

Harun Farocki: On Ici et ailleurs

HaFI 008

On *ici et ailleurs*: p. 3
Editorial Note: p. 16

On Ici et ailleurs

In 1970, the war in Vietnam had nearly been forgotten. The Palestinians were making themselves known. In the airfreight receiving office at Tempelhof, an image from a worker's hand depicting an airport in the desert could be seen. Three big Boeings sitting in the sand. A palm tree as control tower. An Arab (in Fez and Kaftan) on a bicycle with "Follow Me!" on a sign on the rear rack.

The Tempelhof workers wanted to express through this drawing that if one wants to reach for airplanes, one must belong to the industrial world. Today, big airplanes can fly halfway around the world and disregard all eras that may lie beneath them. Then they must descend. An airport with a smooth concrete runway, businesses, fuel, and electronics represents the world from which the airplane comes and that it wants to propagate, and it is always a port that is both local and expansive.

A guerilla fighter needs this kind of refuge; with their attacks on aviation, Palestinians hinted at their airplane-like quality. In Arab countries, they have always needed to search for a base.

Perhaps Godard wanted to make a new base with his film, offer a refuge, expand the basis, when he began a film in 1970 that was supposed to be called *Until Victory*. The footage lay around for a few years.

Only four seconds of film lie between the line in the film's narration, "We all say such things a bit ambiguously, if we think back to what we did down there four, five years ago,"

and the line in the narration, “Did you do your homework?”

In turn, the kid asks: Why does daddy still have no work.

Work. – We know about a blacksmith from Germany who opened a workshop in the Marais in Paris in the 1940s. In the neighborhood, he could still find two old women making pastels by hand in 600 different colors. Another room was full of wrought-iron shackles that were taken away a week later, perhaps to a colonial war. He writes that pastels are now produced by machines and in only sixty shades.

Machines that begin to work next to a handworker eliminate the latter and are controlled by a worker who will soon be eliminated by the next machine. Think of a couple that leave the house one evening and pick up a six-pack in a corner store, renting three videotapes as well. Plants are sprouting up on a construction site, not yet knowing in which direction the building will proceed. On the way home, passing the newsstand, the construction site, the advertising column, and the car wreck, our couple must know that with a keyboard we will soon be able to dial a control room out of which the signal of a desired videotape will play at home. A device has already been developed that does away with going to the bank, the newsstand, and the lingerie store.

We ought to know about a German philosopher who wrote that workers are guards, machine police next to operational machines

and who wrote,

“The dream of our age is the abolition of time. The timeless (rather than the classless) society is the hope of tomorrow.”

For this goal, businesses, banks, cafés, and the route between them have already been eliminated and it was in these places that social interactions used to happen in films.

So Godard withdrew into an apartment and conceptualized a home movie. The trip to Palestine was supposed to be an awakening, now he has associated images from Palestine with a television family in front of a screen.

Home movie, how should this continue, quote:

The scenario, the fable I propose here is this: people will sit in separate cells, playing with their fingertips on keyboards, staring at tiny screens, receiving, changing, and sending images. Behind their backs, robots will bring them things to maintain and reproduce their derelict bodies. People will be in contact through their fingertips and so form a dialogical net, a global superbrain, whose function will be to calculate and compute improbable situations into pictures, to bring information, catastrophes about.

Catastrophe: in 1972 West Germany had a chancellor and a president without a Nazi past, universities were being opened and funded everywhere, there was supposed to be more money and social services for those lacking resources, one spoke of redistribution.

Three major distributors: on the national team there were Overath, Netzer, and Beckenbauer who could distribute the ball and divide the space (not conquer anew—divide anew what was already there). When there were more TV cameras on the ground than ever before in West Germany, during the Olympic Games in Munich, the “Black

September” organization attacked the Olympic village and took Israeli athletes hostage. On the runway in Fürstentfeldbruck, the Germans shot the hijackers and the hijackers shot the hostages and they say that Mossad, the Israeli secret service, decided to avenge the deaths of the Israeli athletes and to kill anyone who had been involved in taking the hostages. If this is true, and if this can be told, the businesses in Lillehammer closed their doors at two o’clock on Saturdays and the small city became very quiet. Torill and Ahmed spent the entire afternoon in the apartment without being aware of the Israelis outside at their posts. As the couple went down Furubakken to the movie theater, neither one noticed anything about Marianne and Raoul who were arguing in a Mazda. Torill later saw a car that was parked at the bus stop and she felt something was wrong when she saw a second badly parked car on the hill after she got off the bus. As far as she knows, nothing caught Ahmed’s attention until he heard a car honking and saw the weapons aimed at him. His last word was “No!”

I’m quoting a pulp novel, a very well researched one—all research becomes trashy and kitsch if one wants to imagine political plotting deep in the background.

Iqrit and Kafr Bir’im were the code words used by the Black September Organization to call their operation, this and these words are as forgotten as Black September.

Massacred and dispersed, the Palestinians lost their base in Jordan in September 1970. In the meantime, there have been photos showing Arafat and Hussein hugging. The small montages that Godard makes with Nixon and

Brezhnev and Hitler and Meir, could be made with photos showing Arafat hugging different people at different times—this would work silent, with only the power of images! Without musical noise. If Godard wants to remain faithful to the Palestinians with whom he filmed, there should be no music in his film to signify something Palestinian.

In 1972, news cameras were still exposing film; in 1986 for Marcos/Aquino there was only electronic recording.

Fifty people from Finland and 400 from the USA had come as photojournalists. In Munich, Black September thrust itself into the Olympics coverage, in Manila the People Power Revolution was on the news agenda.

Today there are more channels than in 1972 that one can receive and that can be relied on. Electronic news crews can now manage with less manpower, video technicians have taken over the sound recording.

Likewise, with improved broadcasting and receiving technology, there are attempts to improve the sound quality of consumer electronics. In the field of consumer electronics, we have one of a few contradictions that could advance history.

Two years after the Iqrit and Kafr Bir’im operation, West Germany won the World Cup again. Godard shows footage from the final match against the Netherlands. We see how the Germans form a triangle with which they outrun their opponents, wanting to make them look foolish. But they only became world champions the way an actor earns a lot of money with the wrong film, years after appearing in the right one.

The FRG still earns a lot of money, offering a relatively large amount of employment in machine development and manufacturing that makes work redundant, first elsewhere, not here. Last year British and American newspapers reported that the PLO's assets were estimated at 8 billion dollars and were well invested in, among other things, a Maldivian airline. They should not have land but airplanes.

Godard wanted to move away from big politics towards micro-politics. He changed his film shooting process, away from film photography towards video recording. Since film production is expensive, particular parts of a film are shot on particular days. Today, a particular meaning must be allocated to or extracted from a particular moment and tomorrow another.

Tools are assembled in order to do and summon this: lights, wind machines, cranes, and rails. Godard wanted to look for an inner movement again, a meaning revealed by the people and things themselves.

Godard stopped traveling to foreign countries, his camera must not even drive around much by car.

In Palestine, he had been able to film a shot where we learn "to see, not to read!" He didn't offer this image to the Black September hijackers to rub in the eyes of the 2 billion viewers of the Olympic Games. There are many moments in *Numéro deux* from 1975—for which *Ici et ailleurs* is a preliminary study—that return to the images everything that they embody.

Micro-politics: I read about something new yesterday in a popular science magazine. We used to think we would only need to have enough information from a system to be

able to predict the course of things. But now there is a difference between systems that compensate for upcoming deviations and those for which any deviation amplifies the previous ones. Laminar versus turbulent. For centuries, we could approximately predict the correct path of the Moon, Earth, and Sun, soon we will know everything and be able to say everything; most film systems are like this. In contrast, the path of a ball on a billiards table: because it only comes into contact with the cushions or other balls at one point, it deviates from the calculated path upon the first impact and further upon the second and were it to roll for a minute, no calculations could predict its path. And the dust particle on the drop of water, one molecule more, colliding against it and moving in the opposite direction. "Such chance behavior is inherent to nature—it does not disappear if we gather more information. We describe chance behavior generated in this way as deterministic chaos."

How hard it is to deal with words and images so that their coming together triggers a reaction—not simply to make bad billiards collisions—and to remain aware of determination when we want chaos and therefore another order.

Godard believes in images, in imagery. The engineer-designers in the Frankfurt computer animation lab point at a magnetic tape and say that it is enough to save an entire day's data flow at Deutsche Bank and twenty minutes of animated images. In *Ici et ailleurs*, Godard tries to add up images, in order to represent their incalculableness as well. In industry and military labs, we can of course

already carry out every mathematical operation with images. Godard wants to teach how to see; in industry and military labs, machines are currently learning to do so. Pattern recognition: out of a trillion satellite photos of the Soviet Union, a device reads any pattern that looks like a missile silo and shows these to the on-duty personnel. Soon we will be able to render the Soviet Union in more colors than the two women in the Marais could mix.

Godard believes in words, in literality. He tries to bring two distant things together and hopes for a relation that is twice as strong, once through what is essential and once through the words. He does not provide his sources—to deceive us, he sometimes lets Madame de Staël's name be said—he does not state the experiences or readings he is drawing on. He wants to attribute to the film what is heard in the film's sound. He does not want to know anything that work on film cannot teach. After centuries of book metaphors, he is looking for film metaphors in order to understand God and the world.

Film metaphor, "To take power is then possible when the image at the same time reinforces a sound by being present in its place—when the image in turn is represented by another sound..."

Godard is talking about workers who allow a union to represent them that then contracts an author who writes words for the workers to chant.

And this in streets where the cars are too loud so only someone on the first floor could hear them. A TV crew

must go there for the chants in the street to be transmitted to the first floor. Every recording transmission is a commentary; on the Furtwängler Beethoven record, I hear the coughing and sneezing of the winter of '44. Furthermore, television wants to imprint universality into images, to express images as universal. Pattern recognition: images are recorded and arranged such that the perception mechanism reads out certain patterns as if automatically and reports to the consciousness on duty. Recording costs are reduced, therefore no moment is precious.

Godard talks about this with words taken from leftist critiques from the party and unions against replacements. For a long time, workers and employees have been leaving the parties and unions, but not in order to switch to "Action directe;" they are pulled to a corner where they watch images.

Quote: [...] The image shows a washing machine that it wants us to buy, and we want the image to show us the washing machine because we want to buy it. The image shows a political party for which it wants us to vote, and we want the image to show us the party because we want to vote for it. This circuit can't actually be closed, however, for then the images would fall into entropic decay. They would always be the same images, reproduced ad infinitum. To get better (to always give the receiver something new, to be able to program innovatively), the image must get feedback from somewhere other than the receiver.

The images feed on history, on politics, science, art, on events of so-called daily life. [...] In this way, it begins

to look as though technical images were windows through which the receiver, having been driven into his corner, can observe things that are happening outside, and as if these images could always renew themselves because new things are always happening and because the sources on which they draw (past history) could never be exhausted.

Images are not windows; they are history's barrages. The goal of the political demonstration is not to change the world but to be photographed.

Another quote: Texts about images are also barrages in which images, words, and thoughts circulate. Still bodies of water, potential energy.

Perhaps making images in Palestine was so difficult for Godard—the 6,000 dollars from the Arab League did not make it easier—because he understood that if the Palestinians were to bring something new to the world, images would not be able to grasp it.

Godard does not chant any slogans, he prefers to translate them. "To make the revolution there, where one is" and so forth, he struggles for his workplace in Europe. Those working in film today must look for an area that has not yet been neutralized by the machinery of images and words. Words must be associated with images, and words with words, and images with images so that propositional logic cannot grasp the meaning. Provided he wants to keep a workplace, provided he is aware of the world today, provided he does not want to have a workplace like the stoker on an electric locomotive, of which there are many.

Godard was unable to film anything new in Palestine. He made his trademark images, has a text repeated that another person reads aloud, and presents the differences between the text and the speaker, like in a Godard film. Palestinians from a Department of Politics, Culture, and Propaganda helped manage the production.

How does one manage to speak without giving commands, to show without blinding?

With no other film has Godard felt so ashamed of the fact that these questions need to be the first ones asked.



HERE (IMAGE) AND ELSEWHERE (SOUND)
 HIER (BILD) UND ANDERSWO (TON)

Still from *Ici et ailleurs*
 Dir.: Jean-Luc Godard, Anne-Marie Miéville
 F 1974, color, 53 min

JAROCU
 über Godard. Die Arbeit ^{wird weniger} nimmt ~~ab~~, die Programme ~~werden mehr.~~

1970 war der Krieg in Vietnam schon beinahe vergessen. Die Palästinenser, sie machten sich bekannt. In der Luftfracht-Annahmestelle in Tempelhof war ein von Arbeiterhand ^{gemachtes} gezeichnetes Bild zu sehen, das gab einen Flugplatz in der Wüste wieder. Drei große Böding, in den Sand gesetzt. Eine Palme als Tower. Ein Araber (mit Fez und im Kaftan) auf dem Fahrrad, auf dem Gepäckträger ein Schild Follow Me!

Mit dieser Zeichnung wollten die tempelhofer Arbeiter darstellen, daß man zur Industriewelt gehören muß, wenn man nach Flugzeugen greift. ~~Und daß die Palästinenser zu der Industriewelt geh~~ ^{um-} Die großen Flugzeuge können heute ~~am~~ die halbe Welt fliegen, können sich über alle Zeitalter hinwegsetzen, die unter ihrem Flug liegen mögen. Dann müssen sie ~~xxxxxxx~~ hinunter, ~~das Flugsystem braucht~~ Stützpunkte. Ein Flughafen mit ebener Betonbahn, Geschäften, Treibstoff, Elektronik repräsentiert die Welt, aus der das Flugzeug kommt und die es verbreiten will, ist jedesmal ein heimatlicher und heimatdehnender Hafen.

~~Solche~~ Solche Zufluchten braucht der Guerriallkämpfer; mit ihren Angriffen auf die Luftfahrt haben Palästinenser auf ihr einem Flugzeug ähnlich sein gewiesen. Sie haben in den arabischen Ländern stets aufs neue nach Stützpunkten suchen müssen.

Vielleicht wollte Godard mit seinem Film einen Stützpunkt ^{legen} ~~setzen~~, eine Zuflucht bieten, die Basis ~~xxxxxxx~~ ^{verlängern} ~~vergrößern~~, als er 1970 einen Film anfang, der 'Bis zum Sieg' heißen sollte. Das Filmmaterial blieb ein paar Jahre liegen.

Zwischen dem Satz des Filmkommentars: 'Solche Sachen sagt man sich dann, alle ein bisschen Mehrdeutig, wenn man an das zurückdenkt, was man dort unten gemacht hat, vor 4,5, Jahren'

Editorial Note

The essay published here rests on a talk given by Harun Farocki on March 29, 1987 as one of the presentations for the event “Films that Think in Images” at the Akademie der Künste, West Berlin. The typescript was found among Farocki’s papers after his death. The presentation does not bear a title, a handwritten note by Farocki on the first page simply says “Farocki on Godard.” The phrase “Work gets less, the channels proliferate,” also written above the first lines, could be interpreted as a title, but it has been crossed out. In light of its subject matter, we have decided to entitle the text “On *Ici et ailleurs*.”

The unreferenced quotations in the talk are from Günter Anders’ *The Obsolescence of Man* and Vilém Flusser’s *Into the Universe of Technical Images*. Farocki’s talk was written between *As you See* (1986) and *Images of the World and the Inscription of War* (1988), the two films that have most explicitly provoked the term “essay film.” Both in the text’s theoretical references and in its oscillation between surprising associations and a formal pattern reminiscent of a semantic game of dominos, the proximity to the aforementioned films, as well as to *Georg K. Glaser – Writer and Smith* (1988) can be sensed.

The program of the two-day event at the Akademie der Künste, which alternated between films, presentations, and discussions, can be found in HaFI 006 accompanied by an announcement written by Farocki. We publish the text here

as a complement to Harun Farocki and Kaja Silverman’s book *Speaking about Godard*, republished as volume 2 of Farocki’s writings.

HaFI 008 is dedicated to the memory of Elisabeth Büttner, who investigated *Ici et ailleurs* early on and felt close to Harun Farocki’s work.

Harun Farocki Institut, September 2018

Imprint

Publisher: Harun Farocki Institut
Concept: Volker Pantenburg
Managing Editor: Elsa de Seynes
Translation: Ted Fendt
Proofreading: Mandi Gomez
Design: Daniela Burger, buerodb.de

Printing: bud, Potsdam
Fonts: Neutral BP, Excelsior
Paper: Munken Lynx, Efalín Feinleinen
Print Run: 1500
ISBN: 978-2-940524-81-5

Thanks to Antje Ehmán, Anna Faróqhi, Lara Faróqhi and
Thomas Tode

© 2018, the author and the Harun Farocki Institut, Berlin
Published by the Harun Farocki Institut with Motto Books

www.harun-farocki-institut.org
HaFI 008



**Harun
Farocki
Institut**



HaFI 008

www.harun-farocki-institut.org

© 2018, der Autor und Harun Farocki Institut, Berlin
Veröffentlicht von Harun Farocki Institut mit Motto Books

Dank an: Antje Ehmán, Anna Faróqhi, Lara Faróqhi und
Thomas Tode

Herausgeber: Harun Farocki Institut
Konzept: Volker Pantenburg
Redaktion: Elsa de Seynes
Gestaltung: Daniela Burger, buerodb.de
Druck: bud, Potsdam
Fonts: Neutral BP, Excelsior
Papier: Munken Lynx, Efalín Feinleinen
Auflage: 1500
ISBN: 978-2-940524-81-5

Bei dem hier publizierten Text handelt es sich um einen Vortrag, den Harun Farocki am 29. März 1987 bei der Veranstaltung „Filme, die in Bildern denken“ in der West-Berliner Akademie der Künste hielt. Das Typoskript fand sich im Nachlass. Es trägt keinen Titel, in der Handschrift Farockis ist über dem Text lediglich „Farocki über Godard“ vermerkt. Ebenfalls dort steht auch der Satz „Die Arbeit wird weniger, die Programme werden mehr“, den man für eine Überschrift halten könnte – allerdings sind die Worte durchgestrichen. Wir haben uns entschieden, den Text hier, seinem Gegenstand folgend, mit „Über *ici et ailleurs*“ zu betiteln.

Die ausführlichen Zitate in Farockis Vortrag stammen aus Günter Anders' *Die Antiquiertheit des Menschen* und Vilém Flussers *Ins Universum der technischen Bilder*. Entstanden ist der Text zwischen *Wie man sieht* (1986) und *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (1988), den beiden Filmen, die am stärksten die Bezeichnung „Essayfilm“ auf sich gezogen haben. Sowohl in den theoretischen Referenzen als auch im Wechselsel zwischen verbüffenden Assoziationen und einer formalen, an ein semantisches Dominospiel erinnernden Verknüpfung der Abschnitte, ist die Nähe zu den genannten Filmen, aber auch zu Georg K. Glaser – *Schriftsteller und Schmie* (1988) erkennbar.

Das Programm der zweitägigen Reihe in der Akademie der Künste Berlin, bei der Filme mit Vorträgen und Diskussionen abwechselten, ist im Heft HaFl 006 gemeinsam mit

einem kurzen Ankündigungstext Farockis abgedruckt. Wir veröffentlichten den Vortrag als Komplementärtext zum mit Kaja Silverman verfassten Buch *Von Godard sprechen*, dessen Neuausgabe kürzlich als Band 2 der Schriften Farockis erschienen ist.

HaFl 008 ist dem Andenken an Elisabeth Büttner gewidmet, die früh zu *ici et ailleurs* geforscht hat und sich Harun Farockis Arbeit verbunden fühlte.

Harun Farocki Institut, September 2018

haben will wie der Heizer auf der elektrischen Lokomotive, von denen es viele gibt.
Godard konnte in Palästina nichts Neues filmen. Er machte Markenbilder, ließ einen Text nachsprechen, den ein anderer vorsprach und stellte die Differenz von Text und sprechender Person dar, wie in einem Godard-film. Palästinaenser einer Abteilung für Politik, Kultur, Propaganda halten bei der Aufnahmeleitung.
Wie also dahin kommen zu sprechen, ohne Befehle zu geben, zu zeigen, ohne blind zu machen?
Mit keinem anderen Film hat sich Godard so sehr geschämt, daß zuerst diese Fragen zu stellen ist.

14



LERNEN ZU / SEHEN / NICHT ZU LESEN
LEARNING TO / SEE / NOT TO READ

Bild aus *Ici et ailleurs*
Regie: Jean-Luc Godard, Anne-Marie Miéville
F 1974, Farbe, 53 Min

15

Die Bilder nähren sich von Geschichte. Von Politik, von Wissenschaft, von Kunst, von Ereignissen des sogenannten täglichen Lebens. [...] Es sieht demnach so aus, als seien die technischen Bilder Fenster, durch die hindurch der in seinen Winkel getriebene Empfänger die Ereignisse dort draußen ansehen könnte, und als ob sich die Bilder ewig erneuern könnten, weil sich immer Neues ereignet und weil die Quellen, aus denen sie schöpfen, (die vergangene Geschichte), nie versiegen können. [...]

Die Bilder sind nicht Fenster, sie sind Staudämme der Geschichte. Die politische Manifestation zielt nicht darauf ab, die Welt zu ändern, sondern fotografiert zu werden. Wieder ein Zitat: auch die Texte über Bilder sind schon Staudämme, in denen die Bilderwortergedanken kreisen. Totes Gewässer, potentielle Energie.

Vielleicht fiel Godard das Bildermachen in Palästina so schwer, – die 6000 Dollars von der Arabischen Liga machten es nicht leichter – weil er verstand, daß, brächten die Palästinaenser etwas Neues in die Welt, die Bilder es nicht fassen dürften.

Godard skandiert keine Parolen, lieber übersetzt er sie. „Die Revolution dort machen wo man ist“ usw., er kämpft in Europa für seinen Arbeitsplatz. Wer heute am Film arbeitet, der muß einen Bereich suchen, den die Bilderwortermaschinerie nicht oder noch nicht aufgehoben hat. Muß Wörter mit Bildern und Wörtern mit Wörtern und Bildern mit Bildern so verknüpfen, daß die Aussagenlogik den Sinn nicht fassen kann. Sofern er einen Arbeitsplatz behalten will, sofern er sich der Gegenwart bewußt ist, sofern er nicht einen Arbeitsplatz

in den ersten Stock zu übertragen. Jede Aufzeichnung/Übertragung ist ein Kommentar, auf der Furtwängler-Bethoven-Platte höre ich die Erkältungskrankheiten von Winter 44. Außerdem wird das Fernsehen den Bildern ein Allgemeines einprägen wollen, die Bilder ins Allgemeine ausprägen. Mustererkennung: die Bilder werden so aufgenommen und angeordnet, daß der Wahrnehmungsgesamapparat wie automatisch bestimmte Muster herausliest und dem wachhabenden Bewußtsein meldet. Die Kosten der Aufnahme sind herabgesetzt, also ist kein Augenblick kostbar. Davon spricht Godard, in den Worten der gauchistischen Kritik an Partei und Gewerkschaft, gegen Stellvertretung. Seit langem verlassen Arbeiter und Angestellte Partei und Gewerkschaft, aber nicht um zur „Action directe“ überzugehen, es zieht sie in den Winkel, von dem aus sie Bilder schauen.

Zitat [...] Das Bild zeigt eine Waschmaschine, von der es will, daß wir sie kaufen, und wir wollen, daß das Bild uns eine Waschmaschine zeige, weil wir sie kaufen wollen. Das Bild zeigt eine politische Partei, von der es will, daß wir sie wählen, und wir wollen daß das Bild uns eine Partei zeige, weil wir sie wählen wollen. Es kann sich aber bei diesem Feedback nicht tatsächlich um einen geschlossenen Kreis handeln. Sonst nämlich würden die Bilder in Entropie verfallen: es wären immer die gleichen Bilder, die sich ewig wiederholen würden. Das Bild muß, um sich verbessern zu können (für die Empfänger immer neu zu sein, sie immer neu programmieren zu können), von anderswo als nur vom Empfänger gefüttert werden.

Mustererkennung, eine Apparatur liest aus zigtausenden von Satellitenfotos von der Sowjetunion alle Muster heraus, die wie ein Raketenstilo aussehen und zeigt diese dem wachhabenden Personal an. Bald kann man die Sowjetunion in mehr Farben wiedergeben als die beiden Frauen im Marais mischen konnten.

Godard glaubt an Wörter, an Wörtlichkeit. Er sucht zwei entlegene Gegenstände zusammenzubringen und hofft, auf eine Verbindung, die doppelt hält, einmal aufs Essen-tielle und einmal aufs Wörtliche. Er gibt seine Quellen nicht an – zur Täuschung läßt er gelegentlich den Namen von Madame de Staël sagen – er gibt nicht an, aus welcher Erfahrung, Lektüre er schöpfte. Er will, was im Filmton zu hören ist, dem Film zuspochen. Er will nichts wissen, was die Arbeit am Film nicht lehren kann. Nach Jahrtausenden mit der Buchmetapher sucht er die Filmmeta-phern, Gott und die Welt zu fassen.

Filmmetapher, „Die Macht zu ergreifen ist dann möglich, wenn das Bild zur gleichen Zeit, während es einen Ton verstärkt, indem es sich an dessen Stelle präsentiert – wenn dieses Bild sich seinerseits durch einen anderen Ton repräsentieren läßt...“

Godard spricht von den Arbeitern, die sich von einer Gewerkschaft vertreten lassen, die dann einen Autor unter Vertrag nimmt, der eine Parole schreibt, die die Arbeiter skandieren werden.

Dies auf Straßen, deren Autos viel zu laut sind, als daß sie jemand nur im ersten Stock vernehmen könnte. Ein Fernsehteam muß her, das Skandiererte von der Straße

der Lauf einer Kugel auf einem Billardtisch: weil sie in je nur einem Punkt die Bande oder die andere Kugel berührt, weicht sie beim ersten Zusammenprall etwas von der berechneten Bahn ab und beim zweiten weiter und könnte sie eine Minute laufen, keine Rechnung könnte ihren Weg vorhersagen. Und das Staubkorn auf dem Was-sertropfen, ein Molekül mehr, gegen das es prallt und es bewegt sich in die Gegenrichtung. „Solches Zufallsver-halten ist grundsätzlicher Natur – es verschwindet nicht, wenn man mehr Informationen sammelt. Man bezeichnet Zufallsverhalten, das auf diese Weise erzeugt worden ist, als deterministisches Chaos.“

Wie schwer es ist, mit Wörtern und Bildern so umzugehen, daß ihr Zusammenkommen eine Reaktion auslöst – nicht einfach schlechte Billardstöße auszuführen – und sich der Determination bewußt zu bleiben wenn man ein Chaos, also andere Ordnung will.

Godard glaubt an Bilder, an Bildlichkeit. Die Ingenieure-Designer im Computer Animation Laboratory Frankfurt zeigen auf ein Magnetband und sagen, ein solches reiche aus, die sämtlichen Zahlenbewegungen der Deutschen Bank an einem Tag zu speichern und für 20 Minuten animier-ter Bilder. Godard in *Hier und anderswo* versucht, Bilder zu addieren, auch um ihre Nichtberechenbarkeit darzu-stellen. In den Labors von Industrie und Militär kann man mit Bildern selbstverständlich schon alle Grundrech-nungsarten ausführen. Godard will sehen lehren, in den Labors von Industrie und Militär lernen das gegenwär-tig die Maschinen.

Weil die Filmproduktion teuer ist, ist da beschlossen, an bestimmten Tagen bestimmte Filmstücke aufzunehmen. Ein bestimmter Sinn muß heute einem bestimmten Augenblick zugewiesen oder abgerungen werden und morgen einem nächsten.

Dies erreichen zu können zu beschwören werden Geräte bestellt, Lampen, Windmaschinen, Kräne und Schienen. Godard will jetzt wieder nach einer inneren Bewegung suchen, nach einem Sinn, den die Personen und Dinge selbst offenbaren.

Godard reist nicht mehr in ferne Länder, seine Kamera darf nicht einmal mehr viel mit dem Auto herumfahren. In Palästina hat er eine Einstelllung drehen können, mit der man „sehen, nicht lesen“ lernt! Er bietet dieses Bild nicht den Entführern vom Schwarzen September an, es den 2 Milliarden Zuschauern der Olympischen Spiele ins Auge zu reißen. In *Numéro Deux* von 1975, zu dem dieser *Hier und anderswo* eine Vorstudie ist, gibt es viele Momente, die den Bildern alles zurückgeben, was diese selbst verkörpern.

Mikropolitik, vorgestern las ich in einer populärwissenschaftlichen Zeitschrift von etwas Neuem. Bisher glaubte man, man müsse von einem System nur genügend Information haben, um den Gang der Dinge voraussetzen zu können. Nun aber ist zu unterscheiden zwischen Systemen, die auftretende Abweichungen wieder ausgleichen und solchen, bei denen jede Abweichung die vorige verstärkt. Laminae gegen turbulente. Man hat den Lauf von Mond Erde Sonne über Jahrhunderte annäherungsweise richtig voraussagen können, bald wird man alles wissen und alles sagen können; so sind die meisten Filmsysteme. Dagegen

Es gibt heute mehr Programme als 1972, die man empfangen kann und auf denen man stehen kann. Bei den Teams zur elektronischen Berichterstattung kommt man jetzt mit einer Arbeitskraft weniger aus, es ist dem Videotechniker mitüberlassen, den Ton aufzuzeichnen.

Zugleich wird mit verbesserter Emissions- und Empfangstechnik die Qualität der Unterhaltungselektronik des Tons zu verbessern gesucht. Da haben wir auf dem Feld der Unterhaltungselektronik einen der paar Widersprüche, die die Geschichte voranbringen können.

Zwei Jahre nach der Aktion von Iqrit und Kafir Birim ist die BRD noch Weltmeister geworden, Godard zeigt Ausschnitte aus dem Endspiel gegen die Niederlande. Man sieht, wie die Deutschen ein Dreiecksspiel aufziehen, mit dem sie den Gegner hinterlaufen lassen und vorführen wollen. Aber sie sind nur so Weltmeister geworden, wie ein Schauspieler ein paar Jahre nach dem Auftritt im richtigen Film mit dem falschen das große Geld verdient.

Die BRD verdient noch immer das große Geld, bietet relativ viel Beschäftigung bei der Entwicklung und Herstellung von Maschinenrie, die die Arbeit gegenstandslos macht, zunächst anderswo, nicht hier. Im letzten Jahr stand in den britischen und US-amerikanischen Zeitungen, das Vermögen der PLO werde auf 8 Milliarden Dollar geschätzt und sei gut angelegt, unter anderem in einer Maledivischen Fluglinie. Sie sollen keinen Boden haben aber Flugzeuge.

Godard will weg von dieser großen Politik und hin zur Mikropolitik. Er ändert das filmische Aufnahmeverfahren, weg von der Filmfotografie und hin zur Videoaufnahme.

und die Waffen sah, die auf ihn gerichtet waren. „No!“ was his last word.

Ich zitiere aus einem Schundroman, einem sehr gut recherchierten, jede Recherche wird Schund und Kitsch, wenn man politische Handlung bei einer Tiefe des Hintergrunds imaginieren will.

Iqrit und Kafir Birim war das Codewort, mit dem die Gruppe vom Schwarzen September ihre Aktion benannte, diese Worte sind vergessen und auch das vom Schwarzen September.

Im September 1970 niedergemetzelt und vertrieben, verloren die Palästinaenser ihre Basis in Jordanien. Inzwischen hat es schon Fotos gegeben, die Arafat und Hussein in Ummarung zeigen. Die kleinen Montagen, die Godard mit Nixon und Breschnew, mit Hitler und Meir macht, man könnte sie aus dem Fotomaterial machen, das Arafat zu wechselnden Zeiten in Ummarung mit wechselnden Personen zeigt, das ginge stumm, nur aus der Kraft des Bildes! Ohne Musikgeräusche. Wenn Godard den Palastinsensern, bei denen er gefilmt hat, die Treue halten will, so darf es in seinem Film keine Musik geben, die das Palastinsensische bedeuten soll.

1972 haben die Nachrichtenkameras noch Film belichtet, 1986 bei Marcos/Aquino gab es nur noch elektronische Aufzeichnung.

Aus Finnland waren 50 Personen zur Bildberichterstattung gekommen und aus den USA 400. In München schaltete sich der Schwarze September in das Olympiaprogramm ein, in Manila stand die People Power Revolution auf dem Programm der Berichterstattung.

Katastrophe, 1972 hatte die BRD einen Kanzler sowie Präsidenten ohne Nazivergangenheit, überall wurden Universitäten eröffnet und befördert, es sollte mehr Geld und Sozialleistung für die Nichtinhaber von Produktionsmitteln geben, man sprach von einer Umverteilung.

Drei große Verteiler: Overath, Netzer, Beckenbauer, die den Ball verteilen und den Raum aufteilen konnten

(nicht neuen erobern – den gegebenen neu aufteilen) gab es für die Nationalmannschaft. Als es auf dem Boden der BRD so viele Fernsehkameras gab wie nie zuvor, während der Olympischen Spiele in München, überfiel die Gruppe „Schwarzer September“ das Olympische Dorf und nahm israelische Sportler als Geiseln. Auf dem Rollfeld von Fürstentfeldbruck schossen die Deutschen auf die Entführer und die Entführer auf die Entführten und es heißt, der israelische Geheimdienst Mossad nahm sich vor, den Tod der israelischen Sportler zu rächen und jeden zu töten, der an der Geiselnahme beteiligt war. Wenn das wahr ist und wenn sich das erzählen läßt, schließen die Geschäfte von Liliehammer sonnabends um zwei die Türen, und die kleine Stadt wird sehr still. Torill und Ahmed verbrachten den ganzen Nachmittage in der Wohnung ohne etwas von den Israelis draußen auf ihrem Posten zu wissen. Als das Paar die Furbakken zum Kino hinunterging, bemerkte keiner der beiden etwas von Marianne und Raoul, die im Mazda stritten. Später sah Torill einen Wagen, der an der Bushaltestelle parkte und sie fühlte, daß etwas nicht stimmte, als sie einen zweiten schlecht geparkten Wagen auf dem Hügel sah, nachdem sie den Bus verlassen hatten. Soviel sie weiß, fiel Ahmed nichts auf, bis er ein Auto bremsen hörte

wird. Eine Apparatur ist schon entwickelt, die den Weg zur Bank, zum Zeitungsladen, zum Wäschegeschäft aufhebt.

Wir übten von einem deutschen Philosophen wissen, der geschrieben hat, die Arbeiter seien Wähler, Maschinen-Polizisten der vor ihnen laufenden Maschinen

und der geschrieben hat
„Abschaffung der Zeit ist der Traum unserer Zeit. Die Zeitlose (statt der klassenlosen) Gesellschaft die Hoffnung von morgen.“

Zu diesem Ziel sind die Geschäfte, Banken und Cafés und die Wege dazwischen schon aufgehoben, und gerade an diesen Orten hat man bisher die Filme mit sozialem Geschehen spielen lassen.

Also zieht sich Godard in eine Wohnung zurück, entwirft ein Homemovie. Die Reise nach Palästina sollte ein Aufbruch sein, nun ordnet er die Bilder von Palästina einer Fernsehfamilie vor dem Bildschirm zu.
Homemovie, wie soll das weitergehen, Zitat:

Das Szenario, die Fabel, die ich hier vorschlage, ist diese: Die Menschen werden, jeder für sich, in Zellen sitzen, mit Fingerspitzen an Tastaturen spielen, auf winzige Bildschirme starren und Bilder empfangen, verändern und senden. Hinter ihrem Rücken werden Roboter Dinge heranschaffen, um ihre verkümmerten Körper zu erhalten und zu vermehren. Durch ihre Fingerspitzen hindurch werden die Menschen miteinander verbunden sein und so ein dialogisches Netz, ein kosmisches Übergehirn bilden, dessen Funktion es sein wird, durch Kalkulation und Komputation unwahrscheinliche Situationen ins Bild zu setzen, Informationen, Katastrophen herbeizuführen.

Zwischen dem Satz des Filmkommentars: „Solche Sachen sagt man sich dann, alle ein bisschen mehrdeutig, wenn man an das zurückdenkt, was man dort unten gemacht hat,

vor 4, 5 Jahren“
und dem Satz des Filmkommentars: „Hast Du Deine Hausaufgaben gemacht?“

liegen nur 4 Filmsekunden.
Das Kind fragt zurück: Warum hat Papa immer noch keine Arbeit.

keine Arbeit.

Die Arbeit. – Wir wissen von einem Schmied aus Deutschland, der in den Vierzigerjahren im Pariser Marais eine Werkstat aufmachte. Er traf in der Nachbarschaft

noch zwei alte Frauen an, die mit der Hand Pastellkreiden herstellten, in 600 verschiedenen Farbtönen. Ein anderer Raum war voll von geschmiedeten Fußbösen, die eine Woche darauf fortgeschafft waren, vielleicht zu einem Kolonialkrieg. Er schreibt, heute werden die Kreiden maschinell hergestellt und in nur noch 60 Tönen.

Die Maschine, die neben einem Handarbeiter zu arbeiten beginnt, hebt diesen auf und wird gefahren von einem Arbeiter, der bald von der nächsten Maschine aufgehoben wird. Denken wir an ein Paar, das an einem Abend das Haus verläßt und in einem Laden um die Ecke ein Sechserpack holt, dazu 3 Videobänder ausleiht. Auf dem Bauplatz sprühen Pflanzten, die noch nicht wissen in welcher Richtung der Bau fortgesetzt wird. Auf dem Heimweg, vorbei an dem Zeitungsladen, dem Bauplatz, der Plakatsäule und dem Unfallver-

formten Auto muß unser Paar wissen, daß man bald über eine Tastatur eine Zentrale wird anwählen können, von der aus das Signal des gewünschten Videobandes ins Haus gespielt

1970 war der Krieg in Vietnam schon beinahe vergessen. Die Palästiner, sie machten sich bekannt. In der Luftfracht-Annahmestelle in Tempelhof war ein von Arbeitshand gemachtes Bild zu sehen, das gab einen Flugplatz in der Wüste wieder. Drei große Boeing, in den Sand gesetzt. Eine Palme als Tower. Ein Araber (mit Fez und im Kaftan) auf dem Fahrrad, auf dem Gepäckträger ein Schild Follow Me!

Mit dieser Zeichnung wollten die tempelhofer Arbeiter darstellen, daß man zur Industriewelt gehören muß, wenn man nach Flugzeugen greift. Die großen Flugzeuge können heute die halbe Welt umfliegen, können sich über alle Zeitalter hinwegsetzen, die unter ihrem Flug liegen mögen. Dann müssen sie hinunter. Ein Flughafen mit ebener Betonbahn, Geschäften, Treibstoff, Elektronik repräsentiert die Welt, aus der das Flugzeug kommt und die es verbreiten will, ist jedesmal ein heimatischer und heimatdehrender Hafen.

Solche Zfluchten braucht der Guerrillakämpfer: mit ihren Angriffen auf die Luftfahrt haben Palästiner auf ihr Einem-Flugzeug-Ähnlich-Sein gewiesen. Sie haben in den arabischen Ländern stets aufs Neue nach Stützpunkten suchen müssen.

Vielleicht wollte Godard mit seinem Film einen Stützpunkt legen, eine Zflucht bieten, die Basis verlagern, als er 1970 einen Film anfang, der *Bis zum Sieg* heißen sollte. Das Filmmaterial blieb ein paar Jahre liegen.

Über *ici et ailleurs*: S. 3
Editorische Notiz: S. 16

Harun Farocki: Über Ici et ailleurs

HaFi1008