

Rosa Merzedes fragt Harun Farocki, und dieser antwortet.

*M:* Ich werde jetzt Fragen an Sie richten.

*F:* Bevor Sie Fragen an mich richten, will ich noch etwas sagen.

Meinen Film ZWISCHEN ZWEI KRIEGEN kann man ausleihen beim Basis-Film Verleih GmbH, 1 Berlin 45, Finckensteinallee 32. Ich empfehle diesen Film jeder Stelle, an der gelehrt und gelernt wird oder werden kann.

Es gibt diesen Film beschrieben und protokolliert auf 77 Textseiten und versehen mit 68 Fotogrammen, gebunden zu einem kleinen Buch und verlegt im Verlag der Zeitschrift Filmkritik, München. Text von Peter Nau, (wobei er jedes im Film gesprochene Wort zitiert), Fotogramme aus Negativresten von Heiner Mühlenbrock und Gestaltung des Heftes von Eberhard Ludwig. Zu bestellen beim oben genannten Verleih, für DM 5,- plus Porto und erhältlich auch in Filmbuchhandlungen.

Näheres über die Arbeit an diesem Film, die geistige Unter- und Oberströmung aus der er geschöpft wurde und andere Materialien, die dem Studium der Klassenverhältnisse in Deutschland dienen mögen, in der Nummer 11/78 der Zeitschrift FILMKRITIK. . . . Das Drehbuch zu dem Film wird einer Allgemeinheit zugänglich, weil es enthalten ist in einer Festschrift zum fünfzigsten Geburtstag von Klaus Heinrich, Professor in Berlin (West), vorgelegt vom Verlag Roter Stern in Frankfurt/M.

. . . Und der Text DAS GROSSE VERBINDUNGSROHR: Das ist eine literarische Ausarbeitung der ganzen Sache von ca. 40 Seiten, die den Gedanken über eine längere Strecke führt und gradliniger als im Film. Der Text ist mit anderen in einem Buch mit dem rätselhaften Titel GELÄNDEWAGEN 1 versammelt, eine Anthologie herausgegeben von Wolfgang Storch und verlegt bei Ästhetik und Kommunikation, Berlin (West), zum Anlaß des fünfzigsten Geburtstages von Heiner Müller, Schriftsteller in Berlin (Ost)

*M:* Ein Geländewagen, ist das der Krieg oder eine Landpartie mit dem Landrover.

*F:* Die Neubewaffnung der Worte.

*M:* Welche Frage ist Ihnen am wenigsten lieb?

*F:* Am wenigsten lieb ist mir die Frage: für wen haben Sie diesen Film gemacht. Es wird erwartet, daß ich sage: für die Arbeiter, und dann wird der Ausrufende ausrufen: aber die werden den Film nicht verstehen; oder es wird erwartet, daß ich sage: für die Intellektuellen, und dann wird der Ausrufende ausrufen: für die ist es zu langweilig. Also eine Frage wie im Fernsehkrimi, die erste Antwort wird Dich festnageln, und es gibt nur eins: die Aussage verweigern, außer bei richterlicher Vorladung. Die Antwort ist natürlich: ich mache den Film für jeden, der in sich irgendein Motiv trägt, dagegen anzukämpfen, daß die Geschichte passiert ohne ein Bewußtsein des Menschen davon. Natürlich ist der Film wirklich zu schwierig und zu einfach zugleich, wie jeder Film.

Er ist zu schwierig, denn er benutzt Gedanken und Verbindungen, die nicht jedem vertraut sind. Er ist zu einfach, denn er macht komplexe Zusammenhänge einfacher.

„Will man Wesenszüge einer umfassenden Theorie darstellen und dabei schlechte Allgemeinheit vermeiden, so empfiehlt es sich, jeweils einen, freilich sorgfältig ausgewählten Aspekt so zu betrachten, daß von ihm aus – in Umrissen – das Ganze sichtbar wird“.

*M:* Und was ist die Frage, die Ihnen die liebste geworden ist?

*F:* Was hätten Sie anders gemacht, wenn Sie mehr Geld gehabt hätten.

*M:* Was hätten Sie anders gemacht, wenn Sie mehr Geld gehabt hätten.

*F:* Ich hätte auf 35 mm gedreht. 16 mm war ein Irrtum der technischen und moralischen Entwicklung, und man sollte umkehren. Das Bild wackelt hospitalistisch auf und ab bei 16 mm.

*M:* Sie sagen: wenn man kein Geld hat für Autos, Schießereien, schöne Kleider, wenn man kein Geld hat für Bilder, die die Film-Zeit, das Film-Leben von selber verstreichen lassen, dann muß man seine Kraft in die Intelligenz der Verbindung der einzelnen Elemente legen.

Die Montage der Ideen.

Die *Montage* der Ideen.

*F:* Aber das soll nur bezeichnen, woher die Filme kommen, in denen Ideen montiert werden. Wenn das Kino arm ist, dann muß es Ideen haben, wenn es reich ist, genügt es, einen Raum und eine zusammenhängende Zeit zu montieren. Die Juden sind musikalisch, weil sie unterdrückt sind. Indem man das ausspricht, will man nicht, daß sie unmusikalisch werden, nur, daß die Ursache Ihrer Musikalität benannt ist. Vielleicht um aus einer Not einen Willen zu machen. An die Stelle der Not soll vielleicht eine Arbeitsweise treten. Es fehlt mir nicht an Geld, Bilder zu machen, ich habe mich mit bestimmten Bauprinzipien so verbunden, daß es von selbst geht, daß sie meine Sprechweise geworden sind. Es fehlt mir an Geld bezogen auf die Lebenszeit, ich habe kein Geld für Leute, die etwas ausarbeiten, kein Geld, mir selbst was zu bezahlen, wenn ich etwas ausarbeite.

*M:* Wie konnte es geschehen, daß dieser Film gedreht wurde?

*F:* Das alles hat etwa 70.000 Mark gekostet von denen 18 noch nicht bezahlt sind.

*M:* Geld ist nur ein Organisationsmittel, es produziert keinen Sinn.

*F:* Im Abspann steht: Eigenproduktion aus den Mitteln aller Beteiligten. Sie haben ihre Arbeit hergegeben. Rein numerisch heißt das: jeder, der hinter der Kamera stand, bekam 50,- DM am Tag ausgezahlt, jeder der vor der Kamera stand, bekam 100,- DM am Tag ausbezahlt. Sollte es zu einem Verkauf kommen, der über 30-40.000 Mark hinausgeht, bekommt jeder ausgezahlt, wenn er vor der Kamera stand noch 200,- DM für den Tag und 100,- DM für den Tag, wenn er hinter der Kamera stand.

Aber die Arbeit ist damit nicht bewertet.

*M:* Die Leute, die vor und hinter der Kamera waren, waren die reich oder arm?

*F:* Für den Tonmann haben die 1.500,- DM für einen Monat drehen (bei einer Arbeitszeit um die 12-14 Stunden am Tag) das ausgemacht, was er immer im Monat höchstens verdienen kann, für ein paar Schauspieler war das, was sie bei mir kriegten, nur eine symbolische Bezahlung, bedenkt man, daß sie für einen Vormittag beim Rundfunk ein paar hundert Mark verdienen können. Das soll keine Denunziation, keine einfache sein, ich kann das auch verdienen und tu's manchmal. Die Geldsätze waren also eine willkürliche Proklamation von Egalität.

*M:* Um nun zu dem Geld für den Film zu kommen, haben Sie da die Beine aufgemacht oder nicht.

*F:* Ich habe nichts gemacht, was nicht einen Sinn für mich oder andere hätte und nur für Geld war, wobei ich nicht weiß, ob es nicht eine eingebildete Liebe bei der Prostitution geben kann.

*M:* Es ist nicht interessant, von dem Geldverdienen hier zu reden, daß man dort ausgeben muß, im Sinne von: helft mir. Interessant ist etwas anderes. „Ich verdiente Geld, indem ich begleitende Texte verfaßte.“ Einer schreibt ein Gedicht oder ein Bändchen voll,

dafür kann er vielleicht 700 Mark kriegen. Der Lektor wird beschwören, mehr gibt es nicht, auch wenn er ein paar Mal zu Ihnen geflogen kommt, um auf Kosten des Verlags mit Ihnen zu essen.

*F:* Neulich hab ich ausgerechnet, wie viele Filme ich drehen könnte aus dem Geld, das ausgegeben wurde, mir klarzumachen, daß ich irgendwas nicht drehen dürfte. Ich werde von jedem Sender geholt und kriege Tagegelder und Flüge für das Nein.

*M:* Einer, der eigentlich nur eine Aushilfe ist, und eine Besprechung im Radio macht von 10 Minuten, wovon er noch 5 Minuten Gedichte zitiert und 3 Minuten einen Klappentext von dem Oftflieger, kriegt schon 200-300 Mark. Der Vorvorletzte aus dem Kulturtreiben wird schon das an drei Sender verkaufen und 1135 Mark und 50 Pfennig verdienen. Wenn nun einer für ein TV-Magazin einen Beitrag macht, kriegt er 2.500,- Mark bestimmt. Und erst mal ein 45-Minutenfeature über den Dichter und sein Elend! Buch und Regie bis zu 14.000 möglich. Die kleinste Kommentierung wird so gut bezahlt, damit es keine Äußerung mehr gibt, das *Sprechen über* wird belohnt, das *Sprechen* wird bestraft, wenns trotz aller Verhinderung noch zu einem Sprechen kommt, wird gleich besprochen. Es ist da auch ein Auspressen von Ideen. So wie der frühe Film sich der hunderttausende Gaukler und Komiker bediente.

*F:* Der Fußball wehrt sich etwas zum Glück.

*M:* Der frühe Film ruinierte einen ganzen Stand von Gauklern, Artisten, Clowns, indem er alles zu ein paar Augenblicken zusammenfaßte. Für den großen Augenblick die ganze Geschichte vernichtete. Es sei heute jede Gegenwehr erlaubt. Der Betrug, Diebstahl, auch Beischlafdiebstahl.

*F:* Ich hab mal bei einem Schrotthändler gearbeitet, der war lizenzierte Zwischenhändler. Die Metallverwertungsfabriken durften nicht bei den Schrotthändlern kaufen sondern bei ihm. Wieder durften die Kunden nicht an ihn verkaufen. Es geschah, daß wir mit dem Pritschenwagen auf dem Hof standen und ein Klempner kommt an und schmeißt Rohre auf den Boden. Ich habe sie aufzuheben und lege sie auf den anderen Wagen und darum habe ich ein Interesse zu fragen: warum schmeißt er sie nicht gleich auf den anderen Wagen. Aber damit hätten sie den Schrotthändler übergangen, dem der Boden gehört.

Als ich das erste Mal beim Fernsehen Autragsproduzent war, wunderte ich mich sehr, es wurde eine Summe kalkuliert und dann kamen da Handlungskosten drauf (12,5%) und dann noch (7,5 %) Gewinn. Ich fand es unvorstellbar, daß ich Arbeitslöhne einstreichen kann für Buch, Regie, Schnitt und ein paar andere erfundene Funktionen und die sagen nicht: jetzt reichts, sondern schlagen noch 7,5 % drauf. Es ist so, daß die Redakteure drauf zu achten haben, daß Du einen Lebensstandard hast, auf dem Du mit ihnen verkehren kannst.

*M:* Foucault schreibt in seinem Buch „Die Geburt des Kulturbetriebs“, daß die Schauspieler vom König ein Kleidergeld bekamen, damit sie mit ihm am Tisch sitzen konnten.

*F:* Und die Produktionsabteilung hat darauf zu achten, daß Du mit Deinem Gebaren ausdrückst, was für ein komplizierter und aufwendiger Akt das Drehen ist. Wenn die Sonne aufgeht, muß man erst einmal frühstücken. Die Kamera bewacht ein Wächter mit der Maschinengewehr. Der Kellner kommt, und du brauchst einen Zahlmeister, der das Frühstück zahlt und einen Buchhalter, der die Zahlen aufschreibt. Ich hab erlebt, daß die Redaktion mich was drehen ließ, bloß weils passiert war, und die Produktionsabteilung fands schön Quatsch, daß sie es nicht anfassen wollten. Aber dann konnte ich am Telefon ohne Mühe die Kosten um 3000 Mark herauftreiben.

Sie anerkennen ausdrücklich Deine mittelständische Existenz. Du könntest zu ihnen gehen und sagen: mein Bausparvertrag muß erweitert werden, mein Daimler braucht ne neue Hinterachse, meine Heimsauna hat ein Leck. Sie würden die Rechnung unternehmen. (übernehmen?) (Anm. der R.M.)

*M:* Es läßt sich also sagen: man kann beim Fernsehen Geld verdienen, wenn man die Kraft hat, Geld zu verlangen, die Kraft muß entweder kommen aus der Boniertheit eines Anspruchs auf Leben oder aus einer Zielsetzung, zu der Geld benötigt ist.

*F:* Übrigens bin ich der Liebling der Kulturindustrie. Wenn ich aufhöre, werden sie alle zusammenbrechen. Sie brauchen mich, um ihre eigene Langweiligkeit durchzuhalten. Ich verlange von ihnen Arbeitsmittel, und sie lehnen es ab. Von meiner Erwartung zehren sie. Wie eine Frau, die einen Mann immer verschmäht, und wenn er aufhört sie zu begehrn, bricht sie sofort zusammen.

Sie wissen das. Manche geben mir Geld, resignativ.

*M:* Wieviel kriegen wir eigentlich, für das, was wir hier machen?

*F:* Dreihundert Mark, aber in kleinen Scheinen. Das Geld kommt über Umwege vom Bundesministerium des Inneren. Vielleicht hat der Mann, der über diese 300 Mark entschied, schon beim Entscheiden 150 Mark verdient.

*M:* Dann müssen wir mehr zitieren. Ich greife in die Leserbriefkiste.

Lieber Harun als Faroqui

Sehr geehrte Freund

Da Sie erst auf eine Portion des bitteren Hopfen verzichten möchten, bin ich gezwungen schreiben zu lernen. Deutsche Sprache schwere Sprache, waren die ersten Worte die sie uns in Goethe Institut eingeblätzt haben, also Nachhinein verfalle ich immer stärker eigene Selbstkritik und sage nur „was willst du eigentlich ist der Film ja gar nicht schlecht“, aber dann wieder „na ja so gut ist er auch nicht“.

Eigentlich geht es mir um meinen Gefühl den ich während des Films und nachhinein hatte und noch habe.

So wie ich dich bis jetzt erlebt habe (so oft war es ja auch nicht) hatte ich immer das Gefühl von Frühsommer. Heiter, witzig, vital, irgendwie fast peinlich auszudrücken, um was negatives auch zu sagen arrogant, was sich aber in Grenzen hält. Weiter ernst und polit. . . denkend sehr gut, sehr gut, bischen anarchistisch deshalb keine Parteizugehörigkeit.

Was ich dir eigentlich hoch anrechne das du der erste mensch warst mit dem ich in Deutschland Wortspiele machen konnte und lachen ohne, daß du wie anderen gesagt hast, „aber David, das heißt auf deutsch so“! Du hast den Wahnsinn im Kopf schon begriffen. Und warum im Film dann du Lump nur die andere Seite, die du von Leuten versteckst. Warum immer Herbst und schweres Licht, selbst wenn es genug hell ist. Warum nicht wenigstens die Vision des Frühjahrs des Sommers oder wenigstens des kalten nassen Winters. Warum das Ernst nicht aufzubrechen, warum die schönen Bilder nicht mit Axtenhacken. Warum kein Sex.

Ich habe Angst von Herbst wenn mir die Vision von White Chrismas gestohlen wird. David

*F:* Er hat recht, dieser Zuschauer. Ich kann so schön unordentlich und vulgär reden und denken, aber wenn ich filme, wirds erhaben. Einen Winter lang habe ich darüber nachgedacht, jetzt weiß ich warum. Ich verbrauche meine Formkraft dem Chaos gegenüber, indem ich unordentlich lebe. Ich werde jetzt anfangen, ordentlich zu leben und dann kann ich schlampige Kunstwerke machen.

Nun eine Überleitung. Apropos schlampig, oder apropos leben, waren Sie in Duisburg?

*M:* Ja, ich sah dort Ihren Film in der Roy-Black-Gedenkhalle. Der Ton kam aus einer riesigen Box und wenns Schwarzweißfilme gab, blieb es hell auf der Leinwand, weil die blöde Decke reflektierte. Es gingen viele raus. Es war ein schöner Samstagabend und die Abendschulen waren geschlossen.

*F:* Dann kam die Diskussion

*M:* Da fing es an mit Ihrem schlechten Benehmen.

*F:* Richtig, ich benahm mich völlig daneben. Wie eine alte Sau.

*M:* Sonnabend 23 Uhr. Ein Mann greift zum Mikrofon und verdirbt es mit wenigen Worten mit der Arbeiterklasse.

*F:* Ein Abend im Spätherbst, ein Mann verdirbt auf einen Schlag, was in vielen Jahren mühseliger Kleinarbeit aufgebaut wurde.

*M:* Er verbreitet ein so unangenehmes Gefühl von Arroganz und Verachtung, daß es auf seinen Film zurückschlägt.

*F:* 48 Stunden zuvor sitze ich bei einem befreundeten Künstlerehepaar, und ich freue mich ein Künstler der Gegenwart zu sein. Die Zeit verstreicht, aber es ist die meine. Ein Kollege erzählt eine lange Geschichte von einer Reise zu einer Tagung nach Aachen, wo eine Frau in den besten Jahren 10 Jahre hingegeben hat damit sich 12 Arschlöcher zu einem internationalen Workshop des grenzüberschreitenden Films treffen können. Aber der Projektor gibt keinen Ton, die Filme sind nur Features.

*M:* In Duisburg. . .

*F:* Das Essen ist kalt, das Hotelzimmer ein Sanatorium. Er erzählt das mit dem großen Atem, ich dachte an Mario und der Zauberer von Th. Mann, wo sich auch eine immer größere Peinlichkeit herstellt.

*M:* Peinlichkeit, weil sich das Leben nicht erfüllt. Kein Augenblick so dicht, daß man sagen könnt, jetzt rechts, ewige Verschleppung.

*F:* Am nächsten Morgen rasten wir nach Mannheim. Kaffee in einem neuen metropolitären Bratwurstzenter. Ich zeigte meinen Film 4 Dramaturgen vom Theater, weil ich Geld für meine nächste Arbeit brauche. Sie sagen: aber warum Vietnam, kanns nicht etwas über die Jugendarbeitslosigkeit sein. Ich verblüffte sie wenigstens, indem ich gleich ging. Es war nur Mannheim, aber man muß ja auch üben, das schnelle Aufstehen. Noch in der gleichen Nacht rasten wir nach Köln zu einer alten Bratwurstbude. In Duisburg gabs Spesen im voraus. Wir spielten in der Fußgängerzone Theater und verteilten Flugblätter an die Passanten. Dann geschah etwas ganz Blödes. Plötzlich Lautsprecher-Musik „Life is a Cabaret“ und geschminkte Männer und ein RollsRoyce. Eine Transvestitenshow macht Reklame mit den gleichen Werbemethoden wie wir, den modernen. Die Transvestitenkacke kümmert sich ja auch um Heilhitleranalyse . . . David Bowie. . . die latente Schwulheit. . . das Blutbad von Bad Wiessee . . . Wilhelm Reich.

*M:* Soll das heißen, was vorher geschah, soll erklären, was nachher nicht geschah.

*F:* Nein, es ist nur ein Atemholen.

Es geschah bei dieser Diskussion, daß mich eine Frau fragte, ich hab ja vieles nicht ver-

standen, aber können Sie mir das mal erklären. Ich mußte das ablehnen, es handelt sich um eine der ganz wenigen Stellen, die nicht eine erste Entzifferung haben, sondern eine Auslegung verlangen. Hätte ich geantwortet, hätte ich das Unvereinbare verwischt. Ein Film ist nicht die Übersetzung einer Absicht in Bilder und Töne. Sowas erklären bedeutet zu behaupten, es wäre eine Übersetzung und es ließe sich alles in Erläuterungen auflösen.

Es ging noch bis morgens um 6. Sie haben mit mir gesoffen und mich einen feinen Kerl geheissen. Aber ich bin kein feiner Kerl. Mein Film ist eine Anmaßung, er ist eine verantwortliche Arbeit, aber der Schriftgelehrte annektiert auch das Leben der Schriftkundigen, insofern ist mein Film eine Unverschämtheit.

Man kann von ihm Gebrauch machen, aber lieber keinen als einen, weil ich das Gefällige und das Unerträgliche vereinbare.

## „Können Sie mir das vielleicht erklären?“ . . .

### Diskussion mit Harun Farocki

*Zuschauerin:* Vieles in dem Film habe ich nicht verstanden. Dieses  $A + B = \infty$ , können Sie mir das vielleicht erklären?

*H. Farocki:* Ich will keinen unernstten Eindruck machen, aber ich glaube, ich darf solche Erklärungen nicht abgeben, weil ich damit eine Arbeit kaputt mache. Ich habe jetzt eine Arbeit bis zu einem bestimmten Punkt gemacht, und wenn ich jetzt interpretativ antworte, dann verwische ich das, was ich da getan habe. Also es kommt, wenn man einen Film macht, und der Film ist nicht eine Übersetzung von dem, was man sich vorgenommen hat – die Übersetzung einer Idee nur oder die Übersetzung eines Drehbuches oder eine didaktische Verhythmisierung . . . und man nimmt ihn ernst als Produktionsform, nämlich so: In welchen Proportionen Schnitte, Zeit, Nachdruck, Wort, Bild, Ton, Aussprache etc. zueinander stehen, – dann kommt

es eben auf dieses genaue Mischungsverhältnis an. Und wenn das einmal gemacht ist, dann darf es nicht geändert werden. Und wenn jetzt ich als Autor daneben trete und sage: „Ach, das sollen Sie nicht ganz so nehmen, achten Sie doch lieber auf das und das . . .“, dann verwische ich das Bild, was ich Ihnen gezeigt habe, und darum kann ich das nicht tun.

*K. Saurer:* Da muß ich aber sagen, das ist ja geradezu ein Verhalten, was mit einem Zitat aus dem Film belegt werden könnte, wo es heißt: „Das Lernen ist entmutigt“. Was Du hier jetzt machst, ist sozusagen ein Entmutigen von jemand, der sich auf einen Film einlassen will. Ich meine, es gibt sicher verschiedene Haltungen. Aber daß man sich auch klar werden will über Details, ist ein legitimer Anspruch des Zuschauers. Wieso soll nicht auch der Macher auf dieser Ebene Einzelauskünfte geben?

*H. Farocki:* Gerne, gerne jede Einzelauskunft. Natürlich nur deskriptiver Art, nicht interpretativer Art. Ich kann nicht sagen: „Das soll Folgendes bedeuten“. Ich kann Ihnen sagen, wenn Sie sagen: „Das bedeutet doch wohl das und das“,

dann sag ich „nein, da sieht man noch das und das“. Das kann ich tun. Dann habe ich einen schlechten Film gedreht, aber ich kann es nicht wiedergutmachen, indem ich sage: „Huhh, da denken Sie doch mal an das“, das geht einfach nicht.

*E. Mainau:* Ja, ich habe den Film heute zum zweiten Mal gesehen. Das erste Mal während der Sichtung, und ich bin damals eigentlich davon angetan gewesen. Nachdem ich allerdings heute den Produzenten erlebe, bin ich völlig verwirrt. (Viele Klatschen beifällig). Ich gehe also davon aus, daß ich Folgendes beim ersten Mal aus dem Film aufgenommen habe: Daß man eigentlich mit sehr einfachen Mitteln anregen kann zum Nachdenken, und man kann mit sehr einfachen Mitteln etwas Kompliziertes vermitteln. Ich hatte ihn damals in der Anfangsphase bis zum zweiten Drittel für sehr langatmig gehalten, während mir der Schluß des Films unheimlich überstürzend vorkam. Die Lösung ist doch eigentlich sehr einfach und für meine Begriffe auf einem Gebiet allein nicht zu begründen.

Nachdem ich die Produzenten kennengelernt habe, bin ich völlig verwirrt und habe kaum noch eine Meinung dazu. Ich habe gesagt, auch vor meinen Kollegen im Betrieb, daß sich diese Art von Film, mit einfachen Mitteln etwas darzustellen und zum Nachdenken anzuregen, für eine Vorführung vor den Kollegen anbietet.

Ich habe den Film am ersten Abend kaum verdaut, sondern habe erst hinterher, nachdem ich darüber nachgedacht habe, mir ein Bild davon gemacht. Ich muß aber eingestehen, daß ich in dem Film – wir kritisieren hier ja offen – aufgrund Ihrer Nichterklärung oder Zurückhaltung – gestern sogar hier bei dem Costard-Film („der kleine Godard . . .“), der für mich völlig schwierig war, aber doch in der Diskussion eine solche breite Basis gefun-

den hat, daß ich Vieles verstanden habe, war das anders. –

Ich gehe davon aus und bin ehrlich genug, so hart zu sein, daß ich, nachdem ich Sie kenne, oder nachdem ich Sie jetzt in wenigen Sätzen kennengelernt habe, einiges von ihrer Überheblichkeit in diesem Film wiederfinde. (nochmals Klatschen viele beifällig).

*H. Farocki:* Das ist mir ja so furchtbar peinlich, daß jetzt meine Überheblichkeit zur Rede kommt, aber das ist nicht überheblich. Ich habe heute früh ein Klima von Gutwilligkeit bemerkt hier in den Diskussionen, das auch nicht weit tragen wird. Das trägt nicht weit . . . Man kann auch Sachen gutwillig vernichten. Also verstehen Sie? . . . Wenn Sie mich fragen – also er hat ja nicht gefragt, sondern er hat es entschieden – ob ich der Meinung bin, daß das aus den Produktivkräften kommt . . . und all das, darüber kann ich wirklich sehr gerne, wenn auch nicht sehr viel kompetenter reden. Aber ich kann Ihnen doch nicht so ein Bild vorlegen, damit sie ein Erklärungsmuster haben und hier im Raum eine größere Harmonie herrscht. Ich kann mich doch nicht für eine Tat entschuldigen. Das verwischt doch alles Tun überhaupt.

*A. Haardt:* Also es geht doch nicht um Entschuldigung, es geht auch nicht um Harmonie, sondern es geht darum, daß poetische Filme Schwierigkeiten machen bei der Entschlüsselung der Bilder und daß, so meine ich, der Anspruch besteht, Hinweise und Hilfen zu geben. Es geht auch darum, den Film weiterzugeben, eine Verbreitung für ihn zu finden. Der Film ist schwierig, und wir haben ihn reingenommen, weil wir ihn gut finden, aber wir erwarten dann auch von Dir, daß Du . . . Dich nicht entschuldigst, aber daß Du Hinweise zum Verständnis gibst.

*H. Farocki:* Ich kann mal eine andere Erklärung geben. Das ist hier jetzt so

wahnsinnig aufgebauscht. Wenn man sich irgendeinen Text anguckt, vorgeblich ganz sachlich und sagen wir mal essayistisch, gradlinig. Denken wir mal an irgendeinen Marx-Text. Da wird man bemerken, daß die Worte und die Formulierungen, die er benutzt, zum Teil einen ganz fremden Klang haben. Also ich erinnere mich daran, daß ich bei der ersten Marx-Lektüre immer an der Witwe Hurtig hängengeblieben bin, die darin vorkommt. Ich habe nicht verstanden, was es war, und es stand auch nicht im Register, und ich werde jetzt auch nicht sagen, was es ist, auch nicht bei zweiter und dritter Nachfrage: Die Texte und Arbeiten haben immer noch eine bestimmte Dimension von Färbung, die wirklich nur spezifisch in der Form da ist, in der sie realisiert sind, und in dem Augenblick, wo man danebentritt und es nochmal ausführt, nimmt man es zurück und macht es un-deutlich. Und ich finde, daß der Film ziemlich wenig Einstellungen hat, bei denen im Vordergrund etwas steht, was nicht einer gradlinigen ersten Lektüre aufschließbar wäre. Also dieser Begriff bedeutet etwa Folgendes: daß alle Sachen, die so in Texten oder Kunstwerken vorkommen, einmal so gradlinig bei einer ersten Lektüre aufgeschlossen werden können: Z. B. das Handlungsmäßige oder das Geschehensmäßige oder das Ideenmäßige, und da gibt es noch weitere Gestaltungsebenen.

Und in diesem Film ist ja fast alles einer ersten Ebene zuzuordnen. Da fallen nur so ein paar Sachen heraus, wie halt Sachen, die in der Kneipe passieren, die sich um die Formel  $A + B = \infty$  herum drehen. Ansonsten ist alles in drei, vier, fünf Malen eingebunden in so einen Sinnablauf . . . und das ist so eine Art Zurechtrücken dessen, worüber wir hier sprechen.

*K. Wildenhahn:* Also ich weiß nicht, ob ich den Film verstanden habe. Ich

habe ihn auch zweimal gesehen, mir hat er gefallen, um das vorwegzuschicken. Gestern abend stand ich auch hier und habe den Film von Hellmuth Costard gelobt, und ich komme mir inzwischen vor, als ob ich hier der Belobiger bin, und bemühe mich auch zu versuchen, kritische Einwände zu machen.

Also nochmal vorweg: Der Film hat mir gefallen. Ob ich ihn in allen Strecken verstanden habe, weiß ich nicht. Ich habe auch ein paar Filmanalysen zur Hand, „intellektuelle Montage“ und so – da will ich jetzt aber nicht näher drauf eingehen –, weil mir auch einfällt, daß der Film an Filmgeschichte anknüpft und man ihn absolut ernst zu nehmen hat. Daß Harun Farocki sich in einer bestimmten Weise auf dem Podium benimmt, das stört mich nicht, weil ich davon ausgehe, daß man sich, wenn man da vorne sitzt, generell oder auch irgendwie in seinem Selbstverständnis als Künstler, mal so oder so benimmt. . . ob ich mich da besser benehme, weiß ich auch nicht. Ich will nur feststellen, daß ich an dem Genre Dokumentarfilm, so, wie er hier aufgetreten ist, sehr viel mehr Kritik hatte. Kritik an den Beispielen, die gezeigt wurden – an einigen –, die ich aber nicht einbringen konnte, weil der Dokumentarfilm an bestimmten Punkten sehr viel mehr gewerkschaftliche Realität aufgreift und es mir schwer fällt, die Kritik hier anzubringen, weil sich dann Sachen vermischen.

Ich merke aber, daß ich an Filmen, wie sie Harun oder der Hellmuth Costard herstellen, einfach ungehemmt sagen kann: Die gefallen mir, als Filmemacher z. B. Nun versuche ich, noch weiterzugehen: Das sind aber Filme, die offensichtlich bei einem Teil des Publikums auf Verständnisschwierigkeiten stoßen. Beide Filme enthalten für mich Analysen des Handwerks, geben etwas an die Hand, wo der Macher etwas über sich selbst

erklärt, beim Hellmuth mehr als beim Harun Farocki. Da ist nur am Anfang etwas angegeben, und das scheint mir doch wichtig zu sein. Ich glaube, daß der Film etwas sehr Ernsthaftes versucht über unsere Situation hier zu sagen, er es aber in einer Sprache macht, die von geringen Produktionsmitteln geprägt ist, sicher von einer großen Intellektualität, einem großen Verständnis, aber auch abgeschnitten – im Grunde genommen – von einer normalen Produktion. Und eine normale Produktion hat ja nicht nur mit Geld – hat natürlich mit Geld zu tun, ich arbeite fürs Fernsehen, ich weiß das. Das setzt gewisse Schwierigkeiten voraus. Für mich ist die Folgerung, daß dieser Film in einer großen Isolation entstanden ist. Und das ist für mich das Kriterium, daß dieser Film, – der mir eigentlich gefällt, wobei ich eben mein Wissen einbringe – entstanden ist abgeschnitten vom Publikum, abgeschnitten von Produktionsbedingungen, einfach in einer großen Leistung isoliert entstanden ist. Das ist, glaube ich, für mich das einzige Problem, das dieser Film hat. Wenn er sich an einem Punkt mehr, gemäß der Wichtigkeit des Themas, öffnen könnte auf das Publikum hin, das heißt, wenn andere Produktionsbedingungen bei uns bestehen würden, glaube ich, daß dieser Film eine andere Form finden und eine verständlichere Form finden würde. Für mich ist deshalb eigentlich die Frage, die sich an den Film anschließt, die Frage, die gestern auch in dem Film von Costard eine Rolle spielte: „Wie weit ist es überhaupt möglich in der Bundesrepublik, solche Themen filmisch zu behandeln?“ und zwar so, daß sie verständlich werden.

*H. Farocki:* Mh . . . ja, ich finde es gefährlich. Wenn man immer über Produktion redet, hat man schon so eine pragmatische Rede- und Denkweise bekommen. Also ich glaube, daß der Mangel unserer gegenwärtigen Arbeit eben nicht daran

liegt, was die Lobby immer betont, und was wir jetzt noch mal diversifiziert, also besser noch mal betonen können, daß es an lauter organisatorischen Sachen, gutem Willen, andern Relationen und was weiß ich alles fehlt. Der wirkliche Mangel ist doch die philosophisch-intellektuelle Krise der Leute, die die Kunst betreiben in der Bundesrepublik. Vielleicht geht das noch weiter: nämlich es liegt an der Nichtigkeit und Luftleere, die über dem ganzen Raum schwebt, daß dabei so wenig rauskommt. Wenn man diese zweite Frage mal beiseite läßt, weil man ja dazu wenig überhaupt noch sagen kann, dann kommt es mir eher darauf an, unter Produktion nicht Geld zu verstehen, sondern überhaupt einen Kontakt zur wichtigen Geschichte und zu wichtiger und tatsächlicher geistiger Produktion. Und wenn ich irgendwo hingehe auf ein Festival oder ins Kino oder drei Minuten aufs Fernsehknöpfchen drücke, dann kommt es mir eben so vor, als ob alle Gedanken, die irgendwo geäußert werden, aus so'ner Kantine vom Fernsehen, aus einem Buch oder aus einem Zeitungsartikel stammen, und alles ist so eine Fertiggedankenware und hat auch noch nicht einmal 'ne eigene Authentizität, weil es beschreiben würde, daß ein Typ das jetzt gerade gelesen hat. Also das scheint mir eher der Mangel zu sein: die geistige Hohlheit der ganzen Unternehmungen . . . das war jetzt so 'ne Replik oder so.

*Zuschauerin:* Ich finde, es müssen hier nicht alle überheblich sein. Ich hätte mir den Film bestimmt nicht bis zum Ende angeguckt, wenn ich nicht versucht hätte, ihn zu verstehen, aber es ist wirklich sehr vieles darin unverständlich. . .

*H. Farocki:* Na ja, ich hoffe, daß das stimmt, was ich jetzt sage. Mir kam es so vor, als ob ich niemals irgend etwas so benutzte . . . aus irgendwelchen Stilsabsichten so benutzen wollte, sondern es

ergibt sich aus einem ganz langen Umgang und durch eine bestimmte Art von Arbeit.

Zum Beispiel kann man das fast immer nur so defensiv-negativ ausdrücken. . . ja, also heute früh hörte ich hier einer Diskussion zu . . . oder heute nachmittag, das verschwimmt ja alles, da sagte einer: „. . . und dann haben wir den Film gedreht, und dann sind wir zu den Kollegen von der Redaktion gegangen, und die Kollegen von der Redaktion sind zum Kollegen Intendanten gegangen. . .“ ich übertreib' jetzt etwas . . . Also das war auf Gewerkschaftsebene gesprochen, und da fiel mir plötzlich auf, wie merkwürdig das ist, daß in dem Begriff ‚Kollegen‘ eine andere politische Differenz – daß der eine Aufträge gibt und der andere Aufträge ausführt – verwischt war. Also, ich würde nicht auf einem Podium sitzen und sagen. „. . . und ich ging dann zu einem Kollegen vom Fernsehen. . .“ Das fand ich unangemessen im Augenblick. Ja, jedenfalls wenn man einen Beruf ausübt wie den meinen, dann ist man halt bild- und sprachempfindlich. Man sieht, daß durch schlimmen Gebrauch – es gab mal ein Buch, das hieß „Wörterbuch des Unmenschens“, da wurden alle Begriffe in ihrer tieferen Bedeutung analysiert, die in der Nazizeit evidentermaßen vernichtet worden waren zum weiteren Gebrauch, die man wegwerfen mußte wie verzogene Werkstücke.

Und so geht es mir in meinem Empfinden mit vielen geläufigen Redensarten und mit vielen Bildredensarten auch. Und dazu gehört zum Beispiel ‚ne bestimmte Art von Großaufnahme, die so immer nach ‚ner Weile gewählt wird, wenn man zwei Leute sieht. Man hat jetzt einen Blick, wie die Leute zueinander sitzen, und dann wird einer anfangen zu sprechen, und dann wird es bald die Großaufnahme geben. Die wird eigentlich

nur charakterisieren wie für die Polizei das Steckbrieffoto. Solche Schnitte habe ich in dem Film nicht gemacht oder versucht, nicht zu machen, Schnitte, die nur dazu da sind, um so eine bestimmte deutliche Vertrautheit aufrechtzuerhalten, damit man so eine Sicherheit hat über das, was da passiert, die eigentlich gar nichts bedeutet. Eigentlich ist da gar kein anderer Gedanke drin, als daß der eine dem anderen gegenübersteht und spricht. Aber durch so 'nen geläufigen Schnitt, so 'ne Abwechslung des Blickes wird der Eindruck einer höheren, für mich leeren Verarbeitung geweckt. . . . Es sind so viele Zeichen verdorben, und es sind so viele Redensarten verdorben durch so eine unaufmerksame Praxis, daß man am Schluß, wenn man noch wahr bleiben will in dem, was man sagt, sich sehr zurückziehen muß aus der geläufigen Sprache. Das ist ein natürlicher Vorgang. Und das geht bei mir so weit, daß ich, wenn ich bestimmte Bilder benutze, weiß, daß die auch in meiner Vorstellung nur dadurch da sind, daß von ihnen Bilder gemacht worden sind. Ich weise da auf eine Sache hin, die immer so glatt runtergeht, die ich ganz problematisch finde: Flugblätter, auf denen entweder Arbeiter und neuerdings mehr Frauen drauf sind, die irgend ein Transparent in der Hand halten. Es wird so getan, als ob das überhaupt kein Problem wäre: Die würden nichts weiter bedeuten als Arbeiter, oder sie würden nichts weiter bedeuten als Frauen. Wenn man sie sich anguckt, dann sieht man, daß es doch wieder ein spezifisches Bild ist, denn es hat ein Fotograf gemacht und doch bei der mit den halblangen Haaren eher geklickt als bei der anderen. Er hat einen bestimmten Typ von Frau ausgewählt, die auf so einer Demonstration geht. . . Die ganze soziale Färbung dieses Bildes wird in dem Flugblatt beiseite geschoben. Es wird da so leichthin mit ir-

gendsoeinem Wort oder so umgegangen, als ob das gar kein Problem wäre. Und für mich steckt das ganze Problem schon darin.

Das hat sicher auch damit zu tun, daß es auf dieser Welt so etwas wie eine Arbeitsteilung gibt. Wenn man sich sein Leben lang mit so was beschäftigt, dann wird man halt besonders idiosynkratisch, wie das Fachwort dafür heißt, Überaufmerksamkeit, überempfindlich. Aber diese Empfindlichkeit ist ja auch wieder die Qualität, nämlich, daß man bei solchen Spezialisten überhaupt noch so ein Gefühl antreffen kann, was halt in so 'ner Fußgängerzone, in 'ner Diskothek oder in der Architektur dieses Gebäudes schon längst vernichtet ist.

Das andere ist, daß ich mir vorgenommen habe, den Film voraussetzungslos zu machen in dem Sinne, daß es nichts gibt, was man von woandersher wissen müßte, also daß ein Wort nicht schon nur dadurch, daß es benutzt wird – durch Fußnoten oder Verweise –, zu verstehen wäre. Daß ein Wort aber gleichzeitig natürlich sich nur füllt mit Bedeutung, wenn man Zugang zu anderen Vorgängen hat. Dieser Vorgang ist natürlich das ‚Filmsehen‘.

## Biofilmografie

### Harun Farocki

geb. 1944, Arbeit als Journalist und Dramaturg, Studium an der DFFB 1966 - 1968

- 1968 *Nicht löschares Feuer* (Buch/Regie, Lehrfilm, freie Produktion)
- 1970 *Die Teilung aller Tage* (Co-Autor/Co-Regie, Lehrfilm, freie Produktion)
- 1971 *Eine Sache, die sich versteht* (Regie, Dokumentation, HR III)
- 1972 Spots für *Sesamstraße* (Buch/Regie, NDR)
- 1973 *Einmal wirst auch Du mich lieben* (Buch/Regie, medienkritischer Film, WDF)
- Der Ärger mit den Bildern* (Buch/Regie, medienkritischer Film, WDF)
- Make Up* (Buch/Regie, BR III)
- Brunner ist dran* (Buch/Regie, Kurzspielfilm, SFB III)
- 1974 *Moderatoren* (21 min. MAZ, WDF) Ein Beitrag, welcher untersucht, mit welchen Mitteln Moderatoren von einem Beitrag zum nächsten überleiten und damit die Evidenz des vorigen, des folgenden, aller Beiträge, ihrer selbst usw. beweisen.
- Bericht über „*Gelegenheitsarbeiten einer Sklavin*“ von Kluge für das WDF-Magazin Kino 74, 10 min., 16mm, s/w.
- 1975 *Plakatmaler* (ca. 20 min. 16mm, Farbe, Kamera: R. März, T: M. Stelzer. Man gab mir noch eine Chance, ich drehte, wie die Leute, die Kinoplakate malen, malen, und das sollten dann Zwischenstücke zu einer Magazinsendung mit dem Titel Kino 75 werden. Sie wurden es

nicht, aber seit Bestehen des Fernsehens ist es noch nicht passiert, daß, weil etwas nicht gesendet werden konnte, gar nichts gesendet wurde).

„Song of Ceylon“, (Ein Essay über Basil Wrights Film, 25 min., 16mm, s/w, WDF.)

*Erzählen* (Buch und Regie: I. Engström und H. Farocki.

1976 3 Filme für *Sesamstraße*, einer davon über das Malen eines Bildes, über 3 Monate an ca. 20 Drehtagen dokumentiert, davon wirds noch eine Langfassung geben. Kamera: I. Kratisch, 16mm, Farbe.

*Die Schlacht* (Szenen aus Deutschland, von Heiner Müller, Studio, MAZ in Farbe, 60 min., ca. 50 Mittäter, Konzept und Regie zusammen mit H. Zischler. SFB III.)

1977 *Ein Bild von Sarah Schumann* (Regie, Dokumentarfilm über das Malen eines Bildes (gesendet im WDR)

1977/78 Zwischen zwei Kriegen  
1978 2 Sesams, 3 Sandmännchen.

#### Rundfunk:

1974 *Vom Antifaschismus zur Restauration*. Über die Nachkriegszeit.

1974/75 *Wofür arbeiten?* Eine 6-teilige Dokumentarserie, enthaltend Kritik von Produzenten an ihren Produkten.

1975/76 *Barfüßiges Denken*. 5 Teile.

1976 Drei Dokumentarsendungen ohne Serientitel.

#### Schreiben

*Das große Verbindungsrohr*, 1974-76, unter wiss. Mitarbeit von H. Jürgens, Hörspielproduktion nach diesem Text von W. Adler und H. Zischler 1976. Urlesung Dezember 75 in der Schläuterstraße, Woh-

nung von C. Neugebauer und K. Kerstin. *Verschiedenes für die Filmkritik*, darunter ein Sonderheft über die Arbeit beim Fernsehen, August 75.

*Brief an N. N.*, Zusammenfassung aller Demütigungen und Niederlagen 73 bis dato, geschrieben zwischen dem 2. Juni 76 und dem 6. August, nicht abgeschickt. Auch grundlegende Artikel über den Mißbrauch von Bildern und Tönen in der TV-Sprache in Fr. Rundschau und Filmkritik, nachgedruckt in einem Buch mit dem Titel *Kritische Medienerziehung*.

#### Sport

Bronzenes Sportabzeichen 75, Silbernes Sportabzeichen 76, in Arbeit. Tasmania 73 Innenverteidiger („Zuverlässig wie immer“, Berliner Fußballwoche).

#### Darsteller

*Im Kampf um ein Kind* vom I. Engström, 74/75

In *Erzählen* von I. Engström und H. Farocki, 75

#### Theater

Mit H. Zischler Inszenierung von *Schlacht/Traktor* von Heiner Müller am Stadttheater Basel, Premiere 3.11.76.

*Die Daten wurden entnommen: Hoffnung als Prinzip. Bericht zur Lage des Filmnachwuchses von Absolventen der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin, 1978, S. 46-48.*

## Inhalt

Vorwort	3
Programm	5
Klaus-Ulrich Reinke: Ein alternatives Festival mit alternativen Filmen	8
Geschichte im Film	
„ . . . mein Vater war Bergmann“	12
Lebensgeschichte des Bergarbeiters Alphons S.	16
Die Liebe zum Imperium	28
Zwischen zwei Kriegen	40
Bruno Fischli: Geschichte im Film – Aufarbeitung oder Retro-Szenario	58
Filme von Frauen über Frauen	
Die allseitig reduzierte Persönlichkeit – Redupers	64
Sing, Iris, sing	70
Die Macht der Männer ist die Geduld der Frauen	80
Filme zur Situation von Kindern und Jugendlichen	
Ich denke oft an Hawaii . . .	90
Der ganz faire Prozess des Marcel G.	100
Den Kindern das Wort geben	108
Wir wollen auch leben	116
Keiner kann was dafür	122
Die Faust in der Tasche	126
Was heißt 'n hier Liebe	130
Aus der Ferne sehe ich dieses Land	137
Ein Tag mit dem Wind	142
Kampf für bessere Arbeits- und Wohnbedingungen	
Gegen Spekulanten	150
Der 24. Stock	159
Unser Gesetz heißt Solidarität	165
Filme übers Filmemachen	
Karawane der Wörter	176
Der kleine Godard	180
Arbeitskreise und Abschlußdiskussion	
Arbeitskreis kommunales Kino	196
Arbeitskreis Pädagogik	197
Arbeitskreis Gewerkschaft und Film	198
Abschlußdiskussion	205
Karl Saurer: Überlegungen zur dritten Duisburger Filmwoche	214