

## V Fotografie und Film

### **Tilman Baumgärtel: Vom Guerillakino zum Essayfilm: Harun Farocki. Werkmonografie eines Autorenfilmers**

Berlin: b books 1998, 281 S., ISBN 3-933557-06-2, DM 39,—

Tilman Baumgärtels Dissertation ist neben dem ebenfalls 1998 erschienenen, von Rolf Aurich und Ulrich Kriest herausgegebenen Band *Der Ärger mit den Bildern* – in dem Baumgärtel ebenfalls mit einem Beitrag vertreten ist –, nun die zweite Monographie über Harun Farocki. Baumgärtel nimmt dessen umfangreiches und durch sehr unterschiedliche Filmformen geprägtes Werk unter der Perspektive von Farockis politischem Engagement in den Blick. Da Farockis 'Sozialisation' als Filmemacher zur Zeit der außerparlamentarischen Opposition und der Studentenbewegung erfolgte, ist dies eine gute Möglichkeit, den Ausgangspunkt und die Grundzüge der Entwicklung von Farockis Werk nachzuzeichnen.

Baumgärtel setzt ein mit einer kurzen Darstellung der „Ur-Szene einer Künstlerkarriere“, wie er sie nennt: Farockis Störung des Experimentalfilm-Festivals in Knokke 1967 mit seiner Forderung nach „Realität“, zu der Baumgärtel immer wieder zurückkommen wird, wird doch die Möglichkeit der Wiedergabe von Realität im Film von Farocki später zunehmend hinterfragt werden. Es folgt ein kurzer Abriss von Farockis Lebenslauf, bevor Baumgärtel die Darstellung von Farockis Werk unter der Überschrift „Agitation“ mit den „Studentenfilmen“ beginnt (*NICHT löschesbares Feuer* [1968/69], *Die Teilung aller Tage* [1970] u. a.). Farocki hatte 1966 sein Studium an der neugegründeten Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB) begonnen, wurde aber schon 1968 von der Akademie verwiesen. Baumgärtel stellt die frühen Filme Farockis in den Zusammenhang mit den gesellschaftspolitischen Ereignissen um 1968, die auch eine „rasante Politisierung“ der Studenten der DFFB ausgelöst haben. Das Kino wird von Farocki und seinen Kommilitonen als „kämpfende Kunst im Dienst revolutionärer Politik“ (S.27) verstanden. Die Konflikte an der DFFB wie etwa die Frage, ob die Beteiligung am politischen Kampf mittels der Filmkunst oder durch direkte politische Agitation unter Einsatz von Gewalt erfolgen sollte, versteht Baumgärtel als Spiegel der verschiedenen Phasen der APO. Farockis Vorstellung von einem Guerillakino ist an der Guerilla-Taktik im Vietnamkrieg orientiert und versucht, „Filme gegen den Film und gegen das Fernsehen‘ zu machen“ (S.105) sowie gegen das 'mediale und kulturelle Establishment' zu arbeiten. Mit seinen Lehrfilmen (*Eine Sache, die sich versteht (15 mal)* [1971] u. a.), die von seinem damaligen Selbstverständnis als „Künstler-Lehrer“ geprägt sind, will Farocki marxistische politische Aufklärung und Agitation betreiben. Baumgärtel gelingt in diesem Kapitel eine anschauliche Darstellung des Umfeldes und der Einflüsse der frühen Filme Farockis. Einige Redundanzen wie zum Teil sich wiederholende Filmbeschreibungen (vgl. zu Farockis

Film *Ihre Zeitungen* S.34 und S.64 und zu *Herstellung eines Molotow-Cocktails* von Günther Peter Straschek und Holger Meins S.27 und S.67) wären vermeidbar gewesen.

Im Kapitel „Realisation“ beschreibt Baumgärtel anhand der „Autorenfilme“ *Zwischen zwei Kriegen* (1978) und *Etwas wird sichtbar* (1982) den Abschied Farockis von seinen didaktischen, aufklärerischen Ambitionen und seinem Selbstbild als Guerilla-Kämpfer. Vorausgegangen war diesen Filmen eine Zeit der ‚Krise‘ zwischen 1971 und 1978, in der Farocki für die Zeitschrift *Filmkritik* geschrieben, für Theater und Radio gearbeitet und Auftragsarbeiten für das Fernsehen angenommen hat (*Sandmännchen*, *Filmtips* u. a.). Baumgärtel versteht *Etwas wird sichtbar* als einen Einschnitt in Farockis Werk, Ergebnis einer Desillusionierung über den Kommunismus und der Einsicht in die Unmöglichkeit der Filmarbeit jenseits des Establishments.

Nach einem kurzen Zwischenstück, das Farockis Selbstverständnis als „audiovisuellem Handwerker“ und seinem Film *Betrogen* (1984) gewidmet ist, geht Baumgärtel unter der Überschrift „Dokumentation“ auf die „Beobachtungsfilme“ Farockis ein (*Ein Bild* [1983], *Die Schulung* [1987], *Die Bewerbung* [1997] u. a.). Diese Filme, die auf Kommentar und Deutung des Geschehens verzichten, wurden von Farocki als Cinéma Vérité-Filme bezeichnet. Baumgärtel schlägt den treffenderen Begriff „Beobachtungsfilme“ vor und grenzt die Filme von der Tradition des Cinéma Vérité ab: Farocki glaube nicht mehr an die Möglichkeit der authentischen Abbildung der Wirklichkeit mit den Mitteln des Kinos. So präsentierten die Filme kein „wahres“ Bild der Welt, sondern „die Abbildung einer Welt, die bereits auf ihr Bild hin operiert“ (S.143).

Unter dem Titel „Reflexion“ faßt Baumgärtel die Essayfilme Farockis (*Wie man sieht* [1986], *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* [1988], *Schnittstelle* [1995] u. a.). Die Form des Essayfilms wird bei Baumgärtel auf das Zerbrechen des sinnstiftenden marxistischen Weltbildes zurückgeführt. An die Stelle einer ideologisch-politischen Ordnung trete ein Geflecht von Bildmaterial aus verschiedensten Quellen mit nur angedeuteten Zusammenhängen. Die Aussage Baumgärtels, daß bei Farockis Essayfilmen der Kommentar eine wichtigere Rolle spiele als bei anderen Essayfilmern, darf bezweifelt werden (S.157; wenige Seiten später verweist Baumgärtel selbst auf die zentrale Funktion des Kommentars im Essayfilm, S.162). In einem Exkurs über den Essayfilm versucht Baumgärtel eine Übersicht „über die Entwicklung und die genuine Form“ des Essayfilms zu geben (S.158). Die Frage ist aber, ob sich eine „genuine“ Form gerade bei einer Filmgattung, von der Baumgärtel selbst sagt, daß ihre Definitionen so unterschiedlich seien wie die Filme, die unter den Begriff des Essayfilms gefaßt werden, überhaupt beschreiben läßt. Der Rezensentin drängt sich der Verdacht auf, daß Baumgärtel die Filme von Eisenstein als eine solche „genuine“ Form ansieht, definiert er doch solche Filme als Essayfilme, „die nicht erzählen oder dokumentieren, sondern [...] Gedanken, Ideen, Reflexionen ausdrücken wollen.“ (S.158) Eisenstein sei der erste gewesen.

der mit dem Film Ideen habe artikulieren wollen, und so beginnt Baumgärtel seinen Exkurs mit Eisensteins Theorie der „intellektuellen Montage“. Wenn auch Eisensteins Montagetheorie der Form des Essayfilms entscheidende Impulse gegeben hat, so ist er doch kein Essayfilmer gewesen. Ähnliche begriffliche Unschärfen im Text sind im Zusammenhang mit den Beschreibungen der Essayfilme Farockis zu beobachten. Angesichts des von Farocki so genannten Verfahrens der „Permutationen“ in *Bilder der Welt*, den immer neuen Konfigurationen von Bildern, Ideen und Geschichten, stellt Baumgärtel die Frage, ob man ein solches Aneinanderfügen von Bildern überhaupt noch „Montage“ nennen könne. Das kann man ganz sicher. An einigen Stellen hätte Baumgärtel die Forschungsliteratur über den Essay und den Essayfilm noch stärker auf Farockis Filme hin zuspitzen können, anstatt sie zu paraphrasieren. So schreibt Baumgärtel z. B.: „Wieder läßt Farocki die verschiedensten Zeugnisse der Vergangenheit mit der Gegenwart zusammenprallen und bringt sie in einen überpersonellen, räumlich umfassenden und zeitlich unbegrenzten Zusammenhang, der nicht kausal konstruiert ist.“ (S.173) Die Formulierung übernimmt Baumgärtel aus Hanno Möbius' genereller Beschreibung der Verfahren des Essayfilms (auf die überdies bei Baumgärtel an dieser Stelle jeglicher Hinweis fehlt): „Die geschichtliche Arbeit der Essayfilme besteht darin, die Zeugnissen [sic!] der Vergangenheit mit der Gegenwart in einen neuen, überpersonellen, räumlich umfassenden und zeitlich unbegrenzten Zusammenhang zu bringen, der nicht kausal konstruiert wird.“ (Hanno Möbius: Das Abenteuer „Essayfilm“. Augen-Blick, Marburger Hefte zur Medienwissenschaft, Nr.10 (1991), S.10-24, hier: S.12).

Im Kapitel „Version“ behandelt Baumgärtel schließlich die Gruppe der Found Footage Filme Farockis (*Videogramme einer Revolution* [1992], *Arbeiter verlassen die Fabrik* [1995] u. a.). Die Arbeit mit vorgefundenem Material wird als Reaktion auf die vorgeformten Perspektiven bei der Filmaufnahme und die vorgebildeten „filmischen Ausdrücke“ (Farocki) beschrieben: Originalität erscheint nicht mehr möglich, wenn alles bereits verfilmt, abgefilmt ist. Der Filmautor liest aus seinen gefundenen Materialien Bedeutungen heraus. Die „autorielle Intention“ wird bei den Found-Footage-Filmen Farockis von Baumgärtel besonders hervorgehoben, der Autor verleihe den Filmen wieder eine Ordnung und eine Bedeutung, im Gegensatz, so Baumgärtel, zu den Essayfilmen (vgl. S.196). Ein Essayfilm, bei dem die autorielle Intention von untergeordneter Bedeutung ist, ist aber kaum vorstellbar. Sollte es bei Farocki so sein, wäre zumindest eine Spezifizierung des Begriffs des Essayfilms in Hinsicht auf Farockis Filme nötig.

Baumgärtels Ausführungen zu den politischen Intentionen von Farockis Filmen bieten einige Anstöße zu einer weiterführenden Diskussion. So beispielsweise zu dem Film *Videogramme einer Revolution* von Harun Farocki und Andrei Ujica. Der Film prüfe, ob es möglich sei, an den Fernsehbildern etwas von den historischen Ereignissen abzulesen, die sie repräsentieren sollten (die rumänische Revolution 1989). Offenbar kommen Farocki und sein Ko-Autor zu dem Schluß,

daß dies unmöglich ist. So kann Baumgärtel auch an den Found-Footage-Filmen Farockis Abkehr vom Marxismus und der Vorstellung des „dialektischen Aufschwings zum Besseren“ deutlich aufzeigen: „In *Videogramme* ist Geschichte bloß noch ein (mediales) Chaos. Geschichte ist nicht mehr Fortschritt hin zu einer besseren, gerechteren Gesellschaft, sondern nur noch ein unbegreifliches Geschehen ohne Sinn und ohne Verstand.“ (S.191) Der Kurzschluß aber, daß, wenn die medialen Bilder nichts mehr aussagen können, auch die 'historischen' Ereignisse sinnlos sind, ist brisant. Sollte man in der Konsequenz behaupten wollen, die rumänische Revolution sei sinnlos gewesen?

Baumgärtels Buch wird ergänzt durch Auszüge aus fünf Interviews, die er mit Farockj geführt hat, eine Filmographie, eine Bibliographie mit Texten von und über Farocki und eine Bibliographie zu einzelnen Filmen.

Christina Scherer (München)