort als politische Szene wesentlich mit hervor: „When the scene does travel, it is both there and here, and if it were not spanning both locations – indeed, multiple locations – it would not be the scene that it is. Its locality is not denied by the fact that the scene is communicated beyond itself, and so constituted in a global media.“⁶⁵⁴ Die Relationalität politischer *Assemblies* verdanke sich dabei einer Reversibilität zwischen Nähe und Distanz. Auch die ausgesetzten Körper *dort* und *anderswo* (*there / elsewhere*) sind nie ganz dort, sie stehen immer bereits mit dem eigenen Ort in Verbindung. Die Möglichkeit und das Potential des Medienbildes *unvorbereitet* zu affizieren, könne, so Butler, mit dieser Erfahrung des „being at once there and here“ einhergehen — es wäre mithin die Erfahrung einer medial-räumlichen *Konnexion*, die plötzlich in eine ethische Relation übergehen könne⁶⁵⁵.

Einen dritten und diesmal gegen Arendts Argumentation gewendeten Aspekt verortet Butler in der Materialität des öffentlichen Raumes. So stimmt sie mit Arendt darin überein, dass der öffentliche Raum nicht in einer gegebenen Architektur aufgehen kann.⁶⁵⁶ Sie betont allerdings auch, dass politische Handlungen stets auch in materielle Gefüge (Gebäude, Plätze, Straßen, Architekturen) eingebettet sind, die sowohl Gegenstand der Transformation und des Protestes werden („seizing and reconfiguring the matter of material environments“) als auch Bedingung und Teil der

⁶⁵³ Ebd. S. 212.

⁶⁵⁴ Ebd. S. 92.

⁶⁵⁵ „Being at once there and here, and, in different ways, accepting and negotiating the multilocality and cross temporality of ethical connections we might rightly call global.“ Ebd. S. 105.

⁶⁵⁶ In Arendts Schilderungen finden materielle Aspekte von Öffentlichkeit stets nur als Rahmungen, Verstetigung oder nachträgliche Grenzziehung Erwähnung, wie dies in Hinblick auf ihre Beschreibung der griechischen Polis deutlich wird: „So steht das Handeln nicht nur im engsten Verhältnis zu dem öffentlichen Teil der Welt, den wir gemeinsam bewohnen, sondern ist diejenige Tätigkeit, die einen öffentlichen Raum in der Welt überhaupt erst hervorbringt. Dabei ist es, als seien die Stadtmauern und die Schranken des Gesetzes, welche die Polis einhegen, um einen vor der Gründung der Stadt bereits bestehenden öffentlichen Raum gezogen, der jedoch ohne die festlegende Grenzziehung sich in der Wirklichkeit nicht hätte behaupten, bzw. den Moment seiner Entstehung im Handeln und Sprechen nicht hätte überdauern können. Natürlich nicht historisch, wohl aber in dem metaphorischen Medium einer gedanklichen Vergegenwärtigung, kann man sagen, daß es ist, als wären die Griechen nach der Heimkehr von Troja daran gegangen, den Erscheinungsraum, der sich dort, fern der Heimat, in einem ständigen Tun und Erdulden gebildet hatte, festzubannen, um zu verhindern, daß sich seine Wirklichkeit wie eine Fata Morgana in der Zerstreuung der Heimkehr auflöse.“ Arendt, *Vita activa*, S. 249.

politischen Handlung sind, „at the same time, those material environments are part of the action, and they themselves act when they become the support for action. In the same way, when trucks or tanks suddenly become platforms for speakers, then the material environment is actively reconfigured and refunctioned, to use the Brechtian term.“⁶⁵⁷

5.4 Emergente Anordnungen

In Aernout Miks 3-Kanal Videoinstallation *Communitas* (2010) spielen diese Momente auf sehr komplexe Weise ineinander. Die im Warschauer Kultur- und Wissenschaftspalast mit über 500 Statisten gedrehte Arbeit führt die BetrachterIn in der als Loop präsentierten und ca. 100 Minuten dauernden Projektion in ein installatives Setting aus multireferenziellen Medienbildern ein, das zum Ort einer sich einschreibenden materiellen Präsenz des historischen Schauplatzes und der Inszenierung instabiler politischer Übergangsphasen wird.

Auf einer ersten Beschreibungsebene zeigt diese Arbeit politische Prozesse des Übergangs und der Neukonsolidierung. Gruppen verschiedenen Alters, Geschlechts und kulturellen Hintergrundes sind bei der Ausübung einiger Handlungen zu beobachten, die sich ebenso der demokratischen Regierungsbildung zuordnen lassen wie dem politischen Protest. Die Bilder auf den drei als Rückprojektionen installierten schulterhohen Leinwänden besitzen wie die meisten inszenierten Arbeiten Miks keine Tonspur. Einige in den Bildern zu sehende Transparente und Schilder lassen jedoch Wörter wie „Okupacja“, „Democka“, „Resistus“ erkennen, sodass sich aus heutiger Perspektive Bezüge zu *Occupy* oder anderen politischen Bewegungen aufdrängen mögen. Zugleich gibt es Szenen, die andeuten, dass es sich hier um eine Phase des Protests kurz vor der demokratischen Neubildung und Konsolidierung handelt: Zum Beispiel, wenn Wahlzettel in Urnen gelegt oder Reden von einzelnen politischen Protagonisten gehalten werden, deren Gesichter nicht nur in den Kadrierungen der Kamera auftauchen, sondern ebenfalls Banderolen und Wahlplakate fiktiver Gruppierungen zieren. Gerade Schrift, Titel und Ikonografie der Schilder sind es auch, die darauf hindeuten, dass sich die Ereignisse zwischen Formen des Protests, provisorischer Selbstorganisation und demokratischer Neubildung hin- und herbewegen.

Bereits der Titel der Arbeit *Communitas* stellt die Frage von Gemeinschaft, bzw. einer Zeitlichkeit von Gemeinschaft in den Mittelpunkt. Zugleich enthält er Referenzen zu einem Denken der

⁶⁵⁷ Butler, *Assembly*, S. 72.

Gemeinschaft, wie es in Diskursen politischer Philosophie von Giorgio Agamben über Jean-Luc Nancy bis Roberto Esposito verhandelt wird. Eine sehr direkte Verbindung wird in begleitenden Katalog- und Presstexten zu den Schriften des britischen Anthropologen Victor Turner gezogen.⁶⁵⁸ In *The Ritual Process: Structure and Antistructure* von 1969 sowie in seiner späteren Schrift *From Ritual to Theatre* von 1982 untersucht Turner das Phänomen der Communitaserfahrung im Rahmen seiner an Arnold van Gennep angelehnten Theorie der „liminalen Phasen“. Die Konzepte „Communitas“ und „Liminalität“ bezeichnen kulturelle Schwellenphänomene, Übergangsrituale wie sie für die Verfasstheit traditioneller Gesellschaften aber auch bestimmter kultureller und künstlerischer Bereiche in „westlichen Industrienationen“ konstitutiv sind. Dabei ist Liminalität laut Turner jene Schwelle des Übergangs und der Potentialität, jenes „auch noch so kurze Intervall“, in dem „die Vergangenheit für kurze Zeit negiert, aufgehoben oder beseitigt ist, die Zukunft aber noch nicht begonnen hat.“⁶⁵⁹

Communitas, aber dies gilt es für die meisten Arbeiten des holländischen Künstlers zu verzeichnen, übersetzt dieses soziale Intervall nicht nur in den Bildraum. Vielmehr lässt die Arbeit die Metapher der Schwelle zur zentralen Kategorie hinsichtlich der sich entspannenden Dynamiken zwischen Projektion und Zuschauerraum werden. Die bis hier beschriebenen Reflexionen auf Konstellationen von Zeichen, Bildern und sich ständig in Prozessen der Aushandlung befindlichen Ordnungen sozialer Rollen und Körper erschöpfen sich nicht lediglich in den gestalteten Bildräumen der Mehrkanalprojektion Miks. Die Ebenen des projizierten und des installativen Raumes lassen sich wohl nur im Nachhinein und retrospektiv analytisch trennen, nicht jedoch im ästhetischen Erleben. Während der Rezeptionssituation sind gerade die Ausweitungen und Entgrenzungen beider in der raumzeitlichen Wahrnehmung wesentliches Merkmal der ästhetischen Erfahrung. Dennoch soll nun an dieser Stelle vorübergehend die Konzentration auf den installativen Momenten und Effekten in Miks Arbeiten liegen.

Ein installativer Effekt, der starke Momente der Involvierung und zugleich Distanzierung erzeugt, ist über die architektonischen Einbauten erzeugt. Miks szenografische Interventionen nehmen dabei entweder materielle oder motivische Elemente aus den projizierten Filmen wieder auf; oder selbige finden als Filmrequisiten unmittelbar Einlass im installativen Raum, wo sie mitunter sogar sehr

⁶⁵⁸ Mik, Aernout, Coelewijn, Leontine, Schmidt, Sabine Maria: Ein Interview mit Aernout Mik. In: Coelewijn, L., Schmidt, Sabine Maria: Aernout - Communitas. Göttingen: Steidl, 2011, S. 211-212.

⁶⁵⁹ Turner, *Ritual*, S.69.

konkrete Funktionen übernehmen können – zum Beispiel als Sitz- oder Liegegelegenheit.⁶⁶⁰ Zugleich spannen sie jedoch meist auch eine referenzielle oder fiktionalisierende Beziehung beider Räume auf. Eine weitere Strategie der Verlängerung der Bilder in den Raum besteht darin, dass die von Mik verwendeten Projektionsarchitekturen selbst Korridore, Passagen und Verengungen von Räumen ausbilden, die bei der Betrachtung für das Kommen und Gehen anderer Museumsbesucher sensibilisieren. Die in dem Ausstellungsparcours zur Sichtbarkeit gelangenden architektonischen und dispositiven Rahmungen erwecken mitunter den Eindruck, als stünden auch Bild- und Ausstellungsraum in einem permanenten Austausch. Die Bewegungs-dramaturgie der zu beobachtenden Statisten und der sich durch die Installation bewegenden BetrachterInnen werden in dieser Raum- und Bewegungschoreografie einander angenähert. Von einer ähnlichen Beobachtung geht auch Laurence Kardish aus, wenn er schreibt:

„The appearance in corridors and passageways of Mik’s works surprises and arrests the viewer who engages not only with the piece itself but with the comings and goings of fellow viewers. To experience a Mik piece is to be aware of others’ presences, of being part of a group, an ephemeral and evanescent community like those depicted in the works themselves. Just as the kinetic presence of other viewers plays a role in his art, Mik also makes ‘extras’ of his public.“⁶⁶¹

Dieser von Kardish beschriebene Effekt wird nicht zuletzt durch die offenen Anordnungen der Installationen hervorgerufen: Projektoren und Projektionsträger sind in den Installationen nicht versteckt oder verhüllt. Die meist als Rückprojektionen installierten Arbeiten mit den auf dem Boden stehenden Leinwänden erzeugen nicht nur den Eindruck einer eigenen, im Ausstellungsraum präsenten Körperlichkeit. Der durch den Abstand von Projektor und Leinwand entstandene Raum sorgt überdies dafür, dass mitunter tatsächlich passierende Körper als Teil eines relational prozessualen Raumgefüges wahrnehmbar werden. Neben anderen führt dieser Aspekt in den Installationen Miks dazu, dass der installative Raum und mithin der gesamte Ausstellungsraum in seiner performativen Qualität erfahrbar wird. In den Installationen Miks ist der Raum weder homogen noch in irgendeiner Weise bereits im Vorfeld gegeben. Schließlich lässt sich dieser eher als Ensemble heterogener Kräfte, Wahrnehmungen und Bewegungen beschreiben. Wie die Theaterwissenschaftlerin Barbara Gronau aufschlussreich im Kontext der Installationen von Joseph Beuys, Christian Boltanski und Ilja Kabakov gezeigt hat, findet in bestimmten Installationen eine

⁶⁶⁰ So zum Beispiel bei der Inszenierung der Arbeiten *Training Ground*, *Convergencies*, und *Mock Up* im niederländischen Pavillon der 52. Biennale Venedig (2007). Vgl. hierzu: Mik/Hlavajova 2007, *Of Training*.

⁶⁶¹ Kardish, Laurence: *An Introduction*. In: Ders.: *Aernout Mik*. New York: Museum of Modern Art, 2009, S. 13-28, hier S. 40.

eigentümliche „Verzeitlichung räumlicher Settings“⁶⁶² statt – eine Spannung zwischen Ausstellung und Aufführung, die sich ebenfalls für die Installationen Aernout Miks reklamieren lässt:

„Damit steht eine Form der Handlung am Ausgangspunkt der ästhetischen Wahrnehmung, und der immobile Standpunkt löst sich auf in einen Prozess, in dem variierende Positionen eingenommen werden können. In dem Maße, wie andere Betrachter den Raum der Installation betreten, wird sie zum Schauplatz, auf dem das Spiel aus Sehen und Gesehenwerden die Betrachter daran erinnert, dass die Konstitution des eigenen Selbst immer über die Manifestationen eines Anderen verläuft. Die Erfahrungen, aber auch die Verstörungen, die Installationskunst ermöglicht, beruhen deshalb vor allem auf Erfahrungen des eigenen Körpers und den Wechselwirkungen zwischen ihm, der Umgebung und den anderen Körpern in diesem Raum.“⁶⁶³

In eine ganz ähnliche Wechselwirkung sind die Besucher der Installationen Aernout Miks verwickelt. Auffällig ist hierbei, dass sich die hier beschriebenen performativen Dimensionen nicht nur auf die einzelnen Installationen beschränken lassen, sondern sich ebenfalls in den umliegenden Ausstellungsraum übertragen, wie dies im Rahmen größerer Einzelausstellungen des Künstlers in den letzten Jahren zum Beispiel im MoMA New York (2009), im Jeu de Paume in Paris (2011) oder kürzlich im Museum Folkwang in Essen (2011/2012) und dem Stedelijk Museum Amsterdam (2013) zu erfahren war.⁶⁶⁴ Die einzelnen Arbeiten treten hier durch einen architektonischen Ausstellungsparcours in Relation zueinander, bilden Übergangszonen und Raumensembles, welche sich nicht trennscharf von dem Gesamt der Ausstellungsinszenierung unterscheiden lassen.⁶⁶⁵

Von recht ähnlichen Prämissen geht die Kuratorin und Kunsttheoretikerin Irit Rogoff in einer Reihe von Publikationen aus, in denen sie versucht, die sozialen und performativen Qualitäten des Ausstellungsraumes als Ausgangspunkt einer Rekonzeptualisierung des selbigen als politischen Raum ernst zu nehmen. Jenseits politischer Inhalte und kuratorischer Konzepte steht im Zentrum von Rogoffs Überlegungen ein Konzept von Partizipation, das weniger mit künstlerischen Strategien und ästhetischer Kontemplation zu tun hat als mit performativen Handlungen von MuseumsbesucherInnen:

⁶⁶² Gronau, Barbara: Theaterinstallationen: performative Räume bei Beuys, Boltanski und Kabakov. Fink, 2010, S. 36.

⁶⁶³ Ebd.

⁶⁶⁴ Die folgenden Beobachtungen beziehen sich vornehmlich auf Erfahrungen aus der Ausstellung Aernout Mik – Communitas, die vom 29.10. 2011 – 29.01. 2012 im Museum Folkwang in Essen zu sehen war.

⁶⁶⁵ Folgt man prominenten Befunden zeitgenössischer Kunst- und Ausstellungspraxis wie derjenigen des Kurators Nicolas Bourriaud oder des Philosophen Peter Osborne, korrespondiert dies mit der allgemein beobachtbaren Tendenz, dass mehr und mehr das Medium der Ausstellung selbst in den Vordergrund rückt. Wie Osborne im Anschluss an Bourriaud konstatiert, ist es die Ausstellung anstelle der einzelnen Objekte und Werke, die zur „basic unit“ ästhetischer Erfahrung wird, in der heterogene Zeitlichkeiten („psychic, social, historical“) zusammentreffen. Osborne, Peter: Distracted reception: time, art, and technology. In: Morgan, J.; Muir, G.: Time zones: Recent film and video. London: 2004, S. S. 66-75, hier S. 73. Vgl. hierzu auch: Pantenburg, *migrational Aesthetics*, S. 44f.

„In fact, it may well be in the act of looking away from the objects of our supposed study, in the shifting modalities of the attention we pay them, that we have a potential for a rearticulation of the relations between makers, objects, and audiences. Can looking away be understood not necessarily as an act of resistance to, but rather as an alternative form of, taking part in culture? The diverting of attention from that which is meant to compel it, i.e. the actual work on display, can at times free up a recognition that other manifestations are taking place that are often difficult to read, and which may be as significant as the designated objects on display“.⁶⁶⁶

Wesentlich geht es Rogoff in ihren Beschreibungen des Ausstellungsraumes darum, Momente der Verweigerung und Unterbrechung⁶⁶⁷ als politische und performative Handlungen freizulegen, die nicht in kuratorischen und institutionellen Intentionen und Kalkülen aufgehen. Dichotomien wie Betrachter und Werk, Subjekt und Objekt oder Aktivität und Passivität sind es, die laut Rogoff bereits immer die Vorstellungen des Ausstellungsraumes und seine Möglichkeiten als politische Öffentlichkeit prädisponieren. Weniger die Aktivierung von Betrachterpositionen ist daher Rogoffs Anliegen als die theoretische Arbeit an einem Konzept von Partizipation, welches politische Lesarten von Handlungen, die zwischen den Besuchern stattfinden, in ihren politischen und kulturellen Eigenschaften beschreibbar macht. Und eben an diesem Punkt greift Rogoff auf Arendts Konzept des Erscheinungsraumes als Modell performativer Öffentlichkeit zurück:

„Neither force, strength, nor violence, nor the apparatuses of the state or the law, this power conceptualized by Arendt is the fleeting coming together in momentary gestures of speech and action by communities whose only mutuality lies in their ability both to stage these actions and to read them for what they are. [...] The engagement with ‚art‘ can provide a similar space of appearance to that described by Arendt, not by following the required set of interpellated, pensive gestures but rather by seeking out, staging, and perceiving an alternative set of responses.“⁶⁶⁸

Die von Rogoff hergestellte Analogie von Arendts Erscheinungsraum und Ausstellungsraum lässt sich sicherlich nur bedingt auf die Kontexte von Miks Arbeiten beziehen. Rogoff geht es in ihren Überlegungen um unvorhersehbare und nicht forcierbare, d.h. nicht kuratierbare Momente und politische Effekte, um den Übergang von einem Repräsentationsraum zu einem Handlungs- und

⁶⁶⁶ Rogoff, *Looking away*, S. 119.

⁶⁶⁷ Siehe zum Verhältnis von Verweigerung, Aufmerksamkeit und (ab-)gewendetem Blick des Museumbesuchers: „Is this averted gaze a refusal of the work on display, of the contexts which frame it, of the claims made for it, of the gravitas required in its contemplation, of the gratuities it demands for our supposed edification? Perhaps it is a refusal of the singularity of attention that the work traditionally demands. [...] I am referring to those moments in which people come together to unconsciously perform an alternative relation to culture, through their dress, or speech or conduct. These performative gestures offer both a disruption and the possibility of an alternative and less obvious set of links with its surroundings, links which may be quite arbitrary or coincidental to the trajectories of immanent meanings. Of these, the most insistent separations between bodies of work and their surroundings come about through two sets of beliefs; An overriding belief in the singularity of the work of art. The cultural habits of affording it that singular work, our unfragmented attention. Therefore we have to unravel both concepts of a singularity and those of a undivided attention in order to rework the relations between works and audiences through strategies of concentration.“ Ebd. S. 124f.

⁶⁶⁸ Dies.: *We - Mutualities, Collectivities, Participations*. In: *I Promise It's Political* (2002), S. 127-33, hier S. 131f.

Möglichkeitsraum und um Prozesse, die sich mitunter am ehesten als ästhetische Aneignungen oder „oppositionelle Praktiken“ von Ausstellungsbesuchern im Sinne Michel de Certeaus beschreiben lassen.⁶⁶⁹ Unklar bleibt in Rogoffs Ansatz, welchen Stellenwert ästhetische und materielle Aspekte der Raumwahrnehmung einnehmen, mögen diese nun in künstlerischen oder kuratorischen Strategien intendiert sein oder sich in weniger gezielten und offeneren Interaktionen im Ausstellungskontext ereignen.

Vielleicht ließe sich jedoch die emphatische Verweigerungsgeste der Formulierung „Looking away“ auch als eine Art abgelenkter Blick lesen, als eine Neuausrichtung der Wahrnehmung und Aufmerksamkeit („shifting modalities of the attention“), die es erlaubt, die Beziehungen der Bewegungen und Handlungen der Körper in Miks Bildern im Wechselspiel mit der konkreten sozialen Situation der Ausstellung zu beschreiben. Ansetzen ließe sich bei jenen dislozierenden Momenten in den Arbeiten Aernout Miks, die sich genau zwischen den Koordinaten eines Hier und Jetzt der konkreten Situation und dem dort der Bilder – deren gescripteten und inszenierten Charakters man sich nicht in jedem Moment gewiss ist – abspielt. Steven Klee beschreibt sie wie folgt:

„A duality within Mik's videos occurs on two levels. First, the spectators are made aware of the projection event, here flirting with the Structural film position, but they are also displaced into the unfolding fiction. The spectator realizes and loses his or her position within the concrete here and now. Second, rather than producing attentive, analytical, secure viewers, Mik creates distracted ones.“⁶⁷⁰

Die Argumente von Steve Klee ließen sich folgendermaßen zuspitzen: Die Betrachterinnen in Miks Installationen finden sich in Wahrnehmungssituationen wieder, die wesentlich durch eine Dialektik von Aufmerksamkeit und Zerstreuung geprägt sind. Der Umstand, dass mit Ausnahme weniger Arbeiten keine Tonspur zu vernehmen ist, trägt wesentlich dazu bei, dass mitunter stärkere immersive Beziehungen aufgebaut und kinästhetische Adressierungen der Bilder erfahren werden. Zugleich findet auch hier eine Sensibilisierung der sowohl visuell-kinästhetisch als auch akustisch geprägten Wahrnehmung in den zumeist nur leicht abgedunkelten Räumen der Ausstellungen statt. Ein hierbei einsetzender Effekt des peripheren Sehens sensibilisiert für die Mimiken und Gesten der Akteure, für die unidirektionalen Bewegungen der Körper der Statisten, die Kamerabewegungen, aber auch die Bewegungen, die im installativen Raum stattfinden. Zudem entwickelt sich aus

⁶⁶⁹ Vgl. Certeau, *Kunst des Handelns*.

⁶⁷⁰ Klee, Steve: Aernout Mik: ‚Shifting Shifting‘ at Camden Arts Centre. In: Afterall, online: <http://www.afterall.org/online/aernout.mik.shifting>. (13.07.2013).

Geräuschen oder Gesprächen, die sich in der Ausstellung selbst zutragen, so etwas wie eine eigene Tonspur, welche die Bilder der Projektionen in den Raum verlängert, diese mithin dort lokalisiert. Zugleich findet jedoch eine Dislozierung des konkreten materiellen Raums statt – eine Form der Fiktionalisierung, um an die Formulierung Klees anzuschließen. Das Weglassen des Tons in den Arbeiten Miks hat überdies noch einen weiteren Effekt. Es erzeugt bei den BetrachterInnen das Gefühl eines fließenderen Übergangs zwischen den einzelnen Arbeiten und den in ihnen dargestellten politischen und sozialen Situationen. Grenzen die einzelnen Installationen durch ihre architektonischen Ein- und Nachbauten ohnehin bereits über kleinere Korridore aneinander, wird diese räumliche Nähe über die tonlosen Projektionen überhaupt erst ermöglichen, da es so zu keiner akustischen Überlagerung, sondern einem fließenden Ineinandergreifen der Bildbewegungen kommt. Diese offenen Anordnungen erzeugen nicht nur mobile BetrachterInnenpositionen, wie sie im Kontext kinematografischer Installationen in der Vergangenheit häufig thematisiert wurden ⁶⁷¹, sie fordern auch zu offenen Lesarten und Interpretationen auf, die wesentlich von der Aktivität einer körperlichen Montage ausgehen.

5.5 Responsivität des Gemeinschaftsbildes (*Communitas/Shifting Sitting*)

In *Communitas* ergeben sich in den zu beobachtenden Szenen sehr deutlich Verflechtungen und Analogien zu den bei Butler und Arendt entworfenen Theorien politischer Öffentlichkeit. So ist der von Mik inszenierte Handlungsraum von einer fortwährenden Dynamik gekennzeichnet, welche sich auf mehreren Ebenen zeigt. Da wäre die fortwährende Fluidität der sich bewegenden Körper zu nennen, die sich vorübergehend in einzelne, sich gegenüberstehende Parteien und Gruppen anordnet. Zugleich sind diese Gegenüberstellungen, wie in den meisten Arbeiten Miks, nur sehr fragile und temporäre Konstellationen. Während die sozialen Rollen der Beteiligten – oder was man als solche auszumachen glaubt – ständig changieren, sind auch die Übergänge zwischen den politischen, juristischen und alltäglichen Praktiken nicht deutlich markiert. Alltagspraktiken verbinden sich mit politischen Gesten und setzen die Trennung von Öffentlich und Privat außer Kraft: So kippen häufiger einige der politischen Rituale, in denen gemeinsame Diskussionen und Abstimmungen zu sehen sind, in deutlich drastischere Streitigkeiten und Gesten politischen Aufruhrs verschiedener, zuvor nicht auszumachender oppositioneller Gruppen. Mithin gipfelt das

⁶⁷¹ Vgl. Frohne, Ursula, Haberer, Lilian: Kinematografische Räume: Installationsästhetik in Film und Kunst. Wilhelm Fink, 2012; Elwes, Catherine: Installation and the Moving Image. Columbia University Press, 2015; Cowie, Elizabeth: On documentary sounds and images in the gallery. In: Screen 50 (2009), 1, S. 124-134.

Geschehen vorübergehend in Szenarien, in denen wiederum eine andere Gruppe vor ein provisorisch eingerichtetes Tribunal gestellt wird. Szenen, die sich genauso unerwartet herauskristallisieren wie die ausgiebige Darstellung von gemeinsam eingenommenen Mahlzeiten, die der vermeintlich revolutionären Stimmung den Beigeschmack eines weniger dramatischen Alltags beimischt.

Ein zeitliches Intervall spielt aber noch in weiterer Hinsicht eine wesentliche Rolle. Gemeint ist hier jenes Intervall, in dem die ca. 100-minütige Installation von Betrachtern betreten wird. Unmittelbar entsteht bei dieser Arbeit der Eindruck, dass die zeitliche Struktur nicht nach den Prinzipien einer dramatischen Erzählzeit funktioniert. So lässt sich keine lineare oder im Vorfeld festgelegte und kalkulierbare Dauer von Miks Filmen ausmachen. Ähnlich wie in den Arbeiten von Omer Fast sind auch bei Mik weder Anfang und Ende markiert noch prägen gängige Handlungsschemata von krisenhafter Zuspitzung die Aufmerksamkeitsökonomie in dieser und anderen Arbeiten Miks. In *Communitas* lassen sich verschiedene und mitunter stark ähnelnde Szenarien ausmachen, die sich stets leicht variierend wiederholen. Aus dieser eher elliptisch verfahrenen Montage ergibt sich eine narrative Struktur, die die Aufmerksamkeit bei der Betrachtung auf die Körperlichkeit der Handlungen und Gesten, mithin auf die Materialität der Interaktion fokussiert. Der Moment des Krisen- und Ereignishaften scheint bereits immer verpasst oder zumindest einer anderen zeitlichen Ökonomie ausgesetzt, einer „Dauer des (Nicht-)Ereignisses“, wie es Kathrin Peters treffend im Kontext von Miks Arbeiten beschreibt: „Alles scheint sich an diesen unterschiedlichen Orten um das Warten zu drehen. Eine Dehnung der Zeit erfüllt die zerstückelten Räume. Selbst mitten im Ereignis herrscht Ereignislosigkeit, die gefüllt wird mit Bewegungen und Handlungen, die weder Ausgang noch Ziel haben.“⁶⁷²

Eine in *Communitas* sich regelmäßig wiederholende Szene verdichtet diese von Peters beschriebene Spannung von Ereignis und Ereignislosigkeit in besonderem Maße. So nämlich, wenn lange Kameraeinstellungen in fließend-langsamem Schwenkbewegungen einen Plenarsaal durchmessen, in dem die politischen Aktionen der Akteure vollkommen zum Erliegen gekommen sind. Einem komatösen kollektiven Schlafzustand gleich spannt sich ein Teppich von erschöpften Körpern über die aus Obersicht gefilmten Raumlinien des klassizistischen Auditoriums. Unbehagen lösen diese Bilder nicht zuletzt dadurch aus, dass die beinahe leblos wirkenden und über Tribünen

⁶⁷² Peters, Kathrin: Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Zur Aernout Mik Ausstellung «Communitas» im Museum Folkwang. In: Cargo 13 (2012), S. 36-39, hier S. 37.

und Podium verteilten katatonischen Körper Assoziationen an die Bilder des Geiseldramas im Moskauer Dubrowka-Theater von 2002 wachrufen, bei dem mehr als hundert Geiseln durch den angeordneten Einsatz eines anästhetischen Gases ums Leben kamen.

Diese Assoziation bleibt eine unklare Referenz, die wie andere mediale oder historische Bilder eher flüchtig in die hermetischen Innenaufnahmen des Gebäudekomplexes einbrechen. Doch in den soeben beschriebenen Szenen wirken die Einstellungen nicht nur als Interface zwischen dem eingekapselten Innen der Aufnahmen des Plenarsaals und dem möglichen Außen sich überlagernder historischer Bezüge und Zusammenhänge. Die unidirektionalen Bewegungen der drei Videokanäle bündeln den architektonischen und filmischen Raum nicht zu einer Überblick stiftenden Perspektive. Es ist keine panoptische oder panoramische Sicht, die hier freigelegt wird. Explizit wird eher der Raum selbst als dynamisches Gefüge freigelegt, wenn die schwenkende Kamera über die schlafenden Körper streift und immer wieder die Beschaffenheiten und Oberflächen des Interieurs und Dekors abtastet und zu einer fließenden Raumanordnung verschachtelt. Befragt nach der Rolle von Räumen und konkreten Architekturen in seinen aktuelleren Arbeiten hebt Aernout Mik auf ein performatives Raum- und Architekturverständnis ab:

„Der Raum ist selbst ein Akteur, oder man könnte auch sagen, der Darsteller ist ein Element, das Teil des Raumes ist: Ähnlich wie der Schauspieler repräsentiert der Raum eine bestimmte Rolle, und gleichzeitig – auch wieder ähnlich wie die Darsteller – hat er die Möglichkeit, sich davon wegzubewegen und zu etwas anderem zu werden. [...] Weil Akteure, Handlung und Architektur so miteinander verknüpft sind, versuche ich alle mit ähnlicher Sorgfalt zu behandeln, sowohl in der Auswahl und Vorbereitung als auch in der Art, wie die Kamera mit ihnen umgeht.“⁶⁷³

Mik begreift hier Architektur als etwas, das sich in offener Konfiguration mit Körpern und Handlungen befindet. Ganz ähnlich wird Architektur auch von Butler beschrieben, wenn sie die materielle Verfasstheit politischer Räume als Handlung ermöglichende und Potenzialität stiftende Rahmenbedingungen beschreibt:

„Simply put, the bodies on the street redeploy the space of appearance in order to contest and negate the existing forms of political legitimacy – and just as they sometimes fill or take over public space, the material history of those structures also work on them, and become part of their very action, remaking a history in the midst of its most concrete and sedimented artifices.“⁶⁷⁴

Der Kultur- und Wissenschaftspalast fungiert in Miks Arbeit nicht nur als einfache Kulisse, sondern ist selbst Träger einer materiellen Geschichte politischer Um- und Neuschreibung. Das im Stil des

⁶⁷³ Mik, *Interview*, S. 211.

⁶⁷⁴ Butler, *Assembly*, S. 85

sozialistischen Klassizismus errichtete Gebäude wurde im Jahr 1956 fertiggestellt und war ein Geschenk Josef Stalins an die polnische Bevölkerung. Seine häufig als überdekoriert empfundenen Interieurs und die in monumentaler Großzügigkeit entworfenen Säulenhallen und Turmaufbauten stehen heute noch für einen anderen Modernismus ein:

„Within the complex web of post- 1989 ‚changes‘ the stubborn facade of the Palace of Culture arises as a unique, hybridic text that breaks down old binaries, while at the same time playfully offering the propaganda and show of socialist realism to western investors of today.“⁶⁷⁵

So die Literaturwissenschaftlerin Magdalena Zaborowska über den Wandel der kulturellen Funktion des Gebäudes in den letzten Dekaden.

Die Inszenierungen in Miks *Communitas* spielen fortwährend mit einer Nähe und Ununterscheidbarkeit von Politik und Theatralität, die bereits den Räumen des Kulturpalastes eingeschrieben ist. Einige der Szenen spielen in dem ehemaligen kommunistischen Kongressaal des Palastes, der durch seine rot-samtene Bestuhlung, die dekorierten Balkone und auf eine zentrale Bühne zustrebende Form eher an Opern- und Theatersäle erinnert. Dennoch, dies illustrieren einige langsame, die Beschaffenheit des Raumes abtastende Kameranäherungen, geht von der Architektur des Saals noch die Atmosphäre einer Utopie einer organischen Gemeinschaftlichkeit aus. Diese fixierte und stillgestellte Vorstellung von Gemeinschaft ist den Bildern in *Communitas* als eine Art unartikulierte Bedrohung eingeschrieben und wird noch durch den Umstand verstärkt, dass es keine Kameraperspektive gibt, die einen Blick nach draußen, jenseits der monumentalen Innenräume des Palastes gewährt. Auf diesen drohenden historischen Schatten antwortet aber eine häufiger auftauchende Szene, in der ein Modell des stalinistischen Baus durch die Reihen gereicht wird: Mal wird selbiges mit Freuden beklatscht, mal mit Aggression durch die Flure geschleudert. Wie die übrigen politischen Handlungen in *Communitas* bleibt auch diese unbestimmt. Wenn sich jedoch überhaupt eine politische Denkfigur aus den Inszenierungen in *Communitas* ableiten lässt, dann ist sie sicherlich in der Potentialität dieser offenen Gesten verankert.

Es gibt zwei wesentliche Rezeptionserfahrungen, auf die in den Publikationen zu Miks Arbeiten regelmäßig hingewiesen wird. Die erste betrifft die taktilen Dimensionen der Projektionen und Bildflächen, ihre durch kinetische Adressierungen erzeugte Nähe zum Körper der BetrachterInnen; die zweite ist mit der Erfahrung verbunden, dass Miks inszenierte Situationen bekannte, teils sich

⁶⁷⁵ Zaborowska, Magdalena: The Height of (Architectural) Seduction: Reading the "Changes" through Stalin's Palace in Warsaw, Poland. In: Journal of architectural education 54 (2001), 4, S. 205-217, S. 210.

überlagernde Medienbilder wachrufen. Christian Höller beschreibt letztere Erfahrung im Zusammenhang der an den Bürgerkrieg im ehemaligen Jugoslawien erinnernden Situation in Miks Installation *Scapegoats* so: „Reflexartig wiedererkennen, ohne die Situation je erlebt zu haben. So lässt sich die Symptomatik umreißen, die sich bei einem Großteil der Betrachter von *Scapegoats* im ersten Moment einstellen mag. [...] Weil Betrachter, die derlei Ausnahmesituationen nie am eigenen Leib erfahren haben, unverzüglich ein langes Register von medialen Einschreibungen abrufen können [...]“.⁶⁷⁶

Mit beiden Erfahrungen – der einer taktilen Nähe und der einer sich unwillkürlich einstellenden Vertrautheit – sind auch wesentliche Wahrnehmungsmodalitäten der Arbeit *Shifting Sitting* (2011) angesprochen. Mit dem Konzept einer „haptic visuality“, wie sie Laura Marks in ihrer an der Phänomenologie orientierten Filmtheorie entwickelt hat, lassen sich beide Erfahrungen dieser Arbeit, so die nun folgende These, als zwei Momente der gleichen Bewegung fassen.⁶⁷⁷

Als ambige Erinnerungsfolien dienen in *Shifting Sitting* Bilder, die seit den späten 1990er Jahren immer wieder im Kontext der politischen Affären und Skandale Silvio Berlusconis in den Medien zu sehen waren. *Shifting Sitting* wurde im Esposizione Universale di Roma einem von Mussolini für die Weltausstellung von 1942 in Auftrag gegebenen Gebäudekomplex, gedreht. Wie *Communitas* so spielt auch diese Arbeit stark mit Vorstellungen und Fragen demokratischer Öffentlichkeit. Das Szenario scheint hier ebenfalls nicht unvertraut: Ein Silvio Berlusconi zum Verwechseln ähnliches Double findet sich, umringt von zahlreichen Anwälten, Journalisten und Demonstranten, auf der Anklagebank eines Gerichtsprozesses ein. Mit einigem Kontrast zu der im neoklassizistischen Stil geprägten Architektur des Gebäudes – mit seinen strengen Orthogonalen und serialisierten Fenster- und Säulenreihen – kippt die Ordnung während der Verhandlung immer wieder in chaotische Strukturen. So zum Beispiel, wenn sich im Publikum ausbrechende Tumulte über den gesamten Saal ausbreiten und nur schwerlich von Gerichtsdienern im Zaum gehalten werden können. Wie für Mik typisch geraten auch in dieser Arbeit die sozialen Rollen aller beteiligten Akteure ins Wanken. Wirken die Posen des vermeintlichen Berlusconis noch wie Darbietungen aus einem einstudierten und in puncto Vielfalt überschaubaren Darstellungsrepertoire, so wechselt sein Part in diesem Gerichtsstück vom Angeklagten zum Zeugen, Anwalt oder Richter; der Gestus seiner Verteidigungsreden gleitet ins Politische, bleibt dabei jedoch beharrlich telegen; Richterroben

⁶⁷⁶ Höller, *Nicht-Erlebtes*, S. 139.

⁶⁷⁷ Marks, Laura U: *The skin of the film: Intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Durham/London: Duke University Press, 2000, S.162ff.

werden von Beteiligten aus dem Publikum übergestülpt, die Moderation der Richterbank selbst wird vorübergehend von Reinigungskräften und Polizisten übernommen, während der Zeugenstand durch einen zum Schaukäfig umfunktionierten Demonstrationszaun ersetzt wird. Ebenso wie die Gewaltenteilung vollkommen aufgelöst erscheint, entwickelt sich das Gerichtsszenario zu einer Bühne, auf der sich Juristisches und Politisches nicht mehr von theatralen und medialen Akten trennen lassen. Berlusconis Gesicht wird in allen diesen Situationen selbst zu einem Affektbild, das die Inszenierung der Sozialen, Politischen und Juristischen auf sich vereint und dabei sogleich zu einem Agenten ihrer Transformationen, Strukturen und Protokolle wird.

Shifting Sitting ist eine der ersten Arbeiten Aernout Miks, deren Handlung deutlich auf einen Protagonisten ausgerichtet ist. Dennoch gilt hier das Interesse nicht der Person Berlusconi. Mik fragt in dieser Arbeit vielmehr nach der Figur eines bestimmten Politikertypus, der mehrere heterogene, teils widerstrebende öffentliche Figuren (Politiker, Manager, Medienunternehmer) und kollektive Projektionen zu binden versteht. Viele Situationen dieser Arbeit referieren sehr direkt auf einige der unzähligen Fernsehbilder, die seit den 90er Jahren regelmäßig von Prozessen und juristischen Verfahren, in die die Person Berlusconi verwickelt war, berichteten. Zugleich abstrahiert Mik in *Shifting Sitting* — resp. legt er eine Abstraktion frei —, wenn er das Double von Berlusconi, gespielt von Maurizio Antonini, als Destillat medialer Erinnerungsbilder verdichtet, als mediales „Nach-Bild“, wie es Aernout Mik selbst bezeichnet.⁶⁷⁸

Eine Irritation ergibt sich für die Betrachterin aber auch dadurch, dass die Interaktionen der Darsteller stets in einer Spannung zwischen Dokumentation und gescriptetem Reenactment pendeln. Nicht zuletzt resultiert dies aus der Arbeitsweise Miks am Set. Unter der Vorgabe nur weniger präziser Regieanweisungen ergeben sich unter den unzähligen Laiendarstellern tatsächlich soziale Dynamiken. Dies zielt weniger auf Improvisationen als auf Performances, deren Material bereits immer mitgebrachte Erinnerungen und Projektionen aus dem Medienalltag sind.⁶⁷⁹

Doch in welchem Zusammenhang steht nun die Bewegung von Medienbildern mit den Dimensionen einer taktilen Visualität. Laura Marks entwickelt in ihrem Buch *The Skin of the Film*

⁶⁷⁸ „Eigentlich interessiere ich mich mehr für die ‚Abdrücke‘ in unserem kollektiven Gedächtnis, die durch all diese verschiedenen Bilder zusammen entstanden sind, als für irgendein spezielles Bild. Wir tragen Sammlungen von Spuren dokumentierter Ereignisse in uns, aus denen sich eine Art NachBild kristallisiert. Meine Arbeiten setzen in diesem Bereich an. Sie verweisen auf Momente, die wir zu kennen scheinen und die wir dennoch nicht präzise zu lokalisieren in der Lage sind.“ Mik, *Interview*, S. 212.

⁶⁷⁹ Zu Miks Arbeitsweise am Set vgl. das Interview mit der Kuratorin Maria Hlavajova: Mik/Hlavajova, *Of Training*.

eine Theorie haptischer Visualität, die in den letzten Jahren innerhalb der Filmwissenschaft breit rezipiert wurde. Marks kontrastiert dabei haptische mit optischen Sehweisen und führt hierzu einige Unterscheidungen ein. Optische Visualität gründet auf einem distanzierten Verhältnis zwischen Betrachter und Objekt und privilegiert die repräsentativen Potentiale des Bildes – so zum Beispiel eine durch Perspektive konstruierte räumliche Tiefe. Haptische Visualität hingegen basiert eher auf einer körperlich-mimetischen Beziehung zu den Bildern, in welcher der Blick als Berührung taktiler und materieller Bildoberflächen und Texturen figuriert und der Körper somatisch adressiert und involviert wird: „Haptic Looking tends to move over the surface of its object rather than to plunge into illusionistic depth, not to distinguish form so much as to discern texture.“⁶⁸⁰

In *Shifting Sitting* wie in *Communitas* stehen diese zwei Formen auf der stärker film- und medienästhetischen Ebene mit der Kameraführung und Kadrierung in einem besonderen Spannungsverhältnis. Zwar lässt sich in beiden Arbeiten die Tendenz zu räumlichen Totalen beobachten, welche die monumentalen Ausmaße beider Schauplätze dynamisieren und in Szene setzen. Doch wird dieses Verfahren der räumlichen Perspektivierung seinerseits zugleich von enträumlichenden, die Tiefe des Bildes tilgenden Operationen der Kamera begleitet. So finden sich in beiden Arbeiten Einstellungen, in denen räumliche Orthogonalen beinahe gänzlich hinter den Strömungen der Bewegungen einer Unmenge von Statisten verschwinden. Begünstigt durch zum Teil vertikal arrangierte Kameraperspektiven (besonders in *Communitas*) ergeben sich so zeitweise zur Flächigkeit tendierende Bildtexturen, deren haptische Qualität noch durch die mitunter im Raum freigestellten Träger der Rückprojektionen verstärkt wird.

Jedoch auch jenseits visueller und filmischer Merkmale lassen sich mit Marks' Ansatz haptische Dimensionen in den Filminstallationen Miks weiterführend beschreiben. So zum Beispiel, wenn sie haptische Bilder an eine Betrachterposition knüpft, die im Kontrast zur rein optischen Rezeptionssituation eine andere Aktivität der eigenen Erinnerungsressourcen erfordert. Haptische Bilder qualifiziert Marks in diesem Zusammenhang als „those images that are so thin and unclichéd that the viewer must bring his or her resources of memory and imagination to complete them.“⁶⁸¹ Anstelle einer geschlossenen und vorgefundenen Narration fordern haptische Bilder eine Aktivität des Blicks ein. Im Kontrast hierzu funktionieren rein optische Bilder über die Annahme einer Vollständigkeit und Abgeschlossenheit des Bildes: „Optical visibility, by contrast, assumes that all

⁶⁸⁰ Marks, *Skin*, S. 162.

⁶⁸¹ Ebd. S. 163.

the resources the viewer requires are available in the image".⁶⁸² Nicht zufällig liegen dem Entwurf von Marks haptischer und taktiler Visualität einige grundlegende Einsichten Deleuzes Filmphilosophie in die nicht-repräsentationalen Dimensionen des Filmbildes zugrunde.⁶⁸³ Für die Dynamiken der Gemeinschaftsbilder in *Communitas* und *Shifting Sitting* ließe sich gerade jene Aktivität, die nicht mehr eindeutig entweder vom Bild oder von der ZuschauerIn ausgeht, und die Marks auf die Eigenschaft des taktilen Bildes als „unclichéé“ zurückführt, eben als Effekt einer Gegenaktualisierung fassen. Responsivität wie sie Butler vorstellt, als Öffnung und Antwort auf Verletzbarkeit, eignet eine grundlegende sinnliche und transmodale Eigenschaft. Nur über sie ist eine ethische Bewegung denkbar; eine Bewegung die mit einer vorübergehenden Relokalisierung unserer selbst einhergeht („beyond ourselves“). Die Taktilität von Miks Bildern nimmt diesen ethischen Bewegungsimpuls auf: „If we can become lost in another, or if our tactile, motile, haptic, visual, olfactory, or auditory capacities comport us beyond ourselves, that is because the body does not stay in its own place, and because dispossession of this kind characterizes bodily sense more generally.“⁶⁸⁴

Vielleicht ließen sich diese beiden Formen der Visualität (optisch/taktil), weniger kategorisch gegenüberstellend, als zwei Register der Wahrnehmung beschreiben, die wesentlich Anteil an der Erfahrungs- und Wahrnehmungsstrukturierung sowohl im Alltag als auch Kontext ästhetischer Felder haben. Zu den Erfahrungen in Aernout Miks Installation gehört es wesentlich, dass der *Shift* zwischen beiden in der Wahrnehmung stets knapp verfehlt wird. Vermeintlich eindeutige Szenarien suggerieren bekannte und abgeschlossene Narrationen und mithin die Möglichkeit einer gesicherten und distanzierten BetrachterInnenposition. Eben hier jedoch schalten sich bei Mik gleich mehrere Register dazwischen: Das Weglassen des Tons wäre hier allen voran zu nennen, eine Strategie, die beim Betrachten Aufmerksamkeit für das Gestenspiel der DarstellerInnen generiert und zugleich für Unentscheidbarkeiten und Ambivalenzen der ineinanderfließenden Situation sensibilisiert. Das Prinzip der Dauer hingegen zerdehnt den erwarteten Ereignischarakter und eröffnet ein Zeitempfinden, dass eine Wahrnehmung für Komplexität und Detailreichtum der Inszenierung allererst ermöglicht: Komplexitäten, die sich zweifelsohne durch die räumliche Fragmentierung der mehrkanaligen Projektionen noch potenzieren. Allen voran sind hier die Überlagerungen der Perspektiven durch die langsamen Schwenkbewegungen mehrerer Kameras

⁶⁸² Ebd.

⁶⁸³ Vgl. ebd. S. 162, oder S. 172.

⁶⁸⁴ Butler, *Assembly*, S. 149.

zu erwähnen, die den Raum fortlaufend öffnen, mehrere Positionen in ihm einnehmen lassen: „Being at once there and here, and, in different ways, accepting and negotiating the multilocality and cross temporality of ethical connections we might rightly call global“.⁶⁸⁵ Zusammen erzeugen diese Strategien der Ablenkungen einen Aufmerksamkeitsmodus, der sehr an Walter Benjamins, bekanntlich für die taktilen Erfahrungen der modernen Großstadt und des Kinos reservierte, Wahrnehmung in der Zerstreuung erinnert.⁶⁸⁶ Da diese Analogie in der starken Dialektik von Aufmerksamkeit und Ablenkung der Anordnungen Miks nicht ganz aufgeht, greift der Filmwissenschaftler und Kurator Laurence Kardish wohl auch eher auf das Modell einer „Peripheral Vision“ als adäquate Beschreibungsfolie zurück.⁶⁸⁷ Kardish führt diesen Effekt des peripheren Sehens auf die multi-fokalen und -sensorischen Wahrnehmungsrelationen innerhalb der Installationen Miks zurück, womit Prozesse der Übertragungen zwischen Bild- und Ausstellungsraum angesprochen sind. Die besprochenen Arbeiten Miks verhandeln Formen von Gemeinschaft und Öffentlichkeit, die sich jenseits der Repräsentation homogener Kollektivitäts- und Raumvorstellungen situieren. Die Grenzverläufe von Bild- und Installationsraum werden hier selbst zu einem liminalen Ort, an dem BetrachterInnenpositionen in komplexe Raumkonfigurationen heterogener Bewegungen, Bilder und Zeitlichkeiten eingelassen sind: „Mik’s audience is a different persuasion: it is a group distinguished by movement. The crowd changes enlarges and diminishes by the moment.“⁶⁸⁸ Man könnte in dem komplexen Zusammenspiel dieser Prozesse und (post-)kinematografischen Verfahren gerade jene ästhetische Differenz erkennen, die Miks inszenierte Gemeinschaftsbilder in ein anderes Register als all jene über immer neue Kanäle zirkulierenden Medien- und Krisenbildern einträgt. Ihre Herausforderung liegt vielmehr darin, sie als die Intensivierung jenes medienästhetischen Intervalls zu lesen, das die Bedingung jeder ethischen Bewegung („beyond ourselves“) der Öffnung markiert.

⁶⁸⁵ Ebd. S. 105.

⁶⁸⁶ Benjamin, *Kunstwerk*, S. 380f.

⁶⁸⁷ „Peripheral Vision, including seeing the source of projection, is important. The projectors and the hardware containing the digital information are placed at floor level or hung from the ceiling. Nothing is hidden.“ Kardish, Laurence: An Introduction. In: Ders.: *Aernout Mik*. New York: Museum of Modern Art, 2009, S. 13-28, hier S.16.

⁶⁸⁸ Ebd. S.15.

Literatur

- Abel, Richard und Altman, Rick R: The sounds of early cinema. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2001.
- Aikens, Nick (Hg.): Too Much World: The Films of Hito Steyerl. Sternberg Press, 2014.
- Alloa, Emmanuel: Eingefleischte Gesten: Nachleben und visuelle Zeugenschaft in Claude Lanzmanns Shoah und Rithy Panhs S21. Bd. 1. Wilhelm Fink Verlag, 2012.
- Alter, Nora M: The Political Im/perceptible in the Essay Film: Farocki's 'Images of the World and the Inscription of War'. In: New German Critique (1996), 68, S. 165-192.
- : Translating the essay into film and installation. In: Journal of Visual Culture 6 (2007), 1, S. 44-57.
- Anderson, Benedict: Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism. Verso Books, 2006.
- Andrew, V Uroskie: Between the Black Box and the White Cube: Expanded Cinema and Postwar Art. Chicago: University of Chicago Press, 2014.
- Angerer, Marie-Luise: Affekt und Repräsentation — Blick und Empfinden. In: FKW//Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur (2014), 55, S. 26-37.
- Appadurai, Arjun: Disjuncture and difference in the global cultural economy. In: Theory, culture and society 7 (1990), 2, S. 295-310.
- : Circulation—Forms. In: The Salon 2 (2010), S. 5-10.
- : Mediants, Materiality, Normativity. In: Public Culture 27 (2015), 2 76, S. 221-237.
- Appadurai, Arjun (Hg.): The future as cultural fact. New York: Verso, 2013.
- Appadurai, Arjun und Stenou, Katerina: Sustainable pluralism and the future of belonging. In: World culture report: cultural diversity, conflict and pluralism (2000), S. 111-27.
- Arjun, Appadurai: Modernity at large. London: Minnesota Press, 1996.
- Apprich, C: Remaking Media Practices—From Tactical Media to Post-Media. In: Provocative alloys: A post-media anthology, Leuphana University: Post-Media Lab (2013), S. 122-142.
- Arendt, Hannah: Vita activa oder Vom tätigen Leben. München: Piper, 2011.
- Balázs, Béla: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001
- Balsom, Erika: Exhibiting Cinema in Contemporary Art. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2013 (Film Culture in Transition).
- Barad, Karen: Verschränkungen. Berlin: Merve, 2015.
- Bateson, Gregory: Steps to an ecology of mind: Collected essays in anthropology, psychiatry, evolution, and epistemology. Northvale, New Jersey: Jason Aronson Inc., 1987.
- Bath, Corinna, Meißner, Hanna und Trinkaus, Stephan: Geschlechter Interferenzen: Wissensformen-Subjektivierungsweisen-Materialisierungen. Bd. 1. LIT Verlag Münster, 2013
- Beilenhoff, Wolfgang: Affekt als Adressierung. Figurationen der Masse in Panzerkreuzer Potemkin. In: montage AV 13 (2004), S. 50-71.
- Bellour, Raymond: The Photo-Diagram. In: Antje Ehmann, Eshun, Kodwo: Harun Farocki, Against What? Against Whom?. Köln: Koenig Books, 2009, S. 143-151.
- : La querelle des dispositifs: cinema—installations, expositions. Paul Otchakovsky Laurens, 2012.
- Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit 2. Fassung. In: Rolf Tiedemann, Schweppenhäuser, Hermann: Walter Benjamin Gesammelte Schriften VII.1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 350-381.
- : Varia zum Kunstwerkaufsatz. In: Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser: Walter Benjamin Gesammelte Schriften. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1936, S. 1047.
- Bennett, Tony: Der bürgerliche Blick Das Museum und die Organisation des Sehens. In: Dorothea Hantelmann: Die Ausstellung. Politik eines Rituals. Berlin/Zürich: Diaphanes, 2010, S. 47-77.
- Bergson, Henri: Schöpferische Evolution: L'évolution créatrice. Hamburg: Meiner Verlag, 2013.

- Brecht, Bertold: Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment. In: Siegfried Unseld: Berthold Brechts Dreigroschenbuch Texte. Materialien, Dokumente, Frankfurt am Main. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973, S. 117-176.
- Bhabha, Homi: DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation. In: (1990),
- Blumenthal-Barby, Martin: Counter-Music: Harun Farocki's Theory of a New Image Type. In: October 4 (2015), 151, S. 128-151.
- Blümle, Claudia und Schäfer, Armin (Hg.): Struktur, Figur, Kontur: Abstraktion in Kunst und Lebenswissenschaften. Berlin/Zürich: Diaphanes, 2007.
- Blümlinger, Christa Gedächtnistheater. Therapie im Virtuellen: Zu Harun Farockis Installation «Immersion» In: Cargo 3/4 (2009), 4, S. 46-49.
- : Vom Nutzen und Nachteil der Schleife für die Montage. In: montage AV 20, S. 149-160.
- : Kino aus zweiter Hand: Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst. Berlin: Vorwerk 8, 2009.
- Blümlinger, Christa und Daney, Serge: Von der Welt ins Bild: Augenzeugenberichte eines Cinephilen. Berlin: Vorwerk 2000.
- Bolter, Jay und Grusin, Richard: Remediation : understanding new media. Cambridge, Massachusetts: MIT Press., 2000.
- Böttcher, Marius, Göttel, Dennis und Horstmann, Friederike (Hg.): Wörterbuch kinematografischer Objekte. August Verlag, 2014.
- Bourriaud, Nicolas: Relational Aesthetics. Paris: Les Presse Du Reel, 1998.
- Brandstetter, Gabriele, Van Eikels, Kai und et. al.: SchwarmEmotion: Bewegung zwischen Affekt und Masse. Rombach, 2007.
- Bridle, James: The New Aesthetic and Its Politics. In: booktwo. org 12, 2012.
- Bruno, Giuliana: Public intimacy: architecture and the visual arts. MIT Press Cambridge, MA, 2007.
- Buchmann, Sabeth, Helmut, Draxler und Stephan, Geene: Film, Avantgarde, Biopolitik. . Wien: Schlebrügge.Editor, 2009.
- Burgin, Victor: The remembered film. London: Reaktion books, 2004.
- Butler, Judith: Giving an account of oneself. New York: Oxford University Press, 2005.
- : Frames of War: When Is Life Grievable? New York Verso, 2010.
- : Notes Toward a Performative Theory of Assembly. London: Harvard Univ Press., 2015.
- Büttner, Elisabeth: "Sie tun nichts Altes mehr: Aber die Zeit rollt noch weiter." Neue Bilder von Harun Farocki. In: Michalka Mathias und Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig: Nebeneinander. . Wien: Walther König, 2007, S. 29-41.
- Canales, Jimena: Operational Art. In: Visibility Machines: Harun Farocki and Trevor Paglen. Center for the Art, Design and Visual Culture: 2014, S. 37-54.
- Casetti, Francesco: The Lumière Galaxy: Seven Key Words for the Cinema to Come. Columbia University Press, 2015.
- David, Catherine (Hg.): Politics-Poetics das Buch zur Documenta X. Ostfildern-Ruit: Cantz Verlag, 1997.
- Cavell, Stanley: The world viewed: Reflections on the ontology of film. Harvard University Press, 1979.
- Chamayou, Grégoire: Ferngesteuerte Gewalt: Eine Theorie der Drohne (Passagen Thema). Wien: Passagen, 2014.
- Chion, Michel und Murch, Walter: Audio-vision: sound on screen. New York: Columbia University Press, 1994.
- Chun, Wendy Hui Kyong: Crisis, Crisis, Crisis; or, The Temporality of Networks. In: Richard Grusin: The Nonhuman Turn. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015, S. 139-166.
- Coelewij, Leontine, Schmidt, Sabine Maria (Hg.): Aernout Mik - Communitas Göttingen: Steidl, 2011.
- Conley, Tom: Cartographic cinema. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.
- Connolly, Maeve: The place of artists' cinema: space, site and screen. Chicago: Intellect Books, 2009.

- Cowan, Michael: Rethinking the City Symphony after the Age of Industry: Harun Farocki and the 'City Film'. In: *Intermédialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*/Intermediality: / History and Theory of the Arts, Literature and Technologies (2008), 11, S. 69-86.
- Cowie, Elizabeth: On documentary sounds and images in the gallery. In: *Screen 50* (2009), 1, S. 124-134.
- Crary, Jonathan: *Suspensions of perception: Attention, spectacle, and modern culture*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2001.
- : *24/7: Late capitalism and the ends of sleep*. Verso Books, 2013.
- Curtis, Robin: *Immersion und Einfühlung: Zwischen Repräsentationalität und Materialität bewegter Bilder*. In: *montage AV 17* (2008), 2, S. 89-107.
- Curtis, Scott: *Vergrößerung und das mikroskopische Erhabene*. In: *ZFM* (2011), 5.
- De Certeau, Michel: *Kunst des Handelns*. Berlin: Merve-Verlag, 1988.
- DeLanda, Manuel: *A new philosophy of society: Assemblage theory and social complexity*. London/New York: Continuum, 2006.
- Deleuze, Gilles: *Kino. I. Das Bewegungs-Bild*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.
- : *Foucault*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992.
- : *Postskriptum über die Kontrollgesellschaften*. In: *Unterhandlungen. 1972-1990*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993, S. 254-262.
- : *Das Zeit-Bild. Kino II*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- Deleuze, Gilles und Guattari, Félix: *Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus*. Berlin: Merve Verlag, 2005.
- Demos, TJ: *The migrant image: The art and politics of documentary during global crisis*. Duke University Press, 2013.
- Demos, T. J., Kotz, Liz und Rohde, David: *5,000 Feet Is the Best*. Sternberg Press, 2012.
- Denson, Shane und Leyda, Julia: *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film*. Sussex: REFRAME Books, 2016.
- Descola, Philippe: *Von Ganzheiten zu Kollektiven. Wege zu einer Ontologie sozialer Formen*. In: *Zeitschrift für Medien-und Kulturforschung* 2014 (2014), 2, S. 183-207.
- Despoix, Philippe: *Travail/sursis-délai sans rémission: Un document tourné par des détenus du camp de Westerbork Monté et commenté par Harun Farocki*. In: *Intermédialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*/Intermediality:/History and Theory of the Arts, Literature and Technologies (2008), 11, S. 89-93.
- Deuber-Mankowsky, Astrid: *Praktiken der Illusion. Kant, Nietzsche, Cohen, Benjamin bis Donna J. Haraway. Vorwerk*.
- : *Diffraktion statt Reflexion. Zu Donna Haraways Konzept des situierten Wissens*. In: *ZFM Zeitschrift für Medienwissenschaft* 4 (2011), 1.
- Deuber-Mankowsky, Astrid und Holzhey, Christoph FE: *Situiertes Wissen und regionale Epistemologie: zur Aktualität Georges Canguilhem und Donna J. Haraways. Bd. 7. Cultural Inquiry*, 2013.
- Didi-Huberman, Georges: *Remontagen der erlittenen Zeit. Das Auge der Geschichte II*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2014.
- : *Bilder trotz allem*. Paderborn: Fink, 2007.
- Diederichsen, Diedrich und Harun Farocki (1944–2014) In: *Texte zur Kunst* 95 9/14, S. 271.
- Doane, Mary Ann: *Information, crisis, catastrophe*. In: Thomas Keenan Wendy Hui Kyong Chun: *New Media, Old Media A History and Theory Reader*. New York: Routledge, 1990, S. 251-264.
- Ehmann, Antje und Eshun, Kodwo (Hg.): *Harun Farocki, Against What? Against Whom?* Köln: Koenig Books, 2009.
- Ehmann, Antje und Farocki, Harun: *Rote Berta geht ohne Liebe wandern: Harun Farocki;[anlässlich der Ausstellung "Harun Farocki-Ausstellung und Filmprogramm"]*. Köln: StrzeleckiBooks, 2009.
- Elsaesser, Thomas: *Zwischen Abstraktion und Stofflichkeit: Ton, Körper, Stimme, Vortragstext*. In:

- IFK_Tagung: Auf der Tonspur. Der flüchtige Schall in Künsten und Medien Wien, 20.–21. November 2014.
- : Political Filmmaking after Brecht: Farocki, for Example. In: Harun Farocki: Working on the Sightlines S. 133-156.
- : The future of 'art 'and 'work' in the age of vision machines: Harun Farocki. In: Randall, Halle, Steingröver, Reinhild: After the avant-garde: contemporary German and Austrian experimental film. Camden House, 2008, S. S. 31-50.
- : Hollywood heute: Geschichte, Gender und Nation im postklassischen Kino. Berlin: Bertz+ Fischer, 2009.
- : Digital Cinema: Convergence or Contradiction? In: The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Era (2013), S. 13-44.
- Elwes, Catherine: Installation and the Moving Image. Columbia University Press, 2015.
- Engell, Lorenz: Teil und Spur der Bewegung: Neue Überlegungen zu Iconizität, Indexikalität und Temporalität des Films. In: Sponzel Daniel: Der schöne Schein des Wirklichen: Zur Authentizität im Film. Konstanz: UVK, 2007, S. 15-40.
- Farocki, Harun: Minimale Variation, Semantische Generalisierung. In: Film 7 (1969), 11 S. 10f.
- : Nicht nur die Zeit, auch die Erinnerung steht stille. In: Filmkritik 11 (1978), 263, S. 569-584.
- : Bresson, ein Stilist. In: FILMKRITIK 28 (1984), 3-4, S. 62-67.
- : Unregelmäßig, nicht regellos. In: Christa Blümlinger und Constantin Wulff: Schreiben Bilder Sprechen Texte zum essayistischen Film. Wien: Sonderzahl, 1992, S. 145-157.
- : Arbeiter verlassen die Fabrik. In: Meteor Dezember 1995 (1995), Nr. 1, S. 49-55.
- : Subjekt X zu Objekt Y. Frieda Grafe und Enno Patalas: Das Schreiben über Film als Versuch umzuwerfen, was es heißt, Film zu verstehen (Laudatio für Frieda Grafe). In: Jungle World 12 (2000), 50.
- : Bilderschatz, 3rd International Flusser Lecture. Hg. v. Vilém Flusser Archiv. Köln: Kunsthochschule für Medien/Verlag der Buchhandlung Walther König, 2001.
- : Quereinfluss/Weiche Montage. In: New Filmkritik (2002), 6.
- : Quereinfluss/Weiche Montage. In: Christine Ruffert, Irmbert Schenk und et al: Zeitsprünge. Wie Filme Geschichte (n) erzählen. Berlin: 2004, S. 57-62.
- : Phantom Images. In: Public (2004), 29, S. 12-22.
- : "Die Animationen laufen den Fotografien den Rang ab". In: Jungle World (2014), Nr. 10.
- : Serious games. In: NECSUS. European Journal of Media Studies 3 (2014), 2, S. 89-97.
- : Was ein Schneiderraum ist. In: Filmkritik 01/12 (1980), 277, S. 2-5.
- Feld, Steven (Hg.): Ciné-Ethnography Rouch, Jean. London: Univ of Minnesota Press., 2003.
- Felman, Shoshana und Laub, Dori: Testimony: Crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history. Taylor & Francis, 1992.
- Flatley, Jonathan: Affective mapping: Melancholia and the politics of modernism. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2009.
- Florian, Krautkrämer: Revolution Uploaded. Un/Sichtbares im Handy-Dokumentarfilm. In: ZFM Zeitschrift für Medienwissenschaft 11 (2014), 2.
- Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge: Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2003.
- Francke, Anselm: A Critique of Animation. In: eflux 11 (2014), 59.
- Freud, Sigmund: Die Traumdeutung. (Studienausgabe) Bd. 2 von 10 u. Erg.-Bd. Frankfurt am Main: S. FISCHER, 1989.
- : Jenseits des Lustprinzips. Stuttgart: Reclam, 2013.
- Friedberg, Anne: The virtual window: from Alberti to Microsoft. Camebridge: Mit Press, 2006
- Frohne, Ursula und Haberer, Lilian: Kinematographische Räume: Installationsästhetik in Film und Kunst.

Wilhelm Fink, 2012.

- Fuller, Matthew: Media ecologies: Materialist energies in art and technoculture. MIT Press, 2005
- : Art Methodologies in Media Ecology. In: Simon O'Sullivan und Stephen Zepke: Deleuze, Guattari, and the Production of the New. London/New York: Continuum 2008, S. 45-56.
- Gaensheimer, Susanne (Hg.): Harun Farocki Nachdruck/Imprint. Texte/Writings. New York, Berlin: Lukas & Sternberg 2001.
- Galloway, Alexander R: Gaming: Essays on algorithmic culture. Univ. of Minnesota Press, 2006.
- Geertz, Clifford: Deep play: Notes on the Balinese cockfight. In: Daedalus 134 (2005), 4, S. 56-86.
- Giedion, Siegfried: Mechanization takes command. New York: Oxford University Press., 1970.
- Görling, Reinhold: Im Medium sein. In: Reinhold Görling, Timo Skrandies und Stephan Trinkaus: Geste: Bewegungen zwischen Film und Tanz. transcript, 2009, S. 272-292.
- Gregg, Melissa und Seigworth, Gregory J: The affect theory reader. Duke University Press, 2010.
- Gronau, Barbara: Theaterinstallationen: performative Räume bei Beuys, Boltanski und Kabakov. Fink, 2010.
- Grusin, Richard: Premediation: Affect and mediality after 9/11. Basingstoke: Palgrave, 2010.
- Guattari, Felix: Subjectivities: for better and for worse. In: The Guattari Reader (1996), S. 193-203.
- : The Three Ecologies, London: The Athlone Press 2000.
- : Towards a postmedia era. In: Provocative Alloys: A Post-Media Anthology (2012), S. 26-7.
- : Das neue ästhetische Paradigma. In: Zeitschrift für Medienwissenschaft Bd. 1 (2013), Nr. 8, S. 19-34.
- Guattari, Felix, Weskott, Aljoscha und et, al. (Hg.): Die Couch des Armen: die Kinotexte in der Diskussion. Berlin: b_books, 2011.
- Hagner, Michael und Hörl, Erich: Die Transformation des Humanen: Beiträge zur Kulturgeschichte der Kybernetik. Suhrkamp, 2008.
- Halle, Randall und Steingr, Reinhild: After the avant-garde: contemporary German and Austrian experimental film. Camden House, 2008.
- Hansen, Miriam: Babel and Babylon. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1994.
- : Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno. Univ of California Press, 2012.
- Haraway, Donna: Situated knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective. In: Feminist studies 14 (1988), 3, S. 575-599.
- : Das Abnehme-Spiel: Ein Spiel mit Fäden für Wissenschaft, Kultur, Feminismus. na, 1994.
- : Situiertes Wissen. Die Wissensfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive. In: Scheich, Elvira: Vermittelte Weiblichkeit: feministische Wissenschafts- und Gesellschaftstheorie. Hamburger Edition, 1996, S. 217-248.
- : The Haraway Reader. London/New York: Taylor & Francis Ltd, 2004.
- : SF, Speculative Fabulation and String Figures: Documenta (13). Stuttgart: Hatje Cantz, 2012.
- : Menü mit Mensch™. In: Dies.: Monströse Versprechen. Coyote-Geschichten zu Feminismus und Technowissenschaft. Hamburg: Argument-Verlag, S (1995), S. 113-117.
- Haraway, Donna und Goodeve, Thyrza: How like a leaf: An interview with Donna Haraway. Routledge, 2000.
- Haraway, Donna Jeanne (Hg.): Monströse Versprechen: Coyote-Geschichten zu Feminismus und Technowissenschaft. Hamburg: Argument Verlag, 1995.
- Hassapopoulou, Marina: Reconfiguring film studies through software cinema and procedural spectatorship. In: NECSUS. European Journal of Media Studies 3 (2014), 2, S. 21-42.
- Hayles, N Katherine: How we became posthuman: Virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics. University of Chicago Press, 2008.
- : How we think: Digital media and contemporary technogenesis. Chicago/London: University of Chicago Press, 2012.

- Hediger, Vinzenz: Der Künstler als Kritiker. In: Ruedi Widmer: Laienherrschaft 18 Exkurse zum Verhältnis von Künsten und Medien. Zürich: Diaphanes, 2014, S. 29-44.
- Hellwig, Karin: Aby Warburg und das "Weberinnenbild" von Diego Velázquez. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 69 (2006), 4, S. 548-560.
- Hlavajova, Maria und Mik, Aernout: Of Training, Imitation and Fiction. In: Rosi Braidotti, Charles Esche und Maria Hlavajova: Citizens and Subjects. The Netherlands, for example. Utrecht/Zürich: JRP Ringier 2007, S. 31-43.
- Holert, Tom: Attention span (The Art of Omer Fast). In: Artforum International 46 (2008), 6, S. 228-235.
- : Tabular images: on The division of all days (1970) and Something self explanatory (15x) (1971) In: Antje Ehmman, Eshun, Kodwo: Against What? Against Whom? Köln: König Books, 2009.
- Holl, Ute: Der Moses-Komplex: Politik der Töne, Politik der Bilder. Berlin/Zürich: Diaphanes, 2014.
- Höller, Christian: Nicht-Erlebtes Wiedererkennen – Zu Scapegoats. In: Leontine Coelewijn und Sabine Maria Schmidt: Aernout Mik. Communitas. Göttingen: S. 139-149.
- Hörl, Erich: Die technologische Bedingung. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2011 (Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt).
- Hörl, Erich, Hansen, Mark B. N.: Medienästhetik. Einführung in den Schwerpunkt. In: Zeitschrift für Medienwissenschaft Bd. 1 (2013), Nr. 8, S. 10-17.
- Hörl, Erich: » Tausend Ökologien. Der Prozess der Kybernetisierung und die Allgemeine Ökologie «. In: Diedrich Diederichsen, Anselm Franke (Hg.), The Whole Earth. Kalifornien und das Verschwinden des Außen, Berlin (2013), S. 121-130.
- Ingold, Tim: The Life of Lines. London / New York: Taylor & Francis Ltd, 2015
- Ivakhiv, Adrian J.: Ecologies of the Moving Image: Cinema, Affect, Nature (Environmental Humanities). Waterloo (Ontario): Wilfrid Laurier University Press, 2013
- Jameson, Fredric: Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism. Duke University Press, 1991.
- : The geopolitical aesthetic: cinema and space in the world system. Indiana University Press, 1995.
- Kappelhoff, Hermann: Realismus : das Kino und die Politik des Ästhetischen. Berlin: Vorwerk 8, 2008.
- Kardish, Laurence: An Introduction. In: Ders.: Aernout Mik. New York: Museum of Modern Art, 2009, S. 13-28.
- Kember, Sarah und Zylinska, Joanna: Life after new media : mediation as a vital process. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2012.
- Klee, Steve: Aernout Mik: ‚Shifting Shifting‘ at Camden Arts Centre. In: Afterall, online <http://www.afterall.org/online/aernout.mik.shifting>.
- Kotz, Liz: Bringing the War Home. In: Milena Hoegsberg und Melanie O'Brian: Omer 5,000 Feet is the Best. Oslo: Sternberg Press, 2012, S. 49-63.
- Kracauer, Siegfried: Das Ornament der Masse. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.
- : Theorie des Films. Die Errettung der äußerlichen Wirklichkeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.
- Krauss, Rosalind E und Broodthaers, Marcel: A voyage on the North Sea: Broodthaers, das Postmediale. Berlin/Zürich: Diaphanes, 2008.
- Latour, Bruno: Die Macht der Assoziation. In: ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie, hg. v. Andréa Belliger/David Krieger, Bielefeld (2006), S. 195-212.
- : Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007.
- : Network Theory Networks, Societies, Spheres: Reflections of an Actor-network Theorist. In: International Journal of Communication 5 (2011), S. 796-810.
- Latour, Bruno und Hermant, Emilie: Paris ville invisible. La Découverte Paris, 1998
- Lefebvre, Henri: Rhythmanalysis: Space, time and everyday life. London/New York: Continuum, 2004.
- Lenoir, Timothy: Fashioning the Military Entertainment Complex. In: Correspondence: An International Review of Culture and Society 10 (2002), Winter/Spring, S. 14-16.
- Levin, Erica: Toward a Social cinema revisited. In: Millennium Film Journal (2013), 58, S. 30-36.

- Lima, Luiz: *Mimesis: Herausforderung an das Denken*. Berlin: Kadmos, 2012.
- Löffler, Petra: Im Raum Sein: Streuen - Erstrecken - Zerstreuen. Für eine Medienökologie des Relationsraums. In: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 5. Jg. (2014), H. 2, S. 209–223.
- Lütticken, Sven: *Viewing Copies: On the Mobility of Moving Images*. In: *Journal, e-flux* 08 09/2009.
- Magagnoli, Paolo: *Documents of Utopia: The Politics of Experimental Documentary (Nonfictions)*. Columbia Univers. Press, 2015.
- Manovich, Lev: *Black box: white cube*. Merve Verlag, 2005.
- : *The language of new media*. MIT press, 2001.
- Marchart, Oliver: *Das unmögliche Objekt. Eine postfundamentalistische Theorie der Gesellschaft*. Berlin: Suhrkamp, 2013.
- Marks, Laura U: *The skin of the film: Intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Durham/London: Duke University Press, 2000.
- : *Immersed in the Single Channel: Experimental Media from Theater to Gallery*. In: *Millennium Film Journal* (2012), 55, S. 14-23.
- Massumi, Brian: *Parables for the virtual: Movement, affect, sensation*. Duke University Press, 2002.
- : *Fear (the spectrum said)*. In: *positions: east asia cultures critique* 13 (2005), 1, S. 31-48.
- : *Semblance and Event*. Cambridge: The MIT Press, 2011.
- Lefebvre, Henri: *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*. In: *Capital & Class* (2005).
- Mbembe, Achille: *Necropolitics*. In: *Foucault in an Age of Terror*. Springer, 2008.
- Mik, Aernout, Coelewij, Leontine und Schmidt, Sabine Maria: *Ein Interview mit Aernout Mik*. In: Leontine Coelewij, Schmidt, Sabine Maria: *Aernout - Communitas*. Göttingen: Steidl, 2011.
- Mitchell, William John Thomas: *Cloning terror: The war of images, 9/11 to the present*. University of Chicago Press, 2011.
- Mitchell, WJ Thomas: *What do pictures want?: The lives and loves of images*. University of Chicago Press, 2005.
- Möntmann, Nina: *Die Visualität der Theorie vs. Die Theorie des Visuellenalität: eine Anthologie zur Funktion von Text und Bild in der zeitgenössischen Kultur*. Revolver, Archiv für Aktuelle Kunst, 2004.
- Möntmann, Nina (Hg.): *Schöne neue Arbeit : ein Reader zu Harun Farockis Film Ein Neues Produkt*. Köln: Walther König, 2014.
- Muhle, Maria: *Omer Fast: When Images Lie... About the Fictionality of Documents*. In: *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry* (2009), S. 36-44.
- : *Omer Fast: '5,000 Feet is the Best' Reenactment zwischen dokumentarischem und ästhetischem Regime*. In: *ZFM Zeitschrift für Medienwissenschaft* 11 (2014), 2, S. 91-101.
- Munster, Anna: *An aesthesia of networks: Conjunctive experience in art and technology*. MIT Press, 2013.
- Munster, Anna und Lovink, Gert: *Theses on distributed aesthetics. Or, what a network is not*. In: *The Fibreculture Journal* 7 (2005), S. 1-8.
- Nancy, Jean-Luc: *Die undarstellbare Gemeinschaft*. Ed. Schwarz, 1988.
- Nancy, Jean-Luc und Rand, Richard: *Corpus*. Fordham Univ Press, 2008.
- Nichols, Bill: *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.
- Osborne, Peter: *Distracted reception: time, art, and technology*. In: Jessica Morgan und Gregor Muir: *Time zones: Recent film and video*. London: 2004, S. S. 66-75.
- : *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*. London/New York: Verso, 2013.
- : *The distributed image=Das Verteilte Bild*. In: *Texte zur Kunst* 99 (2015), 9/15, S. 75-89.
- Pantenburg, Volker: *Film als Theorie: Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*. Bielefeld: transcript, 2006.
- : *Zur Vergangenheit des Kinos in der Gegenwart der Kunst: Harun Farockis Installationen*. In: Henry Keazor, Liptay, Fabienne und Marschall, Susanne: *Filmkunst: Studien an den Grenzen der Künste*

- und Medien. Marburg: Schüren, 2011, S. 39-56.
- : 1970s and Beyond: Experimental Cinema and Installation Art. In: Gertrud Koch, Volker Pantenburg und Simon Rothöhler: Screen Dynamics: Mapping the Borders of Cinema. Wien: Synema, 2012, S. 78-93.
- : Migrational Aesthetics. Zur Erfahrung in Kino und Museum. In: montage AV (2010), 19, S. 37-53.
- Parikka, Jussi: What is media archaeology? Malden: John Wiley & Sons, 2012.
- : Cultural techniques of cognitive capitalism: Metaprogramming and the labour of code. In: Cultural Studies Review 20 (2014), 1, S. 30-52.
- Parisi, Luciana: Contagious architecture: computation, aesthetics, and space. MIT Press, 2013
- Peters, Kathrin: Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Zur Aernout Mik Ausstellung «Communitas» im Museum Folkwang. In: Cargo 13 (2012), S. 36-39.
- Peters, Sibylle: Der Vortrag als Performance. Bielefeld: transcript Verlag, 2014.
- Rancière, Jacques: Geschichtsbilder: Kino, Kunst, Widerstand. Berlin: Merve, 2013.
- Rancière, Jacques und Muhle, Maria: Die Aufteilung des Sinnlichen: die Politik der Kunst und ihre Paradoxien. b_books Berlin, 2006.
- Rebentisch, Juliane: Ästhetik der Installation. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.
- : Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung. Junius, 2013.
- Rebhandl, Bert: „Totale Auflösung“, in: frieze d/e, 19 (Mai 2015) online unter: <http://www.frieze.com/article/no-resolution?language=de>.
- Reichenbach, Benedikt (Hg.): Harun Farocki Diagrams. Images from Ten Films, edited by Benedikt Reichenbach. Köln: König, Walther, 2014.
- Rieger, Stefan und Schneider, Manfred (Hg.): Selbstläufer / Leerläufer: Regelungen und ihr Imaginäres im 20. Jahrhundert (sequenzia). Berlin/Zürich: Diaphanes, 2012.
- Rodowick, David Norman: The virtual life of film. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2009.
- Rogoff, Irit: WE—Mutualities, Collectivities, Participations. In: I Promise It's Political (2002), S. 127-33.
- : Looking away: Participations in visual culture. In: Gavin Butt: After criticism: New responses to art and performance. Oxford: Blackwell, 2005, S. 117-134.
- Rouch, Jean: Ciné Ethnography. Minneapolis: U of Minnesota Press, 2003.
- Scheich, Elvira: Vermittelte Weiblichkeit: feministische Wissenschafts- und Gesellschaftstheorie. Hamburger Edition, 1996.
- Schmidgen, Henning: Bruno Latour zur Einführung. Junius, 2011.
- Schneider, Joseph: Donna Haraway: Live Theory (Live Theory (Paperback)). London/New York: Continuum, 2005.
- Schüttpelz, Erhard: Die medientechnische Überlegenheit des Westens. Zur Geschichte und Geographie der immutable mobiles Bruno Latours. In: Döring/Thielmann (2009) (2009), S. 67-110.
- Seibel, Sven: Zwischen Alltag und Krise: Szenen der Übertragung in den Installationen Aernout Miks. In: Kunsttexte, Künste, Medien, Ästhetik 4 (2012).
- Shaviro, Steven: Post cinematic affect. Rapley, UK: Zero Books, 2010.
- Silverman, Kaja: What is a Camera?, or: History in the Field of Vision. In: Discourse 15 (1993), 3, S. 3-56.
- Sohn-Rethel, Alfred: Ökonomie und Klassenstruktur des deutschen Faschismus: Aufzeichn. u. Analysen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.
- : Geistige und körperliche Arbeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.
- Sommer, Gudrun, Hediger, Vincenz und Fahle: Orte filmischen Wissens. Filmkultur und Filmvermittlung im Zeitalter digitaler Netzwerke. Marburg: Schüren. Marburg: Schüren, 2011.
- Stern, Daniel N: The Interpersonal World of the Infant. A View from Psychoanalysis and Developmental Psychology. New York. 1985.
- Steyerl, Hito: Spricht die Subalterne deutsch?: Migration und postkoloniale Kritik. 2003.

- : Die farbe der wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld. Wien: Turia+Kant, 2008.
- : The wretched of the screen. Berlin: Sternberg Press Berlin, 2012.
- Steyerl, Hito: Duty-Free Art. In: e-flux Journal 63 03/2015.
- : Proxy Politics: Signal and Noise. In: e-flux Journal 60 12/2014.
- : Too Much World: Is the Internet Dead. In: e-flux Journal 49 11/2013.
- : Dokumentarismus als Politik der Wahrheit. In: eipcp transversal.at 2003.
- : Können Zeugen sprechen? Zur Philosophie des Interviews. In: eipcp transversal.at 2008.
- Taussig, Michael: Mimesis and alterity: A particular history of the senses. New York: Psychology Press, 1993.
- Ten, Brink und Oppenheimer, Joram (Hg.): Killer images: documentary film, memory and the performance of violence. New York: Columbia University Press, 2012.
- Terranova, Tiziana: Network culture: Politics for the information age. Pluto Press, 2004.
- Thiele, Kathrin: Ende der Kritik? Kritisches Denken heute .In: Andrea Allerkamp: Gegen / Stand der Kritik. Zürich/Berlin: Diaphanes, 2015, S. 139-162.
- Thiele, Kathrin, Kaiser, Birgit, Diffracted Worlds - Diffractive Readings: Onto-Epistemologies and the Critical Humanities. Parallax, Nr. 72 (3/2014), S. 165-287.
- Tiedemann, Rolf (Hg.): Das Passagen-Werk. Bd. V1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991 (Benjamin, Walter Gesammelte Schriften).
- Turner, Victor: Betwixt and between: The liminal period in rites of passage. In: Ders.: The forest of symbols: Aspects of Ndembu Ritual. Ithaca/London: Cornell University Press, 1970, S. 93-111.
- : Vom Ritual zum Theater: der Ernst des menschlichen Spiels. Frankfurt am Main: Campus Verlag, 2009.
- Urbich, Jan: Darstellung bei Walter Benjamin: die "Erkenntniskritische Vorrede" im Kontext ästhetischer Darstellungstheorien der Moderne. Walter de Gruyter, 2012.
- Väliäho, Pasi: Biopolitical screens: Image, power, and the neoliberal brain. MIT Press, 2014.
- Van Eikels, Kai: Die Kunst des Kollektiven: Performance zwischen Theater, Politik und Sozio-Ökonomie. Paderborn: Fink, 2013.
- Van Gennep, Arnold: Übergangsriten. Frankfurt am Main: Campus Verlag, 2005.
- Verhoeff, Nanna: Mobile screens: The visual regime of navigation. Amsterdam University Press, 2012.
- Verwoert, Jan: Sehen, was sich zeigt - über die Arbeitsweise Harun Farockis. In: Yilmaz Dzwior: Harun Farocki Weiche Montagen / Soft Montages. Bregenz: König, 2011, S. 16-34.
- Vogl, Joseph: Regierung und Regelkreis. Historisches Vorspiel. In: Claus Pias: Cybernetics - Kybernetik. The Macy-Conferences 1946-1953. Essays & Documents. Essays & Dokumente. Zürich/Berlin: Diaphanes, 2004, S. 67-79.
- : Das Gespenst des Kapitals Zürich/Berlin: Diaphanes, 2010.
- Wasson, Haidee: The networked screen: Moving images, materiality, and the aesthetics of size. In: Fluid screens, expanded cinema (2007), S. 74-95.
- Weizman, Eyal: Introduction to the politics of verticality. In: Open Democracy 23 2002.
- Zaborowska, Magdalena: The Height of (Architectural) Seduction: Reading the "Changes" through Stalin's Palace in Warsaw, Poland. In: Journal of architectural education 54 (2001), 4, S. 205-217.
- Zerilli, Linda MG: Feminism and the Abyss of Freedom. University of Chicago Press, 2005.

Interviews / Artikel (Online-Quellen)

- „Bilder der Welt und Inschrift des Krieges“, Gespräch mit Harun Farocki online verfügbar unter:
<http://www.basisfilm.de/Filme/bilderderwelt/bilderderwelt02.html>.
- „Dispersion und Montage“ Ein Gespräch zwischen Harun Farocki, Georges Didi-Huberman und Ludger

- Schwarte im Schaulager Basel, 2008. In: Texte zur Kunst, Web Archiv.
- „Lieber im Ghetto als in der Reihenhaussiedlung“, Interview mit Harun Farocki, geführt von Nicolai Albrecht, Jens Börner und Markus Nechleba (2.1.2003 in Berlin), in: Revolver 8, online abrufbar unter: <http://www.filmzentrale.com/essays/farockirevolverinterview.htm> (gesichtet am 10.6.2015).
- „'Locker' Players“, Interview Kathryn Bigelow, geführt von Jeffrey M. Anderson, 15. Juni, 2009, online unter: <http://www.combustiblecelluloid.com/interviews/kathrynb.shtml>.
- „Minimale Variation Harun Farocki im Gespräch mit Georg Alexander“, Interview (27.7.1969), online abrufbar unter: <http://www.kunst-der-vermittlung.de/dossiers/bildforschung-farocki/farocki-und-georg-alexander/> (gesichtet am 10.6.2015), vgl. auch: Farocki, Harun Minimale Variation, Semantische Generalisierung. In: Film 7 (1969), 11 S. 10f.
- „Interview mit Jeffrey M. Anderson“, 15. Juni, 2009, online unter: <http://www.combustiblecelluloid.com/interviews/kathrynb.shtml>.
- „Interview Mit Aernout Mik“, geführt von Andrew Maerkle, online unter: http://www.art-it.asia/u/admin_ed_feature_e/g3eGAeolFRrVKTW9HData, gesichtet (29.02.2016).
- „Interview: Omer Fast“, Simblast, Noah: in: might be good (27.12.2012), online abrufbar: www.fluentcollab.org/mbg/index.php/interview/index/195/134.
- „Interview mit Leo Bersani“ in: REvista, Herbst 2005, online abrufbar unter: http://www.macba.cat/uploads/20051107/bersani_eng.pdf.
- Steyerl, Hito: „Explode Explosion Eye“, Vortrag im Rahmen von: Eine Einstellung zur Arbeit – Konferenz im Haus der Kulturen der Welt. Mit Farocki Denken 3 (27.02.2015), Videoaufzeichnung online abrufbar über die Mediathek des HKW, <https://www.hkw.de/de/app/mediathek/video/38798>.
- Steyerl, Hito: Kobanê Is Not Falling, online unter: <http://www.e-flux.com/announcements/kobane-is-not-falling/> (aufgerufen am 15.08.2015).
- Steyerl, Hito: Interview geführt von Klaas Dierks, 20.2.2015, online unter: <http://www.nachdemfilm.de/content/die-darstellung-von-geschichte-ist-immer-politisch> (gesichtet am 17.02.2016).
- „White Shadows: what is missing from images“, online abrufbar unter: https://www.youtube.com/channel/UCnZkkH4EbfsZ_D2wFkYv2KQ (24.10.2015).