

Christa Blümlinger
Harun Farocki:

Ein ABC zum Essayfilm

Ein ABC zum Essayfilm: S. 3

Essay: S. 22

Nachwort: S. 24

Textnachweise: S. 27

Impressum/Dank: S. 28

Ein ABC zum Essayfilm

A wie Adorno

Christa Blümlinger: Als wir Anfang der 1990er-Jahre im Wiener Stadtkino eine Tagung und ein Filmprogramm zum Essayfilm zusammenstellten, hast du uns nicht nur mit Filmvorschlägen, sondern auch mit Textvorschlägen beraten. Du brachtest nicht Bazin ins Spiel (von dem wir unter anderem ausgegangen waren), sondern Adorno. Seine *Noten zur Literatur* schienen für dich ein zentraler Ansatzpunkt zu sein, obwohl du in deiner *Filmkritik*-Zeit alles andere als Adornit warst. Heute wird Adorno in diesem Zusammenhang allerorten zitiert, weniger oft denkt man an Max Bense, dessen Theorien für Adornos Text über den Essay als Form, die denkt, und als „immanente Kritik geistiger Gebilde“¹ grundlegend waren. Schon Bense stellt in „Über den Essay und seine Prosa“ fest, dass alle großen Essayisten Kritiker sind und leitet den Begriff vom Experiment her.²

Harun Farocki: Mir gefiel an dem Text von Adorno, dass er ja fast hymnisch die Essayform preist. Adorno war für mich die prägende Figur, und als ich zwanzig war, machte ich, so gut es eben ging, seinen Stil nach. Vor allem übernahm ich von ihm die Aporien. Adorno war für fast alle, auf die 1968 in West-Deutschland zurückgeht, ein wichtiger Lehrer, eine selbst gewählte Vaterfigur sogar. Dem wir widersprechen und zuwiderhandeln mussten, von dem wir uns auch lossagen mussten, denn er glaubte nicht, dass eine Revolution möglich war.

1 Theodor W. Adorno, „Der Essay als Form“ [1958], in: Ders.: *Noten zur Literatur*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981, S. 9–33: 27.

2 Max Bense, „Über den Essay und seine Prosa“, in: *MERKUR*, März 1947, 1. Jahrgang, Heft 3, S. 414–424: 420.

Adorno hielt nichts von Film, aber sein ideologiekritisches Verfahren war sehr geläufig und wurde auf Filme viel angewandt. Und lief zu oft auf eine Bestätigung des zuvor schon Gewussten hinaus. Was mir an Adornos Text zum Essay am besten gefiel, war der Satz, ein Essay begänne nicht mit Adam und Eva, sondern mit dem, was den Autor interessiere.

B wie Bazin

CB: André Bazin brachte bekanntlich in den 1950er-Jahren in Zusammenhang mit Chris Markers Essayfilmen den Begriff „seitwärts gerichtete Montage“ [*montage latéral*] oder „Montage vom Ohr zum Auge“ ins Spiel. Waren für deine frühe Filmarbeit die Theorien Bazins und die Filme Markers relevant?

HaF: Ich habe Bazin erst in den 1970er-Jahren gelesen. Mir gefiel an ihm vor allem, dass er die *mise-en-scène* hervorhob. Und *Europa '51* von Rossellini verteidigte: rasanter Film trotz seiner Kolportage-Story. Ich kannte bis dahin eigentlich nur Kritiken, die eben die Story beurteilten und nicht das, was den Film zum Film macht.

Zuvor, 1962 in Westberlin, hatte ich *Description d'un combat* [Beschreibung eines Kampfes] von Chris Marker gesehen. Ich hatte den Namen Marker noch nie gehört und eine Verfilmung der gleichnamigen Kafka-Erzählung erwartet. Markers Film über den Staat Israel überraschte und beeindruckte mich sehr.

Ich hatte noch nie einen Dokumentarfilm gesehen, der sich so viel Freiheit nahm. So ist Marker zum Vorbild geworden, obwohl ich mir lange, aus politischen Gründen, eine solche Freiheit zu beanspruchen nicht erlaubte. Und obwohl mir an Marker nicht dessen Milde gefiel – er war ja nicht gerade ein kämpferischer Geist.

C wie *chaîne*

CB: In den 1970er-Jahren, als sich eine Reihe von Filmemachern mit der Utopie Fernsehen befasste, arbeitetest auch du gleichzeitig an Filmen und an Fernsehsendungen. Als Jean-Luc Godard und Anne-Marie Miéville 1974 *Ici et ailleurs* fertigstellten, ging es nicht nur darum, das Verhältnis von Politik, Film und Fernsehen auszuloten, sondern auch um ganz grundsätzliche Fragen nach dem Verhältnis zwischen Wort und Bild. An einer Stelle betreibt Godard ein Wortspiel, ausgehend von der biologischen Metapher der Doppelhelix, mit der er die Komplexität von Filmmontage beschreibt: die Assoziation führt vom Fließband (*la chaîne de production*) zum Fernsehkanal (*la chaîne de télévision*) über die Hotelkette bis zur Verkettung (*enchaînement*) filmischer Bilder und Töne. Mir scheint, in deinen Filmen finden sich derlei Assoziationsketten ebenfalls, gewissermaßen als Motor anschaulicher Denkfiguren, jedoch etwas versteckter und verstreuter angelegt, dadurch vielleicht auch solider verankert. Ich denke insbesondere an *Wie man sieht* und die Figur des Webens.

HaF: In den 1970er-Jahren galt es, den eigenen Betrieb zu agitieren. Mein Betrieb war das öffentlich-rechtliche Fernsehen, und ich gehörte zu einer kleinen, sehr kleinen Gruppe, die nicht neue Inhalte forderte, sondern eben das Verhältnis von Bild und Ton kritisierte. In einer Fernsehsendung mit dem Titel *Der Ärger mit den Bildern* stellte ich in etwa dar, dass in dokumentarischen Beiträgen im Fernsehen Bild und Ton in einem gänzlich unproduktiven Verhältnis stehen. (Der Ton ist der Herr, das Bild ist der Knecht. Dieses Verhältnis ist bestenfalls umkehrbar.) Ich habe damit nicht erreicht, dass die Fernseharbeiter ihre Direktoren absetzten. Ich habe aber etwas zu lernen begonnen: Wie lässt sich ein Film strukturieren, der nicht von einer Erzählung bestimmt wird? So kam ich etwa auf Ordnungen, die auf Vertov und Ruttmann zurückgehen, auf deren Querschnittfilme. Die beiden nahmen einen (fiktiven)

Tag, fragten: Wie wachen die Menschen auf, wie begeben sie sich zur Arbeit und so fort. In *Leben – BRD* ordnete ich Szenen aus Rollenspielen, von der Geburt bis zum Tod. Ich kam auf das *direct cinema*, auf Dokumentarfilme, die Ereignisse aufgreifen, die sich wie ein Storyfilm wiedergeben lassen. Und um die Macht des Kommentars zu untergraben, suchte ich nach rhythmischen und kompositorischen Bild-Ordnungen.

D wie Distanz

CB: Du hast immer wieder dein Interesse für Artawasd Peleschjan bekundet, für dessen Filme wie für dessen Theorie der Distanzmontage. Peleschjans Montage will kurz gesagt nicht Heterogenes zusammenflicken, sondern Einstellungen „auftrennen“. Seine Filme werden, wie er schreibt, von sogenannten „Leiteinstellungen“ rhythmisiert und funktionieren über das Prinzip von Reimen und Reprise, die in größerem Maßstab erfolgen. Nun gibt es bei Peleschjan ja kaum je ein Wort zu hören oder zu sehen. Würdest du diese Bauweise auch für deine Filme und Installationen als formbildend bezeichnen?

HaF: Peleschjan montiert ganz außerordentlich. Es gibt bei fast jedem Schnitt einen Sprung, aber zugleich werden in den beiden verbundenen Einstellungen geheimnisvolle Kräfte aktiviert, sodass eine feste Fügung entsteht. Ich lernte seine Arbeiten erst spät kennen, Ende der 1980er-Jahre. Ich las oft seinen Text über die Distanzmontage. Ich leitete aus diesem Wort ab, man müsse nicht nur zwei aneinanderstoßende Einstellungen montieren. Auch weit voneinander liegende Bilder kommentieren einander. Das bedeutet wieder: eine Art von Komposition für die Bilder finden. Wieder, um die Bildebene zu stärken.

E wie Essay

CB: Es scheint, als stellte sich das Verhältnis von Wort und Bild in deinen Arbeiten immer neu, wie in einem Billardspiel. Begleitete in Filmen wie *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* oder *Wie man sieht* ein Kommentar-Text die Bildmontage, so werden in den Installationen nun Schrift-Texte in Form von Zwischentiteln eingesetzt. Geht es dabei um Verdichtung oder um die gezielte Auftrennung der Nähte zwischen den Bildern, oder um etwas Anderes?

HaF: Wobei es mir oft so ging: dass ich einen Film mit viel Text machte und danach ein starkes Bedürfnis hatte, beim nächsten Film selbst nicht den Mund aufzumachen. Und auch umgekehrt: Nach einem kommentarlosen Film empfand ich es als feige, mich aus der Sache herauszuhalten, indem ich geschwiegen hatte. Heutzutage, wenn ein Fußballer ein Foul begeht, hebt er beide Arme hoch und will damit anzeigen, dass er unschuldig ist. Und wie ein solcher Spieler komme ich mir oft vor: Ich habe nichts gesagt, ich habe doch nur dokumentiert!

F for Fake

CB: Wäre der Essayfilm eine Form, die Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit zu überwinden beziehungsweise in Frage zu stellen? Dein Film *Leben – BRD* scheint in diese Richtung zu weisen: nicht das „wirkliche“ Leben ist interessant, sondern die gesellschaftliche Einübung ins Leben.

HaF: In einer Folge von *Ernstes Spiele*, die *Immersion* heißt, berichtet ein Mann, wie er als Soldat in Bagdad auf Patrouille ging. Er trennte sich kurz von seinem Kameraden – da hörte er eine Detonation. Er sah, dass sein Kamerad von einer Bombe zerfetzt worden war. Er schildert seinen Schrecken und die

Panik, die ihn überfiel. Bei fast jeder Vorführung glauben die Zuschauer, der Mann berichte etwas, das ihm selbst zugestoßen ist. Tatsächlich handelt es sich um ein Rollenspiel, aufgeführt auf einer US-Militärbasis. Eine Gruppe von zivilen Psychologen veranstaltet dort einen Workshop, in dem die Armee-Psychologen lernen sollen, mit „Virtual Iraq“, einer digitalen Schaulplatz-Simulation zur Behandlung traumatisierter Soldaten umzugehen. Ein Psychologe spielt da den Traumatisierten, und er spielt so gut, weil er beweisen will, dass „Virtual Iraq“ funktioniert – er will das System verkaufen. Dennoch kann man nicht sagen, dass die Szene unwahr ist.

G wie Grafe

CB: Frieda Grafe spricht vom Essayfilm als dem „Autorenfilm des Dokumentarfilms“³. Inwiefern könnte diese Definition auch für deine Filme und Installationen gelten?

HaF: Frieda Grafes Definition vom Essayfilm als Autorenfilm des Dokumentarfilms gefällt mir sehr! Sie schrieb besondere Texte, ohne deren Besonderheit mit einem Gattungsbegriff anzukündigen. Sie fürchtete, wenn ein Film sich Essay nenne, sei er sich seiner besonderen Sprache zu sehr bewusst. Das ging mir ein! Mein Film *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* besteht in Bild und Text aus Elementen, die in immer wieder andere Abfolge gebracht werden, kombiniert und rekombiniert werden. Nach einer Permutationsregel, gegen die auch gelegentlich verstoßen wird. Während der Produktion und auch danach fragte ich mich, ob der Film nicht allzu sehr auf Neuheit aus ist, kam dann zu dem Schluss, mein besonderes Verfahren sei doch in diesem Falle gerechtfertigt. Nur so sei

3 Vgl. Frieda Grafe, „Der bessere Dokumentarfilm, die gefundene Fiktion“, in: *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*, hg. von Christa Blümlinger und Constantin Wulff, Wien: Sonderzahl 1992, S.139–143.

es mir möglich, sehr verschiedene Sujets in einen eher assoziativen Zusammenhang zu stellen: die Photogrammetrie, die Vermessung des Menschen durch Kunst wie Polizei, die Lager von Auschwitz in den Luftaufklärungsbildern der Alliierten. Was man heute Blick-Politik nennt.

Ich glaube heute noch, dass mein Verfahren in diesem Falle produktiv ist, aber ich habe doch nie wieder einen solchen Film gemacht, mit so viel Text und so aufwendiger Konstruktion. Das kann daran liegen, dass ich mir nie wieder einbilden konnte, so viel Neues beitragen zu können. Das liegt aber vielleicht auch daran, dass ich im Sinne von Frieda Grafe keinen Film machen möchte oder zu machen mich traue, der manifest ein Essay ist.

H wie Häresie

CB: Könnte die von Adorno formulierte kritische Definition des Essays, dessen „innerstes Formgesetz die Ketzerei“⁴ sei, auch auf deine Film- und Kunstarbeit zutreffen?

HaF: Ist Ketzerei ein glückliches Wort? Glaubt nicht der Ketzer stark an Gott und sogar die Kirche? Da wäre ich schon lieber ungläubig – aber nicht einmal das will mir gelingen.

I wie Inschrift

CB: Was hat es mit der Idee der „Inschrift“ auf sich? Du sprichst ja nicht von „Spuren“ in *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, scheinst also, um es mit Friedrich Kittler zu sagen, dich für „Aufschreibesysteme“ zu interessieren. Kann man dieses Interesse generell auf deine Filme beziehen?

4 Adorno, „Der Essay als Form“, S.33.

HaF: An Kittler habe ich nicht gedacht! Ich las irgendwo, die Städte seien früher mit der Inschrift der Arbeit versehen gewesen. Im Deutschen denkt man bei Inschrift zuerst an einen in Stein gemeißelten Schriftzug, auf dem Grabstein oder dem Sockel des Denkmals. Eine Schrift, die sich nicht weg-wischen lässt. In der Wortverbindung „Bilder der Welt und Inschrift des Krieges“ kommt es nun zu einem Gegensatz: Man sieht den Bildern der Welt ja nicht an, dass ihnen der Krieg eingeschrieben ist, er ist ihnen mit einer Geheimschrift eingeschrieben. Einerseits unauslöschlich, andererseits unsichtbar.

J wie „Je“ („Ich“)

CB: Robert Musil schreibt, dass der Essay mehr ist als ein einfacher Versuch, er ist „die einmalige und unabänderliche Gestalt, die das innere Leben eines Menschen in einem entscheidenden Gedanken annimmt.“⁵ Mit dieser an das Individuum gebundenen Definition grenzt Musil den Begriff von der Idee des Vorläufigen und vom Gelehrtenessay ab. In einer Tagebuchnotiz⁶ betont Musil, dass der lebende Gedanke (im Unterschied zum toten Gedanken) mit dem Gefühl verbunden sei und das „Ich“ einschließe. Mir scheint, dass diese Dimension des Essays in deinen Filmen über die Arbeit an bestimmten Figuren zum Tragen kommt, etwa an dem Erfinder-Unternehmer aus *Nicht ohne Risiko* oder auch über die Form, wie du die Geschichte des Bauingenieurs Meydenbauer in *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* erzählst.

HaF: So entschieden wie Musil kann ich das nicht ausdrücken. Ich empfinde vage so ähnlich. Ich glaube auch, dass es ein

5 Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Reinbek: Rowohlt 1978, Bd. 1, S. 253.

6 Vgl. Robert Musil, Tagebuchnotiz „Erlebnis u. Gedanke“, in: Ders.: *Tagebücher*, hg. von Adolf Frisé, Bd. 2, Reinbek: Rowohlt 1983, S. 851.

„Ich“ geben muss, das durch einen Film spricht. Das muss aber nicht das „Ich“ des Mannes, der Frau sein, die den Film gemacht hat. Es ist besser das „Ich“ der Filmkonstruktion. Durch dieses „Ich“ bekommt der Gedanke Leben. Oder: geistige Aktualität.

K wie Kluge

CB: Lange bevor der Essayfilm in Deutschland in Mode kam, hast du diese Form für dich beansprucht, wie auch, allerdings auf ganz andere Weise, Alexander Kluge.

HaF: Kluge ist einzigartig. Und nebenbei ein Adorno-Schüler. Er leitete schon eine Filmschule, und zwar an der Hochschule für Gestaltung in Ulm, bevor er als Filmmacher hervorgetreten war. In seinen literarischen Texten gab er die Schlacht von Stalingrad oder ein Gerichtsverfahren erzählerisch wieder. Sein großer Film *Abschied von Gestern* geht auf seine Erzählung „Anita G.“ zurück, der abgekürzte Name wie in einer Gerichtsreportage oder in einem Kafka-Roman. In *Abschied von Gestern* kommen Spielszenen vor und dazwischen dokumentarische. Plötzlich erzählt ein Kellner in einem Hotel von seiner Zeit in Auschwitz. Kluge setzte seine eigene Mischform in die Welt und auch durch. Als ich in die Spur kam, mit *Wie man sieht*, machte ich schon 20 Jahre lang Filme. Ich hatte Filme gemacht, in denen Darsteller vorkommen, aber nicht gemäß den Regeln des Kinorealismus spielen; damit kam ich nicht weiter. Der Versuch, einen Spielfilm zu machen, der sich an die Regeln hielt, war gänzlich gescheitert. Also Dokumentarfilme.

L wie langsam

CB: Als ich einmal nach einer treffenden Bezeichnung für deine Arbeitsweise suchte, schrieb ich frei nach Kleist „Über das lang-

same Verfertigen der Gedanken beim Filmemachen“. Mir ging es dabei um die Langsamkeit als Möglichkeit auch für den Zuschauer, die Entwicklung eines Gedankens nachvollziehen zu können.

HaF: Diese Herleitung gefällt mir sehr! Der Satz von Kleist schreibt dem Sprechen ja die Funktion der Übung zu. Man muss Materialien immer wieder durchgehen, um vielleicht einen Gedanken zu gewinnen. Von den Kompositionsregeln des Films – auch und gerade des industriellen Storyfilms – ist da viel zu lernen. Denken wir an *Morocco* von Sternberg. Dietrich läuft da einmal durch prächtige Räume – die es zuvor nicht und danach nie wieder zu sehen gibt. Es heißt, da habe sich Sternberg der Dekoration in einem Nebenstudio bedient, das gerade frei war. Das fällt heraus und macht uns bewusst, dass ein Schauplatz fast immer mindestens zweimal in einem Film vorkommt. Das entspricht einmal der Produktionslogik. Und funktioniert außerdem als Parameter: Beim ersten Mal war der Held an diesem Schauplatz glücklich, beim zweiten Mal ist er unglücklich oder anders herum.

Ich habe früh angefangen, Filme immer wieder anzuschauen, bis zu 100 Mal, was damals, in der Zeit der Filmkopien, ziemlich aufwändig war. Auch beim Unterrichten habe ich fast nur Filme immer wieder im Detail zur Anschauung gebracht und diskutiert. Ein induktives Verfahren. Man muss glauben und glauben machen können, dass es da im Mikrobereich, im Feinbau, etwas zu entdecken gibt!

M wie Montage und wie *mise-en-scène*

CB: Was hältst du von Godards früh artikulierter Idee, den Film als Montagekunst (*un art du montage*) zu begreifen, um ihn mit der in filmkritischen Debatten oft entgegengesetzten Idee der *mise-en-scène* zu verbinden, und damit zu einer Form zu kommen, die dem *essai de fiction* (also weniger dem Dokumentarfilm) angehört?

HaF: Godard montiert gerne gerade dort, wo man im Storyfilm auf eine unmerkliche Folge von Einstellungen aus ist. Man könnte sagen, er verhält sich russisch, wenn er amerikanisch erzählt. Der Sprung von Totale auf nah oder umgekehrt ist bei ihm oft sehr viel stärker als es üblich ist, das Einstellungen machen erscheint als Gedankenarbeit, als explizite Gliederung. Aber dieses Verfahren kann auch zu einer falschen Spannung, zu einer grundlosen Erregung führen. Bei der Wortsprache kennt man ja auch diese falsche Dramatisierung, die damit erzeugt wird, dass jeder Satz mit einem „Im Gegensatz dazu“ oder einem „Und ebenso wie“ beginnt.

N wie Nummer

CB: In deinen filmischen Studien zur Kontrollgesellschaft zeigst du immer wieder, wie das Individuum nicht mehr über eine Signatur oder eine Nummer angezeigt wird, sondern über eine Kennziffer. Deleuze sagt dazu: „...aus den Massen sind Stichproben, Daten, Märkte oder ‚Banken‘ geworden.“⁷ Was interessiert dich heute an den Massen von gestern?

HaF: Die alten sozialdemokratischen Massen haben vor hundert Jahren auf das Schlimmste enttäuscht, als sie den Widerstand gegen den Krieg aufgaben. Die Industriegesellschaft hatte sie informiert und qualifiziert, aber sie konnten sich nicht emanzipieren, jedenfalls nicht mehrheitlich, und von ihrem Wissen und Können einen eigenen Gebrauch machen. 1968 glaubten viele, das Kapital oder der Konsumismus, wie Pasolini das nannte, habe die alten Massen aufgelöst und in der Kleinfamilie

⁷ Gilles Deleuze, „Post-scriptum sur la société de contrôle“, in: Ders.: *Pourparlers*, Paris: Les Editions de Minuit 1990, S. 240–247: 243–244; dt. „Postskriptum über die Kontrollgesellschaften“, in: Ders.: *Unterhandlungen 1972–1990*, übers. Gustav Roßler, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 254–262: 258.

um den Fernsehapparat organisiert. Das lässt sich schön fortspinnen: Die Kleinfamilie verschlingt mit Augen die Fernsehprogramme und wählt als Gegenleistung den Fernsehimpresario Berlusconi. (Ruhig gestellt wie einst das römische Stadtproletariat. Die Fernsehblondinen sind ein Abwehrzauber: Zeichen der Angst vor dem Einfall der Völker aus dem Norden.)

Die neuen Massen haben noch viel mehr Kenntnisse und Fertigkeiten. Schaut man auf YouTube, so kann man denken, dabei kämen nur Studentenwitze heraus. Aber sie haben ja in den letzten Jahren immer wieder überrascht: im Iran, in Tunesien und Ägypten.

Wobei die Massenversammlung eine wichtige Rolle spielt, ein Mittel, das doch eher zu den alten Massen passen sollte.

O wie Ordnung

CB: In *Les mots et les choses* (Die Ordnung der Dinge) bezieht sich Michel Foucault auf Borges und dessen Chinesische Enzyklopädie, mit der konventionelle Vorstellungen von Auflistungen durch offensichtliche Willkür ad absurdum geführt werden. Auch du interessierst dich, wie mir scheint, in deinen Filmen immer wieder für Ordnungssysteme und Nachbarschaften aller Art, gleichzeitig aber ebenso für das Unterlaufen derselben.

HaF: Ja, großartig! In einer besseren Welt würde ich mich als Prinz nach körperlicher Ertüchtigung und leichtem Essen von einem griechischen Lehrer in alle denkbaren Vorstellungen von Ähnlichkeit einführen lassen, die im Schneiderraum sehr pauschal Assoziation genannt werden.

In dem Film *M* gibt es eine Sequenz, die oft beschrieben wurde, aber unter Vernachlässigung eines Details. Wir sehen abwechselnd die Polizei und die Gangsteraristokraten, die darüber beraten, wie sie den Kindermörder finden können. „Aber wie, aber wie?“ sagen sie, und auf einmal sieht man,

dass eine Perlenkette sich zu einem Fragezeichen geformt hat. Der eine Gangster hatte Schmuck vor sich auf dem Tisch liegen und damit während der Besprechung herumgespielt. „Die Frage steht im Raum“, wie man auf Deutsch sagt und kann auch einen Gegenstand sprechen lehren.

P wie Porträt

CB: Du hast Peter Lorre 1984 ein Fernsehporträt gewidmet, *Das doppelte Gesicht*. Es ist dies kein klassisches Schauspielers-Porträt, sondern die präzise Untersuchung dessen, wie ein Gesicht im Film unter bestimmten Vorzeichen und Produktionsverhältnissen gemacht wird. Die Studie erfolgt vornehmlich an Hand von Filmausschnitten, Standfotografien und Kadervergrößerungen. Heute betreibst du solche Analysen mit anderen Mitteln, in Form von Installationen oder Performances, zum Beispiel über Griffith. Gibt es für dich einen Unterschied in der Vorgehensweise?

HaF: Die Installation im Kunstraum eignet sich wohl besser zur Erörterung von Stilismen und kinematografischer Syntax als die Fernsehsendung. Schon weil man bei der ersteren mit mehreren Bild- und Tonspuren arbeiten kann und weil die Arbeit gleich nochmals angeschaut werden kann.

Während der Film von mir und Felix Hofmann – der über Lorre und das Exil in den USA später ein Buch veröffentlicht hat – stark biografisch orientiert ist, greife ich in *Zur Bauweise des Films bei Griffith* einen Moment auf. Es geht um eine Sequenz aus *Intolerance*, in der das Verfahren Schuss und Gegenschuss wie explikativ vorkommt.

Das Besondere an Lorre ist, dass seine Karriere mit dem außerordentlichen Film *M* beginnt und mit dem außerordentlichen Film *Der Verlorene* endet – wieder in Deutschland. Da drängt es sich ja geradezu auf, den Weg zwischen diesen beiden Filmen zu betrachten.

Q wie *querelle* (Streit)

CB: Deine Filme werden bisweilen in Zusammenhang mit Debatten gestellt, die man gerne als „Bilderstreit“ bezeichnet. Fühlst du dich jemals vereinnahmt? Oder genötigt, in solchen Debatten Position zu beziehen?

HaF: Als mein erster Langfilm, *Zwischen zwei Kriegen*, gezeigt wurde, gab es viel Streit. Viele verließen, die Türen laut schlagend, die Vorstellung. Aber schon beim zweiten Film, bei *Etwas wird sichtbar*, hatten sich die Angebote so stark differenziert, dass kaum noch jemand in einen Film ging, den er oder sie nicht auch erwartet hatte. Diese Differenzierung hat seitdem exponentiell zugenommen. Der Distributionsapparat organisiert die Bedürfnisse derart, dass niemand mehr auf ein Kulturgut stößt, das ihm wenigstens etwas fremd ist. Wie es bei Amazon heißt: Kunden, die A gekauft haben, kaufen auch gerne B und C.

Ich kenne ein 15-jähriges Mädchen, dem die Eltern einen Film in Schwarz-Weiß zeigen wollen. Aber sie weigert sich. Sie fürchtet sich vor einem Film, der dem geläufigen Code nicht folgt, wie vor einer Küche, in der man Hund und Katze zubereitet.

R wie *répétition* (Wiederholung)

CB: Ist das Strukturprinzip der Wiederholung deiner Ansicht nach in nicht-fiktionalen Filmen ebenso tragend wie in Spielfilmen?

HaF: Ich glaube ja. In den meisten nicht fiktionalen Filmen gibt es das *cross cutting*: Man schneidet zwischen zwei oder einer Handvoll von Schauplätzen/Personen hin und her. Vielleicht nicht, um zu strukturieren, wohl eher mit der Absicht, Abwechslung herzustellen. Die Gefahr bei diesem Verfahren:

Wenn A langweilig wird, schneidet man zu B, wenn B langweilig wird, schneidet man zu C, und so fort. Eine Art Verfolgungsjagd, verfolgt von der Angst vor der Langeweile.

S wie Serie

CB: Das Prinzip der Serie strukturiert viele deiner Filme, insbesondere *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*. Stellt die Turing-Maschine, die in Zusammenhang mit diesem Film sehr prominent in deinem Selbstporträt als Filmemacher und Künstler vorkommt, für dich eine Art „letzte“, mit dem Film korrespondierende Maschine dar, obwohl (oder gerade weil) sie das Zeitalter des Computers einleitet?

HaF: Am Ende meines Films *Zum Vergleich* kommt ein Roboter vor, der Maurerarbeit leistet. Er kann eine Grafik in Mauerwerk übersetzen, indem er bestimmte Steine gemäß der Linienführung der Vorlage leicht verdreht. Ein Stein entspricht hier einem Pixel. Das ist eine wirkliche Computer-Ästhetik. Und eine ebenso eigene Verbindung von Computer und Film kenne ich bislang nicht.

T wie *transmission* (Übertragung)

CB: *Übertragung* lautet der Titel einer deiner Videoinstallationen. Du scheinst darin mehr als bloß das Motiv der magischen Berührung in Angriff genommen zu haben; es vermittelt sich hier auch etwas über die Kunst der Verkettung von Gesten.

HaF: Man sagt zu Kindern, sie sollen nicht alles anfassen. Sie sollen lernen, die Aneignung mit Blicken zu vollziehen. Ich suchte nach Orten, an denen Menschen eine körperliche Verbindung suchen, etwas anfassen, um zu begreifen, wie man

auf Deutsch sagen kann. Viele fassen nicht nur an, sondern machen zur Sicherheit außerdem ein Foto.

U wie Universum der technischen Bilder

CB: Dein Zugang zur Fotografie – in deinen Filmen – scheint unter anderem vom Denken Vilém Flussers inspiriert zu sein, mit dem du auch persönlich im Dialog standst. Stellt das „Universum der technischen Bilder“ (Flusser) für dich einen bedeutenden Schlüssel auch zum Verständnis digitaler Bildtechniken dar?

HaF: Flusser beklagt, dass von den neuen Medien noch immer ein altertümlicher Gebrauch gemacht wird. Er entwirft eine Welt, in der die Materie nicht mehr zählt, der körperlose Mensch reiner Geist ist. Die zukünftigen Menschen sollen hochkomplex kommunizieren – Flusser nimmt das Zusammenspiel des Streichquartetts zum Vorbild. Und sie müssen sich darüber verständigen, wann sie die Apparate, die sie am Leben erhalten, abschalten.

V wie *vérité* (Wahrheit)

CB: Inwieweit ist für dich die Kategorie des „Wahren“ für den Dokumentarfilm wesentlich?

HaF: Um die Wahrheit geht es schon. Aber zunächst geht es darum, nicht zu schummeln. Wobei es um die Regeln geht, die man selbst setzt. Natürlich kann man im Dokumentarfilm kondensieren und auf eine Frage von A B etwas antworten lassen, was er oder sie in ähnlichem Zusammenhang etwas später gesagt hat. Aber wenn der Film behauptet, chronologisch zu erzählen, kann er nicht B etwas antworten lassen, was lange vor der Frage von A gesagt wurde.

In meinem Film über eine Investitionsverhandlung, *Nicht ohne Risiko*, ist im Büro ein großes Fenster zu sehen, und während der Verhandlung schwindet das Februarlicht. Da wäre es unredlich, eine Einstellung, die um zwei gedreht wurde, so zu bearbeiten, dass sie aussieht als wäre sie um sechs gedreht.

W wie Weiss

CB: Dass dein Werk mit der sogenannten „europäischen“ Filmavantgarde im Dialog steht, ist nicht nur deinem und Kaja Silvermans Buch über Godard oder deinem Film über Dreharbeiten von Straub-Huillet abzulesen. Als gemeinsamen Nenner könnte man, sehr vereinfachend, Brecht anführen. Was verbindet dich mit dem Schriftsteller und Filmemacher Peter Weiss, dem du 1982 ein Fernsehporträt gewidmet hast, im selben Jahr, in dem dein zweiter Langfilm, *Etwas wird sichtbar*, ins Kino kam?

HaF: In *Die Ästhetik des Widerstands* kommt eine Brecht-Episode vor. Weiss beschreibt, wie Brecht in Stockholm an einem Projekt arbeitet, und es ist offensichtlich, wie sehr ihm Brechts Arbeitsmodell gefällt – das Arbeiten mit einem Team. Von diesem Buch war ich begeistert, und als ich Weiss kennen lernte, sah ich in Stockholm seine Filme. Der Avantgardefilm war für Weiss ebenso formativ wie die Malerei – das gibt es in der deutschsprachigen Literatur nur selten.

X wie unbekannte Größe

CB: So manchen deiner Filme scheint ein gewisses Interesse für den Einsatz unbekannter Größen zugrunde zu liegen – ob es um Risikokapital (*Nicht ohne Risiko*), um die Funktion von Überwachungstechnologien (*Auge/Maschine*), oder um

die Geschichte von Messtechniken (*Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*) geht. Man könnte von daher behaupten, dass deine Essayfilme eigentlich Science-Fiction sind.

HaF: Was mir an Science-Fiction-Filmen so sehr missfällt ist, dass sie nach Science-Fiction aussehen. Eine schöne Ausnahme ist da Godards *Alphaville*. Ich hoffe, meine Filme über intelligente Waffen oder Computeranimationen bleiben nicht im Genre.

Y wie Yates

CB: Könnte man deine Installationen, die Archivmaterial verwenden, als eine Art von *Gedächtnistheater* verstehen, und zwar im Sinne von Frances Yates, das heißt, als mnemotechnisches Modell, das auf der Metapher eines Bildraums beruht?

HaF: Das Buch von Yates las ich mit viel Vergnügen. Als Kind konnte ich besser erinnern, ob ein lateinisches Verb rechts oben oder links unten stand, als welche Unregelmäßigkeit ihm zukam.

Wenn ich mit zwei parallelen Bildstreifen arbeite, wird die Montage räumlich. Und wenn in einem Raum mehrere Folgen einer Arbeit gleichzeitig laufen, wird dem Zuschauer gleich bewusst, dass gleiches oder ähnliches Material in jeder Folge wieder erscheint. Sagen wir vorsichtig: Etwas vom Bauplan wird so verdeutlicht.

Z wie Zidane

CB: Anlässlich der Documenta 12 hast du 2007 einem legendären Fußballspiel eine komplexe 12-Kanal-Installation – *Deep Play* – gewidmet und stelltest im Unterschied zum Künstlerduo Douglas Gordon und Philippe Parreno, die kurz davor

Zinédine Zidane bei einem anderen Spiel filmen ließen, nicht das Spektakel selbst, sondern die medialen Mittel des Sports aus. Du hast anlässlich der Vorarbeiten zu dieser Installation in deinem Tagebuch den Markt der Sportübertragungen mit den Mechanismen der Kunstwelt verglichen.⁸

HaF: *Deep Play* war ein modernes Projekt, es ging darum, das Endspiel der Fußballweltmeisterschaft 2006 aus vielen Perspektiven zu zeigen. Die so genannte *Heat Map*, auf der die Bewegung der Spieler verzeichnet wird, ist heute alltäglich – man kann sie abonnieren und auf dem Telefon anschauen. Damals mussten wir sie mit einigem Aufwand beschaffen. Mir machte zu schaffen, dass ich kaum etwas mit den Händen tun konnte und nur zu kommunizieren hatte. Konzept-Kunst. Dabei sehen die Menschen gerne Fußballspiele, gerade weil man das nicht mit dem Mund machen kann. Trotz aller Taktiken und Strategien, trotz aller Einübungen.

8 Vgl. Harun Farocki, „Histoire d'une installation (sur la Coupe du monde de football)“, in *Trafic* N°64/hiver 2007, S.18–47. Auf Deutsch: „Auf zwölf flachen Schirmen. Kaum noch ein Handwerk“, in: *new filmkritik*, 16.12.2007, <http://newfilmkritik.de/archiv/2007-12/auf-zwölf-flachen-schirmen> [10.8.2017].

Essay

Die Veranstaltung „Filme, die in Bildern denken“ soll dem Film-Essay Geltung verschaffen. Heute kommt der schlechteste Text über Fotografie nicht ohne Benjamin, „Das Kunstwerk“ aus, dagegen kann der beste über Bachmusik glauben, ohne „Anna Magdalena Bach“ von Straub und Huillet auszukommen. Und ein Buch über die Neubausiedlungen am Stadtrand kennt Godards „Numero Deux“ nicht.

Der Film-Essay, der essayistische Film, das ist ein blinder Fleck im Zuschauer-Auge. Aus dem Kino ist der Handlungsfilm bekannt, da tragen Schauspieler-Menschen eine Handlung, die etwas bedeutet, und aus dem Fernsehen die journalistische Formmischung. Das Fernsehfeature rührt Ereignisteilchen, Stimmungsbilder, Aussagen von Interessenvertretern zusammen und übergießt das mit Musik.

In Deutschland reizt der Essay zur Abwehr, weil er an die Freiheit des Geistes mahnt, schreibt Adorno, hier sei man stets bereit, die Unterordnung unter irgendwelche Instanzen als eigentliches Anliegen zu verkünden. Wir wollen einer Filmform Geltung verschaffen, die an die Freiheit des Geistes mahnt, die sich nicht unter Journalismus, Unterhaltung, Wissenschaft und Kunst einordnen läßt.

„Der Essay aber läßt sich sein Ressort nicht vorschreiben. (...) Glück und Spiel sind ihm wesentlich. Er fängt nicht mit Adam und Eva an, sondern mit dem, worüber er reden will; er sagt, was ihm daran aufgeht, bricht ab, wo er selber sich am Ende fühlt, und nicht dort, wo kein Rest mehr bleibe: so rangiert er unter den Allotria.“ Nochmals Adorno.

Indem wir Filme zeigen und von Filmen sprechen, wollen wir einem Film Geltung verschaffen, der nützlich ist ohne zu dienern und ohne strammzustehen.

Harun Farocki

Heute:

15.00 Uhr – *La Rabbia (Der Zorn)* von P. P. Pasolini, Italien

1963, OmU, Essay-Vortrag von Karsten Witte – *Les Mains*

Negatives (Die negativen Hände) von Marguerite Duras,

Frankreich 1979, OmU, Essay-Vortrag von Marion Lange

17.30 Uhr – *Toute révolution est un coup de dés* von Jean-Marie

Straub, Danièle Huillet, Frankreich 1977, OmU – *Zu früh/Zu*

spät von Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, Italien 1980/81,

Essay-Vortrag von Manfred Blank

20.30 Uhr – *Diary (Tagebuch)* von Johan van der Keuken,

Niederlande 1972, OmU, Essay-Vortrag von Hartmut Bitomsky

und morgen:

15.00 Uhr – *Ici et ailleurs (Hier und anderswo)* von Jean-Luc

Godard, Anne-Marie Miéville, Frankreich 1970–74, DF, Essay-

Vortrag von Harun Farocki

17.00 Uhr – *Wie man sieht* von Harun Farocki, BRD 1986,

Essay-Vortrag von Jörg Becker

19.00 Uhr – *Deutschlandbilder* von Hartmut Bitomsky und

Heiner Mühlenbrock, BRD 1983, Essay-Vortrag von Rudi

Thiessen

20.30 Uhr – *Diskussion zu Essays und Film. Auf dem Podium:*

Jörg Becker, Hartmut Bitomsky, Manfred Blank, Harun

Farocki, Ulrich Gregor, Marion Lange, Rudi Thiessen, Wim

Wenders, Karsten Witte.

Alle Veranstaltungen im Studio der Akademie der Künste,
Hanseatenweg 10, Eintritt: 5 DM.

Harun Farocki entwickelte mit mir das „ABC zum Essayfilm“ über mehrere Monate hinweg im Herbst und Winter 2013/14. Das Manuskript entstand rund um Stichwörter, die in alphabetischer Ordnung aufeinander folgen. Wir tauschten eine stetig wachsende Textdatei, die schrittweise korrigiert und angereichert wurde. Der Mailwechsel erlaubte zudem eine Art Metakommunikation über Rhythmus und Inhalt des Austauschs. Die Form des Gesprächs entsprach unserem von 1989 an geführten Dialog, der einem Interview zu *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* im Rahmen eines Dokumentarfestivals in Lyon entsprungen war.¹ Dieser Dialog hatte nicht nur in einem mehr als zwei Jahrzehnte währenden Briefwechsel seine Fortsetzung gefunden, sondern auch zu zahlreichen Filmgesprächen, gemeinsam konzipierten oder absolvierten Tagungen, Filmprogrammen, Lehrveranstaltungen, Publikationen und anderen Aktivitäten geführt.

Ursprünglich war eine Gruppe junger Kritikerinnen und Kritiker, die an der Genfer HEAD (Haute école d'art et de design) an einem Publikationsprojekt zur Form des Essays im Film und in der zeitgenössischen Kunst arbeiteten, mit der Bitte an mich herangetreten, ihnen einen Text von Farocki zu vermitteln. Sie wussten wohl, dass der Filmemacher 1993 – Farocki trat damals noch nicht als Medienkünstler in Erscheinung – einen Beitrag zu einem deutschsprachigen Buch über den

1 *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (1988) wurde 1989 in Lyon bei der Première Biennale Européenne du Documentaire gezeigt, einer Biennale, aus der sich wenig später die beiden Dokumentarfilmfestivals Etats Généraux du documentaire (Lussas) und FID Marseille entwickelten. Das Gespräch mit Harun Farocki wurde erst zwei Jahre danach, anlässlich einer Filmschau und einer Tagung im Wiener Stadtkino veröffentlicht. Vgl. Christa Blümlinger, „Über das allmähliche Verfertigen der Gedanken beim Filmemachen (Gespräch mit Harun Farocki)“, in: *Falter* (Wien), Nr. 21, 1991, S. 26–27.

essayistischen Film geschrieben hatte und kannten außerdem die Textsammlung des Künstlers und Filmemachers, die ich 2002 in Frankreich herausgegeben hatte.²

Farocki hatte sich bereits zu einem Zeitpunkt, als die Form noch nicht allorts in Mode gekommen war, für den filmischen Essay interessiert und eingesetzt und uns beratend zur Seite gestanden, als Constantin Wulff und ich 1991 eine Filmschau für das Wiener Stadtkino vorbereiteten, die wir mit „Essay-Filme“ betitelten. Aber als Autor hatte sich Farocki kaum je ausführlicher zu dieser „denkenden Form“ geäußert; seine Filme und schriftlichen Essays sollten für sich sprechen. Ein kurzer Text für die *taz* 1987, der hier gemeinsam mit dem „ABC“ wiederveröffentlicht wird, ist in dieser Hinsicht eine Ausnahme.

Nachdem ich meinen Einfall kurz mit Harun besprochen hatte, schlug ich dem Genfer Kollektiv vor, ein frei strukturiertes Gespräch mit dem Künstler-Filmemacher zu führen, das am Prinzip des Alphabets orientiert sein sollte. Die Reaktion fiel begeistert aus, und unsere Bedingung war einzig, Pierre Rusch für die Übertragung ins Französische gewinnen zu können, da dieser sich seit langem in der Filmzeitschrift *Trafic* bewährt hatte und mit Farockis Stil bestens vertraut war. Die Begriffe, die ich jeweils vorschlug, waren überwiegend in französischer Sprache gehalten, weil der Text für eine Publikation des Genfer Mamco (Musée d'art moderne et contemporain) bestimmt war und Harun die Sprache gut beherrschte. Den Dialog führten wir auf Deutsch. Dass das Buch, in dem das Gespräch dann erschien, in seinem Titel eine Installation des Künstler-Filmemachers zitiert, nämlich *Ernste Spiele*, ist mit seinem Erscheinungsdatum zu erklären: Der

2 Es handelt sich um folgende Bücher: *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*, hg. von Christa Blümlinger und Constantin Wulff, Wien: Sonderzahl 1992; sowie Harun Farocki, *Reconnaître et poursuivre*, Textauswahl herausgegeben und eingeführt von Christa Blümlinger, versch. Übers., Courbevoie: TH.TY. 2002.

Buchtitel *Jeux sérieux* ist als spontane, posthume Hommage an einen der wichtigsten Vertreter des Essayfilms zu verstehen.

Ähnlich verhält es sich mit der englischen Publikation des Gesprächs. Als Nora Alter mir kurz nach Farockis Tod im Sommer 2014 bedauernd zu verstehen gab, dass in dem von ihr gemeinsam mit Timothy Corrigan geplanten Sammelband *Essays on the Essay Film* nun endgültig ein Beitrag Haruns fehlen würde, erzählte ich ihr von unserem damals noch nicht publizierten Gespräch. Sie nahm es ohne Zögern in den Band auf.

Um eine deutsche Erstpublikation hatte ich mich seitdem nicht gekümmert, die Hefte des HaFl scheinen mir der ideale Ort zu sein.

Christa Blümlinger
Paris, im Juli 2017

Textnachweise

Ein ABC zum Essayfilm:

Erstveröffentlichung auf Französisch: Christa Blümlinger und Harun Farocki, „Conversation (abécédaire du film-essai)“, übers. Pierre Rusch, in: *Jeux sérieux. Cinéma et art contemporains transforment l'essai*, hg. von Bertrand Bacqué, Cyril Neyrat, Clara Schulmann und Véronique Terrier Hermann, Genf: Mamco/HEAD 2015, S. 193–208.

Erstveröffentlichung auf Englisch: „The ABCs of the Film Essay“, übers. Margit Grieb, in: *Essays on the Essay Film*, hg. von Nora M. Alter und Timothy Corrigan, New York: Columbia University Press 2017, S. 297–313.

Die englische Übersetzung wurde in Absprache mit Christa Blümlinger leicht überarbeitet.

Essay:

Erstveröffentlichung als „Essay. Filmessays in der Akademie der Künste“, in: *die tageszeitung (taz)*, Samstag 28. März 1987.

Impressum/Dank

Herausgeber: Harun Farocki Institut
Konzept: Volker Pantenburg
Redaktion: Elsa de Seynes

Gestaltung: Daniela Burger, buerodb.de
Druck: Druckerei Conrad, Berlin
Font: Neutral BP, Excelsior
Papier: Munken Lynx, Efallin Feinleinen
Auflage: 1000
ISBN: 978-2-940524-68-6

Dank an: Antje Ehmann, Anna Faroqhi und Lara Faroqhi
und Christa Blümlinger sowie Nora Alter, Timothy Corrigan,
Yi Deng (Columbia University Press)

© 2017, die Autoren und Harun Farocki Institut, Berlin

Veröffentlicht von Harun Farocki Institut mit Motto Books
www.harun-farocki-institut.org

HaFI 006



**Harun
Farocki
Institut**



HaFI 006

Imprint/Acknowledgments

Publisher: Harun Farocki Institut
Concept: Volker Pantenburg
Managing Editor: Elsa de Seynes
Translation: Margit Grieb ("The ABCs of the Essay Film"),
Volker Pantenburg (Postface/Essay)
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: 978-2-940524-68-6

Thanks to Antje Ehmann, Anna Faroqhi, Lara Faroqhi
and Christa Blümlinger as well as Nora Alter, Timothy Corrigan,
Yi Deng (Columbia University Press)

© 2017, the authors and the Harun Farocki Institut Berlin

Published by the Harun Farocki Institut with Motto Books
www.harun-farocki-institut.org

death in summer 2014 that the volume *Essays on the Essay Film* that she was co-editing with Timothy Corrigan would now painfully lack a contribution by Harun, I told her about the conversation that was still unpublished. She did not hesitate to include it in the book.

Since then, I had not concerned myself with the publication of the German original version. I take the HaFl series of book-lets to be the ideal place.

Christa Blümlinger
Paris, July 2017

26

Text Credits

The ABCs of the Essay Film:
First published in French as: Christa Blümlinger and Harun Farocki, "Conversation (abécédaire du film-essai)," trans. Pierre Rusch, in: Bertrand Bacqué, Cyril Neyrat, Clara Schulmann, and Véronique Terrier Hermann (eds), *Jeux sérieux. Cinéma et art contemporains transforment l'essai*. Geneva: Mamco/HEAD, 2015, pp. 193–208.

First published in English as "The ABCs of the Film Essay," trans. Margit Grieb, in: Nora M. Alter and Timothy Corrigan (eds), *Essays on the Essay Film*. New York: Columbia University Press, 2017, pp. 297–313.

In accordance with Christa Blümlinger, the English translation was slightly modified.

Essay:

First published as "Essay. Filmmessays in der Akademie der Künste," *taz*, Saturday, March 28, 1987.

27

Postface

We—Harun Farocki and me—worked on the “ABCs of the Essay Film” over the course of several months in autumn and winter 2013/14. The manuscript crystallized around key terms that followed one another in alphabetical order. By email, we exchanged a continuously growing text file that we corrected and expanded step by step. The email mode allowed a certain metacommunication about the rhythm and contents of our exchange. The conversational form corresponded with the dialogue we had begun in 1989 with an interview on *Images of the World and the Inscription of War* at the occasion of its screening at a documentary film festival in Lyon.¹ This dialogue did not only find its continuation in a correspondence spanning more than two decades, but also led to numerous conversations about his films, conferences that we attended or planned together, film programs, joint teaching opportunities, publications, and other activities.

Initially, a group of young critics planning a publication on the essay form in film and contemporary art at HEAD in Geneva (Haute école d’art et de design), had approached me with the request to arrange a contribution by Farocki. They probably knew that in 1993, the filmmaker—Farocki did not appear as a media artist at this time—had written an essay for a book in German on the essay film. They were also

¹ *Images of the World and the Inscription of War* (1988) was shown in

1989 in Lyon at the *Première Biennale Européenne du Documentaire*, a biennial from which two different documentary festivals—*États Gendreaux du documentaire* (Lussas) and *FID Marseille*—emerged shortly after. The conversation with Harun Farocki was published two years later at the occasion of a film program and symposium at the Vienna Stadtkino. See Christa Blümlinger, “Über das allmähliche Vertiefen der Gedanken beim Filmmachen (Gespräch mit Harun Farocki),” *Falter* (Vienna), no. 21 (1991), pp. 26–27.

Farocki had been interested in and supported the filmic essay at a moment when the form was not yet in fashion all over the place, and he had advised us, Constantin Wulff and me, when we put together a film program for the Vienna Stadtkino, entitled “Essay Films.” However, in his writing, Farocki had rarely expressed himself in detail about this “form that thinks”—his films and written essays were meant to speak for themselves. A short text written for *die tageszeitung (taz)* in 1987 and reprinted here, is the exception.

After having briefly discussed my idea with Harun, I proposed a loosely structured conversation with the artist-filmmaker that should follow the principle of the alphabet. The Geneva collective was more than happy. Our only precondition was to have Pierre Rusch translate the text to French: Through his long-standing work for the film journal *Trafic*, he had proved to be the ideal translator and was perfectly familiar with Farocki’s style. The key terms that I suggested were mostly in French since the publication was to be published by the Geneva Mamco (Musée d’art moderne et contemporain) and Harun was well versed in the language. The dialogue itself was written in German. The fact that the book including the text finally borrowed its title from an installation of the artist-filmmaker—*Serious Games*—is due to its publication date: The title *Jeux sérieux* has to be understood as a spontaneous posthumous homage to one of the most important exponents of the essay film.

Something similar holds true for the English publication. When Nora Alter expressed her regret shortly after Farocki’s

² See the following books: Christa Blümlinger and Constantin Wulff (eds), *Schreiben Bilder Sprechen: Texte zum essayistischen Film*. Vienna: Sonderzahl, 1992; and Harun Farocki: *Reconnaitre et poursuivre*, selection of texts, edited and introduced by Christa Blümlinger, various translators, Courbevoie: TH.TY., 2002.

aware of an anthology of Farocki’s writing that I had edited in 2002 in France.²

The event "Films that think in images" is meant to accentuate the film essay. Today, the worst text about photography cannot do without Benjamin, "The Artwork," but the best one about Bach's music may assume to be able to do without Straub and Huillet's "Anna Magdalena Bach." And a book about social housing neighborhoods at the periphery does not know Godard's "Numéro Deux."

The film essay, the essayistic film, that is a blind spot in the spectator's eye. From cinema, the story film is known, where actor-humans carry a plot that is meaningful, and from television, the journalistic blending of forms.

The TV feature stirs particles of events, atmospheric images, statements by representatives of interests and pours music over it. In Germany, the essay provokes resistance, because it is reminiscent of the intellectual freedom, Adorno writes, here, one is always ready to proclaim, as the essential concern, subordination under whatever higher courts. We want to accentuate a film form which reminds us of the intellectual freedom, which does not let itself be filled under journalistic, entertainment, science, and art.

"The essay, however, does not permit its domain to be prescribed. [...] Luck and play are essential to the essay. It does not begin with Adam and Eve but with what it wants to discuss; it says what is at issue and stops where it feels itself complete – not where there is nothing left to say. Therefore it is classed among the oddities." Once more, Adorno.

By showing films and speaking about films, we want to accentuate a film that is useful without being subservient and without standing to attention.

Harun Farocki

Today:

3 p.m. – *La Rabbia (The Anger)* by F. P. Pasolini, Italy 1963, subtitled version, Essay-Lecture by Karsten Witte – Les Mains Negatives (*Negative Hands*) by Marguerite Duras, France 1979, subtitled version, Essay-Lecture by Marion Lange

5.30 p.m. – *Toute révolution est un coup de dés* by Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, France 1977, subtitled version – *Too Early/Too Late* by Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, Italy 1980/81, Essay-Lecture by Manfred Blank
8.30 p.m. – *Diary* by Johan van der Keuken, Netherlands 1972, subtitled version, Essay-Lecture by Hartmut Bitomsky and tomorrow:

3 p.m. – *Ici et Ailleurs (Here and Elsewhere)* by Jean-Luc Godard, Anne-Marie Miéville, France 1970-74, German version, Essay-lecture by Harun Farocki
5 p.m. – *As you see* by Harun Farocki, FRG 1986, Essay-Lecture by Jörg Becker
7 p.m. – *Deutschlandbilder* by Hartmut Bitomsky and Heiner Mühlendrock, FRG 1983, Essay-Lecture by Rudi Thiesen
8.30 p.m. – *Discussion about Essays and Film, on the panel: Jörg Becker, Hartmut Bitomsky, Manfred Blank, Harun Farocki, Ulrich Gregor, Marion Lange, Rudi Thiesen, Wim Wenders, Karsten Witte.*

All events at the studio of the Akademie der Künste, Hansaatenweg 10, admission: 5 DM.

hand than remembering any types of irregularity associated with the verb.

When I work with two parallel filmstrips, montage becomes spatial. And when several work sequences simultaneously play in a room, the viewer is aware at once that similar or identical footage is reappearing. Let's say cautiously that a part of the blueprint becomes visible in this manner.

Z for Zidane

CB: At the Documenta 12, you dedicated a complex 12-channel installation—*Deep Play*—to a legendary soccer match. Unlike the artist duo Douglas Gordon and Philippe Parreno who had filmed Zinedine Zidane playing in a different match a little earlier, you didn't exhibit the spectacle as such, but focused on the media devices of sports entertainment. In your diary documenting your preparations for this installation you compare the sports broadcasting market to the mechanisms that guide the art world.⁸

HF: *Deep Play* was a state-of-the-art project intended to show the final match of the 2006 World Cup from many perspectives. So-called heat maps, which register the movements of the players, are commonplace today. You can subscribe to them and watch them on your phone. In those days, we had to procure them with some effort. It bothered me that I could not do much with my hands and only had to communicate. Conceptual art. And yet, people like to watch soccer matches, precisely because you cannot do that with your mouth. Regardless of all tactics and strategies, and in spite of all practice.

8 Harun Farocki, "Histoire d'une installation (sur la Coupe du monde de football)," *Traffic*, no. 64 (Winter 2007), pp. 18–47. Translated into English as "Football diary," in: Yilmaz Dziewior (ed.), *Harun Farocki, Weiße Montagen/Soft Montages*. Bregenz: Kunsthaus Bregenz, 2011, pp. 122–201.

much more complex level. Flusser uses the string quartet as a model. And they have to communicate with each other to figure out when to turn off the machines that keep them alive.

V for Veracity

CB: In what way is, for you personally, the category of “truth” important for a documentary film?

HaF: There is an element of truth involved. But first of all it is important not to cheat. It is about the rules you set for yourself. Of course, you can condense things in a documentary and have A pose a question and use an answer by B that he says a little later in a similar context. But if a film claims to tell a story chronologically, it cannot use an answer by B that he uttered long before the question was posed by A.

In my film about investment negotiations, *Nicht ohne Risiko*, you can see a large window and during the negotiations the February light is fading. It would be dishonest to manipulate a shot that was recorded at 2:00 p.m. so that it looks like it was shot at 6:00 p.m.

W for Weiss

CB: That your work is part of the so-called European avant-garde can not only be inferred from the book you co-authored with Kaja Silverman on Godard or your making-of documentary on a Straub–Huillet film. To simplify, one could also mention Brecht as a common denominator. What is your connection to the author and filmmaker Peter Weiss, to whom you devoted a television portrait in 1982, the same year your second feature film, *Etwas wird sichtbar*, was screening in cinemas?

18

HaF: *The Aesthetics of Resistance* includes an episode on Brecht. Weiss describes how Brecht is working on a project in Stockholm, and it is obvious how much he admires Brecht's method of working—in a team. I loved this book, and when I met Weiss I was watching his films in Stockholm. Avant-garde film was just as formative for Weiss as painting—this is a rarity in German literature.

X for an Unknown Quantity

CB: Some of your films seem to be based on a certain interest in employing unknown quantities, whether it's about venture capital (*Nicht ohne Risiko*), how surveillance technologies work (*Auge/Maschine [Eye/Machine]*), or the history of measurement technology (*Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*). One could therefore call your essay films science fiction.

HaF: What I don't like about science fiction is that it looks too much like science fiction. Godard's *Alpha* is a well-made exception. I hope my films concerning weapons or computer animations do not adhere to the genre.

Y for Yates

CB: Could one understand your installations that employ archival materials as a type of memory theater [*Gedächtnis-theater*], in the sense of Frances Yates—that is, as a model of mnemonic technology, one that is based on the metaphor of visualized locations [*Bildraum*]?

HaF: I really enjoyed reading Yates' book. When I was a child I was able to remember more vividly whether a Latin verb appeared in the upper right-hand corner or on the lower left-

19

Haf: At the end of my film *Zum Vergleich [In Comparison]*, a robot appears working as a bricklayer. He can turn a diagram into a brick structure by slightly turning certain bricks according to the alignment given in the plan. A single stone corresponds with a pixel. This is pure computer aesthetics. I don't know of any other more natural connection between computer and film.

T for Transmission

CB: One of your video installations is called *Ubertragung [Transmission]*. In this installation it seems you want to tackle more than just the motif of the magical touch; something about the art of linking gestures emerges as well.

Haf: You tell children not to touch anything. They should learn to use the gaze instead to gain access. I was looking for locations in which people are searching for physical connections, to touch something in order to comprehend it, so to speak. Many people do not just touch but also take a photo as a back-up.

U for Universe of Technical Images

CB: Your approach to photography—in your films—seems to be inspired in part by Vilém Flusser's theories, with whom you also had personal contact. Does Flusser's "universe of technical images" represent for you an important key to understanding digital image technology?

Haf: Flusser laments that the new media are still used in archaic ways. He creates a world in which matter doesn't count anymore, in which the disembodied human being is pure mind. Human beings of the future should communicate on a

– *Vietnam*], the films on offer were already so differentiated that hardly anyone went to a film he or she had not expected to see. This differentiation has exponentially increased since then. The system of distribution organizes the needs in such a way that no one runs into cultural artifacts anymore that are completely unfamiliar. Like they say on Amazon: Customers who have bought *A* also bought *B* and *C*.

I know a fifteen-year-old girl whose parents wanted to show her a black-and-white film. But she refused to see it. She was fearful of a film that isn't in a conventional format, like a cuisine that includes the consumption of dogs and cats.

R for Repetition

CB: Is the structural principle of repetition in your opinion as important in non-fiction films as it is in fiction films?

Haf: I think so. In most non-fiction films there is cross-cutting: you cut back and forth between two or a handful of locations/characters. Maybe not as a matter of structure but rather with the intention of creating some variety. The danger in doing this is that when *A* is getting boring then you cut to *B*, when *B* gets boring you cut to *C*, and so on. It is a kind of chase, pursued by the fear of boredom.

S for Series

CB: Many of your films use the serial principle as a structure, in particular *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*. Does the Turing machine, which features prominently when you refer to this film in *Schnittstelle [Interface]*, your self-portrait as a filmmaker and artist, represent a kind of "last" machine to communicate with film, although (or maybe even because) this machine inaugurates the age of the computer?

jokes are emerging. But there have also been surprises in the last few years, in Iran, Tunisia, and Egypt.

In which mass gatherings also play an important role, a medium that rather fits with the old masses.

O for Order

CB: In *The Order of Things* [Les mots et les choses] Foucault refers to Borges and his Chinese encyclopedia in which conventional notions of listings are carried to the point of absurdity. It seems to me you are also interested in classification systems and all kinds of proximities in your films but also in undermining these.

Haf: Yes, great! In a better world, if I were a prince, I would—after some physical exercises and a light meal—have a Greek teacher introduce me to all kinds of notions of similarities, sweepingly called associations in the cutting room.

In the film *M* there is a sequence that has frequently been described but often neglecting a detail. We alternately see police and gangster aristocrats debating how they can find the child murderer. “But how? How?” they say, and suddenly you see a pearl necklace shaped like a question mark. One of the gangsters had the piece of jewelry in front of him on the table and played around with it during the deliberations. In German you would say, “Die Frage steht im Raum” [The question looms large], and thereby teaches a thing to speak.

P for Portrait

CB: You devoted a television portrait to Peter Lorre in 1984, *Das doppelte Gesicht* [The Double Face]. It is not a classic portrait of an actor but a precise investigation how a face is created in film under specific conditions and production

circumstances. The study is done predominantly with the help of film excerpts, still photography, and frame enlargements. Nowadays you execute such analyses differently, by way of installations or performances, for example in your work on Griffith. Do you see a difference in terms of procedure?

Haf: An installation in an artistic space is better suited to explanations of styles and cinematographic syntax than the television show. For one, in the former you can work with several image tracks and sound tracks, and because you are able to look at your work right away again.

Whereas the film by me and Felix Hofmann—who later published a book about Peter Lorre and exile in the United States—is highly biographical, I focus on a single moment in *Zur Bauweise des Films bei Griffith* [On the Construction of Griffith's Films]. It is about a sequence from *Intolerance* in which the shot/countershot appears as if it were an explanation.

What is so special about Lorre is that his career begins with the extraordinary film *M* and ends with the extraordinary film *Der Verlorene* [The Lost One]—back in Germany. It is almost irresistible to look at what lies between these two films.

Q for Quarrel

CB: Your films are sometimes brought into context with debates commonly called iconoclastic controversies or image quarrels [Bilderstreit]. Do you ever feel used? Or do you feel pressured to take sides in such debates?

Haf: When my first feature film, *Zwischen zwei Kriegen* [Between Two Wars], was shown, there was much dissent. Many left the screening banging the exit doors loudly. But with my second film, *Etwas wird sichtbar* [Before Your Eyes

es, as explicit arrangement. But this method can also lead to false tension, trigger excitement without cause. With spoken language these false dramatizations also occur, caused by opening every sentence with "in contrast to" or "and just as."

N for Number

CB: In your filmic studies concerning a society obsessed with control you continually show how the individual is no longer identified by a signature or a number but by a code. Deleuze comments: "[T]he masses have become samples, data, markets, or 'banks.'" What do you find interesting about the masses from the past?

Haf: The old social-democratic masses disappointed us in the worst way when they stopped the protest against war. In industrial society educated them and gave them skills, but they couldn't emancipate themselves, at least not as a majority, and make use of their own knowledge and know-how. In 1968 many believed capital or consumerism, as Pasolini called it, had dissolved the old masses and reorganized the nuclear family around the television. You can develop that thought further: the nuclear family devours TV programs with their eyes and votes for the television impresario Berlusconi. (Sedated as once the Roman city proletariat. The television blondes as protective magic: A sign of the fear of an invasion by the peoples of the North.)

The new masses have more knowledge and skills than ever. If you look on YouTube you get the impression only student

7 Gilles Deleuze, "Postscript on the Societies of Control," *October*, vol. 59 (Winter, 1992), pp. 3-7, here p. 5. In the original: "...les masses [sont devenues] des échantillons, des données, des marchés ou des 'banques'" (Gilles Deleuze, "Post-scriptum sur la société de contrôle," in: *Fourparlers*. Paris: Minuit, 1990, pp. 243-44).

There is a lot to learn from the compositional rules of a film, even, or perhaps especially from a commercial fictional film [*Storyfilm*]. Just think of *Morocco* by von Sternberg. Dietrich runs once through splendid rooms that have not been shown before nor are shown again. The word is that von Sternberg used the decor of a neighboring studio that happened to be available. This is conspicuous and makes us aware that a location almost always shows up twice in a film. On the one hand, this is due to production logistics. It also functions as a parameter: the first time the hero was shown happy in this location; the next time he is unhappy, or vice versa.

I started early to watch films over and over again, up to a hundred times, in the time of film prints, rather time-consuming. As an instructor I also used films over and over to demonstrate and discuss a detail. An inductive method. One has to believe and make others believe that there is something to discover on the micro level, in the minute construction!

M for Montage and *Mise-en-scène*

CB: What do you think of Godard's idea, articulated early on, about comprehending a film as montage art [*un art du montage*] in order to connect it with *mise-en-scène*, often seen as the opposite in scholarly film debates, and therefore to arrive at a form that belongs to the *essai de fiction* (and less to documentary film)?

Haf: Godard likes to edit in precisely those spots where one expects an imperceptible series of shots in fictional film [*Story-film*]. You could say he composes like a Russian when he narrates like an American. The jump from the long shot to the close-up or vice versa is often much more intense with him than is common, creating shots appears like thought process-

K for Kluge

CB: Long before the essay film became fashionable in Germany you adopted this format, as did, albeit in a completely different way, Alexander Kluge.

HaF: Kluge is unique. And, by the way, an Adorno student. Before he became known as a filmmaker, in his literary texts he wrote about the Battle of Stalingrad or a court trial in prose. His great film *Abschied von Gestern* [*Yesterday Girl*] was based on his story "Anita G.," using the abbreviated last name like in a court report or in a Kafka novel. There are fictional vignettes interrupted by documentary footage in *Abschied von Gestern*. All of a sudden, a waiter in a hotel recounts his time in Auschwitz.

Kluge invented and asserted his own mixed form.

When I caught on, with *Wie man sieht*, I had been making films for twenty years. I had made films in which actors appear who don't act according to cinematic realism—I did not get anywhere with that. The attempt to make a feature film that adheres to rules was a complete failure. Hence documentary films.

L for Lagard

CB: Once, when I was looking for a fitting description of your working method I wrote, loosely based on Heinrich von Kleist, "On the Slow Construction of Thoughts during Filmmaking." I wanted to address the concept of slowness also as an opportunity for the viewer to be able to follow the development of a thought.

HaF: I like this derivation a lot! The sentence by Kleist ascribes to speaking the function of practice. One has to go through materials again and again in order to gain perchance a thought.

a tombstone or at the base of a monument. A form of writing that cannot be erased. In the word combination, "Bilder der Welt und Inschrift des Krieges" an opposition is staged: you cannot tell by looking at the images of the world that war has been inscribed on them; war has been inscribed cryptographically. On one hand, indelible and, on the other hand, invisible.

J for "Je"

CB: Robert Musil writes that the essay is more than a simple attempt; it is "the unique and unalterable form assumed by a

man's inner life in a decisive thought."⁵ With this definition that is tied to the individual, Musil demarcates the concept from the idea of the preliminary and the scholar's essay. In a diary entry, Musil emphasizes that the living thought (as opposed to the dead thought) is connected to emotions and includes the "I" [*das Ich*].⁶ It seems to me that this dimension of the essay has a bearing on certain figures in your films about work, for example the inventor/entrepreneur in *Nicht ohne Risiko* [*Nothing Ventured*], or on the way in which you tell the story of the civil engineer Meydenbauer in *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*.

HaF: I cannot express this as decisively as Musil did. I vaguely feel similar. I also believe that there must be an "I" that speaks through a film. But this does not have to be the "I" of a man or a woman who made the film. It is rather the "I" of the film construction. Through this "I" the thought comes alive. Or: spiritual topicality.

⁵ Robert Musil, *The Man without Qualities*, trans. Sophie Wilkins. New York: Alfred A. Knopf, 1995, p. 273. In the original: "die einmalige und unabänderliche Gestalt, die das innere Leben eines Menschen in einem entschaidenden Gedanken annimmt" (Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*. Reinbek: Rowohlt, 1978, p. 253).
⁶ Robert Musil, "Erebnis und Gedanke" [diary entry], in: *Tageblicher*. Bd. 2, ed. Adolf Frisè. Reinbek: Rowohlt, 1983, p. 851.

opened to him personally. In reality, it is a role-play performed on a U.S. Military base. A group of civilian psychologists are organizing a workshop in which army psychologists should learn to work with "Virtual Iraq," a digital location simulation for the treatment of traumatized soldiers. A psychologist plays the trauma victim, and he plays the role so well because he wants to prove that "Virtual Iraq" works—he wants to sell the system. Nonetheless one cannot say that the scene is not true.

G for Grate

CB: Frieda Grate speaks of the essay film as the "auteur film of the documentary genre."³ In what way can this definition be applied to your films and installations?

Haf: I like Frieda Grate's definition of the essay film as the auteur film of the documentary genre a lot! She wrote peculiar texts without announcing their peculiarity with a genre designation. She feared that when a film called itself an essay, it would be too aware of its peculiar language. I got that! My film *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* consists of elements in images and text that can be arranged in different sequences, are combined and recombined. In accordance with a permutational rule that can also be violated from time to time. During production and even afterward, I asked myself whether the film is not striving for too much novelty. I came to the conclusion that my method was justified. It was the only way for me to create a rather associative connection for vastly different subjects: photographs of the Allies. You call that politics of the gaze today and by the police, the Auschwitz camps in the reconnaissance photography, taking measurements of people through art

³ Frieda Grate, "Der bessere Dokumentarfilm, die gefundene Fiktion," in: Christa Blümlinger and Constanin Wulff (eds), *Schreiben Bilder Sprechen: Texte zum essayistischen Film*. Vienna: Sonderzahl, 1992, pp. 139–43.

I still believe today that my method in this case is a productive one, but I still never made a film like that again, one that includes so much text and such an elaborate construction. The reason may be that I never imagined again having that much that was new to contribute. The reason may also be that I don't want or have the courage to make a Frieda Grate-esque film, a straightforward essay.

H for Heresy

CB: Could Adorno's critical definition of the essay as having an "innermost form of heresy"⁴ be applied to your films and artworks?

Haf: Is "heresy" a fitting word for it? Doesn't the heretic strongly believe in God and even the Church? I'm rather a non-believer—but even that I can't manage.

I for Inscription

CB: What is the reason for using the concept "inscription"? You don't speak of "traces" [*Spuren*] in *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, so it seems you are interested in "dis-course networks" in the sense of Friedrich Kittler. Is this interest applicable to your films in general?

Haf: I wasn't thinking of Kittler! I read somewhere that cites used to bear the inscription of labor. In German, the word "inscription" elicits the image of an inscription in a stone, on

⁴ Adorno, "The Essay as Form," p. 171. In the original: "innerstes Formgesetz die Ketzerei" (Theodor W. Adorno, "Der Essay als Form," in: *Noten zur Literatur*, ed. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981, pp. 9–33, here p. 33).

their cross-sectional montage films [*Querschchnittfilme*]. Both directors took a (fictional) day and asked: How do people wake up, how do they go to work, and so on. In *Leben – BRD [How to Live in the Federal Republic of Germany]*, I arranged scenes from role playing, starting at birth and up to death. I came across direct cinema, documentary films that take up incidents that can be played back like a fictional film [*Storyfilm*]. In order to undermine the power of the commentary, I searched for rhythmic and compositional order in the images.

D for Distance

CB: You always openly declared your interest for Artavazd Peleshian, for his films as well as his theory of distance montage. In short, Peleshian's montage does not want to patch together heterogeneous material but rather "unstitch" shots. As he writes, his films get rhythm from "leading shots" and function on the principle of rhyme and reprise that occur on a larger scale. However, in Peleshian's films there is scarcely a word heard or seen. Would you say this design is formative for your films and installations as well?

Haf: Peleshian edits in an extraordinary manner. There is a jump with almost every cut, but at the same time mysterious powers are activated in the two connected shots, so that a firm connection develops. I got acquainted with his work late, not until the late 1980s. I read his text about distance montage frequently. I inferred from this label that one should not only edit two connecting shots. Even images that are far apart comment on one another. That means again: to find a kind of composition for images. Again, to strengthen the level of the image.

6

E for Essay

CB: It seems that in your work the relationship between word and image is reconfigured anew again and again, like in a game of billiards. In films such as *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges [Images of the World and the Inscription of War]* or *Wie man sieht* a commentary accompanies the montage of images, but the installations implement written texts in the form of intertitles. Is the purpose to increase the density [*Verdichtung*] or to unstitch the seam between the images, or is there another purpose altogether?

Haf: Whenever I made a film with a lot of text, I often felt a strong need to keep my mouth shut in the next one. And the opposite was also true: after a film without commentary, I felt like a coward to stay out of it by remaining silent. Nowadays, when a soccer player commits a foul, he raises both arms to indicate his innocence. And I often feel as if I am a player like that: I didn't say anything—I only document after all!

F for Fake

CB: Would the essay film be a form that can transcend the boundary between fiction and reality or rather contest such a boundary? Your film *Leben – BRD* seems to point in that direction: it is not "real" life that is interesting but rather societal rehearsals into life.

Haf: In one episode of *Ernstste Spiele [Serious Games]*, titled *Immersion*, a man reports how he went on patrol in Baghdad. He split up from his companions for a short while when he hears a detonation. He saw that one of his mates got torn to pieces by a bomb. He describes his horror and the panic that overcomes him. At almost every screening, the audience believes that the man is reporting an incident that has hap-

7

well known and applied to film criticism. Too often this critique simply confirmed what was already known. What I liked best in Adorno's text concerning the essay was the sentence that an essay does not begin with Adam and Eve but with that which interests the author.

B for Bazin

CB: In the 1950s, as is well known, André Bazin, in connection with Chris Marker's essay films, brings the concept of "lateral montage" [*montage latéral*] or "montage from ear to eye" into play. Were Bazin's theories and Marker's films important for your early work in film?

Haf: I didn't read Bazin until the 1970s. I especially liked how he emphasized the *mise-en-scène*. And how he defended *Europa '51* [Europe '51] by Rosellini: a racy film in spite of its colportage story. Until then I had only encountered criticism that assessed the story and not the parts that turn film into a film.

Before that, in 1962 in West Berlin, I had seen *Description d'un combat* [Description of a Struggle] by Chris Marker. I had never heard the name Marker before and expected a film adaptation of a Kafka story by the same name. Marker's film about the State of Israel surprised and impressed me deeply. I had never seen a documentary film that took so many liberties. That's how Marker became a role model, although for a long time I did not dare take such liberties myself for political reasons. And even though I disliked Marker's gentleness—after all, he did not exactly have a combative spirit.

C for Chain/Cable

CB: In the 1970s, when a number of filmmakers got involved in the project of television as utopia, you were also concurrently working on films and television programs. When Jean-Luc Godard and Anne-Marie Miéville completed *Ici et ailleurs* [Here and Elsewhere] in 1974, at issue was not only the question of how to weigh the relationship between politics, film, and television, but also to consider fundamental questions of the relationship between word and image. At one point in the film, Godard uses a play on words involving the biological metaphor of the double helix, with which he describes the complexity of film montage: the association goes from the assembly line [*la chaîne de production*] to the television channel [*la chaîne de télévision*] to the hotel chain up to the linking [enchaînement] of filmic images and sound. It seems to me that your films include these kinds of association chains as well, as a motor for descriptive concepts, albeit inserted in a more subtle and dispersive manner and therefore, most likely, anchored more solidly. In particular, I am thinking of *Wre man sieht* [As You See] and the figure of weaving.

Haf: In the 1970s it was a necessity to agitate one's own institution. My institution was public television, and I belonged to a small, a very small group, which was not demanding new subject matter but criticized the relationship between image and sound instead. In the television program entitled *Der Ärger mit den Bildern* [The Trouble with Images], I tried to demonstrate that in documentary contributions shown on television, image and sound are not at all put in a productive relationship. (Sound is the master, image the servant. At best, this relationship can be reversed.) With this television program I was not able to get the TV workers to remove their directors. But I started to learn something: How can I make a film structure that is not governed by a narrative? That's how I arrived at arrangements that go back to Vertov and Ruttmann, to

A for Adorno

Christa Blümlinger: When we put together a conference and film program on the essay film in the early 1990s at the Vienna Stadtkino [City Cinema], you not only contributed with film suggestions but also gave advice on texts. Instead of mentioning Bazin (whom we expected to hear about), you brought up Adorno. His *Notes to Literature* seemed to be a central starting point for you, even though in your time as a film critic you were not an Adorno fan at all. Today, Adorno is mentioned everywhere in this context, and one seldom thinks of Max Bense, whose theories were essential for Adorno's text on the essay as a form that thinks, and as an "immanent criticism of cultural artifacts." Even Bense determines in "On the Essay and Its Prose" that all great essayists are critics and connects the concept of the essay to the experiment.²

Harun Farocki: What I liked about Adorno's text is that it offers almost hymnic praises for the essay as form. Adorno was a formative figure for me, and when I was twenty, I tried, as best as I could, to imitate his style. First and foremost, I adopted his aporias. Adorno was an important teacher, even a father figure for everyone who had an impact on 1968 in West Germany. He was someone we had to contradict, had to act against, and from whom we had to dissociate ourselves, because he didn't believe that a revolution was possible. Adorno did not take any stock in film, but his method of ideological critique was

1 Theodor W. Adorno, "The Essay as Form," trans. Bob Hullot-Kentor and Frederic Will, *New German Critique*, no. 32 (1984), pp. 151–71, here p. 166.
2 Max Bense, "On the Essay and Its Prose" [1947], trans. Margit Griebel, in: Nora Alter and Timothy Corrigan (eds), *Essays on the Essay Film*. New York: Columbia University Press, 2017, pp. 49–59.

Imprint/Acknowledgments: p. 28.

Text Credits: p. 27

Postface: p. 24

Essay: p. 22

The ABCs of the Essay Film: p. 3

Christa Blümlinger
Harun Farocki:

The ABCs of the Essay
Film

HaFI006