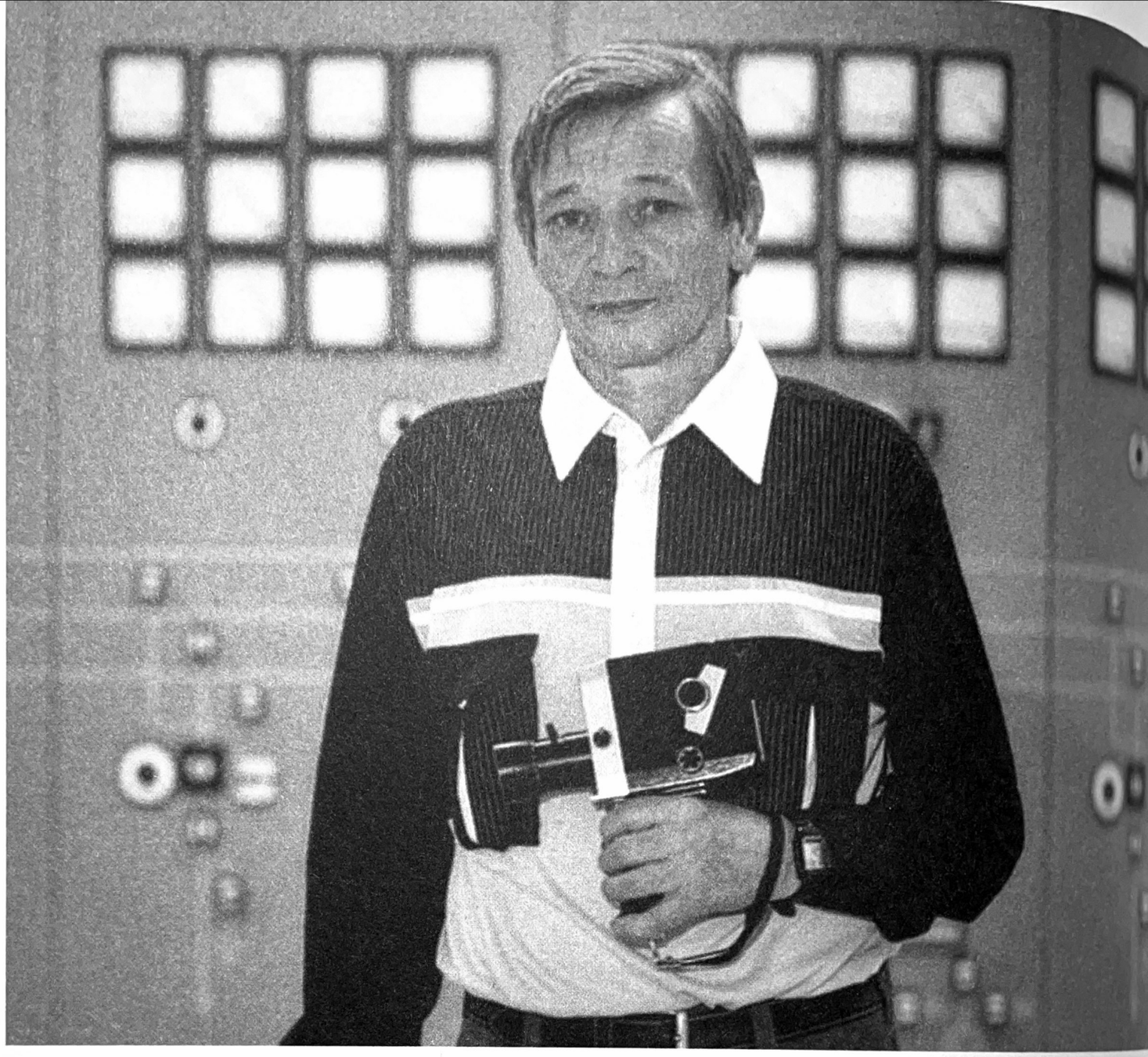


Technik des Glücks

In der gegenwärtigen Ära von Fake News, Deepfakes und algorithmisch erzeugten Bildern glaubt niemand mehr einfach einem Bild – außer vielleicht jenen, die den eigenen Verdacht bestätigen. Die Krise des Realen trägt längst pandemische Züge: Reddit-Threads, Fact-Checking-Portale und TikTok-Debunks jagen unablässig jedem Bild hinterher, um es entweder zu retten oder zu entlarven, und produzieren dabei selbst eine neue Folie der Wirklichkeit. Authentizität erscheint weniger als Eigenschaft des Bildes selbst denn als Effekt dieser permanenten Prüf-, Kommentier- und Verdachtsmaschinen. Ähnlich wie beim Turiner Grabtuch hängt der Anspruch auf Echtheit am Ende weniger am Objekt als an der Autorität jener Instanzen, die ihn glaubwürdig vertreten können.

Die dokumentarischen Debatten der frühen 2000er-Jahre deuten bereits an, dass die Opposition von ‚echt' und ‚falsch' zu kurz greift. Bei der Duisburger Filmwoche wurde sie 2003 sogar zum Thema eines Extras erhoben: Der Filmtheoretiker Drehli Robnik sprach in einem Vortrag über Fake-Dokus und Mockumentarys und ein Verständnis von Wahrheit, demnach diese nicht als stabile, überzeitliche Kategorie zu begreifen sei (DP 27: Extra ef1). Die damals virulente Bildskepsis resultierte nicht allein aus der Sorge vor Manipulation, sondern aus einem grundlegenden Wandel des Verhältnisses von Erfahrung, Erinnerung und Darstellung. Das war auch eine Lehre aus den historischen Verwerfungen der 1990er-Jahre, die damals noch frisch in Erinnerung waren: Es brauchte neue dokumentarische Strategien jenseits bloßer Authentifizierungsverfahren – Verfahren, die sichtbar machen, unter welchen Bedingungen Bilder überhaupt Bedeutung erzeugen.

Zwei Filme dieses Jahrgangs können bereits als Reaktionen auf diese Darstellungskrisen gelesen werden. Sie behandeln thematisch zwei zentrale Ebenen, die die 1990er mitgeprägt haben: den Rückbau der fossilen Industrie und die rasant voranschreitende Technologisierung des Krieges. Auf den ersten Blick erscheinen beide Filme als gängige Archivfilme, doch sie montieren ihre Bilder gegen deren ursprüngliche Funktion. Auf unterschiedliche Weise betreiben sie eine Politik der Sichtbarmachung: Sie richtet sich gegen offizielle Geschichtsschreibung oder sind als Reaktion auf die Unsichtbarkeit der Bilder selbst zu lesen.

Harun Farocki untersucht in *Erkennen und Verfolgen* (DE 2003) „‚operative Bilder'" (DP 27: EuV) aus dem Zweiten Golfkrieg, die eigentlich gar nicht mehr der Betrachtung, sondern als Anleitungen zum Handeln dienen. Die von ihm verwendeten militärischen Aufnahmen aus dem Krieg oder ähnlichen militärischen Entwicklungsstätten beziehungsweise Fabrikräumen sind nicht für das menschliche Auge intendiert, sondern dienen der Steuerung, Zielerfasung und Vernichtung in militärischen Konflikten. *Technik des Glücks* (DE 2003), der Debütfilm von Stefan Kolbe und Chris Wright, geht wiederum von einer Krise der Darstellbarkeit aus: Das Braunkohle-Großkraftwerk in Zschornewitz, eine Zeit lang gar das größte der Welt, wurde bereits 1991 stillgelegt und im Laufe des Jahrzehnts abgetragen. Ein dreiwöchiger Dreh, berichtet Kolbe im Protokoll aus Duisburg, brachte nur „‚Bilder vom Nichts'" hervor (DP 27: TdG). Für das Regie-Duo wurde dieser Mangel dann jedoch zur produktiven Umkehrung ihres zunächst auf die Gegenwart gerichteten Zugangs: An der Leerstelle entsteht eine Gegengeschichte, die

sich aus einer Vielzahl wiederentdeckter Amateuraufnahmen einstiger Arbeiter:innen speist, die ihr Leben in und um die Fabrik in eigenen Bildern festgehalten haben.

Technik des Glücks erstellt jedoch nicht ‚nur' eine parallele Historiografie jenes verschwundenen Ortes, sondern fabuliert aus den Resten des Industriearchivs und den subjektiven Bildaufzeichnungen eine alternative Erinnerung, die verschüttete Gegenwartsdimensionen freilegt. In diesem Sinn bewegt sich der Film nahe an jenem Verständnis der Fabulation, wie es Gilles Deleuze beschreibt: ein Gegenentwurf zur traditionellen Geschichtsschreibung als ästhetische Unternehmung, durch die eine verdrängte oder nie vollständig artikulierte Erfahrungswirklichkeit überhaupt erst sichtbar werden kann.

Der Off-Erzähler des Films – ein Sohn eines britischen Weltkriegspiloten, der die Fabrik einst als Ziel „verfehlte" – verkörpert dabei weniger eine authentische Erinnerungsinstanz als eine spekulative Figur des Nachlebens. Durch ihn artikuliert der Film eine Geschichte, die nie vollständig stattgefunden hat und dennoch historisch wahr bleibt: eine, die von der Möglichkeit eines anderen Lebens innerhalb der industriellen Moderne erzählt. Was sich manifestiert, ist somit keine alternative Erinnerung, sondern eine bewusst künstliche, beinahe gefälschte Version der Vergangenheit: So hätte das Leben als Arbeiter:in in Zschornewitz sein können.

Diese Verschiebung verbindet *Technik des Glücks* mit Arbeiten von Miguel Gomes, Alice Rohrwacher oder Pietro Marcello, die bis heute ebenfalls mit Formen des Fiktionalen operieren, um historische Erfahrung neu zu organisieren. Bei Kolbe/Wright ergänzt die Fiktion das disparate Material nicht illustrativ, sondern ordnet es perspektivisch neu: als Versuch, eine kollektive Subjektivität sichtbar zu machen, in der Wünsche, Arbeitskämpfe, Bildungschancen und Zukunftserwartungen ebenso aufscheinen wie die gemeinschaftsstiftenden Routinen einer verschwundenen Produktionswelt.

Während *Technik des Glücks* aus den Leerstellen des Archivs eine Gegenerinnerung entwickelt, interessiert Farocki die Transformation des Bildes unter den Bedingungen technologischer Kriegsführung. Dadurch lenkt Farocki die Debatte um Dokumentarismus weg von der Frage nach Authentizität. Sein essayistisches Verfahren zielt nicht darauf, die Echtheit der Aufnahmen zu beglaubigen, sondern ihre epistemologische

Funktion sichtbar zu machen. Farocki behandelt Bilder nicht mehr als Zeugnisse der Wirklichkeit, sondern als Werkzeuge ihrer technischen Organisation. Seine Montage lässt die Betrachter:innen daran teilhaben, dass sich mit diesen Bildern zugleich ein neues Regime des Sehens etabliert – eines, in dem Krieg, Arbeit und Wahrnehmung durch maschinelle Operationen organisiert werden.

Gerade in dieser analytisch-essayistischen Öffnung über den bloßen Authentizitätsdiskurs hinaus treffen sich Farockis Film und *Technik des Glücks* wieder – beide interessieren sich weniger für die Frage, ob Bilder ‚wahr' sind, als dafür, welche Wirklichkeiten Bilder überhaupt erst organisieren. Diese Verschiebung weist bereits auf eine Entwicklung hin, die das Dokumentarfilmschaffen weiterhin maßgeblich prägen wird: die Frage, wie auf veränderte Bedingungen der Wahrnehmbarkeit zu reagieren ist, wie sich ein ideologiekritischer Zugang zu Archiven formulieren lässt und wie zwischen Zeugenschaft und Konstruktion sowie zwischen Dokument und Fiktion navigiert werden kann. Auch für Dokumentarfilmfestivals wie die Duisburger Filmwoche verschiebt sich damit der Fokus – jenseits der Frage nach dem Authentischen – auf die Auseinandersetzung mit den Bildregimen, die eine Annäherung an eine sich zunehmend entziehende Wirklichkeit überhaupt erst ermöglichen.

Dominik Kamalzadeh ist seit 2023 Co-Leiter der Diagonale – Festival des österreichischen Films. Davor war er Kulturredakteur bei der Tageszeitung *Der Standard* sowie Teil der Redaktion der Filmzeitschrift *kolik.film*. Diverse kuratorische Filmprogramme, 2022 Mitglied der Auswahlkommission der Duisburger Filmwoche. Er lebt in Wien.