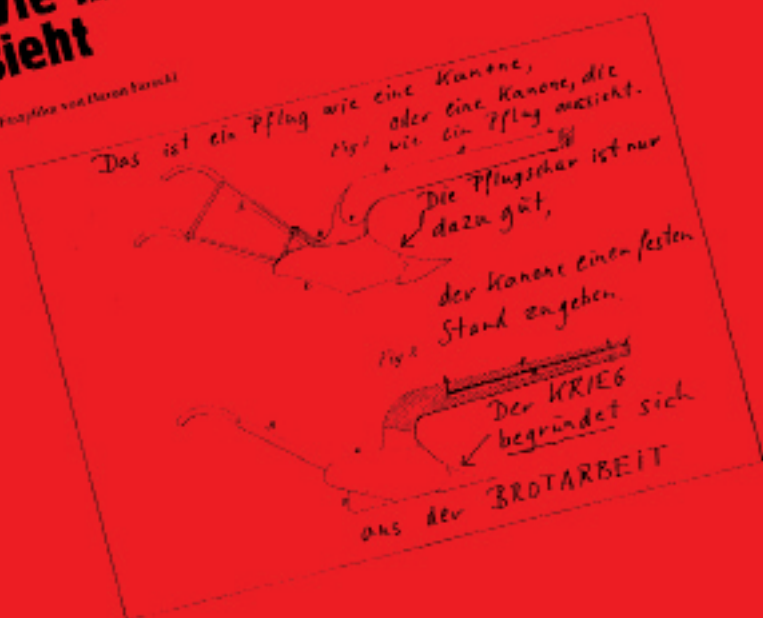


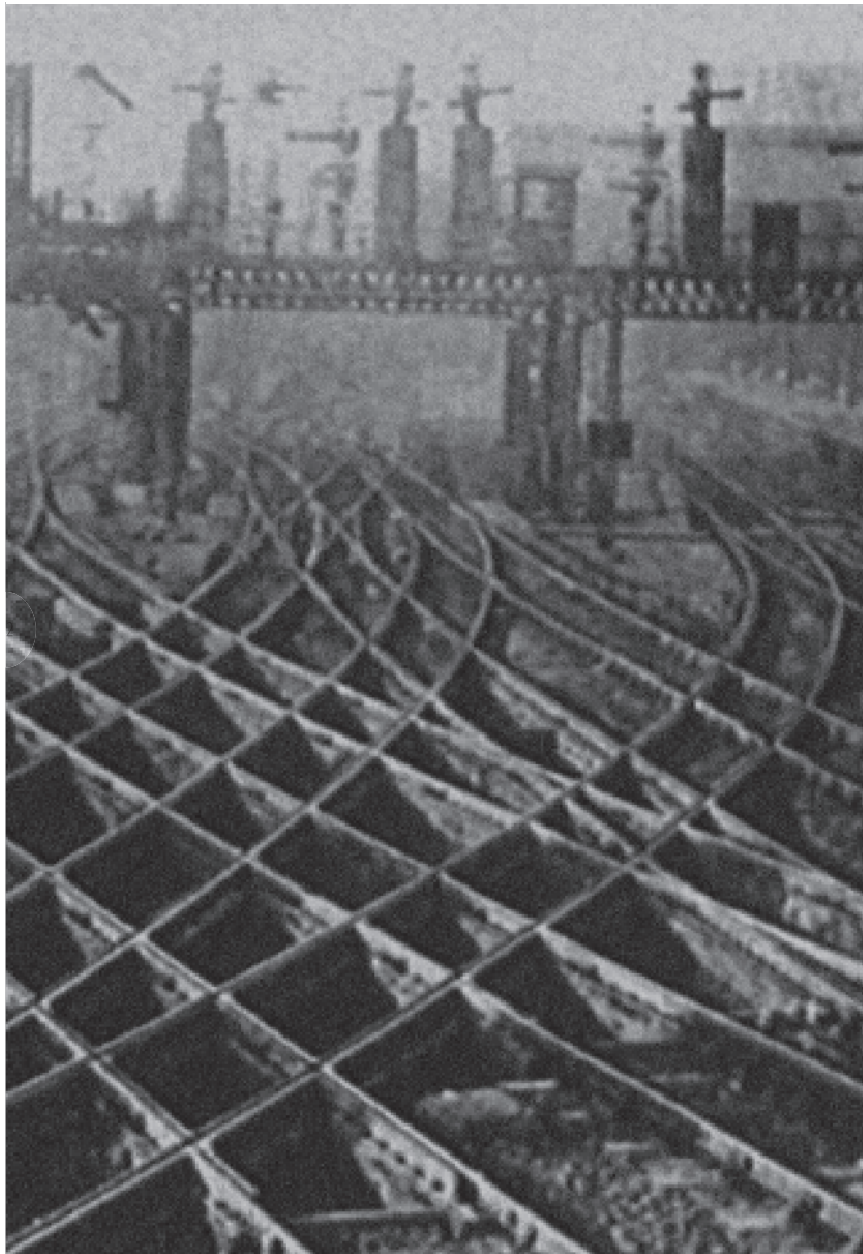
Wie man sieht

Prozessfilm von Harun Farocki



PRESSEECHO

Wie man sieht



Credits, kommentiert

4

Dokument und Verbrechen. Der Regisseur Harun Farocki

55

Bio und Links

62



Der kleine Film nimmt die Redensart wörtlich: »Die Worte werden zu einer Waffe« – das hat zur Folge, daß die Waffen gänzlich papieren sind. Der Film ist sich also bewußt, daß bei diesen rhetorischen Gleichsetzungen ein bestimmter Rest nicht aufgeht. '68 wurde dieser Film mit Begeisterung aufgenommen, aber schon ein paar Jahre später wußte keiner mehr, was es da zu lachen geben sollte. Da ist sicher ein starker Godard-Einfluss, der ja ein Anti-Pathetiker ist und immer damit beschäftigt war, daß die Ausdrücke ihr Ziel verfehlen.

*Harun Farocki
Werkstattgespräch 1996*

1967, als der Shah-in-Shah nach Berlin kam, wurden Tüten gedruckt mit Gesichtern von ihm und Farah Diba. Der Grund oder die Begründung war, so könnten sich iranische Oppositionelle vor der Identifizierung durch den Geheimdienst Savak schützen. Ob diese Tüten auch benutzt wurden, weiß ich nicht, ich war in diesem Sommer nicht in Europa, fuhr mit einem Frachter nach Lateinamerika, auf dem ich verstümmelte Nachrichten aus Berlin empfing. In Caracas konnte ich die Luftpostausgaben der WELT aus dem Goethe-Institut nachlesen. In den Dokumentarfilmen habe ich die Tüten nie gesehen. Entweder wurden sie mir in Briefen beschrieben oder ich erfuhr davon aus diesen Zeitungen, ich weiß jedenfalls, dass ich noch auf der Reise die Idee zu diesem Film hatte und recht ausführlich notierte. Meine damalige Interpretation war in etwa: wenn man versucht, Bücher in Waffen zu verwandeln, werden die Waffen aus Papier sein, oder: unsere Praxis wird textuell bleiben, reicht nur bis zum Schülerstreich.

*Harun Farocki
Fax vom 30. November 1996 an Klaus Kreimeier*

Regie, Buch: Harun Farocki
Regie-Assistenz: Helke Sander
Buch: Harun Farocki nach einem Text von Lin Piao
Kamera: Holger
Produktion: DFFB, Berlin-West
Länge: 3 Min.
Format: 16mm, s/w, 1:1,37
Erstsending: 27.06.1969, ZDF



Wenn Napalm brennt, ist es zu spät zum Löschen. Man muss das Napalmfeuer dort bekämpfen, wo Napalm hergestellt wird: in den Betrieben.

Harun Farocki
NICHT LÖSCHBARES FEUER

Der seinem Anspruch nach reinste Agitationsfilm kam bisher aus der Bundesrepublik: Harun Farockis NICHT LÖSCHBARES FEUER beschäftigt sich mit Napalm, seiner Herstellung beim amerikanischen Dow-Chemie-Konzern, seiner Wirkung und meint Napalm dennoch als Beispiel – eine Produktion zwischen Stärke und Destruktion wird zur Metapher für die entfremdende und entfremdete Arbeit im kapitalistischen System. Farocki hütet sich jedoch vor Abstraktion und pathetischer Propaganda, agitiert auf Praxisebene. Sein Film ist ein Aufruf an alle Techniker und Arbeiter, sich darüber informieren, was aus jeweiliger Teilarbeit wird: ein Staubsauger oder eine Maschinenpistole.

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 wird.

*Alf Brustellin, »Mehr kann man sich nicht wünschen.
Bericht von der XVIII. Internationalen Filmwoche in Mannheim«. FAZ 1968*

Regie, Buch, Schnitt: Harun Farocki
Regie-Assistenz: Helke Sander
Kamera: Gerd Conradt
Ton: Ulrich Knaudt
Mitwirkende: Harun Farocki, Eckart Kammer, Hanspeter Krüger,
Caroline Gremm, Gerd Volker Bussäus, Ingrid Oppermann
Produktion: Harun Farocki, Berlin-West für WDR, Köln Länge: 25 Min.
Format: 16mm, s/w, 1:1,37
Erstsendung: 27.07.69, West 3

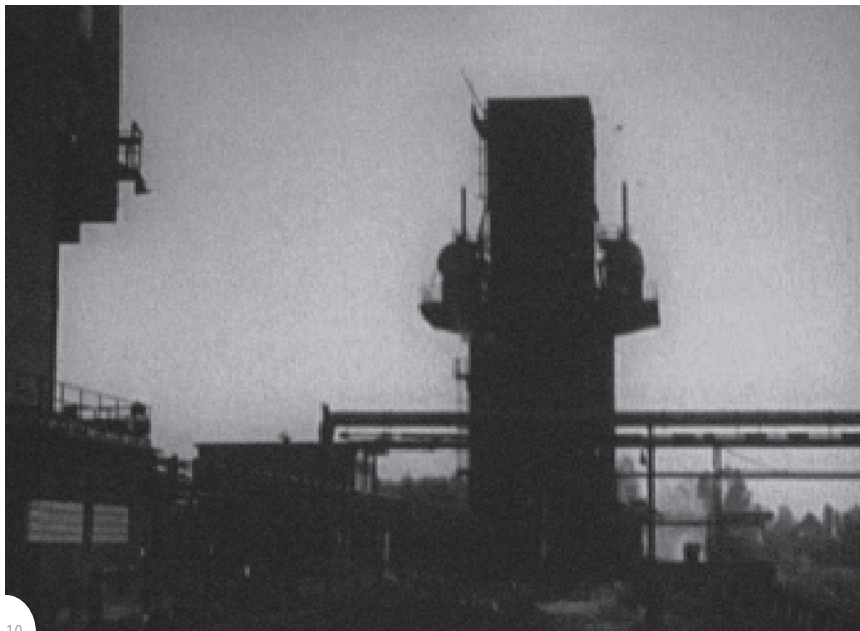


Liebe Freunde und Genossen

Hier eine kurze Stellungnahme zu eurem Film. Grundsätzlich ist zu sagen, daß der Film sehr gut die Problematik der techn. Intelligenz darstellt. Es ist unserer Meinung nach sehr gelungen, die Problematik der Rüstungsproduktion nicht einfach als moralische Sache darzustellen, sondern sie auf die kapitalistische Produktionsweise zurückzuführen. Dadurch daß der Film einen so Extrembereich, wie die Rüstungsindustrie beleuchtet, besteht natürlich immer die Gefahr, daß wenig interessierte Leute, zuwenig die Allgemeingültigkeit hinsichtlich der kapitalistischen Produktionsweisen sehen. Dieses begünstigt der Film in so weit, als er sehr kurz ist und sehr viele Informationen in kurzer Zeit gibt. Ich habe den Film drei mal gesehen und festgestellt, daß ich jedesmal wieder mehr sah.

Für unsere Hochschulwoche für Erstsemester war der Film gut geeignet. Es entzündeten sich sehr lebhaft Diskussionen über Berufsaussichten und über Qualifikationen an unserer Fachhochschule. Wir haben dabei weniger über den Film selbst diskutiert, als vielmehr ihn dazu benutzt, bestimmte Fragestellungen, wie Arbeitsteilung, wem dient die Technik usw. herausgestellt. Insgesamt ist zu sagen, daß wir den Film nur weiterempfehlen können, trotz techn. Mängel am Anfang, an alle die sich mit der Problematik techn. Intelligenz auseinandersetzen wollen und einen Einstieg suchen. Habt noch einmal herzlichen Dank, daß ihr uns den Film zur Verfügung gestellt habt.

*Brief des Asta Fachhochschule Osnabrück zu
NICHT LÖSCHBARES FEUER, 16. Oktober 1974*



10

Regie, Schnitt: Harun Farocki
 Regie-Assistenz: Jörg Papke
 Buch: Harun Farocki
 unter Verwendung *Verbindungsrohr* (1975)
 Wissenschaftliche Mitarbeit: Hella Jürgens
 Script: Wolfgang Bruckschen
 Kamera: Axel Block, Ingo Kratisch
 Kamera-Assistenz: Melanie Walz
 Licht: Melanie Walz
 Ton: Karl-Heinz Rösch
 Mischung: Gerhard Jensen
 Musik: Auszüge aus Gustav Mahlers Lied von der Erde
 Ausstattung, Kostüme, Masken: Ursula Lefkes
 Requisiten: Ursula Lefkes, Jörg Papke
 Aufnahmeleitung: Wolfgang Bruckschen
 Darsteller: Ingemo Engström (Krankenschwester),
 Jeff Layton (Hochöfner), René Schlesier (Trauernde),

Stephan Mattusch (Ingenieur), Willem Menne (Ingenieur), Peter Fitz (Ingenieur), Hildegard Schmahl (Frau), Konrad Born (Lernender), Friedelm Ptok (Schlotbaron), Ingrid Oppermann (Kommunistin), Wolfgang Winkler (Kommunist), Peter Nau (Kommunist), Caroline Neubaur (schöne Bürgersfrau), Harun Farocki (Harun Farocki)
 Sprecher: Harun Farocki
 Produktion: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin-West, (Eigenproduktion aus den Mitteln aller Beteiligten)
 Produktionsleitung: Jörg Papke
 Länge: 83 Min.
 Format: 16mm, s/w, 1:1,37
 Uraufführung: 05.11.1978, Duisburger Filmwoche
 Kinostart: 17.11.1978, Berlin-West (Cinema Bundesallee)
 Erstverleih: Basis
 Erstsendung: 11.12.1993, Hessen 3

Wenn ich vor 1000en von Fotos saß, deren Herkunftsort und Datum nicht zu bestimmen war,
 wenn mir ein Techniker sagte, wie ich denn einen Film über den Gasaustausch machen wollte, da man Gas nicht sehen kann (ich antwortete natürlich, die Liebe kann man auch nicht sehen und es gibt dennoch Liebesfilme),
 wenn mir ein Techniker erklärte, wie im Raum Völklingen je nach Bedarf die Energien von Hochofen, Kokerei, Stahlwerk, Walzwerk hin- und hergeschleust werden und das alles *mit größter Flexibilität*,
 da habe ich dann an die Kraft meines Sujets nicht mehr glauben können. Zum Gedanken geglättet steht das hier, es sind ständige Schübe gewesen, die mich immer wieder entkräftet haben. Ich durchfuhr eine Autobahnschleife bei Wuppertal, wo sich mehrere Autobahnen kunstvoll vereinigten, ein Objekt, das um die halbe Milliarde kostet, und es kam mir unverhältnismäßig vor, die Krisen eines Systems, seine handlungsbestimmenden Zwänge an so etwas Kleinem festmachen zu wollen, ob sie ein Gas verschleuderten oder nicht.

Harun Farocki,
Filmkritik Heft 11, November 1978

11

Wenn man zufällig in einer Woche nacheinander *DIE BLECHTROMMEL*, *NOSFERATU* und *ZWISCHEN ZWEI KRIEGEN* sieht, dann kann man auf die Idee kommen, daß dieser kleine, verbohrt Film, nicht frei auch von Künstlereitelkeit und sehr deutsch in seinem Ernst, bleiben wird, nicht altern wird, weil er schon jetzt alterlos ist. [...] Lernen, Erkenntnisse gewinnen, das befreit, öffnet Wege, kann Spaß machen, heiter stimmen. Lernen aus der Rückschau, Erkennen, wenn es zu spät ist, das deprimiert. Farockis Film ist Trauerarbeit. Hat sie Nutzen für heute? Darüber kann man streiten. Was bleibt, ist eine Elegie, wie es sie im deutschen Film noch nicht gab, weil sie nicht am individuellen Schicksal eines Einzelnen festgemacht wird, sondern am Untergang einer Klasse. Schlüsselsatz dieses Films: Wenn der Genosse sagt, die Zeit sei für den Unternehmer ein sinnvolles Kontinuum, »währenddessen zerfließt unser ganzes Leben.«

Wilhelm Roth,
Süddeutsche Zeitung, 18. Juni 1979



Regie, Buch: Harun Farocki

Kamera: Ingo Kratisch

Kamera- Assistenz: Melanie Walz

Schnitt: Rosa Mercedes (Harun Farocki)

Ton: Klaus Klingler

Mischung: Gerhard Jensen

Musik: Markus Spies

Produktion: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin-West, in Zusammenarbeit mit dem SFB

Länge: 25 Min.

Format: 16mm, Farbe, 1:1,37

Erstsendung: 12.09. 1983, Hessen 3, Nord 3, West 3

Anmerkung: Beitrag für die TV-Reihe Projektionen '83

Gefilmt vom 19.-22.7.1983 im Fotostudio der Firma Playboy in München

Das Verhältnis von Männern zu Frauen bestimmt auch den Gegenstand von Harun Farockis streng dokumentarischem Film EIN BILD. Das Bild, um das es geht, ist die Fotodoppelseite in sogenannten Herrenmagazinen bzw. Zeitschriften vom Typ *Playboy*. Den Entstehungsprozeß eines solchen »Folders« in einem Münchner Fotoatelier schildert der kommentarlose Film: die Arbeit des Fotomodells, der Fotografen, der Ausstatter und Maskenbildner – die Herstellung des erotischen Artikels als Prozeß und zugleich als Selbstdarstellung des Profiteams.

Ankündigung von NDR, Radio Bremen und SFB für die Zeit vom 12.-18.9.1983

Vergegenwärtigen wir uns den Sozialfall der Fotografie für die Mittelseite im *Playboy*: da war ein Mann namens Hefner in einer Küche in Brooklyn, er hatte die Idee, eine Zeitschrift zusammenzulegen mit dem Bild eines Mädchens in der Mitte (nackt) – und aus dieser Idee wurde ein ganzer Konzern: Zeitschriftenproduktion in einem Dutzend Länder und Verkauf in hundert Ländern und Hotels, Clubs, Bücher, Kalender, Sticker, Accessoires. . . . Das nackte Mädchen ist das Zentrum eines kommerziellen Kosmos. Man muß sich vorstellen, daß um sie die Verlagsgebäude und Hotels kreisen, dazu noch Milchstraßen aus Dollarmillionen. Wenn also dieses Mädchen einmal im Monat fotografiert wird, wird die konzernbildende Maßnahme rituell wiederholt. Ein Fehler, und der ganze Konzern geht mit einem Big Bäng auseinander.

*Harun Farocki
Zelluloid Nr. 27, 1988*

Die Mädchenfotografien auf den Mittelseiten der Zeitschriften LUI, PLAYBOY, PENTHOUSE sind der Kern dieser Untersuchungen. Ohne diese Bilder wären diese Zeitschriften nicht auf den Markt gekommen.

Um diesen Kern hat sich vieles herumgelegt, ambitionierter Journalismus, teure Werbung für teure Produkte des gehobenen Bedarfs, dann ist der Verkauf von Accessoires hinzugekommen, Bücher, Clubs und Clubhäuser, Hotelketten, Lizenz Ausgaben in allen großen Industriestaaten. Wie wenn man einen Schneeball wälzt, ist das alles zu einem großen



Klumpen geworden. Es ist den Zeitschriften gelungen, Eros und Sexualität zu sozialisieren, in einen Zusammenhang mit Konversation, Tourismus, Karriere, Freizeitindustrie zu stellen. Die Begehrlichkeit mit der Gier nach Konsumption zu verschmelzen. Ohne dies wären die Zeitschriften nicht auf dem Markt geblieben.

Die Mädchenfotos stehen für etwas, wie bei jeder Repräsentation ist der Unterschied zwischen dem Zeichen und wofür dieses steht groß. Jedesmal, wenn die Mittelseiten produziert werden, soll der Entstehungszusammenhang thematisiert, beschworen, vielleicht auch nachvollzogen werden. (So wie mit der Hostie in der Kirche die Kirchengeschichte und der Kirchenkampf anwesend sind.)

Die Produktion von ein paar Seiten läßt man sich um die dreissigtausend Mark an direkten Kosten kosten. Art Director, Maskenbildnerin für Gesicht und Körper sind dabei, wenn fotografiert wird, eine Unternehmung, die nicht sehr verschieden von einer medizinischen Operation aussieht.

Es geht sehr um die Seriosität, der Sex soll ein solider Markenartikel werden, muß sich abgrenzen gegen das Niemandsland der Pornografie. Wie bei den schwarzen BMWs, die sonst in den Heften vorkommen, müssen die Mädchen eine perfekte Oberfläche haben.

Wir wollen mit einer und zu manchen Zeiten zwei Kameras bei der Produktion von einer Mädchenfotoserie anwesend sein. Um die Arbeit dort nicht zu sehr zu stören, werden wir das Fotostudio mit vielen Mikrofönen behängen und im Nebenraum vermischen. Denn der interne Code, in dem da die Gesten und Mimiken verhandelt werden, ist eine ebenso geheimnisvolle Nachricht wie das Bild. Es soll keinen Kommentar geben, höchstens ein paar Orts- und Personenangaben. Obwohl die Arbeit der Fotografie im Studio wie beinahe jede Arbeit ihre festen Gewohnheiten hat und damit relativ vorhersehbar wird, müssen wir viel Material einsetzen, um die Augenblicke zu treffen, in denen Ereignisse etwas mitteilen und zugleich Fragen stellen.

Um nicht nur einen reportierenden Kamerastil zu haben wollen wir eine Schiene legen von der wir zu den Ereignissen parallel hin und herfahren.

(6 mm Kodak Negativ (ECN II), Länge ca 25 min. Originalton.)

Harun Farocki

Projektbeschreibung FOLDER [i.e. EIN BILD, 1983]. Herkunft: Farocki



16

Regie, Buch, Kommentar: Harun Farocki

Mitarbeit: Karl-Heinz Wegmann

Kamera: Ingo Kratisch

Schnitt: Rosa Mercedes (Harun Farocki)

Ton: Klaus Klingler

Produktion: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin-West, WDR, Köln, Large Door, London

Redaktion: Helmut Merker

Länge: 26 Min.

Format: 16mm, Farbe, 1:1,37

Erstsendung: 13.11.1983, ARD

Anmerkung: Beitrag für die TV-Reihe Schaukasten, Bilder und Berichte vom Kino

Anm. des Hg.: Bitte um Verständnis: Farockis Dokumentation der Kafka-Verfilmung lag nur in einer Fassung mit festem englischen Untertiteln vor. Da auf dieses wundersame Werk nicht verzichtet werden sollte, mussten – und müssen – die Untertitel leider in Kauf genommen werden.

Film ist doch nicht ein Instrument zum Illustrieren, zum Beschreiben. Die Beschreibungen der Schriftsteller lässt man am besten den Schriftstellern.

Es gibt verschiedene Gründe dafür. Es gab schon einen Kafka-Film vor unserem, das war DER PROZESS von Orson Welles. Der hat versucht zu zeigen, was der Kafka beschrieben hatte. Zum Beispiel – ich habe das schon dreißigmal zitiert –: einen Raum, wo vierzig Mädchen dasitzen und tippen. Wir haben im Film *einen* Aufzug. Wir wollten das Gegenteil dessen machen, was der Orson Welles gemacht hat; wir wollten überhaupt nicht zeigen, was der Kafka beschreibt.

Der Alptraumcharakter, von dem Sie sprachen, ist viel stärker da, wenn Sie statt vierzig Aufzügen – ich übertreibe – einen Aufzug haben, aber der so existiert, wie beim Stroheim die Dinge existieren, das heißt monumental. Es gibt immer mehr Filmemacher, die tausend Bäume zeigen, Eichen, auf Sardinien oder was weiß ich, und am Schluß hat man den Eindruck, während zweier Stunden keine einzige Eiche gesehen zu haben. [...]

Ein Bild muß stehen, ein Bild ist nicht etwas Beliebigen. Und ein Bild, wenn es steht, beschreibt nichts, ein Bild existiert, an sich, es hat schon den Alptraumcharakter. Aber es hat ihn um so mehr, wenn man das Gegenteil von dem tut, was die Gesellschaft tut. Das heißt: keine Inflation. Man versucht das Gegenteil von Inflation: alles zu verdichten, es zu suggerieren, indem man ein Minimum zeigt.

*Jean-Marie Straub über die Arbeit an KLASSENVERHÄLTNISSE,
Filmkritik Heft 9-10, Oktober 1984*

17



18

Regie, Buch, Kommentar, Interview: Harun Farocki
 Produktion: WDR, Köln
 Länge: 13 Min.
 Format: Video-U-Matic, Farbe, 1:1,37
 Erstsendung: 01.05.1986, West 3
 Anmerkung: Beitrag für die TV- Reihe Filmtip

Für eine Philosophie der Fotografie und Ins Universum der technischen Bilder – Für Vilém Flusser ist die Erfindung der Fotografie eine so einschneidende Erfindung wie der Buchdruck. Mit der Fotografie beginnt die Entwicklung der technischen Bilder: Film, elektronisches Bild, Computergrafik. Mit diesen technischen Bildern, so Flusser, eröffnet sich eine neue Lebenswelt. Das folgende Gespräch soll etwas von Vilém Flussers Denken vorstellen.

Harun Farocki

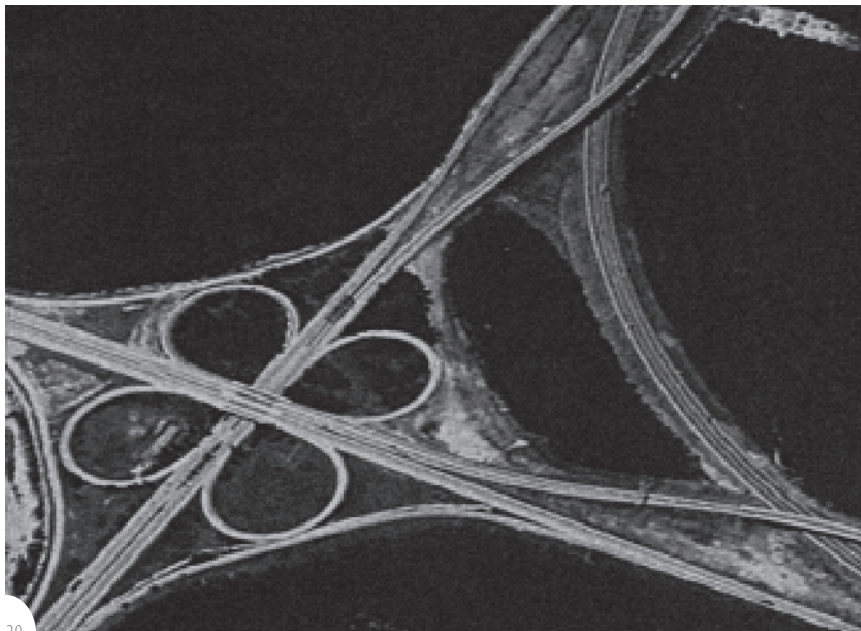
SCHLAGWORTE – SCHLAGBILDER, 1986

Flusser liest und spricht ein halbes Dutzend Sprachen, er sagt, er träume tschechisch – seine deutschsprachigen Bücher hat er nicht ins Deutsche übersetzt, sie sind in deutscher Sprache verfaßt. Sie haben Originalton. Ebenso: Wenn er etwas Kommunikationsphilosophisches schreibt, übersetzt er nicht einfach etwas, was es in anderen wissenschaftlichen Sprachen oder Dialekten schon gibt, in die Termini der Kommunikationsphilosophie. Er sucht im Verlauf des Textes zu erzeugen, was er sagt. Und noch etwas sei aus der Vielsprachigkeit abgeleitet: Man kann ein Buch in einer fremden Sprache lesen, ohne den Vokabelsinn jedes einzelnen Wortes zu verstehen. Man läßt sich vom Fluß der Sprache tragen. Vilém Flusser erstrebt das Gegenteil. Sein Sprachgebrauch stellt dar, daß die geläufigen Worte in ihrem Sinn kaum erfaßt sind. [...] Die Ideen werden zu Knotenpunkten, und er kreuzt diese Punkte mit je verschiedener Fracht, Geschwindigkeit und aus je verschiedener Richtung. Sein Vorgehen ist intensiv, nicht extensiv, er erobert nicht fremde Territorien, sondern erschließt ein abgestecktes Gebiet mit vielen Wegen.

Harun Farocki

Zelluloid Nr. 25, 1987

19



20

Regie, Buch, Kommentar, Interview: Harun Farocki
 Regie-Assistenz: Michael Pehlke
 Kamera: Ingo Kratisch, Ronny Tanner
 Schnitt: Rosa Mercedes (Harun Farocki)
 Negativschnitt: Elke Granke
 Ton: Manfred Blank, Klaus Klingler
 Mischung: Gerhard Jensen
 Recherche: Michael Pehlke
 Sprecherin: Corinna Belz
 Produktion: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin-West,
 gefördert vom Hamburger Filmbüro

Produzenten: Harun Farocki, Ulrich Ströhle
 Länge: 72 Min.
 Format: 16mm, s/w und Eastmancolor, 1:1,37
 Uraufführung: 08.06.86, Berlin – West (Kinofest '86)
 Erster Kinoeinsatz: in Österreich: 03.04. 1987, Wien
 (Stadtkino)
 Kinostart: 28.05. 1987, Köln
 Erstverleih: Basis
 Erstsendung: 19.03.1990, West 3

Das ist ein Pflug – wie eine Kanone –, 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.

Ein Bild aus meinem Film. In diesem Film WIE MAN SIEHT spreche ich in die Bilder hinein und lese aus ihnen heraus. Außer um den Aufstand und die Zeitung geht es um Wegkreuzung und Stadtbildung, Maschinengewehr mit Rückstoß, Trassierung der Autobahn im national-sozialistischen Deutschland und in der Bundesrepublik Deutschland, das Straßen-Entwerfen und Tiere-Zerlegen, Schlachtenbilder von oben und unten, die Geburt der Rechenmaschine aus der Weberei.

Mein Film WIE MAN SIEHT ist ein Spielfilm, er hat viel Handlung. Er berichtet von Mädchen in Pornomagazinen, die einen Namen bekommen, und von den namenlosen Toten im Massengrab, von Maschinen, die so häßlich sind, daß eine Verkleidung das Auge schützen muß, und von Motoren, die so schön sind, daß sie die Kühlerhaube verbirgt, von Arbeitstechniken, die an der Zusammenarbeit von Hand und Hirn festhalten oder damit Schluß machen wollen.

Mein Film WIE MAN SIEHT ist ein Dokumentarfilm, denn alles, was vorkommt, beansprucht, wahr zu sein. Es ist wahr, daß Brotarbeit und Kriegshandwerk eng zusammenhängen. Es ist wahr, daß der Himmel leer ist, und ebenso, daß die Leere mit Trivialität vollgestopft ist.

Mein Film WIE MAN SIEHT ist ein Aufsatz- oder Essay-Film. Der gegenwärtige Meinungsapparat ist ein großes Maul und vielleicht ein Reißwolf. Ich mache aus den Fetzen einen neuen Text und veranstalte also eine Schnitzeljagd. Mein Film ist aus vielen Einzelheiten [zusammengesetzt] und stellt unter ihnen viele Bild-Bild- und Wort-Bild-Beziehungen her und kann also einen Abend füllen. Ich suchte und fand eine Form, in der man mit wenig Geld viel hinstellen kann.

Und wenn diese Erklärungen nicht genügen?

Die Tochter kommt nach Hause, und die Mutter fragt: »Worum geht's in diesem Film?«

»Es geht um die Arbeitsgesellschaft, der die Arbeit ausgeht.«

»Das hast du schön gesagt.«

Harun Farocki, 1986

21



22

■ Buch, Regie, Kommentar, Interview: Harun Farocki, mit Zitaten aus *Jenseits der Grenzen* von Georg K. Glaser
 Kamera: Ingo Kratisch
 Schnitt: Rosa Mercedes (Harun Farocki), Klaus Klingler
 Negativschnitt: Elke Granke
 Ton: Klaus Klingler
 Mischung: Gerhard Jensen- Nelson
 Sprecher: Harun Farocki (Kommentar), Georg K. Glaser (Texte)
 Produktion: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin-West, für SWF, Baden-Baden
 Produzent: Harun Farocki
 Redaktion: Ebbo Demant
 Länge: 44 Min.
 Format: 16mm, Eastmancolor, Farbe, 1:1,37
 Erstsending: 20.09.1988, SWF 3
 ■

Georg K. Glaser ist Arbeiter-Schriftsteller. Auch im wörtlichen Sinn: den Vormittag verbringt er am Schreibtisch, vom Mittag an ist er in seiner Ladenwerkstatt im Pariser Stadtviertel Marais. Dort stellt er Schalen, Lampen, Vasen, Krüge und andere Metallarbeiten her. Er beherrscht Arbeitstechniken, die kaum noch ein anderer Schmied ausführen kann.

1910 in der Nähe von Worms geboren, riß Glaser früh von zu Hause aus und ging auf Wanderschaft, kam in Erziehungsheime und schloß sich den Kommunisten an. 1933 ging er in den Untergrund und flüchtete über das Saargebiet nach Frankreich. Dort bürgerte er sich ein, arbeitete bei den Staatsbahnen, wurde 1933 eingezogen und war bald in deutscher Gefangenschaft. Über Jahre mußte er einen Franzosen spielen, der gut Deutsch kann. Nach Flucht und Straflager kehrte er nach Paris zurück und ging bei Renault arbeiten. Er fand die Arbeit am Fließband unerträglich und menschenunwürdig.

So hat Glaser vor beinahe 40 Jahren einen Handwerksbetrieb eröffnet, um in Gedanken und praktisch Kritik am Industrialismus zu üben. Er verbindet die Handarbeit und das Schreiben. Er verweist dabei auf das französische Wort für Handwerker (*artisan*: da ist die Silbe *art* = Kunst enthalten, die Kunst ist noch nicht von der Arbeit getrennt). **Glaser's Bücher:** *Schluckebier*, 1932; *Geheimnis und Gestalt*, 1949, Neuauflage 1989; *Die Geschichte des Weh*, 1968; *Jenseits der Grenzen*, 1985.

23

Harun Farocki,
 Ankündigung Internationales Dok.film-Festival München 1990



Am Kiosk entdeckte ich das Buch *Geheimnis und Gewalt* in einer Grabbelkiste für 50 Pfennig – das klingt selbst wie ein Groschenroman. Ich war von dem Buch ganz hingerissen und fuhr kurz darauf nach Paris, wo ich ein paar Tage mit Glaser sprach und ihm zusah. Obwohl das ja für das Fernsehen ideal ist, daß es da einen Schriftsteller gibt, der anschaulich etwas produziert, eine Vase oder einen Aschenbecher in seiner Werkstatt, hat es aber fünf Jahre gedauert, bis ich den Film machen konnte.

Harun Farocki
Werkstattgespräch 1996

Ich habe getan, was ich tun kann. Ich bin Schmied, und ich kann schreiben. Ich kann die Frage angehen – ich werde die Antwort nicht finden, denn sie ist tausendfältig –, was das überhaupt ist, die Arbeit. [...] 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. Also aufeinander zu sich entwickeln, zu einem Schnittpunkt. Ein wirklich guter Schmied, da ist Kunst und Wissen, da ist alles drin. [...] Etwas geht vor sich, wenn ich hämmere.

Georg K. Glaser
Filmkritik Heft 7, 1982



26

Regie, Buch: Harun Farocki

Regie-Assistenz, Recherche: Michael Trabitzsch

Kamera: Ingo Kratisch

Trickkamera: Irina Hoppe

Schnitt: Rosa Mercedes (Harun Farocki)

Negativschnitt: Elke Granke

Ton: Klaus Klingler

Mischung: Gerhard Jensen-Nelson

Sprecherin: Ulrike Grote

Produktion: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin-West, mit Mitteln der kulturellen Filmförderung NRW

Produzent: Harun Farocki

Länge: 75 Min.

Format: 16mm, Farbe, s/w, 1:1,37

Uraufführung: 10.11.1988, Duisburg (Duisburger Filmwoche)

Ein Essayfilm über die Fotografie und die Verwertung der Bilder. Unter anderem geht es um die Frage, was Auschwitz heute für uns bedeuten kann. Dazu geht der Film zurück bis ins Jahr 1858, als dem Regierungsbauführer Meydenbauer die Idee kam, Gebäude anhand von Fotos auszumessen. Meßbilder für die Denkmalpflege. Meßbilder konnte auch der preussische Kriegsminister brauchen. Was einen Zusammenhang schafft, da Militärs zerstören und Denkmalpfleger bewahren.

Ein Film, der Auseinandergerissenes verbindet, ohne es in eins zu setzen. Es geht um die Frage, wie der Krieg, die Produktion von Bildern und die Industrie zusammenhängen. Ohne mit Weil und Deshalb zu antworten.

Ein Film, der Bilder gelten läßt und befragt, aber nicht ausbeutet. In Paßbildern algerischer Frauen entziffert er das Erschrecken, identifiziert zu werden. Ein Film, der sich Auschwitz aus 7000 Metern Höhe nähert und der sich weigert, die Leiden und das Sterben anschaulich zu machen und also zu verkitschen – wie es üblich ist. Der Film verspricht etwas anderes: den Blick des Zuschauers zu binden, ohne ihn zu fesseln und so Gedanken freizusetzen.

Verleihmitteilung der Produktionsfirma 1988

27

Dear Sir:

On Nov.15.91. I watched your film »Images of the world and the inscription of war.« – After the »Leuchter Report« and the release of the death books of Auschwitz, which show that 75000 people died there, it is amazing that this movie, promoting the greatest hoax in history, is still shown. – If you are a Jew I can sympathize with you and I can forgive you. If you are a German you are surely one of the worst »Nestbeschmutzer« of your country. This movie is not fact, it is rather fiction. As far as art is concerned, I consider it surrealistic trash.

Most countries promote their heroes and the positive aspects of their landscape and people. In Germany it is apparently fashionable to wallow in the dirtiest part of their history and promote historical lies. I just wonder who pays for all that perversion?

Yours truly H. R. Hartel

H. R. Hartel an Harun Farocki

17. November 1991, Brantford, Ont.



28

■ Regie, Buch: Harun Farocki
 Regie-Assistenz: Michael Trabitzsch
 Kamera: Ingo Kratisch
 Schnitt: Rosa Mercedes (Harun Farocki), Irina Hoppe
 Negativschnitt: Elke Granke
 Ton: Klaus Klingler
 Mischung: Gerhard Jensen-Nelson
 Recherche, Assistenz: Michael Trabitzsch
 Recherche: Ronny Tanner
 Produktion: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin-West, ZDF, Mainz, La Sept, Paris
 Produzent: Harun Farocki
 Redaktion: Eckart Stein, Claire Doutriaux
 Länge: 83 Min.
 Format: 16mm, Farbe, 1:1,37
 Uraufführung: 10.02.1990, Internationales Forum des Jungen Films, Berlin-West
 Erstverleih: Basis
 ■ Erstsendung: 20.02.1990, ZDF

In jedem Lernen steckt Beschwörung – Beschwörung, daß das Leben so sei, wie man sich in es einübt. Daß die Welt so sei, wie der Unterricht sie entwirft. Die Heftchen für den Unterricht in der Fahrschule entwerfen eine Welt, die Straßenverkehr ist. Auf ihren Abbildungen ist ein Baum oder ein Haus nur ein Dekor für den Straßenverkehr (und an vielen Stellen der BRD sieht es auch schon so aus wie in diesen Heftchen). Jede Unterrichtung gibt ein Abbild des Wirklichen und ein Vorbild für dieses, zweifach ein Bild. Der Film THE ATOMIC CAFÉ montiert Lehrfilme aus den 50iger Jahren: wie man sich gegen die A-Bombe schützt und das Leben mit der Bombe einübt.

Ich will einen Film machen, der aus etwa 20 Szenen montiert ist, Szenen, in denen gelehrt wird, wie man heute hier leben soll und mit denen dieses Leben beschworen werden soll. Michael Klier mit DER RIESE zeigte die BRD im Überwachungsbild und ich will die BRD im Bild der Einübung und Beschwörung zeigen.

Harun Farocki

Exposé zu WIE SOLL MAN LEBEN IN DER BRD (i.e. LEBEN – BRD), 1988

29



Ich nahm mir vor, einen Film zu machen, der ganz aus Szenen ist, in denen etwas geübt, beschworen, im Spiel dargestellt wird. Wir filmten in einer Übungsfirma, deren Belegschaft mit anderen Übungsfirmen wirkliche Briefe und fiktive Wirtschaftsgüter austauscht, eine Übungsszene, in der ein Mensch sich um eine Stelle bewirbt. Nicht lange, und er spricht davon, daß er vor ein paar Jahren Alkoholprobleme hatte, und er versichert nicht nur, nicht mehr zu trinken, sondern auch, in Therapie zu sein und Selbsthilfegruppen zu besuchen. Statt von Lohn und Arbeitskraft wird von der Seele gesprochen, den Wirtschaftsunternehmen gliedern sich die therapeutischen an.

Wir filmten einen Mann, der eine Frau anweist, sich wirkungsvoll auszuziehen, und als sie davon erschöpft ist, leitet er eine Übung an, mit der sie sich erholen soll. Auf die versuchte Erregung folgt die Therapie, vielleicht ist die sexuelle Erregung schon therapeutische Maßnahme. Wir filmten Soldaten bei der Bundeswehr, die übten, sich den Feind vorzustellen. Der Manöverleiter gibt ihnen Regieanweisungen und sagt ihnen einen Subtext vor, wie das auch bei den Stadt- und Landtheatern geschieht. [...]

Ich nahm Spiele auf, weil Spiele Regeln haben und Regeln setzen. Allzu regellos ist das Sprechen und Handeln der Menschen im Dokumentarfilm heute. 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.

Überall nimmt die Unanschaulichkeit der Lebens- und Arbeitsvorgänge zu, zugleich werden immer mehr Spiele gespielt, die offenbaren sollen, was in den Menschen verborgen liegt. Immer ungewisser die Regeln, nach denen zu leben sei, und immer mehr Spiele, in denen das Leben wie ein Sport trainiert wird. Gebrauchsanleitung für das Leben: in der Warenwirtschaft ist die Gebrauchsanleitung die einzige Aufzeichnung von Theorie.

Harun Farocki, 1990



FUSSBALL-EUROPAPOKAL DER POKALSIEGER



21.00

Endspiel:

Leeds United – AC Mailand

Zum zweitenmal greift der AC Mailand nach dem Cup der Pokalsieger. Nachdem die Mannschaft um Karl-Heinz Schnellinger 1968 im Endspiel über den Hamburger SV gesiegt hatte (2:0), will sie heute gegen Leeds United auftrumpfen. Kein bequemer Gegner! Die Engländer, die u. a. mit Jackie Charlton einen hervorragenden Mann haben, schalteten im Halbfinale Hajduk Split aus. Die Mailänder warfen Sparta Prag aus dem Wettbewerb.



Links: Ein Deutscher zählt zu den Stützen des AC Mailand: Karl-Heinz Schnellinger (im weißen Dreß). Düren 99, 1. FC Köln, AC Mantua, AS Rom waren die Stationen des blonden Rheinländers, bevor er 1968 zum AC Mailand stieß. Als Abwehrspieler zählt er noch immer zur Weltklasse



1964: Sporting Lissabon
1965: West Ham United London
1966: Borussia Dortmund
1967: FC Bayern München
1968: AC Mailand
1969: Slovan Preßburg
1970: Manchester City
1971: Chelsea London
1972: Glasgow Rangers

22.30 Tagesschau – Wetter

DRITTES

West 3

20.00 Tagesschau –
Wetter

20.15 Die lieben Frauen

Originaltitel:
Les bonnes femmes
Mit Bernadette Lafont,
Lucile Saint Simon,
Clothilde Joano, Stéphane Audran
Regie: Claude Chabrol
(Original mit deutschen Untertiteln)

Theme ist die Großstadt und das Leben von vier Verkäuferinnen: Jane, die einen lockeren Lebenswandel führt; Ginette, die nachts in einem Lokal Schleger singt; Rita, die mit einem

ehrigeligen Kaufmannssohn verlobt ist, und Jacqueline, die von der Liebe träumt.

21.50 Tagesmagazin

22.10 Der Ärger mit den Bildern

Von Harun Farocki
(Foto)
(Sendeschluß: 22.55)



Eine Szene aus »Die lieben Frauen« (5. von links: Stéphane Audran, Regisseur Chabrols spätere Frau und Star in vielen seiner Filme)



34

Regie, Buch, Kommentar: Harun Farocki

Assistenz: Jörg Becker

Schnitt: Max Reimann

Sprecher: Harun Farocki

Recherche: Janny Léveillé (Paris), Marina Nikiforova (Moskau), David Barker (Washington),

Kinemathek im Ruhrgebiet - Paul Hoffmann Duisburg

Produzent: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, WDR, Köln unter Beteiligung von ORF, Wien, Dr. Heinrich Mis, LAPSUS, Paris, Christian Baute, DRIFT, New York, Chris Hoover

Produzent: Harun Farocki

Redaktion: Werner Dütsch

Länge: 36 Min.

Format: Video - BetaSp, Farbe und s/w, 1:1,37

Erstsendung: 02.04.1995, 3sat; 18.12.1995, West 3

Der erste Film, der je zur Vorführung kam, wird unter dem Titel ARBEITER VERLASSEN DIE FABRIK geführt. Er ist eine dreiviertel Minute lang und zeigt die etwa hundertköpfige Belegschaft der Lumière-Werke in Lyon, wie sie durch zwei Tore das Werk und nach zwei Seiten das Filmbild verläßt. Seither ist dieses Motiv stets wieder und in vielen Abwandlungen aufgenommen worden: die Belegschaft der Siemens-Werke in Berlin, die in Blöcken herausmarschiert, um sich einer Nazi-Kundgebung anzuschließen, in Las Vegas beim ersten Licht Revue-Tänzerinnen, in Buenos Aires blutige Metzger vom Schlachthof... oder, nach einem Grubenunglück im Ruhrgebiet: abgestellte Fahrräder, mit denen die verschütteten Bergleute *nicht* vom Werksgelände fahren werden. Man kann diese und ganz andere Bilder vom Fabrikverlassen zu einem vorgestellten oder tatsächlichen Film fügen und sich damit der Vorstellung nähern, das Kino habe über einhundert Jahre nur das eine Motiv bearbeitet. Als würde ein Kind das erste Wort, das es sprechen gelernt hat, über hundert Jahre wiederholen, um die Freude am ersten Sprechen zu verewigen. Oder: das Kino arbeite im Geiste der fernöstlichen Maler, die stets wieder die gleiche Landschaft malen, bis diese vollkommen ist und den Maler in sich aufnimmt. Als an diese Vollkommenheit nicht mehr zu glauben war, wurde der Film erfunden.

Harun Farocki

Freitag, 3. Februar 1995

35



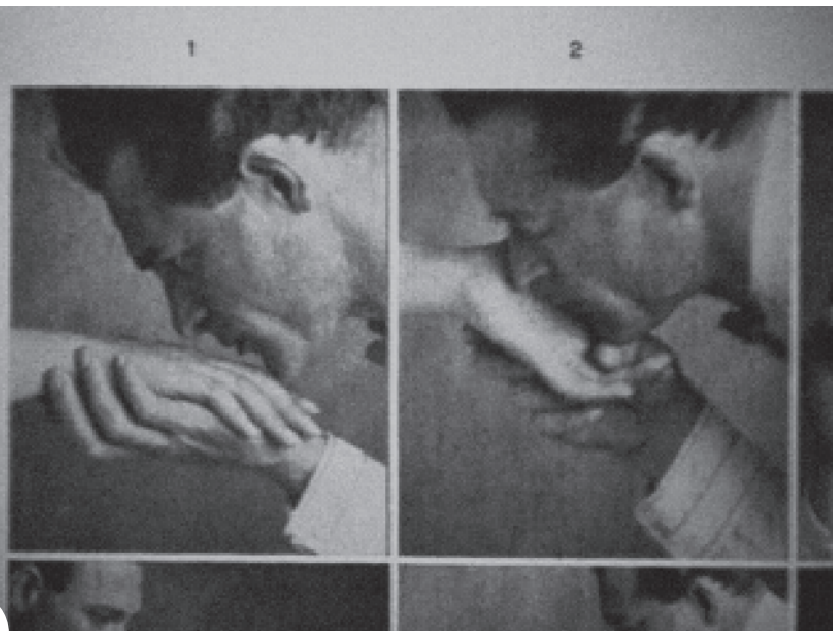
DER AUFTRITT porträtiert eine Werbeagentur im Moment ihres Werbens für das eigene Produkt, das Konzept einer Kampagne für einen neuen Optikkonzern. Der Kunde, ein Manager dieses Konzerns, bleibt lange in der Rolle des Zuschauers. Von seiner Entscheidung hängt ein Millionen-Auftrag ab. Die tagelang vorbereitete, bis ins kleinste Detail durchdachte Inszenierung der Werbeagentur, eine eitle Selbstdarstellung, soll möglichst improvisiert wirken. Farocki beobachtet genau, ohne Erläuterung, ohne Kommentar, ohne explizite Kritik.

3 sat, August 1997

In der Werbebranche wird ein sprachlicher Ausdruck ausführlicher erörtert als in einem poetologischen Seminar und ein Bildmotiv tiefer ausgelegt als in einer ikonographischen Studie. Bei der Inszenierung der Präsentation werden nicht nur die Mittel erörtert, sondern auch die Mittel zur Darstellung der Werbemittel. Ruft die gläubige Konzentration auf das Allerkleinste schon einen metaphysischen Schwindel hervor, so wird hier der doppelte Boden schwankend.

Harun Farocki

Regie, Buch: Harun Farocki
 Kamera: Ingo Kratisch
 2. Kamera: Rosa Mercedes (Harun Farocki)
 Schnitt: Max Reimann
 Ton: Ronny Tanner
 Produktion: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, für 3-sat, Mainz
 Produzent: Harun Farocki
 Produktionsleitung: Ulrich Ströhle
 Redaktion: Inge Classen
 Länge: 40 Min.
 Format: Video - BetaSp, Farbe, 1:1,37
 Erstsendung: 14.07.1996, 3sat



38

■ Regie: Harun Farocki
 Buch: Harun Farocki, Jörg Becker
 Kamera: Ingo Kratisch
 Ton: Klaus Klingler
 Schnitt: Max Reimann
 Recherche in den USA: David Barker, Tom Bigelow
 Länge: 30 Min.
 Format: Video-BetaSp, 1:1,37
 Produktion: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, für den WDR
 Redaktion: Werner Dütsch
 Erstsending: 07.09.1997, 3sat

Scheinbar unbeteiligt schaut der Mann in seine Zeitung. Dann fällt sein Blick auf die junge, hübsche Frau, die neben ihm in der überfüllten U-Bahn steht. Sie beginnen einen Flirt, die Frau öffnet verführerisch ihre Lippen. Im selben Moment wird auch ihre kleine, weiße Tasche geöffnet. Während der Mann das Liebes-Spiel mit den Augen fortsetzt, greift seine Hand unter der Zeitung nach einem wertvollen Gegenstand aus dem Besitz der Dame. Zwei Polizisten in Zivil beobachten den Vorgang, doch der Dieb verschwindet an der nächsten Station so schnell, daß ein Eingreifen unmöglich ist.

Diese Szene aus PICK UP ON SOUTH STREET (1958) verdeutlicht, daß Hände in der Filmkunst eine Schlüsselrolle haben. »Die Hände gelten als sprechendster Teil des Körpers, neben dem Gesicht«, sagte der Berliner Filmautor Harun Farocki bei einem Vortrag im Potsdamer Einstein Forum. Gemeinsam mit seinem Mitsstreiter Jörg Becker hat er in Film-Archiven nach Belegen für die unerhörte Bedeutung der Hände gesucht. Für seinen 25minütigen Film trug Harun Farocki verschiedene Szenen zusammen.

Josefine Janert, Tagesspiegel 1997

Die Hand steht für Berührung, das Kino aber muß alle Sinneswahrnehmungen in Blicke umformen. Die ersten Großaufnahmen der Filmgeschichte richteten sich auf das menschliche Gesicht, die nächsten auf die Hände. Oft sollen die Hände etwas verraten, was der Ausdruck des Gesichts verbergen will, etwa wenn die Hand ein Glas zerdrückt, ohne daß im Gesicht Erregung abzulesen ist. Obwohl die Hände auch ein Kennzeichen der Person sind, stellt das Kino doch kaum je einen Menschen mit einem Blick auf die Hände vor. Wer und was ein Mensch ist, das liest der Film im Gesicht ab, und dort sucht er auch nach der Seele. Für die Hände bleibt da das Triebhafte. Die Hände sind wie die kleinen Leute: man kann sie nicht recht von einander unterscheiden, sie tun ihre Arbeit und verstellen sich nicht groß. Die gefilmte Hand fordert die Phantasie heraus, sie als ein krabbelndes Tierchen aufzufassen. Es gibt ein ganzes Genre, in dem die Hand ihrem Eigner den Dienst aufkündigt und sich selbständig macht. Hat sie sich losgemacht, will sie Häse würgen und wird zur Strafe gern festgenagelt, auf einem Klavier etwa. Nun zappelt und zuckt sie und findet weniger Mitleid als eine Ratte.

Harun Farocki

39



40

Regie, Buch: Harun Farocki

Kamera: Ingo Kratisch

Schnitt: Irina Hoppe, Rosa Mercedes (Harun Farocki), Jan Ralske

Ton: Ludger Blanke, Jason Lopez, Hugues Peyret

Mischung: Gerhard Jensen-Nelson

Mitarbeit: Jörg Becker, Dina Ciraulo, Cathérine Mariette

Sprecher: Hanns Zischler

Produktion: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, Movimento Production (Christian Baute, Pierre Hanau), in Ko-Produktion mit ZDF/3sat, RTBF-Carré Noir (Christiane Philippe), Latitudes Production (Jacques-Henri Bronckart), ORF Dr. Heinrich Mis), in Zusammenarbeit mit NOS TV The Netherlands Programme Service (Cees van Ede), Planète Cable (Michel Badinter), mit Unterstützung von Centre National de la Cinématographie, France, documenta X (Brigitte Kramer)

Redaktion: Inge Classen

Länge: 56 Min.

Format: 16mm, Farbe

Uraufführung: August 1997, documenta X

Erstsendung: 07.09.1997, 3sat

So wie die Malerei des 17. Jahrhunderts Dinge des Alltagslebens - Speisen, Getränke, Tafelschmuck - im Stilleben abgebildet hat, so werden heute in der Werbeindustrie mit einem großen Aufwand und hohen Grad an Spezialisierung Fotos von Waren produziert. Harun Farocki hat Fotografen in Frankreich, den USA und Deutschland in ihren Studios aufgesucht und sie tagelang mit der Kamera bei der Arbeit beobachtet. Es sind drei dokumentarische Sequenzen über das Arrangement einer Käseplatte, von gefüllten Biergläsern und einer wertvollen Armbanduhr entstanden. Dem gegenüber stellt der Autor in vier Blöcken einen essayistischen Text über die klassische niederländisch-flämische Stilleben-Malerei und verschiedene Beispiele aus europäischen Museen.

Zeughaus-Kino, 1998

Man sieht den Stilleben-Fotografen und ihren Teams gerne bei der Arbeit zu, weil sie eine konstruktive Arbeit tun. Sie bauen ein Bild auf, wie man ein Gerüst oder einen Krahn aufbaut. Allerdings wissen wir, wie ein Kran aussieht, während die Fotografen ihr Ziel in vielen Anläufen und Teilschritten gewinnen und vergegenwärtigen müssen. In STILLEBEN werden Ausführungen, bestimmte Thesen und ideentheoretische Implikationen zu diesem Akt des Gegenstände-Abbildens gemacht. Was bedeutet das, eine Welt der Gegenstände auszuhalten, sich auf Gegenstände zu konzentrieren usw.? Diese Blöcke von dokumentarischen Szenen stehen dem unkommentiert gegenüber, und die Hoffnung ist, daß man die Ideen der Kunstgeschichte auf die Werbung projiziert und die Unterschiede bemerkt, und umgekehrt solche Stilleben auch anders sehen kann, wenn man diesen merkwürdigen kultischen Aufwand, der bei diesen Produktionen an den Tag kommt, auf den heiligen Akt der Kunstrealisierung überträgt.

Harun Farocki

41



42

Regie, Buch: Harun Farocki
 Kamera: Ingo Kratisch, Rosa Mercedes (Harun Farocki), 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
 Länge: 68 Min.
 Format: Video-BetaSP, Farbe, 1:1,37

Die neuen Produktionsanlagen für die täglichen Talk- und Game-Shows liegen an den Peripherien der Großstädte, in Unterführung bei München an einer Verlängerung der Bahnhofstraße, die Medienallee benannt ist. Der wichtigste Rohstoff dieses Industriezweiges, der so neu ist, daß er seine Kosten und Extrakosten, Profite und Extraprofite noch nicht zuverlässig voraussehen kann, ist der Alltagsmensch. Der ist billig und will sich zur Erscheinung bringen, aber hat er einen Schauwert? Die Alltagsmenschen folgen einem Aufruf, der über Bildschirmtext ergeht, nach einer Vorauswahl werden sie von Producenten und Betreuern in Scharen in Empfang genommen. Die Betreuer im Studentenalter erklären die Spielregel und üben den Auf- und Abtritt, erfragen und repetieren Lebensgeschichten. Sie sollen die täglich mehrfach umgeschlagenen Massen raffinieren, mit Engelssinn sind sie daran, ihnen etwas Ornament einzubleuen. Vor ein paar Jahren hätte sie einen Heil- oder Pflege-Beruf erstrebt. Jetzt lehren sie, wie man in die Kamera winkt und die nichtigste Erfahrung in deutliche Fertigsätze faßt. Sie geben belegte Brötchen aus und nehmen die Angst. So geht es auch im Dokumentarfilm zu und die Talkundgameshows sind die dokumentarische Produktionsidee in industrieller Form. Wenn das Kino Träume produziert, dann dieses Fernsehen Träumereien. Man hing ihnen früher nach, wenn man auf ein Kissen gestützt aus dem Fenster auf den Hof oder die Gasse sah. Unbestimmte Empfindungen wallten auf und schwanden, hinterließen einen vagen Wunsch nach Wiederholung. Der gab ein Zauberwort ein, das sich nicht sprechen ließ und doch nachhallte... Das sind die Kriechströme des Bewußtseins. Sie sind kaum zu messen oder: es gibt noch keine Geräte dafür. Diese Kommodifizierung der halbtoten Lebenszeit, wird sie helfen, die Träumereien festzustellen?

Harun Farocki

43



44

Regie, Buch: Harun Farocki
 Kamera: C. Lee Crane, Ingo Kratisch
 Schnitt: Max Reimann
 Ton: Louis van Rooky
 Recherche: Jörg Becker, Cathy Crane
 Produktion: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, Movimento Paris, Christian Baute
 Redaktion: Inge Classen
 Länge: 60 Min.
 Format: Video Farbe und s/w im Auftrag von: ZDF/3sat

Im Januar begannen Cathy Crane und ich in den USA mit der Recherche zu einem Film mit dem Arbeitstitel GEFÄNGNISBILDER. Wir suchten nach Bildern aus den Überwachungskameras, die in Strafanstalten installiert sind, nach Instruktionfilmen für Gefängniswärter, nach Dokumentar- und Spielfilmen, die vom Gefängnis eine Darstellung geben. Wir lernten einen Privatdetektiv kennen, der als Bürgerrechtler für die Familie von Häftlingen streitet, die in kalifornischen Gefängnissen zu Tode gekommen sind – ein Privatdetektiv, der, wenn er warten muss, am liebsten Hans Blumenberg liest.

Harun Farocki, Jungle World 37/1999

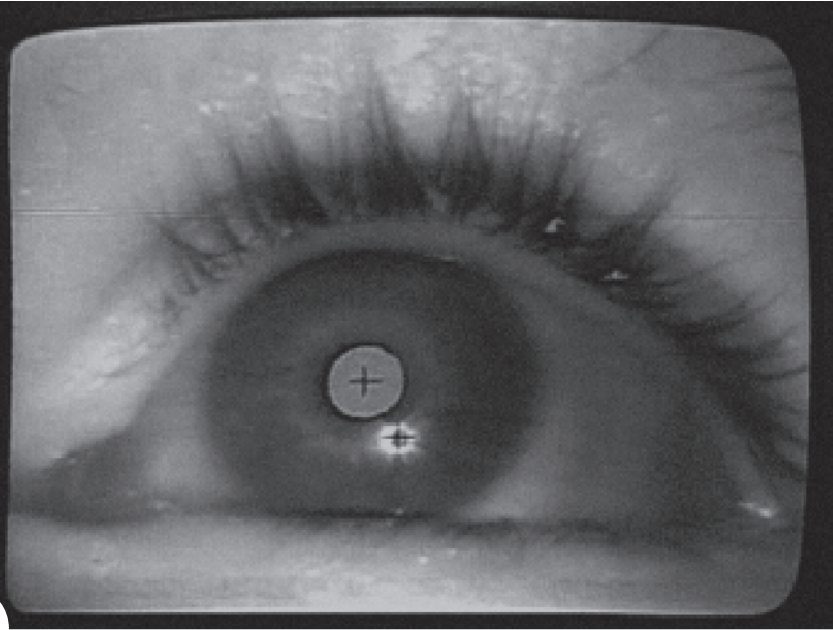
Ein Film aus Gefängnisbildern. Bilderfolgen aus Spiel- und Dokumentarfilmen und Bilderströme aus Überwachungskameras. Ein Blick auf die neuen Kontrolltechniken und Apparate zur Personenidentifikation, elektronische Handschellen, elektronische Drogenhunde. Das Kino fühlte sich immer schon von den Gefängnissen angezogen, heute sind die Gefängnisse voller Videokameras und Überwachung. Diese Bilder sind ohne Schnitt und Formatwechsel, ohne Verdichtung von Zeit und Raum und deshalb besonders geeignet, die Ereignislosigkeit auszudrücken, in die der Gefangene zur Strafe versetzt sein soll. Die Überwachungskameras zeigen die Norm und rechnen auf Abweichung.

Harun Farocki, Presseankündigung 2000

Die läuternde Gefängnisarbeit in Aufnahmen aus Deutschland 1942 und den USA in den Dreißigern. Die sozialistische Welt der DDR in den 60ern, wo das Verbrechen per Ideologie eigentlich längst ein Anachronismus sein sollte und wo selbst der Off-Kommentator im Filmausschnitt von der erschöpften Routine der Schließer spricht, die eigentlich doch »Erzieher« sein sollten. In diese Szenen des Zwangs montiert Farocki subjektive Spielfilmszenen aus der Sicht der Gefangenen: sehr raffiniert übrigens. Da ist der anständige Résistance-Häftling aus Robert Bressons EIN ZUM TODE VERURTEILTER IST ENTFLOHEN (1956) und da sind die provokativ onanierenden Rebellen aus Jean Genets EIN LIEBESLIED (1950).

Dieter Deul, epd Nr. 96, 2000

45



46

Regie, Buch: Harun Farocki
 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)
 Länge: 72 Min.
 Format: Video, Farbe
 Erstaufführung: Wiener Festwochen, Wien, 11.6.2001

Es gibt Lehrbücher, wie Malls aussehen müssen. Darin werden die wesentlichen Funktionen beschrieben. Welchen Weg muss der Kunde nehmen? Wann kommt eine weitere Attraktion, die seine Aufmerksamkeit fesselt? Warum gibt es in Malls immer einen Raum, der sich öffnet wie ein Pantheon, wie eine Verbindung von Himmel und Erde? Wie erreicht man es, daß die Leute in den zweiten Stock gehen? Andererseits klingt das auch oft so, als würde jemand seine Wohnung einrichten: Die Kommode ist aber schöner in der Ecke... [...]

Die Malls versuchen eher wie Passagen zu sein. Sie sollen eine ideale Stadt sein. Auch in Venedig kann man ja zur Post gehen und dann läuft man drei Minuten lang an irgendeiner Mauer lang. So sind gewachsene Städte Abwechslungen von Attraktion und Nicht-Attraktion. Die Mall versucht das zu revidieren. Idealstadt heißt auch: kein Schmutz, keine Armen, keine Angst vor Kriminalität. Dafür eine inszenierte Öffentlichkeit mit Boulevards, die sehen und gesehen werden imaginieren. Manche Malls integrieren historische Bausubstanz, die wie Reliquien ausgestellt wird. So wird versucht, den Anschein von Geschichte zu erwecken.

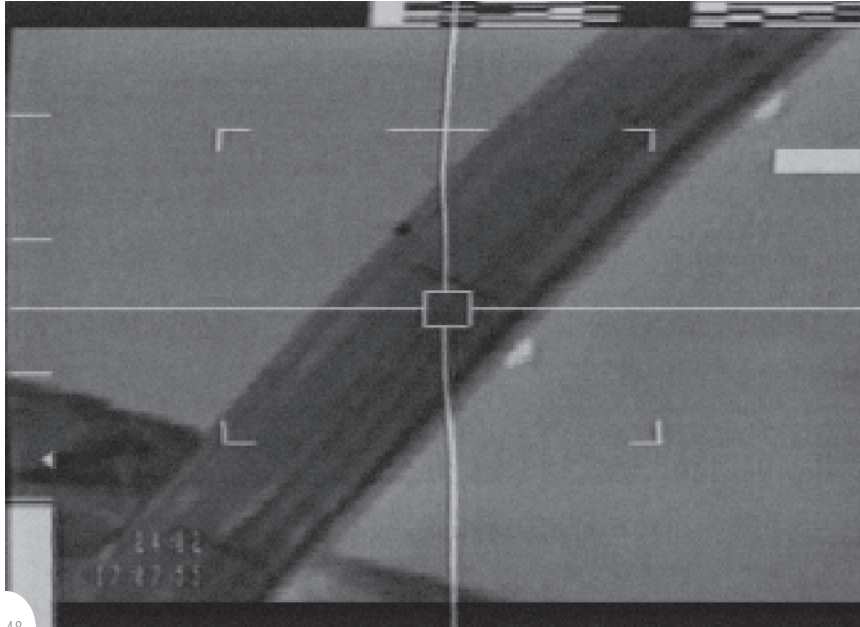
Harun Farocki

Tagesspiegel, 22. August 2001

47

Der Film dokumentiert die Regulierung des Konsumverhaltens am Beispiel der Architektur von Shopping Malls und porträtiert seine Subjekte gnadenlos als Effekte von Macht- und Marktmechanismen. [...] Das Sujet des Films ist bekannt und als Ökonomisierung des Sozialen hinlänglich beschrieben. Der Utilitarismus, der einst das Panoptikon inspirierte, lebt im Design des Einkaufserlebnisses fort. Es ist logisch, dass Farockis Mall-Projekt mehr oder weniger parallel zu seinen Gefängnisuntersuchungen entstand.

Roger M. Buerger



48

Regie, Buch: Harun Farocki
 Kamera: Ingo Kratisch, Rosa Mercedes
 Recherche, Regieassistent: Matthias Rajmann
 Ton: Louis van Rouki
 Schnitt: Max Reimann
 Mitarbeit: Michael Baute, Kilian Hirt, Mike Jarmon, Ondine Rarey
 Sprecherin: Margarita Broich
 Redaktion: Inge Classen
 Produktion: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, in Zusammenarbeit mit ZDF/3sat, 2003
 Länge: 58 Min.
 Format: Video, Farbe

Schon im Deutschland von 1942 gelang es, einer Fernlenkwaffe eine Fernsehkamera einzubauen. Diese Fernsehbombe kam nicht mehr zum Einsatz. Erst 1991, aus dem Krieg der Alliierten gegen den Irak, gab es öffentlich Bilder zu sehen, die von Kameras in der Spitze des Projektils aufgenommen waren. Von filmenden Bomben, von Selbstmord-Kameras, die sich ins Ziel stürzten. Meist Bilder von militärischen Anlagen, auch von zivilen Brücken, die aber leer dalagen. Es gab keine Menschen zu sehen. Es ist bezeugt, daß in diesem Krieg viele Menschen starben und auch, daß Menschen im Zielgebiet der Kamera-Bomben zu sehen waren, die aber wurden nicht verbreitet. Kriegsführung und Kriegsberichterstattung fielen zusammen. Solche Bilder werden militärisch erzeugt und ebenso kontrolliert. Man baut den Projektilen Kameras ein, um sie aus der Distanz steuern zu können. Es gilt, das gegnerische Feuer zu vermeiden. Damit wird der Gegner entrückt. Der heutige, hochtechnische Krieg rechnet nicht auf den Menschen, nimmt die menschlichen Opfer höchstens billigend, sogar mißbilligend, in Kauf.

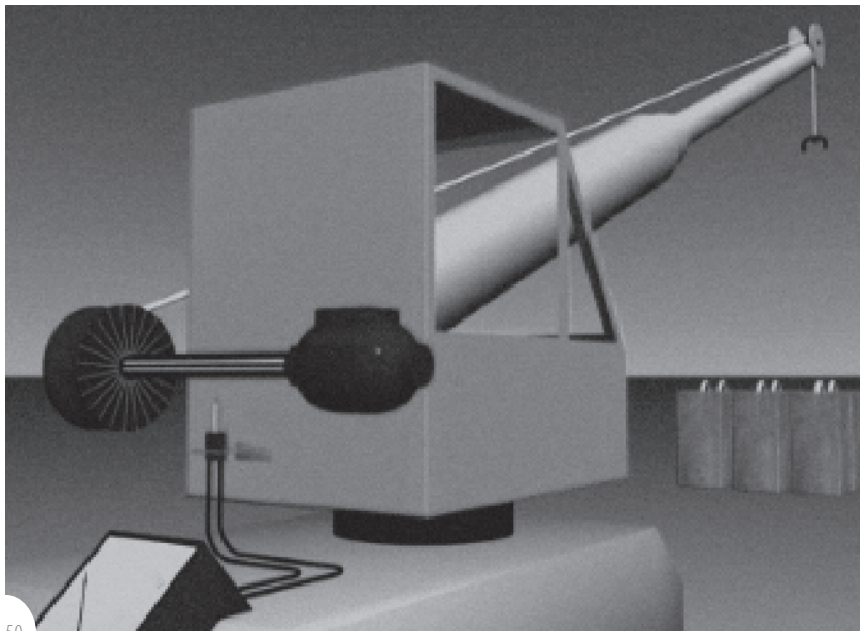
Harun Farocki

Es geht mir ausdrücklich darum, daß die Kriegsführung und die Kriegsberichterstattung in-
 zwischen zusammenfallen. Man zeigt uns Bilder aus Fernlenkwaffen, aus Distanzwaffen,
 und das schafft auch eine Distanz zwischen uns und dem Schauplatz des Krieges. Natürlich
 würden die Medien gerne die Opfer der Kriege zeigen, aber das läßt die Kriegsführung nicht
 zu. Das soll nicht heißen, daß ich diese Bilder gerne sehen möchte. Ich bin nicht einmal
 sicher, daß sie der Wahrheitsfindung dienen.

Die meisten Bilder, die wir zu sehen kriegen, wissen wir einzuordnen, als wären wir ein Foto-
 album. Diese Ordnung versuche ich zu stören.

Harun Farocki
 Interview mit 3sat, 2003

49



50

■ Buch: Harun Farocki, Matthias Rajmann

Regie: Harun Farocki

Kamera: Ingo Kratisch

Ton: Matthias Rajmann

Schnitt: Max Reimann

Redaktion: Werner Dütsch

Produktion: Harun Farocki Filmproduktion, Berlin, in Koproduktion mit WDR, Köln

Länge: 50 Min.

Format: Video, Farbe

Was Venture Capital, kurz VC, deutsch Risiko-Kapital ist, wird im Film selbst erklärt. Banken geben Geld nur gegen Sicherheiten. Wer die nicht hat, muss sich an VC-Gesellschaften wenden, und zahlt dafür 40% Zinsen. Mindestens. Wir hatten bei den verschiedensten Firmen Aufnahmen gemacht, bei VC-Gesellschaften, die Projekte diskutieren, bei Unternehmern, die eine Idee in Form bringen wollen, bei Beratern, die die Präsentation einüben. Dann aber beschränkten wir uns auf eine einzige Verhandlung an nur zwei Tagen. Als ich den Anwalt der kapitalsuchenden NCTE sagen hörte: »Wir sind ein bisschen enttäuscht über das Angebot«, fühlte ich mich in einen Coen-Brothers-Film versetzt. Die Akteure in unserem Storyfilm sind geistesgegenwärtig und voller Darstellungslust. Sie verhandeln, zu welchen Konditionen 750.000 Euro vergeben werden sollen. Nachdem sie sich zunächst nicht einigen können, weichen sie auf ein allgemeines Gespräch über strategische issues aus. Da wird deutlich, dass die NCTE, Hersteller von berührungslosen Drehmoment-Sensoren schon mit großen Firmen im Gespräch ist. Und das entzündet die Phantasie, die Welt ist voller Möglichkeiten und es ist eine Lust, diese abzuwägen. Vor der nächsten Verhandlungs-Runde entsandten beide Parteien je einen Vertreter zu einer Besprechung, von der wir nichts wussten. Sie einigten sich, aber das hielt im Gespräch nicht stand. Nochmals kam es zu einer überraschenden Wendung. Man könnte geneigt sein, die Partei des Erfinder-Unternehmers einzunehmen, Arbeit gegen Kapital. Aber auch er will seinen Betrieb in eine paar Jahren zu Geld machen.

Harun Farocki

51

Ausländer 14,9



Für eine große Ausstellung in Köln über Migration habe ich mir Statistiken über Arbeitsmigration angesehen und damit versuche ich, in Stills kleine Geschichten nachzuerzählen, eine Art Sozialgeschichte der Migration. Man stößt da auf ganz spannende Sachen: Wenn etwa, ein erstaunlich vergessenes Phänomen, nach dem Zweiten Weltkrieg die 12 Millionen Vertriebenen in der BRD aufgenommen und unglaublich leicht integriert werden. Das hat eine ganz andere Ikonografie und auch viel mehr Detailinteresse als der Gastarbeiter jemals gehabt hat – zwar tragen beide Koffer, aber trotzdem ist sonst alles anders.

Harun Farocki, 2005

Schaubilder, die den Warenkorb, die Rentenlücke, die Migration darstellen helfen sollen, sind anachronistisch, sind ein Rückgriff auf die politischen Allegorien aus dem 19. Jahrhundert. Ob es sich um Piktogramme handelt oder bloß um Säulen- oder Torten-Diagramme, stets ist ein rührendes Unvermögen der Abstraktion bezeugt.

Wir haben Figuren zur Illustration von Schaubildern aufgegriffen, aus Zeitungen, Schulbüchern, Behördenschriften, und daraus die Geschichte der Migration in der Bundesrepublik Deutschland rekonstruiert.

Wir wollen also eine Begriffskritik an den Repräsentationen der Migration üben, die ikonischen wie symbolischen Zeichen auf ihre Ursprünge zurückverfolgen und auf den Gehalt hin untersuchen, der ihnen selbst nicht bewusst ist.

Harun Farocki

Regie, Buch: Harun Farocki

Idee, Recherche: Antje Ehmann

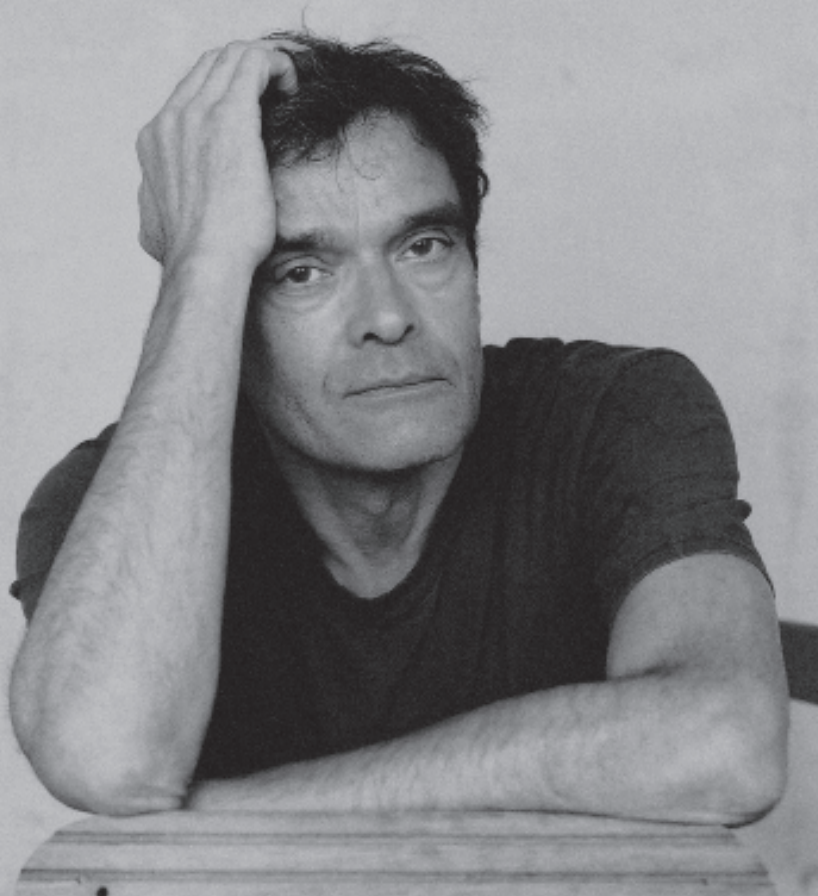
Recherche: Matthias Rajmann. Mit Mitteln von TRANSIT MIGRATION, Kulturstiftung des Bundes Produktion:

Harun Farocki Filmproduktion, Berlin

Länge: 16 Min.

Format: DV, s/w und Farbe, 2005

Anmerkung: Video produziert für Kunsträume



Die erste Edition der Reihe »Die großen Dokumentaristen« ist Harun Farocki und damit einem Filmmacher gewidmet, der sich von Anfang an mit der Fabrikation von Fiktionen nicht abfinden wollte. Hegels berühmter Satz aus der Ästhetik, dass Kunst kein bloß angenehmes oder nützliches Spielwerk sei, sondern es grundsätzlich mit der Entfaltung von Wahrheit zu tun habe, trifft wie kaum einer den Kern seiner Arbeiten. Darin ist er sich treu geblieben, indem er sich verändert hat. Sein Werk, das in den handgreiflichen Produkten, Waren und Objekten die Produktion sichtbar machen will, die sie erst hervorgebracht hat, und in der Produktion die Gesellschaft, die die Arbeit technisch entwickelt, organisiert und überwacht, dieses Werk ist vom ersten Film an ein Werk der kritischen Analyse und der Zeitdiagnose. Radikal der Gegenwart verpflichtet, versucht es immer neu, die Produktion von ihrem je aktuellsten, entwickeltesten Stand in den Blick zu nehmen: Wie sie wurde, was sie ist; wie sie funktioniert; und wohin sie tendenziell unterwegs ist. Darüber ist sein eigenes Werk inzwischen selbst zum Index der Veränderungen geworden, die die Geschichte der Arbeit, der Technik, des Krieges, des Konsums und auch des Films, die sie begleitet und operativ unterstützt, in den vergangenen vierzig Jahren durchgemacht hat.

Genuin bestimmt vom politischen Denken der APO, deren Anfänge mit seinen eigenen filmischen Lehrjahren zusammenfallen und der er umgekehrt dafür einen schönen Schuss DADA verpasst hat, entwickelt Farocki zunächst eine am Expressionismus, an Brecht und Godard geschulte Filmkunst, die zwar die stabilen Formen des traditionellen filmischen Erzählens bewusst zerstört, gleichwohl den Weg zum Experimental- oder Undergroundfilm vermeidet. Vielmehr entwickelt er eine eigene Filmsprache, die das Sammeln und Montieren von fragmentiertem, visuellem und textuellem Material als eine Erzählung von Zerstörungen versteht, die die Geschichte beständig produziert, dokumentiert und zugleich vergisst. Dass dieser Geschichte der materialistische Unterbau der Produktion eingezeichnet werden müsse, ist das Anliegen seines ganzen Werkes; dass sie spezifisch in dem historisch ungelösten Widerspruch von Produktivkräften und Produktionsverhältnissen verfangen sei, ist die spezifische Diagnose seiner frühen Filme – insbesondere von *ZWISCHEN ZWEI KRIEGEN* (1978), noch heute ein Meilenstein in der Geschichte des politischen Films überhaupt. Zusehends wirft Farocki jedoch die großen, monolithischen Rahmentheoreme ab, die 68 mit sich gebracht hat, wenngleich nicht übersehen werden darf, dass derlei Dogma-

tisches selbst da, wo es seine Filme maßgeblich bestimmt, nie rechthaberisch auftritt, noch überhaupt deplatziert wirkt. Das stets mit formulierte und durch die Präsenz des Autors im Film figurierte Erkenntnisinteresse – die Perspektive, Geschichte im Horizont ihrer Desaster, Fehlleistungen oder vereitelten Alternativen zu lesen – verhindert das auftrumpfende Tribunal der Vernunft vorab; hier wird keinem kommenden Aktionismus gehuldigt, sondern eine Verkettung von Produktion und Ereignis rekonstruiert, die als Denken in historischen Zusammenhängen Funken schlägt. Dafür aber entwickelt Farocki eine Art erotischer Intelligenz die über jedes starre theoretische Konzept hinauschießt, und von der man sich immer wieder und immer wieder gerne gerade in jene Bereiche der Gesellschaft verführen lässt, die traditionell nicht eben als das Elysium der schönen Künste gelten können. Eine filmische Reise mit Farocki in die Welt der Autokonzerne, der Schulungscamps, der Simulationsanlagen oder – wie jüngst in ZUM VERGLEICH (2009) – der Ziegelfabriken ist mindestens ebenso aufregend wie eine Expedition ins Innere der Mongolei oder in Pekings Verbotene Stadt. ...

Gleichwohl zieht sich der Autor als Alleininterpret seiner eigenen Sache ab den Achtziger Jahren deutlich zurück; die dokumentarischen Arbeiten folgen immer stärker den Triebregungen des Materials selbst als den theoretischen Vorentscheidungen, die sie organisieren. So entstehen zum einen Filme wie EIN BILD (1983), DIE SCHULUNG (1987), DER AUFTRIFF (1996), WORTE UND SPIELE (1998) oder NICHT OHNE RISIKO (2004), in denen kommentarlos einem Geschehen beigewohnt wird, das sich ansonsten hinter verschlossenen Türen abspielte; der Regisseur ist hier nichts als der stumme (und ziemlich durchtriebene) Kammerdiener, der allein durch seinen mit sich selbst geschlossenen Nichteingriffspakt die Herren in ihre Reden, in ihren Inszenierungen und in ihrem Habitus beim Kragen packt. Farocki fängt die Stimmen und Gebärden des Infamen ein, also all jene Stimmen und Gebärden, die unhörbar und unsichtbar in den Zwischenräumen der Produktionen und Planungen hausen.

Zum anderen entwickelt Farocki ein strukturalistisches Verfahren der Bildanalyse, den »Essayfilm«, durch den er seinen materialistischen Ansatz erweitert und neu grundiert. In Filmen wie WIE MAN SIEHT (1986), BILDER DER WELT UND INSCRIFT DES KRIEGES (1988) oder ERKENNEN UND VERFOLGEN (2003) vertraut er ohne interpretatives Gesamtkonzept

darauf, dass die Dinge, Bilder und Begriffe gleichermaßen als Zeichen zu verstehen sind und dass diese Zeichen durch die vielfältigen Beziehungen, die sie quer durch die Wissenschaften, Techniken und Künste im Verlauf der Geschichte eingegangen sind, in irgendeiner Weise miteinander vermittelt sein und kommunizieren müssten; als Vogelneester, die aus heterogensten Stoffen zusammengefügt sind, hat er seine Methode einmal bestimmt. So dürfen die Materialien ihre Vielfältigkeiten ausleben, ohne doch in Gleichgültigkeit abzugleiten; im Gegenteil. Gerade die quer verlaufenden Verknüpfungen der Zeichen erzeugen ein Netz, in dem sich Geschichte als Prozess von »disziplinlosen«, die Einzelwissenschaften überschreitenden Wechselbeziehungen und Echobildungen verfangen kann und die Farocki sich auch dann nicht ausreden lässt, wenn kein Klasseninteresse und kein historisches Subjekt auszumachen ist, das »hinter« der Geschichte zu eigenem Behufe sein Unwesen treibt.

Weil Farocki aber umgehend gerade das zum Thema macht, was ihm seine filmische Analyse just zugetragen hat, kommt die Gesellschaft ihm ab den Neunziger Jahren gerade insofern in den Blick, als sie nicht länger von antagonistischen Klassenverhältnissen oder geheimen Interessenten regiert wird, sondern sich durch unpersönliche Steuerungsmodule organisiert zeigt; eine Wende, die maßgeblich von Foucaults bahnbrechender Studie *Überwachen und Strafen* angeregt ist. So schlägt er in ARBEITER VERLASSEN DIE FABRIK (1995) und in GEFÄNGNISBILDER (2000) die Brücke von der Arbeit zur Überwachung, von der Fabrikhalle zum Gefängnis und umgekehrt; er gelangt von der Arbeitsgesellschaft zur Disziplinargesellschaft.

Aber der Einfluss Foucaults beginnt früher und reicht weiter als bis zum manifesten Thema der Strafanstalten. Denn es ist ja Foucaults zentrale These, dass die Techniken des Überwachens, die im 19. Jahrhundert an die Stelle der körperlichen Torturen treten und sich im panoptischen Blick der Gefängnisarchitekturen ausprägen, als »Dispositive« zugleich in ganz anderen gesellschaftlichen Institutionen ihren Siegeszug antreten: Im Krankenhaus und in der Schule, zu der »Gesellschaft« heute in toto geworden ist. So erklärt sich ein Film wie LEBEN – BRD (1990): Gezeigt wird eine Kultur, die an die Stelle der Arbeit die Schulung treten und durch die Schulungen ununterbrochen Regeln, Verhaltensweisen, Integrationsleistungen einüben lässt. Diese Rituale der trainierten Anpassung und Selbstvermarktung machen denn auch sichtbar, dass Öffentlichkeit kein Markt ist, auf dem Warenbesitzer brav

ihre Waren tauschen oder Lebensweltler herrschaftsfrei miteinander kommunizieren, sondern dass Öffentlichkeit – gleich ob in der Fortbildung oder in den täglichen Gameshows – eine Anstalt des Tests und der Erprobung ist, die zugleich diszipliniert und durchleuchtet. In den Einkaufsmalls als den Konsum-Gefängnissen des 20. und 21. Jahrhunderts tritt beides geradezu infernalisch-organisch zusammen (SCHÖPFER DER EINKAUFSWELTEN, 2001): Das Subjekt wird zu gläserner Architektur, die Architektur wird zum Scanner der Perzeptionsvorgänge und Kaufgelüste des Subjekts. Durchleuchtung, Steuerung und Überwachung agieren im Verbundsystem.

Nun hat sich dieser Prozess der Disziplinierung seit seinem Auftreten in der Mitte des 19. Jahrhunderts zwar nicht grundsätzlich verändert, aber technisch immer weiter modifiziert und verfeinert. Der Körper wird nicht nur einer permanenten Schulung, sondern einer immer intensiveren Überwachung unterworfen, die mit dem universalen Einsatz von Kameras konvergiert. Das Argusauge des panoptischen Wächters mutiert zur elektronischen Überwachungsanlage, vor dem der Überwachte (oder der Konsument) seine Zustimmung eintriniert, so gut es nur geht (es geht nicht immer gut). Konsequenterweise reflektiert Farocki denn auch schon früh die Kamera und das produzierte Bild als Instrument und Waffe und die Bildproduktion als Teil einer Grammatik der Unterwerfung. Kein Zufall, dass er als erster in Deutschland den Medientheoretiker Vilém Flusser interviewt (SCHLAGWORTE – SCHLAGBILDER von 1986); unvergesslich der Philosoph mit seinen zwei Brillen auf dem Kopf, deren eine intensiv auf das vorliegende Bild gerichtet ist, während die andere den Kontakt mit dem Sonnenauge sucht. So erweitert Farocki seine Zeitdiagnose um Medientheorie und Medienreflexion. Die Analyse des Realen ist ab jetzt immer auch die Analyse der Kamera und des Bildes, die die Welt der Produktion mit Bedeutung versieht, registriert und steuert. Genau deshalb kann Farocki auch kulturgeschichtliche, technische und filmhistorische Befunde kurzschließen. Die Phänomene, die er untersucht, sind durch die Medien Bild, Buch, Film immer schon bedeutete und interpretierte Phänomene, deren Interpretationen eigene Bedeutungsserien generieren und die sich als signifikant-symptomatische Veränderungen im ideologischen Apparat der Gesellschaft entschlüsseln lassen; GEFÄNGNIS-BILDER steht dafür exemplarisch ein. In diesem Sinne betreibt Farocki eine filmische Deonstruktion von Alltagsphänomenen, die dem mythenkritischen Verfahren Roland Barthes'

durchaus ähnlich ist: Sie ist ähnlich elegant, ähnlich rhetorisch geschliffen, ähnlich aufmerksam und ähnlich spektakulär.

Weil Farocki aber schon seit dem frühen Napalm-Film NICHT LÖSCHBARES FEUER (1969) Prozesse der Produktion sich im Krieg kondensieren sieht, verfolgt er – nun im Verbund mit der Medienreflexion besonders in ERKENNEN UND VERFOLGEN – die Beziehung von Kamera und Produktion in der Beziehung von Bildinformation und militärischer Operation, um in dieser Beziehung wie in einer Allegorie ein Bild von dem zu finden, was uns zivil erwartet. Die fortschreitende Virtualisierung der Arbeitswelt erkennt er im Vorschein der Kriegsbilder aus dem Irak. Die Zukunft, das ist eine Zukunft aus dem Geist der intelligenten Waffe, in der das operative Bild und die Information ebenso zur Deckung gelangen wie die gelungene Zerstörung und die erfüllte Funktion; den menschenleeren Schlachtfeldern auf den Bildschirmen entsprechen die entvölkerten Fabrikhallen. Jedes ästhetische, politische, ökonomische Außen verpufft in der scheinlosen Operationalität von Kamera und Maschine. – Welche zeitdiagnostische Insistenz über vierzig Jahre bei immer erweiterter Wahl der Waffen.

Nun ist aber Harun Farocki, der von sich selbst explizit behauptet hat, er sei *kein* Dokumentarist, tatsächlich nicht allein auf die Zeitdiagnostik zu reduzieren, die sein Werk so eindrucksvoll betreibt. Seine Filme erzählen immer auch eine andere Geschichte, eine Geschichte des Übersehenen, die allerdings und paradox genug ebenso dem Dokument entspringt wie sein kritisch-diagnostischer Ansatz. Um das zu verstehen, muss man sich vergegenwärtigen, dass das Dokument aus dem Zitat geboren ist und das Zitat aus dem Geist des Gerichtes. Das Dokument, das im Prozess zitiert oder vorgezeigt wird, soll aussagen, was anders nicht gesagt werden kann; was es belegt, spricht für sich selbst. Dieses Verfahren des juristischen Zitierens macht sich alle Dokumentar- und Zitatkunst, insbesondere das von Karl Kraus, auf den Farocki sich wiederholt bezogen hat, zu eigen; wie Kraus rekonstruiert auch Farocki Schuldzusammenhänge dank der Dokumente, die das Ereignis hervorgebracht hat. Gleichwohl ist ihm klar, dass Dokumente nicht von selber sprechen; sie müssen erst zum Sprechen gebracht werden. Zum Sprechen gebracht werden können Dokumente aber nur deshalb, weil sie immer schon mehr preisgeben, als sie von Amtswegen müssten. Dokumente sind Schrift gewordene Aussagen, die sich verhalten wie Raskolnikoff in Dostojewskies *Schuld und Sühne*; sie widersprechen sich, preschen über ihr Ziel hinaus und hinterlassen, einmal

nah angeschaut, Spuren, die in ihrer Aussage nicht aufgehen; sie produzieren Überschüsse, Fehlleistungen und halten scheinbar Überflüssiges fest, das nicht zur Sache zu gehören scheint. Sie besitzen einen residualen *surplus*, der in der schlichten Zeugenschaft nicht aufgeht.

Genau dieser residuale Überschuss macht bei Farocki aus zweidimensionalen Dokumentationen dreidimensionale Kunstwerke. Präpariert er zunächst sein Material so intensiv, dass es in den Zeugenstand treten kann, so treibt er im selben Vorgang zugleich an seinen Dokumenten das hervor, was mehr verspricht als eine Aussage zur Sache. BILDER DER WELT UND INSCHRIFT DES KRIEGES steht für dieses Verfahren beispielhaft ein. Sicher rekonstruiert Farocki in seinen transversalen Gängen durch die Wissenschaften, das Vermessungswesen, die Photographie, die Kunst und die militärischen Informationsdienste auf virtuose Weise aus seinem Material die Dialektik der Aufklärung heraus. Geboren aus dem Geist der Konservierung, schlägt die Vermessung, auf der alle Aufklärung beruht, in Zerstörung um. Dieselbe Technik, die dreidimensionale Gebäude aus konservatorischen Gründen in zweidimensionale Karten transformiert, sorgt dafür, dass dreidimensionale Städte – in Form der Luftaufklärung – in zweidimensionale Schutthaufen verwandelt werden.



Aber darin erschöpfen sich die Dokumente nicht, die hier versammelt sind; sie halten auch Ereignisse fest, die sie zwar technisch reproduzieren, aber als Information nicht auszuwerten vermögen, weil sie nicht in das Raster ihres Erfassungsverstandes fallen. So registriert ein amerikanischer Aufklärungsflug im Zweiten Weltkrieg zwar flache Gebäude auf polnischem

Boden, versteht aber nicht, dass es sich um die Baracken und Krematorien von Auschwitz handelt. Das Dokument hält das Unglaubliche fest, das es weder wahrnimmt noch begreift, weil es nach ihm nicht gesucht hat. Diesen blinden Flecken der Aufklärung stellt Farocki in den Mittelpunkt seiner Aufklärung über die Aufklärung. Was seinen Filmen derart zufließt, das ist die geheime Trauer der Bilder; ihr gilt sein Einsatz. Einigen Photographien, die die Nazis an der Selektionsrampe im Vernichtungslager photographiert haben, entnimmt er ein einzelnes: das einer Frau in einer flüchtigen Bewegung, und schon liest er in ihrer Kleidung, in ihrer Haltung und in ihrem Blick all die Erfahrungen und Träume, die bis zu diesem Augenblick ihr Leben ausgemacht haben könnten und die nicht weitergewünscht und weitergeträumt werden durften. Spätestens hier ist der Film tatsächlich keine Dokumentation mehr, sondern eine orphische Klage.

Sucht also Farocki zeitdiagnostisch nach der Verknüpfung der Dokumente zu einem Netz, in dem sich Geschichte verfangen kann, so sucht er zugleich die Löcher in der Grammatik der Bilder, die plötzlich ihre eigene Dynamik entwickeln, Kontrafakturen produzieren und Verwerfungen bilden – ein allegorisches Verfahren. Dieser Eigendynamik des Materials zu folgen heißt, in den Instanzen der Geschichte die Stanzen des Films freizusetzen. Übertragen ist der Film über den Schriftsteller und Schmied Georg K. Glaser, so gesehen, nichts als eine externalisierte Selbstreflexion des Autors Farocki. Vielleicht aber macht genau diese Kreuzung von Instanzen und Stanzen die eigentümliche Magie seines Werkes aus. Immer wieder die Überraschung, auf Dokumente, Bilder, Filme zu stoßen, die man zu überschauen glaubt, und die doch unter den behutsamen Kommentaren, Schnitten und Rhythmen plötzlich Übersehenes freigeben. Farockis Kunst versetzt die gedeutete Welt, man weiß nicht wie, in den Zustand eines Textes, der erst noch und immer wieder ausgelesen werden muss, als sei der Tag, der gerade anbricht, entweder der erste oder der jüngste. Und wer wäre jünger geblieben als Harun Farocki nach nun bereits über einhundert Filmen?

Ausgewählte Werke sind nicht schlicht Ausgaben bekannter und unbekannter Werke eines Autors; Editionen sind Verbeugungen vor einem Entwurf, den kein Einzelwerk einzuholen vermag und den doch jedes Einzelwerk übersteigt. Diese Edition möge man als eine solche Verbeugung verstehen.

Reiner Niehoff

1944 geboren in Nový Jicin (Neutitschein), gelegen in dem damals von den Deutschen annektierten Teil der Tschechoslowakei. 1966-1968 Studium an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (West). 1966 mit Ursula Lefkes. 1968 Geburt der Töchter Annabel Lee und Larissa Lu. 1974 - 1984 Autor und Redakteur der Zeitschrift Filmkritik, München. 1998-1999 Speaking about Godard / Von Godard sprechen, New York / Berlin. (Zusammen mit Kaja Silverman). 1993 - 1999 visiting professor an der University of California, Berkeley. 2001 mit Antje Ehmman. Seit 1966 über 100 Produktionen für Fernsehen oder Kino: Kinderfernsehen, Dokumentarfilme, Essayfilme, Storyfilme. Seit 1996 zahlreiche Gruppen- und Einzelausstellungen in Museen und Galerien. 2007 mit Deep Play Teilnahme an der documenta 12. Seit 2004 Gastprofessor, seit 2006 ordentlicher Professor an der Akademie für Bildende Künste, Wien.

- Special Festival Award (Preis für das Lebenswerk), Split Filmfestival 2008 / Kroatien
- Spezialpreis der Jury des Internationalen Film Festes Locarno 2007 für »Aufschub«
- Herbert-Quandt-Medienpreis 2006 für »Nicht ohne Risiko«
- Preisträger des »Forum Mittelstand« 2005 für »Nicht ohne Risiko«
- Spezialpreis der Jury, Internationales Filmfest Locarno 2003 für »Erkennen und Verfolgen«
- internationaler/medien/kunst/preis 2003 für »Auge / Maschine II« ZKM
- Peter Weiss Preis für das Lebenswerk 2002
- Hauptpreis OLB-Medienkunstpreis, european media art festival Osnabrück 2001 für »Ich glaubte Gefangene zu sehen«
- Hauptpreis Filmmaker Filmfestival Milano 2001 für »Die Schöpfer der Einkaufswelten«
- Adolf-Grimme-Preis 1994 für »Die Umschulung«
- »Prädikat Wertvoll« 1992 für »Videogramme einer Revolution«
- Deutscher Dokumentarfilmpreis der AG der Filmjournalisten 1990 für »Leben BRD«
- Deutscher Dokumentarfilmpreis der AG der Filmjournalisten 1988 für »Bilder der Welt und Inschrift des Krieges«
- »Prädikat Wertvoll« 1982 für »Etwas wird sichtbar«
- Prix Carosse d'Or 1978 für »Zwischen zwei Kriegen«
- Deutscher Dokumentarfilmpreis der AG der Filmjournalisten 1969 für »NICHT lösbares Feuer«

Internet: www.farocki-film.de

Harun Farocki: Nachdruck/Imprint. Texte/Writings. Hg. v. Susanne Gaensheimer und Nicolaus Schafhausen. Berlin: Vorwerk 8 / New York: Lukas & Sternberg, 2001.

Volker Pantenburg: Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard. Bielefeldt: transcript Verlag, 2006

Tilman Baumgärtel: Vom Guerillakino zum Essayfilm: Harun Farocki. Werkmonografie eines Autorenfilmers. Berlin: b_books, 1998.

Rolf Aurich/Ulrich Kriest (Hrsg.): Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki. Konstanz: UVK Medien, 1998 (= Close up, Bd. 10).

Dank: an Harun Farocki, der seine Akten öffnete, Abdrucke erlaubte und überhaupt überaus charmant war; und Dank an die Abteilung Zeitschriftenausschnittsammlung der Bibliothek der Freunde der Kinemathek, Berlin, die – wo gibt's das noch – alles Greifbare zu den ersten Studenten-Jahrgängen die frischgegründete DFFB von 1968 bis heute eingeklebt, abgelegt und zugänglich gemacht hat.

Booklet:

Konzept, Redaktion: Reiner Niehoff

Gestaltung: Christin Albert

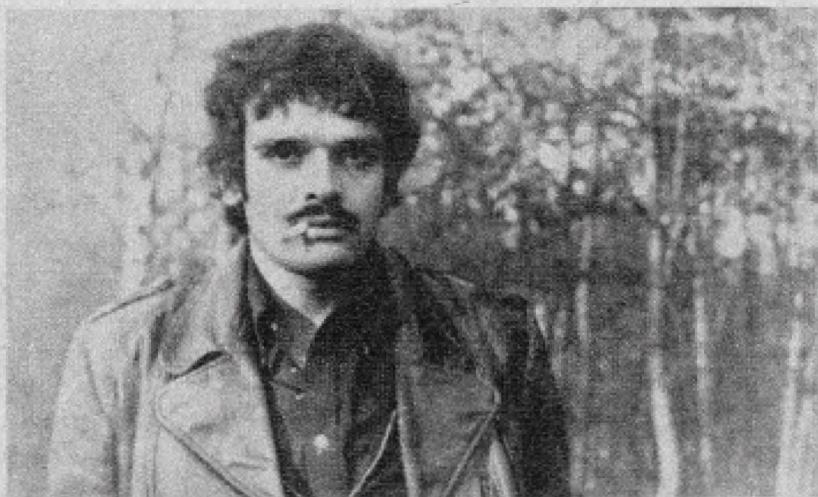
»Harun Farocki: One of Germany's most interesting independent filmmakers, he combines the freefeeling imagination of Chris Marker with the rigor of an Alexander Kluge, and has an materialist approach to editing sound and image that suggests both Fritz Lang and Robert Bresson.«

*Jonathan Rosenbaum
Chicago Tribune, 6.2.1992*

Der Ärger mit den Bildern

22.10

F | WDR



Harun Farocki will in seiner Analyse zeigen, daß Fernseh-teams nur die Außenseite der Dinge filmen. Die Bilder haben kaum etwas mitzutellen, sie machen nicht neugierig

Was vermitteln die Bilder in Features und Dokumentationen? Tellen sie Wesentliches über die behandelten Gegenstände mit oder sind sie bloße Illustrationen zu einem von ihnen unabhängigen Text? — Harun Farocki will nachweisen, wie Fernsehteams die gleichen Themen in immer der gleichen Weise filmen.