

Christa Blümlinger

Vom Nutzen und Nachteil der Schleife für die Montage

2011

<https://doi.org/10.25969/mediarep/394>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Blümlinger, Christa: Vom Nutzen und Nachteil der Schleife für die Montage. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 20 (2011), Nr. 2, S. 149–160. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/394>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

https://www.montage-av.de/pdf/202_2011/202_2011_Christa-Bluemlinger_Vom_Nutzen_und_Nachteil_der_Schleife_fuer_die_Montage.pdf

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Vom Nutzen und Nachteil der Schleife für die Montage*

Christa Blümlinger

Man unterscheidet gemeinhin sogenannte Videoinstallationen (also Raumskulpturen in der Tradition des *Expanded Cinema* oder auch der *Minimal Art*, in welche elektronische oder digitale Bewegtbilder eingebunden sind) von Filmen oder Videos, die auf Monitoren oder in Form von einfachen Projektionen gezeigt werden. Insbesondere letztere fordern den Vergleich mit dem Kinodispositiv heraus, das sich nicht nur räumlich, sondern auch zeitlich wesentlich vom Ausstellungsdispositiv dadurch unterscheidet, dass es feste Beginnzeiten vorsieht. Außerdem sehen die Kinogänger selten zweimal hintereinander denselben Film. Doch schon das Kino selbst stellt bekanntlich von den Aufführungspraktiken der Frühzeit bis zum Ohne-Pause-Kino der 1960er Jahre immer wieder entsprechende Formen der Rezeption bereit: etwa einen Film von der Mitte her anzuschauen und den Anfang nach dem Ende zu sehen.

Die Medienkunst hat sich immer wieder mit der Spezifik zeitbasierter Medien auseinandergesetzt, indem sie etwa die Echtzeit mittels Closed-Circuit-Installationen untersuchte oder die Logik von Handlungsabläufen und Signalen durch spezifische Schleifen *ad absurdum* führte. Jack Goldstein etwa lässt als entkoppeltes Symbol einer längst vergangenen Goldenen Ära der Hollywood-Studios in *METRO GOLDWYN MAYER* (USA 1975) in einem 16mm-Loop den mit Farbeffekten versehenen MGM-Löwen unendlich lang brüllen. Es ist dies ein Beispiel für eine

* Dieser Beitrag ist die erweiterte Fassung eines Textes, der zunächst auf Englisch und Französisch erschienen ist: Christa Blümlinger (2009) *De l'utilité et des inconvénients de la boucle pour le montage/On the Uses and Disadvantages of the Loop for the Montage*. In: *HF/RG: Harun Farocki/Rodney Graham*. Hg. v. Chantal Pontbriand. Paris: Jeu de Paume/Black Jack Editions, S. 77–87.

Reihe von Gesten, mit denen die zeitgenössische Kunst auf die Codes des Erzählkinos via Wiederholungsschleife Bezug nimmt.

Der Loop, das soll vorausgeschickt werden, ist jedenfalls keine Erfindung der Videokunst, auch wenn deren technische Grundlage die reflexive Arbeit mit Wiederholungsschleifen nahelegt. Vielmehr ist er als Ausführungsmodus bereits präkinematographischen Apparaten, so etwa der Wundertrommel, eigen. Das Kino hat in seiner frühen Zeit der Attraktionen schon den epistemologischen Effekt des Filmloops als Zeitmaschine (vgl. Doane 2002) oder auch als «narrativer Motor» erkannt (Manovich 2001, 314–322).

Im Folgenden soll jedoch weder eine historische Rekonstruktion der Geschichte von Endlosschleifen im Film und in der Medienkunst nachgezeichnet noch eine Taxonomie zirkulärer Strukturen entwickelt werden, wie sie auch innerhalb von Filmen vorkommen, etwa bei Jean Epstein und Dziga Vertov oder schon bei Lumière. Vielmehr soll der Versuch unternommen werden, beispielhaft die Differenz aufzuzeigen, die sich in der Erfahrung einer Schleife oder der Struktur einer Wiederholung einerseits auf Seiten der Konzeptkunst (Rodney Graham) und andererseits auf Seiten einer vom Film her gedachten Medienkunst (Harun Farocki) niederschlägt, und zwar ausgehend von der Ausstellung *HF|RG*, die 2009 in der Pariser Galerie Nationale du Jeu de Paume stattgefunden hat. Sowohl Graham als auch Farocki arbeiten mit Videoprojektionen, die innerhalb von Installationen oder Projektionsdispositiven als Endlosschleifen laufen. Die ästhetische Form und die Erfahrung der gesehenen *Filme* ist aber, so wird angenommen, jeweils eine gänzlich andere. Im Weiteren soll der ästhetische Effekt der Schleife in Zusammenhang mit unterschiedlichen Formen von Montage und als spezifischer Erfahrungsmodus diskutiert werden.

1.

Jean-Luc Godards berühmtes Diktum: «Wenn Inszenieren ein Blick ist, dann ist Schneiden ein Herzschlag» (Godard 2011 [1956]),¹ gilt für die Position eines Autors, der den Film in Personalunion schreibt, dreht und schneidet, ja sogar produziert. Den entsprechenden Begriff vom Filmkünstler als Demiurgen wertet Serge Daney Jahrzehnte später als romantisch und angesichts des sich verflüchtigenden Kinopublikums auch als Pyrrhussieg (Daney 1984, 7). Harun Farocki, der sich als cinephiler

¹ Es heißt im Original: «Si mettre en scène est un regard, monter est un battement de cœur».

Nachfahre Godards ein ganzes Buch lang über dessen Werk geäußert hat (Silverman/Farocki 1998), hält als sich selbst produzierender Filmemacher und Künstler bis heute an dessen *Auteur*-Programm fest. Dabei ist er sich der Krise des Kinos sehr wohl bewusst, einer Krise, die ihn letztlich in den Kunstraum getrieben hat. Dort gibt es noch Experimentierfelder, anders als bei Filmförderung und Fernsehen, wo sie nicht mehr hinreichend finanziert werden. Mit dem historischen Bewusstsein eines aus dem kritisch-materialistischen Geist der 1960er Jahre geborenen Filmmemachers schreibt Farocki über die Kunstwelt von heute, in der die Künstler für das Zeigen ihrer Werke nicht bezahlt werden: «Kuratoren als Produzenten sind Auteur-Produzenten» (Farocki 2007, 24).

Der Dispositivwechsel vom Kino in den Kunstraum bringt neben der ökonomischen auch eine ästhetische Herausforderung mit sich. Beide Ebenen stehen bei Farocki miteinander in Verbindung. Doch wäre es zu kurz gegriffen, etwa die Arbeit mit Archivmaterial als Einsparung von Dreharbeiten oder als Abspaltung des *Herzschlags* vom *Blick* zu betrachten. Videos und Installationen wie *AUGE/MASCHINE 1–3* (D 2000–2003), *GEGEN-MUSIK/CONTRE-CHANT* (D/F 2004) oder *AUFSTELLUNG* (D 2005) entspringen aufwändigen Materialrecherchen und rücken die Frage der Blickanordnung ins Zentrum. Es geht bei Farocki auch nicht nur darum, einen Film einfach statt im Kino im Kunstraum zu zeigen. Vielmehr radikalisiert der Akt des Ausstellens bestimmte formale Prinzipien, insbesondere jene der Abfolge der Bilder.

Die für seine Filme so entscheidende Frage der Montage wird in den Installationen ins Performative gewandt und als virtueller Entstehungsprozess vorgeführt: Es gilt, aus jeweils zwei oder mehr Bildern eine sinnvolle Reihe zu bilden. «Man kann dies so auffassen, als ob hier ein Bild das andere kommentiert», sagt des Künstlers Off-Stimme in seiner ersten Installation *SCHNITTSTELLE* (D/F 1995). Das performative Programm beinhaltet diese Doppelprojektion emblematisch schon im Titel. Wie bei Godard zeigt sich hier die Montage als zentrale Erfindung und kraftvollste Qualität des Films. Als «Manifestation der sinnhaltigen Zusammenhanglosigkeit», wie sie Hanns Zischler (2002, 9) in seinem Vorwort zu Farockis und Silvermans Godard-Buch fasst, gerät sie zum Prinzip auch von Farockis filmischem und installativem Werk.

Um in seinem großen Essayfilm *BILDER DER WELT UND INSCRIFT DES KRIEGES* (BRD 1988) verschiedene technikgeschichtliche, kulturelle und kriegshistorische Motivstränge durch komplexe Wiederholungen miteinander zu assoziieren, wandte Farocki ein mathematisch inspiriertes Montagemodell an. Dazu bemerkt er in seinem Selbstporträt *SCHNITTSTELLE*: «Als ich diesen Film montierte, legte ich ein

einfaches Programm zugrunde, nach dem die Einstellungen kombiniert und rekombiniert wurden.» Das Prinzip der Permutation ist, so Farocki, Kompositionsregeln der Musik oder Rotoren von Spielautomaten nachempfunden. In *BILDER DER WELT* wird es metaphorisch durch die Bildproduktion eines Computerprogramms dargestellt, das mithilfe von Algorithmen aus verschiedenen Gesichtsteilen Phantomporträts für polizeiliche Erkennungsdienste zusammensetzt. Das dreigeteilte Gesicht ist hier zunächst thematischer Angelpunkt einer weit angelegten Reflexion über fotografische Dispositive des Vermessens, sodann Sinnbild für eine Montage, die auf Wiederholung und Variation fußt, und schließlich auch Verweis auf die Fähigkeit der bildlichen Komposition, über den *Blick* den *Herzschlag* zu stützen. Die Zusammensetzung eines Phantombilds steht nämlich in einer Reihe ähnlicher Gesten, die sich auf das Abdecken oder Hervorheben eines Gesichts beziehen (das professionelle Schminken einer Frau, die Reklage eines kolonialen Porträtfotos durch die Hand des Filmemachers, später Details einer NS-Aufnahme von Menschen, die an der Rampe von Auschwitz ankommen). Diese im weitesten Sinne ikonologisch und diskursanalytisch verführende Bildreihe entsteht aus der Permutation von Motiven aus den Bereichen Kunst, Bauwesen, Kriminalistik oder mediengestützte Kriegsführung. Neue Zusammenhänge bilden sich auf einer übergeordneten Stufe, auf der die Bedeutungen metaphorisch expandiert werden.

Im Hinblick auf die große Heterogenität und Unabhängigkeit einzelner Einstellungen, aber auch im spezifischen Einsatz visuell markanter Bilder steht diese Methode in der Tradition der «Attraktionsmontage» von Sergej Eisenstein. Dort werden «nicht Einstellungen, sondern Assoziationsketten miteinander gekoppelt» (Eisenstein 1988, 19). Nicht auf die Bedeutung einer einzelnen Einstellung, sondern auf deren Kontext und Bedeutungswandel im Verlauf des Films oder der Videoschleife kommt es an. Das Werden des Films, auch das war schon Eisensteins Vorstellung, wird durch die Montage nachvollziehbar. Die Zusammenhänge stellen sich nicht unmerklich her, weil das Verfertigen neuer Konstellationen sichtbar gemacht wird.

Das Prinzip der Wiederholung und Variation kommt in einfacher Form in Farockis Video *AUFSTELLUNG* erneut zur Anwendung, das formal sehr reduziert nur mit unbewegten Bildern, nämlich Grafiken und Piktogrammen aus Schulbüchern und Informationsblättern zum Thema *Migration* arbeitet. Farocki nennt dieses Video «Stummfilm»: Umso wesentlicher ist hier die Lektüre nicht nur von herausvergrößerten Bildteilen, sondern auch von Schriftdetails. Die schematischen Dar-

stellungen von Migrationshintergrund, Religion und Geschlecht werden dabei als grafische Mythologeme augenfällig; ebenso treten durch Farockis Reihung und Häufung die ideologische Einschreibung und der binäre Code der entsprechenden Sprachregelung zutage. Ohne verbalen Kommentar gelingt es allein durch die Montage, eine Zeichen- und Diskursanalyse zur pädagogischen Darstellung des Fremden, des *Ausländers* in Deutschland anzufertigen, deren historischer Horizont der Vertrag von Versailles und die Propaganda des NS-Regimes sind.

2.

Rechnerisches Kalkül und Wiederholungsstrukturen finden sich auch in einer Reihe konzeptueller Arbeiten von Rodney Graham. Doch bei Graham steht die Notation nicht (wie bei Farocki) metaphorisch für den Bau eines Werks, sondern wird zu seiner tatsächlichen Grundlage. Beispielhaft dafür ist etwa die auf die ersten Takte von Wagners *Parsifal* bezogene Permutation von Orchesterstimmen in Form versetzter Reprisen, in Grahams *PARSIFAL* (1882 – 38.969.364.735) (1990), *FULL SCORE* (2000) oder auch die typografisch ausgeklügelte Textschleife aus Büchners *Lenz* (in Grahams gleichnamiger Installation). Hier werden die Künste Musik und Literatur als allografisch im Sinne von Nelson Goodman², also notationsgebunden ausgewiesen: Sie konstituieren sich in der bildnerischen Transposition von Graham allein über ihre Strukturmerkmale. Grahams Werk realisiert sich seinerseits – wie die beiden Ausgangsschriften – erst im performativen Akt seiner Betrachtung oder Lektüre, allerdings nicht als Aufführung der notierten Musik oder des gedruckten Textes, sondern als Nachvollzug der konzeptionellen Dimension der Installation bzw. Bearbeitung. Deren Rezeption – so sich der Betrachter ernsthaft mit der Installation auseinandersetzt und genügend Zeit aufwendet, sie zu studieren – gestaltet sich derart komplex, dass es ausführlicher Erläuterungen und Kommentare (zur Aufführungsgeschichte von *Parsifal* oder zur Lektüererfahrung von *Lenz*) bedarf, um die tiefere Logik der jeweiligen Notation nachvollziehen zu können. Meist veröffentlicht der Künstler diese Kommentare andernorts, etwa in Katalogen oder Beiheften.

Graham geht es hier also nicht bloß um das Sichtbarmachen allografischer Kunstwerke als auf Basis einer Notation wiederholbare, in der Phase ihrer Aufführung jeweils aktualisierte ästhetische Kon-

² Zur sehr komplexen Unterscheidung zwischen allografischen, auf Notation beruhenden und autografischen, auf Einmaligkeit beruhenden Künsten vgl. Goodman (1997).

strukture. Er insistiert auf die Buchstabierbarkeit dieser Werke, um die eigentliche Dimension seiner Intervention zu theatralisieren, die in der Konzeption einer virtuellen Aufführung, einer Variation, Lektüre oder Interpretation des Ausgangswerks liegt. Die Arbeiten über Wagner und Büchner haben strukturell eines gemeinsam: Sie produzieren keine linearen Formen, sondern Endlosschleifen. Im Falle der Erzählung *Lenz* beruhen diese Schleifen auf der grammatischen Iterabilität von Wörtern («den Wald herauf»/«through the forests»); im Falle der Oper *Parsifal* auf dem Einsatz von musikalischen Wiederholungszeichen und auf der möglichen Aufführungsvorschrift «All Parts Repeat Until Orchestra is Synchronised at Bar 1» (was nach Grahams Permutationsformel eine Spieldauer von fast 39 Milliarden Jahren ergibt). Die Installation *READING MACHINE FOR LENZ* (1993) sieht ein entsprechendes Lesedispositiv vor, das die von Graham konzipierte Schleife innerhalb der ersten Seiten der Erzählung als performatives Programm festlegt: Die erste Seite steht fest, während die folgenden durch Rotation einer Doppelseite variiert und endlos wiederholt werden können.

Der Bezug auf Notation gestaltet sich anders, wenn Graham Film einsetzt, eine Kunst, die weniger eindeutig den Goodmanschen Kriterien folgt und als entweder autografisch oder allografisch einzuordnen ist. Denn Film beruht in seiner klassischen Form sowohl auf der Einmaligkeit einer vorfilmischen Wirklichkeit (den Dreharbeiten) als auch auf seiner technischen Reproduzierbarkeit (der Vorführung). In der 35mm-Installation *VEXATION ISLAND* (1997), einem 8-minütigen Film, der als Endlosschleife projiziert wird, sind wie in Grahams Objektinstallationen Wiederholbarkeit und Zirkularität Strukturmerkmale. Technicolor und Cinemascope unterstreichen die mediale Selbstreferentialität des Pastiches, eine im Stil des Piratenfilms gehaltene einfache Erzählung. Die für den klassischen Film konstitutiven Prinzipien «formaler Wechsel» und «narrative Geschlossenheit» werden hier kurzgeschlossen: Allein die Variation der Einstellungsgrößen erlaubt es, einen einsamen Helden auf einer Südseeinsel in ein ewig wiederkehrendes Spiel zwischen Erwachen und Ohnmacht zu verfangen. Ähnlich verfährt Graham in der kurzen Endlosschleife *HOW I BECAME A RAMBLIN' MAN* (1999), in der er selbst wie in *VEXATION ISLAND* die Figur des männlichen Helden spielt, diesmal im Genre des Western. Die Form des klassischen Films wird durch die verdichtende Übertreibung der figurativen und narrativen Spiegelstruktur (ein Cowboy reitet herbei, singt ein Lied und zieht wieder ab) *ad absurdum* geführt.

In beiden Fällen geht es weniger um das von Godard angesprochene Verhältnis von *Mise en scène* und *Montage* als um den Nachweis

der Iterabilität filmischer Codes. Dass Graham auch in seinen installativen Arbeiten mit Film das Prinzip der Schleife beibehält, ist nur konsequent: Er stellt damit die Wiederholbarkeit auch des Akts der filmischen Aufführung aus. Wie die klassische Musik auf Notation und die Literatur auf Schrift beruht, so hat auch der projizierte Film seine materielle und mediale Speicherbasis, den Filmstreifen. Genau deshalb steht der Projektionsapparat bei Graham häufig im Zentrum der Installation. Die narrative Schleife ist hier nur mehr Beiwerk, entleerte Zeichenhülle. Damit stellt sich wie bei Farocki die Frage der Signatur, doch nicht vom Autorenfilm her gedacht, sondern von der Konzeptkunst. Die Negation der singulären Autorschaft, verkörpert im Akt der dezidierten Aneignung, wurde bekanntlich von Marcel Duchamp (1957) durch Einbeziehen der Aktivität des Betrachters in den kreativen Schaffensprozess programmatisch vorgegeben. Bei Graham zielt das kurze, in einem unendlichen Regress verfangene Narrativ des Pastiches schließlich auf das Bewusstsein um das Begehren des Ausstellungsbesuchers nach ewiger Wiederkehr ab.

3.

Die Montageschleifen beziehen sich bei Farocki ebenfalls auf die technischen Dispositive der Ausgangsbilder, zum Beispiel Computer, Simulatoren, Überwachungskameras. Paradoxerweise sagen allerdings die von ihm verarbeiteten funktionalen Kontrollbilder aus der polizeilichen, militärischen und zivilen Welt (in ICH GLAUBTE, GEFANGENE ZU SEHEN/I THOUGHT I WAS SEEING CONVICTS, D 2000, in AUGE/MASCHINE 1–3 oder auch in DEEP PLAY, 2007) mehr über die Wirklichkeit aus als Grahams postmoderne, selbstreferentielle 35-mm-Inszenierungen. Welthaltigkeit entsteht bei Farocki nämlich nicht als Effekt von Authentizität, sondern aus der Logik der Montage. Sie beruht auf dem Zwischenraum, den er zwischen den Bildern, aber auch zwischen Schrift und Bild entstehen lässt, um eine kulturhistorische Bewegung aufzuzeigen. Sein metahistorischer Ansatz liest der Sprache technischer Bilder die zunehmende Ersetzung menschlicher Sinnesorgane und die Auflösung der industriellen Einheit Mensch-Maschine ab.

Eher als Eisenstein, dessen theoretisches Hauptaugenmerk auf der *Naht* zwischen benachbarten Einstellungen liegt, ist bei Farocki letztlich der von Artavazd Peleschjan stammende Begriff der *Distanzmontage* am Platz. Der armenische Filmemacher definiert diese über das Prinzip von Reimen und Reprise, die in größerem Maßstab erfolgen. Eine solche Montage wird demnach von sogenannten «Leitein-

stellungen» rhythmisiert (Peleschjan 1999), wobei es nicht darum geht, etwas Heterogenes zusammenzuflicken, sondern im Gegenteil um das «Auftrennen» der Einstellungen. In Farockis *AUGE/MASCHINE* haben die immer wiederkehrenden *Subjektiven* von Raketenköpfen aus dem Ersten Golfkrieg eine solche Leitfunktion. Sie werden durch andere, ebenfalls wiederkehrende Einstellungen historisch perspektiviert, wie etwa das Bild eines Fließbandarbeiters aus einem deutschen Propagandafilm über die Waffenindustrie.

Wenn Farocki sich als cinephiler Filmmacher oder Künstler der Filmgeschichte widmet, dann gilt sein Interesse oftmals historisch herausgebildeten Pathosformeln, die im Film als prägnante Augenblicke erscheinen. In *ARBEITER VERLASSEN DIE FABRIK* (D 1995) ist es die Ausdruckskraft der Statisten in Streikfilmen; in *DER AUSDRUCK DER HÄNDE* (D 1997) der Einsatz des Taktiles und der Großaufnahme bei Fuller oder Bresson. Farockis Idee eines «Wörterbuchs der filmischen Ausdrücke» (Farocki 2001) zielt auf die Vergegenwärtigung der Geste im bewegten Bild, aber auch auf die Funktion von *Schlagbildern* (weniger im Sinne von Aby Warburg als von Vilém Flusser³). Die installative Version von Farockis vergleichender Methode – etwa *ARBEITER VERLASSEN DIE FABRIK* statt als linearen Film auf einer Reihe von Monitoren über weitaus kürzere Loops zu zeigen – ist somit die Fortsetzung filmisch-analytischer Montage mit anderen Mitteln.

Nicht zufällig verwendet Farocki in seinen Installationen zunehmend Zwischentitel statt Off-Kommentare: Es geht um die Radikalisierung der Montage, ihre weitgehende Autonomie gegenüber dem Ton wie zur Zeit des Stummfilms. Die verdichteten Texte funktionieren strukturell ähnlich wie die Bilder, nämlich über Leitbegriffe. Manchmal sind den Installationen auch Hommagen an alte Meister der Filmmontage eingeschrieben: Farockis symphonische Doppelprojektion *CONTRE-CHANT* ist nicht nur eine Arbeit über die technischen Bilder einer postindustriellen Großstadt, sondern auch eine Variation über Dziga Vertov. *ÜBER DIE BAUWEISE DES FILMS BEI GRIFFITH* (D 2006) widmet sich, ausgehend von einem frühen Biograph-Film, ganz direkt dem Prinzip der filmischen Raumkonstruktion. An der klassischen Figur der Tür verdeutlicht Farocki ein Montageprinzip, das man mit Gilles Deleuze den *rationalen Schnitt* nenne könnte. Die Tür fungiert im Ausgangsfilm als Element sowohl der Verbindung als auch der Trennung von Einstel-

3 *SCHLAGWORTE-SCHLAGBILDER. EIN GESPRÄCH MIT VILÉM FLUSSER* (BRD 1986) lautet der Titel eines sehr erhellenden Porträts, das Farocki dem in Frankreich viel zu wenig bekannten Theoretiker technischer Bilder 1986 gewidmet hat.

lungen. Immer wieder geht es in Farockis visuellen Analysen um solch ambivalente Beziehungen zwischen den Elementen, auch zwischen Wort und Bild. Die schwarze Leere zwischen den Bildern und Worten ist deshalb in seinen Doppelprojektionen wesentlich. Erst im Hiatus entfaltet sich der «Tumel der Verräumlichung» (Maurice Blanchot): Deleuze nennt solche disjunktiven Beziehungen zwischen den Bildern, aber auch zwischen Ton und Bild, mit Blick auf Godard und in Anlehnung an die mathematische Unterscheidung zwischen rationalen und irrationalen Zahlen den «irrationalen Schnitt» (Deleuze 1991, 235). Der daraus entstehende Zwischenraum ist mit all seinen Uneindeutigkeiten in Farockis prozessualen Video-Montagen bereits dem Ausstellungsdispositiv, nämlich der Doppelprojektion, eingeschrieben.

4.

Liest man Grahams Werk weiter mit Goodman, ausgehend von der pragmatischen Unterscheidung zwischen einmaligen, autografischen Künsten (wie Malerei) und zweiphasigen, allografischen Künsten (wie Literatur und Musik), so stellt sich auch hier immer wieder die Frage nach dem Verhältnis von Bild und Schrift. Gerade Grahams Film-Installationen, in denen Synchronizität oder Schriftlichkeit eine wesentliche Rolle spielen, arbeiten dieses Verhältnis als ein paradoxes heraus. LOUDHAILER (2003), eine Doppelprojektion, in der die beiden räumlich aneinander grenzenden Aufnahmen, aber auch Bild und Ton asynchron laufen, führt einen Sprechakt ins Absurde. «Schlauchboot aussetzen!» («Send out a dinghy!»), ruft Rodney Graham wiederholt in der Uniform eines kanadischen *Mountie* vom Schwimmsteg eines Wasserflugzeugs, das langsam auf einem winterlichen Bergsee schaukelt, in Richtung Kamera. Der Spalt im Split Screen wird umso deutlicher sichtbar, als die beiden Aufnahmen von einer kanadischen Seelandschaft zwar räumlich ein kontinuierliches Panorama bilden, aber zeitlich leicht versetzt sind. Bild und Ton laufen weder in derselben Maschine noch im gleichen Rhythmus. Mit der Vervielfältigung der Kombinationsmöglichkeiten zwischen den einzelnen Spuren und über die gleichzeitige Anwendung einer Endlosschleife wird die Montage als sinnstiftendes Ordnungsprinzip abgeschafft. Graham insistiert darüber hinaus auf die Differenz zwischen technischer Aufnahme und Wiedergabe. Der *Mountie* ruft in ein Megaphon, dessen Ton nun abgekoppelt von seiner ursprünglichen Quelle reproduziert wird. Diese Installation macht deutlich, dass Film wie das Grammophon ein Speichermedium ist. Medienarchäologisch betrachtet stellt sie den episte-

mologischen Bruch dar, der nach Friedrich Kittler mit dem Wechsel vom Symbolischen (dem geschriebenen Text, der Partitur) zum Realen (dem analogen Abdruck der Welt, vermittelt über ein technisches Aufschreibesystem) vollzogen wurde (Kittler 1986, 352).

Die im 19. Jahrhundert entwickelten Speichertechniken für Akustik, Optik und Schrift entsprechen nach Kittler den besagten Medien Grammophon und Film, aber auch dem «Mensch-Maschinesystem Typewriter». Mit der Feminisierung des Schreibprozesses wird, so Kittlers These, «das Weib zum Schreibzeug» (ibid., 299). Es ist daher kein Zufall, wenn in Grahams Installation RHEINMETALL/VICTORIA 8 (2003) zwei Maschinen – ein realer, speziell adaptierter, laut ratternder 35-mm-Projektor vom Typ *Victoria 8* und eine imaginäre Schreibmaschine auf Leinwand – so ausgestellt werden, dass sie als erotisierte Apparate zur Erzeugung von Bewegung und Schrift figurieren wie zwei miteinander kommunizierende Junggesellenmaschinen. Die zehnmittige Filmschleife ist von ihrem narrativen und von ihrem deskriptiven Gehalt her einfach organisiert: Eine jahrzehntealte, mechanische Schreibmaschine vom Typ *Rheinmetall* wird als glänzendes, wie neu erscheinendes Objekt im Detail präsentiert, langsam mit weißen Flocken berieselt, schließlich von Neuem in ihrer ursprünglichen Pracht enthüllt. Grahams melancholische Konfrontation zweier überkommener Geräte beleuchtet durch den unendlichen Regress ihrer narrativen Konstruktion eine mediale Entwicklung, die auf den Ersatz von Auge und Ohr hinausläuft. Als Schaltpult nimmt die Schreibmaschine, so Kittler, den Computer und das Prinzip Speichern/Übertragen/Verarbeiten vorweg. Die Digitalisierung bringt schließlich die unendliche Datenzirkulation mit sich: «Statt Techniken an Leute anzuschließen, läuft das absolute Wissen als Endlosschleife» (ibid., 8). Wenn also Graham unermüdlich in vielen Variationen die unbegrenzte Fortsetzung von Ursachen darstellt, die selbst wiederum Wirkungen sind, dann steht an seinem archäologischen Horizont das digitale Zeitalter.

5.

Dient die Struktur der Schleife dem einen Künstler zum Sichtbarmachen des Schnitts, so führt sie beim anderen zu dessen Nivellierung. Während Harun Farocki in Mehrfachprojektionen die Montage virtualisiert, um auf das Kino als den anderen Schauplatz seiner Kunst zu verweisen, schließt Rodney Graham seine Filme zu Junggesellenmaschinen kurz, um den Kunstraum als Ort der Ideen und der Entgrenzung der Künste zu feiern. Dieser geradezu gegensätzliche Impuls

überträgt sich auf die ästhetische Erfahrung der jeweiligen Installation: Ist es bei Graham beinahe irrelevant, zu welchem Zeitpunkt der Betrachter in die Schleife eintritt, da es genau auf die Wiederholbarkeit der Zeichen und narrativen Elemente ankommt, so verlangen die meisten Projektionen Farockis dem Besucher letztlich die Berücksichtigung einer Sequenzialität ab, die aus der Logik einer klassischen Filmerfahrung gespeist ist. Auch wenn die Beginnzeiten nicht markiert sind, orientiert sich der Zuschauer bei Farocki an Titeln und Nachspannen, die er bei Graham gar nicht suchen wird, weil hier auch die Narration dem Prinzip der Zirkularität folgt. Während bei Farocki die Idee einer am Kino orientierten Vorstellung aufscheint, setzt Graham auf die Aura des (als obsolet ausgestellten) Objekts und des Konzepts (mithin auf die Kultur des Kunstinteressierten). Für Grahams Schleife wie für so manchen Film im Kunstraum gilt heute, was Theodor W. Adorno über die Historizität und Kontextabhängigkeit der Montage in der Bildenden Kunst Anfang der 50er Jahre bemerkte:

Nachdem dieser [der ästhetische Schock] sich abgestumpft hat, wird das Montierte abermals zum bloßen indifferenten Stoff; das Verfahren reicht nicht mehr hin, durch Zündung Kommunikation zwischen Ästhetischem und Außerästhetischem zu bewirken, das Interesse wird neutralisiert zu einem kulturhistorischen (Adorno 1972, 234).

Es scheint nur konsequent, dass Graham seine Filme in die modernistische Tradition selbstreferentieller Werke einschreibt, während Farocki das berühmte Brechtsche Diktum über die Fotografie, nämlich «dass weniger denn je eine einfache Wiedergabe der Realität etwas über die Realität aussagt» (Brecht 1992, 469), auf die Bilder der heutigen Zeit zu wenden scheint, um zumindest auf die Möglichkeit der Kommunikation zwischen Ästhetischem und Außerästhetischem hinzuweisen. Die ästhetische Erfahrung eines Films ist somit der Singularität eines Werks in ebenso hohem Maße geschuldet wie der Spezifik eines technischen oder architektonischen Dispositivs oder auch dem kulturellen Kontext seiner Aufführung.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1972) *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Blanchot, Maurice (1969) *L'entretien infini*. Paris: Gallimard.
- Brecht, Bertolt (1992) Der Dreigroschenprozess. Ein soziologisches Experiment [1930]. In: Ders.: *Werke, Bd. XXI*. Hg. v. W. Hecht. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 448–469.
- Daney, Serge (1984) Après tout. In: *La politique des Auteurs*. Hg. v. Autorenkollektiv. Paris: Cahiers du Cinéma, S. 5–10.
- Deleuze, Gilles (1991) *Das Zeit-Bild. Kino 2* [frz. 1985]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Doane, Mary Ann (2002) *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Duchamp, Marcel (1957) The Creative Act. In: *Art News*, 4, S. 28f.
- Eisenstein, Sergej (1988) Montage der Filmattraktionen. In: Ders.: *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*. Hg. v. Oksana Bulgakowa. Leipzig: Reclam/Köln: Röderberg, S. 17–45.
- Farocki, Harun (2001) *Bilderschatz. 3rd International Flusser Lecture*. Hg. v. Vilém Flusser Archiv. Köln: Kunsthochschule für Medien/Verlag der Buchhandlung Walther König.
- Farocki, Harun (2007) Histoire d'une installation (sur la Coupe du monde de football). In: *Trafic*, 64, S. 18–47. [Dt.: Kaum noch ein Handwerk. In: *New Film Kritik*; <http://newfilmkritik.de>, erstellt am 16.12.2007 (letzter Zugriff 13.5.2010).]
- Godard, Jean-Luc (2011) Schnitt, meine schöne Sorge [frz. 1956]. In: *Montage AV* 20,1, S. 13ff.
- Goodman, Nelson (1997) *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie* [amerik. 1969]. Übers. v. Bernd Philippi. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Kittler, Friedrich (1986) *Grammophon, Film, Typewriter*. Berlin: Brinkmann & Bose.
- Manovich, Lev (2001) The Loop as a Narrative Engine. In: Ders.: *The Language of New Media*. Cambridge, Mass.: MIT Press, S. 314–322.
- Peleschjan, Artavazd (1999) Distanzmontage oder die Theorie der Distanz. In: *Die subversive Kamera. Zur anderen Realität in mittel- und osteuropäischen Dokumentarfilmen*. Hg. v. Hans-Joachim Schlegel. Stuttgart: UVK Medien, S. 181–203.
- Silverman, Kaja/Farocki, Harun (1998) *Speaking about Godard*. New York: New York University Press.
- Zischler, Hanns (2002) Dialog mit einem Dritten. In: Kaja Silverman/Harun Farocki: *Von Godard Sprechen*. Berlin: Vorwerk 8, S. 6–11.