

Harun Farocki: Before Your Eyes – Vietnam

Commentary
Document
Material

A Result of Many-Poled Contiguities. Paratexts of *Before Your Eyes – Vietnam* (1980–1982): p.3

Leaflet *Before Your Eyes – Vietnam* [1982]: p.9

Minutes of the discussion on *Before Your Eyes – Vietnam* at the 6th Duisburg Film Week [1982]: p.18

Photos: p.20

Imprint: p.24

A Result of Many-Poled Contiguities

Paratexts of *Before Your Eyes – Vietnam*
(1980–1982)

The foyer of the Delphi, a legendary Berlin first-run theater near Zoo Station. It is—probably—the evening of February 21, 1982, during the 32nd Berlin International Film Festival. Harun Farocki and the actor Ronny Tanner have set up a few props: a table, a chair; two photographs, and a sheet of white paper lie on the table. The occasion is a performative advertising flash for Farocki's film *Before Your Eyes – Vietnam*, which will be shown for the first time on the following day in the same theater as a contribution to the 12th International Forum of New Cinema. A short sequence from the last third of the 114-minute film will be performed.

A camera team (probably one person each for camera and sound) documents the event. From the material a film of just under six minutes was produced, all traces of whose existence were lost until recently. The reel in question appeared early on in the examination of those parts of Harun Farocki's estate held since late 2015 by the Harun Farocki Institute (HaFI) in Berlin. In contrast to the black-and-white film to which the action refers, the find is of 16-millimeter Kodachrome reversal material.

The entirely unexpected return to visibility of this film, along with its attendant can, which had been labeled by Farocki "Ronny and Harun Act Up," triggered a series of considerations and resulting actions. Following preparatory work by Filipa César and Volker Pantenburg, film and sound, which existed separately, were digitalized—also

separately—on behalf of the HaFI by the Korn Manufaktur in Berlin. Inquiries as to who had been responsible for sound and image in February 1982 initially came to nothing. The fact that this wasn't material that could be ascribed to Farocki's work was beyond dispute but it was equally unquestionable that this was a find that could be associated with the nascent HaFI archive—as a cinematic paratext that arose from working processes that certainly include an advertising event and its filming at the Berlinale.¹

For the HaFI the authorless film reel "Ronny and Harun Act Up" was among other things an impulse to look again at *Before Your Eyes – Vietnam*. That complex and many-layered film about possible perspectives on the war in Vietnam, shot in sixty days between 1980 and 1982 in West Berlin, Lüchow-Dannenberg, and Khon Kaen (Thailand)—and edited over countless more—which, as Farocki acknowledges in his autobiographical fragment, "didn't include the crimes of North Vietnam and the Vietcong. The fact that the camps for political opponents didn't appear in it, and neither did the refugees, the Boat People, who mostly fled the communist regime in unseaworthy vessels,"² convinced critics such as Frieda Grafe or Hans Christoph Blumenberg, but certainly wasn't approved of everywhere at the time of the film's release. Farocki's large cast included the two well-known actors Bruno Ganz and Hanns Zischler. But their professional performances ensured an appreciable difference from the other players, such as the two leading figures of Anna (Anna Mandel) and Robert (Marcel Werner), who acted and talked like the "models" of Bresson or Straub/Huillet. This contrast between professional and amateur acting contributed to the distance

1 The HaFI archive is expressly concerned not with Farocki's work in the form of his finished films, installations, television programs, or radio pieces, for which other archives are responsible, but with everything in a sense left over from the research and conceptual phases, the production and postproduction, and the reception of these works. This means with a "surplus," whose registration and administration can't and shouldn't be understood automatically—and requires approaches and methods still to be developed.

2 Translated from Harun Farocki, *Zehn, zwanzig, dreißig, vierzig. Fragment einer Autobiografie*, ed. Marius Babias and Antje Ehmann. Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2017 (= *Harun Farocki. Schriften*, vol.1).

from the established forms and formats of (West German) film that Farocki sought—through the avoidance of visual clichés, through Spartan scenography and the dialectic montage of heterogeneous modes of narration and argumentation. The effort of theoretical reflection, as its portrayal in the film makes noticeable, was sometimes perceived as forced. The film was also accused not only of reflecting the imagery and rhetoric of the war in Vietnam, and brushing the formulas of a US-American mainstream cinema the wrong way, but also of participating in them. In the program booklet of the International Forum of New Cinema a certain Antonio Babington wrote, in an otherwise positive review: “The film is lurid in the clichés that it unobtrusively but hardly unnoticed makes use of.”³

³ Antonio Babington, “Vietnam-Krieg, gedreht in Berlin,” in *Programmblatt 13* [on *Before Your Eyes – Vietnam*], 12th International Forum of New Cinema, February 13–23, 1982, part of the 32nd Berlin International [online]: <<http://www.arsenal-berlin.de/berlinale-forum/archiv/katalogblaetter/action/open-download/download/et-was-wird-sichtbar.html>>, last accessed July 12, 2017. Nothing more can be found out about an author of this name; the text probably comes from Farocki’s professional periphery or was penned by him.

⁴ “ten years ago i made a film *inextinguishable fire*; today i want to make a remake of it. the film *inextinguishable fire* is about people of the technical intelligentsia who take part in the production of napalm, inventing and engineering. ...ten years ago there were worldwide protests against the war of the usa against vietnam. for this reason i started with people who take part in weapons production, inventing and engineering. then their weapon is used and they see it on television; they are shocked. ...this raised the question of the connection between production and destruction. does the corn production in the usa destroy the rice production in vietnam, is labor in the usa and europe aggressive, even where it isn’t belligerent? you make a remake when something has changed.” Harun Farocki, undated typescript, two pages, archive of Antje Ehmann/Harun Farocki GbR, Berlin.

⁵ Books, sometimes individual texts or poems, were a particular source of material and inspiration for Farocki, but he also literally filmed them and correspondingly activated them, turning them into actors. Some of them are named in the closing credits of *Before Your Eyes – Vietnam* (in the following with minor bibliographic corrections): Heiner Müller’s early poem “Bilder,” from 1955, in Heiner Müller, *Geschichten aus der Produktion 2. Stücke, Prosa, Gedichte, Protokolle*. Berlin: Rotbuch/Verlag der Autoren, 1974; Jon M. Van Dyke, *North Vietnam’s Strategy for Survival*. Palo Alto/CA: Pacific Books, 1972; Susan Sontag, *Reise nach Hanoi* [Trip to Hanoi], trans. Anne Uhde. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1969; Frances FitzGerald, *Fire in the Lake: The Vietnamese and the Americans in Vietnam*. Boston: Little, Brown and Company, 1972; Carl Schmitt, *Theorie des Partisanen. Zwischenbemerkung zum Begriff des Politischen*. Berlin: Duncker & Humblot, 1963. Other classics of military theory, such as Carl von Clausewitz’s *Vom Kriege* [On War] or Lin Biao’s *Es lebe der Sieg im Volkskrieg* [Long Live Victory in the People’s War] lie on a small table, ready to be read by the protagonists Anna and Robert. Others—*Befragung eines Vietcong Gefangenen* [The Interrogation of a Vietcong Prisoner], by Dr. Slote, *Soziometrie des vietnamesischen Dorfes* [The Sociometry of the Vietnamese Village], *Soziale Wandlung durch Kolonialismus* [Social Change through Colonialism], *Sekten – Minoritäten* [Sects – Minorities], or *Der Einfluss Chinas und der Konfuzianismus* [The Influence of China and Confucianism] are distributed across the floor of the apartment or are listed by Robert, but are more or less fictive titles. In his text “Dog from the Freeway,” Farocki provides further insight into his reading, and particularly recommends Georg W. Alsheimer’s *Vietnamesische Lehrjahre. Bericht eines Arztes aus Vietnam 1961–1967* [A Vietnamese Apprenticeship: Report by a Doctor from Vietnam 1961–67], with an additional report from 1972, 2nd improved edition, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972. See Harun Farocki, “Dog from the Freeway” [1982], in: *Harun Farocki. Working on the Sightlines*, ed. Thomas Elsaesser. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004, pp. 109–32.

According to a note from the time around 1979, Farocki had conceived his second full-length film—after *Between Two Wars*—as a “remake” of *Inextinguishable Fire* (1968/69).⁴ *Before Your Eyes – Vietnam* (an already quite final draft of the screenplay bore the title “The Liberation;” during the shoot the work was referred to as “Vietnam vor Augen,” which corresponds to its eventual English title) poses not least the question of the archives from which this film derives and what it is very openly about. As with all of Farocki’s cinematic works, reading and research led the way. *Before Your Eyes – Vietnam* also exemplarily shows how the sources and material (and the intellectual work associated with them) were not covered by a narrative or plot but understood as agents in themselves and consciously used as such.⁵

This idea of an active function that archival materials such as books, academic works, photographs, or TV footage can take on in the cinematic image, that can hold its own next to the directing, acting, camerawork, and design as an element of the audiovisual and theoretical argumentation, is also conveyed in the restaging of the film scene in the Delphi foyer in February 1982. Farocki asks the attendant viewers (among them Erika and Ulrich Gregor, the directors of the Forum) to come a little closer (“We prefer quiet sounds”), and then explains in a few words what they can expect on the provisional stage in the following minutes: “This is the American soldier Tanner, played by Ronny Tanner. The American soldier Tanner was shot down by a child while flying through North Vietnamese air space, and is now in the custody of the North Vietnamese population. This is the desk; around it are hundreds and thousands of North Vietnamese, whose multitude I will portray.” The North Vietnamese, says Farocki, would ask the American soldier questions: “The questions are directed at the material he has brought along.”

Both performers are in costume—Tanner in green military clothing and parachute gear, while Farocki substitutes the ten performers around the table in the film with a shirt in the black of the National Liberation Front, a straw hat like those worn by Vietnamese rice farmers, and the mock-up of an assault rifle. While the scene in the film is largely shot overhead by a camera fixed above the protagonists’ heads, the documentation of the advertising stunt was filmed with a hand-held camera revolving around the scene being performed: the soldier, Tanner, first lays his torso on the folding table and answers the questions by giving a short description of the US Military aerial reconnaissance and resulting operations with the aid of the photographs: like many photographs of villages, taken over a longer period of time, that would provide the attackers with indications of changes on the ground, but not of the “complexity of social life;” like the highly enlarged photographs of shoemarks

that could become evidence of the age and mobility of the Vietcong fighters. The soldier points out that he has long become a philosopher of the image: “Philosophy asks: what is man? I ask: what is an image? Images have too seldom a meaning in our culture. They are employable. We examine the images to acquire information and only the information we can express in words or numbers. By the way, I believe that sounds are held in even less esteem than images. I learned to listen to sounds in Vietnam. Still, you have to watch out that someone doesn’t come and make music out of them.”

At this point in the screenplay of *Before Your Eyes – Vietnam* the short performance in the Delphi ends—not an ill-chosen place to muse on the fate of images. In the quoted passage Farocki concentrates his understanding of the instrumental image as the basis and function of computations and speculations going beyond the visual. Here his later examinations of the “operational images” of military technology or the algorithmic architecture of computer games can already be surmised. We can understand the desire, after this synopsis of an entire program for an image theory (whose extension into the dimension of sounds, as Farocki hints, would be worth a study of its own), to stop for a moment, to let the matter rest. And when someone in the audience speaks up, Farocki reacts with some surprise, almost dismissively: “A discussion after the trailer?” Then he initially continues to listen (while the audience on all sides quickly thins out) to someone making a connection between the attacks of the Red Army Faction (RAF) on US Military bases in Germany and the apparent appearance of the RAF as fighters for peace on North Vietnamese leaflets, but ends the discussion before it begins with the moody comment: “That’s not a question. That’s a statement!”

Distinguishing between speech acts, typologizing gestures and propositions, decoding a grammar, subjecting the media and social environment to a “reading” all belong to Farocki’s characteristic *modus operandi*.

Before Your Eyes – Vietnam, too, assembles and presents a whole series of ways to relate oneself to the interlocking stories of the war in Vietnam, the opposition to this war in a place like West Berlin, militant films and military science, love, and work. In an interview in March 1982 Farocki talks of aspiring to “a methodological critique of images and words,” although he says that—unlike political parties—it isn’t a question of a “program” but of the “whole manner” of an approach; and regarding works of art: “[I]t depends on how they function, how they argue, how they create meaning or obliterate it,” instead of “what they proclaim.”⁶

This isn’t the place for an in-depth analysis of the film, which would have to proceed from and extend the fairly copious literature.⁷ Instead this publication draws on the combined archives of the HaFI and Harun Farocki GbR in order to illuminate, for one thing, the immediate context of the advertising stunt in February 1982 (which was part of an entire self-organized guerilla-marketing campaign in the course of the year, and included graffiti on the walls of buildings and a Volkswagen bus with large billboards, which Farocki drove through Berlin) and, for another, the measures that were taken to inform and if necessary to direct the reception of *Before Your Eyes – Vietnam*.

These measures included the impressive twenty-seven-page essay “Dog from the Freeway,” a synthesis of Farocki’s preoccupation with the war in Vietnam and the research and reportage he prompted, in the January

1982 issue of *Filmkritik*. Its cover showed a photograph of Vietcong working in a rice field with assault rifles on their backs above handwritten artwork intended to compare (which the film does with the example of agriculture) what Farocki characterizes as the Vietnamese and US-American mode of production.⁸ But for us, along with “Ronny and Harun Act Up,” it was primarily the eight-page leaflet that Farocki produced with the distributor Basis-Film Distribution Berlin that motivated the present HaFI 005—reproducing it in its more or less original size seemed a good reason. This leaflet, which Farocki distributed to the audience after the short performance in the Delphi, not only contains stills and the cast list of *Before Your Eyes – Vietnam* but is also an elaborate text-image montage, a digressively didactical press kit, a gift of material:⁹ it contains excerpts from the screenplay, a quotation from Susan Sontag’s 1969 book *Trip to Hanoi*, a passage from a column by Pier Paolo Pasolini published in 1968, an interview with Farocki conducted by his alter ego “Rosa Mercedes,” and—as cover motif—a photograph of the final shot of the film, upgraded with many annotations into a quasi technical image.

HaFI 005 is supplemented by the protocol of one of the film discussions that Farocki knew how to avoid after the short trailer performance for *Before Your Eyes – Vietnam*, but that are ritually held, after all, after screenings in the presence of the director. Towards the end of the year, on November 9, 1982, having been screened during the previous

6 Translated from Qpferdach [= Hans-Joachim Wacker], “Von der Beschwörung eines Funken. Einige Thesen Harun Farockis,” interview with Harun Farocki in *die tageszeitung* (March 8, 1982), p. 14.

7 The immediate critical reception is noteworthy (see for example the reviews at the time by Michael Kötz in *Frankfurter Rundschau* (May 22, 1982), Hans Christoph Blumenberg in *Die Zeit* (July 7, 1982), Frieda Grafe in *Süddeutsche Zeitung* (July 16, 1982), and others); Thomas Elsaesser’s essay “Working at the Margins: Two or Three Things Not Known about Harun Farocki” was then groundbreaking in 1983 (*Monthly Film Bulletin*, vol. 50, no. 597 (October 1983); reprinted in a slightly revised version in Thomas Elsaesser (ed.), *Harun Farocki: Working on the Sight-Lines*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004), and was to be followed—after a longer interval—since the late 1990s onward by further significant articles and book chapters by Tilman Baumgärtel, Rembert Hüser, Rainer Rother, Volker Pantenburg, and others.

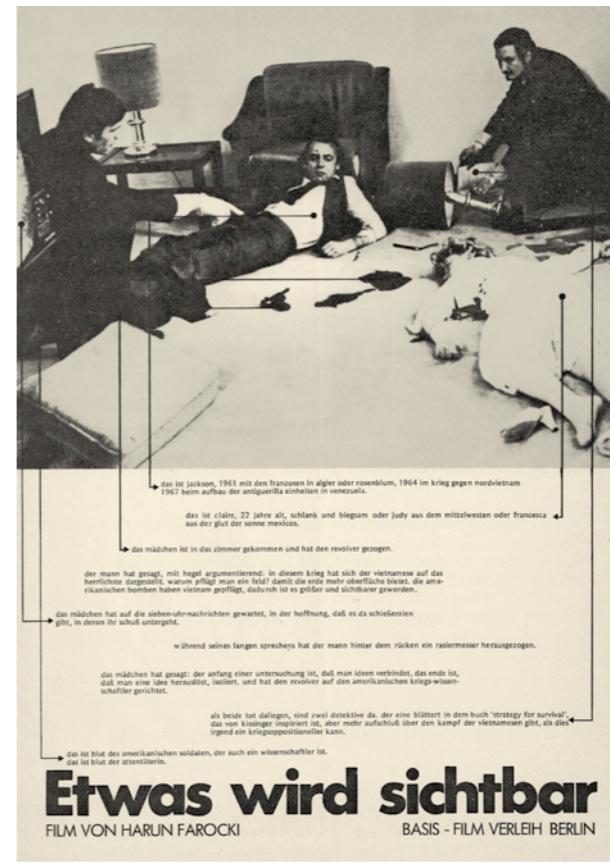
8 Farocki 1982 (see note 5).

9 Perhaps not by chance does the leaflet recall the *Neue Filmkunst* booklets, which were commissioned by Walter Kirchner in the 1960s on the films he distributed by Jean-Luc Godard, Straub/Huillet, and others, and edited by critics such as Herbert Linder, Frieda Grafe, or Enno Patalas.

months at festivals and on general release, the film was shown at the 6th Duisburger Filmwoche [a festival for German-language documentary films; trans.], and Farocki was obliged to face critical objections. His reflection on the contradictory nature of an involvement with the war in Vietnam only a few years after its end in 1975, and what’s more from the perspective of West Berlin intellectuals, was accused of simply moaning about the loss of an object of political mobilization by the protestors of 1968. Farocki responded that he had been concerned with something else, with a history of ideas, with the lessons learned by the West from the tactics of the Vietcong, a knowledge of the “exploitation by the guerillas of reserves and niches” that has gone into the methods of industrial engineering, so that the North Vietnamese partisans, it can be added, could become the involuntary harbinger of the general intellect embodied in machines and methods.

Towards the end of the Duisburg discussion Farocki made a remark that is also instructive of the conceptual work on and in the HaFI archive, and was protocolled as follows: *Before Your Eyes – Vietnam* “was not due to one particular interest, but rather...stood in the continuum of his work and resulted from the many-poled contiguities of his other activities; the emphasized ‘motif’ interested him less.” To rephrase in more general terms: the individual film, the individual work, if it weren’t understood as the self-contained result of a particular commission or conjunction of themes, but as the modular component of a comprehensive, long-term, and open research activity, is as important for the library as the movie theater, the editing table, the journey, or the conversation.

Tom Holert, Doreen Mende,
Volker Pantenburg



Etwas wird sichtbar

FILM VON HARUN FAROCKI BASIS - FILM VERLEIH BERLIN

this is jackson, with the french in algier in 1961, or rosenblum, in the war against north vietnam in 1964, building up the anti-guerilla units in venezuela in 1967.

the girl entered the room and drew the revolver.

the man said, arguing with hegel: in this war the vietnamese has presented himself superbly. why does one plow a field? so that the earth provides more surface. the american bombs have plowed vietnam, making it larger and more visible.

the girl waited for the seven o'clock news, in the hope of shootouts that would drown out her shot.

this is the blood of the american soldier, who is also a scientist.
this is the blood of the assassin.

this is claire, 22 years old, slim and supple, or judy from the midwest, or francesca from the glowing mexican sunshine.

during his long speech the man drew out a razor behind his back.

the girl said: the beginning of an investigation is the connection of ideas. the end is the separation, the isolation, of an idea, and aimed the revolver at the american war scientist.

two detectives are there when they are lying there dead. one leafs through the book 'strategy for survival,' which is inspired by kissinger, but is more enlightening about the struggle of the vietnamese than any anti-war activist.



"Wie unerlaubt das aussieht, ein Bild von uns zwischen den Bildern vom Krieg.
Wie in einem Kriegsfilm: eine erregende Liebesgeschichte vor dem Hintergrund von Krieg und Völkermord.
Es sieht so obszön aus, weil wir unverletzt sind. Die Opfer auf diesen Bildern hier sind blutig, die Täter sind alle unverletzt."

Etwas wird sichtbar

"How illicit an image of us between the images of war.
Like in a war movie: a stirring love story set amidst war and genocide.
It looks so obscene because we are not injured. The victims in these images are blood-stained, none of the culprits are injured."



Es wird sichtbar: die Beziehung zwischen Anna und Robert und Vietnam.
Liebe und Krieg als zwei Punkte im Koordinatensystem.
Vietnam ist scheinbar weit weggerückt. Über Bilder und ihre Arbeit lassen Anna und Robert den Krieg wieder näherkommen – Vietnam in Berlin.
Sie scheitern daran; in ihrer Beziehung und in ihrer Arbeit – dahinter liegt aber neue Erkenntnis, eine neue Verbindung.

"Ich hatte in den vergangenen (...) Jahren in meinem Kopf, unter der Haut, in der Magengrube ein Vietnam geschaffen und es ertragen. Aber das Vietnam, an das ich gedacht hatte, war kaum ausgefüllt. Es war im Grunde nichts als die Form, in die Amerika sein Siegesschnitt."

Susan Sontag

Etwas wird sichtbar

Before your eyes: the relationship between Anna and Robert and Vietnam.
Love and war as two points in the system of coordinates.
Vietnam has apparently gone far away.
Through images and their work, Anna and Robert cause the war to come closer again—Vietnam in Berlin.
They fail; in their relationship and in their work—but there is new insight behind this, a new connection.

"What I'd been creating and enduring for the last four years was a Vietnam inside my head, under my skin, in the pit of my stomach. But the Vietnam I'd been thinking about for years was scarcely filled out at all. It was really only the mold into which the American seal was cutting."

Susan Sontag, *Trip to Hanoi*. London: Panther Books, 1969, p. 19.



Ist Vietnam aus der Mode gekommen?

Seit einiger Zeit schaut das Wort "Vietnam" auf den Schlagzeilen der Zeitungen verschämt. Die Dingslichkeit, die Schärfe und Ostentation, mit der dieses Thema "Schlagzeichen" ist, eine heftigste "Routine", zuniedrigt aber eine Idee kleine, eine philologische Formierung über die Hälfte des Wortes Vietnam in der Chronik der letzten Jahrzehnte. Private und öffentliche, aufgeweckte Wahrnehmung der Statistik vor sich, die eine perfekte Vorstellung des politischen und menschlichen Klimamittelwerts würde, in dem wir darauf glichen haben. Schon nur, dass die Leute in London wissen, dass Vietnam ist, auch in einer Zeit, in der die Zeit "erfüllt" wurde, wir oft das Wort "Vietnam" mindisch verwendet worden ist.

Der schwarze Sicherheit sage, daß ich in der Liste der Personen, die dieses Wort benutzt haben, an letzter Stelle stande (sowohl das schriftliche als auch die mündliche Verwendung). Ich kann mich nicht erinnern, daß ich es jemals mehr als drei Mal benutzt habe. Und darauf bin ich stolz. Denn in den meisten Fällen wurde das Wort Vietnam in demagogischer oder propagandistischer Weise benutzt, um es zu entwertigen. Wenn es eben gerade "in" war, oder mit dem Ziel benutzt, zu instrumentalisieren oder sich instrumentalisieren zu lassen; es wurde nicht benutzt, um es zu schätzen. Es war ein Fehler. Es war das allgemeine, zugleich diffuse und differenzierte, metaphorische und diktatorische Verlangen, sich von einer Schuld zu reinigen. Eine rabiate Scham hat mich immer davon abgehalten, den Namen Vietnam zu mißbrauchen: so wie es in den Zehn Geboten steht: "Du sollst nicht Namen nennen". Nun aber, da die schändliche Vietnam-Mode für kurze Zeit (sicher nicht endgültig) aufgezogen hat, nun, da die Vierung und es auch nur für einen kleinen Augenblick, in den Hintergrund getreten sind und nicht mehr so viel mit uns zu tun haben (es ist derzeit zweckmäßiger, über die mexikanischen Studenten zu sprechen), man will ich diesem kleinen und erhabenen Volk meine Liebesklärung machen. Während sich die Amerikaner in Europa auf die Reise machen, um sich zu schämen, deuhalt, weil sie objektiv verfehlt sind, denn alternativ in Europa, außer in England, herrscht der Faschismus in seinem größten Ausmaß. Und wenn es sich um eine "Nachschlagsfeier" gefehlt, das heißt, es wird in einer Linie um so geringe und elementare Dinge wie Freiheit und Unabhängigkeit gekämpft, so wie es in den letzten Jahren in Europa geschehen ist. Ich will mir dazu auffordern, realistisch zu sein. Und ich wende mich dabei vor allem an die Menschen meines geliebten Heimatlandes. Ich will Ihnen Loyalität und Loyalität erweisen, denn es ist kein Geheimnis, daß in dieser Zeit "erfüllt" zu müssen, wenn man anders ist als die, in der ihr Leben begann.

Was ich jetzt erzähle, ist es immer noch für die Zeit und sie ist auf die alten Schlachten zu schlagen. Aber es ist eine Zeit auf der Welt sind, bleibend viele der Ideen, die ihre Zeit geprägt haben weiterhin, bis sie dramatisch je wieder geprägt werden. Dann sie können ja nicht umhin, zu erkennen und begreifen, daß es eben gerade "in" war, oder mit dem Ziel benutzt, zu instrumentalisieren oder sich instrumentalisieren zu lassen; es wurde nicht benutzt, um es zu schätzen. Es war ein Fehler. Es war das allgemeine, zugleich diffuse und differenzierte, metaphorische und diktatorische Verlangen, sich von einer Schuld zu reinigen. Eine rabiate Scham hat mich immer davon abgehalten, den Namen Vietnam zu mißbrauchen: so wie es in den Zehn Geboten steht: "Du sollst nicht Namen nennen". Nun aber, da die schändliche Vietnam-Mode für kurze Zeit (sicher nicht endgültig) aufgezogen hat, nun, da die Vierung und es auch nur für einen kleinen Augenblick, in den Hintergrund getreten sind und nicht mehr so viel mit uns zu tun haben (es ist derzeit zweckmäßiger, über die mexikanischen Studenten zu sprechen), man will ich diesem kleinen und erhabenen Volk meine Liebesklärung machen. Während sich die Amerikaner in Europa auf die Reise machen, um sich zu schämen, deuhalt, weil sie objektiv verfehlt sind, denn alternativ in Europa, außer in England, herrscht der Faschismus in seinem größten Ausmaß. Und wenn es sich um eine "Nachschlagsfeier" gefehlt, das heißt, es wird in einer Linie um so geringe und elementare Dinge wie Freiheit und Unabhängigkeit gekämpft, so wie es in den letzten Jahren in Europa geschehen ist. Ich will mir dazu auffordern, realistisch zu sein. Und ich wende mich dabei vor allem an die Menschen meines geliebten Heimatlandes. Ich will Ihnen Loyalität und Loyalität erweisen, denn es ist kein Geheimnis, daß in dieser Zeit "erfüllt" zu müssen, wenn man anders ist als die, in der ihr Leben begann.

Per Paolo Pasolini

Aus: DAS CHAOS – ÖFFENTLICHE BEKENNTNISSE
erschienen im MEDUSA–VERLAG 1981

Has Vietnam Gone Out of Fashion?

It has been a few weeks now that the word Vietnam has disappeared from newspaper headlines. The urgency, obstinacy, and ostentation with which until recently this word "made news," has given way to a distracted "routine," or at least a kind of quiet. If someone crazy were to think of carrying out a philological investigation of the number of times the word Vietnam had been used in the news reports of the last few years, compiling lists under different headings: political parties, newspapers, people, etc., a statistic would arise that, in its own way, would reflect perfectly the political and moral climate in which we have lived. And it is a pity that such an inquiry would omit the contribution of the oral use of this word.

I can say with absolute certainty that I would be the last person featuring on the list of people that have used the word, both in written and even in its oral form: I have not used it more than three times in its written

form. I am proud of this. In fact, the word Vietnam was mostly used demagogically, in an oppressive way, out of obligation, fashion, moralism, need, in order to exploit or to be exploited. It was used with vanity, with pride, and conformism. It represented a generalized desire to wash oneself of one's sins. A desire that had become a common sentiment; simultaneously diffused and differentiated, majoritarian while also elective.

It is from anger and shame that I have always refrained from naming Vietnam in vain, as the Ten Commandments incite against taking God's name in vain. But now there is a pausing moment – ah, certainly not definitive – in Vietnam's atrocious fashionability.

Now that the Vietcong, if only for a brief moment, seem distant and "separate" from us (it is indeed more practical to speak about Mexican students now), I want to state all my love for that tiny and sublime people.

While in Europe fake avant-garde battles are being fought (fake because objectively premature – all over Europe there is fascism in its various forms except in England), over in Vietnam a rearguard war is being fought, a war that first and foremost is being fought for such minimal and elementary things as freedom and independence. I do not want to be a blackmailer. I only want to be realistic. And I say this above all to the men of my age, whose fate has been that of seeking "fulfillment" at a different time to that in which their life began.

No: for them it is still the same old era, they must fight their old battles. Exactly because they are still in the world, many of the reasons that have influenced their time are still real. Their ambiguity is further aggravated, to a dramatic, or even tragic extent. They cannot in fact know, and do not see that a new era is born; they can only "fulfill" themselves in the old. It is not a generational matter.

Even though university students cry "Ho Chi Minh," the Vietcong peasants and "heroes" belong to the old era. I put the word "heroes"

in quotation marks because, as Basaglia told me, an inmate in his asylum said that heroes are a product of repressive societies.

Pier Paolo Pasolini

Translated from Pier Paolo Pasolini, "Il Vietnam è passato di moda?", in *Tempo*, vol. XXX, no. 43 (October 19, 1968), reprinted in: Pier Paolo Pasolini, *Il Caos*. Rome: Editori Rinuiti, 1979 (the German translation of *Il Caos* by Agathe Haag and Renate Heimbucher, which Farocki used for the press kit, was edited by Agathe Haag as *Chaos. Gegen den Terror*. Berlin: Medusa, 1981). Last edition of *Il Caos*. Milan: Garzanti, 2015.



"Warum ist das so: Wenn man sich umarmt, dann schweigt man, wenn 'man anfängt zu denken und zu sprechen, löst man die Umarmung. Oder noch schlimmer: zwei Liebende sprechen zusammen. Auf einmal haben sie keine Idee mehr: da umarmen sie einander. Aber die Liebe und die Politik zu verbinden, das hieße doch beides zu tun – gleichzeitig.
Nein, so ist das nicht richtig. Zwei Liebende können einander stumm umarmen und das ist wie ein Gespräch. Oder sie stehen weit voneinander weg und sprechen und es ist wie eine Umarmung."

Etwas wird sichtbar

"Why is this: when people embrace, they are silent, when they begin to think and speak, they cease to embrace. Or even worse: two lovers are talking. Suddenly they run out of ideas: they embrace.
But connecting love and politics would mean doing both—at the same time.
No, that's not right. Two lovers can embrace silently, and it's like a conversation. Or they stand apart and speak, and it's like an embrace."

Harun Farocki im Gespräch mit Rosa Mercedes

M: In diesem Film gibt es zwei Dinge, die Liebe zwischen Anna und Robert und den Krieg in Vietnam.

F: Das ist zunächst nichts Besonderes. In jedem Kriegfilm gibt es Liebe irgendwie oder zwischen dem Krieg und dem Frieden eine Prozessregel: wer sich für das eine nicht interessiert, hat vielleicht noch was zu sagen über das andere. Ich habe mich angemessen und Beziehungen zwischen dem Einen und dem Anderen gesucht. Aus einer Sichtweise, die ich habe, das ist

zu glauben, der Krieg könnte ein besonderes Regime schaffen." Man sagt blind, denn die Liebe macht blind. Aber einerseits kann man auch blind sein und dann gegen eine günstigere andere aussteuern. Man muss vielleicht bereit sein, dass man nicht mehr auf die Liebe kommt, ohne wegzulaufen. Truu seii heißt, auch beim Sterben dabei zu sein.

M: Weniger nüchtern ausgedrückt: ich kenne viele Leute, die sagen, mein Leben besteht aus lauter Abbrüchen, ich müsste etwas verloren, sich und den Faden. Endlich solchen Ablauf kennt man. So spricht man von einem Kriegsfall, der nach dem Krieg kommt. Der Krieg wird also hier in die Terminologie der Liebe gefügt. Wörter, die man nicht kennt, werden aufgewandert, werden auf den Krieg verwendet.

M: Eine Bemerkung ist: eine Weile ist der Vietnamkrieg nah. Man denkt jeden Tag an ihn. Dann rückt er wieder in die Ferne, es ist wieder der Krieg in Vietnam. Und es kann wieder etwas verloren, sich und den Faden. Endlich solchen Ablauf kennt man. So spricht man von einem Kriegsfall, der nach dem Krieg kommt. Der Krieg wird also hier in die Terminologie der Liebe gefügt. Wörter, die man nicht kennt, werden aufgewandert, werden auf den Krieg verwendet.

F: Bei mir verloren man immer, die Bilder und die Wörter aussteuern/durchsetzen. Man sagt gerne zu mir: aber schönes Bild, aber schönes Bild, aber schönes Bild. Aber, sagt sie, aber sehr schöne Frau, als wäre das entgegen einer Grundsatz. Was ist mit der Umarmung? Anna und Robert, sie steht nicht der Liebe zu stehen, beim Liebe verschunen, sondern beim Versuch, miteinander zu

F: Ja, man spricht immer von etwas. Als F: Ich wollte es nicht parallel machen, ich wollte nicht, dass das immer dann einsinnt, wenn man mit dem anderen nicht spricht. Ich wollte, dass die Wörter die Liebe die eine Koordinate ist und der Krieg die andere. Zwischen diesen beiden Koordinaten kann man sich bewegen (ein großer geografischer Raum). Das Feld der Vorstellung. Auf diesem bewegen sich einige Dinge, die es nicht geben kann. Da gibt es einen Parallel, wie man eine Menschenschaffung und eines Kriegs einen revolutionären Verbindung festhält.

M: Der Film handelt auch davon, dass man truu sein kann, indem man trennt, und indem man nicht an einer falschen Freundschaft arbeitet.

F: Es geht wohl auch um die Truu.

F: Ja, es war leicht üblich ist, wenn die Bilder nicht zusammen, oder neuere Wörter zur Erklärung des Ganzen, das gibt es auch in dem Film. Da ist es Reaktionen, die es eine Art von Bild, dann die Erstellung.

M: Es gibt wohl auch um die Truu.

F: Ja, es ist ein Film über den Austausch.

M: Es gibt wohl auch um die Truu.

F: CIA-Bücher sprechen bewusst vom Austausch. Sie haben die Kriegspositionen können. Die Ideen von der Schwäche, die eine Qualität ist, die von den Amerikanern geschafft wurde, werden gestoßen sind, werden heute eher unter Technokraten gedacht und gehandelt als unter Politikern. Ich denke, dass das nichts neues, die Griechen überließen die kinematographischen Städte und zerstörten Sklaven zu Sklaven und wurden große Mathematiker dadurch.

M: Es bleibt die Hoffnung, die Beraubung.

F: Die Vietnamesen müssten mit amerikanischen Waffen kämpfen, also amerikanische Waffen verwenden. Aber es war ein Versuch, sich etwas zurückzuholen, was an der falschen Stelle

M: It's probably also about faithfulness.

that are otherwise only applied to love are used for war.

Things have an outline, then they become unclear again, and you discover that you've perceived their desired form, not the things themselves. There's a parallel between how you perceive a person and a war, a revolutionary war.

F: I didn't want to do it in parallel. I didn't want that one thing always steps in when you aren't making headway with the other. I wanted the love to be one coordinate and the war the other. Between these two coordinates there is a (potentially unlimited) field. The field of the imagination, on which things move: the concepts of separation/connection, the question of what an image is, the antithesis of machine work and craftwork.

M: It's probably also about faithfulness.

F: Yes, what's usually so easy to say when love fails: we weren't compatible. Or newer words to explain the whole thing, you also find that in politics. There has been enthusiasm and then disappointment since revolutions have existed. "How could I have been so blind as to believe the Vietcong could create a better regime?" You say "blind" because love is blind. But being faithful to an idea means not quickly exchanging it for another more convenient one. You might have to be prepared to endure the death of an idea without walking away. Faithfulness also means being in at the death.

M: Put less darkly: I know a lot of people who say, my life just consists of breaks; just once I should close a chapter properly. Unfortunately they put this into action by taking their university degrees. Another thing is: in the film Anna says that two lovers can embrace silently and it's like a conversation. Or they talk to one another and it's like an embrace. Or they stand far apart from one another and talk, and it's like an

embrace. We don't see Anna and Robert making love, attempting love, but in the attempt to speak to one another.

F: Yes, we're always talking about something. When we shot this film, April 30 came round, the day on which the Vietcong reached Saigon. But we didn't talk about this while shooting. We didn't talk about politics at all, more about love between the film people, and about non-love, that is, money, food, and so on.

M: The film is also about the fact that you can be faithful by separating, and by not holding on to false connections.

F: Yes, there's the war in Vietnam. Then there are two people here. They say to themselves, Ho Chi Minh says that whoever has no weapon should take a hoe, and because they don't even have a hoe or a knife, they at least want to conceive an idea of the war and continue it here. Continue it by replacing the images from Vietnam with images from here. That is, thinking the war forward. This disintegrates them. You try to form something out of clay, but something's wrong, and before the form is there the material crumbles. Robert now tries to hold on to the idea; he considers whether ideas live on in a different form.

M: Anna, however, wants to separate. She doesn't want all these ifs and buts. She wants to isolate ideas, to liberate them from bad contexts. That's why she says "separate" and not "hold apart." The Chinese under Mao said 70/30 about Stalin. That is, Stalin was 70 percent good and 30 percent bad. She doesn't want to make this reckoning.

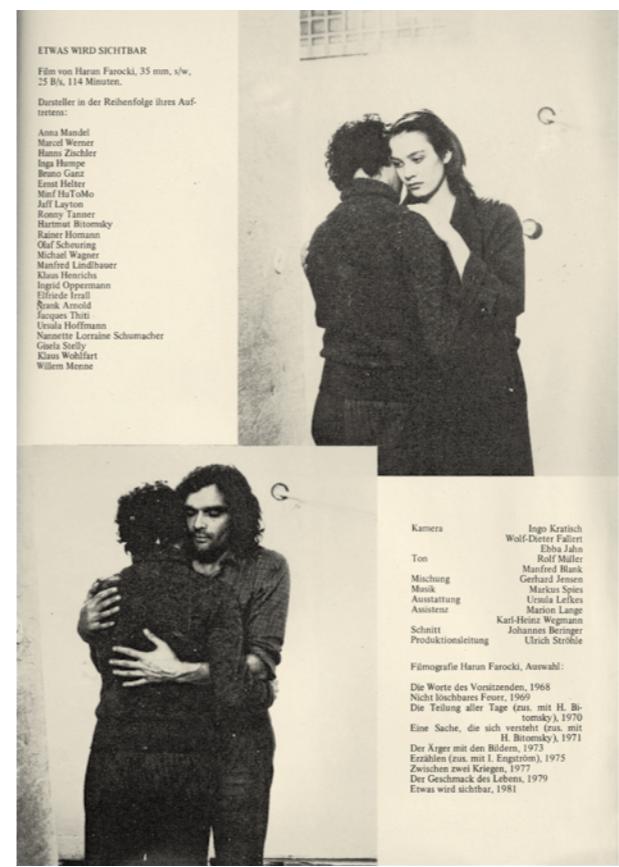
F: With me people always try to hold the images and the words apart. People like to say to me: but lovely images. You have to remember that today everyone says BUT. People say, but a lovely woman, as if it were against a basic expectation. Just like people say about a woman, but she's a good fuck, they say about me, but lovely images.

M: Your film has a man who talks about images and sounds, as perhaps Godard might do. But it isn't Godard, it's an American GI who is a prisoner of the Vietnamese.

F: Yes, it's a film about interchange. The CIA images speak better about the Vietcong than the books of the antiwar opposition. The idea of weakness, which is a quality triggered by the guerilla war in Vietnam, was thought about and acted on more by technocrats than guerillas here. This is nothing new, by the way. The Greeks raided the Anatolian cities and plundered and destroyed them, enslaving scientists, and so became great mathematicians.

M: The hope remains that the despoiled retrieve their goods.

F: The Vietnamese had to fight with American weapons, that is, fight American. But it was the attempt to retrieve something that was in the wrong place.



BEFORE YOUR EYES – VIETNAM
Film by Harun Farocki, 35mm, b/w,
25 FPS, 114 minutes

Cast in order of appearance:

Anna Mandel
Marcel Werner
Hanns Zischler
Inga Humpe
Bruno Ganz
Ernst Helter
Minf HuToMo
Jaff Layton
Ronny Tanner
Hartmut Bitomsky
Rainer Homann
Olaf Scheuring
Michael Wagner
Manfred Lindlbauer
Klaus Henrichs
Ingrid Oppermann
Elfriede Irrall
Frank Arnold

Jacques Thiti
Ursula Hoffmann
Nannette Lorraine Schumacher
Gisela Stelly
Klaus Wohlfart
Willem Menne

Cinematographers
Ingo Kratisch
Wolf-Dieter Fallert
Ebba Jahn

Sound
Rolf Müller
Manfred Blank

Mixing
Gerhard Jensen

Music
Markus Spies

Scenography
Ursula Lefkes

Assistance
Marion Lange
Karl-Heinz Wegmann

Editing
Johannes Beringer

Production management
Ulrich Ströhle

Filmography Harun Farocki, Selection:

The Words of the Chairman, 1968
Inextinguishable Fire, 1969
The Division of all Days (with H. Bitomsky), 1970
Something Self-Explanatory (15x) (with H. Bitomsky), 1971
The Trouble with Images, 1973
About Narration (with I. Engström), 1975
Between Two Wars, 1977
The Taste of Life, 1979
Before Your Eyes – Vietnam, 1981



"Ein interessantes Bild: der amerikanische Soldat hat ein Hörrohr, um zu hören, ob Tunnel in der Erde sind, durch die sich der Vietkong bewegt. Wie ein Arzt. Das Bild sagt: der Vietkong, das ist die Krankheit, die Vietnam befallen hat, der amerikanische Soldat ist der Arzt, der das Land wieder gesund macht.

Und das Bild sagt etwas zweites: der Vietkong ist das Blut, das in den Adern Vietnams fließt. Der Herzschlag."

BERLINER ERSTAUFFÜHRUNG

Ab 26.2.82.
Tägl. 20.30



Ausleihe und Informationen zum Film bei:

Basis-Film Verleih GmbH, Güntzelstr. 60, 1000 Berlin 31, Tel. 030/853 30 37

Basis-Film Verleih GmbH

"An interesting image: the American soldier has a stethoscope to listen for subterranean tunnels through which the Vietcong move. Like a doctor. The image says: the Vietcong are the sickness that has befallen Vietnam. The American soldier is the doctor who makes the country well again. And the image says something else: the Vietcong is the blood flowing through the veins of Vietnam. The heartbeat."

BERLIN FIRST SHOWING

From Feb. 26, 1982. Daily 8.30 p.m.

Film rental and information at:

Basis-Film Verleih GmbH, Güntzelstrasse 60,
1000 Berlin 31, Tel. 030/853 30 37

Sixth Duisburg Film Week '82, November 8–13, filmforum at Dellplatz

BEFORE YOUR EYES – VIETNAM
by Harun Farocki
Tue. Nov 9, 1982
11 a.m.

Minutes of the discussion about the film:
To get the discussion started Dietrich Leder, as moderator and member of the program commission, justified the screening of the film at the Duisburger Filmwoche, although it had already been shown in the Forum in Berlin and several theaters. He said that this repeated screening of the film at a festival was justified by the fact that it exemplified something that could prompt visitors to a documentary film week, and particularly documentary filmmakers, to think about how they deal with (film) images. This "something" was skepticism, which *Before Your Eyes – Vietnam* expressed both thematically and formally about the "truth of images."

Very many documentaries dealt with documentary images in such a way as to present them on the one hand as "true" and "authentic," but on the other used the same images (particularly in their claim to truth) as rhetorical arguments in the discourse of the film.

This aspect of the argumentative use of images, along with misgivings about Harun Farocki's attempt to avoid and simultaneously reflect on this rhetorical exploitation of images, was the determining theme of the following discussion. In the understanding of the minute-taker, the variously expressed misgivings about the portrayal of the Vietnam conflict also belong in this context.

Arnold Sieber (UNIDOC) in particular criticized the film's presentation of its historical content (the intellectual Western European debate on the Vietnam conflict) in the self-pitying "wailing over lost toys" of bygone

"revolutionary romanticism." Farocki saw a pattern in this contribution that he had encountered in many discussions about his film; but he decisively defended himself against such unequivocal attribution of cinematic images to particular ideas that as such have nothing to do with the instruments of films. In *Before Your Eyes – Vietnam* he had not been concerned with the exploration of a particular conjuncture (of atmospheres; minute-taker) but with the exploration of an extremely significant process in human history, namely the struggle of a people of apparently utterly inferior strength against a highly armed occupier, and the victory of this people. He had been interested in examining this process and its reflection in the Western European discussion. One also shouldn't, Harun Farocki continued, insist on the film's two protagonists, as they disappeared for long stretches of the film into their own research into the ideas of the guerilla war. So the film is about the history of ideas. It investigates an idea: Europe looks at a guerilla war—what comes from this?

As for the question of who really learnt from the Vietnam conflict and the guerilla war of the Vietcong, it can be observed, for example, that the strategists of "industrial engineering," that is, the construction of machines, have learnt more from the exploitation by the guerillas of reserves and niches than left-wing discussion circles. Farocki therefore understands his attempted portrayal of poverty of experience as an invocation: to thaw what is frozen in these machines.

W. Roth again came back to the film's reserved atmosphere, which moves between solemnity and grief. Due to the film's lack of irony, according to Roth, because it increasingly appears merely beautiful, it remains within the solemnly atmospheric. What is lost through this is an examination of the experiences with and within the protest movement against the Vietnam War.

This aspect, which concurs with the impression often voiced in the discussion, that the film sets forth a certain cold solemnity and mannered stylism, especially in those scenes featuring the two main protagonists, once again focused the misgivings about Farocki's hermetic form of narrative towards the end of the discussion.

Responding to a comment about the systematic emptying of the cinematic images, Farocki expressly defended his method by pointing out that particularly in the portrayal of relationships between several people in a film (and their relationship to society, history, politics) one also had to insist cinematically on the abstraction of these relationships, as opposed to the scenographically charged abundance of images in both the daily information media and the temperamental new (German) feature films. He didn't believe (anymore) that so-called "whole people" communicate with one another in films or relationships, but in fragments at most.

So one had to remove very many everyday signals from the décor of the film, from the acting, speaking, action of the performers, in the interest of intensifying the analysis with less imagery. The catchword "nouvelle cuisine" was mentioned.

Taking this up, Dietrich Leder represented the view that the deliberate reduction undertaken by Harun Farocki in his film certainly represented something correct, but that this reduction, which was also shown in the exclusively linguistic reflection on the truth and untruth of images, led to a certain solemnness of portrayal. What remained in this specific form of reduction was actually mere text, delivered by the performers in the middle register.

In conclusion Harun Farocki answered the question as to his specific interest in making this film by saying that the film was not due to one particular interest, but rather that it stood in the continuum of his work and resulted from the multi-polar

contiguities of his other activities; the emphasized "motif" interested him less.

Minute-taker: Jochen Baier

Photos



Harun Farocki with an extra (left) and Jeff Layton (right) on the set of *Before Your Eyes – Vietnam**

Harun Farocki mit einem Statisten (links) und Jeff Layton (rechts) auf dem Set von *Etwas wird sichtbar*.*

* Despite extensive research, not everyone in the photographs pp. 20–21 could be identified.

* Trotz intensiver Recherche konnten manche der abgebildeten Personen auf den Fotoseiten 20–21 nicht erkannt werden.



On the set of *Before Your Eyes – Vietnam*. Left to right: Karl Wegmann, Rolf Müller, Harun Farocki, Ingo Kratisch, three unidentified extras and a worker, Anna Faroqhi, and Ingrid Oppermann.*

Auf dem Set von *Etwas wird sichtbar*. Von links nach rechts: Karl Wegmann, Rolf Müller, Harun Farocki, Ingo Kratisch, drei nicht identifizierte Statisten und ein Mitarbeiter, Anna Faroqhi und Ingrid Oppermann.*



Harun Farocki and Ingo Kratisch on the set of *Before Your Eyes – Vietnam* (still entitled "Vietnam vor Augen"), c. 1980/1981.

Harun Farocki und Ingo Kratisch bei den Dreharbeiten zu *Etwas wird sichtbar* (hier noch mit dem damaligen Titel „Vietnam vor Augen“), ca. 1980/1981.



Bruno Ganz, Harun Farocki, and Inga Humpe on the set of *Before Your Eyes – Vietnam*.

Bruno Ganz, Harun Farocki und Inga Humpe auf dem Set von *Etwas wird sichtbar*.

Publisher: Harun Farocki Institut
 Idea and Montage: Tom Holert
 Managing Editor: Elsa de Seynes
 Photo editor: Tom Holert
 Translation: Michael Turnbull (Commentary: "A Result of Many-Poled Contiguities";
Leaflet Before Your Eyes – Vietnam; 6th Duisburg Film Week: Minutes of the discussion
 about the film); Riccardo Zito ("Has Vietnam Gone Out of Fashion?")
 Proofreading: Mandi Gomez

Design: Daniela Burger, buerodb.de
 Printing: Druckerei Conrad, Berlin
 Fonts: Neutral BP, Excelsior
 Paper: Munken Lynx, Efalin Feinleinen
 Print Run: 1000
 ISBN: 978-2-940524-67-9

Thanks to Antje Ehmann, Anna Faroqhi, Lara Faroqhi
 and Rolf Aurich, Johannes Beringer, Graziella Chiarcossi, Klaus Gerke, Ingo Kratisch, Ulrich Ströhle.
 © 2017, the authors and the Harun Farocki Institut, Berlin
 Published by the Harun Farocki Institut with Motto Books

© Photos, German version: Harun Farocki (p. 22, below), Klaus Gerke (p. 21), unknown author
 (p. 22, above); English version: Manfred Wilhelms (pp. 20–23).

The Harun Farocki Institut thanks all copyright owners for their kind permission to reproduce
 their material. Should, despite our intensive research, any person entitled to rights have
 been overlooked, legitimate claims should be compensated within the usual provisions.
 Please contact info@harun-farocki-institut.org

Before Your Eyes – Vietnam, 1982, 35 mm, b/w negative, 1:1,37, sound (mono), 120 min (24 fps)/
 115 min (25 fps), subtitles in English and French. DCP, 116 min, subtitles in English, Spanish and
 Portuguese. Film distribution: Basis-Film Verleih, Berlin (for Germany); Deutsche Kinemathek,
 Berlin (worldwide)

www.harun-farocki-institut.org
 HaFI 005



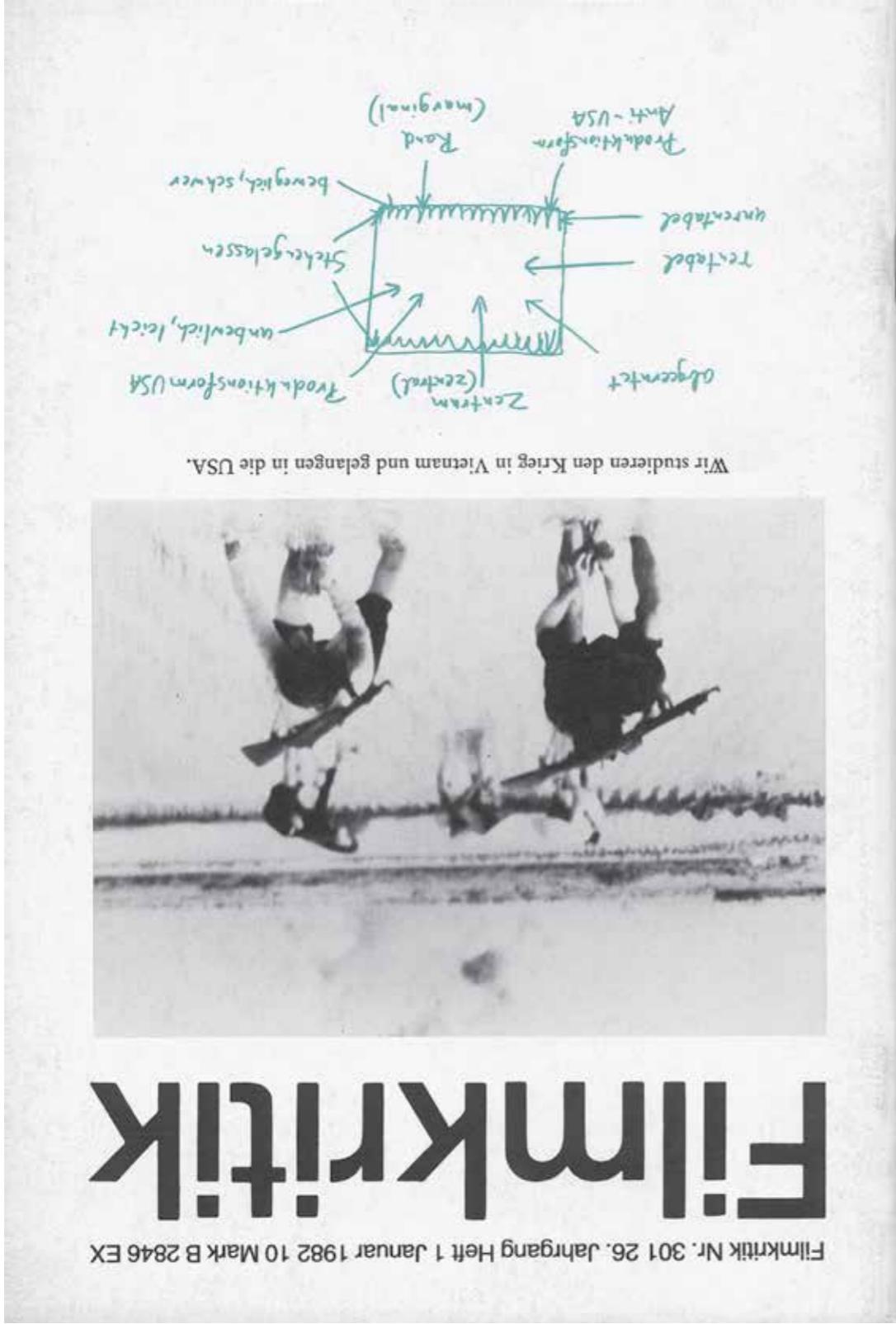
Previous Publications
 HaFI 000: A Day at the Archive—video, 5:36 min, color, January 2016
 HaFI 001: "Etwas wird sichtbar"—handout, Din A4, February 2016
 HaFI 002: Harun Farocki: What Ought to Be Done—44 pages, Din A5, August 2016
 HaFI 003: Harun Farocki: On Display: Peter Weiss. A Production Dossier—60 pages, 17,9 x 25,3 cm, November 2016
 HaFI 004: Gerhard Benedikt Friedl: An Approach by Helmut Färber—32 pages, 12 x 18 cm, May 2017

HaFI 004: Gerhard Benedikt Friedl: Ein Herangehen von Helmut Färber – 32 Seiten, 12 x 18 cm, Mai 2017
 November 2016
 HaFI 003: Harun Farocki: Zur Ansicht: Dossier zur Produktionsgeschichte – 60 Seiten, 17,9 x 25,3 cm,
 August 2016
 HaFI 002: Harun Farocki: Was getan werden soll – 44 Seiten, Din A5, August 2016
 Februar 2016
 HaFI 001: Etwas wird sichtbar – Info-Blatt, Din A4, Februar 2016
 Januar 2016
 Bischer erschienen:
 HaFI 000: Ein Tag im Archiv – Video, 5:36 min, Farbe, Januar 2016

Institut
 Farocki
 Harun

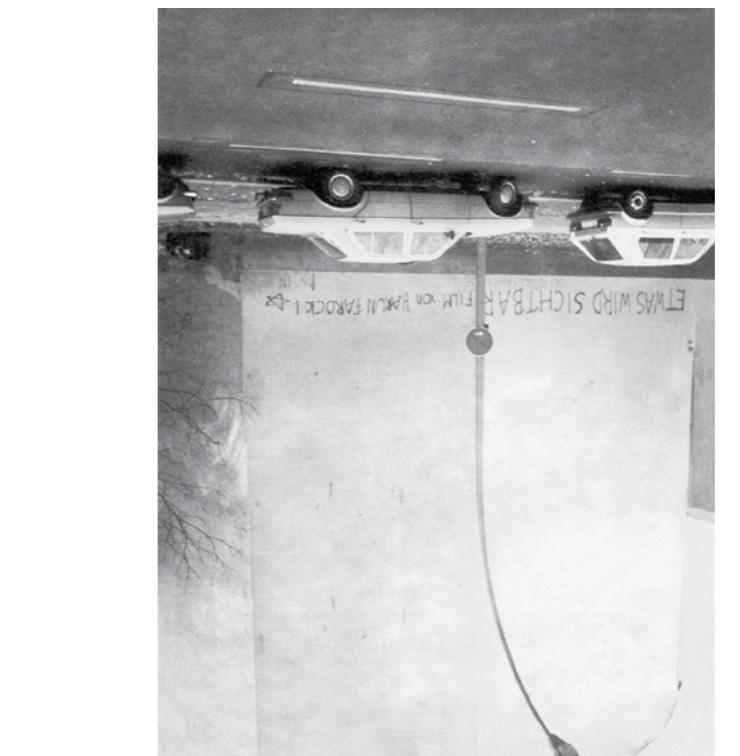
 HaFI 005
 www.harun-farocki-institut.org

Kinemathek, Berlin (Weltweit)
 Spanisch und Portugiesisch. Filmverleih: Basis-Film Verleih, Berlin (für Deutschland); Deutsche
 115 min (25 fps), Untertitel in Englisch und Französisch. DCP, 116 min, Untertitel in Englisch,
 Etwas wird sichtbar, 1982, 35 mm, Schwarz-Weiß-Negativ, 1:1,37, Ton (mono), 120 min (24 fps)/
 115 min (25 fps), Untertitel in Englisch und Französisch. DCP, 116 min, Untertitel in Englisch,
 Bitte kontaktieren Sie info@harun-farocki-institut.org.
 Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten.
 ein Rechteinhaber nicht berücksichtigt werden sein, so werden berichtigte Ansprüche im
 die freudnlichen Genehmigung der Veröffentlichung. Sollte trotz intensiver Recherche
 Das Harun Farocki Institut dankt allen Inhabern von Bild- und Textnutzungsrechten für
 Autor_in (S. 22, oben); englische Version: Manfred Wilhelms (S. 20–23).
 © Fotos, deutsche Version: Harun Farocki (S. 22, unten), Klaus Gerke (S. 21), unbekannter
 Veröffentlicht von Harun Farocki Institut mit Motto Books
 © 2017, die Autoren und Harun Farocki Institut, Berlin
 und Roll Aufrich, Johannes Beringer, Graziella Chiarcossi, Klaus Gerke, Ingo Kratisch,
 und Antje Ehmann, Anna Faroqhi, Lara Faroqhi
 Gestaltung: Daniela Burger, buerodb.de
 Auflage: 1000
 ISBN: 978-2-940524-67-9
 Papier: Munken Lynx, Efalin Feinleinen
 Fonts: Neutral BP, Excelsior
 Druck: Druckerei Conrad, Berlin
 Lektorat: Katrin Günther
 Bildredaktion: Tom Holert
 Redaktion: Elsa de Seynes
 Idee und Montage: Tom Holert
 Herausgeber: Harun Farocki Institut



23

Material



22

Material

Above: Harun Farocki in front of his VW bus with billboards for *Before Your Eyes - Vietnam*, 1982.
Below: Graffiti by Harun Farocki on the fire wall on the corner of Lietzenburger Straße and Welserstraße in West Berlin, 1982.

Unten: Graffiti von Harun Farocki an der Brandmauer in der Lietzenburger Straße/Ecke Welserstraße in West Berlin, 1982.

Titleblatt der Filmkritik vom Januar 1982.
Cover of Filmkritik, January 1982.

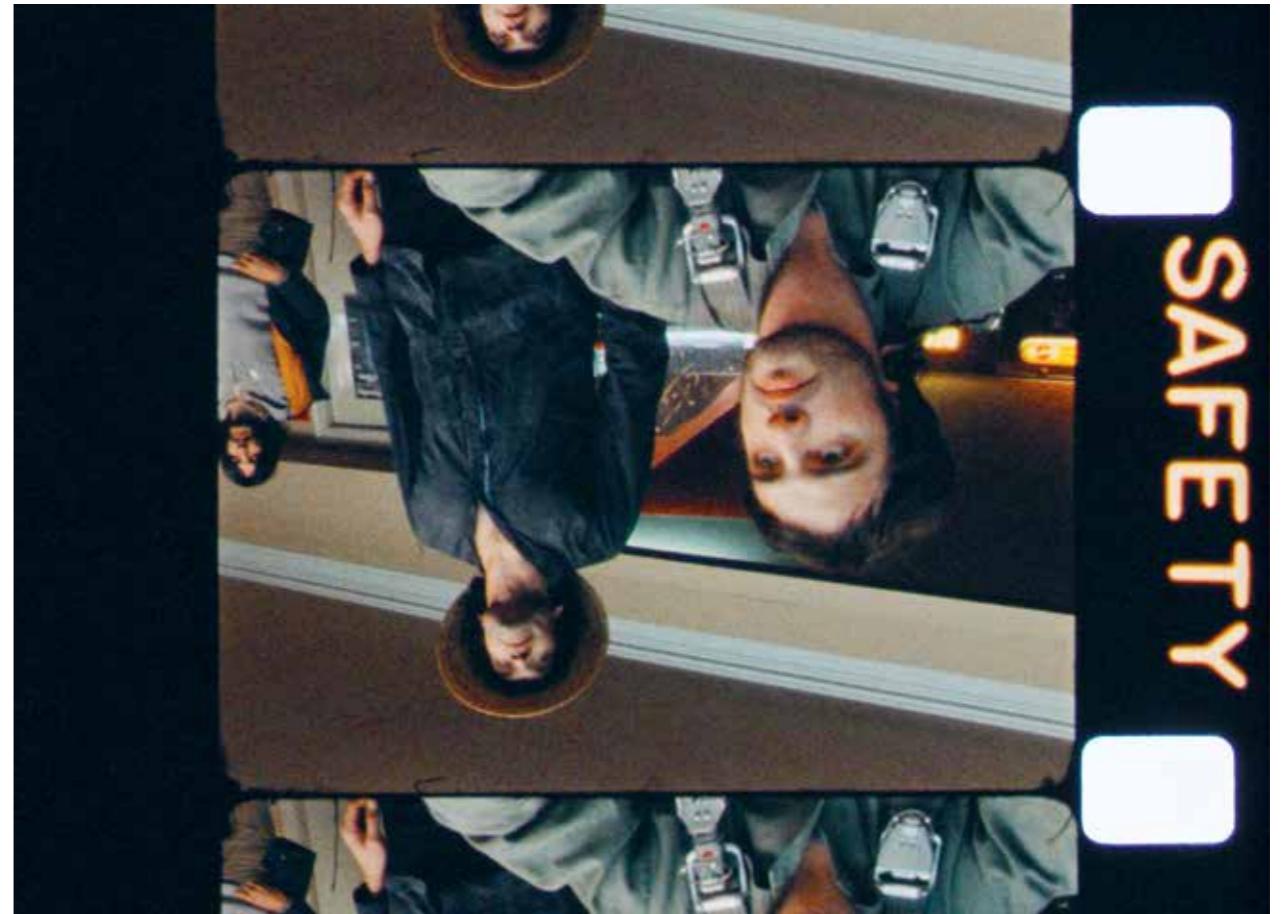
23



Ansicth der Kurzperformance zu *Etwas wird sichtbar im Foyer des Delphi-Kinos*, Westberlin, wahrend der Berlinale, vermutlich am 21. Februar 1982.

View of the short performance of *Beforre Your Eyes* - Vietnam in the foyer of the Delphi theater, West Berlin, during the Film Festival, probably on February 21, 1982.

Ansicth der Kurzperformance zu *Etwas wird sichtbar im Foyer des Delphi-Kinos*, Westberlin, wahrend der Berlinale, vermutlich am 21. Februar 1982.



Harun Farocki und Ronny Tannner bei einer Kurzperformance im Foyer des Delphi-Kinos, Westberlin. Standbild aus einer sechsminütigen Dokumentation (16-mm-Umkreisfilm, Farbe und Ton), von Harun Farocki als „Ronny und Harun spielen Theater“ betitelt, aber ohne weitere Autorenangaben. Die Filmmrolle wurde 2015 im Archiv des Harun Farocki Instituts gefunden und im Oktober 2016 digitalisiert.

Basis-Film Verleih GmbH, Guntzelstr. 60, 1000 Berlin 31, Tel. 030/853 30 3

Ausleihe und Informationen zum Film bei:

Tagl. 20.30

Ab 26.2.82.

BERLINER ERSTAUFFÜHRUNG

„Ein interessantes Bild: der amerikanische Soldat hat ein Hörrohr, um zu hören, ob Tunnel in der Erde sind, durch die sich der Vietkong bewegt. Wie ein Arzt. Das Bild sagt: der Vietkong, das ist die Krankheit, die Vietnam befallen hat, der amerikanische Soldat ist der Arzt, der das Land wieder gesund macht.“ Und das Bild sagt etwas Zweites: der Vietkong ist das Blut, das in den Adern Vietnams fließt. Der Herzschlag.“

U-Bhf. Wallther-Schreiber-Platz
Bundesallee 111
G 85230 D-4

U-Bhf. Wallther-Schreiber-Platz
Bundesallee 111
85230 Obersendling

Redaktion: Irene Kraft, Basis-Film-Verleih/Produktion: GKFM



Etwas wild sichtbar

Der Abgeleitete mit dem Durchmesser, 1975
 Etzhalter (zus. mit I. Engstroem), 1975
 Zwischen zwei Kreigen, 1977
 Der Geschmack des Lebens, 1979
 Etwa wird sichbar, 1981

Die Worte des Vorsitzenden, 1968
 Nicht loschbare Feuer, 1969
 Die Teilung alle Tagé (zus. mit
 tomsky) 1973
 Eine Sache, die sich versteht
 H. Bimotsky

Darsteller in der Reihenfolge ihres Auftrittes:

ETWAS WIRD SICHTBAR

zerrallti das Material. Robert versucht nun, an der Idee festzuhalten, er untersucht, ob die Ideen in anderer Gestalt fortleben.

Mercedes-Benz

A black and white photograph showing a close-up of a person's hands clasped together. The hands are positioned with fingers interlaced, resting against a dark, textured background that appears to be a garment or fabric. The lighting is dramatic, creating strong highlights on the fingers and deep shadows in the creases of the hands and the folds of the fabric.

Anna Mandel
 Marcel Wemer
 Hans Zischler
 Inga Humpe
 Bruno Ganz
 Ernst Helter
 Mimi HuTomo
 Jaffi Layton
 Ronny Tannier
 Rainer Homann
 Olaf Scherding
 Michael Wagner
 Manfred Lindlbauer
 Klaus Henrichs
 Ingrid Oppermann
 Elfriede Trall
 Frank Amold
 Sachaues Thiti
 Ursula Hoffmann
 Nanette Loraine Schumacher
 Gisela Stelly
 Klaus Wohlfart
 Willi Menne

F: Bei mir versucht man immer, die Bill-
der und die Wörter auszimandern zu lassen.
Man sagt gerne zu mir: aber schöne Bill-
der. Man muss bedenken, daß heutzutage
jeder ABER sagt, man sagt, aber eine
schöne Frau, als wäre das entgegen einer
Grundewarwaltung. Wie man von einer Frau
sagt: aber gut gekonnt sie, sagt man
von mir: aber schöne Bilder.

M: Es gibt bei Ihnen einen Mann, der te-
det über Bilder und Geräusche, wie es
vielleicht Godard tun könnte. Aber es
handelt sich nicht um Godard, sondern
um einen amerikanischen GI, der in der
Gefangenenschaft der Vietnamesen ist.

Rechnungen will sie nicht machen.
zu 70% gut und zu 30% schlecht. Diese
Maß über Stalin 70:30, also Stalin war
derhalben". Die Chinesen sagten unter-
sagt sie „tremen“ und nicht „ausseinan-
ten Zusammenhang herauholosen, darum
ten Zudem isolieren, aus dem schlech-
ten Will Ideen isolieren, aus dem Abres,
Sie will diese grünen Weinen und Wirs-
niicht, wenn irgendwo ein gewöhnlicher
nicht machbar sein.

zerralli das Material. Robert versucht nun, an der Idee festzuhalten, er untersucht ob die Ideen in anderer Gestalt fortleben.

F: Ich wollte es nicht parallel machen, ich wollte nicht gesprochen haben Drehen. Wir haben nicht gesprochen kein Drehen. Davon kann man nicht sagen. Ich habe nur mit anderen einprägen, wenn man mit dem anderen kooperiert, wenn man mit dem anderen kooperiert, das ist Koordinaten ist es nicht. Zwischen diesen beiden Krieg die andere. Zwischen diesen beiden Koordinaten ist es nicht. Ein Feld der Verteilung, auf diesem bewegen sich einige Dinge: die Begehrte Trennen/Verbinden, die Fra-ge, was ein Bild sei, der Gegebenes von Maschinenarbeit und Handwerkssabeteit.

M: Es geht wohl auch um die Treue.

F: Ja, es gibt den Krieg in Vietnam. Dann und immer man nicht an einem falschen Verbindungs festhält.

F: Der Film handelt auch davon, dass man treu sein kann, indem man trennen und imdem man nicht an einem falschen Verbindungs festhält.

F: Chi Minh sagt: wer kein Menschen hat, nehmne sich eine Hacke, und wer sich: Ho Chi Minh sagt: Sie sage nicht es zwei Menschen hier. Sie sag-

F: Ja, wollen sie wenigstens eine Anscha-ser, wollen sie wenigstens eine Anscha-her. Aber eben nicht die Hacke haben, kein Me-nicht eben die Hacke haben, kein Me-

F: Lebe schettert, zu sagen: wir haben nicht zusammen, oder neuere Worte zur Friede Begeisterung, dann die Enttau-schung. Wie kommt es nur so blind sein, es eine Revolution gibt es auch der Politik. Seit es Revolutionen gibt, gibt es eine Begeisterung, dann die Enttau-schung des Ganzen, das gibt es auch der Politik. Seit es Revolutionen gibt, gibt es eine Begeisterung, dann die Enttau-schung. Wie kommt es nur so blind sein,

F: Das ist zunächst nichts Besonderes. In Idee treu zu sein heißt, sie nicht schmecken kann. Man muss vielleicht berücksichtigen, dass man nicht immer die gleiche Auszubildung hat. Aber es kann auch den Tod einer Liebe auszubilden, wenn man nicht mehr mitmachen will.

M: Wenniger nachdrücklich ausgedrückt: Ich kann viele Lügen, die sagen, mein Leben besteht aus Lauter Abnützen, ich müßte eigentlich sterben in Kapitel richtig abschließen.

M: Wenniger nachdrücklich ausgedrückt: Ich kann viele Lügen, die sagen, mein Leben besteht aus Lauter Abnützen, ich müßte eigentlich sterben in Kapitel richtig abschließen.

M: Eine Beziehung ist der Viertamkrieg nahe. Man denkt jeden Tag an ihn. Dann rückt er wieder in die Ferne, es bleibt nur ein Gefühl zurück, man habe etwas verloren, sich und den Faden. Ein solchen Abfall kennt man. So spricht man von einer Liebe, aber kaum je von einer Kriege. Der Krieg wird also hinter in die Ferne verschwinden.

M: Eine Beziehung ist der Krieg, die kann nicht nur auf die Liebe angewendet werden, auf den Krieg verweendet.

Harun Farocki im Gespräch mit Ro

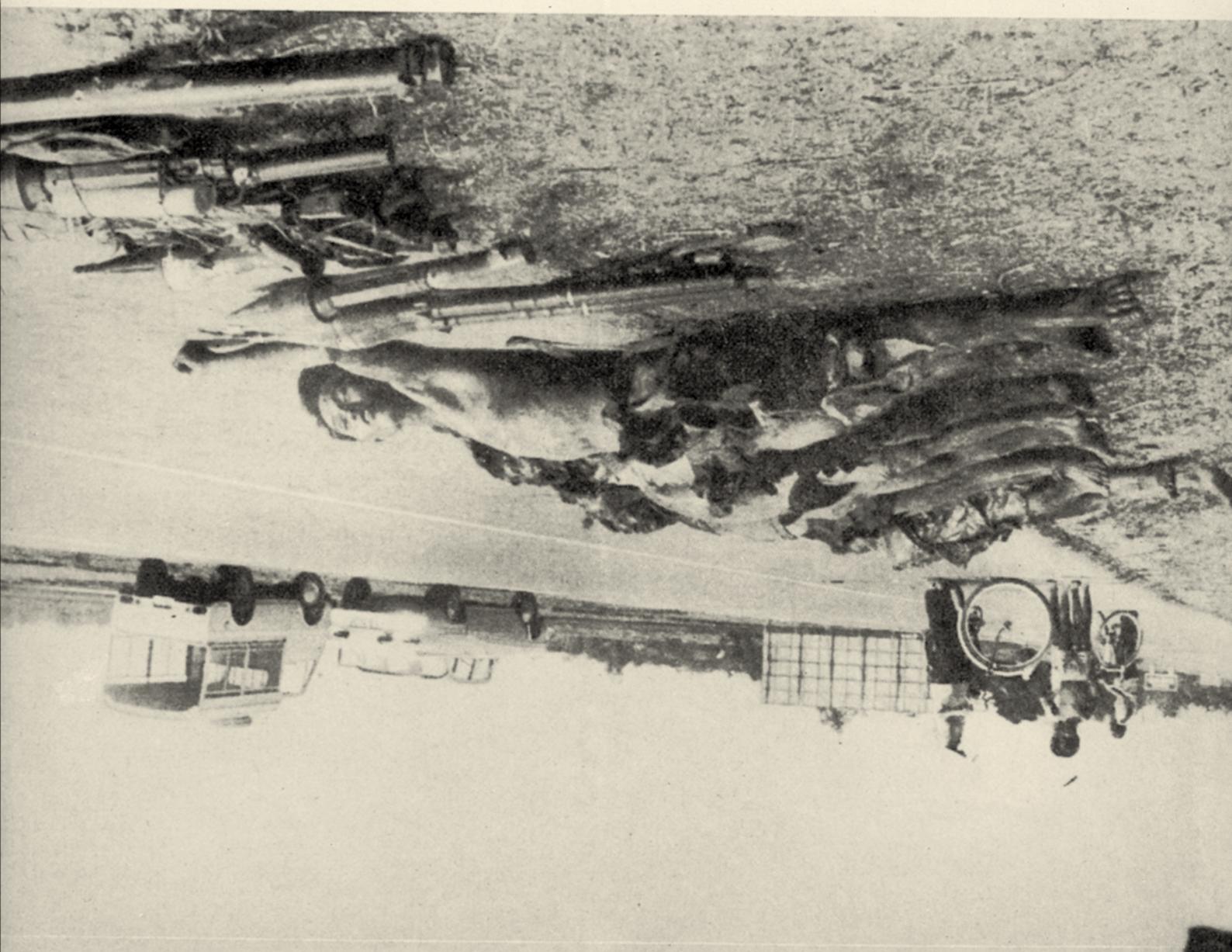
Etwas wild sichtbar

„Warum ist das so: Wenn man sich umarmt, dann schweigt man, wenn man anfängt zu denken und zu sprechen,lost man die Umarmung. Oder noch schlürmer: zwei Liebende sprechen zusammen. Auf einmal haben sie keine Idee mehr: da umarmen sie einander.
Abert die Liebe und die Politik zu verbünden, das hilft doch beides zu tun – gleicherzeitig.
Nein, so ist das nicht richtig. Zwei Liebende können einander stumm umarmen und das ist wie ein Gespäck. Oder sie stehen weit voneinander weg und sprechen und es ist wie eine Umarmung.“



Aus: DAS CHAOS - OFFENLICHE BEKENNTNISSE
erschienen im MEDUSA-VERLAG 1981

Ist Vietnam aus der Mode gekommen?



Etwa's wild sichtbar

Etwa's wild sichtbar

Susan Sontag

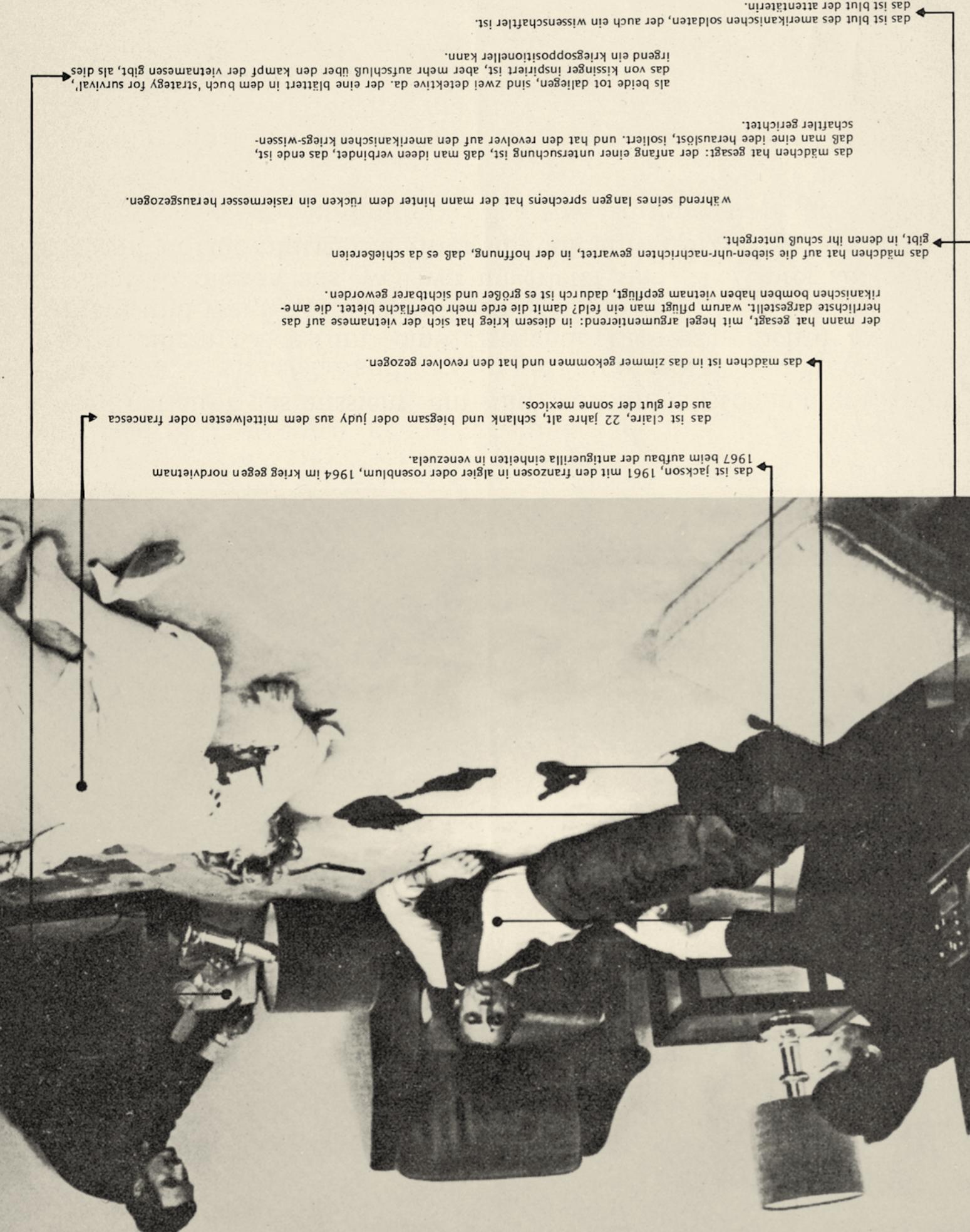
„Ich hattet in den vergangenen (...) Jahren in meinem Kopf, unter der Haut, in der Magengrubbe ein Vietnam geschaufen und es ertragen. Aber das Vietnam, an das ich gedacht hatte, war kaum ausgewillt. Es war im Grunde nichts als die Form, in die Amerika sein Siegeln schritt.“
Sie schreiten daran, in ihrer Beziehung und in ihrer Arbeit – dahinter liegt aber neue Erkenntnis, eine neue Verbindung.
Vietnam ist scheinbar weit weggerückt. Über Bilder und ihre Arbeit lassen Anna und Robert den Krieg wieder näherkommen – Vietnam in Berlin.



„Wie in einem Kriegsfilm: eine erregende Liebesgeschichte vor dem Hintergrund von Krieg und Völkermord. Es sieht so obszön aus, weil wir unverletzt sind. Die Opfer auf diesen Bildern sind blutig, die Täter sind alle unverletzt.“
Wie unerlaubt das aussieht, ein Bild von uns zwischen den Bildern vom Krieg.



EtwaS wird sichtbar



Folgende Seite: Falblatt zu EtwaS wird sichtbar von 1982, herausgegeben von Basis-Film

Verleih und Harun Farocki.

Während seines langen Sprechens hat der Mann hinter dem Rücken ein Rasiermesser herausgezogen.

gibt, in denen ihr Schulter untergeht.

rikanischen Bomben haben vietnamische Geprüft, dadurch ist es größer und sichtbarer geworden. herzliche Dagestalt, wauum Flucht man ein feil? damit die erde mehr oberfläche bietet, die ame- der Mann hat gesagt, mit hegel argumentieren: in diesem Krieg hat sich der vietnamesische auf das

das Mädchen ist in das Zimmer gekommen und hat den Revolver gezogen.

aus der Gult der Sonne Mexicos.

1967 beim Aufbau der Antiguerrilla Einheiten in Venezuela.

aus der Claire, 22 Jahre alt, schlanke und biegsame oder Judy aus dem Mittelwesten oder Francesca

der Mann hat gesagt, mit hegel argumentieren: in diesem Krieg hat sich der vietnamesische auf das

schaftler gerichtet.

das Mädchen hat gesagt: der Anfang einer Unter suchung ist, daß man diese verbündet, das endet,

daß man eine Idee herauslost, isoliert, und hat den Revolver auf den Amerikanischen Kriegswissen-

als beide tot daliessen, sind zwei Detektive da, der eine blättert in dem Buch 'Strategy for Survival',

irgend ein Kriegspositionelle kann.

das ist Blut des amerikanischen Soldaten, der auch ein Wissenschaftler ist.

→

Folgende Seite: Falblatt zu EtwaS wird sichtbar von 1982, herausgegeben von Basis-Film

Verleih und Harun Farocki.

Volker Pantenburg
Tom Holtert, Doreen Mendes,
nur wenige Jahre nach dessen Ende 1975, noch dazu aus der Perspektive Westber- liner Innenpolitik, wurdе vorgetragen, sie betrauerte lediglich larvalen Verlust eines Objekts der politischen Mobilisierung der 1968er-Bewegung. Farocki erwiderte, eine Ideengeschichte, um die Leheren, die der Westen aus den Taktiken des Viertelcongs gezoogen hatte, ein Wissen über „Reserven- und Nischenausnutzung“ der Partisanen, das in die Methoden des industrial engineering und Nischenausnutzung“ der Partisanen, das eingegangenen sei, sodass, wie sich ergänzen unfreiwilligen Zuträgerin einenes Kapitalisti- schen, in Maschinen und Methoden verkor- mache Farocki eine auch für die Konzeptio- aufschlussreiche Bemerkung, die wie folgt protokolliert wurde: Etwas wird sichtbar „sei nicht einem bestimmen Interesse zu verstanden, [der Film] stehে vielmehr im Kontinuum seiner Arbeit, er habe sich aus dem Vierpoligen Zusammenshangen seiner sonstigen Tätigkeiten ergeben; das hervorge- hobene „Motiv, interessiere dabei weniger.“ Ins Allgemeine gewendet: Der einzige Film, das einzeln Werk, wäre damit nicht als ein in sich abgeschlossenes Resultat einer Bestandteile einer umfassenden, auf lange tragslage zu verstehen, sondern als modulare Sicht und offen angelegten Forschungsstätig- keit, für die die Bibliothek so wichtig ist wie das Kino, der Schneidestisch, die Reise oder das Gespräch.

von ihm ausgelosten Forschung und Berichterstattung, in der Filmkritik-Ausgabe vom Januar 1982. Deren Titelbild zeigte ein Foto von Sturmgewehr schützenden Vietcong bei der Arbeit im Reisfeld über einer hand-gestellten Zwischen dem veranschaulichen (im Film am Beispiel der Agarwirtschaft an-sicke und als die US-amerikanische Pro-duktionssweise charakterisiert.⁸ Für uns war es jedoch neben „Ronny und Harun“ spielerisch, sondern ist eine elaborierte Text-sichtbar, sondern ist eine elaborierte Text-Bild-Montage, ein digressiv-didaktisches Motiv – ein mit vielen Erläuterungen zu einem Quastechnicchen Bild aufgerüstetes Foto der letzten Einstellung des Films.

Ergänzend wird in dieser Ausgabe der HAFI-Schriftsteller die Dokumentation der Filmdiskussionen Protokoll einer jeden nach der kurzen Werbedarbietung für Etwas wird sichtbar zu vermeiden wusste, die aber im Anschluss an eine Vorführung in Anwesenheit des Regisseurs nun einmal des Jahres, am 9. November 1982, wurde der rituell veranstaltet werden. Gegen Ende Monaten berichtet Festivals und im Kino geblieben waren, auf der 6. Duisburger Film-Film, nachdem er in den zurückliegenden Monaten mehrere Ausgaben der Einstellungskritik, und Farocki musste sich welche gezeigt, über die Widerprüche inneren der kritischen Einwänden stellen. Seiner Reaktion über die Widerprüche inneren der Beschaffung mit dem Krieg in Vietnam

6 Operfadach [=Hans-Joachim Wacker], „Von der Beschwörung eines Funkens. Einige Thesen Harun Farockis“ Interview mit Harun Farocki, in: die tagesszeitung, 8.3.1982, S. 14.

7 Nennenswert ist die ummittelbare kritische Rezeption (siehe etwa die Zeitgenossischen Rezensionen von Michael Kötz in der Frankfurter Rundschau vom 22.5.1982, Hans Christoph Blumenberg in der Zeit vom 2.7.1982 oder Frieda Grafe in der Süddeutschen Zeitung vom 16.7.1982); wegweisend dann Thomas Elsässers Ess „Working at the Margins: Two or Three Things Not Known about Harun Farocki“, von 1983 (Monthly Film Bulletin, 50. Jg., Nr. 597, Oktober 1983), leicht geändert wiederabgedruckt in: Thomas Elsässer [Hg.], Harun Farocki. Working on the Sight-Lines, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004), dem – nach Langeren Intervall – seit den Späten 1990er-Jahren weitere marginale Arbeiten und Buchkapitel von Till Baumgärtel, Rembert Hüser, Rainier Rotherr, Volker Pantenburg und anderen folgen sollten.

8 Farocki 1982 (wie Anm. 5).

9 Das Flatblatt erinnert, vielleicht nicht von Ungefehr, an die Neue-Filmkunst-Hefte, die Walter Kirchner in den 1960er-Jahren für die von ihm verliehenen Filme von Jean-Luc Godard, Straub/Huillet und anderen in Auftrag gab und von Kritikern wie Hubert Linde, Frieda Grafe oder Enno Patalas redaktionell betreut wurden (siehe auch das Kriegs in Vietnam, der Opposition des Autohahns“, eine Synthese der Beschäftigungen gegen diesen Krieg an einem Ort wie West-

Ein Ergebnis vieler poliger Zusammenhang

Lommentar

Ein Ergebnis vieler poliger Zusammensetzung. Paratexte von *Etwas wird sichtbar*
(1980-1982): S. 3

Faltblatt *Etwas wird sichtbar* [1982]: S. 9

Protokoll eines Filmgesprächs über *Etwas wird sichtbar* während der 6. Duisburger
Filmwoche [1982]: S. 18

Fotos: S. 20

Impressum: S. 24

Harun Farocki:
Etwas wird sichtbar
Kommentar
Dokument
Material