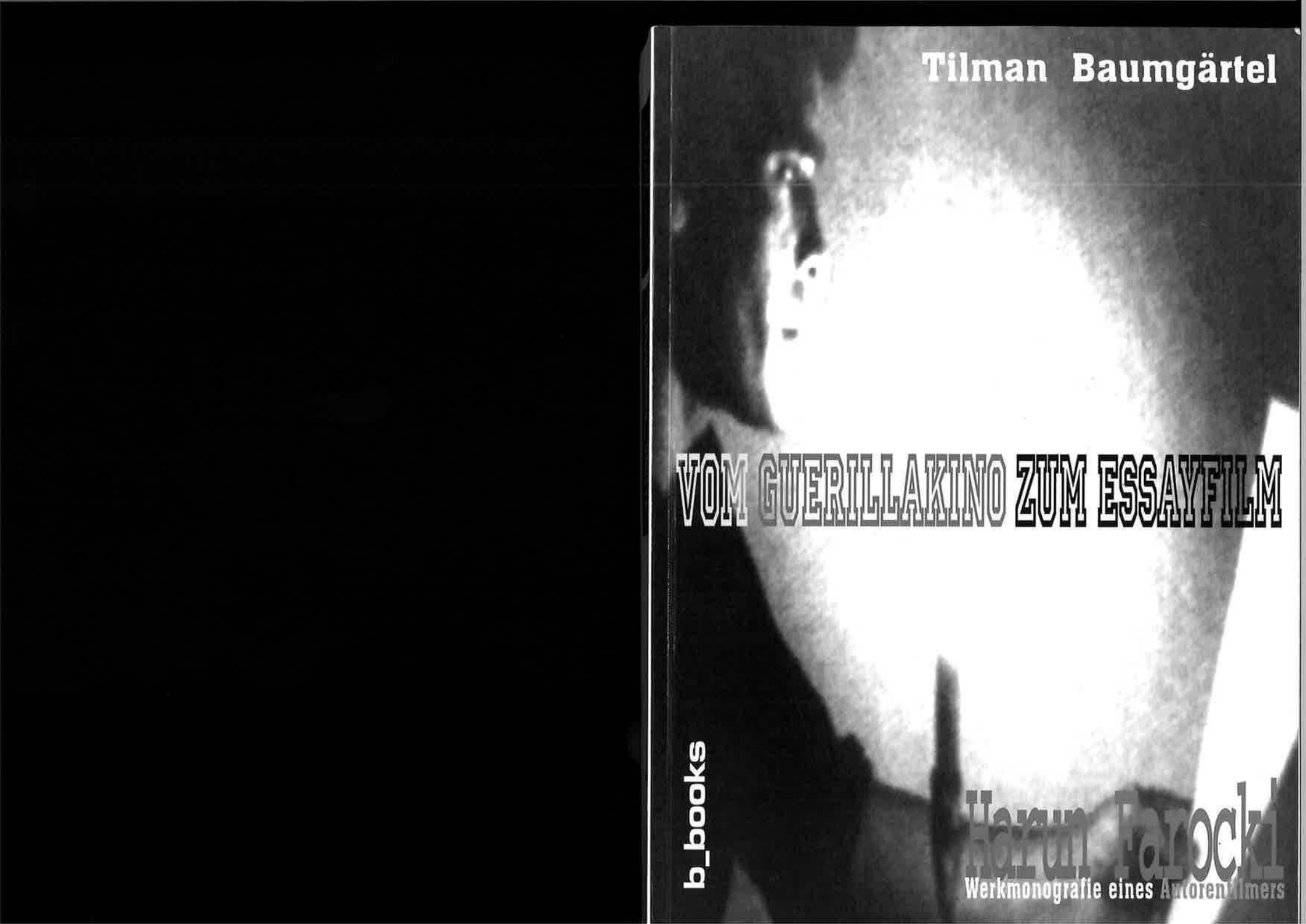




Tilman Baumgärtel

VOM GUERRILLAKINO ZUM ESSAYFILM

b_books

Harun Farocki
Werkmonografie eines Autorenfilmers

Die Monografie des Autorenfilmers Harun Farocki geht von seinem politischen Engagement während der westdeutschen Studentenbewegung aus und zeichnet seine Entwicklung von agitatorischen Studentenfilmen Ende der 60er Jahre zu komplexen Essayfilmen und Dokumentation in den 80er und 90er Jahren nach. Das Buch enthält einordnende Analysen von allen wichtigen Filmen Farockis, wie "NICHT lösbares Feuer" (1968), "Zwischen Zwei Kriegen" (1977), "Bilder der Welt und Inschrift des Krieges" (1988), "Leben BRD" (1990) oder "Videogramme einer Revolution" (1992). Die ausführliche Bibliografie und Filmografie verzeichnen alle Texte Farockis sowie alle seine Filme bis zu dem Essayfilm "Stilleben" (1997), Farockis Beitrag für die documenta X.

Außerdem enthält "Vom Guerillakino zum Essayfilm" eine ausführliche Darstellung der rasanten Politisierung der StudentInnen der Berliner Filmakademie, die im Herbst 1968 zu der Relegation von Farocki und 18 seiner politisch engagierten Kommilitonen führte. Zu ihnen gehörten auch Holger Meins und Philip Sauber, die sich später der RAF bzw. der Bewegung 2. Juni anschlossen. Das Buch zeigt, daß die frühen Agitationsfilme Farockis und seiner Kommilitonen von denselben Einflüssen geprägt waren wie die Politik der APO. Dazu gehörten unter anderem die Theorien der französischen Situationisten und die Strategien der Guerilla-Bewegungen in verschiedenen Ländern des Trikont.

Die kulturevolutionären Vorstellungen, die auch die Filme anderer linker Filmemacher (wie Jean-Luc Godard oder Chris Marker) in dieser Zeit beeinflussten, bestimmten auch Farockis Arbeiten in den späten 60er und frühen 70er Jahren. Durch die ausführliche Darstellung der Zusammenhänge zwischen politischer Theorie und filmischer Praxis ist dieses Buch auch ein Beitrag zur bislang ungeschriebenen Filmgeschichte der deutschen Studentenbewegung.

**Vom Guerillakino zum Essayfilm:
Harun Farocki**

**Werkmonographie eines Autorenfilmers
von Tilman Baumgärtel**

b_books

umschlagfoto filmstill aus „die kurzfilme des peter weiss“
(1982) von harun farocki

tilman baumgärtel: vom guerillakino zum essayfilm. harun
farocki - werkmonografie eines autorenfilmers
2. verbesserte Auflage
b_books verlag, berlin 2002

ISBN 3 - 933557 - 06 - 2

VORWORT 9

Wasser unter der Brücke

► START 13

„Realité! Réalité!“

„Alles, was es gibt, wenigstens einmal mitgemacht haben“: Vor den Filmen 18

AGITATION 25

Die Lehrfilme

Die politisch-kulturelle Vorgeschichte der Studentenbewegung 29

Die Entwicklung des westdeutschen Films nach Ende des
Zweiten Weltkriegs 39

Das „Kämpfende Kollektiv“: Harun Farocki an der DFFB 56

Die Dziga-Wertow-Akademie 72

„Die Kunst der Massen ist eine Erfindung der Kapitalisten“:

Die Zielgruppenfilme 78

Rezeptionsästhetik statt Repräsentationsästhetik:

Wanderkino für Ingenieure 83

Selbstinitiation als Künstler: *NICHT lösches Feuer* 89

Wie man Lernmaschinen baut: die „Lehrfilme der politischen
Ökonomie“ 95

Die Teilung aller Tage 96

Eine Sache, die sich versteht (15 mal) 99

REALISATION 104

Die Autorenfilme

The Making of *Zwischen Zwei Kriegen* 109

Das Fließende und das Verbindende: *Zwischen Zwei Kriegen* 112

„Der Tod einer Idee“: *Etwas wird sichtbar* 121

◄◄ REWIND 129

Auf dem Weg zum audiovisuellen Handwerker

Begrab mein Herz am Nord-Ostsee-Kanal: *Betrogen* 133

DOKUMENTATION 138**Die Beobachtungsfilme**

„Was machen Sie denn da?“ – Harun Farockis Beobachtungsfilme und die Tradition des Cinéma Vérité 142

Ein Bild 146

Jean-Marie Straub und Danièle Huillet bei der Arbeit an einem Film nach Franz Kafkas

„Amerika“ 147

Die Schulung/Die Umschulung 148

Image und Umsatz oder: Wie man einen Schuh darstellt 150

Die Herren des Wahnsinns: Leben BRD 151

REFLEXION 156**Die Essayfilme**

Schnitt von Suppenschüssel auf Schlachtschiff: Exkurs über den Essayfilm 158

Ein Netz aus Bildern: *Wie man sieht* 163

Die Dialektik der Aufklärung:

Bilder der Welt und Inschrift des Krieges 168

Bilder als Software: *Schnittstelle* 175

VERSION 178**Die Found Footage Filme**

Die Kunst der Aneignung: Exkurs über den Found Footage Film 180

Die „sogenannte Backsteinmethode“ 182

„Geht aus dem Bild, Genossen!“, *Videogramme einer Revolution* 185

Ein Tag im Leben der Endverbraucher 191

Von der Disziplinar- zur Kontrollgesellschaft:

Arbeiter verlassen die Fabrik 193

● **STOP** 199**AUS GESPRÄCHEN** 204

„Wenn man Bach beim Komponieren zusieht, versteht man ja auch nicht, warum er Bach ist“

FILMOGRAFIE 229

Filme von Harun Farocki 229

Farocki als Darsteller 245

Mitarbeit an Filmen anderer Regisseure 245

Farocki als Produzent 246

Radioproduktionen (Auswahl) 246

LITERATUR 247

Texte von Harun Farocki

Bücher 247

In „Filmkritik“ 247

In „Film“ 250

In „die tageszeitung“ 250

In anderen Zeitungen und Zeitschriften 250

In Büchern 250

Veröffentlichte Drehbücher 251

Über Harun Farocki

Allgemeines, Portraits, Aufsätze zum Werk 252

Zu einzelnen Filmen 252

Quellen

Eigene Interviews 259

Filme und Videos 259

Bücher, Aufsätze, Artikel 260

Filmgeschichte und -theorie

Literatur zu Ästhetik, Filmtheorie, Ideologiekritik 263

Zum Cinéma Vérité 265

Zum Found Footage Film 265

Zum Essayfilm 266

Zum Neuen Deutschen Film und der deutschen Filmkritik 266

Zu Situationisten, Subversive Aktion, APO, Studentenbewegung 267

Sonstige Literatur 268

FUSSNOTEN 269**BILDNACHWEIS** 280



VORWORT

Wasser unter der Brücke

„Water under the bridge“ sagt man im Englischen, wenn man etwas meint, das unwiderruflich vorbei, vergangen ist. Im Deutschen meint man etwas ähnliches, wenn man vom „Schnee von gestern“ spricht: etwas Zurückliegendes, Vergangenes. Doch es gibt einen Unterschied zwischen dem deutschen und dem englischen Terminus. Der „Schnee von gestern“ schmilzt und versickert in der Erde. Das „Wasser unter der Brücke“ fließt weiter, aber es verschwindet nicht. Das hat es mit dem Kino gemeinsam, dessen Bilder an uns vorbeiströmen, ohne verloren zu gehen.

Wasser und Brücken, das Fließende und das Verbindende, sind zwei Motive, die sich auch durch das filmische Werk von Harun Farocki ziehen. Der Wandel dieser „mentalen Bilder“ — und der Wandel der Form seiner Filme, den sie begleiten — illustriert auch die Entwicklung des Filmemachers Farocki: Vom marxistisch geprägten Regisseur agitatorischer und politischer Filme zum Autor von komplexen Essayfilmen, die dem Zuschauer Freiraum für eigene Reflexion schaffen sollen. Diese Arbeit will die Entwicklung eines Werks beschreiben, das parallel zur Entwicklung der Neuen Linken in West-europa entstand und das — obwohl zeitgeschichtlich gebunden — nicht „Schnee von gestern“ ist, sondern „Wasser unter der Brücke“.

Farockis Entwicklung vom Filmagitator zum Regisseur von vielschichtigen Essayfilmen drückt sich auch in den Metamorphosen der Motive Brücke und Fluß in Farockis Filmen aus: In *Zwischen Zwei Kriegen* (1978) spannen sich in einigen wichtigen Szenen Brücken durch das Bild. Auch in *Wie man sieht* (1986) tauchen immer wieder Bilder von (Autobahn-)Brücken auf, die nun allerdings nicht mehr als Verbindung zwischen zwei Antipoden erscheinen, sondern als Knoten in einem riesigen, verflochtenen Netz. In *Zwischen Zwei Kriegen* läßt Wasser die klaren Gedanken(-Bilder) verschwimmen, in dem zehn Jahre später entstandenen *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (1988) setzt das Wasser dagegen „Gedanken frei“, wie es im Kommentar des Films heißt.

Die Art, wie Farocki in seinen Filmen Gedanken über Bilder, über Krieg, über Technik, über Geschichte verarbeitet hat, hat sich parallel zu diesen Motiven entwickelt: vom „brückenartigen“, dialektischen Zusammenschluß antithetischer Vorstellungen zu der losen Verknüpfung von Gedanken, von der linearen Darstellung von Ideen zu deren fließend-unregelmäßigem Strömen. Diese Bewegung möchte ich beschreiben.

Ich bin zu diesem Thema gekommen, weil ich mich dafür interessiert habe, wie man mit den Mitteln des Kinos politische Aussagen machen kann. Direktes politisches Engagement hat in Farockis Werk nach seinen Agitations- und Autorenfilmen aus den späten sechziger und frühen siebziger Jahren allerdings eine immer geringere Rolle gespielt. Diese Arbeit will erklären, wie Farocki von einem von Brecht beeinflussten, politischen

Modernismus zu den grundverschiedenen und scheinbar weniger politischen Filmgenres kommt, an denen er sich in den letzten Jahren abgearbeitet hat: Essayfilme, Dokumentarfilme und Found Footage Filme.

Diese Arbeit fußt auf keiner Film- oder sonstigen Theorie. Und anders als Siegfried Kracauer, der sich angeblich ein Jahr eingeschlossen haben soll, um seine „Theorie des Films“ zu schreiben, habe ich das Kino bei der Arbeit an dieser Monographie nicht gemieden, im Gegenteil: Ich habe mir Farockis Arbeiten wieder und wieder angesehen, weil ich versucht habe, Begriffe für seine Filme zu finden. Denn, wie Gilles Deleuze geschrieben hat, reicht „keinerlei technische Bestimmung, sei sie angewandt (Psychoanalyse, Linguistik) oder reflexiv... aus, um die Begriffe des Kinos hervorbringen“¹, sondern nur das „Hinsehen“. Wenn diese Arbeit ihren Lesern als „Sehhilfe“ für die komplexen, fordernden, aber auch aufregenden Filme Harun Farockis dient, hat sie ihr Ziel erreicht.

Für Hilfe bei der Arbeit an dieser Dissertation muß ich mich bei vielen Menschen bedanken. Einige Filme Farockis liegen in den Archiven der öffentlich-rechtlichen Anstalten, die lange Zeit die wichtigsten Auftraggeber für deutsche Autorenfilmer waren. Bei einigen Sendern ist das praktisch gleichbedeutend mit „verschollen“. Andere Fernsehanstalten versuchen, ihr Archiv als „profit center“ zu betreiben: Der Sender Freies Berlin (SFB) verlangt zum Beispiel selbst von Studenten pro Stunde 150 Mark für die Vorführung von Filmen aus seinem Archiv. So wird die film- und medienwissenschaftliche Arbeit durch die (gebührenfinanzierten) öffentlich-rechtlichen Anstalten behindert oder sogar ganz unmöglich gemacht. Besonders dankbar bin ich daher den Fernsehredakteuren, durch deren freundliches Entgegenkommen jenseits des Dienstwegs ich schließlich doch alle wichtigen Filme von Harun Farocki sehen konnte: Werner Dütsch und Walter Mauss von der Filmredaktion des Westdeutschen Rundfunks, Ebbo Demant vom Südwestfunk und Silvia Koller vom Bayerischen Rundfunk.

Ich hätte diese Arbeit aber auch nicht ohne die Hilfe von vielen Freunden, Bekannten, Filmfans, Filmemachern und Kollegen schreiben können, die mich mit Ideen, Hinweisen, Filmen, Videos, Büchern und Schlafplätzen, durch Gespräche, Anregungen, technische Hilfe und vor allem durch das Lesen meiner Arbeit unterstützt haben. Dazu gehören Claudia Alemann (Köln), Bettina Allamoda (Berlin), Rolf Aurich (Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin), Christian Baute (Paris), Jochen Becker (Berlin), Hartmut Bitomsky (Los Angeles), Astrid Böger (Düsseldorf), Paschutan Buzari (Berlin), Gerd Conradt (Berlin), Alice Creischer (Berlin), Isabella Dornbrach (Berlin), Jörg Peter Feurich (Frankfurt/Main), Harald Fricke (Berlin), Anke Gaiser (Düsseldorf), Thomas Giefer (Frankfurt), Inken Greisner (Büro für Gestaltung, Berlin), Kay Hoffmann (Haus des Dokumentarfilms, Stuttgart), Astrid Hoffmann (Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin), Justin Hofmann, Andrea Hohnen (Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin), Christoph Hollender (Düsseldorf), Bertram Hüser (Bonn), Anke Kempkes (Berlin), Peter Kessen (Berlin), Bodo Knappheide (Deutsche

Film- und Fernsehakademie Berlin), Ingo Kratisch (Berlin), Jürgen Mayer (Berlin), Franz Müller (Düsseldorf), Christiane Post (Berlin), Hans Helmut Prinzler (Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin), Anita Raith (Haus des Dokumentarfilms, Stuttgart), Martina Röpke (Stuttgart/Berlin), Karl Schubert (Berlin), Helene Schwarz (Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin), Stefanie Schulte Strathaus (Arsenal, Berlin), Rosemarie van der Zee (Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin) und die Bibliothekarinnen der Landesbildstelle Berlin. Und nicht zuletzt muß ich meinen Eltern und meinem Doktorvater Prof. Dr. Peter Tepe (Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf) für ihre Unterstützung bei der Arbeit an dieser Dissertation danken.

Bedanken muß ich mich aber vor allem bei Harun Farocki (Berlin/Berkeley) selbst für seine kooperative Hilfe und für seine Geduld mit mir und meinen vielen Fragen. T.B.



► START

„Réalité! Réalité!“

Am Ende eines Dokumentarfilms über den 4. Internationalen Experimentalfilm-Wettbewerb 1967 in Knokke kann man kurz den jungen Harun Farocki erkennen¹. Mit einigen anderen hat er, ein Transparent gegen den Vietnamkrieg in den Händen, die Bühne erobert, auf der die Festivaljury sitzt.

Die Abschlußveranstaltung des Filmfestivals im großen Saal des Spielkasinos von Knokke ist vollkommen außer Kontrolle geraten, wie der Film *Exprmntl 1967*, den Claudia von Alemann für das Kinomagazin des WDR gemacht hat, zeigt: Der französische Happening-Künstler Jean-Jacques Lebel improvisiert auf der Bühne eine „Wahl der Miß Experiment 1967“. Einige junge Männer und Frauen — bis auf ein Nummernschild an der Hüfte nackt — präsentieren sich dem johlenden Publikum. Hinter dem Tisch der Jury steht Farocki mit seinen Kommilitonen und dem Transparent, wegen dem es bereits am Vortag eine Schlägerei mit den Casino-Angestellten gegeben hat. Im Vordergrund ist kurz Holger Meins zu sehen, der Flugblätter auf der Bühne verteilt, dann die übrigen mit großer Geste ins Publikum wirft. Die Jurymitglieder sitzen resigniert an ihrem Tisch und lassen das Spektakel um sie herum über sich ergehen.

Als Lebel, Kußhändchen ins Publikum werfend, die Mißwahl beendet, sehen Farocki und die anderen ihre Chance: Mit dem Transparent über den Köpfen streben sie nach vorne an die Bühnenrampe. Lebel versetzt beim Winken Farocki, der hinter ihm steht, versehentlich einen Nasenstüber, bevor er von der Bühne abgeht. Dann gehört die Bühne den deutschen Protestierern.

Farocki und die anderen beginnen, ein Wort zu schreien, immer wieder. Der Film ist alt, der Ton ist schlecht, und darum kann man kaum verstehen, was Farocki da von der Bühne herab ins Publikum schreit: „Réalité! Réalité!“ Wirklichkeit, Wirklichkeit...

Farocki war damals 23 Jahre alt und studierte an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB). Auf der Bühne trägt er einen dunklen Straßenanzug und eine dunkel getönte Brille. Er hat kürzere Haare als die anderen unter dem Transparent. Die meisten von ihnen sind Studenten der Berliner Filmakademie. Sie waren als Besucher zu einem der damals wichtigsten Avantarde-Filmfestivals gekommen. Und jetzt stehen sie auf der Bühne und schreien nach Wirklichkeit, Wirklichkeit.

Im Publikum wird gebuht, gepfiffen. Die Kamera wackelt ein paar Mal, als wäre sie ein Teil der Auseinandersetzung auf der Bühne. Im Hintergrund kann man kurz einige der großen Wandgemälde von Magritte erkennen, die die Wände des Spielkasinos schmücken. Dann schwenkt die Kamera nach rechts. Zwei Mitglieder des Festivalkomitees sehen ungerührt ins Publikum und rauchen. Über ihren Köpfen hält jemand ein kleines Transparent in die Luft: „Vive Chris Marker, Joris Ivens!“ Die Träger des großen Transparents skandieren jetzt: „Vive la révolution!“

Das Experimentalfilmfestival, das es längst nicht mehr gibt, fand zwischen Weihnachten und Neujahr 1967 in dem winterlich-leeren Badeort Knokke an der belgischen Küste statt. Am Heiligabend dieses Jahres waren in einigen deutschen Städten von Studenten, die gegen den Vietnamkrieg protestierten, Kirchen gestürmt und Gottesdienste unterbrochen worden. Auch in Knokke ging es um Vietnam: „Schaffen wir zwei, drei, viele Vietnam, fangen wir bei Knokke an!“ war ein Slogan der Demonstranten.³

Im folgenden Jahr, dessen Beginn in Knokke mit einem psychedelischen *Movie Movie Event* gefeiert wurde, sollten überall in Europa und den USA Filmfestivals gestört oder sogar abgebrochen werden. Im Mai 1968 wurde das Festival in Cannes unter der Führung von Jean-Luc Godard und François Truffaut „geschlossen“. Einige Wochen danach flogen während der Verleihung des Bundesfilmpreises bei den Berliner Filmfestspielen Eier — geworfen von einigen der Studenten, die in Knokke die Bühne gestürmt hatten. Ein „Sommer der gestörten Festivals“⁴ brach an: Außer in Knokke, Berlin und Cannes kam es auch in Venedig, Pesaro und Oberhausen zu Protesten, Rangeleien, Tumulten. Auch an den europäischen Filmschulen gab es 1968 heftige, politische Auseinandersetzungen. In Paris gründeten Filmschaffende im Mai die „Generalstände des Films“, eine Art Räteorganisation für die französischen Filmemacher. Ende Mai wurde die Berliner DFFB von ihren Studenten besetzt und in „Dziga-Wertow-Akademie“ umgetauft.⁵ Im November wurden 18 Studenten relegiert, darunter auch Farocki. Kino und Politik — das hatte Ende der sechziger Jahre noch wirklich etwas miteinander zu tun.

Doch Ausschreitungen gab es in diesem Jahr nicht nur bei Kinofestivals und an Filmschulen: 1968 ging in die Geschichte ein als das Jahr der Massendemonstrationen, der Straßenschlachten, der prügelnden Polizisten. An deutschen Universitäten wurden Institute besetzt; nach dem Mordanschlag auf Rudi Dutschke kam es in West-Berlin und anderen westdeutschen Großstädten zu Straßenschlachten zwischen Polizisten und Angehörigen der Außerparlamentarischen Opposition (APO). Die Ereignisse von 1968 ließen viele Zeitgenossen glauben, daß in den westlichen Industrieländern eine Revolution unmittelbar bevorstehe. Und ein paar Tage, bevor das stürmische Jahr 1968 begann, stand Harun Farocki auf der Festivalbühne im Spielkasino in Knokke vor einer leeren Leinwand, in einem Tumult, den er und seine Mits Studenten ausgelöst hatten, und schrie nach Wirklichkeit, Wirklichkeit. Was hat er damit nur gemeint?

Was war Ende der sechziger Jahre los mit der Wirklichkeit und dem Kino? Warum schrie da einer gerade auf einem Filmfestival nach der Wirklichkeit? Farocki selbst hat seinen Auftritt beim Filmfestival in Knokke später einen „sinnlosen Krakeel“ genannt.⁶ Ich habe diese Geschichte dennoch an den Anfang meiner Arbeit gestellt. Denn für mich ist der Aufstand gegen das Kino von Knokke die Ur-Szene einer Künstlerkarriere, in deren Mittelpunkt immer wieder ein Thema steht: die Wirklichkeit, die Wirklichkeit. Und die Frage, wie man die Wirklichkeit mit den Mitteln des Films zeigen kann.

Natürlich: Die deutschen Studenten, die damals „Réalité! Réalité!“ riefen, wollten damit gegen die verspielten, künstlerischen Experimentalfilme protestieren, die in Knokke gezeigt wurden. „Réalité! Réalité!“ bedeutete für sie: Filme über den Vietnamkrieg, gegen den US-Imperialismus und gegen den US-Kino-Imperialismus, wie in kleinen Lettern auf ihrem Transparent stand. Doch 30 Jahre später hat der Schrei nach Wirklichkeit eine andere Bedeutung angenommen: Indem Farocki durch seinen lautstarken Protest den Filmen, die in Knokke gezeigt wurden, abspricht, eine adäquate Repräsentation von Wirklichkeit zu sein, meldet er gleichzeitig seinen Anspruch an, eine bessere Repräsentation von Wirklichkeit bieten zu können. Seit damals beschäftigen sich alle Filme Farockis in der einen oder anderen Weise mit der mimetischen Funktion des Kinos, und damit, wie man „anders Film machen“ kann.

Und noch ein Thema, das sich durch Farockis Filme ziehen wird, ist in dem Skandal von Knokke vorweggenommen: Ein wichtiges Motiv in seinen Filmen ist die Rolle des Künstlers, des „Autors“. Bei dem Auftritt in Knokke nimmt Farocki — wie in seinen frühen Agitationsfilmen — eine Führungsrolle gegenüber einem aufzuklärenden Publikum ein. In einer flammenden Rede hatte er dem Publikum von der Bühne vorher zugerufen: „Dann müssen wir auf die gute Theorie und auf die gute Einstellung zu Vietnam und all den Fragen die Praxis folgen lassen und die direkte Aktion. Das will die Festivalleitung nicht mehr, und darin unterscheiden wir uns von der Festivalleitung.“⁷ Wer sonst wäre also dazu berufen, dem Publikum zu erklären, wie die Wirklichkeit „in Wirklichkeit“ beschaffen ist?

Farocki formuliert hier den Anspruch eines Künstlers, der sich als intellektuelle Avantgarde einer revolutionären Bewegung sieht. Und er beschreibt das Projekt, von der sublimierenden Produktion von Kunstwerken/Filmen zum unvermittelten, politischen Eingreifen, zur „direkten Aktion“ zu kommen. In seinen späteren Essayfilmen wird man andere Konfigurationen von Farockis Selbstverständnis als Künstler/Filmemacher sehen. Doch das „Bildnis des Künstlers als junger Mann“, das man in Claudia von Alemanns Film *Exprmntl 1967* über das Filmfestival in Knokke sieht, zeigt Farocki als politischen Aktivisten und Lehrer-Künstler. Dieses Selbstverständnis spielt auch in seinen frühen Agitationsfilmen eine wichtige Rolle.

Auf paradoxe Art und Weise waren Farockis Provokationen des Festivalpublikums aber zugleich auch eine Anerkennung der „bequemen Avantgarde“ von Knokke, von der er später gesprochen hat.⁸ Die Tatsache, daß Farocki und seine „roten Garden“⁹ dieses Festival überhaupt störten, zeigt, welche Bedeutung es trotz allem für sie hatte. So ist der Skandal von Knokke auch Farockis „Aufnahmeantrag“ an die internationale Filmavantgarde gewesen, deren wichtigste Vertreter in Knokke zum Teil persönlich anwesend waren.

In den fast dreißig Jahren seit dem „sinnlosen Spektakel“ in Knokke hat Farocki Filme gemacht, die auf den ersten Blick wenig miteinander gemein haben: Da stehen minutiös inszenierte Filme wie *Etwas wird sichtbar* (1982) neben Arbeiten, die aus wackeligen Videoamateur-Aufnahmen montiert wurden, wie die *Videogramme einer Revolution* (1992, mit Andrej Ujica). Es gibt die agitatorischen, wortreichen „Lehrfilme“ aus den frühen siebziger Jahren, aber auch vollkommen unkommentierte Beobachtungsfilme wie *Ein Bild* (1983). Farocki hat komplexe Essayfilme wie *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (1988) gemacht, aber auch einen recht konventionellen Spielfilm, den Thriller *Betrogen* (1985). Außerdem gibt es eine kaum zu überblickende Zahl von Auftragsarbeiten für das Fernsehen: Kurzbeiträge für Kindersendungen wie *Sesamstraße* oder *Sandmännchen*, aber auch Portraits von Regisseuren und Schriftstellern wie Peter Weiss, Georg K. Glaser und Jean-Marie Straub.

Und doch: Das Thema, das alle diese Filme zusammenhält, ist schon 1967 im Spielkasino von Knokke verkündet worden: „Réalité! Réalité!“. Die Wirklichkeit und die Bilder von der Wirklichkeit. Von seinem allerersten Kurzfilm *Zwei Wege* bis zu *Schnittstelle*, einem seiner letzten Film, geht es in Farockis Filmen um die Repräsentation von Realität im Film. Daß Farocki diese Frage immer wieder thematisierte, macht ihn zu einem künstlerischen Vordenker eines Prozesses, der uns erst langsam bewußt wird: Durch die Multiplikation von Bildern durch Fernsehen und Video, später auch durch die Digitalisierung von Bildern, die die Möglichkeit, diese Bilder zu „verändern“, erheblich vereinfacht, schwindet die „photografische“ Authentizität und die Glaubwürdigkeit von Photos und Filmbildern. In seinen neueren Filmen hat Farocki auch diesen Prozeß reflektiert.

Sein *Ärger mit den Bildern* (Titel einer medienkritischen Sendung Farockis von 1973) hat ihn zum Außenseiter gemacht, der lange nur wenigen Cineasten in Deutschland bekannt war. Das hat sich erst in den letzten Jahren langsam geändert. Während viele Regisseure des Neuen Deutschen Films, die zur selben Zeit wie Farocki begonnen haben, Filme zu drehen, heute vergessen sind oder nur noch Auftragsarbeiten fürs Fernsehen machen, hat Farocki mit seinen Filmen in den letzten Jahren in Deutschland, aber in zunehmendem Maß auch im Ausland, Aufmerksamkeit und kritische Anerkennung gefunden.

Farocki hat aus seiner frühen politischen Prägung eine Ästhetik des „Guerillafilms“ entwickelt, die von seinen frühen Agitations- und Lehrfilmen bis zu *Etwas wird sichtbar* (1982) seine Arbeit bestimmte. Mit den wenigen Filmen, die Farocki in den siebziger und frühen achtziger Jahren völlig selbstbestimmt gestalten konnte, aber auch in Aufsätzen und Interviews umreißt er ein Selbstbild von sich als Filmemacher, der grundsätzlich gegen das System, innerhalb dessen in Westdeutschland in dieser Zeit Filme gemacht wurden, opponiert. „Ich mache das (den Film *Zwischen Zwei Kriegen* - T.B.) gegen den Film und gegen das Fernsehen“, sagte er 1978 in einem Interview.¹⁰ Von den Filmen der „Guerilla-Phase“ handeln die ersten beiden Kapitel dieser Arbeit.

So wie Genet sich als Künstler mit dem Verräter und dem Dieb identifizierte, so wie Pasolini in seinen letzten Jahren den Freibeuter als künstlerische Leitfigur gewählt hatte, so ist Farockis Modell für sein künstlerisches Selbstverständnis der Guerillakämpfer, auch wenn er dieses Selbstbild nie so explizit formuliert hat wie die beiden genannten Autoren und Filmemacher. Im Neuen Deutschen Film der siebziger Jahre, in dem die Selbstdefinition der Regisseure eine wichtige Rolle spielte, nahm er so eine selbstgewählte Aussenseiterposition ein. So ausdrücklich am Rande der deutschen Filmszene haben sich selbst in der experimentierfreudigsten Phase des deutschen Films in den siebziger und frühen achtziger Jahren nur sehr wenige andere Regisseure positioniert: Neben Jean-Marie Straub haben unter anderem Hellmuth Costard, Vlado Kristl und Klaus Wyborny so bewußt wie Farocki an der äußersten Peripherie des Neuen Deutschen Films operiert.

Nach dem Autorenfilm *Etwas wird sichtbar* und dem Spielfilm *Betrogen*, die die Reihe seiner „Guerillafilme“ abschließen, hat Farocki sehr unterschiedliche Filme gedreht. Um der Vielseitigkeit dieses Teils von Farockis Werk Herr zu werden, habe ich es in drei Kategorien eingeteilt: Die Dokumentarfilme, die Essayfilme und die Found-Footage-Filme; jedem dieser Genres habe ich ein eigenes Kapitel gewidmet.

Doch so unterschiedlich diese Filme auch sind: Sie alle sind Teil des Projekts, die Wirklichkeit, nach der Farocki 1967 in Knokke geschrien hatte, mit den Mitteln des Films darzustellen. Sie alle handeln von der Hoffnung, daß — wie Farocki in einem Aufsatz zu *Zwischen Zwei Kriegen* schrieb — „die große Wirklichkeit... einmal Zeichen gibt. Fähig ist zu einer Selbstabstraktion. In einer wirklichen Sekunde sollte sich der Tag einmal darstellen, ohne daß man etwas ändern muß.“¹¹

„Alles, was es gibt, wenigstens einmal mitgemacht haben“

Vor den Filmen

Harun Farocki wurde am 9. Januar 1944 in Neutitschein geboren.

Oder im selben Jahr auf Java.

Oder 1945 in Soekabumie auf Indonesien.¹²

In den Einträgen in Filmlexika und in biographischen Notizen tauchen die drei verschiedenen Geburtsdaten und -orte immer wieder abwechselnd auf. Auch wenn ich die Frage nach dem Geburtsort schließlich klären konnte (der 9. Januar 1944 ist der richtige Geburtstag, Neutitschein, das heutige Nowy Jicin in der CSFR, der richtige Geburtsort), ist Farockis Vita vor dem Studienbeginn an der DFFB etwas im Dunkeln geblieben.

Farockis Selbstkonstruktion als Künstler und als Autor ist eins der Leitmotive in dieser Arbeit. Diese Selbstkonstruktion als Filmautor hat — aus Gründen, die noch zu beleuchten sind — für viele Regisseure des Neuen Deutschen Films eine wichtige Rolle gespielt und zu zum Teil exaltierten Formen der Selbststilisierung geführt, zu der auch die Zurichtung des eigenen Lebenslauf gehörte — man denke zum Beispiel an Werner Herzog, der in Interviews eine Vita entwarf, die aus einem seiner Drehbücher stammen könnte. Andere Regisseure des Neuen Deutschen Films wie Achternbusch, Fassbinder oder von Praunheim haben ebenfalls durch auffällige Auftritte und biographische Interventionen versucht, ihr Bild in der Öffentlichkeit selbst zu definieren.

Auch Farocki hat in den siebziger Jahren durch spektakuläre Aktionen auf sich und seine Filme aufmerksam gemacht: Um seinen ersten Langfilm *Zwischen Zwei Kriegen* zu „bewerben“, sprayte er nachts Graffiti an Berliner Häuserwände, ließ sich 1977 bei der Berlinale vor dem Kino Zoo-Palast während der Verleihung des Bundesfilmpreises mit Schokoküssen bewerfen und verbreitete Falschmeldungen über einen Festivalpreis, den der Film angeblich in Frankreich bekommen haben sollte. Das Erfinden von fiktiven Geburtsorten gehörte zu den biographischen Interventionen, mit denen Farocki sein Bild als Künstler/Filmmacher in der deutschen Filmszene mitgestaltet hat. Und auch die „unerzählte“ Jugend ist Teil dieser Selbstkonstruktion, wenn auch in diesem Fall eher durch Verweigerung als durch aktive Selbstdarstellung. In der folgenden biographischen Darstellung lasse ich Farocki, wo immer es möglich ist, selbst über seine Biographie reden, und habe nur eingefügt, was ich aus anderen Quellen und Selbstzeugnissen ergänzen konnte. Damit will ich unterstreichen, daß Farockis Vita hier zum größten Teil aus seiner eigenen, subjektiven Perspektive erzählt wird, weil mir andere Quellen nicht zugänglich waren.

Harun Farockis Vater Abdul Qudus Faruqi kam 1921 aus Indien nach Deutschland, um Volkswirtschaft zu studieren. Er war in Dessau und in Berlin bei den Junkers-Werken tätig. 1924 erwarb er das Fliegerpatent und ging als Vertreter der Junkers Luftverkehrs-

gesellschaft erst nach Persien, dann nach Kabul. 1929 immatrikulierte er sich an der Philosophischen Fakultät der Universität Gießen, wo er Volkswirtschaft studierte und 1932 promovierte. Er war Leiter der Allianz und der Stuttgarter Versicherung in Madras, Süd-Indien. 1934 kehrte er zurück nach Berlin, um Medizin zu studieren. 1939 legte er das medizinische Staatsexamen ab, 1940 promovierte er in Berlin.

Faruqi war ein Anhänger des indischen Befreiungskämpfers Netaji Subhas Chandra Bose, der in Indien als Mitglied der Kongreß-Partei gegen die britische Kolonialherrschaft kämpfte. Als Chandra Bose im Januar 1941 auf der Flucht vor einer Haftstrafe für sein politisches Engagement über Kabul nach Berlin kam, diente Abdul Qudus Faruqi als sein Leibarzt. Subhas Chandra Bose ist bis heute eine ambivalente Figur in der indischen Geschichte: Im Gegensatz zu Gandhi war er als Politiker bereit, im Kampf gegen die Briten auch Gewalt einzusetzen, wollte ein unabhängiges Indien als „eiserner Diktator“ führen und paktierte zur Durchsetzung seiner politischen Ziele mit den deutschen Nationalsozialisten und den japanischen Faschisten; andererseits wurde er von den Nazis während seines Aufenthalts in Berlin offenbar kaum unterstützt, und bei seinem einzigen Treffen mit Adolf Hitler, den er verachtete, soll er kritische Fragen zu den rassistischen Passagen in „Mein Kampf“ gestellt haben.

Bose blieb bis März 1944 in Berlin, dann reiste er in einem japanischen U-Boot nach Singapur, um von dort seinen Kampf gegen die britischen Kolonialherren wieder aufzunehmen. Er starb im August 1945 bei einem Flugzeugabsturz. Während er in Deutschland so gut wie unbekannt ist, gilt Chandra Bose in Indien offenbar bis heute als eine Art Nationalheld.¹³

In Neutitschein wurde Farocki geboren, obwohl schon ein Bett im Virchow-Krankenhaus in Berlin bestellt war. Kurz vor der Geburt wurde seine Mutter Lili Faruqi (geb. Draugelattis) wegen der alliierten Luftangriffe auf Berlin in den sogenannten „Sudetengau“ evakuiert, der damals vom Deutschen Reich annektiert war.¹⁴ (Farocki schrieb seinen Nachnamen zunächst ebenfalls „Faruqi“, änderte die Schreibweise aber Ende der sechziger Jahre zu „Farocki“.)

Im Jahr 1947 wurde die ganze Familie nach Indien repatriert. Die Ausweisung aus dem untergegangenen „Deutschen Reich“ war der Beginn einer langen Odyssee als „displaced persons“ durch Südost-Asien: Farockis Vater wurde leitender Arzt des indischen Staates Bhopal, mußte aber schon im August 1948 wegen des indischen Bürgerkriegs nach Indonesien flüchten, wo er am Krankenhaus in Jakarta arbeitete. Indonesien hatte sich damals gerade seine Souveränität von der holländischen Kolonialmacht erkämpft. Im Dezember desselben Jahres wurde die indonesische Hauptstadt von den holländischen Kolonialherren zurückerobert. Faruqi trat in den Dienst des holländischen Roten Kreuzes ein und organisierte Hilfsaktionen. Danach wurde er nach Soekabumi in West-Java versetzt, wo er ein Hilfskrankenhaus errichtete. Nach der Souveränitätserklärung des Landes trat er in den Regierungsdienst ein.

„Ein Leben muß schon ganz schön durcheinander geraten, damit in einem Kopf die Marxsche Theorie vom Wertgesetz, die Hochofenkunde und die Geheimpolitik der Ruhrmagnaten einander begegnen können“, hat Farocki später über seinen Film *Zwischen Zwei Kriegen* geschrieben.¹⁵ Farockis Jugend ist allerdings gründlich „durcheinandergelassen“, und Farocki selbst scheint dieses Herumziehen als kulturelle Entwurzelung erfahren zu haben. In einem Interview erzählt er über seine Schulzeit in der holländischen Kolonie Indonesien:

„Die Holländer hatten ein Kolonialsystem, wo man in der Schule einen Atlas bekam, der fast nur aus Holland bestand, ein wenig über die holländischen Kolonien hatte und eine Seite vom Rest der Welt brachte... Es war so eine Überfütterung mit Daten (über Holland - Anm.), als ob man in einem Kloster aufwächst und von der Kirche Sachen weiß, die man als Kind überhaupt nicht ordnen kann. Man hat so eine imaginäre Kindheit dadurch. Jeder andere kann nach Possemuckel fahren und trifft jemand, der etwas ähnliches erlebt hat. Es ist ganz schön komisch, daß diese Kindheit so singulär ist.“¹⁶

1956 gelang es der Familie Farocki, nach Westdeutschland zurückzukehren, zuerst nach Bad Godesberg, wo Farocki — als erster Nicht-Christ — auf das Aloisius-Kolleg, ein von Jesuiten geleitetes Gymnasium mit Internat, ging. 1958 ließ sich der Vater als praktischer Arzt in Hamburg nieder. Wegen ununterbrochener Konflikte mit seinen Eltern lief Farocki immer wieder von zu Hause fort:

„Ich habe so ein groteskes Elternhaus gehabt, wie es historisch überhaupt nicht mehr repräsentativ ist. Mein Vater hatte alle Maßstäbe verloren, war aus einer Kultur raus und nicht reingekommen. Die Familie war völlig isoliert. Meine Mutter kannte keinen Menschen, er hat ihr jede Jugendfreundin versaut. Es gab nur dieses Elternhaus mit seinem nackten Terror... Ich denke nie daran, daß ich aus Asien komme. Mit dieser Jugend habe ich vielleicht mehr zu tun als andere Leute, weil sie so grotesk verlief.“¹⁷

Da Farocki immer wieder ausreißt, wird er mit sechzehn der staatlichen Fürsorge unterstellt. Später schreibt er, daß er 1960 bei einer seiner Tramp-Reisen nach Frankreich auch zum ersten Mal einen Abend vor dem Fernseher verbracht hat:

„Wir (Farockis Familie - Anm.) hatten auch keinen Fernseher wegen der Radioaktivität, die das Gerät abstrahlte. Erst mit sechzehn auf einem Tramp beim Steckenbleiben habe ich erlebt, was ein Fernsehabend ist, in einem Schnapslokal. Wir kamen aus Trier nicht mehr weg, morgen fing die Schule an, und wir dachten, wir könnten so eine Gelegenheit nutzen. Denn wir hatten für uns die Regel aufgestellt, wir müßten Alles was es gibt (sic) einmal wenigstens mitgemacht haben.“¹⁸

Im nächsten Jahr wurde er aus politischen Gründen vorzeitig aus dem Gymnasium entlassen:

„Die Schule war vorm Abitur zu Ende. Wir druckten 1961 in der Schülerzeitung einen Artikel ab, den wir vom 'Neuen Deutschland' übernommen hatten, wo die Mauer gerechtfertigt wurde. Die Mitschüler machten Stacheldraht um den Artikel, damit man sehen konnte, daß es ein besonders schweinischer Artikel ist, trotzdem hat der Verfassungsschutz zugeschlagen. Die besuchten mich und meine Eltern und drohten mit sinnlosen Sachen.

An Marx kam ich durch den Brockhaus. Aus irgendwelchen Gründen las ich damals nicht die existentialistischen Schriftsteller, sondern vor allem Brecht. In dieser Adenauer-Ära mußte man einfach für den 'Bösen' votieren, obwohl das schon so 'ne religiöse Abwehr ist. Die DDR und der Kommunismus waren so eindeutig das 'Böse' und standen in so moralisch einhelliger Ablehnung, daß du deine Identität nur retten konntest, indem du (auch gegen dein besseres Wissen) für die DDR warst. Das war ja nicht so, daß man selbst die Mauer toll fand oder die DDR einen sehr scharfen Staat, sondern man behauptete es einfach und damit wurde man Teil der Verketzerung.“¹⁹

1962 kommt Farocki bei einer Tramptour nach West-Berlin, wo er bleibt und in der Abendschule das Abitur nachholt. Dann schreibt er sich an der FU Berlin für die Fächer Theaterwissenschaften, Publizistik und Soziologie ein und beginnt für Zeitungen und für den Rundfunk zu arbeiten. In dieser Zeit entsteht auch Farockis allererster Film: Ein kurzer Fernsehbeitrag für den Sender Freies Berlin (SFB), der in Hinblick auf Farockis späteres Werk hochinteressant ist. *Zwei Wege* ist eine Bildbeschreibung! Farocki zeigt ein Bild mit einem religiös-allegorischen Ölgemälde, das den „rechten“ und den „falschen“ Weg des Christen zeigt. Der eine Weg führt in den Himmel, der andere zur Hölle. Farocki nimmt das Bild förmlich mit der Kamera auseinander; er zeigt Close-Ups der verschiedenen Motive des Bilds, die er mit Knittelversen kommentiert. Diese Methode, ein Bild mit der Kamera zu zerlegen, erinnert an ähnliche Sequenzen in seinen Essayfilmen *Wie man sieht* und *Bilder der Welt* aus den achtziger Jahren. Interessanterweise war *Zwei Wege* jedoch, obwohl er so erstaunliche Ähnlichkeit mit seinen Essayfilmen der letzten Jahre hat, eine Auftragsarbeit für die Redaktion der SFB-Kultursendung „Berliner Fenster“.

In Gesprächen und Artikeln hat er die Zeit vor dem Studium an der Filmakademie als eine Phase der Demütigungen und Enttäuschungen beschrieben:

„Ich bin durch den Dienstboteneingang in dieses Gewerbe gekommen. Vor 13 Jahren (1962 - Anm.), in einer Wohnung, in der ich in einem möblierten Zimmer wohnte, lernte ich einen Dichter kennen, den ich nach einer Möglichkeit fragte, beim Rundfunk Geld zu verdienen. Er hatte gerade 800 Mark gemacht durch Verkauf von etwas, hatte sich mit einem schönen Mädchen in das Nebenzimmer eingemietet und Champagner gekauft. Ich klopfte, er gab mir den Rat, bei einem bestimmten Mann eine Buchbesprechung anzubieten. Ich stand im Gang des Rundfunkhauses und wagte nicht anzuklopfen. Ich rauchte noch eine Zigarette. Drinnen sagte ich, ich ginge auf eine Abendschule und überflüssigerweise, ich schreibe Gedichte, von denen ich ein paar da ließ. Er behielt die Gedichte und sagte sofort, das mit der Schule sollte ich weitermachen. Weil ich einen sogenannten Snowcoat trug, gab er mir ein Buch von Kerouac zu besprechen mit dem Wort Gammaler im Titel. Obwohl das sicher falsch ist, habe ich in Erinnerung, daß er eine Baskenmütze auf dem Kopf hatte. Die Gedichte hat er nur rechtschreiblich korrigiert, für die Buchbesprechung habe ich 80 Mark bekommen. Meinen Freunden, die ihr Geld weiterhin beim Bierausfahren verdienten, sagte ich, ich hätte eben Beziehungen. Sie haben mich gehaßt und bewundert, wirklich anders geworden ist es nie. Damals nannten wir das, was man nicht sein sollte, *arriviert*. Damals ging alles schief. Ich dachte, man müßte sich benehmen wie ein Nachrichtenjobber. Ich war immer auf der Jagd nach Gelegenheiten und Beziehungen, schlimmer, ich stellte mich so dar. Beim Aktuellen oder Lokalen wäre ich da richtig gewesen, bei der Kultur war ich da völlig falsch. Da mußte ich hin, ohne Kenntnisse und Erfahrungen, was nicht heißen soll, die Theaterwissenschaftler oder Publizistiker hätten welche. Was ich nicht hinkriegte, war der Ausdruck der Legitimation, arbeiten zu dürfen. Ich unternahm jeden Arbeitsversuch wie einen Betrugsversuch und wurde prompt mindestens jedes zweite Mal ertappt. Meine Mitanbieter, die heute fast alle linke Literatennamen haben, handelten nicht anders. Einer versprach, die Bücher, die zu rezensieren er nicht die Zeit hatte, an mich weiterzugeben, dann konnte er das doch nicht über sich bringen und schickte sie lieber an die Verlage zurück. Er verhielt sich so, wie ich mir das nicht anders vorstellte, aber ihm gelang noch dazu der Ausdruck der Geistigkeit.“²⁰

In Berlin bewegte sich Farocki zu dieser Zeit in einer „Jeunesse-dorée“-Szene, die Vernissagen besucht und tagelang Wettkämpfe im Murrenspiel austrug.²¹ Doch er kam auch in Kontakt mit Cineasten, die sich in dem Berliner Programmkino Filmpalette trafen und die von dem französischen Kinomagazin *Cahier du Cinéma* beeinflusst waren. Er schrieb für das *Spandauer Volksblatt* Filmkritiken, mit Christian Semler (später im Vorstand des

SDS und heute Redakteur bei der Berliner *tageszeitung*) verfaßt er einen Aufsatz über das Kino in der DDR. Das Kino hatte für Farocki zu dieser Zeit auch eine wichtige soziale Funktion:

„Es ist vollkommen vergessen, daß das Kino für eine ganz kurze Zeit so eine Rolle hatte wie später die Musik. Im Berlin der Vor-APO-Zeit war der heißeste Treffpunkt, wenn Ulrich Gregor in der Akademie der Künste einen neuen Film zeigte. Da gingen auch Rudi Dutschke und Andreas Baader hin.“²²

Im Kino „Bellevue“ am Hansa-Platz in Berlin-Tiergarten zeigte der Filmclub „Freunde der Deutschen Kinemathek“ (zu dem auch Ulrich Gregor, heute Leiter des Internationalen Forums des Jungen Films der Berlinale gehörte) Ende der sechziger Jahre regelmäßig Filme.²³

Später hat Farocki als sein damaliges Ziel die „Kunstproduktion“²⁴ genannt - nur in welchem künstlerischen Medium war noch nicht klar: Farocki schreibt außer Pressebeiträgen auch Gedichte, wollte mit Freunden eine Theatergruppe gründen. Als feststand, daß im Herbst 1966 nach langer Ankündigung die Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB) öffnen würde, bewarb sich Farocki zusammen mit 850 anderen Interessenten um einen Studienplatz. Im September 1966 wurden Farocki und 35 weitere Studenten aufgenommen und nahmen in den folgenden zwei Jahren an einem Stück westdeutscher Film-Skandalgeschichte teil. Mit 18 seiner Kommilitonen wurde er nach zwei Jahren künstlerischer und politischer Dauerkonflikte 1968 von der DFFB relegiert.



DAS FOTO DER WOCHE ▲

Schiller und Goethe des Films — 1967? Die jungen Rebellen der Berliner Filmakademie haben Staub aufgewirbelt, Gewalt über die Grenzen der deutschen Hauptstadt hinaus verpulvert. Die Filmblätter haben sich in die Höhle des Löwen oder in das Nest der Verschwörer gewagt — um interessiert festzustellen: Von 35 Studenten der Film- und Fernsehakademie Berlin wohnen allein 21 in der Sieben-Zimmer-Wohnung des Althauses Konstanzer Straße 57 — eine Bohemienbude ohne Beispiel. Vom Zauber dieses Milieus animiert, hat unser Filmblätter-Redakteur manche Erkenntnis zum Mißverständnis zwischen zwei Generationen gewinnen, aber auch dem Eifer, dem Sturm und Drang der Jungen Anerkennung abgewinnen können. Vom Magnetismus des Milieus angesteckt, hat unser Fotograf Horst Binder weder Zeit noch Mühe gescheut, diese (— und andere später zu veröffentlichende) Aufnahmen trotz des schwierigen Pfingst-Redaktions-Termins pünktlich zu liefern. Unser Bild zeigt zwei der Wortführer der „Filmakademie-Rebellion“. (Foto Horst Binder)

AGITATION

Die Studentenfilme: NICHT löschesbares Feuer (1968/69) — Die Teilung aller Tage (1970) — Eine Sache, die sich versteht (15 mal) (1971)

Das „Foto der Woche“, das die wöchentliche Fachzeitschrift *Filmblätter* in ihrer Ausgabe vom 19. Mai 1967 druckte, zeigt zwei junge Männer, die auf etwas abgestoßenen Polstermöbeln mit bestickten Armlehnen sitzen. Hinter ihnen an der Wand hängt ein Filmplakat von Fritz Langs *Dr. Mabuse der Spieler*. Der eine der beiden hat einen Pilzkopf. An seiner gestikulierend erhobenen Hand erkennt man, daß er spricht. Der andere hört mit in die Hand gestütztem Kopf zu. Der junge Mann, der zuhört, ist Rüdiger Minow, heute freier Autor und Dokumentarfilmregisseur. Der andere, der mit dem Pilzkopf, ist das spätere RAF-Mitglied Holger Meins, der 1974 bei einem Hungerstreik in der Justizvollzugsanstalt Wittlich starb.

1967 waren die beiden Studenten an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB). Unter dem Foto von ihnen steht:

„Schiller und Goethe des Films — 1967? Die jungen Rebellen der Berliner Filmakademie haben Staub aufgewirbelt, Gewalt über die Grenzen der deutschen Hauptstadt hinaus verpulvert. Die Filmblätter haben sich in die Höhle des Löwen gewagt — um interessiert festzustellen: Von 35 Studenten der Film- und Fernsehakademie Berlin wohnen allein 21 in der Sieben-Zimmer-Wohnung des Althauses Konstanzer Straße 57 — eine Bohemienbude ohne Beispiel. Vom Zauber dieses Milieus animiert, hat unser Filmblätter-Redakteur manche Erkenntnis zum Mißverständnis zwischen zwei Generationen gewinnen, aber auch dem Eifer, dem Sturm und Drang der Jungen Anerkennung abgewinnen können... Unser Bild zeigt zwei Wortführer der 'Filmakademie-Rebellion'“²⁵

„Schiller und Goethe des Films 1967“? Schon wenige Wochen später hätte die Berichterstattung über die Berliner Filmstudenten wohl etwas anders geklungen. Etwas weniger wohlwollend. Etwas weniger biedermeierlich. Am 2. Juni, zwei Wochen, nachdem dieses Bild veröffentlicht worden war, wurde in Berlin beim Besuch des Schahs der Student Benno Ohnesorg erschossen. Dieses Ereignis und die Bilder der „Jubelperse“, die mit Holzlatten auf Anti-Schah-Demonstranten einprügelten, während die Berliner Polizei untätig zusah, haben viele deutsche Bohemiens und Linksliberale über Nacht zu Linksradikalen gemacht.

Auch bei den Studenten der DFFB haben diese Ereignisse eine rasante Politisierung ausgelöst. „In diesem Jahr ist kaum ein Film fertig geworden“, erinnert sich Harun Farocki fast 30 Jahre danach. „Plötzlich hatten viele einen viel höheren politischen Anspruch an sich selbst und wußten nicht, wie sie den umsetzen sollten.“²⁶ Daß 21 der DFFB-Studen-

ten in der Wohngemeinschaft in der Konstanzer Straße lebten, wie die *Filmblätter* berichteten, ist übrigens falsch. Tatsächlich wohnte dort nur ein häufig wechselndes, gutes halbes Dutzend der Filmstudenten; einige der anderen Studenten der Filmakademie, unter ihnen Holger Meins und Philip Sauber, lebten 1968 gemeinsam in einer Fabriketage in der Grunewaldstraße in Schöneberg, Farocki zog mit seiner Familie zu Beginn des Jahres 1968 in die Etage darüber.

Die meisten dieser Kommunarden waren auch in die in den *Filmblättern* erwähnte „Filmakademie-Rebellion“ verwickelt, in der sich im Frühjahr 1967 die Konflikte, die von Anfang an zwischen Schulleitung und Studentenschaft schwelten, zum ersten Mal entluden. Es folgte — parallel zu der Entwicklung der Studentenbewegung — eine Serie von Auseinandersetzungen, Eklat und Protestaktionen, die bis zum Bonner Innenministerium hin wahrgenommen und diskutiert wurden. Ende des Jahres 1968 endeten die Auseinandersetzungen zwischen Studenten und Akademieleitung mit der Relegation von 18 „Rädelsführern“, unter ihnen Farocki. Kurz darauf verlor auch Erwin Leiser, der Gründungsrektor der DFFB, wegen seiner Rolle in diesen Konflikten seinen Posten.

„Goethe und Schiller des Films 1967“? Schiller, der dem Reporter der *Filmblätter* einfiel, als er die Filmstudenten in der Konstanzer Straße besuchte, hat in seinen „Briefen zur ästhetischen Erziehung des Menschen“ geschrieben, daß „man um jenes politische Problem (der Kunst — Anm.) in der Erfahrung zu lösen, durch das Ästhetische den Weg nehmen muß, weil es die Schönheit ist, durch die man zu der Freiheit wandelt.“ Schillers Überzeugung, daß Kunst nicht dadurch politisch wird, daß sie politische Themen behandelt, sondern weil sie formal-ästhetisch andere Wege einschlägt, wurde 250 Jahre später von einem Filmregisseur neu formuliert: „Es geht nicht darum, politische Filme zu machen, sondern Filme politisch zu machen“, lautet ein berühmter Aphorismus von Jean-Luc Godard aus den sechziger Jahren.

Godards Vorstellung von einem „anderen“ Kino, das den tradierten, „bürgerlichen“ Formenkanon des traditionellen Erzählkinos zerstört, hat auch die Studenten des ersten DFFB-Jahrgangs geprägt. Die Filme Farockis, wie die seines Freundes und zeitweiligen Mitarbeiters Hartmut Bitomsky, mit gewissen Einschränkungen auch die Arbeiten von Helke Sander, sind Beispiele für ein von Brecht beeinflusstes, politisches Avantgardokino, das sich nicht nur durch „progressive“ Inhalte, sondern auch durch formale Andersartigkeit vom traditionellen Erzählkino unterscheiden wollte. Doch ob die ersten DFFB-Studenten auf dem Weg zur Freiheit den von Schiller gewiesenen Weg „durch die Schönheit“ nehmen würden, also sich mit den Mitteln der Kunst politisch artikulieren würden, war um 1968 für eine kurze Zeit nicht sicher. „Wir können Filmemachen nur verstehen als Teilnahme an einem Kampf um die revolutionäre Veränderung der bestehenden Gesellschaftsordnung hin auf eine sozialistische“, hieß es in einem Flugblatt, das die Studenten im Februar 1968 zum Vietnamkongreß verfaßt hatten²⁷.

Die Vorstellung vom Kino als einer „kämpfenden Kunst“ im Dienste revolutionärer Politik wurde damals von vielen Studenten der Filmakademie geteilt. Und für einen kurzen Augenblick war für einige dieser Studenten die Entscheidung sehr konkret, ob sie mit den Mitteln der Kunst politisch eingreifen oder ob sie zur direkten (und militanten) politischen Aktion übergehen sollten. Diese Fragestellung spiegelt sich auch in einigen Filmen dieser Jahre wider, in denen mehrfach der Übergang von künstlerischer Produktion zur politischen Aktion erst metaphorisch, dann immer konkreter durchgespielt wird. Harun Farockis Kurzfilm *Die Worte des Vorsitzenden* (1967) kokettiert noch eher spielerisch mit der Metapher von den Worten, die zu Waffen werden: aus einigen Seiten der „Mao-Bibel“ wird ein Gift Pfeil gebaut, und es wird angedeutet, daß dieser Pfeil eine Figur mit den Gesichtszügen des Schahs von Persien trifft und tötet. In einem bezeichnenderweise *Unsere Steine* (1968) genannten Film von Ulrich Knaudt werden dann schon Pflastersteine in Zeitungsseiten verpackt und angedeutet, daß diese auf das Berliner Springer-Hochhaus geworfen werden sollten. Die Zeitungen des Springer-Verlags galten der APO als Propagandablätter der deutschen Reaktion. In dem anonym produzierten Film *Herstellung eines Molotow-Cocktails* (1968) wird schließlich kommentarlos demonstriert, wie man aus den Seiten eines Buchs, Benzin und einer Flasche eine Brandbombe baut, bevor in einer langen Einstellung am Ende des Films abermals das Springer-Hochhaus gezeigt wird.

Auf metaphorische Weise wird in diesen Filmen durchgespielt, wie aus politischer Kunst direkte politische Aktion wird. Herbert Marcuse hat in seinem Buch „Versuch über die Befreiung“, das 1969 in Deutschland erschien und als eine Art nachträgliche Theoriebildung der Studentenbewegung gelten kann, geschrieben, daß „das Ästhetische zur Produktivkraft“ werden und als solche zum „Ende der Kunst durch ihre Verwirklichung“ führen solle.²⁸ Zu diesem „Ende der Kunst“, zu der Realisierung einer der Kunst innewohnenden Utopie, wollten auch die DFFB-Studenten vordringen²⁹.

Doch während einige von ihnen beim Kino und damit bei der Kunst blieben, haben sich zwei der DFFB-Studenten nach ihrer Relegation dafür entschieden, ihre Vorstellung von politischer Emanzipation mit Gewalt durchzusetzen. Dafür haben sie mit dem Leben bezahlt: Holger Meins starb 1974 im Gefängnis wegen medizinischer Unterversorgung an den Folgen eines Hungerstreiks. Der Schweizer Philip Sauber, der 1967 an die DFFB gekommen war, wurde als Mitglied der „Bewegung 2. Juni“ 1975 in Köln bei einer Autorazzia von der Polizei erschossen.

„Goethe und Schiller des Films 1967“? Im Nachhinein ist es kaum noch vorstellbar, mit welchem rasanten Tempo die Politisierung der DFFB-Studenten stattgefunden hat: Die Jungfilmer, deren „Bohemenbude ohne Beispiel“ in den *Filmblättern* liebevoll beschrieben worden war, wurden in kürzester Zeit zu radikalen Linken, die Kunst und Kino nur noch als politische Manifestation und als Mittel der Agitation verstehen wollten oder aus politischen Gründen sogar ganz mit der Kunst brachen.

Natürlich: Aus dem ersten DFFB-Jahrgang sind auch Regisseure hervorgegangen, die mit Politik damals wenig zu tun hatten und deren Werk sich vollkommen unbeeinflusst von den politischen Konflikten an der Filmakademie entwickelt hat: Wolfgang Petersen (*Das Boot* (1981)) zum Beispiel, der heute in den USA Hollywood-Kassenschlager wie *In the Line of Fire* (1994) inszeniert. Oder Wolf Gremm, der Tatorte, Fernsehspiele und einige Kinofilme wie *Fabian* (1979) oder *Kamikaze 1989* (1981) gemacht hat. Der früh verstorbene Gerry Shumm, einer der Videopioniere der deutschen Kunstszene, dessen „Fernseh-galerie“ 1970 die ersten Kunstvideos ins deutsche Fernsehen brachte. Oder Daniel Schmid, der in den siebziger Jahren für einige Zeit das Schweizer Kino zu repräsentieren schien.

Aber wenn etwas für die späteren Regiearbeiten der Studenten des ersten DFFB-Jahrgangs, besonders für die der „Relegierten“, typisch ist, dann ist es das politische Anliegen, das sich durch ihre Filme zieht — seien es die eher traditionell-realistischen Arbeiten von Christian Ziewer (*Liebe Mutter, mir geht es gut* (1971)), *Maiglöckchen blühen im September* (1973)), Rüdiger Minow (*Die Anstalt* (1977)) oder Max Willutzki (*Der lange Jammer* (1973)), seien es die politische Avantgardefilme von Farocki, Bitomsky, Sander, mit Einschränkungen auch von Ulrich Knaudt, Gerd Conradt, Thomas Giefer. Unter ihnen ist Harun Farocki wohl derjenige, der das Projekt einer Synthese aus politischem Film und formalem Kino-Modernismus am konsequentesten verfolgt hat. Im folgenden Kapitel soll gezeigt werden, welche politisch-ästhetische Vorgeschichte Farockis künstlerische Entwicklung hatte.

Die Vorgänge an der DFFB sind motiviert durch ein Amalgam verschiedener politischer Diskurse und kultureller Strömungen der Nachkriegszeit. Politisches Unbehagen mit dem Status Quo der Adenauer-Ära traf sich mit avantgardistischen filmästhetischen Konzepten, Vorstellungen von einer Kulturrevolution mit einem traditionellen Marxismus, spontaneistische Ideen aus dem Umkreis von Gruppen wie der Situationistischen Internationale und der Subversiven Aktion mit der Bewunderung für den russischen Formalismus. In den Jahren von 1966 bis 1968 wurden an der DFFB für eine kurze Zeit Kunst und Politik miteinander kurzgeschlossen. Ich will die Vorgeschichte einiger der Ideen und Anschauungen, die 1968 an der Berliner Filmakademie zusammenkamen, kurz beschreiben, weil man ohne sie die Vorgänge an der DFFB ebenso wenig verstehen kann wie das Werk, das Harun Farocki — ausgehend von diesen Impulsen — in den folgenden dreißig Jahren geschaffen hat.

Um diese Entwicklung darzustellen, will ich zuerst zeigen, welche Ideen in dieser Zeit an der Berliner Filmakademie quasi „montiert“ worden sind. Dann will ich die Entwicklung des Films in Westdeutschland seit Ende des Zweiten Weltkriegs darstellen. Denn die Nachkriegskrise des deutschen Films hatte in den sechziger Jahre eine filmpolitische und -kulturelle Situation geschaffen, aus der heraus in den folgenden Jahren der

Neue Deutsche Film entstehen sollte. Die „Guerilla“-Filme von Harun Farocki sind in Auseinandersetzung und zum Teil auch in dezidiert Abgrenzung vom deutschen Autorenkino der siebziger und achtziger Jahre entstanden. Darum ist es wichtig, die Entwicklung des deutschen Films seit dem Oberhausener Manifest zu beleuchten, um zu verstehen, gegen was sich Farocki und einige seiner Kommilitonen mit ihren Filmen auflehnten.

Die politisch-kulturelle Vorgeschichte der Revolte von 1968

Im Deutschland der „Ära Adenauer“ herrschte politische Friedhofsruhe. Die Jahre zwischen 1949 und 1966, in denen in Westdeutschland erst Konrad Adenauer, dann sein Nachfolger Ludwig Erhard Kanzler einer CDU-dominierten Bundesregierung waren, war durch zwei politische Entwicklungen besonders geprägt: Ein rasanter wirtschaftlicher Wiederaufbau bei einer gleichzeitig bemerkenswerten politischen Stabilität, die jedoch durch die Kriminalisierung (KPD-Verbot 1956) und Marginalisierung aller politischen Strömungen links der SPD erreicht wurde. Fünf historisch-politische Aspekte waren für die Studentenbewegung Ende der sechziger Jahre wichtig und prägten auch die Entwicklung an der DFFB:

Postmaterielle Werte

Die Generation, die als „die Achtundsechziger“ in die deutsche Nachkriegsgeschichte eingehen sollte, war die erste, deren Sozialisation nicht mehr durch die Erfahrung des Nationalsozialismus, des Zweiten Weltkriegs und der Not nach Ende des Kriegs geprägt worden war. Die rebellierenden Studenten, aber auch die meisten ihrer politischen Wortführer, waren vorwiegend Zwanzig- bis Dreißigjährige, die höchstens als Kinder das Ende des deutschen Faschismus miterlebt hatten. Wie Jürgen Habermas damals schrieb, gehörten sie

„zur ersten Generation, die ökonomische Unsicherheit und relative Armut nicht mehr kennt; zur ersten Generation, die den institutionellen Rahmen der Bundesrepublik nicht mehr hat entstehen sehen, sondern die sozialstaatliche Massendemokratie und die organisierte Form des Kapitalismus einfach als bestehende Ordnung kennt... Andererseits gehört sie zur ersten Generation, die unbefangen das Mißverhältnis wahrnimmt, das zwischen dem potentiellen Reichtum, der potentiellen Befriedigung einer industriell entfalteten Gesellschaft und dem faktischen Leben besteht, das die Massen darin führen... Sie verstehen nicht, warum der institutionalisierte Kampf ums Dasein, die Disziplin der entfremdeten Arbeit, die Tilgung von Sinnlichkeit und ästhetischer Befriedigung aufrechterhalten werden, warum, mit einem Wort, die Lebensform einer Ökonomie der Armut unter Bedingungen einer möglich gewordenen Ökonomie des Überflusses konserviert wird.“³⁰

Nur vor diesem Hintergrund ist das Engagement der DFFB-Studenten für Arbeiter und soziale Randgruppen zu verstehen, für deren Interessen sie sich mit ihren „Zielgruppen-Filmen“ einsetzen wollten. Ihre spezifische soziale und historische Situation unterscheidet die Achtundsechziger von vorangegangenen Generationen, wie Scheerer betont:

„Die Studenten der sechziger Jahre waren also in der Tat eine Avantgarde: Aufgewachsen in einer Phase kontinuierlich rapiden wirtschaftlichen Wachstums, umworben als künftige Garanten wissenschaftlich-technischen Fortschritts... waren sie den materiellen Vorzügen ihrer Zukunftsaussichten nicht so extrem zugetan wie die Mehrheit ihrer Vorgänger. Selbstverwirklichung und soziales Engagement, das Eintreten für hohe, vom Nachkriegsschulsystem in besonderer moralischer Reinheit gepflegte Ideale — das waren die Grundlagen für ein emanzipatorisches Überschußbewußtsein, das auf einen Umbruch zusteuerte, das erst ein Jahrzehnt später sich gesamtgesellschaftlich ausbreitete.“³¹

Für Farockis eigene Vita trifft diese verallgemeinernde Beschreibung freilich nicht zu: Seine gesamte Jugend, die Odyssee seiner ganzen Familie durch Südostasien, diese späten, lange hinausgezögerten Kriegsfolgen, waren nicht durch die materielle und soziale Sicherheit geprägt, die die meisten seiner Generation in Deutschland genossen hatten.

Zu der Eskalation der Studentenbewegung 1968 in West-Berlin trug auch die spezifische Situation in der „Frontstadt“ bei, die zu einer Polarisierung zwischen den Studenten und dem Rest der Gesellschaft führte. Diese Situation beschrieb Habermas damals so: „Erstens monopolisierten die intellektuellenfeindlichen und ressentimentgeladenen Zeitungen des Springer-Konzerns den Berliner Markt. Zweitens ist die Berliner Polizei wegen der besonderen strategischen Lage der Stadt als eine Bürgerkriegsmiliz geschult, sie ist jedenfalls nicht auf die politische Rolle nonkonformistischer Minderheiten vorbereitet. Schließlich wacht die Regierung mit einer gewissen Nervosität über den anfälligen Organismus einer Stadt, der nicht nur politisch abhängig, sondern mit einer schrumpfenden Industrieproduktion und einer überalterten Bevölkerung auch ökonomisch gefährdet ist.“³²

Die gespannte Lage in Berlin hat auch zu der hochgradig politisierten Situation an der DFFB beigetragen, die sie von der Münchner Filmhochschule, aber auch von der Filmabteilung an der Ulmer Hochschule für Gestaltung unterscheidet. Die spezifische Situation in Berlin und die Rolle des Springer-Verlages wird auch in den Filmen der DFFB-Studenten dieser Zeit immer wieder thematisiert, zum Beispiel in Farockis *Ihre Zeitungen*, Helke Sanders *Brecht die Macht der Manipulateure* oder Knaudts *Unsere Steine*.

Gerade die Auseinandersetzungen an der DFFB sind auch von der fehlenden Bewältigung des Faschismus im Deutschland der Nachkriegszeit geprägt worden. Besonders der

Dauerkrieg der Studenten mit dem Akademiedirektor Erwin Leiser kann im Nachhinein als Ausdruck dieses Generationenkonflikts gelesen werden: Wegen seines autoritären Auftretens verkörperte Leiser — trotz seines antifaschistischen Kompilationsfilms *Mein Kampf* (1960) — für die Studenten offenbar gleichzeitig die Kriegsgeneration und die repressiven Lehrmethoden an den deutschen Universitäten der Nachkriegszeit.

„Bildungsboom“ und neues Selbstverständnis der deutschen Studenten

Mitte der sechziger Jahre wurde in West-Deutschland der „Bildungsnotstand“ ausgerufen. Die westdeutsche Politik hatte in der Nachkriegszeit an den Bildungsausgaben gespart, und der Mangel an hochqualifiziertem Personal begann Mitte der sechziger Jahre zu einem Hemmnis für ein weiteres Wirtschaftswachstum zu werden. In den folgenden Jahre wurde versucht, durch zahlreiche Universitätsneugründungen und verstärkte Investitionen im Bildungsbereich nachzuholen, was man in den vorangegangenen Jahren verschlafen hatte. Auch die Gründung der Berliner DFFB war Teil dieses großangelegten „Qualifizierungsprojekts“.

Dieser Bildungsboom führte auch zu einem neuen Selbstverständnis der deutschen Studenten, wie Scheerer schreibt:

„Das Erziehungswesen war nicht mehr nur selbstverständliche Vorlaufphase für das Berufsleben als das Eigentliche, sondern zentrales Politikfeld und eigenständiger Lebensbereich mit selbständigem Gewicht. Die Fokussierung des Bildungswesens als eines der Zentren von Wirtschafts- und Gesellschaftspolitik machte zweierlei deutlich: zum einen die ökonomische Bedeutung des hochqualifizierenden Bildungssektors, zum anderen ein steigendes Bewußtsein der Intelligenz von ihrer gesellschaftlichen Schlüsselposition (Wissenschaft und Technik als unmittelbare Produktivkraft).“³⁴

Nur das Verständnis vom Studentendasein als „zentralem Politikfeld und eigenständigem Lebensbereich“ macht das politische Engagement der DFFB-Studenten mit ihren Filmen erklärlich. Statt brav vor sich hin zu studieren, betrachteten sich die Studenten der DFFB als intellektuelle Avantgarde, die ihr privilegiertes Wissen an andere, weniger Wissende weiterzugeben hatten. Dadurch erklärt sich auch Farockis Engagement als Filmemacher bei der „Technologiekampagne“ an der Berliner Technischen Universität (TU) im Jahr 1968: Seine Erkenntnis, daß die technologische Ausbildung nicht neutrale Wissensvermittlung, sondern daß Technologie eine leicht zu mißbrauchende Produktivkraft sei, sollte den Studenten der TU vermittelt werden, um sie im Sinne der APO politisch zu mobilisieren.

Situationisten und „Subversive Aktion“ als Vorhut der Revolte von 1968

Die politische Entwicklung in der Bundesrepublik der Nachkriegszeit hatte dazu geführt, daß es in Westdeutschland spätestens seit Anfang der sechziger Jahre keine

effektive Opposition mehr gab. Nachdem politische Gruppierungen und Parteien wie die KPD, die links von der SPD standen, in den fünfziger Jahren kriminalisiert, ihre politische Arbeit unmöglich gemacht worden war, gab es keine ideologisch-politischen Organisationsstrukturen mehr, innerhalb derer sich oppositionelles politisches Bewußtsein entwickeln konnte. In dieser Situation kam einigen winzigen Bohème-Oppositionsgruppen eine eminente Bedeutung zu: Künstlerisch-politische Gruppen wie die Situationistische Internationale (S.I.) und die Subversive Aktion, die der Öffentlichkeit in dieser Zeit vollkommen unbekannt waren und nie mehr als eine Handvoll Mitglieder hatten, haben für die Revolte von 1968 wichtige intellektuelle Vorarbeit geleistet, die erst in den letzten Jahren von Historikern zur Kenntnis genommen worden ist. Ohne sie wären die Hinwendung der Studentenbewegung in West-Berlin zu neuen Protestformen, die kulturalistisch geprägte Aktionspolitik der Kommune I und die absurdkomischen, politischen „Happenings“ der APO nicht vorstellbar.

Harun Farocki kam mit den Situationisten und der Subversiven Aktion bereits 1963 in Berührung, unter anderem durch den Luxemburger Studenten Rodolphe Gasché, der damals an der FU Philosophie studierte und Mitglied der Subversiven Aktion war. Ihre Ideen haben auf sein Denken und seine Filmpraxis einen nicht zu unterschätzenden Einfluß gehabt, wie er selbst gesagt hat: „Mich zogen die Situationisten wohl an, weil sich da eine Kunst-Politik-Avantgarde ausrief. Sie wußten, sie würden stets in der Minderheit bleiben, und auch das sprach mich an.“³⁵ Auch in seinem Film *Etwas wird sichtbar* wird explizit auf die Bedeutung des Situationismus hingewiesen (*Vor ein paar Jahren verliebten wir beide uns in das Wort „Situationismus“. Wir haben uns geschworen, nie etwas Festes aufzubauen*). Einige zentrale Ideen der Situationisten und der aus ihnen hervorgegangenen Subversiven Aktion sollen darum im folgenden kurz umrissen werden.

Die S.I. — nach den Worten von Guy Debord, einem ihrer Vordenker, ein „*Organisationsversuch von Berufsrevolutionären in der Kultur*“ — war eine Art Fortsetzung der revolutionären Kunstrichtungen der Vorkriegszeit (wie Dada oder Surrealismus), die in Deutschland durch den Faschismus unterdrückt und deren Vertreter vertrieben oder umgebracht worden waren. In den späten vierziger, frühen fünfziger Jahren begannen einige Künstler und Intellektuelle — vor allem in Frankreich — diese Traditionen aufzunehmen und sie zu „aktualisieren“.

Ansatzpunkt der Situationisten war die „Konstruktion von Situationen“ mit dem Ziel, „in hochroutinisierten, institutionell präformierten und damit prinzipiell sowohl heteronomen als auch langweiligen Situationen alltäglicher Interaktion Unruhe zu schaffen und Kreativität freizusetzen.“³⁶ Durch spektakuläre Störungen, absurde Aktionen und das „Schweifen“ (*dérive*) durch die Städte wollten sie im banalen Alltag „Bruchstellen des Vertrauten... finden“. Diese kulturelle Praxis, die das Leben selbst zur Kunst machte, kann man als einen Vorläufer der neuen Aktionsformen der APO (Happenings, Teach-Ins, Sit-Ins etc.) und der Nonsense-Aktionen der Kommune I betrachten.

Auch die Kritik an der „Gesellschaft des Spektakels“ durch Debord hat seine Spuren in den Filmen und dem Denken Farockis hinterlassen: Debord beschrieb — in Verschärfung der Vorstellungen, die Horkheimer/Adorno in ihrer „Dialektik der Aufklärung“ entwickelt hatten — die moderne Gesellschaft als ein „Spektakel“, in dem die Repräsentationen das Reale ersetzt hatten:

„Das Spektakel ist nicht ein Ganzes von Bildern, sondern ein durch Bilder vermitteltes gesellschaftliches Verhältnis zwischen Personen... Es ist vielmehr eine tatsächlich gewordene, ins Materielle übertragene Weltanschauung. Es ist eine Weltsicht, die sich vergegenständlicht hat.“³⁷

Widerstand gegen dieses Spektakel war für die Situationisten möglich durch konkrete Intervention gegen die Ästhetik und die Methoden der Medien Film und Fernsehen, die diese totalitär gewordene „Weltsicht“ fortwährend reproduzieren. Debord selbst hat darum Filme gemacht, die aus Found Footage, aus Fragmenten von Spiel- und Dokumentarfilmen bestanden, und die durch die Kombination von unzusammenhängenden Bildern die Repräsentationsmethoden des Kinos zerstören sollten. Farocki selbst hat sich erst in den neunziger Jahren dem Found-Footage-Film zugewandt. Aber schon seine frühen Flugblatt-Filme enthalten Dokumentarmaterial aus fremden Quellen (vor allem aus dem Vietnamkrieg), das agitatorisch gewendet worden war. Diese Filme waren ein Versuch, durch die Zerstörung der Methoden des traditionellen Erzähl- und Dokumentarfilms das Kino sozial wirksam zu machen.

Auch indem die DFFB-Studenten den Film aus dem Kino „befreiten“ und statt dessen bei politischen Versammlungen zur Agitation benutzten, setzten sie das situationistische Projekt fort, im alltäglichen Leben revolutionierende Situationen herzustellen, die Verfestigtes aufbrechen und ungewohnte, neue Bewußtseinskonstellationen möglich machen sollten — und das zum Teil mit recht greifbaren Resultaten: Nach einer Vorführung des Kurzfilms *Herstellung eines Molotow-Cocktails* von Holger Meins flogen zum ersten Mal während der Studentenbewegung Steine auf eine Redaktion des Springer-Verlags. Und ein namenloser Agitationsfilm, den einige DFFB-Studenten nach ihrer Relegation von der Filmakademie machten, bereitete die berühmt gewordene „Schlacht am Tegeler Weg“ vor.

Zu den Situationisten zählten neben französischen Künstlern und Philosophen auch Mitglieder aus anderen europäischen Ländern. Zu der deutschen Fraktion der Situationistischen Internationalen (S.I.), die 1959 zu der Gruppe stieß, gehörte neben den Malern der Schwabinger Künstlergruppe SPUR (Heimrad Prem, HP Zimmer, Lothar Fischer, Helmut Sturm) auch Dieter Kunzelmann. Nachdem die Gruppe SPUR im Februar 1962 aus der S.I. wieder ausgeschlossen worden war (ein Schicksal, das früher oder später alle S.I.-Mitglieder ereilte, die nicht von selbst austraten), verbreitete Kunzelmann die Ideen der S.I.

in Westdeutschland. Nach seiner Übersiedlung von München nach West-Berlin gründete er zusammen mit Rodolphe Gasché, Christofer Baldeney, Uli Karp und anderen die Subversive Aktion, zu der Anfang 1964 auch die späteren APO-Aktivistin Rudi Dutschke und Bernd Rabehl stießen.

Die Situationistische Internationale hatte selbst in ihren besten Zeiten nie mehr als ein paar Dutzend Mitglieder gehabt; und auch zur Subversiven Aktion gehörten nur eine Handvoll Leute. Trotzdem sind die antiautoritären Ideen, die diese marginale Gruppe in langen Diskussionen entwickelte, entscheidend für die Aktionsformen der Studentenrevolte in Deutschland geworden. Erst als Dutschke, Kunzelmann und Rabehl die Subversive Aktion verließen und dem SDS beitraten, wurde aus dem kleinen, linken Studentenverein der Motor der Studentenbewegung, dem später außer Farocki auch die anderen, politisch aktiven Studenten der DFFB beitraten.

„Der subjektive Faktor“: Vietnam und die Focus-Theorie Che Guevaras

Eins der wichtigsten politischen *issues* der Studentenbewegung war der Krieg in Vietnam. In Farockis Agitationsfilmen aus dieser Zeit (außer in *NICHT-löschbares Feuer* auch in *White Christmas* und *Ihre Zeitung*) geht es immer wieder um den Vietnamkrieg; vor allem die Guerillataktik des Vietkong spielt eine wichtige Rolle. In einer Montagesequenz des Kurzfilms sieht man Dokumentaraufnahmen von amerikanischen Kriegsflugzeugen, die Bomben über Vietnam abwerfen, dann - ein überraschender Schnitt - wie Zeitungsbündel über Berliner Straßen herabstürzen und gehetzte Menschen über die Bürgersteige flüchten: die Zeitungen des Springer-Verlags unterdrücken die Berliner so, wie die Bomben der amerikanischen Luftwaffe die Vietnamesen.

In einer noch bezeichnenderen Sequenz sehen wir Farocki selbst als eine Art Guerilla-Kämpfer, der einen Spion liquidiert: Farocki kommt um eine Ecke und sieht vor einem Hauseingang einen verdächtigen Mann stehen, der die Zeitung liest. Farocki schleicht um das Haus herum, steigt über die Hofmauer, nähert sich dem Zeitungsleser durch die Hofeinfahrt von hinten und hebt die Arme, als wolle er ihn erwürgen. Später sieht man in weiteren Szenen andere Beispiele für konspirativ-politische Aktivitäten (eine Geheimbotschaft wird von einem fahrenden Auto zu einem anderen weitergereicht, später wird dieser Zettel von einer Frau mit einem (Musen-?) Kuß in Farockis Mund befördert!). Dieses Kokettieren mit der Taktik der vietnamesischen und lateinamerikanischen Guerilla entspricht einem Konzept politischen Handelns, das ein wichtiges Element der APO-Strategie war.

Im Februar 1966 hatte Rudi Dutschke eine illegale Plakataktion, wegen der er beinahe aus dem SDS ausgeschlossen worden wäre, mit dem Hinweis auf die Strategien des Guerilla-Kriegs gerechtfertigt: Wie Dutschke sagte, wollte er damit versuchen, „die Focus-Theorie von Che Guevara für die politische Praxis hier zu gewinnen. Die Frage lautete:

DIENSTAG 3.12. AUDI MAX FU 20^h



Wendet die
Produktivkraft
WISSENSCHAFT
MASSENHAFT
MASSENHAFT

GEGEN DIE HERRSCHENDEN

Flugblatt der
Filmakademie -
Studenten von
1968

Wie und unter welchen Bedingungen kann sich der subjektive Faktor (die individuelle Erkenntnis, daß eine Revolution notwendig ist — Anm.) als objektiver Faktor in den geschichtlichen Prozeß eintragen? Guevaras Antwort für Lateinamerika war, daß die Revolutionäre nicht immer auf die objektiven Bedingungen für die Revolution zu warten haben, sondern daß sie über den Focus, über die bewaffnete Avantgarde des Volkes, die objektiven Bedingungen für die Revolution durch subjektive Tätigkeit schaffen können.“ Später in seiner Rede stellte Dutschke die rhetorische Frage: „Haben wir bei allen unseren Aktionen von der permanenten Ohnmacht unserer politischen Arbeit auszugehen, oder haben wir einen historischen Zeitpunkt erreicht, an dem die subjektive schöpferische Tätigkeit der sich politisch kooperierenden Individuen über die Wirklichkeit und ihre Veränderbarkeit entscheidet?“³⁸

Die Proteststrategien der APO zeigen, daß man die Zeit der „permanenten Ohnmacht“ als beendet ansah und glaubte, durch „subjektive schöpferische Tätigkeit“ an der „Veränderbarkeit der Wirklichkeit“ zu arbeiten. Diese Einstellung wird auch in einem Film mit dem bezeichnenden Titel „Der subjektive Faktor“ wiedergegeben, in dem Farockis ehemalige Kommilitonin Helke Sander 1981 die deutsche Studentenbewegung beschrieb: „Unser Arbeitskreis hat die Aufgabe übernommen, den Modellcharakter der nationalen Befreiungsbewegungen (gemeint sind die vietnamesischen und lateinamerikanischen Guerillabewegungen — Anm.) zu übertragen auf mögliche Anwendungsformen hier“, sagt ein Studentenführer in dem Film. „Was wir wollen, Genossen, das ist doch, was auch Ho-Chi-Min gemeint hat, als er die Revolutionäre in der ganzen Welt dazu aufgefordert hat, die Revolution im eigenen Land zu machen.“

Diese Methoden der lateinamerikanischen und vietnamesischen Guerillagruppen inspirierten auch die neuen Protestformen der APO: Die provokanten Polit-Happenings, die der Skandalisierung der Öffentlichkeit und der Lächerlichmachung der Berliner Polizei dienten, sollten den politischen Aktivisten eine „subjektive schöpferische Tätigkeit“ ermöglichen, wie Dutschke es in seinem Referat in Hannover gefordert hatte. Diese Strategie ist im gewissen Sinne auch eine Fortsetzung der situationistischen Methode der „Konstruktion von Situationen“ durch Störungen, absurde Aktionen und das ziellose Herumschweifen durch die Städte („dérive“). Besonders die Mitglieder der Kommune 1 praktizierten eine „präkere Synthese zwischen Marxismus und Surrealismus“ (Scheerer), verkleideten sich bei Demonstrationen als Heilsarmee-Mitglieder und planten Nonsense-Attentate, in denen statt Bomben Pudding geworfen werden sollte:

„Alles war nach der Entdeckung der irregulären Aktion völlig anders. Durch die Rezeption der Focus-Theoreme erschien die Rolle des Intellektuellen, die sich mit der leidenden Menschheit, also der Dritten Welt und ihren Befreiungsbewegungen, verbündeten, plötzlich als historisch bedeutungsvoll... Hinzu kam, daß die Art der Demonstration von den eigenen Lebensformen, Wünschen und Werten nicht mehr abgetrennt, sondern daß

man selbst betroffen war, lernen, kämpfen und leben als einen Zusammenhang begreifen konnte. Diese Reflexivität der Protestformen zusammen mit der Entdeckung einer historischen Aufgabe für intellektuelle Arbeit ergab ein Amalgam, wie es fester kaum in den Bedürfnissen der Akteure vorstellbar war.“³⁹

Auch in Farockis Filmen aus dieser Zeit ist der Einfluß des Focus-Theorems spürbar: Wie ich zeigen werde, ist Farockis frühes Selbstverständnis stark von der Vorstellung einer intellektuell-künstlerischen Guerilla-Taktik geprägt. In den siebziger Jahren sollte er aus diesen Ideen die Vorstellung eines „Guerillakinos“ entwickeln, das sich der Mittel seiner künstlerisch-politischen Gegner (des Neuen Deutschen Films, des öffentlich-rechtlichen Fernsehens) bedient, um gegen diese zu operieren.

„Die Anarchistin Brigitte Bardot, die Marxistin Jeanne Moreau“: Kulturalismus und Kino bei der Subversiven Aktion

Die Verbindung von politischen Ideen mit der Praxis der künstlerischen Avantgarde (Happening, Aktionskunst, Performance Art) war, wie ich gezeigt habe, eine Methode der Situationisten, die auch die Aktionsformen der APO beeinflußt hat. Dabei hatten viele traditionelle Linke der sechziger Jahre an Kunst und Kino wenig Interesse. Bei der Subversiven Aktion, der intellektuellen Avantgarde von 1968, war das freilich anders. Die Gruppe Viva Maria, eine kurzlebige Abspaltung der Subversiven Aktion, benannte sich sogar nach dem Film *Viva Maria* von Louis Malle, wie Dieter Kunzelmann später erzählte, der den Film 1966 zusammen mit Rudi Dutschke im Berliner Kino Zoo-Palast sah:

„Wir sind wie betäubt aus dem Film herausgekommen, sind überhaupt nicht in eine unserer damaligen gängigen Kneipen gegangen, sondern waren so mitgerissen von dem Film, daß wir nur über die Straßenseite konnten und ins fantastische alte Aschinger am Zoo einritten... Wir sind schweigend ins Aschinger rein, haben uns hinten an einen Tisch gesetzt und erstmal geschwiegen. Es gibt solche Erlebnisse, wo man aufgrund eines gemeinsamen Erlebnisses... dieselbe Erleuchtung hat oder dieselbe Reaktion zeigt.

Die Filmgeschichte ist ganz einfach: eine Schauspieltruppe in Mittelamerika, als Zirkus getarnt – Europäer, Engländer, Franzosen – propagieren die Revolution, unterstützen nicht nur die Guerilleros, sondern aufgrund ihres Wissens der europäischen Geschichte und der europäischen Technik die Guerillakriegsführung (sic). Als Schauspieltruppe verbreiten sie das in allen Ländern... Am Ende, das war unser Erleuchtungsprozeß, treten sie in Paris auf, sie gehen zurück nach Europa. Das war ja genau unser Problem. Wir hatten gute Kontakte zu Dritte-Welt-Gruppen... und es stand für uns in der Viva-Maria-Phase... immer im Raum: Sollen wir in jeder Weise die Guerilla-Bewegung in den Ländern der Dritten Welt unterstützen müssen, mit unseren Möglichkeiten und Mitteln von den

Metropolen aus... Der Film war die Bestätigung dafür, daß wir hier unsere revolutionäre Betätigung finden müssen, daß wir unserer Gesellschaft, die wir kennen, verpflichtet sind... Der Film war die bildhafte filmische Umsetzung all unserer Diskussionen seit Monaten und hat uns geprägt. Wir haben bis früh 6 Uhr jede Szene diskutiert. Wir sind am nächsten Tag ein zweites Mal rein.“⁴⁰

Die Wirkung des Films *Viva Maria* auf die Berliner „Kinder von Marx und Coca-Cola“ belegt auch ein Artikel, den Bernd Rabehl, inzwischen einer der Wortführer des SDS, 1968 im *Spiegel* veröffentlichte:

„Die revolutionäre Leidenschaft Brigitte Bardots und Jeanne Moreaus (die beiden Hauptdarstellerinnen des Films - Anm.) wurde für die radikalen Studenten des SDS im Jahre 1966 zum politischen Vorbild... In dieser Film-Fabel hatten zwei Traditionen des revolutionären Kampfes der vergangenen hundert Jahre sich zusammengefunden. Die Anarchistin Bardot drängt mit ihrer antiautoritären Haltung zur Rebellion, während die Marxistin Moreau den richtigen Zeitpunkt des Aufstandes abwägt, den ungestümen Anarchismus mit den wirklichen Verhältnissen konfrontiert. Diese Filmkomödie zeigt im Schaubild das Selbstverständnis der antiautoritären SDSler. Fühlen wir uns nun als Anarchisten — wie die eine Maria - oder als Marxisten — wie die andere Maria? ... Der Marxismus wird von uns als Methode der Analyse der gesellschaftlichen Wirklichkeit verstanden, zugleich als kompromißlose Kampfanweisung für die antiautoritären Revolutionäre. Die wissenschaftlichen und anarchistischen Komponenten des Marxismus sind damit zum ersten Mal seit Lenins 'Staat und Revolution' wieder voll bewußt. Maria und Maria haben zusammengefunden, Viva Maria!“⁴¹

Die Begeisterung einiger der Wortführer der Studentenbewegung für eine Filmkomödie ist nicht nur von anekdotischem Wert. Sie erinnert an eine Situation, in der nicht nur politisch engagierte Leute für das Kino schwärmten, sondern umgekehrt auch Filmemacher wie Farocki und einige andere DFFB-Studenten glauben konnten, mit ihren Filmen direkte, politische Wirkung ausüben zu können. Interessanterweise haben sich auch einzelne Aktionen der APO gegen das Kino gerichtet: Im August 1966 demonstrierten 1000 deutsche und afrikanische Studenten gegen den Film *Africa Addio* (1966) von Gualtiero Jacopetti, weil dieser „Kolonialismus und Rassismus“ verherrliche. Tatsächlich nahm das Kino Delphi den Film nach einer Woche aus dem Programm.⁴² Wegen der Atmosphäre, die diese Aktion geschaffen hatte, brachte der deutsche Verleih den Film *The Green Berets*, einen Kriegsfilm mit John Wayne, der die „Heldentaten“ der amerikanischen Marines in Vietnam beschrieb, in Berlin nicht ins Kino. Der Grund: „akute Demonstrationsgefahr.“⁴³

Die Entwicklung des westdeutschen Films nach Ende des Zweiten Weltkriegs

Die Geburt der DFFB aus dem Geist des Oberhausener Manifests

Die Gründung der DFFB war eine späte Konsequenz des Oberhausener Manifests. In dieser Erklärung, die im Februar 1962 beim Oberhausener Kurzfilm-Festival — von 26 Regisseuren unterzeichnet — veröffentlicht wurde, heißt es:

„Wir erklären unseren Anspruch, den neuen deutschen Spielfilm zu schaffen. Dieser neue Film braucht neue Freiheiten. Freiheit von den branchenüblichen Konventionen. Freiheit von der Beeinflussung durch kommerzielle Partner. Freiheit von der Bevormundung durch Interessensgruppen... Der alte Film ist tot. Wir glauben an den neuen.“⁴⁴

In dem nachgeschobenen Aufsatz „Was wollen die Oberhausener?“ aus demselben Jahr führt Alexander Kluge, der Initiator des Oberhausener Manifests drei Ziele auf, die die Erneuerung des deutschen Kinos unterstützen sollen: Die Begründung einer gemeinnützigen Stiftung „Junger deutscher Film“, die Nachwuchs-Regisseure ihren ersten Spielfilm finanzieren sollte, die Förderung freier Kurzfilme als „das natürliche Experimentierfeld des Films“ und die Gründung einer Film- und Fernsehakademie.⁴⁵ Es sollte einige Jahre dauern, bis diese Forderungen — auch dank Kluges beharrlicher Lobbyarbeit — implementiert wurden. 1967 wurde das Kuratorium Junger Deutscher Film gegründet, eine Stiftung, die die Produktion von Debutfilmen von Regisseuren finanzieren sollte, die sich durch Kurzfilme bewiesen hatten. Das Kuratorium wurde zuerst mit Bundes-, später mit Landesmitteln finanziert und war der Vorläufer der föderalen Filmförderung, die bis heute den größten Teil der deutschen Filmproduktion mitfinanziert.

Bereits im Jahr 1966 hatte die Deutsche Film- und Fernsehakademie in Berlin, im Herbst 1967 auch die Filmhochschule in München ihren Lehrbetrieb aufgenommen, und Kluge selbst richtete an der Ulmer Hochschule für Gestaltung ein „Institut für Filmgestaltung“ ein. Nachdem lange verschiedene Organisationsformen diskutiert worden waren, einigte man sich in Berlin schließlich auf das Modell einer GmbH, in deren Vorstand („Kuratorium“) Vertreter des Bundes und des Berliner Senats gleichberechtigt vertreten waren. Im September 1965 schlossen Bonn und Berlin ein Verwaltungsabkommen und beriefen Erwin Leiser und Heinz Rathsack als Gründungsdirektoren. Die DFFB war also ein nationales Prestigeobjekt, ihre Gründung Teil einer staatlichen Initiative, um der am Boden liegenden westdeutschen Filmproduktion wieder auf die Beine zu helfen. Doch wieso war diese Art staatlicher Subvention für das Kino in Westdeutschland überhaupt notwendig geworden? Auch wenn es für die Krise des deutschen Films viele Ursachen gab, so hingen sie alle mit dem Erbe des deutschen Faschismus zusammen.

Der Neue Deutsche Film: Eine Produktion der Bundesrepublik Deutschland

Die deutsche Filmindustrie war durch ihre zwölfjährige Instrumentalisierung durch die Nationalsozialisten in ihrem Ansehen desavouiert. Nach Kriegsende hatte das amerikanische Kino in Westdeutschland darum keinen wesentlichen Widerstand gefunden. Die amerikanischen Alliierten bestanden darauf, daß nicht nur die deutsche Schwerindustrie demontiert wurde, sondern auch die deutschen Filmstudios. Diese Forderung hatte zwei Gründe: Einerseits hatten die Nazis das deutsche Kino als einen effektiven Propaganda-Apparat mißbraucht, und die Zerstörung des UFA-Filmkonzerns wurde von den Amerikanern als Teil der ideologischen Umerziehung der Deutschen betrachtet. Andererseits wollten die amerikanischen Filmkonzerne wieder Zugang zum früher lukrativen deutschen Markt haben. Die Regierung der Vereinigten Staaten unterstützte den Export von amerikanischen Filmen nach Deutschland durch finanzielle Garantien und vergab in ihrer Besatzungszone nur Lizenzen an kleine, unabhängige Filmproduktionen, die für die großen amerikanischen Studios keine Konkurrenz darstellten.

Das Herz der deutschen Filmindustrie waren die Studios in Potsdam-Babelsberg gewesen, die nun im sowjetischen Besatzungsgebiet lagen und in denen später die DEFA produzierte. Im Westen verteilte sich die Filmproduktion nach Kriegsende auf die Städte West-Berlin, München und Hamburg, was es schwierig machte, eine Filmindustrie aufzubauen, die sich gegenüber der amerikanischen behaupten konnte. Andere europäische Länder führten nach dem Zweiten Weltkrieg nationale Filmquoten ein, um ihre Filmindustrie am Leben zu erhalten, aber in den westlichen Besatzungszonen verhinderten die amerikanischen Alliierten die Einführung einer Quotierung.

Doch wäre es zu einfach, den Niedergang des deutschen Nachkriegskinos nur der Filmpolitik der Amerikaner anzulasten. Die westdeutsche Filmindustrie war relativ bruchlos aus der des Dritten Reichs hervorgegangen. Das deutsche Kino hatte 1933 einen beispiellosen Aderlaß erlebt, als fast alle seiner begabtesten Regisseure durch die Nazis ins Ausland vertrieben wurden. Die Filmemacher, die geblieben waren und ihre Filme im Dienste des deutschen Faschismus drehten, dachten auch nach 1945 nicht daran, ihren Beruf aufzugeben. Auch die Amerikaner, die es angesichts des beginnenden Kalten Krieges bevorzugten, wenn Filme von Antikommunisten statt von Antifaschisten produziert wurden, vergaben Filmproduktions-Lizenzen meist, ohne sich um die Vergangenheit dieser Leute viele Gedanken zu machen. So war es möglich, daß ein Mann wie Veit Harlan, der Nazi-Propaganda-Filme wie *Jud Süß* (1940) und *Opfergang* (1944) gemacht hatte, nach dem Krieg noch zehn weitere Spielfilme drehen konnte.

Die westdeutsche Filmindustrie war ein Spiegelbild der westdeutschen Gesellschaft und deren Unfähigkeit (oder Unwillen), mit den Elementen, die den Zweiten Weltkrieg und die halbherzigen Entnazifizierungen der West-Alliierten überstanden hatten, reinen Tisch zu machen: Die westdeutsche Filmindustrie war nach dem Krieg von Leuten

geprägt, die schon vor 1945 im Filmgeschäft gewesen waren. Dieser „Club der ‚alten Herren‘“ wurde zu einer geschlossenen Gesellschaft, die mißtrauisch auf Außenseiter wie auf Newcomer blickte.“⁴⁶ Nicht nur deutsche Regisseure, die aus dem Exil zurück in die Bundesrepublik kamen (wie Fritz Lang, Max Ophüls, Billy Wilder, William Dieterle, Robert Siodmak, Peter Lorre etc.) erfuhren am eigenen Leibe, daß die westdeutsche Filmindustrie der fünfziger Jahre zu einem nicht unbedeutenden Teil aus alten Nazis und Mitläufern bestand, die die Rückkehrer nach ein oder zwei Produktionen meist wieder aus Deutschland hinausgeekelt hatten. Auch junge Regisseure und Nonkonformisten hatten gegenüber diesem Establishment keine Chance. Die deutsche Filmproduktion der Nachkriegszeit, die von dem alten und neuen Filmestablishment „mit starrem Blick auf die Kasse“⁴⁷ produziert wurde, ließ keine Experimente und Innovationen zu. Vielmehr bestand der bundesdeutsche Nachkriegsfilm zum überwiegenden Teil aus einer endlosen Reihe von albernen Klamotten, Heimatfilmen und Landserdramen, aus Edgar-Wallace- und Karl-May-Verfilmungen, aus Halbstarken- und Paukerfilmen.

Diese Filme konnten nicht in andere Länder verliehen werden, weil sie im Vergleich zum westeuropäischen und nordamerikanischen Kino provinziell wirkten und viele Zuschauer als Folge des Zweiten Weltkrieges sowieso kein Interesse an deutschen Filmen hatten. Auch im Inland nahmen die Zuschauerzahlen bei den deutschen Produktionen ab Mitte der fünfziger Jahre ab. Gleichzeitig setzte mit der Einführung des Fernsehens ein Kinosterben ein, das den Filmmarkt noch weiter schrumpfen ließ. Die Einnahmen der deutschen Filmproduzenten stürzten ins Bodenlose.

So war es keineswegs nur ein ästhetisches Urteil, als 1962 im Oberhausener Manifest proklamiert wurde: „Papas Kino ist tot!“ Es war vielmehr eine wirtschaftliche Tatsache. „Der Zusammenbruch des konventionellen deutschen Films“, von dem im Oberhausener Manifest die Rede ist, war ein totaler: in der Produktion, im Vertrieb, im Abspiel. Die staatliche Unterstützung des deutschen Kinos, die Kluge Anfang der sechziger Jahre gefordert und mit durchgesetzt hat, war darum auch eine Wirtschaftssubvention: Sie sollte einem ins Trudeln geratenen Wirtschaftszweig wieder auf die Beine helfen. Doch die finanzielle Unterstützung, die für das Entstehen des Neuen Deutschen Films instrumentell war, war nicht aus der Filmwirtschaft, sondern aus den Reihen der Kultur- und Dokumentarfilmer initiiert worden und wurde von staatlichen Institutionen organisiert und verteilt. Diese Definition vom Film als Kultur- statt als Wirtschaftsgut bestimmte die deutsche Filmpolitik der folgenden Jahre. Das ist ein wichtiger und häufig übersehener Aspekt, der in den späten sechziger und siebziger Jahren zu einer - im Vergleich mit anderen Ländern Europas — sehr eigenen Entwicklung des deutschen Kinos beitragen sollte.

Die deutschen Autorenfilmer: Staatskünstler oder Rebellen?

Die staatliche Unterstützung unterscheidet die Filme, die in den folgenden Jahren erst unter dem Markennamen „Junger Deutscher Film“, dann als „Neuer Deutscher Film“ bekannt wurden, vom jungen Kino zum Beispiel in den USA und anderen europäischen Ländern. Die französische *Nouvelle Vague* entstand zwar zum Beispiel in Opposition zum traditionellen französischen Film, profitierte aber gleichzeitig von dessen hohem technischen Standard und oft auch von der Finanzierung großer kommerzieller Studios. Der Junge Deutsche Film der sechziger Jahre und der Neue Deutsche Film der siebziger und achtziger Jahre entstand mit Subventionen von und in Auseinandersetzung mit staatlichen Gremien, den Kommissionen der Filmförderungsinstitutionen, den Jurys von Filmfestivals und den Redaktionen des öffentlich-rechtlichen Fernsehens. Das Kino, das aus dieser Kultur erwuchs, war weniger ein Kino der Unterhaltung, sondern eher ein Kino der Bildung und der Qualität, so wie sie die Angehörigen dieser Gremien und Institutionen verstanden.

Damit soll nicht in Abrede gestellt werden, daß die deutsche Filmförderungs politik in den folgenden zehn oder fünfzehn Jahren, die als die Periode des „Neuen Deutschen Films“ in die Filmgeschichte einging, eine Reihe von wichtigen Regisseuren und viele interessante Filme hervorgebracht hat, von denen einige sogar Publikumserfolge wurden. Neben Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog, Wim Wenders und Volker Schlöndorff, den prominentesten Regisseuren des Neuen Deutschen Films, konnten auch viele weniger bekannte Filmemacher und Außenseiter (zum Beispiel Rosa von Praunheim, Herbert Achternbusch, Hellmuth Costard, Walter Bockmayer, Ulrike Ottinger, Werner Schroeter, Monika Treut und Jean-Marie Straub/Danièle Huillet) in dieser Zeit Filme machen, die so wohl in keinem anderen Land der Welt möglich gewesen wären.

Harun Farocki gehört zu der Filmemacher-Generation des Neuen Deutschen Films: Obwohl er erst 1977, in den Hochzeiten des Neuen Deutschen Films, mit *Zwischen Zwei Kriegen*, seinen ersten abendfüllenden Film drehen konnte und die meisten seiner wichtigen Filme in den achtziger und neunziger Jahren realisierte, als viele Regisseure des Neuen Deutschen Films schon auf ein umfangreiches Oeuvre zurückblicken konnten, ist er so alt wie die meisten Regisseure, die den Neuen Deutschen Film geprägt haben: Auch Fassbinder, Wenders und Herzog wurden alle — wie Farocki — in der ersten Hälfte der vierziger Jahre geboren.

Nur wenigen Regisseuren des Neuen Deutschen Films — zum Beispiel Fassbinder — ist es gelungen, ohne die finanzielle Unterstützung des Staates zu produzieren. „Ich verdanke der staatlichen Förderung sehr viel. Ohne den Bundesfilmpreis und die Drehbuchprämie hätte ich kaum arbeiten können. Ich werde sozusagen künstlich beatmet,“ hat Werner Herzog schon 1972 mit bemerkenswerter Ehrlichkeit zugegeben⁴⁸. Diese Selbsteinschätzung trifft auch für fast alle anderen Regisseure des Neuen Deutschen Films zu.

Die Tatsache, daß der Neue Deutsche Film der siebziger Jahre und achtziger Jahre am Tropf staatlicher Förderung und öffentlich-rechtlicher Produktionsaufträge hing, hat auch die Sujets und die Figuren vieler Filme dieser Epoche geprägt. Thomas Elsaesser hat in seinem Standardwerk über den Neuen Deutschen Film⁴⁹ aus den wirtschaftlichen Voraussetzungen des Neuen Deutschen Films formale und inhaltliche Konsequenzen abgeleitet, die für viele Regisseure und viele Filme dieser Zeit eine Rolle gespielt haben. Ich will seine Gedanken im folgenden kurz referieren, weil einige der Eigenschaften der deutschen Autorenfilmer, die Elsaesser analysiert, auch für Farockis Werk und sein Selbstbild als Autor wesentlich geworden sind und weil es eine These dieser Arbeit ist, daß die verschiedenen Konfigurationen, die Farockis Selbstverständnis als Filmemacher und Autor durchlaufen hat, sich in intensiver Auseinandersetzung mit den Autoren-Selbstbildern des Neuen Deutschen Films entwickelten.

Ausgangspunkt von Elsaessers Überlegungen über die Funktion und das Selbstverständnis der deutschen Autorenfilmer ist die zwiespältige Rolle, in die sie durch die staatliche Subventionierung geraten waren. Schon die Filmemacher des europäischen Autorenfilms (z.B. des Neorealismus, der *Nouvelle Vague* etc.) waren in einer widersprüchlichen Position: Auch sie waren ihrem Selbstverständnis nach *Künstler*. In der bürgerlichen Gesellschaft ist die Rolle des Künstlers traditionellerweise die eines Außenseiter-Bohemien. Als solcher erfüllt er eine wichtige, für die bürgerliche Gesellschaft konstitutive Rolle: Er beweist, daß persönliche Autonomie auch in der technologisierten und kapitalisierten Welt der entfalteten bürgerlichen Gesellschaft möglich ist. Doch die Regisseure des europäischen Kunstfilms fanden sich in der seltsamen Situation wieder, daß die Arbeit mit der „industriellen Kunst“ Kino sie ununterbrochen dazu zwang, an dieser entfremdeten Welt teilzunehmen, der sie in ihrer Rolle als Künstler eigentlich fernzubleiben hatten.

Noch problematischer war die Situation der deutschen Regisseure des Neuen Deutschen Films. Sie hatten zwar nicht mit den Sachzwängen eines kommerziell veranstalteten Kinobusiness zu kämpfen, waren aber dafür als Kostgänger des westdeutschen Staates eine andere Art von Abhängigkeit eingegangen, die ihrem eigenen Selbstverständnis als Künstler widersprechen mußte, wie Elsaesser schreibt:

„Der staatlich geförderte Filmautor ist das Äquivalent zum Erfinder oder Ingenieur, aber als Künstler ist er sein umgekehrtes Spiegelbild. Als Spezialist und Experte beruht seine Kompetenz auf der Fähigkeit, sich auf einen Teilbereich konzentrieren und das Ganze vergessen zu können. Als Künstler ist er die Negation des Spezialisten, indem er die Einheit menschlichen Strebens bewahrt und das auch in seiner Arbeit ausdrückt.“⁵⁰

Wie ich zeigen werde, prägt diese Vorstellung von künstlerischem Universalistentum auch die Filme Farockis, besonders des Frühwerks, macht in seinen späteren Filmen jedoch einem Selbstbild vom Filmautor als einer Art „audiovisueller Handwerker“ Platz.

Elsaesser leitet aus der ambivalenten Position der Staatskünstler des Neuen Deutschen Films einige Folgerungen über deren künstlerisches Selbstverständnis ab: Da es quasi ihre gesellschaftlich subventionierte Funktion war, sich als Künstler zu profilieren, inszenierten sich einige Regisseure des Neuen Deutschen Films (wie Achternbusch, Syberberg, Herzog, Fassbinder oder von Praunheim) entweder als *enfants terribles* oder ironisch als eine Art Hofnarr. In den Filmen dieser Periode spielen Nonkonformisten, Sonderlinge, Außenseiter und Ausgeschlossene ebenfalls eine wichtige Rolle, die Elsaesser als „Allegorien ihrer eigenen problematischen Existenz“ (der Regisseure — Anm.) deutet⁵¹.

Auch Farocki hat durch eine Reihe spektakulärer Aktionen auf seinen Film *Zwischen Zwei Kriegen* aufmerksam gemacht — allerdings nicht, um seine Rolle als staatlich subventionierter Künstler zu thematisieren, sondern eher um sich als Außenseiter des deutschen Kinos dieser Zeit zu präsentieren, als Regisseur eines Guerillakinos, das außerhalb und gegen den Film dieser Zeit operiert. Auch in den Filmen, die später entstanden, thematisiert er immer wieder die Rolle des (Film-)Autors.

Gerade Jean-Marie Straub, ein Vorbild und Lehrer Farockis, hat in seinen Filmen (zum Beispiel in *Die Chronik der Anna Magdalena Bach* oder *Der Tod des Empedokles*) die Rolle des Filmkünstlers als „Akt des Widerstands“ dargestellt. Die Position eines Künstlers, der gegen seine Mäzene und die Gesellschaft aufbegehrt, hat Elsaesser unter anderem als eine Rebellion gegen das westdeutsche Filmförderungssystem erklärt: „Das deutsche Förderungssystem, das alle Filmemacher kennengelernt haben, wurde für die Avantgarde zur Gelegenheit der Reflexion über das Kino als Akt des Widerstands. Die Filme selbst sind nur der sichtbare Teil, eine Aggression, die das Versprechen einer noch nicht realisierten, nicht sichtbaren Anstrengung enthält.“⁵² Auch Farockis Lehrfilme, sowie *Zwischen Zwei Kriegen* und *Etwas wird sichtbar*, sind eine Art „Guerillakino“, das nicht mit dem, sondern gegen das System, innerhalb dessen in West-Deutschland Kino entstand, gemacht wurde: „Einer macht einen Film, den man eigentlich gar nicht machen kann“, hat Farocki über *Zwischen Zwei Kriegen*⁵³ gesagt, in dem er — wie Straub in seiner *Anna Magdalena Bach* — die „Askese der Arbeit“ des Künstlers hervorhebt.

Zwischen Zwei Kriegen hat Farocki als Autor, Regisseur und Produzent alleine finanziert. Auch seine späteren Filme sind vorwiegend mit eigenem Equipment gedreht worden, und die *post-production* fand zum Teil ebenfalls am eigenen Schneidetisch statt. Auch dieses „handwerkliche Arbeiten“ steht in einer Tradition des Neuen Deutschen Films, in dem die meisten Filmemacher auch andere Aufgaben als die Regie übernehmen mußten: Wenders, Costard, Kratisch, Reitz und andere bedienten bei den Filmen, die sie

als Regisseure machten, zum Teil auch die Kamera. Fassbinder schnitt — wie Farocki — viele seiner Filme selbst. Andere — wie Achternbusch, von Praunheim, Helke Sander, Claudia von Alemann und wieder Fassbinder — standen auch als Darsteller vor der Kamera oder arbeiteten — wie Wenders, Herzog, Kluge oder Syberberg — immer wieder mit denselben Darstellern, die sozusagen als das „Alter Ego“ des Filmautors vor der Kamera agierten. Auch in Farockis Filmen taucht Der Autor selbst immer wieder vor der Kamera auf.

„Ich besitze kein richtiges Büro, sondern mache das von meinem Wohn- und Schlafzimmer aus. Meine Produktion besteht im wesentlichen aus einem Telefon, einer Schreibmaschine und einem Auto“, hat Werner Herzog seine Produktionsweise 1972 beschrieben. Während Herzog später unter anderen Bedingungen produziert haben dürfte, operiert die „Harun Farocki Filmproduktion“ — wie sie im Berliner Telefonbuch steht — bis heute von Farockis Privatwohnung aus. Sie ist ein Ein-Mann-Unternehmen; nur für größere Projekte stellt Farocki gelegentlich Regie- und Recherche-Assistenten ein. Obwohl er das Konzept eines Guerillakinos Anfang der achtziger Jahre in dem Film *Etwas wird sichtbar* modifiziert hat, arbeitet er bis heute weitgehend alleine als unabhängiger Filmautor an der Peripherie des deutschen Filmbetriebs.

In zahlreichen Artikeln für die *Filmkritik* hat Farocki in den siebziger Jahren die Rolle des „Autors“, vor allem als Auftragnehmer der öffentlich-rechtlichen Anstalten, thematisiert. Anders als Herzog hat Farocki diese Produktionsweise später allerdings als Qualität begriffen. Seine Selbstäußerungen und seine Filme verraten einen gewissen Stolz auf diese selbstgeschaffene Autonomie. Die „handwerkliche“ Produktionsweise des „Schriftstellers und Schmieds“ Georg Glaser wird in einem seiner Dokumentarfilme mit viel Sympathie portraitiert, in seinen Essayfilmen erscheint dieses Modell der künstlerischen Produktion geradezu als künstlerische Alternative zur quasi-industriellen Fertigungsmethode des Mainstream-Kinos.

Viele deutsche Autorenfilmer artikulierten die oben beschriebenen Legitimationsprobleme als staatlich bezahlte Künstler essayistisch-literarisch: Regisseure wie Kluge, Reitz, Syberberg oder Fassbinder haben sich in Büchern und Aufsätzen ausführlich über ihre Sicht des Kinos, ihre eigenen Filme und über ihre Rolle und ihr Selbstverständnis als Regisseur geäußert. Auch in dieser Hinsicht unterscheiden sie sich von den Regisseuren anderer europäischer Nationalkinos: Zwar haben auch Godard, Truffaut, Rohmer oder Rivette viel geschrieben, doch die Filmemacher der Nouvelle Vague haben sich eher mit der Ästhetik des Kinos oder den Werken anderer Regisseure befaßt und seltener autoreflexive Texte über ihr Selbstverständnis als Filmemacher verfaßt. Farocki, der stark von der französischen Kinokultur beeinflusst war, nimmt hier eine Mittelposition ein: Er hat zwar zu jedem seiner Filme einen ausführlichen, erläuternden Text verfaßt, aber andererseits vor allem in den siebziger Jahren in der westdeutschen Filmszene eine Zeit lang eher als Filmpublizist und -kritiker denn als Regisseur eine Rolle gespielt.

Der Neue Deutsche Film ist immer wieder wegen mangelnder Publikumsnähe kritisiert worden, seine durch staatliche Förderung aufrecht erhaltene Existenz wurde gar als „Pensionsfonds für gescheiterte Filmemacher“ verspottet. In der Tat hat der Großteil des Neuen Deutschen Films unter Ausschluß der Öffentlichkeit stattgefunden. Viele der geförderten Filme kamen nie in den Verleih, sondern wurden nur auf Festivals und im Spätprogramm der öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten gezeigt. Einige Regisseure des Neuen Deutschen Films haben sich darum mangels eines breiteren Publikums auf das deutsche Feuilleton und die deutschen Filmkritik als „Ersatzöffentlichkeit“ eingeschossen und sich über deren Inkompetenz bei der Beurteilung ihrer Filme mokiert⁵⁴.

Nieder mit dem Festival der Produzenten

Knokke wäre beinahe baden gegangen, Cannes ist ins Wasser gefallen. Kein Wunder, daß man sich Sorgen macht, was aus den Berliner Filmfestspielen wird. Dauernd rufen bei uns Produzenten an und bieten uns hohe Bestechungen an, für den Fall, daß wir ihnen ihr Festival lassen. Houwer bietet übrigens mehr als Atzo. Enno Patalas hat uns gebeten, noch ein Grundsatzreferat halten zu dürfen und Uwe Nettelbeck will LSD in die Cocktails schütten. Es ist also an der Zeit zu erklären, was den ordentlichen Verlauf der Berliner Filmfestspiele stören kann.

1. Sie können durch das provokative Auftreten der Senatsbürokratie, Sickert, Schütz, Amrehn und deren Bande Springer etc. gestört werden. Es könnte dann sein, daß den Berliner Dorfautoritäten der Papierhut aufgesetzt wird.
2. Sie könnten dadurch gestört werden, daß ein bewußter Teil Festival-Teilnehmer sich daran erinnert, welcher Raum der Außerparlamentarischen Opposition im Sonder Freies Berlin eingeräumt wird.
3. Sie könnten dadurch gestört werden, daß Festivalteilnehmer sich mit den Studenten der Deutschen Film- und Fernsehakademie, die vor dem Rausschluß wegen politischer Betätigung stehen, solidarisieren.
4. Sie könnten dadurch gestört werden, daß Festivalteilnehmer sich nicht länger durch den Springer-Kolumnisten Schmieding in Schoindiskussionen leiten lassen wollen. Daß sie von nun an ihre rezeptive Kraft zur demokratischen Kontrolle der Kino- und TV-Industrie verwenden und nicht länger die Do-liberalisierung des kulturellen Lebens hinnehmen.

Flugblatt der
Filmakademie-
Studenten zur
Berlinale 1968

SDS Filmakademie
Die Verantwortlichen sind im Text namentlich gekennzeichnet.

Wir eröffnen das Berliner Büron-Festival am Freitag, den 21. Juni 1968 um 20.00 Uhr im Auditorium Maximum der Freien Universität Berlin.

Man sieht Filme über Mao, Springer, Schütz etc., man hört ein paar Gruselgeschichten aus der Hochschulgeschichte.

Auch Farocki hat in einigen Artikeln und — besonders ausführlich — in einer Rede über die deutsche Filmkritik⁵⁵ das niedrige Niveau des deutschen Filmjournalismus kritisiert und seine Überlegenheit gegenüber der deutschen Filmjournalie und der staatlicherseits subventionierten akademischen Filmwissenschaft betont. Noch 1984 schreibt er: „Ich bin sicher, daß es höchstens 4 1/2 Leute in der BRD gibt, die so, wie ich es kann, etwas zu Filmen mitzuteilen haben. Also zu einem Film sprechen können, ohne auf das Volkshochschulwissen oder die TIP-Philosophie angewiesen zu

sein.“ (TIP ist eine Berliner Stadtzeitschrift. — Anm.)⁵⁶ Diese Art von Polemik, wie sie Farocki in Interviews und Artikeln für die *Filmkritik* äußerte, hörte erst auf, als Farocki in den letzten anderthalb Jahrzehnten langsam zu einer anerkannten Größe des deutschen Films wurde.

Cinephobie oder Cinephilie - die langen Einstellungen: Ein filmästhetisches „Schibboleth“

Thomas Elsaesser hat darauf hingewiesen, daß der deutsche Film der Aufbruchsjahre des Neuen Deutschen Films um 1968 geprägt war von etwas, „das man fast Cinephobie nennen könnte, eine Gegenreaktion auf die kommerzielle Filmindustrie und deren Standardprodukt, den Spielfilm“⁵⁷ — im Gegensatz zu der Cinephilie, die zum Beispiel die Werke der französischen Nouvelle-Vague-Regisseure auszeichnet. Farocki hat immer wieder auf den Einfluß des französischen Films, besonders von Godard, auf sein Werk verwiesen. Für sein Cineastentum sprechen Farockis Texte für die Zeitschrift *Filmkritik* oder später die *taz*, aber auch seine Filme über Peter Weiss, Peter Lorre, seine Filmtips für den WDR und sein Found Footage Film *Arbeiter verlassen die Fabrik*. Andererseits zeigen seine Filme auch einen Hang zur Bilderstürmerei, zur Kritik des fotografischen und filmischen Bildes. Dieser Zwiespalt zwischen Faszination mit und Kritik von Bildern ist ein Leitmotiv seines gesamten filmischen und publizistischen Werks.

Damit reflektiert er eine Tendenz des internationalen Kunstfilms: Das Kino war spätestens Ende der fünfziger Jahre in eine tiefe Krise geraten, die von vielen Filmautoren thematisiert wurde. Der Niedergang des Kinos in dieser Zeit ist oft mit technisch-wirtschaftlichen Argumenten begründet worden: Die Einführung des Fernsehens habe zu einem Rückgang der Kinobesucherkzahlen geführt. Das ist nicht falsch. In der Tat hat das Fernsehen das Kino grundsätzlich verändert. Doch gibt es tieferliegende, ästhetische Gründe dafür, warum das Kino in dieser Zeit in eine fundamentale Repräsentationskrise geriet und die scheinbar „natürliche“ Realitätswiedergabe durch die fotografischen Bewegungsbilder des Kinos seit Anfang der sechziger Jahre von einer wachsenden Zahl von Filmemachern problematisiert worden ist.

Nachdem das Kino in seinen ersten fünf oder sechs Dekaden einen eigenen filmsprachlichen Code entwickelt hatte, erschienen vielen der avantgardistischsten Regisseure der Nachkriegszeit die filmischen Stilmittel erschöpft oder sogar als ein Produkt bourgeoiser Ideologie: Der traditionelle, narrative Spielfilm wurde von vielen jungen Filmautoren und Theoretikern der sechziger Jahre als eine Art Fortsetzung des bürgerlichen Romans des 19. Jahrhundert mit anderen Mitteln betrachtet. Dem Formenkanon dieses erzählenden Kinos versuchten die Avantgarde-Regisseure der sechziger und siebziger Jahre andere filmästhetische Methoden entgegenzusetzen, um sich mit den Mit-

teln des Kinos zu artikulieren. Ein Kampfbegriff, der in den sechziger Jahren eine große Rolle spielte und auch die filmästhetischen Diskussionen einiger der deutschen Avantgarde-Filmmacher aus Farockis Generation bestimmte, war die lange Einstellung.

Die langen Einstellungen waren Ende der sechziger Jahre zu einer Art „Schibboleth“ geworden, an dem sich die Vertreter einer neuen Generation von Filmmachern gegenseitig erkannten. Die Neigung zu langen Einstellungen verband sie — trotz ihrer zahlreichen ideologischen Gegensätze — wie ein geheimes Codewort. Als filmästhetisches Gegenmodell zu der Schuß-Gegenschuß-Technik, mit der das traditionelle Erzählkino, besonders der klassische Hollywood-Film, operiert, war die lange Einstellung zu einem Kampfbegriff geworden, mit dem man sich gegenüber „Papass Kino“ abgrenzen konnte. Sie galt als besonders innovatives Stilmittel, mit dem so grundverschiedene Filmregisseure wie Jean-Luc Godard, Andy Warhol, Michael Snow sowie Jean-Marie Straub und Danièle Huillet experimentierten. In Westdeutschland verband die Begeisterung für lange Einstellungen für kurze Zeit so unterschiedlichen Filmmacher wie Wim Wenders, Rainer Werner Fassbinder, Lutz Mommartz und zahlreiche DFFB-Studenten, unter ihnen Farocki, Bitomsky, Sander, Conradt, Meins.

Nachträglich ist zwischen den Studenten der Münchner Filmhochschule (besonders dem „Ästheten“ Wim Wenders) und denen der DFFB ein Konflikt zwischen einer ästhetischen und einer politischen Avantgarde konstruiert worden. Rainer Gansera hat den Unterschied zwischen der „Berliner Schule“ und den „Münchner Sensibilisten“ so beschrieben:

„In München zeigte sich bei den Studenten eine gewisse Vorliebe, Filme in langen, langen Einstellungen zu machen, manchmal waren sie so lang, wie es technisch möglich war, bei 16 mm etwa ganze 10 Minuten, bei Video Stunden. Diese langen Einstellungen hatten eine merkwürdige Affinität zu Autofahrten, zu Männern, die Schußwaffen bei sich trugen, zur untergehenden Sonne. So spottete man in Berlin: 'Ein Film aus München: Autofahrt, lange Einstellung, und hinten geht die Sonne unter.' In den Filmen aus Berlin ging die Sonne auf, spätestens mit dem obligatorischen Demonstrationszug, der, egal welche unterprivilegierte Schicht da filmisch emanzipiert werden sollte, den spezifisch berlinerischen Sinn für Action bezeichnete; die Transparente flattern über den theatralisch-tragisch-archaischen Kampf zwischen Gut und Böse, der naturgemäß in Schüsse und Gegenschüsse verschiedenster Länge zerlegt werden konnte. Ob die Kamera auf dem Stativ zu stehen habe, ob der Zoomhebel betätigt werden dürfe, Fragen, die in München im ersten Fall mit 'Ja', im zweiten mit 'Nein' zu beantworten selbstverständliches Bekenntnis wurde, standen in Berlin nicht auf der TO (=Tagesordnung). Dort gab es den Ehrgeiz, die Methoden der Lehr- und Werbefilme zu studieren, um sie wirksam — natürlich umfunktioniert — einzusetzen. Darüber wurde in München gespottet: wie kann man irgendwas Emanzipatorisches mit den Mitteln einer Verfügungssprache beteiligen.“⁵⁸

Ganz so einfach war es freilich nicht. Nicht nur, daß die Filme von Wim Wenders (auf dessen frühe Kurzfilme *Same Player shoots again*, *Silver City*, *Alabama: 2000 Light Years* und *Drei amerikanische LPs* Gansera hier wohl anspielt) bei den Berliner Filmstudenten zustimmend aufgenommen wurden. Bei den Berlinern spielten ästhetisch-formale Überlegungen sehr wohl eine Rolle: Nicht nur die Filme Farockis, sondern auch *Brecht die Macht der Manipulateure* von Helke Sander, *3000 Häuser* von Hartmut Bitomsky, *Oskar Langenfeld* von Holger Meins, *Rote Fahne* von Gerd Conradt oder *Unsere Steine* von Ulrich Knaudt, um nur einige DFFB-Filme aus dieser Zeit zu nennen, enthalten alle das „Schibboleth“: lange, lange Einstellungen. Doch was hatte es mit diesem filmischen Erkennungszeichen einer jungen Generation von Filmmachern auf sich? Waren nicht schon die allerfrühesten Werke der Kinogeschichte, die Filme der Gebrüder Lumière, nichts anderes als lange Einstellungen („so lang, wie es technisch möglich war“) gewesen? Warum erlebte dieses Stilmittel gerade in den sechziger Jahren eine Renaissance unter Avantgarde-Regisseuren?

Die lange Einstellung hatte schon für frühere Generationen von Regisseuren und Filmtheoretikern einen besonderen Stellenwert gehabt: Regisseure wie Orson Welles, Jean Renoir und die meisten italienischen Neorealisten hatten der langen Einstellung eine privilegierte Rolle bei der unvermittelten Wiedergabe der Welt zugeschrieben, die sie für die natürliche Aufgabe des Kinos hielten. Schon frühe Kinotheoretiker wie Béla Balázs, Siegfried Kracauer und in gewissem Sinne auch Rudolf Arnheim hatten betont, daß es die genuine Aufgabe des Films sei, die optisch wahrnehmbare Wirklichkeit zu konservieren: die berühmte „Errettung der äußeren Wirklichkeit“ durch das Kino, von der auch Kracauer geschrieben hat.⁵⁹

Erst der französische Kinotheoretiker und -kritiker André Bazin hat die langen Einstellungen in den Essays, die er nach dem Zweiten Weltkrieg veröffentlicht hat, differenzierter beurteilt. Auch er bewunderte am Kino dessen Fähigkeit, „die Realität in ihrem wahren Ablauf auf der Leinwand zu zeigen“. ⁶⁰ Dies sei eine originäre Eigenschaft des Kinos, weil beim Film das Wirkliche nicht — wie in den übrigen Künsten — durch den Filter einer künstlerischen Subjektivität hindurch aufgezeichnet werde, sondern sich direkt in das Filmmaterial „einschreibe“, „nicht durch den Zauber der Kunst, sondern durch die Beharrlichkeit einer leidenschaftslosen Mechanik“⁶¹. Darum galt seine Aufmerksamkeit als Kritiker den Filmen von Regisseuren wie Jean Renoir, Orson Welles oder der italienischen Neorealisten, weil diese in den vierziger und fünfziger Jahren lange Plansequenzen in einer Manier benutzten, die die „Vielseitigkeit in der Bildstruktur“ betonte⁶² und die „den Zuschauer in einen wahren Zustand der Wahrnehmung“ versetzen sollte⁶³.

Doch Bazin war es aber auch, der bereits 1945 in seinem wichtigsten Aufsatz „Ontologie de l'image photographique“ darauf hinwies, daß der Film nicht länger ein „unschuldiges“ Medium sei, sondern selbst eine Art „Sprache“ geworden war⁶⁴. Bazins Erkenntnis,

daß der Film seine Unmittelbarkeit verloren und in den 50 Jahren seit seiner Erfindung einen eigenen Code mit eigenen Ausdrucksformen entwickelte hatte (sein berühmtes „Andererseits ist der Film eine Sprache“ aus seinem Aufsatz zur Ontologie der Fotografie⁶⁵), sollte das Kino in den kommenden Jahren verändern. Spätestens Anfang der sechziger Jahre begann das Kino, über sich selbst nachzudenken und sich mit den ästhetischen Problemen zu beschäftigen, die seine paradoxe Natur aufwarf.

Das Werk von Harun Farocki ist einer der wichtigsten Beiträge zur Reflexion über das konstituierende Paradox des Kinos: der unauflösbare Widerspruch zwischen fotografischer Authentizität einerseits und filmischer Kodifizierung andererseits, mit dem uns der Film konfrontiert, motiviert alle Filme Farockis. (Er hat in den siebziger Jahren übrigens auch zusammen mit Hartmut Bitomsky und Ekkehard Kaemmerling die erste deutschsprachige Auswahl aus Bazins Schriften herausgegeben⁶⁶)

In seinem Buch über Renoir schreibt Bazin:

„Gutes Kino ist zweifellos immer auf die eine oder andere Weise realistischer als schlechtes. Aber diese Bedingung genügt keineswegs, denn bessere Wiedergabe der Realität ist nur von Interesse, um die Realität mehr bedeuten zu lassen. In diesem Paradox steckt der Fortschritt des Films.“⁶⁷

Die Hoffnung, daß „die große Wirklichkeit... einmal Zeichen gibt, (f)ähig ist zu einer Selbstabstraktion“ hat auch Farocki in einem Aufsatz ausgesprochen, und damit Bazins Forderung, die Realität durch „besseren Wiedergabe“ mehr bedeuten zu lassen, neu formuliert.⁶⁸

Als Reaktion auf die beschriebene Darstellungskrise des Kinos hat Godard darum den berühmt gewordenen Aphorismus formuliert, daß das Kino nicht die Reflexion der Wirklichkeit sei, sondern die Wirklichkeit der Reflexion. Die Überzeugung, daß Kino nur eine zeichenhafte und entstellende Repräsentation von Realität wiedergibt und das auch thematisieren muß, hat auch die Filme anderer Regisseure dieser Jahre geprägt, wie zum Beispiel Nagisa Oshima, Miklós Jancsó, Dusan Makavejev oder Guy Debord. Sie betonten in ihren Filmen die Künstlichkeit, die „Unnatur“ ihrer Bilder. Durch schnelle Montage, das Einblenden von Schrift, starke Stilisierung der Bilder, durch die Formierung von Tableaux und andere „brechtianische“ Verfremdungstechniken wurde versucht, dem Bild die scheinbare Authentizität auszutreiben und es als codifiziertes Abbild bloßzustellen. Gerade Godard hat in seinen Filmen (wie *One plus One* oder *Weekend*) immer wieder lange Einstellungen benutzt — allerdings nicht, um dadurch das Sich-Zeigen der Dinge, ihr vielfältiges, heterogenes So-Sein zu betonen, wie es bei den Klassikern der langen Einstellung (bei Orson Welles oder Jean Renoir) gemeint war. Im Gegenteil! Statt die Vieldeutigkeit und Ambivalenz der gefilmten Wirklichkeit zu betonen, wollte Godard dem Filmbild durch betonte Verflachung und Dekadranze den „Wirklichkeits“-Anspruch absprechen und den Zuschauer zur Kritik des Bildes auffordern.

Auch Farocki und andere deutsche Regisseure seiner Generation experimentierten mit langen Einstellungen, die erkennbar „gemacht“ sind. Die „sehr starke Fetischisierung der langen Einstellungen“⁶⁹, von der Farocki selbst gesprochen hat, hatte — wie bei Godard — wenig mit dem seinsgebundenen Realismus zu tun, den Bazin bei Renoir, Welles und den italienischen Neorealisten entdeckt hatte. Farocki wollte in seinen frühen Filmen zwischen den beiden Methoden vermitteln: Einerseits versucht er, die ideologischen Konnotationen der filmischen Erzählmethoden durch Verfremdungseffekte aufzudecken; andererseits sollen die langen Einstellungen tatsächlich zum Hin- und Neusehen animieren, wie Farocki in einem Interview zu *Die Teilung aller Tage* sagt: Bei den zahlreichen langen Einstellungen des Films „soll man sich... überlegen, wo ist hier notwendige Arbeit und wo ist hier Mehrarbeit. Das ist bei der ersten Szene... noch so richtig konkret und mechanisch möglich.“⁷⁰

„Politische Linke“ und „ästhetische Linke“ bei der Filmkritik und in der deutschen Filmszene der sechziger Jahre

Die filmästhetische Diskussion, die ich im vorangegangenen Kapitel beschrieben habe, hatte in Deutschland ein publizistisches Vorspiel: die Auseinandersetzung zwischen der „politischen Linken“ und der „ästhetischen Linken“ bei der damals wichtigsten deutschen Filmzeitschrift *Filmkritik* in den sechziger Jahren, die 1969 zur Spaltung der Redaktion führte. Diese Debatte ist für die Entwicklung des jungen deutschen Avantgarde-Films dieser Jahre außerordentlich wichtig. Sie ist in den letzten Jahren ausführlich dokumentiert worden.⁷¹ Mit seinen Filmen hat Farocki zwischen dem Standpunkt der „politischen Linken“ und dem der „ästhetischen Linken“ eine interessante dritte Position eingenommen: einerseits stand er mit seinen Filmen in einer Tradition der politischen Aufklärung und der Frankfurter Schule (wie die Vertreter der „politischen Linken“), andererseits versuchte er zum Beispiel in seinen Lehrfilmen *Die Teilung aller Tage* und *Eine Sache, die sich versteht* die Seherlebnisse, die die Filme bei den Zuschauern auslösen sollten, im Sinne einer politischen Bewußtseinsbildung produktiv zu machen.

Worum war es bei dieser Auseinandersetzung gegangen? Die „politische Linke“ (vertreten durch Autoren wie Enno Patalas, Ulrich Gregor, Theodor Kotulla u.a.), die in den sechziger Jahren der Berichterstattung der *Filmkritik* ihren Stempel aufdrückte, stand unter dem Einfluß der Frankfurter Schule, besonders unter dem von Siegfried Kracauer und von Adorno/Horkheimers „Dialektik der Aufklärung“. Filmkritik galt ihnen als Gesellschaftskritik, der es vor allem darum gehen sollte, das „falsche Bewußtsein“ und die „spätbürgerliche Ideologie“ in den Filmen zu entlarven; das Kino wurde als Produkt der kapitalistisch operierenden „Kulturindustrie“ betrachtet, die die herrschende spätkapitalistische „Totalität“ nur bekräftigen konnte. Als Ausnahmen wurden die Filme des italienischen Neorealismus, später auch die der Nouvelle Vague gelobt.

Mit seinem programmatischen Artikel „Plädoyer für eine ästhetische Linke“⁷² begann Enno Patalas eine Kurskorrektur: Statt Filme nur ideologiekritisch auf ihre manifesten Inhalte zu untersuchen, forderte er 1966 eine Filmkritik, die ihrem Leser eine „produktive Konsumtion“ möglich machen sollte:

„Eine... ästhetisch engagierte Kritik hat... den Blick des Betrachters freizulegen von fermentierten Auffassungen, die ihm den Zugang verstellen... Indem die ästhetische Kritik... nicht so sehr daran interessiert ist, jene Bedeutungen zu formulieren, als vielmehr daran, den Prozeß zu aktivieren, der zu neuen Bedeutungen führt, ist sie auch politisch jenen voraus, die im Film nur Bestätigung für ihre politischen und sonstigen Einsichten, und seien es die progressivsten, suchen. Sie will das Bewußtsein des Lesers nicht auf den 'Stand' des eigenen bringen, sondern den Prozeß der Bewußtseinsbildung beleben. In diesem Prozeß hat der Kritiker sich selbst einzubeziehen.“⁷³

Die *Filmkritik*-Autoren der sogenannten „Münchener Sensibilisten“-Fraktion (u.a. Siegfried Schober, Herbert Lindner, Wim Wenders) führten diesen Ansatz weiter: Sie hoben in ihren Texten das subjektive Seherlebnis im Kino hervor, in der die Bedeutung des Films beim Betrachten konstruiert wird. „Ein Film ist ein Pflug, mit dem ich mich umgrabe — die Kritik das Protokoll einer Begegnung“, schrieb Herbert Lindner in einem Beitrag zur Selbstverständnis-Debatte der *Filmkritik*.⁷⁴ Diese persönlich-subjektiven Beobachtungen sollten nicht nur eine vorurteilslose Wahrnehmung des Films ermöglichen, sondern auch auf den Zuschauer befreiend wirken. Als filmischer Propagandist dieses „Neuen Sensibilismus“ agierte Wim Wenders, der nicht nur als *Filmkritik*-Autor im Sinne der „ästhetischen Linken“ schrieb, sondern dessen frühe Filme mit ihren unendlich langen Einstellungen dem Zuschauer auch eine intensivere Wahrnehmung von filmischer Wirklichkeit erlauben sollten.

Farocki nimmt mit den Filmen, die er in den späten sechziger und siebziger Jahren gemacht hat, in dieser Auseinandersetzung eine dritte Position ein. Mit Wenders ersten Filmen hat Farockis Frühwerk die Betonung von filmischen Darstellungsformen gemeinsam, die dem Zuschauer Gelegenheit zur eigenen Beobachtung bieten sollen. Mit dem Adorno der „Dialektik der Aufklärung“ verbindet ihn die Ablehnung der „unsichtbaren“ Dramaturgie des Hollywood-Kinos. In der „Dialektik der Aufklärung“ heißt es über das Kino:

„Sie (die Unterhaltungsfilme aus Hollywood — Anm.) sind so angelegt, daß ihre adäquate Auffassung zwar Prompttheit, Beobachtungsgabe, Versiertheit erheischen, daß sie aber die denkende Aktivität des Betrachters geradezu verbieten, wenn er nicht die vorbeihuschenden Fakten versäumen will.“⁷⁵

25 Jahre nach dem Erscheinen der „Dialektik der Aufklärung“ paraphrasiert Farocki dieses Urteil von Adorno/Horkheimer nur, als er in einem Fernsehinterview sagt, „daß alle Arten von Film eine unwahrscheinliche Reizüberflutung an Bildern, an Einstellungen, also lauter unvergleichbare Sachen anbieten, die man überhaupt nicht interpretieren und einordnen kann.“⁷⁶

Farocki versuchte in seinen frühen Lehrfilmen durch den Einsatz eines Stilmittels, das er das „Prinzip der minimalen Variation“ nannte, diese Reizüberflutung zu vermeiden. Seine frühen Arbeiten reduzierten bewußt die visuellen Eindrücke, die der Zuschauer zu verarbeiten hatte, durch lange Einstellungen, das mehrfache Wiederholen von Szenen und das Vermeiden von Schuß-Gegenschuß-Sequenzen. In seinem Aufsatz „Filmtransparente“ hatte Adorno den Film *La Notte* (1961) von Michelangelo Antonioni wegen seiner „Statik“ gelobt.⁷⁷ Diesen Eindruck von Statik hatte Antonioni unter anderem durch außerordentlich lange Einstellungen erzeugt, die wohl auch den Beifall der „Münchener Sensibilisten“ gefunden hätten. Doch während diese an den Filmen Antonionis die Möglichkeit zur eigenen Beobachtung geschätzt haben dürften, gefiel Adorno *La Notte* vor allem deswegen, weil dessen Bewegungslosigkeit so „filmwidrig“ war.

Farocki nimmt dagegen mit seinen frühen Filmen eine dritte Position zwischen der „Cinephobie“ Adornos und dem cineastischen „Münchener Sensibilismus“ mit seiner Hervorhebung des Seherlebnisses ein. Zwar mißtraut er — wie Adorno — dem „Schein von Unmittelbarkeit“ (Adorno) des Filmbildes und macht durch verschiedene Verfremdungstechniken auf dessen Vermitteltheit aufmerksam. Doch andererseits ist er Cineast (oder „Sensibilist“) genug, um die Filmbilder immer wieder durch lange, zum Beobachten einladende Plansequenzen produktiv zu machen — wenn auch freilich ausschließlich mit didaktischer Absicht: durch die langen Einstellungen soll der Zuschauer zur Kritik an den kapitalistischen Produktionsverhältnissen gebracht werden, wie ich in dem Kapitel über die „Lehrfilme der politischen Ökonomie“ (*Wie man Lernmaschinen baut: Die „Lehrfilme der politischen Ökonomie“, Kapitel 3.6*) von Farocki/Bitomsky zeigen werde.

„The Whole World is watching“: Fernsehen und Video als Neue Medien

Die Revolte von 1968 war durch ein starkes Medienbewußtsein geprägt: Eins der Hauptangriffsziele der APO waren die Zeitungen des Springer-Verlags, und auch das Fernsehen stand im Mittelpunkt der Kritik der Studentenbewegung. Die Filme von Harun Farocki reflektieren dieses Medienbewußtsein. Aber gleichzeitig sind sie durch die modernen Massenmedien geprägt worden. Farocki mit seinen frühen Agitationsfilmen wollte das Massenmedium Film als Instrument im politischen Kampf einsetzen. Gleichzeitig hat er schon sehr früh, nämlich 1968, mit Video gearbeitet. Und die Filme, die er in den achtziger und neunziger Jahren machte, wären ohne dieses für ihn neue Medium so wohl kaum vorstellbar gewesen.

Die Studentenbewegung der späten sechziger Jahre hat sich nicht nur in Deutschland der neuen Medien bedient: Als 1968 in Chicago der Parteitag der Demokratischen Partei von Studenten gestört wurde, die damit gegen die Vietnam-Politik von Präsident Lyndon B. Johnson protestieren wollten, war das nicht nur ein politisches, sondern auch ein mediales Spektakel. Die anarchistischen Yippies wählten bei einem satirischen Hap-

pening ein Schwein zum Präsidentschaftskandidaten. In wenigen Tagen wurde aus dem Filmmaterial, das bei dem Ereignis gedreht worden war, Kurzfilme geschnitten und an Gesinnungsgenossen im ganzen Land geschickt. Als die Polizei die ungenehmigte Demonstration in Chicago auseinanderprügelte, skandierten die Studenten vor den Kameras der amerikanischen Fernseh-Networks: „The whole world is watching! The whole world is watching!“

Wie sehr das Medium Fernsehen Ende der sechziger Jahre gerade in Nordamerika noch eine sozio-politische Wunschmaschine war, ist heute kaum noch vorstellbar. Sie produzierte in den Swinging Sixties nicht nur die berühmt-berüchtigte Hoffnung eines „global village“ (McLuhan), sondern auch Vorstellungen einer weltweiten Aufklärung durch die Bilder des Fernsehens, die zu politischen Veränderungen führen könnten.

In Europa und vor allem in Deutschland wurde das Fernsehen freilich kritischer betrachtet. Die Instrumentalisierung der Massenmedien durch die Nazis und die Medienkritik der Frankfurter Schule hatten ihre Spuren nicht nur in der akademischen Diskussion, sondern auch bei der deutschen Linken hinterlassen. Was die deutschen 68er und die amerikanischen Yippies freilich gemeinsam hatten, war ein hoch entwickeltes Medienbewußtsein. Dieses Medienbewußtsein hat zu systematischen Manipulationen der Massenmedien geführt: Die Wahl eines Schweins zum Präsidentschaftskandidaten war genauso gezielte Inszenierung eines medienträchtigen Spektakels wie die Aktionen, die die Berliner Kommune 1 zur selben Zeit in Deutschland durchführte: das vereitelte Puddingattentat auf den amerikanischen Vizepräsidenten Humphrey oder die Demonstrationen nach der Freilassung Fritz Teufels. Dieses neue linke Medienbewußtsein führte aber auch zum Einsatz von Filmen, um — als eine Art „audiovisueller Flugblätter“ — Gegenöffentlichkeit herzustellen.

Es ist eine zentrale These dieser Arbeit, daß die Einführung von Fernsehen und Videorekordern als für eine Mehrheit erschwingliche Massenmedien wichtige Konsequenzen für die filmische Avantgarde und besonders für die Filme Harun Farockis hatte. Mein Hauptargument ist dabei, daß diese beiden damals neuen Medien den kritisch-analytischen Umgang erst wirklich möglich machten, weil sie die Bewegungsbilder des Kinos *entautorisierten*. Weil besonders das neue Medium Video Filme leichter zugänglich und allgegenwärtiger machte, wurden neue Formen des Filmemachens möglich, zu denen auch Farockis Essayfilme und Found-Footage-Filme aus den achtziger und neunziger Jahren gehören.

Bis zum Sendebeginn der ARD im Dezember 1952 waren Filme für die meisten Zuschauer in Deutschland nur im Kino zu sehen. Der Kinobesuch und das stille Ansehen, Bestaunen von Filmbildern auf riesigen Kinoleinwänden in oft pompös ausgestatteten „Lichtspielhäusern“ war bis dahin ein kollektiver und manchmal fast feierlicher Akt gewesen. Das Fernsehen und der Videorekorder nahmen den Bewegungsbildern ihre Aura, machten sie selbstverständlicher, alltäglicher und ihrem Publikum geläufiger. So

trug das Fernsehen dazu bei, bei seinen Zuschauern die Grundlage zu einer *Media Literacy* zu schaffen: zu der durch eine Art medialer Alphabetisierung erworbenen Fähigkeit, souveräner und selbständiger mit Film- und Fernsehbildern umzugehen.

Farocki gehört zu der letzten Generation von Regisseuren in Deutschland, die sich noch an das erinnern können, was die amerikanischen Kunstkritiker Peter Frank und Michael McKenzie „Life before TV“, das Leben vor Einführung des Fernsehens, genannt haben⁸. Die Regisseure aus dieser Generation haben die Ankunft des Fernsehers „live“ miterlebt. In einem Aufsatz mit dem Titel „Was mir das Fernsehen bedeutet“ schrieb Farocki später über seine Jugend ohne Fernsehen: „Mit meiner Schwester... machte ich eine Liste von dem, was wir als Erwachsene können wollten... Fernsehen war nicht auf der Liste, ich überlegte, ob mit seinem Gebrauch künftig alles zweimal auf der Welt wäre“. Im selben Text heißt es: „Wir hatten auch kein Fernsehen wegen der Radioaktivität, die das Gerät abstrahlte.“⁹ (Der Apparat, der bewegte Bilder verbreitet, als Quelle mysteriöser, gefährlicher Strahlungen — dieses Stück zeitgenössischer Legendenbildung bringt das Mißtrauen, das gerade in Deutschland den Bildermedien entgegengebracht wurde und wird, besser auf den Punkt als jede ideologiekritische Analyse.)

Doch noch bedeutsamer für die Entwicklung der Kinoavantgarde als das Fernsehen war Ende der sechziger Jahre die Entscheidung einiger Elektronikkonzerne, Videogeräte, die bisher nur beim Fernsehen benutzt wurden, auf den Massenmarkt zu bringen. Farocki beschrieb seinen ersten Gedanken bei der Bekanntschaft mit Video bei dem Filmfestival in Knokke später so: „Hätte erstmal jeder so ein Gerät, so werde sich auch das Verlangen nach Filmen einstellen, die man nicht bestenfalls ein zweites Mal erträgt, sondern die sich erst erschließen, wenn man sie hundert Mal ansieht.“¹⁰ Das klingt bereits wie ein Programm für Farockis Essayfilme aus den achtziger Jahren.

Die technischen Wandlungen, die dieses neue Medium einleitete, haben auf das Werk von Farocki, der als einer der ersten Filmemacher in Deutschland mit Video gearbeitet hat, einen wichtigen Einfluß gehabt. Mit dem Videorekorder konnte man das auf Magnetband aufgezeichnete Material immer wieder löschen und neue Bilder aufnehmen. Die Kameras waren zwar noch teuer, aber dafür leichter als Filmkameras zu bedienen. Die Verfügbarkeit, aber auch die Beliebigkeit, die bewegte Bilder dadurch bekamen, hat das Werk der Regisseure aus Farockis Generation geprägt. Die Einführung von Video machte es theoretisch jedermann möglich, fremdes Filmmaterial zu benutzen, neu zu montieren und daraus neue Filme zu konstruieren — wie Farocki es später in Filmen wie *Arbeiter verlassen die Fabrik* oder *Ein Tag im Leben der Endverbraucher* getan hat.

Im Zusammenhang mit seiner Auseinandersetzung mit den damals Neuen Medien scheint Otto Gmelin großen Einfluß auf Farocki gehabt zu haben. Gmelin, der als Dozent an der DFFB lehrte und in seiner Privatwohnung filmtheoretische Gespräche veranstaltete, an denen Farocki zusammen mit Hartmut Bitomsky, Holger Meins, Ulrich Knaut, Hel-

ke Sander, Thomas Mitscherlich und anderen Filmstudenten teilnahm⁸¹, war ein ehemaliger Filmdramaturg und hatte als Fernsehspiel-Redakteur beim SWF gearbeitet. Sein Buch „Philosophie des Fernsehens“ war in Deutschland eine der ersten ausführlichen, intellektuellen Auseinandersetzungen mit dem Fernsehen. Dieses Buch mußte er 1967 im Selbstverlag und mit der finanziellen Rückendeckung durch eine lange Liste von Subskribenten herausbringen, weil er keinen Verleger für das kontroverse Werk finden konnte.⁸² Der angekündigte zweite Teil ist nie erschienen.

Gmelin und seine intellektuelle Prägung durch die Philosophen der Frankfurter Schule, besonders durch Adorno, scheint einen starken Einfluß auf Farocki ausgeübt zu haben: Außerdem hat Gmelin an der DFFB — zusammen mit Ulrich Gregor, der Vorlesungen zur Filmgeschichte hielt — einige politische Regisseure bekannt gemacht, die für die erste Studentengeneration eine wichtige Rolle spielen sollten, z.B. Wertow, Marker, Ivens, Jennings, Rossellini, aber auch die Dokumentaristen des Direct Cinema, des Cinéma Vérité und der Stuttgarter Schule. Gleichzeitig setzte Gmelin sich in der „Philosophie des Fernsehens“ auch mit der Pop-Art auseinander, deren großen Einfluß auf sein eigenes Werk Farocki immer wieder betont hat.

Doch wichtiger noch scheint Gmelins Kritik an dem falschen Wahrheits- und Objektivitätsanspruch der Fernsehberichterstattung und an der formalen Einfallslosigkeit des gängigen TV-Journalismus (die „Ideologie jener Puristen, denen Vorderrad und Kotflügel des abfahrenden Autos eines französischen EWG-Botschafters scheinbar 'Bildwahrheiten' sind“, wie es in seiner „Philosophie des Fernsehens“ heißt) gewesen zu sein:

„Der Traum von der automatischen Wahrheit des Bildes ist in letzter Zeit von mehreren Autoren als quasi neues Weltbild angeboten worden. Das Schlagwort: Optisches Zeitalter. In einer aus Herzen kommenden Phraseologie vollzieht sich in Paweks von Kritik und Produzierenden oft wichtig genommenen Theorie der Fotografie der Wandel im Bild für den Wandel in der Wirklichkeit: Denken ist nicht mehr Denken, sondern automatischer Reflex des Fotografierten; in ihr ist die Wahrheit.“⁸³

Diese Kritik an einer Fotografie, die nichts als eine wertfreie, neutrale Kopie der Wirklichkeit, „Abbild der Welt“ sein will, ist auch von Farocki in seinen Filmen und Aufsätzen immer wieder formuliert worden.

Das „kämpfende Kollektiv“: Harun Farocki an der DFFB

Die Pflicht eines Revolutionärs ist es, die Revolution zu machen, hieß ein Slogan, den sich die deutsche Studentenbewegung von Fidel Castro ausgeliehen hatte. Ich habe in den vorhergegangenen Kapiteln einige der Ideen ausgebreitet, die Ende der sechziger Jahre „in der Luft lagen“. Diese Ideen sollten an der neugegründeten Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB) in der Tat zu einer Art, politischen, kulturellen und filmästhetischen Revolution führen.

„These: Die Kapitalinteressen des liberalen Systems entlarven sich im Konflikt der Filmakademie, bevor sie andernorts sichtbar wurden.“ So heißt es in gut marxistischer Rhetorik am Ende des Filmes *Wochenschau 2* von 1969, während Schwarzfilm durch den Projektor läuft und die Leinwand dunkel leuchtet. Die *Wochenschauen* — das waren Studentenfilme, die Ende der sechziger Jahre von den Studenten von Klaus Wildenhahn an der DFFB gedreht wurden. Wildenhahn wollte mit diesen Filmen die politischen Auseinandersetzungen dieser Zeit im Film festhalten. Seine Studenten wollten jedoch Agitationsfilme in der Tradition von Dziga Wertow machen: „Durch seine (Wertows — Anm.) Filme hatten wir gelernt, nicht nur Filme zu machen, sondern politisch zu sein, um politische Filme zu machen, die das System verändern“, heißt es programmatisch in der *Wochenschau 2*, die sich mit den Konflikten an der Filmakademie befaßte.

Die „These“, daß sich in den ununterbrochenen Auseinandersetzungen an der DFFB die „Kapitalinteressen des liberalen Systems“ entlarvten, bevor sie „andernorts sichtbar wurden“, wie es in der *Wochenschau 2* heißt, ist allerdings falsch. Weder waren es in erster Linie „Kapitalinteressen“, wegen derer sich Studenten und Akademieleitung fast von Anfang an im Dauerkonflikt miteinander befanden, noch waren die Filmstudenten die Avantgarde, für die sie sich offenbar hielten: Die konflikthafte Zuspitzung an der DFFB verlief vielmehr erstaunlich parallel zu der Entwicklung der Studentenbewegung, bis sie im November 1968 abrupt dadurch beendet wurde, daß Farocki und 18 der anderen politisch aktiven Studenten aus der Filmakademie geworfen wurden. Rückblickend sagte Farocki über die zwei Jahre an der DFFB: „Ich habe alles dort gelernt..., bloß zum Filmmachen hatte ich keine Zeit.“⁸⁴

Die „These“ dieses Kapitels ist es daher, daß die Konflikte an der DFFB modellhaft die verschiedenen Phasen der APO-Mobilisierung widerspiegeln: von einer anfangs eher linksliberal-humanistisch geprägten Friedens- und Menschenrechtsbewegung, die sich nach dem Schahbesuch am 2. Juni 1967 in rasendem Tempo radikalisierte, über die anti-autoritäre Phase im Jahr 1968 bis hin zur Gründung von „politischen Basisgruppen“ in Betrieben und Stadtteilen und dem Beginn des „langen Marschs durch die Institutionen“. Die Stationen dieser Mobilisierung (wie der Schahbesuch, die Aktionen gegen den Vietnamkrieg, die Springer-Kampagne, das Attentat auf Rudi Dutschke) werden in den Filmen reflektiert, die zu dieser Zeit an der DFFB entstanden sind. Und die politisch aktive Gruppe unter den Filmakademie-Studenten war nicht nur an den wichtigsten Aktionen der APO beteiligt, sondern versuchte auch, Themen der Studentenbewegung in der deutschen Filmszene in die Diskussion zu bringen. Einigen von ihnen genügte zuletzt das Schaffen politischer Film-Kunst nicht mehr, und sie wandten sich der direkten, militanten Aktion zu. Diese Entwicklung zum militanten Widerstand ist in den Filmen, die zu dieser Zeit an der DFFB entstanden sind, „vorgedacht“ worden.

Da viele dieser Filme von einem Kollektiv von Filmstudenten erarbeitet wurden, zu dem unter anderem Harun Farocki gehörte, möchte ich im folgenden auch über Filme schreiben, die unter dem Namen von Kommilitonen veröffentlicht wurden. Auch Farockis Filme sind zum Teil in Zusammenarbeit mit einem Kollektiv anderer DFFB-Studenten entstanden; und man kann sie nur dann richtig verstehen, wenn man sie im Zusammenhang mit anderen DFFB-Produktionen aus derselben Zeit sieht. In diesen Filmen hat sich Schritt für Schritt die Idee materialisiert, daß Kunst eine Waffe im revolutionären Kampf sein sollte und schließlich durch die direkte politische Aktion ersetzt wird.

Die rasante politische Entwicklung an der Filmakademie war keineswegs vorauszu-sehen, als der erste DFFB-Jahrgang sein Studium aufnahm: „Als wir im Herbst 1966 unser 1. Semester anfangen, kannte keiner den anderen. Wir waren artige Jungen in Schlips und Kragen“, zitieren die *Filmblätter* im Juni 1968 den „Studentensprecher“ Rüdiger Minow.⁸⁵ Bei der Gründung der DFFB war viel von hohen Ausbildungsidealen die Rede gewesen (man sprach von einem „Bauhaus des Films“⁸⁶), doch ihre Organisationsform erlaubte nur eine beschränkte Freiheit der Lehre: Die Akademie war eine Gründung der Stadt West-Berlin und des Bundes, die im September 1965 ein Verwaltungsabkommen geschlossen hatten. Sie war als GmbH organisiert, in deren leitendem „Kuratorium“ Vertreter aus Bonn und Berlin saßen. Eine GmbH, so wurde damals argumentiert, sei flexibler und zur nötigen Improvisation besser befähigt als eine traditionell organisierte Hochschule. Doch der tatsächliche Unterschied zu anderen Hochschulen war, daß dadurch sowohl der Berliner Senat wie das Bonner Innenministerium Einfluß auf die inhaltliche Arbeit und die Verwaltung nehmen konnten und dies in der Krisenzeit der DFFB auch taten!

Dabei war bei der Gründung der Filmakademie viel von studentischer Freiheit die Rede. In einem Zeitungsartikel über die Eröffnung der DFFB wird Gründungsdirektor Erwin Leiser in indirekter Rede zitiert: „Die Studierenden müßten die Sprache ihrer eigenen Generation sprechen, keinem werde die Wahl der Mittel aufgezwungen. Es gelte, den Filmschöpfern von morgen den Weg zu erleichtern, Künstler, nicht Techniker seien auszubilden.“⁸⁷ Und Heinz Rathsack, der Verwaltungsdirektor der DFFB, sagte in seiner Eröffnungsansprache: „Die Bedeutung, die wir den theoretischen Auseinandersetzungen beimessen, spiegelt auch die Bezeichnung 'Akademie.' (Damit wollen wir anknüpfen) an die ursprüngliche, schlichte Bedeutung des Wortes als die einer Stätte des Gesprächs, an dem nicht das Prinzip der Hierarchie, sondern das Prinzip der Kollegialität herrscht... (Die Studenten) werden uns helfen, unsere Pläne zu verwirklichen, und werden ihren Teil dazu beitragen, die Methode unserer Arbeit zu entwickeln.“⁸⁸

Das haben die Studenten allerdings getan. Der Widerspruch zwischen liberaler Rhetorik und weitgehender Machtlosigkeit der Studenten führte an der DFFB bereits im ersten Studienjahr zu heftigen Konflikten. Die Entwicklung der DFFB, die damals weder in ihren Ausbildungsmethoden noch in ihrer inneren Organisation gefestigt war, wäre

wegen dieser Auseinandersetzung beinahe zu Ende gewesen, bevor sie richtig begonnen hatte; 1969 wurde in Bonn und Berlin ernsthaft darüber nachgedacht, die Berliner Filmakademie wieder zu schließen.

Die DFFB war die erste Filmakademie, die in Westdeutschland nach dem Zweiten Weltkrieg eröffnet wurde, und entsprechend groß war der Andrang von Bewerbern, die zum Teil schon seit Jahren darauf gewartet hatten, daß eine Ausbildungsstätte für Film entstehen sollte: 850 Interessenten bewarben sich, von denen 75 nach Berlin eingeladen wurden, um sich persönlich vorzustellen. (Zu ihnen gehörte übrigens auch Rainer Werner Fassbinder, der allerdings —eine berühmte Anekdote in der Geschichte der DFFB— bei der schriftlichen Prüfung durchfiel.) Die Ausbildungsverträge, die sie unterschreiben mußten, galten nur für das erste Studienjahr. Nach einem Probejahr sollte anhand ihrer ersten Filme entschieden werden, welche Studenten weiter studieren dürften.

Die jüngsten Studenten waren Anfang zwanzig, viele aber auch schon weit über dreißig, als sie ihr Studium aufnahmen. Einige von ihnen hatten bereits Erfahrungen im Theater oder als Assistent bei kommerziellen Filmproduktionen gesammelt; andere hatten bildende Kunst studiert, bevor sie an die Akademie kamen. Günther Peter Straschek, ein „Ehemaliger“, hat die Studenten des ersten DFFB-Jahrgangs später so beschrieben: „mehrheitlich nach einem (abgebrochenen) Erststudium oder diversen Berufserfahrungen dezidiert auf die Realisationsmöglichkeiten angestauter Ideen wartend, theoretisch meist vorgebildet, selbstbewußt.“⁸⁹

Als Dozenten hatte man einige der prominentesten deutschen Regisseure und Filmwissenschaftler an die DFFB geholt. Regieklassen leiteten außer Erwin Leiser unter anderem Wolfgang Staudte, Peter Lilienthal, Johannes Schaaf, George Moore und Egon Monk; das Fach „Kamera“ wurde unter anderem von Michael Ballhaus und Gerd von Bonin unterrichtet; Filmtheorie und -geschichte lehrten Ulrich Gregor, Gerd Albrecht und Otto Gmelin. Als Gastdozenten kamen im ersten Jahr unter anderem Jean-Marie Straub, Alexander Kluge, Hans-Jürgen Pohland und Will Tremper an die DFFB, die sich in dem vom SFB gemieteten „Deutschlandhaus“ befand.⁹⁰

Selbst der Akademiedirektor Heinz Rathsack sprach allerdings in einem Interview davon, daß bei der Eröffnung der Schule improvisiert werden mußte.⁹¹ Die technische Ausstattung, die die Filmstudenten an der neugegründeten Akademie vorfanden, war knapp: Sie bestand zu Beginn nur aus einer 16-Millimeter-Kamera und einem Schneidetisch, sowie ein paar 8-Millimeter-Kameras; am Ende des ersten Studienjahres standen gerade mal drei Schneidetische zur Verfügung. Mit dieser mageren Ausrüstung sollten alle 36 Studenten bis Mai 1967 einen Film drehen, anhand dessen entschieden werden sollte, ob sie talentiert genug seien, um weiter an der DFFB studieren zu dürfen. Diese Methoden waren auch einigen der Dozenten nicht recht: „Ich lehne es ab, schon nach einem Jahr ein endgültiges Urteil zu fällen“, sagte zum Beispiel Wolfgang Staudte⁹², und George Moore soll gegenüber Stu-

dentem gesagt haben: „Die Forderung des Begabtennachweis ist mir besonders unangenehm, aus diesem Grund habe ich sie bislang verdrängt.“⁹³

Dieses Auswahlverfahren führte zum ersten Eklat an der DFFB. Im Mai 1967 zeigten die Studenten einem Komitee von Dozenten (u.a. Peter Lilienthal, Erwin Leiser, Wolfgang Staudte, George Moore) ihre ersten Filme, und sieben von ihnen fielen durch — oder wurden wegen ihres politischen Engagements „herausgeprüft“, wie die Studenten es sahen. Die Zwischenprüfung nannten sie ein „Eliminierungsverfahren“⁹⁴, die Durchgefallenen „Elims“. Zu den „Elims“ gehörten Wolf Gremm, Wolfgang Sippel, Günther Peter Straschek und Harun Farocki.

Dabei nimmt der vierminütige Film viel von Farockis späteren Werken voraus: Es geht um Bilder und ihre „Lesarten“, und es geht um Werbung. *Jeder ein Berliner Kindl* „bespricht“ Werbeplakate der Berliner Kindl-Brauerei, die Farocki in den Gängen des — inzwischen abgerissenen — Berliner Sportpalasts aufgenommen hatte. Der Titel des Films war der Slogan der Werbekampagne. Auf den Plakaten sind „typische Berliner“ aus verschiedenen Epochen zu sehen: Ein Neuköllner Arbeiter aus der Zeit der Jahrhundertwende, ein Kreuzberger Beatmusiker mit Pilzkopf von 1966, ein Leierkastenmann, ein preußischer Beamter, ein Maurer und andere Berliner „Originale“. *Eine Hand für das Requisit, das andere für das Bierglas, kommentiert Farocki die Werbebilder. Das Typische steht im ersten Glied... Jede Jahreszahl geht in die Requisiten ein, die Requisiten gehen in die Worte ein, die Worte gehen auf Berliner Kindl aus.*

Die Kamera zerlegt die einzelnen Motive der Plakate durch Groß- und Nahaufnahmen, isoliert einzelne Bildpartien, Worte, Schriftblöcke, fährt entlang der Poster oder einzelner Plakatomotive, während Farocki die Bilder kommentiert. *Die Bilder passieren das Auge in kurzem Abstand; sie sollen zu einer Einheit werden. Ein Maurer wird zu DEM Maurer, die Worte des Maurers werden die Worte des Kindl-Bieres.* Durch diese kritisch-analytische „Bildbeschreibung“ soll die normative Kraft der Werbebilder in Frage gestellt werden. Doch für die Dozenten der DFFB war dieser Versuch, Bilder mit den Mitteln des Kinos zu dekonstruieren, offenbar zu avantgardistisch.

Die Ablehnung dieses Films durch die DFFB-Dozenten wurde schnell zum Politikum. Während der „Elim“ Sippel tatsächlich das Studium an der Filmakademie abbrach, drohten einige der anderen durchgefallenen Studenten damit, ihren Studienplatz notfalls vor Gericht zu erstreiten, weil sie glaubten, daß sie aus politischen Gründen von der Filmakademie entfernt werden sollten: Fünf der sieben durchgefallenen Studenten waren amtierende oder ehemalige Studentenvertreter und hatten sich öffentlich für eine Änderung der Studienordnung eingesetzt. Nach einigen Auseinandersetzungen wurden die durchgefallenen Studenten schließlich als „außerordentliche Studenten“ wieder aufgenommen und konnten weiter studieren.

Die Prüfung war aber nur der Auslöser, auf den die Studenten gewartet hatten, um ihrem Unmut freien Lauf zu lassen: Wenige Tage nach dem „Eliminierungsverfahren“ veröffentlichten 21 der 28 verbliebenen Studenten eine 35seitige Dokumentation („Materialien zur Akademie-Diskussion“), in der sie ihre Kritik und ihre Forderungen formulierten: Die Vorbereitung für die ersten Filmaufnahmen seien mangelhaft gewesen, viele Dozenten seien nur sporadisch an der Akademie. Besonders Erwin Leiser wurde „autoritäres Verhalten“ und „Unkorrektheiten und Willkür gegenüber Studenten und ihrer Arbeit“ vorgeworfen, außerdem sei er pro Monat nur wenige Tage überhaupt in Berlin gewesen. Die Forderungen der Studenten lauteten: Annullierung der Prüfungsergebnisse und Leisers Rücktritt⁹⁵.

Leiser befand sich unterdessen bei den Filmfestspielen in Cannes. Es war nicht das erste Mal, daß er in einem für die Filmakademie wichtigen Moment nicht in Berlin war: Schon bei der Eröffnung der DFFB hatte Leiser, der in Zürich wohnte, sich wegen Krankheit entschuldigen lassen; seine Frau kam nach Berlin, um seine Antrittsrede vorzulesen, und in den ersten Monaten übernahm Peter Lilienthal kommissarisch die künstlerische Leitung der Filmhochschule. Auch sonst scheint die Amtsführung Leisers nachlässig gewesen zu sein: er erschien nur zu den Sitzungen des DFFB-Kuratoriums in Berlin und erledigte dann gleich die Sprechstunde mit seinen Studenten. Farocki, der Leisers Student war, brach bei einer dieser Sprechstunden das Gespräch ab, kaum daß es begonnen hatte, weil Leiser einen Text redigierte, während Farocki sein Filmprojekt erläuterte⁹⁶.

Wie zur selben Zeit auch an den anderen deutschen Hochschulen zeigte sich an der DFFB die völlige Unfähigkeit der Autoritäten, mit dem unerwarteten Studentenprotest umzugehen. Durch autoritäres Auftreten goß Leiser sogar noch Öl ins Feuer: „Diese Revolte haben wir erwartet!“ verkündete er in einem Interview zu den Konflikten an der Filmakademie, denn:

„Ähnliche Erfahrungen haben alle Filmakademien machen müssen, sogar solche in den Ostblock-Staaten... Denn die Studenten kommen mit ganz bestimmten Erwartungen, mit sehr unterschiedlichen Vorkenntnissen zur Akademie: Sie erwarten ein Experimentierfeld des Filmemachens und glauben, die wichtigste Aufgabe der Akademie, nämlich die Ausbildung, sei ein notwendiges oder gar unnötiges Übel... Vielleicht ist einigen der Studenten das Zuviel an Freiheit nicht bekommen. Denn große Rechte verlangen auch, so ungern ich das Wort in den Mund nehme, entsprechende Pflichten und Disziplin...“⁹⁷

Die Vorwürfe, die die Studenten in ihrer Dokumentation vorbrachten, kommentierte er mit den Worten:

„Die Flucht der Studenten in die Öffentlichkeit kann ich nur mit einer Prüfungs-Psychose verstehen. Sie war aber unnötig und letzten Endes auch falsch: Ich bin nicht dafür, daß man seine Wäsche auf der Straße wäscht, sondern im Hause, um dann im sauberen Hemd auf die Straße zu treten.“⁹⁸

Leiser, der einige Monate zuvor noch proklamiert hatte, daß den Studierenden nicht „die Wahl der Mittel aufgezwungen“ werden solle, nimmt hier die Position eines allwissenden Patriarchen ein, der den Protest der Studenten zwar selbstverständlich vorhergesehen hatte, ihn aber gleichzeitig als „Psychose“ pathologisiert. Diese Haltung ist typisch für die Art, wie Ende der sechziger Jahre viele Universitätsprofessoren und andere Autoritäten mit dem Protest der Studenten umgingen und hat ihren Teil zur Radikalisierung der Studentenbewegung beigetragen.

Ein anderes Ereignis, das einen Monat nach dem ersten Konflikt an der DFFB geschah, hat diese Radikalisierung schlagartig beschleunigt: der Schahbesuch in Berlin und die Ermordung des Studenten Benno Ohnesorg am 2. Juni 1967, die als eine Art Startsignal für die heiße Phase der Studentenbewegung gelten können. Farocki selbst war zu diesem Zeitpunkt auf einer Reise nach Venezuela. Doch einige seiner Kommilitonen begannen als Reaktion auf dieses Ereignis an einer neuen Form des politischen Films zu arbeiten⁹⁹.

Bis dahin waren die meisten Studentenfilme, die an der DFFB entstanden, entweder dem formalen Experiment verpflichtet (zum Beispiel Helke Sanders *Subjektude*, Strauchs *Hurra für Frau S.* oder Farockis *Jeder ein Berliner Kindl*) oder sie orientierten sich an den Methoden des Dokumentarfilms, wie zum Beispiel Holger Meins Film *Oskar Langenfeld* (über einen Berliner Lumpensammler) oder Farockis Film *Der Wahlhelfer*, der einen jungen Gerichtsreferendar porträtiert, der für die FDP in Berlin-Kreuzberg Wahlkampf machte. Dieser Film erinnert ein wenig an die Methoden des New American Cinema, und verwendet auch brechtianische Methoden der Verfremdung (der „Wahlhelfer“ demonstriert pantomimisch seine verschiedenen Tätigkeiten), doch interessant an dem Film ist vor allem, daß in ihm einige Gedanken Franz Fanons referiert werden. Der Wahlhelfer liest längere Passagen aus dessen Buch „Les condamnés du monde“ vor, in dem es auch um den Guerillakampf geht. Diese Gedanken sollten für Farockis Werk wichtig werden.

Ab Mitte 1967 entstehen an der DFFB Filme mit kulturevolutionärem Impetus, die weder narrativ noch dokumentarisch sein wollen. Mit einer Mischung aus Spielszenen und Dokumentarmaterial versuchen diese politischen Thesenfilme vielmehr, Themen und Standpunkte der Studentenbewegung zu „verfilmen“. Unübersehbar ist auch der Versuch, die filmischen Mittel des Avantgarde-Kinos (wie Jump-Cuts, Dekadrage, lange Einstellungen, Tableaux und metaphorische Szenen à la Godard etc.) zum Zweck politischer Agitation zu verwenden.

Die Filme, die nach dem 2. Juni 1967 an der DFFB entstehen, sind stärker vom politischen Geschehen geprägt oder greifen sogar in dieses ein: So enthält Helke Sanders *Brecht die Macht der Manipulateure!* eine Sequenz, die zeigt, wie sie den Berliner Presseball stört, bei dem unter anderem Axel Springer eingeladen ist. Sander hatte sich als Fernsehjournalistin ausgegeben und sich zusammen mit Farocki als Tontechniker und Skip Norman als Kameramann in Abendkleidung Zugang zu der Veranstaltung verschafft. Im Speisesaal entrollte sie ein Transparent, das sie in ihrer Bluse versteckt in den Saal geschmuggelt hatte und auf dem stand: „Axels Schlußball.“ Der Berliner Innensenator Kurt Neubauer schubste das Filmteam daraufhin persönlich aus dem Saal. Draußen wurden Sander, Farocki und Norman von der Polizei verhaftet und verbrachten die Nacht bis zum Ende des Presseballs in Polizeigewahrsam.

So wie *Manipulateure* die „Springer-Kampagne“ der APO unterstützen sollte, so waren auch andere DFFB-Filme dieser Zeit in den Kontext der Studentenbewegung eingebunden: der Dokumentarfilm *Berlin, 2. Juni 1967* von Thomas Giefer und Rüdiger Minow behandelte die Polizeigewalt während des Schahbesuchs und den Tod von Benno Ohnesorg, Hartmut Bitomskys *Johnson oder der Feldzug gegen die Armut* kritisierte den amerikanischen Imperialismus und Ulrich Knaudts *Unsere Steine* handelt vom Vietnamkrieg und dem deutschen Protest gegen diesen Krieg.

Farockis erster agitatorischer Kurzfilm *Die Worte des Vorsitzenden* von 1967 war die erste DFFB-Arbeit, die — wenn auch noch recht subtil und metaphorisch verbrämt — mit politischer Gewalt kokettiert. In dem Kurzfilm sieht man, wie eine schwarzgekleidete, gesichtslose Gestalt (Ursula Lefkes) aus einer Seite der „Mao-Bibel“ einen Papierpfeil faltet. Dieser Pfeil wird nach einer anderen Figur geworfen, die mit einer Papiertüte maskiert ist, auf die das Gesicht des Schahs gemalt ist. (Solche Tütenmasken hatten die Demonstranten getragen, die am 2. Juni gegen den Schahbesuch protestiert hatten.) Auch wenn der Zuschauer nicht ausdrücklich sieht, wie der Pfeil die Figur mit den Gesichtszügen des Schah in die Stirn trifft, sondern nur wie der Pfeil in die Suppenschüssel fällt und in der nächsten Einstellung der „Schah“ mit hoch erhobenen Händen und Blut (oder ist es doch nur Suppe?) im Gesicht zu sehen ist — die Botschaft ist unmißverständlich: hier werden tote Worte zu tödlichen Waffen, wie auch der *off-screen*-Text klarstellt. Die „Worte des Vorsitzenden“ (gemeint ist natürlich Mao Tse-Tung) müssen „in unseren Händen zu Waffen werden, die den Feind überraschend treffen“, heißt es im Kommentar. Dieser Text lehnt sich an das Vorwort an, das in einigen Ausgaben der „Mao-Bibel“ steht und das von Maos Guerillastrategen Lin Piao stammt. So evoziert der Film Vorstellungen von Guerillamethoden im politisch-kulturellen Kampf, ein Thema, das in Farockis nächstem Film dezidiert durchgespielt werden sollte.

Ihre Zeitungen, sein nächster Film, zeigt Farocki als militanten Aktivisten in dieser Auseinandersetzung. Der viertelstündige Agitationsfilm soll — laut seines Untertitels — „einige Probleme des antiautoritären und antiimperialistischen Kampfes in den Metropolen am Beispiel Westberlins“ beleuchten. Das „Problem“, das in diesem Film dargestellt wird, sind die Zeitungen des Springer-Konzerns. Farocki nimmt so ein Thema der Studentenbewegung auf und positioniert sich selbst als Guerillakämpfer in dieser Auseinandersetzung.

In einer besonders bezeichnenden Passage des Films sieht man Farocki, der sich von hinten an einen Mann, offenbar ein Agenten der „anderen Seite“, heranschleicht und diesen zu erwürgen scheint. Dazu heißt es im Kommentar: *Das vietnamesische Volk bezieht alle Höfe, Simse, Fenster, Steine, Dächer, Türen, Wege, Mauern, die gesamte Oberfläche ihres Landes in den Kampf gegen die Aggressoren und ihre Lakaien ein. Die Oberfläche Vietnams ist der Verbündete des vietnamesischen Volkes.* In *Ihre Zeitungen* nimmt Farocki selbst die Rolle eines Guerilleros ein, der freilich nicht — wie sein Vorbild, der Vietkong-Guerilla — einen militärischen Kampf gegen einen äußeren Feind führt, sondern der in einem symbolischen Krieg gegen das kulturelle und mediale Establishment kämpft. (Der Agent, den Farocki „liquidiert“, liest ebenfalls „ihre“ Zeitungen.) Dabei verfolgt er eine „tellurische“ Strategie¹⁰⁰: wie ein Partisan schleicht er über Dächer, Mauern, Höfe, die zu seinen „Verbündeten“ werden, um den feindlichen Agenten zu überrumpeln. Wie im Guerillakampf ist der Gebrauch solcher unfairen, listigen Strategien wegen der Überlegenheit des Gegners legitim: *Der Stand ihrer technischen Entwicklung ist himmelhoch*, heißt es im Kommentar. Dazu sieht man zuerst Bilder von Bomben, die auf Vietnam fallen, dann Zeitungsbündel, die auf Berliner Straßen herabstürzen. So wird die Unterdrückung der Vietnamesen durch die Amerikaner mit der „medialen Unterdrückung“ der „Frontstadt“ Westberlin durch die Springer-Presse gleichgesetzt.

Ihre Zeitung schließt die Idee der Guerillataktik kurz mit Vorstellungen von einer ästhetisch-avantgardistischen Kulturrevolution. Der Film zeigt in einer längeren Szene das „kämpfende Kollektiv“ (wie es im Kommentar genannt wird), dessen Mitglieder gemeinsam ein Manifest verfassen. Wie Brecht es für das epische Theater gefordert hat, besteht die Kulisse auch hier nur aus dem Nötigsten, um den Zuschauer nicht durch schmückendes Beiwerk vom Verlauf der Argumentation abzulenken. Mit langen Kamerafahrten durch den kahlen, leeren Raum zerstört Farocki etwaige Illusionen über die Inszeniertheit der Szene und hebt ihre unnatürliche „Gemachtheit“ hervor. (Der subjektive Faktor (1982) von Farockis ehemaliger Kommilitonin Helke Sander, die in *Ihre Zeitungen* auch kurz zu sehen ist, enthält eine sehr ähnliche Plansequenz. Diese Szene, die sich ganz offensichtlich auf die beschriebene Passage in *Ihre Zeitungen* bezieht, ironisiert die filmischen Stilmerkmale, die die Kombination von agitatorischen Absichten mit filmästhetischem Formalismus in diesen Jahren an der DFFB hervorgebracht hat.)

Die Szene beginnt mit der Off-screen gestellten Frage: *Was können wir tun?* Die Kamera bewegt sich durch einen kahlen, weißgetünchten Raum vorbei an Farocki und anderen „kulturellen Berufsrevolutionären“, die alle Teile der Antwort geben: *Wir müßten den Apparat zerschlagen. Den Auslieferungs-Apparat. Den Hunger-und-Elend-Apparat. Den Kriegs-Apparat. Den Manipulations-Apparat. Den Anti-Emanzipations-Apparat. Den Kantiennen-Apparat. Den Elend-des-Alltags-Apparat. Den Staatsapparat. Den Repressions-Apparat. Den Reproduktionsapparat.* Schließlich resümiert einer: *Es heißt, um eine Armee zu zerschlagen, muß man eine neue aufstellen.* Eine andere (Helke Sander) führt den Gedanken weiter: *Das heißt, um den bestehenden Manipulations-Apparat zu zerschlagen, muß man einen neuen aufbauen.* Sie tippt den Satz auf einer Schreibmaschine, reißt das Blatt aus der Maschine: *Das ist nicht wahr. Wir brauchen keinen neuen Verteilerapparat...* Der Gegner (der „Manipulationsapparat“ des traditionellen Kinos, der bürgerlichen Medien, der Zeitungen des Springer-Verlags) kann nicht mit seinen eigenen Waffen geschlagen werden. Die Kulturrevolutionäre müssen andere Formen des — ästhetischen und politischen — Widerstands gegen die „Gesellschaft des Spektakels“ finden, zu der diese Medien gehören. *Ihre Zeitungen* skizziert, wie ein Kino aussehen könnte, das aus der Opposition zum traditionellen Kino entstanden ist: Statt eine linear ablaufende Handlung zu erzählen, reiht der Film — zum Teil fast kabarettartige — Szenen aneinander, die durch Ton-Bild-Montage, Zwischentitel und andere brechtianische Verfremdungseffekte ständig auf die artifizielle Unnatur des Films hinweisen.

Das Blatt aus der Schreibmaschine wird herumgereicht und gelesen. Schließlich ergänzt einer den Text auf dem Blatt, gibt es an Farocki weiter, der vorliest: *Unsere Zeitungen bringen Nachrichten aus dem kämpfenden Kollektiv. Der Unterschied zwischen Lesenden und Schreibenden muß aufgehoben werden.* Farocki verbindet hier Brechts Idee von der Emanzipation des Konsumenten zum kulturellen Produzenten mit Debords Vorstellung von einer „Gruppe kultureller Berufsrevolutionäre“.

Dann sieht man das „revolutionäre Kollektiv“ im Einsatz: Konspirativ werden Geheimbotschaften von Auto zu Auto gereicht (*Das kämpfende Kollektiv gibt dem Privatverkehr einen völlig neuen Sinn.*) oder durch einen Kuß übergeben. Dann nimmt der Film ein Motiv aus *Die Worte des Vorsitzenden* auf: Wieder werden Worte zu Waffen. Man sieht, wie Pflastersteine in Springer-Zeitungen eingewickelt werden: *Der Stein beschwert das Papier. Das Papier diktiert dem Stein die Richtung*, heißt es im Kommentar, dann wird die Leinwand dunkel, man hört das Klirren einer Glasscheibe, und der Film ist zu Ende. Das war schon deutlicher als die metaphorischen „Worte des Vorsitzenden“: Raus aus dem Kino, Genossen, und dem Springer-Verlag ein paar Fensterscheiben eingeschlagen...

Ulrich Knauts Kurzfilm *Unsere Steine*, an dem Farocki als Aufnahmeleiter mitgearbeitet hat, nimmt dieses Motiv aus *Ihre Zeitungen* wieder auf und radikalisiert es. Wieder sieht man eine junge Frau, die die B.Z. des Springer-Verlags liest, eine Nahaufnahme von

einer Zeitungsseite zeigt einen Kommentar, der sich gegen die APO richtet. Sie hebt einen Pflasterstein auf und schlägt ihn sorgfältig in das Papier der Zeitung ein. Es folgt eine lange Einstellung vom Gebäude des Springer-Verlags in Berlin-Kreuzberg. Hatte sich Farockis Film noch mit einer Andeutung begnügt (*Das Papier gibt dem Stein die Richtung.*), zeigt Knaudts Film mit unmißverständlicher Deutlichkeit, gegen welchen Gegner sich der Angriff der „Berufsrevolutionäre der Kultur“ richten soll. Der Film nimmt so die militanten Aktionen gegen Springer vorweg, die es 1968 gab. *Unsere Steine* zeigt, daß die Vorstellungen von einem emanzipatorischen Guerillakampf durch ein Kollektiv von Kulturrevolutionären damals von anderen DFFB-Studenten geteilt wurden. Am Ende des Films wird nochmals metaphorisch die Guerillataktik beschrieben: *Winzig wie ein Sandkorn, dünn wie ein Streichholz werden wir zur Waffe in den Herrschaftsapparaten.*

Eine Art „kämpfendes Kollektiv“ hat es an der DFFB übrigens tatsächlich gegeben: Einige der politisch aktiven Studenten hatten sich zur sogenannten „Gruppe Drei“ zusammengeschlossen, die in der Privatwohnung ihres Dozenten Otto Gmelin über Filmästhetik diskutierten. Gleichzeitig filmten sie die Aktionen, Demonstrationen und Debatten des SDS und andere politische Ereignisse. Außer Farocki gehörten unter anderem Holger Meins, Ulrich Knaudt, Hartmut Bitomsky, Helke Sander und Thomas Mitscherlich zur Gruppe Drei¹⁰¹. Aufnahmen, die so entstanden, flossen in viele der Studentenfilme ein (u.a. in Farockis *Ihre Zeitungen*, Knaudts *Unsere Steine*, Helke Sanders *Brecht die Macht der Manipulateure* etc.).

Doch die DFFB-Studenten haben in dieser Zeit nicht nur Filme gedreht. Aufsehen erregten die politisch aktiven Filmstudenten in der deutschen Filmszene weniger durch ihre Filme (die sie laut ihres Ausbildungsvertrages mit der Filmakademie eigentlich gar nicht öffentlich zeigen durften), als durch provokante Aktionen, wie die Störung des Presseballs oder des Filmfestivals in Knokke. Von einer anderen Provokation aus dieser Zeit berichten die *Filmblätter*: Als kurz vor Weihnachten 1967 Wolfram Engelbrecht, der Präsident des Hauptverbandes Deutscher Filmtheater zu einem Vortrag an die DFFB kam, wurde er von den Studenten mit der Parole „Wir fordern: die Abschaffung der Kinos“ auf der Tafel begrüßt - die Kulturrevolution hatte die DFFB definitiv erreicht.¹⁰²

Ausführlich berichtet wurde in der deutschen Filmfachpresse über die Störungen des Experimentalfestivals in Knokke zwischen Weihnachten und Silvester 1967, die nur wenige Tage danach stattfand. Die Methoden, mit denen die Berliner Filmstudenten in Knokke Festivalleitung und -publikum provozierten, erinnern an die neuen Aktionsformen, die von der Studentenbewegung in ihrer antiautoritären Phase entwickelt wurden. In Claudia von Alemanns Dokumentation dieses Ereignisses¹⁰³ sieht man, wie der Kampf um ein Transparent gegen den Vietnamkrieg und gegen den amerikanischen „Cine-Imperialismus“ das ganze Festival skandalisiert und schließlich zu Prügeleien mit Festivalordnern führt. Farocki steht bei diesen Auseinandersetzungen als Wortführer der Berliner im Mit-

telpunkt. Erst sieht man, wie Farocki — unter einem Plakat mit der Aufschrift *The FNL is the only jury* — Geld für den Vietkong sammelt, später hält er auf der Festivalbühne eine agitatorische Rede, nach einer Schlägerei mit den Festivalordnern sieht man ihn zusammen mit anderen Festivalteilnehmern in einer Art „Schlußchor“ auf einer Treppe stehen und „Révolution culturelle“ skandieren.

1967 hatte Rudi Dutschke die Parole ausgegeben, daß „legale Demonstrationen in die Illegalität zu überführen“ seien. Diese direkten Aktionen sollten zwar gewaltfrei ablaufen, aber durch regelverletzendes Verhalten einerseits die Akteure begeistern und innerlich befreien, andererseits den Protesten der Studenten eine größere Öffentlichkeit verschaffen als die üblichen „Latsch-Demos“. Ähnlich funktionierte die Provokation von Knokke: Die militanten Parolen und die politische Agitation der Berliner „Roten Garden“¹⁰⁴ überstiegen auch bei einem Experimentalfestival die Toleranzgrenze des Publikums und führten zu einem öffentlichen Eklat, der einen Vorgeschmack davon gab, was in Deutschland im folgenden Jahr passieren würde.

Als nach den Weihnachtsferien die Seminare an der DFFB Anfang 1968 wieder begannen, gingen auch die Konflikte zwischen Studenten und Direktion sofort weiter. An der Filmakademie tauchte ein anonym hergestellter Film mit dem Titel *Herstellung eines Molotow-Cocktails* auf. Günther Peter Straschek hat später geschrieben, daß er und Holger Meins den Film gemacht haben¹⁰⁵; Meins soll den Film Anfang 1968 auch in der Berliner Kommune I gezeigt haben¹⁰⁶.

Der Film, der einige Jahre später unter mysteriösen Umständen verschwand, spitzt das filmische Motiv von den Worten, die zu Waffen im revolutionären Kampf werden, nochmals zu: Kommentarlos wird demonstriert, wie ein Molotow-Cocktail gebaut wird. Eine lange Einstellung am Schluß zeigt das Berliner Axel-Springer-Haus. (Das Schibboleth „lange Einstellung“ durfte nicht fehlen, signalisierte es doch, daß der Film nicht nur inhaltlich revolutionär, sondern auch formal avantgardistisch war!) Da der Film nicht mehr existiert, muß man sich an schriftliche Beschreibungen halten, die den Schluß zulassen, daß dieser Film das Selbstverständnis der Filmstudenten als ästhetische und politische Guerillakämpfer weiter zuspitzte: Nicht nur, daß in dem Film das Buch „Revolution in der Revolution?“ von Régis Debray erschien, der die Focus-Theorie der lateinamerikanischen Guerilla in Westeuropa popularisiert hatte; es scheint auch mit dem Reiz des Verbotenen und Konspirativen geflirtet worden zu sein. Ein Artikel beschreibt den Film so:

„Man sieht greifende Hände, Benzinflaschen, die weitergereicht werden, Manteltaschen, die sich öffnen, dunkle Hausflure... Die Montage bildet eine Folge von greifenden und weitergebenden Händen ab. Die Hände werden zu Zeichen der Solidarität. Die Verschwörerhaltung wird präzisiert als eine Form der Gemeinschaft, die aus Gefahrenbewußtsein und Organisation zusammengesetzt ist.“¹⁰⁷



Eröffnung der
Berliner Film-
akademie 1966

gen: sie zünden ein Kaufhaus an, dreihundert saturierte Bürger beenden ihr aufregendes Leben, und Brüssel wird Hanoi. Keiner von uns braucht mehr Tränen über das arme vietnamesische Volk zu vergießen. Ab heute geht er in die Konfektionsabteilung von KaDeWe, Hertie, Woolworth, Bilka oder Neckermann und zündet sich diskret eine Zigarette an... Wenn es irgendwo brennt in nächster Zeit, wenn irgendwo eine Kaserne in die Luft geht, wenn irgendwo in einem Stadion die Tribüne einstürzt, seid bitte nicht überrascht. Genauso wenig wie beim Überschreiten der Demarkationslinie durch die Amis, der Bombardierung des Stadtzentrums von Hanoi, dem Einmarsch der Marines nach China. Brüssel hat uns die einzige Antwort darauf gegeben: burn, warehouse, burn!¹⁰⁸

Fritz Teufel, Dieter Kunzelmann und die übrigen Mitglieder der Kommune 1, die wegen dieses Flugblattes vor Gericht standen, haben sich mit dem Argument verteidigt, daß es satirisch gemeint gewesen sei. In der Tat konnte man dem Text — genauso wie *Herstellung eines Molotow-Cocktails* — keine direkte Aufforderung zur Gewalt entnehmen. Doch einige Monate später nahmen Andreas Baader und Gudrun Ensslin diese Parole wörtlich: Sie legten am 3. April 1968 Feuer in zwei Frankfurter Kaufhäusern. Damit überschritten sie eine „Demarkationslinie“, über die es für sie keinen Weg zurück mehr geben sollte. Holger Meins folgte ihnen Anfang 1970, als er sich der RAF anschloß.

Der Film *Herstellung eines Molotow-Cocktails* arbeitet mit einer ähnlichen Strategie wie das „burn, warehouse, burn“-Flugblatt. Er treibt die Grenzüberschreitungen, die sich in den DFFB-Filmen bisher auf formale, filmsprachliche Experimente und den filmischen

Der Film spitzt die Entwicklung vom gewaltlosen Protest zum militanten Widerstand zu, die sich zu dieser Zeit auch in der Studentenbewegung andeutete. Anlässlich des Kaufhausbrands in Brüssel hatte die Kommune 1 ein Flugblatt veröffentlicht, in dem es hieß:

„Wann brennen die Berliner Kaufhäuser?... Unsere belgischen Freunde haben endlich den Dreh heraus, die Bevölkerung am lustigen Treiben in Vietnam wirklich zu betei-

flirt mit politischer Gewalt beschränkt hatten, einen Schritt weiter. Die Herstellung eines Molotow-Cocktails ist eine stellvertretende Umschreibung, eine Metonymie, für die direkte politische Aktion, die an die Stelle der politischen Kunst und des politischen Kinos der Berliner Filmstudenten treten sollte. Farocki sagte über die „Bewußtseinslage“ unter seinen Kommilitonen zehn Jahre später:

„Man kann sagen, daß der Holger ab 1968 oder ein bißchen früher eigentlich keine Verbindung herstellen konnte in seinen Vorstellungen zwischen dem, was er so ästhetisch gelernt, über Film gelernt hatte, und dem, was er über Politik gelernt hatte, und das ging uns eigentlich allen so, wir haben sehr krude Überlegungen gehabt, wie man beides miteinander verbinden könnte, das war eigentlich wieder sehr künstlerhaft, wie wir es verbunden haben, wir haben die Verbindung eigentlich magisch hergestellt. Also in Form der Beschwörung. Also ich erinnere an den Satz, den Ulrich (Knaudt - Anm.) zum Beispiel mal schrieb, unsere Filmarbeit ist eine Stellvertreterarbeit: wir gehen so lange mit Kameras dort und dort hin, bis wir mit Maschinengewehren kommen. Das bedeutet ja nicht einmal in so 'nem dummen kommunikativen Sinne „Wir lenken die Aufmerksamkeit der Massen oder von wem immer auf den Ort, bis die die Schnauze voll haben und mit der Maschinenpistole kommen“, das ist eigentlich eine Stellvertreteraktion, wir müssen sozusagen Buße tun, dafür, daß wir heute noch nicht mit dem Maschinengewehr kommen, müssen wir täglich hingehen...“¹⁰⁹

„Es gibt nur eine Möglichkeit, ein intellektueller Revolutionär zu sein: indem man aufhört ein Intellektueller zu sein“, heißt es in Godards *One plus One*. Für Farocki und seine DFFB-Kommilitonen könnte man in Anlehnung daran sagen: „Es gibt nur eine Möglichkeit, ein revolutionärer Filmemacher zu sein: in dem man aufhört, ein Filmemacher zu sein.“ Die filmische Arbeit wurde für einige der DFFB-Studenten zu dieser Zeit nur noch als Kompensation für politischen Aktion betrachtet, oder, wie Farocki es beschreibt, als eine Buße für die fehlende direkte, politische Aktion.

Der politische Terror, den *Herstellung eines Molotow-Cocktails* andeutet, erscheint als ein entsublimierender Akt, der gleichzeitig real und symbolisch sein sollte: eine Art radikalisiertes *Happening*. Aus Kunst würde direkte Aktion, die Worte zu Waffen im politischen Kampf, wie es schon verschiedene DFFB-Studentenfilme angedeutet hatten. Politisches Kino oder direkte politische Aktion — dieser Film stellt die beiden Alternativen, die sich an der Filmakademie anzudeuten begannen, klar heraus und forderte dadurch eine Entscheidung. Farocki sollte später den Umschlag von sublimierender, metaphorischer Kunst in entsublimierende, politische Aktion, der hier vorgedacht wurde, in seinem Debütfilm *NICHT lösbares Feuer* wieder revidieren, indem er einen ebenso radikalen wie realen Akt wieder in symbolhafte Kunst verwandelt.

Für die Zeitgenossen war freilich klar: „Der Film... ist ein Aufruf zum Handeln.“¹¹⁰ Weil sie für zu erwartende juristische Schwierigkeiten gewappnet sein wollten, fuhren Strasschek und Meins mit dem Film zu der inzwischen eröffneten Münchner Filmhochschule, um sich dort von den Dozenten bestätigen zu lassen, daß der Film künstlerisch wertvoll sei und darum nicht zensiert werden dürfe, wie Strasschek später schrieb:

„Anfang '68 fuhren Holger M. (Meins - Anm.) und ich im Auftrag des Studentenrats nach München, kontaktierten Cineasten für einen allfälligen Prozeß gegen den von uns an der DFFB fabrizierten Lehrfilm *Herstellung eines Molotow-Cocktails* als „Sachverständige“ (analog zu Germanistikprofessoren im Kaufhausbrandstifterverfahren gegen Teufel & Co.). Verlegen versuchten die sich aus der Affäre zu ziehen, einzig Alf B. (Brustellin - Anm.) bewies solidarische Organisationstüchtigkeit. Dr. Alexander K. (Kluge - Anm.) lud 'im Namen der Ulmer Hochschule' zum Essen ein, besah sich den Kurzfilm, ging mit uns ums Karree spazieren; Ecke Leopold-Ainmillerstraße verabschiedete er sich mit der Bemerkung, er könne uns leider kein Gutachten schreiben, denn der *Molotow-Cocktail* sei, im Gegensatz zu uns zweien, nicht dialektisch <genug...>.“¹¹¹

Die politisch aktiven Studenten an der DFFB bereiteten sich zu dieser Zeit auf den Vietnamkongreß vor, der im Januar 1968 stattfand. Auf einem Flugblatt, das für dieses Treffen verfaßt wurde und das außer Farocki auch Helke Sander, Hartmut Bitomsky, Gerd Conradt und andere DFFB-Studenten unterschrieben hatten, heißt es:

„Wir können Filmemachen nur verstehen als Teilnahme an einem Kampf um die revolutionäre Veränderung der bestehenden Gesellschaftsordnung hin auf eine sozialistische... Politik darf nicht länger der nützliche Idiot des Films sein. Einen Ansatz schaffen heißt, einen kollektiven Lernprozeß einzuleiten, in ihm die Individuation der Filmemacher aufzuheben. Wir müssen klären, auf welcher ökonomischen Basis, in welcher Produktions- und Organisationsform. Wir müssen klären, wie die Polarität

zwischen politischer und filmischer Aufgabenstellung in der Praxis aufzuheben ist. *Wir müssen klären, wie der revolutionäre Film in seiner Aufgabenstellung aus der konkreten politischen Situation erwachsen kann.*“¹¹²

Ausdrücklich wird der Film als Waffe im revolutionären Kampf betrachtet. Die Trennung zwischen politischer und filmischer



Im Kino der
Filmakademie

Arbeit soll aufgehoben werden, doch eine Abkehr vom Film und eine Hinwendung zu direkter politischer Aktion kann man aus diesem Flugblatt nicht herauslesen. Allerdings weisen einige Formulierungen bereits auf die spätere Entwicklung unter den politisch aktiven DFFB-Studenten hin: Um die „Individuation der Filmemacher“ aufzuheben, begannen einige von ihnen mit sozialen Randgruppen „Zielgruppen-Filme“ zu drehen. Auch die Frage nach der „ökonomischen Basis“, auf der diese und andere revolutionäre Filme entstehen sollten, versuchten sie, mit einem Filmvertrieb und später mit der Gründung eines eigenen Kinos — dem Roten Studenten und Arbeiterkino (ROSTA) in Berlin — zu beantworten.

Die militante Praxis, die der Film *Herstellung eines Molotow-Cocktails* einzufordern schien, ließ nicht lange auf sich warten: Am 1. Februar 1968 fand an der Technischen Universität in Berlin eine Veranstaltung statt, die zur Vorbereitung eines „Springer-Tribunals“ dienen sollte. Man beschloß ein Ultimatum, dem Springer-Verlag wurden „direkte Aktionen“ angedroht. Anschließend sahen 1500 Studenten *Herstellung eines Molotow-Cocktails* mit der langen Einstellung vom Springer-Hochhaus am Ende — der Film wurde sogar zweimal hintereinander gezeigt¹¹³. Die Botschaft kam an, und der Film führte zu militanter Aktion: Am frühen Morgen des nächsten Tages werden die Scheiben von Büros der *Berliner Morgenpost*, einer Tageszeitung des Springer-Konzerns, mit Steinen eingeschlagen. *Das Papier gibt dem Stein die Richtung*, hieß es in Farockis *Ihre Zeitungen*. Einige der Steine waren in Flugblätter mit der Forderung „Enteignet Springer!“ eingewickelt. Am Morgen des 2. Februar 1968 waren Worte zu Waffen geworden, war Kunst in direkte Aktion übergegangen. Es war die erste militante Aktion im Epochenjahr 1968, der in den folgenden Monaten weitere folgen sollten.

Die Springer-Presse reagierte mit polemischen Kommentaren, die die Stimmung in West-Berlin weiter aufheizten. Zu Ostern eskalierte die Situation in der „Frontstadt“ durch den Mordanschlag auf Rudi Dutschke. (Ein Film Farockis mit dem Titel *Drei Schüsse auf Rudi* über das Attentat auf Dutschke ist verloren gegangen.) In West-Berlin kam es vor dem Verlagsgebäude des Springer-Verlags zu bürgerkriegsartigen Straßenschlachten, auch in Köln, München, Hamburg, Frankfurt und im Ruhrgebiet wurden Springer-Redaktionen und -Auslieferungslager blockiert oder gestürmt. Im *Spiegel* hieß es am folgenden Montag über die Ereignisse: „Auf der Strecke blieben zwei Tote, über 400 Schwer- und Leichtverletzte und der Anspruch der Bundesrepublik, ein intakter demokratischer Staat zu sein.“¹¹⁴ Der Springer-Verlag verklagte den Berliner Rechtsanwalt Horst Mahler als angeblichen Rädelsführer dieser Protestaktionen. In der Klageschrift wurde ausdrücklich die Anti-Springer-Veranstaltung vom 1. Februar 1968 erwähnt, für die Mahler als Organisator verantwortlich gewesen war. Ausdrücklich verwiesen die Rechtsanwälte des Springer-Verlags auf die Vorführung „des Films 'Wie stellt man einen Molotow-Cocktail her'“ als Beweis für Mahlers Verantwortung für die Krawalle.

An der DFFB wurde im Frühjahr 1968 der Student Günter Peter Straschek entlassen, weil er die DFFB-Leitung als „Wasserträger des Berliner Senats“ bezeichnet hatte¹⁵. Straschek hatte zu den Studenten gehört, die schon in der ersten Zwischenprüfung „eliminiert“ werden sollten. Er begann daraufhin, an dem Film *Ein Western für den SDS* zu arbeiten, den er im Frühjahr 1968 fertig geschnitten bei der Direktion abliefern sollte. Wenige Tage später war der Film verschwunden. Trotz Drängen der Studenten erstattete die Direktion keine Anzeige wegen Diebstahls; Straschek blieb vom Unterricht ausgeschlossen. Er ging daraufhin nach Frankfurt, wo er begann, an dem sogenannten „Schülerfilm-Projekt“, dem ersten Zielgruppen-Film eines DFFB-Studenten, zu arbeiten. (Die Auseinandersetzung um diesen Film führte schließlich im November 1968 zur endgültigen Relegation von Farocki.)

Um die fortwährenden Auseinandersetzungen zwischen Akademieleitung und Studenten zu kanalisieren, wurde auf Initiative von Ulrich Gregor und einiger anderer DFFB-Dozenten im Frühjahr 1968 ein „Akademischer Rat“ gegründet, in dem die Studenten neben Dozenten und Direktorium eine Drittelparität hatten. Dieser Rat konnte zwar zunächst nur Empfehlungen aussprechen, doch wurden diese Empfehlungen vom DFFB-Kuratorium im allgemeinen ratifiziert.¹⁶ Die Studenten setzten auch durch, daß sie bei der Einstellung neuer Dozenten mitbestimmen konnten und daß es weder Noten noch Prüfungen gab. Ende der sechziger Jahre waren derartige Regelungen, die übrigens bis heute gelten, an deutschen Hochschulen einmalig, und bis heute wird an der DFFB immer wieder hervorgehoben, daß diese „antiautoritäre“ Akademieordnung ein Resultat der Achtundsechziger-Auseinandersetzungen ist¹⁷.

Die Dziga-Wertow-Akademie

„Diskussionswillige Studenten, die sich am Montagabend Zutritt zu einer Berlinale-Diskussion des Zweiten Deutschen Fernsehens verschafften, wurden von einem ZDF-Mitarbeiter ermutigt: Die Sendung habe, wie man bei einer Vorausbefragung festgestellt habe, beim Publikum wenig Interesse gefunden; ein wenig Remmidemmi könne nicht schaden.“

Meldung im Berliner Extra-Dienst vom 26. Juni 1968

Doch trotz dieser Liberalisierung kam es im Mai an der DFFB zu einem ersten Showdown. Der Grund war diesmal gar nicht die Situation an der Filmakademie, sondern ein politisches Thema, das in ganz Westdeutschland heftig umstritten war: die Notstandsgesetze, die von ihren Gegnern auch „NS-Gesetze“ genannt wurden. Im Frühjahr 1968 hatten die Auseinandersetzungen um die Notstandsgesetze ihren Höhepunkt erreicht.

Am 11. Mai nahmen 70.000 Demonstranten an einem Sternmarsch nach Bonn teil, um gegen die geplanten Gesetze zu protestieren. In den folgenden Wochen kam es in mehreren Betrieben zu demonstrativen Arbeitsniederlegungen, in 32 Universitätsstädten traten Studierende in den Vorlesungsstreik; in Berlin, Göttingen, Frankfurt/Main und Bochum besetzten sie die Universitätsinstitute ihrer Hochschule.

Auch die DFFB-Studenten besetzten Ende Mai ihre Akademie und hißten auf dem Dach des Deutschland-Hauses am Theodor-Heuss-Platz eine rote Fahne, wodurch sich SFB-Intendant Franz Barsig so provoziert fühlte, daß er persönlich aus dem gegenüberliegenden Sendergebäude kam, um zu protestieren.¹⁸ Mehrere Tage hielten die Studenten die Schule, die sie nach dem russischen Revolutionsregisseur in Dziga-Wertow-Akademie umbenannt hatten, besetzt, bis Direktor Rathsack schließlich das Gebäude von der Polizei räumen ließ. Der DFFB-Student Thomas Giefer schrieb in einem Flugblatt:

„Seit der Besetzung anlässlich der verabschiedeten NS-Gesetze (am 30. Mai 1968 - Anm.) heißt die DFFB nach dem Mann mit der Kamera 'Dziga-Wertow-Akademie'. Der Anspruch dieses Namens steht in genauem Gegensatz zu den Forschungs- und Produktionsbedingungen der DFFB. Die Herstellung von Dokumentarfilmen ist nicht vorgesehen, geschweige denn eines aktuellen Dokumentarfilms im Sinne Wertows. Der Begriff Agitation, bei Wertow Anlaß und Fundament der Arbeit, wird von der scheinheiligen Notstandsgesellschaft als zutiefst unanständig empfunden... Ein ehrlicher Film muß zwangsläufig an der politischen Aktion teilnehmen; er wird ihre Provokation reproduzieren, ihre Zerstörung vervielfältigen und auch ihre Unterdrückung auf sich nehmen. Ein ehrlicher Dokumentarfilm muß agitieren, um das, was er zeigt, tendenziell zu verändern. Provokation und Destruktion sind legitime Mittel gegen die großangelegten Gleichschaltungskampagnen der Konterrevolution. 'Axel, wir kommen!' — bis an die Zähne bewaffnet mit gezielter, gelenkter und also treffender Agitation.“¹⁹

Giefer formuliert noch einmal die Position des Vietnam-Kongreß-Flugblattes: Auch er versteht sich als „revolutionärer Regisseur“ (und dürfte damit stellvertretend für viele seiner Kommilitonen gesprochen haben), dessen Filme an der politischen Aktion teilnehmen, diese jedoch nicht ersetzen, während umgekehrt auch der politische Film nicht durch die direkte Aktion zu ersetzen ist. Zwar flirtet auch er rhetorisch mit Gewalt („bis an die Zähne bewaffnet... mit Agitation“), aber das Selbstbild, das Giefer entwirft, ist das eines revolutionären *Künstlers*, nicht das eines Revolutionärs, der die Kunst hinter sich gelassen hat.

Interessant ist in diesem Zusammenhang übrigens, daß auch der französische Mai 1968, in vieler Hinsicht die radikalste Manifestation der europäischen Studentenbewegung, ebenfalls ein Vorspiel im Kino hatte: Im Februar 1968 wollte der französische Kultusminister André Malraux Henri Langlois, den Gründer und Leiter der Pariser Cinéma-

thèque Française, entlassen. Henri Langlois hatte in Paris die wichtigste Filmsammlung in West-Europa zusammengetragen und ein Filmprogramm gemacht, aus dem alle Regisseure der „Nouvelle Vague“ ihre Kino-Bildung bezogen hatten.

Pariser Cinéasten und Filmregisseure — unter ihnen Truffaut, Godard, Rivette, Resnais, Bresson, Chabrol, Barthes — organisierten spontane Kundgebungen vor dem Kultusministerium, um gegen die Entlassung zu protestieren und besetzten die Cinémathèque im Palais Chaillot. Während Straßendemonstrationen die Öffentlichkeit beunruhigten und stündlich neue Protesttelegramme aus Hollywood eintrafen, in denen berühmte Regisseure der Cinémathèque die Erlaubnis entzogen, ihre Filme zu zeigen, soll de Gaulle bei einer Beratung erregt ausgerufen haben: „Aber wer ist denn nur dieser Henri Langlois?“¹²⁰ Der Widerstand war erfolgreich; Langlois blieb im Amt. François Truffaut hat diese ungeplant losgebrochene Protestwelle später „eine Generalprobe für den Mai '68“ genannt¹²¹.

Im Mai entwickelten sich die Ereignisse in Berlin und Paris fast parallel: Am 15. Mai wurde in Paris die Filmschule École Nationale de Photographie et de Cinématographie von Studierenden besetzt, die die Schule allen, die über die Strukturen des französischen Filmgeschäfts diskutieren wollten, zur Verfügung stellten. Zusammen mit den Mitgliedern der französischen Filmtechniker-Gewerkschaft, Redakteuren und Mitarbeitern der *Cahier du Cinema* gründeten sie am 17. Mai die *États Généraux du Cinéma Français*, die „Generalstände des Films“. Am Abend desselben Tages versammelten sich mehrere tausend Personen in der Filmschule und verabschiedeten nach hitziger Debatte zwei Aufrufe. Der erste forderte die französischen Filmschaffenden auf, in den Generalstreik zu treten, der zweite verlangte den Abbruch der „bürgerlichen“ Filmfestspiele in Cannes, die trotz landesweiter Streiks fortgesetzt wurden.

Die Filmfestspiele waren bereits am 13. Mai, dem Tag des Generalstreiks, für einen halben Tag unterbrochen worden. Als François Truffaut am Morgen des 18. Mai bei einer Pressekonferenz in Cannes die Forderungen der Pariser Generalstände des Films bekannt gab, führte das zum endgültigen Abbruch des Festivals. Monica Vitti und Louis Malle traten aus der Jury aus, einige Regisseure zogen ihre Filme zurück, und gegen Mittag besetzten Demonstranten den Großen Saal des Festspielgebäudes, wo Truffaut und Godard weitere Filmvorführungen verhinderten, indem sie den Kinovorhang zuhielten. Als auch am nächsten Morgen der Festivalbetrieb nicht wieder aufgenommen werden konnte, gab der Festspieldirektor den formellen Abbruch des Festivals bekannt. (In den folgenden Monaten gab es auch bei den Filmfestivals in Pesaro und Venedig ähnliche Protestaktionen: in Venedig, wo unter anderem Pasolini Auseinandersetzungen mit der Festivalleitung provozierte, griff sogar die Armee ein.)

Die Vorgänge in Paris und Cannes waren von den Filmstudenten in Berlin natürlich mit größter Aufmerksamkeit verfolgt worden. Und als die Leitung der DFFB nach der

Besetzung einen harten Kurs fuhr, waren die Studenten schnell entschlossen, auch die Berliner Filmfestspiele, die damals noch im Juni stattfanden, nach ihren Vorstellungen umzufunktionieren. In Deutschland hatte es im Frühjahr schon bei den Oberhausener Kurzfilmtagen heftige Auseinandersetzungen um den Film *Besonders Wertvoll* von Hellmuth Costard gegeben. Aus Angst vor dem Staatsanwalt wurde der Film, der unter anderem einen ejakulierenden Penis zeigt, aus dem Programm genommen. Die meisten anderen Regisseure zogen daraufhin ihre Filme zurück, Peter Handke trat aus der Festivaljury aus, und der umstrittene Film wurde schließlich in der Universität in Bochum gezeigt.

An der DFFB hatte Erwin Leiser nach der polizeilichen Räumung der „Dziga-Wertow-Akademie“ einen Produktionsstop verhängt, den Besetzern Hausverbot erteilt und ihnen mit Relegation gedroht. Die DFFB-Studenten benutzten daraufhin die Berlinale als Forum für ihren Protest. Ihren Dozenten Johannes Schaaf, der für seinen Film *Tätowierung* den Bundesfilmpreis verliehen bekommen hatte, warfen sie mit Eiern¹²².

Schaaf, Christian Rischert, Peter Lilienthal und Johannes von Mengershausen erklärten daraufhin ihren Rücktritt als DFFB-Dozenten, weil sie genug davon hatten, zwischen den Fronten einer „reaktionär-administrativen“ Leitung einerseits und einer „romantisch-revolutionären“ Studentenschaft andererseits zerrieben zu werden¹²³.

Die weitere Eskalation schildert Ulrich Gregor in einem Artikel in der Filmkritik:

„Nächster Schritt der Studenten: die Forderung nach einer öffentlichen Vorführung ihrer Filme, die bisher nur im geschlossenen Kreis hatten gezeigt werden dürfen. Die Direktion der Filmakademie kam dem Verlangen nach und setzte eine öffentliche Vorführung an, an deren Zusammenstellung aber die Studenten nicht mitwirken konnten. Nunmehr entschlossen sich die Studenten, diese Vorführung zu boykottieren, denn sie täusche „eine nichtvorhandene Übereinstimmung zwischen Direktion und Studentenschaft“ vor. Man erzwang im Kino eine Diskussion, in deren Verlauf zum Teil böswillige, überspitzte und absurde Anschuldigungen vorgebracht wurden. Kaum begonnen, wurde die Vorführung der Filme gestört und schließlich gewaltsam unterbrochen. Immerhin gelang es, aus dem Sumpf der Beleidigungen und Verdächtigungen, in welchem sich auch die „permanente Diskussion“ im Cine-Center größtenteils bewegt hatte, wieder herauszukommen und zusammen mit den Studenten doch noch eine Vorführung von Akademiefilmen zu organisieren, die diesmal nicht gestört wurde.“¹²⁴

Bei der Abschlußgala der Berlinale sagte der Berliner Wissenschaftssenator Stein, die Studenten der DFFB hätten die Hoffnung, sie würden zur Belebung der Filmfestspiele beitragen, „nicht aufs schönste, aber voll erfüllt“.¹²⁵ Auch über diese Auseinandersetzungen wurde in der überregionalen Presse berichtet¹²⁶.

Die Situation an der DFFB wurde inzwischen auch im Bundesinnenministerium mit Mißfallen beobachtet. In den Semesterferien fuhren darum Rathsack und Wissenschaftssenator Stein nach Bonn, um die Lage an der DFFB mit Innenminister Benda zu besprechen. In einem Protokoll dieses Treffens schrieb Rathsack: „Bundesminister Benda gab die Auffassung wieder, nach der es unmöglich sei, mit diesen Studenten weiterzuarbeiten und daß wahrscheinlich das investierte Geld umsonst ausgegeben sei.“¹²⁷ Rathsack wandte ein, daß „einige der schwierigsten Studenten keinen Anlaß zu einer Kündigung gegeben hätten, daß... die Akademie... mit Sicherheit einige ihrer begabtesten Studenten verlieren würde.“¹²⁸

Das Treffen zwischen Benda, Stein und Rathsack sollte geheim bleiben. Daß diese Protokollnotizen überhaupt bekannt geworden sind, ist dem letzten Eklat an der DFFB zu verdanken, der mit dem Hinauswurf von Farocki und seinen Kommilitonen endete. Im Wintersemester gab es Auseinandersetzungen zwischen dem Studenten Gerd Conradt und einem Produktionsleiter, weil Conradt sich weigerte, abgedrehte 8-Millimeter-Filme im DFFB-Archiv abzuliefern. Nach einigen Auseinandersetzungen mit der technischen Abteilung der Akademie verfaßte Conradt ein Flugblatt, auf dem er die Zustände an der Akademie als undemokratisch angriff und „die Neonazis im Senat“ und den „Psychopathen Ingensand“, ein Mitglied des DFFB-Kuratoriums, angriff. Als daraufhin Studentenvertreter am 24. November mit Direktor Rathsack diskutieren wollten, verweigerte er ihnen das Gespräch. Daraufhin besetzten die Studenten sein Büro. Angeblich auf der Suche nach Zigarren (!) stießen sie nicht nur auf das oben zitierte Protokoll, sondern offenbar auch auf eine Filmdose, die den verschwundenen Film *Ein Western für den SDS* enthielt. Die Akademieleitung behauptete später, die Studenten hätten die Filmdose selbst in Rathsacks Büro deponiert. Wie es wirklich war, läßt sich nach fast dreißig Jahren nicht mehr rekonstruieren, doch Farocki soll damals gesagt haben: „Das Stehlen und Verstecken des Films hätte ein Maß an Planung und Voraussicht erfordert, zu dem die Linke nie fähig wäre.“¹²⁹

Zwei Tage später wurde allen 17 Besetzern (Hans Beringer, Hartmut Bitomsky, Gerd Conradt, Enzo Edschmid, Harun Farocki, Bernd Fiedler, Michael Geissler, Thomas Hartwig, Ulrich Knautd, Holger Meins, Michael Rüdiger Minow, Jean-Francois LeMoign, Philip Sauber, Peter Scharf, Kaspar Streiff, Max Willutzki, Christian Ziewer) ein Kündigungsschreiben zugestellt. Die übriggebliebenen knapp 50 Studenten traten daraufhin am 2. Dezember in Streik. Am selben Tag erließ die Direktion eine hastig geschriebene Studienordnung, in der es unter anderem heißt: „Der Ausbildungsvertrag kann bei Vorliegen eines wichtigen Grundes ohne Einhaltung einer Kündigungsfrist gekündigt werden... Studierende und Hospitierende sind verpflichtet, den Anweisungen der Direktoren und Dozenten im Rahmen der Ausbildung Folge zu leisten.“¹³⁰ Auf dieser Grundlage sollten die übriggebliebenen Studenten einen neuen Ausbildungsvertrag abschließen. Die Studenten weigerten sich. Auch einige der Relegierten drohten mit Prozessen. Nach langen Verhandlungen

kamen Studenten und Direktion schließlich zu folgender Einigung: Die relegierten Studenten wurden nicht wieder aufgenommen, allerdings wurde ihnen nachträglich ein Abschlußdiplom verliehen und ein Teil ihres Stipendiums ausgezahlt.

Mit dieser Einigung waren die fortwährenden Auseinandersetzungen an der DFFB beendet: Studenten, die in den folgenden Jahren an der Berliner Filmakademie studierten, berichteten zwar von lähmenden Flügelskämpfen zwischen verschiedenen linken Splittergruppen¹³¹, doch direkte Konfrontationen mit der Akademieleitung scheint es nicht mehr gegeben zu haben — wohl auch, weil nach dem Ausscheiden Erwin Leisers als Direktor wenige Wochen später der konziliantere Heinz Rathsack übrig geblieben war. Auch gemeinsame Projekte, die die relegierten Filmstudenten offenbar zunächst geplant hatten¹³², wurden nicht realisiert.

Das letzte Kollektivwerk der politisch aktiven DFFB-Studenten war daher ein Agitationsfilm, der kurz vor ihrer Relegation entstand: Bei der „Schlacht am Tegeler Weg“ am 4. November 1968, einer der gewalttätigsten Straßenschlachten der APO, waren noch einmal DFFB-Studenten als Filmagitatoren zur Stelle und trugen zum Umschlag von Protest in Gewalt bei: Der titellose Film, an dem unter anderem Holger Meins, Gerd Conradt und Thomas Giefer mitgearbeitet hatten, wurde am Abend vor dem Ehrengerichtsverfahren gegen Horst Mahler in der Berliner Technischen Universität gezeigt. Der Film forderte die Studenten dazu auf, Mehl, Eier, Gips, Tomaten und Farbe zum Gericht mitzubringen. Bei derselben Veranstaltung erklärte das SDS-Mitglied Christian Semler, daß „individueller Terrorismus“ ein legitimer Bestandteil einer neuen Strategie der Außerparlamentarischen Opposition werden müsse. Die Demonstration am nächsten Tag, an der auch Farocki teilnahm, war der größte „Erfolg“ der APO: Zum ersten Mal schlugen die Studenten — unterstützt von „Rockern“ aus dem Märkischen Viertel — zurück, als die Polizei versuchte, die Demonstration zu beenden. 130 Polizisten trugen zum Teil schwere Verletzungen davon.

Diese Straßenschlacht war das Ende der antiautoritären Bewegung: Die APO zerfiel in kleine, sektiererische Gruppen und Parteien; einige der Anhänger der Studentenbewegung gingen in den Untergrund und wandten sich der politischen Gewalt zu. Auch unter den DFFB-Studenten scheint über die Möglichkeit, militanten Widerstand zu leisten, zu dieser Zeit nachgedacht worden zu sein. Nicht nur, daß die DFFB-Studenten Holger Meins und Philip Sauber sich später der RAF beziehungsweise der Bewegung 2. Juni anschlossen; auch Harun Farocki kündigte in einem Interview mit der Abendschau des SFB, das nach der Relegation geführt wurde, eine „Vollversammlung aller Berliner Hochschulen“ an, „in der über massenhafte, militante Aktionen beraten wird“. Anfang 1969 forderte er bei einem Teach-In zu „Aktion und Demonstration“, daß die Studentenbewegung neue Formen von militanten Demonstrationsstrategien und „Einzelaktionen“ bei politischen Kundgebungen entwickeln solle. Kurz danach beendete er seinen Film *NICHT lösbares Feuer*, in dem er auf metaphorische Weise mit der direkten, militanten Aktion abschloß.

Mit der Relegation war für Farocki und seine Kommilitonen die institutionelle Ausbildung zum Filmemacher beendet. In der März-Ausgabe der Zeitschrift *Film* erschienen lange, programmatische Aufsätze von vier der Relegierten⁹⁸.

Von den Plänen, einen APO-Filmfond und ein „Filmsyndikat“ zu gründen⁹⁴, von denen in diesen Texten die Rede ist, scheint nur das linke „Rote Studenten- und Arbeiterkino“ (ROSTA) geblieben zu sein, das einige relegierte Studenten (u.a. Thomas Giefer) mit dem ausbezahlten Stipendiengeld gründeten⁹⁵. Andere begannen einen langen Marsch durch die Institutionen, als sie die Arbeit an Zielgruppen- und Lehrfilmen für „gesellschaftliche Randgruppen“ fortsetzten. Von diesen Filmen soll im nächsten Kapitel die Rede sein.

Die „permanente Revolution“ an der DFFB hätte fast dazu geführt, daß die Filmakademie wieder geschlossen worden wäre. Die Auseinandersetzungen an der DFFB wurden in den folgenden Jahren zur Legende 136, bevor sie schließlich in Vergessenheit gerieten. Viele der damaligen Protagonisten wollten von dieser Phase ihres Lebens bald nichts mehr wissen — vielleicht auch, weil es ihnen während der „Bleiernen Zeit“ Ende der siebziger Jahre nicht mehr opportun erschien, daran zu erinnern, daß sie einst mit Holger Meins studiert hatten.

1976 schrieb Günther Straschek: „Die Semester an der DFFB erinnern mich an *Die Lümmel von der ersten Bank* mit mir als *Pepe der Paukerschreck*. Jedenfalls war der ganze Zinnober weniger ‚Bewußtwerdung‘ denn später Höhepunkt einer zuendegehenden Jugendunbeschwertheit, letztes Sichhaustobenkönnen. Ein Stück Kino, das mit Film nichts zu tun hatte.“⁹⁷

Interessanterweise sollte es bis 1977, dem Jahr des „deutschen Herbstes“, dauern, bis einige der politisch aktiven Studenten der DFFB ihre ersten abendfüllenden Filme drehen konnten. 1977 machte Rüdiger Minow den Spielfilm *Die Anstalt*, Helke Sander *REDUPERS — Die allseitig reduzierte Persönlichkeit* und Harun Farocki *Zwischen Zwei Kriegen*.

Fast kommt es einem so vor, als hätte ein ganzes Jahrzehnt vergehen müssen, bis ihnen ihr politisches Aufbegehren als Filmstudenten vom Kino-Establishment der Bundesrepublik vergeben wurde. Oder bis sicher war, daß sie nicht Revolutionäre geworden, sondern Filmemacher geblieben waren.

„Die Kunst der Massen ist eine Erfindung der Kapitalisten“: Die Zielgruppen-Filme

Schon vor ihrer Relegation dachten die politisch engagierten Studenten der DFFB über politische Filme nach, die nicht mehr von einem einzelnen Regisseur konzipiert und gedreht wurden, sondern zusammen mit der anvisierten Zielgruppe entstanden. Ich will auf die Filme, die in Berlin aus dieser Idee entstanden sind, etwas ausführlicher eingehen, um auf den Unterschied zwischen Farockis frühen Filmen und diesen Zielgruppen-Filmen

hinzuweisen. Auch Farocki hat im Zusammenhang mit der „Technologiekampagne“ der APO an der TU Berlin den Zielgruppen-Film *Wanderkino für Ingenieure* gedreht. Sein nächster Film *NICHT löschesbares Feuer* ist aber schon ein reiner Autorenfilm, in dem die politische Gruppe, mit der zusammen Farocki diesen Film konzipiert haben will, nicht mal im Abspann auftaucht.

Die Studenten der DFFB waren nicht die einzigen, die 1968 über die Möglichkeit nachdachten, statt Filme über politische Themen Filme mit politischen Aktivisten zu machen. In den USA und Kanada arbeiteten seit Ende der sechziger Jahre Gruppen wie das Downtown Community TV Center, Global Village oder Optic Nerve (New York) oder die vom kanadischen Staat subventionierte Videoinitiative „Challenge for Change/ Société nouvelle“ (Montreal) zusammen mit ihrer politischen Zielgruppe an Videofilmen. Auch in Frankreich gab es in Zusammenhang mit den Generalständen des Films ähnliche Experimente: Als Fortsetzung der kurzen, agitatorischen Cinétracts begaben sich 1968 verschiedene Filmemacher in die französischen Fabriken, um die Kluft zwischen rebellierenden Studenten und Arbeitern zu überwinden.

„Die Kunst der Massen ist eine Erfindung der Kapitalisten“, hat Godard in einem Interview aus dieser Zeit gesagt und damit ex negativo die Methode der Zielgruppen-Filme beschrieben.⁹⁸ Statt Agitationsfilmen wie die französischen Cinétracts, die sich an „die Massen“ im allgemeinen richteten, sollten diese Zielgruppen-Filme in Auseinandersetzung mit den Lebens- und Arbeitsbedingungen ihrer Zuschauer entstehen. An der DFFB war die Entwicklung einen ähnlichen Weg gegangen, wie Farocki es in einem Interview, das der WDR nach der Erstausstrahlung von *NICHT löschesbares Feuer* zeigte, beschrieben hat:

„In der ersten Phase (des politischen Filmemachens an der DFFB - Anm.) versuchten Filmemacher, Filme über ein politisches Thema zu machen, mit den ganzen Standards und Klischees wie zurückhaltende Objektivität, Wahrhaftigkeit, nicht Stellung nehmen. In der zweiten Phase versuchten sie, Filme für die sich entfaltende politische Linke zu machen... Und eigentlich erst in der dritten Phase begann die Arbeit von Filmen mit politischen Leuten. Die alte Trennung von Autor und Gegenstand des Filmes wurde dort zum ersten Mal aufgehoben. Ganze Projektgruppen machten Filme innerhalb eines politischen Konzeptes.“⁹⁹

Der erste DFFB-Student, der begann, mit politischen Gruppen an Filmideen zu arbeiten, war Günter Peter Straschek. Straschek war schon im Frühjahr 1968 — also vor der großen Relegation im November desselben Jahres — aus der Filmakademie entlassen worden. Schon sein Kurzfilm *Ein Western für den SDS* war in Zusammenarbeit mit dem Berliner SDS (unter anderem Christian Semler) entstanden. Nach seinem Hinauswurf aus der DFFB ging Straschek nach Frankfurt/Main und setzte sich dort mit dem Aktions-

zentrum unabhängiger und sozialistischer Schüler (AUSS) in Verbindung. AUSS war als organisatorischer Kern der Schülerbewegung der sechziger Jahre im Sommer 1967 gegründet worden war. Das AUSS vermittelte Kontakte zu Gymnasien, wo Straschek zusammen mit seinem ehemaligen Kommilitonen Holger Meins begann, mit Oberstufenschülern an Filmen zu arbeiten. Weil Meins zu dieser Zeit noch Student an der DFFB war, war es seine Aufgabe, die nötige technische Ausrüstung aus der Filmakademie zu besorgen. Programmatisch hieß es über diese Filmarbeit in der „Flugschrift II“ der „Projektgruppe Schülerfilm Frankfurt/Main“:

„Die sozialistische Filmarbeit ist zu verstehen als Teil der praktischen Durchsetzung der im allgemeinen von der APO, im besonderen vom SDS formulierten Gesellschaftsveränderung. Ihre Aufgabe in der die BRD bestimmenden Klassenherrschaft besteht gegenwärtig darin, die sozialen Widersprüche aufzudecken, bewußt zu machen und zu verschärfen - mehr wird anfänglich nicht zu leisten sein.“¹⁴⁰

In einem ein halbes Jahr später veröffentlichten Artikel zählt Straschek einige Vorstellungen auf, die im Zusammenhang mit den Zielgruppen-Filmen entwickelt worden waren:

„Projektgruppe anstelle Autor/Regisseur und anstatt anonymer Konsumentenschicht eine Zielgruppe (wobei die Filmprojektgruppe sich aus den politisch Fortschrittlichen der Zielgruppe zusammensetzen soll); tendenzielle Aufhebung der Trennung in Produzent und Konsument, zunächst durch Kontrolle des Arbeitskollektivs durch Zielgruppe; Untrennbarkeit von politischer und filmischer Arbeit; Entmystifizierung der Filmherstellung (jeder könnte Filme machen); Aufhebung von Unantastbarkeit und Vollendung der Kopie (das heißt, Filme sollen korrigiert, be- und zerschnitten und erweitert werden können); Herausnahme des Films aus dem Kino (statt dessen Vorführung vorzugsweise an sozialen Orten der Zielgruppe); innerhalb neuer ökonomischer Modelle Distributionsprobleme nicht denen der Produktion unterordnen.“¹⁴¹

Im selben Artikel zählt Straschek eine Reihe von anderen Zielgruppen-Filmprojekten auf, an denen ehemalige DFFB-Studenten arbeiteten: „Kindergarten (Conradt/Sander/Sauber)... Lehrlinge (Mitscherlich), Rocker (Streiff), Technologie-Kampagne (Farocki), Nachuniversitäre Berufsorganisation...“¹⁴² Bis auf Farockis *NICHT lösbares Feuer* sowie *Kindergärtnerin — was nun?* (1969) und *Kinder sind keine Rinder* (1969) von Helke Sander scheint jedoch keiner dieser Filme fertiggestellt worden zu sein. Auch die Aktivitäten des Frankfurter Schülerfilmprojekts führten nie zu einem abgeschlossenen Film. In Renate Samis Film *Es stirbt allerdings ein jeder* (1974) erzählt Straschek:

„...das Entscheidende... damals war, daß die Probleme, die zunächst doch sehr abstrakt gefaßt wurden, daß da die Schüler gezwungen waren, die viel konkreter zu sehen. Übers Filmemachen. Also berühmte Fragen eben: daß jemand in ein Flugblatt schreiben konnte 'die Repression der Eltern', das ging ganz glatt, ...und jeder wußte, was Repression ist. Wenn man sie nun gezwungen hat, einen Film zu machen, dann mußte diese Repression gezeigt werden, und da sind die bald draufgekommen, daß das etwas komplizierter war, weil die Repression nicht so einfach zu zeigen war, daß der böse Papa da Ohrfeigen austeilte, oder irgendsowas, sondern im Gegenteil die Repression viel diffiziler war, und das war das Schwierige. Um es vorwegzunehmen, die Filme sind nicht fertiggestellt worden. Sie sind gedreht worden, von verschiedenen Gruppen, über verschiedene Themen, sie sind zum Teil geschnitten worden, aber nicht fertiggestellt worden, und sind nie zum Einsatz gekommen. Insofern war es also kein Erfolg. Der Erfolg lag eher in der Bewußtwerdung der Schüler, nicht aber im ersten praktischen Probieren des Einsatzes von solchen Filmen.“¹⁴³

Die ersten vollendeten Schülerfilme in Deutschland kamen ebenfalls von Studenten der DFFB. Einige Studenten des ersten Jahrgangs hatten sich nach der Relegation im Frühjahr 1969 in der „Gruppe Schülerfilm“ mit dem ausdrücklichen Ziel organisiert, „Projekte der Relegierten in der Akademie weiterzuführen“.¹⁴⁴ Mit Mitteln des Berliner Senators für Familien, Jugend und Sport wurde 1969 der *Schülerfilm 1* gedreht, der zum Abschluß der Jugendveranstaltung der Berlinale gezeigt werden sollte. Der Film, den Schüler zusammen mit den DFFB-Studenten Schwaab und Peters drehten, wurde allerdings bei der Berlinale nicht gezeigt. Der Landesjugendpfleger Falck schrieb den Filmemachern nach der Uraufführung des *Schülerfilms 1* in der Filmbühne Wien:

„Der Film... ist sowohl in technischer Hinsicht dilettantisch, als auch in der Gestaltung und politischen Aussage tendenziös. Nach der übereinstimmenden Beurteilung mehrerer Mitarbeiter mit sehr unterschiedlichen persönlichen politischen Ansichten muß ich Form und Inhalt der Aussage als abzulehnende Agitation mit faschistischer Grundtendenz bezeichnen. Die mit roten Fahnen und geballten Fäusten agierenden Schüler bringen durch das Errichten eines Scheiterhaufens aus zerstörten Schulmöbeln und Schulbüchern — als Krone: den in eine Kiste eingesperrten Lehrer — und dem Entzünden dieses Scheiterhaufens zum Ausdruck: 'Diese Schule ist nicht zu verändern oder zu demokratisieren. Sie stellt ein gravierendes Beispiel dieser dekadenten, kapitalistischen Gesellschaft dar, die zu vernichten ist!'“¹⁴⁵

Der zweite Schülerfilm *Maulwürfe der Revolution*, den Schwaab 1970 mit einigen Mitgliedern des Schülerfilmkollektivs 1 (SFK 1) drehte, sollte sich mit den Verständigungsschwierigkeiten zwischen APO-Studenten und Arbeitern beschäftigen. Das Resultat die-

ser Zusammenarbeit stellte auch die Filmemacher nicht zufrieden. Nach Fertigstellung des konfusen Films formulierten sie in einem Artikel in der *Filmkritik* folgende Bilanz: „Die *Maulwürfe der Revolution* sind zuletzt ein Film geworden über Fehler des SFK 1 und das Versagen der Zielgruppenvorstellungen der DFFB-Studenten... die mangelnde Organisation der Schülerbewegung und das Fehlen einer Analyse des Klassenbildungssystems aus seinen ökonomischen Bedingungen lassen es gegenwärtig noch nicht zu, Propagandaarbeit für den Schulkampf herzustellen.“⁴⁶

Eine andere Gruppe von DFFB-Studenten, die zur selben Zeit am Karl-Kaiser-Gymnasium in Itzehoe (Schleswig-Holstein) drehten, lösten mit ihrem *Schülerfilm 3* einen Skandal aus.⁴⁷ Obwohl die Schulleitung die Dreharbeiten genehmigt hatte, und die Lehrer mit den Filmaufnahmen einverstanden waren, legten einige der Lehrer nach zwei Tagen Einspruch ein. Die Dreharbeiten mußten abgebrochen werden; als Lehrer den dennoch fertiggestellten Film zu sehen bekamen, verklagten sie die Filmemacher Rainer Boldt und Horst Schwaab wegen Verletzung des Rechts am eigenen Bild. Das Kultusministerium von Schleswig-Holstein ließ von einem Anwalt Drohbriefe gegen die Aufführung des Films verschicken. 250 Schüler schwänzten den Unterricht, um sich den Film in Kiel anzusehen. In einem Artikel über den Film konstatieren die Filmemacher, daß die Kontroversen und Diskussionen, die ihr Film ausgelöst hat, das positivste Ergebnis ihres Zielgruppen-Films gewesen sei: „Sie (die Schüler - Anm.) haben eine Öffentlichkeit für ihre Forderungen interessieren können und so die Basis für künftige Aktionen erweitert. Der Film selbst ist nur noch historisch, als Vehikel, das er einmal darstellte, zu betrachten.“⁴⁸ Der vierte DFFB-Schülerfilm von Helmut Wietz, der den Titel *Ich oder Wir* trug, scheint nicht mehr in Zusammenarbeit mit den Schülern, um die es in dem Film geht, entstanden zu sein.

Diese Filme sind frühe Vorläufer der Film- und Videoarbeit, die in den siebziger und achtziger Jahren von Medieninitiativen in Deutschland, der Schweiz und Österreich weitergeführt wurden. Im Gegensatz zu den Zielgruppen-Filmen mit ihrem recht pädagogischen Ansatz ging es Video-Initiativen wie der Medienwerkstatt Freiburg, dem Videoladen Zürich oder dem Düsseldorfer Videomagazin Clipper eher darum, Dokumente von politischen Auseinandersetzungen zu schaffen und Medienkompetenz zu vermitteln.

Ich bin so ausführlich auf die Zielgruppen-Filme eingegangen, um auf den Unterschied zwischen den Schülerfilmen und Farockis Versuchen mit diesem Filmgenre hinzuweisen. Während die DFFB-Studenten ihre Filme tatsächlich in Zusammenarbeit mit den Schülern zu entwickeln versuchten, sind Farockis Produktionen trotz des in dem WDR-Interview formulierten Anspruchs, mit politischen Aktivisten zu arbeiten, ganz klar die Werke eines einzelnen Autors mit sehr dezidierten künstlerischen Vorstellungen. Statt als gleichberechtigter Mitgestalter eines Films tritt Farocki in *NICHT löschesbares Feuer* als Schöpfer des Films auf; und während bei *Wanderkino für Ingenieurstudenten* von 1968 noch die „Rote Zelle Technik TU Berlin“ als Mitgestalter angegeben wurde, steht Farocki bei dem Anfang 1969 entstandenen Film *NICHT löschesbares Feuer* alleine als Regisseur im Abspann.

Rezeptionsästhetik statt Repräsentationsästhetik: *Wanderkino für Ingenieure*

Der Film *Wanderkino für Ingenieure* war Teil der sogenannten „Technologiekampagne“ der APO, deren Ziel es war, die Studenten an den Technischen Universitäten und Ingenieurschulen zu politisieren. Ende 1967 hatte es an einigen Ingenieurschulen einen kurzen Streik gegeben. Zur selben Zeit organisierte der SDS an der FU Berlin, aber auch an anderen Hochschulen in der Bundesrepublik, nach dem Vorbild der Studenten in Paris und Berkeley Alternativveranstaltungen zum normalen Universitätsbetrieb. In den sogenannten „Kritischen Universitäten“ sollten Themen behandelt werden, die im traditionellen Lehrbetrieb keinen Platz hatten. Im Wintersemester 1967/68 soll es allein an der FU Berlin 33 Arbeitskreise gegeben haben. Einige verraten schon durch ihre Titel wissenschafts- und technologiekritische Ansätze: „Technische Intelligenz und Gesellschaft“, „Funktion der Intelligenz und der Wissenschaft im Vietnam-Krieg und in der imperialistischen ‘Entwicklungspolitik’“ oder „Die Ideologie der Wertfreiheit in den Naturwissenschaften“.⁴⁹

Das Programm der „Kritischen Universität“ korrespondierte mit den Zielsetzungen, die Farocki zur selben Zeit in einer Arbeitsgruppe an der TU Berlin verfolgte. In dem WDR-Interview von 1969 beschreibt Farocki die damalige Situation so:

„Die ganze Technologiediskussion und -agitation... war, als der Film (gemeint ist *NICHT löschesbares Feuer* - Anm.) konzipiert wurde, in einem ziemlich schlechten Stand... Es hatte den ersten Ingenieursstreik gegeben, der eigentlich ein reiner white collar Streik war... Die Studenten der Ingenieurschulen fühlten sich unterprivilegiert gegenüber denen der Technischen Hochschulen. Wir versuchten dann in Ansätzen, diese Widersprüche, die da aufkamen, und die ganze Mobilisierung, zu nutzen, um zu politisieren. Das haben wir... getan durch Argumentationen über die Technologie, und innerhalb dieser Stufe stellt der Film einen Beitrag dar...“⁵⁰

Mit dem Film reiste Farocki auch in Westdeutschland zu verschiedenen Technischen Hochschulen, eine Strategie, die ein wenig an die „Agit-Züge“ der russischen Revolution erinnert: In Zügen (und zum Teil sogar in Dampfern) wurden in der russischen Provinz in eigens eingerichteten Abteilen und Kabinen Filme vorgeführt, um die Landbevölkerung über die Fortschritte der Revolution zu



Eine radikale Tat als symbolischer Akt: Selbstverbrennung in „NICHT löschesbares Feuer“

unterrichten. Dziga Wertow, nach dem die DFFB-Studenten bei ihrem Streik die Akademie benennen wollten, hatte an diesen *Kinoprawda*-Filmen mitgearbeitet.

Der Film *Wanderkino für Ingenieure*, der nach diesem Vorbild entstand, ist nicht erhalten. Der verlorengegangene Film begann — laut der Beschreibungen in einem Aufsatz von Farocki — mit einer agitatorischen Szene, in der ein Darsteller sagte: *Ich bin Student an einer Ingenieurschule. Meine Arbeit ist dreifach. Erstens mache ich mein Studium. Zweitens arbeite ich im Studentenrat über Studienorganisation. Drittens arbeite ich über den Zusammenhang von Studienorganisation und Arbeitsorganisation...*“ Die folgenden dreißig Minuten zeigten Dokumentaraufnahmen von vier Ingenieuren, die über ihre Arbeitssituation sprechen, alle in jeweils einer langen Fahrt von einer Totalen zu einer halbnahen Einstellung aufgenommen. Der Film endete wieder mit einer inszenierten Sequenz: Dreimal tritt derselbe Darsteller in einem Waschraum vor die Kamera und spricht drei verschiedene Texte, mit denen er gleichzeitig jedesmal eine andere Rolle verkörpert:

„Ich bin Arbeiter und arbeite in einer Staubsaugerfabrik. Meine Frau könnte einen Staubsauger gut gebrauchen. Darum nehme ich jeden Tag ein Einzelteil mit. Zuhause will ich den Staubsauger zusammensetzen. Aber wie ich es auch mache, es wird immer ein Maschinengewehr daraus.

Ich bin Student an einer Ingenieurschule. Im Augenblick arbeite ich in einer Staubsaugerfabrik. Ich glaube aber, das ist nicht wahr, und die Fabrik stellt Maschinengewehre für Portugal her. Diesen Beweis könnten wir gut brauchen. Deshalb nehme ich jeden Tag ein Einzelteil mit. Zuhause will ich die Maschinenpistole zusammensetzen. Aber wie ich es auch mache, es wird immer ein Staubsauger daraus.

Ich bin Ingenieur in einem Elektrokonzern. Die Arbeiter glauben, wir stellen Staubsauger her. Die Studenten glauben, wir stellen Maschinenpistolen her. Diese Maschinenpistole kann ein nützlicher Haushaltsgegenstand werden. Dieser Staubsauger kann eine nützliche Waffe werden. Was wir herstellen, das liegt an den Arbeitern, Studenten und Ingenieuren.“

Diese agitatorische Sequenz variiert einen Witz über Krupp, in welchem dem Unternehmen eine geheime Waffenproduktion unterstellt wurde. Dieser Witz stammt aus der Zeit der Weimarer Republik, als das Deutsche Reich nur ein Hunderttausend-Mann-Heer aufstellen durfte und auch die Waffenproduktion eingeschränkt war, und wurde auch noch nach dem Zweiten Weltkrieg in leicht veränderter Form über Volkswagen erzählt. Gleichzeitig reflektiert der Witz aber auch die entfremdete, für den Arbeiter undurchschaubar gewordene Arbeit bei der industriellen Massenproduktion. Farocki verfremdet den Witz mit aufklärerischer Absicht, um darauf hinzuweisen, wie diese — für den Einzelnen unverständliche und unkontrollierbare Produktion — für Ziele eingesetzt



Farocki 1968

werden kann, die den Interessen der Arbeiter widersprechen. Er spricht das Publikum direkt an: die Schauspieler sahen bei dieser Szene direkt in die Kamera. Dieselbe Szene taucht auch am Ende von *NICHT lösbares Feuer* wieder auf.

Mit diesem Film reiste Farocki durch zehn Universitätsstädte (unter anderem Berlin, Hannover, Stuttgart, Aachen, Ulm, Göttingen). In einem Artikel für die Zeitschrift *Film* schildert er seine Erfahrungen bei dieser Tournee so:

„Manchmal zeigten wir den Film im Versammlungssaal vor der Veranstaltung. Dann nahmen die Studenten die hierarchisch fließende Information vom Bildschirm, wie sie die vom Dozenten entgegennehmen. Stellten wir die Geräte im Freien auf, vor der Mensa etwa, so hatten die Studenten den Mut zur Selbsttätigkeit, die ihnen beim Studium oft fehlt, sie störten die Veranstaltung oder ließen sich durch die Vorführung nicht stören. Manchmal stellten wir die Geräte so auf, daß es einem Teil der Studenten möglich war, zuzuhören und andere in ihrer sonstigen Campustätigkeit durch uns nicht gestört wurden. Tragbare Geräte zu haben, heißt noch lange nicht, den Rezeptionsraum bestimmen zu können.“⁵²

Die Resonanz dieser „Agitationen“ scheint Farocki nicht befriedigt zu haben. In dem *Film*-Artikel schreibt er: „Bald aber zeigte sich, daß viele Studenten an der Lage berufstätiger Ingenieure desinteressiert sind...“⁵³ Auch der agitatorische Spot am Schluß „tendierte... zur Unverbindlichkeit“, konstatiert Farocki im gleichen Artikel und zieht daraus die Schlußfolgerung: „Besser, den Film täglich ändern, so wie wir unsere Referate und Diskussionsbeiträge täglich ändern. Das Aufnahmeverfahren mit Ampex-Band setzt uns dazu technisch in die Lage, aber wir waren dazu organisatorisch nicht in der Lage. Hätten wir ihn ändern können, hätten wir einen Film über die Selbsttätigkeit im Lernen gemacht.“⁵⁴ Die Idee, daß das neue Medium Video (Ampex war der Markenname eines frühen Video-Systems) ein anderes Arbeiten mit bewegten Bildern erlaubt als das herkömmliche Filmmaterial und daß diese Möglichkeit das Wesen des Films verändern wird, hält Farocki hier zum ersten Mal fest.⁵⁵

In einer Kolumne, die vier Monate später in *Film* erschien, räsoniert Farocki darüber, wie Ampex/Video benutzt werden könnte, um eine Art audiovisueller Lernmaschine zu bauen, die der politischen Agitation dienen sollte. Diese Maschine, die ein wenig an gegenwärtige Vorstellungen von „interaktivem Fernsehen“ erinnert, entstand aus der Kombination von Farockis ersten Erfahrungen mit Video und seiner Beschäftigung mit dem damaligen Stand der Lerntheorie, besonders dem Konzept der „Gruppenschulung“. (In seinen Kolumnen für die Zeitschrift *Film* beschäftigt sich Farocki wiederholt mit den „bürgerlichen Wissenschaften und Hilfswissenschaften über das Lernen“, aus denen er eine Art „Agitationstheorie“ gewinnen will.)

Ausgangspunkt von Farockis Überlegung war, daß der Film als Medium der Agitation nur passiv rezipiert werden kann, während bei traditionellen politischen *Diskussionen*, wie sie bei den Versammlungen der APO üblich waren, das Publikum in den Verlauf der Reden oder der Agitation eingreifen kann. Um den Film zu einem kommunikativen Medium zu machen, das sein Publikum zur aktiven Teilnahme einlädt, beschreibt Farocki einen technischen Apparat, mit dem der Benutzer interagieren sollte. In dem Artikel „Die Agitation verwissenschaftlichen, die Wissenschaft politisieren“⁵⁶ stellt er sich eine computergestützte Maschine vor, von der sich die „Agitierten“ auf individuellen Monitoren Teile des Agitationsfilms abrufen sollten anstatt den Film passiv und ohne die Möglichkeit der Interaktion auf einer Leinwand zu betrachten:

„Zwei Ampexanlagen, in einem Raum aufgestellt, könnten das Modell schon realisieren. Am Beispiel der Technologie: die TH-Gruppe lernt dann am Beispiel der Ingenieure, die naturwissenschaftliche Grundlagenforschung betreibt... (Die) Modelle (der traditionellen Agitation und Filmrezeption - Anm.) schreiben den Agitierten den Phasenverlauf von Rezeption-Produktion vor. Das erwähnte Modell tut das nicht. In ihm kann jeder einzelne Lernende das Programm stoppen und Kommunikation mit einem Mitlernenden herstellen.“⁵⁷

Dieses Modell wurde — fast unnötig, dies zu erwähnen — nie verwirklicht. Wahrscheinlich wäre es Ende der sechziger Jahre schon technisch gar nicht realisierbar gewesen (Farocki erwähnt in seinem Artikel die technische Ausstattung einiger deutscher Universitäten, die man für solche Zwecke benutzen könne, wenn die „Vergesellschaftung von Forschung und Lehre“ stattgefunden habe). Interessant ist diese Medienphantasie trotzdem: Erstens ist sie Lernmethoden sehr ähnlich, die heute mit Computer-Programmen auf Diskette oder CD-Rom realisiert werden. Zweitens liegt diesem Modell die Vorstellung zugrunde, daß technologisch-industrielle Produktionsmittel als Medium der individuellen Emanzipation dienen können, wenn man sie gegen ihre Nutzungslogik verwendet.

Dieses Konzept erinnert an eine Idee, von der Farocki in seiner DFFB-Zeit gesprochen hatte: der Aufbau eines Vertriebs für Nachrichten und Propaganda, der nach dem Muster des weltweiten Coca-Cola-Vertriebs funktionieren sollte⁵⁸. Die Idee, industrielle Vertriebs- und Kommunikationsstrukturen zu revolutionären Zwecken umzuwidmen, taucht in *Die Teilung aller Tage* wieder auf, als gezeigt wird, daß klassenkämpferische Gewerkschaftler mit denselben Mitteln „Klassenanalysen“ verbreiten wie zuvor die Werksleitung ihre Marktanalysen. Doch vor allem weist die Idee dieses „Agitationsapparats“, bei dem der Zuschauer mit dem Film interagieren kann, schon auf Essayfilme wie *Wie man sieht* und *Bilder der Welt* hin, bei denen der Zuschauer zum Mit-Produzenten von Sinn werden soll.

Der oben zitierte Text war einer von fünf Beiträgen, die Farocki für die Zeitschrift *Film* schrieb, bevor deren damaliger Chefredakteur Werner Kließ (und mit ihm alle links oder sozialistisch orientierten Autoren des Blattes) aus politischen Gründen vom Friedrich Verlag entlassen wurde. Kließ hatte *Film* zum führenden, westdeutschen Organ der Generation von linken Cineasten in den späten sechziger Jahren gemacht. In einer von Farockis Kolumnen heißt es: „Für die politi-

sche Agitation geht es darum, die Theorie zu vermessen¹⁵⁹, also die Erkenntnisse der „bürgerlichen Lerntheorie“ als Propagandamittel im Sinne der deutschen APO-Linken umzuwidmen.

Um diese Erkenntnisse zu vermitteln, mußten sich die Filme und die Art, wie sie gemacht wurden, ändern: Statt ihres künstlerischen Werts zählte nun ihre Fähigkeit, das Denken der Zuschauer zu beeinflussen und zu verändern: „Bei einem Film, der durch seinen politischen Zusammenhang ein politischer Film ist, wird die Diskussion über Ästhetik zu einer über *Wirkungsästhetik*“, schrieb Farocki in einem Artikel über sein *Wanderki. no für Ingenieure*.¹⁶⁰ Ästhetik sollte zur Didaktik werden; an die Stelle einer Repräsentationsästhetik, die den Diskurs über Filme normalerweise prägt, trat hier eine Rezeptionsästhetik, der es vor allem darauf ankommt, welche Bewußtseinsprozesse der Film beim Betrachter auslöst.

Die Vorstellung, daß der Autor (oder ein Autorenkollektiv) als eine Art Berufssagittor quasi unter Laborbedingungen nach wissenschaftlich kontrollierten Methoden sucht, um die politische Bewußtseinsbildung zu optimieren, formuliert Farocki auch in einem Interview mit dem WDR:

„Wir versuchen, eine ganze Menge von theoretischen Ansätzen durchzuspielen, um eine Systematik der Agitation zu finden. Es gibt da nicht nur den Ansatz, die Theorie vom Lernen anzusehen, also alle didaktischen Theorien, sondern auch beispielsweise die bestehende Werbung wird untersucht... In der Praxis sieht es natürlich so aus, daß die... politischen Bedürfnisse nach Produktion von Filmen einen so umfangreichen theoretischen Ansatz eigentlich gar nicht ermöglichen und daß überhaupt die Produktion jeder umfangreichen Theorie luxurisch erscheint gegenüber den banalen und kurzfristigen Bedingungen, die der politische Kampf an den Film stellt.“¹⁶¹

Die Arbeit mit Zielgruppen hatte Farocki nach *NICHT löschesbares Feuer* aufgegeben. In dem Lehrfilm *Die Teilung aller Tage* taucht zwar noch einmal die Zielgruppe des Films auf, doch erscheint sie hier nur noch als eine zu agitierende Gruppe, Farocki hingegen als der Lehrer-Agittor und nicht mehr als gleichberechtigter Mitarbeiter an einem gemeinsamen Film- oder Lernprojekt.

In gewisser Weise hat Farocki die Idee der Zielgruppen-Filme später in seinen Dokumentarfilmen wieder aufgenommen und „korrigiert“: Die „Realkomödien“ wie *Leben BRD*, *Die Schulung* oder *Die Umschulung* zeigen die „technische Intelligenz“ und die „Lohnabhängigen“, die Farocki mit seinen Lehrfilmen agitieren wollte, aus einer distanzierten, ironischen Perspektive. Fast scheint sich Farocki durch diese Beobachtungsfilme vergewissern zu wollen, daß mit diesen Leuten tatsächlich keine Revolution zu machen war.

Selbstinitiation als Künstler: *NICHT löschesbares Feuer*

Harun Farockis erster Film, der von der deutschen Cinéastenszene zur Kenntnis genommen wurde, beginnt mit einer dramatischen, selbstzerstörerischen Geste: In einer langen Einstellung sieht man in einer Nahaufnahme den Autor, der in einem schmucklosen Raum an einem Tisch sitzt. Während er mit unbetonter, sachlicher Stimme aus der Zeugenaussage eines Vietnamesen vorliest, blickt er ein paar Mal auf. Die Aussage beschreibt einen Angriff der amerikanischen Luftwaffe auf sein Dorf und den Einsatz von Napalm, dem „nicht löschesbaren Feuer“, das dem Film den Titel gegeben hat. Am Ende des Berichts sieht er von dem Blatt Papier in seiner Hand auf und sagt mit Blick in die Kamera:

„Wie können wir Ihnen Napalm im Einsatz zeigen, und wie können wir Ihnen Napalm-Verbrennungen zeigen? Wenn wir Ihnen ein Bild von Napalm-Verletzungen zeigen, werden Sie die Augen verschließen. Zuerst werden Sie die Augen vor den Bildern verschließen. Dann werden Sie die Augen vor der Erinnerung daran verschließen. Dann werden Sie die Augen vor den Tatsachen verschließen. Dann werden Sie die Augen vor den Zusammenhängen verschließen... Wir können Ihnen nur eine schwache Vorstellung davon geben, wie Napalm wirkt.“

Dann nimmt Farocki eine brennende Zigarette in die eine Hand, die Kamera fährt langsam auf seine andere Hand zu und zeigt im Close-Up, wie er sich die Zigarette auf dem Handrücken ausdrückt. Eine Off-Stimme erklärt, daß eine Zigarette mit etwa 500 Grad brennt, Napalm aber mit 4000 Grad. Kühner als mit dieser Geste der Selbstverstümmelung haben wohl nur wenige Filmdebüts und wenige Filmemacherkarrieren begonnen.

Der Schritt zu dieser Form des Filmemachens muß für Farocki schmerzhaft gewesen sein — im wahrsten Sinn des Wortes: Die spektakuläre Selbstverbrennung zu Beginn des Films ist nicht nur ein Versuch, den bewußt künstlich-verfremdeten Bildern doch wieder eine authentische Geste entgegenzusetzen. Sie ist vor allem ein Akt der Sublimation, der den



In der „Dziga-Vertow-Akademie“: Farocki und Holger Meins vor dem ersten Videorekorder an der DFFB

aktivistischen Anspruch der Filmakademie-Filme revidiert. Während in den Studentenfilmen die Kunst zur direkten, militanten Aktion drängt, geht *NICHT löschesbares Feuer* den umgekehrten Weg: Eine radikale Tat wird wieder zu einem Element eines Kunstwerks, die konkrete, reale Handlung zu einem symbolischen Akt in einem Film-Kunstwerk.

NICHT löschesbares Feuer ist Farockis „Bildnis des Künstlers als junger Mann“. Die Selbstverstümmelung zu Beginn des Films ist ein symbolisch-metaphorischer Akt, der als Selbstinitiation zum Künstler (und damit als Absage an den direkten, politischen Aktivismus) zu lesen ist. Durch die autodestruktive Geste der Verbrennung signalisiert Farocki seine Abkehr von der direkten politischen Militanz und seine Hinwendung zur künstlerisch-ästhetisch sublimierenden Filmproduktion, die freilich von äußerster formaler Radikalität war.

NICHT löschesbares Feuer war quasi der DFFB-Abschlußfilm, den Farocki nicht mehr an der Filmakademie machen konnte. Er wurde eilig und mit geringen Mitteln zwischen Dezember 1968 und Februar 1969 gedreht und geschnitten, weil Farocki von der Filmredaktion des WDR, die am Jahresende noch ein kleines Budget übrig hatte, 10.000 Mark bekommen hatte. So hatte Farocki die Möglichkeit, einen zeitgemäßen Agitationsfilm nach seinen Vorstellungen zu drehen. Als Gegenstand wählte er eins der wichtigsten Themen der Studentenbewegung: den Vietnamkrieg.

Angesichts der Eile, mit der *NICHT löschesbares Feuer* gemacht worden sein muß, ist es um so überraschender, daß Farocki ein Film mit einem klaren ästhetischen und ideologischen Programm gelungen ist, der nichts mehr von einem Studentenfilm hat. Der Film bewegt sich in einem Gebiet, in das sich sonst nur wenige Filmemacher vorgewagt



Farocki mit seinem Kommilitonen Max Willutzki, im Hintergrund Christian Ziewer und Skip Norman

haben; er versucht, Eisensteins berühmte Forderung einzulösen, im Film „ideologische Debatten in reiner Form... auf die Leinwand zu bringen, ohne auf die Vermittlung durch Fabel, Sujet und den 'lebendigen Menschen' zurückzugreifen.“¹⁶²

Wie das *Wanderkino für Ingenieure* war auch *NICHT löschesbares Feuer* ein Versuch, Kino als Mittel politischer Aufklärung, als „Waffe im politischen Kampf“ zu benutzen. In einem Interview, das der WDR im

Anschluß an die erste Fernsehausstrahlung des Films zeigte, sagte Farocki:

„Zunächst ist es so, daß es nur gewisse Ausschnitte aus der Agitation gibt, die sich für eine Produktion im Fernsehen eignen. Kurzfristige Agitationen kann man natürlich nicht im Fernsehen ausstrahlen, also Agitationen, die man für eine kleine Gruppe, zum Beispiel für die Studentenschaft in einer bestimmten Stadt, innerhalb von wenigen Tagen machen muß. Das einzige, was man machen kann, sind eben Sachen, wie hier ein Beitrag zur Technologiediskussion, die nicht kurzfristig veralten, auf die man sich länger vorbereiten kann.“¹⁶³

Durch seine Methode unterscheidet sich *NICHT löschesbares Feuer* von den meisten anderen Filmen, die damals gegen den Vietnamkrieg gedreht wurden. Er will Zusammenhänge aufzeigen und auf die Verantwortlichkeit westlicher Wissenschaftler für die Greueltaten der amerikanischen Armee in Vietnam hinweisen, doch benutzt er dazu — anders als etwa Emile De Antonio in *The Year of the Pig* — fast kein Dokumentarmaterial, sondern statt dessen kurze, brechtianisch verfremdete Spielszenen, die durch Schrift-Inserts und Off-Kommentare unterbrochen und erklärt werden. In dem WDR-Interview sagte Farocki über das Thema des Films:

„Der Film versucht... den Begriff der Wertfreiheit, den man eigentlich mit technischer Arbeit... assoziiert, ... aufzuheben. Es ist ziemlich eindeutig, daß heutzutage in den Laboren von chemischen Konzernen... gezielte Untersuchungen gemacht (werden), die auf ein Produkt hinsteuern. Dieses Produkt ist natürlich nicht von den Wissenschaftlern bestimmt, sondern von dem Management, konkret vom Profitinteresse des Konzerns. Man kann diese Entwicklung dazu, also das Ende der Wertfreiheit der Naturwissenschaften, also bereits beim Studium nachweisen, von Ingenieurstudenten, die bereits auch nicht mehr befragen können, warum sie eigentlich etwas machen und warum sie ein Fach haben... Innerhalb dieser Konstellationen haben wir versucht zu agitieren, und das beste Beispiel waren eben die imperialistischen Verbrechen in Vietnam... Das ist mittlerweile Faktum und durchgesetzt. Man kann sie also agitatorisch wenden und erklären, wie es zu ihnen kommt und welche Rolle der Ingenieur darin spielt.“¹⁶⁴

Anhand von — an Brechts episches Theater erinnernde — „Modellsituationen“ spielt der Film die Situation des Wissenschaftlers durch, der in einem chemischen Konzern an der Herstellung von Napalm arbeitet. Schon in diesen ersten Spielszenen wird Farockis formale Konzeption deutlich: Die Kameraarbeit, Schauspielerführung und Ausstattung sind betont künstlich und inszeniert. Die Darsteller spielen — wie Brecht es in seinem „Kleinen Organon“ gefordert hatte — ihre Rollen nicht mit der üblichen Identifikation, sondern rezitieren ihre Texte intonationslos und distanziert. (Um es noch mal zu beto-

nen: An dieser von Brecht beeinflussten Art der verfremdend-künstlichen Inszenierung haben sich außer Farocki nur ganz wenige Filmregisseure (unter anderem Oshima, Straub/Huillet oder Godard) versucht — wohl weil im Film wegen dessen scheinbarer „fotografischen Mimesis“ diese Art des nicht-authentischen Spiels noch mehr hervorsteicht als im Theater.) Die Rollen, welche die Darsteller verkörpern, bleiben namenlos, weil die Akteure nicht als Persönlichkeiten interessieren, sondern als Repräsentanten bestimmter gesellschaftlicher Rollen: Obwohl der Chemiekonzern im Film „Dow Chemical“ heißt und der Direktor sogar beim Namen genannt wird, sind die Wissenschaftler, die Arbeiter und der Student, die im Film vorkommen, nicht Individuen, sondern modellhafte Figuren.

Auch die Ausstattung des Films ist betont „un-naturalistisch“: Das sparsam eingerichtete Büro, das karge Labor sollen nicht den Eindruck von Wirklichkeit erwecken. Im Gegenteil, die minimalen Interieurs sollen die bewußte Inszeniertheit hervorheben und dem Film den Authentizitätscharakter nehmen, um so den Zuschauer zur kritischen Distanz zum Geschehen vor der Kamera zu zwingen, das meist in auffallend statischen Bildkompositionen gezeigt wird. Um den Eindruck von Authentizität weiter zu hintertreiben, hat Farocki den ganzen Film mit einem 10-Millimeter-Objektiv aufgenommen, das die Räume flach und tiefelos erscheinen läßt.

Überhaupt ist die Kameraarbeit in *NICHT lösches Feuer* außerordentlich methodisch: Die meisten Sequenzen wurden in langen Einstellungen mit unbewegter Kamera aufgenommen. Szenen, in denen mehrere Darsteller miteinander sprechen, werden in der Amerikanischen Einstellung oder sogar aus noch größerer Entfernung gefilmt, um bei den Dialogen Schuß-Gegenschuß-Sequenzen zu vermeiden, die die Aufmerksamkeit des Zuschauers nach Farockis Ansicht von dem ablenken, was gesagt wird. Kameraschwenks und -fahrten gibt es nur an einigen, wenigen Stellen in diesem Film, und diese sind sehr spürbar eingesetzt. Sie zielen nicht auf Unauffälligkeit und „Natürlichkeit“, sondern machen die formgebende Rolle der Kamera bewußt. Wie auch in *Zwischen Zwei Kriegen* stellt die Kamera durch Fahrten immer wieder Verbindungen zwischen verschiedenen Personen und Gegenständen her und unterstreicht so visuell den Anspruch des Films, Zusammenhänge sichtbar und dadurch verständlich zu machen. Gleichzeitig sabotiert Farocki so die Abbildfunktion des „Bewegungsbilds“ und stellt dadurch die scheinbare „Evidenz“ des Filmbilds in Frage.

Einige Sequenzen werden als „minimale Variationen“ wiederholt. Dieses ästhetische Prinzip hatte Farocki bereits in einer Kolumne in der Zeitschrift *Film* eingeführt: Ziel dieses Verfahrens war es, eine filmische „Dramaturgie des Argumentativen“ zu schaffen und den Zuschauer zu schulen, „bildliche Prozesse analytisch aufzunehmen“. In dem *Film*-Aufsatz schreibt Farocki:

„Minimale Variation bezeichnet eine Folge von Lernschritten, die methodisch einen

Gegenstand zerlegen; die die Aufmerksamkeit auf das Wichtige bündelt und vom Peripheren abzieht, die Superierung und Klassifikation des Gezeigten erlaubt; die durch Teilfragen und Zusammenfassungen einen glatten Informationsablauf unterbricht und damit an die Stelle der Implikation — der stillschweigenden Übereinkunft von Autor und Leser oder Zuschauer — die Explikation setzt. Die Erkenntnis wird zur Sprache gebracht und an die Stelle der Vorbewußtheit tritt Bewußtsein über den Gegenstand und die Methode seiner Herleitung.“¹¹⁵

Das aufklärerische Programm, das Farocki hier niederlegt, ist zugleich ein Angriff auf das traditionelle Unterhaltungskino, das ja gerade nicht an die Ratio und die Erkenntnis, sondern an das „Vorbewußte“ appelliert. Durch filmische Verfremdung will Farocki die Macht der Bilder zügeln. In dem WDR-Interview erklärt er,

„daß alle Arten von Film eine unwahrscheinliche Reizüberflutung an Bildern, an Einstellungen, also lauter unvergleichbare Sachen anbieten, die man überhaupt nicht interpretieren und einordnen kann. Das Prinzip der minimalen Variation versucht dagegen, alles, was einmal in einem Film vorkommt oder in einer Argumentation vorkommt, immer wieder vorkommen zu lassen mit einer geringfügigen Veränderung, zum Beispiel (ist) die Schlußsequenz meines Films so aufgebaut, ... daß die geringfügige Änderung sich absetzt von dem bereits Vertrauten und überhaupt erst als Prozeß verstanden werden kann. Das ist... ein formaler Ansatz, den man aus der Lerntheorie destillieren könnte, weil es Unterrichtsmodelle gibt, die so ähnlich aufgebaut sind.“¹¹⁶

Diese Methode wird in *NICHT lösches Feuer* mehrmals aufgegriffen: So sieht man unter anderem zweimal dieselbe Aufnahme eines Gabelstaplers, der mit einer Ladung Fässer von der Kamera weg auf einen strichgeraden Horizont zufährt, bevor Dokumentaraufnahmen zeigen, wie Flugzeuge Chemikalien versprühen. Beim ersten Mal soll es ein — für die Landwirtschaft nützliches — Insektengift sein, das versprüht wird, beim zweiten Mal ein Pflanzengift, wie es die Amerikaner in Vietnam zur Entlaubung der Bäume einsetzen. Beides könnte von einem Chemiekonzern wie Dow Chemicals hergestellt werden. Oder, wie ein Wissenschaftler des Konzerns es — ebenfalls mehrfach in „minimaler Variation“ — ausdrückt: *Ich sage es ja immer: Ein chemischer Konzern ist wie ein Baukasten. Man kann aus ihm die ganze Welt herstellen.*

NICHT lösches Feuer verweigert sich nicht nur formal den Konventionen des Kinos, sondern übt auch radikale Kritik an der Arbeitsteilung in der Industrie und an der Rolle der Wissenschaft im Kapitalismus. Die formale Radikalität ist Teil einer ästhetischen „Guerillastrategie“, die den traditionellen Darstellungsformen des Kinos eine andere Ästhetik, aber auch andere Produktionsformen entgegensetzt. Der Film *NICHT lösches Feuer* ist billig, schnell und subjektiv-radikal produziert; er ist nicht mit den Methoden

des traditionellen Studiosystems oder des öffentlich-rechtlichen Fernsehens produziert, sondern als Widerspruch gegen diese Institutionen.

NICHT lösches Feuer wurde von der deutschen Cineasten-Szene mit viel Interesse aufgenommen, was Farocki selbst später so erklärte: „*NICHT lösches Feuer* war ein relativer Erfolg, weil alle vom politischen Film sprachen, es aber keinen gab.“¹⁶⁷ Als der Film bei der Mannheimer Filmwoche gezeigt wurde, gingen mehrere Festivalberichte ausführlich und lobend auf den Film ein. In einer Besprechung der *Rheinischen Post* hieß es: „Wohl noch nie wurde so eindringlich demonstriert, wieso durchaus friedliebende Zeitgenossen sich als Techniker an der Herstellung der inhumansten Kriegsmittel beteiligen können.“¹⁶⁸

Die meisten Rezensenten maßen den Film an dessen Anspruch, ein didaktisch-agitatorisches Werk zu sein. Ihre Beurteilung hing davon ab, welchen „Lernerfolg“ beim Publikum sie von dem Film beim Einsatz zur Agitation erwarteten. Wie Farocki selbst betrachteten sie den Film unter dem Gesichtspunkt einer vermuteten Rezeptionsästhetik, nicht unter dem einer traditionellen Repräsentationsästhetik. In den Besprechungen, die viel darüber verraten, was für ein Bild die Rezensenten von den westdeutschen Arbeitern hatten, heißt es unter anderem: „Es ist vom Konzept her wahrscheinlich der präziseste und intelligenteste APO-Film, den ich gesehen habe, und dennoch muß man sich fragen, ob er der effektivste ist, denn seine Intelligenz ist noch in einem Maße spürbar, daß man zumal gegen Schluß das letzten Endes kulinarische Gefühl des 'Raffinements' nicht los wird. Seine dialektische Brillanz wird zum Ereignis und nicht zum Spruchband, dem zu folgen jeder vernünftige Mensch gezwungen ist“, schrieb Siegfried Schobert in der *Süddeutschen Zeitung*.¹⁶⁹ Schärfer urteilte *Die Welt*: „Was soll's denn: Welcher Arbeiter ist bereit, diesem Film zu folgen? Welcher Arbeiter bekommt ihn überhaupt zu sehen? Nur in Betrieben wäre er sinnvoll eingesetzt, schon gar nicht jedenfalls auf einem Festival.“¹⁷⁰

Als der Film im März 1970 in München bei einer Veranstaltung mit Vietnamfilmen gezeigt wurde, schrieb Wilhelm Roth in der *Süddeutschen Zeitung*: „(Der Film) fordert sie am Ende auf, es komme auf sie an, die Arbeiter, Studenten, Ingenieure, was die Industrie herstelle. Dieser etwas rhetorisch-hilflose Schluß will nicht darüber hinwegtäuschen, daß der Appell an das Verantwortungsgefühl des einzelnen angesichts der wahren Machtverhältnisse wenig hilft. Solange die Industrie nicht vergesellschaftet ist — und auch wenn das geschieht, sind Kontrollen wichtig — kann der Einzelne zwar sein Bewußtsein schärfen und Einsichten gewinnen, aber kaum etwas ändern.“¹⁷¹

Wie man Lernmaschinen baut: Die „Lehrfilme der politischen Ökonomie“

„Lernmaschinenbau“ — dieses Wort taucht in einem Interview auf, das Bitomsky und Farocki der Filmkritik zu ihrem Film *Die Teilung aller Tage* gegeben haben. Farocki meint damit pädagogische Hilfsmittel, die er bei seiner Beschäftigung mit der Lerntheorie kennengelernt hatte. Doch der Begriff blieb in meinem Kopf hängen, und veränderte seine Bedeutung. Auch die „Lehrfilme der politischen Ökonomie“ *Eine Sache, die sich versteht* und *Die Teilung aller Tage* von Farocki/Bitomsky sind „Lernmaschinen“. Ihr Ziel war es, die „politische Arbeit (mit Film - Anm.) von der Spontaneität in die Systematik überzuleiten“, ein Vorhaben, das auch im Zusammenhang mit der „Organisationsdebatte“ zu sehen ist, die 1969 in der Studentenbewegung einsetzte: Statt mit antiautoritären, spontaneistischen Aktionen sollte die politische Arbeit systematischer betrieben werden, und viele der APO-Aktivisten schlossen sich dogmatischen Gruppen und radikalen Splitterparteien an.

In einem Interview erklärt Farocki auf die Frage, wie er politisches Kino definiere: „Einmal, indem man nicht nur den Film selbst plant, sondern das Umfeld, in dem sie verwendet werden, mitplant. Es kommt darauf an, Filme zu machen, die für politische Formen der Argumentation, nämlich Argumentation, Propaganda oder Schulung, geeignet sind. Damit sind es natürlich noch keine marxistischen Filme, aber es sind Filme, die innerhalb einer marxistischen Aufklärungsarbeit verwendet werden können.“¹⁷² Das Ziel dieses agitatorischen Gegenkinos war es, „Wissens- oder Verhaltensänderungen beim Adressaten“ hervorzurufen.¹⁷³

„Der politische Film hat sich bisher hilflos an der bürgerlichen Dramatik orientiert und sich auf sie orientieren lassen“, hatte Farocki in einer seiner Kolumnen in *Film* geschrieben, in der er argumentiert, daß die Kunsttheorie nicht mehr in der Lage sei, dem politischen Agitationsfilm Impulse zu geben: „Ich schlage deshalb vor, die Agitationstheorie aus einem anderen Zusammenhang zu gewinnen: aus den Wissenschaften und Hilfswissenschaften über das Lernen.“¹⁷⁴ Die Agitationsfilme setzen diese Idee in sehr buchstäblicher Art und Weise um. Sie versuchen, Ideen und Begriffe wie „Entfremdung“ oder „Ausbeutung“ zu visualisieren, ohne sie jedoch in eine Handlung eingebettet darzustellen. Vielmehr zeigen sie diese in stilisierten Szenen, die jedoch durch lange Einstellungen und ständige Wiederholungen „erlebbar“ gemacht werden sollen. In einem Interview erklärte Hartmut Bitomsky: „Es ist so, daß wir im normalen Kino gezwungen sind, durch die rasche Aufeinanderfolge von Informationen in kürzester Frist alles zu erfassen, und die Folge ist, daß man natürlich überhaupt nichts begreift.“¹⁷⁵

Doch gleichzeitig versuchten Farocki/Bitomsky in ihren Lehrfilmen, die genuinen Eligenschaften des Kinos, die Vielschichtigkeit und Komplexität des filmischen Bildes zu nutzen. Hier treffen sich Vorstellungen von einem zur Agitation produzierten Film mit den Ideen der „Münchener Sensibilisten“: Gerade durch die „filmwidrigen“ langen Einstel-

lungen sollten beim Betrachter emanzipatorische Bewußtseinsprozesse ausgelöst werden. Auch die Lehrfilme von Farocki/Bitomsky sollten, wie Lindner in seinem programmatischen Text geschrieben hatte (vgl. den Abschnitt "Politische Linke" und "ästhetische Linke" bei der *Filmkritik* und in der deutschen Filmszene der sechziger Jahre im Kapitel 3.1.2.), ein „Pflug“ sein, mit dem sich der Zuschauer „umgräbt“, doch die Erkenntnisse, die dieser Prozeß hervorrufen sollte, war von den beiden Filmautoren genau definiert: sie sollten der marxistischen Agitation dienen und den Zuschauer über die Grundbegriffe der politischen Ökonomie im Sinne des dialektischen Materialismus aufklären. In einem Interview zeigt sich jedoch, daß sich die Filmemacher durchaus bewußt waren, wie problematisch ihre Methode bei der Arbeit mit dem Medium Film ist. Bitomsky sagt in diesem Gespräch: „Andererseits stellt die Komplexität der Filmsprache auch so etwas wie Bedeutungsreichtum für das Bewußtsein dar, sie ist nicht einsinnig definiert, sie kann nicht zu der Diskursivität, zu der Begrifflichkeit aufsteigen, die mitunter notwendig ist, und dann muß man Bedeutungen zum Beispiel mit der Schriftsprache kodieren. Die Argumentation reicht weiter, es fehlt ihr aber die Schärfe des Begriffs.“⁷⁷

Die „Lehrfilme der politischen Ökonomie“ erinnern an Eisensteins unrealisiertes Projekt, Marx' *Kapital* zu verfilmen. Wie er scheitern Farocki/Bitomsky letztlich an der Polyvalenz des Filmbildes: Ein Bild kann keine Idee ausdrücken; es ist vielmehr seiner Natur nach vielschichtig und von der subjektiven Deutung des Betrachters abhängig. Die beiden Lehrfilme von Farocki/Bitomsky erlagen ihrem eigenen Programm: Obwohl sie wußten, daß das Kino keine reine „Sprache der Agitation“ sein kann, instrumentalisierten sie es in einer Form, die dem vieldeutigen, polymorphen Wesen der Filmbilder widerspricht. Trotz besseren Wissens funktionalisierten sie diese, als könnte man sich mit den Bildern des Kinos so eindeutig und linear ausdrücken wie mit der Schrift. Sie produzierten kein Kino der Ideen, sondern vielmehr recht bemühte, bildliche Darstellungen von Ideen. In diesem funktional-demonstrativen Sinne sind diese Filme „Lernmaschinen“, die abstrakte Bedeutungen produzieren wollten, ohne die Art, wie das Publikum einen Film sieht und versteht, zu berücksichtigen.

Die Teilung aller Tage

Ein Arbeiter sitzt am einem Fließband, auf dem in regelmäßigen Abständen Glühbirnen angefahren kommen. Er nimmt die Glühbirnen vom Fließband, steckt sie in ein Prüfgerät. Die Glühbirnen leuchten kurz auf und tauchen die Szene in gleißendes Licht. Der Arbeiter legt die Glühbirnen wieder auf das Fließband, sieht direkt in die Kamera und schreit gegen den Maschinenlärm an: „Wir schaffen den Reichtum“. Während er die nächste Glühbirne greift, erscheint ein Untertitel: „Aber es ist sein Reichtum.“

So geht es weiter. Nach der nächsten Glühbirne schreit der Mann: „Wir arbeiten an Maschinen“. Untertitel: „Aber es sind seine Maschinen. Eine Glühbirne“. Er schreit: „Wir entwickeln neue Maschinen“. Untertitel: „Aber es sind seine Neuheiten“. Eine Glühbirne. Er schreit: „Wir entwickeln neue Ideen“. Untertitel: „Aber es sind seine Ideen“. Eine Glühbirne. Dann schreit der Arbeiter: „Wir werden die Ausbeutung abschaffen.“ Untertitel: „Wir werden für uns arbeiten.“

Diese ungeschnittene und optisch karge Szene ist charakteristisch für die Lehrfilme von Farocki/Bitomsky. In ihnen inszenieren die beiden reduzierte und verfremdete Modellsituationen à la Brecht, die den Zuschauer immer auf die Inszenierung aufmerksam machen: die Bild/Text-Montagen, der direkte Blick des Arbeiters in die Kamera (im traditionellen Spielfilm ein Tabu) sollen die Kino-Illusion des Zuschauers brechen. Doch gänzlich auf cineastischen Augenkitzel können sie dabei doch nicht verzichten, wie das mühevoll in Szene gesetzte, visuell reizvolle Glühbirnen-Leuchten und die lange, zum Beobachten einladende Einstellung zeigen.

Die *Teilung aller Tage* ist der erste der beiden Lehrfilme, die Farocki zusammen mit Bitomsky gedreht hat, um „die Theorie zu vermessen.“⁷⁸ Farocki/Bitomsky wollten den Film — zusammen mit didaktischem Material — für politische „Schulungen“ verleihen. In einem Interview erzählt Farocki: „Wir sind dabei, dieses schriftliche Programm, das darlegt, wie man mit diesen Filmteilen arbeiten kann, also welche Fragen hat man den Leuten zu stellen, welche zusätzlichen Informationen müssen immer gegeben werden, bevor man einen Filmteil sieht (...) zu entwickeln, und wir haben es eigentlich versucht zu optimieren bei den vier Probeschulungen, die wir gemacht haben.“⁷⁹



Während der "Baise"



Klaus Kreimeier als Marxismus-Lehrer in "Die Teilung aller Tage"



Farocki, Hartmut Bitomsky, Kameramann Carlos Bustamante und Crew bei den Dreharbeiten zu "Die Teilung aller Tage"

In *Die Teilung aller Tage* sollen dem Zuschauer einige Kerngedanken des Marxismus nahegebracht werden. Der Film behandelt verschiedene Formen der Ausbeutung (er hieß ursprünglich auch „Ausbeutung“) und die Erwirtschaftung des Mehrwerts: *Die Arbeitskraft ist eine Ware. Sie hat für das Kapital den Gebrauchswert, mehr Wert zu schaffen als sie selber wert ist.* In kurzen Spielszenen sehen wir verschiedene Formen der Ausbeutung: Erst vorkapitalistische Ausbeutung (Sklavenhaltung, Handwerk, Hausarbeit), dann kapitalistische Ausbeutung (Fabrikarbeit). Am Schluß nimmt der Film einen klassenkämpferischen Ton an: *Das Kapital ist progressiv. Es entwickelt den Welthandel und internationalisiert das Proletariat,* heißt es plötzlich. Dazu zeigen Farocki/ Bitomsky erst die „Bosse“, die mit dem Ausland Geschäfte machen. Ein Telefonat endet mit den Worten: *Wir schicken Ihnen eine Marktanalyse.* Dann sehen wir Gewerkschafter, die mit Kollegen im Ausland einen Streik planen. Ihr Telefonat endet mit den Worten: *Wir schicken Euch eine Klassenanalyse.* In brechtscher Tradition spielen in beiden Szenen dieselben Schauspieler erst die Chefs, dann die Proletarier.

Die „Teilung aller Tage“, die dem Film seinen Titel gegeben hat, ist der von Marx im „Kapital“ analysierte Unterschied zwischen Zeitlohn und Wert der Arbeitskraft. Mit einer Zeitrafferaufnahme der Werksuhr demonstriert der Film, wie der Fabrikarbeiter in der ersten Hälfte seines Arbeitstages sein Gehalt, in der zweiten Hälfte den Mehrwert des Kapitalisten erwirtschaftet. Als wolle man mit Kamerabewegungen wieder verbinden, was der Kapitalismus geteilt hat, reiht der Film Kamerafahrt an Kamerafahrt, Plansequenz an Plansequenz. „Mit langen Einstellungen soll den trägen Zuschauern aufgeholfen werden“, beschrieb der *Spiegel* mit unnachahmlicher Prägnanz diese ästhetische Methode⁸⁰. Kann man in einigen frühen Studentenfilmen (zum Beispiel in Bitomskys *3000 Häuser* (1967)) noch ein ästhetisches Vergnügen an der Plansequenz erkennen, dienen die langen Einstellungen jetzt ganz den agitatorisch-didaktischen Zielen. Aus einer Methode der Kameraführung war das bevorzugte Element einer ideologisch aufgeladenen Filmsprache geworden, das wichtigste Mittel beim Bau der Lernmaschine „Agitationskino“.

In einem Interview zum Film hat Farocki die Bedeutung der langen Einstellung für die Ästhetik der Lehrfilme hervorgehoben: „In der Zeit, in der die (langen — Anm.) Einstellungen stehen, soll man sich ja überlegen, wo ist hier notwendige Arbeit und wo ist hier Mehrarbeit. Das ist bei der ersten Szene, also bei der Sklaverei, noch so richtig konkret und mechanisch möglich.“⁸¹ Bei *Die Teilung aller Tage* setzten Farocki/Bitomsky diese filmsprachliche Doktrin zum ersten Mal konsequent in die Tat um. Diese Technik macht die Lehrfilme — wohl nicht nur für heutige Sehgewohnheiten — getragen und schwerfällig. Ein weiteres Stilmittel, das auch in *Eine Sache die sich versteht* wieder auftaucht, sind die Zwischentitel und in den Film kopierte Schriftinserts, die „zu der filmsyntaktischen Ebene der ikonischen Zeichen eine semantische hinzufügen, die die Informationen entschlüsselt“, wie Farocki es sich 1968 in einem Artikel in *Film* vorgenommen hatte.⁸²

Es gibt zwei Fassungen von *Die Teilung aller Tage*: Die kürzere, 30minütige Fassung besteht nur aus dem „didaktische“ Material; eine einstündige Fassung, die der WDR im April 1970 zeigte, enthält auch Aufnahmen von den erwähnten „Probeschulungen“: In einem Klassenzimmer diskutiert Farocki mit einer „Roten Zelle Bau“ über den Film. Diese Szenen sind heute auch als Zeitdokument interessant, denn sie bieten eine seltene Gelegenheit zu sehen, wie in den K-Gruppen der frühen siebziger Jahre politisiert und agitiert wurde.

Farocki muß diese „Schulungen“ offenbar gegenüber Vorwürfen rechtfertigen, ihre Teilnehmer zu bevormunden, wie sich aus einem Interview schließen läßt, in dem er die Trennung von Lehrer und Lernenden verteidigt: „Daß das autoritär sei, würden wir abstreiten.“⁸³ Über zwei Jahrzehnte danach wirkt die ganze Veranstaltung jedoch außerordentlich autoritär: Die Teilnehmer dieser „Schulung“ erscheinen eingeschüchtert und unmotiviert. Sie leiern marxistische Phrasen herunter, die wie auswendig gelernt wirken. An einer Stelle zupft eine Frau Farocki am Ärmel, offenbar um seine Erlaubnis zu erhalten, früher nach Hause gehen zu dürfen!

Doch es geht mir nicht darum, die Methoden politischer Film-Kunst einer vergangenen Zeit zu kritisieren. Bedeutungsvoll sind diese Szenen im Zusammenhang dieser Arbeit vor allem als Inszenierung von Farockis damaligem Selbstverständnis als Künstler-Lehrer. Auch in einer Szene in dem „didaktischen“ Teil des Films kommt eine „Schulung“ vor, in der ein Lehrer (Klaus Kreimeier, wieder in einem Klassenraum!) eine Gruppe von erwachsenen Schülern in marxistischer Theorie unterweist, wobei Sätze fallen wie: „*Um Personen handelt es sich nur insoweit, als sie ökonomische Kategorien personifizieren und soweit sie Träger bestimmter Klasseninteressen sind.*“

Die Lehrfilme sind geprägt von der Vorstellung, daß Kunst eine aufklärerisch-agitatorische Aufgabe hat und daß der Künstler ein privilegiertes Wissen besitzt, das er seinem Publikum mit den Mitteln der Kunst weiterzugeben habe. Obwohl Farocki in einem Interview aus dieser Zeit sein „privates pädagogisches Unvermögen“ zugegeben hat⁸⁴, ist er in den Diskussionsszenen in *Die Teilung aller Tage* ganz offensichtlich der Lehrer, die anderen seine Schüler. Am Ende des Films zeigt ein Close-Up Farocki, der seine Unterweisung mit den Worten beendet: „*Es ist nicht das Ziel des Marxismus, den Kapitalismus zu bekämpfen. Das Ziel des Marxismus ist es, den Kapitalismus abzuschaffen.*“ In diesem einen Close-Up ist das gesamte damalige Selbstbild Farockis enthalten: als Künstler-Aufklärer in einem politischen Kampf; nicht mehr als politischer Aktivist, wie in seinen Studentenfilmen.

Eine Sache, die sich versteht (15mal)

Da Anfang der siebziger Jahre die wenigsten Tageszeitungen regelmäßig Fernsehkritiken veröffentlichten, ist es heute schwierig, sich ein Bild davon zu machen, was für eine Resonanz die Fernsehausstrahlung von *Die Teilung aller Tage* 1970 hatte. Man könnte aber vermuten, daß der Film wegen seiner Schwerfälligkeit und Ernsthaftigkeit kriti-

siert worden ist, und daß Farocki/Bitomsky darum versucht haben, ihren nächsten Lehrfilm etwas unterhaltsamer zu gestalten.

Der Film enthält nicht nur einige Spielszenen, die vage an den Film Noir erinnern, auch seine Ausstattung ist opulenter als die von *Die Teilung aller Tage* und einige Szenen haben einen Touch von Pop Art. Gleich zu Beginn sehen wir ein Ehepaar, das durch ein knalliges Waren-Wunderland fährt. Die Kamera zeigt die beiden im Auto sitzend, von hinten. Vor der Windschutzscheibe wachsen Waschmaschinen, Fernseher, Biergläser, Wohnzimmer-einrichtungen, Lebensmittel aus dem Boden. Die beiden blicken staunend auf die Rückprojektion und sagen Dinge wie „Oh, wie praktisch, das gibt es jetzt auch schon in Dosen“ oder „Wir müssen dem Jungen eine neue Armbanduhr kaufen“ oder „Wir brauchen eine Vier-Zimmer-Wohnung mit Balkon“.

Am Ende fragt der Mann aus dem Autofenster einen Passanten: „Wie kann man das hier bekommen?“

Der Passant antwortet: „Haben Sie Geld?“

Frau: „Wie kann man zu Geld kommen?“

Passant: „Können Sie irgendwas verkaufen?“

Mann: „Wer sollte von uns etwas kaufen wollen?“

Passant: „Können Sie Ihre Arbeitskraft verkaufen?“

Mann: „Ja!“

Passant: „Dann können Sie zu Geld kommen. Dann können Sie diese Sachen kaufen. Und dann können Sie diese Sachen auch verbrauchen.“

Beide: „Wo kann man seine Arbeitskraft verkaufen?“

Passant: „Nächste Abzweigung - links!“

Die beiden biegen ab, vor ihnen wachsen plötzlich anstelle von Konsumgütern Fabrikgebäude aus dem Boden, und wir sind schon wieder halb in einer marxistischen „Schulung“. Ein Zwischentitel fragt: „Ist der Lohn gerecht?“ Als Antwort sehen wir zwei Römer, die um einen Kapaun feilschen, dann (ein Zwischentitel erläutert in Comic-Manier *Einige Jahrhunderte später*) zwei mittelalterliche Knappen, die ebenfalls etwas tauschen wollen. Ein Zwischentitel faßt zusammen: „Der Tausch von zwei Dingen ist gerecht, wenn auf sie die gleiche Arbeitszeit verwendet wurde“.

So geht es weiter: Der Film stellt rhetorische Fragen („Was ist die Arbeitskraft wert?“ „Was ist überhaupt eine Ware?“ „Was ist überhaupt die Ware Arbeitskraft?“ etc.), und beantwortet sie mit kurzen Episoden und bemühten visuellen Metaphern: Um zu illustrieren, wie die Produzenten der Waren fremdgesteuert werden, zeigen Farocki/Bitomsky eine Autofahrerin (natürlich eine Frau!), die hilflos mit einem Alfa Romeo über eine vereiste Straße schlittert (den „Fahrlehrer“ spielt Farocki!). Um den Begriff „Enteignung“ zu visualisieren, gibt es eine kurze Episode, in der ein Mann einem anderen (Hartmut Bitomsky) mit einem Trick ein Taxi vor der Nase wegschnappt.

Gerade die letzten Szenen erinnern wegen ihrer Plansequenzen an Jean-Pierre Melvilles Gangster-Filme. Der Widerspruch zwischen den agitatorischen Zielen und den cineastischen Vorlieben von Bitomsky/Farocki zerreißt den ganzen Film: Als besonders untergründige Referenz sind einige Sequenzen mit der öligen *Easy-Listening*-Musik des Hollywood-Komponisten Mantovani unterlegt. In einem Text zu diesem Film, der in der *Filmkritik* erschien, riet Peter Nau den Lesern freilich: „Wir empfehlen allen Lesern, die in einer Stadt leben, wo es sowas gibt, in einem Kapitalkurs mitzuarbeiten, vielleicht vorher ‘Lohn, Preis und Profit’ von Marx... lesen.“¹⁸⁵

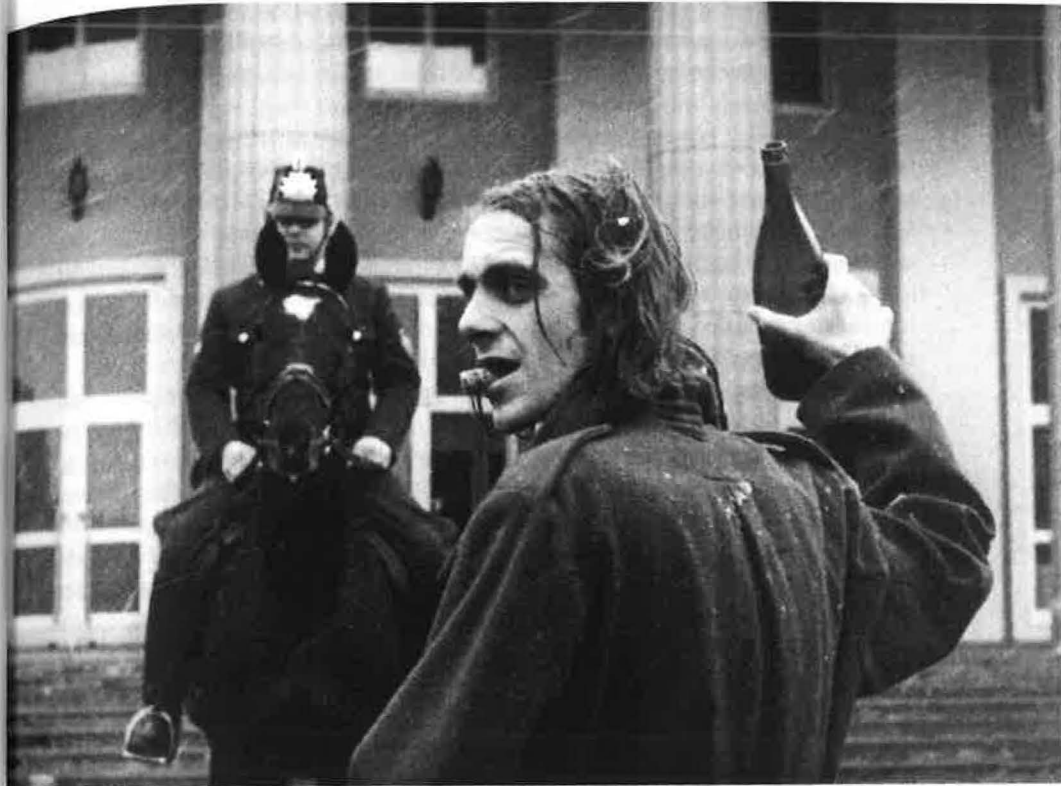
Es fällt heute schwer, sich vorzustellen, wen Farocki/Bitomsky mit diesem Film agitieren wollten. In kurze, merkwürdige Filmepisoden verpackt werden die marxistischen Theoreme, die sie vermitteln wollten, zu Binsenweisheiten. Wenn es des Beweises bedurft haben sollte, daß Abstrakta nicht direkt und ohne Vermittlung in Filmbilder übersetzbar sind, dann hat dieser Film ihn erbracht. Hartmut Bitomsky zog aus diesem Film die Konsequenz und wendete sich in den folgenden Jahren filmhistorischen Arbeiten zu. Farockis Projekt, „die Umsetzung von Abstraktem in Exempel“, hatte ihn in eine künstlerische Sackgasse geführt. Das Projekt, Ideen in Bildern auszudrücken, hat er jedoch nicht aufgegeben und später in seinen Essayfilmen in einer Form umgesetzt, die dem Medium Film adäquater war. Doch in den Jahren nach den Lehrfilmen hatte er vorerst keine Möglichkeit mehr, an diesem Unternehmen weiterzuarbeiten.

Was folgte, war ein tiefer Fall: Der Jung-Filmer, der mit kontroversen Theorien und provokanten Aufsätzen für Aufsehen in der deutschen Filmszene gesorgt hatte, war plötzlich nicht mehr gefragt. In den nächsten Jahren mußte sich Farocki mit Gelegenheitsarbeiten für das Kinderprogramm des Fernsehens, mit Kurzfilmen und fernsehkritischen Features über Wasser halten. Die Institutionen, die in Westdeutschland in dieser Zeit über das Leben und Sterben deutscher Autorenfilmer entschieden, das Kuratorium Deutscher Film und die öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten, hatten das Interesse an revolutionären Agitationsfilmen verloren. Erst nachdem Farocki mit dem selbstfinanzierten Abenteuer *Zwischen Zwei Kriegen* einen der außergewöhnlichsten deutschen Filme der siebziger Jahre vorgelegt hatte, wurde er von Gremien, Fernsehanstalten und der Filmkritik langsam wieder zur Kenntnis genommen. Farocki selbst nennt diese Jahre „die Baisse“.

In den Interviews, die ich mit ihm für diese Arbeit geführt habe, hat er immer wieder auf den Zusammenhang zwischen seinen Aktivitäten um 68 und dem folgenden Interesse an seiner Arbeit wie auch dem folgenden tiefen Fall in der Gunst der bundesdeutschen Filmszene hingewiesen. In der Tat sind die Filme von ihm und einigen seiner DFFB-Kommilitonen bis heute Ausnahmefälle in der deutschen Filmgeschichte geblieben. Durch die ästhetisch-politische Radikalität ihrer frühen Kurzfilme und Statements verkörpern sie in gewisser Weise die Ankündigung eines „anderen“ Kinos, die nie wirklich eingelöst wurde. Das macht sie auch heute noch interessant: quasi als uneingelöstes Versprechen, dessen Erfüllung immer noch aussteht.

Auch wenn viele DFFB-Absolventen des ersten Jahrgangs von dieser Zeit nichts mehr wissen wollen: Was von damals geblieben ist, ist — außer der liberalen Studienordnung der DFFB — eine Handvoll Studentenfilme, die Farocki und seine Kommilitonen in dieser Zeit gedreht haben. Diese Filme sind zwar zum Teil technisch krude, aber sie vermitteln einen besseren Eindruck von 1968 als viele Dokumentarfilme. Zwei dieser Filme, die damals im Mittelpunkt der Auseinandersetzung standen, sind leider verschwunden: Günter Strascheks *Ein Western für den SDS* und *Herstellung eines Molotow-Cocktails* von Straschek und Holger Meins. Die Berliner Filmemacherin Renate Sami hat versucht, die einzige Kopie des Molotow-Cocktail-Films wiederzufinden. Ihre Erlebnisse dabei zeigen, wie sehr sich Westdeutschland zwischen 1968 und dem „deutschen Herbst“ 1977 verändert hat. Ihr Bericht soll dieses Kapitel abschließen, weil er auch das Klima beschreibt, in dem Farockis erster Langfilm *Zwischen Zwei Kriegen* gedreht wurde:

„Der Film sei 1970 in der TU gezeigt worden, sagte man mir, und eine Frau hätte ihn schnell weggebracht, versteckt, weil natürlich die Polizei sofort da war und den Film beschlagnahmen wollte. Sie hatte ihn aber auch nicht selber aufbewahren wollen, und ihn zu einem alten Kommunisten gebracht. Ehe ich das alles herausgefunden hatte, war eine ganze Weile vergangen; aber schließlich hatte ich die Adresse und auch einen durchgerissenen Zehnmarkschein als Erkennungszeichen und klingelte bei dem alten Mann. Ich zeigte ihm meine Hälfte des Zehnmarkscheins, er ließ mich herein, ich erzählte, daß ich einen Film machen wollte über Holger Meins, fragte, ob er den Film noch habe. Der Mann bat mich, mich zu setzen, fragte, ob ich etwas trinken wolle, ging in die Küche, um Wasser aufzusetzen, kam wieder, setzte sich und schwieg. Dann sagte er, er hätte den Film nicht mehr. Er hätte Angst gehabt. Überall diese Hausdurchsuchungen, diese Straßensperren, diese vielen Toten. Eines Tages sei auch bei ihm die Polizei gewesen, sie hätten nur seinen Ausweis sehen wollen und seien wieder gegangen, aber er habe Angst gehabt, habe gedacht, sie könnten ihn holen wie früher, und da habe er ihn in den Landwehrkanal geworfen. Wahrscheinlich dort, wo Rosa Luxemburg erschlagen und ins Wasser geworfen wurde, dachte ich und ging.“¹⁹⁶



REALISATION

Die Autorenfilme

Erzählen (1975, mit Ingemo Engström) — Zwischen Zwei Kriegen (1978) — Etwas wird sichtbar (1982)

„Aus dieser Zeit ist kaum etwas interessant“, sagt Farocki selbst über seine Arbeiten aus den frühen siebziger Jahren.⁸⁷ Zwischen den Lehrfilmen und der Premiere von *Zwischen Zwei Kriegen* liegen fast acht Jahre, in denen er fast nur Auftragsarbeiten für das Fernsehen machen konnte. Farocki hat über *Zwischen Zwei Kriegen* ironisch gesagt, dieser Film sei „sozusagen die Abschlußarbeit“ gewesen, die er als Student an der Berliner Filmakademie nicht mehr machen konnte. In der Tat sind dieser Film und *Etwas wird sichtbar* die Realisation einer Filmästhetik gewesen, die er aus den ästhetischen Ansätzen seiner Studentenfilme entwickelt hatte.

In den siebziger Jahren hat Farocki mehrere programmatische Artikel über sein Selbstverständnis als Filmautor veröffentlicht. Die Artikel, die er in dieser Zeit in der *Filmkritik* veröffentlichte, reflektieren immer wieder die Rolle, aber vor allem die wirtschaftliche Situation und die Abhängigkeiten eines freien Filmautors. Solchen Selbstbetrachtungen haben sich viele Regisseure des Neuen Deutschen Films hingegeben. Wie bereits im letzten Kapitel ausgeführt, unterscheidet sich Farocki jedoch durch eine sehr radikale Konstruktion seines Selbstbildes von den meisten anderen Filmemachern des Neuen Deutschen Films.

Seine Arbeitsweise als „Guerillaregisseur“ beschreibt er zum Beispiel in dem Artikel „Notwendige Abwechslung und Vielfalt“. Nachdem er eine minutiöse Darstellung seiner finanziellen Verhältnisse gegeben hat, heißt es in dem Text:

„Nach dem Vorbild der Stahlindustrie, wo jedes Abfallprodukt in den Produktionsprozeß zurückfließt und kaum eine Energie verloren geht, versuche ich einen Verbund meiner Arbeit. Die Grundlagenforschung zu einem Stoff finanziere ich mit einer Rundfunksendung, bestimmte dabei studierte Bücher behandle ich in Buchsendungen und manches, was ich bei dieser Arbeit sehe, kommt in Fernsehsendungen. Wenn mir der Verbund gelingt, kann ich mehr tun als üblich: für eine Sendung über Geschichtsbücher in ein Werksarchiv fahren und einen Hochofen besichtigen: aber weniger noch als nötig.“⁸⁸

Da mir Farockis Radioarbeiten nicht zugänglich waren, kann ich nur vermuten, wie konsequent er diese Theorie in die Tat umgesetzt hat. Zu *Zwischen Zwei Kriegen* gibt es in der Tat ein „Vorspiel im Radio“: das Hörspiel *Das große Verbindungsrohr*, in dem er Mate-

rial aus seiner Recherche über die Entwicklung der deutschen Stahlindustrie verarbeitet hat. Im Zusammenhang mit den Dreharbeiten für *Zwischen Zwei Kriegen* entstand auch der Film *Industriephotoographie* für den WDR. Auch die *Sandmännchen*-Beiträge scheinen als eine Art Location-Suche verwendet worden zu sein: Ein Gewerbehof, der in *Zwischen Zwei Kriegen* als beeindruckende Kulisse dient, kommt auch in einem *Sandmännchen*-Film vor. Und eine Drehbrücke, die in *Etwas wird sichtbar* eine entscheidende Rolle spielt, taucht ebenfalls in einem *Sandmännchen*-Beitrag auf. Diese Umwidmung von Mitteln des kulturell-politischen Gegners (in diesem Fall des öffentlich-rechtlichen Fernsehens) zu eigenen Zwecken war die Grundlage von Farockis „Autorentheorie“ als Guerillafilmer. In dem Film *Etwas wird sichtbar* (1982) sieht man, wie Vietkong-Kämpfer die Abfälle der amerikanischen Soldaten im Kampf gegen diese verwendeten. Diese Szenen sind auch eine metaphorische Beschreibung von Farockis Versuch, mit dem Geld, das er durch Auftragsarbeiten für das deutsche Fernsehen verdiente, Filme „gegen den Film und gegen das Fernsehen“⁸⁹ zu machen.

Einige dieser Auftragsarbeiten sind auf ewig in den Archiven der öffentlich-rechtlichen Anstalten verschwunden und dem forschenden Interesse heute zum Teil nicht mehr zugänglich; auch ich habe nicht alle sehen können. Ich will darum im folgenden nur in aller Kürze einige Beiträge hervorheben, in denen Ideen oder Themen erscheinen, die auch in späteren Arbeiten Farockis wieder auftauchen.

Besonders interessant sind in diesem Zusammenhang seine medienkritischen Arbeiten, die er für den WDR gemacht hat, weil sie sehr konkrete Kritik an den Bildkonzeptionen des Fernsehens üben. In *Die Arbeit mit den Bildern* und *Der Ärger mit den Bildern* zerlegt Farocki einige typische Fernsehfeatures, um zu zeigen, wie unzusammenhängend Bild und Kommentar sind. In *Der Ärger mit den Bildern* zeigt er unter anderem das Rohmaterial eines Beitrags über Jugendkriminalität ohne Ton, dann den fertigen Beitrag, in dem der Autor die Bilder aneinandergereiht und mit Text versehen hat. Farocki legt eine Textpassage über eine andere Bildsequenz desselben Feature, wodurch deutlich wird, wie beliebig die Macher dieser Filme mit ihrem Bildmaterial umgehen.

Sehr pädagogisch ist dagegen der Film *Einmal wirst auch Du mich lieben*, der sich kritisch mit Trivialliteratur auseinandersetzen will, tatsächlich aber nur offenbart, was für ein herablassendes Bild die beiden Filmemacher offenbar von den Lesern dieser Groschenromane hatten. Es war die letzte Zusammenarbeit mit Hartmut Bitomsky, der anschließend in ähnlicher Manier den Spielfilm *Auf Biegen und Brechen* inszenierte, bei dem Farocki nur noch am Drehbuch mitarbeitete. Es ist eine Art filmischer Entwicklungsroman um einen jungen, rockerhaften Helden (Jo Bolling, der heute als Andy Zenker in der *Lindenstraße* auftritt), dessen Konflikte mit Gesellschaft und Arbeitswelt allerdings genauso wie sein Abgleiten in die Kriminalität eher unverständlich bleiben.

Ein ähnliches Thema hatte Farocki bereits in seinem Kurzfilm *Brunner ist dran* bearbeitet. Diese Arbeit ist weniger als Film interessant, sondern eher wegen der Umstände, unter denen sie entstanden ist: *Brunner* war eine Auftragsarbeit des SFB. Die Aufgabe war es eigentlich, eine kurze Prosaskizze von Baudelaire zu verfilmen. Farocki ignorierte das Thema und verwendete das Geld für einen Kurzfilm über einen Arbeiter, der von seinem Chef erpreßt wird — ein Stück Guerilla-Filmarbeit, welche die zur Verfügung stehenden Mittel zu eigenen Zwecken umwidmet.

Interessant als Vorarbeit für die Beobachtungsfilme der achtziger und neunziger Jahre könnten die Filme *Plakatmaler* (der nicht gesendet wurde) sowie *Sarah Schuhmann malt ein Bild* und *Ein Bild von Sarah Schuhmann* sein. Alle drei waren nicht mehr aus den Senderarchiven zu bekommen, aber anscheinend dokumentieren sie unkommentiert, wie im ersten Film ein Kinoplatat, in den beiden anderen ein Gemälde gemalt wird. Ebenfalls interessant in diesem Zusammenhang könnte der verschollene Film *Anna und Lea machen das Fernsehen vor und nach* sein, für den Farocki seine beiden Töchter filmte, während sie Fernsehreklame imitierten. Der Film, der von der NDR-Kinderprogramm-Redaktion abgelehnt wurde, macht schon durch seinen Titel klar, daß es — wie in den späteren Beobachtungsfilmen — um die reziproke Beziehung zwischen medialer Darbietung und inszeniertem Sozialverhalten ging. Als Vorarbeit für seine Found-Footage-Filme ist *Die Sprache der Revolution* von Interesse, ein Film, der nach einem Drehbuch des Schriftstellers Hans-Christoph Buch entstand: Buch analysiert in diesem Film revolutionäre Reden, während Farocki aus Found Footage eine Art visuelle Begleitung zusammengestellt hat.

Als Auftragsarbeiten für den WDR entstanden bis Anfang der achtziger Jahre mehrere „Filmtips“, zu denen unter anderem auch das erste Interview mit Vilém Flusser im deutschen Fernsehen gehörte. Ebenfalls im Auftrag des WDR machte Farocki Portraits von Peter Lorre und Peter Weiss, dem er sich wegen dessen höchst stilisierten, surrealistisch beeinflussten Experimentalfilmen nahe gefühlt haben dürfte⁹⁰; für den SDR drehte er einen Film über den „Schriftsteller und Schmied“ Georg Glaser, dessen handwerklicher Begriff von Kunstproduktion Farockis Selbstbild als Künstler in der Post-Guerilla-Phase nach *Etwas wird sichtbar* beeinflusst hat.

Zusammen mit Hanns Zischler, der auch in den Filmen *Einmal wirst auch Du mich lieben*, *Erzählen* und *Etwas wird sichtbar* auftritt, arbeitete Farocki auch für das Theater. Er inszenierte in Basel die beiden Stücke *Traktor* und *Die Schlacht* von Heiner Müller; letzteres wurde auch im Auftrag des SFB fürs Fernsehen bearbeitet.⁹¹ Auch in diesen Inszenierungen verwendete er Found Footage aus dem Zweiten Weltkrieg.

Farockis wichtigster Film aus dieser Zeit ist *Erzählen*, eine Zusammenarbeit mit der finnischen Filmemacherin Ingemo Engström, die in den siebziger Jahren zu den wichtigsten feministischen Regisseurinnen in Deutschland gehörte. Sie tritt auch in *Zwischen*

Zwei Kriegen als „Rotkreuzschwester“ auf, und in ihrem Film *Kampf um ein Kind* hat Farocki eine Nebenrolle übernommen. *Erzählen* ist in gewisser Weise eine Vorstudie zu *Zwischen Zwei Kriegen*. Man merkt dem uneinheitlichen Film an, daß er aus der Zusammenarbeit zweier verschiedener Autoren entstanden ist. Trotzdem enthält er einige filmästhetische Überlegungen, die Farockis Schaffen in den nächsten Jahren prägen sollten. In Gesprächen zwischen den drei Protagonisten (außer Farocki und Engström spielt Hanns Zischler eine Hauptrolle) entwickelt sich eine Vorstellung von filmischem Erzählen, die sich gegen die Konventionen von Narrativität und traditioneller, linearer Darstellung richtet. Am Ende von *Erzählen* sieht man Farocki — wie zu Beginn von *Zwischen Zwei Kriegen* — an der Schreibmaschine sitzen, wo er die Idee zu diesem Film formuliert; dabei bezieht er sich explizit auf Tretjakows Konzeption einer „Geschichte des Dings“ als Alternative zu dem traditionellen personenbezogenen Geschichtenerzählen. Wie in *Zwischen Zwei Kriegen* sind auch einige der Texte, die in *Erzählen* verwendet werden, „Found Footage“: Zitate aus Werken von Benjamin, Pasternak, Kafka, Pavese und den Gebrüdern Grimm.

Farocki scheint die Jahre zwischen 1971 und 1978 nach seinem Blitzstart mit *NICHT lösbares Feuer* als erniedrigend und künstlerisch unergiebig empfunden zu haben. Die Klage über die Arbeitsbedingungen beim Fernsehen, über die Dummheit und Bequemlichkeit der dort Arbeitenden und über die Unmöglichkeit, seine eigenen Vorstellungen durchzusetzen, durchziehen die Aufsätze aus dieser Zeit wie ein Mantra⁹², genauso Angriffe auf andere Regisseure sowie die Honoratioren und Funktionäre des deutschen Filmbetriebs⁹³.

„1971 sprach ich gerne davon, ich wäre jetzt verzweifelt genug, jemand umzubringen, um das machen zu können, was ich vorhatte“, hat Farocki damals geschrieben⁹⁴. Doch die Möglichkeit, Filmprojekte nach eigenen Vorstellungen zu realisieren, bekam er nicht, bis er sie sich schließlich selbst schuf. Noch 1978 — im Jahr, in dem *Zwischen Zwei Kriegen* uraufgeführt wurde — schrieb Farocki: „Richtig meine Sachen hab ich erst viermal machen können seit 1969.“⁹⁵ Im selben Text erwähnt er in einer Bibliographie — neben einer Reihe veröffentlichter Texte — auch einen „Brief an N.N., Zusammenfassung aller Demütigungen und Niederlagen 73 bis dato, geschrieben zwischen dem 2. Juni 1976 und dem 6. August, nicht abgeschickt.“⁹⁶

In dieser Zeit spielte Farocki in der deutschen Filmszene als Autor der *Filmkritik*, zu deren Redaktion er seit 1974 gehörte, wohl eine größere Rolle denn als Filmemacher. Diese Position füllte er mit viel Engagement und ehrenamtlichem Arbeitseinsatz aus (die Redaktion der *Filmkritik* bestand zu dieser Zeit nur noch aus einem ehrenamtlich arbeitenden Kollektiv) und vertrieb die Zeitschrift sogar als Handverkäufer im Berliner Nachtleben und bei der Berlinale, was auf die Dauer die eigene Filmarbeit jedoch nicht ersetzen konnte: „Ich mußte... einen Film außerhalb dieses öffentlich-rechtlichen Apparates



Mit Ingemo
Engström

machen, um mich als Regisseur irgendwie zu definieren“, sagte Farocki später⁹⁷. Dieser Film war *Zwischen Zwei Kriegen*, dessen Entstehungsgeschichte auf ihre Weise auch ein Beispiel für die Produktion von Filmen mit Guerillamethoden ist.

The Making of *Zwischen Zwei Kriegen*

„Weil ich für diesen Film kein Geld kriegen konnte, mußte ich es mit anderen Arbeiten verdienen. Ich verdiente im Kulturbetrieb. Wie es üblich ist.“ Mit diesen Worten führt sich Der Autor (Farocki) zu Beginn von *Zwischen Zwei Kriegen* ein. Er sitzt an einem Schreibtisch; eine Nahaufnahme zeigt das Durcheinander auf dem Tisch, zwischen den Papieren, Büchern, Zetteln liegen auch Pin-Up-Photos. Der Autor beginnt zu schreiben: „Mona liebt die Freiheit. Ina liebt das Leben. Eva liebt den Tod.“ Im Off hört man die Stimme Farockis: „Ich verdiente Geld, indem ich begleitende Texte verfaßte. Ich nahm jede Arbeit an, die verlangte, die Sinnlichkeit mit Worten zuzudecken. Wie es üblich ist.“

Nachdem die im vorigen Kapitel beschriebenen Auftragsarbeiten so mit Pornographie gleichgesetzt worden sind, wischt Der Autor mit einer großen Geste alles, was auf der Tischplatte liegt, herab und legt eine Kladde auf die leere, schwarz glänzende Tischplatte. Diese Kladde enthält das Drehbuch für den beginnenden Film. In dieser Geste ist Farockis ganze Haltung zu seiner Arbeit der vorangegangenen Jahre enthalten: Verächtlich sind die Brotarbeiten; nur die eigene, unentfremdete, durch keinerlei äußeren Zwänge deformierte Arbeit ist von Wert — und sei sie auch durch Mittel möglich geworden, die man durch die Produktion „pornographischer“ Bilder/Filme/Kunst erworben hat. Die Pose, die Der Autor hier einnimmt, ist zwar nicht mehr die des Lehrer-Agitators (wie in den Lehrfilmen), doch er bedient sich immer noch Guerillamethoden: Er widmet die Mittel des kulturell-politischen „Gegners“ zu seinen eigenen Zwecken um. Wie die *Chronik der Anna Magdalena Bach* von Straub/Huillet ist *Zwischen Zwei Kriegen* daher auch eine Kritik an den Methoden des deutschen Filmförderungssystems, das künstlerische und politische Nonkonformisten wie Farocki ausschließt.

Metaphorisch verschlüsselt beschreibt diese Eröffnungsszene die Umstände, unter denen der Film *Zwischen Zwei Kriegen* entstand: Farocki hatte das — lächerlich geringe — Budget von 70.000 Mark⁹⁸ von dem Geld erspart, das er mit Auftragsarbeiten verdient hatte. Alle Mitwirkenden arbeiteten für die eher symbolische Summe von 100 Mark pro Tag für die Darsteller vor der Kamera, 50 Mark für den Stab. Die meisten Mitarbeiter, aber auch die Schauspieler, die zum größten Teil Laien waren, hatte Farocki im eigenen Bekanntenkreis rekrutiert. (Im Abspann widmet Farocki den Film allen Beteiligten, aus deren „Eigenmitteln“ der Film entstand.)

Trotz der finanziellen Restriktionen scheint die Crew mit Enthusiasmus an dem Projekt gearbeitet zu haben; Teilnehmer an den Dreharbeiten berichten alle von der außerordentlichen Begeisterung, mit der sich alle Mitarbeiter für den Film engagiert hätten.

Zwischen Zwei Kriegen ist ein armer Film, und er ist stolz auf diese Armut. „Wenn man kein Geld hat für Autos, Schießereien, schöne Kleider, wenn man kein Geld hat für Bilder, die die Film-Zeit, das Film-Leben von selber verstreichen lassen, dann muß man seine Kraft in die Intelligenz der Verbindung der einzelnen Elemente legen: Die Montage der Ideen“, sagt Der Autor im Film an einer Stelle. (An der Wand im Hintergrund hängen dabei Standbilder aus dem Film, die die Kombination der Bilder und Ideen durch Montage „verbildlichen“.) Gefragt, ob er den Film mit mehr Geld anders gemacht hätte, antwortete Farocki, daß er den Film dann statt auf 16-Millimeter-Material auf dem wesentlich teureren 35-Millimeter-Film gedreht und die Mitwirkenden besser bezahlt, den Film aber im übrigen genauso inszeniert hätte.

Auch die Werbung für *Zwischen Zwei Kriegen* bediente sich Methoden, die heute als „Guerilla-Marketing“ bezeichnet würden: Farocki lancierte die Falschmeldung, daß sein Film mit einem Filmpreis namens „Carosse d'Or“ (der Titel eines Spätwerks von Jean Renoir) ausgezeichnet worden sei. Der Preis sei ihm von einer Jury zugesprochen worden, in der Jean-Paul Sartre, Michel Foucault, Luis Bunuel und Nathalie Sarraute saßen; der Preis würde an Filme vergeben, die „das Geschichtsverständnis fördern und vertiefen“, vor ihm hätten Roberto Rossellini und Andrzej Wajda den Preis erhalten. Diese Meldung wurde in verschiedenen Zeitungen nachgedruckt und von dem angeblichen Preis liest man bis heute in verschiedenen Filmlexika⁹⁹.

Auch über seine eigene „Öffentlichkeitsarbeit“ wurde von der Presse berichtet: Farocki sprühte Reklameparolen für den Film („*Zwischen Zwei Kriegen* — bald überall“) in der Innenstadt von West-Berlin auf Häuserwände, Brückenpfeiler und Unterführungen der Stadtautobahn. „*Das vietnamesische Volk bezieht alle Höfe, Simse, Fenster, Steine, Dächer, Türen, Wege, Mauern, die gesamte Oberfläche ihres Landes in den Kampf gegen die Aggressoren und ihre Lakaien ein. Die Oberfläche Vietnams ist der Verbündete des vietnamesischen Volkes*“, hieß es in *Ihre Zeitungen*. Nun machte Farocki sich die Wände West-Berlins zu „Verbündeten“. Bei Demonstrationen und Konzerten lief er trommelnd herum und hatte ein Plakat umhängen, auf dem stand: „Hier rührt Harun Farocki die Werbetrommel für seinen Film *Zwischen Zwei Kriegen*.“ Auf Flohmärkten und auf dem Campus der FU spielten Schauspieler einzelne Szenen aus dem Film „live“ nach¹⁰⁰.



Bei der Berlinale 1978 läßt sich Farocki mit Schokoküssen bewerben: Werbung für „*Zwischen Zwei Kriegen*“

Besonders interessant ist das „Happening“, das er 1978 bei der Berlinale, bei der sein Film auch gezeigt wurde, durchführte: Vor dem Kino Zoo-Palast, in dem am letzten Tag der Filmfestspiele der Bundesfilmpreis vergeben wurde, ließ er sich von Passanten mit Schokoküssen bewerfen. Und tatsächlich funktionierte diese an die provokatorischen Methoden der APO erinnernde Strategie noch einmal: Er wurde von der überraschten Polizei zur „Gefahrenabwehr“ verhaftet, eine Mitarbeiterin eines Filmverleihs protestierte bei der Preisverleihung auf der Bühne, und die Presse berichtete über den Mikro-Skandal¹⁰¹.

Interessant ist diese Aktion, weil sich Farocki hier wieder als „Guerillakünstler“ inszeniert: als Außenseiter des deutschen Filmbetriebs, der von dem bundesdeutschen Filmestablishment, das sich zur Verleihung des Bundesfilmpreises eingefunden hat, ausgeschlossen ist, und darum durch billige, erniedrigende Selbstdarstellung auf sich aufmerksam machen muß. Die Schokokuß-Schlacht vor dem Zoo-Palast erinnert darum auch an die selbstzugefügte Verbrennung in *NICHT lösbares Feuer*: als ein Akt der Selbststigmatisierung, die seine Position als Outcast der westdeutschen Filmszene genauso unterstreicht wie seinen Selbstbehauptungswillen, der sich aus seiner Opposition gegen diese entwickelt hat.

Den Bundesfilmpreis erhielt übrigens an diesem Abend Wim Wenders für seinen Film *Der amerikanische Freund*. *Zwischen Zwei Kriegen* wurde wegen seiner Langsamkeit, den langen Einstellungen und dem Verzicht auf Schuß-Gegenschuß-Sequenzen von ausländischen Rezensenten mit den Filmen von Farockis Generationsgenossen Wenders verglichen (Thomas Elsaesser: „There is more of Wenders in Farocki, and perhaps more of Farocki in Wenders, than either might be willing to acknowledge...“¹⁰²). Wegen seiner bleiernen Langsamkeit erinnert er in der Tat an Wenders Filme aus den siebziger Jahren. Aus heutiger Sicht ist die schlafwandlerische Langsamkeit dieses Films auch eine filmische Artikulation der Stimmung in der BRD während der „bleiernen Zeit“, wie ein Film von Margarethe von Trotta über die Jahre der Terroristenverfolgung hieß.

Ganz offensichtlich hat Farocki mit den oben beschriebenen Aktivitäten versucht, sein „zweites Debüt“ *Zwischen Zwei Kriegen* zu einem Kultfilm zu machen. In der Tat lief der Film ein Jahr lang jede Woche in der Sonntags-Matinee des Kinos Cinema am Berliner Walter-Schreiber-Platz. Doch vor allem versuchte er bei diesem Film ein letztes Mal, eine „Zielgruppe“ jenseits des spezialisierten Cinéasten-Publikums anzusprechen, wie die Graffiti-Reklame, die er in ganz West-Berlin sprühte, beweist. (Gleichzeitig wollte er ein Kino mieten, um den Film umsonst zu zeigen, aber selbst an der Tür stehen, um Besucher, denen er seinen Film nicht zeigen wollte, abzuweisen!)

Aus heutiger Sicht sieht es so aus, als wollte Farocki eine gründliche Auseinandersetzung mit seinem ersten abendfüllenden Kinofilm erzwingen. In der *Filmkritik* veröffentlichte er eine umfangreiche Materialiensammlung zu *Zwischen Zwei Kriegen*. Diese

enthält unter anderem auch ein Interview mit seinem Alter Ego Rosa Mercedes mit dem bezeichnenden Titel „Mich fragt ja keiner“.²⁰³ Bei der Pressevorführung wurde der Film zweimal gezeigt, die Journalisten bekamen ein Heft mit dem gesamten Drehbuch, und Farocki kündigte an, daß er die Kritiken seines Films seinerseits einer Kritik unterziehen würde. Der Vortrag „Prozeß und Progreß“, den er 1979 bei einem Treffen deutscher Filmjournalisten hielt, zeigt seine Enttäuschung über die für seine Begriffe mangelnde Auseinandersetzung mit seinem Film.²⁰⁴

Wie ich bereits gezeigt habe, haben viele Filmemacher des Neuen Deutschen Films als Ersatz für die Rezeption ihrer Filme durch ein breites Publikum zum Teil scharfe Kritik an der journalistischen Filmkritik und dem Feuilleton geübt. Während Regisseure wie Herzog, Achternbusch oder von Praunheim allgemeines journalistisches Unverständnis für ihre Werke beklagten, kritisierte Farocki den Unwillen der Rezensenten, sich durch seine Filme zur weiterführenden Beschäftigung mit dem von ihm vorgegebenen Thema motivieren zu lassen. In seiner Frustration mit diesem stellvertretenden Publikum, das sich nicht in dem von ihm gewünschten Maß auf seine Botschaft einlassen will, scheint noch einmal sein Selbstverständnis als Lehrer-Agitator auf. Fast zwanzig Jahre nach der Uraufführung von *Zwischen Zwei Kriegen* sind diese Auseinandersetzungen nur noch als Zeugnisse der politisch-künstlerischen Auseinandersetzungen während der Periode des Neuen Deutschen Films von filmgeschichtlichem Interesse. *Zwischen Zwei Kriegen* ist jedoch bis heute einer der außergewöhnlichsten deutschen Film dieser Dekade, die an ungewöhnlichen Filmen nicht gerade arm war.

Das Fließende und das Verbindende: *Zwischen Zwei Kriegen*

Zwischen Zwei Kriegen ist ein Film mit einem aufklärerischen Projekt: Er will historische und politische Zusammenhänge und Verbindungen darstellen. Der „Plot“ des Films besteht darin, übersehene oder von der Geschichtswissenschaft ignorierte Beziehungen aufzuzeigen, die in Deutschland zum Nationalsozialismus und zum Zweiten Weltkrieg führten. Das Anliegen des Films, gegen die herrschende Ge-



„Guerrilla-Marketing“ für „Zwischen Zwei Kriegen“ Farocki sprüht Graffiti in Berlin

schichtsschreibung zu intervenieren und unbekannte Zusammenhänge und Verbindungen zu erklären, prägt auch seine Bildsprache: Immer wieder erscheinen Objekte als visuelle Metaphern, die verbinden: das „große Verbindungsrohr“ der Kokereien. An der Wand eine Skizze von Kekulé's Modell von Benzol, bei dem die einzelnen Moleküle kreisförmig miteinander verbunden sind. Kinder, die sich beim Ringelreihentanz an den Händen fassen. Als wichtigstes Symbol in *Zwischen Zwei Kriegen* dienen Brücken, die an einigen entscheidenden Stellen des Films zu sehen sind. Auch die Kamera verbindet an einigen wichtigen Stellen durch präzise Fahrten verschiedene Bilder und stellt so Zusammenhänge zwischen scheinbar unzusammenhängenden Phänomenen her.

In dieser Ikonographie und diesen filmischen Mitteln drückt sich ein dialektisch-materialistisches Geschichtsbild aus: Die vielschichtige, ungedeutete Wirklichkeit wird erst durch die Zusammenhänge herstellende Interpretation und das Studium der gesellschaftlichen Produktivkräfte verständlich. Doch auch für die nicht durch Deutung geformte Wirklichkeit hat der Film metaphorische Bilder gefunden: Als Gegenbild zu den aufklärerischen Verbindungen fungieren verschiedene Darstellungen von fließendem Wasser, die das nicht durch Erkenntnis strukturierte Sein der Dingwelt symbolisieren. Das Verbindende und das Fließende, die Brücke und der Strom — beide Symbolreihen werden auch in den folgenden Filmen wieder aufgenommen: Sie erscheinen nochmals in Etwas wird sichtbar, dann werden sie (und das Geschichtsbild, das sie visualisieren) in Betrogen auf symbolische Weise „begraben“, bevor sie in modifizierter Form in *Wie man sieht* und *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* wieder auftauchen.

Das Fließende (der nicht durch Abstraktion gegliederte „Lauf der Zeit“) und das Verbindende (die dialektische Synthese und das analytische Zusammendenken) sind zwei Grundmotive in Farockis Hauptwerken. Doch woher kommen diese metaphorischen Bilder von „dem Fließenden“, den Flüssen und Kanälen, und „dem Verbindenden“, den Brücken und „großen Verbindungsrohren“? Eine kurze, autobiographische Notiz über Farockis „Jugend am Strom“ gibt darüber Aufschluß. In dem Aufsatz „Was mir das Fernsehen bedeutet“ schreibt Farocki: „(M)an muß dazu wissen, daß mein Vater, als ich 7 war und aus dem Fenster sah, wie draußen die Zeit verging, zu mir sagte: in Indien sitzen die Leute den ganzen Tag auf der Brücke und sehen ins Wasser wie die Zeit vergeht. Das ist nicht gut, so kommen sie zu nix, man muß immer was tun.“²⁰⁵

Diese Stigmatisierung des interesselosen, kontemplativen Schauens hat die Bildkonzeption der frühen Filme Farockis beeinflusst, deren extreme Stilisierung immer auch das reine, unreflektierte Schauen sabotiert. Das Sehen muß ein „Durchblicken“, eine produktive, analytische Arbeit des *Verstehens* sein, die sich nicht vom offensichtlichen Anblick täuschen läßt. Das Fließende (der „zerfließende“ Wein, die Regenfluten, der Fluß) und das ruhige, nicht reflektierende Schauen, das es versinnbildlicht, ist fragwürdig, weil es nicht ordnet, kategorisiert und analysiert. So ist es auch zu verstehen, wenn Farocki in

einem Aufsatz zu *Zwischen Zwei Kriegen* schreibt: „Unter der Brücke fließt das Wasser wie für Liebespaare, Vögel, S-Bahn, Trauerweiden, die Welt bietet sich an wie in einem Katalog von Lebensmöglichkeiten.“²⁰⁸

Doch welche Zusammenhänge sind es nun, die in *Zwischen Zwei Kriegen* aufgezeigt werden sollen? Der Film basiert auf einer zweieinhalb Seiten langen Anmerkung zu einem Aufsatz von Alfred Sohn-Rethel, der 1970 im von Hans-Magnus Enzensberger herausgegebenen *Kursbuch* erschienen war²⁰⁹. Farocki schreibt über seine erste Begegnung mit dem kurzen Text: „(M)ir stockte der Hirnschlag. Mir war, als hätte ich die fehlende Scherbe zu einem ganzen Bild gefunden. Da begann die lange Geschichte zu diesem Film. Ich habe das Bild aus den Scherben zusammensetzen können, aber damit war die Zerstörung nicht aufgehoben. Das wiederhergestellte Bild war ein Bild der Zerstörung.“²⁰⁸

Farockis Metaphorik erinnert an Walter Benjamins berühmtes „Angelus Novus“-Fragment. Dieser „Engel der Geschichte“, den Benjamin in einer Skizze Paul Klees erkannte hatte, sieht auf die Vergangenheit als „eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert.“²⁰⁹ Ein Bild in *Zwischen Zwei Kriegen* visualisiert diese Vorstellung vom Rück-Blick auf den Trümmerhaufen der Geschichte. Wir sehen Den Autor von hinten, wie er vor einer halb abgerissenen Gießerei steht; „Ich wollte die ganze Geschichte mit den Maschinen erzählen, auf denen diese Geschichte auch tatsächlich produziert wurde. Aber den ganzen Sommer von 1976 habe ich in Erinnerung, daß ich mit meinen Augen angestrengt nach Überresten suchte. Wenn ich von einer Anlage hörte, die abgerissen war, kam es mir ein wenig mehr unmöglich vor, diese Geschichte noch mitzuteilen. Ich muß mich für diese Gefühle nicht schämen. Die Dinge verschwinden aus der Sicht, bevor sie nur halb verstanden sind.“

Benjamins Angelus Novus will das Zerschlagene zusammenfügen, die Toten wecken. *Zwischen Zwei Kriegen* hat dasselbe Programm. Die Widersprüche zu einer Einheit zusammenfassen, schreibt die Rotkreuzschwester zu Beginn des Films in ihr Tagebuch und formuliert so das Projekt des Films. Auch Benjamins Vorstellung von dem Verlangen des Engels, den von der Geschichte Vergessenen wieder eine Stimme zu verleihen, reflektiert der Film: Es geht in ihm auch darum, an die in Westdeutschland weitgehend vergessene Arbeiterbewegung der Weimarer Republik und an die kommunistischen Widerstandskämpfer gegen den Nationalsozialismus zu erinnern.

Farocki hat in Aufsätzen und Interviews immer wieder seine Bewunderung für die Arbeiterkultur der Vorkriegszeit betont:

„Kaum ein Bewußtsein gibt es von der Zerstörung einer anderen Kultur: vor 1933 gab es Hunderttausende, die täglich literarische und wissenschaftliche Quellen studierten; Zeitungen, Preislisten, ein Lied, in der Eisenbahn gesungen.

Sie studierten die Geschichte, um ihre Bewegungsgesetze kennenzulernen und organisiert auf den Gang der Ereignisse einwirken zu können. Sie sind stumm und tot

gemacht worden, Arbeiter und Arbeitslose. Nur aus einer solchen alltäglichen und breiten Kultur kann eine neue Politik kommen.“²¹⁰

Zwischen Zwei Kriegen ist geprägt durch eine Kargheit der filmischen Ikonographie und durch eine schwerfällige Langsamkeit der Inszenierung: Die Laiendarsteller, die schleppend ihre Texte rezitieren, sind die wiedererweckten Toten der Arbeiterbewegung; die stilisierte, schwarz-weiße Welt, durch die sie im Film wandeln, ist das Jenseits der deutschen Geschichte. Wie die lebenden Leichen in den Filmen George Romeros repräsentieren sie ein Stück verdrängter Wirklichkeit, die in diesem Film noch einmal zurückkehrt. Farocki schrieb damals:

„Der Faschismus, der das (die Arbeiterkultur der Weimarer Republik - Anm.) zerstört hat, er schneidet uns von der Vergangenheit ab. Erklärungen, wie es zu ihm kam, Versuche, eine Theorie zu bilden, heißt über einen Abgrund eine Brücke zu schlagen (Hervorhebung nicht im Original - Anm.). Als wir zur Schule gingen, hat man uns erzählt, der Faschismus wäre ein kurzes Fieber gewesen, das unsere Eltern erfaßt hätte, für einen Augenblick wären sie außer sich gewesen.

ABER: Wer vom Kapitalismus nicht reden will, der schweige vom Faschismus. Mit diesem Film will ich von beiden genau reden.“²¹¹

Ironisch hat Frieda Grafe bemerkt, *Zwischen Zwei Kriegen* betreibe „die kokette Annäherung des verfallenden Films an den Glamour originärer Forschungsarbeit.“²¹² Wie die Materialsammlung in der *Filmkritik* beweist, hat Farocki zur Vorbereitung von diesem Film in der Tat fast wissenschaftliche Recherche betrieben. Jahrelang besuchte er Stahlwerke, Kokereien und Werksarchive, um für die vergessene Geschichte des Verbandsystems die richtigen Drehorte zu finden und interviewte sogar Alfred Sohn-Rethel selbst.

So kurz dessen Exkurs ist, der 1970 im *Kursbuch* veröffentlicht worden war und der Farocki den „Hirnschlag“ stoppen ließ, so brisant ist er auch: Sohn-Rethel hatte Anfang der dreißiger Jahre beim Mitteleuropäischen Wirtschaftstag gearbeitet, eine Lobbygruppe der deutschen Großindustrie, und dort an den sogenannten „Deutschen Führerbrieffen“ mitgearbeitet, einem vertraulichen Informationsdienst, der an die Vertreter des deutschen Großkapitals ging. Sohn-Rethel sah sich selbst als eine Art Untergrund-Agent, deutschen Großkapitals, der in einem der inneren Aktionszentren des Finanzkapitals, der ein „unerkannter Marxist in einem der inneren Aktionszentren des Finanzkapitals“, der die Informationen, in die er dort Einblick erhielt, an die deutsche Linke weitergab — ein Selbstbild, das dem Farockis zu dieser Zeit nicht unähnlich war.

In seinem kurzen Text „Der Widerspruch von Marktökonomie und Arbeitsökonomie im Monopolkapitalismus“ beschrieb er am Beispiel der Vereinigten Stahlwerke AG (Vestag) die wirtschaftlichen und technischen Entwicklungen, die seiner Ansicht nach

zwangsläufig zum Nationalsozialismus und zum Zweiten Weltkrieg geführt hätten. Die Vestag war ein nach dem Prinzip des Verbundsystems organisierter Konzern, der 1926 durch die Vereinigung einiger selbständiger Betriebe geschaffen worden war. In *Zwischen Zwei Kriegen* verwendet Farocki diese Entwicklung als Metapher, um ein Theorem von Marx darzustellen: daß nämlich die Produktivkräfte an einem bestimmten Punkt an die Grenzen der Produktionsverhältnisse stoßen würden.

Was war bei der Vestag geschehen? Durch den Zusammenschluß von Kohlegruben, Kokereien, Hochöfen und Walzwerken war es möglich geworden, das Gichtgas, das in den Hochöfen bei der Erzschnmelze entsteht, in die Kokereien weiterzuleiten. Vorher war es abgepackelt worden, aber in diesem Verbundsystem konnte man damit die Kokereien betreiben. Gleichzeitig fiel auch in den Kokereien das sogenannte Kokereigas an, das man nun in die Walzwerke weiterleiten konnte, wo damit Stahlblöcke aufgewärmt wurden, um sie walzfähig zu machen. *Das ist vernünftig, aber es wird nicht gehen*, sagt der Schlotbaron in *Zwischen Zwei Kriegen* über die neue Produktionsmethode, und in der Tat: So rational und effizient das System war, so krisenanfällig war es auch. Farocki selbst hat beschrieben, wieso das System nicht funktionierte:

„Eine so hochgradig geplante Produktion erfordert einen geplanten Absatz. Die Ordnung der Produktion und das Chaos der Märkte stießen drei Jahre nach Gründung der Vestag schwer zusammen. Die Produktionsmaschinerie arbeitete effizient, aber was hergestellt wurde, lag auf Halde. Schlimmer noch, bei unverbundener Produktion hatte jede einzelne Produktionseinheit bei Bedarf hoch und runter geregelt werden können, machte man jetzt einen Ofen aus, fehlte gleich der Betriebsstoff für eine Walze oder Kokerei. Bei der Krise von 1931 (da gab es Bestellungen für 40 Prozent der Kapazität) legte man die Öfen jeweils für 14 Tage still, das hatte so hohe Anlaufkosten zur Folge, daß die Vestag de facto bald bankrott war. An ihre Schließung war wieder aus politischen Gründen nicht zu denken.

In dieser Situation befand sich die Schwerindustrie, als sie sich für Hitler entschied. Hitlers anleihenfinanzierte Rüstungsindustrie war es, die einen ständigen Bedarf nach Stahl und Eisen hatte und somit eine ständige Nutzung des Produktionsapparates auf seinem Niveau gewährleistete...

Auf das Gichtgas zurück: Als man es nicht mehr vergeudete, sondern sinnvoll in die Produktion zurückleitete, kam es zu einem Überdruck. Da mußte man etwas produzieren, was die Märkte nicht verstopfte, frei machte und sich bestenfalls in Nichts auflöste: Kriegsgüter.“²¹³

Farocki dient diese historische Episode als Metapher für den Kapitalismus, dessen ureigenste Mechanismen sich schließlich gegen ihn selbst kehren und die in ihm angelegten, selbstzerstörerischen Kräfte entfesseln.

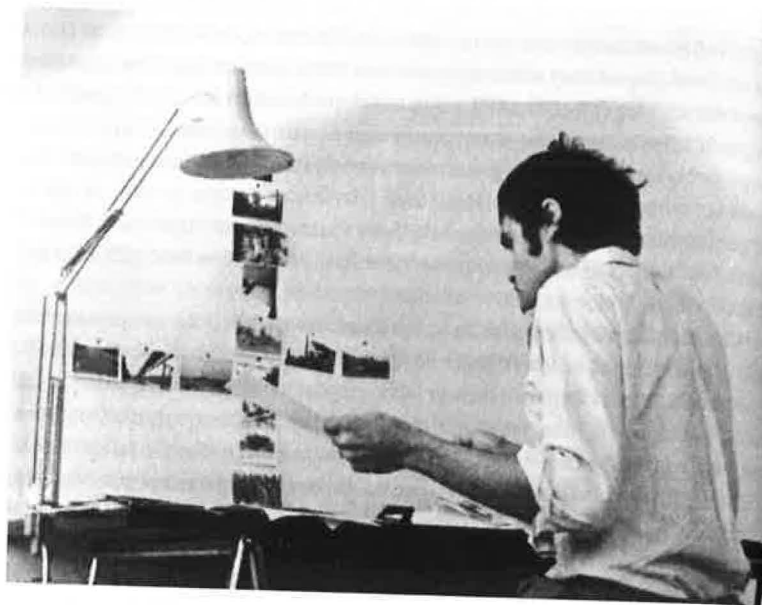
Das Verbundsystem ist sozusagen der „Held“ von *Zwischen Zwei Kriegen*, die agierenden Filmfiguren dienen nur dazu, dessen Geschichte zu erzählen und zu kommentieren. Die Idee, ein Objekt statt einer Person in den Mittelpunkt eines Films zu stellen, geht auf einen Ansatz Sergej Tretjakows zurück, der in seinem Aufsatz „Die Biographie des Dings“ vorgeschlagen hatte, in der Kunst „nicht den Einzelmenschen, der durch das System der Dinge geht, sondern das Ding, das durch das System der Menschen geht“, zum Gegenstand zu nehmen. Von der sozialistischen Literatur verlangte er, „daß sie der vom Roman aufgeblasenen menschlichen Gestalt ihren Platz zuweist“, und statt Geschichten über Menschen Bücher über Gegenstände - wie „Der Wald“, „Das Brot“, „Die Kohle“ oder „Das Eisen“ — zu schreiben“²¹⁴.

Wie es zu Beginn heißt, ist *Zwischen Zwei Kriegen* ein „Film aus den Klassenkriegen, in dem es nicht um die Schmerzen der Verletzten und die Qualen des Todes geht. Ein Film über die Ausrichtung der Arbeit, in dem es nicht um die Schmerzen und Qualen des Arbeitstages geht.“ Als eine Art „Führerin“ durch die Geschichte zwischen 1917 und 1933 dient eine Rotkreuzschwester, die zur Beginn des Films in einem kahlen Niemandsland zwischen Brachflächen, Pfützen und mit Unkraut überwucherten Bahngleisen erscheint. Sie fragt Soldaten, die in den Uniformen des Ersten Weltkriegs durch diese Ödnis irren, wofür sie kämpfen. Ein Soldat (Hartmut Bitomsky) kratzt das Wort „Rohstoffe“ in eine Bahnschwelle, ein anderer (Ingo Lampe) „Wahn“. Diese „Widersprüche zu einer Einheit zusammenfassen“, wie es im Tagebuch der Rotkreuzschwester heißt, ist das dialektisch-materialistische Projekt des Films.

Nach dieser Eröffnungsszene unterbricht ein kurzes Stück Schwarzfilm die Handlung. (Farocki wird im ganzen Film Schwarzfilm wie eine Art Kapiteileinteilung einsetzen.) Wir sehen eine hohe Treppe in einem gotisch-expressionistischen Stil, die eine verschleierte Frau mit langsamen, schlafwandlerischen Schritten herabsteigt, während die Stimme Des Autors vom Ende des Ersten Weltkriegs spricht. Da solche allegorischen Szenen den ganzen Film durchziehen, soll am Beispiel dieser kurzen Einstellung ihre Funktion analysiert werden.

Die eindrucksvolle Treppe, die an eine Atelierkulisse aus der expressionistischen Phase des deutschen Stummfilms erinnert²¹⁵, befindet sich an einer Kirche am Hohenzollernplatz in Berlin-Wilmersdorf (und sieht übrigens heute noch genauso aus) 216. Auch einige andere der locations von *Zwischen Zwei Kriegen* sind bis heute weitgehend unverändert erhalten. Der „Eisensteinhof“ der ersten Szene befindet sich in der Monumentenstraße in Berlin-Schöneberg, und sieht bis heute fast genauso aus wie in Farockis Film. Das Parkhaus in der Kantstraße²¹⁶, durch das der „Horch“ des Schlotbarons in einer Szene rollt, hat sich in den letzten zwanzig Jahren ebenfalls kaum verändert. Noch in einem Interview von 1981 spürt man Farockis Begeisterung für diese von ihm entdeckten Dreihorte: „Also diese Magie — irgendwie gibt die mir was... Wenn man so durch Berlin läuft

„Ich nahm jede Arbeit an, die verlangte, die Sinnlichkeit mit Worten zuzudecken“: Farocki in „Zwischen Zwei Kriegen“



„Unter der Brücke fließt das Wasser wie für Liebespaare, Vögel, S-Bahn, Trauerweiden“: Hochöfner (Jeff Layton) und Geliebte (Hildegard Schmahl) in „Zwischen Zwei Kriegen“



und auf diese Kirche (am Hohenzollernplatz - Anm.) da trifft, die in normalem Licht nichts ist und bei einem bestimmten Licht diesen expressionistischen Touch kriegt. Das ist irgendwie so ein Versuch, ... Geschichte zu beweisen gegen das Vergessen...“²¹⁷

Diese Praxis, Stadtgeographie „gegen den Strich zu lesen“ und für sich selbst umzu-deuten, erinnert an die Praxis des *dérive* der Situationisten, ein „zweckloses, aber hellwach-sches Herumschweifen in... meist metropolitenen Landschaften, in den Steinwüsten und Schluchten der großen Städte... Neues Bewußtsein in alten Räumen, neue Räume sollen gewonnen werden, in denen bewußt eine „Psychographie“ entwickelt wird, die aus der Übertragung subjektiver Leidenschaften auf die fremde Außenwelt hervorgeht...“²¹⁸ Auch Farockis Einsatz dieser vorgefundenen Drehorte schreibt diesen — wie die schweifenden „Realitätsmontagen“ des *dérive* — einen neuen, subjektiven Sinn zu. Dieses „Umwid-men“ von vorhandenen Gebäuden statt des — teuren — Nachbauen von Kulissen ist Teil der Strategie eines bewußt armen Guerillakinos. Dasselbe gilt auch für die anderen Szenen, die in vorhandenen „Kulissen“ gedreht wurden. „Den Geist der Zwanziger Jahre nicht verfehlen“, sinniert Der Autor an seinem Schreibtisch an einer Stelle. In der nächsten Szene „trifft“ er diesen Geist durch eine weitere „gefundene“ location: ein Treppenhaus mit einem Geländer im Bauhaus-Stil.

Doch zurück zur Chronologie des Films: Die folgende Szene spielt 1919. Der junge „Hochöfner“ (Jeff Layton), die Hauptfigur des Films, der auch die deutsche Arbeiterklasse repräsentiert, erzählt einem Ingenieur (Stefan Mattusch) von einem Traum, in dem ein Vogel, erschöpft vom Ausbrüten seiner Eier, sie nacheinander aufpickt und verzehrt. Der Ingenieur erzählt ihm von dem berühmten Traum des Chemikers Kekulé, der ihn zum Atommodell für Benzol führte. Das Motiv der „Verbindung“ wird in dieser Szene durch eine Kohleskizze des Benzol-Modells eingeführt; die Ringelreihen tanzenden Kinder, die der Ingenieur durch einen Spiegel beobachtet (eine Reminiszenz an den Beginn von Fritz Langs *M* — *Eine Stadt sucht einen Mörder?*), führen das Motiv weiter. Auf dem Weg zur Arbeit sagt der Hochöfner zu sich selbst: *Die Wissenschaft muß mit den Träumen der Arbeiter verschmelzen*.

Während sich der Hochöfner den Kommunisten anschließt, überzeugt der Ingenieur den „Schlotbaron“ (Friedhelm Ptok) davon, seinen Hochofen in ein Verbundsystem ein-zureihen. Eine schöne, lange Einstellung in dieser Sequenz ist ein gutes Beispiel dafür, wie Farocki durch seine Kameraarbeit Verbindung zwischen scheinbar Unzusammenhängendem herstellt: Die beiden spazieren durch ein Feld, die Kamera fährt mit, bis plötzlich am Horizont wie aus dem Nichts ein Stahlwerk erscheint und so einen Zusammenhang herstellt zwischen der bäuerlichen Herkunft des Schlotbarons („*Eigentlich bin ich Landwirt*“) und seiner Existenz als Industrieller.

An verschiedenen Stellen des Films arbeitet Farocki mit Wiederholungen: Immer wie-der erscheint er selbst an seinem Schreibtisch, zweimal sehen wir den Hochöfner im Zim-

mer einer Prostituierten (Hildegard Schmahl), zweimal Aufnahmen von der Werksmauer, von dem „großen Verbindungsrohr“, das Hochofen und Kokerei miteinander verbindet, zweimal die an Brecht/Dudows *Kuhle Wampe* erinnernde Aufnahme von einer Armbanduhr auf dem Fensterbrett, die verschleierte Frau auf der Kirchentreppe oder der „Eisensteinhof“ zu Beginn und am Ende des Films. Das Prinzip der „minimalen Variation“ aus Farockis Lehrfilmen taucht hier in neuer Variante wieder auf: Statt als didaktisches Mittel, das ein genaueres Verstehen des Gezeigten ermöglichen soll, geht es nun darum, daß der Zuschauer als aktiver Mit-Produzent von Sinn den Bildern neue Bedeutungen zuschreibt. In einem Interview hat Farocki damals auf die Frage, wieso einige Szenen in seinem Film wiederholt werden, geantwortet: „(M)indestens zweimal muß ein Bild oder ein Gedanke schon vorkommen, damit man sieht, was aus ihm wurde, wie er sich verändert in einem neuen Zusammenhang.“²¹⁹

Nur eine einzige Passage in *Zwischen Zwei Kriegen* bietet der Schaulust völlig unarbeitetes Futter: In einer Sequenz, die fast wie ein Dokumentarfilm wirkt, sieht man fast völlig ohne Kommentar, wie Waggons in einer Kokerei auf- und abfahren. Riesige Klappen öffnen und schließen sich, der Koks wird mit einem gigantischen Stahlstempel durch die Ofentür gepreßt. Diese Sequenz ist wohl die visuell aufregendste im ganzen Film, weil sie Hinsehen und Staunen möglich macht und damit die „Wiederentdeckung der Realität“ durch das Kino, von der Kracauer gesprochen hatte.

Diese Passage ist zugleich ein letzter Ruhepunkt des Films, bevor Farocki seine „Biographie des Verbundsystems“ zu Ende erzählt: „*Das Geschäftsjahr 1929/30 gestaltete sich so schwierig wie noch kein anderes seit Bestehen der Gesellschaft*“, erklärt der Schlotbaron in der Schaltzentrale des Industrieverbunds, „*weil wir Auftragsmangel haben, müssen wir die Produktion drosseln und die Leistung der Hochöfen auf die Hälfte herabsetzen. Doch wenn die Hochöfen weniger Gichtgas produzieren, dann liegt auch der Rest der Produktion lahm: 1923 hätte ich sagen können: Der Absatz stockt, setzten wir den Hochofen um 50 Prozent zurück und der Ingenieur hätte mir geantwortet: Das ist reibungslos möglich. Jetzt haben wir den Verbund, und damit eine Maschine, die nur laufen kann, wenn sie auf vollen Touren läuft.*“ Die nächste Einstellung deutet die Lösung des Problems an: der Schlotbaron und der Ingenieur fahren nach Düsseldorf, wo Hitler im Industrieclub eine Rede hält.

Hitler — das ist der Krieg leuchtet menetekelhaft an einer Wand auf, dann erscheint die Zahl 1933 auf der Leinwand, und schon kommen Soldaten, um den kommunistischen Hochöfner abzuholen. Der springt aus dem Fenster, die Kamera fährt langsam über das Fensterbrett hinter ihm her. Auf dem Boden unter dem Fenster sieht man nur noch seine mit Kreide auf den Boden gemalte Silhouette. Farocki zeigt die Kreidezeichnung, die an die Tatortmarkierung der Polizei erinnert, in einer Nahaufnahme. Dann beginnt Regen zu fallen und weicht die Konturen auf; das Kreidewasser fließt in einen Gully ab. Symbolisch verschwindet damit die Arbeiterklasse und die Arbeiterkultur der zwanziger Jahre von

der Bildfläche. Es ist ein resignativer Schluß. In diesem zweiten Krieg, der spätestens 1933 begann, hatten die, die starben, nichts mehr den Lebenden mitzuteilen, hört man die Stimme der Rotkreuzschwester sagen. Warum sie starben, das hätte man schon einen Krieg vorher lernen können. In diesem Krieg bleibt mein Tagebuch leer. Das Lernen ist entmutigt.

Dieses Filmende ist eine Grabrede auf die deutsche Arbeiterklasse. Und gleichzeitig ist es auch ein Nachruf auf die didaktischen, aufklärerischen Ambitionen, mit denen Farocki seine Film Laufbahn begonnen hatte: Auch das Lehren des Filmautors ist „entmutigt“, und Farockis nächster Langfilm *Etwas wird sichtbar* beendete die Periode politisch-agitatorischer Guerillafilme in seinem Werk endgültig.

„Der Tod einer Idee“: *Etwas wird sichtbar*

In dem Film *Etwas wird sichtbar* (1982), der fast 15 Jahre nach dem Höhepunkt der deutschen Studentenbewegung entstand, hinterfragt Farocki sein Selbstbild als Guerillakünstler und verwirft es schließlich als überholt. Auch die — politische oder künstlerische — Guerillataktik kann vom modernen Kapitalismus vereinnahmt werden — das ist die Erkenntnis, die dieser Film formuliert.

Etwas wird sichtbar nimmt darum — leicht verfremdet — die selbstzerstörerische Geste noch einmal auf, mit der sich Farocki in *NICHT lösbares Feuer* als Künstler selbst initiiert hatte: Am Anfang des Films sieht man eine APO-Demonstration vor dem Rathaus Schöneberg, damals noch das West-Berliner Rathaus. Parolen gegen den Vietnamkrieg werden gerufen. Ein junger Demonstrant mit langen Haaren (Farockis späterer Regieassistent Ronny Tanner) geht mit einer Weinflasche voll Blut auf einen berittenen Polizisten vor dem Rathaus zu. Die Kamera folgt ihm in einer langen Plansequenz, als er sich vor dem Polizisten aufbaut und die Weinflasche hochhebt, als wolle er sie gegen das Rathaus oder den Polizisten schleudern — so wie die Steine, die zu werfen Farockis Studentenfilm oder den Polizisten aufgefordert hatte, so wie der Molotow-Cocktail, der in *Ihre Zeitungen* den Zuschauer aufgefordert hatte, so wie der Molotow-Cocktail, der in Holger Meins letztem Film auf das Springer-Haus geschleudert werden sollte. Doch der Demonstrant richtet den scheinbaren Angriff, die direkte, militante Aktion, die diese Geste andeutet, in einer überraschenden Wendung gegen sich selbst. Statt die Flasche gegen das Rathaus oder die Polizei zu schleudern, gießt er sich das Blut über den Kopf. Dieses echte Blut (wir sehen ganz am Anfang des Films, wie es im Schlachthof aus einem Hammelkadaver fließt) wird im Film wieder zum Symbol, zur Metapher — so wie in *NICHT lösbares Feuer* die Selbstverstümmelung, die verbrannte Haut auf Farockis Handrücken zur Metapher für seine Rückkehr zur ästhetischen Sublimation geworden war.

Etwas wird sichtbar ist ein Schlußpunkt. Er beendet symbolisch wie biographisch einen Abschnitt in Farockis Werk, der als das filmische Nachspiel der deutschen Studen-

tenbewegung betrachtet werden kann. Dazu wendet er sich noch einmal zu dem Thema zurück, das ein wichtiger Auslöser der Studentenbewegung gewesen war, aber zu der Zeit, als der Film herauskam, in Deutschland vollkommen in Vergessenheit geraten war: dem Vietnamkrieg. In den USA hatten sich Großproduktionen wie *The Deerhunter* (1978) oder *Apocalypse Now* (1979) und B-Filme wie *Rolling Thunder* (1977) oder *First Blood: Rambo* (1982) nachträglich mit dem Vietnamkrieg und seinen Auswirkungen an der „Homefront“ auseinandergesetzt. Doch in Deutschland gab es keinerlei rückblickende, filmische Auseinandersetzung mit diesem Krieg, der Ende der sechziger Jahre so viele politische Biographien geprägt hatte. In einem Aufsatz zu dem Film schreibt Farocki:

„Im Winter 1979/80 gab es wieder, im Auditorium Maximum der Freien Universität Berlin, ein Teach-in zu Indochina... Die letzten Jahre über hatte es Meldungen gegeben, dann Dementis, dann stärkere Meldungen, daß in Kambodscha sich die Leichenberge häuften, daß es da eine Abschlachtung von Millionen Menschen unter dem Regime der Khmer Rouge gäbe. Im Januar 1979 war die Armee des wiedervereinigten Vietnam in Kambodscha einmarschiert... nachdem das Pol-Pot-Regime aus den Zentren verjagt war. Im Februar griff China Vietnam an, und es gab einen 16 Tage langen Krieg mit mindestens 70 000 Toten. Dazu noch die südchinesische See voll mit kleinen Booten und Schiffen, die von Flüchtlingen überfüllt sind, viele Flüchtlinge, die verhungern und verdursten oder ertrinken.

Zu dem Teach-in schrieb ich mir auf: <Es gibt zwei Gruppen im Saal, die eine ist mit China und Kambodscha und die andere mit Vietnam und der Sowjetunion. Die China-Kambodscha-Leute schieben die drei Millionen Toten beiseite, die es in Kambodscha gegeben hat, und sind große Humanisten in der Frage, ob die Menschenrechte in Vietnam geachtet werden. Die Sowjetunion-Vietnam-Leute wollen nichts davon hören, daß es in Vietnam Konzentrationslager gibt... Und ich selbst will es auch nicht hören, daß die Vietnamesen andere Länder okkupieren und daß es bei ihnen im Land ein unfähiges, korruptes und unterdrückerisches Regime gibt. Es müßte möglich sein, eine geschichtliche Figur ohne Beschönigung wahrzunehmen, zugleich, das sagt schon das Wort Figur, muß es eine Treue geben...>¹²²⁰

In *Etwas wird sichtbar* geht es genau darum: Farocki hält der Figur des Vietkong-Guerillas die Treue, indem er die Bedeutung, die sie für die eigene Biographie und das eigene Selbstverständnis hatte, überprüft und schließlich als unzeitgemäß geworden verwirft. So beschließt dieser Film Farockis Guerilla-Konzeption vom Filmemachen. Er verabschiedet sich vom didaktisch-aufklärerischen Anspruch, der aus seiner 68er-Vergangenheit resultierte. Und er schließt mit dem filmischen Vokabular ab, das Farocki aus der Avantgarde-Filmästhetik der späten sechziger Jahre entwickelt hatte.

Doch vor allem ist *Etwas wird sichtbar* eine Liebesgeschichte. „Man muß vielleicht bereit sein, den Tod einer Idee auszuhalten, ohne wegzulaufen“, heißt es in einem Selbstinterview Farockis mit seinem Alter Ego Rosa Mercedes¹²²¹. In dem Ende der Liebe zwischen Anna und Robert, von der der Film erzählt, beschreibt Farocki auch den Tod seines Selbstverständnisses als Guerilla-Filmemachers.

Darum ist dieser halb-autobiografische Film nicht nur ein Schlußpunkt, sondern gleichzeitig auch ein Neuanfang: Nach jahrelangen Auftragsarbeiten für das Fernsehen finanzierte ihm eine öffentlich-rechtliche Anstalt, das ZDF, zum ersten Mal wieder ein Projekt, das er als Autor vollkommen (erst unter dem bezeichnenden Titel *Die Befreiung*, dann als *Vietnam vor den Augen*) selbstbestimmt konzipiert hatte. In den folgenden Jahren sollten alle wichtigen Arbeiten von öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten koproduziert und zum Teil auch von den Filmförderungsanstalten der Länder finanziert werden. So stellt dieser Film auch die Wiederaufnahme Farockis in die staatlich subventionierte, deutsche Filmszene dar.

Etwas wird sichtbar handelt von der Liebesgeschichte zwischen Anna (Anna Mandel) und Robert (Marcel Werner), die sich während der Studentenbewegung in Berlin kennengelernt haben, und versuchen, den Prozeß ihrer Politisierung und das Auseinanderfallen der APO zu reflektieren. Diese Entwicklung wird in einer halb realistisch, halb allegorischen Szene visualisiert: Vor einem amerikanischen Headquarter findet eine Anti-Vietnam-Demonstration statt. Nach der oben beschriebenen Szene mit der Flasche voller Blut fährt die Kamera weiter auf eine sich formierende Kette von Demonstranten zu, die schnell von der Polizei wieder auseinandergetrieben wird, so wie sich Anfang der siebziger Jahre auch die Studentenbewegung in kleine politische Gruppen und Parteien aufspaltete; bloß Robert und Anna gehen weiter untergehakt auf die Kamera zu, während Schnee zu fallen beginnt. Aus dem Off hören wir die Stimme Roberts: 1972 wollten wir alles verbinden — so wie Farocki Anfang der siebziger Jahre in seinen Agitationsfilmen aufklärerisch Zusammenhänge und dialektische Synthesen darstellen wollte. *Etwas wird sichtbar* handelt vom Scheitern dieses aufklärerischen Projekts.

Im Mittelpunkt dieser Erinnerungsarbeit über die Studentenbewegung und ihre Folgen stehen Bilder vom Vietnamkrieg, von denen einige zu ikonischen Repräsentationen dieses Kriegs geworden sind: In einer zentralen Szene betrachtet das Paar Fotos, die Robert wie einen Filmstreifen an der Wand seiner Wohnung nebeneinander gehängt hat. Folgender Dialog entspinnt sich, während die beiden die Bilder betrachten und dabei - von einem Spiegel an der Wand reflektiert — selbst zum Bild geworden sind:

Anna: „Sprechen wir von diesen Bildern, mit diesen Bildern hat es angefangen... Diese Bilder waren für mich Enthüllungsbilder. Sie enthüllten etwas von den USA, was bisher verborgen war... Daß die Amerikaner folterten, hat mich zunächst nur in Staunen versetzt. Als ich die Bilder sah, wollte ich, daß jeder sie sieht. Ich wollte sie öffentlich „machen, so wie man eine Frage herausschreit.“

Robert: „Das Neue war: hier tötete der Amerikaner persönlich, wie ein Sadist, ein Raubmörder, ein rasender Eifersüchtiger. Im 2. Weltkrieg hatten sie getötet wie das Gesetz, das sie vollstreckten. Sie schossen mit der Artillerie zusammen, was vor ihnen lag, schossen wieder zusammen, wie eine Maschine. Vollstreckungsmaschinen. In Vietnam kommt der Soldat dem Opfer so nahe, daß beide auf ein Bild passen.“

Anna: Diese „Bilder wollten wir verbreiten.“

Doch diese Bilder aus Vietnam sind nicht eindeutig, als photographische Abbildung von Realität (quasi aus sich heraus) evident: Statt aus ihnen die eine Wahrheit („die gute Haltung zu Vietnam“, wie Farocki 1967 in Knokke gerufen hatte) über den Vietnamkrieg zu lesen, kann man sie auf verschiedene Weise deuten, und sie können von den verschiedensten Interessen ge- oder mißbraucht werden.

Daß der Vietnam-Krieg für die Europäer und Amerikaner, die gegen ihn protestierten, vor allem ein Bilderkrieg war, betont Farocki immer wieder, nicht nur durch die Fotos, sondern auch durch Fernsehberichte aus Vietnam, unter anderem mit einem Stück Found Footage: einer sensationellen, langen Einstellung aus einem Dokumentarfilm, die zeigt, wie bei Kriegsende Süd-Vietnamesen auf der Flucht vor den Vietkong versuchen, sich in ein startendes Flugzeug zu drängen.

Farocki de- und rekonstruiert diese Bilder des Vietnamkriegs. Einerseits unterziehen Anna und Robert diese Bilder einer kritischen Neu-Lektüre. Andererseits inszeniert er einige der bekanntesten Bilder aus Vietnam neu, und macht diese hundertfach reproduzierten Bilder wieder les- und wahrnehmbar. Dadurch „rettet er für eine kritische Intelligenz die Arbeit und die Materialität der Bilder zu einer Zeit, wo der Reflex einer ‚ideologischen Lektüre‘ oder eine Demystifizierung selbst eine Nichtzurkenntnisnahme der Wirklichkeit dieser Bilder gewesen wäre.“²²²



„Sprechen wir von diesen Bildern, mit diesen Bildern hat es angefangen...“:
Anna (Anna Mandel) und Robert (Marcel Werner) in „Etwas wird sichtbar“

In einer besonders interessanten, allegorischen Sequenz fährt die Kamera langsam an einer Reihe von stilisiert inszenierten Tableaux der „typischen“, aus den Medien bekannten Vietnambilder entlang (ein Vietkong wird vom südvietnamesischen Polizeichef durch Kopfschuß getötet, ein Vietkong wird verhört, ein amerikanischer Soldat spielt russisches Roulette etc.), die in einer Landschaft zwischen Bambus-Stauden verteilt sind.²²³ Hier stellt die verbindende Kamerafahrt noch ein-

mal in aufklärerischer Absicht Zusammenhänge zwischen diesen verschiedenen Gesichtern des Krieges her, so wie er in seinen vorangegangenen Filmen dialektisch Zusammenhänge zwischen verschiedenen Ideen herstellen wollte: „Der Anfang einer Untersuchung ist, daß man zwei Ideen verbindet, aber das Ende ist, daß man eine Idee herauslöst, isoliert“, heißt es zu Beginn des Films.

Von dieser Trennung der Ideen spricht der Film. Am Ende des Films zeigt Farocki darum wieder die visuelle Metapher der Brücke, die in *Zwischen Zwei Kriegen* die Idee der analytischen Verbindung verbildlichte. Anna und Robert gehen über diese Brücke, die sich plötzlich öffnet, nachdem Anna gesagt hat: „1977 wollte ich alles trennen“. Die auseinanderfahrenden Teile der Brücke können auch als visuelle Metapher für Farockis Absage an das aufklärerisch-lineare Geschichtsbild seiner früheren Filme gelesen werden. Statt argumentative Gedankenverbindungen zu illustrieren wie in seinen Agitationsfilmen, wird er in seinen folgenden Essayfilmen in den achtziger und neunziger Jahren nur noch ein Netz von Ideen entwickeln, in dem der Zuschauer seine eigenen Gedankenverflechtungen entwickeln soll.

Auf die Methode der folgenden Essayfilme verweist übrigens auch eine Passage, in der Robert, der inzwischen in einen Betrieb gegangen ist, um die „Produktionsverhältnisse zu studieren“, an einer Fräsemaschine arbeitet. Schon in *Zwischen Zwei Kriegen* hatte es zu Beginn eine kurze Aufnahme von Fingern auf einer Art Computertastatur gegeben. *Etwas wird sichtbar* führt dieses Motiv weiter aus: Aufnahmen von der Arbeit an der Fräse erinnern bereits an die Aufnahmen von Maschinen und Bildschirmarbeitsplätzen, die in *Wie man sieht* und *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* immer wieder auftauchen.

Auch das Selbstverständnis als Guerilla-Künstler wird in *Etwas wird sichtbar* aufgehoben. Anna beschreibt dieses Projekt eines entsagungsvollen Lebens als politischer Guerillakämpferin und einer sozialen Praxis des Widerstands gegen die herrschenden Verhältnisse so:

„1966, als ich eine Tippse war in einem Büro, habe ich diese Bilder gesehen und wollte mein Leben für sie ändern. Ich wollte Partisanin werden. Im Büro versuchte ich, zuverlässig zu arbeiten und interessiert zuzuhören, daß sich später niemand an mein Gesicht würde erinnern können. Um vier Uhr nachmittags kam ich nach hause und trank dann zwei Bier, um schlafen zu können. Ich schlief bis 10 Uhr abends, dann begann mein zweiter Arbeitstag. Ich fing meine Arbeit an mit einem französischen Buch über Vietnam, wobei ich — weil ich kein Französisch konnte — ein Wort las, es dann im Lexikon nachschlug, wieder ein Wort las, und so fort. Am Morgen lernte ich die Wörter auswendig. So bin ich — für mich — zu einer Übersetzerin geworden... In der Straßenbahn bin ich manchmal eingeschlafen. Ich übte damals die Tiefschlafphasen zu nutzen. In einer Nacht schläft man vielleicht acht Stunden, aber wichtig für die Entgiftung des Kopfes sind nur ein paar Augenblicke.“

Dann sieht man, wie Anna sich mit einem Schlüsselbund am Finger auf einen Stuhl setzt, sich nach vorne beugt und einnickt. Als sie eingeschlafen ist, fallen die Schlüssel zu Boden, das Klirren weckt sie auf. Metaphorisch beschreibt sie so auch Farockis eigene künstlerische Guerillataktik, seine freiwillige, selbstauferlegte Askese der Arbeit.

Doch auch diese — politische oder künstlerische — Guerillataktik kann vom modernen Kapitalismus vereinnahmt werden. Diese Erkenntnis demonstriert Farocki in einer Szene, in der Robert in einer Bücherei nach dem Buch „Die Theorie des Partisanen“ von Carl Schmitt sucht, in dem die Strategie des Guerillakampfes analysiert wird. Er findet es schließlich bei einem Industriedirektor, in dessen moderner Wohnung ein Gemälde hängt, auf dem chinesische Soldaten ein groteskes Ballett im Stil der Peking-Oper tanzen: Die ideologisch geächteten, maoistischen Kämpfer von einst sind zum Sujet eines Pop-Art-Bildes geworden! Genauso wie die Kunst des kapitalistischen Westens ironisch die Kämpfer des maoistischen Volkskriegs vereinnahmen kann, so können auch die Guerilla-Strategien des Vietkong für die Zwecke der kapitalistischen Wirtschaft instrumentalisiert werden. „Der Krieg ist nicht vergessen, sagt der Industrielle zu Robert. Ich leite eine Studiengruppe, da versuchen Kybernetiker, Ethnologen, Sozialwissenschaftler aus der „Theorie des Partisanen“ Ideen für die Organisation von Betrieben und Volkswirtschaften abzuleiten.“ (Soweit ist es inzwischen wirklich gekommen: Eines der wichtigsten Managementbücher der letzten Jahre heißt Guerilla-Marketing!)

Robert selbst liest aus Schmitts Buch vor: „Wenn die innere Rationalität und Regularität der technisch durchorganisierten Welt restlos durchgesetzt ist, dann ist der Partisan vielleicht nicht mal mehr ein Störer. Dann verschwindet er einfach von selbst im reibungslosen Vollzug technisch-funktionalistischer Abläufe. Nicht anders wie ein Hund von der Autobahn“. Diese Sequenz stellt nicht nur dar, wie der moderne Kapitalismus auch gegen ihn gerichtete Strategien vereinnahmen kann, sie handeln auch von der Unmöglichkeit eines Kinos jenseits des Kinoestablishments, das Farocki schaffen wollte. Der Film „gegen den Film und gegen das Fernsehen“, der sowohl formal wie politisch radikal ist, ist durch den stummen Zwang der Verhältnisse unmöglich gemacht worden — verschwunden wie der „Hund von der Autobahn“.

Schmitt spricht in der „Theorie des Partisanen“ von dessen „tellurischer“, das heißt erdverbundenen Qualität: Der Partisan/Guerillero mache sich die Eigenschaften der ihm vertrauten Landschaft zunutze, um gegen seinen Feind zu kämpfen, der diese Landschaft nicht kennt (so wie Farocki in *Ihre Zeitungen* im Kampf gegen den „Herrschaftsapparat“ über Mauern, Höfe und Simse steigt). Doch diese Ränder, in denen subversive Aktion noch möglich ist, verschwinden im modernen Kapitalismus, der auch gesellschaftliche Nischen und Randbereiche vereinnahmen kann.

Diese Veränderung visualisiert eine Aufnahme von einem Kornfeld, auf dem eine schwere Erntemaschine amerikanischer Bauart auf- und abfährt und jedesmal, wenn sie

wendet, einige Büschel Korn stehen läßt. Robert sagt zu Anna: *Hier in der Mitte bauen die USA so viel an, daß sie mit den Erträgen die ganze Welt ernähren können - oder verhungern lassen können. Wer gegen die USA kämpft, der muß mit dem auskommen, was hier am Rand wächst.* Später muß Robert diese Einsicht revidieren; der technische Fortschritt macht auch eine Ausnutzung der marginalen Ränder möglich. Man sieht eine winzige Erntemaschine, die ein Reisfeld bearbeitet und dabei auch am Rand keine Reisbüschel mehr stehen läßt: „*Ich hatte gedacht, die Felder Asiens wären zu klein für die amerikanische Maschinerie. Aber der Junior-Partner (gemeint ist Japan - Anm.) hatte eine kleine Maschine gebaut, die auch die Ränder bearbeiten konnte.*“

Auch mit den Ideen der Situationisten schließt *Etwas wird sichtbar* ab: „Vor ein paar Jahren verliebten wir beide uns in das Wort Situationismus“, sagt Fritz, der bürgerlich gewordene Freund Roberts. „Wir haben geschworen, nie etwas Festes aufzubauen. Wir verfaßten ein Manifest der „Schwarzen Zelte“: „Schön sind nur die Zelte der Nomaden“... Anna: „Und lebst Du ohne etwas Festes?“ Fritz: „Ich lebe kein eigenes Leben. Den ganzen Tag fahre ich herum von Wohnung zu Arbeitsplätzen. Ich denke keine eigenen Gedanken, ich bringe Wörter, Gefühle und Ideen von einem zum anderen, möglichst, um etwas aufzulösen.“ Diese Selbstbeschreibung wiederholt die situationistische Beschreibung des entfremdeten Lebens: Debord hatte den Bürger als „Tourist“ beschrieben, der zuhause wie bei der Arbeit immer nur auf der Durchreise ist und nur beim Pendeln zwischen den beiden Orten „unentfremdete Zeit“ verbringt. Aus dem Guerillero/Situationisten von einst ist ein Pendler geworden.

Bilder, die Arbeit mit ihnen, ihre Deutung, ihre Auslegung sollten zum wichtigsten Thema in Farockis folgenden Filmen werden. Das Programm dieser Arbeit gibt der GI Tanner in einer kurzen Szene in *Etwas wird sichtbar* vor, die in Vietnam spielt: Wie Farocki in *Zwischen Zwei Kriegen* auf einer glänzenden Tischplatte liegend (und sich so an die Stelle des Autors setzend), sagt er: „Die Philosophie fragt: Was ist der Mensch? Ich frage: Was ist ein Bild? In unserer Kultur haben die Bilder zu wenig eine Bedeutung. Die Bilder werden in Dienst genommen. Man befragt die Bilder, um Informationen zu erlangen, und nur die Informationen, die man in Worten und Zahlen ausdrücken kann“. Mit der Lektüre von Bildern hat sich Farocki in seinen folgenden Filmen beschäftigt.



◀ REWIND

Auf dem Weg zum audiovisuellen Handwerker

Das Bild auf dem Monitor steht still, das Videoband war mit der Pause-Taste arretiert. Rewind. Ich will noch einmal Farockis „Ur-Szene“ in Claudia von Alemanns Dokumentarfilm über das Filmfestival in Knokke 1967 ansehen, die ich am Anfang dieser Arbeit beschrieben habe. Rückwärts und im Schnelldurchlauf bewegen sich die Menschen wie in einem seltsamen Tanz über die Bühne des Spielkasinos in Knokke. Das Tohuwabohu. Die Ordner. Die Schlägerei. Das Transparent. Die zornigen jungen Männer. Farocki als Agitator. Stop. Start. Das Bild bleibt stehen, wackelt kurz, dann nimmt die Szene auf der Mattscheibe nochmals ihren Lauf. Jean-Jacques Lebel steht auf der Bühne und winkt dem Publikum, die Berliner Filmstudenten mit ihrem Anti-Vietnam-Anti-Imperialismus-Anti-Kino-Transparent drängen auf der Bühne nach vorne. Noch einmal bekommt Farocki von Lebel den zufälligen Nasenstüber, noch einmal rufen sie ihre Parole, noch einmal buht das Publikum: „Réalité! Réalité!“, klingen die Rufe durch die drei Jahrzehnte, die seit dem Skandal von Knokke vergangen sind. Die Wirklichkeit, die Wirklichkeit...

Doch viel war von der Wirklichkeit in Farockis Filmen bisher nicht zu sehen gewesen. Die Hoffnung, daß „die große Wirklichkeit... einmal Zeichen gibt“²²⁴, hatte sich in seinen Filmen nicht realisiert. In Farockis Filmen waren bisher nur Bilder von *Ideen über die Wirklichkeit* zu sehen gewesen, nicht Bilder als *Zeichen der Wirklichkeit*. Ende der siebziger Jahre beginnt Farocki, seine Kamera auf die alltägliche Realität zu richten. In dem unspektakulären, kleinen Dokumentarfilm *Der Geschmack des Lebens* zeigt er kurze Alltagssituationen, als hätte er eben erst entdeckt, daß da draußen vor seinem Fenster eine ganze Welt ständig neue Wirklichkeit hervorbringt. Dieser Film scheint ein Befreiungsversuch gewesen zu sein.

Farockis frühe Filme hatten ein materialistisches Programm: Mit den Mitteln des Kinos die Wirklichkeit zu erklären. Doch die Filme, die aus diesem Anspruch entstanden, waren genau das Gegenteil: Visualisierung von philosophischen Ideen über diese Wirklichkeit. In einer oft zitierten Passage aus „Die deutschen Ideologie“ beschreiben Marx und Engels ihre materialistische Methode so:

„Im Gegensatz zur deutschen Philosophie, welche vom Himmel auf die Erde herabsteigt, wird hier von der Erde zum Himmel gestiegen. D.h. es wird nicht ausgegangen von dem, was die Menschen sagen, sich einbilden, sich vorstellen, auch nicht von den gesagten, gedachten, eingebildeten, vorgestellten Menschen, um davon bei den leibhaftigen Menschen anzukommen; es wird von den wirklich tätigen Menschen ausgegangen und aus ihrem wirklichen Lebensprozeß auch die Entwicklung der ideologischen Reflexe und Echos dieses Lebensprozesses dargestellt.“²²⁵

Es ist ironisch, daß Farockis Filme dem hier formulierten materialistischen Projekt genau in dem Augenblick gerecht zu werden beginnen, als er sich von seinem marxistisch-materialistischen Weltbild zu verabschieden beginnt: Bisher waren seine Filme vom Himmel einer idealistischen Utopie (Kommunismus, Aufklärung) auf die Erde herabgestiegen. Die Dokumentationen, die er seit Ende der siebziger Jahre drehte, nehmen den umgekehrten Weg: Ihr Gegenstand ist der „leibhaftige“, der „wirkliche“ Mensch. Und in einer paradoxen (oder dialektischen?) Wendung gelingt es ihm gerade dadurch, daß er diese „leibhaftigen“ Menschen ohne Vermittlung und Kommentar bei Übungen, Schulungen, Kursen, Therapien zeigt, „von der Erde zum Himmel aufzusteigen“, also sichtbar zu machen, was diese Menschen „sich einbilden“ und „sich vorstellen“, das „falsche Bewußtsein“ zu zeigen, das sich im hier zur Schau gestellten gesellschaftlichen Sein artikuliert.

„Der Anfang einer Untersuchung ist, daß man die Ideen verbindet. Das Ende ist, daß man sie trennt“, heißt es am Schluß von *Etwas wird sichtbar*. In Farockis Essayfilmen, die er in den achtziger und neunziger Jahren machte, ist dieses Diktum zur ästhetischen Methode geworden. In den politischen Autorenfilmen aus den siebziger Jahren ging es um die dialektische Verbindung von Ideen, die Essayfilme werden dagegen von einer „Ordnung des Risses“ (Deleuze) bestimmt und verzichten auf den gradlinigen, kontinuierlichen Fluß von Ideen und Narration, der seine Filme bis *Etwas wird sichtbar* bestimmt.

Ende der siebziger Jahre machte sich unter vielen derjenigen, die — wie Farocki — um 1968 ihre politische Sozialisation erfahren hatten, Desillusionierung über die „Großen Erzählungen“ (Lyotard), Kommunismus und Aufklärung, breit. Linkes politisches Engagement verlagerte sich von den dogmatischen K-Gruppen und eher theorieorientierten Zirkeln der frühen siebziger Jahre in die pragmatischeren und an den eigenen Interessen orientierten Neuen Sozialen Bewegungen (Anti-Atomkraft-Bewegung, Friedensbewegung, Frauenbewegung etc.); der Marxismus der siebziger Jahre machte Raum für ein „Patchwork“ alternativer politischer Anschauungen. Diese Entwicklung hat Farocki in seinen Essayfilmen eher indirekt reflektiert.

In einem Interview zu *Etwas wird sichtbar* von 1982 bezeichnet er sich zwar noch als Kommunisten. Eine Art O-Ton-Interview aus *die tageszeitung* dokumentiert allerdings sehr schön, wie schwer ihm die Antwort auf die Frage, ob er Kommunist sei, zu dieser Zeit schon fiel: „Ja, in der Weise, ich bin, ich bin auf keinen Fall noch Kommunist — was die, was den Kodex angeht, aber ich versuche, indem ich auch zur Negation der kommunistischen Praxis Ideen beitrage, an dem Gedanken des Kommunismus festzuhalten.“²²⁶ In den Essayfilmen, die in den nächsten Jahren folgen sollten, ist vom Festhalten am „Gedanken des Kommunismus“ nur noch wenig zu spüren. Anders als mit seinen frühen Lehrfilmen bezieht er sich in den achtziger und neunziger Jahren nicht mehr direkt auf politische Bewegungen, auch wenn in einigen Filmen noch indirekt auf diese verwiesen wird.

Die Struktur von Farockis Essay- und Found Footage Filmen der folgenden Jahre erinnert an ein Patchwork. Sehr interessant ist in diesem Kontext ein filmisches Portrait von dem „Schriftsteller und Schmied“ Georg K. Glaser aus dem Jahr 1988, das nur scheinbar eine Auftragsarbeit ist und tatsächlich viel über den Wandel seines Selbstverständnisses und seiner filmästhetischen Methoden sagt. Farocki hat gesagt, daß er lange nach einer Fernsehanstalt gesucht hat, die ihm diesen Film finanzierte.²²⁷ Glaser, der außer dem Roman „Geheimnis und Gewalt“ über den antifaschistischen Widerstand nur wenig veröffentlicht hat, war ein deutscher Kommunist, der nach dem Zweiten Weltkrieg nach Paris ging, dort als Kunstschmied eine Werkstatt eröffnete und nebenher an seinem Buch der Arbeit schrieb. Diese Existenz und Glasers Selbstverständnis als Künstler und Handwerker scheinen Farocki sehr beeindruckt zu haben; ich will im folgenden zeigen, daß sie sowohl Farockis Neu-Konfiguration als Künstler wie auch die Methode seiner Filme beeinflusst haben.

Glaser sagt in einem Interview, das Farocki für die Filmkritik mit ihm geführt hat: „In meinem Beruf komme ich zur Kunst am Ende. Ich habe Dinge gemacht in der letzten Zeit, in denen sich eine alte Sache von neuem bestätigt, daß nämlich das Nützliche und das Schöne notwendig sich irgendwo begegnen... Ein wirklich guter Schmied, da ist Kunst und Wissen, da ist alles drin. Unerhörtes Wissen, es ist vor allem ein Wissen beider Gehirnhälften... Irgendwie färbt die Tätigkeit auf das Schreiben ab. Man schreibt einen besonderen Stil, ich würde sagen, handwerksmäßig.“²²⁸

Glasers Selbstbild muß Farocki wesensnah sein, weil dieser — wie er — eine Position außerhalb der etablierten Kunstszene eingenommen hatte. Doch Farocki hatte versucht, als Guerillakünstler mit den Mitteln des Systems, innerhalb dessen in Deutschland Kino gemacht wurde, gegen dieses System zu opponieren. Glaser hingegen hatte sich als Handwerker von der Literaturszene unabhängig gemacht. Gleichzeitig gehört er als Schmied zu einer gesellschaftlichen Gruppe, die durch ihre antiquierte Art zu arbeiten gegen die kapitalistische Gesellschaft und ihre technologisch-wissenschaftliche Produktionslogik steht, sich aber einen eigenen Kodex und individuelle Produktionsformen erhalten hat.

Wie ich im Kapitel über seine Essayfilme zeigen werde, hat die Arbeitsweise, mit der er seine Essayfilme produzierte, Ähnlichkeit mit handwerklichen Produktionsmethoden: So wie Glaser seine Kunstschmiede im eigenen Haus führt, hat auch Farocki seine gesamte Filmausrüstung in der eigenen Wohnung und arbeitet sozusagen in der eigenen Werkstatt; die Neu-Konfiguration seines Selbstverständnisses als Filmemacher nenne ich darum „audiovisuellen Handwerker“. Auch die Parallelen, die Glaser zwischen der Struktur seiner handwerklichen Arbeit und seinem Schreiben zieht, erinnert an die Methode, mit der Farocki in seinen Essayfilmen versucht, Bilder in eine ihnen entsprechende (Gedanken-)

Struktur einzufügen. In Farockis Film sagt Glaser, daß er als Schmied bei seinen Werkstücken „jedes Molekül mit dem Hammer überredet“. Genauso könnte man auch das Projekt von Farockis Essay- und Found Footage Filmen beschreiben: Als „audiovisueller Handwerker“ versucht er sein disparates Filmmaterial in eine „ihm gemäße“ Form zu bringen.

Während Farocki in seinen frühen Lehr- und Essayfilmen sozusagen „idealistisch“ versuchte, der „Großen Wirklichkeit“ seine künstlerische Form aufzupressen, ging er in den Filmen, die er in den achtziger und neunziger Jahren machen sollte, den umgekehrten, „materialistischen“ Weg: Er nahm die Bilder dieser Wirklichkeit (Found Footage und selbstaufgenommenes Material) und versuchte, sie zu „Gedankenflüssen“ zu ordnen. In den folgenden Jahren konzentriert er sich immer mehr auf drei verschiedene Genres, um die Zeichen, die die Wirklichkeit gibt, und die Bilder von dieser Wirklichkeit zu untersuchen: Außer den Dokumentarfilmen sind das Essayfilme und Found Footage Filme. Diese drei Genres will ich in den folgenden Kapiteln untersuchen. Doch vorher will ich noch auf einen Film eingehen, der quer zu allen anderen Projekten Farockis aus dieser Zeit steht: den Spielfilm *Betrogen*.

Betrogen sieht nicht so aus, als käme der Film vom selben Regisseur wie *Zwischen Zwei Kriegen* und *Wie man sieht*. Dieser Spielfilm ist ein recht konventionelles Stück Erzählfilm, das in einer deutschen Fernsehserie ausgestrahlt werden könnte, ohne formal als außergewöhnlich aufzufallen. Aber dieser Film stellt für mich einen Wendepunkt in Farockis Schaffen dar. Deswegen will ich *Betrogen* ein kurzes, eigenes Kapitel widmen, bevor ich die zweite, die „Nach-Guerilla“-Periode in Farockis Werk angehe. Das ist zwar ein Bruch der Chronologie (*Betrogen* entstand 1985, also nach den ersten Dokumentarfilmen, und auch die Arbeit an dem Essayfilm *Wie man sieht* hatte Farocki schon vor *Betrogen* aufgenommen), doch ich will in diesem Kapitel zeigen, daß Farocki in *Betrogen* einige Motive aus seinen politischen Filmen noch einmal aufnimmt, um sie buchstäblich zu „begraben“.

Nicht nur seine Filme, auch Farockis Produktionsbedingungen änderte sich Mitte der achtziger Jahre, als *Betrogen* entstand: *Betrogen* wurde vom Bayerischen Rundfunk in Zusammenarbeit mit zwei kommerziellen Filmproduktionsgesellschaften produziert und kann darum auch als Farockis endgültige Wiederaufnahme in die deutsche Filmszene betrachtet werden. In den folgenden Jahren mußte Farocki immer seltener Auftragsarbeiten übernehmen und konnte weitgehend autonom und ohne Eigenmittel, Filme machen. (Zwar heißt es noch 1990 in einer biographischen Notiz, daß er für das *Sandmännchen* und die *Sendung mit der Maus* arbeite²⁹, aber tatsächlich hatte Farocki zu dieser Zeit diese Art von Gelegenheitsarbeiten nicht mehr nötig.)

Noch ein wichtiges Ereignis in Farockis Vita fällt in die Zeit, in der *Betrogen* entstand: 1984 stellt die *Filmkritik* ihr Erscheinen ein, weil sie „finanziell daran gescheitert ist, über Filme zu schreiben, ohne dem Zuschauer zu sagen, was er von einem Film halten möge“, wie noch 1995 in Farockis Kurzbiographie im Programmheft der Duisburger Dokumentarfilmtage stand. Farocki war damit die wichtigste publizistische Plattform genommen.

Zwar schrieb er 1989 eine monatliche Kolumne für die *tageszeitung*, und publizierte gelegentlich in Filmzeitschriften und anderen Journalen. Doch die Zahl seiner Veröffentlichungen ging deutlich zurück, und Farocki wurde von einem Publizisten, der auch Filme drehte, zu einem Filmregisseur, der auch publizierte.

In Deutschland war Farocki der Aufmerksamkeit der Kritik und des Fachpublikums nun sicher. Sein Alter Ego Rosa Mercedes, mit der er früher Selbstinterviews geführt hatte, taucht nur noch ab und zu in Filmabspännen auf, weil inzwischen andere Interviews mit ihm führten. Besonders die Filme *Videogramme einer Revolution* und *Leben BRD* waren nicht nur Kritikererfolge, sondern verschafften ihm auch eine gewissen Publizität. Sie liefen im öffentlich-rechtlichen Fernsehen, aber auch bei Festivals und im Kino.

Durch Retrospektiven, die vom Goethe-Institut im Ausland organisiert wurden, wurde Farocki auch einem internationalen Cineasten-Publikum bekannt. Ab Ende der achtziger Jahre waren Werkschauen unter anderem in Tokyo und Paris, in London und Österreich, in Spanien und Indien zu sehen, zu denen Farocki auch persönlich eingeladen wurde. Eine große Retrospektive wanderte 1991/92 durch Großstädte in Kanada und den USA. Neben seinem Lehrauftrag an der Berliner DFFB unterrichtete Farocki an Filmschulen und Universitäten in München, Wien, Potsdam, Bolzano, Manila und Berkeley, wo er heute seinen zweiten Wohnsitz hat. 1995 erhielt er für seinen Dokumentarfilm *Die Umschulung* den Grimme-Preis, die renommierteste deutschen Fernsehausezeichnung.

Doch obwohl Farocki sein Selbstverständnis als Guerillaregisseur zugunsten eines „audiovisuellen Handwerkertums“ modifizierte, ist er nie zu einem „ganz normalen Filmmacher“ geworden und operiert bis heute an der Peripherie des deutschen Filmbetriebs. Trotzdem ist er inzwischen bei den Institutionen, die für den deutschen Film wichtig sind (beim öffentlich-rechtlichen Fernsehen, bei den Förderungsgremien und den medienwissenschaftlichen Instituten) anerkannt, und er scheint seinen Frieden mit diesen Institutionen geschlossen zu haben. Nachträglich erscheint *Betrogen* wie der Prolog zu diesem zweiten Abschnitt in Farockis Karriere.

Begrab mein Herz am Nord-Ostsee-Kanal: *Betrogen*

In seinem Buch „Das offene Kunstwerk“ erwähnt Umberto Eco einen Zeitschriftenartikel, der über einen Flugzeugabsturz im Sommer 1961 berichtete. An Bord war der Schriftsteller Robbe-Grillet, der den Absturz unverletzt überlebte. Eco schreibt: „Wie *L'Express* in einem sehr scharfsinnigen Artikel bemerkte, zeigte der Bericht, den Robbe-Grillet, noch stark unter dem Eindruck des Erlebten, von dem Vorfall gab, ganz das Aussehen einer traditionellen Erzählung, war also aristotelisch, balzacisch, wenn man will, spannungsgeladen, emotionell, voll subjektivem Anteil, hatte einen Anfang, einen Höhepunkt, einen angemessenen Schluß. Der Verfasser des Artikels meinte, daß Robbe-Grillet

den Vorfall in demselben unpersönlichen, objektiven, auf Effekte verzichtenden, letztlich unerzählerischen Stil hätte erzählen müssen, in dem er seine Romane schreibt; und er schlug vor, ihn vom seinem Thron eines Pontifex der neuen Erzähltechniken zu stürzen.⁴³⁰

Mit Harun Farockis Film *Betrogen* verhält es sich wie mit dem Bericht, den Alain Robbe-Grillet dem Reporter von *L'Express* gab: Zwar ist er nicht unter dem unmittelbaren Eindruck eines Flugzeugabsturzes oder einer vergleichbaren äußeren Katastrophe entstanden, doch trotzdem stellt *Betrogen* eine Abkehr von allen Prinzipien dar, die Farockis übriges Werk charakterisieren: *Betrogen* ist ein Stück ganz normalen Erzählkinos. Das ist um so verblüffender, als *Betrogen* fast zur selben Zeit von *Wie man sieht*, einer von Farockis komplexesten Filmen, fertig geworden ist. *Betrogen* hat eine Handlung, es gibt Protagonisten, es gibt eine naturalistische Szenerie, die den Zuschauer zur Identifikation mit dem Film einlädt. Das unterscheidet ihn von allen anderen Hauptwerken Farockis und bringt mich zum ersten und letzten Mal in die Situation, den Plot eines Films wiedergeben zu müssen:

Jens Baumann (Roland Schäfer), Inhaber einer Schlosserei, verliebt sich in Anna (Katja Rupé), ein Animiermädchen in einem Nachtclub. Obwohl Anna sich zuerst gegen sein Werben wehrt, heiraten die beiden schließlich. Doch Anna fühlt sich in der Eigentumswohnung, die Jens für sie einrichtet, „gefangen“, wie sie sagt; sie läuft davon, nachdem Jens ihr 30.000 Mark geliehen hat. Jens findet sie in einem Nachtclub in Osnabrück wieder. Nach einem Streit springt sie aus seinem Auto, bei dem Versuch, sie einzuholen, überfährt er sie; halb aus Wut, halb aus Versehen. Er vergräbt ihre Leiche, und gesteht den Vorfall Annas Schwester Edith (Nina Hoyer), die Anna ähnlich sieht.

Edith lebt in einer Barackensiedlung von der Sozialhilfe. Die städtische Fürsorge will ihr ihre beiden Kinder wegnehmen. Sie ergreift die Gelegenheit, zieht bei Jens ein und gibt sich als Anna aus. Sie gleicht sich in Kleidung und Haarschnitt ihrer toten Schwester an, adoptiert mit dieser angenommenen Identität ihre eigenen Kinder, und „spielt“ mit Jens und den Kindern „Familie“. Weder die Angestellten des Sozialamts noch die Nachbarn erkennen den Schwindel; selbst Annas ehemaliger Zuhälter (Peter Franke), der Jens und Edith in einer Bar entdeckt, durchschaut den Trick nicht. Nur der verrückte Eddie (Gerd David), der Anna noch aus ihrer Zeit als Animiermädchen kennt, erkennt die Täuschung und bringt schließlich die Polizei auf die Spur des Verbrechens.

Farocki hatte den Stoff für diesen Film, der ursprünglich *Zwei Schwestern* heißen sollte, aus einer Zeitungsmeldung, die er bereits 1972 unter den „Vermischten Nachrichten“ entdeckte. Das Thema des Identitätswechsels zweier Frauen scheint ihn fasziniert zu haben: In einer Sonderausgabe der *Filmkritik* zu Hitchcocks *Vertigo* (1958) (in welchem es auch um eine Frau geht, die ihre Identität ändert) hat er einen Artikel veröffentlicht, der zahlreiche Kriminalromane vorstellt, in denen es um dasselbe Thema geht.⁴³¹

Bei seiner Uraufführung ist *Betrogen* von den meisten Kritikern verrissen worden. Als der Film fünf Jahre nach seiner Entstehung in Berlin ins Kino kam, höhnte eine Rezensentin: „Beim Tauchen nach verborgenen Schätzen ist schon so manche rostige Dose ans Tageslicht gekommen.“⁴³² Ein anderer Kritiker lobte zwar die gut konstruierte Geschichte, kritisierte aber Farockis Erzählweise: „Angesichts einer solchen Fülle von Einfällen fragt man sich, warum Farocki die Notwendigkeit für Zeitlupentempo und Verfremdung sah... Das mangelnde Vertrauen Farockis in seine eigene Geschichte bringt eine aufgezwungene Künstlichkeit hervor, die unfreiwillig Heiterkeit und Verständnislosigkeit erzeugt...“⁴³³ Es gab zwar auch positive Kritiken („faszinierender Streifen über unseren alltäglichen Selbstbetrug“⁴³⁴), doch *Betrogen* hat weder bei der Kritik noch beim Publikum eine große Resonanz gefunden. Auch Farocki selbst ist mit dem Film heute nicht mehr zufrieden und hat keinen weiteren Spielfilm mehr gedreht, obwohl ihn die Dramaturgie des narrativen Kinos immer noch interessiert. (In den letzten Jahren war er bei den Spielfilmen *Pilotinnen* und *Cuba Libre* von Christian Paetzold als Drehbuchberater tätig.)

Betrogen verweist auf die Filmgeschichte: In seiner *mise en scène* erinnert der Film an die Klassiker des Film Noir. Anna ist ein Vamp im Stil der Schwarzen Serie, obwohl Farocki die Klischees dieses Genres mit einer gewissen ironischen Reserve verwendet (der Ex-Terrorist Thorwald Proll spielt einen Polizisten!). Die farbige Ausleuchtung der zahlreichen Bar- und Nachtszenen in *Betrogen* verweist auf Douglas Sirk und den späten Fassbinder, die Geschichte, die Farocki in langen Einstellungen erzählt, erinnert an Hitchcocks *Vertigo* oder Truffauts *La Sirène du Mississippi* (1969)⁴³⁵. In der Schauspielerführung lehnt sich Farocki an Bresson an: Die Akteure spielen kühl und distanziert. Sie verkörpern ihre Rollen „modellhaft“; ihr Spiel ist immer noch ein wenig rezitativ und erinnert an Brecht.

Betrogen ist der Film eines Cineasten für ein Cineasten-Publikum. Er handelt vom Kino und seinen trügerischen Bildern. Als Jens Anna vorwirft, daß sie sich als Animiermädchen dafür bezahlen läßt, Männern Zuneigung vorzuheucheln, antwortet sie: „Sie bezahlen ja auch im Kino, obwohl sie wissen, daß die Helden nicht wirklich sterben“. Auch Jens weiß, daß Anna ihm nur Liebe vorspielt, als sie ihn heiratet, aber er gibt sich diesem Selbstbetrug gerne hin. Farocki selbst hat vorsichtig auf die Ähnlichkeit zwischen Jens Selbsttäuschung und den Illusionen, die das Kino erzeugt, hingewiesen: „Solange Anna noch lebt, ist sie mehr ihr Abbild oder ein Bild dessen, was sich Jens unter einer Frau vorstellt.“⁴³⁶

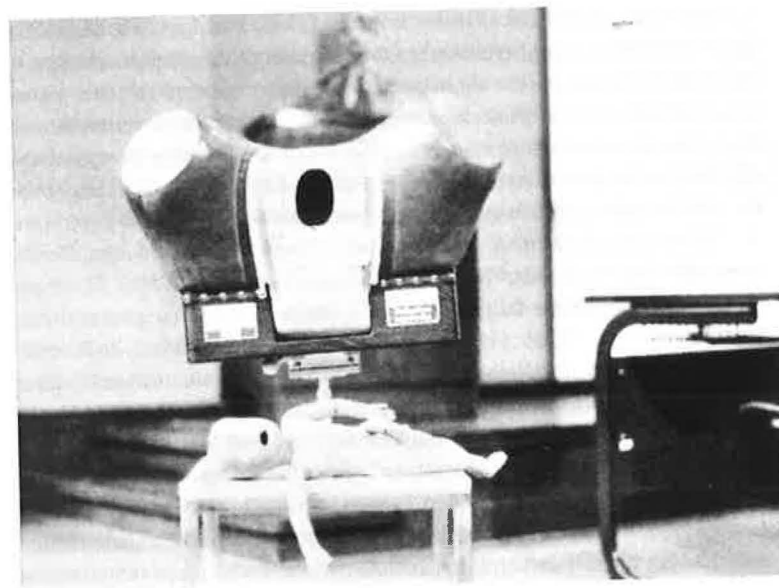
Ob man diese Analogie zwischen Filmbildern und Frauen überzeugend findet, sei dahingestellt — auf jeden Fall kommen in *Betrogen* noch einmal die metaphorischen Motive vor, die aus *Zwischen Zwei Kriegen* und *Etwas wird sichtbar* bekannt sind. Farocki nimmt das Motiv des Wasserflusses, das in diesen beiden Filmen eine wichtige Rolle spielte, in *Betrogen* wieder auf. Der Nord-Ostsee-Kanal, der schon in *Etwas wird sichtbar* vorkam, spielt auch in diesem Film wieder eine Rolle. Und auch andere entscheidende

Szenen des Films spielen an fließendem und stehendem Wasser: Um zu seiner Werkstatt zu kommen, muß Jens mit einer Fähre einen Fluß überqueren. Seine Neubauwohnung liegt an der Nordsee, die immer wieder im Bildhintergrund zu sehen ist. Mit beiden Frauen besucht Jens dasselbe Schwimmbad, das an den Swimming Pool in *Etwas wird sichtbar* erinnert und in dessen strahlendem blauem, von unten erleuchtetem Wasser sich Anna und Jens einmal lang und innig küssen. Eine Familienszene, die wohl unentfremdetes, gedankenloses Glück veranschaulichen soll, spielt am Strand.

Ein „wahrhaftiges“, authentisches, unentfremdetes Leben, nach dem auch die Protagonisten von *Etwas wird sichtbar* suchen, wird in *Betrogen* noch einmal metaphorisch als Jugenderlebnis beschworen und mit einem Wasserfluß in Zusammenhang gebracht: dem Nord-Ostsee-Kanal. Doch auch diese glückliche Erinnerung entpuppt sich als (optische) Täuschung: Anna erzählt Jens, wie sie als kleines Mädchen ein Schiff gesehen hat, das scheinbar über eine Wiese fuhr, als sie im Winter von ihrer Dorfschule nach Hause lief: „Ich setzte mich in den Straßengraben, und ich wollte sterben... Da passierte etwas Wunderbares. Ich hatte die Augen zu, und ich spürte einen Schatten. Ich öffnete die Augen, und da fuhr ein großes Schiff vorbei. Ein riesiges Schiff fuhr über die Wiese, und an der Reeling stand ein Neger... Ja, da ist doch der Kanal. Da fahren die Hochseeschiffe über die Wiese. Aber für mich war es ein Wunder. Ich bin von da an jeden Tag an die gleiche Stelle gegangen. Ich habe die Augen zugemacht, aber es ist nie wieder ein Schiff gekommen. Und auch dieses Glück nie...“ (Farocki zeigt dieses Glücksbild nicht, obwohl er es einmal aufgenommen hat: In einem seiner Filme für das *Sandmännchen* sieht man in einer Einstellung den Nord-Ostsee-Kanal aus einer Kameraperspektive, aus der es tatsächlich so erscheint, als würde ein Schiff über das Festland fahren. Eventuell handelt es sich auch hier um ein Filmzitat: Michelangelo Antonioni hat in seinen Filmen *Il Gattopardo* und *Il Deserto Rosso* ebenfalls das Bild eines Schiff, das scheinbar auf dem Festland fährt, verwendet.)

Als Jens später im Film fragt, ob diese Geschichte wahr sei, antwortet Anna: „Nur daß da einer stand und mir zuwinkte, das hab' ich erfunden. Aber darauf kommt es nicht an, die Geschichte stimmt trotzdem.“ Jens: „Du meinst, das mit dem Glück stimmt. Wenn man irgendwo glücklich war, dann hilft es nichts, noch einmal dahin zu gehen“. Anna (nach einer Pause): „Ja.“ In der Tat muß Anna erst sterben, um zu diesem „Sehnsuchtsort“²³⁷ am Wasser zurückkehren zu können: Nachdem Jens sie mit dem Auto überfahren hat, vergräbt er sie am Ufer des Nord-Ostsee-Kanals. Dreimal zeigt der Film dieses Uferstück, an dem ein Zaunpfahl wie ein Grabkreuz aus der Uferpflasterung ragt; beim zweitenmal in einer atemberaubenden Einstellung am winterlich verschneiten Ufer, während Eisschollen den Kanal heruntertreiben. So nimmt *Betrogen* das Motiv des fließenden Wassers aus *Zwischen Zwei Kriegen* und *Etwas wird sichtbar* nochmals auf, wenn auch nur, um es zu konterkarieren.

Im Hintergrund spannt sich über den Wasserlauf eine Brücke — das andere Motiv aus *Zwischen Zwei Kriegen*, das für die Synthese und die Verbindung stand, die in *Etwas wird sichtbar* metaphorisch „getrennt“ wurde. Daß Anna erst nach ihrem Tod wieder an diesen glücklichen Ort zurückkehrt (was der Film mit seiner allerletzten Einstellung, in der man sieht, wie die Polizei nach ihrer Leiche zu graben beginnt, noch einmal hervorhebt), kann man als Eingeständnis deuten, daß die utopische „Verbindung“, von der Farockis frühen Filme handeln, in diesem Leben nicht möglich ist. Seine folgenden Filme haben von dieser Utopie nur noch ex negativo gesprochen.



DOKUMENTATION

Die Beobachtungsfilme

Ein Bild (1983) — Jean-Marie Straub und Danièle Huillet bei der Arbeit an einem Film nach Franz Kafkas „Amerika“ (1982) — *Die Schulung* (1987) — *Image und Umsatz oder Wie kann man einen Schuh darstellen?* (1989) — *Leben BRD* (1990) — *Die Umschulung* (1994) — *Der Auftritt* (1996) — *Die Bewerbung* (1997)

„Auch der Dokumentarist muß wissen, daß er nichts weiß,
und bis zu dieser Erkenntnis muß man einiges hinter sich lassen.“

Harun Farocki 1991

Im Dezember 1978 organisierte die Film- und Fernsehakademie in Berlin eine Veranstaltungsreihe über ihre Gründungszeit, zu der vier Studenten aus dem ersten Jahrgang eingeladen wurden: Gerd Conradt, Thomas Giefer, Ulrich Knaudt und Harun Farocki. Es muß eine Art Heimkehr gewesen sein: vier der Filmakademie-Ehemaligen, die zehn Jahre vorher relegiert worden waren, diskutierten vor jungen DFFB-Studenten. Farocki, der nach 1968 einige Jahre Hausverbot in der DFFB gehabt hatte, unterrichtete seit diesem Semester als Dozent an der Filmakademie.

Bei einer Podiumsdiskussion reden die vier, plötzlich zu „Achtundsechzigern“ geworden, von ihrem politischen Engagement und von den Filmen, die sie in ihrer Studentenzeit gemacht hatten. Es ist ein selbstkritisches, beinahe reuiges Gespräch, in dem von „Naivität“ die Rede ist, von „Irrtümern“, „Überschätzung“, von „Enttäuschung“. Als es um die Agitprop-Filme aus diesen Jahren geht, sagt Farocki, der 1978 an seinem ersten längeren Dokumentarfilm *Time to love* arbeitete, zu seinem ehemaligen Kommilitonen Giefer: „Du sagst, warum sollen wir wissen, wieso die deutschen Arbeiter damals so und so waren. Aber daß sie es waren, konnte man sehen, und wir haben es nicht abgebildet. Wir standen vor Siemens und haben Flugblätter verteilt. Mir fiel auf, daß die Büromädchen uns die Blätter nett abnahmen und die Arbeiterinnen überhaupt nicht. Darüber hätte ich einen Film machen sollen.“²³⁸

Vielleicht sollen die Dokumentarfilme, die Farocki seither gemacht hat, diesen versäumten Film nachholen. Statt zu analysieren und aufzuklären, wie Farocki es in seinen frühen Lehrfilmen, in *Zwischen Zwei Kriegen* und *Etwas wird sichtbar* unternommen hatte, zeigen die Dokumentarfilme ihren Gegenstand ohne jeden Kommentar. Das stellt eine Abkehr von den Prinzipien der frühen Lehr- und Essayfilme dar, die theoretische Überlegungen in Bilder zu „übersetzen“ versuchten. Farockis Dokumentarfilme deuten das Geschehen nicht, das sie zeigen. Farocki selbst hat seine Dokumentarfilme darum als *Cinéma Vérité* bezeichnet. Ich finde den Begriff „Beobachtungsfilm“ für diese Filme zutreffender, da es zwischen Farockis Dokumentarfilmen und der historischen Praxis des

Cinéma Vérité in den sechziger und siebziger Jahren große Unterschiede gibt, wie ich in diesem Kapitel zeigen will.

Farockis Kamera richtete sich immer wieder auf Rollenspiele, Trainingssituationen, auf eine „inszenierte“ Wirklichkeit. *Ein Bild* dokumentiert, wie ein Pin-Up-Bild für die Zeitschrift *Playboy* aufgenommen wird. In *Die Schulung* und *Die Umschulung* bringt ein Trainer einer Gruppe von Vertretern bei, wie sie sich bei ihren Kunden wirkungsvoller „verkaufen“ können. In *Die Bewerbung* üben Arbeitslose und „Berufseinsteiger“, wie man sich richtig bewirbt. Und in *Leben BRD* schneidet Farocki so viele Szenen aus Selbsthilfegruppen, Unterrichtsstunden und Trainings hintereinander, daß die ganze BRD wie ein riesiges Therapiezentrum erscheint, in der für jedes Problem und jede Lebenssituation der passende Vorbereitungskurs angeboten wird.

Alle diese Filme verlangen aufmerksame Beobachter, die Freude daran haben, auf Details, Verhaltensweisen und Nuancen zu achten, und verlieren auch bei mehrfachem Ansehen nichts von ihrer Eigentümlichkeit. Dabei zeigt Farocki in seinen Dokumentarfilmen wenig Interesse für seine Protagonisten als individuelle Persönlichkeiten. Sie bleiben anonym und werden dem Zuschauer während des Films nicht vertrauter. Seine Aufmerksamkeit gilt eher den Organisationen und Zusammenhängen, innerhalb derer diese Menschen „funktionieren“. In dieser Hinsicht sind Farockis Beobachtungsfilme mit denen von Fred Wiseman vergleichbar, der von sich selbst gesagt hat, daß er keine Filme über Menschen mache, sondern Orte und Institutionen verfilme.²³⁹

Wie Fred Wiseman hat sich Farocki dabei immer wieder scheinbar banaler Alltagssituationen angenommen; anders als dieser, der in diesen Alltagssituationen nach Konflikten und bewegenden Szenen sucht, fehlen in Farockis Filmen „menschliche Dramen“ oder explosive Situationen. In der Tat sind die Situationen in Farockis Beobachtungsfilmen manchmal so gewöhnlich, daß sich selbst die Leute vor der Kamera oft fragen, warum sie eigentlich gefilmt werden, wie er erzählt²⁴⁰. Zum Ereignis werden sie erst im Film.

Schon Kracauer hat in seiner *Theorie des Films* hervorgehoben, wie das Kino die Bedeutung des Alltäglichen steigert:

„Der Film macht sichtbar, was wir zuvor nicht gesehen haben oder vielleicht nicht einmal sehen konnten... Wir erwecken diese Welt buchstäblich aus ihrem Schummer, ihrer potentiellen Nichtexistenz, indem wir sie mittels der Kamera zu erfahren suchen... Das Kino kann als Medium definiert werden, das besonders dazu befähigt ist, die Errettung physischer Realität zu fördern. Seine Bilder gestatten uns zum ersten Mal, die Objekte und Geschehnisse, die den Fluß des materiellen Lebens ausmachen, mit uns fortzutragen.“²⁴¹

Kracauer schrieb dies zwar über den traditionellen Spielfilm, doch für den Dokumentarfilm gilt doppelt, was er sagt. Das Geschehen, das gefilmt wird, wäre ungefilmt wohl

von niemanden als außergewöhnlich wahrgenommen worden. Erst die Tatsache, daß es filmisch festgehalten wurde, macht es zum Ereignis. Diese „Verdoppelung“ der Welt erlaubt einen „zweiten Blick“ auf die Erscheinungsformen der Wirklichkeit.

Trotz der meist ungewöhnlichen, oft befremdlichen Situationen, die er in seinen Beobachtungsfilmen dokumentiert, versteht Farocki diese Filme nicht als Kritik, eher als ironisch-distanzierte Beobachtungen: „Der Auftraggeber, die Fernsehanstalt, nimmt in diesen Fällen an, ich mache einen Film, der eine Kritik am Gegenstand übe, und der Inhaber oder Verwalter des gefilmten Gegenstandes nimmt an, mein Film sei für seine Sache eine Reklame. Ich versuche, weder das eine noch das andere zu machen. Nicht etwas zwischen beidem, sondern jenseits von beiden.“²⁴³

Seine Dokumentarfilme hat Farocki gerne als Arbeiten dargestellt, mit denen er schnell Geld verdienen konnte. *Time to love*, der erste seiner Dokumentarfilme, sei entstanden, um mit dem Verdienst einen Teil der Schulden, die er mit *Zwischen Zwei Kriegen* gemacht habe, zurückzahlen: „Ich mußte mit wenig Aufwand viel verdienen. Darum bin ich zu dieser *Cinéma-Vérité*-Form gekommen.“²⁴³ Später habe er weiter Dokumentarfilme gedreht, weil bei ihnen „auch die Brotarbeit eine richtige Arbeit sein konnte“²⁴⁴.

Dabei waren die Dokumentarfilme — wie auch der Kurzfilm *Der Geschmack des Lebens* — ein wichtiger Schritt auf Farockis Weg zu einem neuen Selbstverständnis als Autor: Aus dem Künstler, der mit seinen Filmen soziale Analyse und politische Utopie artikulieren wollte, ist bei den Dokumentarfilmen ein distanzierter Beobachter der Gesellschaft geworden. In einem Preetext hat er über diese „neue Bescheidenheit“ gesagt: „Ich mache gegenwärtig Dokumentarfilm, weil es mir darum geht, etwas herauszufinden und nicht, um etwas von mir mitzuteilen.“²⁴⁵ Die Vorgehensweise, die er hier beschreibt, ist eine völlige Kehrtwendung in seiner filmischen Methode: War er in seinen beiden frühen Hauptwerken *Zwischen Zwei Kriegen* und *Etwas wird sichtbar* als Gestalter filmischer Wirklichkeit aufgetreten, geht er nun von Beobachtungen aus, die er nicht selbst inszeniert und mit seiner „Inskript“ versehen hat.

„In der Warenwirtschaft ist die Gebrauchsanleitung die einzige Aufzeichnung von Theorie“, hat Farocki in einem Aufsatz über *Leben BRD* geschrieben.²⁴⁶ Nach den zeitenrückten Filmen der siebziger Jahre kann man Farockis Dokumentarfilme als seine „Ankunft in der Gegenwart“ betrachten. In einem Gespräch hat er dies so beschrieben:

„In *Zwischen Zwei Kriegen* sage ich, daß man in einer Gegenwart lebt, die man nicht versteht. Als ich *Die Schulung* drehte, war ich richtig entgeistert. Da ging ich in die Recherche rein und merkte, daß die Leute, die abends zu solchen Yoga-Sekten gehen, nicht mehr sagten, „Das mache ich für mich“, sondern auch fanden, daß es dem Betrieb sehr nützt. Diese alte Opposition zwischen meinen Interessen und dem der Arbeitgeber war vollständig verschwunden. Solche Sachen hatte ich überhaupt nicht bemerkt.“²⁴⁷

In den befremdlichen Rollenspielen, Manager-Trainings und Selbsterfahrungskursen, die Farocki in seinen Dokumentarfilmen zeigt, wird im „blinden Treiben“ des alltäglichen Lebens die verborgene kapitalistische Logik sichtbar, die dieses formiert. Man hat dem Dokumentarfilm eine „Ideologie des Sichtbaren“ vorgeworfen. In Anlehnung an diese Formulierung könnte man bei Farockis Beobachtungsfilmen davon sprechen, daß sie das „Sichtbare der Ideologie“ aufzeichnen: Beim eifrigen Mitmachen, bei den Rollenspielen und Trainings in *Die Schulung* und *Die Umschulung*, mit Einschränkungen auch in *Leben BRD*, *Image und Umsatz*, *Der Auftritt*, *Die Bewerbung* und auch *Was ist los?* inszenieren die „Mitspieler“ ihre Erfahrungen als Marktindividuen.

In den beiden Schulungsfilmen geht es dabei um die der „Geschäftsphilosophie“ ihres Unternehmens entsprechenden, psychosozialen Zurichtung der Existenz der „Schüler“, in *Was ist los?*, in *Die Bewerbung* und in einigen Passagen von *Leben BRD* reagieren die Protagonisten auf den stummen Zwang der Verhältnisse mit „Ich-Design“: Sie lassen sich beibringen, wie man die Gebrauchswertseite der Ware Arbeitskraft, die sie zu verkaufen haben, aus eigener Initiative formt. Marx/Engels haben in „Die deutsche Ideologie“ davon gesprochen, daß die Ideologie eine Camera Obscura sei, die die Menschen und ihre Verhältnisse auf dem Kopf stehend erscheinen lasse²⁴⁸. Farockis Kamera, rein technisch nichts als eine aufgerüstete Camera Obscura, macht die Ideologie, das, was Marx das „falsche Bewußtsein“ genannt hat, im Tun der Menschen sichtbar und stellt sie so vom Kopf wieder auf die Füße.

Weil alle Beobachtungsfilme Farockis mit der gleichen Methode operieren, will ich nicht auf alle ausführlich eingehen. Statt dessen will ich einen kurzen Überblick über die kürzeren Filme geben und nur den abendfüllenden Film *Leben BRD* ausführlicher analysieren. Zuvor will ich jedoch Farockis Beobachtungsfilme mit dem „klassischen“

Cinéma Vérité und *Direct Cinema* vergleichen und durch diese Gegenüberstellung — quasi ex negativo — seine Beobachtungsfilme charakterisieren.



Management-Trainer Ruhleder verdeutlicht in „Die Umschulung“ einen komplizierten Sachverhalt

„Was machen Sie denn da?“ — Die Beobachtungsfilme von
Harun Farocki und die Tradition des *Cinéma Vérité*

„Wir wollten der Komödie, dem Schauspiel
entfliehen, um in direkten Kontakt mit dem Leben
zu treten. Aber das Leben ist selbst eine Komödie,
ein Schauspiel. Besser (oder schlechter): jeder
kann sich nur mit Hilfe einer Maske ausdrücken;
diese Maske verschleiert und enthüllt zur gleichen Zeit...“

Edgar Morin

„Sobald man „abbildet“ (sobald man montiert, das Bild
abschließt und das Ganze diskontinuuiert), muß man
entscheiden, ob der Gestus sozial ist oder nicht.“

Roland Barthes: Diderot, Brecht, Eisenstein

Kann der Film die Realität wirklichkeitsgetreu abbilden? Diese Frage ist gerade im Zusammenhang mit dem Dokumentarfilm in der Filmtheorie oft und gerne diskutiert worden. Dieser Debatte möchte ich keinen neuen Beitrag hinzufügen. Doch Farocki hat seine Dokumentarfilme selbst als *Cinéma Vérité* bezeichnet und sie so in Verbindung mit einer bestimmten Schule des dokumentarischen Kinos gebracht. Da er selbst diesen Terminus ins Spiel gebracht hat, möchte ich kurz auf einige Unterschiede zwischen seinen Filmen und der historischen Praxis des *Cinéma Vérité* und des *Direct Cinema* hinweisen.

Eine naive Auffassung von Dokumentarfilm definiert diesen als „einen Film, der Ereignisse abbildet, die auch ohne die Anwesenheit der Kamera stattgefunden hätten.“¹²⁴⁹ Obwohl dieser Definition nicht einmal die bekanntesten Dokumentarfilme aus der Zeit vor dem *Cinéma Vérité* genügen, haben die meisten Dokumentaristen auf ihrer Suche nach filmischer Authentizität gerne so getan, als würde zu ihrer Filmausrüstung eine Tarnkappe gehören. Dabei spricht viel dafür, daß jede Art von filmischer Reproduktion auch eine Intervention in das dokumentierte Geschehen darstellt.

Erst die Regisseure des *Direct Cinema* und des *Cinéma Vérité* thematisierten in den sechziger Jahren das reziproke Verhältnis zwischen Film und Gefilmten. Bei *Direct Cinema*-Regisseuren wie Don Pennebaker, Richard Leacock und den Gebrüdern Maysles wurde die Kamera selbst



„Als würden die da eine Jungfrau auf einem Altar opfern“;
Playmate in „Ein Bild“

zum Mit-Spieler, zu einem Protagonisten des Films, und kam ihrem Subjekt dabei oft sehr nahe. Die französische Schule des *Cinéma Vérité* machte die Kamera zum Katalysator von Ereignissen, die — ganz im Gegensatz zu der oben zitierten Definition — ohne die filmische Intervention wohl nie stattgefunden hätten. Gemeinsam war den beiden Richtungen des Dokumentarfilms, daß sie auf jeden erzählerischen *Off-screen*-Kommentar des Regisseurs verzichteten.

„*Cinéma Vérité*: das heißt, daß wir die Fiktion ausschalten und uns dem Leben annähern wollten“, schrieb der französische Soziologe und Regisseur Edgar Morin in einem programmatischen Aufsatz, in dem er die Vokabel *Cinéma Vérité* einführt, ein Begriff, den er in Anlehnung an Wertows „Kinoprawda“ geprägt hatte. Doch im selben Text gibt er offen zu, daß sich bei der Arbeit an seinem Film *Chronique d'un Été* (Frankreich 1961, mit Jean Rouch) der Versuch, die Wahrheit unvermittelt und „authentisch“ im Film festzuhalten, als Unmöglichkeit erwiesen habe: „Das heißt, daß keine gegebene Wahrheit existiert, die sich aufzeichnen ließe, ohne sie zu verzerren... Die Wahrheit kann den Widersprüchen nicht entfliehen, denn es gibt Wahrheiten des Bewußtseins und Wahrheiten des Unterbewußtseins.“¹²⁵⁰

Von diesen Wahrheiten handeln auch die Beobachtungsfilme von Farocki. Immer wieder zeigt er Alltagsszenen, in denen etwas geübt oder einstudiert wird, in denen „Leben gespielt wird“. In einem Gespräch hat er gesagt: „Rollenspiele haben immer so etwas Entgeisterndes für mich, weil sie wie Filmszenen sind.“¹²⁵¹ Doch paradoxerweise enthüllen diese Rollenspiele gerade dadurch, daß sie nicht „real“, sondern bloß geprobte Realität sind, etwas von der Gesellschaft, auf deren Herausforderungen sie vorbereiten sollen. In einem Radiointerview hat Farocki von „diesem ‘Was machen Sie denn da?’“ gesprochen, um seinen Blick auf die Ereignisse, die sich vor seiner Kamera scheinbar von selbst inszenieren, zu beschreiben.

Diese Situationen erhalten dadurch, daß sie filmisch reproduziert werden, eine Bedeutung, die über ihren unmittelbaren Kontext hinaus weist. Daran, wie die Protagonisten in diesen — oft erniedrigenden oder absurden — Situationen „funktionieren“, die Farocki in seinen Filmen zeigt, kann man auch gesellschaftliche Determinierungen und kollektive Wunschvorstellungen ablesen. Während die Kunst (und ganz besonders der Film!) traditionellerweise das Leben imitieren soll, imitiert bei den Rollenspielen, die Farocki in seinen Filmen zeigt, das Leben sozusagen die Kunst. Die Wirklichkeitsausschnitte in diesen Filmen sind konzentrierte „soziale Gesten“ (Roland Barthes), an denen eine ganze gesellschaftliche Situation abgelesen werden kann.

Die Einsicht in die Unmöglichkeit, die Wirklichkeit mit den Mitteln des Kinos unvermittelt, „authentisch“ abzubilden, geht Farockis Beobachtungsfilmen voran. In diesen Filmen fragt er, wie „wirklich“ diese Wirklichkeit eigentlich ist. Er präsentiert kein „wahres“ Bild der Welt, sondern die Abbildung einer Welt, die bereits auf ihr Bild hin operiert. Dar-

Einige wichtige „Vorstudien“ zu Farockis Beobachtungsfilmen sind nicht mehr erhältlich: Für das Kinomagazin des WDR produzierte er 1974 den Beitrag *Plakatsmaler*, der nicht ausgestrahlt wurde; 1977 entstanden die beiden Filme *Sarah Schuhmann malt ein Bild* und *Ein Bild von Sarah Schuhmann*. Diese drei Filme zeigten unkommentiert Maler bei der Arbeit. Leider waren sie in den Archiven der öffentlich-rechtlichen Anstalten, die sie in Auftrag gegeben hatten, nicht mehr zu bekommen.

Ein Bild

Schon die erste Einstellung von *Ein Bild* ist ein Trug-Bild. Gerade meint der Zuschauer noch, auf eine Küstenansicht zu sehen, da beginnen zwei Handwerker, das Panorama zu demontieren: Es war nur eine Dekoration für Fotoaufnahmen.

Ein Bild dokumentiert den absurden Aufwand, mit dem ein Centerfold — das ausklappbare Pin-Up-Bild, das der Männerzeitschrift *Playboy* beigeheftet ist — aufgenommen wird. (Der Arbeitstitel des Films lautete *Folder*.) Farocki hat den Film an vier Tagen im Fotostudio der Redaktion in München aufgenommen, und das Material kommentarlos aneinandergeschnitten. In seiner Methode erinnert *Ein Bild* ein wenig an *One plus one*, Godards Semi-Dokumentarfilm über die Rolling Stones, die im Studio ihr Stück „Sympathy for the Devil“ aufnehmen.

Farocki hat betont, daß dieser Film eine wichtige Wende in seinem Werk darstellte, weil „ich mir überhaupt kein geistiges Konzept für den Schnitt machen mußte“²⁶⁰. In einem Aufsatz zu dem Film schreibt er:

„Im Falle des Films *Ein Bild* hatte ich etwas über eine Stunde Material, und ich bearbeitete es, indem ich es auf meinem Schneidetisch... immer wieder ablaufen ließ. Ich ließ es so lange durch den Tisch laufen, bis ich schließlich den montierten Film im Ausgangsmaterial sah. Ich schnitt ihn nicht mit Gedanken aus. Ich sah, daß die Hand des Fotografen und die Hand der Stylistin an einer Stelle parallel nach dem Haar des Mädchens greifen und entschied, daß damit eine Sequenz beginnen sollte, und also mußte es davor eine Arbeitspause im Studio geben usw.“²⁶¹

Im Gegensatz zu seinen späteren Dokumentarfilmen hat *Ein Bild* noch eine nachvollziehbare Chronologie. Jede Sequenz endet damit, daß das Modell, der Fotograf und seine Assistenten das Fotostudio verlassen, wie Theaterschauspieler am Ende eines Aktes von der Bühne abgehen. Farocki: „Ich vergleiche diesen Film... mit einem Spielfilm, weil ich ihn fiktionalisierend aufnahm und montierte. Das heißt: warum ein Bild auf das nächste folgt, begründet sich nicht aus einer Darstellungsabsicht, sondern aus einer Konvention des Chronologischen... Es ist ein Vorzug dieser fiktionalisierenden Montage (Erzählweise), daß der Autor abwesend ist oder wenigstens entrückt.“²⁶² In den folgenden Beobach-

tungsfilmen sollte Farocki mit den „Konventionen des Chronologischen“ brechen und mit seiner Montage immer stärker die „prägnanten Momente“ herausarbeiten.

Auch sonst hebt der Film die theaterartige Inszenierung dieser „Arbeit“ hervor, aber nur um diese Realitätsillusion — sozusagen wie im epischen Theater — zu brechen: Zu Beginn wird eine Art „Bühne“ für die Fotoarbeiten aufgebaut, die später von großen Scheinwerfern in ein unwirkliches Licht getaucht wird. (Zum Schluß sehen wir auch wieder, wie die Bühne demontiert wird.) Immer wieder bewegt sich die Kamera auf einem Dolly durch das Fotostudio und kontrastiert die laszive Pose des Mädchens in der „geschmackvollen“ Kulisse mit der riesigen Fotoanlage, mit der sie aufgenommen wird. Besonders mit den riesigen Lichtwannen treibt die Kamera ihr Spiel, die bei den Fahrten das Mädchen mal verdecken, dann wieder erscheinen lassen.

Vorherrschend sind lange Einstellungen, die dem Betrachter viel Zeit lassen, das unwirklich erscheinende Tun zu beobachten: Eine Stylistin arbeitet an dem Modell wie an einer leblosen Puppe, trägt Make-up auf, sprüht Eisspray auf ihre Brustwarzen. „*Ein Busen genügt*“, sagt die Assistentin des Fotografen, als sie mit ihm die Pose des Mädchens auf einem Kontaktabzug mustert. Am Schluß bricht der Fotograf selbst als eine Art Verfremdungseffekt in seine „erotische“ Inszenierung ein, und demütigt das nackt vor ihm liegende Mädchen, weil sie nach dem langen Liegen auf der Bühne nicht länger die Pose halten kann („*Dann mußt Du mal a bissl Sport treiben, Jungspoatzel...*“)

Nachdem der Film die wenigen, sich wiederholenden Tätigkeiten mehrmals gezeigt hat, blendet Farocki atonale Geigen-Cluster ein, die die Dialoge des Films langsam überhöhen. Ohne Worte erscheint die Arbeit an dem Foto noch ritualhafter: „Das Ganze sieht ja aus wie ein magischer Akt, als würden die da eine Jungfrau auf einem Altar opfern“, hat auch Farocki konstatiert.²⁶³ In dem Film *Ein Bild* wird die voyeuristische *Playboy*-Kamera allerdings noch von einer anderen Kamera beobachtet. Der Film reflektiert darum auch den Voyeurismus des Filmemachers und des (Kino-)Zuschauers.

Jean-Marie Straub und Danièle Huillet bei der Arbeit an einem Film nach Franz Kafkas „Amerika“

Dieser Film ist gleichzeitig ein Selbstportrait und eine Hommage an Farockis Vorbild und ehemaligen Filmakademie-Lehrer Jean-Marie Straub. Farockis Bewunderung für Straub ging so weit, daß er über *Zwischen Zwei Kriegen* sagte: „Vielleicht habe ich den Straub nur gemacht, um von Straub anerkannt zu werden.“²⁶⁴ Mit diesem Beobachtungsfilm dokumentiert Farocki, daß sich sein Wunsch erfüllt hat: Der Film zeigt, wie Farocki unter Straubs Regie für den Film *Klassenverhältnisse* (1983) seine Rolle als „Delamarche“ probt.

Wer Farockis Dokumentation der Dreharbeiten einmal gesehen hat, vergißt diese kurzen Szenen nie wieder. Die Inszenierungstechnik von Jean-Marie Straub und seiner Frau Danièle Huillet ist so repetitiv und detailversessen, daß die Szenen bis zur Erschöpfung der Darsteller geprobt werden. Straub führt seine Schauspieler wie ein Theaterregisseur. Schon wegen diesem im Kino ungewöhnlichen Verfahren ist es gut, daß diese ungewöhnliche Art, Filme zu inszenieren, einmal filmisch festgehalten worden ist. Farocki filmte eine Arbeit des Widerstands gegen das traditionelle Kino, gegen das er sich auch mit seinen eigenen Filmen aufgelehnt hat.

Während *Ein Bild* sich an der Chronologie der dokumentierten Fotosession orientiert, streift dieser Film das Korsett der Raum-Zeit-Ordnung ab. Seine Erzählweise wirkt unzusammenhängend, fast elliptisch: Auf der Suche nach dem Typischen reiht Farocki die Einstellungen aneinander, ohne Orientierungshilfen räumlicher oder zeitlicher Art zu geben. Was bleibt, ist ein intensiver Eindruck von Dreharbeiten, wie sie sich wohl kein anderer Filmregisseur der Welt leistet.

Die Schulung/Die Umschulung

„Sagen Sie mal ganz schnell hintereinander Blut, Blut, Blut, Blut“, drängt der Trainer. Sein Schüler, eine „Führungskraft“ aus einem mittelständischen Unternehmen, wiederholt zehnmal das Wort Blut. „Was saugt der Vampir?“ lautet die nächste Frage. „Blut. - Und bei welcher Farbe gehen Sie über die Ampel? Schnell!“, bohrt der Trainer. Die Antwort: „Bei Rot.“ Großes Gelächter in der Runde der „Mitschüler“.

Mit dieser Szene beginnt Farockis Beobachtungsfilm *Die Schulung*, der ein Rhetorik-Seminar für Manager dokumentiert. Eine fast identische Szene steht am Beginn des sieben Jahre später entstandenen Films *Die Umschulung*. Wieder zehnmal „Blut“, wieder der Vampir, wieder die Frage nach der Ampel und die falsche Antwort, wieder Heiterkeit in der Runde - bloß sind es diesmal ostdeutsche Verkäufer, die bei dem Training ihr geschäftliches Auftreten verbessern sollen. Sie erfahren: Wenn Sie am Ende eines Gesprächs den Kunden dazu bekommen, vier- oder fünfmal mit Ja zu antworten, dann wird er auf die sechste, zielgerichtete Frage auch mit Ja antworten — wenn er unentschieden ist.

Es ist eigentlich nicht üblich, daß von einem Dokumentarfilm ein Remake gemacht wird. Nach der „Ideologie“ des traditionellen Dokumentarfilms sollte es sogar unmöglich sein: Schließlich soll der Dokumentarfilm eine einmalige, authentische Begebenheit festhalten. Trotzdem konnte Farocki in den beiden — sieben Jahre auseinanderliegenden — Filmen nicht nur zweimal dieselbe Situation, sondern genau dieselbe Szene filmen. Es klappt immer wieder, freut sich auch der Seminarleiter Ruhleder über den Erfolg seines Tricks. Zweimal hat Farocki den Management-Trainer dabei beobachtet, wie er mit Angestellten aus dem mittleren Management übt, sich selbst besser zu verkaufen, wie Ruh-

leder zu Beginn des Seminars sagt — beim erstenmal mit „Führungskräften“ aus westdeutschen Unternehmen, in *Die Umschulung* (1994) bei ostdeutschen Verkäufern eines Bauunternehmens. Für *Die Umschulung* hat Farocki 1995 den Grimme-Preis bekommen.

Der Titel *Die Schulung* entbehrt nicht einer gewissen Ironie: Anfang der siebziger Jahre hatte Farocki selbst Filme gedreht, die der „Schulung“ dienen sollten — allerdings der Schulung in marxistischer Gesellschaftsanalyse. In den „Lehrfilmen der politischen Ökonomie“ sollte unter anderem gezeigt werden, wie im Kapitalismus alles, auch die Arbeit, vor dem universellen Äquivalent des Geldes zur Ware wird. Anderthalb Jahrzehnte später hat Farocki solche didaktischen Ambitionen hinter sich gelassen. In den beiden Schulungsfilmen sehen wir, wie sich Menschen umstandslos selbst zur Ware machen, und alles daran setzen, sich so gut wie möglich zu „verkaufen“. Diesen Prozeß, der in den Lehrfilmen in stilisierten Spielszenen demonstriert werden sollte, beobachtet Farocki hier in alltäglichen Situationen.

Vom Aufklärer zum Beobachter konvertiert hält Farocki filmisch fest, wie sich die „Lohnabhängigen“ für ein besseres Funktionieren im Kapitalismus schulen lassen. Daß Ruhleder seine rhetorischen Tricks „Dialektik“ nennt, dürfte Farocki besonders gefallen haben. Oder ist hier auch eine Portion Selbstironie im Spiel? Immerhin erinnern Ruhleders Wiederholungstricks auch an die — aus der Technik der Werbe-„Persuasion“ abgeleiteten — ästhetischen Methode der „minimalen Variation“, die Farocki in seinen Lehr- und Essayfilmen eingesetzt hat.

Von dem von Marx analysierten Antagonismus zwischen den „Klasseninteressen“ der Ausgebeuteten und der Ausbeuter ist nichts mehr zu spüren. Die Protagonisten in *Die Schulung* gehören zu dem modernen Angestellten-Typus, der seine beruflichen Aufgaben vollkommen verinnerlicht hat und der seine eigene Persönlichkeit hinter die Interessen seines Unternehmens zurückstellt. Dem „Kommando des Kapitals“ (Marx) folgend, fallen bei ihnen Arbeit(erfahrung) und Leben(erfahrung) zusammen.

Der Trick mit dem „Blut“ ist dabei typisch für die Methode, die der Trainer Ruhleder anwendet: Es geht ihm um Manipulationstechniken, denn „der Mensch besteht zu einem Siebtel aus Ratio, zu sechs Siebteln aus Unterbewußtsein“, wie er zu Beginn von *Die Umschulung* sagt. Bei den Seminaren werden die Schüler darum dazu erzogen, ihr Auftreten so auszurichten, daß es auf das Unterbewußtsein anderer wirkt. „Am Anfang ist es eine Rolle, dann fühle ich mich in der Rolle wohl“, sagt Ruhleder seinen Schülern. Die lassen sich selbst persönliche Demütigungen gefallen: Als einer der Kursteilnehmer sich mit vor dem Schritt gefalteten Händen vorstellt, und erzählt, er habe eine Tochter, höhnt Ruhleder: „Ne Tochter haben Sie auch geschafft. Sollte man nicht glauben, so wie sie dastehen!“

In *Die Umschulung* ist den frischgebackenen Bürgern der Bundesrepublik aus der ehemaligen DDR deutlich der Widerstand gegen solche Methoden anzumerken — aber auch das Streben, die in sie gesetzten Erwartungen zu erfüllen. Immer wieder rückt Farocki den Videomonitor in den Mittelpunkt des Bildes und betont so, wie sehr sich alle Teilnehmer dieses seltsamen Rollenspiels schon auf ihre eigene Abbildung hin in Szene setzen.

Wie in den anderen Beobachtungsfilmen hält die Kamera in *Die Schulung* Abstand zu den Teilnehmern. In *Die Umschulung* sind zum ersten Mal auch Nahaufnahmen von den Gesichtern der Teilnehmer zu sehen. Beide Filme sind elliptisch erzählt: Orientierung im Raum geben sie nicht, auch die Montage versucht nicht, den Zeitablauf des Geschehens zu rekonstruieren. In *Die Umschulung* friert Farocki die Handlung an einigen besonders typischen Stellen zu stehenden Tableaux ein, während der Ton weiterläuft. Durch Montage und Freeze Frames komprimiert er das Geschehen zu besonders prägnanten Situationen, in denen die Zurichtung der Schüler, aber auch ihr ununterdrückbarer Widerstand gegen die Zurichtung unübersehbar wird.

Image und Umsatz oder Wie kann man einen Schuh darstellen?

Mit *Image und Umsatz* oder *Der Auftritt* kommt Farocki auf ein immer wiederkehrendes Thema in seinem Werk zurück: die Werbung. Der Film verfolgt, wie die Berliner Werbeagentur Reger/Thienel für den Schuhhersteller Ricosta aus Donaueschingen eine Anzeige und anderes Werbematerial konzipiert. Aus dem Nachspann erfährt man, daß das Unternehmen die Anzeige, in die viel Arbeit gesteckt worden war, nicht angenommen hat. Die fertige Anzeige sieht man im ganzen Film nicht. Auch der Film *Der Auftritt* von 1996 wird wieder scheiternde Werber zeigen: Diesmal präsentiert eine Agentur bei einem Optiker eine Anzeigenkampagne, die beim Auftraggeber nicht so richtig ankommen scheint.

Wie bei *Ein Bild* hebt *Image und Umsatz* besonders hervor, wieviel Mühe und Sorgfalt in ein scheinbar triviales Bild investiert werden. Der Film, der in Kapitel unterteilt ist, dokumentiert chronologisch die Genese einer Anzeigenserie: von der Auftragsvergabe über ein „Brainstorming“ in der Agentur und dem folgenden Foto-Shooting bis zur abschließenden Präsentation beim Kunden. Anders als bei *Ein Bild* geht es bei *Image und Umsatz* aber nicht nur um die Produktion eines Fotos, sondern auch um ritualisierte Umgangsformen und Selbstinszenierungen. Der Höhepunkt des Films ist darum die Kollision zwischen der „Unternehmenskultur“ der Werber und dem Auftreten des schwäbischen Schuhfabrikanten.

Nachdem der Geschäftsführer des Schuhunternehmens den Berliner Werbern in die Präsentation gefahren ist („Das ist für mich kein Farbklecks, das ist für mich ein Bild“, kriti-

siert er die grafische Gestaltung der Anzeige!), schneidet Farocki zu Aufnahmen aus der Werkhalle, in der Arbeiterinnen die beworbenen Schuhe fertigen. Diese Montage unterstreicht so noch einmal, wie unwirklich und abstrakt die Tätigkeit der Werber im Vergleich zu der traditionellen, manuellen Arbeit in der Fabrik ist. *Image und Umsatz* zeigt auch das Manko dieser Methode des filmischen Dokumentarismus auf: Die Beobachtungsfilme leben von charismatischen Protagonisten wie dem Manager-Trainer Ruhleder in *Die Schulung* und *Die Umschulung*. Da in *Image und Umsatz* ein Selbstdarsteller von Ruhleders Format fehlt, hinterläßt der Film keinen so starken Eindruck wie die anderen Dokumentarfilme Farockis.

Die Herren des Wahnsinns: Leben BRD

„Noch der tollste Film ist weniger phantasievoll als der Tageslauf von irgend jemand.“

Jean-Luc Godard

„Sie tun das, aber sie wissen es nicht.“

Karl Marx

Siegfried Kracauer hat in seinem Buch über „Die Angestellten“ geschrieben, daß die Welt dieser neuen sozialen Klasse unbekannter und fremdartiger sei als „das der primitiven Völkerstämme“. Die Milieus, die Farocki in *Leben BRD* porträtiert, sind von ähnlicher Exotik wie die neu entstandene Angestelltenkultur der Weimarer Republik, die Kracauer beschrieben hat. Ein halbes Jahr lang hat Farocki bei Selbsthilfegruppen, Verkehrsunterricht und Psychotherapie-Initiativen, in Schulen, Selbsterfahrungskursen und anderen Institutionen gefilmt, in denen das Verhalten in Ausnahmesituationen geübt wird.

Die Methode von Farockis Dokumentarfilmen, besonders von *Leben BRD*, hat eine gewisse Ähnlichkeit mit der von Jean Rouchs ethnographischen Filmen: Sowohl Farocki wie Rouch — in Filmen wie *Die Herren des Wahnsinns* (*Les Maîtres Fous* (1955)) — konzentrieren sich auf Situationen, in denen Menschen sich selbst in Szene setzen. Und sie zeigen diese Selbstinszenierungen als mittelbare Artikulation eines „sozialen Imaginären“, das zwar einerseits ein Spiel oder ein Ritual ist, aber andererseits auch Auskunft über die Verfassung, die Werte und das Selbstbild einer Gesellschaft gibt — bei Rouch über den Songhay-Stamm im zentralafrikanischen



Das Leben ist zum Ding geworden: In „Leben BRD“ üben Polizisten einen Einsatz

Mali, bei Farocki über die „Herren des Wahnsinns“ in der kapitalistischen Gesellschaft der Bundesrepublik. Bei vielen der Inszenierungen, die *Leben BRD* zeigt, sind darum Türen, eingebildete und reale, ein wichtiges Requisit. Die Schüler müssen zuerst den „Eingang“ in eine imaginäre Phantasiewelt durchschreiten, um sich „inszenieren“ zu können.

Die Rituale, die Farocki und Rouch zeigen, dienen der Lebenshilfe: In ihnen werden Konflikt- und Bedrohungssituationen durchgespielt und exemplarisch bewältigt. Die Besessenheitsrituale der Songhay, die Rouch in seinen ethnographischen Filmen abbildet, sind allerdings Teil eines tradierten religiösen Systems, das derartige inszenierte Krisen als einen Akt sozialer Reinigung produktiv macht. Die Kurse und Schulungen in Farockis Beobachtungsfilmen sind dagegen eher Symptom der „geistigen Obdachlosigkeit“ der Angestellten-Mittelklasse, von der schon Kracauer gesprochen hat. Statt einer überlieferten Lebensbewältigungsstrategie sehen wir in *Leben BRD* viele verschiedene, zum Teil recht befremdliche Methoden, mit den eigenen Ängsten und Lebensnöten fertig zu werden.

Wenn ich in Zusammenhang mit *Leben BRD* auf die ethnologischen Filme von Jean Rouch hinweise, so nicht, um billige und eurozentristische Parallelen zwischen den fremdartigen zentralafrikanischen Ritualen und den westdeutschen Selbsthilfegruppen zu ziehen. Es geht mir vielmehr darum, zu zeigen, daß beide Regisseure mit einer vergleichbaren dokumentarischen Methode versuchen, soziale Wirklichkeit abzubilden: nicht unvermittelt und „authentisch“, sondern indem sie Situationen abfilmen, in der die Wirklichkeit zur zeichenhaften Inszenierung wird.

In seinen kurzen Beobachtungsfilmen hat Farocki jeweils einen Vorgang, eine „Schulung“, ausführlich dargestellt. In *Leben BRD* komprimiert er 32 sehr unterschiedliche Trainings- und Lehrsituationen zu einem Reigen der Absurditäten. Er hat an den unterschiedlichsten Orten gefilmt, wie Leute ausgebildet und unterrichtet werden, wie sie durch Rollenspiele und Übungen ihr Verhalten und ihr Auftreten trainieren: Bei einer Kinderpsychologin und bei Selbsterfahrungskursen, beim Verkehrsunterricht für Kinder und beim Training von Versicherungsvertretern, bei Rebirthing-Kursen und bei den Weight Watchers hat er aufgenommen, wie „Leben gespielt wird“.

In einer Gesellschaft, in der viele der entscheidenden Vorgänge des Lebens unanschaulich und abstrakt geworden sind, scheinen diese Übungen eine Möglichkeit zu sein, soziale Prozesse wieder „anschaulich“ und damit „verfilmbar“ zu machen. Diese Collage aus Unterrichtssituationen ist manchmal beklemmend, manchmal unfreiwillig komisch. Schon die Situationen, die Farocki ausgewählt hat, sind oft bizarr: die Hausfrau, die sich selbst als Herd beschreibt, die magersüchtigen Mädchen, die von leeren Tellern ein eingebildetes Essen verzehren, der Polizeiausbilder, der einen Randalierer spielt, sind schon für sich genommen ungewöhnlich genug. Farocki hat diese grotesken Situationen durch Parallelmontage verdichtet. Wie der Titel *Leben BRD* bereits nahelegt,

will er damit ein Portrait der Bundesrepublik, wie sie sich 1989 (also kurz vor der „Wende“) darstellte, zeichnen.

Diese Methode ist nicht unproblematisch. In dem Kontext, den der Film durch die Montage schafft, bekommen auch ganz normale Ausbildungssituationen und offensichtlich notwendige Betreuung einen pathologischen Touch. Eisenstein hat die Parallelmontage in einem berühmt gewordenen Aufsatz als ein „bürgerliches“ Stilmittel kritisiert: In Griffiths *Intolerance* würde durch das Hin- und Herschneiden zwischen den verschiedenen Zeitaltern Unvergleichbares miteinander verglichen.²⁶⁵ Ähnliches kann man über die Methode von *Leben BRD* sagen: Auch Farocki vergleicht Situationen miteinander, die nur die Tatsache miteinander gemeinsam haben, daß es sich immer wieder um Schulungen oder Ausbildungskurse handelt. Durch die Parallelmontage bringt er sinnvolle Ausbildungssituationen mit obskuren, sektenartigen Therapiegruppen in Verbindung; die verschiedenen Szenen diskreditieren sich gegenseitig.

Die Abfolge der verschiedenen Szenen orientiert sich — wie in *Ein Tag im Leben der Endverbraucher* — zum Teil am Tagesablauf, zum Teil am Lebenslauf: Der Film beginnt mit einer Sex-Computersimulation, der „Zeugung“. (Wie in *Bilder der Welt* sieht man auch in *Leben BRD* wieder „technische Bilder“, unter anderem von einer computeranimierten Fahrsimulation.) Dann folgen Szenen, die von Geburt und Kindheit handeln. In der Mitte des Films stehen verschiedene Szenen, in denen es um das (Mittag-)Essen geht, später um Abendvergnügungen wie Theater und Striptease, am Ende um Krankheit und Tod. Diese Szenen sind ohne autoriellen Kommentar — außer der Montage — aneinandergefügt. Bloß an einer Stelle vertauscht Farocki den Ton zweier aufeinanderfolgenden Sequenzen: Während einer Szene aus einem Bundeswehrmanöver hört man plötzlich die scheppernde Musik aus der folgenden Szene, in der eine junge Frau einen Striptease übt; Farocki stellt so eine Verbindung zwischen Sexualität (Striptease) und Tod (Armee) her.

In *Leben BRD* liefert Farocki viele Bilder, aber keine Erklärungen. So sehen wir unvermittelt Teilnehmer einer Rebirthing-Gruppe, die sich schreiend auf dem Boden wälzen, genauso unvermittelt sind wir bei einer Theaterprobe im Altenheim oder beobachten Hebammenschülerinnen, die aus einem gruseligen Modell-Schoß aus Plastik eine Stoff-Babypuppe „zur Welt bringen“. Immer wieder werden die Szenen zuerst nur kurz gezeigt (und bleiben dabei oft unverständlich) und erst später im Film länger ausgespielt.

Zum Teil lassen die langen Einstellungen Zeit, um sich in die Situation hineinzufinden (zum Beispiel eine qualvoll lange Sequenz, in der ein kleiner, anscheinend geistig behinderter Junge Bausteine in eine Form einpassen muß). Zum Teil akzentuiert Farocki die „prägnanten Momente“, indem er sehr schnell ähnliche Situationen hintereinanderschneidet (zum Beispiel in einer Szene, in der Bankangestellte „Beschwerdemanagement“ üben: „Was ist denn passiert? - Da sind Sie bei mir genau richtig. - Sie haben es heute besonders eilig?“)

Als wortloser Kommentar tauchen im Film mehrmals Aufnahmen aus einem Materialprüfungsamt auf: Wie von Geisterhand plumpsen Gewichte auf Sofas, Autotüren klappen im Takt zu, Toilettendeckel heben und senken sich. Während sich die Menschen dem Drill ihrer Lehrer und Trainer fügen, scheinen die Dinge - ähnlich wie in den frühen amerikanischen Stummfilmkomödien - ein Eigenleben angenommen zu haben und den Aufstand zu proben.

Andere Requisiten, die in *Leben BRD* benutzt werden, evozieren dagegen ein Bild des Todes. Die Plastikpuppe, an der die Schwesternschülerinnen die Versorgung von Gelähmten proben, der gespenstische Torso, an dem Hebammen eine Geburt üben, die Porno-Computersimulation — das alles erweckt die Vorstellung von Leben, das zum Ding, zur toten Materie geworden sind. Die Menschen, die diese Requisiten bedienen, erscheinen in ihren eingeübten Posen und antrainierten Umgangsformen genauso erloschen.

Farocki weidet sich an den Requisiten dieser Inszenierungen, die einer surrealistischen Zwangsvorstellung zu entstammen scheinen, aber gleichzeitig auch eine groteske Komik haben: der Plastikschoß (der sogar auf Pressefotos zur Premiere des Films zu sehen war), die makaberen Glashelme, die die Polizisten beim Üben tragen und die sie wie Außerirdische erscheinen lassen, das zusammengewürfelte Bühnenbild der Alten-Theatergruppe, die Püppchen, mit denen ein kleines Mädchen sein Familienleben nachspielen soll — *Leben BRD* ist, wie die amerikanischen Slapstick-Filme, auch eine Komödie der Objekte.

„Schon lange denke ich an Filme, in denen die entlassenen Arbeiter ihre Entlassung singen, die Entwicklungshelfer ihre Abenteuer reimen, die mittelbaren Personen der Zeitgeschichte ihr Erlebtes tanzen. Schon lange denke ich an Dokumentarfilme mit Darstellern, möchte ihnen aber nicht sagen, wie sie zu spielen hätten. Sie würden meine Intendanz oder ihr eigenes Darstellersein dokumentieren, hier dokumentieren sie den Weltentwurf der Militärs, Kirchen, Sozialämter, Versicherungen“, hat Farocki in einem Essay zu *Leben BRD* geschrieben²⁶⁶.

Die Akteure seiner Beobachtungsfilme haben ihm den Gefallen, ihr Leben filmgerecht aufzuführen, in gewisser Weise getan. In den Rollenspielen und Inszenierungen, die Farocki dokumentiert, offenbaren sie auch ihre „Weltentwürfe“. So wie die Priester der Songhay in den Filmen Jean Rouchs in Extase die kollektive Erfahrung des Stammes artikulieren, so inszenieren die Teilnehmer der Rollenspiele in Farockis Filmen ihre Erfahrungen als Marktindividuen und machen so die „unsichtbare“ Ideologie im „blinden Treiben des Marktes“ (Marx) wieder sichtbar und damit abfilmbar.

Farocki selbst will in Zukunft noch tiefer in die Alltagswelt einsteigen. Er plant, mit neuen, miniaturisierten Video-Kameras zu arbeiten, die nicht größer als eine Streichholzschachtel sind: „Ich will versuchen, die allerbanalsten Vorgänge zu filmen, zum Beispiel: Was passiert in einer Boutique? Mit diesen Kameras kann man stundenlang aufnehmen. Dadurch werden diese Pausen, die es im Leben manchmal so gibt, diese ganz intimen Augenblicke, vielleicht irgendwie darstellbar.“²⁶⁷



REFLEXION

Die Essayfilme

Wie man sieht (1986) — *Bilderkrieg* (1987) — *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (1988) — *Was ist los?* (1991) — *Schnittstelle* (1995)

„Weihnachten 1967, auf einem Filmfestival im belgischen Seebad Knokke, erzählte uns ein Amerikaner, die Industrie wolle demnächst elektronische Bildaufzeichnungsgeräte auf den Konsumentenmarkt werfen. Hätte erstmal jeder so ein Gerät, so werde sich auch das Verlangen nach Filmen einstellen, die man nicht bestenfalls ein zweites Mal erträgt, sondern die sich erst erschließen, wenn man sie hundert Mal ansieht. So sprachen wir, um das Unvorstellbare zu bewältigen.“²⁶⁸ So hat Farocki 1989 in seiner taz-Kolumne seine erste Bekanntschaft mit dem Videorekorder beschrieben.

Filme, die sich erst erschließen, wenn man sie hundert Mal ansieht — das klingt fast wie das ästhetische Programm der Essayfilme, die Farocki zwei Jahrzehnte später machen sollte. Was für einen revolutionären Wandel die Einführung des Videorekorders auf dem Konsumentenmarkt bedeutete, ist für Nachgeborene, die mit dieser Technologie aufgewachsen sind, wohl kaum noch vorstellbar: Der Videorekorder hat zu einer gewachsenen *Media Literacy*, einer gewachsenen Souveränität von Publikum und Filmemachern im Umgang mit dem Bewegungsbild, beigetragen. Durch den Videorekorder kann potentiell jeder Filme sammeln, vorführen, vor- und zurückspulen oder Einzelbilder einfrieren. Dieser erleichterte und eigenständigere Umgang mit Film ist eine Bedingung für die Entstehung des Essayfilms²⁶⁹.

Gleichzeitig stellt der Essayfilm den Film als Bildmedium in Frage, weil unsere Lebenswelt immer „unanschaulicher“ und abstrakter wird:

„Ohne die tiefen Zweifel an der unmittelbaren Abbildbarkeit weitgehend abstrakt und symbolisch gewordener Sozialbeziehungen (vor allem mittels des Geldes) wäre vermutlich kaum ein genügend großer Druck entstanden, um essayistisch zu filmen. So kann man den Essayfilm als künstlerische Antwort auf den fortgeschrittenen Prozeß der Zivilisation begreifen. Die Montagestrategie des Essayfilms versucht, trotz des mittlerweile erreichten Abstraktheitsniveaus der Gesellschaft, eine Auseinandersetzung mit ihr auf der Ebene der Sinne, also bildhaft/hörbar zu bewahren und zu ermöglichen.“²⁷⁰

Brecht hat in den zwanziger Jahren sein berühmtes Diktum formuliert, daß ein Foto von den Werkshallen der AEG oder des Krupp-Konzerns nicht zeigen könnte, wie dieser Konzern funktioniert. Ende der sechziger Jahre, als Farocki begann, Filme zu machen, war dieses Problem noch brisanter geworden: Der Umbau der Bundesrepublik zu einer

„Dienstleistungsgesellschaft“ hatte begonnen, und die körperliche Arbeit (die immerhin noch abgefilmt werden konnte) verschwand zugunsten von Arbeitsplätzen an Computern und Terminals. Farocki: „Wenn man heute in einer Werbeagentur dreht, dann sitzen die nur noch vor solchen Kisten und schneiden nicht mal mehr was aus, was man filmen könnte. Da verschwindet das Sichtbare.“²⁷¹

Alle seine Essayfilme handeln von Abstrakta — und davon, wie man diese Abstrakta darstellen kann: *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* ist eine Reflexion über die doppeldeutige Natur des Begriffs „Aufklärung“, *Wie man sieht* übt Technologiekritik, *Schnittstelle* beschäftigt sich mit den Problemen filmischer Darstellbarkeit und *Was ist los?* handelt sogar von einem der zentralen Agenten der zunehmenden „Verungegenständlichung“ der Welt: dem Geld. Alle diese Themen wären im traditionellen Kino, Spielfilm wie Dokumentarfilm, „undarstellbar“. Nachdem Farocki in seinem Frühwerk durch an Brecht erinnernde Verfremdungsmethoden versucht hatte, Abstrakta zu visualisieren, sind seine Essayfilme ein Versuch, mit einer neuen ästhetischen Methode „das Undarstellbare darstellbar zu machen“.

Doch anstelle die Welt zu deuten (wie es etwa *Zwischen Zwei Kriegen* tut) oder ihre Umgestaltung zu fordern (wie in den Lehrfilmen) beschränken sich die Essayfilme auf *die Organisation von Komplexität*. Während die frühen Filme politische Aussagen machen wollten, bieten die Essayfilme lediglich Anregungen zur Reflexion. Diese Filme sind „offene Kunstwerke“ im Sinne Umberto Ecos²⁷². Statt einer gradlinigen Argumentation produzieren sie Diskontinuitäten. Sie zeichnen nicht den linearen Gang eines Gedankens nach, wie es die frühen politischen Filme Farockis versuchten, sondern die Bewegungen eines „mosaikischen“ Denkens.

Das Zerbrechen von seinem sinnstiftendem marxistischen Weltbild hat die Form seiner Filme nicht unversehrt gelassen. Seine Essayfilme liefern nicht einmal mehr den Vorwand einer linear ablaufenden Handlung oder einer formgebenden Ordnung. Sie bestehen aus einer Aneinanderreihung von oft scheinbar unzusammenhängenden Bildern. Auch der autorielle Off-Screen-Kommentar schreibt den Bildern keinen verbindlichen Sinn zu, eher umschreibt er sie. Zwar spielt der Kommentar in Farockis Filmen eine wichtigere Rolle als bei anderen Essayfilmen, doch Farockis Essayfilme haben es aufgegeben, ihrem Publikum eine ideologisch-philosophische Ordnung vorzuspiegeln, die verlorengegangen ist. Sie bestehen aus einem losen „Geflecht“ von Bildmaterial aus den verschiedensten Quellen, die Zusammenhänge und Beziehungen nur andeuten, nicht ausführen.

Dieser Bruch wird auch in der Metamorphose zweier Motive sichtbar, die in den politischen Filmen eingeführt wurden und in veränderter Form in den Essayfilmen wieder auftauchen: In den politischen Filmen *Zwischen Zwei Kriegen* und *Wie man sieht* stellen ruhig und gradlinig dahinfließende Wasserströme den geraden Verlauf analytisch-linearen Denkens dar. Bilder von Brücken symbolisieren das aufklärerisch-dialektische Her-

stellen von Zusammenhängen. Diese beiden mentalen Bilder, die in *Betrogen* symbolisch begraben wurden, tauchen in den Essayfilmen wieder auf, wenn auch in verwandelter Form: In *Wie man sieht* stehen Bilder von Brücken zwar wieder im Mittelpunkt der filmischen Argumentation, doch erscheinen diese Brücken jetzt nicht mehr als Verbindungen von zwei diametral gegenüberliegenden Punkten, also metaphorisch als „Synthese“ zwischen These und Antithese. Vielmehr sehen wir in *Wie man sieht* Brücken als Nexus in einem unüberschaubaren Netz von miteinander verbundenen Straßen und damit metaphorisch als Verknüpfungen in einem „Gewebe von Ideen“.

In *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* wird dagegen das Bild des Wasserstroms einer Revision unterzogen: Zwar zeigt schon die erste Szene Wasser, aber dieses fließt hier nicht mehr ruhig dahin (wie in *Zwischen Zwei Kriegen* oder *Etwas wird sichtbar*), sondern schlägt in Wellen ans Land. „Unregelmäßig, nicht regellos“, heißt es im Off-Text, „so bindet diese Bewegung den Blick, ohne ihn zu fesseln, und setzt Gedanken frei.“ Die „befreiten“ Gedanken bewegen sich nicht mehr linear, einer gradlinigen Argumentation folgend, sondern assoziativ, sprunghaft, elliptisch, diskontinuierlich. Die Filmform der Essayfilme zeichnet diese Gedankenbewegung nach.

Interessanterweise beschäftigen sich die meisten Aufsätze über Farockis Essayfilme nur am Rand mit deren formaler Methode. Selbst in langen Abhandlungen wird der Form wenig Beachtung geschenkt — als sei es normal, daß ein Film aus einem Pastiche von kurzen, scheinbar beziehungslosen Einstellungen besteht, die bewegt oder unbewegt, zum Teil selbstaufgenommen, zum Teil aus anderen Quellen sind. Um zu zeigen, daß Farockis Essayfilme im Kontext einer internationalen Filmavantgarde stehen, will ich im folgenden einen kurzen Überblick über die Entwicklung und die genuine Form dieser Filmgattung geben.

Schnitt von Schlachtschiff auf Suppenschüssel — Exkurs über den Essayfilm

Der Essayfilm ist eine Filmgattung, die keine Filmgattung sein will. Die Definitionen davon, was Essayfilm sei, sind so unterschiedlich wie die Filme, die unter diesen Begriff gefaßt werden. Der Terminus „Essayfilm“ wird für die Werke so verschiedener Regisseure verwendet wie zum Beispiel Jean-Luc Godard, Chris Marker, Marguerite Duras, Joris Ivens, Derek Jarman oder eben Farocki. Der Essayfilm hat keine Theorie und keine Methode. Außer einigen Texten von Regisseuren und Kritikern gibt es wenig Literatur zu diesem Thema. Der Wunsch, „Gedanken auf der Leinwand zu formen“²⁷³, wie Hans Richter es schon in einem Aufsatz von 1940 ausgedrückt hat, hat zwar viele Regisseure inspiriert, doch eine festgeschriebene Ästhetik hat er nicht hervorgebracht. Ich nenne darum diejenigen Filme Essayfilm, die nicht erzählen oder dokumentieren, sondern — wie Farockis *Wie man sieht* oder *Bilder der Welt* — Gedanken, Ideen, Reflexionen ausdrücken wollen.

Der erste Regisseur, der auf die Idee kam, mit dem Film Ideen zu artikulieren, war wohl Eisenstein. In seinem Tagebuch lesen wir in einer Eintragung von 7. April 1928 von einem szenischen Einfall für seinen nächsten Film:

„Während des gesamten Films kocht die Ehefrau Suppe für ihren Mann, der von der Arbeit nach Hause kommt... Im dritten Teil könnten zum Beispiel die Assoziationen von dem Pfeffer ausgehen, mit dem sie die Suppe würzt.

Pfeffer.

Cayenne.

Die Teufelsinsel.

Dreyfus.

Französischer Chauvinismus.

Der Figaro in den Händen von Krupp.

Krieg.

Schiffe versinken im Hafen...

Es wäre gut, wenn man die versinkenden englischen Schiffe mit dem Deckel des Suppentopfes zudecken könnte.“²⁷⁴

Eine merkwürdige Montagesequenz! Wie war Eisenstein auf diesen seltsamen Bilderzyklus gekommen? Ende der zwanziger Jahre, zu der Zeit, als diese Tagebucheintragung geschrieben wurde, dachte der russische Revolutionsregisseur über die Möglichkeit einer „intellektuellen Montage“ nach. Diese Montagemethode sollte durch die Kombination von Bildern Gedankenprozesse und Reflexionen sinnfällig machen²⁷⁵. Eisensteins Film *Oktober*, der einen Monat vor dieser Tagebucheintragung Premiere gehabt hatte, enthielt bereits einige Schnittsequenzen, die unzusammenhängende Bilder zu assoziativen Verbindungen verknüpften: Von dem russischen Premier Kerensky schnitt er zu einem Pfau als Symbol der Eitelkeit, später zu einer Napoleon-Statuette; Hände, die Harfen spielen, verspotteten Friedensbeteuerungen der Menschewiki; eine Montagesequenz, in der von dem Bild eines russisch-orthodoxen Kruzifixes auf verschiedene primitive Götterstatuen geschnitten wurde, sollte die „Idee Gottes auf den Holzklotz“ zurückführen²⁷⁶. In seinem nächsten Film, so erfahren wir aus Eisensteins Tagebuch, sollte das Verfahren der intellektuellen Montage vervollkommen werden. Der Film, über den Eisenstein damals nachdachte, basierte auf einer außergewöhnlichen Vorlage: „Das Kapital“ von Karl Marx!

Zwischen Oktober 1927 und April 1928 hat Eisenstein immer wieder Ideen für diese „Kapital“-Verfilmung in seinem Tagebuch notiert. Die oben zitierte Sequenz sollte den Zusammenhang zwischen der Lage der Proletarier in Europa und der imperialistischen Ausbeutung der Kolonien durch die Europäer darstellen. Doch den verwegenen Schnitt von einem britischen Schlachtschiff zu einem Suppentopf hat es nur auf dem Papier

gegeben: Eisenstein hat sein „Kapital“-Projekt nie realisiert. Nach dem 22. April 1928 ist von der „Kapital“-Verfilmung in seinem Tagebuch nicht mehr die Rede — vielleicht weil Eisenstein mit den Dreharbeiten für *Die Generalin* (1929) beschäftigt war, vielleicht weil er eingesehen hatte, daß das junge Medium Film noch nicht zu solchem Ausdruck fähig war. In der letzten Tagebuch-Notiz, in der es um das „Kapital“-Projekt geht, heißt es: „Soviel wir heute über das Kino wissen, sind derartige Anforderungen noch nicht erlaubt. Das Kino besitzt derartige Ausdrucksmittel noch nicht, da ihm — bis jetzt — solche Anforderungen nicht gestellt worden sind; diese werden erst jetzt allmählich festgelegt.“²⁷⁷

Auch Harun Farocki hat — zusammen mit Hartmut Bitomsky — in den Filmen *Eine Sache, die sich versteht* und *Die Teilung aller Tage* (195x) versucht, marxistische Theoreme zu verfilmen. Doch wie Eisenstein scheiterte auch ihr Versuch, den Marxismus in einen Film zu „übersetzen“. Denn was sich mit dem Medium Kino offenbar nicht erreichen läßt, sind so eindeutige und differenzierten Aussagen, wie sie Eisenstein und vierzig Jahre später Farocki/Bitomsky vorschwebten.

Kracauer hatte Eisenstein in seiner „Theorie des Films“ vorgeworfen, daß seine Experimente mit intellektueller Montage „diese Bilder der ihnen immanenten Bedeutung“ entleeren würden²⁷⁸. Denn konkrete Bilder werden vom Zuschauer nicht ohne weiteres als Zeichen für abstrakte Begriffe oder Ideen verstanden. Ihre schiere Materialität läßt die Verwendung als Sinnbild oder als „Platzhalter“ für eine abstrakte Idee — wie es Eisenstein und Farocki/Bitomsky vorschwebte — nicht zu. Auch Alexander Kluge und Edgar Reitz haben das in einem Aufsatz über „Wort und Film“ konstatiert: „Der Film kann keine Oberbegriffe bilden.“²⁷⁹ Die Bilder bedürfen darum der „interpretatorischen Zurichtung“²⁸⁰ durch Schrift, Sprache oder Kommentar. In modernen Essayfilmen spielen darum Text, Schriftinserts, oft sogar die Abbildung von Büchern, eine wichtige Rolle, wie überhaupt das ganze Genre eine große Nähe zur Literatur hat.

Der französische Filmkritiker und Regisseur Alexandre Astruc hat 1948 in der Wochenzeitschrift *L'Écran Français* den Aufsatz „Die Geburt einer neuen Avantgarde“ veröffentlicht, der als Prolog zu einem „dritten Weg“ des Films zwischen Spielfilm und Dokumentarfilm gilt. In dem Beitrag spekulierte Astruc über ein Kino, das sich „nach und nach aus der Tyrannei des Visuellen befreien wird, das Bild um des Bildes willens...“, um zu einem Mittel der Schrift zu werden, das ebenso ausdrucksfähig und ebenso subtil ist wie das der geschriebenen Sprache.²⁸¹

Im selben Text hat Astruc auch Kritik an Eisensteins Konzept der intellektuellen Montage geübt: Eisenstein habe nur versucht, das „Kapital“ in Bildern darzustellen, „wir aber sagen, daß der Film dabei ist, eine Form zu finden, in der er zu so einer rigorosen Sprache wird, daß der Gedanke sich ohne Umwege direkt auf den Filmstreifen niederschreibt, ohne den Umweg über die plumpen Bildassoziationen zu nehmen, die das Entzücken des Stumm-

films waren.“²⁸² Astruc hat seine Idee von einem Kino als Ausdruck von Gedanken auf eine prägnante Formel gebracht: er spricht von der *caméra-stylo*, der Kamera als Schreibstift.

Zwar hat Astruc selbst sich später als Regisseur beeilt, seine eigenen programmatischen Forderungen in den Wind zu schlagen, doch Regisseure des jungen französischen Kinos der fünfziger und sechziger Jahre — wie Alain Resnais, Agnès Varda, Chris Marker oder Jean-Luc Godard — haben Filme gemacht, die eine Form von Reflexion zu betreiben versuchten.

Wer den Begriff „Essayfilm“ geprägt hat, ist heute nicht mehr nachzuvollziehen. Doch dieser Gattungsname verweist — wie Astrucs Idee des *caméra-stylo* — auf die Literatur. Da die Form der Beweisführung, die Eisenstein vorschwebte, mit Filmbildern nicht verwirklicht werden kann, mußte sich ein Kino, das eine abstraktere Repräsentation der Wirklichkeit als der Spiel- oder Dokumentarfilm versuchen wollte, an der offenen, literarischen Form des Essays orientieren, das eher von Vielschichtigkeit und Komplexität als von intellektueller Präzision und Eindeutigkeit bestimmt ist.

Der Essayfilm macht den „Versuch zur Form“.²⁸³ Statt der Eindeutigkeit der (politischen) filmischen Aussage, die Eisenstein und Farocki/Bitomsky erreichen wollten, sind Essayfilme durch Vieldeutigkeit und Mehrschichtigkeit charakterisiert. Sie sind offene Kunstwerke im Sinne Umberto Ecos, bei denen es „dem Zuschauer obliegt, aus dem Gesehenen Schlüsse zu ziehen“.²⁸⁴ Sie sind „Kunstwerke in Bewegung“²⁸⁵, die das Publikum durch eigene Anschauung zu „vollenden“ hat. Umberto Eco hat über diese offenen Kunstwerke geschrieben:

„Die Ästhetik des 'offenen' Kunstwerks strebt... danach, im Interpretieren 'Akte bewußter Freiheit' hervorzurufen, ihn zum Zentrum eines Netzwerks von unausschöpfbaren Beziehungen zu machen, unter denen er seine Form herstellt, ohne von einer Notwendigkeit bestimmt zu sein, die ihm die definitiven Modi der Organisation des interpretierten Kunstwerks vorschreibe.“²⁸⁶

Statt einen „Universalschlüssel“ anzubieten, organisieren offene Kunstwerke ein „Möglichkeitsfeld“²⁸⁷. Was Adorno über den literarischen Essay geschrieben hat, gilt auch für den Essayfilm: „Der Essay muß an einem ausgewählten oder getrockneten partiellen Zug die Totalität aufleuchten lassen, ohne daß diese als gegenwärtig behauptet würde.“²⁸⁸ Die Methode des Essayfilms fordert darum eine andere Rezeptionshaltung als der traditionelle narrative Film. Das Werk ist nur ein Angebot an sein Publikum, welches das Weiterdenken ermöglichen soll. Der Essayfilm fordert einen kritischen, engagierten Zuschauer, der den Film als Katalysator für eigene Erkenntnisse nutzt. Der Betrachter soll aktiv an der „Produktion“ des Films mitarbeiten. (Farocki hat darum sogar darüber nachgedacht, seinen Film *Wie man sieht* vom Zuschauer neu montieren zu lassen!)

Bazin hat im Zusammenhang mit Chris Markers *Lettre de Sibérie* von einer „horizontalen Montage“ gesprochen: Während die traditionelle Montage „entlang des Filmstrei-

fens geschieht, in der Verknüpfung von Einstellung zu Einstellung“, beziehe sich bei der horizontalen Montage nicht mehr ein Bild auf das andere, „sondern ist gewissermaßen seitwärts darauf gerichtet, was gesagt wird.“²⁸⁹ Der Kommentar, oft sogar die eigene, charakteristische Stimme des Filmautors spielen darum im Essayfilm eine wichtige Rolle. Sie scheint die auseinanderstrebenden Bilder zusammenzuhalten. Was Gilles Deleuze über die Filme von Hans-Jürgen Syberberg schreibt, gilt darum für die meisten Essayfilme: Es sei, als „ob die Welt zerbrechen und verschüttet werden müßte, damit der Sprechakt aufsteigen kann“. Die Kombination von Ton und Bild beim Essayfilm sei „kein Ganzes“, sondern lediglich „eine ‚Fusion des Risses‘.“²⁹⁰

Im Vergleich zur traditionellen Montage erscheint die Kombination der Bilder-„Bausteine“ in Farockis Essayfilmen als eine Art Kollision, als sehr harter Zusammenstoß von disparaten Bildern. Diese Montage scheint den ursprünglichen „Choc“ der Montage zu wiederholen, von der Walter Benjamin in seinem „Kunstwerk“-Aufsatz gesagt hat, er wolle „durch gesteigerte Geistesgegenwart aufgefangen sein“.²⁹¹

Im Essayfilm werden die Welt und ihre filmischen Dokumente als „Rohstoff“ benutzt, dem der Regisseur das entnehmen kann, was in das von ihm geschaffene Feld von Zusammenhängen paßt. Zu diesen „Rohstoffen“ gehören in *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* neben selbstaufgenommenem Material auch Found Footage, Radaraufnahmen, Bilder auf Computermonitoren, Fotografien, Kupferstiche, Bleistiftskizzen, Videomaterial und Virtual Reality Simulationen. Wegen der vielen Medien, die der Essayfilm integriert, ist er auch „ein neues Gesamtkunstwerk“²⁹² genannt worden.

Adorno hat über den literarischen Essay geschrieben, daß „das Verhältnis von Natur und Kultur sein eigentliches Thema“ sei.²⁹³ In *Wie man sieht* geht es um genau den Gegensatz, den Adorno in seinem Essayaufsatz benannt hat: Den zwischen Kultur und Natur, zwischen Technologie und Mensch. Auch *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* handelt von einem Antagonismus, von dem der Doppelnatur des fotografischen Bildes: einerseits als bewahrende Aufzeichnung der physischen Welt, andererseits als Instrument ihrer Zerstörung.

Das Verhältnis zwischen diesen Gegensätzen ist jedoch kein dialektisches, wie Eisenstein es in *Oktober* ins Bild zu setzen versucht hat. Birgit Thiemann hat in einem Aufsatz über Chris Marker vorgeschlagen, sich das Verhältnis der Gegensätze im Essayfilm wie die Stellung der Pole auf dem Globus vorzustellen: „Zwischen den beiden Polen einer Kugel gibt es unzählige Verbindungslinien, ähnlich den Längengraden der Erde und somit nicht mehr nur eine unüberbrückbare Kluft wie in den herkömmlichen Vorstellungsmodellen einander gegenüberstehender Extreme.“²⁹⁴ Zwischen diesen beiden Polen spannt der Essayfilm ein Feld auf, in dem die scheinbaren Gegensätze durch den Zuschauer zu einer höheren Einheit integriert werden sollen. In Farockis Essayfilmen verweisen die „mentalen Bilder“ von den verknüpfenden Brücken (in *Wie man sieht*) und dem Fließen des unregelmäßig, nicht regellos ans Ufer brandenden Wassers (in *Bilder der Welt*) auf diese „Zone“.

Ein Netz aus Bildern: Wie man sieht

Der Film *Wie man sieht* handelt von seiner eigenen Form. Auf den ersten Blick geht es in diesem Film um eine alternative Technik-Geschichtsschreibung, doch Farocki wollte mit *Wie man sieht* auch seine neu entwickelte Methode nicht-narrativen Filmmachens demonstrieren. „Ein Gewebe ist einfach, regelmäßig, und geht ins Unendliche, heißt es in *Wie man sieht*.“ Über die Struktur dieses Films könnte man das gleiche sagen: Netzartig verknüpft er disparates Film- und Ideenmaterial zu einer Art Kino-Gewebe; und immer wieder stehen verbindende Brücken und Kreuzungen, miteinander verflochtenes, verknüpftes und verknötetes Gewebe im Mittelpunkt des Films.

Hatten schon die Lehrfilme sowie *Zwischen Zwei Kriegen* und *Etwas wird sichtbar* keine Handlung wie ein traditioneller Spielfilm, so kann *Wie man sieht* nun endgültig mit keiner nacherzählbaren „Story“ mehr aufwarten. Farocki selbst hat den „Inhalt“ seines Films so beschrieben:

„Es geht um Wegkreuzungen und Stadtbildung, Maschinengewehr mit Handkurbeln und Maschinengewehr mit Rückstoß, Trassierung der Autobahn im nationalsozialistischen Deutschland und in der Bundesrepublik Deutschland, das Straßenentwerfen und Tierezerlegen, Schlachtenbilder von oben und von unten, die Geburt der Rechenmaschine aus der Weberei.“²⁹⁵

So könnte man freilich noch lange fortfahren, die verschiedenen Themen und Leitgedanken in *Wie man sieht* aufzuzählen. Worum es in dem Film „geht“, ist so nur in Annäherungen beschrieben, doch seine „mosaikische“ Struktur läßt keine eindeutige Beschreibung zu.

Wie man sieht ist ein vieldeutiger Film. Schon sein lapidarer Titel kann auf zwei verschiedene Arten verstanden werden. „Wie man sieht“ könnte der Titel sein für einen Film über die Art, wie wir sehen, aber auch für einen Film über etwas, das für sich spricht, also offensichtlich ist. Beide Bedeutungen des Titels bezeichnen zentrale Aspekte des Films: Einerseits geht es in einigen Sequenzen tatsächlich darum, wie man sieht, zum Beispiel aufgrund der technischen Herstellung und Bearbeitung von Bildern. Andererseits entwickelt Farocki seine Technikkritik aus einer „Lektüre des Sichtbaren“²⁹⁶, indem er Bilder zum Ausgangspunkt seiner Gedankengänge nimmt: Der Film enthält zahlreiche, oft extrem lange, ungeschnittene Einstellungen, die besonders monotone Arbeitsprozesse für die Zuschauer faßbar machen sollen (zum Beispiel von einem behinderten Jungen am Webstuhl oder von einer Heimarbeiterin, die Spielzeugautos zusammensetzt). Die subjektive Wahrnehmung dieser Bilder und damit die individuelle Rezeption des Films hängt davon ab, wie man sieht.

Anders als in den politischen Filmen, die versuchten, Gedanken in Bildern auszudrücken, bedient sich Farocki hier der umgekehrten Methode: Er gewinnt „Gedankenper-

spektiven²⁹⁷ aus dem Strom der Bilder, die er — oft assoziativ, manchmal scheinbar ohne Kausalität — aneinanderreihend und kommentiert. Auch hier trifft zu, was André Bazin über die „horizontale“ Montage in Chris Markers *Lettre de Sibérie* geschrieben hat: „Jetzt bezieht sich ein Bild nicht mehr auf ein ihm vorangehendes oder folgendes, sondern ist gewissermaßen seitwärts darauf gerichtet, was gesagt wird.“²⁹⁸

In einigen Passagen des Films folgen die Einstellungen so schnell aufeinander, daß sie beim ersten Sehen kaum „wahrnehmbar“, die Bedingungen ihres Aufeinanderfolgens nicht immer nachvollziehbar sind²⁹⁹. Dann bietet der Film wieder visuelle Ruhepunkte: lange Dokumentareinstellungen mit O-Ton, die dem Betrachter zum genauen Hinsehen, zum sorgfältigen Beobachten einladen. Unbewegte Bilder interpunktieren den Film, was dem Material einen gewissen Rhythmus gibt. (Daß diese Methode in Deutschland offenbar gewöhnungsbedürftig ist, zeigt, daß die Filmbewertungsstelle in Wiesbaden dem Film — wie auch später *Leben BRD* — ein Prädikat verweigerte. Begründung: *Wie man sieht* sei kein Film, sondern „eher ein Lichtbildervortrag“ voller „intellektueller Spitzfindigkeiten“, der außerdem „pseudowissenschaftlich“ und „ideologisch einseitig“ sei.³⁰⁰)

Wie *Zwischen Zwei Kriegen* ist auch *Wie man sieht* Ergebnis von langer Recherche in zum Teil recht marginalen, wissenschafts- und technologiekritischen Quellen. Dazu gehören unter anderem die Bücher „Rüstungsbarock“ von Mary Kaldor, Hannah Arendts „Vita activa oder Vom tätigen Leben“, Mike Cooleys „Produkte für das Leben statt Waffen für den Tod“, David F. Nobels „Maschinen gegen Menschen“ und Günther Anders „Die Antiquiertheit des Menschen“. Farocki legt seine Quellen am Ende des Films offen, indem er diese Bücher (auf Millimeterpapier unter der Kamera liegend) zeigt.

Als einen weiteren Einfluß auf den Film hat Farocki den anarchistischen Philosophen Max Nettlau erwähnt³⁰¹. Nettlau hatte in seinen Schriften kritisiert, daß Arbeiter durch die Produktion von Gütern, die überflüssig oder schädlich für andere Menschen sind, erniedrigt und abgestumpft werden. Doch statt ihren Arbeitgebern dafür die Schuld zu geben, so Nettlaus Argumentation, sollten sich die Arbeiter selbst für die Resultate ihrer Arbeit verantwortlich fühlen und sich schlicht weigern, sinnlose oder gefährliche Produkte herzustellen.

In den siebziger Jahren ist versucht worden, diese Forderung umzusetzen. Ein berühmt gewordenes Beispiel, das im Film ausführlich dargestellt wird, ist der Versuch von Mitarbeitern der britischen Waffenfabrik Lucas Aerospace, statt Waffen selbst entwickelte, „sozial nützliche“ Produkte herzustellen. Außer einem Beatmungsgerät und einem elektrisch betriebenen Auto entstand so ein „Straßenschienenbus“, der in der Dritten Welt eingesetzt werden sollte und den Mike Cooley, der *Shop Steward* von Lucas Aerospace, in *Wie man sieht* ausführlich erläutert. Mit diesem alternativen Produktionsmodell rekurriert Farocki übrigens auf ein Thema, das schon während der Studentenbewegung eine Rolle gespielt hatte: Eine sogenannte „Projektgruppe Räte“ hatte im Frühjahr 1968

in Berlin einige Texte über die englische Shop-Steward-Bewegung in Umlauf gebracht, die in der APO als mögliches Modell für den Übergang „von der Fremdbestimmung zur Selbstbestimmung der Arbeiter“ diskutiert wurde³⁰².

Zwei Motive ziehen sich durch *Wie man sieht*: die Kreuzung und das Netz. Die Kreuzung, die Verbindung von zwei Wegstrecken, ist ein zentrales Motiv, das in dem Film in verschiedenen Variationen immer wieder auftaucht: die „Verschlingungen der Autobahnkreuze“, die „durch bogenförmigen, abzweigenden und einmündenden Zubringern, regelmäßig wie ein Muster“, verbunden werden, die verflochtenen Fäden beim Weben, die Relaischaltungen des Computers, das „Gitter wiederkehrender Verknüpfungen“, das die Jacquard-Maschine produziert. *Wie man sieht* ist nach diesem Vorbild gestaltet. Adorno hat über den literarischen Essay geschrieben: „Weniger nicht, sondern mehr als das definitorische Verfahren urgiert der Essay die Wechselwirkung seiner Begriffe im Prozeß geistiger Erfahrung. In ihr bilden jene kein Kontinuum der Operationen, der Gedanke schreitet nicht einsinnig fort, sondern die Momente *verflechten sich teppichhaft*. Von der Dichte dieser Verflechtung hängt die Fruchtbarkeit der Gedanken ab.“³⁰³ „Teppichhaft“ verbindet auch Farocki die Themen seines Essayfilms.

Schon vor den Titel-Vorspann demonstriert der Film in einer kurzen Sequenz die Methode, mit der er seine Themen präsentiert: Man sieht in der ersten Einstellung eine Skizze von einer nicht sofort erkennbaren Maschine mit einem langen Rohr. *Das ist ein Pflug, wie eine Kanone*, heißt es im Kommentar, *oder eine Kanone, die wie ein Pflug aussieht. Die Pflugschar ist nur dazu gut, der Kanone einen festen Stand zu geben. Der Krieg begründet sich aus der Brotarbeit*. Zwei ähnlich aussehende Geräte, aber zu ganz verschiedenem Gebrauch: eine zum Säen, eine zum Töten — diese Art von Dichotomien zieht sich durch den ganzen Film: Das Maschinengewehr, das den Krieg nach dem Willen seines Erfinders unblutiger machen soll, doch schreckliche Massenarbeitslosigkeit produziert, der die Arbeit erleichtern sollte, aber tatsächlich Massenarbeitslosigkeit produziert, die Kettenfahrzeuge, die in den USA in der Landwirtschaft, im Ersten Weltkrieg aber als Panzer im Stellungskrieg eingesetzt wurden.

Diese knapp einminütige Sequenz am Anfang von *Wie man sieht* enthält bereits die Methode des Films: „*Der Krieg begründet sich auf der Brotarbeit*“, heißt es im Off-Kommentar. So wie Farocki hier die Redensart von den Schwertern, die zu Pflugscharen werden sollen, in ihr Gegenteil verkehrt und so die Gegensätze Frieden/Krieg miteinander konfrontiert, so rückt er immer wieder Antagonismen in den Mittelpunkt seines Films: Natur/Zivilisation (der Vergleich des Flußlaufs mit der Autobahn), Mensch/Maschine (Fließbandarbeiter und Gliederprothesen), Tod/Sex (Pin-up-Girls auf den amerikanischen Bombern im Zweiten Weltkrieg).

Auf die oben beschriebene Sequenz mit den Kreuzungen folgt eine beim ersten Sehen verwirrende Aufnahme eines weiteren Kreuzes, das man zuerst nur als Strichfigur

gegen einen grau-blauen Hintergrund wahrnimmt. Als sich das Dach einer Straßenbahn durch das Bild bewegt, wird klar, daß es sich hierbei um deren Oberleitung handelt, die gegen einen trüben Himmel gefilmt wurde. (Erst wenn man den Film ganz gesehen hat, versteht man, daß diese scheinbar vollkommen kontextlose Aufnahme auf das Ende des Films verweist, wo auf festen Strecken verkehrende Verkehrsmittel (wie die Bahn) mit individuell gesteuerten Fahrzeugen verglichen werden.) Derartige Rätselbilder, die für ein unvorbereitetes Publikum unverständlich sind (und auch sein sollen), kommen in *Wie man sieht* (und auch in *Bilder der Welt*) immer wieder vor. Im Sinne des von Eco beschriebenen „offenen Kunstwerks“ soll der Zuschauer mit ihnen Verständnisschwierigkeiten haben. Hier wird die Erscheinungswelt verrätelt, und dadurch weist das Objekt über sich selbst hinaus und wird zum Bedeutungsträger, dem wir — als „aktive Zuschauer“ — unseren eigenen Sinn zuschreiben können.

Auf die Frage, ob seine Filme einen Anfang, eine Mitte und ein Ende haben, soll Codard geantwortet haben: „Ja, aber nicht unbedingt in dieser Reihenfolge.“ Auch die Dramaturgie von Farockis Filmen macht allenfalls Vorschläge, will die Wahrnehmung des Betrachters aber nicht in eine bestimmte Richtung zwingen. Der Film bricht einfach irgendwo ab, ohne zu einem „Schluß“, einem Fazit, zu kommen: „Farockis Film gibt keine Antworten; er fordert, mit dem Fragen nicht aufzuhören.“³⁰⁴ In einem Gespräch hat er gesagt: „Meine Hoffnung war ja sogar, man könnte den Film auf Video machen und dann umschneiden, also ständig ändern.“³⁰⁵ Die gedruckte Drehbuch-Fassung, die in „Die Republik“ erschien, ist in der Tat ganz anders „montiert“ und erhält darüber hinaus Texte und Bilder, die im Film nicht vorkommen.

Das disparate Material, das Farocki in seinen Essayfilmen aufeinandertreffen läßt, bewirkt, was Deleuze in seiner Betrachtung über die „falschen Anschlüsse“ im Film, eine „Dimension des Offenen“, eine „Leerzone“ nennt. In „Das Bewegungsbild“ schreibt Deleuze: „Die falschen Anschlüsse sind Akt des Ganzen, ein in die Ensembles und ihre Teile getriebener Keil, so wie die richtigen Anschlüsse in Umkehrung dieser Tendenz die Teile und Ensembles wieder zu verbinden trachten mit dem Ganzen, das ihnen entgeht.“³⁰⁶ Das Zusammenkommen von ganz unterschiedlichem Material in Farockis Essayfilmen, dessen Aufeinanderprallen dem konzentrierten Zuschauer fast körperliche Schocks versetzen, ist eine Zuspitzung der Montage des traditionellen Spielfilms. Der Einsatz von „falschen Anschlüssen“ als formales Prinzip in den Essayfilmen zeigt, daß Farocki den Versuch aufgegeben hat, „die Ensembles und Teile“ (der Ideen, der Filmfragmente) mit einem „Ganzen, das ihnen entgeht“ zu verbinden. Das Projekt von *Zwischen Zwei Kriegen* und *Etwas wird sichtbar*, Zusammenhänge aufzuzeigen, das „Ganze“ auszudrücken, ist gescheitert, darum ist auch eine lineare Filmform nicht mehr möglich. Diese fragmentarische Erzählweise kombiniert nur Bruchstücke von Erkenntnis, statt einen Gesamtentwurf zu liefern, weil ihr „das Ganze“ sowieso entgeht, entgehen muß.

Doch trotz dieser Darstellungsmethode, die nicht offen gegen den kapitalistischen Status quo opponiert, hat Farocki diesen in *Wie man sieht* keineswegs akzeptiert. Nicht umsonst beschreibt er ausführlich technologische Randwege und Sackgassen. „*Technikgeschichte beschreibt gerne, welchen Weg die Entwicklung von a nach b genommen hat. Sie sollte beschreiben, welche anderen Wege es gegeben hat und wer diese ausgeschlagen hat*“. Als Beispiel dafür, daß sich auch im „freien Spiel der Marktkräfte“ nicht unbedingt immer die beste Erfindung durchsetzt, zeigt Farocki den Wankelmotor, der den eigentlich schlechteren Hubkolbenmotor nicht ablösen konnte. „*Das schlechtere Prinzip wurde in hundert Jahren so sehr verbessert und damit gestützt, daß es von einem besseren nicht verdrängt werden konnte. Wie auch der Kapitalismus schon lange so verbessert und gestützt wird, daß er ein im Grundsätzlichen schlüssigeres Verfahren kaum zu fürchten hätte*“.

Wie man sieht übt Kritik am Kapitalismus durch eine Kritik an seinen Produktions-techniken und seinen Technologien. Es ist übrigens das letzte Mal, daß in einem Film Farockis der Kapitalismus so ausdrücklich kritisiert wird. Daß das Bemühen, „im falschen Leben das Richtige zu tun“, selten erfolgreich ist, zeigt das Beispiel der Lucas-Aerospace-Arbeiter. Deren Initiative wird im Film mit offener Sympathie gezeigt und als eine Art Vorbild dargestellt, doch in seinem Text in *Die Republik* gibt Farocki ganz offen zu: Tatsächlich sei keines der von ihnen entwickelten Produkte jemals in Serie gegangen, die meisten Arbeiter wurden schließlich entlassen. „Die Geschichte vom Plan der Lucas-Belegschaft ist... zu einer übergroßen Hoffnung aufgeblasen worden und dann zu einer übergroßen Enttäuschung abgelassen worden.“³⁰⁷

In einem Gespräch sagte Farocki über den Film: „*Wie man sieht* war für mich eine unglaubliche Befreiung, weil ich mich wieder direkter äußern konnte, ohne diesen riesigen Übersetzungsapparat“ einer traditionellen Filmproduktion wie bei *Etwas wird sichtbar*.³⁰⁸ Bei den Essayfilmen arbeitet er mit einem sehr kleinen Aufnahmeteam (ein Kameramann mit Assistent, ein Tonmann). Er ist nicht nur Regisseur und Produzent des Films, sondern schneidet ihn auch selbst im eigenen Schneiderraum in seiner Wohnung. Die Grenzen von Produktion und *post production* sind durch diese handwerkliche Arbeitsweise aufgehoben, der Autor hat über alle Aspekte des Films völlige Kontrolle. Das ist eine radikale Abkehr von den traditionellen Methoden der Filmproduktion, die erst dadurch möglich wurde, daß die technische Ausstattung für Film- und Videoproduktionen in den siebziger und achtziger Jahren immer verfügbarer geworden ist. Die Essayfilmen in den siebziger und achtziger Jahren immer verfügbarer geworden ist. Die Essayfilme Farockis sind darum wirkliche „Autorenfilme“, weil er bei ihrer Produktion die größte, beim Film mögliche Gelegenheit hatte, an der Gestaltung des Films mitzuwirken. Seine Arbeitsweise beschreibt er so:

„*Wie man sieht* hat sehr lange gedauert. Ich habe viel gesucht, habe viel aufgenommen, bin viel rumgefahren. Was bei anderen Leuten die Bibliotheken sind, das ist bei mir An-Orte-fahren... Die Freiheit, daß ich erst mal irgendwas aufnehme, obwohl ich

gar nicht weiß, wofür das taugen kann, gibt dem Material eine ganz andere Autonomie, so daß es durch Verknüpfung einen eher potentiellen als tatsächlichen Zusammenhang bekommt.“³⁰⁹

Die selbstaufgenommenen Bilder montiert er darum mit Material aus den verschiedensten Quellen: unbewegte Standaufnahmen von Gemälden, Zeichnungen, Skizzen, alten Kupferstichen, Buchtiteln und Fotografien. *Wie man sieht* enthält mehr Found Footage und abgefilmte Bilder, Bücher, Fotografien als selbst aufgenommenes, bewegtes Bildmaterial und bestätigt so die Neigung des Essayfilms zum Künstlichen, zum medialen Produkt. Diese Bilder dienen „als Schauplätze des Gedankens, gleichermaßen als Ausgangspunkte wie als Projektionsfläche einer Sehweise.“³¹⁰

In einem Gespräch zwischen Hartmut Bitomsky und Farocki, das die Wiener Zeitschrift „Falter“ veröffentlicht hat, sagt Bitomsky, *Wie man sieht* sei „ein Film, der, gemessen an der Technik des heutigen Filmemachens, sich wie eine Bastelarbeit ausnimmt. Du hast alles selber gemacht, so sieht es aus... Es ist anspruchsvoll, was dabei zusammenkommt, doch zugleich auch behelfsmäßig. Du arbeitest wie ein Kind, das weben will und die Fäden zählt, die es in der Hand hält.“³¹¹ So betrachtet wäre die lange Einstellung von dem Jungen am Webstuhl in *Wie man sieht* auch eine Metapher für Farockis Selbstbild als „audiovisueller Handwerker“ in den achtziger und neunziger Jahren.

Die Dialektik der Aufklärung: *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*

Wie man sieht wäre auch für diesen Film ein passender Titel gewesen. In *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* geht es um die Bedingungen und die Geschichtlichkeit der Wahrnehmung und um die technischen und medialen Dispositive, die unser Sehen bestimmen. Im Zentrum des Films steht der mehrdeutige Begriff Aufklärung, dem sich Farocki aus verschiedenen Perspektiven nähert.

Bilder der Welt wurde durch ein Ereignis inspiriert, das in der BRD Anfang der achtziger Jahre für heftige politische Auseinandersetzungen sorgte: der Nato-Doppelbeschluß, und die Stationierung von Nuklearwaffen in Deutschland ab Herbst 1983. Farocki bringt dieses tagespolitische Thema (angeregt durch einen Text von Günther Anders) in *Bilder der Welt* in Verbindung mit dem deutschen Faschismus und dem staatlich organisierten Massenmord an den europäischen Juden durch die deutschen Nationalsozialisten. Er nähert sich diesem eigentlich nicht darstellbaren historischen Verbrechen, indem er dessen Bilder untersucht. Diese Methode macht *Bilder der Welt* zu einem Gegenmodell zu traditionellen Filmen über den Holocaust, die die Judenvernichtung durch historisches Filmmaterial dokumentieren (wie etwa *Mein Kampf* von seinem ehemaligen Lehrer Erwin Leiser) oder fiktionalisieren (wie die Fernsehserie *Holocaust*, die Farocki in seinem Film auch ausdrücklich als Negativbeispiel erwähnt).

Bilder der Welt ist konzentrierter, dichter und durchkomponierter als *Wie man sieht*. Man merkt, daß Farocki Erfahrungen mit der Form des Essayfilms gesammelt hat. Die beiden Filme unterscheiden sich durch das Leitbild ihrer Form: *Wie man sieht* handelt von Netzen und Geweben, und auch die Struktur des Films ist „netzartig“. Die Form von *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* ist dagegen „strömend“, ohne Ziel — wie fließendes Wasser.

Schon in *Wie man sieht* heißt es, es stünde für inneren Reichtum, auf fließendes Wasser zu schauen. In *Bilder der Welt* sehen wir gleich in der allerersten Einstellung (und wieder am Ende des Films) auf fließendes Wasser: auf die künstlich erzeugte Brandung eines „Wellenkanals“ in einer Versuchsanlage in Hannover, in dem die Bewegung von Wasser wissenschaftlich erforscht wird. „Diese Bewegung (bindet) den Blick, ohne ihn zu fesseln, und setzt Gedanken frei“, heißt es gleich zu Beginn des Films. Dieser Satz beschreibt auch die Methode des Films: Statt den Blick (und die Gedanken) des Zuschauers festzuhalten, gibt *Bilder der Welt* nur Anstoß zur Reflexion, ist die Brandung, die Gedanken bewegt. Immer wieder läßt Farocki die *Bilder der Welt* in seinem Film durch extreme Close-Ups zu verwaschenen Klecksen verschwimmen, die den Zuschauern die Deutung des Gesehenen erschweren.

Im Vergleich mit *Wie man sieht* wirkt *Bilder der Welt* zusammenhängender und strukturierter, denn der Film hat eine Art Plot, einen „magnetischen Pol“, um den seine verschiedenen Elemente kreisen. Diese Geschichte wird in *Bilder der Welt* so eingeführt:

„In Mitteleuropa ist der Himmel meistens bedeckt. Klare Sicht nur an rund dreißig Tagen im Jahr. Am 4. April 1944 war der Himmel wolkenlos. Vorausgegangene Regenfälle hatten den Staub in der Luft gebunden. Amerikanische Flugzeuge waren in Foggia/Italien gestartet und flogen Ziele in Schlesien an - Fabriken für synthetisches Benzin und Buna. Beim Anflug auf die im Bau befindlichen Anlagen der IG-Farben-Werke löste ein Flieger den Fotoapparat aus und machte ein Bild vom Konzentrationslager Auschwitz.“

Erstes Bild von Auschwitz, aufgenommen aus 7000 Metern Höhe. Die Bilder, im April 44 in Schlesien aufgenommen, kamen zur Auswertung nach Medmanham in England. Die Auswerter entdeckten ein Kraftwerk, eine Karbidfabrik, eine für Buna im Bau befindlich, und eine zur Benzinhydrierung. Sie hatten keinen Auftrag, nach dem Lager von Auschwitz zu suchen und also fanden sie es nicht.“

Erst 1977 sahen zwei Angestellte des CIA, angeregt durch die Fernsehserie *Holocaust*, die Luftaufnahmen erneut durch. Sie fanden auf den Bildern, was die britischen Sachverständigen 1944 übersehen hatten: das Konzentrationslager Auschwitz mit seinen Schlafbaracken, Gaskammern, Verbrennungsöfen und den Gleisen, die zum Lager führten. Diese Luftaufnahmen ziehen sich leitmotivisch durch *Bilder der Welt* — zunächst unkenntlich auf den schemenhaften, verschwommenen Luftaufnahmen, später durch den Kom-

mentar erläutert und dadurch „erkennbar“ geworden. Und was beim ersten Ansehen als eine undeutliche Linie aus Rasterpunkten erscheint, ist plötzlich eine Schlange von KZ-Häftlingen bei der „Selektion“.³² Die Undarstellbarkeit und Unvorstellbarkeit von Mordfabriken wie Auschwitz unterstreicht der Film durch kurze „Aussetzer“. Als im Kommentar zum ersten Mal das Wort „Auschwitz“ vorkommt, wird die Leinwand für einen Moment schwarz. Das nächste Bild, das aus dem Schwarz aufzutauchen scheint, ist eine Luftaufnahme des Lagers.

Die historische Episode über die (Nicht-)Entdeckung von Auschwitz gliedert den Film. Farocki dient sie als Modell, an dem er die Doppelnatur des fotografischen Abbilds demonstriert: Einerseits ist das Foto eine direkte „Emanation des Referenten“, und eine „Art Nabelschnur verbindet den Körper des fotografierten Gegenstandes mit meinem Blick“, wie Roland Barthes es formuliert hat³³: Die Fotos von Auschwitz sind ohne Zweifel direkte, unvermittelte Einschreibungen der physischen Wirklichkeit in das lichtempfindliche Filmmaterial. Doch andererseits muß man erst den Bild-Code kennen, um die Fotos erfassen zu können: Die Luftaufnahmen des Lagers konnten paradoxerweise erst von Beobachtern „gelesen“ werden, die schon wußten, was die Bilder zeigten. Die „Große Wirklichkeit“ hatte „ein Zeichen gegeben“, und niemand hatte es bemerkt.

Immer wieder kehrt der Film zu den Luftaufnahmen aus dem Zweiten Weltkrieg zurück: Um die alliierten Luftbilder „unlesbar“ zu machen, legten die Nazis Holzbohlen über Flüsse und strichen die Dächer von Flugplatzgebäuden so, daß sie wie Siedlungshäuser aussahen und auf den Luftaufnahmen der Alliierten nicht mehr zu erkennen waren. Wie in *Wie man sieht* evoziert Farocki auch hier wieder das Bild der „Welt als Körper“. Im Kommentar heißt es über diese Camouflage: „Das „Antlitz der Erde“, wie man so sagt, maskiert mit Bart, Brille und Perücke.“

In *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* hat jedes Bild seine zwei — paradoxen — Seiten. Die Fotografie bewahrt ihren Gegenstand als Abbild, in *Bildern der Welt* auf, kann aber auch ein Werkzeug der Zerstörung sein und trägt darum die *Inschrift des Krieges*: Die Nazis fotografierten Berliner Wohnhäuser, bevor sie diese abrisen, um Platz für ihre Hauptstadt Germania zu schaffen. In Auschwitz fotografierten SS-Männer die Häftlinge, bevor sie diese umbrachten. Und die deutschen Bomberflugzeuge wurden im Zweiten Weltkrieg mit Kameras ausgestattet, weil die Piloten im Flug nicht sehen konnten, ob sie ihre Ziele getroffen hatten: „Die Fotografie, die bewahrt, die Bombe, die zerstört, das drängt jetzt zusammen.“

In *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* geht es um diese „Dialektik der Aufklärung“: Bilder, die die Wirklichkeit zeigen, Bilder, auf denen diese Wirklichkeit unkenntlich ist; „Bilder, die bewahren, Bilder, die zerstören“. Kant hatte Aufklärung als den „Aufbruch des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit“ definiert, doch im 20. Jahrhundert hat der Begriff seine emanzipatorische Bedeutung verloren, wie Hork-

heimer/Adorno gleich in den ersten zwei Sätzen der „Dialektik der Aufklärung“ festhalten: „Seit je hat Aufklärung im umfassendsten Sinn fortschreitenden Denkens das Ziel verfolgt, von den Menschen die Furcht zu nehmen und sie als Herren einzusetzen. Aber die vollends aufgeklärte Erde strahlt im Zeichen triumphalen Unheils“.³⁴ Vom merkwürdigen Gegensatz zwischen den verheißungsvollen Versprechen der Moderne (und einem Medium wie der Photographie) einerseits und dem „triumphalen Unheil“ von Weltkrieg, technisch optimierten Massenmord und Holocaust andererseits handelt auch *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*.

Dreimal kommt der Film auf den Begriff „Aufklärung“ zurück. Als „ein Wort in der Geistesgeschichte, als Wort in der Militärsprache“ und als „Wort in der Polizeisprache“. Farocki, dessen frühe Lehrfilme aufklärerisch wirken sollten, relativiert diesen Begriff in *Bilder der Welt*. Weder ist Aufklärung per se positiv, noch haben Bilder von sich aus eine aufklärerische Wirkung, wie Farocki durch eine weitere historische Episode belegt: Am 9. April 1944, also nur fünf Tage, nachdem die amerikanischen Piloten Auschwitz aus der Luft fotografiert hatten, gelang es zwei Häftlingen aus dem KZ zu entkommen. Rudolf Vrba und Alfred Wetzler flohen in die Slowakei und nahmen dort Verbindung mit dem Jüdischen Rat der Stadt Zilina auf. Mehrere Tage berichteten sie von dem Todeslager Auschwitz, machten Zeichnungen und schrieben die Zahl der Toten auf. Ihr Bericht — und die Bilder von Auschwitz, die sie gezeichnet hatten — ging an den Papst und an die Regierungen in Washington und London.

Rudolf Vrba war überzeugt, daß Auschwitz nur möglich war, weil niemand davon wußte. (Diesen Glauben teilte er übrigens mit den Nazis: Die Lagerleitung von Auschwitz meldete die Flucht bis hinauf zu Hitler, so sehr fürchteten sie Augenzeugen.) Doch obwohl die beiden Überlebenden die Wahrheit über Auschwitz durch Bilder dokumentiert und der Welt mitgeteilt hatten, obwohl die Welt über den Massenmord in den Konzentrationslagern aufgeklärt worden war — Auschwitz wurde nicht bombardiert, wie Vrba gehofft und die SS befürchtet hatte. Doch vielleicht fehlte den aufklärerischen Bildern von Auschwitz auch darum die Überzeugungskraft, weil sie etwas zeigten, das zu unvorstellbar war. Farocki sagte in einem Interview: „Es scheint mir, als ob sich das menschliche Bewußtsein weigert, die Tatsächlichkeit von Auschwitz anzuerkennen. Vielleicht ist es noch heute so, und deswegen muß man Auschwitz stets wiederholen, durcharbeiten.“³⁵

Auschwitz ist das thematische Zentrum des Films, um das Farocki andere Bilder, andere Ideen, andere Geschichten wie die Motive einer Symphonie gruppiert: Die Geschichte des Meßbilds zum Beispiel, der Metalldrückerei, der Renaissance-Perspektive, der elektronischen Bildverarbeitung. *Bilder der Welt* nimmt das Thema von traditioneller Handarbeit und (digitalisierter) Maschinenarbeit wieder auf, das schon in *Wie man sieht* eine Rolle gespielt hatte. In *Bilder der Welt* zeigt Farocki Aufnahmen aus der letzten

Metalldruckerei in Deutschland, in der die Arbeiter Hohlformen aus dem Metall „heraus-holen“, die scheinbar in ihm angelegt waren — so wie Georg K. Glaser die Moleküle sei-ner Metallklumpen mit dem Hammer in ihre Form „überredet“. Die Metalldruckerei ver-tritt dabei das traditionelle Handwerk, während Bilder von Computersimulationen und computergesteuerten Fertigungsprozessen am Fließband moderne Massenfertigung repräsentieren.

Farocki, der „audiovisuelle Handwerker“, steht zwischen den beiden Produktionsme-thoden. Obwohl er mit technisch hochentwickeltem Equipment arbeitet, ist seine selbst-bestimmte, autonome Arbeitsweise nicht eingebunden in einen industriellen Produkti-onsapparat, sondern steht im bewußten Gegensatz zur industriellen Massenfertigung. In *Bilder der Welt* ist der Autor mehrmals zu sehen, wie er sich über sein Bildmaterial beugt, um es zu untersuchen. Zwar bleibt sein Gesicht in *Bilder der Welt* durch die Bilder ver-deckt, doch es wird deutlich, daß hier jemand seine subjektive Deutung von Geschichte aus den Bildern „herausliest“: Es gibt kein „Bild an sich“, sondern nur ein Bild, das von jemandem (dem „Autor“) wahrgenommen wird.

Bilder der Welt enthält einige sehr persönliche Bild-Auslegungen. Zwei Passagen blei-ben als besonders eindringlich in Erinnerung: Die eine ist eine Sequenz, in der „Der Autor“ Bilder von algerischen Frauen studiert, die zum ersten Mal in ihrem Leben ohne Schleier fotografiert wurden. Bewegend ist eine andere Sequenz, in der Farocki ein Foto „bespricht“, das ein SS-Mann von einer jungen Frau bei ihrer Ankunft im Lager gemacht hat 316. Wieder nimmt Farocki hier das Thema von der Doppelnatur der Bilder auf. Sie bewahren, aber sie können auch Medium der Zerstörung sein:

„Der Fotograf hat einen Apparat aufgebaut, und als diese Frau vorbeikommt, löst er ein Bild aus — wie er auf der Straße einen Blick werfen würde, weil sie schön ist. Die Frau versteht es, mit der Stellung des Gesichts diesen Fotoblick aufzufangen und mit den Augen um ein wenig am Blickwerfer vorbeizuschauen.

Auf einem Boulevard sähe sie so an einem Herren, der ihr einen Blick gibt, knapp vorbei auf ein Schaufenster, und mit diesem Vorbeisehen sucht sie sich in eine Welt mit Boule-vards, Herren und Schaufenstern zu versetzen, fort von hier.

Das Lager von der SS geführt, soll sie zugrunde richten, und der Fotograf, der ihr Schön-sein festhält, verewigt, ist von der gleichen SS. Wie das zusammenspielt — bewahren und zerstören.³¹⁷

Wieder weigert sich Farocki, *Leiden anschaulich zu machen und damit zu verkitschen*. Trotz der eindringlichen Schilderung interessieren die Personen, die im Film beschrieben werden, nicht als Menschen, nicht wegen ihrer Biographie, sondern pars pro toto, als Sub-jekte von Geschichte.

Neben den subjektiven Bildbeschreibungen, die die Aufmerksamkeit des Zuschauers steuern, gibt es in *Bilder der Welt* auch immer wieder Ruhepunkte, lange ungeschnittene Takes mit O-Ton, die Menschen und Maschinen bei der Arbeit zeigen: ein Roboterarm montiert eine Autotür, zwei Soldaten analysieren Luftaufnahmen, aus verschiedenen Foto-Ausschnitten wird ein Fahndungsfoto zusammengesetzt, ein Fotomodell wird geschminkt, Kunststudenten zeichnen einen Akt.

Die verschiedenen Bilder, Ideen, Geschichten tauchen in *Bilder der Welt* in immer neu-en Konfigurationen auf. Farocki nennt dieses Verfahren (wohl beeinflusst von der Metho-de des von ihm geschätzten Regisseurs Klaus Wyborny) „Permutationen“. In einem Inter-view erklärte er: „Dieses repetitive Verfahren ist auch dazu geeignet, komplexe Zusam-menhänge faßlicher zu machen und dem Verständnis aufzuschließen. Das heißt aber nicht, daß der Film von A zu B oder Z geht; er durchläuft Schleifen. Die Dinge, die erschei-nen, kommen verändert immer wieder an verschiedenen Stellen vor. In anderer Umge-bung und von anderer Seite. Das gilt nicht nur für die Themen, das gilt auch für die Bil-der.“³¹⁸

Es ist fraglich, ob man dieses Aneinanderfügen von Bildern überhaupt noch „Monta-ge“ nennen kann. Die bewegten Einstellungen in *Bilder der Welt* sind seltener als in *Wie man sieht*. Gab es in *Wie man sieht* noch eine 360°-Bewegung der Kamera, ist die Kame-raführung in *Bilder der Welt* fast vollkommen statisch: Es gibt keine Zooms, keine Fahrten und kaum noch Schwenks. Die Bilder halten still, um sich untersuchen zu lassen. Doch je näher man sie ansieht, um so ferner sehen sie zurück: Die Kamera kommt den Bildern an einigen Stellen im Film so nah, daß man nur noch verschwommen fotografisches Korn oder Rasterpunkte erkennen kann.

Wie in *Wie man sieht* erscheinen auch in *Bilder der Welt* wieder Rätselbilder, die den Zuschauer zur subjektiven Interpretation einladen, bevor sie sich aus dem Kontext des Films erklären. Immer wieder taucht zum Beispiel eine Liste mit Zahlen auf, die wie ein Computercode anmuten. Erst ganz am Ende des Films wird dieses Bild „aufgeklärt“: Es handelt sich um verschlüsselte Notizen von KZ-Häftlingen, die einen Aufstand vorberei-teten. Auch die bruchstückhafte Musik des Films läßt Freiräume für individuelle Assozia-tionen. (Der Soundtrack entstand übrigens durch ein Zufallsverfahren: Farocki nahm ein Tonband mit Musik von Beethoven und Bach, überdeckte einen Teil des Bands, und fuhr mit einer Löschdrossel, einem starken Magneten, darüber, so daß auf dem Tonband nur da Fragmente der Musik übrig blieben, wo das Band bedeckt war.³¹⁹)

Wieder läßt Farocki die verschiedensten Zeugnisse der Vergangenheit mit der Gegen-wart zusammenprallen und bringt sie in einen überpersonellen, räumlich umfassenden und zeitlich unbegrenzten Zusammenhang, der nicht kausal konstruiert ist. Eine Identi-fikation des Zuschauers bei den Essayfilmen ist ausgeschlossen. Zwar hat er die Mög-lichkeit, Sinn in den Film zu lesen, aber als „offenes Kunstwerk“ gibt der Film dazu ledig-

lich Anhaltspunkte. (Bei *Bilder der Welt* konnte er sich übrigens auch seinen Wunsch erfüllen, das Material, das er gesammelt hatte, anders zu kombinieren: Im Auftrag des WDR entstand zuerst eine Kurzfassung mit dem Titel *Bilderkrieg*, die nur einen Teil des Gesamtmaterials enthält.)

Doch *Bilder der Welt* ist nicht bloß ein Film über Geschichte oder über die Wahrnehmung der Bilder von Geschichte. Auch am Ende des Films kehrt Farocki zur eigenen Gegenwart zurück:

„1983, als die Zahl der Atomwaffen in der BRD wieder erhöht werden sollte, erinnerte Günter Anders an die Nicht-Bombardierung von Auschwitz und verlangte: 'Die Wirklichkeit hat zu beginnen. Das bedeutet: die Blockierung der Zugänge zu den kontinuierlichen Mordinstallationen muß ebenfalls kontinuierlich sein. Zerstören wir die Möglichkeit, an diese Geräte heranzukommen.'“

„Die Wirklichkeit hätte zu beginnen“, heißt ein Aufsatz, den Farocki zu diesem Film veröffentlicht hat.³²⁰ Der Konjunktiv ist bezeichnend: Aktives politisches Handeln kann nur noch in der Möglichkeitsform angesprochen werden. Auch in einem Interview sagte er: „An uns richtet sich die Frage, warum wir nichts gegen die Vernichtungswaffen tun, die es heute in unserer nächsten Nähe gibt. Damals wurde nicht gehandelt, warum tun wir es heute nicht? Die Amerikaner sagten, sie müßten zuerst den Krieg gegen die Nazis gewinnen. Wir handeln wie die Amerikaner 1944: Wir brauchen unsere Kraft für etwas anderes. Für was?“³²¹ Das ist eine Aussage nicht nur über die Linke in Deutschland, sondern auch über den „Autoren“ selbst und hat mit der veränderten Selbstdefinition Farockis als Künstler zu tun, die im Film implizit ausgedrückt wird: statt fertige Antworten vorzugeben, stellt er nur noch Fragen an den Zuschauer.

Immer wieder erscheinen in dem Film Bilder, die man nur aus einer erhöhten, privilegierten Lage erkennen kann. Außer den Luftaufnahmen aus dem Zweiten Weltkrieg kommen Teppichmuster oder eine riesige Darstellung aus der Eisenzeit, die ein Pferd zeigt, vor, die nur von oben erkannt werden können: „Nur ein Gott kann die Idealdistanz einnehmen, das ganze Bild zu erfassen. Oder ein Flieger“. Auch über die Luftaufnahmen von Auschwitz heißt es: „Aufzeichnungen wie in ein Buch Gottes“.

Farocki erscheint in *Bilder der Welt* als Deuter dieser „unlesbaren“ Bilder: Immer wieder sieht man ihn, wie er mit einer Lupe die (Luft-)Bilder der Welt liest oder mit den Händen Fotos neu kadriert, um ihre latente Bedeutung klarer hervortreten zu lassen. Das ist ein anderes Selbstbild als das, das zum Beispiel *Zwischen Zwei Kriegen* zeigt: In seinen frühen politischen Filmen beschäftigte er sich mit dem künstlerischen Problem, wie er mit Filmbildern verborgene Zusammenhänge der Wirklichkeit aufzeigen könne.

In den Essayfilmen beschränkt er sich darauf, Bilder der Wirklichkeit zu lesen und zu kommentieren. Die (Um-)Gestaltung von Wirklichkeit ist für Farocki nicht mehr vorstell-

bar, nur noch die Deutung ihrer Bilder. Die Essayfilme formulieren nicht mehr eine Vorstellung davon, wie man diese Welt ändern könnte, sondern nur noch eine andere Lektüre dieser Bilder.

Am Ende von *Bilder der Welt* steht eine extreme Nahaufnahme von einem der Auschwitz-Luftbilder: Diese verschwommenen Rasterpunkte wären nicht zu „lesen“, wenn Farocki sie nicht in diesem Film gezeigt und erläutert hätte. Das letzte Wort des Films: „ein Bild“.

Bilder als Software: Schnittstelle

„Was man im Schneiderraum herstellt, ist die Beredsamkeit des Kinos.“

Orson Welles

„Bis hierhin geht die Biografie, jetzt kommt die Bibliografie“, hat Harun Farocki nach der Vorführung von *Schnittstelle* beim Duisburger Dokumentarfilmfestival gesagt³²². In der Tat ist *Schnittstelle* ein retrospektives Werk, in dem man sieht, wie Farocki Material aus einigen seiner Filme am Schneidetisch sichtet (*NICHT löschesbares Feuer*, *Ein Bild*, *Bilder der Welt* und *Innschrift des Krieges*, *Videogramme einer Revolution*, *Arbeiter verlassen die Fabrik*). Doch vor allem ist *Schnittstelle* ein Aufbegehren gegen die Linearität der traditionellen Filmform. Schon in seinen früheren Essayfilmen hat er versucht, diese Linearität zu durchbrechen: *Wie man sieht* evozierte die Vorstellung einer Vernetzung von Ideen, *Bilder der Welt* vom „Strömen“ der Bilder. Doch die Form beider Filme ist natürlich trotzdem linear, weil die Vorführgeräte für Film und Video eine „diskontinuierliche“ Vorführung/Rezeption gar nicht erlauben.

Schnittstelle dagegen ist kein Film, sondern eine Videoinstallation, die für die Ausstellung „Nach der Fotografie“ des Musée d'art moderne in Lille entstanden ist. Der Sender 3Sat hat den Film zwar im Fernsehen gezeigt, aber auf dem Bildschirm „funktioniert“ *Schnittstelle* nicht, weil er für die Vorführung auf zwei, nebeneinander stehenden Monitoren gemacht ist: *Schnittstelle* handelt von der Arbeit am Schneidetisch und kann auch nur auf einem Schneidetisch mit zwei Bildschirmen vorgeführt werden. Doch die Arbeit unterläßt genau das, was am Schneidetisch normalerweise getan wird: Statt Bilder aneinander zu fügen, werden in *Schnittstelle* Bilder *nebeneinander* gesetzt. Farocki schöpft die Möglichkeiten dieser Gegenüberstellung von Bildern voll aus: Er rekombiniert altes Filmmaterial, setzt Ausschnitte aus verschiedenen Filmen mit ähnlichen Motiven aneinander. Wenn die Arbeit auf zwei Monitoren nebeneinander läuft, scheinen die Bilder einander zu „antworten“. Der lineare Gedankenfluß, den Farocki mit seinen Filmen einmal auslösen wollte, ist „mehrspurig“ geworden; *Schnittstelle* läßt die verschiedensten gedanklichen Verbindungen zwischen Bild und Bild, Bild und Off-Kommentar zu.

Parallel gezeigte Filmbilder sind ein Stilmittel, das im Kino nicht oft benutzt wird: In den sechziger Jahren hat Andy Warhol bei *Chelsea Girls* (1966) (wie auch einige Vertreter des Expanded Cinema) mit Doppelprojektionen gearbeitet. Auch im Mainstream-Spiel-film ist der *Split screen* gelegentlich eingesetzt worden (besonders spektakulär zum Beispiel in Richard Fleischers *The Boston Strangler* (1968) oder Brian de Palmas *Sisters* (1973)³²³). Farocki selbst hat Godards *Numéro Deux* (1976) als Inspiration für *Schnittstelle* genannt.

Doch meist mußten Montagepraxis und -theorie mit dem kinematographischen Dispositiv arbeiten, daß beim Film eine Einstellung unsere Wahrnehmung der folgenden bestimmt. Farocki: „Die *Schnittstelle* hat zwei Monitore, dafür bestimmt, zu ersehen, ob ein Bild zum nächsten paßt; bald aber bin ich verführt, ein Bild als Kommentar des anderen zu sehen. Bisher haben stets die Wörter, manchmal Musiken, die Bilder kommentiert. Nun werden die Bilder ihre Sache selbst verhandeln.“³²⁴ Farockis Voice-Over-Kommentar verdoppelt die Bilder aus seinen alten Filmen. Das „elektronische Selbstportrait“³²⁵ faßt die wichtigsten Themen, die Farocki in seinem bisherigen Schaffen berührt hat, noch einmal zusammen: *Schnittstelle* ist eine Reflexion über die visuelle Wahrnehmung und das Film-Sehen; es geht wieder um die Lesbarkeit von Bildern und um die Darstellbarkeit von Ideen. Das „Verfertigen von Gedanken beim Schneiden“ ist in keinem anderen Film Farockis so demonstrativ vorgeführt worden: „Heute kann ich kaum ein Wort schreiben, wenn nicht zugleich ein Bild auf dem Schirm zu sehen ist“, heißt es im Kommentar von *Schnittstelle*.

Schnittstelle erkundet die formgebenden Einwirkung von Technologie (hier des computergesteuerten Video-Schnittplatzes), mit deren Hilfe der „audiovisuelle Handwerker“ die „Film-Moleküle“ in die ihnen gemäße Form zu bringen versucht, wie Georg K. Glaser die Metallmoleküle mit dem Hammer in die Form „überredete“. Doch selbst die Methoden der künstlerischen Produktion sind „technisiert“, und die immaterielle Technik schiebt sich zwischen den Filmemacher und sein Werk: Während am Film-Schneidetisch die *Schnittstelle* noch physisch mit der Fingerspitze erfüllt werden kann, wie der Film demonstriert, gibt es beim Schneiden am Video-Schnittplatz (das ja eigentlich ein Kopieren von Videoband auf Videoband ist) nur noch einen ideellen Schnitt. Die künstlerische Produktion wird durch den technischen Apparat unstofflich — so wie auch das Funktionieren der modernen, postindustriellen Gesellschaft nicht mehr materiell-sichtbar und damit auch nicht mehr abfilmbar ist.

Am Schluß von *Schnittstelle* wird der englische Informatiker Alan Turing erwähnt, über den es heißt, daß er es liebte, „den menschlichen Geist wie eine Maschine aufzufassen“. Er selbst wollte wie eine Maschine denken. Diese „Industrialisierung des Denkens“, von der Farocki auch an anderer Stelle spricht³²⁶, hat auch die künstlerische Produktion erfaßt, wie *Schnittstelle* zeigt. Selbst Farockis eigene Filme erscheinen bei der Analyse am

Schneidetisch nur noch als „Software“, deren Form von der Maschinerie der *Schnittstelle* vorgebildet wurde. Über die Montage der Einstellungen in *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* heißt es darum jetzt lapidar: Ein Programm gibt die Ordnung vor. Künstlerische Autonomie ist mit dieser Technologie nicht mehr möglich, und das Medium ist wirklich die message geworden. Am Schluß von *Schnittstelle* heißt es, Farocki würde an einem Film über Alan Turing arbeiten. Er vergleicht die Maschinen, mit denen Turing im Zweiten Weltkrieg militärische Geheimnisse verschlüsselte, mit dem Schneidetisch: „Vielleicht ist dieser Schnittplatz ein Geheimschreiber oder eine Dechiffriermaschine. Geht es darum ein Geheimnis zu enträtseln oder zu bewahren?“

Die Installation *Schnittstelle* ist eine Zäsur in Farockis Werk. Nachdem er in den vorangegangenen Jahren sehr intensiv produziert hat, resümiert *Schnittstelle* Farockis bisheriges Schaffen. Der Widerspruch, um den es schon in seinem ersten Film *NICHT lösbares Feuer* ging, ist ungelöst geblieben: Kann das Kino die Wirklichkeit „authentisch“ abbilden oder sind seine Bilder nur noch codiertes und zeichenhaftes Artefakt? Auch *Schnittstelle* beantwortet diese Frage nicht, doch Farockis Glaube an die darstellerische Kraft des Bewegungsbildes scheint erschüttert. Nach Experimenten mit den verschiedensten filmischen Formen ist die Frage, ob der Film gesellschaftlich-politische Wirklichkeit darstellen kann, ungeklärt denn je. In seinen Found Footage Filmen, von denen das nächste Kapitel handelt, hat er sich ebenfalls mit diesem Problem beschäftigt und ist durch die Reflexion des filmischen Mediums zu überraschenden Antworten gekommen.



VERSION

Die Found-Footage-Filme

Videogramme einer Revolution (1992) — *Ein Tag im Leben der Endverbraucher* (1993) — *Die führende Rolle* (1994) — *Arbeiter verlassen die Fabrik* (1995)

„Alle guten Filme sind gemacht - man kann sie nur noch zitieren.“

Peter Bogdanovich

Wenn man Harun Farocki fragt, warum er begonnen hat, Filme aus Found Footage, aus vorgefundenem Filmmaterial, zu montieren, erzählt er gerne folgende Geschichte³²⁷: Bei den Dreharbeiten zu *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* war er mit dem Filmteam nach Hannover gefahren, um den Wellenkanal der Universität zu filmen, der zu Beginn des Films zu sehen ist. Das Team kam gegen Mittag bei der Versuchsanlage an und begann, nach einer Kameraposition zu suchen, um das tiefe, längliche Wasserbecken zu filmen. „Als wir die ersten drei Einstellungen gedreht haben, sagt uns der Laborhelfer, bisher hätten wir die Kameras genau dorthin gestellt, wo alle Fernsehteams ihre Kamera hinstellten; er schlägt uns noch eine Position vor, von der sonst auch stets aufgenommen wird, und wir nehmen auch diese ein.“³²⁸

Im kalifornischen Disneyland gibt es an einigen Stellen „Kodak-Points“: Stellen, von denen aus man die besten Fotos des Vergnügungsparks schießen kann. Sind auch in unserer Alltagswelt inzwischen unsichtbare „Kodak-Points“ markiert, von denen die Welt gefilmt werden soll? Und wenn es so wäre: Ist es dann überhaupt noch möglich Filme zu machen, „obwohl es schon von allem Filme gibt“ (Farocki)?³²⁹ Statt weiter eigene Bilder zu machen, produziert er seine eigene Version aus den Filmen und Bildern anderer.

In den letzten zehn oder zwanzig Jahren hat sich der Found Footage Film zur „vermutlich wichtigsten Tendenz im post-avantgardistischen Film der Gegenwart“³³⁰ entwickelt. Doch anders als viele Found Footage Filmer, die ihr Material bearbeiten, verfremden oder sogar mit Chemikalien zerstören, unterwirft Farocki die fremden Bilder einer neuen Lektüre statt sie zu neuen Bildern zu verarbeiten. Im Gegensatz zu seinen Essayfilmen, in denen „gefundenes“ mit selbst aufgenommenem Bildmaterial zu einer „Ordnung des Risses“ (Deleuze) zusammengefügt wird, versucht Farocki bei den Found Footage Filmen, diesen Riß wieder zu schließen: Er macht aus dem heterogenen Material, aus dem diese Filme zusammengestückt wurden, wieder eine Einheit, eine Art fortlaufender Erzählung: In *Ein Tag im Leben der Endverbraucher* stellt er aus Werbespots einen Tagesablauf zusammen. In *Videogramme einer Revolution* werden Bilder aus dem rumänischen Staatsfernsehen und von Videoamateuren zu einer Chronik der Revolution in

Rumänien im Dezember 1989 kompiliert. *Die führende Rolle* erzählt die Geschichte der deutsch-deutschen „Wende“ mit Fernsehbildern aus ost- und westdeutschen Nachrichtensendungen. In *Arbeiter verlassen die Fabrik* sind Szenen aus Dokumentar- und Spielfilmen zu einer filmgeschichtlichen Studie zusammengefaßt. Dadurch, daß Farocki die unzusammenhängenden Bildern verbindet und ihnen eine neue, „narrative“ Ordnung gibt, stellt er die Repräsentationsmethode des traditionellen Erzählkinos in Frage.

Es ist argumentiert worden, der Found Footage Film sei ahistorisch, weil er sein Material aus den verschiedensten Quellen schöpfe³³¹. Doch Farockis Found Footage Filme sind im Gegenteil gerade Filme über Geschichte: *Videogramme einer Revolution* und *Die führende Rolle* beschäftigen sich mit der Frage, wie historische Prozesse im Film oder Fernsehen dargestellt werden können. Und *Arbeiter verlassen die Fabrik* ist ein Film über die Geschichte der Arbeit und die Geschichte des Kinos.

In einer Podiumsdiskussion hat Farocki gesagt: „Ich komme dazu, Bilder zu nehmen, die es schon gibt, weil die drei Löcher für mein Kamerastativ sowieso schon von anderen Stativen zurückgelassen worden sind im Fußboden... Es wird... immer deutlicher, daß dieser Standpunkt (des Stativs - Anm.) nicht zur Wahl frei ist. Darum bleibt einem ja nichts anderes übrig, als die Dinge anders als vorgesehen zu kombinieren, ein Organisationsverfahren zu suchen, in dem die Bilder und Töne mehreren Lektüren unterworfen werden können.“³³² Durch seine Arbeit mit vorgefundenen Bildern reagiert Farocki auf die Codifizierung, die Filmbilder seit der Erfindung des Kinos erfahren haben, auf das „Gefühl, als ob nach 100 Jahren Film plus 100 Fernsehkanäle die filmischen Ausdrücke vorgebildet sind“³³³.

Den Begriff Found Footage verwendet Farocki selbst für diese Filme. Ich benutze ihn hier mangels eines besseren Begriffs. Ganz glücklich ist dieser Terminus nicht: Farocki arbeitet nicht mit Filmmaterial, das er *gefunden*, sondern nach dem er *gesucht* hat. Found-Footage-Pioniere wie Bruce Conner, Guy Debord oder David Rimmer haben in den fünfziger und sechziger Jahren ihren filmischen „Rohstoff“ buchstäblich aus der Mülltonne geholt. Als Farocki in den neunziger Jahren begann, mit Fremdmaterial zu arbeiten, konnte er in Film- und Medienarchiven nach Material recherchieren. (Die amerikanische Found Footage Filmemacherinnen Sharon Sandusky hat darum für ihre Filme den Begriff „Archival Art Films“ („Archivkunstfilme“) vorgeschlagen.³³⁴)

Die Arbeit mit gesuchtem und gefundenem Material zieht sich durch die Kunst des 20. Jahrhunderts. Von den Konstruktivisten bis hin zur Smart Art und Appropriation Art der achtziger Jahre sind immer wieder Fundstücke in der Avantgarde-Kunst aufgetaucht. Diese Praktiken sind in der Kunsttheorie als „Negation der Synthesis“ (Adorno), oder sogar als Negation von Sinn überhaupt gelesen worden. Wenigstens auf Farockis Found Footage Filme trifft diese Beschreibung nicht zu; sie sind vielmehr der Versuch, aus den disparaten Elementen wieder eine künstlerische Synthese herzustellen. Im folgenden soll

gezeigt werden, was Farockis Werke mit der Montage, der „revolutionärsten formalen Innovation künstlerischer Darstellung in unserem Jahrhundert“³³⁵, verbindet und inwiefern sie sich als Strategie der „Aneignung“ von der historischen Praxis der Collage und des Found Footage Films unterscheiden.

Die Kunst der Aneignung - Exkurs über den Found Footage Film

„Where in the waste is the wisdom?“

James Joyce

Was ist Found-Footage-Film? Man könnte antworten: Eine Art Recycling-Verfahren. „Eine Ode an den Abfalleimer“ hat ein Kritiker diese Filme genannt³³⁶. Ein anderer hat eine lexikonreife Definition geliefert: „Bei der Found-Footage-Assemblage handelt es sich um eine durch Montage stark bearbeitete Sammlung von Filmmaterial aus verschiedenen Quellen. Die Assemblage-Tendenz des Found-Footage-Kinos legt das Gewicht... auf die Möglichkeiten, mit denen eine bestimmte Kombination ungleichartiger Bilder Bedeutung erzeugen kann.“³³⁷

Will man die naheliegenden Parallelen zu vergleichbaren Praktiken in der bildenden Kunst ziehen, so gleicht die Methode der Found Footage Filme eher der der surrealistischen Objets Trouvés André Bretons, als der von Marcel Duchamps dadaistischen Readymades. Doch nicht nur die Dadaisten und Surrealisten haben mit „Found Footage“ gearbeitet. Das absichtsvolle Mißverstehen von „Realitätspartikeln“³³⁸ des Found Footage Films steht in der Tradition der Collagetechnik, einem Grundprinzip avantgardistischer Kunst, seit Picasso und Braque 1912 zum ersten Mal in der Kunstgeschichte Zeitungsausschnitte und Fotos auf ihre Leinwände klebten. So entstand eine „zusammengesetzte Welt“³³⁹, eine neue Wirklichkeit aus Bruchstücken und isolierten Teilen.

Wie die Collage der bildenden Kunst besteht natürlich auch der Film aus nichts als Fragmenten: aus Filmstreifen, die aneinandermontiert werden. Eisenstein hat das Kino darum die „synthetischste aller Künste“ genannt. Von einer Zeitgenossin und Lehrerin Eisensteins wurden im revolutionären Rußland auch die ersten Filme gemacht, die als Vorläufer des Found-Footage-Verfahrens gelten können, und zwar von einer Frau, deren Einfluß auf die Avantgarde-Regisseure ihrer Zeit bis heute unterschätzt wird: Esther Schub.

Esther Schub gilt als die erste Filmemacherin, die einen Film ausschließlich aus Fremdmaterial zusammenstellte. Die gelernte Cutterin schnitt und untertitelte seit 1922 ausländische und vorrevolutionäre Filme. Weil es zu dieser Zeit in Rußland fast kein Filmmaterial gab und nur wenige ausländische Filme ins Land kamen, mußte sie diese „bourgeois“ Filme den Maximen der Revolution anpassen. Zusammen mit Eisenstein, der

von ihr die Grundprinzipien der Filmmontage erlernte, schrieb sie auch das Drehbuch seines Films *Streik* (1925). Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* (1925) brachte sie auf die Idee, Geschichte mit zeitgenössischem Filmmaterial darzustellen. Nach dreijähriger Forschungsarbeit vollendete sie *Das Ende der Romanows* (1927), der aus Wochenschauen von 1912 bis 1917 und aus den Privatfilmen der Zarenfamilie montiert war.

Die Kompilationsfilme von Esther Schub (und die zahllosen, aus Wochenschauen und Nachrichtenmaterial montierten historischen Dokumentationen, die ihren Filmen folgen sollten) bestehen zwar aus Fremdmaterial, aber sie stellen die narrative Struktur des Kinos und die darstellende Natur der Bilder selbst nie in Frage, wie Farocki es in seinen Filmen tut. Kompilationsfilme basieren auf der Annahme, daß es eine natürliche Übereinstimmung zwischen den verwendeten Bildern und der Wirklichkeit gäbe. Das gilt selbst dann, wenn sie Filmmaterial verwenden, das unter höchst problematischen Bedingungen entstanden ist: So verwendete Frank Capra in seiner *Why we fight*-Serie (1943/44), die im Auftrag der amerikanischen Regierung bei der Bevölkerung für den Kriegseintritt der USA werben sollte, unter anderem Material aus Leni Riefenstahls Propagandafilm *Triumph des Willens* (1935).

Dabei kann historisches Filmmaterial in den Händen verschiedener Filmemacher ganz verschiedene Dinge vermitteln. Den Kompilationsfilmen liegt jedoch die Annahme zugrunde, daß die Aufnahmen, mit denen sie arbeiten, reine, unpersönliche Abbilder von Geschichte sind und erst in den Händen des Regisseurs eine neue Bedeutung annehmen. Alan Sekula hat geschrieben, bei den Kompilationsfilmen stünden „die Archivbilder... oft nicht nur buchstäblich zum Verkauf, auch ihre Bedeutungen sind wie Freiwild.“³⁴⁰ Farocki schreibt dagegen in seinen beiden „Historienfilmen“ *Videogramme einer Revolution* und *Die führende Rolle* den Bildern, mit denen er arbeitet, einen gewissen kontextunabhängigen Gehalt zu, der durch seine Montage nur noch verstärkt werden kann.

In den sechziger Jahren begannen in den USA Filmavantgardisten wie Bruce Conner, Standish D. Lawder, David Rimmer oder Chick Strand aus gefundenem Filmmaterial Filme zusammenzukleben, die — anders als die Kompilationsfilme — die traditionellen Darstellungsformen von Kino und Fernsehen in Frage stellten. Diese Collage-Filme verwenden „die Bildbestände als Diskussionsgrundlage“³⁴¹. Es ist wohl kein Zufall, daß die meisten Found-Footage-Pioniere aus Amerika kamen, dem Land Hollywoods und der großen kommerziellen Broadcasting Networks. Filme aus vorgefundenem Material, die die traditionellen Darstellungsformen von Kino und Fernsehen einer Kritik unterzogen, konnten erst entstehen, als diese Darstellungsformen beim Publikum hinreichend eingeübt waren. Farocki hat eine dem Collagefilm ähnliche Methode in seinem „Werbefilm“ *Ein Tag im Leben der Endverbraucher* angewandt. Der Film wird mit den Mitteln des Films desavouiert.

Die sogenannte „Backsteinmethode“

„Wenn wir zitieren, dann nur aus Liebe.“

Deleuze/Guattari

In der Ausgabe der *Filmkritik* vom November 1975 steht eine Rezension des Buchs „Imperialismus vor 1914“ von Georg W.F. Hallgarten, die Harun Farocki geschrieben hat. Der Historiker Hallgarten wollte in seiner Habilitation zeigen, wie wirtschaftliche Interessengruppen und gesellschaftlichen Lobbys die deutsche Außenpolitik beeinflusst und das Deutsche Reich in den Ersten Weltkrieg getrieben hatten. Doch mehr als der Inhalt des Buchs schien den Rezensenten die Methode zu interessieren, mit der Hallgarten sein umfangreiches Material geordnet hat. Dieser hatte nämlich gemeinsam mit seinem Sekretär die Jahre von 1926 bis 1930 im Preußischen Staatsarchiv und anderen Bibliotheken verbracht, wo er unter anderem alle Protokolle der Reichstagsverhandlungen von 1870 bis 1914 las und exzerpierte. Als er mit seiner Recherche fertig war, hatte Hallgarten „soviel Material gesammelt, daß er die sogenannte Backsteinmethode anwenden mußte, um es zu organisieren. In dem Park der Besetzung einer verwitweten Frau Major Freude..., wo wir uns für den Sommer 1931 einmieteten, wurden von uns Karren mit Backsteinen aus der Nachbarschaft zusammengebracht. Oben im Atelier des verstorbenen Majors... wurden eine Menge Bretter über eine große Anzahl von Holzböcken gelegt, bis der ganze sehr große Raum mit diesen improvisierten Tischen gefüllt war. Bei der Sammlung des Materials hatte ich peinlich darauf geachtet, daß jede Aufzeichnung ein Stück in sich selbst war, d.h. daß sie ein Schlagwort oder einen Schlagsatz und darunter eine genaue Quellenangabe mit Text enthielt. Dies machte es zugleich möglich, das gesamte Material zu zerschneiden, Zusammengehöriges zusammenzukleben und es dann, einer vorläufigen Gesamtdisposition entsprechend, unter den Backsteinen als Beschwerern auf den Tischen zu gruppieren. Als diese Vorarbeit schließlich zu Ende kam, war auch unser gesamter Vorrat an Brettern, Böcken und Backsteinen völlig erschöpft.“³⁴²

Sein Material zu organisieren, indem man es zerschneidet, Zusammengehöriges zusammenklebt, einer „vorläufigen Gesamtdisposition entsprechend“ gruppiert — das könnte auch eine Beschreibung des Prozesses sein, in dem Farockis Found-Footage-Filme entstehen. Farocki sammelt sein Material zwar nicht auf Holzböcken, sondern am Schneidetisch. Aber die Methode ist vergleichbar, denn auch seine Found Footage Filme werden aus enormen Materialmengen kompiliert: Für *Ein Tag im Leben der Endverbraucher* sah Farocki fast 10.000 Werbespots durch, *Videogramme einer Revolution* wurde aus 120 Stunden Film- und Videomaterial zusammengeschnitten.

Farocki hat von Anfang an mit Fremdmaterial gearbeitet. Schon in seinen allerersten Filmen kommen Archivbilder aus dem Vietnamkrieg vor: Die Studentenfilme *White Christmas* (1968) und *Ihre Zeitungen* (1968), aber auch *NICHT löschbares Feuer* (1968/69) thematisieren den Einsatz des Fremdmaterials allerdings nicht weiter. Zwar wirft Farocki zu Beginn von *NICHT löschbares Feuer* die Frage auf, „wie wir Ihnen Napalm im Einsatz zeigen und wie... wir Ihnen Napalm-Verletzungen zeigen können“. Aber die Bilder von napalmabwerfenden US-Flugzeugen und Napalmverbrennungen, die der Film zeigt, werden mimetisch verwendet, während er in seinen Found Footage Filmen die Repräsentationstechniken des Kinos per se in Frage stellt.

Auch in seinen Radioproduktionen aus den siebziger Jahren hat Farocki mit Fremdmaterial gearbeitet: Das Radiostück *Das Halsband des Todes* (1978 im Auftrag des SFB) besteht sogar ausschließlich aus „Found Footage“. Farocki hatte auf einem Bücherwühltisch einen Jerry-Cotton-Heftroman aus den sechziger Jahren mit dem Titel *Das Halsband des Todes* entdeckt, der sich als ein Plagiat von Raymond Chandlers „Das hohe Fenster“ erwies. Der anonyme Autor hatte Handlung, Charaktere und Schauplätze aus dem berühmten Kriminalroman übernommen, aber die Geschichte gekürzt und vereinfacht: Sie spielte jetzt statt in Los Angeles in New York, einige Figuren fehlten und die Geschichte war nicht mehr so kompliziert wie das Original. Farocki machte eine Kopie der Kopie: Er ließ zwei Sprecher abwechselnd aus dem Chandler-Roman und der Jerry-Cotton-Version vorlesen, so daß sich die Zitate wieder zu einer Story verbanden, wie ein Auszug aus dem Sendemanuskript zeigt:

„JERRY COTTON: (...) In einem dieser mit dorischen Säulen, barocken Steinengeln und gotischen Fenstern ausgestatteten Kästen wohnte Miss Wassiloff.

RAYMOND CHANDLER: (...) Ein großes, massives, kühles Haus aus dunkelroten Ziegelmauern mit terrakottafarbenem Ziegeldach und weißen Steinornamenten.

JERRY COTTON: Das eiserne Gittertor stand offen, und so fuhren wir die Auffahrt hinauf zu dem Haus, wo uns ein steifer Bursche mit englischem Akzent und ein junges Kammerkätzchen empfing.

RAYMOND CHANDLER: Der ältliche Brummbär knirschte mit den Zähnen, klappte die Augen zu, riß sie wieder auf und sagte mit der harten, schartigen Stimme unserer alten Pioniere:

JERRY COTTON: „Sie wünschen?“, nälerte der Diener mit der Arroganz eines Chefbutlers vom Dienst. Er geruhte, uns einzulassen.

RAYMOND CHANDLER: Ich überlegte, ob ich nicht besser zur Hintertür gegangen wäre.

JERRY COTTON: Der Diener setzte eine feierliche Miene auf und führte uns in eine Art Büro, wo eine außerordentlich kompetent aussehende Dame auf uns wartete.³⁴³“

Diese Arbeit hat schon viel mit Farockis Found Footage-Filmen, besonders mit *Ein Tag im Leben der Endverbraucher*, gemeinsam: Beim Hörspiel liegt der Witz in der Kombination von Chandlers literarischem Roman und der billigen Kopie, die sich bemüht, so amerikanisch und hard-boiled wie das Original zu sein. Bei *Endverbraucher* entsteht die Komik durch die Konfrontation von ähnlichen Situationen aus ganz verschiedenen Spots.

Auch bei seinen Filmen hat Farocki schon in den siebziger Jahren mit gefundenem Material experimentiert. In dem mit Ingemo Engström gemachten Film *Erzählen* werden unter anderem Zitate von Walter Benjamin, Franz Kafka, Boris Pasternack, Cesare Pavese, Alfred Sohn-Rethel und Sergej Tretjakov verwendet. Auch der Text von *Zwischen Zwei Kriegen* besteht zu einem großen Teil aus „gefundenen Worten“. Schon sein Hörspiel *Das große Verbindungsrohr* (1976), aus dem *Zwischen Zwei Kriegen* hervorging, sollte ursprünglich ausschließlich aus „Found Footage“ montiert werden: aus Texten aus den Büchern, die Farocki gelesen hatte, als er *Zwischen zwei Kriegen* vorbereitete. Beim Hörspiel verbinden allerdings kurze Zwischentexte die Zitate, das Filmdrehbuch enthielt auch von Farocki geschriebene Passagen.

Doch wesentlicher als die Zitate im Filmtext sind bei *Zwischen Zwei Kriegen* die zahlreichen visuellen Anspielungen auf andere Filme. Diese Verweise werden zum Teil schon im Drehbuchentwurf genannt: Der Drehort für zwei Sequenzen des Films, die an das Finale von Eisensteins *Streik* (1925) erinnern, heißt hier „Eisensteinhof“ an der Monumentenstraße“. Eine andere Location wird als die „Treppe der Kirche am Hohenzollernplatz, die aussieht wie ein expressionistisches Ateliergebäude“ beschrieben. Über die Einstellung, die die Uhr des Hochöfners auf dem Fensterbrett zeigt, steht im Drehbuch: „Ein Bild wie in *Kuhle Wampe* nach dem Sprung.“

Auch andere Einstellungen evozieren bekannte Filmbilder: So erinnert der eintätowierte Schlieffenplan auf dem Oberkörper des Hochöfners an die Narben des Dichters in Jean Cocteaus *Blut eines Poeten* (1930). Die Szene, in der sich Hure und Hochöfner mit Lippenstift Buchstaben auf Hand und Wange malen, scheint ein Verweis auf die berühmte Szene in *M* (1930) zu sein, in der Peter Lorre mit Kreide ein M auf den Mantel geschrieben wird. Eine Einstellung der Kühlerhaube der Limousine, mit dem der Schlotbaron und der Ingenieur zum Düsseldorfer Industrieclub fahren, entspricht exakt der Kameraperspektive, aus der Eisenstein in *Oktober* (1928) die Kühlerhaube des Rolls Royce, in dem Kerensky vor den Bolschewiki flüchtet, filmt. Andere aufmerksame Zuschauer haben in *Zwischen Zwei Kriegen* visuelle Anspielungen auf Godards *Les Carabiniers* (1963), Langs *Metropolis* (1927), Jutzis *Berlin Alexanderplatz* (1931) und Straub/Huillet's *Nicht versöhnt* (1965) entdeckt³⁴. Unübersehbar ist auch der Einfluß des konstruktivistischen Grafikers Gert Arntz auf die Ausstattung des Films.

Doch anders als in Farockis Found-Footage-Filmen werden in *Zwischen Zwei Kriegen* Bilder aus anderen Filmen nicht tatsächlich zitiert, sondern nur paraphrasiert. Mit diesen

visuellen Anspielungen erweist Farocki Filmklassikern wie *Kuhle Wampe* und *Oktober* seine Referenz: „Bei *Zwischen Zwei Kriegen* ist der Impuls noch ganz stark, sich auf einen richtigen Teil der Filmgeschichte zu berufen, also die Russen und die sozialistischen Regisseure der Weimarer Republik, zu sagen, wir müssen das richtige Erbe antreten.“³⁴⁵ Im Verlaufe der Weimarer Republik, zu sagen, wir müssen das richtige Erbe antreten.“³⁴⁵ Im Verlaufe zu seinen späteren Filmen versucht Farocki hier noch, diese Referenzen homogen in den Film als organisches Kunstwerk einzufügen. Die Found Footage Filme, aber auch die Essayfilme, sind dagegen bewußt „unorganisch“ zusammengefügte Filme, die Fremdmaterial nicht integrieren, sondern aneinanderreihen, ohne die Unterschiedlichkeit der verschiedenen Bilder zu tilgen.

In Farockis nächstem Langfilm *Etwas wird sichtbar* kommt ebenfalls ein visuelles Zitat vor: Am Schluß taucht unvermittelt eine komplette Sequenz aus Alexander Dowshenkos *Erde* (1930) in dem Film auf. Hatte Farocki zuvor filmgeschichtliche Referenzen nur evoziert, zitiert er hier zum ersten Mal fremde Bilder, ähnlich dem frühen Godard, der in *Vivre sa vie* (1962) Bilder aus den Filmen von Carl Theodor Dreyer „vorzeigt“: Das 'organische Kunstwerk' beginnt nun, sich in Einzelteile aufzulösen.

Die Essayfilme *Wie man sieht* und *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* bestehen zum größten Teil aus Material, das Farocki selbst aufgenommen hat, enthalten aber auch Found Footage: leere Zeichen, die durch die Montage-Kombination in ihrem neuen Kontext eine neue Bedeutung annehmen. In den Found Footage Filmen Farockis, die im folgenden untersucht werden sollen, werden die einzelnen Fragmente dagegen wieder zu einem narrativen Fluß geordnet, als sollte davon abgelenkt werden, daß diese Filme aus „unorganisch“ zusammengefükten Bildern kompiliert sind.

„Geht aus dem Bild, Genossen!“: *Videogramme einer Revolution*
Um Geschichte zu schreiben, muß man Geschichte zitieren.

Walter Benjamin

Das erste Opfer des Krieges ist immer die Wahrheit, heißt es. Die rumänische Revolution vom Dezember 1989 gilt als Musterfall dafür, wie bei einem geschichtlichen Ereignis die Wahrheit Opfer des (Bürger-)Krieges wurde — und das, obwohl die Revolution zu einem großen Teil „live“ im Fernsehen übertragen worden ist. „Die größte Fälschung seit der Erfindung des Fernsehens“ hat die französische Revolution nachträglich genannt³⁴⁶. Die Berichterstattung über die rumänische Revolution nachträglich genannt³⁴⁶.

Während in den übrigen sozialistischen Staaten die politischen Auseinandersetzungen zwischen demonstrierender Bevölkerung und Staatsmacht nach althergebrachter Weise auf der Straße, also im öffentlichen Raum, stattfanden, stürmten die rumänischen Revolutionäre den staatlichen Fernsehsender und trugen die Revolution in den medialen

Raum. Aber hat darum das Fernsehen seinen Zuschauern eine Revolution nur vorgetauscht, die es in Wirklichkeit gar nicht gegeben hat, wie westliche Beobachter später gerne behauptet haben? *Videogramme einer Revolution* ist aus Aufnahmen des Staatsfernsehens und Videobändern von Amateurfilmern zusammengestellt worden und handelt von der zweideutigen Rolle, die die Bilder des Fernsehens während des Umsturzes in Rumänien spielten. Einerseits hat das Fernsehen die Revolution mitausgelöst und zum Sturz des Ceausescu-Regimes beigetragen. Andererseits hat es in den folgenden Tagen höchst erfolgreich Panikmache betrieben und die verstiegensten Verschwörungstheorien als Tatsachen verbreitet.

Bazin hat die Fotografie eine „wahre Halluzination“³⁴⁷ genannt. Dieser Ausdruck könnte auch die seltsame Rolle bezeichnen, die das Fernsehen bei der rumänischen Revolution gespielt hat: Obwohl in den Revolutionstagen scheinbar jeder vollkommen unreguliert vor der Fernsehkamera sprechen konnte, obwohl nicht länger Parteizensoren und Kader-Redakteure die Nachrichten manipulierten, wurden im rumänischen Fernsehen die unglaublichsten Lügengeschichten als Tatsachen verbreitet. Frei erfundene Geschichten über Massenmorde und angebliche Versuche der rumänischen Geheimpolizei Securitate, den Fernsehsender zu erobern, wurden wie Nachrichten verkündet. „Mit ungesicherten Berichterstattungen informieren sich das rumänische Fernsehen und die westlichen Bild- und Printmedien gegenseitig“³⁴⁸, was unter anderem zu der haarsträubenden, auch über westliche Fernsehsender wie CNN und die ARD verbreiteten Behauptung führte, daß die rumänische Revolution 80.000 Menschen das Leben gekostet hätte.

Weil die Massenmedien bei der rumänischen Revolution so eine wichtige Rolle gespielt haben, behaupteten viele Journalisten und Medienkritiker nachträglich, diese Revolution sei der Beweis dafür, daß geschichtliche Ereignisse nur noch vom Fernsehen hervorgebracht werden oder als „Simulation“ in den Medien stattfinden — eine Theorie, die im folgenden Jahr durch den Golfkrieg neue Nahrung erhielt. In einem Reader zur rumänischen Revolution mit dem bezeichnenden Titel „Von der Bürokratie zur Telekratie“ findet sich ein Aufsatz von Vilém Flusser, der die rumänische Revolution als post-historisches „kolossales Happening“ abtut: „Was jetzt in Rumänien geschieht, kann nicht Geschichte sein; es ist etwas anderes... Es ist das Wirken von Magie — eine Art technischer Voodoo.“³⁴⁹ Auch Peter Weibel hat in einem Aufsatz Verschwörungstheorien verbreitet, die denen einiger Rumänen nicht nachstehen: „Das Fernsehen hat gleichsam als 'live' gefilmt, was es offensichtlich selbst inszeniert hat.“³⁵⁰

Dieser Theorie von der rumänischen „Medienrevolution“ gibt *Videogramme* nicht recht. Statt die rumänische Revolution als rein mediale Inszenierung zu denunzieren, prüft der Film, ob es möglich ist, den Fernsehbildern etwas von den historischen Ereignissen abzulesen, die sie repräsentieren sollten. In *Videogramme einer Revolution*, den Farocki zusammen mit dem rumänischen Literaturwissenschaftler und Regisseur Andrei

Ujica gemacht hat, geht es nicht darum, etwaige Manipulationen des Fernsehens aufzudecken oder zu berichtigen. Der Film versucht auch nicht, uns darüber aufzuklären, was in Rumänien wirklich passiert ist. Farocki/Ujica haben die „Wahrheit“ über die rumänische Revolution nicht gefunden, weil sie gar nicht nach ihr gesucht haben. Dafür ist ihnen ein Film gelungen, der wie kein anderer das Wirrwarr einer Revolution nachvollziehbar macht.

In den fünf Tagen nach der Besetzung des TV-Senders diente das Fernsehstudio 4 des umbenannten „Freien Rumänischen Fernsehens“ als Kommandozentrale der Revolution: General Andrei Chitac, der Befehlshaber von Bukarest, rief via Fernsehen seine Truppen zur Unterstützung der revolutionären Bewegung auf. In einer ununterbrochenen Live-Sendung wurde über die Kämpfe in den Straßen von Bukarest berichtet, gefangene Mitglieder der gestürzten Regierung vorgeführt, Proklamationen verlesen. Einspielberichte zeigten die „luxuriösen Ausschweifungen“ der Ceausescu-Familie und angebliche Opfer eines von Ceausescu angeordneten Massenmords in Temesvar. Zum ersten Mal wurde ein Fernsehstudio — ein Nicht-Ort par excellence — zum Ort von Geschichte.³⁵¹ Da die Revolutionäre sofort nach der Besetzung des Fernsehsenders die Übertragung per Satellit aktivierten, konnten sich ausländische Sender zuschalten: „Weltweit entstand der Eindruck von Geschichte, die unmittelbar von den Bildschirmen emanierete.“³⁵² Der Höhepunkt und Abschluß dieser „Eurovision“³⁵³ fand am zweiten Weihnachtsfeiertag statt: Das Staatsfernsehen zeigte Aufnahmen, die den Prozeß gegen die gefangengenommenen Ceausescus und ihre Leichen nach der Hinrichtung zeigten.

Damals waren diese Bilder Teil des geschichtlichen Prozesses. Als Farocki/Ujica mit ihnen zu arbeiten begannen, waren sie seine Relikte, historische „Botschafter“. *Videogramme* ist auch ein Stück Geschichtsschreibung im Zeitalter der audiovisuellen Medien: Farocki/Ujica erfüllen so Walter Benjamins Forderung, Geschichte zu zitieren, um Geschichte zu schreiben, bedienen sich aber statt der schriftlichen Quellen, die Benjamin wohl vorgeschwebt haben dürften, audiovisueller Quellen.

Videogramme einer Revolution beginnt mit einer undatierten Aufnahme aus Temesvar. Eine junge Verkäuferin, die offenbar von Securitate-Leuten angeschossen wurde, wird — in einem Krankenhausbett liegend — interviewt: Sprechen Sie, es kommt auch ins Fernsehen, sagt der Kameramann zu der jungen Frau, die aus dem Stehgreif eine flammende Rede an ein imaginäres Fernsehpublikum hält. Dieses erste Bild nimmt die beiden Hauptthemen des Films bereits voraus: Einerseits die basisdemokratische Vorstellung von medialer Offenheit, in der nichts verborgen bleibt und an der alle partizipieren können, andererseits das „Drängen zur Darstellung“ bei den Akteuren dieser Revolution.

Dabei war in Rumänien, wo sogar die Besitzer von Schreibmaschinen eine Lizenz der Polizei brauchten, der Gebrauch von Videokameras und die Produktion von Bildern ein Monopol des Staates. Jean Baudrillard hat geschrieben, die französische Revolution sei auch ein Kampf

der Bourgeoisie um das Recht gewesen, ihre eigenen Bilder und Symbole schaffen zu können. Im Ancien Régime sei es das Privileg des Adels und Ausdruck seiner sozialen Macht gewesen, daß er die gesellschaftlichen Zeichen und Bilder definieren konnte; erst die französische Revolution habe der Aristokratie dieses Zeichenmonopol entwunden³⁵⁴.

Etwas ähnliches geschah in Rumänien: Das Recht, Bilder zu produzieren und zu verbreiten, das bisher Monopol des Regimes und seiner Bürokratie gewesen war, wurde dem Staat(sfernsehen) von den Revolutionären abgenommen. Schon zwei Tage, nach der ersten Aufnahme mit versteckter Kamera, scheint in Bukarest nichts mehr geschehen zu sein, das nicht von mindestens zwei Videokameras dokumentiert worden ist — so erscheint es jedenfalls in *Videogramme*. Für einen kurzen Augenblick waren in Rumänien die emanzipatorischen Medienutopien von Brecht und Enzensberger wahr geworden: Ende November 1989 konnte sich jeder Besitzer einer Kamera als Produzent statt als Konsument von Fernsehbeiträgen fühlen.

Videogramme hebt den Augenblick, in der das Bildmonopol des Staates die erste Störung erfuhr, durch Wiederholung hervor: Am Vormittag des 21. Dezember hielt Ceausescu vom Balkon des ZK-Gebäudes vor einer Massenversammlung eine Rede, während der es zu Unruhen kam. Das Staatsfernsehen unterbrach die Live-Übertragung der Rede und zeigte ein rotes Störungsschild. Ceausescu verschlug es die Sprache, beim Fernsehen setzte das Bild aus: die Krise des Repräsentanten der Macht schien auch eine Krise seiner medialen Repräsentation auszulösen.

Videogramme versucht herauszufinden, was während dieser historischen Bildstörung geschah: In einem kleinen split screen sieht man das „offizielle“ Fernsehbild, nämlich das Störungszeichen, während die Aufnahmen, die die Kameras des Staatsfernsehens zur gleichen Zeit machten, den Filmkader füllen. Doch da die Fernseh-Kameramänner Anweisung hatten, bei unvorhergesehenen Vorkommnissen zum Himmel zu schwenken, kann man auch diesen Bildern nicht entnehmen, was die Unruhen auf dem Platz vor dem ZK ausgelöst hat. Bloß die fest installierte „Protokollkamera“, die vom Dach des ZK den öffentlichen Auftritt Ceausescus dokumentieren sollte, schwenkt kurz in die Menge, als die Unruhen losgehen. *Videogramme* zeigt diese Aufnahmen: „Indem sie (die Kamera — Anm.) etwas von der Störung erhaschte, hatte sie als erste die Seite gewechselt — mehr aus Neugierde als aus Entschluß“, heißt es im Off-Text.

Nach Ceausescus gestörter Fernsehrede war der Bann gebrochen, und die Menschen in Bukarest wagten sich auf die Straße — und mit ihnen die Kameras. Von diesem Augenblick an können Farocki/Ujica aus ihrem Video-Material eine ziemlich vollständige Chronologie der Ereignisse zusammensetzen. Einstellung fügt sich so lückenlos an Einstellung, als seien sie nur zu dem Zweck, aneinander montiert zu werden, gedreht worden: „Frappierend war, daß wir aus den Videobildern einen Film montieren konnten, der aussah wie ein Film von Costa-Gavras“, ³⁵⁵ hat Farocki später in einem Interview gesagt.

Wie bei *Leben* — BRD scheint hier das Leben die Kunst zu imitieren: die Wirklichkeit sieht aus, als sei sie inszeniert worden, um abgefilmt zu werden. Die hochdramatische Flucht der Ceausescu aus dem ZK mit einem Hubschrauber können Farocki/Ujica zum Beispiel aus drei verschiedenen Kameraperspektiven zeigen. Auch als Premierminister Dascalescu vom Balkon des ZK den Rücktritt seiner Regierung erklärte, wurde das von drei verschiedenen Amateurkameras aufgenommen. Allerdings fehlte bei der ersten Verkündung des Rücktritts die entscheidende Kamera: die des Staatsfernsehens. Darum mußte auf Anweisung der Revolutionäre auf dem Dach des ZK („Helft dem Fernsehen bei der Arbeit!“) der Rücktritt nochmal verkündet und bejubelt werden — das ist nun wirklich eine vom Fernsehen simulierte Geschichtsinszenierung, die Jean Baudrillard gefallen müßte!

Am eindringlichsten zeigen die Studio-Aufnahmen von der „aufgeregten Laienspielschar der Revolution“³⁵⁶, wie sehr die Revolutionäre versuchten, das Geschehen als fernsehgerechte Bilder zu inszenieren. Das Staatsfernsehen war für einige Tage praktisch zum offenen Kanal geworden, bei dem jeder an der Programmgestaltung teilnehmen konnte. In einer seltsamen Non-Stop-Show, halb Lynch-Justiz, halb Offener Kanal, werden immer wieder verhaftete Repräsentanten des alten Regimes vor die Kamera gezerrt. Vor der Weitwinkellinse des Nachrichtenstudios erscheint der Ceausescu-Sohn Nicu, dann ehemalige Minister, schließlich ein Securitate-Agent mit blutverschmiertem Gesicht, der behauptet, nicht bewaffnet zu sein. Ihm wird vor laufender Kamera ein geladener Revolver aus dem Hosenbund gezogen („Von dieser Sorte, verehrte Zuschauer, sind unsere Angreifer“, sagt einer der Kommentatoren in die Kamera.) — die aufklärerische Funktion des Fernsehbildes scheint bestätigt.

Wären da nicht dauernd diese Falschmeldungen: Weil die redaktionelle Struktur, die normalerweise die Auswahl der Nachrichten kontrolliert — und mit ihr die berühmte Gatekeeper-Funktion des Fernsehens — zusammengebrochen ist, geht jedes unbestätigte Gerücht, das im Studio verbreitet wird, live über den Sender. Ein Anrufer ruft die Bürger der Stadt auf, den Fernsehsender zu verteidigen, der angeblich von Ceausescu-treuen Truppen beschossen wird. Ein Armee-Hauptmann, der sofort darauf hinweist, daß sich die Lage schon wieder beruhigt hat, wird mit den Worten „Geht aus dem Bild, Genossen!“ verscheucht. Wieder läßt *Videogramme* offen, was wirklich passiert ist. Statt zu zeigen, ob vor dem Fernsehsender gekämpft wird oder nicht, wird zum ZK geschnitten, wo Securitate-Chef Vlad und Armee-Oberbefehlshaber Guse eine Art Befehlsstand eingerichtet haben. Durch die Montage von Szenen aus dem Fernsehstudio und der Kommandozentrale der alten Machthaber im ZK erzeugen Farocki/Ujica den Eindruck eines vollkommenen Machtvakuum.

Gegen Ende des Films verschwinden die Amateure nach und nach aus dem Bild. Im Fernsehen treten wieder die professionellen Sprecher, die „Fachleute der Mediatisie-

„³⁵⁷ auf. Eine besonders vielsagende Einstellung zeigt, wie mehrere Männer mit VHS-Kameras in einem Nebenraum des Fernsehstudios einen Fernseher filmen: „Alle schauen zu und hoffen auf Bilder aus einer einzigen Kamera, die noch Zugang hat zu dem, was geschieht“. Die Kameras warten auf die Meldung von der Hinrichtung der Ceausescus. Offenbar mußte der tote Körper des Diktators und seiner Frau im Fernsehen gezeigt werden, um die Revolution zu beenden. „Das war's, schalt' ab“, sagt ein Fernsehzuschauer in Videogramme, als Ceausescu Leiche auf dem Bildschirm zu sehen ist.

In Rumänien schlossen sich das „attische Drama, das Action-Kino, die Salonintrige und der sowjetische Revolutionsfilm... zu einer neuen medialen Synthese zusammen“, hat Klaus Kreimeier geschrieben³⁵⁸. In der Tat erinnern einige Episoden der rumänischen Revolution an tradierte fiktionale Formen. So gemahnen die Szenen im Fernsehstudio an die Mauerschau im klassischen Drama. Die Ostentation des getöteten Despoten (wieder dieses „Drängen zur Darstellung“) verweist auf das literarische Motiv des Tyrannenmords. Die Erzählperspektive des Films ist multiperspektivisch: oft sieht man das Geschehen mehrfach, aus verschiedenen Perspektiven und von verschiedenen Kameras aufgenommen. Videogramme stellt aber eine chronologische Verbindung zwischen den einzelnen Filmfragmenten her und erzeugt einen Fluß der Narration. Wegen der Omnipräsenz der Kameras konnten Farocki/Ujica aus dem ihnen vorliegenden Videomaterial wieder eine narrative historische Geschichte zusammenfügen. Die Erzählweise ist linear. Es gibt nur einige kurze Rückblenden. Andere Bearbeitungen des Materials (Wiederholungen, Zeitlupe, Vergrößerungen) sind — wie der autorielle Kommentar — sparsam eingesetzt.

Eine Verbindung zwischen den Bildern, die über die Chronologie hinausgeht, stellt der Film nicht her. Er zeigt keine Zusammenhänge, er erklärt nichts. An die Stelle des marxistischen Geschichtsmodells, das in *Zwischen Zwei Kriegen* die Historie ordnet, sind hier die spontane Insurrektion, die Inkompetenz und der Komplott als Triebfedern des geschichtlichen Prozesses getreten. Ujica, der rumänische Dissident aus dem untergegangenen Ostblock, und Farocki, der ehemalige Marxist aus dem Westen — sie können keine Gesetzmäßigkeit, keine Ordnung mehr im Lauf der Geschichte entdecken. Stattdessen weiden sie sich an den technischen Pannen der Revolution. Die Unterbrechung bei der Ceausescu-Rede, der verzweifelte Versuch eines britischen Reporters, im Kugelhagel vor der Kamera einen Satz zu Ende zu führen, die Bild- und Tonestörungen, das Durcheinander im Fernsehstudio: In Videogramme erscheint Geschichte fast wie eine Fehlfunktion des medialen Apparats.

Das Projekt von Farockis Filmen aus den siebziger Jahren war — historische — Aufklärung, das Lernen aus der Geschichte. „Das Lernen ist entmutigt“, heißt es allerdings schon in *Zwischen Zwei Kriegen*. Aus der Geschichte, von der *Videogramme* erzählt, kann man wirklich nichts mehr lernen. Darum ist auch die Frage, ob die Revolution vom Fernsehen gefälscht war, unwesentlich. Am Ende des Films heißt es: „Seit seiner Erfindung schien es eine Grundbe-

stimmung des Films zu sein, Geschichte sichtbar zu machen. Er konnte die Vergangenheit abbilden und die Gegenwart in Szene setzten... Der Film war möglich, weil es Geschichte gab. Unmerklich, wie beim Fortschreiten auf der Möbiusschleife, wurde die Seite gewechselt. Wir schauen zu und müssen denken: Wenn der Film möglich ist, ist auch Geschichte möglich.“

Doch diese Geschichte ist kein dialektisches Aufschwingen zum Besseren mehr, wie es der Marxismus versprach, den Farocki in seinen Lehrfilmen darstellen wollte. In *Videogramme* ist Geschichte bloß noch ein (mediales) Chaos. Geschichte ist nicht mehr Fortschritt hin zu einer besseren, gerechteren Gesellschaft, sondern nur noch ein unbegreifliches Geschehen ohne Sinn und ohne Verstand.

Ein Tag im Leben der Endverbraucher

Zu Beginn seines Films *Deutschlandbilder* (1983) sagt Hartmut Bitomsky, die Fotos und Filme aus der NS-Zeit, aus denen der Film montiert ist, seien Agenten vergleichbar, die zur anderen Seite überlaufen und dort „umgedreht“ werden. Auch in *Ein Tag im Leben der Endverbraucher* werden Bilder „umgedreht“. Diese Bilder stammen aus der Fernsehwerbung. Farocki hat aus Werbespot-Ausschnitten einen fiktiven Tagesablauf zusammengeschnitten. Wie Bitomsky hat auch er für seine Methode eine griffige Metapher gefunden: „Ich bin wie ein Erpresser vorgegangen, der sich aus Zeitungen Buchstaben herauschneidet, um seine Lösegeldforderung zu schreiben.“³⁵⁹

Als der Film 1993 bei der Duisburger Filmwoche lief, ergab die anschließende Diskussion, daß fast jeder im Publikum schon einmal „von so einem Film geträumt hat, aber keiner hat ihn bisher gemacht.“³⁶⁰ Das stimmt zwar nicht ganz: Der Amerikaner William Farleys hat den Kurzfilm *Made for Television* (1981) ebenfalls aus Commercials kompiliert. Doch Farley hatte die Werbefilme zu einem sinnlosen, visuellen Trommelfeuer zusammengeschnitten, während Farocki den Bildern eine neue, narrative Ordnung überstülpt.

Daß dieser Film nicht früher gemacht wurde, obwohl die Idee so naheliegend ist, hat vielleicht damit zu tun, daß diese Art der Kompilation sehr viel Arbeit macht: Farocki sichtete fast 10.000 Werbefilme, die er von Werbeagenturen und Firmen zur Verfügung gestellt bekommen hatte. Aus diesen Spots überspielte er auf Sammelkassetten Ausschnitte, die ähnliche Motive hatten (wie Waschen, Arbeit oder Frühstück), und montierte daraus schließlich eine „narrative“ Bildfolge. Der Arbeitsaufwand war viel größer als erwartet: „Ich habe den Film anderthalb Jahre zu spät beim Sender abgeliefert.“³⁶¹

Auf die Idee, einen Film aus Werbefilmen zu machen, war Farocki gekommen, als er durch Zufall beim Umschalten von einem Fernsehkanal auf den anderen von einer Reklame für Lux-Filterzigaretten in eine für Lux-Seife geriet. *Endverbraucher* macht aus diesem Zufalls-Cut-Up eine ästhetische Methode. Wie ein Zapper, der sich nicht von Programm zu Programm, sondern von Werbeblock zu Werbeblock schaltet, hat Farocki aus den Werbefilmen einen grotesken Tagesverlauf zusammengestellt: Während Schlummernde

noch in ihren Betten liegen und darauf warten, mit einem Täßchen Kaffee geweckt zu werden, ist im Auftrag einer Tiefkühlgemüse-Firma auf den deutschen Feldern schon der „Wettlauf um den frischesten Spinat“ im Gange. Eine Hausfrau bekommt von ihrem Mann zum Frühstück das Kompliment „Dein Kaffee ist heute mal wieder besonders gut“, während eine andere, deren Mann den Kaffee im Büro vorzieht, von Frau Sommer erfahren muß: „Mühe allein genügt eben nicht“. Ein Zahnarzt gratuliert seiner glücklich lächelnden Patientin zu ihren Zähnen, etwas später läßt Gustav Knuth wissen, daß er sich auf seine Corega Tabs verlassen kann.

Um eine Kritik an der Werbung ging es Farocki allerdings nicht: „Mit der Werbung ist es wie mit der Kirche: Auch wenn man nicht daran glaubt, muß man die Kunst anerkennen. Die Werbung hat Kritik an sich immer ironisch eingeschlossen und so wirkungslos gemacht.“³⁶² Das Verfahren des Films ist eher das der kritischen Affirmation. Farocki selbst hat die *Endverbraucher* mit Richard Hamiltons berühmter Collage „Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?“ (1956) verglichen. Auch hier werden Werbebilder nicht direkt kritisiert, sondern durch eine verdichtende Kombinatorik verzerrt.

Wie in den Essayfilmen spielt Farocki auch in *Endverbraucher* mit der „Permutation“ von Motiven: Ein Bild vom Vollmond und eine Aufnahme von Meereswellen aus einem BMW-Spot durchziehen den Film wie ein Leitmotiv. Eine Zeitrafferaufnahme von einer nächtlichen Großstadt aus einem Film, der für eine Video-Kamera wirbt, wird ebenfalls leitmotivisch eingesetzt. Gelegentlich zeigt Farocki auch erst nur einen kurzen Ausschnitt aus einem Spot, um ihn später vollständig vorzuführen. Diese Art der Montage führt zu einer Neubewertung des Repräsentierten und betont die Eigenwertigkeit der Bilder. Indem er die Werbe-Bilder als „Montagezellen“ (im Sinne Eisensteins) benutzt, betont Farocki auch die Polyvalenz dieser Bilder.

In keinem anderen von Farockis Found-Footage-Filmen werden die einzelnen Filmfragmente so rücksichtslos einer fremden, aufgesetzten Struktur unterworfen wie in diesem. Der „Story“ des Films zu folgen, ist darum anstrengend und an der Grenze dessen, was man kognitiv verkraften kann: Im Stakkato prasseln die Bilder auf den Zuschauer ein. Farocki hat das später auch selbstkritisch eingeräumt: „Das ist, als ob man Nahrung zu sich nimmt, die nur aus Ballaststoffen besteht... Wenn man den Film unvorbereitet sieht, fragt man sich wahrscheinlich danach: 'Was war da eigentlich?'“³⁶³

Von der Disziplinar- zur Kontrollgesellschaft: *Arbeiter verlassen die Fabrik*

„Irgendwo im Westen. Eine Fabrik, in der es unmöglich ist, Werkzeug oder Material zu stehlen. Die Arbeiter werden nicht durchsucht. Stattdessen ist am Ausgang ein riesiger Magnet. Kommentar überflüssig... Muß in den KAPITAL-Film...“

Sergej Eisenstein: Tagebucheintragung 2./3. April 1928

„Ich glaubte, Verurteilte zu sehen...“
Irene in Rossellinis „Europa 51“, als sie Arbeitern,
die die Fabrik verlassen, begegnet

Man könnte *Arbeiter verlassen die Fabrik* ein „Remake“ nennen. Schließlich ist der Film, mit dem für die meisten Filmhistoriker die Geschichte des Kinos beginnt, unter dem gleichen Titel bekannt: 1895 stellte der französische Industrielle Louis Lumière die Filmkamera, die er gerade gebaut hatte, vor dem Werktor seiner Fotoplatten-Fabrik in Lyon auf und filmte die ArbeiterInnen, die durch das Werktor kamen. Der Film ging unter dem Titel *La sortie des usines* in die Filmgeschichte ein: Arbeiter verlassen die Fabrik.

Farocki hat Lumières knapp 40sekündigen Probefilm an den Beginn seines Film-Essays gestellt. Von diesem Bild ausgehend reiht er Ausschnitte aus anderen Filmen aneinander, die ähnliche Szenen zeigen. Als Leitmotiv gliedert der Lumière-Film dieses Material zu einem Stück Meta-Kino: *Arbeiter verlassen die Fabrik* ist ein hochgradig selbstreflexiver Film, der das Wesen und die Geschichte des Kinos mittels Fremdmaterial analysiert und versucht, das Medium zu verstehen, indem er einzelne Bilder aus dem narrativen Fluß ihrer „Herkunftsfilme“ heraustrennt und miteinander in Verbindung setzt.

Der Film war Farockis Beitrag zum hundertsten Geburtstag des Kinos im Jahr 1995. Wie *Videogramme* und *Die führende Rolle* ist auch er ein Film über Geschichte: Über die Geschichte des Kinos und über die Darstellung von Geschichte im Film. Farocki selbst hat seinen Film eine „motivgeschichtliche Studie“ 364 genannt, die das Bild der Arbeiter, die die Fabrik verlassen, als ein Topos der Filmgeschichte untersucht. Er verglich seinen Film mit einem Eintrag in ein etymologisches Lexikon: *Arbeiter verlassen die Fabrik* will das Werden eines Filmmotivs erforschen, so wie das Grimmsche Wörterbuch verzeichnet, wie sich im Lauf der Zeit die Bedeutung und Schreibweise eines Wortes verändert haben.³⁶⁵

Arbeiter verlassen die Fabrik handelt nicht von einem beliebigen Kinomotiv: Der Film erzählt nicht nur von einem Filmbild, sondern entwickelt — ausgehend von dem Lumière-Film — einen Diskurs über die Arbeit und wie sie sich in den letzten 100 Jahren verändert hat. Der Titel des Films ist darum doppeldeutig: In *Arbeiter verlassen die Fabrik* geht es nicht nur um die leibhaftigen ArbeiterInnen, die eine wirkliche Fabrik verlassen, sondern auch um das Verschwinden von körperlicher und industrieller Arbeit in Europa und Nordamerika in den letzten hundert Jahren, ein Thema, das auch schon in *Wie man sieht* eine Rolle spielt.

Arbeiter illustriert so den Übergang von der „Disziplinargesellschaft“ (Foucault) zur „Kontrollgesellschaft“ (Deleuze). Foucault hat in „Überwachen und Strafen“ beschrieben, wie die Disziplinargesellschaft der Frühmoderne die „Einschließungsmilieus“ Gefängnis und Klinik hervorbrachte — aber auch die Schule, die Kaserne und eben die Fabrik³⁶⁶. Diese „Einschließungsmilieus“ nahmen sich „ausdrücklich das Kloster, die Festung, die ge-



Found-Footage-
Revolutionäre in
„Videogramme
einer Revolution“



Szene aus Charlie
Chaplins „Modern
Times“ in „
Arbeiter verlassen
die Fabrik“

geschlossene Stadt zum Vorbild³⁶⁷. In den Fabriken wurde Disziplin durch Klausur geschaffen und die Arbeit aus dem Gesamtleben ausgegrenzt. Gilles Deleuze hat diese Argumentation später aktualisiert: Für ihn sind heute „Kontrollgesellschaften“ dabei, die Disziplinargesellschaften abzulösen: Spätestens seit Ende des Zweiten Weltkriegs sind in Westeuropa subtilere Methoden der Beherrschung an die Stelle der Disziplinierung durch Einschließung getreten. Macht und Eigentum werden nicht mehr durch hohe Mauern und verschlossene Werkttore geschützt, sondern durch unauffällige, oft unsichtbare Apparaturen und Sozialtechniken³⁶⁸. *Arbeiter verlassen die Fabrik* beschreibt, wie das Kino diesen Prozeß abgebildet hat.

Es ist ein eigenartiger Zufall, daß Louis Lumières neugebaute Kamera sich so zielsicher auf das Einschließungsmilieu der Fabrik richtete. Noch bemerkenswerter ist jedoch, daß schon der Film, mit dem die Filmgeschichte begann, ArbeiterInnen nicht bei der Arbeit zeigt, sondern vielmehr, wie sie aus der Fabrik herausdrängen.

Farocki beginnt *Arbeiter* mit dem Lumière-Film und friert dann das Bild ein: „Von dieser ersten Vorführung bleibt zurück, daß alle zügig fortstreben, als zöge sie etwas fort“, heißt es im Kommentar zu diesem Bild. Auf diese Bewegung konzentriert sich der erste der vier Teile des Films: Er zeigt Ausschnitte aus Dokumentarfilmen, in denen die Arbeiter aus dem geöffneten Werktor geeilt kommen. „Die Arbeiter rennen, als ob sie schon zuviel Zeit verloren haben“, heißt es über einen Dokumentarfilmausschnitt, und über einen anderen: „Sie laufen, als wüßten sie, wo es besser ist“. Diese kurze Sequenz beschreibt bereits die Methode des Films: Farocki nimmt das disparate Material als Ausgangspunkt für sehr subjektive Betrachtungen und Beobachtungen. Es ist der strenge Voice Over-Ton, der die Found Footage Bilder zusammenhält.

Schon dieses erste Kinobild zeigt auch ein Motiv, das Arbeiter thematisiert: das Werktor. Das Werktor dient als Schnittstelle zwischen dem öffentlichen Raum und dem kapitalistischen Privatbesitz, es ist inszenierter, theatralisch überhöhter Ausdruck diesen Übergangs³⁶⁹. Karl Marx hat über das Werktor geschrieben, daß Kapitalist und Arbeiter es auf ganz unterschiedliche Weise durchschreiten: „...der eine bedeutungsvoll schmunzelnd, der andere scheu, widerstrebsam, wie jemand, der seine eigene Haut zu Markte trägt und nun nichts anderes zu erwarten hat als die — Gerberei“³⁷⁰. Als Ort, an dem sich Klassengegensätze manifestieren, war das Werktor im Kino darum auch die Kulisse für politische Auseinandersetzungen, Arbeitskämpfe und Blockaden. Mit diesen Themen beschäftigt sich der zweite Teil des Films. In diesem Teil von *Arbeiter* erscheinen auch die ersten Aufnahmen aus Filmklassikern, unter anderem Vertows *Der Deserteur* (1933), Chaplins *Modern Times* (1936), Griffiths *Intolerance* (1916) und Antonionis *Deserto Rosso* (1964).

Nach einer Sequenz aus Robert Siodmaks *The Killers* (1946), in der Gangster mit gestohlenen Lohngeldern die Fabrik verlassen, erscheint zum ersten Mal Found Footage

aus einer Überwachungskamera: Überwachen und Strafen - davon handelt der dritte Teil des Films. Wieder kehrt Farocki zu der filmischen „Urszene“ der Gebrüder Lumière zurück und kommentiert: „Wo einmal die erste Kamera stand, da sind heute hunderttausende von Überwachungskameras zur Stelle“. Das Werktor war in den vorangegangenen Szenen als eine Art Barrikade erschienen. Die Aufnahmen von Überwachungskameras zeigen, daß diese Art von physischer Blockade überflüssig geworden ist. Sie sind ein unheimliches Beispiel für „automatische“ Bilder: Filmaufnahmen ohne einen Schöpfer.

Der letzte Teil von *Arbeiter verlassen die Fabrik* beschäftigt sich mit einer weiteren Beobachtung, die Farocki bei der Arbeit mit dem Filmmaterial gemacht hat: In Szenen, in denen Arbeiter die Fabrik verlassen, konzentriert sich die Handlung und Kamera schnell auf einzelne Protagonisten. „Die Belegschaft läuft auseinander. Das Leben der Einzelmenschen kann beginnen, nachdem die Arbeitszeit um ist.“ Drei Szenen aus zwei vollkommen verschiedenen Filmen zeigen das: In Szenen aus Fritz Langs *Clash by night* (mit Marilyn Monroe), Pasolinis *Accatone* und werden zunächst immer Gruppen von Arbeitern gezeigt, aus denen die Kamera dann in langen Plansequenzen mit Hilfe von Fahrten und Kadrage eine Hauptperson hervorhebt. Am Ende von *Arbeiter verlassen die Fabrik* erscheint noch einmal der Lumière-Film.

Wieder geht es um die Doppelnatur der Bilder: Einerseits können sie etwas über die Wirklichkeit mitteilen, andererseits kann man mit Bildern auch überwachen und kontrollieren, wie die Aufnahmen einer Überwachungskamera verdeutlichen. Indem Farocki seine Auswahl aus dem „Universum der technischen Bilder“ (Flusser) einem narrativen Fluß unterordnet, zeigt er, daß Bilder zu autonomen Einheiten geworden sind: verfügbar, abrufbar und adressierbar.

In einem Text, den er zu diesem Film geschrieben hat, heißt es: „Filmbilder greifen nach Ideen und werden von diesen ergriffen. Dabei werden die Bedeutungen im Wirklichen aufgegriffen, als teile die Welt aus sich heraus etwas mit.“³⁷ Der Geburtshelfer dieser Bedeutung ist in *Arbeiter* freilich der Filmautor. Im Gegensatz zu den Essayfilmen, in denen der Autor verschiedene Wirklichkeitsfragmente in ein vages Verhältnis zueinander setzte und Komplexität organisierte, verleiht er hier den zeichenhaft gewordenen Filmbildern wieder eine Ordnung und eine neue Bedeutung.

„In der wirklich verkehrten Welt ist das Wahre ein Moment des Falschen.“
Guy Debord

Found-Footage-Filme hinterfragen wie kein anderes Filmgenre die mimetische Funktion von Kinobildern. Das Verhältnis von Abbild und Abgebildetem war von Anfang an das Thema von Farockis Filmen, und so ist es eigentlich erstaunlich, daß er erst relativ spät zum Found-Footage-Film kam. Wie in vielen seiner Filme geht es hier um die Dispositive des Kinos: Das filmische Fremdmaterial dient als Grundlage für einen Diskurs über die Darstellungsformen des Films. Nach dem Versuch, in den Filmen der politischen Phase (*Zwischen Zwei Kriegen*, *Etwas wird sichtbar*) neue Bilder zu inszenieren, um die Wirklichkeit zu beschreiben und nach dem Projekt der Cinéma-Vérité-Filme, in der gesellschaftlichen Wirklichkeit Spuren der Inszenierung zu suchen, geht es bei den Found-Footage-Filmen darum, in (Klischee-)Bildern aus Filmen einen Rest von Wirklichkeit zu entdecken. Farocki: „Man muß keine neuen, nie gesehenen Bilder suchen, aber man muß die vorhandenen Bilder in einer Weise bearbeiten, daß sie neu werden... Mein Weg ist es, nach dem verschütteten Sinn zu suchen und den Schutt, der auf den Bildern liegt, wegzuräumen.“³⁸

Die Kollision der disparaten Bilder in den Found Footage Filmen ist oft als eine Art künstlerischer Rebellion gegen das Kino-Bild beschrieben worden. Das mag für die Werke anderer Found Footage-Macher zutreffen, aber nicht für die Farockis: Seine Found Footage Filme sind nicht ikonoklastisch. Wenn er mit gefundenem Material arbeitet, richtet er sich nicht gegen das Bild als solches, sondern gegen eine naive Auffassung vom kinematographischen Bild als unvermitteltem Repräsentanten von Wirklichkeit. Was Peter Tscherkassy über den Found Footage Film geschrieben hat, gilt auch für Farocki: „Was betont wird, ist der Charakter des Gemachten, des Hergestellten im Unterschied zur scheinbaren Natürlichkeit im Verhältnis von Abbild und Abgebildetem.“³⁹

Im Kapitel über die Filmessays habe ich gezeigt, daß in Filmen wie *Wie man sieht* und *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* die Bilder autonome Elemente eines Film-Ganzen sind und zu diesem in einem „emanzipierten“ Verhältnis stehen. Farocki de-montiert sein Material nicht, wie Bruce Connor und andere es in ihren Collage-Filmen getan haben, im Gegenteil: Bei seinen Found Footage Filmen sind die disparaten Teile so kombiniert, daß sie wieder ein organisches Ganzes bilden, oder sogar Geschichte(n) erzählen. Die Reflexion, die die Essayfilme auslösen sollen (wie die Brandung des Meeres, die Gedanken freisetzt), ist bei den Found Footage Filmen wieder in das Flußbett der autoriellen Intention geleitet.



• STOP

Rewind. Noch mal spult die Videokassette zurück, noch einmal sind wir in Knokke. *Stop. Play.* Das Band mit Claudia von Alemanns Film *Experiments 67* über das Experimentalfilmfestival in Belgien rollt leise summend am Magnetkopf des Videorekorders vorbei, und noch einmal sieht man die Tumulte im Spielcasino in Knokke und das Spektakel, das ich am Beginn dieser Arbeit Farockis „Ur-Szene“ genannt habe. Noch einmal schreien auf dem Monitor Farocki und seine Kommilitonen auf der Festivalbühne nach *Réalité, Réalité*, nach Wirklichkeit, Wirklichkeit. Was ist mit den Kinobildern von der „Großen Wirklichkeit“ in den knapp dreißig Jahren zwischen diesem Filmfestival-Skandal und heute geschehen?

Ob heute noch jemand an die aufklärerische und wirklichkeitsverändernde Kraft von Filmbildern glaubt, die damals in Knokke eingefordert wurde? Eine explosionsartige Zunahme von bewegten Bildern bei neuen Fernsehsendern, in Videospielen und auf Computermonitoren, hat zu einer Entwertung und Entautorisierung des Bewegungsbildes geführt. Durch das Fernsehen und den Videorekorder sind die Bilder verfügbarer und alltäglicher geworden als zu der Zeit, als Farocki begonnen hat, Filme zu machen. Er selbst hat von dem Gefühl gesprochen, „als ob nach 100 Jahren Film plus 100 Fernsehkanälen die filmischen Ausdrücke vorgebildet sind.“³⁷⁴

Gleichzeitig verändern sich die Darstellungsmethoden des Kinos durch die technischen Möglichkeiten, die digitale Bildmanipulation und computergenerierten Bilder bieten. Die technischen Innovationen, die den „Stained Glass Knight“ in *Young Sherlock Holmes* (1985), dem ersten Spielfilm, der diese Möglichkeiten der digitalen Bildmanipulationen nutzte, möglich gemacht haben, waren Gegenstand ausführlicher Berichterstattung in der Kino-Fachpresse. Aber erst die digitalen Special Effects in Robert Zemeckis *Forest Gump* (1995) oder in *In the Line of Fire* (1994) von Farockis ehemaligem Kommilitonen Wolfgang Petersen haben eine Diskussion über die Authentizität des Kinobilds im Zeitalter seiner digitalen Bearbeitung ausgelöst. Inzwischen wird die digitale Nachbearbeitung von Fotos und Filmbildern langsam alltäglich.

Was mit dem Film und mit unserer Wahrnehmung von medial vermittelter Realität geschieht, wenn wir im Kino unseren Augen nicht mehr trauen können, darüber möchte ich an dieser Stelle gar nicht spekulieren.³⁷⁵ Was in diesem Zusammenhang interessiert, ist, was mit den Filmen Harun Farockis geschieht, wenn die Fotografie und die Filmbilder ihre „photographische Authentizität“ verlieren. Diese Arbeit ist von der Idee ausgegangen, daß seine Filme sich alle mit der besonderen Dialektik des fotografischen Bildes beschäftigen: daß diese einerseits eine direkte Einschreibung des Wirklichen in ein technisches Medium darstellen, daß der Film aber auch seine Codes hat und zu einer Sprache geworden ist, durch die die „Große Wirklichkeit“ gelegentlich „Zeichen gibt“. André Bazin,

der diese „Zeichenwerdung“ des fotografischen Bildes wohl als erster beschrieben hat („Andererseits ist der Film eine Sprache.“³⁷⁶), hat dennoch dem fotografischen Bild eine besonders privilegierte Rolle bei der Abbildung des Wirklichen zugesprochen. Doch nicht erst seit es möglich geworden ist, ein Bild Pixel für Pixel zu verändern und so vollkommene Manipulationen von fotografischen Abbildungen zu schaffen, ist die „Beziehung zur Natur“ des fotografischen Bewegungsbildes, von der Bazin gesprochen hat, problematisch geworden.

Die vollkommene Manipulierbarkeit und die Möglichkeit endloser „Post-Production“ von mechanisch aufgenommenen Bildern wird unsere Wahrnehmung der Wirklichkeit und der Bilder von der Wirklichkeit in einem heute noch kaum vorstellbaren Maß verändern. Und auch auf das Werk eines Filmemachers, der sich so intensiv wie Farocki mit dem Gegensatz zwischen Abbild und Code beim fotografischen Bild auseinandergesetzt hat, wird diese technischen Entwicklungen ihre Auswirkungen haben.

Während ich für diese Arbeit recherchierte, habe ich Farocki oft sagen gehört: „Ich denke viel über Sampling nach.“ Sampling, das digitale Abspeichern und Verändern von Musik und anderen Tönen und Geräuschen, ist sozusagen die akustische Form von digitaler Bildbearbeitung³⁷⁷. Bei Techno, dezidiert aber beim Hip Hop, werden diese „Samples“, die digitalisierten Soundfetzen, wieder zu Musikstücken zusammengefügt — eine ähnliche Methode, wie sie Farocki in seinen Found Footage Filmen angewendet hat. Für ihn wie für das Kino generell könnten von derartigen „Recycling“-Techniken wichtige ästhetische Impulse ausgehen.

Bisher kamen allerdings die Kino-Innovationen im Bereich der digitalen Bildveränderung nicht von der filmischen Avantgarde, sondern wurde von Special-Effects-Firmen in Hollywood für Filme wie James Camerons *Terminator 2: Judgement Day* oder Robert Zemeckis *Death becomes her* entwickelt. Es wird interessant sein, wie sich Farocki und andere Independent-Filmemacher mit diesen Neuerungen auseinandersetzen. Andrej Ujicas Found Footage Film *Out of the present*, den Farocki koproduziert hat, ist einer der ersten Autorenfilme, der mit der Möglichkeit digitaler Bildmanipulation arbeitet.

In einer Rede hat Farocki gesagt: „Fotografie und Film sind mit ihrer lichtchemischen Apparatur aus dem mechanischen Zeitalter, die Bilder sind Abdrücke tatsächlicher und gegenständlicher Objekte. Diese Zeit geht zuende.“³⁷⁸ Ich bin gespannt darauf, wie er, der die Dispositive der filmischen Darstellung in seinen Filmen und Aufsätzen so gründlich wie fast kein anderer Regisseur thematisiert hat, diesen technologischen Paradigmenwechsel reflektieren wird.

Plato hat den frei argumentierenden Philosophen von dem unter Erfolgsdruck stehenden Rhetor durch den Begriff der „scholè“ unterschieden: der betrachtenden Muße. Wie ich gezeigt habe, hat in Farockis Werk ein Wandel stattgefunden, der mit ähnlichen Termini beschrieben werden kann. In seinen frühen Filmen hat er versucht, mit den Mit-

teln des Mediums Kino agitatorischen Zwecken zu dienen. In seinen neueren Filmen hat dieses Sendungsbewußtsein Raum für einen eher kontemplativ-essayistischen, betrachtenden Blick auf die Welt gemacht. Farocki wurde vom Kino-Rhetor zum Kino-Philosophen.

Waren seine frühen Filme bis *Zwischen Zwei Kriegen*, die ich als „Guerilla-Kino“ bezeichnet habe, noch einem dezidiert marxistischen Weltbild verpflichtet, signalisiert *Etwas wird sichtbar* eine Abkehr von Farockis Selbstkonstruktion als marxistischer „Guerilla-Filmemacher“, der in Opposition zum dem — von der deutschen Filmförderung unterstützten — Neuen Deutschen Film arbeitete. Die vorangegangenen Filme „gegen den Film und gegen das Fernsehen“ gehören zu den radikalsten Äußerungen des westdeutschen Kinos nach 1945. Sie sind Teil des filmischen Nachlaß der Studentenbewegung, durch die Farocki in seiner Zeit an der Berliner Filmakademie geprägt wurde. Seine Vita in den siebziger und achtziger Jahren reflektiert auch die Entwicklung der Neuen Linken, die in Westdeutschland aus der 68er-Revolution hervorgegangen ist.

Spätestens nach seinem einzigen Spielfilm *Betrogen* verschiebt sich Farockis Autoren-Selbstverständnis hin zu einer Selbstkonstruktion, die ich als „audiovisuellen Handwerker“ bezeichnet habe. Wie der „Schriftsteller und Schmied“ Georg K. Glaser, den er in einem Dokumentarfilm portraitierte, operierte er nicht mehr aus einer direkten Oppositionshaltung gegen die kapitalistische Gesellschaft und ihre technologisch-wissenschaftliche Produktionslogik, stellte sie aber sowohl durch seine Filme wie durch seine Arbeitspraxis noch immer in Frage.

In den achtziger und neunziger Jahren arbeitete er vor allem in drei Genres: dem Dokumentarfilm, dem Essayfilm und dem Found Footage Film. Während er in seinen Dokumentarfilmen einen beobachtend-distanzierenden Blick auf die Dienstleistungsgesellschaft der Gegenwart wirft, reflektiert er in den Essayfilmen und den Found Footage Filmen mit gefundenen und selbstgedrehten Bildern über Technologie, Geschichte, Krieg und Bildproduktion. Die Grundhaltung, die diese Filme prägt, ist nicht mehr die eines Agitators oder (mit Plato) eines Rhetors, der mit seinen Äußerungen grundlegende Bewußtseinswandel auslösen will, sondern die eines Philosophen, der in seinen Filmen die Welt mit betrachtend-kontemplativem Blick betrachtet.

In seinen frühen Filmen wollte er seine marxistisch geprägten Ideen über die gesellschaftliche Wirklichkeit in Bildern ausdrücken. Damit stand er letztlich in der Tradition des deutschen Idealismus, der „vom Himmel auf die Erde“ herabstieg, während seine neueren Filme „von der Erde zum Himmel gestiegen“ sind; in ihnen wird „von den wirklich tätigen Menschen ausgegangen und aus ihrem wirklichen Lebensprozeß auch die Entwicklung der ideologischen Reflexe und Echos dieses Lebensprozesses dargestellt“, wie es in „Die deutsche Ideologie“ von Marx/Engels heißt. In den Dokumentarfilmen sind es selbstgedrehte Aufnahmen aus den Büros und Trainingszentren Deutschlands, in den

Essayfilmen und den Found Footage Arbeiten die Film- und Medienbilder selbst, aus denen er durch Montage und Kommentar Aussagen über die „ideologischen Reflexe und Echos dieses Lebensprozesses“ schöpfen will.

Gerade Farockis Dokumentarfilme spiegeln darum einen Aspekt deutscher Wirklichkeit wider, der von anderen Filmemachern erst viel später zur Kenntnis genommen und filmisch reflektiert worden ist: der Paradigmenwechsel von einer industriell geprägten, „formierten Gesellschaft“ hin zu einer postmodernen Dienstleistungsgesellschaft, in der ein wachsender Teil der Bevölkerung nicht mehr in festen Arbeitsverhältnissen angestellt ist, sondern in „entgarantierten“ Positionen von SOHos (Small Offices/ Homes) aus der eigenen Wohnung operiert. Über genau diese Existenzform als Filmautor/Künstler hat Farocki freilich schon in seinen Aufsätzen aus den siebziger Jahren und in Filmen wie *Schnittstelle* reflektiert.

Als „audiovisueller Handwerker“ arbeitet er seit Jahren als „free-lancer“ mit seinem eigenen Equipment aus seiner eigenen Wohnung auf eigene Rechnung und eigenes Risiko. Diese Arbeitsweise, die in den sechziger und siebziger Jahren nur das zweifelhafte Privileg einer kleinen Gruppe von Künstlern und Publizisten gewesen ist, wird langsam ein gesellschaftlicher Normalfall. Die Modelle der Arbeitsorganisation, die heute bei Großunternehmen zum „Leitbild“ geworden sind, sind dem Autorenselbstbild verwandt, das Farocki in den siebziger Jahren noch als die Methode einer künstlerisch dissidenten Existenz betrachtet hatte. Paradoxerweise war gerade der ehemalige Marxist und Guerillafilmemacher ein Avantgardist der neuen post-fordistischen, „schlanken“ Arbeitsmodelle ohne Arbeitgeberverpflichtung und Tarifvertrag. Schon in seinem Film *Etwas wird sichtbar* von 1982 hatte er weitzend konstatiert, daß der Kapitalismus die „kleinen“, „marginalen“ Operationsweisen der Guerilla zu noch effektiveren Produktionsmethoden („down-sizing“) umformen kann.

Der beschriebene Paradigmenwechsel stellt auch die Rolle des Künstlers/Autoren als außerhalb der Gesellschaft stehenden Betrachter und Analytiker in Frage. Farocki hat als Künstler und Filmemacher mit seinen Filmen auf diese Umgestaltung der bürgerlichen Gesellschaft, die auch radikalen Widerspruch zu einer Methode der Produktionssteigerung umformen kann, reagiert. Er hat die Position der fundamentalen Opposition durch eine künstlerische Haltung der Kontingenz ersetzt.



AUS GESPRÄCHEN

„Wenn man Bach zeigt, wie er komponiert, dann versteht man ja auch nicht, warum er Bach ist.“

Bei der Vorbereitung für diese Arbeit habe ich mit Harun Farocki fünf Interviews geführt. Aus diesen Gesprächen habe ich einige Auszüge ausgewählt. Die Unterbrechungen sind gekennzeichnet.

Du gehörtest zum ersten Jahrgang an der Deutschen Film und Fernsehakademie in Berlin (DFFB). Was waren das für Leute, die mit dir zusammen angefangen haben?

Fast zehn Jahre lang hieß es: „Bald gibt es eine Filmakademie“, und deswegen haben sich im Grunde zehn Jahrgänge aufgestaut. Am Anfang waren die Leute zwischen 22 und 40 Jahre alt, und größtenteils gab es unter uns ein knallhartes Konkurrenzverhalten. 1967/68 änderte sich das, was man schon an den Credits sieht, auf denen die Namen der Autoren kaum zu erkennen sind. Heute ist es ja wieder so, daß die Filmstudenten den Nachbarn abschreiben lassen und die Vor- und Abspänne ihrer Filme schöner sind als unsere Filme es je waren.

Mit welchen Zielvorstellungen waren die Studenten damals an die DFFB gekommen?

Das waren unheimlich verschiedene Leute. Ein großer Einfluß war die Nouvelle Vague und das New American Cinema. Wolfgang Petersen war vom polnischen absurden Kino beeinflusst. Der war unheimlich beliebt, machte auch den größten Blödsinn mit, aber beeinflusst hat ihn die Akademie überhaupt nicht. Helke Sander kam vom Avantgardetheater her. Der Holger Meins hat so einen Film im Stil des Direct Cinema gemacht über einen Lumpensammler. Philip Sauber hat einen tollen Film gemacht, der so ein bißchen nach Murnau aussah. Der ist 1975 in Köln bei einer RAF-Fahnung von der Polizei erschossen worden. Der Gerd Delp machte damals mit Michael Klier eine Zeitung, so eine *Cahier*-Imitation, wo man über einen Western was ganz geheimnisvolles schreiben konnte, so neo-sensibilistisch. Aber der konnte drehen! Ganz ohne Kameramann und Tonmann! Leider ist er nicht zum Film gegangen, sondern heute Fluglotse.

Und du selbst? Warum hast du dich für die Filmakademie beworben?

Mit Film hat man am schnellsten Feedback. Wenn man mit Film anfängt, kann man schon nach zwei, drei Jahren etwas zeigen. Ich hatte vorher geschrieben, habe Theater und Radio gemacht, halt das getan, was ein junger, ehrgeiziger Mensch so tut, und dann ergab sich das mit der Filmakademie.

Ich hatte natürlich das Vorbild Frankreich, die Nouvelle Vague, wo plötzlich ganz andere Leute Filme machen konnten als früher. Was wir damals gar nicht so begriffen

hatten, war, daß dadurch, daß diese ganze neue Medienbranche aufkam, plötzlich so eine Explosion von Autoren möglich war. Plötzlich konnte man selbst was auf die Beine stellen und war nicht mehr auf diesen festen, ministerienartigen Apparat von Film und Fernsehen angewiesen, dieses Studiosystem, das die Themen und die Vorgehensweisen in Zehn-Jahres-Plänen beschließt. Das war uns damals gar nicht klar, aber das ist ja oft so, daß Leute in einen bestimmten Beruf drängen, bevor die großen Aussichten in der Zeitung stehen.

So wie du es beschreibst, kommt es mir vor, als ob die meisten anderen Studenten noch recht unpolitisch waren, als sie auf die DFFB kamen. Doch zwei Jahre später wurde die Schule aus politischen Gründen von den Studenten besetzt und in Dzigal-Wertow-Akademie umbenannt...

Der 2. Juni 1967 hat in der Filmakademie eine unglaubliche Krise ausgelöst. In dem Jahr ist kaum ein Film fertig geworden. Plötzlich hatten viele einen viel höheren Anspruch an sich selbst und wußten nicht, wie sie den umsetzen sollten. Da hat man technisch sehr wenig gelernt, aber sich unheimlich den Kopf zerbrochen. Das war auch ein ganz wichtiger Punkt für mich: zu anderen Formen zu kommen. Ich bin stark von der Frankfurter Schule beeinflusst gewesen und glaubte, daß man nach Joyce nicht mehr schreiben könne wie vorher. Daß es in der Kunst eine Entwicklung gäbe wie in der Naturgeschichte. So versuchte ich, auch auf Adornos Seite zu sein, wenn es um die Musik von Hendrix ging, aber das fiel natürlich schwer.

Wenn ich mir die Filme aus dieser Zeit ansehe, zum Beispiel *Ihre Zeitungen*, sehe ich darin auch so ein bißchen „radical chic“...

Du meinst diesen Aspekt, daß man sich selber erhöht, indem man sich in Szene setzt. Ja, das ist sicher dabei...

1967 hast du und einige andere Filmakademiestudenten beim Filmfestival in Knokke einen Krawall ausgelöst, der schließlich in Schlägereien mit den Ordnern endete. Wie ist es dazu gekommen?

Der Krawall ging los, weil der Besitzer von dem Casino, in dem das Festival stattfand, nichts auf die Amerikaner kommen ließ. Man mußte da bloß hinschreiben: „Es ist eine Schweinerei auf der Welt, und die Amerikaner in Vietnam...“ Schon kamen seine Rausschmeißer und prügelten auf einen ein, und auch irgendwelche Damen mit Handtaschen. Das war ein ganz vornehmes Kasino mit Magritte-Gemälden an der Wand. Das war so, als ob man Salzburg stört, da trifft man diese ganze Bourgeoisie noch mit. Das ist so billig, aber es funktionierte. Eigentlich war das ein sinnloser Krakeel, wie auch Cannes im nächsten Jahr ein sinnloser Krakeel war. Naja, einmal in meinem Leben war

ich Godard voraus (lacht). Der Gedanke damals war: Da ist dieser Betrieb, und der fühlt sich sauwohl, diese ganze bequeme Avantgarde wie Reitz oder Mommertz. Ich hatte das Glück, daß ich da nicht generell gegen die Kunst gestänkert habe. Holger Meins und ich fanden zum Beispiel *Wavelength* von Michael Snow ganz klasse. Den Film haben wir also nicht gestört.

Kanntest du eigentlich damals schon die Situationisten?

Ja, ich habe schon 1966 Texte von denen gelesen. Die Situationisten waren hier kaum bekannt, aber Kunzelmann kam daher und auch Rudi Dutschke hatte sie studiert. Mich zogen die Situationisten wohl an, weil sich da eine Kunst-Politik-Avantgarde ausrief. Sie wußten, sie würden stets in der Minderheit bleiben, und auch das sprach mich an. Die meisten von der Achtundsechziger-Bewegung waren die furchtbarsten Kunst-Banausen. Darum fanden die ja auch Italo-Western gut und überhaupt Popmusik.

Du hast vorhin davon gesprochen, daß nach dem 2. Juni 1967 die DFFB-Studenten begannen, über politische Filme nachzudenken. Was für Filme sind aus diesem politischen Anspruch entstanden?

Damals stand der sozialistische Realismus vor der Tür oder so ein Ostblock-Kino-der-Schönheit, wo alle historisch richtig leiden. Bei anderen ging es mehr so in Richtung Journalismus. Ich hingegen wußte, daß gerade in der Darstellung alles ganz anders werden mußte, aber wie? Diese Filme, wo die Kamera über Demonstranten schwenkt und jemand sagt, was wir dazu denken sollten, so ganz ohne Darstellungskonzept, das fand ich furchtbar.

In Ihre Zeitungen heißt es: 'Um eine Armee zu schlagen, muß man eine neue Armee aufstellen. Um einen Propagandaapparat zu schlagen, muß man einen neuen aufstellen.' Helke Sander tippt das auf einer Schreibmaschine; dann zieht sie das Papier aus der Maschine und sagt: 'Dieser Satz ist falsch.' Ich habe das so verstanden, daß man den Gegner, also das traditionelle Kino, die „bürgerlichen Medien“ oder die Springer-Presse, nicht mit den eigenen Waffen schlagen kann, sondern daß man andere Methoden der Darstellung finden muß. War das der Ausgangspunkt für deine Filme?

Ja, das stimmt. Ich kann mich aber nicht mehr an die Sätze erinnern. Ich hab mir den Film vor ein paar Jahren angeguckt und der hat mir gut gefallen, obwohl der ja eigentlich so peinlich ist. Diese Grundidee, daß wir von Springer so unterdrückt werden wie die Vietnamesen von den Bomben, ist ja ein haarsträubender Unsinn! Trotzdem hat das Ding irgendwie Power. Dieser alte Mann, der in den Zeitungen rumstochert, ist mir in Erinnerung.

Zu dieser Zeit haben ja viele Regisseure darüber nachgedacht, wie man „anders“ Kino machen kann, also nicht naturalistisch, nicht linear, nicht narrativ, weil sie diese Formen als ideologisch konnotiert angesehen haben...

Ja, da war diese Schuß-Gegenschuß-Sache — darauf bin ich auch reingefallen. Zwischen *Zwei Kriegen* hat zum Beispiel bis auf einige Ausnahmen keine Schuß-Gegenschuß-Sequenz. Ich habe das mal für so ein Grundverbrechen im Film gehalten. Es ist wirklich ein Skandal, daß es ohne nicht geht! Wim Wenders wäre ja nie was geworden, wenn er das nicht aufgegeben hätte, was er in seinen frühen Filmen machte, diese langen Plansequenzen in *Same Player Shoots Again* und *Alabama*. Davon waren alle begeistert, aber der wäre nie was beim Fernsehen geworden, wenn er das nicht aufgegeben hätte. Wyborny sagt darüber ganz richtig, daß das menschliche Hirn damit überfordert ist, zwei abwechselnde Teilhandlungen aufzunehmen. Aus dieser Überforderung kommt ein Interesse am Ablauf.

Also, daß Montage eine Art Ablenkungsmanöver ist, eine Beschäftigungstherapie für das Gehirn?

Da ist ein bißchen was dran. Dann gibt es natürlich auch diese andere Sache, wo ich sage, nichts ist leichter als Schuß-Gegenschuß, und Hartmut Bitomsky sagt, nichts ist schwerer. Da hat er natürlich auch recht. Damit etwas Sinnvolles zu machen, das ist unglaublich schwer. Aber was der Godard gesagt hat, Schuß-Gegenschuß, das sei bürgerlich oder sogar faschistisch, das habe ich nicht geglaubt. Aber es war ermutigend, daß andere um mich so etwas sagten. Daß andere von der baldigen Weltrevolution sprachen, machte es mir auch möglich, daran zu zweifeln. Als keiner mehr davon sprach, merkte ich das. So ist es wohl vielen ergangen.

Ich würde gerne noch etwas bei den ideologischen Konnotationen bleiben, die bestimmte Filmformen haben. Die Alternative zu Schuß-Gegenschuß ist ja die Plansequenz, über die Bazin geschrieben hat, sie versetze uns in einen „wahreren Zustand der Wahrnehmung“. Du hast in den siebziger Jahren die erste deutschsprachige Auswahl von Bazins Aufsätzen mitherausgegeben. War Bazins Konzeption der langen Einstellung auch für Deine eigenen Filme wichtig?

Der ungeschnittene Schuß war um 1970 sehr fetischisiert. Daß man die Plansequenz macht, und damit sagt: Ich zeige nicht mehr, als was hier möglich ist. Damit spricht man auch über die Begrenztheit der Möglichkeit, etwas darzustellen. Diese Einstellung war sehr interessant als Form.

Bazin spricht im Zusammenhang mit der langen Einstellung von einem „dem Theater verwandten Naturalismus“...

Ja, aber es kommt darauf an, was für eine Theatervorstellung man hat. Die nicht-geschnittene Einstellung reklamiert eine Wahrheit, aber nicht unbedingt eine naturhafte. Bei Michael Snow ist es zum Beispiel eher eine Wahrheit der künstlerischen Konstruktion.

Was denkst du heute über Bazin?

Bazin war vor allem eine Inspiration. Er hatte die Bildung und auch die Gabe, den Film in die gesamte Geistesgeschichte stellen zu können, ohne daß das irgendwie philiströs wurde. Für mich ist das immer noch wichtig, denn ich muß zugeben, daß ich wohl stärker an Bücher glaube denn an Filme. Ich habe als Filmarsch wohl ein starkes Minderwertigkeitsgefühl gegenüber den großen Buch-Geistern...

In den Texten in der Filmkritik liest man immer wieder diese unglaublich genauen Filmbeschreibungen. Bazin dagegen verwechselt schon mal zwei Filme und wirkt deswegen heute manchmal oberflächlich...

Bazin hatte kein Video! Heute stimmen sogar in den dümmsten Filmkritiken oft die Fakten, weil sich das mit Video nachsehen läßt. Wir waren früher furchtbar stolz, uns viele Details in einem Film merken zu können: Schnittfrequenz und sonstwas. Wir haben auch am Schneidetisch diese Ratespiele gemacht: 'Hast du auf der Kaffeetasse den Mikroschatten gesehen?'

Zurück zu der Ideologie hinter der Filmform: Gibt es heute noch filmische Gestaltungsmittel, die du ablehnst?

Das ist sehr schwer, da so eine kleine Liste zu machen. Vor zwanzig Jahren, als ich für den WDR noch Beiträge für diese Serie mit Fernsehkritiken machte („Glashaus“ und „Telekritik“ - Anm.), da hab ich es noch benannt: Warum ein Bild nicht das wiedergibt, was es wiedergeben soll. Aber dann sieht man, daß Peter Nestler auch bloß eine Landschaft zeigt, und erzählt, wie die Menschen hier leben. Und trotzdem ist es was ganz anderes. Ich glaube, Du überforderst mich da mit so einer Liste. Das ist alles eine Frage der Proportion und des Details...

Wenn ich dich vorhin richtig verstanden habe, ging es dir beim Einsatz von langen Einstellungen um eine Art Verfremdungseffekt, so wie bei Brecht. Was bedeutet Brecht für dich?

Als ich das erste Mal von Zuhause abgehauen bin, kam ich an einem Januartag in Berlin an. Ich ging sofort vom Bahnhof Zoo zu Fuß zum Brandenburger Tor, das damals

noch offen war, und kaufte in Ost-Berlin einen Brecht-Band. Die ganze DDR war damals interessant, weil Brecht dort gelebt hatte, auch wenn von der Gesamtausgabe nur ein Band lieferbar war. Zuvor hatte ich in Hamburg Gründgens Uraufführung von „Die Heilige Johanna der Schlachthöfe“ gesehen. Das war ein ganz wichtiges Erlebnis, diese Methode von Brecht, den Kern einer Sache zu suchen, die Grundmechanik einer Bewegung. Ich lese nicht jeden Tag Brecht, bin aber tief von ihm beeinflusst, so wie ich auch tief von der Pop Art beeinflusst bin, obwohl ich nicht jedes Jahr daran denke.

Für Brecht ist die Gesellschaft nur in Modellen beschreibbar. Auch in NICHT löschbares Feuer und Zwischen Zwei Kriegen kommen modellhafte Situationen vor. Wie stehst du heute zu dieser Form der verfremdenden Darstellung?

Einerseits lese ich heute auch Brechts Haßfigur, den Thomas Mann, mit Gewinn. Andererseits ist Thomas Mann ein diskursiver Autor, also einer, der nicht annimmt, die Wahrheit der Welt müsse im scheinbar ungesteuerten Handlungsfluß liegen und alles müsse aus dem Leben gegriffen sein, wie es sich das Erzählkino, das ja auf der Erzählung des 19. Jahrhunderts basiert, immer noch vorstellt.

Aber wenn man sich anguckt, was hat die Psychoanalyse oder die Soziologie für ein Modell vom Funktionieren des Menschen, da ist das nicht so, daß sich alles in diesen „natürlichen“ Akten ausdrückt. In der Psychoanalyse wird ja übersetzt: Was man tut, bedeutet plötzlich etwas ganz anderes. Es hat überhaupt keine Bedeutung, was der A da beim Frühstücksei zu B sagt. Darum finde ich den Impuls sehr interessant, die Dinge nicht in ihrem anscheinenden Verlauf, in dem scheinbar Evidenten aufzusuchen, sondern auch da, wo es eventuell völlig abseitig ist, bei dem, was einem gar nicht so sehr auffällt. Und meine Dokumentarfilme sind so ein Versuch, in dieser Wirklichkeit, die angeblich noch realer, noch realistischer, noch natürlicher ist als die narrative Konstruktion, doch noch eine Konstruktion zu entdecken.

In der Zeit, in der du angefangen hast, Filme zu machen, haben auch andere deutsche Regisseure politisches Kino gemacht, das formal sehr stark an traditionelle, narrative Formen angelehnt war. Wie würdest du den Unterschied zwischen dir und der „Berliner Schule“ um Christian Ziewer beschreiben?

Ich erinnere mich an ein paar dieser Filme, bei denen man nur mit dem Kopf nicken konnte. Alles war so vernünftig, was die Menschen da wollten: besseren Lohn, warme Kindergartenplätze... Konnte man alles nur unterschreiben, wie in einem Bestellschein. Ich aber dachte, die künftige Welt müsse ganz anders sein und könnte aus keinem Bestellkatalog kommen. Diese ganz neue Welt hatte natürlich auch mit meinem Autorenehrgeiz zu tun.

War bei den Agitprop-Filmen aus dieser Zeit auch so ein aufklärerischer Anspruch im Spiel, mit dem Kino die Leute zu erreichen, die nicht lesen?

Etwas anders. Es ist vollkommen vergessen, daß das Kino für eine ganz kurze Zeit so eine Rolle hatte, wie später die Musik. Im Berlin der Vor-Apo-Zeit war es der heißeste Treffpunkt, wenn Ulrich Gregor in der Akademie der Künste einen neuen Film zeigte. Da gingen auch Rudi Dutschke und Andreas Baader hin. Diese Idee von den neuen Massen ist darum gar nicht so abwegig gewesen: Man dachte, wenn hier schon 2000 kommen, dann können woanders auch zwei Millionen kommen.

Dein erster Film, der auf Festivals gelaufen ist, war *NICHT lösbares Feuer*. Wie kam es, daß du den mit Mitteln des WDR drehen konntest, obwohl du gerade von der Filmakademie geflogen warst?

Der WDR hatte kurz vor Weihnachten 1968 noch einen Etat von 10.000 Mark übrig und fragte, ob man damit nicht was machen könnte. Im Januar 1969 war der Film fertig. *NICHT lösbares Feuer* war ein relativer Erfolg, weil alle vom politischen Film sprachen, aber es keinen gab, und alle waren furchtbar froh, daß endlich einer da war. Später beim feministischen Film gab es nochmal so eine ähnliche Situation. Ich bekam für *NICHT lösbares Feuer* den Preis der Filmkritik und von der Filmförderung eine Prämie für den nächsten. Das hat mir das Leben gerettet.

Hartmut Bitomsky und ich haben dann diese „Lehrfilme der politischen Ökonomie“ gemacht, *Die Teilung aller Tage* und *Eine Sache, die sich versteht*, und für einen ganz kurzen Augenblick wurden wir von dem alten Apparat hofiert. Ich erinnere mich, daß wir zur Bavaria eingeladen wurden. Da saßen diese ganzen Fernsehprofis und wollten bei einem Whiskey mit uns reden. Damals wurde selektiert. Das haben wir überhaupt nicht begriffen: Mit Reitz konnte man arbeiten, mit Fassbinder und Wenders auch. Costard fiel raus, dem konnte man kein Fernsehspiel geben. Als sich herausstellte, daß wir auch nicht zu gebrauchen waren, das war so '71/72, da bekamen wir unglaubliche Prügel vom Apparat. So, als wollten sie sich dafür rächen, daß sie sich damals beim Whiskey so vor uns gedemütigt hatten...

Da rief man plötzlich wegen eines kleinen Acht-Minuten-Beitrags tausendmal bei einem Sender an, und nie war der Redakteur da, und niemand rief zurück. Das war für mich eine unheimliche Baisse. Meine Töchter waren jung, ich hatte keine Einnahmen. Das war eine furchtbare produktive Krise, und aus der Zeit ist kaum was interessant. Damals mußte ich an der Kunstakademie in Düsseldorf für 600 Mark einen Lehrauftrag machen. Das ging überhaupt nur, wenn mir der WDR wegen einer Produktion die Fahrtkosten ins Rheinland bezahlte. An der Stuttgarter Kunstakademie habe ich damals auch unterrichtet. Da saßen zu dieser Zeit nur solche K-Gruppen-Marxisten rum. Wenn man denen *Citizen Kane* zeigte, sagten die Studenten: 'Aber man muß doch den ausbeuterischen Klassencharakter entlarven...'

Die fernsehkritischen Arbeiten, die du in den frühen siebziger Jahren gemacht hast, riechen heute so ein bißchen nach „Langer Marsch durch die Institutionen“. Wolltest du das Fernsehen entmystifizieren, indem du „von innen“ vorführst, wie es funktioniert?

Das Problem war: Man konnte dem Fernsehen nie erklären, daß man etwas anderes machen wollte. Die dachten, sie machten es schon. Die sagten: Wir haben doch letzte Woche 'was über Wallraff gemacht. So ein ganz normaler Film, was vielleicht auch gar nicht so schlimm ist, so ein Interview und ein bißchen Milieu, wo der durch die Altstadt geht. Daß das noch lange nicht ein politischer Film ist oder ein dokumentarischer und daß es da auch sowas wie Sprachgenauigkeit der filmischen Operation gibt, das haben die beim Fernsehen nie begriffen.

Das Fernsehen war damals noch so eine satte, selbstgefällige Institution. Die waren sowas von pikiert, da gab es die herrlichsten Debatten. Bei einigen Sendern gab es wegen meiner fernsehkritischen Filme Treffen, da kamen 300 Journalisten und sagten: „Ich überlege immer ganz genau, wie ich die Sachen ins Bild setze.“ Und andere sagten, daß ich da unredlich operiere. Es gäbe halt Ereignisfilme und Sachfilme, und bei den Sachfilmen, wo es um Abstrakta geht, das sind halt diese berühmten Klingelbrettfilme, wo man dann die Schilder von den Banken zeigt. Oder diese Zwischenschnitte beim Fernsehen: wenn man einen Redner zeigt und der redet leider Scheiße, und man hat keine Aufnahme von der Frau in der ersten Reihe, dann ist man verloren. Das schien uns eine zu einfache Regel.

Das kommt natürlich alles von Karl Kraus her, daß man die Zeitung nimmt und sagt: 'Guck mal, was da geschrieben wird und was für faule geistige Operationen das sind.' Diese fernsehkritischen Arbeiten waren der Beginn von vielen schönen Feindschaften. Aber vor allem waren sie Auftragsarbeiten, mit denen ich mein Geld verdient habe. Ich mußte darum endlich mal einen Film außerhalb dieses öffentlich-rechtlichen Apparates machen, um mich als Regisseur irgendwie zu definieren.

Das war *Zwischen Zwei Kriegen*, den du selbst finanziert hast. War das auch ein Versuch, mit einer neuen filmischen Methode zu arbeiten?

Zwischen Zwei Kriegen ist ja stilistisch eigentlich sehr nah an diesen Filmakademie-Filmen. Das war sozusagen die Abschlußarbeit: Die erste wirkliche Ausführung von der Idee, daß man in einem Film die Dinge nicht wirklich ins Bild setzt, aber so eine Anmutung gibt und einen bestimmten Schauplatz findet und mit Allegorisierungen und Symbolismen arbeitet.

Das kommt ja noch aus der Godard-Polit-Zeit. Das war unglaublich genau stilisiert,

so daß jedes Bild auch gedruckt werden kann. Wenn ich heute diese ungeheuer stilisierten Bilder sehe, finde ich, die sehen aus, als hätten sie jahrzehntlang unter Wasser gelegen.

Zwischen Zwei Kriegen ist voll mit Zitaten und Anspielungen auf die Filmgeschichte. Ging es darum zu zeigen, daß Bilder zitiert werden können wie Sätze in der Literatur?

Bei *Zwischen Zwei Kriegen* kommen die Zitate daher, daß wir gesagt haben: Wir müssen das richtige Erbe antreten. Da ist der Impuls noch ganz stark, sich auf einen „richtigen“ Teil der Filmgeschichte zu berufen, also auf die sowjetischen Revolutionsfilme und die sozialistischen Regisseure der Weimarer Republik. Den Gedanken habe ich nie gehabt, daß es auch damit zu tun hat, daß es die Bilder schon gibt und daß man sie zitieren kann.

Diese stilisierte Künstlichkeit gibt es ja auch noch bei *Etwas wird sichtbar*...

Diese Sprechweise, die so auf Brecht-Vorstellungen basiert, ist so gegen den Zeitgeist, daß man das nur durchhält, wenn man einen bestimmten Darstellerstamm aufbaut und jedes Jahr zwei, drei Sachen macht. Sonst ist die Arbeit mit den Schauspielern vollkommen restriktiv, Du sagst immer nur: 'Mach das nicht, mach lieber weniger'. Darum wurde es unmöglich, so weiter zu arbeiten. Ich merkte, wie sich die Methoden wiederholen: dieses Allegorisieren, dieser Vorwand eines narrativen Flusses, den man aber dann doch wieder nicht will, daß man es auf Protagonisten verteilt, aber gleichzeitig doch nicht repräsentativ macht. Das hatte sich erschöpft.

Im Gegensatz zu *Zwischen Zwei Kriegen* hast du für *Etwas wird sichtbar* Mittel vom Fernsehen bekommen. Hat das die Arbeit an dem Film verändert?

Wir haben sehr luxuriös gedreht, an rund 50 Tagen, dennoch fast immer bis in die tiefe Nacht hinein. Mein Produktionsleiter Ulrich Ströhle war stets entsetzt, wenn ich eine Szene auf mehrere Schauplätze verteilte, und er versuchte, mich als Produzenten vor mir als Regisseur-Maniac zu schützen. Bei diesem Film waren die Einstellungen viel mehr vorgeplant als bei *Zwischen Zwei Kriegen*.



Farocki 1974

Dreharbeiten zu "Zwischen
Zwei Kriegen"

Bei *Zwischen Zwei Kriegen* und bei *Etwas wird sichtbar* fallen die sehr elaborierten Kamerafahrten auf...

Das ist so 'ne Ansammlung des ganzen ideologischen Stocks, als ob man sagt: Und hier ist mein Register. Aber ist darüber soviel mehr zu sagen, als daß man die Dinge einzeln ins Bild kommen lassen will? Wir

haben damals die Fahrten auch gegenüber dem Zoom fetischisiert, aber mittlerweile finde ich Fahrten doof. Fast immer ist in Fahrten so eine Halbfeierlichkeit. Irgendwie fehlt da die Autonomie und Schärfe. Da feiert sich der sanfte, gleitende Apparat. Aber wenn man sich dann *Le Mepris* ansieht, wo der ganze Film so funktioniert und trotzdem so präsent ist, dann stimmt das alles nicht, was ich da sage, und ich schaffe es nicht richtig.

Godard muß in den sechziger Jahren ein wichtiger Einfluß gewesen sein. Was denkst du denn heute über ihn?

Die Filme sind noch ganz frisch, sagen was anderes, als man im Kopf hat. Ich habe nun schon vor dreißig Jahren in *Le Mepris* gesessen. Und heute ist es immer noch schwierig, dem gerecht zu werden, so überraschend-komisch operiert der Godard gegen alle Regeln. Das ist noch immer da, und ich komme mir fast so vor, als ob ich immer hinter Godard hergelaufen bin. Was wirklich wichtig ist, ist, daß der Godard sich 1968 richtig geändert hat. Nicht so wie andere, die eine Weile schwankten und dann wieder zum konventionellen Kino gegangen sind. Der ist nie zurückgekehrt. Der hat zwar wieder Filme gemacht, aber die waren ganz anders als die aus dem goldenen Zeitalter.

Hast du Godard je getroffen?

Das vermeide ich. Der war ja mal in der Filmakademie, aber da bin ich nicht hingegangen...

....

Der letzte Film, den du noch selbst inszeniert hast, war *Betrogen*. Diesen Film verstehe ich überhaupt nicht...

Das macht nichts. Das war irgendwie ein bißchen hoch gezielt. Die Idee war, einen Film zu machen, der so aussieht, als habe ihn irgendein B-Picture-Mann gemacht, dem mal ein ganz großartiger Film gelungen ist. Dazu muß man aber jedes Jahr zwei solcher Filme machen. Da ist dann vielleicht einer von zwölfen was. Einige der Bilder sind aber schon ganz in Ordnung.

An B-Filme habe ich bei *Betrogen* gar nicht gedacht, eher an Bresson...

Der war ein unglaublicher Eindruck, aber das kann man gar nicht nachahmen. Das ist ja wirklich der einzige Filmemacher, der so eine vollkommen eigene Metrik entwickelt hat. Es ist ja fast so, daß der in der Kino-Stilgeschichte eine ganze Epoche repräsentiert.

Was ist der Unterschied zwischen den noch eher narrativen Filmen wie *Zwischen Zwei Kriegen* und dem Essayfilm *Bilder der Welt*?

Der Unterschied ist so ähnlich, wie der zwischen einem Ölgemälde und einer Skizze. *Zwischen Zwei Kriegen* wäre das Ölgemälde, mit endlos vielen Schichten. Vielleicht kann man auch sagen: die Tagebuchform gegen den Roman, also diese relative Direktheit bei *Bilder der Welt*.

Was meinst du mit Direktheit?

Da denke ich mir halt nicht eine Frau aus, die nach Auschwitz kommt, oder jemand, der durch die Geschichte geht, sondern spreche von ganz verschiedenen Dingen gleichzeitig. *Wie man sieht* war für mich eine unglaubliche Befreiung, weil ich mich wieder direkter äußern konnte, ohne diesen riesigen Übersetzungsapparat. Es ging dann doch nicht so schnell, wie ich gedacht hatte. Meine Hoffnung war ja sogar, man könnte den Film auf Video machen und dann umschneiden, also ständig ändern. Aber man findet ja kaum Zuschauer für die erste Fassung, warum soll man da eine zweite machen?

Der Impuls war für mich, daß so viel Zeit verloren geht. Ich denke heute noch, daß man aus jedem Film noch was rausschneiden kann. Bei allem, was ich im Fernsehen sehe, denke ich immer: 'Mensch, da könnte man noch was rausschneiden. Die klauen mir nur die Zeit, das ist 'ne Unverschämtheit, nur durch nicht durchüberlegte Sachen.' Ich dachte, man müßte Filme machen, die drei Abende wert sind, die man nicht mit einmal Sehen bewältigen kann.

Wie sieht die Arbeit an diesen Filmen aus?

Wie man sieht hat sehr lange gedauert. Ich habe viel gesucht, habe viel aufgenommen, bin viel rumgefahren. Was bei anderen Leuten die Bibliotheken sind, das ist bei mir An-Orte-fahren. Das ist dann zwar meistens nichts, aber man kommt auf etwas anderes. Die Freiheit, daß ich erstmal irgendwas aufnehme, obwohl ich gar nicht weiß, wofür das taugen kann, gibt dem Material eine ganz andere Autonomie, so daß es durch Verknüpfung einen eher potentiellen Zusammenhang bekommt.

Gibt es bei den Essayfilmen ein Drehbuch?

Ich habe es mir zur Regel gemacht, nur am Bild zu schreiben. Bei *Wie man sieht* habe ich es fast peinlich vermieden, ein Skript zu erstellen, und das mache ich mittlerweile sogar bei einem Film wie *Arbeiter verlassen die Fabrik*. Da sitze ich dann mit einem 10-Dollar-Mikro, und spreche da rein und probiere Texte aus. Die schreibe ich erst auf, wenn ich merke, daß die ganz gut passen. Bei den Essayfilmen gibt es keine Trennung von Produktion und Post-Production. Bei *Wie man sieht* gab es am Anfang eine 80-Punkte-Liste mit lauter kleinen Miszellen zu Technik und Politik. Dann haben wir etwas aufgenommen, dann habe ich angefangen, das zu organisieren, dann haben wir wieder was aufgenommen und so weiter. So war das dann auch bei *Bilder der Welt*, bloß daß diese Fotos von Auschwitz so eine starke Metapher waren, daß es schwer war, in dem Film noch was anderes vorkommen zu lassen.

„Am Film stören mich eigentlich nur die Bilder“, hat Adorno gesagt. Auch deine Essayfilme sind visuell recht karg...

Es stimmt, daß in den Essayfilmen nicht diese geschnitzten, schönen Bilder vorkommen wie in *Zwischen Zwei Kriegen*, wo die Bilder so wirken, als würden sie unter Naturschutz stehen. Ich versuche, das Bild zu reduzieren. Das heißt ja nicht, daß das Bild nicht noch arbeiten kann. Ich hoffe aber, daß der Sinn nicht schon vorher da ist, sondern durch die Verknüpfung der Bilder im Film produziert wird.

Bei den Found Footage Filmen, aber auch bei *Bilder der Welt* und *Wie man sieht*, gibt es auch Bilder, die ganz offensichtlich von anderen aufgenommen worden sind und die in den Filmen quasi recycelt werden...

Ja, sie werden in einen anderen Zusammenhang gestellt. Die Bilder in *Wie man sieht* oder auch *Bilder der Welt* sind ja ganz oft Müllbilder. Früher, bevor die Fotoagenturen alles auf Computer machten, gab es doch immer so eine Mappe mit Photos, und wenn jemand ein Bild von einem Mann brauchte, dann nahm er einen aus dieser Mappe. Und diese Bilder sind sich alle so ähnlich, das sind ja keine ganz tollen, künstlerischen Ausdrücke. Und in dem Zeug einen Restsinn zu finden, sie ein bißchen gegen den

Strich zu bürsten und in einem Bilderbuch-Panzer etwas ganz anderes zu lesen, das hat mir daran gefallen.

Einige Aufnahmen in den Essayfilmen sehen so aus, als wären sie aus PR-Filmen. Zum Beispiel die Aufnahmen von dieser Mikrokamera, die sich durch eine Modellbausiedlung manövriert...

Das haben wir gedreht, das sind keine PR-Bilder. Wenn es welche wären, wäre es aber auch in Ordnung. Das war so eine Modell-Siedlung im Stil der fünfziger Jahre, mit ihren Kindern und Wiking-Autos. Die fand ich angemessen für's Nachkriegsdeutschland. Das war ja im Zusammenhang mit Auschwitz, daß man einerseits immer noch diese Bomben findet, die hier noch überall liegen, und andererseits diese geschichtsleugnende Gegenwart — wie in diesem Film *Poltergeist*. In *Poltergeist* kommen die Geister, weil die Wohnungsbaugesellschaft einen indianischen Friedhof geschändet hat, die Rache der Toten. Ich fand, daß man das in diesem Bild von der Modellsiedlung auch sehen konnte.

Dann gibt es diese „Rätselbilder“, die in den Filmen mehrmals wiederholt werden...

Die werden verschieden gelesen. Manchmal gebe ich sie als etwas aus, was sie nicht sind. Später kriegen sie etwas anderes zugewiesen.

Eigentlich hast du nur zwei reine Essayfilme gemacht: *Wie man sieht* und *Bilder der Welt*...

Das hört sich jetzt so hochgestochen an, aber nach dem zweiten Film hatte sich die Form für mich schon so sehr erfüllt, daß es ein Problem war, einen dritten zu machen. Ich dachte immer, man kann nur drei machen, und dann ist Schluß. Deswegen warte ich jetzt, bevor ich den dritten mache. Die Essayfilme habe ich nicht aufgehört, ich denke weiter darüber nach. In *Schnittstelle* behaupte ich, der nächste Film soll über (Alan M.) Turing gehen, aber vielleicht stimmt das gar nicht. Ich würde gerne einen Film machen, der halb wie *Zwischen Zwei Kriegen* ist und halb wie *Wie man sieht*. Ich weiß bloß nicht genau, wie....

Ende der siebziger Jahre hast du die ersten Dokumentarfilme gedreht. War das nicht eigentlich genau das Gegenteil von dem, was du vorher gemacht hast?

Es fing damit an, daß ich mit *Zwischen Zwei Kriegen* sehr viel Schulden gemacht hatte, die ich abarbeiten mußte. 1979 habe ich arbeiten gelernt. Da machte ich viel. Fünf

Auftragsarbeiten, glaub ich, und synchronisierte auch. Ich mußte mit wenig Aufwand viel verdienen. Darum bin ich zu dieser Cinéma Vérité-Form gekommen. Ich hatte bis Mitte der siebziger Jahre vom Schreiben und vom Rundfunk gelebt, aber das ging nicht mehr. Aber man kann noch so viel schreiben, man kann sich davon keinen Lebensunterhalt verdienen. Also habe ich versucht, mir ein Filmstandbein zu entwickeln.

Es war früher so, daß die Brotarbeit die Kinderfilme oder das Schreiben für den Rundfunk war. Dann gelang es mir Ende der siebziger Jahre, daß auch die Brotarbeit eine richtige Arbeit sein konnte. Das machte die Sache leichter oder schwerer. Da ist jetzt auch so ein Druck drauf. Wenn ich sowas Kleines mache wie die *Schnittstelle*, da denke ich: Ist ja nicht so schlimm, sieht doch in dem Museum nur einer. Aber das stimmt nicht. Es geht in mehrere Länder, und verschiedene Leute sagen etwas dazu. Ich will mich nicht beklagen, daß es früher anders war. Aber da konnte ich mir noch einbilden, daß das, was ich da mache, so ein bißchen inoffiziell ist. Das geht jetzt nicht mehr.

***Zwischen Zwei Kriegen* und *Etwas wird sichtbar* wirken visuell sehr diszipliniert, sehr durchgeplant. Woher kam da der Schritt zu einem so eher offenen Genre wie dem Dokumentarfilm?**

Bei *Zwischen Zwei Kriegen* hatte ich unglaubliche Angst, daß ich mich nicht einschreiben könnte, wenn nicht jeder Millimeter der Kadrage berechnet wäre. Später habe ich gemerkt, daß man sich diesem Formzwang gar nicht unterwerfen muß, daß man mit Zufallsbildern dasselbe erreichen kann. Ich hatte ja über Jahre alles ganz genau recherchiert, den kunsthistorisch richtigen Schauplatz gefunden und so weiter. Bei *Zwischen Zwei Kriegen* hat jedes Haus eine geschichtliche Bedeutung. Da waren die Dokumentarfilme ein Befreiungsversuch.

Du hast deine Dokumentarfilme selbst „Cinéma Vérité“ genannt. Dabei haben die Cinéma-Vérité-Leute wie Jean Rouch an dem Geschehen vor der Kamera teilgenommen oder es sogar provoziert. Deine Filme beobachten nur. Dadurch sind sie der Methode des Direct Cinema viel näher: Man zeigt unkommentiert, was sich vor der Kamera abspielt — und zwar so, als sei die Kamera gar nicht da...

Ich versuche, immer dahinzugehen, wo es schon Vorinszenierungen gibt, wo die Wirklichkeit schon eine Formgebung erfahren hat, damit es diese Doppeltheit hat: Die Formgebung des Films und die Vor-Formgebung des Ereignisses. Diese Rollenspiele haben immer etwas entgeisterndes für mich, weil sie wie Filmszenen sind.

Das Genre des Cinéma Vérité ist heute Filmgeschichte. Findest du diese Form heute noch aktuell?

Man tut immer so, als ob das Cinéma Vérité so ein Problem wäre, weil so viele Regisseure das machen, aber das stimmt gar nicht. Es gibt es ganz wenige, die so arbeiten, die versuchen, in der unendlichen Kontinuität der Ereignisse eines zu finden, das keineswegs noch nie gefilmt wurde, aber trotzdem gerade heute eine Mitteilung wert ist.

In deinen Dokumentarfilmen gibt es nie Close-Ups. Selten geht die Kamera so nah ran, daß man die Gesichter der Personen erkennen kann. Sind dir diese Menschen als Individuen nicht wichtig, sondern nur als „Modelle“?

Ist das denn so sicher, daß man einen Menschen besser erkennt, wenn man ihn von nahem gesehen hat? Ich erkenne Menschen viel besser an ihren Bewegungen, an ihrem Körper. Es ist immer schwer zu sagen, wo das Modell aufhört. Man sieht irgendeine Verhaltensweise in der Fußgängerzone und imaginiert, was das so bedeutet. Ich versuche dabei, selber draußen zu bleiben. Ich liebe es, wenn zwischen den Ereignissen und mir eine Distanz ist. Wir haben gelernt so 'rumzustehen, daß die sich keine Gedanken darüber machen, wann wir drehen und wann nicht. Wir versuchen, uns unsichtbar zu machen. Wie so ein Kellner, der in der Wand verschwindet. Man denkt, das kann jeder, aber das ist anscheinend ganz schwer.

Die Dokumentarfilme lassen dem Zuschauer viel mehr Freiheit zum Betrachten als die Essayfilme. Sind das überhaupt noch Autorenfilme? Was ich meine, ist: Kann man hier überhaupt noch von so einer markanten, formgebenden Rolle des Regisseurs sprechen?

Das ist ganz doppeldeutig mit der Autorenschaft. Du machst einen Dokumentarfilm, und du fragst dich auch selbst: Wirst du jetzt eigentlich gebraucht? Jemand, der sagt „Ausschalten, einschalten“, oder dem Kameramann 'was zuflüstert? Eigentlich ist das ganz wenig. Und trotzdem ist der Geist, aus dem das kommt, noch spürbarer, weil mit weniger markanten Mitteln hergestellt. Das ist ja auch eine Form des Understatements. Damit kann man sich ja noch mehr aufdrängen als jemand, der ständig interveniert.

Ich bin ja selbst immer so erstaunt. Der dokumentarische Eingriff, einen Vorgang zu filmen, ist so gering. Man stellt sich halt irgendwo hin und sagt: Ja, nimm das auf. Da frage ich mich auch selbst manchmal: Ist das wirklich wichtig? Das soll es wert sein, es zu verdoppeln? Und die Anwesenden fragen sich auch: Wieso wird denn das gefilmt? Aber diese merkwürdige Entrückung, die etwas dadurch bekommt, daß es reproduziert wird und daß der unwichtige Augenblick festgehalten wird - da bin ich mir nicht so sicher, ob die Autorschaft da so gering ist. Das sprechende Ich ist da ganz stark anwesend, finde ich.

Wie sieht denn deine Rolle am Drehort konkret aus?

Wir besprechen den Dreh vorher. Aber das ändert sich auch, das führt von Film zu Film. Das ist so informell, ich kann das kaum beschreiben, was da passiert. Trotzdem sehe ich, daß mein Kameramann Ingo Kratisch bei anderen Leuten ganz anders aussieht.

Ein Bild war dein erster „richtiger“ Cinéma-Vérité-Film. Wie siehst Du den heute?

Ein Bild war der erste Film, den ich ganz allein geschnitten habe, ohne Cutter. Das war der erste Film, bei dem ich mir überhaupt kein geistiges Konzept für den Schnitt machen mußte, sondern wo ich das Material einfach immer wieder anguckte, bis es klar war.

Das klingt so metaphysisch: der Film schneidet sich selber...

Das ist aber so. Das mache ich jetzt immer noch, daß ich das Material möglichst gedankenlos ganz oft angucke. Sachen, die ich nicht mag, fliegen halt raus, egal ob das dramaturgisch glücklich ist oder nicht. Dann muß man andere Lösungen finden. Man sollte überhaupt nie an einem Ort drehen, den man furchtbar findet. Dasselbe gilt übrigens für Personen: Wenn die nicht wenigstens deinen Abscheu erregen, dann kannst du's gleich lassen.

Ging es bei *Ein Bild* auch darum zu zeigen, „wie es bei *Playboy* zugeht“?

Das Entscheidende ist, daß eine Selbstreflexion möglich wird über diesen ausgedehnten, fast symbolischen Arbeitsakt. Bei *Playboy* sieht es ja fast so aus, als ob so ein riesiger Konzern eine Jungfrau auf einem Stein opfert. Diese ganze Szene ist doch so unfassbar, obwohl es so rationalistisch ist: Der Kern eines ganzen, riesigen Weltkonzerns ist so ein elendes, kleines, nacktes Mädchen. Wenn die *Playboy*-Leute dieses Fotografieren nicht als Ereignis aufblähen würden, dann wüßten sie ja gar nicht mehr, wer sie sind und was sie da machen. Das ist ja den eigenen Produktionsformen sehr ähnlich: Warum bin ich legitimiert, hier zu filmen?

Sind die Kamerafahrten in *Ein Bild* mit einem Dolly gemacht worden?

Ja, das war ein Dolly ohne Schienen. Ich experimentiere immer gerne mit solchen Sachen, gerade wenn es so einen repetitiven Vorgang gibt. Das gibt so einen Spielfilmeffekt. Als ich bei der Drehortbesichtigung diese Lichtwannen sah, dachte ich, daß das auch so eine Art der Verhüllung ist. Und weil die Frau vor der Kamera nackt ist, wäre es interessant, mit Verbergen und Spähen zu arbeiten.

Arbeitest du bei den Dokumentarfilmen mit einer oder mit zwei Kameras?

Immer nur mit einer Kamera. Bloß bei *Die Umschulung* haben wir mal mit einer zweiten Kamera gedreht. Das geht eben so gut bei so repetitiven Dingen. Da kann man sich erlauben, sie fast so zu schneiden, als ob sie mit zwei Kameras gedreht worden wären.



Farocki (4. v. r. hockend)
beim Fußball

Erfährst du eigentlich von der Reaktion der Leute, die du gefilmt hast?

Ich habe dem *Playboy* eine Kassette geschickt, aber keine Reaktion bekommen. Der Ruhleder, der in *Die Schulung* und *Die Umschulung* vorkommt, hat angeblich mit dem ersten Film akquiriert. Beim zweiten hat er mir auch wieder lobende Worte geschrieben. Ich habe mal einen Teilnehmer eines Seminars auf der Straße getroffen, der sagte: 'War schon 'ne ganz nette Realsatire.'

War es denn als Satire gemeint?

Nein. Das wäre so, als wenn du dich über Kleinbürger lustig machst, weil du weißt, bestimmte Sachen machst du nicht. Aber dann frag dich doch mal: Was sind denn deine Tagträume? Was geht dir denn täglich durch die Grütze? Du hast doch dieselben Obsessionen, und wenn du nicht den Putzfimmel hast, dann gibt es halt was anderes. Sich so schlau zu fühlen, und zu sagen, daß kommt bei mir nie vor, das ist doch Quatsch.

Die Schulung war auch eine der interessantesten Fernsehausstrahlungen. Da kam Post von solchen Lobby-Gruppen, die sagten: 'Da hat die ARD versagt und dieses wichtige Thema nicht zeitgemäß abgehandelt.' Ganz viele haben geschrieben: 'Da gab es ja gar keinen Kommentar. Man weiß ja gar nicht, was man darüber denken soll.' Das hat mir gefallen...

Was denkst du eigentlich über so einen Typen wie den Ruhleder?

Der ist so ein bißchen auf Eintänzer-Ebene. Der muß unterbrechen, muß über die anderen triumphieren. Das besondere ist, daß er durch seinen Narzismus oder seine Kränkung persönlich verwickelt ist, was er eigentlich gar nicht nötig hat. Zu seinem Beruf würde es besser passen, wenn ihm das egal wäre. Aber der macht ja auch so symbolische Sachen, daß er zum Beispiel diesen Dr. Kunze drückt und demütigt, weil er weiß: 'Der ist der Stärkste. Wenn ich den unten habe, dann hab ich alle.' Das ist natür-

lich die Beschränkung, daß das Cinéma Vérité von solchen Leuten lebt und einen bestimmten Typus fördert.

Und wieso hast du den Ruhleder für *Die Umschulung* dann noch mal genommen?

Ich dachte halt, man sollte sowas wie *Die Schulung* im Osten noch mal machen. Ich hatte bei *Was ist los* diesen einen Trainer kennengelernt, den mit der Glatze, der so aussieht wie Gründgens. Ich dachte, der ist so toll, mit dem sollte man einen Film machen, wenn er DDRler instruiert. Leider hatte der das aufgegeben. Und da dachte ich: 'Warum frag ich nicht den alten Ruhleder. Das wäre ja noch schöner, das Remake mit ihm selber zu machen...'

Was war denn für dich interessanter: Der Ost-West-Konflikt in diesem Film oder die Inszenierungen der eigenen Positionen?

Das Gute ist, daß dieses endlos reproduzierte Ost-West-Gequatsche hier auf so einem absurden Gegenstand noch mal abgebildet wird. Man merkt ja diese ganze Fernsehsehbildung, die die alle haben, daß sie 'Befindlichkeiten' sagen und so. Bei so einem Seminar taucht das wieder auf. Das hat mir gefallen.

Wie bist du auf die Idee zu *Leben BRD* gekommen?

Als ich in der Managerschulung sah, wie die Manager die Arbeiter spielten, da dachte ich: Mensch, das ist endlich Brecht! So müßte das 'Badener Lehrstück vom Einverständnis' inszeniert werden. In seiner extremsten Zeit hat Brecht ja gefordert, daß das Lehrstück nur für die Schauspieler wirken soll, die es ausführen. Bei diesen Rollenspielen geht es um dasselbe: Das Rollenspiel ist weniger für die Anschauung eines Publikums da, sondern als Lehre für den Spieler. Trotzdem ist es eine Darbietung.

Warum trauen die Leute sich überhaupt, sich vor der Kamera und damit vor einer ihnen unbekannten Öffentlichkeit so zu offenbaren?

Ich glaube, das hat ein bißchen was damit zu tun, daß die immer missioniert werden und dann gleich weitermachen wollen. Allen leuchtet dann sofort ein, daß über ihren Kurs ein Film für das Fernsehen gemacht werden muß. Aber bei manchen Gruppen hat es schon seine Zeit gebraucht, um eine Drehgenehmigung zu bekommen. Man mußte erstmal zu jeder Gruppe hingehen, zugucken, fragen, ob man's machen darf, und dann kann man endlich drehen. Aber die Gruppen spalten sich, und die Schwangeren kriegen Kinder, oder der Wickelkurs fällt aus. Das war unglaublich kompliziert. Aber nur fünf, sechs Frauen wollten sich das erstmal am Schneidetisch ansehen und wollten dann nicht, daß das für den Film genommen wird.

Bei einigen Gruppen spürt man eine Art Kadavergehorsam, was ja für viele zum deutschen Nationalcharakter gehört. Sind diese Kurse typisch deutsch?

Ich glaube eher, daß das etwas mit Ersatzreligion zu tun hat. Dazu gehört so eine Selbstbearbeitungsethik, die kommt bestimmt aus dem Protestantismus. In Spanien versteht kein Mensch diesen Film. Die Katholiken brauchen nicht soviel Therapie. Die haben ja die Mutter und die Beichte.

‘Der Mensch muß flexibel sein, er muß an sich arbeiten’ — das ist doch bei uns ganz stark das Ich-Ideal heute. Man darf nicht wie so ein Prolli sagen ‘Ich bin, wer ich bin, na und?’, sondern man muß kämpfen. So wie es früher hieß ‘Haben Sie überhaupt Abitur?’, kann man heute sagen: ‘Sind Sie überhaupt therapiefähig?’ Therapiefähigkeit ist doch die Mittelstands-Schwelle, alles andere ist schon Subproletariat. Bei dem Raucher-Entwöhnungskurs hat eine Frau gesagt: ‘Ach, diese Prolls, die können doch gar keine Rollenspiele machen...’

Ich habe in New York in der U-Bahn mal ein Plakat gesehen, das für den Kirchenbesuch warb. Darauf stand: „Think of it as a fitness club for the soul“...

Haha, sehr gut...

Ist es das, was diese ganzen Gruppen betreiben? Fitness für die Seele?

Das hat etwas mit ritueller Bewältigung zu tun, eine Sache, die es in der Kulturschicht schon ganz lange gibt, aber nicht in dieser komischen, weltlichen Form. Hier ist tatsächlich ein kleines Stückchen von dieser Hoffnung zu sehen, die sagt: Wenn wir es im Symbolischen richtig machen, dann können wir auch das Tatsächliche überzeugen.

Eisenstein hat die Parallelmontage in Griffiths *Intolerance* kritisiert, weil sie Unvergleichbares miteinander in Verbindung setzte. Auch in *Leben BRD* kommen überflüssige neben notwendigen Therapien vor, zum Beispiel die Weight Watchers neben einer Gruppe für magersüchtige Frauen. Aber durch die Kombination miteinander sieht alles irgendwie durchgeknallt aus, auch Sachen, die eigentlich sinnvoll sind...

Ich finde nicht, daß der Eisenstein recht hat bei *Intolerance*. Obwohl der Griffith den Film *Intolerance* nennt und sagt, da waltet über alle Jahrtausende das gleiche Prinzip, bedeutet das ja nicht, daß er alle Zeiten gleichsetzt. Er unterscheidet durch die Zeiten, Realist, der er ist, und die Gegenwarts-Episode ist etwas ziemlich besonderes. Natürlich mache ich das auch in einer gewissen Form. Ohne ein gewisses Maß von Gleichsetzung wäre es ja überhaupt nicht interessant, sich das anzugucken. Sonst müßte man sich ja gar nicht damit beschäftigen: Was ist das? Was bedeutet es?

Trotzdem wirkt vieles gerade dadurch lächerlich, daß es aus seinem Zusammenhang gerissen wurde und in den Kontext dieses Films gerückt wurde. Zum Beispiel, wenn man als Zuschauer plötzlich mitten in einer Schreiorgie bei dieser Rebirthing-Gruppe ist, ohne zu wissen, was um Gottes Willen die da eigentlich machen...

Bei der Szene mit dem Rebirthing hört man doch auch, wie der Trainer redet, welchen Tonfall er anschlägt. Ich dachte, daß man daran erkennt, was für eine Gruppe das ist. Das ist ‘ne radikale Sekte. Die machen sich über die einzige Frau lustig, die arbeitet. Die anderen gehen zum Sozialamt, und deren Lebenszielsetzung ist es, in solchen Gruppen Erfahrungen zu sammeln. Ich habe mir schon überlegt, wer da was verdient hat.

Aber trotzdem scheint sich der Film über alle lustig zu machen, die nicht ohne fremde Hilfe mit ihrem Leben klar kommen...

Ich will mich nicht als Vitalist aufspielen. Aber es gibt da so eine Vorstellung, daß mit etwas Selbstbeherrschung und gutem Willen die ganze Schwärze des Lebens zu bewältigen ist. Und an diesem Realitätskonzept ist etwas Unwürdiges.

Also keine Simulation, wie viele Kritiker geschrieben haben?

Simulation ist ganz falsch. Das ist wie diese Frage bei Tolstoi: Sind die Ikonen bemalte Holzdeckel? Oder sind das die wirklichen Heiligen? Das ist doch unwichtig.

Videogramme einer Revolution war dein erster Found-Footage-Film. War es eine bewußte Vorentscheidung, in diesem Film nur Fremdmaterial zu verwenden?

Daß *Videogramme* ein reiner Found Footage Film werden sollte, war eigentlich gar nicht geplant. Eigentlich sollte das sehr kommentativ sein. Die Idee war, daß man endlich mal genau über eine Einstellung spricht. Da sind da zwei Leute, einer befragt den anderen zu einer Einstellung. Und zwar politisch, denn da war ja schon viel Reflexion mobilisiert. Als Andrej (Ujica) und ich nach Rumänien gefahren sind, hatten wir auch eine Kamera mit. Aber es kam mir dann so blöd vor...

Schon bei diesem Hörtext von *Zwischen Zwei Kriegen* (Das Hörspiel *Das große Verbindungsrohr* — Anm.) gab es den Ehrgeiz, alles aus gefundenen Worten zu machen, was nicht ganz geklappt hat. Das Prinzip hat mich also schon lange beschäftigt. Das ist ja auch sowas Surrealistisches. Heiner Müller sagte immer: ‘Washington ging zur 40. Straße hinunter’, sowas kann er nicht schreiben. So ähnlich geht es mir auch, da ist ein starker Widerwille gegen diese Form von Fiktionserzeugung. Und da ist es mir dann unglaublich angenehm, wie bei einem Object Trouvé zu sagen: ‘Sieht dieses Stück Holz

nicht wie ein Akt aus?' statt selber einen Akt zu malen. Das muß so ein ganz tiefer Einfluß der europäischen Avantgarde sein, irgendwie in der Kindheit gelegt. Mit 15 habe ich diese berühmte Kölner Picasso-Ausstellung gesehen. Das war ein Event, fast wie Christo. Da gingen zum ersten Mal Menschen hin, die noch nie in ihrem Leben im Museum gewesen waren. Da wurde sogar meine Mutter überzeugt, und wir durften da hin, obwohl mein Vater immer gegen Picasso war...

Bei den Found-Footage-Filmen geht es also darum, aus dem vorgefundenen Material etwas anderes herauszuholen? Etwas, das drin ist, das aber vorher niemand gesehen hat?

Manchmal habe ich das Gefühl, als ob 100 Jahre Film plus 100 Kanäle die filmischen Ausdrücke irgendwie eingeschränkt haben. Da kann man natürlich noch vieles machen. Aber die Ausdrücke sind vorgebildet. Jetzt denke ich viel über Sampling nach und darüber, wie man das Fernsehen mitschneiden und neu organisieren könnte. Aber das war nicht so geplant. Ich rutschte da so rein, und dann bemerkte ich es.

Virilio hat geschrieben, daß die rumänische Revolution der Beweis war, wie manipulativ das Fernsehen ist, „daß das Fernsehen ganz und gar gegen uns ist“. War die rumänische Revolution eine Fernseh-Inszenierung?

Sie war nicht inszeniert, aber das Geschehen bei dieser Revolution drängt so seltsam in die Darstellbarkeit. Bei allem anderen fällt immer mehr die Darstellbarkeit weg, weil zum Beispiel alles im Computer verschwindet. Wenn man heute in einer Werbeagentur dreht, dann sitzen die nur noch vor solchen Kisten und schneiden nicht mal mehr was aus, was man filmen könnte. Da verschwindet das Sichtbare. Und in Rumänien hat man mal das Gegenteil: eine fast obsessive Darstellbarkeit. Alle müssen etwas tun und einander kommentieren, und sogar die Zuschauer fragen: Was macht ihr denn da? Diesen explikatorischen Charakter, zu dem man sonst die Realität mit viel Kunst treiben muß, hat sie sich hier selber aufgelegt, ohne daß es von irgendwem forciert worden wäre...

Auch nicht von den Kameras?

Vielleicht haben wir das am Anfang gedacht. Aber nachdem wir eine Woche lang die Bilder von diesen 400 000 Menschen in Bukarest gesehen haben, haben wir nicht mehr gedacht, daß das bloß Fernsehen war. Sicher: Die französische Revolution mußte erst von einer kleinen Gruppe in Paris gemacht werden, und wurde dann in allen kleinen Städten wiederholt. Das war hier nicht mehr nötig, weil die Revolution in Rumänien live übertragen wurde. In Rumänien waren es vielleicht nicht zwanzig Millionen, aber da war was.

Der direkte Auslöser für die Revolution in Bukarest war ja eine Fernsehunterbrechung bei Causescus letztem Auftritt. Flusser hat darum geschrieben, daß die rumänische Revolution eine Simulation war...

Ich glaube, daß im Fernsehen schon oft was geschehen ist, was eigentlich nicht möglich war, und dann machten sie trotzdem weiter, und das verschwand wieder aus der öffentlichen Wahrnehmung. Aber dieses Bild hat etwas ausgelöst bei diesen ganzen erwartungsgespannten Menschen, weil es ja in Temesvar auch schon Demonstrationen und Aufstände gegeben hatte. Da war die Fernsehunterbrechung sicher ein wichtiges Moment, aber das würde ich nicht Simulation nennen. Das war halt wie früher bei so 'ner Militärparade, wenn er da geschwankt hätte oder wenn eine Dame „Pfui“ gerufen hätte.

Das Scheinhafte an der Revolution ist, daß es so eine falsche Dramatik hat. Der Ostblock ist 1989 richtig ins Nichts zerfallen, zum Beispiel in der DDR. Die Wende kann man im Film gar nicht richtig erzählen, weil da die beiden Opponenten fehlen. Und Rumänien mit seiner extremen Rückständigkeit hat diesen geschichtlichen Vorgang noch mal erzählbar gemacht. Aber die haben es in Termini erzählbar gemacht, die nicht mehr ganz gelten. Die geschichtliche Vorstellung von personengebundener Intentionalität im Geschichtsprozeß stimmt wohl nicht mehr so ganz. Wir wissen ja nicht genau, in was für einer Zeit wir leben. Aber irgendwie ahnen wir ja doch, daß es nicht mehr stimmt, daß man die Dinge autonom und mit Bewußtsein tun kann. Die ganze Entfremdungstheorie sagt ja: 'Was wir tun, tun wir blind, weil wir schon im Tauschprozeß nicht unsere Gesellschaftlichkeit reflektieren. Und darum können wir auch die Geschichte nicht beherrschen oder steuern.' Aber so ein Volksaufstand ist ja anders. Der tut ja so, als ob jeder im Fernsehen sein oder an der Politik oder der Geschichte teilnehmen kann. Und das ist nicht wahr...

Bei Ein Tag im Leben der Endverbraucher ist mir aufgefallen, daß die Nervwerbung fehlt: Waschmittelwerbung, Spülmittel und so weiter...

Wahrscheinlich müßte man von allem das Zwanzigfache haben und verschiedene Teams schneiden vor. Es ist schwierig, sich in seinem armen Kopf zu merken: In dem Spot gibt es eine Katze und auf der Ajax-Kassette gibt es auch eine Katze. Aber dann suchst du vier Stunden, um diese Katze zu finden unter 400 Spots, und später kriegst Du sie nicht, weil sie gar nicht da ist. Zum Glück waren da immer wieder andere Sachen dazwischen. Ich habe den Film anderthalb Jahre zu spät beim Sender abgeliefert. Die Nervwerbung kommt teilweise vor, zum Beispiel die, wo der Kaffee erklärt wird, warum

der eine gut ist und der andere nicht. Aber da habe ich halt die Beispiele genommen, wo es szenisch ist. Ein paar Augenblicke waren ganz schwer zu finden. Das-Haus-verlassen kommt zum Beispiel ganz selten vor. Morgens zur Arbeit gehen gibt's nicht in der Werbung.

Die Methode der Found Footage Filme ist der der Pop Art ähnlich. Bei den Siebdrucken von Warhol ist in Deutschland immer wieder gesagt worden, daß sie durch diese grelle Überzeichnung von Warenfetischen und Pop-Kultur auch eine Kritik am Kapitalismus wären. Ist Ein Tag im Leben der Endverbraucher eine Kritik oder eine Affirmation der Werbung?

Sehr interessant ist die Methode, durch Affirmation kritisch zu sein. Das gibt es ja auch bei Warhol: nicht gegen die Sachen anzugehen, sondern sie noch zu übersteigern. Das muß nicht heißen, daß er etwas entlarvt, aber er macht doch einiges deutlich.

Zappst du gerne?

Früher hat mich Werbung irgendwie interessiert, aber seit diesem Film habe ich die Schnauze voll. Das hat mich geheilt.

Wieso war Werbung denn überhaupt interessant?

Das ist ein bißchen wie mit B-Pictures: Die treffen manchmal eine Sache mit einer Direktheit, die man sich im Kino sonst gar nicht trauen würde. Ich hab' mal in einem Krimi gelesen, wo die Handlung in einem Raketenstand spielt: 'Der Raum war so sauber wie ein Höschen von Doris Day.' Sowas find ich genial. Das kann man in der Hochliteratur gar nicht erreichen, so eine unverschämte Genauigkeit.

Werbung hat aber eine Funktion in der kapitalistischen Gesellschaft...

Ob das überhaupt noch Kapitalismus ist, weiß man nicht (lacht). Werbung hat sowas von Lebensreligion: Diese Art, wie da dieser ganze Müll mit einem unglaublichen Brimborium aufgeladen wird, wie diese ganze Zielsetzung des Seins zum Strahlen gebracht wird. In allem, was in den Spots vorkommt, sieht man die Versprechungen, die Möglichkeiten. Das ist etwas sehr Animistisches, da sind so viele Kleingötter in allem drin. Das ist sehr unkapitalistisch.

Worauf ich mit dieser Frage hinauswollte, war: Ging es bei Endverbraucher nicht darum, die Stereotypen in der Werbung zu entlarven?

Nein, ich wollte eigentlich so eine vollständige Ikonografie haben. Mich interessieren Sachen wie: Auf wieviel verschiedene Arten ist jemals ein Kaffeelöffel abgebildet worden? In dem Sinne wäre es vielleicht besser gewesen, einen Film nur über Kaffee zu machen, mit wirklich allen Darstellungsformen.

Also eine Art Motivgeschichte wie bei Arbeiter verlassen die Fabrik?

Bei *Arbeiter verlassen die Fabrik* habe ich mir so eine Art etymologisches Lexikon für Filmbilder vorgestellt, sowas wie das Grimmsche Wörterbuch. Ich wollte für einen Ausdruck nachprüfen, wie er in verschiedenen Filmen auftaucht und wie er sich verändert. „Arbeiter verlassen eine Fabrik“, das ist so ein Ausdruck. Aber es wäre auch mit „Der Abschied“ oder „Die erotische Erfüllung“ gegangen.

Das ist eine Lebensaufgabe. Die Gebrüder Grimm sind vor der Vollendung ihres Wörterbuchs gestorben...

Ich will jetzt nicht tausend Ausdrücke bearbeiten. Aber schon bei einem Beispiel merkt man, daß es tatsächlich sehr viele stilistische Regeln gibt. Der Ausdruck „Arbeiter verlassen eine Fabrik“ kommt in Dokumentarfilmen zum Beispiel meist am Anfang oder am Ende vor, weil das so eine stilistische Zuspitzung ist, die man nicht den ganzen Film durchhalten kann. Und es gibt immer wieder die Schwierigkeit, wie man von der Masse zu den Einzelmenschen kommt, von denen der Film normalerweise handelt. Eine andere Regel, die schon bei den Lumières gilt, ist: Die Kamera muß draußen stehen, sonst wenden ihr alle den Rücken zu. Es gibt bei der Arbeit sonst keinen Augenblick, wo man die ganze Belegschaft sieht, nur in diesem isolierten Moment. Das geht sicher auch auf uralte archaische Vorstellungen zurück, von dem Pferch, durch den man die Herde treibt. Das sind ganz tiefe Bilder, die es früher hauptsächlich in der Literatur gab.

Gibt es eine Ordnung, nach der diese Ausschnitte aneinandergereiht sind?

Es gibt verschiedene Gliederungen. Erst geht es um das Werktor als politischer Ort, wo die Schlachten der Arbeiterbewegung geschlagen werden. Dann den Ort des Übergangs, wo man mit seiner Arbeiteridentität aufhört. Das ist ja eigentlich ein sehr Bitomsky-hafter Film. Deswegen ist ja diese Referenz an ihn drin, was manche Leute mit meinem Kommentar verwechseln. Ich dachte, ich muß den Zusammenhang ganz tief machen, damit die Erklärung ganz kursorisch sein kann. Mir kommt es so vor, als ob sie nach langem Suchen hervorragend ineinander übergehen. Außerdem bin ich viermal zu den Lumières zurückkehrt, in der Hoffnung, daß sich da etwas ansammelt und kondensiert, und dann wieder etwas neues hinzukommt und sich so allmählich aufbaut. Das ist meine Lieblingsbeschäftigung am Schneidetisch: Filme auseinandernehmen, ohne sie kaputt zu machen.

Mir kam der Film auch wie ein Resümee nach 100 Jahren Kino vor: Das Kino ist tot, sein Formenkanon erschöpft...

Der Formenkanon des Kinos ist nicht erschöpft. Ich glaube bloß, daß die Vorstellung, daß ich was neues machen kann, daß ich was erneuern kann, obsolet geworden

ist, weil die filmische Sprache so präsent geworden ist. Aber weil sich jetzt technisch so viel ändert, stelle ich mir manchmal vor, daß man noch viel machen kann. Sowas wie Sample-Technik. *Schnittstelle* habe ich an vier Tagen im Studio geschnitten. Das wäre früher nie gegangen, aber mit dem Computer ist das so leicht.

Ist *Schnittstelle* für dich ein wichtiger Film gewesen?

Ich wollte die Sache herunterspielen, aber das gelang mir nicht. Erst beim Schneiden fiel mir auf, daß ich eine Menge Ideen gesammelt hatte, was ich vor mir verborgen hatte, wohl weil es mir peinlich schien, so direkt von mir selbst zu sprechen. Aber den Wert einer Arbeit zu bestimmen, dafür brauche ich viel zeitlichen Abstand.

Denkst du, daß man mit *Schnittstelle* einem Laien erklären kann, wie ein Schnittplatz und wie Montage funktioniert?

Ach, das lernt man ja eigentlich nicht wirklich. Wenn man Bach zeigt, wie er komponiert, dann versteht man ja auch nicht, warum er Bach ist. Je näher man einer Sache kommt, desto weniger weiß man, worum es da eigentlich geht. Ich habe da so ein paar Ausführungen über das Schneiden, Sachen die mir wichtig sind. Daß das halt so ein komischer meditativer Ort ist, wo man immer auf irgendwelche Kassetten guckt. Ich wollte zeigen, daß man an Filmen etwas erkennen kann, an fremden und an eigenen. Es gibt auch im dümmsten Schneide-raum eine erstaunliche Klugheit.



FILMOGRAFIE

Filme von Harun Farocki

Falls nicht anders angegeben, hat Harun Farocki bei allen aufgeführten Filmen das Drehbuch geschrieben und Regie geführt. Der Name „Rosa Mercedes“ bzw. „Rosa Mercedes“, der immer wieder — meist als Cutter — in den Credits auftaucht, ist ein Pseudonym Farockis.

Einige der Filme, die Farocki von 1966 bis 1968 an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB) und unmittelbar nach seiner Relegation gedreht hat, sind heute verschollen, und zwar: *Drei Schüsse auf Rudi* (1968), *Wanderkino für Ingenieure* (1968), *Nixon kommt nach Berlin* (1969) und *Anleitung, Polizisten den Helm abzureißen* (1969). Diejenigen, die sich noch im Archiv der DFFB befinden (*Jeder ein Berliner Kindl* (1966), *Der Wahlhelfer* (1967), *Die Worte des Vorsitzenden* (1968), *Über einige Probleme des antiautoritären und antiimperialistischen Kampfes in den Metropolen am Beispiel Westberlins, oder: Ihre Zeitungen* (1968) und *White Christmas* (1968)) haben zum größten Teil keine Credits — wohl weil sie als Arbeiten eines Filmkollektivs verstanden wurden. Die folgenden Angaben sind darum nicht vollständig.

Zwei Wege (1966)

3 Min., Format: 16 mm s/w, Kamera: Horst Kandeler, Produktion: DFFB, Berlin-West, Redaktion: Hanspeter Krüger, Erstsendung: 31.03.1966 Nord 3, Beitrag für die TV-Reihe Berliner Fenster

Jeder ein Berliner Kindl (1966)

4 Min., Format: 16mm s/w, Kamera: Gerd Delp, Produktion: DFFB, Berlin-West

Der Wahlhelfer (1967)

14 Min., Format: 16mm s/w, Kamera: Thomas Hartwig, Produktion: DFFB, Berlin-West

Die Worte des Vorsitzenden (1967)

3 Min., Format: 16mm s/w, Darsteller: Ursula Lefkes, Christine Schily, Sprecherin: Helke Sander, Kamera: Holger Meins, Text nach Lin Piao, Regie-Assistenz: Helke Sander

Ihre Zeitungen (1968)

17 Min., Format: 16mm, s/w, Regie-Assistenz: Helke Sander, Kamera: Skip Norman, Ton: Ulrich Knaut, Produktion: DFFB, Berlin-West

Über einige Probleme des antiautoritären und antiimperialistischen Kampfes in den Metropolen am Beispiel Westberlins, oder: Ihre Zeitungen (1968)

17 Min., Format: 16 mm s/w, Regie-Assistenz: Helke Sander, Kamera: Skip Norman, Ton: Ulrich Knaut, Schnitt: Harun Farocki, Darsteller: Christian Semler, Harun Farocki, Helke Sander, Christine Schily, Urs Müller-Plantenberg, Amrei Neitzke

White Christmas (1968)

3 Min., Format: 16 mm s/w, Kamera: Skip Norman, Musik: Bing Crosby, Darsteller: Silvo Sander, Lahtela

Drei Schüsse auf Rudi (1968)

4 Min. (stumm), Format: 16 mm s/w (verschollen)

Ohne Titel oder: Wanderkino für Ingenieurstudenten (1968)

Länge: 40 Min., Format: 1-Zoll Ampex s/w. Buch: Rote Zelle Technik TU Berlin (verschollen)

NICHT löschbares Feuer (1968/69)

25 Min., Format: 16 mm s/w, Regieassistent: Helke Sander, Kamera: Gerd Conradt, Schnitt: Harun Farocki, Ton: Ulrich Knaudt, Aufnahmeleitung: Hartmut Bitomsky, Darsteller: Gerd Volker Bussäus, Carlin Gremm, Heinz Kammer, Ingrid Oppermann, Produktion: Harun Farocki, WDR, Köln Fernsehpremiere: 27. Juli 1969 (WDR)

Ohne Titel oder: Nixon kommt nach Berlin (1969)

2 Min., Format: 16mm s/w (verschollen), Kamera: Giorgios Xylandreu, Produktion: Larabel Film Harun Farocki, Berlin-West, Sozialistische Filmemacher Cooperative West-Berlin

Anleitung, Polizisten den Helm abzureißen (1969)

2 Min., Format: 16 mm s/w (verschollen) Kamera: Michael Geißler, Produktion: Larabel Film Harun Farocki, Berlin-West, Rote Zelle Germanistik (FU Berlin), Sozialistische Filmemacher Cooperative West-Berlin

Die Teilung aller Tage (1970)

Länge: 67 Min. (kurze Version: 33 Min.), Format: 16 mm s/w, Regie, Buch, Schnitt: H. F. + Hartmut Bitomsky, Didaktisches Programm: Petra Milhoffer, Wolfgang Lenk unter Verwendung von Texten von Karl Marx, Kamera: Carlos Bustamante, Optische Tricks: Helmut Herbst, Carlos Bustamante, Ton: Johannes Beringer, Mischung: Gerhard Jensen, Regieassistent: Petra Milhoffer, Ingrid Oppermann, Klavier: Lissa Bauer, Darsteller: Ingrid Oppermann, Claudia Schilinsky, Klaus Brenninger, Gerd Volker Bussäus, Resa Dabui, Gunter Hoffmann, Klaus Kreimeier, Phao Ni Bul, Peter Schlesinger, Charly Völksen u.a., Produktion: Cinegraphik, Hamburg/WDR Köln

Die lange Fassung enthält eine Diskussion mit der Berliner Architekturgruppe Rote Zelle Bau. Team: Kamera: Adolf Winkelmann, Kamera-Assistenz: Georg Lehner, Ton: Jutta Schmidt, Technik: Klaus W. Baner, Gerhard Braun. Erstaufführung: Westdeutsche Kurzfilmtage, Oberhausen, April 1970 (lange Fassung), Erstaussstrahlung: 19.4.1970, Westdeutsches Fernsehen (lange Fassung), Verleih: Freunde der deutschen Kinemathek, Berlin (kurze Fassung)

Eine Sache, die sich versteht (15 mal) (1971)

Länge: 64 Min., Format: 16 mm s/w, Buch und Regie: H.F. + Hartmut Bitomsky unter Verwendung von Texten von Karl Marx und Friedrich Engels, Kamera: Carlos Bustamante, David Slama, Ton: Johannes Beringer, Schnitt: Hasso Nagel, Mischung: Gerhard Jensen, Darsteller: Ingrid Oppermann, Angelika Wehbeck, Rolf Becker, Herbert Chwoika, Norbert Langner, Kurt Michler, Falk Rebitzki, Peter Schlesinger u.a., Produktion: Larabel Film, Harun Farocki, Kuratorium junger deutscher Film Wiesbaden, Premiere: Internationales Forum des jungen Films, Berlinale Februar 1971

Remember Tomorrow is the First Day in the Rest of Your Life (1972)

10 Min., Format: 16mm, Farbe, Kamera: Fritz Grosche, Kamera-Assistenz: Klaus Krahn, Musik: The Velvet Underground: Afterhours, DonMcLean: American Pie, The New Seekers: Id like to Teach the World to Sing, Neil Young: Heart of Gold, Ray Stevens: Turn Your Radio On, Produktion: SFB, Berlin-West, Erstsending: 14.04.72, Nord 3, Beitrag für die TV-Reihe Studio III/ Aus Kunst und Wissenschaft

Die Sprache der Revolution. Beispiele revolutionärer Rhetorik, untersucht von Hans Christoph Buch (1972)

Länge: 45 Min., Format: 16mm, s/w, Buch: Hans Christoph Buch, Kamera: Bernd Maus, Joachim Pritzel, Ton: Christian Praszer, Schnitt: Ulla Agne, Claudia Karsunke, Produktion: WDR, Köln, Produktionsleitung: Volker Dieckmann, Erstsending: 30.10.72, Nord 3

Sesamstraße (1973)

Einzeltitle: Transport 1 (Länge: 3 Min.); Transport 2 (3 Min., Erstsending: 23.01.1973), Container 1 (3 Min.); Container 2 (3 Min., 12.11.74); Sägen (2,5 Min., 10.05.73); Hammer (2,5 Min., 19.06.73); Der Weg des Geldes (2,75 Min., 27.09.73); Baggerlied (3,5 Min., 01.10.73); Dock (2,5 Min., 21.05.73); Schiffsentladung 1, Schiffsentladung, Format: 16mm, Farbe, 1:1,37

Regie, Buch: Hartmut Bitomsky, H.F., Kamera: Carlos Bustamante, Ton: Hans Beringer, Schnitt: Rolf Basedow, Produktion: Larabel Film Harun Farocki, Berlin-West, NDR, Hamburg

Make-Up (1972)

Länge: 29 Min., Format: 16 mm Farbe Kamera: Carlos Bustamante, Kamera-Assistenz: Marco Fumasoli, Ton: Hans Beringer, Schnitt: Horst Basedow, Ausstattung: Simone Bergmann, Produktionsleitung: Walter Adler, Dirk Gerhardt, Regieassistent: Tillmann Taube, Redaktion: Axel von Hahn, Darsteller: Marie-Christine Deshaies, Serge Lutens, Hans Zischler, Werner Reichel, Helma Sanders, Produktion: Larabel Film Harun Farocki im Auftrag des Bayerischen Rundfunks.

Einige Ausschnitte, die zeigen, wie das Mannequin Deshaies geschminkt wird, tauchen in *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* wieder auf.

Brunner ist dran (1973)

Länge: 17 Min., Format: 16mm, Farbe, Regie, Buch: H.F. + Heinz von Cramer (Idee und Realisation der Gesamtsendung), Buch: Harun Farocki nach der Erzählung *Le mauvais vitrier* von Charles Baude-laïre, Kamera: David Slama, Kamera-Assistenz: Marina Koischwitz, Fritz Grosche, Klaus Krahn (Gesamtsendung), Ton: Hans Beringer, Schnitt: Rolf Basedow, Aufnahmeleitung: Thomas Giefer, Produktion: Larabel Film Harun Farocki, Berlin-West, für SFB, Berlin-West, Redaktion: Jürgen Tomm, Erstsendung: 08.10.1973, Nord 3

Einmal wirst auch du mich lieben — Über die Bedeutung von Heftromanen (1973)

Länge: 44 Min., Format: 16 mm Farbe

Regie, Buch: Hartmut Bitomsky, H.F., Kamera: Karl Heinz Blöhm, Kamera-Assistenz: Dietmar Jütten, Beleuchtung: Hans Heinrichs, Schnitt: Ursula Herrmann, Brigitte Schröder, Regieassistenz: Walter Adler, Kostüme: Dettlef Papendorf, Christel Röttgen, Maske: Christiane Becker, Günther Wöhn, Requisite: Walter Giese, Horst Koch, Ton: Peter Grätz, Aufnahmeleitung: Wolfgang Sperling, Produktionsleitung: Kurt Zeimert, Redaktion: Christhart Burgmann, Leo Kreutzer, Darsteller: Marie Bardischweski, Lucia Bays, Alice Dütsch, Oliver Hoff, Hans-Gerd Kilbinger, Hanna Kollek-Podehl, Rosemari Kühn, Rotraud de Neve, Sabine Postel, Heinz Schickel, Ria Schöneberg, Fred Williams, Hanns Zischler, Produktion: WDR, Fernsehpremiere: 18. März 1973 (WDF)

Die Auftragsarbeit **Der Ärger mit den Bildern** (45 Min.) wird in der WDR-Serie *Telekritik* am 16. Mai 1973 gezeigt. Der Film enthält unter anderem Ausschnitte aus *Der Reifenschneider und seine Frau* (BRD 1968) von Klaus Wildenhahn und Roland Hehn und *Die industrielle Reservearmee* (BRD 1970/71) von Helma Sanders-Brahms.

Als Auftragsarbeit macht Farocki 1974 für die WDR-Serie *Glashaus* den zominütigen Beitrag **Moderatoren** (Schnitt: Marianne Müller-Katsch, Aufnahmeleitung: Wolfgang Krenk, Produktionsleitung: Kurt Zeimert), der nicht gesendet wird. Der **Filmtip über „Gelegenheitsarbeit einer Sklavin“** und ein Beitrag mit dem Titel **Plakatmaler**, beide für das Kinomagazin des WDR, werden ebenfalls nicht gesendet. Der Film **Die Arbeit mit Bildern** wird am 8. November 1974 in der WDR-Serie *Telekritik* gezeigt (Schnitt: Marion Zausch, Grafik: Franziska Scherer, Aufnahmeleitung: Kurt Zeimert, Redaktion: Angelika Wittlich. Der Film enthält unter anderem Ausschnitte aus *Die Maschine* (BRD 1972) von Helma Sanders-Brahms und *Morocco* (USA 1930) von Josef von Sternberg).

Der Ärger mit den Bildern. Eine Telekritik von Harun Farocki, 48 Min., Format: 16mm, Farbe, s/w, Schnitt: Evelyn Reichert-Panitz, Grafik: Franziska Scherer, Sprecher: Harun Farocki, Aufnahmeleitung: Wolfgang Kreck, Produktion: WDR, Köln, Produzent: Guenther R. Weinhold, Redaktion: Angelika Wittlich, Erstsendung: 16.05.1973, WDR 3

Moderatoren Im Fernsehen, 22 Min., Format: 2-Zoll MAZ, Farbe, Produktion: WDR, Köln, Anmerkung: Zur Ausstrahlung in der Reihe *Telekritik* am 12.11.1973 (West 3) vorgesehen, jedoch nicht gesendet.

Über **„Gelegenheitsarbeit einer Sklavin“**, 10 Min., Format: 16mm, s/w, Sprecher: Harun Farocki, Produktion: WDR, Köln, Filmzitate: *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin* (Alexander Kluge, BRD, 1973/4), Anmerkung: Vorgesehen als Beitrag für das WDF-Magazin *Kino* 74, nicht gesendet.

Plakatmaler. 20 Min., Format: 16mm, Farbe, Kamera: R. März, Schnitt: Harun Farocki, Ton: Manfred Stelzer, Produktion: WDR, Köln, Produzent: Harun Farocki, Vorgesehen als Beitrag für das WDR-Magazin *Kino* 74, nicht gesendet.

Die Arbeit mit Bildern. Eine Telekritik von Harun Farocki, 44 Min. (25b/s), Format: 16mm, Farbe, Schnitt: Marion Zausch, Grafik: Franziska Scherer, Aufnahmeleitung: Wolfgang Kreck, Produktion: WDR, Köln, Produktionsleitung: Kurt Zeimert, Redaktion: Angelika Wittlich, Erstsendung: 8.11.1974, West 3

Über **„Song of Ceylon“** von Basil Wright, 25 Min., Format: 16mm, s/w, Schnitt: Marianne Müller-Kratsch, Sprecher: Harun Farocki, Produktion: WDR, Köln, Produktionsleitung: Kurt Zeimert, Erstsendung: 07.10.1975, West 3, Filmzitate: *Song of Ceylon* (Basil Wright, GB, 1934), Beitrag für die TV-Reihe *Telekritik*

Erzählen (1975)

60 Min., Format: 16 mm s/w, Buch, Regie: Ingemo Engström, H.F., nach Texten von Walter Benjamin, den Gebrüdern Grimm, Franz Kafka, Jurij M. Lotman, Boris Pasternak, Cesare Pavese, Alfred Sohn-Rethel, Sergej Tretjakov, Franz Carl Weiskopf, Kamera: Axel Block, Kamera-Assistenz: Christian Strewe, Aufnahmeleitung: Renate Sami, Ton: Karl-Heinz Rösch, Schnitt: Erika Kisters, Birgit Schult, Redaktion: Christhart Burgmann, Annele Kranefuss, Darsteller: Ingemo Engström, Harun Farocki, Hanns Zischler, Otto Sander, Willem Menne, Arinho Barbeito, Andreas Catsch, Hanspeter Krüger, Ludolf Kuchenbuch, Karl Retzlaw, Lili Schönborn-Anspach, Fernsehpremiere: 16. Dezember 1975 (West 3)

Die Schlacht. Szenen aus Deutschland (1976)

54 Min., Format: Betacam, Buch: Heiner Müller, Fernsehrichtung und Regie: Harun Farocki und Hanns Zischler, Kamera: Jupp Steiof, Günter Härtel, Hans Schwarz, Hans-Jochen Rabin, Aufnahmeleitung: Erwin Dräger, Bildtechnik: Peter Schögel, Ton: Hans-Joachim König, Maske: Horst Mühlbrandt, Szenenbild: Walter Hallerstede, Produktionsleitung: Martin Stachowitz, Bildschnitt: Lilo Geiseler, Darsteller: Peter Fitz, Marie Bardischewski, Ulrike Bliefert, Gisela Stein, Lilly Schönborn-Anspach, Joachim Baumann, Otto Mächtlinger, Willem Menne, Hubert Skolund, Redaktion: Jürgen Tomm, Fernsehpremiere: 10. Mai 1975 (N3)

Fünf Einschlafgeschichten für das Sandmännchen des NDR entstehen 1976/77. Für die *Sesamstrasse* entsteht der Kurzfilm **Sarah Schuhmann malt ein Bild**, eine längere Version mit dem Titel **Ein Bild von Sarah Schuhmann** zeigt der NDR am 2. April 1978 in der Reihe „Kunstgeschichte“.

Einschlafgeschichten 1 - 5, 5 à 3 Min., Format: 16mm/35mm, Farbe, 1:1,37, Kamera: Ingo Kratisch, Schnitt: Johannes Beringer, Ton: Harun Farocki, Johannes Beringer, Assistenz: Ursula Lefkes, Produktion:

Harun Farocki, Filmproduktion, Berlin -West, NDR, Hamburg, Anmerkung: Beiträge für die TV-Reihen Sesamstraße (1 - 2) und Das Sandmännchen (3 - 5)

Sarah Schumann malt ein Bild 8 Min., Format: 16mm, Farbe, Kamera: Ingo Kratisch, Schnitt: Rolf Basedow, Ton: Johannes Beringer, Produktion: Harun Farocki, Berlin-West, NDR, Hamburg, Produzent: Harun Farocki, Anmerkung: Beitrag für die TV-Reihe Sesamstraße

Ein Bild von Sarah Schumann: 16mm, Farbe, Erstsendung: 02.04.1978, West 3, Kamera: Ingo Kratisch, Schnitt, Ton: Johannes Beringer, Produktion: Harun Farocki, Filmproduktion, Berlin-West, für WDR, Köln, Produzent: Harun Farocki, Länge: 30 Min., Anmerkungen: Beitrag für die TV-Reihe Kunstgeschichten

Zwischen Zwei Kriegen (1978)

83 Min., Format: 16 mm s/w, Buch: Harun Farocki (nach seinem Hörspiel „Das große Verbindungsrohr“ (Mitarbeit: Hella Jürgens), Kamera: Axel Block, Ingo Kratisch, Kamera-Assistenz: Melanie Walz, Regieassistent: Jörg Papke, Schnitt: Harun Farocki, Ausstattung: Ursula Lefkes, Ton: Karl-Heinz Rösch, Musik: Auszüge aus Werken von Gustav Mahler („Lied der Erde“), Aufnahmeleitung: Wolfgang Bruckschen, Darsteller: Jürgen Ebert (Mann mit Hemd & Soldat), Michael Klier (Polizist, Soldat, Kommissar), Ingemo Engström (Rotkreuzschwester), Hartmut Bitomsky (Soldat), Peter Nau (Genosse Nau), Ingo Lampe (Soldat), Jeff Layton (Hochöfner), René Schlesier (Trauernde), Stephan Matusch (Ingenieur), Willem Menne (Ingenieur), Peter Fitz (Ingenieur), Hildegard Schmahl (Frau), Hanns Beringer (Arbeiter), Konrad Born (Lernender), Anna Faroghi (Kind), Larissa Faroghi (Kind), Carlos Bustamante (Lastwagenfahrer), Hubert Skolud (Arbeiter), Friedhelm Ptok (Schlotbaron), Ingrid Oppermann (Kommunistin), Wolfgang Winkler (Kommunist), Carolin Neubaur (schöne Bürgersfrau), Harun Farocki (Der Autor), Produktion: Harun Farocki (Eigenproduktion aus Mitteln aller Beteiligten), Verleih: Basis-Film, Berlin, Premiere: 5. November 1978 (Duisburger Dokumentarfilmwoche), Kinostart: 17. November 1978

Zu Zwischen zwei Kriegen, 10 Min., Format: 16mm, s/w, Farbe, Regie, Buch, Schnitt: Rosa Mercedes, Produktion: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin-West, für WDR, Köln, Erstsendung: 1978, West 3, Anmerkung: Beitrag für die TV-Reihe Kino 78

In der *Sesamstrasse* läuft 1978 der Kurzbeitrag Häuser (Länge: 9 Min.), für das *Sandmännchen* des NDR entstehen drei weitere Einschlafgeschichten von je drei Minuten Länge.

Um die Schulden zu bezahlen, die er mit Zwischen Zwei Kriegen gemacht hatte, verwertete Farocki Fotos und Drehorte, die er bei der Recherche zu dem Film gefunden hat, auch für einen 45-minütigen Essayfilm, den der WDR unter dem Titel *Industrie-Fotografie* am 1. März 1979 zeigt (Kamera: Ingo Kratisch, Rosa Mercedes, Rolf Silber, Schnitt: Hella Vietzke, Musik: Tony Conradt & Faust, Sprecher: Christhard Burgmann, Aufnahmeleitung: Hans-Dieter Müller, Produktion: Guenther Weinhold, Redaktion: Werner Dütsch). Der 18minütige Kurzfilm *Anna und Lea machen das Fernsehen vor und nach*, der Farockis Töchter beim Spielen zeigte, wurde nie im Fernsehen gezeigt und ist verschollen.

Häuser 1 - 2, 10 Min. (2 à 5 Min.), Format: 16mm, Farbe, Produktion: Harun Farocki, Filmproduktion, Berlin-West, für NDR, Hamburg, Anmerkung: Beiträge für die TV-Reihe Sesamstraße

Einschlafgeschichten 1-3 / Katzensgeschichten, 9 Min. (3 à 3 Min.), Format: 35mm, Farbe, Kamera: Ingo Kratisch, David Slama, Produktion: Harun Farocki, Filmproduktion, Berlin-West, NDR, Hamburg, Anmerkung: Beitrag in der TV-Reihe Sandmännchen, NDR

Industrie und Fotografie, 44 Min., Format: 35 mm., s/w., Kamera: Ingo Kratisch, Rosa Mercedes, Rolf Silber, Schnitt: Hella Vietzke, Musik: Tony Conrad und Faust, Sprecher: Christhard Burgmann, Aufnahmeleitung: Hans-Dieter Müller, Produktion: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin-West, für WDR, Köln, Produzent: Guenther Weinhold, Redaktion: Werner Dütsch, Erstsendung: 01.03.1979, West 3

Anna und Lara machen das Fernsehen vor und nach (1979)

18 Min., Format: 16mm, Farbe, Buch: Annabel Lee Faroghi, Larissa Lu Faroghi, Produktion: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin-West. Der Film gilt als verschollen

Single. Eine Schallplatte wird produziert (auch gezeigt unter dem Titel: Time To Love) (1979)

49 Min., Format: 1-Zoll MAZ Farbe, Kamera: Ingo Kratisch, David Slama, Schnitt: Gerhard Braun, Gerrit Sommer, Helga Kohlmeier, Dorothee Haffner, Brigitte Kurde, Ton: Rolf Müller, Johannes Beringer, Karl-Heinz Wegmann, MAZ-Technik: Rainer Wojtenek, Micahel Dorn, Video-Trick Berlin, Aufnahmeleitung: Rosa Mercedes, Redaktion: Gerhard Widmer (SFB)

Die Musiker: Gruppe Wheels, Hannes Schroer: Gitarre, Frank Horvath: Gitarre, Andy Baum: Schlagzeug, Mick Brehmen: Bass, Violinen: Cees Van Schalk, Jürgen Amberger, Hans-Georg Rother, Vaclav Kalina; die Sänger: Gruppe Witchcraft, Carolyn McCombs, Randolphe Rose, Denise G. Tüllmann, Anke Wendland, Arrangeur und Komponist: Stephan Baal, Tonmeister: Will Roper, Produzent: Gerhard Kämpfe. Aufgenommen am 23. und 24. Juni 1979 im Paragon Studio Berlin (Erhard Wentzel) Fernsehpremiere: 27. Juli 1980 (WDR), Beitrag für DENKSTE!

In Schweden dreht Farocki ein dreiviertelstündiges *Portrait von Peter Weiss* (Kamera: Gerd Braun, 16 mm, s/w), das der WDR am 19. Oktober 1979 zeigt und die Berlinale Internationale Forum Februar 1980. 1981 wird Farocki aus den Experimentalfilmen von Weiss eine zweiteilige Sendung zusammenstellen.

Der Geschmack des Lebens (1979)

29 Min., Format: 16 mm Farbe, Kamera: Harun Farocki, Regieassistent: Karl-Heinz Wegmann, Ton und Schnitt: Johannes Beringer, Produktion: Harun Farocki, Musik: Tony Conrad und Faust, The Rolling Stones, Jimi Hendrix, Deep Purple, Fernsehpremiere: 5. September 1979 (in der Reihe *Projektionen* des SFB), Kineinsatz: 28.6.1980 Berlin-West Cinema Bundesallee.

Stadtbild (1981)

44 Min., Format: 16 mm
Farbe, Kamera: Ingo Kratisch, Ronny Tanner, Kamera-Assistenz: Matthias von Gunten, Schnitt: Johannes Beringer, Ton: Ralf Müller, Recherche: Gaby Körner, Aufnahmeleitung: Rosa Mercedes, Karl Heinz Wegmann, Redaktion: Werner Dütsch, Produktion: Harun Farocki Filmproduktion, Fernsehpremiere: 10. September 1981 (WDR)



Im Auftrag des WDR macht Farocki einen zweiteiligen Beitrag über die Kurzfilme von Peter Weiss. In Teil 1, gezeigt am 5. 4. 1982, ist zu sehen: *Studie II: Hallucinationen* (Halluzination, 1952), *Studie IV: Frigörelse* (Befreiung, 1954), *Enligt lag* (Im Namen des Gesetzes, 1957). Teil 2, gezeigt am 3. 5. 1982, enthielt: *Ansikten i skugga* (Gesichter im Schatten, 1956) und *Vad ska vi göra nu da?* (Was machen wir jetzt?, 1958).

Etwas wird sichtbar (1982)

Länge: 114 Min., Format: 35 mm s/w, Kamera: Ingo Kratisch, Kamera-Assistenz: Wolf-Dieter Fallert, Ebba Jahn, Schnitt: Johannes Beringer, Ton: Rolf Müller, Manfred Blank, Mischung: Gerhard Jensen, Musik: Markus Spies, Ausstattung: Ursula Lefkes, Regieassistent: Marion Lange, Karl-Heinz Wegmann, Produktionsleitung: Ulrich Ströhle,

Darsteller: Anna Mandel, Marcel Werner, Hanns Zischler, Inga Humpe, Bruno Ganz, Ernst Helter, Min Hu ToMo, Jeff Layton, Ronny Tanner, Hartmut Bitomsky, Rainer Homann, Olaf Scheuring, Michael Wagner, Manfred Lindbauer, Klaus Henrichs, Ingrid Oppermann, Elfriede Irrall, Frank Arnold, Jacques Thiti, Ursula Hoffmann, Nannette Lorraine Schumacher, Gisela Stelly, Klaus Wohlfahrt, Willem Menne, Harun Farocki, Stimme: Till Hagen, Produktion: Harun Farocki Filmproduktion, Verleih: Basis-Film, Berlin, Premiere: 22. Februar 1982, Internationales Forum des jungen Films, Berlinale, Kinostart: 20. März 1982, Fernsehpremiere: 5. September 1984 (ZDF)

Ein Bild (1983)

25 Min., Format: 16 mm Farbe, Kamera: Ingo Kratisch, Kamera-Assistenz: Melanie Walz, Schnitt: Rosa Mercedes, Ton: Klaus Klingler, Klaus Kamphausen, Mischung: Gerhard Jensen, Musik und musikalische Leitung: Markus Spies, Musiker: Thomas Lange, Geige, Produktion: Harun Farocki Filmproduktion, Premiere: 2. 1984, 14. Internationales Forum des jungen Films, Berlinale, Fernsehpremiere: 12. 9. 1983 (Hessen 3, Nord 3, West 3)

Jean-Marie Straub und Danièle Huillet bei der Arbeit an einem Film nach Franz Kafkas „Amerika“ (1983)

25 Min., Format: 16 mm Farbe, Kamera: Ingo Kratisch, Schnitt: Rosa Mercedes, Ton: Klaus Klingler, Regieassistent: Karl-Heinz Wegmann, Produktion: Harun Farocki Filmproduktion, Large Door, London, Fernsehpremiere: 13. November 1983 (WDR) Redaktion: Helmut Merker, Erstsendung: 13.11.1983, ARD, Anmerkung: Beitrag für die TV-Reihe Schaukasten, Bilder und Berichte vom Kino

Zusammen mit anderen Redakteuren und Mitarbeitern der *Filmkritik* (Manfred Blank, Hartmut Bitomsky, Jürgen Ebert, Gaby Körner, Melanie Walz, Barbara Schlungbaum) dreht Farocki einen Beitrag zu dem Bresson-Film *L'Argent* für die Fernsehsendung *Kino 83*, die am 30. November 1983 im WDR läuft.

Zusammen mit Felix Hoffmann entsteht 1984 *Das doppelte Gesicht*, ein einstündiges Portrait von Peter Lorre, das vor allem aus Filmausschnitten, Standbildern und Portraitfotos montiert wurde und das am 5. September 1985 in West 3 läuft.

"L'Argent" von Bresson, 30 Min., Format: 16mm + 2-Zoll-MAZ (Ausschnitte aus L'Argent) Farbe, s/w, 1:1,37, Regie: Hartmut Bitomsky, Manfred Blank, Harun Farocki, Buch, Kommentar: Harun Farocki, Manfred Blank, Hartmut Bitomsky, Jürgen Ebert, Gaby Körner, Melanie Walz, Barbara Schlungbaum, Kamera: Leo Borchard, Carlos Bustamante, Schnitt: Manfred Blank, MAZ-Schnitt: Horst Imlau, Ton: Manfred Blank, Egon Bunne, Susanne Röckel, Produktion: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin-West, für WDR, Köln, Erstsendung: 30.11.1983, WDR 3, Anmerkung: Beitrag für die TV-Reihe Kino '83

Peter Lorre - Das doppelte Gesicht, 59 Min., Format: 16mm, Farbe, s/w, Regie, Buch, Kommentar: H.F. + Felix Hofmann, Kamera: Wolf-Dieter Fallert, Ingo Kratisch, Trickkamera: Ronny Tanner, Ton: Klaus Klingler, Gerhard Metz, Produktion: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin-West, für WDR, Köln, Transtel, Köln, Erstsendung: 05.09.1995, West 3

Betrogen (1984)

95 Min., Format: 35 mm Farbe, Kamera: Axel Block, Kamera-Assistenz: Christoph Oberdieck, Victoria Esch, Regieassistent: Ronny Tanner, Schnitt: Renate Merck, Schnitt-Assistenz: Dagmar Hafezi, Ton: Rolf Müller, Ton-Assistenz: Ernst-Hermann Marell, Tonmischung: Richard Borowski, Ausstattung: Ursula Lefkes, Hermann Pitz, Raimund Kummer, Requisite: Michael Möldner, Inken Planthaber, Kostüme und Maske: Peter Guttenberg, Jue Justin, Garderobe: Brigitte Hahn, Musik: Andreas Köbner, Aufnahmeleitung: Sandra Wulff, Michael Danilow, Produktionssekretärin: Renate Weimer, Filmgeschäftsführerin: Katrin Iwersen, Produktionsleiter: Raphael Bürger, Dramaturg/Producer: Christoph Mattner, Gesamtleitung/Produzent: Helmut Wietz, Redaktion: Silvia Koller

Darsteller: Roland Schäfer (Jens Baumann), Katja Rupé (Anna Mewis), Nina Hoyer (Edith Mewis), Timo und Dennis Menzel (Micha), Swenja und Ilka Höwe (Laura), Gerd David (Eddi), Angelika Thomas (Sabine), Rolf Mautz (Albert), Peter Hausmann (Achim), Klaus Wiegant (Rudolf), Dietmar Mues (Gerhard), Peter Franke (Frank Sandberg), Rolf Becker (Hager), Peter Grund (Portier), Erla Prolli-

us (Luise), Niels Hansen (Kamelhaarmantel), Peter Stadelmayer (Papa), Michael Schönborn (Mann im Blauen Peter), Hella Jürgens (Gisela), Barbara Fenner (May), Heta Mantscheff (Beamtin Vormundschaft), Marquard Böhm (Lawrenz), Christian Ebert (Geschäftsführer), Michael Dick (Langhaariger), Eike Gallwitz (Arzt), Thorwald Proll (Polizeibeamter), Burkhard Röschmann (Röschmann), Polizist (Horst Hesslein), Gerd Bussaeus (Pfortner),

Produktion: Common Film mit Cinegrafik/Helmut Herbst, Winkelmanns Filmproduktion, Bayerischer Rundfunk, Verleih: Basis-Film, Berlin, Premiere: Oktober 1985, Hofer Filmtage, Fernsehpremiere: 9. Juni 1989

Der WDR-Film *Tip* zu „Tee im Harem des Archimedes“ läuft am 12. Dezember 1985

Ein Beitrag über **Filmbücher**, Länge: 15 Min. wird im *Kino-Magazin* des WDR am 17. März 1986 gesendet. Ebenfalls für den WDR macht Farocki ein Interview mit dem Philosophen Vilem Flusser (Länge: 9 Min), das am 1. Mai unter dem Titel **Schlagwörter, Schlagbilder** gezeigt wird. In der selben Sendung läuft auch ein Beitrag von Farocki zu *Kuhle Wampe* (Länge: 6 Min).

Wie man sieht (1986)

72 Min., Format: 16 mm Farbe, Kamera: Ingo Kratisch, Ronny Tanner, Schnitt: Rosa Mercedes, Negativschnitt: Elke Granke, Ton: Manfred Blank, Klaus Klingler, Mischung: Gerhard Jensen, Sprecherin: Corinna Belz, Recherche: Michael Pehlke, Produktionsleitung: Ulrich Ströhle, Produktion: Harun Farocki Filmproduktion, Verleih: Basis-Film Berlin, Premiere: 5. November 1986, Duisburger Dokumentarfilmwoche, Erster Kinoeinsatz: 3. - 16. April 1987, Stadtkino, Wien

Die Schulung (1987)

44 Min., Format: Betacam, Kamera: Simon Kleebauer, 2. Kamera: Rosa Mercedes, Videotechnik, Licht: Jürgen Frieß, Fabian Meyer, Schnitt: Roswitha Gnädig, Ton: Rolf Müller, Produktionsleitung: Uwe Kremp, Produktion: Südwestfunk (Baden-Baden), Fernsehpremiere: 8. Oktober 1987 (SWF) in der Reihe „Ziele“, Kinopremiere: 11. November 1987 (Duisburger Filmwoche)

Ein *Film* *Tip* zu *Der Tod des Empedokles* (Länge: 7 Min.) wird am 8. Oktober 1987 auf West 3 gezeigt. Zusammen mit Michael Trabitzsch dreht Farocki den Kurzfilm **Die Menschen stehen vorwärts in den Strassen** (Länge: 8 Min.), der am 14. November 1987 in der Sendereihe *Literaturmagazin* in Südwest 3 läuft. Am 3. Dezember läuft auf West 3 **Bilderkrieg**, eine fünfundvierzigminütige Kurzfassung von **Bilder der Welt und Inschrift des Krieges**.

Bilder der Welt und Inschrift des Krieges (1988)

75 Min., Format: 16 mm Farbe, s/w, Kamera: Ingo Kratisch, Schnitt: Rosa Mercedes, Negativschnitt: Elke Granke, Spezialeffekte: Irina Hoppe, Ton: Klaus Klinger, Mischung: Gerhard Jensen-Nelson, Recherche, Regieassistent: Michael Trabitzsch, Sprecherin: Ulrike Grote, Produktion: Harun

Farocki Filmproduktion, Verleih: Basis-Film Berlin, Premiere: 21. August 1988 International Filmfestival, Edinburgh, deutsche Premiere: 10. November 1988, Duisburger Dokumentarfilmwoche; Preis der Arbeitsgemeinschaft der Filmjournalisten (Bester Dokumentarfilm)

Georg K. Glaser — Schriftsteller und Schmied (1988)

42 Min., Format: 16 mm Farbe, Kamera: Ingo Kratisch, Ton: Klaus Klingler, Redaktion: Ebbo Demant, Produktion: Harun Farocki Filmproduktion im Auftrag des Südwestfunks, Fernsehpremiere: 20. September 1988 (Südwest 3)

Kinostadt Paris (1988)

58 Min., Format: Betacam, Buch, Regie: H.F. + Manfred Blanck unter Verwendung eines Zitats aus 'Ein Ethnologe in der Metro' von Marc Augé, Kamera: Helmut Handschel, Ton: Thomas Schwandorf, Ton: Edith Perlaky, Recherche: Ursula Langmann, Sprecher: Corinna Belz, Helmut Grieser, Produktionsleitung: Friedhelm Maye, Redaktion: Werner Dütsch

Mitwirkende: Jean Narboni, William Lubtchansky, Paul Vecchiali, René Bonnell, René Charles, Maria Koleva, Michel Delahaye, Marc Augé, Richard Leacock, Jean Rouch, Manfred Blank, Harun Farocki; Filmzitate aus: Pierre Chenal: *Paris-Cinéma* (F 1929), Jean-Luc Godard: *Les Carabiners* (F/1963), Jean-Luc Godard: *On s'est tous défilé* (F 1988), Gaston Mèlies: *Les Ruines d'Angkor* (F 1912),

Image und Umsatz oder Wie kann man einen Schuh darstellen? (1989)

45 Min., Format: Betacam, Kamera: Ingo Kratisch, Schnitt: Egon Bunne und Rosa Mercedes, Ton: Klaus Klingler, Aufnahmeleitung: Michael Trabitzsch, Redaktion: Ebbo Demant, Produktion: Harun Farocki Filmproduktion im Auftrag des Südwestfunks, Fernsehpremiere: 29. August 1989 (ARD)

Mit Michael Trabitzsch dreht Farocki 1989 für die SFB-Sendereihe *MMM* einen Beitrag mit dem Titel *Umbra Vitae*.

Leben BRD (1990)

83 Min., Format: 16 mm Farbe, Kamera: Ingo Kratisch, Schnitt: Rosa Mercedes, Irina Hoppe, Negativschnitt: Elke Granke, Ton: Klaus Klingler, Mischung: Gerhard Jensen-Nelson, Recherche/Assistenz: Michael Trabitzsch, Produktion: Harun Farocki Filmproduktion in Koproduktion mit ZDF (Mainz) und La Sept (Paris), Redaktion: Eckart Stein, Claire Doutriaux, Verleih: Basis-Film, Berlin, Premiere: 10. Februar 1990 (20. Internationales Forum des jungen Films, Berlinale), Fernsehpremiere: 20. Februar 1990 (ZDF), Deutscher Dokumentarfilmpreis der AG der Filmjournalisten 1990

Das Material wurde zwischen dem 6. Januar und dem 26. August 1989 aufgenommen. Die Drehorte waren (in der Reihenfolge der Montage): Chaos Computer Club, Hamburg/ Versandhaus Quelle, Institut für Warenprüfung, Nürnberg/ Erziehungs- und Familienberatung, Bezirksamt Wedding, Berlin/ Säuglingspflegkurs in Zusammenarbeit mit dem paritätischen Bildungswerk, Landesverband Berlin

e.V./Geburtshaus e.V. Berlin/Daimler Benz Fahrsimulator, Standort Werk Berlin-Marienfelde/ Zentrum für Primärtherapie, Berlin/Krankenhaus Neukölln, Hebammenschule, Berlin/Der Polizeipräsident in Berlin, Zentrale Dienste IV B, Verhaltenstraining/Joachim Zielke Modellbau, Berlin/Universitätsklinikum Rudolf Virchow, Standort Berlin Charlottenburg, Psychiatrische und Neurologische Klinik und Poliklinik, Abteilung für Psychiatrie und Neurologie des Kindes und Jugendalters, Berlin/Übungsfirma Berliner Brennfix, Bildungszentrum der Deutschen Angestellten Gewerkschaft/ Sparkasse der Stadt Berlin West, Abteilung Aus- und Weiterbildung/Hans Sachs Oberschule Berlin/Allianz Versicherungs AG, Abteilung Aus- und Fortbildung, Berlin/Krankenhaus Berlin-Moabit, Kirchliches Zentrum, Berlin/TÜV Berlin-Spandau/Volkswagen AG, Wolfsburg/Sisyphus Verkehrs- und Sicherheitstechnik-Vertriebs-GmbH, Köln-Norden/Deutsches Rotes Kreuz, Landesverband Berlin/ SEKIS Selbsthilfe Kontakt- und Informationsstelle, Berlin/Treffpunkt Klausenerplatz, Psychosoziale Kontakt- und Beratungsstelle/Ton & Takt Gesellschafts-Schulungen, Berlin/ Psychosomatische Fachklinik, Bad Pyrmont/Weight Watchers Deutschland GmbH, Berlin/Kroll-Theater, Berlin/Kampfftruppenschule der Bundeswehr, Hammelburg/ Der Polizeipräsident in Berlin, Direktion Verbrechensbekämpfung, Einsatzerprobung und Sonderaufgaben/Die Unentwegten, Seniorenlaienspielgruppe Wilmersdorf, Berlin/Evangolisches Bildungswerk, Berlin/Krankenpflegeschule Krankenhaus Moabit, Krankenhausbetrieb von Berlin-Tiergarten.

Was ist los? (1991)

60 Min., Format: 16 mm Farbe, Kamera: Ingo Kratisch, Arthur Ahrweiler, Schnitt: Rosa Mercedes, Irina Hoppe, Ton: Gerhard Metz, Klaus Klingler, Ronny Tanner, Mischung: Gerhard Jensen-Nelson, Assistenz/Recherche: Michael Trabitzsch, Redaktion: Werner Dütsch, Produktion: Harun Farocki Filmproduktion, Filmzitate aus: *Der menschliche Leistungsgrad* (REFA Verband, Darmstadt), *Der Weg zum Kopf-Croupier* (Hommel-Film, Herford), *Besser überlegen* (Paul Formallaz, Zürich) *Banküberfall mit Geiselnahme* (Polizeifilmstelle, Hamburg). Premiere: 12. November 1991 (Duisburger Dokumentarfilmwoche), Fernsehpremiere: 18. November 1991, WDR

Videogramme einer Revolution (1992)

106 Min., Format: 16 mm Farbe, Buch, Regie: H.F. + Andrei Ujica, Schnitt: Egon Bunne, Sprecher: Thomas Schultz, Produktionsleitung: Ulrich Ströhle, Assistenz: Beate Ochsner (Deutschland), Velvet Moraru (Rumänien), Übersetzungen: Natalie Roth (deutsch), Anne Morneweg, Bernard Mangiante (französisch), Graphik: Hauke Sturm, Angela Zumpe, Peter U. Petersen, Produktion: Harun Farocki Filmproduktion, Bremer Institut für Film und Fernsehen, Verleih: Basis-Film Verleih, Berlin, Premiere: 12. 8. 1992 (Filmfestival Locarno), Fernsehpremiere: 20. Dezember 1992 (WDR), Prädikant: „Wertvoll“

Material aus diesem Film wurde unter dem Titel *Kamera und Wirklichkeit* zusammen mit einer Studiodiskussion mit Farocki, Ujica, dem ehemaligen rumänischen Kultusminister Andrei Plesu und den Medientheoretikern Friedrich Kittler, Manfred Schneider und Peter M. Spangenberg im WDR ausgestrahlt. Eine 120 Minuten lange Fassung zeigte der Südwestfunk am 1. Dezember 1992, eine dreistündige Version lief am 22. Dezember bei einem arte-Themenabend.

Ein Tag im Leben der Endverbraucher (1993)

45 Min., Format: Betacam, Schnitt: Harun Farocki, Assistenz: Aysun Bademsoy, Michael Trabitzsch, Mitarbeit: Annabel Faroghi, Elke Naters, Christian Petzold, Videoschnitt: Max Reimann, Produktion: Harun Farocki Filmproduktion, Fernsehpremiere: 24. Juni 1993 (ARD)

Die Umschulung (1994)

44 Min., Format: Betacam, Kamera: Ingo Kratisch, Zweite Kamera: Thomas Arslan, Schnitt: Max Reimann, Ton: Klaus Klingler, Regieassistent: Ronny Tanner, Produktionsassistent: Aysun Bademsoy, Anna Faroghi, Elke Naters, Redaktion: Ebbo Demant, Produktion: Südwestfunk (Baden-Baden), Harun Farocki Filmproduktion, Fernsehpremiere: 9. Juni 1994 (ARD), Adolf-Grimme-Preis 1995 (Kategorie: „Allgemeine Programme / Information und Kultur“)

Die führende Rolle (1994)

44 Min., Format: Betacam Farbe, s/w, Schnitt: Max Reimann, Recherche: Tanja Baran, Produktionsleitung: Marco Mundt, Produzent: Lew Hohmann, Redaktion: Inge Claasen, Produktion: Tele Potsdam im Auftrag von ZDF/3sat, Fernsehpremiere: 4. Dezember 1994 (3sat)

Arbeiter verlassen die Fabrik (1995)

37 Min., Format: Betacam, Regieassistent: Jörg Becker, Schnitt: Max Reimann, Sprecher: Harun Farocki, Recherche: Janny Léveille (Paris), Marina Nikiforova (Moskau), David Barker (Washington), Paul Hofmann (Kinemathek im Ruhrgebiet, Duisburg), Redaktion: Werner Dütsch, Produktion: Harun Farocki Filmproduktion Berlin in Koproduktion mit WDR (Köln), ORF (Wien), Lapsus (Paris), Drift (New York), Kinopremiere: 6. Juni 1995, Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, Deutsche Kinopremiere: 7. November 1995 (Duisburger Filmwoche), Fernsehpremiere: 2. April 1995 (3sat)

Schnittstelle (1995)

23 Min., Format: Betacam, Kamera: Ingo Kratisch, Kamera-Assistent: Leo Borchard, Ton: Klaus Klinger, Tonassistent: Jan Ralske, Schnitt: Max Reimann, Produktion: Musée d'art moderne Villeneuve d'Ascq, Harun Farocki Filmproduktion, Fernsehpremiere: 25. Juni 1995 (3sat)

Die Küchenhilfen (1996)

60 Min., Format: 16mm, Farbe, Kamera: Ingo Kratisch, 2. Kamera: Arthur Ahrweiler, Schnitt: Rosa Mercedes, Irina Hoppe, Ton: Gerhard Merz, Ton-Assistent: Klaus Klingler, Ronny Tanner, Mischung: Gerhard Jensen-Nelson, Recherche: Michael Trabitzsch, Produktion: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, für WDR, Köln, Produzent: Harun Farocki, Redaktion: Werner Dütsch, Erstsendung: 26.01.1996, arte

Das Theater der Umschulung (1996)

4 Min., Format: Video - BetaSp, Farbe, Regie-Assistenz: Ronny Tanner, Kamera: Ingo Kratisch, Thomas Arslan, Schnitt: Max Reimann, Ton: Klaus Klingler, Produktions-Assistenz: Aysun Bademsoy, Anna Faroghi, Elke Naters, Produktion: SWF, Baden-Baden, Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, Produzent: Harun Farocki, Redaktion: Ebbo Demant, Erstsendung: 27.06.1996, arte

Der Auftritt (1996)

45 Minuten, Format: Betacam, Kamera: Ingo Kratisch, 2. Kamera: Rosa Mercedes, Ton: Ronny Tanner, Schnitt: Max Reimann, Produktionsleitung: Ulrich Ströhle, Redaktion: Inge Classen, Produktion: Harun Farocki Filmproduktion im Auftrag des ZDF, Fernsehpremiere: 14. Juli 1996 (3sat)

Der Werbemensch (1996)

3 Min., Format: Video - BetaSp, Farbe, Kamera: Ingo Kratisch, 2. Kamera: Rosa Mercedes, Ton: Ronny Tanner, Schnitt: Max Reimann, Produktion: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, für 3-sat, Mainz, Produzent: Harun Farocki, Redaktion: Inge Classen, Erstsendung: 17.01.1997, arte

Die Werbebotschaft (1997)

3 Min., Format: Video - BetaSp, Farbe, Kamera: Ingo Kratisch, 2. Kamera: Rosa Mercedes, Schnitt: Max Reimann, Ton: Ronny Tanner, Produktion: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, Produzent: Harun Farocki, Produktionsleitung: Ulrich Ströhle, Redaktion: Inge Classen, Erstsendung: 04.04.1997, arte

Die Bewerbung (1997)

58 Minuten, Format: Betacam, Kamera: Ingo Kratisch, Kamera-Assistenz: Bernd Lohr, Ton und Recherche: Ludger Blanke, Schnitt: Max Reimann, Musik: Neil Young, Redaktion: Juliane Endres, Produktion: Harun Farocki Filmproduktion im Auftrag des SDR, Fernsehpremiere: 18. Februar 1997 (arte)

Die Drehorte sind (in der Reihenfolge der Montage): DGB-Jugendbildungsstätte, Flecken Zechlin; Akademischer Dienst, Berlin; Comhard Gesellschaft für Computer-Service Schulung mgH, Berlin; Privates Insitut für Weiterbildung und Managment mbH, Gransee; Sophie-Scholl-Ober-



Performance zu
„Etwas wird
sichtbar“

schule, Berlin; Projekt Komulus Bildungsberatung, Berlin; Eingliederungshilfe e.V. Zurück in den Beruf, Berlin; Kern und Partner Unternehmensberatung GmbH, Hamburg; DBM von Rundstedt und Partner, Berlin; LIFT e.V., Berlin;

Stilleben (1997)

Länge: 58 Min, Format: Betacam

Kamera: Ingo Kratisch, Schnitt: Irena Hoppe, Rosa Mercedes, Jan Ralske, Ton: Ludger Blank, Jason Lopez, Hugues Peyret, Mischung: Gerhard Jensen-Nelson, Mitarbeit: Jörg Becker, Dina Ciraulo, Cathérine Mariette, Sprecher: Hanns Zischler, Redaktion: Inge Classen (ZDF/3sat), Produktion: Harun Farocki Filmproduktion, Movimento Production, Paris, in Koproduktion mit ZDF/3sat, RTBF - Carré Noir, Latitudes Production, ORF, NPS TV The Nederlands Programme Service, Planète Cable, mit Unterstützung des Centre National de la Cinématographie, Paris und der documenta X

Uraufführung: August 1997 bei der documenta in Kassel, Fernsehpremiere: 17. 8. 1997 (3sat)

Das Bild der Uhr (1997)

3 Min., Format: 16mm, Farbe, Erstsendung: 19.09.1997, arte

Der Ausdruck der Hände (1997)

30 Min., Format: Betacam, Kamera: Ingo Kratisch, Ton: Klaus Klingler, Technik: Ronny Tannert, Schnitt: Max Reimann, Recherche USA: David Barker, Tom Bigelow, Mitarbeit am Drehbuch: Jörg Becker, Produktion: Harun Farocki Filmproduktion, Redaktion: Werner Dütsch, Fernsehpremiere: 7. September 1997

Der Finanzchef (1998)

7 Min., Format: Video-BetaSP, Farbe, Kamera: Ingo Kratisch, 2. Kamera: Ingo Kratisch, Schnitt: Max Reimann, Ton: Ludger Blanke, Recherche: Ludger Blanke, Produktion: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, für den Süddeutschen Rundfunk, Stuttgart, Produzent: Harun Farocki, Redaktion: Juliane Endres, Erstsendung: 06.03.1998, arte

Worte und Spiele (1998)

68 Min., Format: Video-BetaSP, Farbe, Kamera: Ingo Kratisch, Rosa Mercedes, Ludger Blanke, Schnitt: Max Reimann, Licht: Leo Lumen, Technik: Horst Brams, Anna Faroghi, Ton: Ludger Blanke, Sylvia Mittelstädt, Rolf Merker, Musik: Markus Spies nach Johannes Brahms, Opus 121 Denn es geht dem Menschen wie dem Vieh, Mitarbeit/Recherche: Ludger Blanke, Produktion: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, Redaktion: Bernd Michael Fincke

Ich glaubte Gefangene zu sehen (2000)

25 Min., Format: BetaSP, Col., Recherche und Kamera: Cathy Lee Crane, Schnitt: Max Reimann, Ton: Luis Van Rooki, Produktion: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, Generali Foundation, Wien, Mit Unterstützung von 3sat, Mainz - Inge Classen, Movimento, Paris - Christian Baute, Uraufführung: Internationales Festival Locarno, 6.08.2000

Music Video (2000)

50 Sek. und 20 Sek., Format: MiniDV, Col., Kamera: Harun Farocki, Antje Ehmann, Schnitt: Harun Farocki, Ton: Harun Farocki, Produktion: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, Uraufführung: Digital City Seoul 2000, Seoul, Süd-Korea, 31.08.2000

Gefängnisbilder (2000)

60 Min., Format: Video Farbe und s/w, Kamera: C. Lee Crane, Ingo Kratisch, Editing: Max Reimann, Ton: Louis van Rooky, Recherche: Jörg Becker, Cathy Crane, Produktion: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, Movimento, Paris, Christian Baute, im Auftrag von ZDF/3sat, Redaktion: Inge Classen

Die Schöpfer der Einkaufswelten (2001)

72 Min., Format: Video, Farbe, Assistenz: Matthias Rajmann, Kamera: Ingo Kratisch, Rosa Mercedes, Schnitt: Max Reimann, Ton: Ludger Blanke, Matthias Rajmann, Leo van Rooki, Recherche: Rob Miotke, Stefan Pethke, Matthias Rajman, Brett Simon, Produktionsleitung SWR: Thomas Lorenz, Produktion: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, in Coproduktion mit SWR, NDR und WDR in Zusammenarbeit mit arte, Redaktion: Gudrun Hanke-El Ghomri (SWR), Bernd Michael Fincke (NDR), Werner Dütsch (WDR), Erstaufführung: Wiener Festwochen, Wien, 11.6.2001

Auge/Maschine (2001)

25 Min., Format: Video, Farbe, mit: Matthias Rajmann, Ingo Kratisch, Rosa Mercedes, Schnitt: Max Reimann, Mit Unterstützung von: ZDF/3sat, Mainz, (Inge Classen), Galerie GreeneNaftali, New York, ZKM, Karlsruhe, Produktion: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin



1974 bei den Dreharbeiten zu Hartmut Bitomsky „Call Girls“ am Berliner Landwehr-Kanal

Filme mit Farocki als Darsteller**La Voleuse / Schornstein Nr. 4 (1966)**

Regie: Jean Chapot, Farocki als Statist

3000 Häuser (1967)

Buch und Regie: Hartmut Bitomsky, Farocki spielt einen Dieb

To Grab the Ring (1969)

Regie: Nikolai van der Heyde

Zum Begriff des „kritischen Kommunismus“ bei Antonia Labriola (1843 - 1904) (1970)

Buch und Regie: Günter Peter Straschek

Kampf um ein Kind (1974)

Buch und Regie: Ingemo Engström, Farocki spielt den Freund der Protagonistin

Phantom (1978/79)

Regie: Renè Perraudin, Uwe Schrader

Nach Amerika (1978)

Regie: Hanns Zischler

Amerika vor Augen oder Kafka in 43 Min. 30 sec. (1978)

Regie: Hanns Zischler

Henry Angst (1979)

Regie: Ingo Kratisch, Buch: Kratisch, Jutta Satory, Farocki spielt einen Filmschauspieler

Kulturrevue 3 (Die zweite Natur) (1979)

Regie: Hartmut Bitomsky

Ich räume auf (1980)

Regie: Georg Brintrup

Zeit der langen Nächte (1981/82)

Regie: Rainer Gansera

Logik des Gefühls (1982)

Regie: Ingo Kratisch, Buch: Jutta Satory, Farocki spielt einen Partygast

Klassenverhältnisse (1983)

Buch und Regie: Danièle Huillet, Jean-Marie Straub, Farocki spielt den Delamarche

Mitarbeit bei Filmen anderer Regisseuren**Brecht die Macht der Manipulateure (1967/68)**

Idee, Regie, Produktion: Helke Sander, Beratung, Redaktion, Assistenz: Harun Farocki

Unsere Steine (1968)

Buch und Regie: Ernst-Ulrich Knaudt, Aufnahmeleitung: Harun Farocki

Erziehung zum Untertan (1969)

Regie: Susanne Beyer, Michael Geissler, Wolf Gremm, Harun Farocki sowie Westberliner Kindergärtnerinnen, Ton: Harun Farocki

Auf Biegen oder Brechen (1975)

Regie: Hartmut Bitomsky, Buch: Harun Farocki, Hartmut Bitomsky

Dramaturgische Mitarbeit bei den Filmen von Christian Petzold

Pilotinnen (1994)**Cuba Libre (1995)****Die Innere Sicherheit (2000)****Toter Mann (2001)****Farocki als Produzent****Der geschlagene Kotflügel (1986)**

Buch und Regie: Benno Trautmann

Tilly Bébé (1987)

Buch und Regie: Antonia Lerch

Der einsame Wolf (1988)

Buch und Regie: Antonia Lerch

Hindukusch (1988)

Buch und Regie: Benno Trautmann

Nachtschichten (1992)

Regie: Antonia Lerch

Ilse Bing, Fotografin, geb. 1899 (1993)

Buch und Regie: Anne Even

Out of the present (1995)

Buch und Regie: Andrej Ujica

**Radioproduktionen (Auswahl)****Ansichten von Lateinamerika: Venezuela (1967)****Vom Antifaschismus zur Restauration (1974)**

Wofür arbeiten? Eine sechsteilige Dokumentarserie, enthaltend Kritik von Produzenten an ihren Produkten (1974/75)

Barfußiges Denken. Fünfteilige Serie (1975/76)**Das große Verbindungsrohr (1976)****Das Halsband des Todes (1978)****BIBLIOGRAFIE****Texte von Harun Farocki**

Abkürzungen: „Kritik“ bezeichnet kurze Filmkritiken, „R.“ steht für Buchrezension. Festivalberichte und Sammelrezensionen, die auf einem Film Farockis genauer eingehen, sind mit einem (F/S.) gekennzeichnet, Interviews mit (I.).

Bücher

Harun Farocki, Kaja Silverman, Von Godard Sprechen - Hrsg. Europäisches Dokumentarfilm Institut Berlin 1998 Vorwerk8

Harun Farocki, Nachdruck.Imprint, Texte - Hrsg. Susanne Gaensheimer, Nicolaus Schafhausen, Volker Pantenburg, Berlin 2001 Vorwerk8

In Filmkritik (Verlag der Filmkritik, München)

Die Votze ist kein Radio..., Filmkritik Nummer 8 (1968), 621, Filmklassen an Kunsthochschulen, 2 (1972), Seite 64 - Oberhausen, 5 (1972), 267f - „Dead Pidgeon...“, 3 (1973), 104 - Bilder aus dem Fernsehen, 7 (1973), 304 (Ndr. in: Paech, Joachim (Hrsg.): Film- und Fernsehsprache I - Texte zur Entwicklung, Struktur und Analyse der Film- und Fernsehsprache, Frankfurt/Main, Berlin, München 1978 (Verlag Moritz Diesterweg), 82 - 84) - Fünkchen-WDR im Team, 8 (1973), 339 - Anmerkungen zum Status des Kleinproduzenten, 12 (1973), 555 - Der Tod kennt keine Wiederkehr, 12 (1973), 586 (Kritik) - 3. November 1973, 1 (1974), 6 - Kreimeier lesen, 3 (1974), 103 - 108 (R.) - Liebe Filmkritik, 2 (1975), 93 - Arbeiten - beim Fernsehen, 3 (1975), 110 - 117 - Schneeglöckchen blühen im September, 3 (1975), 138 - 139 (Ndr. in: Prinzler, Hans Helmut; Rentschler, Eric (Hrsg.): Augenzeugen - 100 Texte neuer deutscher Filmemacher, Frankfurt/Main 1988 (Verlag der Autoren), auch in: Rentschler, Eric (Hrsg.): West German Film Makers on Film, New York 1988 (Holmes and Meyer) - Geschichte, 7 (1975), 312 - Der Wahnsinn hat Methode, sogar Begriffe, 8 (1975), 356 - Notwendige Abwechslung und Vielfalt, 8 (1975), 360 - 368 - Kampf um ein Kind, 8 (1975), 381 (Kritik) - Jeder für sich und Gott gegen alle, 11 (1975), 515 - 516 (Kritik) - Das Tal der tanzenden Witwen, 11 (1975), 517 (Kritik) - Film ohne Namen, 11 (1975), 519 - 520 (Kritik) - „Ei wie süß die Kasse klingt, wenn Marty uns zum Lachen bringt“, 11 (1975), 520f. - „Falsche Bewegung“ Ballade vom Nihilismus, 11 (1975), 521 (Kritik) - Aus dem Leben eines Buches, 11 (1975), 523f. - Kino in München 12 (1975), 536 - 41 (mit anderen) - Zum letzten Mal Psychologie - Erich von Stroheim, 2 (1976), 50 - 56 - Memo von D.O. Selznick, 4 (1976), 146 - 157 (R.) - Das ist die allertrau-

rigste Geschichte, 4 (1976), 189 - Erneut Bedenkliches, 10 (1976), 500f. - Ein Zigarettenende, 1 (1977), 36 - 48 - Lektüre, 3 (1977), 154 - 167 - Nachbemerkung zu Info-BUG, 7 (1977), 359 - Was mir das Fernsehen bedeutet, 8 (1977), 408 - 412 - Worte ohne Bilder, 11 (1977), 574 - 575 - Vorbemerkung zu M. Offenberg: Der Kampf um Boden oder Palästina in Israel, 3 (1978), 148 - Neues vom Wixer, 7 (1978), 370 - 376 - J. Grémillon: Sprung in die Wolken, 9 (1978), 471 - 473 (Kritik) - Zwei Bücher über Vietnam (und die USA), 9 (1978), 492 - 494 (R.) - Zwischen Zwei Kriegen. Texte und Materialien, 11 (1978), 562 - 606 - Der Film hat sich auf die Seite des Tatsächlichen geschlagen, 11 (1978), 608 - 616 (Gespräch mit Hellmuth Costard und Jürgen Ebert) - Unsichere Überprüfung, 1 (1979), 32 - 33 - Neues vom Nachwux, 5 (1979), 234 - 235 - C. Klopfenstein: Geschichte der Nacht, 6 (1979), 281 - 282 (Kritik) - Beträchtliches Maß, 7 (1979), 328 - 329 (R.) - Mitarbeit bei „Filme von Peter Nestler“, 9 (1979) 402 - 430, darin: Ödenwaldstetten, 412, (nachgedruckt in: Pirschat, Jutta: Zeit für Mitteilung, Essen 1991 (edition filmwerkstatt), S. 37) - Spanien!, 422 - 424 - Eisenherstellung I - III, 429 - Gespräch mit Klaus Wyborny, 10 (1979), 464 - 476 (Mit Hartmut Bitomsky, Gretel Kemeny, Margita Theurer und Karl Heinz Wegmann) - Gespräch mit Peter Przygodda, 10 (1979), 487 - 492 - Editorische Notiz, 11 (1979), 500 - 502 - Prozeß & Progreß, 11 (1979), 527 - 535 (gekürzt auch in: Die Neue, 9.1.1980) - „Nach zehn Jahren, was willst du da urteilen“, 12 (1979), 563 - 574 (Ausschnitte aus einer Podiumsdiskussion mit Thomas Giefer, Gerd Conradt und Ulrich Knaudt) - Poto und Cabeno, 12 (1979), 582 - 585 (Kritik) - Was ein Schneiderraum ist, 1 (1980), 2 - 4 - Vom Kriege, vom Kluge, 1 (1980), 45 - 46 - In der Kashbah, 1 (1980), 47 - Gespräch mit Peter Weiss, 2 (1980), 86 - 90 (nachgedruckt in: Gerlach, Rainer; Matthias Richter (Hrsg.): Peter Weiss im Gespräch, Frankfurt/Main 1986 (edition suhrkamp), 252 - 258) - Lektorat: Jürgen Manthey, Delf Schmidt, 3 (1980), 142 - 244 (R.) - Im Kino, 5 (1980), 7, 10 (Kritik) - Vertauschte Frauen, 6 (1980), 274 - 279 - Gespräch mit Maurice Pialat, 3 (1981), 101 - 110 (Mit Manfred Blank) - Anmerkungen zu M. Pialat, 3 (1981), 117 - 120 - (et. al.) Im Kino, 3 (1981), 138 - 145 (Kritik) - (et. al.) Im Kino, 4 (1981), 186 - 189 (Kritik) - Arm in Arm, 4 (1981), 190 (R.) - Sekunden vergingen, 4 (1981), 197 - 202 (R.) - Gespräch mit Heiner Müller, 5 (1981), 197 - 202 (unter dem Titel „Mich interessiert die Verarbeitung von Realität“ nachgedruckt in: Heiner Müller: Rotwelsch, 132 - 139; auch nachgedruckt in: Heiner Müller: Gesammelte Irrtümer - Interviews, Frankfurt/Main 1986 (Verlag der Autoren), 61 - 68) - Gespräch mit Peter Weiss, 6 (1981), 245 - 252, außerdem Text zu „Studie II“ von Peter Weiss, 254 - 256 - Gelesen, 8 (1981), 380 - 381 (R.) - Im Kino, 8 (1981), 385 - 386 (Kritik) (mit Jörg Becker, Johannes Beringer, Gaby Körner, Petra Kraus, Peter Nau, Elke Peters, Susanne Röckel und Barbara Schlungbaum) - Mit dem Mut der Verzweiflung: Aus Gesprächen zum Film 'Sauve qui peut - la vie', 9 (1981), 409 - 418 (Mit Hartmut Bitomsky, Manfred Blank, Hanns Zischler) - (et. al.) Im Kino, 9 (1981), 427 - 434 (Kritik) - (et. al.) Im Kino, 10 (1981), 479 - 481 (Kritik) - Schuß - Gegenschuß: Der wichtigste Ausdruck im Wertgesetz Film, 11 (1981), 507 - 516 - (et. al.) Im Kino, 11

(1981), 574 - 582 (Kritik) - Hund von der Autobahn, 1 (1982), 5 - 32 - (et. al.) Im Kino, 1 (1982), 33 - 38 (Kritik) - Hinweis auf John Hustons Kurzerzählung 'Einfalt', 2 (1982), 80 - (et. al.) Im Kino, 2 (1982), 91 - 99 (Kritik) - Neonstadt, 3 (1982), 146 (Kritik) - Piratensender Powerplay, 3 (1982), 146 - 147 (Kritik) - B. Bertolucci: Tragödie eines lächerlichen Mannes, 3 (1982), 147 - 148 (Kritik) - Ch. Schocher: Reisender Krieger, 5 (1982), 226 - 228 - Gespräch mit Clemens Klopfenstein, 5 (1982) 231 - 235 - „Die Rhetorik wird immer luftiger“ - Gespräch mit Kraft Wenzel, 5 (1982), 240 - 243 - R. Lewandowski: Die Filme von Volker Schlöndorff/B. Tast, H. Tast: Marion Michael, 5 (1982), 243 - 244 (R.) - Gespräch mit Georg K. Glaser, 7 (1982), 295 - 301 - M. Rydell: Am goldenen See, 7 (1982), 340 (Kritik) - F. Truffaut: Die Frau nebenan, 7 (1982), 344 - 346 (Kritik) - Ch. Laughton: The Night of the Hunter, 8 (1982), 353 - 357 (Kritik) - J. Grémillon: Lumière d'été, 8 (1982), 358 - E. de Gregorio: La Mémoire courte, 8 (1982), 359 - Gespräch mit Erich Rohmer, 8 (1982), 360 - 368 (Mit Manfred Blank, Susanne Röckel) - P. Garrel: La Cicatrice intérieure, 8 (1982), 374 - 374 (Kritik) - Der schönste Werbespot, 8 (1982), 375 - J. Beineix: Diva, 8 (1982), 376 - 378 (Kritik) - G. Cukor: Rich and famous, 8 (1982), 379 (Kritik) - Gespräch mit Jacques Rivette, 8 (1982), 383 - 395 (Mit Manfred Blank, Susanne Röckel) - Ein Gespräch mit Francois Truffaut zu 'La Femme d'à côté', 9 (1982), 405 - 412 - J. Cassavetes: Too Late Blues, 9 (1982), 413 - 415 (Kritik) - S. Lumet: Prince of the City, 9 (1982), 416 (Kritik) - M. L'Herbier: La Mystère de la chambre jaune, 9 (1982), 417 (Kritik) - Gespräch mit William Lubtchansky, 9 (1982), 422 - 423 (Mit Manfred Blank und Susanne Röckel) - Resultate, 9 (1982), 434 - 435 - N. Schilling: Der Westen leuchtet!, 9 (1982), 442 - 443 (Kritik) - H. Buddemeier: Das Foto, 10 (1982), 506 - 507 (R.) - Notizen zu einer afrikanischen Orestie von Pier Paolo Pasolini, 11 (1982), 531 - 532 - Rückblick (1) - Auszüge aus Gesprächen (Mit Hartmut Bitomsky, Manfred Blank, Brigitte Bruch, Wolf-Eckart Bühler, Ralph Eue, Marion Lange, Susanne Röckel, Barbara Schlungbaum, Udo Sympen), 1 (1983), 3 - 32 - Rückblick (2), 1 (1983), 33 - 35 - F. Coppola: One from the Heart, 1 (1983), 50 (Kritik) - Flammen am Horizont, 1 (1983) - Subway Riders, 1 (1983), 53 - 54 (Kritik) - The Atomic Café, 4 (1983), 188 - 190 (Kritik) - Zwei Bücher. Franz Rauhut: Filme gegen Krieg; Donald E. Westlake: Zwei sind zuviel, 4 (1983), 197 - 200 (R.) - T. Brooks: The man with the deadly lens, 1 (1983), 50 (Kritik) - Eröffnung und Tootsie, 5 (1983), 202 - 203 - Einfach mit der Seele, das gibt es nicht. Gespräch mit Jean-Marie Straub zu seinem Film noch ohne Titel nach Franz Kafkas 'Amerika' (d.i. 'Klassenverhältnisse' - Anm.), 5 (1983), 242 - 247 - Y. Boisset: Der Maulwurf, 6 (1983), 288 (Rez.) - Godard: Passion, 7 (1983), 317 - 326 - Kamera in Aufsicht (Der Riese), 9 (1983), 416 - 419 (Kritik) - Bresson ein Stilist, (1984), 61 - 67 (nachgedruckt in: Baron, Esther: Hommage an Robert Bresson, Frankfurt/Main 1994; auf englisch nachgedruckt in: Pages, Neil Christian; Ingrid Scheib (Hrsg.) Harun Farocki. A Retrospective, Goethe Institutes of the United States and Canada (1991); auf spanisch nachgedruckt in: Fischli, Bruno (Hrsg.): Harun Farocki, Madrid 1990 (Instituto Alemán de Madrid), 33)

In Film (Velbert)

Staubsauger oder Maschinenpistolen - Ein Wanderkino für Technologen, Film 12 (1968), 17 - Die Agitation verwissenschaftlichen und die Wissenschaft politisieren, 3 (1969), 49 - 52 - Die Rus und die Egs, 5 (1969), 10 - „Minimale Variation“ und „semantische Generalisation“, 8 (1969), 10f - Primär-Kommunikation und Sekundär-Kommunikation, 10 (1969), 10f

In die tageszeitung (Berlin)

Essay, 28. März 1987 - Ein Schnitt oder die Rache der Fernsehleute, 12. Februar 1989 - Schwierige Fragen, 2. März 1989 - Falsch verbunden: etwas über Schnittstellen, 6. April 1989 - Zu „Hotel Terminus“ von Marcel Ophüls, 6. Mai 1989 - Ein Motiv der Erlösung, 1. Juni 1989 - Am Ende doch Gewinn, 6. Juli 1989 - Schiefe Bilder, 3. August 1989 - Lampe im Milchglas, 31. August 1989 - Einmal in Oberhausen, 12. Oktober 1989 - Eine Ansicht verschieben, 9. November 1989 - Ich denke oft an Piroshka, 14. Dezember 1989 - Stellen und Themen, 4. Januar 1990 - Music rules, 1. Februar 1990

In anderen Zeitungen und Zeitschriften

Drückebergerei vor der Wirklichkeit, Frankfurter Rundschau, 2. Juni 1973 - Subventionskino, konkret 7 (Hamburg 1975), 53 - Scheiß auf die Kunst, rufen die Kunsterzieher, Medium Nr. 3, 39 (Frankfurt/Main 1979) - Das große Verbindungsrohr und: Wie man sieht, Die Republik 76/78 (Berlin 1986), 1 - 106 (Materialien zu Zwischen zwei Kriegen und Wie man sieht - Anm.) - Die allseits gesuchte andere Stellung zum anderen, Les Choses 2 (Berlin 1986), 38 - 46 - Wo bleibt das Positive - Harun Farocki zu seinem Film Die Schulung, im Programmheft des Ersten Deutschen Fernsehens/ARD, 23. Februar - 1. März 1987 - Süßer kann kein Gott sein, Tumult (Berlin 1988), 11 - 16 - Eine Rede über zwei Filme, Zelluloid Nr. 27 (Köln 1988), 23 - 29 - To Love to Work and to Work to Love - A Conversation about Passion, Discourse 15,3 (Bloomington, IN 1995), 57 - 75 (mit Kaja Silverman) - The Industrialization of Thought, Discourse 15,3 (Bloomington, IN 1995), 76f - Der Platz vor der Fabrik ist ein Nebenschauplatz geblieben, Meteor 1 (1995), 49 - 55, (gekürzte Fassung mit dem Titel „Augenscheinliches, Unsichtbares“, in Freitag, 3. Februar 1995, unter dem Titel „Der erste Film“ im Programmheft der 41. Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen, S. 110), Worte wie Liebe, Texte zur Kunst, September 1997, Nr. 27 (7. Jahrgang),

In Büchern

Über die Arbeit im Fernsehen, in: Hoven, Herbert (Hrsg.): Guten Abend. Hier ist das Deutsche Fernsehen, Darmstadt/Neuwied 1986 (Luchterhand Verlag) - Wenn Leben gespielt wird - Drei Übungen und ein Schlußwort, in: Blanc, Klaus (Hrsg.): Kein schöner Land - 62 Nahaufnahmen, München 1990 (Verlag Antje Kunstmann) - Die Wirklichkeit

hätte zu beginnen, in: Busch, Bernd; Udo Liebelt; Werner Oeder (Hrsg.): Fotovision - Projekt Fotografie nach 150 Jahren, Hannover 1988, (Sprengel Museum Hannover, Ausstellungskatalog), 119 - 137 (auf englisch in: Documents 2, New York 1992), 136 - 146) - Biographical Note, in: Pages, Neil Christian; Ingrid Scheib (Hrsg.) Harun Farocki. A Retrospective, Goethe Institutes of the United States and Canada (1991) (auf spanisch nachgedruckt in: Fischli, Bruno (Hrsg.): Harun Farocki, Madrid 1990 (Instituto Alemán de Madrid), 33) - Unregelmäßig, nicht regellos, in: Blüminger, Christa; Wulff, Constantin: Schreiben Bilder Sprechen - Texte zum essayistischen Film, Wien 1992 (Sonderzahl), 144 - 155 - Die COOP, das bist Du, in: Jacobsen, Wolfgang; Hans Helmuth Prinzler, Werner Sudendorff (Hrsg.): Kino Movie Cinema - Eine Ausstellung der deutschen Kinemathek, Berlin 1995 (Argon), 200 - Substandard, in: Brandes, Uta (Red.): Sehnsucht - Über die Veränderung der visuellen Wahrnehmung, Göttingen 1995 (Kunst- und Ausstellungshalle der BRD/Steidl Verlag), 233 - 240 - Amerikanische Einstellung. Notizen zu einem Film über Malls + Kontrollblicke. Notizen zu einem Film über Strafen und Überwachen in den USA, in: Becker, Jochen (Hrsg.): Bignes? Size does matter. Image/Politik. Städtisches Handeln, Kritik der unternehmerischen Stadt (Berlin 2001/ b_books) S. 70 - 81

Veröffentlichte Drehbücher

Peter Nau: Der gewöhnliche Kapitalismus, Nachschrift von: Eine Sache, die sich versteht, Filmkritik 3 (1972), 136

Peter Nau (Hrsg.): Zwischen Zwei Kriegen, (Verlag Filmkritik) München 1978

Treatment zu Zwischen Zwei Kriegen in: Münzenberg, Olav (Hrsg.): Aufmerksamkeit - Klaus Heinrich zum 50. Geburtstag, Frankfurt/Main 1979 (Verlag Roter Stern), 151 - 169

Etwas wird sichtbar -

Nachschrift (Unveröffentlichtes Manuskript)

Auszug in Medium 5 (1982), 2

Bilder der Welt und Inschrift des Krieges (Unveröffentlicht. Manuskript)

Auf englisch nachgedruckt in Discourse 15,3, Bloomington 1995, auf französisch in: Traffic 11, Paris 1994, 78 - 92)



Bei den Dreharbeiten zu „Make-Up“

Über Harun Farocki**Allgemeines, Portraits, Aufsätze zum Werk**

Anonym: Eintrag in der Loseblattsammlung CineGraph - Lexikon zum deutschsprachigen Film, Hrsg.: Hans-Michael Bock, München 1984 (edition text + kritik)

Aurich, Rolf; Ulrich Kriest: Der Ärger mit den Bildern - Die Filme von Harun Farocki, Konstanz 1998 (UVK Medien),

Blümlinger, Christa; Constantin Wulff (Hrsg.): Harun Farocki - Ausgewählte Filme, Installation, Diskussion, StadtkinoProgramm Nr. 282, Wien 1996 (Faltblatt)

Elsaesser, Thomas: Working on the Margins: Two or three things not known about Harun Farocke, Filmbulletin 597 (1983), 268f

ders.: It started with these Images - Some Notes on Political Filmmaking after Brecht in Germany: Helke Sander and Harun Farocki, Discourse 7 (1985), 95 - 120

Fischli, Bruno (Hrsg.): Harun Farocki, Madrid 1990 (Instituto Alemán de Madrid)

Frodon, Jean-Michel: 14 films du Berinois Harun Farocki au Jeu de Paume, Le Monde, 8. 6. 1995

Geldner, Wilfried: Harun Farocki - Alles mit beinahe jedem verbinden, in: Bolesch, Cornelia (Hrsg.): Dokumentarisches Fernsehen - , München/Leipzig (List Verlag) 1990, 184 - 187

Koerber, Martin: 90 Zeilen über Harun Farocki, Zitty 19 (1985)

Leder, Dietrich: Eine Anstrengung - überflüssig?, film-dienst Nr. 10 (1990), 14 - 16

Pages, Neil Christian; Ingrid Scheib (Hrsg.): Harun Farocki. A Retrospective, Goethe Institutes of the United States and Canada (1991)

Rosenbaum, Jonathan: The Road not taken, The Reader, Chicago, 14. Februar 1992

Skolud, Hubert: Berliner Profile: Harun Farocki - Groningen ist ein mystischer Ort, Berlin Magazin Hobo Nr. 9 (1977), 10. März 1977 (VII. Jahrgang)

Thomas, Kevin: The Formidable Harun Farocki, Los Angeles Times, 3. Februar 1992

Zu einzelnen Filmen Farockis**NICHT lösbares Feuer (1969)**

Roth, Wilhelm: Napalm: Nicht lösbares Feuer, Süddeutsche Zeitung, 25. März 1970

Schröder, Thomas: Das „andere Kino“ sucht noch sein Publikum, Die Welt, 11. Oktober 1969 (F/S.)

Steinhard, Peter: Kampf der Objektivität, Rheinische Post, 25. Oktober 1969 (F/S.)

Stempel, Hans: Nicht lösbares Feuer, Frankfurter Rundschau, 14. Juni 1969

Die Teilung aller Tage (1972)

Anonym: Parabel vom Lohn, Der Spiegel, 13. April 1970, 233f

Feurich, Jörg Peter: Über Parteilichkeit und Kino, Filmkritik 8 (1970), 404 - 408

ders.: Gespräch mit Harun Farocki und Hartmut Bitomsky, Filmkritik 8/1970, 420 - 426

Telekritik: Der Ärger mit den Bildern (1973)

Heinemann, Frank J.: „Dann lieber weiße Elefanten“ - Harun Farocki führt Bildschirm-Sünden vor, Kölner Stadt-Anzeiger, 16. Mai 1973

Zwischen Zwei Kriegen (1978)

Anonym: Geschichtsklitterung, Rundfunkspiegel - Informationsdienst für Hörfunk und Fernsehen, 6. Oktober 1976 (Rezension des Hörspiels „Das große Verbindungsrohr“)

Arnold, Frank: Der Vorsprung der Ereignisse, Film-Korrespondenz 2 (1979), 7-9 (I.)

Blumenberg, Hans C.: Zwischen Zwei Kriegen, Die Zeit, 5. Februar 1979

Brunow, Jochen: Zwischen Mauer und Leinwand, tip (1978), 14 - 16

Elsaesser, Thomas: Zwischen Zwei Kriegen (Between two wars), Film Bulletin 597 (1983), 267f

Fischli, Bruno: Rekonstruktion, Retro-Scenario, Trauerarbeit, Aufarbeitung - oder was?, in: Fitzke,

Peter: Die ganze Wirklichkeit?, Zitty 22 (1978), 31 (I.)

Geleng, Ingvalde: Ein Essay in Bildern, Spandauer Volksblatt, 15. November 1978

auch in: Oberhessische Presse, Marburg, 15. November 1978

auch in: Reutlinger General-Anzeiger, 16. November 1978

auch in: Donau Kurier, 16. November 1978

hjj: Zwischen Zwei Kriegen, Zitty 22 (1978), 31

Hobermann, J.: Between two wars, Village Voice, 7. Februar 1984

Jahn, Hartmut: Anmerkungen zu Harun Farockis neuem Film 'Zwischen Zwei Kriegen' - Reflexion der Ausweglosigkeit, Spuren 2 (1979), 50

ders.: Interview mit Harun Farocki, Spuren 2 (1979), 51 - 53 (I.)

Jochum, Norbert: Der Vorsprung der Ereignisse, Der Tagesspiegel, 18. November 1978

Müller, Ilse: Film als Zitat: Annäherung an einen Film, Zwischen zwei Kriegen von Harun Farocki, Magisterarbeit, Universität Osnabrück (1981, unveröffentlicht)

Nau, Peter (Hrsg.): Zwischen Zwei Kriegen. Filmkritik 11 (München 1978), 562 - 606

ders.: „Gegen den Film und das Fernsehen“, Medium 8 (1978), 26f (I.)

Pflaum, Hans Günther: Jahrbuch Film 79/80, München/Wien 1980 (Carl Hanser Verlag), 70 - 75

Roth, Wilhelm: Einer macht einen Film, den man eigentlich nicht machen kann, epd Kirche und Film, Nr. 2 (1979), 8-11 (I.)

ders.: Im Rinnstein der Geschichte, Süddeutsche Zeitung, 18. Juni 1979

ders.: Rückkehr ins Kino - Stichworte zum Film 1979, in: Hans Günther Pflaum (Hrsg.): Jahrbuch Film 79/80, München/Wien 1980 (Carl Hanser Verlag), 50 - 55

rub.: Zwischen Freitod und Faschismus, Kommunistische Volkszeitung, 27. November 1978

Saurer, Karl: Das Menetekel an der Mauer, Kölner Stadt-Anzeiger, 1. Februar 1979

Skorecki, Louis: o.T., Cahiers du Cinéma, Nr. 329, November 1981, 8

Spiegel, Peter: Verknäppte Modelle, F 20 (1980), 47 - 53 (I.)

T.L.: Nachhilfe, die nicht nötig ist, BZ, 18. November 1978

Kurzfilme von Peter Weiss. Kurzfilme (1981)

- Hieber, Jochen: Eigenes Maß, Süddeutsche Zeitung, 22. Oktober 1982
 ppk: Fluchtpunkte des Exils, Süddeutsche Zeitung, 15. Januar 1987

Etwas wird sichtbar (1982)

- Anonym: Von der Beschwörung eines Funken, die tageszeitung, 8. März 1982 (l.)
 Anonym: Vietnam ist überall, berlinale-tip, 16. Februar 1982
 Blumenberg, Hans-Christoph: Fern von Vietnam, Die Zeit, 2. Juli 1982
 Cippitelli, Claudia: Etwas wird sichtbar, Arnoldshainer Filmgespräche 2: Widerstand im Film - Film als Widerstand, Frankfurt/Main/M.1985 (Haag & Herchen Verlag), 51 - 56
 er: Bilder der Gewalt, Kölner Stadt-Anzeiger, 12. Juni 1982
 Etwas wird sichtbar, Presseheft des Basis-Film Verleih Berlin 1982
 Frei, Frank-Ulrich: Farockis „Etwas wird sichtbar“, Hamburger Abendblatt, 17. Dezember 1982
 Grafe, Frieda: Blutig ernst: „Etwas wird sichtbar“, Süddeutsche Zeitung, 7/16 (1982)
 Jeremias, Brigitte: „Etwas wird sichtbar“, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 2. Juni 1982
 Kötz, Michael: Vom Krieg und von uns, Frankfurter Rundschau, 1. Juni 1982
 Kreimeier, Klaus: Widerstand im Film - Film im Widerstand, in: Arnoldshainer Filmgespräche 2: Widerstand im Film - Film als Widerstand, Frankfurt/Main 1985 (Haag & Herchen Verlag), 21 - 29
 Kuckart, Judith: „Etwas wird sichtbar“, Tagesspiegel, 24.2.1982
 Ponkie: Etwas wird sichtbar, Abendzeitung München, 18. Juli 1982
 R.K.: Mut zu neuen Formen und Inhalten, Stuttgarter Zeitung, 26. Februar 1982
 Twele, Holger: Etwas wird sichtbar, Filmbeobachter 11 (Juni 1982), 7f
 uff: Film als didaktisches Medium verstanden, Die Wahrheit, 4. März 1982
 Visarius, Karsten: „Die Ränder werden immer schmaler“, in: Arnoldshainer Filmgespräche 2: Widerstand im Film - Film als Widerstand, Frankfurt/Main 1985 (Haag & Herchen Verlag), 10 - 17
 (auf spanisch nachgedruckt in: Fischli, Bruno (Hrsg.): Harun Farocki, Madrid 1990 (Instituto Alemán de Madrid)
 Wetzl, Kraft: In Sachen Harun Farocki und „Etwas wird sichtbar“, epd 4. April 1982, 20 - 22
 ders.: Was macht eigentlich „Etwas wird sichtbar“ zu einem schwierigen Film?, in: Arnoldshainer Filmgespräche 2: Widerstand im Film - Film als Widerstand, Frankfurt/Main 1985 (Haag & Herchen Verlag), 57f

Ein Bild (1983)

- Rhode, Carla: Spektrum filmsprachlicher Möglichkeiten, Der Tagesspiegel, 4. März 1984 (F/S.)

Peter Lorre — das doppelte Gesicht (1984)

- Anonym: Peter Lorre - Das doppelte Gesicht, die tageszeitung, 21. März 1989
 Hachmeister, Lutz: Sätze und Sentenzen, epd Kirche und Rundfunk, 19. September 1984

- Michael, Stone: Peter Lorre, Der Tagesspiegel, 18. August 1987
 Weidinger, Birgit: Bad Man, Süddeutsche Zeitung, 18. August 1987

Betrogen (1985)

- Bell, Ian: Everything going for 'Mona Lisa', The Scotsman, 12. August 1986 (F/S)
 Gym: Schwestern, Zitty 4 (1990), 60
 Müller, Katrin Bettina: Das Unaussprechliche, die tageszeitung, 15. Februar 1990
 Simonivisz, Andre: Mord im Werbeblock, Tip 4 (1990)

Wie man sieht (1986)

- Althen, Michael: Schnitzeljagd, Süddeutsche Zeitung, 24. Mai 1988
 Arnold, Dagmar: Offensichtlichkeit und „Art des Sehens“. 'Wie man sieht', Augenblick 10 (1991), 76 - 82
 Becker, Jörg: Wie man sieht - Ein Film von Harun Farocki, Spex 11 (1986)
 auch in: die tageszeitung, 19. März 1990
 ders.: Wie man sieht - Ein Essay zum Film von Harun Farocki, filmwärts 15/16 (1990), 52 - 56
 Döhler, Andreas: Bilder-Schlachten, die tageszeitung, 9. Mai 1988
 Kreimeier, Klaus: Wie man sieht, was man sieht, epd Film 8 (1987), 22 - 25
 Müller, Katrin Bettina: Krieg und Kino, tip 10 (1988), 56
 R.B.: Film liefert Denkanstöße, Wahrheit, 11. Dezember 1986
 Röckel, Susanne: Etwas wird sichtbar, Münchner Stadtzeitung 11 (1988),
 Rosenberg, Karen: In the Eye of the Beholder - Poetic Documentaries About Technology, Technology Review 2 (1989), 62 - 68
 Weber, Toni; Rolf-Dieter Lavler; Klaus Gronenborn; Leonore Kampe; Fosco Dubini: Diskussion Wie man sieht, Zelluloid 25 (1987), 11 - 15

Die Schulung (1987)

- BNB: Versuchskaninchen, Frankfurter Rundschau, 23. 2. 1987
 Hachmeister, Lutz: Stimmig konturiertes Klima, epd Kirche und Rundfunk, 28. 2. 1987
 Geldner, Winfried: Führungskräfte auf der Schulbank, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 21. 2. 1987
 Katz, Anne Rose: Löcher im Käse, Süddeutsche Zeitung, 21. Februar 1987
 Leder, Dietrich: Opernball in Tokyo, Freitag, 24. März 1995 (F.S.)
 rbh: Managment-Training, Stuttgarter Zeitung, 21. Februar 1987
 Tomayer, Horst: Die Schulung - H.F.s Bericht aus einer Akademie, die tageszeitung, 23. 2. 1987

Bilder der Welt und Inschrift des Krieges (1988)

- Becker, Jörg: Auschwitz aus 7.000 Metern Höhe, die tageszeitung, 30. Januar 1989
 Beringer, Johannes: Auge und Hand, Zelluloid 28/29 (1989), 64 - 68

Gronenborn, Klaus: Vom Abenteuer des zweiten Blicks - Zu Harun Farockis Essayfilm 'Bilder der Welt und Inschrift des Krieges', Zelluloid 28/29 (1989), 61 - 63

Keenan, Thomas: Light Weapons, Documents 2 (1992), 147 - 53

Reinecke, Stefan: „Texte aus dem Schneidetisch, nicht Schnitte aus der Schreibmaschine“, in: Presseheft zu „Bilder der Welt und Inschrift des Krieges“ des Basis-Film Verleih, Berlin 1988, 7 - 11 (I.)

Silverman, Kaja: What is a camera?, or: History in the Field of Vision, Discourse 15,3 (1995), 3 - 56

Trabitzsch, Michael: Die Wahrheit der Bilder, in: Presseheft zu „Bilder der Welt und Inschrift des Krieges“ des Basis-Film Verleih, Berlin 1988, 3 - 6

Versch.: Ein Gespräch - Auszug aus einer Diskussion am 9. Mai 1988 im Doktoranden-Kolloquium von Klaus Heinrich, geführt im Bibliotheksraum des Paul-Tilllich-Instituts an der Freien Universität Berlin, transkribiert von Gabriele Reuleaux

Weber, Toni: Bilder der Welt und Inschrift des Krieges, Duisburger Filmwoche, 10. November 1988 (Flugblatt)

Image und Umsatz oder Wie man einen Schuh darstellt (1989)

Geldner, Wilfried: Lederle-Layout, in Süddeutsche Zeitung, 31. August 1989

Leder, Dietrich: Image und Umsatz, Westdeutsche Zeitung, 31. August 1989

ders.: Image und Umsatz, Funk-Korrespondenz, 1. September 1989

Reinecke, Stefan: (K)eine Geschichte aus der Produktion, Deutsche Volkszeitung, 25. August

1989

Stamm, Karl-Heinz: Lila Kühe und Milkschokolade, die tageszeitung, 20. August 1989

Leben BRD (1989)

A. Chr.: Vie de pantin, Le Monde, 2. Februar 1992

ack: Deprimierendes Bild, Frankfurter Rundschau, 23. Februar 1990

Anonym: Das Kino und die Filmbewerter, die tageszeitung, 20. September 1990

Becker, Jörg: Images and Thoughts - People and Things - Materials and Methods, in: Pages, Neil Christian; Ingrid Scheib (Hrsg.) Harun Farocki. A Retrospective, Goethe Institutes of the United States and Canada (1991), 15 - 17

Edna: Leben BRD (Life - Federal Republic of Germany), Variety, 14. März 1990

Freß, Friedrich: Gelebte Simulationen, die tageszeitung, 22. Februar 1990

Geldner, Wilfried: Lauter Spieler, Süddeutsche Zeitung, 22. Februar 1990

Glomb, Ronald: Trockenübungen an lebenden wie unbelebten Objekten, Spandauer Volksblatt, 28. März 1990

Göttler, Fritz: 46 Testszenen, Süddeutsche Zeitung, 6. November 1990

Gronenborn, Klaus: Existenzchoreographie im Labor, Volkszeitung, 30. März 1990

ders.: Gegenwarts-Archäologie, Frankfurter Rundschau, 27. November 1990 (F./S.)

Hohmann, Arnold: Das Leben als Übung, Westfälische Rundschau, 20. Februar 1990

K.W.: Kleine Dramen des Alltags, Frankfurter Rundschau, 20. Februar 1990

Klinger, Judith: Leben BRD, Duisburger Filmwoche, 15. November 1990 (Flugblatt)

Programm des 20. Internationalen forum des jungen films berlin 1990 (Flugblatt)

Lechner, Michaela: Deutschland simuliert, die tageszeitung, 10. Februar 1990

Leder, Dietrich: Als ob es lebt, Filmkorrespondenz 8 (1990)

ders.: Versicherung gegen das Leben gesucht, Kölner Stadtanzeiger, 8./9. Dezember 1990

Nüchtern, Klaus: Fast wie im richtigen Leben, Der Falter Wien, 21. September 1990

Nussbaum, Heinrich v.: Lebenstraining, ein Leben lang, epd Kirche und Rundfunk, Nr. 18 (1990)

Rhode, Carla: Leben - BRD, Der Tagesspiegel, 14. Februar 1990

Schütte, Wolfram: Internationale Filmfestspiele Berlin, Frankfurter Rundschau, 12. Februar 1990

Simonovics, Andre: Das Deutschland-Syndrom, tip 7 (1990)

Wenzel, Kraft: Über einige deutsche Filme der Berlinale, epd film 5/90, 2 - 6 (F./S.)

Was ist los? (1991)

hrb: Die Ehefrau als Sicherheit für einen Bankkredit, Kölner Stadt-Anzeiger, 18. November 1991

Lücke, Reinhard: Trainingslager des Alltags, die tageszeitung, 18.11.1991

Schmitt, Astrid: Die Unruhe des Suchens, Stuttgarter Zeitung, 27. November 1991 (F./S.)

Videogramme einer Revolution (1993)

Althen, Michael: Sechs Tage im Dezember, Süddeutsche Zeitung, 23. Juni 1993

Baumgärtel, Tilman: Ereignisse drängten zu den Kameras, die tageszeitung, 22. Dezember 1993

Becker, Jörg: Vorschlag, die tageszeitung, 25. Mai 1994

Berger, Jürgen: Zunehmende Bilder, die tageszeitung, 8. September 1993 (F./S.)

Hollenstein, Stephan: „Aus dem Bild, Genossen“ - Wahrheiten und Videogramme einer Medien-Revolution, Frankfurter Rundschau, 18. Mai 1993

Jacobs, Steffen: Ceausescu Hubschrauber, Der Tagesspiegel, 22. April 1993

Kreimeier, Klaus: Wenn der Film möglich ist, ist auch Geschichte möglich, Frankfurter Rundschau, 20. Februar 1993

Müller, Olaf: Videogramme einer Revolution, Film-Dienst, 13 (1993), 22f

Otte, Carsten: „Bin erregt“, junge welt, 11. Juni 1993

Reinecke, Stefan; Rainer Rother: Wie kann man eine Revolution erzählen, Freitag, 17. Dezember 1993 (I.)

Saur, Michael: Private Dokumente über den Umsturz in Rumänien, Berliner Morgenpost, 27. Mai 1994

Visarilus, Karsten: Videogramme einer Revolution, epd Film 6 (1993), 39

Voester, Conny E.: Videogramme einer Revolution, Wochenendkurier, 9. Januar 1993

Wolf, Fritz: Ein Glücksfall, epd Kirche und Rundfunk, 9. Januar 1993

Ein Tag im Leben der Endverbraucher (1993)

- Bartezko, Dieter: Gerümpel im Seelenhaushalt, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 19. Juli 1994
 Baumgärtel, Tilman: Werbe-Scheiblethen, die tageszeitung, 24. Juni 1993
 Bestvater, Lutz: Verschenkt, Berliner Zeitung, 26./27. Juni 1993
 Klinger, Judith: Ein Tag im Leben der Endverbraucher, Duisburger Filmwoche, 13. 11. 1993 (Flugblatt)
 März, Ursula: Krisenhafte Zeiten, lebhaftere Zeiten, Frankfurter Rundschau, 19. 11. 1993 (S/F)
 O.I.: Ungenießbare Werbesuppe, Neue Zürcher Zeitung, 23. Juli 1994
 Riepe, Manfred: Das bekannte Wesen, Frankfurter Rundschau, 28. Juni 1993
 Reinecke, Stefan: Fernseharchäologie, Freitag, 29. Juni 1993
 Simon-Zülch, Sybille: ...was nicht zusammengehört, epd Kirche und Rundfunk, 30. Juni 1993
 tha: Trotz der Mühe fehlt das Aroma, Der Tagesspiegel, 27. Juni 1993
 Thon, Ute: „Ich war eine Werbefilmdose“, Das Erste 6 (1993), 24f

Die Umschulung (1994)

- Bahners, Patrick: Das Sie ist alles, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 11. Juni 1994
 Leder, Dietrich: Filmisch konsequente Analyse, Funk-Korrespondenz, 17. Juni 1994
 Reinecke, Stefan: Das Leben, ein Text, die tageszeitung, 9. Juni 1994
 Sichtermann, Barbara: Ganz nah dran, Die Zeit 25, 17. Juni 1994
 Wolf, Fritz: Zwischen den Bildern, epd Kirche und Rundfunk, 18. Juni 1994

Die führende Rolle (1994)

- Burucker, Michael: Heimat beim Obsthändler, Der Tagesspiegel, 6. Dezember 1994
 Geldner, Wilfried: Teilweise wunderbar, Süddeutsche Zeitung, 6. Dezember 1994

Arbeiter verlassen die Fabrik (1995)

- D.W.: Weltpremiere für Harun Farockis Arbeiter-Collage, Die Welt, 3. 6. 1995
 Gass, Lars Henrik: Im Untergrund der Geschichte, Neue Zürcher Zeitung, 24. 11. 1995 (F/S)
 Klinger, Judith: Arbeiter verlassen die Fabrik, Duisburger Filmwoche, 7. 11. 1995 (Flugblatt)
 V.O.: Arbeiter verlassen die Fabrik, Märkische Allgemeine, 5. 6. 1995

Schnittstelle (1995)

- Blümlinger, Christa: Schnittstelle, in: Blümlinger, Christa, Constantin Wulff (Hrsg.): Harun Farocki - Ausgewählte Filme, Installation, Diskussion, StadtkinoProgramm Nr. 282, Wien 1996
 Heybrock, Mathias: Neue Spielräume für die (Medien-)Avantgarde, Neue Zürcher Zeitung, 3. 11. 1995 (F/S.)
 Niroumand, Mariam: Rasende Teilchenbeschleunigung, die tageszeitung, 2. 11. 1995 (F/S.)

Der Auftritt (1996)

- Gangloff, Tilmann P.: Studie der Kommunikation, epd - Kirche und Rundfunk, Nr. 56, 20. Juli 1996, 25
 Nitschke, Dirk: Keine Parties, keine Intrigen, die tageszeitung, 13./14. Juli 1996

Die Bewerbung (1997)

- Baumgärtel, Tilman: „Mensch, das ist endlich Brecht!“, die tageszeitung, 18. Februar 1997
 Knoblen, Martina: Jede Geste kann vernichtend sein, Süddeutsche Zeitung, 18. Februar 1997

Quellen**Eigene Interviews**

Mit **Harun Farocki** am 1. und 2. September 1995 in Berlin, am 7. November 1995 in Duisburg, am 31. Januar 1996 in Stuttgart, am 26. Juli 1996 und am 12. August 1997 in Berlin.

Mit **Ingo Kratisch** am 18. Dezember 1995 in Berlin.

Mit **Claudia von Alemann** am 11. November 1995 in Köln.

Telefonat mit **Ulrich Gregor** am 11. April 1996.

Gespräch mit **Helene Schwarz** am 14. Mai 1996 in Berlin

Mit **Gerd Conradt** am 3. Juli 1996 in Berlin

Telefonat mit **Thomas Giefer** am 16. September 1996 und Interview bei einer Veranstaltung zum 2. Juni 1967 am 1. Juni 1997

Publikumsgespräch mit **Helke Sander** am 28. September 1996 in der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin

Gespräch mit **Erinna König** am 8. Dezember 1996 in Zürich

Filme und Videos

- Claudia Alemann: Exprimntl 67 (Deutschland 1967/68)
 Claudia Alemann: Das ist nur der Anfang - der Kampf geht weiter (Deutschland/Frankreich 1968/69)

Anonym: Beiträge für die Abendschau des SFB am 10. Februar 1966, 28. März 1966, 17. September 1966, 11. Januar 1967, 28. März 1967, 27. Mai 1967, Juli 1968, 3. Dezember 1968

Roman Brodmann: Der Polizei-Staatsbesuch (Deutschland 1967)

Gerd Conradt/Hartmut Jahn: Über Holger Meins - Ein Versuch. Unsere Sicht heute (Deutschland 1975 - 1982)

Edgardo Cozarinsky: Citizen Langlois (Frankreich 1995)

Rolf Deppe: The Pigs (Deutschland 1970)

Thomas Giefer/Hans Rüdiger Minow: Berlin, 2. Juni 1967 (Deutschland 1967)

Thomas Giefer: Terror auch im Westen (Deutschland 1968)

Ulrich Knaudt: Unsere Steine (Deutschland 1968)

Chris. Marker: Le Fond de l'Air est rouge (Frankreich 1977)

Holger Meins: Oskar Langenfeld (Deutschland 1967/68)

Renate Sami: Es stirbt allerdings ein jeder (Deutschland 1974)

Helke Sander: Brecht die Macht der Manipulateure! (Deutschland 1967/68)

Helke Sander: Kinder sind keine Rinder (Deutschland 1969)

Helke Sander: Der subjektive Faktor (Deutschland 1980/81)

Wildenhahn, Klaus und DFFB-Studentenkollektiv: Wochenschau I - III (Deutschland 1969 - 1971)

Bücher, Aufsätze, Artikel

Anonym: Deutsche Film- und Fernseh-Akademie Berlin eröffnet, Die Welt, 19. September 1966

Anonym: Berlin: Leiser treten, Der Spiegel, 15. Mai 1967

Anonym: Diese Revolte haben wir erwartet!, Filmblätter 21, 26. Mai 1967

Anonym: Stiller um Leiser, Filmblätter 22, 2. Juni 1967

Baer, Volker: Ein deutsches Bauhaus für den Film, Der Tagesspiegel, 18. 12. 1966

ders.: Der Fall Leiser - Strukturveränderungen an der Berliner Film- und Fernsehakademie, Der Tagesspiegel, 5. März 1969

Baumgärtel, Tilman: Motoren der Revolution, Junge Welt, 27. September 1996

ders.: Wie baut man einen Molotow-Cocktail, Junge Welt, 30. September 1996

ders.: Die Lümmel von der ersten Bank, Junge Welt, 2./3. Oktober 1996

Bauß, Gerhard: Die Studentenbewegung der sechziger Jahre in der Bundesrepublik und Westberlin - Handbuch, Köln 1977 (Pahl-Rugenstein)

Berghahn, Wilfried: Zum Selbstverständnis der „Filmkritik“, Filmkritik 1 (1964), 4 - 8

Bitomsky, Hartmut: Filmwirtschaft und Bewußtseins-Industrie, Film 3 (1969), 46 - 48

Anna (Anna Mandel) und Robert (Marcel Werner) in „Etwas wird sichtbar“

261

ders.: Die Verfassung des Betriebes, Filmkritik 8 (1970), 417 - 420

ders.: Die Röte des Rots von Technicolor - Kinorealität und Produktionswirklichkeit, Neuwied/Ulm 1972 (Sammlung Luchterhand)

Boldt, Rainer, Kai Reschke: Schülerfilm 3 (Projektgruppe Itzehoe), Filmkritik 8 (1970), 430 - 437

Blum, Heiko R.: Gespräch mit Wim Wenders, Filmkritik 2 (1972), 69 - 77

de Haas, Anneliese: Sie arbeiten, planen, hoffen auf Mäzene - Der Berliner Film- und Fernsehakademie fehlt es noch an vielem, Die Welt, 28. Januar 1967

dies.: Weder Gagfabrik noch Elfenbeinturm - Die Berliner Film- und Fernsehakademie (II): Wie sieht die praktische Arbeit aus?, Die Welt, 11. Februar 1967

Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin (Hrsg.): Hoffnung als Prinzip - Bericht zur Lage des Filmnachwuchses von Absolventen der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin, Berlin 1978

Deutsche Akademie für Film- und Fernsehen Berlin, Malte Ludin (Redaktion): Volljährig - Absolventen-Info 1984, Berlin 1984

Deutschmann, Christian: „Herstellung eines Molotow-Cocktails“ und „Ein Western für den SDS“, Sprache im technischen Zeitalter 25 - 28 (Stuttgart 1969), 265 - 271

Dutschke, Rudi: Redebeitrag auf dem Kongreß in Hannover am 9.6. 1967, in: Autorenkollektiv (Hrsg.): Bedingungen und Organisation des Widerstandes, Frankfurt/Main 1968 (unpaginiert)

FBrg: Herrscht falsch verstandener Föderalismus?, Filmblätter 54, 29. Dezember 1967



- Ganz, Rudolph: Noch ein kleiner Schritt - Das neue Modell der Film- und Fernsehakademie in Berlin, Frankfurter Rundschau, 13. März 1969
- Gregor, Ulrich: Aus den Annalen der Dsiga-Wertow-Akademie, Filmkritik 8 (1968), 529 - 531
- Gregor, Ulrich; Frieda Grafe: Theodor Kotulla: Diskussion: Zum Selbstverständnis der Filmkritik, Filmkritik 10 (1966), 587 - 589, Filmkritik 12 (1966), 706 - 709
- H.C.: Berliner Rebellen: Warum müde? Warum munter?, Filmblätter 20, 19. Mai 1967
- Habernoll, Kurt: Oberhausen: Hader & Hoffnung, Filmblätter 15, 12. April 1968
- Hauff, Reinhard (Hrsg.): Momente des Lernens, Berlin 1996 (Deutsche Film- und Fernsehakademie)
- Hermann, H.O.: Lebenszeichen für die Berlinale?, Filmblätter 27, 28. Juni 1968
- Hildenbrand, Werner: Die Revolution der französischen Film, Film 8 (1968), 15 - 20
- Jeremias, Brigitte: Konflikte nach zwei Jahren - Situation und Möglichkeiten der Berliner Filmakademie, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 5. Juli 1968
- Kilzer, Annette: Vogelfutter für Revolutionäre - 30 Jahre DFFB, Tip 20/1996, 51f
- Kließ, Werner: Knockout in Knokke, Film 2 (1968), 12 - 17
- ders.: Harakiri, Film 7 (1968), 24f
- ders.: Eine Berliner Lokalposse? Die Krise der Film- und Fernsehakademie Berlin, Die Zeit, 13. Dezember 1968
- ders.: „Eindruck willkürlicher Maßnahmen“, Film 1 (1969), 1
- ders.: Der Ast, auf dem wir sitzen, oder: Wie links steht „film“ - Antwort auf Klaus Kreimeiers „Filmkritik und Klassenkampf“, Film 6 (1968), 1
- Kreimeier, Klaus: Zeit der Flaneure, Film 6 (1968), 1 - 4
- ders.: Filmkritik und Klassenkampf, Film 4 (1969), 1 - 5
- Lehmann, Joachim, Ilan Reisin, Horst Schwaab: Zu den Filmen des Schülerfilmkollektivs I, Filmkritik 8 (1970), 426 - 430
- Minow, Hans Rüdiger: Zur Organisation des Films in der oppositionellen und revolutionären Arbeit, Film 3 (1969), 42 - 46
- Nettelbeck, Uwe: Wer gerade geht, wird vorgebeugt, Film 3 (1969), 21 - 26
- Patalas, Enno: Plädoyer für eine Ästhetische Linke, Filmkritik 7 (1966), 403 - 407
- ders.: Das Kino von Knokke, Filmkritik 2 (1968), 96 - 98
- ders.: Frankreich zum Beispiel, Filmkritik 8 (1968), 553 - 560
- Patalas, Enno, Wilfried Berghahn: Gibt es eine linke Kritik?, Filmkritik 3 (1961), 131 - 135
- Peitz, Christiane: Hollywood, wir kommen!, die tageszeitung, 20. April 1989
- dies.: Fangt schon mal an!, Die Zeit Nr. 40, 27. September 1996
- Pesserl, Rita: Studenten proben den Aufstand - Gespräch mit Wolfgang Staudte, Filmblätter 20, 19. Mai 1967
- dies.: Die Akademie ist tot - es lebe die Akademie, Filmblätter 29/30, 19. Juli 1968

- Prinzler, Hans-Helmut (Hrsg.): 10 Jahre DFFB, Berlin 1976
- Projektgruppe Schülerfilm (M. Lukasik, H. Meins, G.P. Straschek): „Tendenziell sozialistisch“, Film 10 (1968), 1 - 4
- Rabehl, Bernd: Marx und der SDS, Der Spiegel 18, 1968
- Reitz, Edgar: Parolen, Proteste, Pornographie, Film 2 (1968) 17f
- Roskis, Edgar: Streik im Film: Vom Dornröschenschlaf der Utopie, Le Monde diplomatique (dt. Ausgabe), 12. Oktober 1996
- R.S.: Die verflixte 7!, Filmblätter 20, 19. Mai 1967
- Sami, Renate: Holger Meins - Zwei Protokolle, Filmkritik 7 (1977), 325 - 337
- dies.: Holger Meins - Filmstudent von 1966 bis 1968, in: Petermann, Werner; Ralph Thoms (Hrsg.): Kino-Fronten - 20 Jahre '68, München 1988 (Trickster Verlag), 17 - 20
- Stelly, Gisela: Die Nackten und die Roten - Jungfilmer vor und auf der Leinwand, Knock out in Knokke, Die Zeit, 12. Januar 1968
- Straschek, Günter Peter: Gegen Moralismus, für Konsum!, Film 3 (1969), 1 - 7
- ders.: Straschek 1963 - 74 Westberlin, Filmkritik 8 (1974), 356 - 367
- Thiel, Reinhold E.: „...das investierte Geld umsonst ausgegeben...“ - Permanente Revolution an der Berliner Filmakademie, Filmkritik 3 (1969), 11 - 15
- Wenders, Wim: keine „experimente“, Film 2 (1968), 16

Filmgeschichte und -theorie

Literatur zu Ästhetik, Filmtheorie, Ideologiekritik

- Adorno, Theodor: Ästhetische Theorie, Gesammelte Werke, Bd. 7, Frankfurt/Main 1970 (Suhrkamp)
- ders.: Filmtransparente, Gesammelte Schriften Bd. 10.1, Frankfurt/Main 1977 (Suhrkamp), 353 - 361
- Arnheim, Rudolf: Film als Kunst, Frankfurt/Main 1979 (Fischer Taschenbuch Verlag)
- ders.: Kritik und Aufsätze zum Film, Frankfurt/Main 1979 (Fischer Taschenbuch Verlag)
- Barthes, Roland: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn - Kritische Essays III, Frankfurt/Main 1990 (edition suhrkamp)
- ders.: Die helle Kammer - Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt/Main 1989 (suhrkamp taschenbuch)
- Baudrillard, Jean: La société de consommation, Paris 1970 (Gallimard)
- Baudry, Jean-Louis: Der Sinn des Geldes, Filmkritik 8 (1970), 408 - 417
- ders.: Platons Höhle und das Kino, in: Psyche 11/1994
- Bazin, André: Was ist Kino? - Bausteine zu einer Theorie des Films, Köln 1975 (DuMont)

- ders.: Jean Renoir, München/Wien 1977 (Carl Hanser Verlag)
- ders.: Orson Welles, Wetzlar 1980 (Verlag Büchse der Pandora, Bibl. Cinemabilia - Bd. 1)
- ders.: Qu'est-ce que le cinema - Edition definitive, Paris 1991 (Ed. du Cerf)
- Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte, in: *Allegorien kultureller Erfahrung*, Leipzig 1984 (Verlag Philip Reclam jun.), 156 - 167
- Blümlinger, Christa (Hrsg.in): *Sprung im Spiegel - Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*, Wien 1990 (Sonderzahl)
- Brecht, Bertolt: Der Dreigroschenprozeß, in: *Schriften zur Literatur und Kunst I (1920 - 1932)*, Frankfurt/Main 1967 (Suhrkamp Verlag), 143 - 236
- Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/Main 1974 (edition suhrkamp)
- Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild - Kino 1*, Frankfurt/Main 1989 (suhrkamp)
- ders.: *Das Zeit-Bild - Kino 2*, Frankfurt/Main 1991 (suhrkamp)
- ders.: Postscript on the Societies of Control, in: *October 59 (Winter 1992)*, 3 - 7
- Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt/Main 1977 (suhrkamp)
- Eisenstein, Sergej: *Das dynamische Quadrat - Schriften zum Film*, Leipzig 1988 (Verlag Philipp Reclam jun.)
- ders.: Dickens, Griffith und wir, in: *Ges. Aufsätze 1*, Zürich o.J. (Verlag Die Arche), 60 - 136
- ders.: Notes for a Film of Capital, in: Michelson, Annette; Rosalind Krauss, Douglas Crimp, Joan Copjec (Hrsg.): *October - The First Decade, 1976 - 1986*, 114 - 138
- Frank, Peter; Michael McKenzie: *New, used & improved - Art for the 80's*, New York 1987 (Abbeville Press, Inc.)
- Gmelin, Otto: *Philosophie des Fernsehens*, Pfullingen 1967 (Selbstverlag)
- Godard, Jean-Luc: *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*, Frankfurt/Main 1985 (Fischer Taschenbuch Verlag)
- ders.: *Die Kunst der Massen ist eine Erfindung der Kapitalisten*, Film 4 (1969), 20 - 27 (Interview)
- Grafe, Frieda: *Filmtips*, München 1993 (KinoKonTexte)
- Hofmann, Werner: *Grundlagen der modernen Kunst - Eine Einführung in ihre symbolischen Formen*, Stuttgart 1987 (Alfred Kröner Verlag)
- Horkheimer, Max; Theodor Adorno: *Dialektik der Aufklärung - Philosophische Fragmente*, Frankfurt/Main 1988 (Fischer Wissenschaft)
- Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films - Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt/Main 1985 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft)
- Marx, Karl; Friedrich Engels: *Die Deutsche Ideologie*, in: *Werke*, Bd. 3, 12. Auflage, Berlin 1959 (Dietz Verlag), 26
- Mitchell, William J.: *The reconfigured eye: visual truth in the post-photographic era*, Cambridge 1992 (MIT Press)
- Narboni, Jean; Sylvie Pierre; Jacques Rivette: „Montage“, in *Cahiers du Cinéma* 210 (März 1969)

- Nichols, Bill: *Movies and Methods Volume I*, Berkeley/Los Angeles/London 1976 (University of California Press)
- ders.: *Movies and Methods Volume II*, Berkeley/Los Angeles/London 1985 (University of California Press)
- Rosen, Philip: *Narrative, Apparatus, Ideology - A Film Theory Reader*, New York 1986 (Columbia University Press)
- Thompson, Kristin; David Bordwell: *Film History - An Introduction* New York 1994 (McGraw-Hill, Inc.)
- Tretjakov, Sergej: *Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze, Reportagen Portraits*, Reinbeck bei Hamburg 1972 (Rowohlt)
- Wyborny, Klaus: *Nicht geordnete Notizen zum konventionellen narrativen Film*, *Filmkritik* 10 (1979), 447 - 463
- ders.: *Die Grammatik der Welteroberung*, *Filmkritik* 10 (1979), 464 - 476

Zum Cinéma Vérité

- Barsam, Richard Meran: *Nonfiction Film: a critical history*, New York 1973 (Dutton)
- Eaton, Mick (Hrsg.): *Anthropology - Reality - Cinema: The Cinema of Jean Rouch*, London 1979 (British Film Institute)
- Freunde der deutschen Kinemathek e.V. (Hrsg.): *Kinemathek 29: Aspekte des Cinéma Vérité* (Berlin 1966)
- Levin, G. Roy: *Documentary Explorations: fifteen interviews with filmmakers*, Garden City 1971 (Doubleday)
- Rosenthal, Alan: *The New Documentary in Action: a casebook in film making*, Berkeley 1971 (University of California Press)
- Roth, Wilhelm: *Der Dokumentarfilm seit 1960*, München/Luzern 1982
- Stoller, Paul: *The Cinematic Griot - The Ethnography of Jean Rouch*, Chicago/London 1992 (University of Chicago Press)

Zum Found-Footage-Film

- Hausheer, Cecilia; Christoph Settele (Hrsg.): *Found Footage Film*, Luzern 1992 (VIPER/zyklop verlag)
- Jürgens-Kirchhoff, Annegret: *Technik und Tendenz der Montage in der bildende Kunst des 20. Jahrhunderts - Ein Essay*, Lahn-Giessen 1978 (Anabas Verlag)
- Leda, Jay: *Film beget Film*, New York 1971 (Hill and Wang)
- Sandusky, Sharon: *Archäologie der Erlösung - eine Einführung in den Archivkunst-film*, in: *Blimp 19 - Zeitschrift für Film* (Graz 1991), 14 - 22
- Tröhler, Margit: *Found Footage - Filme aus gefundenem Material: Filme gegen das Vergessen*, *Filmbulletin* 4/92, Nr. 183, 50 - 59

- Tscherkassky, Peter: *Wirkliche Filme oder: Gibt es nicht-fiktionales Kino?*, Blimp 19 - Zeitschrift für Film (Graz 1991), 38 - 42
- Ulmer, Gregory: *The Object of Post-Criticism*, in: Forster, Hal: *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*, Seattle 1983 (Bay Press)
- Wallis, Brian (Hrsg.): *Blasted Allegories: An Anthology of contemporary artists*, Cambridge, MA 1987 (MIT Press)
- Westerbeck, Colin J.: *Some Out-Takes from Radical Film-making: Emile de Antonio, Sight and Sound* 39 (1970), 143

Zum Essayfilm

- Adorno, Theodor: *Der Essay als Form*, in: *Noten zur Literatur I, Gesammelte Werke* Bd. 2, Frankfurt/Main 1974 (Suhrkamp), 9 - 33
- Blümlinger, Christa; Constantin Wulff (Hrsg.): *Schreiben Bilder Sprechen - Texte zum essayistischen Film*, Wien 1992 (Sonderzahl)
- Institut für Neuere deutsche Literatur, Philipps-Universität-Marburg (Hrsg.): *Augenblick - Marburger Hefte zur Medienwissenschaft* 10: *Versuche über den Essayfilm* (1991)

Zum Neuen Deutschen Film und der deutschen Filmkritik

- Elsaesser, Thomas: *Der Neue Deutsche Film - Von den Anfängen zu den neunziger Jahren*, München 1994 (Wilhelm Heyne Verlag)
- Hembus, Joe: *Der deutsche Film kann gar nicht besser sein. Ein Pamphlet von gestern, eine Abrechnung von heute*, München 1981 (Rogner & Bernhardt)
- Hoffmann, Hilmar; Walter Schobert (Hrsg.): *Abschied von Gestern - Bundesdeutscher Film der sechziger und siebziger Jahre*, Frankfurt/Main 1991 (Katalog des Deutschen Filmmuseums, Frankfurt/Main am Main)
- Kessen, Peter: *'Ästhetische Linke' und 'politische Linke' der Zeitschrift 'Filmkritik' in den 60er Jahren unter besonderer Berücksichtigung Jean-Luc Godards*, München 1996, Dissertation
- Kluge, Alexander: *Bestandsaufnahme: Utopie Film - Zwanzig Jahre neuer deutscher Film/Mitte 1983*, Frankfurt/Main (Zweitausendeins)
- Lenzen, Claudia: *Der Streit um die politische und ästhetische Linke in der Zeitschrift Filmkritik*, in: Grob, N. u. K. Prümm (Hrsg.): *Die Macht der Filmkritik*, München 1981, 63 - 79
- Petermann, Werner; Ralph Thoms (Hrsg.): *Kino-Fronten - 20 Jahre '68*, München 1988 (Trickster Verlag)
- Prinzler, Hans Helmut; Rentschler, Eric (Hrsg.): *Augenzeugen - 100 Texte neuer deutscher Filmemacher*, Frankfurt/Main 1988 (Verlag der Autoren)
- Pflaum, Hans Günther: *Deutschland im Film - Themenschwerpunkte des Spielfilms*

- in der Bundesrepublik Deutschland, München 1985 (Max Hueber Verlag)
- Pflaum, Hans Günther; Hans Helmut Prinzler: *Film in der Bundesrepublik*, München/Wien 1979 (Carl Hanser Verlag), Neuauflage: Bonn 1992 (Internationes/Carl Hanser Verlag)
- Pirschat, Jutta (Hrsg.in): *Die Wirklichkeit der Bilder - Der Filmemacher Hartmut Bitomsky*, Essen 1992 (edition filmwerkstatt)
- Pluschkowitz, Alois; Siegfried Zielinski: *Gerd Conradt und der Workshop „Allegorie des Fernsehens 1991“*, Salzburg 1991 (Filmemacher in der Residenz)
- Rentschler, Eric: *West German Film in the Course of Time - Reflections on the Twenty Years since Oberhausen*, Bedford Hills, N.Y. 1984 (Redgrave Publishing Company)
- ders. (Hrsg.): *German Film and Literature: Adaptions and Transformations*, London/New York 1981 (Methuen)
- Roth, Wilhelm (Hrsg.): *Dreißig Jahre Oberhausen - Eine kritische Retrospektive*, Oberhausen 1984 (Verlag Karl Maria Laufen)
- Schulte Strathaus, Stefanie: *Das 1. Internationale Frauenfilmseminar 1973 in Berlin als Ausgangspunkt feministischer Filmarbeit - Eine Neubewertung*, Berlin 1995 (unveröffentlichte Magisterarbeit)

Situationisten, Subversive Aktion, APO, Studentenbewegung

- Autorenkollektiv (Hrsg.): *Bedingungen und Organisation des Widerstandes - Voltaire-Flugschrift Nr. 12, o.O., o.D. (West-Berlin 1967)*, 69f
- Chaussy, Ulrich: *Die drei Leben des Rudi Dutschke - Ein Biographie*, Darmstadt/Neuwied 1983 (Luchterhand)
- Debord, Guy: *Die Gesellschaft des Spektakels*, Hamburg 1978 (Edition Nautilus)
- Dreßen, Wolfgang; Dieter Kunzelmann, Eckhard Siepmann (Hrsg.): *Nilpferd des höllischen Urwalds - Spuren in eine unbekannte Stadt - Situationisten, Gruppe Spur, Kommune I*, Berlin 1991 (Katalog des Werkbund-Archivs Berlin)
- Fichter, Tilman; Siegfried Lönndonker: *Kleine Geschichte des SDS*, Berlin 1977 (Rotbuch Verlag)
- Habermas, Jürgen: *Protestbewegung und Hochschulreform*, Frankfurt/Main 1969 (Suhrkamp)
- Kukuck, Margareth: *Student und Klassenkampf - Studentenbewegung in der BRD seit 1967*, Hamburg 1977 (Verlag Association)
- Langguth, Gerd: *Protestbewegung - Entwicklung, Niedergang, Renaissance*, Köln 1983 (Verlag Wissenschaft und Politik)
- Lönndonker, Siegfried; Tilman Fichter, Jochen Staadt (Hrsg.): *Hochschule im Aufbruch, Teil V: 1967 - 1969*, Berlin 1983 (Pressestelle der FU Berlin)
- Marcuse, Herbert: *Versuch über die Befreiung*, in: *Schriften* Bd. 8 - Aufsätze und Vor-



lesungen 1948 - 1969,
Frankfurt/Main (suhrkamp)
Miermeister, Jürgen; Jochen Staat:
Provokationen: die Studenten- und
Jugendrevolute in ihren Flugblät-
tern 1965 - 1971 Darmstadt/ Neuwied
1980 (Luchterhand)
Otto, Karl A. (Hrsg.): APO - Die außer-
parlamentarische Opposition in
Quellen und Dokumenten (1960 -
1970), Köln (Pahl-Rugenstein) 1989
Rabehl, Bernd: Am Ende der Utopie -

Die politische Geschichte der Freien Universität Berlin, Berlin 1988 (Argon Verlag)
Scheerer, Sebastian: Deutschland: Die ausgebürgerte Linke, in: Angriff auf das Herz
des Staates, Frankfurt/Main 1988 (suhrkamp)

Situationistische Internationale 1958 - 1969 Gesammelte Ausgaben des Organs der
S I, 2 Bände, Hamburg 1976/1977 (MaD Verlag/Edition Nautilus)

Schubert, Karl-Heinz (Hrsg.): Aufbruch zum Proletariat - Dokumente der Basisgrup-
pen, Berlin 1988 (Taifun-Verlag)

Sonstige Literatur

Amelunxen, Hubertus von; Andrei Ujica: Television / Revolution - Das Ultimatum des
Bildes, Marburg 1990 (Jonas Verlag)

Bose, Mihir: The Lost Hero, London 1982 (Quartet Books Ltd.)

Chakrabarty, Bidyut: Subhas Chandra Bose and Middle Class Radicalism,
London/New York 1990 (I.B. Tauris & Co Ltd.)

Drepper, Uwe: Das Werktor - Architektur der Grenze, München 1991 (Prestel-Verlag)

Foucault, Michel: Überwachen und Strafen - Die Geburt des Gefängnisses, Frank-
furt/Main 1976 (Suhrkamp)

Jog, Narayan Gopal: In Freedom's Quest - A Biography of Netaji Subhas Chandra
Bose, Bombay/Calcutta/Madras/New Delhi 1969 (Orient Longmans Ltd.)

Juno, Andrea; VVale (Hrsg.): Re/Search # 11: Pranks, San Francisco 1987, 69 - 72

Sohn-Rethel, Alfred: Die soziale Rekonstruktion des Kapitalismus und Ein Kom-
mentar nach 38 Jahren, Kursbuch 21 (1970), 17 - 35

Weibel, Peter (Hrsg.): Von der Bürokratie zur Telekratie - Rumänien im Fernsehen,
Berlin 1990 (Merve)

Zielinski, Siegfried: Zur Geschichte des Videorekorders, Berlin 1986 (Wissenschafts-
verlag Volker Spiess)

FUSSNOTEN

- 1 Deleuze, Gilles: Kino 2, Das Zeit-Bild - Kino 2, Frankfurt/Main 1991 (Suhrkamp), 358
- 2 Der Film *Expmittl* 67 von Claudia von Alemann wurde Anfang 1968 im Kinomagazin des WDR gezeigt.
- 3 Stelly, Gisela: Die Nackten und die Roten - Jungfilmer vor und auf der Leinwand, Knock out in Knokke,
Die Zeit, 12. Januar 1968
- 4 Kließ, Werner: Zurück zur Film-Messe!, Film 11 (Velbert 1968), 1
- 5 Baer, Volker: Ein deutsches Bauhaus für den Film, Der Tagesspiegel, 18. Dezember 1966
- ders.: Der Fall Leiser - Strukturveränderungen an der Berliner Film- und Fernsehakademie, Der Tagesspiegel, 5. März 1969
- Gregor, Ulrich: Aus den Annalen der Dsiga-Wertow-Akademie, Filmkritik 8 (1968), 529 - 31
- Kließ, Werner: Eine Berliner Lokalposse? Die Krise der Film- und Fernsehakademie Berlin, Die Zeit, 13. Dezember 1968
- ders.: „Eindruck willkürlicher Maßnahmen“, Film 1 (1969), 1
- 6 Gespräch mit Farocki am 1. September 1995
- 7 Meine Hervorhebung
- 8 Ebenda
- 9 Der Spiegel Nr. 1 (1968), 44
- 10 Nau, Peter: „Gegen den Film und das Fernsehen“, Medium 8 (1978), 27
- 11 Zwischen Zwei Kriegen. Texte und Materialien, 11 (1978), 605
- 12 Die verschiedenen Geburtsdaten und Orte finden sich unter anderem in: Blümlinger, Christa u. Constantin Wulff (Hrsg.):
Schreiben Bilder Sprechen - Texte zum essayistischen Film, Wien 1992 (Sonderzahl!), 226; Geldner, Winfried: Alles mit beinahe
jedem verbinden, in: Bolesch, Cornelia (Hrsg.): Dokumentarisches Fernsehen in 48 Portraits - Werkstattbericht in 48 Portraits,
München/Leipzig 1990 (List Verlag), 185; Klappentext von Bazin, André: Was ist Kino? - Bausteine zu einer Theorie des Films,
Köln 1975 (Verlag M. DuMont Schauberg). Diese Angaben werden in anderen biographischen Überblicken, Lexikaeinträgen
und biographischen Notizen wiederholt.
- 13 Zur Biographie von Chandra Bose vgl.: Jog, Narayan Gopal: In Freedom's Quest - A Biography of Netaji Subhas Chandra
Bose, Bombay/Calcutta/Madras/New Delhi 1969 (Orient Longmans Ltd.) und Chakrabarty, Bidyut: Subhas Chandra Bose and
Middle Class Radicalism, London/New York 1990 (I.B. Tauris & Co Ltd.). Auf das „deutsche Zwischenspiel“ geht besonders ein:
Bose, Mihir: The Lost Hero, London 1982 (Quartet Books Ltd.), 165 - 205
- 14 Gespräch mit Farocki am 26. Juli 1996
- 15 Zwischen Zwei Kriegen, a.a.O., 575
- 16 Skolud, Hubert: Berliner Profile: Harun Farocki - Groningen ist ein mystischer Ort, Berlin Magazin Hobo Nr. 9 (1977), 10.
März 1977 (VII. Jahrgang), 6
- 17 Ebenda
- 18 Farocki, Harun: Was mir das Fernsehen bedeutet, Filmkritik 8 (1977), 408 - 412
- 19 Skolud, Hobo 9 (1977), 7
- 20 Farocki, Harun: Notwendige Abwechslung und Vielfalt, Filmkritik 8 (1975), 362f.
- 21 Anonym: Eintrag in der Loseblattsammlung CineGraph - Lexikon zum deutschsprachigen Film, Hrsg. v. Hans-Michael Bock,
München 1984 (edition text + kritik)
- 22 Gespräch mit Farocki am 1. September 1995.
- 23 1968 standen unter anderem Slatan Dudows *Kuhle Wampe* (1932), Erwin Piscators *Aufstand der Fischer* (1934), Jean Marie
Straubs *Nicht versöhnt* (1962), Godards *La Chinoise* (1967) und *Loin de Vietnam* und *Cinetract*-Kurzfilme von Godard, Marker
und Resnais auf dem Programm; außerdem gab es ein „Festival des engagierten Films“.
- 24 CineGraph - Lexikon zum deutschsprachigen Film, a.a.O.
- 25 Anonym: Foto des Monats, Filmbilder, Fachzeitschrift für Film Foto Fernsehen Funk, Nummer 20, 19. Mai 1967
- 26 Gespräch mit Farocki am 1. September 1995
- 27 Nachgedruckt in Filmkritik 7/1977, 333
- 28 Marcuse, Herbert: Versuch über die Befreiung, in: Schriften Bd. 8 - Aufsätze und Vorlesungen 1948 - 1969, Frankfurt/Main
(suhrkamp), 278
- 29 Schon im Juli 1967 hatte Marcuse bei drei Vorträgen in der Berliner FU vor 2500 Studenten ähnliche Gedanken vorgetra-
gen, vgl. z.B. Lönnendonker, Siegfried; Tilman Fichter, Jochen Staadt (Hrsg.): Hochschule im Aufbruch, Teil V: 1967 - 1969, Ber-
lin 1983 (Pressstelle der FU Berlin)



- 30 Habermas, Jürgen: Protestbewegung und Hochschulreform, Frankfurt/Main 1969 (suhrkamp), 106
- 31 Scheerer, Sebastian: Deutschland: Die ausgebürgerte Linke, in: Angriff auf das Herz des Staates, Frankfurt 1988 (suhrkamp), 253 f.
- 32 Habermas: Protestbewegung, a.a.O., 109
- 33 Gespräch mit Gerd Conradt am 3. Juli 1996 in Berlin
- 34 Scheerer: Ausgebürgerte Linke, 205
- 35 Gespräch mit Farocki am 1. November 1995
- 36 Scheerer: Ausgebürgerte Linke, 233
- 37 Debord, Guy: Die Gesellschaft des Spektakels, Hamburg 1980 (Edition Nautilus), 7
- 38 Dutschke, Rudi: Redebeitrag auf dem Kongreß in Hannover am 9.6.1967, in: Autorenkollektiv (Hrsg.): Bedingungen und Organisation des Widerstandes - Voltaire-Flugschrift Nr. 12, o.O., o.D. (West-Berlin 1967), 69 f.
- 39 Scheerer: Ausgebürgerte Linke, 262
- 40 Dreßen, Wolfgang, Dieter Kunzelmann, Eckhard Siepmann (Hrsg.): Nilpferd des höllischen Urwalds - Spuren in eine unbekannte Stadt - Situationisten, Gruppe Spur, Kommune 1, Berlin 1991 (Katalog des Werkbund-Archivs Berlin)
- 41 Rabehl, Bernd: Marx und der SDS, Der Spiegel 18, 1968
- 42 vgl. Miermeister, Jürgen; Jochen Staat: Provokationen: die Studenten- und Jugendrevolute in ihren Flugblättern 1965 - 1971, Darmstadt/Neuwied 1980 (Luchterhand), 71
- 43 Berliner Extra-Dienst, 25. September 1968
- 44 nachgedruckt in: Prinzler, Hans Helmut, Eric Rentschler (Hrsg.): Augenzeugen - 100 Texte neuer deutscher Filmemacher, Frankfurt/Main 1988 (Verlag der Autoren), 29
- 45 Kluge, Alexander: Was wollen die Oberhausener, in: Prinzler/Rentschler 1988, 47 ff.
- 46 Elsaesser, Thomas: Der Neue Deutsche Film, München 1994 (Heyne Filmbibliothek)
- 47 Paech, Joachim: Filmwissenschaft, Filmtheorie und Filmkritik in Westdeutschland 1960 bis 1980 - Das alte (Klage-)Lied, in: Hoffmann, Hilmar; Walter Schobert (Hrsg.): Abschied von Gestern - Bundesdeutscher Film der sechziger und siebziger Jahre, Frankfurt/Main 1991 (Katalog des Deutschen Filmmuseums, Frankfurt am Main), 213
- 48 Bronnen, Barbara; Corinna Brocher: Die Filmemacher. Zur neuen deutschen Produktion nach Oberhausen, München 1973 (Bertelsmann), 21
- 49 vgl. Elsaesser, Thomas; Der Neue Deutsche Film, besonders 115 - 169
- 50 Ebenda, 115 f.; Ebenda, 11752 Ebenda, 124
- 53 Roth, Wilhelm: Einer macht einen Film, den man eigentlich nicht machen kann, epd Kirche und Film Nr. 2 (1979), 8-11 (l.)
- 54 Vgl. z.B. Prinzler, Hans Helmut; Rentschler, Eric (Hrsg.): Augenzeugen, a.a.O.
- 55 Farocki, Harun: Prozeß & Progreß, Filmkritik 11 (1979), 527 - 535
- 56 Deutsche Akademie für Film- und Fernsehen Berlin, Malte Ludin (Redaktion): Volljährig - Absolventen-Info 1984, Berlin 1984
- 57 Elsaesser: Der Neue Deutsche Film, 46
- 58 Petermann, Werner; Ralph Thoms (Hrsg.): Kino-Fronten - 20 Jahre '68, München 1988 (Trickster Verlag)
- 59 Kracauer, Siegfried: Theorie des Films - Die Errettung der äußeren Wirklichkeit, Frankfurt/Main 1985 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft)
- 60 Bazin, A.: Was ist Kino? - Bausteine zu einer Theorie des Films, Köln 1975 (DuMont), 42
- 61 Ebenda, 25
- 62 Ebenda, 40
- 63 Bazin, A.: Orson Welles, Wetzlar 1980 (Verlag Büchse der Pandora, Bibliotheca Cinemabilia . Bd. 1), 132
- 64 Bazin: Was ist Kino?, a.a.O., 21 - 27
- 65 Ebenda
- 66 Ebenda
- 67 Bazin, A.: Jean Renoir, München/Wien 1977 (Carl Hanser Verlag), 61, meine Hervorhebung
- 68 Zwischen Zwei Kriegen. Texte und Materialien, 11 (1978), 605
- 69 Gespräch mit Farocki am 1. September 1995
- 70 Feurich, Jörg Peter: Gespräch mit Harun Farocki und Hartmut Bitomsky, Filmkritik 8/1970, 422
- 71 Kessen, Peter: 'Ästhetische Linke' und 'politische Linke' der Zeitschrift 'Filmkritik' in den 60er Jahren unter besonderer Berücksichtigung Jean-Luc Godards, München 1996. Lennsen, Claudia: Der Streit um die politische und ästhetische Linke in der Zeitschrift Filmkritik, in: Grob, N. u. K. Prümm (Hrsg.): Die Macht der Filmkritik, München 1981, 63 - 79. Brandlmeier, Tho-

- mas: Filmtheorie und Filmkultur, Zeitgeschichte und filmtheoretische Debatten, in: Petrmann, Werner u. Thoms, Ralf (Hrsg.): Kino-Fronten. 20 Jahre '68 und das Kino, München 1988 (Trickster), 50 - 74
- 72 Patalas, Enno: Plädoyer für eine ästhetische Linke, Filmkritik 7 (1966), 403 - 407
- 73 Ebenda
- 74 Linder, Herbert: Zum Selbstverständnis der Filmkritik, Filmkritik 4 (1967), 232 - 234
- 75 Horkheimer, Max; Theodor Adorno: Dialektik der Aufklärung - Philosophische Fragmente, Frankfurt/Main 1988 (Fischer Wissenschaft), 134 f.
- 76 Interview mit Georg Alexander nach der ersten Ausstrahlung von *NICHT lösbares Feuer* im WDR, 27. Juli 1969
- 77 Adorno, Theodor: Filmtransparente, Gesammelte Schriften Bd. 10.1, Frankfurt/Main 1977 (Suhrkamp), 353 - 361
- 78 Frank, Peter; Michael McKenzie: New, used & improved - Art for the 80's, New York 1987 (Abbeville Press, Inc.), 20 f.
- 79 Farocki, Harun: Was mir das Fernsehen bedeutet, Filmkritik 8 (1977), 408 f.
- 80 Farocki, Harun: Eine Ansicht verschieben, die tageszeitung, 9. November 1989
- 81 Gespräch mit Farocki am 26. Juli 1996 in Berlin
- 82 Gmelin, Otto: Philosophie des Fernsehens, Pfullingen 1967 (Selbstverlag)
- 83 Ebenda, 94
- 84 Peitz, Christiane: Hollywood, wir kommen!, die tageszeitung, 20. April 1989
- 85 Pessler, Rita: Die Akademie ist tot - es lebe die Akademie, Filmblätter 29/30, 19. Juli 1968
- 86 Baer, Volker: Ein deutsches Bauhaus für den Film, Der Tagesspiegel, 18. Dezember 1966
- 87 Anonym: Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin eröffnet, Die Welt, 19. September 1966
- 88 Thiel, Reinhold E.: „...das investierte Geld umsonst ausgegeben...“ - Permanente Revolution an der Berliner Filmakademie, Filmkritik 3 (1969), 12
- 89 Strasczek, Günter Peter: Strasczek 1963 - 74 Westberlin, Filmkritik 8 (1974), 357
- 90 de Haas, Anneliese: Weder Gagfabrik noch Elfenbeinturm - Die Berliner Film- und Fernsehakademie (II): Wie sieht die praktische Arbeit aus?, Die Welt, 11. Februar 1967
- 91 H.C.: Berliner Rebellen: Warum müde? Warum munter?, Filmblätter 20, 19. Mai 1967
- 92 Pessler, Rita: Studenten proben den Aufstand - Gespräch mit Wolfgang Staudte, Filmblätter 20, 19. Mai 1967
- 93 H.C.: Berliner Rebellen: Warum müde? Warum munter?, Filmblätter 20, 19. Mai 1967
- 94 Anonym: Berlin: Leiser treten, Der Spiegel, 15. Mai 1967
- 95 Ebenda
- 96 Gespräch mit Helene Schwarz am 14. Mai 1996 in Berlin
- 97 Anonym: Diese Revolte haben wir erwartet!, Filmblätter 21, 26. Mai 1967
- 98 Ebenda
- 99 Farockis DFFB-Kommilitonen Minow und Gießer drehten über den Schahbesuch einen Dokumentarfilm mit dem Titel *Berlin, 2. Juni 1967*. Viele der DFFB-Ehemaligen sind heute noch überzeugt, daß die Schüsse aus der Dienstpistole des Polizisten Kurras, die in dieser Nacht Benno Ohnesorg töteten, eigentlich Gießer treffen sollten, der die Anti-Schah-Demonstrationen gefilmt hat. Zwar entschied das Gericht später, daß Ohnesorg zufälliges Opfer eines Unfalls geworden war, zwar will Thomas Gießer heute „nichts zur Legendenbildung beitragen“ (Telefonat mit Gießer am 16. September 1996), aber es ist nicht zu bestreiten, daß Gießer und Ohnesorg sich ähnlich sahen. Beide waren zur selben Zeit vor der Deutschen Oper, als die Berliner Polizei ihre berühmt-berüchtigte „Leberwurst-Taktik“ einsetzte und die Straßenkämpfe provozierte, bei denen Ohnesorg erschossen wurde. Und Gießer war bei der Berliner Polizei bekannt und unbeliebt, weil er mit seiner 16-Millimeter-Aufziehkamera schon vorher bei Demonstrationen gefilmt hatte. Es ist daher nicht vollkommen unwahrscheinlich, daß die Berliner Polizei eigentlich den unliebsamen Mann mit der Kamera beseitigen wollte und sich dabei den falschen Studenten gegriffen hat.
- 100 „Tellurisch“: Von der Erde herrührend. Farocki verwendet diesen Begriff, den er aus Carl Schmitts Buch über den Partisanenkrieg entlehnt hat, in einem Aufsatz über seinen Film *Etwas wird sichtbar*, vgl. Kapitel 4.3.
- 101 Gespräch mit Harun Farocki am 26. Juli in Berlin, vgl. auch Sami, Renate: Holger Meins - Zwei Protokolle, Filmkritik 7 (1977), 325 - 337
- 102 FBg: Herrscht falsch verstandener Föderalismus?, Filmblätter 54, 29. Dezember 1967
- 103 Claudia Alemann: *Exprmntl* 67 (Deutschland 1967/68)
- 104 Stelly, Gisela: Die Nackten und die Roten - Jungfilmer vor und auf der Leinwand, Knock out in Knokke, Die Zeit, 12. Januar 1968
- 105 Strasczek, Filmkritik 8 (1974), 362 f.

- 106 vgl. Scherer, Stefan: Die ausgebürgerte Linke, 289
- 107 Deutschmann, Christian: „Herstellung eines Molotow-Cocktails“ und „Ein Western für den SDS“, Sprache im technischen Zeitalter 25 - 28 (Stuttgart 1969), 265 - 271 (Der Artikel enthält auch eine ausführliche Beschreibung des Films.)
- 108 Dreßen, Wolfgang, Dieter Kunzelmann, Eckhard Siepmann (Hrsg.): Nilpferd des höllischen Urwalds, a.a.O., 217
- 109 Sami, Filmkritik 7 (1977), 325 - 337
- 110 Deutschmann, Sprache im technischen Zeitalter 25 - 28 (1969), 265
- 111 Strasczek, Filmkritik 8 (1974), 362 f.
- 112 Nachgedruckt in Filmkritik 7/1977, 333
- 113 Vgl. Otto, Karl A. (Hrsg.): APO - Die außerparlamentarische Opposition in Quellen und Dokumenten (1960 - 1970), Köln (Pahl-Rugenstein) 1989, 259
- 114 Der Spiegel Nr. 17 (1968), 25 - 27
- 115 Strasczek: Filmkritik 8 (1974), 358
- 116 Telefonat mit Ulrich Gregor am 11. April 1996, Gespräch mit Helene Schwarz am 14. Mai 1996
- 117 Vgl. z.B. Peitz, Christiane, die tageszeitung, 20. April 1989, a.a.O.
- 118 Gespräch mit Helene Schwarz am 14. Mai 1996
- 119 Zitiert nach: Hembus, Joe: Der deutsche Film kann gar nicht besser sein. Ein Pamphlet von gestern, eine Abrechnung von heute, München 1981 (Rogner & Bernhardt)
- 120 Die Biographie Langlois und die Auseinandersetzung um seine Amtsführung 1968 zeichnet der Film *Citizen Langlois* (Frankreich 1995) von Edgardo Cozarinsky nach.
- 121 Zum Kino-Mai 1968 vgl. u.a.: Patalas, Enno: Frankreich zum Beispiel, Filmkritik 8 (1968), 553 - 60; Hildenbrand, Werner: Die Revolution der französischen Film, Film 8 (1968), 15 - 20
- 122 Gespräch mit Helene Schwarz am 14. Mai 1996
- 123 Gregor, Ulrich: Aus den Annalen der Dziga-Wertow-Akademie, Filmkritik 8 (1968), 530
- 124 Ebenda
- 125 Jeremias, Brigitte: Konflikte nach zwei Jahren - Situation und Möglichkeiten der Berliner Filmakademie, FAZ 5. Juli 1968
- 126 Ebenda
- 127 Thiel, Reinhold E., Filmkritik 3 (1969), 13, meine Hervorhebung
- 128 Kließ, Werner: Eine Berliner Lokalposse? Die Krise der Film- und Fernsehakademie Berlin, Die Zeit, 13. Dezember 1968
- 129 Thiel, Filmkritik 3 (1969), 14; alle DFFB-„Ehemaligen“, die ich interviewt habe, bestehen bis heute darauf, daß „ihre“ Version der Geschichte richtig sei.
- 130 Thiel, Filmkritik 3 (1969), 14
- 131 Gespräch mit Ingo Kratisch am 18. Dezember 1995 in Berlin
- 132 Gespräch mit Harun Farocki am 26. Juli 1996 in Berlin
- 133 Strasczek, Günter Peter: Gegen Moralismus, für Konsum!, Film 3 (1969), 1 - 7
- Minow, Hans Rüdiger: Zur Organisation des Films in der oppositionellen und revolutionären Arbeit, Film 3 (1969), 42 - 46
- Bitomsky, Hartmut: Filmwirtschaft und Bewußtseins-Industrie, Film 3 (1969), 46 - 48
- Farocki, Harun: Die Agitation verwissenschaftlichen und die Wissenschaft politisieren, Film 3 (1969), 49 - 52
- 134 Minow, Film 3 1969, 45 f.
- 135 Telefonat mit Thomas Gießer am 16. September 1996
- 136 Vgl. z.B. Strasczek, Filmkritik 8 (1974), 357
- 137 Strasczek, Film 3 (1969), 358
- 138 Anonym: Die Kunst der Massen ist eine Erfindung der Kapitalisten, Film 4 (1969), 20 - 27 (Interview mit Godard)
- 139 Zitiert nach dem Interview, das der WDR am 27. Juli 1969 nach der Ausstrahlung von *NICHT lösbares Feuer* zeigte.
- 140 Projektgruppe Schülerfilm (M. Lukasik, H. Meins, G.P. Strasczek): „Tendenziell sozialistisch“, Film 10 (1968), 1 - 4
- 141 Strasczek, Film 3 (1969), 7
- 142 Ebenda
- 143 protokolliert in: Sami, Filmkritik 7 (1977), 325 - 337
- 144 Lehmann, Joachim, Ilan Reisin, Horst Schwaab: Zu den Filmen des Schülerfilmkollektivs I, Filmkritik 8 (1970), 426 - 430
- 145 Ebenda, 427
- 146 Ebenda, 429
- 147 vgl. Boldt, Rainer, Kai Reschke: Schülerfilm (Itzehoe), Filmkritik 8 (1970), 430 - 437
- 148 Ebenda, 437

- 149 Vgl. Bauß: Studentenbewegung, a.a.O.
 150 Interview mit Georg Alexander nach der ersten Ausstrahlung des Films *Im Westdeutschen Fernsehen* am 27. Juli 1969
 151 Zitiert nach: Farocki, Harun: *Staubsauger oder Maschinenpistolen* - Ein Wanderkino für Technologen, Film 12 (1968), 1,7
 152 Ebenda
 153 Ebenda
 154 Ebenda
 155 Der Begriff „Ampex“ und die Technologie, die er bezeichnete, waren damals so neu, daß sie in dem Film-Artikel noch in einer Fußnote erklärt werden mußten, die die neuen Eigenschaften des Mediums im Vergleich zum traditionellen Kino hervorhebt: „Ampex ist ein elektromagnetisches Bildaufzeichnungsverfahren, eine Entsprechung zum Tonband. Der Nachteil von Ampex ist, daß die Aufnahme nicht, wie beim Film, beliebig geschnitten werden kann, der Vorzug ist - und das ist für dieses Experiment wichtig, daß jederzeit neues Material aufgenommen und sofort abgespielt werden (kein Entwicklungsverfahren) und daß von einem Band über beliebig viele Bildschirme (Monitore) simultan wiedergegeben werden kann.“
 156 Farocki, Harun: Die Agitation verwissenschaftlichen und die Wissenschaft politisieren, Film 3 (1969), 49 - 52
 157 Ebenda
 158 Vgl. hji: *Zwischen Zwei Kriegen*, Zitty 22 (1978), 31
 159 Farocki, Harun: Die Rus und die Egs, Film 5 (1969), 10
 160 Farocki, Film 12 (1968), 1,7
 161 Interview mit Georg Alexander, a. a. O.
 162 Eisenstein: Das dynamische Quadrat - Schriften zum Film, Leipzig 1988 (Verlag Philipp Reclam jun.), 70
 163 Interview mit Georg Alexander, a. a. O.
 164 Ebenda
 165 Farocki, Harun, Film 8 (1969), 10 f.
 166 Interview mit Georg Alexander, a.a.O.
 167 Gespräch mit Farocki am 1. September 1995
 168 Steinhard, Peter: Kampf der Objektivität, Rheinische Post, 25. Oktober 1969
 169 Schober, Siegfried: Mehr kann man sich nicht wünschen, Süddeutsche Zeitung, aus dem Privatarchiv Farockis, Datum nicht zu ermitteln
 170 Schröder, Thomas: Das „andere Kino“ sucht noch sein Publikum, Die Welt, 11. Oktober 1989
 171 Roth, Wilhelm: Napalm: Nicht lösbares Feuer, Süddeutsche Zeitung, 25. März 1970
 172 Anonym: Parabel vom Lohn, Der Spiegel, 13. April 1970
 173 Feurich, Jörg Peter: Gespräch mit Harun Farocki und Hartmut Bitomsky, Filmkritik 8 (1969), 420 - 426
 174 Ebenda
 175 Farocki, Film 5 (1969), 10
 176 Feurich, Filmkritik 8 (1969), 420 - 426
 177 Ebenda, 420 - 426
 178 Farocki, Film 5 (1969), 10
 179 Feurich, Filmkritik 8 (1969), 420 - 426
 180 Anonym: Parabel vom Lohn, Der Spiegel, 13. April 1970, 233f
 181 Ebenda
 182 Farocki, Film 8 (1969), 10 f.
 183 Feurich, Filmkritik 8 (1969), 420 - 426
 184 Ebenda
 185 Peter Nau: Der gewöhnliche Kapitalismus, Nachschrift von: Eine Sache, die sich versteht, Filmkritik 3 (1972), 136
 186 Sami, Renate: Holger Meins, in: Petermann, Werner; Ralph Thoms (Hrsg.): *Kino-Fronten - 20 Jahre '68*, a.a.O., 17 - 20
 187 Gespräch mit Farocki am 1. September 1995
 188 Farocki, Harun: Notwendige Abwechslung und Vielfalt, Filmkritik 8 (1975), 368f
 189 Nau, Peter: „Gegen den Film und das Fernsehen“, Medium 8 (1978), 26 f.
 190 Vgl. Gespräch mit Peter Weiss, Filmkritik 2 (1980), 86 - 90; Gespräch mit Peter Weiss, Filmkritik 6 (1981), 245 - 252. Dieselbe Ausgabe enthält einen Text zu „Studie II“ von Peter Weiss, 254 - 256
 191 Zu Die Schlacht vgl. Farockis Aufsatz Erneut Bedenkliches, Filmkritik 10 (1976), 500 - 508, zu Traktor und der Arbeit in Basel „Ein Zigarettenende“, Filmkritik 1 (1977), 36 - 48; Farocki hat Müller auch für die Filmkritik interviewt: Gespräch mit Heiner Müller, Filmkritik 5 (1981), 197 - 202

- 192 Vgl. Farocki, Harun: Anmerkungen zum Status des Kleinproduzenten, Filmkritik 12 (1973), 555; Arbeiten - beim Fernsehen, Filmkritik 3 (1975), 110 - 117; Der Wahnsinn hat Methode, sogar Begriffe, Filmkritik 8 (1975), 356f; Notwendige Abwechslung und Vielfalt, Filmkritik 8 (1975), 360 - 368; Erneut Bedenkliches, Filmkritik 10 (1976), 500 - 508; Neues vom Wixer, Filmkritik 7 (1978), 370 - 376
 193 Vgl. z.B. Farocki, Harun: Das ist die allertraurigste Geschichte, 4 (1976), 189; Editorische Notiz, Filmkritik 11 (1979), 500 - 2; Vom Kriege, vom Kluge, Filmkritik 1 (1980), 45 - 46; Lektorat: Jürgen Manthey, Delf Schmidt, Filmkritik 3 (1980), 142 - 144; Eröffnung und Tootsie, Filmkritik 5 (1983), 202 - 203
 194 Farocki, Harun: Notwendige Abwechslung und Vielfalt, Filmkritik 8 (1975), 364
 195 Gemeint sein dürften die Filme *NICHT lösbares Feuer*, *Eine Sache, die sich versteht*, *Die Teilung aller Tage* und *Zwischen Zwei Kriegen*.
 196 Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin: Hoffnung als Prinzip - Bericht zur Lage des Filmnachwuchses von Absolventen der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin, Berlin 1978, 48
 197 Gespräch mit Farocki am 1. September 1995
 198 In einigen Interviews ist auch von einem Budget von 30.000 Mark die Rede.
 199 Diese Zeitungsente wurde in der Presse oft wiederholt (u.a. Spandauer Volksblatt, 15. November 1978; Oberhessische Presse, Marburg, 15. November 1978; Reutlinger General-Anzeiger, 16. November 1978; Donau Kurier, 16. November 1978) und steht bis heute in einigen Filmlexika (z.B. in der Loseblattsammlung CineGraph - Lexikon zum deutschsprachigen Film, Hrsg.: Hans-Michael Bock, München 1984 (edition text + kritik)).
 200 Vgl. Brunow, Jochen: Zwischen Mauer und Leinwand, tip (1978), 14 - 16
 201 U.a. in der BZ am 1. Juli 1980
 202 Zum Beispiel in: Elsaesser, Thomas: Zwischen Zwei Kriegen (Between two wars), Film Bulletin 597 (1983), 267f; Hobermann, J.: Between two wars, Village Voice, 7. Februar 1984
 203 Zwischen Zwei Kriegen, Texte und Materialien, Filmkritik 11 (1978), 562 - 606
 204 Farocki, Harun: Prozeß & Progreß, Filmkritik 11 (1979), 527 - 535
 205 Farocki, Harun: Was mir das Fernsehen bedeutet, Filmkritik 8 (1977), 409
 206 Zwischen Zwei Kriegen. Texte und Materialien, Filmkritik 11 (1978), 564
 207 Sohn-Rethel, Alfred: Die soziale Rekonsolidierung des Kapitalismus und Ein Kommentar nach 38 Jahren, Kursbuch 21 (1970), 17 - 35
 208 Zwischen Zwei Kriegen, Texte und Materialien, Filmkritik 11 (1978),
 209 Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte, in: Allegorien kultureller Erfahrung, Leipzig 1984 (Verlag Philip Reclam Junior), 156 - 167
 210 Hans Günther Pflaum: Jahrbuch Film 79/80, München/Wien 1979 (Carl Hanser Verlag), 60
 211 Ebenda
 212 Grafe: Filmtips, München 1993 (KinoKonTexte), 261
 213 Aus der Pressemappe zu *Zwischen Zwei Kriegen*
 214 Vgl. Tretjakov, Sergej: Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze, Reportagen Portraits, Reinbeck bei Hamburg 1972 (Rowohlt), 81 - 85
 215 Filmische Zitate als Referenz an von Farocki bewunderte Filme von Cocteau, Eisenstein, Dudow oder Straub gibt es in *Zwischen Zwei Kriegen* auch an anderen Stelle.
 216 Müller, Ilse: Film als Zitat: Annäherung an einen Film, *Zwischen zwei Kriegen* von Harun Farocki, Magisterarbeit, Universität Osnabrück (1981, unveröffentlicht), 85
 217 a.a.O., 85
 218 Bergmann, Ottmar: Dérive, in: Dreßen, Wolfgang, Dieter Kunzelmann, Eckhard Siepmann (Hrsg.): Nilpferd des höllischen Urwalds - Spuren in eine unbekannte Stadt - Situationisten, Gruppe Spur, Kommune 1, Berlin 1991 (Katalog des Werkbund-Archivs Berlin), 124
 219 Arnold, Frank: Der Vorsprung der Ereignisse und die Montage der Ideen, Film-Korrespondenz 2 (1979), 7-9 (I.)
 220 Farocki, Harun: Hund von der Autobahn, Filmkritik 1 (1982), 5 - 32
 221 Im Presseheft zu *Etwas wird sichtbar*
 222 Elsaesser, Thomas: Working on the Margins: Two or three things not known about Harun Farocki, Filmbulletin 597 (1983), 268f (Meine Übersetzung)
 223 Diese Szenen sind im Berliner Museumsdorf Düppel gedreht. Nur einige dokumentarische Sequenzen vom Reisanbau sind wirklich in Südostasien (zwar nicht in Vietnam, sondern in Thailand) aufgenommen worden.

- 224 Zwischen **Zwei Kriegen. Texte und Materialien**, 11 (1978), 605
- 225 Marx, Karl, **Friedrich Engels: Die Deutsche Ideologie**, in: **Werke**, Bd. 3, 12. Auflage, Berlin 1959 (Dietz Verlag), 26
- 226 Anonym: **Von der Beschworung eines Funkens**, die **tageszeitung**, 8. März 1982
- 227 Gespräch mit Farocki am 7. November 1995 in Duisburg
- 228 Farocki, Harun: **Gespräch mit Georg K. Glaser**, Filmkritik 7 (1982), 295 - 301
- 229 Farocki, Harun: **Stellen und Themen**, die **tageszeitung**, 4. Januar 1990
- 230 Eco, Umberto: **Das offene Kunstwerk**, Frankfurt/Main 1977 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft), 209
- 231 Farocki, Harun: **Vertauschte Frauen**, Filmkritik 6 (1980), 274 - 279
- 232 Müller, Katrin Bettina: **Das Unaussprechliche**, die **tageszeitung**, 15. Februar 1990
- 233 Simoniviscz, Andre: **Mord im Werbeblock, Tip 4 (1990)**
- 234 Gypfel, Jan: **Schwester, Zitty 4 (1990)**, 60
- 235 Farocki, Harun: **Vertauschte Frauen**, Filmkritik 6 (1980), 274 - 279
- 236 Im Presseheft zu **Betrogen**
- 237 Christa Blümlinger: **Betrogen**, in: Blümlinger, Christa, Constantin Wulff (Hrsg.): Harun Farocki - Ausgewählte Filme, Installation, Diskussion, StadtkinoProgramm Nr. 282, Wien 1996 (Faltblatt)
- 238 „Nach zehn Jahren, wie willst du da urteilen“, Filmkritik 12 (1979), 564f - meine Hervorhebung
- 239 Vgl. **Trenczak, Heinz: „Der Ort ist der Star“**, Ein Portrait des US-Dokumentaristen Frederick Wiseman, in: Blümlinger (Hrsg.): **Sprung im Spiegel - Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit**, Wien 1990 (Sonderzahl), 295 - 304
- 240 Gespräch mit Farocki am 7. November 1995
- 241 Kracauer: **Theorie des Films**, a.a.O., 389
- 242 Farocki, Harun: **Eine Rede über zwei Filme**, Zelluloid Nr. 27 (Köln 1988), 23 - 29
- 243 Gespräch mit Farocki am 1. September 1995
- 244 Gespräch mit Farocki am 7. November 1995
- 245 Text von Harun Farocki in einer Pressemitteilung des Deutschen Fernsehfunks (DFF)
- 246 **Leben BRD**, Flugblatt des 20. internationalen forum des jungen films berlin 1990
- 247 Gespräch mit Farocki am 7. November 1995
- 248 Marx, Karl; **Friedrich Engels: Deutsche Ideologie**, a.a.O., 26
- 249 Roth, Wilhelm: **Der Dokumentarfilm seit 1960**, München/Luzern 1982
- 250 Morin, Edgar: **Cinéma - Vérité?**, in: **Freunde der deutschen Kinemathek e.V.**, (Hrsg.): **Kinemathek 29: Aspekte des Cinéma Vérité** (Berlin 1966), 22f
- 251 Gespräch mit Farocki am 7. November 1995
- 252 Gespräch mit Ingo Kratisch am 18. Dezember 1995
- 253 Vgl. **Trenczak, Heinz: „Der Ort ist der Star“**, Ein Portrait des US-Dokumentaristen Frederick Wiseman, in: Blümlinger, Christa (Hrsg.): **Sprung im Spiegel**, a.a.O.
- 254 Gespräch mit Farocki am 1. September 1995
- 255 Ebenda
- 256 Gespräch mit Ingo Kratisch am 18. Dezember 1995
- 257 Ebenda
- 258 Gespräch mit Farocki am 7. November 1995
- 259 Vgl. Marie, Michel: **Direct**, in: Eaton, Mick (Hrsg.): **Anthropology - Reality - Cinema: The Cinema of Jean Rouch**, London 1979 (British Film Institute), 35 - 40
- 260 Farocki, Harun: **Eine Rede über zwei Filme**, Zelluloid Nr. 27 (Köln 1988), 23 - 29
- 261 Ebenda
- 262 Ebenda
- 263 Gespräch mit Farocki am 7. November 1995
- 264 Müller, Ilse: **Film als Zitat**, a.a.O., 88
- 265 Eisenstein, Sergej: **Dickens, Griffith und wir**, in: **Gesammelte Aufsätze 1**, Zürich o. J. (Verlag Die Arche), 60 - 136
- 266 **Leben BRD**, Flugblatt des 20. internationalen forum des jungen films berlin 1990
- 267 Gespräch mit Farocki am 2. September 1995
- 268 Farocki, Harun: **Eine Ansicht verschoben**, die **tageszeitung**, 9. November 1989
- 269 Vgl. Zielinski, Siegfried: **Zur Geschichte des Videorekorders**, Berlin 1986 (Wissenschaftsverlag Volker Spiess), insbesondere 320 - 331

- 270 Möbius, Hanno: **Das Abenteuer „Essayfilm“**, **Augen-Blick - Marburger Hefte zur Medienwissenschaft** 10, (1991), 23
- 271 Gespräch mit Farocki am 2. September 1995
- 272 Vgl. Eco, Umberto: **Das offene Kunstwerk**, a.a.O., 27 - 59
- 273 Richter, Hans: **Der Filmessay**, in: Blümlinger, Christa u. Constantin Wulff (Hrsg.): **Schreiben Bilder Sprechen - Texte zum essayistischen Film**, Wien 1992 (Sonderzahl), 195 - 198
- 274 Eisenstein, Sergej: **Notes for a Film of Capital**, in: Michelson, Annette; **Rosalind Krauss, Douglas Crimp, Joan Copjec** (Hrsg.): **October - The First Decade, 1976 - 1986**, 129 (Meine Übersetzung)
- 275 Vgl. seinen Aufsatz „**Perspektiven**“ in: **Das dynamische Quadrat - Schriften zum Film**, Leipzig 1988 (Verlag Philipp Reclam jun.), 58 - 72
- 276 Eisenstein, Sergej: **Die vierte Dimension im Film**, in: **Das dynamische Quadrat**, a.a.O., 58 - 72
- 277 Eisenstein, Sergej: **Notes for a Film of Capital**, a.a.O., 138
- 278 Kracauer, Siegfried: **Theorie des Films - Die Errettung der äußeren Wirklichkeit**, Frankfurt/Main 1985 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft), 277
- 279 Kluge, Alexander, Edgar Reitz, Wilfried Reinke: **Wort und Film**, in: Blümlinger, Christa u. Constantin Wulff (Hrsg.): **Schreiben Bilder Sprechen**, a.a.O., 209 - 223
- 280 Möbius, Hanno: **Das Abenteuer „Essayfilm“**, **Augen-Blick - Marburger Hefte zur Medienwissenschaft** 10, (1991)
- 281 Astruc, Alexandre: **Die Geburt der neuen Avantgarde**, in: Blümlinger, Christa u. Constantin Wulff (Hrsg.): **Schreiben Bilder Sprechen**, a.a.O., 199 - 204
- 282 Astruc, Alexandre: **Die Geburt der neuen Avantgarde**, in: Blümlinger, Christa u. Constantin Wulff (Hrsg.): **Schreiben Bilder Sprechen**, a.a.O., 201, meine Hervorhebung
- 283 Vorwort zu: Blümlinger, Christa u. Constantin Wulff (Hrsg.): **Schreiben Bilder Sprechen**, a.a.O., 7
- 284 Eco, Umberto: **Das offene Kunstwerk**, a.a.O., 40
- 285 Ebenda, 43
- 286 Ebenda, 31
- 287 Ebenda, 203
- 288 Adorno, Theodor: **Der Essay als Form**, in: **Noten zur Literatur I, Gesammelte Schriften Bd. 2**, Frankfurt/Main 1974 (suhrkamp), 9 - 33
- 289 Bazin, André: **Lettre des Sibérie**, in: Blümlinger, Christa u. Constantin Wulff (Hrsg.): **Schreiben Bilder Sprechen**, a.a.O., 206f
- 290 Deleuze: **Das Zeit-Bild - Kino 2**, Frankfurt/Main 1991 (suhrkamp), 343
- 291 Benjamin, Walter: **Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit**, in: **Allegorien kultureller Erfahrung**, Leipzig 1984 (Verlag Philipp Reclam jun.), 430 - meine Hervorhebung
- 292 Möbius, Hanno: **Das Abenteuer „Essayfilm“**, **Augen-Blick - Marburger Hefte zur Medienwissenschaft** 10, (1991), 14
- 293 Adorno, Theodor: **Der Essay als Form**, a.a.O., 28
- 294 Thiemann, Birgit: **Die Relativität der Dinge und ihrer Begriffe**, Chris. Markers Sans Soleil, **Augen-Blick - Marburger Hefte zur Medienwissenschaft** 10 (1991), 25 - 35
- 295 Zitiert nach dem Pressematerial des Basis-Film Verleihs Berlin
- 296 Becker, Jörg: **Wie man sieht - Ein Essay zum Film von Harun Farocki**, filmwärts 15/16 (1990), 52 - 56
- 297 Becker, Jörg: **In Bildern denken**, die **tageszeitung**, 19. März 1990
- 298 Bazin, André: **Lettre de Sibérie**, in: Blümlinger, Christa u. Constantin Wulff (Hrsg.): **Schreiben Bilder Sprechen**, a.a.O., 205 - 208
- 299 Ein Rezensent hat darum geschrieben, daß diese Technik des Films zu „gelegentlichen Aussetzern des eigenen Gehirnaparats“ führe, vgl. Döhler, Andreas: **Bilder-Schlachten**, die **tageszeitung**, 9. Mai 1988
- 300 **Filmbewertungsstelle Wiesbaden, Gutachten Prüf-Nr. 18 785-S**
- 301 Vgl. Rosenberg, Karen: **In the Eye of the Beholder - Poetic Documentaries About Technology**, **Technology Review** 2 (1989), 62 - 68
- 302 Vgl. Schubert, Karl-Heinz (Hrsg.): **Aufbruch zum Proletariat - Dokumente der Basisgruppen**, Westberlin 1988 (Taifun-Verlag), 19ff
- 303 Adorno, Theodor: **Der Essay als Form**, a.a.O., 21, meine Hervorhebung
- 304 Kreimeier, Klaus: **Wie man sieht, was man sieht**, epd Film 8 (1987), 22
- 305 Gespräch mit Farocki am 1. September 1995
- 306 Deleuze: **Das Bewegungs-Bild - Kino 1**, Frankfurt/Main 1989 (suhrkamp), a.a.O., 48
- 307 Die Republik 76/78 (Berlin 1986), 60f

- 308 Gespräch mit Farocki am 1. September 1995
- 309 Ebenda
- 310 Becker, Jörg: Wie man sieht, a.a.O., 53
- 311 Kreimeier, Klaus: Wie man sieht, was man sieht, a.a.O., 22
- 312 Diese Luftbild-Analysen wurden auch veröffentlicht: Brugionie, Dino A.; Robert G. Piorien: *The Holocaust Revisited: A Respectful Analysis of the Auschwitz-Birkenau Extermination Complex Washington 1979* (Central Intelligence Agency)
- 313 Barthes, Roland: Die helle Kammer - Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt/Main 1985 (Suhrkamp taschenbuch), 90
- 314 Horkheimer, Max; Theodor Adorno: a.a.O., 9
- 315 Interview im Presseheft zu Bilder der Welt und Inschrift des Krieges, 9
- 316 Die SS-Bilder von Auschwitz sind veröffentlicht in: Serge Klarsfeld: *The Auschwitz Album*
- 317 Einen ähnlichen Gedanken findet man übrigens schon in einem kurzen Text über einen Besuch in Paris wieder, der in der Filmkritik erschien: „Wenn man in Paris auf der Straße eine Frau anschaut, dann schaut sie für etwa drei Sekunden zurück, dann senkt sie den Blick oder fokussiert so, daß es heißt: <Jetzt ist aber Schluß mit dieser Annäherung.>, schaut man dann noch länger zu ihr hin, hebt sie die Null-Stellung ihres Ausdrucks wieder auf. Jetzt zeigt die Frau ein zweites Gesicht, das Gesicht eines konditionalen Seins, hätte man Zugang zu ihr, es wäre ihr eigentliches... Sie öffnet eine Tür, um zu zeigen, daß man den Schlüssel nicht hat.“ In: Farocki, Harun: Resultate, Filmkritik 9 (1982), 435
- 318 Interview im Presseheft zu Bilder der Welt und Inschrift des Krieges, 10
- 319 Diese Tonfragmente regen tatsächlich dazu an, sie mit eigenen Vorstellungen zu verknüpfen: Beim ersten Sehen der französischen Version des Films glaubte der Autor im Abspann Fragmente der deutschen Nationalhymne zu hören.
- 320 Farocki, Harun: Die Wirklichkeit hätte zu beginnen, in: Busch, Bernd; Udo Liebelt; Werner Oeder (Hrsg.): Fotovision - Projekt Fotografie nach 150 Jahren, Hannover 1988, (Sprengel Museum, Ausstellungsk.), 119 - 137 - meine Hervorhebung.
- 321 Interview im Presseheft zu Bilder der Welt und Inschrift des Krieges, 11
- 322 Podiumsdiskussion am 8. November 1995
- 323 Zum Split-Screen vgl. Wulff, Hans J.: Split Screen: Erste Überlegungen zur semantischen Analyse des filmischen Mehrfachbildes, Kodikas/Code, 3/4 (1991), 281 - 290
- 324 Farocki, H.: Schnittstelle, in: Blümlinger, Christa; Konstantin Wulff (Hrsg.): Harun Farocki - Ausgewählte Filme, Installation, Diskussion, Stadtkino Programm Nr. 282, Wien 1996 (Faltblatt)
- 325 Blümlinger, Christa, Konstantin Wulff (Hrsg.): Harun Farocki - Ausgewählte Filme, a.a.O.
- 326 Vgl. Farocki, Harun: The Industrialization of Thought, Discourse 15,3 (Bloomington, IN 1995), 76f
- 327 Gespräch mit Farocki am 1. September 1995
- 328 Farocki, Harun: Unregelmäßig, nicht regellos, in: Blümlinger, Christa u. Constantin Wulff (Hrsg.): Schreiben Bilder Sprechen, a.a.O., 154
- 329 Praktische Filmkritik, ein Gespräch zwischen Farocki, Thomas Tode, Frieda Grafe und Hartmut Bitomsky, in: Blümlinger, Christa u. Constantin Wulff (Hrsg.): Schreiben Bilder Sprechen, a.a.O., 129
- 330 Hausheer, Cecilia u. Christoph Settele im Vorwort des von ihnen herausgegebenen Buchs Found Footage Film, Luzern 1992 (VIPER/zyklop verlag), 4
- 331 Vgl. z. B. Wees, William C.: Found Footage und Fragen der Repräsentation, in: Hausheer/Settele (Hrsg.): Found Footage Film, a.a.O., 36 - 53
- 332 Praktische Filmkritik, a.a.O., 129
- 333 Gespräch mit Farocki am 1. September 1995
- 334 Sandusky, Sharon: Archäologie der Erlösung - eine Einführung in den Archivkunstoffilm, in: Blimp 19 - Zeitschrift für Film (Graz 1991), 14 - 22
- 335 Ulmer, Gregory: The Object of Post-Criticism, in: Forster, Hal: The anti-aesthetic: essays on postmodern culture, Seattle 1983 (Bay Press), 84
- 336 de Greef, Willem: Found Footage-Film als eine Kunst der Reproduktion, in: Hausheer/Settele (Hrsg.): Found Footage Film, a.a.O., 76 - 89
- 337 Peterson, James: Making Sense of Found Footage, in: Hausheer/Settele (Hrsg.): Found Footage Film, a.a.O., 54 - 75
- 338 Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde, Frankfurt/Main 1974 (edition suhrkamp)
- 339 Jürgens-Kirchhoff, Annegret: Technik und Tendenz der Montage in der bildende Kunst des 20. Jahrhunderts - Ein Essay, Lahn-Giessen 1978 (Anabas Verlag), 88
- 340 Sekula, Allan: Reading an archive, in: Wallis, Brian (Hrsg.): Blasted Allegories: An Anthology of contemporary artists, Cambridge, MA 1987 (MIT Press), 116
- 341 Beauvais, Yann: Lost and Found, in: Hausheer/Settele (Hrsg.): Found Footage Film, a.a.O., 8 - 25
- 342 Farocki, Harun: Aus dem Leben eines Buches, Filmkritik 11 (1975), 523
- 343 Zitiert nach dem unveröffentlichten Sendemanuskript, Auszüge aus den beiden Romanen finden sich auch in Farockis Artikel „Lektüre“ in Filmkritik 3 (1977), 154 - 67
- 344 Vgl. Müller, Ilse: Film als Zitat, a.a.O., 32 - 62
- 345 Gespräch mit Farocki am 2. September 1995
- 346 Amelunxen, Hubertus von; Andrei Ujica: Television / Revolution, a.a.O., 17
- 347 Bazin, André: Was ist Kino?, a.a.O., 17
- 348 Amelunxen, Hubertus von; Andrei Ujica: Television / Revolution, 20
- 349 Flusser, Vilém: Fernsehbild und politische Sphäre im Lichte der rumänischen Revolution, in: Weibel, Peter (Hrsg.): Von der Bürokratie zur Telekratie - Rumänien im Fernsehen, Berlin 1990 (Merve), 113
- 350 Weibel, Peter: Medien als Maske: Videokratie - Das erhabene Objekt des revolutionären Blicks, in: Weibel: Von der Bürokratie zur Telekratie, a.a.O., 131
- 351 Andrei Ujica, in: Amelunxen, Hubertus von; Andrei Ujica: Television / Revolution, a.a.O., 56
- 352 Vorwort in: Amelunxen, Hubertus von; Andrei Ujica: Television / Revolution, a.a.O., 7
- 353 Kittler, Friedrich: Draculas neues Vermächtnis - Eine Eurovision, in: Amelunxen, Hubertus von; Andrei Ujica: Television / Revolution, a.a.O., 125 - 132
- 354 Baudrillard, Jean: La société de consommation, Paris 1970 (Gallimard), 60ff
- 355 Reinecke, Stefan; Rainer Rother: Wie kann man eine Revolution erzählen, Freitag, 17. Dezember 1993
- 356 Kreimeier, Klaus: Wenn der Film möglich ist, ist auch Geschichte möglich, Frankfurter Rundschau, 20. Februar 1993
- 357 Mihai Sora im Gespräch mit Andrei Ujica, in: Amelunxen, Hubertus von; Andrei Ujica: Television / Revolution, a.a.O., 52
- 358 Kreimeier, Klaus: Wenn der Film möglich ist, ist auch Geschichte möglich, a.a.O.,
- 359 Thon, Ute: „Ich war eine Werbefilmdose“, Das Erste 6 (1993), 24f
- 360 Klinger, Judith: Ein Tag im Leben der Endverbraucher, Duisburger Filmwoche, 13. November 1993 (Flugblatt)
- 361 Gespräch mit Farocki am 2. September 1995. Ein Einfluß auf diesen Film ist der Found Footage Film *La verifica incerta* (Die unsichere Überprüfung) (1964/65) gewesen, den Alberto Grifi und Gianfranco Baruchello aus amerikanischen Spielfilmen zusammengeschnitten haben. Farocki hatte *La verifica incerta* 1979 in der Filmkritik besprochen: „Das Ganze ist vulgär und so bedenklich wie es sein muß, eine Weile freut man sich, weil alles so läuft wie geschmiert, dann schüttelt man den Kopf über diese Armut des Erzählkinos.“
- 362 Baumgärtel, Tilman: Werbe-Scheibletten, die tageszeitung, 24. Juni 1993
- 363 Ebenda
- 364 Gespräch am 2. September 1995
- 365 Vgl. Klinger, Judith: Arbeiter verlassen die Fabrik, Duisburger Filmwoche, 7. November 1995 (Flugblatt)
- 366 Vgl. Foucault, Michel: Überwachen und Strafen - Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt/Main 1976 (Suhrkamp), 181 - 219
- 367 Ebenda, 181
- 368 Vgl. Deleuze, Gilles: Postscript on the Societies of Control, in: October 59 (Winter 1992), 3 - 7
- 369 Zu Geschichte und Architektur des Werktores vgl. Drepper, Uwe (Hrsg.): Das Werktor - Architektur der Grenze, München 1991 (Prestel-Verlag), das auch Farocki als Quelle benutzt hat.
- 370 zitiert in: Zu Geschichte und Architektur des Werktores vgl. Drepper, Uwe (Hrsg.): Das Werktor
- 371 Farocki, H.: Der Platz vor der Fabrik ist ein Nebenkriegsschauplatz geblieben, Meteor 1 (1995), 7f
- 372 Einladung zum Farocki-Workshop „Andauernder Ärger mit den Bildern“ des Stuttgarter Hauses des Dokumentarfilms im Januar 1996
- 373 Tscherkassky, Peter: Die Analogien der Avantgarde, in: Hausheer/Settele (Hrsg.): Found Footage Film, a.a.O., 26 - 35
- 374 Gespräch mit Farocki am 1. September 1995
- 375 William J. Mitchell hat das in seinem außerordentlich lesenswerten Buch „The reconfigured eye: visual truth in the post-photographic era“ (Cambridge 1992 (MIT Press)) getan.
- 376 Bazin, André: Was ist Kino?, a.a.O., 27
- 377 Zu Begriff, Geschichte und Technik des Sampling vgl. Poschardt, Ulf: DJ-Culture, Hamburg 1995 (Rogner & Bernhardt), 226 - 233; Anz, Philipp; Patrick Walder: techno, Zürich (Verlag Ricco Bilger), 281.
- 378 In: Zelluloid Nr. 27 (Köln 1988), 23 - 29

BILDNACHWEIS

Viele der Bilder in diesem Buch sind aus der Privatsammlung von Harun Farocki. Nicht in allen Fällen konnten die Fotografen ermittelt werden, um sie um eine Abdruckerlaubnis zu bitten. Rechteinhaber setzten sich bitte mit dem Autor dieses Buches in Verbindung (Tilman Baumgärtel, Hornstr. 3, 10963 Berlin). Die meisten der übrigen Abbildungen sind Videoprints von VHS-Bändern, die ich mit Unterstützung von Bettina Allamoda (Berlin) gemacht habe, und zwar auf den Seiten 10, 98, 174 (oben und unten) und 242 (unten). Die Fotos auf den Seiten 80 und 107 stammen aus dem Archiv der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB). Die Flugblätter auf den Seiten 37 und 53 fanden sich im APO-Archiv der Freien Universität Berlin. Das Foto von den Dreharbeiten an *Zwischen Zwei Kriegen* auf Seite 262 habe ich von Farockis langjährigem Kameramann Ingo Kratisch bekommen (und die Szene mit dem Tiger wurde zwar gedreht, kommt aber im fertigen Film nicht vor). Der Zeitungsausschnitt auf Seite 24 stammt aus der Berliner Zeitschrift *Filmblätter* vom 19. Mai 1967 und wurde freundlicherweise von Herrn Schürmann von der Landesbildstelle Berlin für mich gescannt.

GESTALTUNG

Isabella Dornbrach

p=press/b_books

COVER

p=press/b_books

special thanks an : zusammen gestalten + erik stein

b_books * andere titel

maurizio lazzarato . **videophilosophie** . ~ € 14,80-
zeitwahrnehmung im postfordismus

das phantom sucht seinen mörder € 14,-
ein reader zur kulturalisierung der ökonomie
hg. marion von osten, justin hoffmann

i said i love. that is the promise ~€ 20,-
the tvideopolitics of jean luc godard * hg. james, schindler, zeyfang

antonio negri . **ready-mix** . € 9,80 *
vom richtigen gebrauch der erinnerung und des vergessens

BIGNES? . hg. jochen becker-€ 16,-
size does matter * image/politik * städtisches handeln

ursula biemann . **been there and back to nowhere** € 21,-

diefenbach/eydel . **belgrad interviews** . € 14,50-
jugoslawien nach dem nato-angriff + 15 jahren nationalistischem populismus

situationistinnen + andere
von j.u.p. € 9,50

linda singer **sex + logik des spätkapitalismus** € 10,-

hg. boudry/lorenz/küster
reproduktionskonten fälschen I € 14,-
heterosexualität, arbeit & zuhause

zigaretten rauchen surplus cd audio € 12,50

theoretisches fernsehen ~ € 12,-
minimal club + bbooksz av (hg.)

jacques derrida . **über das >preislose<** € 6,-
oder the price is right in der transaktion

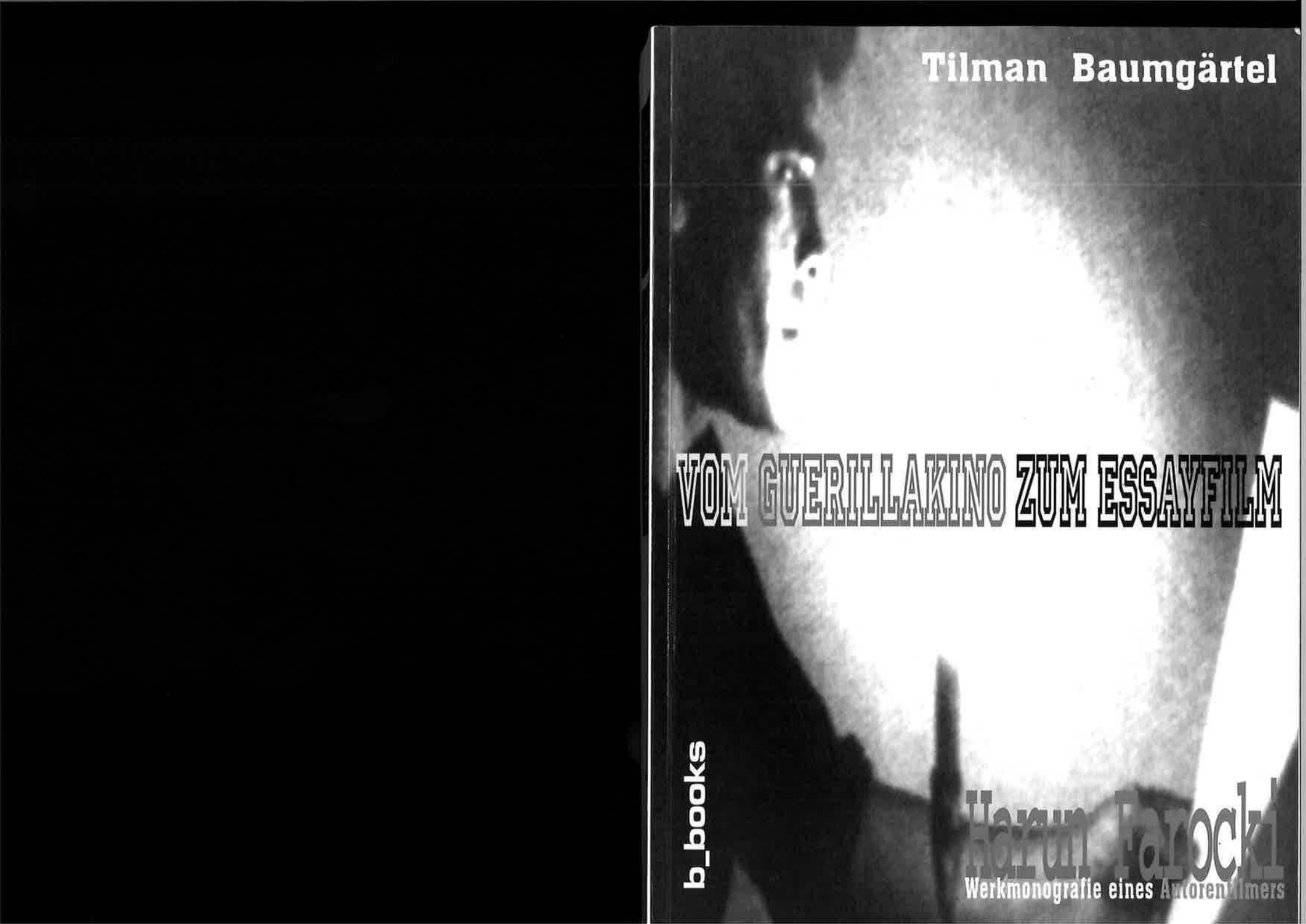
stephan geene . **money aided ich-design** € 12,50
techno/logie . subjektivität . kunst

www.bbooksz.de

Die Monografie des Autorenfilmers Harun Farocki geht von seinem politischen Engagement während der westdeutschen Studentenbewegung aus und zeichnet seine Entwicklung von agitatorischen Studentenfilmen Ende der 60er Jahre zu komplexen Essayfilmen und Dokumentation in den 80er und 90er Jahren nach. Das Buch enthält einordnende Analysen von allen wichtigen Filmen Farockis, wie "NICHT lösbares Feuer" (1968), "Zwischen Zwei Kriegen" (1977), "Bilder der Welt und Inschrift des Krieges" (1988), "Leben BRD" (1990) oder "Videogramme einer Revolution" (1992). Die ausführliche Bibliografie und Filmografie verzeichnen alle Texte Farockis sowie alle seine Filme bis zu dem Essayfilm "Stilleben" (1997), Farockis Beitrag für die documenta X.

Außerdem enthält "Vom Guerillakino zum Essayfilm" eine ausführliche Darstellung der rasanten Politisierung der StudentInnen der Berliner Filmakademie, die im Herbst 1968 zu der Relegation von Farocki und 18 seiner politisch engagierten Kommilitonen führte. Zu ihnen gehörten auch Holger Meins und Philip Sauber, die sich später der RAF bzw. der Bewegung 2. Juni anschlossen. Das Buch zeigt, daß die frühen Agitationsfilme Farockis und seiner Kommilitonen von denselben Einflüssen geprägt waren wie die Politik der APO. Dazu gehörten unter anderem die Theorien der französischen Situationisten und die Strategien der Guerilla-Bewegungen in verschiedenen Ländern des Trikont.

Die kulturevolutionären Vorstellungen, die auch die Filme anderer linker Filmemacher (wie Jean-Luc Godard oder Chris Marker) in dieser Zeit beeinflussten, bestimmten auch Farockis Arbeiten in den späten 60er und frühen 70er Jahren. Durch die ausführliche Darstellung der Zusammenhänge zwischen politischer Theorie und filmischer Praxis ist dieses Buch auch ein Beitrag zur bislang ungeschriebenen Filmgeschichte der deutschen Studentenbewegung.



Tilman Baumgärtel

VOM GUERRILLAKINO ZUM ESSAYFILM

b_books

Harun Farocki

Werkmonografie eines Autorenfilmers