

zwischen. zwei kriegen

ein interner informationsdienst
für **dffb-info** studenten doze
nt en und angeste
lte der deutschen film- und fer
nsehaakademie berlin herausg
egeben von der studienleitung
der dffb ————— august 1978 · nr. 51

Harun Farocki hat im
vergangenen Jahr einen
Film gedreht:

Zwischen zwei Kriegen.

Wir werden im Herbst
in der Akademie über
den Film reden.

Peter Nau hat für uns
den Film protokolliert.

Als Einführung: ein
Interview mit Farocki
v. September 77, ver-
öffentlicht im August
78 (in: Medium).

Studienleitung.

„Gegen den Film und das Fernsehen“

Interview von Peter Nau mit Harun Farocki

Zwischen zwei Kriegen

West-Berlin 1977/78 – sw – Autor/Produzent: Harun Farocki; Eigenproduktion aus den Mitteln aller Beteiligten; allen Beteiligten gewidmet – R, B, Sch: Harun Farocki – B: unter Mitarbeit von Hella Jürgens nach dem Text „Das große Verbindungsrohr“ von H. F. – K: Axel Block, Melanie Walz, Ingo Kratisch – T: Karlheinz Rosch – Ausstattung: Ursula Lefkes – D: Jürgen Ebert, Michael Klier, Ingemo Engström, Hartmut Bitomsky, Ingo Lampe, Renee Schlesier, Stefan Matusch, Geoffrey Layton, Peter Nau, Hildegard Schmal, Willem Menne, Peter Fitz, Friedhelm Ptok, Carlos Bustamante, Hubert Skolud, Konrad Born, Annabel + Larissa Farocki, Michael Tonke, Caroline Neubaur – L: 83 Min. – V: Basis-Film

Von den Mühen und von der Aufopferung, des technischen Stabs vor allem, von denen in diesem Gespräch die Rede sein wird, habe ich mir selbst – als Nebendarsteller – während einiger Drehtage im September 1977 ein Bild machen können. Aber auch vom erleichternden Mitmachen von Leuten, prominenten Schauspielern darunter, die für ein einziges Projekt der Unzufriedenheit, in Watte gepackt arbeiten zu müssen, entronnen waren. Wo man sonst nicht anfängt, etwas zu tun, bevor es Subventionen und eine Normbezahlung gibt; wo man kaum einen Kampf mal führt, dafür aber bezahlt, indem alles, was man tut, in Bahnen verläuft, da entsteht dieser Film aus dem Nichts, abseits des Offiziösen und Etablierten.

Sei es, weil die Bilder stumm waren und sich das Handeln der Leute auf der Leinwand, bedeutungslos, als kollektives für die Filmproduktion vermittelte: Bei der Besichtigung der Muster schien mir, daß dieses kollektive Tun auch unter der Bedeutung dessen, was die Leute im fertigen Film sagen werden, bemerkbar bleiben mußte.

P.N.

medium: Worum gehts in dem Film, und was besagt der frühere Arbeitstitel „Das große Verbindungsrohr“?

Farocki: Es geht darum, daß in der Weimarer Republik die technische Frage des Verbundes anstand. Das heißt: In einem Hochofen fällt das sogenannte Gichtgas an, und das leitet man zum Heizen in die Kokerei. In der Kokerei fällt das sogenannte Koksofengas an, und das leitet man zum Heizen ins Walzwerk usw. Dazu muß man zwischen allen Betrieben der Grundstoffindustrie ein großes Verbindungsrohr legen. Groß in dem Sinne, daß das Einzelkapital damit am Ende und nun die wirklich große überregionale Fusion nötig ist. Erst mit dem Bankrott der Unternehmer ist diese Fu-

sion möglich geworden: zu den Vereinigten Stahlwerken, die dann etwa 40% der deutschen Kapazität trugen. 1929, in der Weltwirtschaftskrise, kam dieser Großkonzern in eine sehr interessante Krise. Es zeigte sich, daß er mit seinem Rationalisierungsstand nur eine volle Produktion leisten konnte. Das heißt, wenn wenig produziert wurde, dann funktionierte das Ganze nicht. Das hat die deutsche Stahlindustrie in die Arme Hitlers getrieben. Den Markt so zu manipulieren, wie man die Produktion braucht, das ist erst möglich geworden mit der Kriegsindustrie.

Alfred Sohn-Rethel hat das in zwei Schriften behandelt. Er hatte Informationen durch seine Arbeit in einem Industriebüro, und gleichzeitig hatte er marxistische Kenntnisse.

medium: Wie ist es in diesem Film überhaupt zu Protagonisten gekommen?

Farocki: Ich habe eigentlich vorgehabt, das was ich eben erzählt habe, so zu demonstrieren, daß nur fünf Maschinen hintereinander zu sehen sind und an dem, wie sie laufen und nicht laufen, der Film zu verstehen wäre. Es hat sich jedoch herausgestellt, daß die technischen Konditionen nicht rekonstruierbar sind. Es gibt in Europa kein Stahlwerk auf dem Stand von 1925 oder 1929. Es gibt nichts, was nicht nach dem 2. Weltkrieg installiert worden wäre. Es war dann auch so gekommen, daß ich nicht mehr einen Film machen wollte, mit dem ich das Funktionieren der Geschichte lehren wollte, sondern einen, wo man Leute sieht, die das Funktionieren der Geschichte studieren. Und da habe ich Personen, jedoch nicht im Kontinuitäts-Sinn, wie es die Helden in einer Story sind, konstruiert. Es sind Personen, die Haltungen einnehmen, die ich kenne und die mich interessieren, und ich habe immer versucht, Parallelen zu ziehen zwischen imaginären Personen im geschichtlichen Ereignis und realen Personen, wie sie sich heute verhalten im kleineren Rahmen.

medium: Welche Rollen sind für Schauspieler, welche für Laien geschrieben?

Farocki: Die Rollen, die sehr synthetisch sind und bei denen es nicht so sehr auf eine persönliche Erfahrung ankommt, habe ich mit Schauspielern besetzt. Zum Beispiel ist der Schlotbaron eine ganz und gar synthetische Figur. Ein Industrieller in fünf geschichtlichen Stadien. Statt fünf Leute einzuführen, habe ich einen einzigen Schauspieler genommen. Und der muß vom agrarisch geprägten Typ Ende

des Ersten Weltkriegs, der das Heil immer noch aus dem Boden kommen sieht, über den smarten Manager in den mittzwanziger Jahren bis zu dem Typ, der Hitler in die Arme läuft, alles in einer Person verkörpern. Dagegen habe ich für ein anderes Verhalten, das eher unseren heutigen direkten Problemen korrespondiert – was ein Mittelschichtler (Ingenieur, Intellektueller) zu erleben hat –, Laien genommen.

medium: *An welchen Schauplätzen wird gedreht?*

Farocki: Wir verwenden eine Stilisierung, wie man sie sonst nur beim Theater kennt. Also, wo man nicht einen ganzen Wald braucht, wenn jemand da durchgeht, sondern wo man ein Bildzeichen für Baum findet. Für Reichtum. Für Elend. Und wo man in der Lage ist, eine Stadt wie Berlin und ein bißchen Westdeutschland (Umgebung Helmstedt, Duisburg-Hamborn) so abzusuchen, daß, wenn man eine bestimmte Ecke findet, die eine bestimmte Anmutung hat, es einem geht wie einem Spaziergänger, der denkt: „Dieses Haus sieht verdammt nazistisch aus“ oder „dieses Haus sieht verdammt biedermeierlich idyllisch aus“. Indem man nun solche Ausschnitte wählt, stellt man einen Film so zusammen, als ob das, was man vor der Kamera hat, synthetisch erzeugt wäre. Man schneidet Zeichen heraus aus Zusammenhängen. Zeichen, an denen man meistens achtlos vorübergeht. Ein Haus wie die Shell-Garage in der Kantstraße, das nicht auffällt. Aber wenn man genauer hinsieht, dann sieht man, daß es das erste Stahlbetonhaus Berlins ist, und die ganze Emphase darüber, daß man Wände gekrümmt bauen kann, ist in der Architektur enthalten. Die Kraft der Armen. Wenn man kein Geld hat und alles mit Reduktion, Phantasie und Konzentration machen muß. Wenn man kein Geld hat, sich einen Set nachbauen zu lassen, dann muß man suchen und findet vielleicht die Kirche am Hohenzollerndamm, die einen Treppenaufgang hat, als ob Murnau sie im Studio hatte bauen lassen.

medium: *Mit wieviel Geld und aus welchen Quellen entsteht der Film?*

Farocki: Mit so gut wie gar keinem Geld. Nämlich mit 30 000,- DM, die von niemandem kommen, sondern die ich aus anderer Arbeit gespart habe. Der Film ist nur möglich, weil die Leute hinter der Kamera für 50,- DM am Tag arbeiten und die vor der Kamera für 100,- DM. Manche von ihnen verdienen auch sonst

kaum mehr, manche haben bei einem Theater ein festes Gehalt. Ich finde diese Arbeitsform problematisch, weil sie ja nichts Systematisches ist, man so was nicht jeden Tag machen kann und weil das die Situation nicht ändert. Aber ich habe es mir erlaubt, es in diesem Fall zu tun, weil ich es sehr typisch finde, daß ich dieses Projekt offiziell nicht machen kann, wo jeder Hans und Franz alles machen kann und auch ich viel machen kann. Aber eben das nicht. Mit Ausnahme vielleicht von diesem Heiner Müller, der auch nur im Westen gespielt wird, weil man sagt: „Große Sprachgewalt“, „Großer Dichter“, und auch vielleicht nur, weil er im Osten lebt. Ansonsten wird eigentlich nichts, was die materialistische Geschichtstheorie zum Ausgangspunkt nimmt, seit 1945 hier in Deutschland in der Kunst produziert. Seit es Brecht nicht mehr gibt, wird auch nicht mehr in diese Richtung geschrieben. Eher spielen sie den Brecht wie den Strindberg. Der Storyfilm ist absolutes Postulat. Es darf nichts gemacht werden, was der Struktur eines Gedankens folgt und nicht der Struktur einer „exemplarischen Biographie“ etc. Die aristotelische Dramaturgie, meistens noch in ihrer knöchernsten Form, feiert Triumphe. Die Personen werden genommen in ihrer scheinbaren Lebensfülle, und dann wird ihnen „Gedankengut zugeordnet“. Es passieren Geschichten, die lehrhaft passieren müssen, damit der Zuschauer per Identifikation lernt: So soll er's machen oder so soll er's bloß nicht machen. Und wenn man dagegen radikal verstößt, kriegt man keine Produktionsmöglichkeit, und darum nehme ich mir das Recht, hier sehr viele Leute einzuspannen, und wenn mich einer fragt: Machst du das eigentlich für den Film oder fürs Fernsehen?, dann sage ich: Ich mache das gegen den Film und gegen das Fernsehen.

Ich beanspruche mit dem Film in einem winzigen Sektor einen tatsächlich essentiellen Ausschnitt zwischen zwei Kriegen zu geben. Natürlich bleibt außer acht, was der Faschismus psychisch bedeutet, was er in der Organisationswirklichkeit bedeutet, suggestiv. Aber es ist vollständig darin enthalten, was der Faschismus bedeutet vom Stand der Produktivkräfte in einem bestimmten politischen Abschnitt.

medium: *Besteht trotzdem Hoffnung, daß der Film ins Kino oder ins Fernsehen kommen wird?*

Farocki: Als ich den Film anfang zu konzipieren, habe ich erstmal gemerkt, wie unfrei man ist, wenn man etwas für Produktionsgelegenheit konzipiert. Mit welchen Verteidigungsängsten und geschickten Begründungsdefensiven man immer operiert, wenn man etwas für jemanden schreibt. Und weil es mir möglich war, die Sache nur um der Sache selbst willen zu betreiben und nicht für jemanden, der noch dazu nicken muß, habe ich auch keine Lust, über die Zukunft dieses Films nachzudenken, was Institutionen angeht oder Verwertungsformen.

Wenn ein Film allen Mitarbeitern solche Anstrengungen abfordert, und so gut wie unbezahlte Anstrengungen, dann gibt es nur noch eine Präsentationsform, die dieser Leistung entspricht, nämlich die kostenlose Vorführung im Kino. Die eigene Vorstellung, also daß man auch noch die Vorstellung selbst macht. Daß man ein Kino mietet und sagt: Jeder kann kommen, man aber vor der Tür steht und einige nicht reinläßt

Medium
8 / 1978