

Gerhard Benedikt Friedl:

Ein Herangehen  
von Helmut Färber

HaFI 004

Ein Herangehen von Helmut Färber: S. 3  
Editorische Notiz: S.14

## Ein Herangehen von Helmut Färber

Helmut Färber unterrichtet Filmgeschichte. Er weist dabei den Weg zu einem materialistischen Verständnis von Kino. Eine seiner – wenn man so will – Methoden findet sich am Schneidetisch angewandt. Über mehrere Tage hinweg sehen wir einen Film, Stück für Stück. Dabei wird langsam vorgegangen. Man fährt den Film 2 Minuten vor, dann zurück, dann, weniger, bloß eine Minute und so weiter. Einer der Leute bedient den Tisch.

Der oder die entscheidet, was herausgearbeitet wird. Man spricht darüber, und man untersucht weiter. Man löst sich ab. Hat einer eine Idee, wird gesehen, ob die hält. Wir bleiben nahe am Film. Der Maßstab, der entwickelt und angelegt wird, ergibt sich erst aus der Untersuchung des Films selbst. Wir gehen mit einem Gedanken weg vom Gesehenen und sehen dann, ob er, zurückgebracht, dem Film entspricht. Was dabei Platz hat, ist die Neugierde. Und, dass wir Zeit haben.

Es geht bei der Betrachtung um die konkrete Arbeit am Film. Kamera und Schneidetisch haben eine gegenseitige Zugehörigkeit. Die Arbeit an der Kamera, in der das Negativ des Films belichtet wurde, ist die Arbeit an ihrer Platzierung im Raum, die Arbeit an der Kadrange, den Bewegungen und Blicken. In der Kamera ist der Schnitt teils angelegt. Es geht um die Arbeit der Montage, der Perspektiven, des Rhythmus und Atems. All das wird in der Kamera angelegt und am Schneidetisch gefestigt.

Weiters geht es um die Arbeit der Ausstatter, der Dialog- und Drehbuchautoren, der gesprochenen Sprache und so weiter. All das schließt die Arbeit am Film ein. Wir brauchen weitere Informationen, um den Film besser zu fassen, weitere Dokumente und Literatur, Berichte.

Wir lernen, indem wir Kräfte, die auf die Materialien und die Erscheinung eines Films gewirkt haben, aus ihren Ergebnissen herauslesen. Filmisches Denken, anders als begriffliches Denken, steckt zu einem guten Teil implizit im Spiel der Kräfte, die in einem (und dann durch einen) Film bemerkbar sind. Dieses eingebundene Denken soll bei Färber im Nachvollzug des materiellen Gefüges des Filmes rekonstruiert werden.

Gegenüber dem begrifflichen Nachvollzug im üblichen filmkritischen Betrieb erscheint diese Herangehensweise schwach. Damit ist gemeint, dass dieses Erkennen von Film nicht triumphal gerät.

Als eine Politik der Schwäche ist sie eine des Getreuseins; es gibt ein Bemühen um Angemessenheit gegenüber dem, was im Film und für Wirklichkeit konstitutiv ist. Es ist darin scheinbar wenig eigene Kraft; sanftes Greifen, aber erst nachdem sichergestellt ist, dass sanftes Greifen überhaupt fasst. Unser Gesagtes und unser Gesehenes haben ein Verhältnis.

Wir haben es im Kino mit Blicken auf die Welt und Verhältnissen in dieser zu tun. Und zwar mittels eines materialen, und daran angebunden, formalen Gefüges,

welches nur dem Kino eigen ist, und welches durch das Kino hindurch der Welt eingebildet zu sein scheint, und welches sie festigt. Hierin ist Kino nachdrücklich.

Es geht bei Färber um die zarten Bindungen, um die Arbeit auch des kleinen Eingriffs. Was und wo überall etwas war, das wird zunächst spürbar. Und wird dann am Beispiel und unsystematisch entfaltet. Von da weg geht seine Bewegung aber plötzlich aufs Ganze der Weltverhältnisse eines Films, schlägt dorthin um. Eine kurze Prüfung nach Moral und Ästhetik und Politik.

Vom Örtlichen aufs Weltganze, vom Moment auf die Weltgeschichte. Ohne jede Modellhaftigkeit ist dieser Übergang angetrieben von Färbers Entscheidung. Um eine solche Doppelbewegung aber zu sichern, bedarf es einiger Vorkehrungen und Vereinbarungen:

Eine Atmosphäre der Aufmerksamkeit ist herzustellen gegenüber dem, was da beim sorgfältigen, langsamen Betrachten entsteht. Sie ermöglicht, dass uns an Kino gelegen ist.

Es ist Teil der Vereinbarung, sich auf das Sichtbare einzulassen. Das Sichtbare meint hier beides. Die Dinge, die in der Welt sind; die Dinge, die wir im Kino sehen. Die Aufmerksamkeit bei Färber ist in beiden Fällen dieselbe. Filmemacher, die dies tun, den Dingen Rechte einräumen: das werden auch jene Filmemacher sein, mit denen Färber sich beschäftigt. Es geht also zunächst nicht um ein Anbringen von Begriffen, sondern um ein versuchendes Zeigen.

Mit der Zeit kennen wir den vorgenommenen Film. Wir gehen darin umher. Dies ist eine praktische Fertigkeit. Wir nehmen die Dinge in die Hand, halten sie nicht dauerhaft fest. Die Art, wie wir uns bewegen können, das ist der Film. So wird zugleich das Offensichtliche sichtbar. Dieses hat sich während der Kinovorführung und dem ersten Sehen teils verdeckt gehalten, teils war es überlagert, teils offen da. Meist war es einfach übersehen. (Um diesen Aspekt herum macht sich übrigens der Unterschied zum Laufbild fest, wie es in Galerie und Museum gepflegt wird. Dort nämlich gibt es meist nichts zu übersehen.)

Herumgehen, wieder heraustreten, rekonstruieren, und nicht immer sprechen: Weil bei Färber manchmal keiner was sagt, hat das mal einer das von Helmut Färber dirigierte Schweigen genannt. Und tatsächlich besteht mit Färber die Bereitschaft, bis zur Idee abzuwarten. Es scheint dem üblichen Filmbetrieb der Färbersche Umgang daher zögerlich, schüchtern, ja defensiv. Eine solche protzende Verkennung drückt sich aus im gerne vorgenommenen Vergleich mit erwarteten Weisen des Wissenstransfers. Das Verhalten um Färber ohne jede weitere Absicht auf Verwertung ist dem fragwürdig.

Wie setzen Filmstudenten die Erfahrungen mit Färber um? Wenn einmal die Bewegungen und Kräfte, nach den einzelnen Berufen (also nochmals: Kamera, Schnitt, Ausstattung, Ton und so weiter) getrennt in ihrem Spiel nachvollzogen sind, lässt sich feststellen, was ein Film alles nicht macht. Durch die Methode des Kontrasts entsteht eine Perspektive auf das Eigentümliche, ein

konkretes, technisches Wissen. Färber unterrichtet Filmstudenten. Die so gewonnene Kritik fließt bei diesen ins Filmemachen selbst ein, Film ist dann diese Kritik.

Färber betreibt Filmgeschichte, im Seminar und in der Publikation. Er hat einige Filmbücher gemacht, die zu den schönsten gehören. Es sind dies implizit Dokumente seiner Vorkehrungen im Umgang mit Kino. Seine Bücher sind zunächst Materialien. Bilder und Beschreibungen von Szenenabläufen. Etwas und wenig Text. Die Sorgfalt des Umgangs mit Film, wie sie etwa an der Kamera notwendig ist, findet hier in der Art der Setzung von Buchstaben und Bildern die Entsprechung. Und: diese Sorgfalt führt in seine Sprache. Es ist, als würden die Worte bei Färbers Texten einander das erste mal begegnen. Sorgsam austariert ist Gewicht, Farbe, Zeichnung. Es entspricht dies der behutsamen Handhabung der materiellen Filmkopie, der Filmrolle, wie sie etwa in den Schneidetisch eingelegt wird.

In seinem Schreiben zeichnet sich aber auch eine Zeit durch; Färber schreibt, wenn auch zur Gänze gegenwärtig, aus den 60er und den 70er Jahren heraus. Auch anhand von Materialien können wir mutmaßen über die Verfasstheit dieser Zeit. Man könnte etwa etwas von Färber neben einen zeitgleichen Film von Kurt Kren stellen, nehmen wir *37/78 Tree Again*, 1978, 16 mm, 41 m, 3'46", und feststellen, wie sich in beidem etwas Verwandtes niederlässt:

(*Tree Again*: Der Film wurde über einen Zeitraum von 50 Tagen aufgenommen. Es gibt eine gleichbleibende Einstellung. Man sieht einen Baum an einer Wiese in den

USA, in New England, in Vermont. Kren lässt die Rolle durch, und lässt dabei Kader unbelichtet, Kren kurbelt den Film zurück, und belichtet neu so nach und nach die bisher unbelichteten Stellen, je unter anderen Licht- und Wetterbedingungen).

Es gibt bei Färber und Kren ein immer erneutes Herangehen an ein Sujet und einen Apparat, ein immer wiederholtes Durchführen des Themas, bis der Entwurf des Films hier und des Textes da von der Form nahtlos gehalten sind, bis man also endlich an jenen beliebigen Punkt kommt, an dem die Arbeit als abgeschlossen erklärt werden kann. Ruhe in der Arbeit, die geduldig zum Spiel wird, Verlangsamung und zugleich der Vorgang einer Prägung, mit Film in der Kamera oder dem Schreiben. Färber und Kren haben sich nicht gekannt.

Während sich um 1975 allerorts sektenhafte Kleingruppen geschützte Innenräume tapezieren, und Zusammenhängendes zum Grußlosen zerbricht, geht es ganz gegensätzlich auch um gegenseitige Affizierung. Es ist allseits eine Lust, Bewegungen aufzunehmen und zu den eigenen zu machen: So sagt etwa Peter Handke, sein *Kurzer Brief zum langen Abschied* sei Helmut Färbers Schreiben zum Film geschuldet. Wenders wiederum wäre ohne Handke seine *Alice in den Städten* nicht möglich.

Beliebige Bewegung bei Wenders, fatale bei Fassbinder, allzeitige bei Straub/Huillet. Ein wesentliches Element der Intensivierung von Kino ist die gemeinsame Absprache: der Kanon.

Filmgeschichte kann um Filmemacher verfasst werden. Bei Färber, wie vielen, heißen die Autoren: Renoir, Ford, Mizoguchi, Godard, Bazin. Ein Kanon kann zum Beispiel sein das Zusammenlegen von Erfahrungen und Lektüren um Filme. Ein Filmkanon ist eine Vereinbarung auf ein Kompendium von Filmen, geordnet nach Eigennamen. Eine Übereinkunft im Erkennen eines Gegenstands, ein leidenschaftliches Geschehen, ernsthaft wie spielerisch.

Es geht um Eleganz und Kühnheit in der Art des Zusammenführens. Szenen, Passagen, Filme werden mit einander bekannt gemacht. Direkte und indirekte Bezüge, umständlich, zuweilen Renaissancen. Der Kanon neigt zum Abschluss, seine Begrenzungen wirken nach innen: vom Ausgewählten sprechen, als wäre es schon alles. Schließlich: durch so einen Kanon kann man sich schnell mit einander verständigen. So sagt man: der gebaute Raum bei Ozu, die Körper zu einander bei Bresson, Kälte bei Lang, und nickt. Und denkt.

Im vorbildlichen Fall werden die Bezüge von Filmen zu einander von einem Filmemacher vorgeführt. Bei Jean-Luc Godard und seiner Filmgeschichte *Histoire(s) du cinéma – Geschichte(n) des Kinos*, ereignet sich das Filmzitat, zusammengepresst auf die Dauer weniger Kader. Filmgeschichte ist blitzartig aufgeführt und blinkt. Im Zitierten denkt Godard die Kräfteverhältnisse des ursprünglichen Filmzusammenhangs mit, er übt Druck aus, ebenso wie er Druck übernimmt. Die Zitate sind nicht ausgeführt.

Sie werden angehalten. In dieser Geste der Abtrennung, des sauberen Herausschnitts, ist die Integrität des Zitier-ten paradoxerweise gewahrt. Grundlage für das Gelingen von Godards Filmgeschichtsfilmern sind datierbare, zusammenhängende Erfahrungen des Publikums. Das heißt, das so gestauchte Zitat verweist auf den notwendigen Umgang mit Film in seiner Geschichte. Das Zitat ereignet sich im mitgedachten historischen und kritischen Zusammenhang als momentane, schlagartige Aktivierung und lebhaftige Erinnerung.

Godard stellt sich in die Mitte und an den äußersten Rand dieser Geschichte. Ein Leben mit Kino, das sind also – ganz allgemein – nicht abzukürzende Erfahrungen.

Hier auch ein Korpus, eine Übereinkunft, auch ein Kanon. Aber Godard bezieht sich auf den Kanon ebenso wie auf das, was außerhalb seiner liegt. Der Autor ist bei Godard nur eine Chiffre in einer komplexen Ordnung des Audiovisuellen. Zuletzt geschieht Filmgeschichte hier nicht im Modus des Aus-, sondern des Abschlusses. Film als Epoche. Godards Formel, gegen die wir uns teils erfolgreich sträuben, lautet: mit dem Lösen der Probleme der Filmtechnik kommt auch die Filmkunst zu einem Ende.

Im Zusammenhang mit Technik müssen wir zugleich von Enttäuschungen sprechen. Nicht die erste, jene, welche sich mit der Herausbildung gegenwärtiger Bild/Tontechnologie ergeben hat, gilt der tragbaren Videokamera. Alle hätten so eine haben sollen.

Um 1975 war die Vorstellung eines regen Bildverkehrs ausgedacht, also vielfacher Bilderströme unterhalb des öffentlich-rechtlichen Medienapparats. Technikgeschichte ist Geschichte utopischer Konzepte. Die Hoffnung sollte sich nicht erfüllen, nicht in diesem Sinne einer Medialität zur radikalen Demokratie.

Tatsächlich erfüllen wird sich diese Vorstellung viel später gerade im zur allgemeinen (Fernseh-)Öffentlichkeit quer liegenden Kunstbetrieb, in dem Eigenbildproduktion – zum Preis eines gesonderten Zutritts durchs Nebenhaus – durchsetzbar ist. Wo der ist, spricht sich zunehmend herum. Dass sich der Kunstraum zyklisch verschließt, ist seine Schwäche und Bedingung.

Und ob heute im kulturellen Feld der bildenden Kunst Opposition möglich ist, steht hier nicht zur Frage. Was das Fernsehen anbelangt, ist mit dessen Lieferungen nicht Schritt zu halten. Das Privatfernsehen hat schließlich durch das Hereinnehmen von Privat/Amateurbildern auf Video umfassend zugegriffen. Und weiters: während Probleme des Datendurchsatzes geklärt werden, moduliert sich das Fernsehen durch das Internet ein weiteres Mal.

Neben der Frage der Kamera und der Frage der Öffentlichkeit war eine weitere technische Frage des Laufbildes das Problem des Speichers im audiovisuellen Apparat – vom Bildband 1895 herauf. Die sich an die Lösung dieses Problems (Festplatte – Blu-ray) anbindenden Hoffnungen waren bestimmter, bescheidener, zuviel war geschehen bisher um neue Technologien.

Die Einführung der DVD, des gültigen Mediums des Archivs, liefert vor allem ein Gerät zum sauberen Speichern von Film mit identischer Kopierbarkeit. Durch diese Bereitschaft des Geräts, den anstrengungslosen Zugriff, verliert aber das Bild an Gewicht, es kommt zu einem Intensitätsrückgang, einem Rückgang an Aufmerksamkeit und Gegenwart.

Auch das Gewicht des im digitalen Laufbild neu verfestigten Gedächtnisses hat sich modifiziert, seine Tendenz zur Trägheit schwindet. Es ist ein leichtes, heiteres, gelegentlich oberflächliches Gedächtnis. Seine Räumlichkeiten sind renoviert, der schnelle Gebrauch des Mediums ist erste Handhabe.

Es ging früher um die Physikalität des Bildes: dem Übertragungsprozess vom Sichtbaren vor der Kamera und von der Kamera selbst als gewichtigem Gerät auf den Film folgt das Prüfen und Montieren auf dem Schneidetisch.

Was am neuen und digitalen Film/Videobild verloren gegangen ist, die Temperatur des Lichts und sein Geruch auf den Dingen, die Stille hinter der Kamera: all dies hatte ums Filmbild Platz. All dies bezaubert Film im Kino. Es ist hier eine Beschleunigung des technischen Prozesses zum Bild, also die Verkürzung der Zeit, die ihm Gewicht nimmt.

Wie soll man damit verfahren? Und wie mit Filmgeschichte in ihrer Tiefe? Um der Materialität, die sich ins Bildband eingeschrieben hat, zu entsprechen, muss eine lebendige Vergegenwärtigung des Alten hergestellt werden, und das

geht durch eine Treue in der Technik: das wäre eine der Vorkehrungen Färbers. Film muss langsam sein: Filmgeschichte findet bei Färber auf überkommenem Gerät statt, am Steenbeck Schneidetisch, dem Tisch mit den 6 Tellern.

Färber lehrt dort das Handwerk des Filmemachens. Er macht zunächst beiläufig klar, dass es etwas nicht weiter Rückführbares gibt um Film. Ein Film wird, ohne verätselt zu sein, nicht zu erschöpfen sein. Die Produktivität in der Beschränkung, die einen kritischen Begriff kennzeichnet, seine Kraft zusammengenommen, blendet manchmal den Verwender. Film zeigend zeigt Färber diesen Abstand.

Dabei gibt es im Schneiderraum ein gegenseitiges Platzmachen, eine informelle Höflichkeit gegen einander als Vorkehrung für den Umgang mit Film; dies ist vielleicht die entscheidende Maßnahme. Und Färber hat zeitweise so etwas wie einen herrschaftsfreien Raum hergestellt. Bei all den Fertigkeiten um ihn ist die Erfahrung dieser Möglichkeit nicht das Geringste, wofür wir, eine Reihe von ehemaligen und gegenwärtigen Filmstudentinnen und Filmstudenten, ihm verpflichtet sind.

Gerhard Benedikt Friedl  
September/November 2007



## Editorische Notiz

Der vorliegende Text von Gerhard Benedikt Friedl wurde 2007 für den Band „Das Denken der Bilder“ geschrieben, eine Festschrift zu Helmut Färbers 70. Geburtstag, die unpubliziert blieb. Die Datei „BEI HELMUT FÄRBER.DOC“ enthält eine Vorbemerkung von Markus Nechleba, gemeinsam mit Fritz Göttler Herausgeber des Bandes: „Der Text ist per Email an mich geschickt am 19.09.2007 – ein paar wenige nachträglich einzuarbeitende Korrekturen noch einmal per email am 15.11.2007 (aus L. A.). Der folgende Text enthält sie. Es sind dann außer einzelnen Rechtschreibkorrekturen keine weiteren Überarbeitungen (auch hier nicht am Layout) vorgenommen worden.“

Friedl hatte in den 1990er Jahren an der Hochschule für Film und Fernsehen (HFF) München studiert und Färber dort als Dozenten kennengelernt. Neben kurzen Filmen im Rahmen des Studiums realisierte Friedl die Filme *Knittelfeld. Stadt ohne Geschichte* (1997) und *Hat Wolff von Amerongen Konkursdelikte begangen?* (2004), in denen sich – anders und doch verwandt – die „Eleganz und Kühnheit in der Art des Zusammenführens“ wiederfindet, die er an Färbers Umgang mit Filmen beschreibt. Gemeinsam mit Laura Horelli entstand „als Nebenergebnis einer Recherche“, so Friedl, 2009 die Videoarbeit *Shedding Details*. Gerhard Friedl starb im Juli 2009.

Harun Farockis Lehre an der dffb und anderen Film- und Kunsthochschulen folgte ähnlichen Überzeugungen wie

das von Friedl nachdrücklich beschriebene Herangehen Helmut Färbers. Bei der Veranstaltung „Im Andenken an Gerhard Friedl“ am 23. September 2009 im Österreichischen Filmmuseum Wien hat Farocki gesagt: „Wenn es darum geht, wie im Falle von Gerhard Friedl, dass man eine bestimmte filmische Methode ausprobiert, die sonst nicht zu haben ist, damit man etwas mit Film mitteilen kann, was sonst mit Film nicht mitgeteilt werden kann – dann ist es sehr wohl wert, einen eigenen Weg zu gehen und auch diesen eigenen Weg wertzuschätzen und genauer zu betrachten.“

Unter „Dank und Etliches“ in Helmut Färbers Buch *Partie/Renoir* (München/Paris 2010) die Zeilen: „Ein eigenes Gedenken für Gerhard Benedikt Friedl, der auch die *Partie de campagne* studiert hat, in München im Januar 1994.“

Helmut Färber wurde im April 1937 geboren. Im Juli 2017 wäre Gerhard Benedikt Friedl 50 Jahre alt geworden.

Harun Farocki Institut, 26. April 2017

## Impressum

Herausgeber: Harun Farocki Institut  
 Konzept: Volker Pantenburg  
 Redaktion: Elsa de Seynes  
 Gestaltung: Daniela Burger, buerodb.de

Druck: Druckerei Conrad, Berlin  
 Fonts: Neutral BP, Excelsior  
 Papier: Munken Lynx, Efallin Feinleinen  
 Auflage: 1000  
 ISBN: 978-2-940524-63-1

Dank an: Familie Friedl, Fritz Göttler, Markus Nechleba,  
 Alexander Horwath, Eszter Kondor

© 2017, die Autoren und Harun Farocki Institut, Berlin  
 Veröffentlicht von Harun Farocki Institut mit Motto Books

[www.harun-farocki-institut.org](http://www.harun-farocki-institut.org)  
 HaFI 004



**Harun  
 Farocki  
 Institut**

Diese Broschüre ist unter der Creative Commons Lizenz „CC-BY-NC-ND“  
 lizenziert. Die Lizenzbestimmungen können hier eingesehen werden:  
[creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.de](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.de)

Publisher: Harun Farocki Institut

Concept: Volker Pantenburg

Managing Editor: Elsa de Seynes

Translation: Ted Fendt

Proofreading: Mandi Gomez

Design: Daniela Burger, buerodb.de

Printing: Druckerei Conrad, Berlin

Fonts: Neutral BP, Excelsior

Paper: Munken Lynx, Efallin Feinleinen

Print Run: 1000

ISBN: 978-2-940524-63-1

Thanks to the Friedl family, Fritz Göttler, Markus Nechleba,  
 Alexander Horwath and Eszter Kondor

© 2017, the authors and the Harun Farocki Institut, Berlin  
 Published by the Harun Farocki Institut with Motto Books

[www.harun-farocki-institut.org](http://www.harun-farocki-institut.org)

HaFI 004



**Harun  
 Farocki  
 Institut**

This booklet is licensed under the Creative Commons “CC-BY-NC-ND”  
 License. To view a copy of the license, visit: [creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode)

Gerhard Benedikt Friedl's text was written in 2007 for the proposed book "Das Denken der Bilder," a tribute at the occasion of Helmut Färber's seventieth birthday, which remained unpublished. The file "BEI HELMUT FÄRBER.DOC" includes a preliminary remark by Markus Nechleba, who co-edited the volume with Fritz Göttler: "The text was emailed to me on September 19, 2007—a few due corrections arrived, again via email, on November 15, 2007 (from L.A.). The following text contains them. Except for minor orthographical corrections, no further changes (including the layout of the text) were made:"

Friedl had studied filmmaking in the 1990s at the Hochschule für Film und Fernsehen (HFF) Munich and gotten to know Färber as a teacher. Apart from short films realized during his studies, he directed *Knittelfeld – A Town without a History* (1997) and *Wolff von Amerongen. Did he Commit Bankruptcy Offences?* (2004), two films that manifest—differently and yet similarly—the "elegance and audacity in the way things are brought together" that Friedl emphasizes in Färber's work with films. Together with Laura Horelli, Friedl also made the video *Shedding Details* (2009), a work he characterized as a "by-product of a research." He died in July 2009.

Harun Farocki's teaching at Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin (dfhb) and other film and art schools

shows many affinities with Helmut Färber's approach that Friedl describes so concisely. Introducing the commemorative screening of Friedl's films ("In Memory of Gerhard Friedl") at the Austrian Film Museum on September 23, 2009, Farocki said: "When, as in Friedl's case, it is a matter of trying out a certain filmic method, which is not available elsewhere, in order to convey something with film which could otherwise not be conveyed with film—then it is worthwhile to pursue one's one path and to appreciate and examine this singular path:"

The paragraph "Dank und Etliches" ("Thanks and a thing or two) in Helmut Färber's book *Partie/Renoir* (Munich/Paris 2010), features the lines: "A separate commemoration for Gerhard Benedikt Friedl, who also studied *Partie de campagne*, in Munich in January 1994:"

Helmut Färber was born in April 1937. In July 2017, Gerhard Benedikt Friedl would have turned fifty.

Harun Farocki Institut, April 26, 2017

something like a non-hierarchical space. Giving the experience of this possibility is not the least of his skills and this is why we—a number of former and current film students—are indebted to him.

Gerhard Benedikt Friedl  
September/November 2007

on the film is followed by the inspection and cutting at the editing table.

What is being lost with new, digital film/video images are the temperature of light, the way things smell, and the quiet behind the camera: there was room for all this around the film image. It is what makes film enchanting in the cinema. An acceleration of the technical processes towards the image is occurring and therefore a reduction of time that takes weight away from it.

How, then, should we act? And how do we act with film history in its depth? In order to correspond to the materiality that has inscribed itself onto the film strip, a vivid recollection of what is old must be produced and this occurs through faith in technology: that would be one of Farber's precautions. Film must be slow. Film history happens for Farber with a traditional tool: Steenbeck editing table, the six-plate model.

There, Farber teaches the filmmakers' craft. Casually, he first demonstrates that there is something irreducible around film. Without being enigmatic, a film cannot be exhausted. The productivity of restrictions, which defines a strong critical concept, sometimes blinds the user. By showing films, Farber shows this gap.

Space is made on both sides in the editing room, there is an informal politeness with one another as a precaution for being in contact with the film: this is perhaps the crucial measure. And Farber has at times produced

vision, it is impossible to keep pace with what it is delivering. Private television eventually took hold broadly of video by taking in private/amateur images. And more over: while data transfer problems were being resolved, television changed once again through the internet.

Another technical question regarding moving images, in addition to the question of the camera and the question of the general public, was the problem of storage in audiovisual devices—from the film strip of 1895 and onwards. The hopes related to the solution of this problem (hard drives—Blu-rays) were more specific and modest; too much had happened up to this point with new technologies.

The introduction of DVDs as a valid medium for archives delivered first and foremost a tool for properly storing film and allowing for identical copies. Through the tool's accessibility and ease of access, images lose their weight; they lose intensity and there is a decline in attention and presence.

The weight of memory, solidifying in digital movies, has also been modified, its tendency towards inertia is waning. This memory is light, serene, and superficial. Its spatiality has been renovated; its medium's primary utility is that it can be quickly manipulated.

Earlier we were dealing with the physicality of images: the transmission process of what can be seen in front of the camera and from the camera itself as a powerful tool

Here too there is a corpus, an arrangement, and a canon as well. But Godard references the canon as well as what lies beyond it. For Godard, an auteur is merely a figure in a complex audiovisual system. Finally, film history happens here not in terms of an exclusion but of a conclusion. Film as an era. Godard's formula, against which we rebel with partial success, proclaims: with the solution of technological problems, the art of film comes to an end.

Speaking of technology, we must, at the same time, talk of disappointments. Not the first of which—emerging with the development of contemporary sound/image technology—was the portable video camera. Everyone should have had one.

Around 1975, the notion of an active image exchange was conceptualized; multiple image streams beneath the public media apparatus. The history of technology is the history of utopian concepts. The hope was not to be realized, not in the sense of a medially veering towards radical democracy.

This concept is actually realized much later, especially in the art scene that is at odds with the general (TV) public, where self-image production is possible, albeit at the price of a separate admission through the side door. The location of this door gets around more and more. The weakness and precondition of the art space is that it periodically closes itself off.

Whether opposition is possible today in the cultural field of the visual arts is not under question here. As to tele-

references, occasional renaissances. The canon tends towards finality: its borders work inwards; speaking of the selection as if this were all there was. In the end, though this kind of canon, we can quickly come to an understanding. One says: constructed space in Ozu, the relation of bodies in Bresson, bleakness in Lang, and nods. And thinks.

In the ideal case, the references between films are shown by a filmmaker. In the work of Jean-Luc Godard and his film history *Histoire(s) du cinéma*, quotes from films are compressed into just a few frames. Film history is staged in a flash and it flashes. By quoting, Godard considers the force relations of the original film context, he applies pressure while also accepting pressure. The quotes are not explicated.

They are interrupted. The integrity of the quotations is paradoxically retained in this gesture of separation and neat excision. The success of Godard's film history films is based on datable, unrelated experiences of the audience. This is to say that quotes jammed together in such a way indicate a necessary approach to film in its history. The quote occurs in the implicit historical and critical context as a sudden, momentary activation and vivid recollection.

Godard places himself in the middle and on the outer margins of this history. A life with cinema, this means, generally speaking, experiences that cannot be abbreviated.

with its form, until an arbitrary point is reached where the work can be declared complete. There is a calmness in the work patiently performed, deceleration and the process of creating an imprint with film in the camera or writing. Farber and Kren never met.

Around 1975, while small, sect-like groups everywhere were decorating their protected interiors and relationships were shattering into cold silence, there was, on the contrary, shared affection as well. On all sides, there was a desire to take up movements and adopt them: Peter Handke says his *Short Letter, Long Farewell* is indebted to Helmut Farber's writing on film. Wenders in turn would not have been able to make his *Alice in the Cities* without Handke.

Any movement for Wenders, a fatal one for Fassbinder, a permanent one for Straub/Huillet. An essential element in the intensification of cinema is a mutual agreement: the canon. Film histories can be written around film-makers. For Farber, as for many, the auteurs are named. Renoir, Ford, Mizoguchi, Godard, Bazin. A canon can be, for example, the consolidation of experiences and readings around films. A film canon is an agreement upon a collection of films classified by name. A consensus in recognizing a subject, a passionate event, both serious and playful.

There is elegance and audacity in the way things are brought together. Scenes, passages, and films become familiar to one another. Elaborate direct and indirect

his precautions in dealing with cinema. His books are above all materials. Images and descriptions of sequences. Something, and a small amount of text. The care with which film is handled, as is necessary with the camera, for example, finds its equivalent here in the layout of the letters and images. And: this care guides us into his language. It is as if the words in Färber's texts were encountering each other for the first time. Weight, color, and design are carefully balanced. This corresponds to the careful handling of the film prints, the reels, for example, as they are placed on the editing table.

But an era can also be traced through his writing; Färber writes, even if entirely in the present, out of the 1960s and 1970s. By means of materials, we can also make a conjecture about the constitution of this era. For example, one could place something by Färber next to a contemporary film by Kurt Kren—take *37/78 Tree Again*, 1978, 16 mm, 41 m, 3'46"—and determine how there is something kindred established between the two.

(*Tree Again*: the film was shot over a period of fifty days. There is one unchanging shot. We see a tree in a meadow in the USA, in New England, in Vermont. Kren ran the roll through and left some frames unexposed. Kren rewound the film and exposed it again so that the unexposed frames were exposed in different light and weather conditions.)

Färber and Kren are constantly renewing their approach to a subject and an apparatus, they repeat a theme constantly until the outline of a film or a text is seamless

partially, was partially concealed and partially out in the open. Mainly, it was overlooked. (Incidentally, it is this aspect that accounts for the difference between moving images and their cultivation in galleries and museums. In the latter, most of the time there is nothing to overlook.)

Circulating, emerging again, recreating, and not always speaking. Since with Färber, sometimes no one says anything, this has been called Helmut Färber's conducted silence. And indeed, a willingness to wait for the idea to come exists with Färber. To the film establishment, the Färber approach therefore appears hesitant, unassertive, even defensive. This kind of ostentatious misunderstanding is revealed in the comparison that is happily made with the usual ways of transferring knowledge. Devoid of any further purpose of exploitation, the behavior around Färber is suspect.

How do film students put their experiences with Färber to use? Once the movements and forces of each craft are understood individually (once again: camera, editing, set design, sound, etc.), what a film does not do can be established. What emerges from this contrastive method is a perspective on specificities, a concrete, technical knowledge. Färber teaches film students. The critical judgement they have obtained flows into their filmmaking. Film is therefore this judgement.

Färber engages with film history in seminars and publications. He has made a few film books that are among the most beautiful. Implicitly, these are documents of

With Färber, it is about tender bonds and small interventions. What and where something was, this is what is first noticeable. And is then developed through examples, non-systematically. However, he suddenly shifts gears and veers away to a film's entire relationship to the world. A brief examination of morals, aesthetics, and politics.

From the local to the entire world, from a single moment to the history of the world. Without following a model, this shift is fueled by Färber's own decision. To ensure this kind of double movement, however, some precautions and agreements are needed:

An attentive atmosphere needs to be established through slow, careful viewing. This allows cinema to be dear to us. Part of the agreement is to become involved with the visible. Here, the visible refers both to things that are in the world and things that we see in the cinema. Färber brings the same attentiveness to both. Filmmakers who do this, who acknowledge the rights of things: these will also be the filmmakers on whom Färber focuses. At first, therefore, it is not a matter of applying concepts but of a tentative way of showing.

Over time, we become acquainted with the film at hand. We walk around in it. This is a practical skill. We take things in our hands, do not hold onto them forever. The film is the mode that enables our movements. This is how what is evident becomes visible. During the screening in the cinema and the first viewing, it had hidden itself

language and so forth. All of this is involved in the work on the film. We need more information to understand the film better, additional documents and literature, reports. We learn by interpreting forces which have left a mark on the materials and appearance of a film. Unlike conceptual thinking, thinking in film is for the most part implicitly embedded in the play of forces that can be seen in (and therefore through) a film. With Färber, this kind of embedded thinking has to be reconstructed by retracing the film's material structure.

This approach appears weak in comparison to the kind of conceptual understanding used in normal film criticism. This means that this understanding of film does not turn out triumphant.

As a politics of weakness, it is one of fidelity; there is a concern with what is adequate regarding what is constitutive in film and for reality. There would seem to be little force in this; a gentle grasp, but only after it has been ensured that gently grasping has an effect. There is a relationship between what we say and what we see.

In cinema, we are concerned with perspectives on the world and relationships within it. Namely by means of a material and, tied to it, a formal structure that is specific to cinema alone and that is projected into the world through cinema, consolidating it. This is what cinema insists upon.



Helmut Färber teaches film history. In doing so, he shows the way to a materialist understanding of cinema. One of his—if you like—methods can be found being applied at the editing table. Over several days, we see a film forward by piece. This is a slow process. We run the film forward 2 minutes, then in reverse, then just a little, barely a minute and so forth. One of the people operates the table.

He or she decides what to work on. We talk about it and we examine further. We take turns. If someone has an idea, we see if it holds up. We stay close to the film. The criteria that are developed and applied arise first from the examination of the film itself. We come away with an idea from what we have seen and then see it, returned to, it suits the film. There is room for curiosity. And, that we have time.

What is under consideration is the concrete labor involved in the film. The camera and editing table have a complementary affiliation. The work with the camera (where the negative is exposed) includes its placement in space, the work of framing, movements and gazes. The editing is partly planned in the camera. We are dealing with the work of montage, perspectives, rhythm, and breathing. This is all planned in the camera and confirmed at the editing table.

Furthermore, we are dealing with the work of the set designers, the dialogue and screenwriters, the spoken

An Approach by Helmut Färber: p. 3  
Editorial Note: p. 14

Gerhard Benedikt Friedl:  
An Approach  
by Helmut Färber

HaFI004