

BEGEGNUNG IM KNAST

D 1981 P ZDF UA 7.5.1981, DOK.fest München Sd 7.7.1981, ZDF L 44 Min. R/B Georg Stefan Trollor K Carl F. Hutterer S Elfi Kreiter T Hinrich Schröder

Innerhalb von Trollers renommierter Reihe «Personenbeschreibung» war BEGEGNUNG IM KNAST ein Solitär, nicht nur weil hier kein Prominenter ins Verhör genommen wurde, sondern weil der Zuschauer ein «Experiment» vorgesetzt bekam, wie er es noch nie gesehen hatte. Das von einem amerikanischen Gefängnispsychologen initiierte Abschreckungsexperiment, mit dem verurteilte Verbrecher Verbrechen verhüten helfen sollen, indem sie mit delinquenten Jugendlichen aus einem Erziehungsheim (gewissermaßen der «Nachwuchs») zusammenkommen, um ihnen zu vermitteln, was das bedeutet: «Knast». Trollers lakonisch-illusionsloser Off-Kommentar führt in die beiden Mikrokosmos ein: das Hochsicherheitsgefängnis Moundsville / West Virginia, wo die «ganz schweren Jungs» einsitzen (Mord, Totschlag, Vergewaltigung) und die Erziehungsanstalt. Die Unterschiede sind gering («der Schlafsaal ist noch mieser als der im Knast»). Die 12–17-Jährigen, die zumeist wegen Einbruch, Raub, Körperverletzung hier sind und eine Karriere als Berufsverbrecher vor sich zu haben scheinen, werden mit dem Bus ins Gefängnis gefahren (gleichsam zu den «Profis»), vom «Fegefeuer in die Hölle». Die Verbrecher und «die, die es werden wollen» sitzen sich zunächst in einer Reihe mit gehörigem Abstand gegenüber. Dann wird die Distanz aufgegeben und es läuft in «direct cinema»-Manier eine pädagogische «Begegnung» ab, die nicht etwa aus freundlichen Ermahnun-

gen besteht, sondern sich in einer Art Schocktherapie realisiert. Die Gefängnisinsassen machen die Zöglinge in einem mit «motherfucker», «bullshit» und «fuckin'» durchsetzten unflätigen Gebrüll nieder, um ihnen beizubringen, welcher Ton hier herrscht. Die Jugendlichen haben keine Namen mehr, sondern sind nur noch Nummern, ihre Antworten haben sich auf «Yes, Sir» und «No, Sir» zu beschränken. In drastischen Worten schreien die Häftlinge auf ihre «Gäste» ein, schildern ihre eigenen Verbrechen («I killed this motherfucker»), den Gefängnisalltag («der unmenschlichste Ort der Welt»), den Terror untereinander, Drogenabhängigkeit, Vergewaltigungen, Selbstmorde, Einsamkeit und Mord im Knast (sie zeigen Schockfotos von im Gefängnis Ermordeten). Die Ansprache richtet sich nicht nur ans Kollektiv, sie greifen sich auch Einzelne heraus, um sie in die Mangel zu nehmen, denn – so die Quintessenz – «ihr sollt sehen, was euch blüht, wenn ihr euch nicht zusammenreißt».

Das aggressive Auf-den-Pelz-Rücken und die extreme Emotionalität der Vorführung nimmt die Kamera kongenial auf, indem sie distanzlos und in ständiger Bewegung gleichsam tänzerisch an den Protagonisten entlangfährt und dem Zuschauer eine bedrohliche physische Nähe aufzwingt: «(Die Kamera) bietet keinerlei Orientierung und keinen Schutz durch Distanzierung. Allgegenwärtig erscheinen die schreienden Häftlinge, die durch die direkte Nähe auch eine körperliche Bedrohung ausstrahlen (auch wenn es nicht zu Körperlichkeiten kommt). Der Zuschauer wird so in die Situation der Jugendlichen versetzt.» (Hißnauer, S. 43)

Der Film endet mit der Rückfahrt der Jugendlichen. Schweigend und

sichtlich angefochten sitzen sie im Bus. Ob diese Lektion gegessen hat? Dass man sich überhaupt solche drastischen Maßnahmen ausdenkt, zeigt letztlich nur die Hilflosigkeit bei der Verbrechensbekämpfung. Solange in diesem Land fast jeder mit einer Knarre herumläuft (auf diesen Zusammenhang macht Troller gleich zu Beginn aufmerksam), wird sich nicht viel ändern.

«An die besten Arbeiten des *Direct Cinema*, vor allem an Richard Leacock's *DER ELEKTRISCHE STUHL* (1963) wurde man erinnert und bezeichnenderweise an Frederick Wisemans Film über die *GRUNDAUSBILDUNG* (1970) amerikanischer Soldaten vor dem Einsatz in Vietnam.» – Jochen Hieber, *SZ*, 9.7.1981

Literatur: Christoph Hißnauer: *Personen beschreiben, Leben erzählen. Die Fernsehporträts von Georg Stefan Troller und Hans-Dieter Grabe*, Wiesbaden 2017.

BERLIN, DIE SINFONIE DER GROSSSTADT

D 1927 P Fox-Europa UA 23.9.1927 L 69 Min. R Walter Ruttmann B Walter Ruttmann, Karl Freund (Idee: Carl Mayer) K Reimar Kuntze, Robert Baberske, Laszlo Schäffer M Edmund Meisel
DVD Edition Filmmuseum

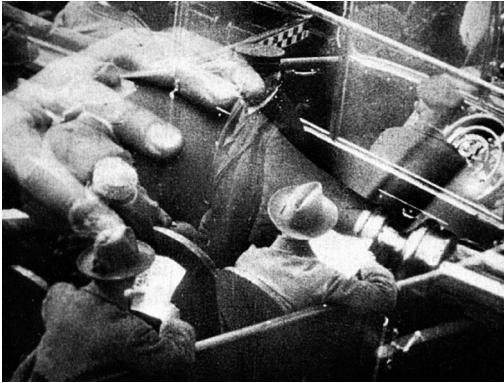
Walter Ruttmann hatte sich in den zwanziger Jahren als ein Hauptvertreter der filmischen Avantgarde profiliert. Er experimentierte – wie auch Hans Richter – mit dem «abstrakten Film», der mit geometrischen Formen und Mustern operiert (OPUS I-IV, 1921–24). In dieser Tradition der Betonung des Formalen ist sein Berlin-Film zu situieren, der nicht als soziale Dokumentation misszuverstehen ist, sondern als Experiment mit

den Komponenten Bewegung, Rhythmus und musikalische Struktur gemeint ist: «Straffste Organisation des Zeitlichen nach streng musikalischen Prinzipien» war Ruttmanns Intention. In seiner Wirkung aber war *BERLIN, DIE SINFONIE DER GROSSSTADT* nicht nur ein «Pilotfilm des Dokumentarischen» (Karl Prümm), sondern auch ein Modell für alle nachfolgenden filmischen Stadtporträts.

Rhythmus, Tempo, Hektik sind formal durch die rasante Montage erzeugt (in knapp über einer Stunde mehr als 1000 Einstellungen), inhaltlich ergeben sie sich aus der Dominanz von Verkehrsströmen, Maschinen, Technik, automatischen Abläufen. Die Menschen wirken wie Elemente innerhalb dieser von Objekten generierten Dynamik.

Der Prolog des in fünf Akte eingeteilten Films ist exemplarisch: Aus langsamen Wellenbewegungen werden sich beschleunigende abstrakte Linien, die in eine Bahnschranke übergehen: Eine Lokomotive rast auf Berlin zu (die Linienstruktur wird durch Gleise und Telegraphenleitungen wieder aufgenommen), kommt am Anhalter Bahnhof an und spuckt den Zuschauer in die Großstadt.

Es ist erst fünf Uhr morgens, die Straßen sind noch leer, die Jalousien noch geschlossen, die ersten Straßenbahnen kommen aus den Depots, ein Plakatkleber ist am Werk. Vom «Lento» geht es über zum «Allegro», wenn die Arbeiter in den Fabriken die Maschinen und Fließbänder anwerfen. Hausfrauen, Schulkinder und Geschäftsleute sind (zeitlich) die nächsten Protagonisten, dann dominiert das «Fortissimo» der Straße mit seinem chaotischen Gewimmel von Fußgängern, Autos, Straßenbahnen. Bahnhof und Flugplatz komplettieren die



BERLIN, DIE SINFONIE DER GROSSSTADT

Infrastruktur, die hier stets mehr ist als nur «infra»: Sie ist der Rhythmusgeber der Großstadtsinfonie, wohingegen das traditionelle, historische, pittoreske Berlin (z. B. Schloss und Altstadt) keine Rolle spielen. Immer wieder tauchen in den stakkato-artig aufeinanderfolgenden Sequenzen abstrakte Muster auf, z. B. die Linienform von Jalousien, Rolltoren, Gittern, Gleisen. Im Gegensatz zu diesen abstrakt-formalen Elementen stehen Anleihen beim Erzählkino, wenn mit nur kurzen Einstellungen Miniaturdramen angedeutet sind: Hochzeitspaar, Leichenwagen, Rauferei, ein Pferd fällt um, ein Mann folgt einer Frau. Höhepunkt dieser – inszenierten – Narrationen ist ein Selbstmordversuch, von der Anbahnung an der Brücke bis zu den gaffenden Massen. Um 12 Uhr ist wieder «Adagio»: Mittagspause. Menschen (und Tiere) essen, halten Siesta. Nachmittags kommt Sturm auf (Fortissimo), es herrscht forcierte Bewegung (Achterbahn) und Dramatik (der erwähnte Selbstmord). Nach Feierabend beginnt die Freizeit (auch hier dominiert die Bewegung mit Sport und Tanz), dann das Nachtleben mit Kino, Varieté, Box-

kampf und Sechstagerennen. Den Schlusspunkt setzt ein Feuerwerk.

Der Film fängt zwar die sozialen Gegensätze ein, jedoch nicht ideologisch konfrontierend, sondern mit egalisierender Intention – dieses Habitat scheint alle gleich zu machen. Die Großstadt ist nicht als Chaos disqualifiziert, in dem das Individuum untergeht (wie etwa bei Alfred Döblin), sie ist vielmehr

zum Faszinosum stilisiert. Auch dem Verhältnis von Mensch und Maschine steht der Film nicht kritisch gegenüber, eher ist eine Feier von Technik und Moderne herauszulesen, ja der Mensch scheint sich den Maschinen perfekt angepasst zu haben: «Immer wieder aufs Neue partikularisiert die Kamera die Körper der Passanten, der Tänzer in den Bars, die Choruslinie im Varieté, den Ruderer und den Freizeitsportler auf den Seen und Kanälen, zeigt nur auf die Arme und Beine, rhythmisiert die Bewegungen der Glieder, als seien es die Pleuelstangen eines Räderwerks» (Prümm).

► Aus den Berlin-Filmen der zwanziger Jahre ragen ein Vorläufer- und ein Nachfolgerfilm heraus: *STADT DER MILLIONEN* (1925) von Adolf Trotz ist zwar mit modernster Filmtechnik (darunter Trickaufnahmen) gedreht, aber historisch orientiert und mit Spielszenen durchsetzt. Im *Film-Kurier* hieß es, hier sei Berlin «durch das Auge eines Idyllikers gesehen, der sich im Berlin der Väter wohler als in dem von heute fühlt». *MARKT IN BERLIN* (1929) von Wilfried Basse ist ein

Porträt von Menschen auf einem Wochenmarkt am Wittenbergplatz. Später begab sich Leo de Laforgue mit seinem Berlin-Film SYMPHONIE EINER WELTSTADT auf die Spuren von Walter Ruttmann. 1943 gedreht, kam er erst 1950 in die Kinos (unter dem Titel BERLIN, WIE ES WAR) mit einem pathoshaltigen Kommentar von Friedrich Luft: ein Abgesang auf das nicht mehr existierende historische Berlin, konventionell und auf Sehenswürdigkeiten fixiert. 2002 versuchte Thomas Schadt mit BERLIN: SINFONIE EINER GROSSSTADT ein Remake des Ruttmann-Films, 75 Jahre nach dessen Premiere. Schadt wirft zwar einen kritischeren Blick auf den Alltag, ersetzt das schwindelerregende Tempo von Ruttmann aber durch Stimmungsbilder.

Literatur (Auswahl): Jeanpaul Goergen: *Walter Ruttmann. Eine Dokumentation*, Berlin 1989, S. 114–121. – Katharina v. Ankum: The Cinematic Engendering of Urban Experience: Walter Ruttmann's BERLIN, DIE SYMPHONIE EINER GROSSSTADT (sic), in: *Colloquia Germanica* 29, 1996, S. 209–221. – Karl Prümm: Symphonie contra Rhythmus. Widersprüche und Ambivalenzen in Walter Ruttmanns Berlin-Film, in: *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*, Bd. 2, Stuttgart 2005, S. 411–434. – Michael Cowan: Cutting through the Archive. Querschnitt, Montage and Image of the World in Weimar Visual Culture, in: *New German Critique*, 112, 2011, S. 85–113. – Zu Adolf Trotz: Jeanpaul Goergen: Die Angst vor dem Dokumentarischen, in: *Filmblatt*, 16, 2001, S. 11–18.

BERLIN – ECKE BUNDESPLATZ

D 1986–2012 P Känguruh-Film/WDR
Sd 16.1.–2.2.1989, ARD (erste Folgen), 19.–22.2.2013, 3-sat (letzte Folgen) **L** 25–30

Min., 60 Min., 90 Min. **R/B** Detlef Gumm, Hans-Georg Ullrich **K** Michael Wehrauch, Patrick Protz, Harald Beckmann, Hans-Georg Ullrich **M** Andreas Brauer **S** Simone Klier, Sybille Wicht **T** Helen Neikes, Detlef Gumm

DVD absolut Medien

Der Kiez in Berlin-Wilmersdorf, den die Filmemacher für ihr Langzeitprojekt auswählten, zeichnet sich äußerlich durch seine Reizlosigkeit aus: ein Wohnviertel, von Straßentunnel und Stadtautobahn verunziert, bar jedes städtebaulichen Glanzes (ausgenommen einige Gründerzeit-Häuser), mit (klein-)bürgerlichen Bewohnern, die nicht mit Exotik und Schrilheit aufwarten können (und dies auch nicht wollen). Gerade diese Unauffälligkeit und Durchschnittlichkeit erregte das Interesse der Autoren (die in diesem Viertel ihr Produktionsbüro hatten), denn sie wollten die Menschen und ihre Alltagskultur in einem Wohnbezirk einfangen, sie auf ihren Lebensstationen begleiten – Geburt, Schule, Heirat, Familie, Beruf, Tod – und die Veränderungen in ihrem Leben dokumentieren. Die «große» Politik ist zwar nicht ausgeblendet, doch sie spielt nur in ihren Auswirkungen auf das tägliche Leben herein (z. B. die erschreckend niedrigen Renten für Leute, die ihr Leben lang hart gearbeitet haben). Der Mauerfall verändert zwar nicht den Kiez, gibt aber doch der einen oder anderen Biografie eine andere Richtung. «Geschichte braut sich im Alltag zusammen» lautete die Grundhypothese. Tatsächlich ist hier ein Zeitdokument der 1980er- und 1990er-Jahre entstanden, das sich für Historiker als Quelle anbietet, aber andererseits so viel Unterhaltungswert hat, dass es als nicht-fiktionale LINDENSTRASSE konsumier-

bar ist: eine reale *comédie humaine*. Die Leute, die die Autoren ausgewählt und über den gesamten Zeitraum immer wieder mit Kamera und Mikrofon besucht haben, repräsentieren den gesellschaftlichen Querschnitt: Familien über mehrere Generationen hinweg, Alleinerziehende, Handwerksmeister (Bäcker, Schornsteinfeger), ein Schwulenpaar, ein Lokalpolitiker, eine türkische Familie (in einer nicht-türkischen Gegend), ein reicher Anwalt.

Die ersten Folgen liefen 1989 zu je 30 Minuten im Nachmittagsprogramm der ARD (sinnigerweise im Anschluss an die Seifenoper *SINHÀ MOÇA*), die späteren, z. T. zu 60- und 90-minütigen Langfilmen kompiliert, in verschiedenen Programmen zu unterschiedlichen Zeiten. Drehbeginn war 1986, die ersten Sendungen dokumentierten zwei Jahre Entwicklung, am Schluss waren es 25 Jahre.

Gumm und Ullrich blieben nicht im Kiez kleben, sondern folgten ihren Protagonisten, wo ihr Lebensweg sie hinführte, auch wenn sie vom Bundesplatz wegzogen. Als z. B. der Bäckermeister sich spontan entschließt, nach Auschwitz zu fahren, weil man dort einmal gewesen sein sollte, und damit alle überrascht, reist auch das Team mit. Die Filmemacher versuchen, selbst so wenig wie möglich in Erscheinung zu treten, ihre Fragen sind keine «Interviews», sondern im Plauderton vorgetragene Stichworte, um ihre Protagonisten zum Erzählen zu bewegen, so wie man mit Nachbarn spricht (was sie ja auch waren). Die Balance zwischen Distanz und Nähe bleibt gewahrt, sie rücken keinem «auf die Pelle». Trotz der Fragen und Antworten sind die Filme nicht von «talking heads» dominiert, denn die Kamera interessiert sich nicht

nur für Gesichter, sondern auch für die alltäglichen Verrichtungen in der Wohnung oder unterwegs. Vorgeführt wird niemand, selbst die nicht, die man kaum Opfer der Verhältnisse nennen kann, weil sie an sich selber scheitern. Einer fällt aber doch aus dem Durchschnitts-Rahmen. Bei dem Prominentenanwalt und Notar Ülo Salm, den man als Einzigen als «schillernde Figur» bezeichnen könnte, ist der zur Schau gestellte Prunk und Protz (Rolls-Royce!) aus amüsiert-distanzierter Perspektive eingefangen. Auch Salm ist jemand, mit dem das Team weit herkommt. Nach dem Mauerfall reist er in seine Geburtsstadt Tallin, wo er Geschäfte macht. Jahre später sitzt er wegen Betrugs in Untersuchungshaft und verliert seine Notarlizenz. Dann fliegt er nach Kalifornien, wo er 1953 für ein Jahr als einer der ersten deutschen Austauschschüler gelebt hat, um seine damalige Familie aufzusuchen. Mit dem Schornsteinfeger geht es gleichfalls in die USA, als dieser glaubt, dort eine Bodybuilder-Karriere beginnen zu müssen.

Wenn Salm und seine Frau, die als Klatschreporterin arbeitet, die «feinen Leute» repräsentieren, dann Reimar Lenz und sein Lebensgefährte Hans Ingenbrand die «Aussteiger», die in bescheidenen Verhältnissen leben. Lenz ist freier Schriftsteller und Philosoph mit Hang zum Buddhismus, Ingebrand war früher Polizist und ist nun Maler. Mit Lenz gibt es zudem Tiefenbohrungen in die Zeitgeschichte, denn er ist Sohn eines NS-Humangenetikers, und auch seine Mutter, die mit 104 Jahren in Göttingen stirbt, war NSDAP-Mitglied. Doch Reimar verurteilt sie nicht: In der (von ihm verfassten) Rede des Pfarrers bei der Beerdigung der Mutter

heißt es: «Wir haben nicht zu richten.» Mit Hans macht das Team einen Ausflug ins westfälische Ostbevern, wo dieser seine Kriegskindheit verbrachte.

Die «Wende» von 1989/90 hat im tiefen Wilmersdorf nur ein peripheres Echo. Es gibt tränenreiche Begegnungen mit den Ost-Verwandten, die «Sozialistische Einheitspartei Westberlin» löst ihr Büro im Viertel auf, Ülo Salm verlegt seine Kanzlei nach Berlin-Mitte, und der Schornsteinfeger erhält einen Kehrbezirk in Lichtenberg, wo er richtig ehrfürchtig behandelt wird. Doch es gibt keine existentiellen Brüche wie in den Ost-Biografien. Deshalb unterscheidet sich BERLIN – ECKE BUNDESPLATZ von den DDR-Langzeitdokumentationen aus Wittstock (☉ LEBEN IN WITTSTOCK) und Golzow (☉ LEBENS-LÄUFE).

«Was in den Episoden der Nachwendejahre viele Kritiker als wenig zeitgenössisch irritierte, ist jetzt eine besondere Stärke der Chronik: Sie erzählt von Lebenswegen, die nicht von großen Umwälzungen geplant, sondern von vielen kleinen Alltagsentscheidungen geformt wurden.»

– Klaudia Wick, *epd medien*, 7, 2013

Literatur: Peter Paul Kubitz: *Berlin – Ecke Bundesplatz oder wie das Leben so spielt*, Berlin 1999. – Claudia Lenssen: *Berlin – Ecke Bundesplatz*, Berlin 2013.

BERLINER STADTBahnBILDER

D 1981 P Basis-Film/ZDF UA 26.2.1982
L 60 Min. R/B Alfred Behrens, Dramaturgie: Karsten Witte K Jürgen Jürges, Fritz Poppenberg S Ursula Höf T Manfred Herold

DVD Basis

Mit der Berliner S-Bahn hatte es vor dem Mauerfall eine eigene Bewandnis: Sie gehörte zur Reichsbahn der DDR. Im September 1980 streikten die West-Berliner Beschäftigten der Reichsbahn. Danach wurden vier der sieben Strecken im Westen stillgelegt, von 77 S-Bahnhöfen waren nur noch 38 in Betrieb. Doch schon seit dem Mauerbau 1961 galt im Westen das ungeschriebene Gesetz: Mit der S-Bahn fährt man nicht, damit unterstützt man den Osten. Gegenstand des Films ist somit ein Massenverkehrsmittel ohne Massen. Statt der Fahrgäste rücken Objekte in den Mittelpunkt: Waggons, Gleisanlagen, Bahnsteige, Brandmauern, Reklame tafeln, Holzsitze, Türen, Haltestangen, Treppen, Wände, Stationsschilder, Kioske («Erfrischungen») etc. Die Kamera fährt mit (auch im Führerstand) und sieht aus dem Fenster auf verlassene Industriebauten und die Berliner Mauer oder sie verharrt in oder vor den mal schäbigen, mal imposanten Bahnhofsgebäuden. Die Tonspur besteht aus Fahrt- und Bremsgeräuschen, Lautsprecherdurchsagen, Türenschlagen, Schritten. Nach elf Minuten meldet sich unversehens eine Off-Stimme. Ein Ich artikuliert sich mit einem Text, den man mit etwas gutem Willen als literarisch bezeichnen kann: «Beschreibung einer verlassenen Industrielandschaft. Die leere Schalterhalle, der leere Bahnsteig, der leere Zug verweisen den Reisenden auf sich selbst. Eine Fahrkarte lösen, heißt hier: sich einer Erfahrung aussetzen, sich aus der Zeit fallen lassen.» Der Horror vacui, den die Bilder auslösen, ist somit eingebunden in eine Zeiterfahrung, der auch der Wechsel von Tag und Nacht, von Sommer- und Winteraufnahmen dient. Der bröckelnde Putz, die ver-

witterten Schilder, die von der Natur zurück eroberten Gleise verweisen auf die historische Dimension, auf die Zeit, als hier Hochbetrieb herrschte. Genau daran gemahnt die sich neuerlich meldende Stimme des Autors (oder soll man sagen: das lyrische Ich?): «Mit der Stadtbahn fahren die Arbeiter in die Fabriken, die Kinder fahren mit der Wanneseebahn ins Strandbad, mit den Vorortbahnen fährt die Stadt aufs Land, fährt das Land in die Stadt. Die Penner fahren Vollring: Sauftour von Gesundbrunnen bis Gesundbrunnen. Ich erzähle mir Geschichten, die Reisende mir erzählt haben, Geschichten von früher. Die Liebespaare fahren Vollring: Knutschtouren. Von Jungfernheide bis Jungfernheide. Mit der Nord-Süd-Bahn verschieben die Schwarzhändler Kartoffeln von Ost nach West.» Dieser Kommentar läßt die toten, Melancholie verbreitenden Objekte mit Geschichte und Geschichten auf, die wenigen, wie Schemen huschenden Passagiere rufen die ehemals sich drängenden Massen ins Gedächtnis. Einer der Fahrgäste wird am Schluss doch noch Gesprächig. Er steht an einer Trinkhalle und erzählt aus der Bahn-Historie. Und der Autor meldet sich nochmals mit einer expliziten Erklärung, warum er den Film gedreht hat. Er will, dass die Stadtbahn weiterfährt, «weil, wenn ich nachts nicht schlafen kann, ich wieder ihr entferntes Fahrgeräusch, ihr Bremsgeräusch hören möchte.» Um die Verfallsästhetik und den morbiden Charme der Moderzonen ist es dann freilich geschehen.

«Man muss sich schon konzentrieren und bereit sein, sich fallenzulassen – dann erst gibt der Film seinen Reiz preis, der jenseits der üblichen Pub-

likumserwartungen liegt. Fotografie und vor allem Montage und Dramaturgie dieser elegischen Dokumentation sind durchaus zwingend – sofern ihr die Geduld und optische Sensibilität des Zuschauers gewachsen ist.»

– H. Haslberger, *film-dienst*, 6, 1983

Literatur: Alfred Behrens/Volker Noth: *Berliner Stadtbahnbilder*, Frankfurt u.a. 1981 (Bildband).

BERUF: NEONAZI ➞ STAU – JETZT GEHT'S LOS

BILDER DER WELT UND INSCRIFT DES KRIEGES

D 1988 P Harun Farocki UA 21.8.1988, Filmfestival Edinburgh L 75 Min. R/B Harun Farocki K Ingo Kratisch S Rosa Mercedes (= Harun Farocki) T Klaus Klingler
Sprecherin: Ursula Grote
DVD absolut Medien (in: *Harun Farocki. Filme 1986–1988*)

Ein «Essayfilm» unterscheidet sich sowohl vom «reinen» Dokumentarfilm als auch vom narrativen Film. Statt Sinn und Bedeutung plakativ auszuschildern, gibt er sich eher hermetisch. Wie eine Monstranz stellt er die subjektive Perspektive des Autors aus, argumentiert selbstreferenziell, zielt auf die Relativität von Erkenntnis ab und enthält Interpretationen von Realität, die für den Adressaten nicht unbedingt nachvollziehbar sein müssen. Er ist fragmentarisch und zerfällt in zunächst disparat anmutende Einzelteile, die nicht narrativ, sondern assoziativ angelegt sind. Er richtet sich nicht an einen passiven Rezipienten, sondern appelliert an die Bereitschaft, eigene Gewissheiten in Frage zu stellen. Der Autor



BILDER DER WELT UND INSCRIFT DES KRIEGES

lässt sich gewissermaßen beim Denken beobachten.

Das «Denken» in diesem Film kreist um die Interpretation fotografischer Bilder, die Umstände, unter denen sie entstehen und unter denen der Blick auf sie erfolgt, um die Bedingungen ihrer Lesbarkeit, die historische Relativität ihrer Wahrnehmung und die «Doppelnatur des fotografischen Bildes: einerseits als bewahrende Aufzeichnung der physischen Welt, andererseits als Instrument ihrer Zerstörung» (Baumgärtel, S. 162). Die einleitende Aufnahme eines Wellenkanals (in dem Wellenbewegungen erforscht werden für den Bau von Küstenschutzanlagen) verweist metaphorisch auf die filmische Methode: «Brandet das Meer an das Land, unregelmäßig, nicht regellos, so bindet diese Bewegung den Blick, ohne ihn zu fesseln und setzt Gedanken frei. Die Brandung, die Gedanken bewegt, wird hier in ihrer eigenen Bewegung wissenschaftlich untersucht.»

Im Zentrum stehen Fotografien, die amerikanische Flieger am 4. April 1944 aus 7000m Höhe von den Buna-Werken machten und die damit, ohne es zu wissen, die ersten Bilder von Auschwitz lieferten. Die damaligen Auswerter in England sahen nur Fabriken, aber nicht das Lager, da sie keinen Auftrag hatten, danach zu suchen. Erst 1977 nahmen sich CIA-Mitarbeiter diese Fotos nochmals vor und markierten nun, was man schon damals hätte sehen können, wenn man über das Wissen vom Gezeigten verfügt hätte: «Haus des Kommandanten», «Wachturm», «Block 11», «Gaskammer». Hätte man damals das Bild richtig gelesen, wäre dann Auschwitz bombardiert worden? Nein, denn selbst als Häftlinge, die aus dem Lager geflohen waren und fotografisch exakte *Zeichnungen* anfertigten, verweigerten sich die Alliierten diesen Erkenntnissen. Dieser «Auschwitz»-Komplex ist flankiert von weiteren Beobachtungen über die Dialektik von

Betrachten und Betrachtetwerden (z. B. anhand von bislang verschleierte algerischen Frauen, die zum ersten Mal fotografiert werden und deren Ausgeliefertsein die destruktive Macht des Abgebildetwerdens demonstriert) und von Aufklärung / Bewahrung einerseits und Vernichtung andererseits: Kameras in Bomberflugzeugen des Zweiten Weltkrieges, die die Zerstörung dokumentieren, die Herstellung von Messbildern, also die Idee aus Fotografien Messwerte zu gewinnen, um zerstörte Gebäude rekonstruieren zu können oder die Simulierung von Landschaftsflächen zur Tarnung von Flugplätzen im Krieg. Hinzu kommen Sequenzen, die assoziativ mit dieser Thematik verbunden sind: die Simulation von Bewegungs- und Wiedererkennungabläufen, ein Dior-Modell, das geschminkt wird (um es für das Fotografieren vorzubereiten), ein Aktmodell, das gezeichnet wird, ein Roboter, der ein Autofenster einsetzt, das ausgestorbene Handwerk des Metalldrückers. Alle diese Motive wiederholen sich, tauchen an unterschiedlichen Stellen wieder auf und verleihen dem Film, gleichsam nach den Regeln einer Permutation, eine rhythmische Komposition. «Ich versuche, jedes Bild, jeden Gedanken so in Bewegung zu setzen, dass sie immer zueinanderstoßen, indem man die Teile dreht und sie sich so zu neuen Elementen zusammensetzen» (Harun Farocki). Grundsätzlich intendiert Farocki, mit Bildern an Bildern Kritik zu üben, Kritik an einer «Funktion der Bildinterpretation, die modisch darauf ausgerichtet ist, Erfüllungsgehilfe institutioneller Handlungen zu sein, und die zudem in ihrem Totalitätsanspruch glaubt, alles mit Bildern erfassen und erklären zu können» (Meyer, S. 170).

«Der Film löst seine Motive und Einstellungen aus ihren herkömmlichen, oft rhetorischen Einbindungen heraus und untersucht ihre Zusammenhänge, ihre spezifische Geschichte. Er versetzt sie gewissermaßen in einen Raum der Möglichkeiten – und entfaltet so eine allgemeine künstlerische Methode (die mit konventionellem Dokumentarismus nichts zu tun hat). Die besondere Anordnung der Bilder betreffend, sucht der Film sich in ihnen seine eigenen Denkwerkzeuge zu schaffen. Die Bilder sind Schauplätze der Gedanken, Ausgangspunkt und Projektionsfläche, und es sind größtenteils «gegebene» Bilder, deren so oft vergessener Sinn aus der Komposition hervortritt.»

– Jörg Becker, *taz*, 30.1.1989

«BILDER DER WELT ... wirkt in seiner schlaufengleichen Wiederholungsform nicht ermüdend, sondern erfordert Konzentration, die mit originellen Einsichten belohnt wird, weil Begriffe und ihre Abbildungen vom Kopf auf die Füße zurückgestellt werden, und die Auswertung dem Zuschauer überlassen bleibt.»

– Andre Simonovics, *Tip*, 2, 1989

Literatur: *Zelluloid*, 28/29, 1989, S. 61–73. – Nora M. Alter: The Political Im/perceptible in the Essay Film: Farocki's IMAGE OF THE WORLD AND THE INSCRIPTION OF WAR, in: *New German Critique*, 68, 1996, S. 165–192. – Rolf Aurich / Ulrich Kriest (Hg.): *Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki*, Konstanz 1998. – Tilman Baumgärtel: *Vom Gue-rillafilm zum Essayfilm: Harun Farocki*, Berlin 2002, S. 168–175. – Thomas Elsaesser (Hg.): *Harun Farocki. Working on the Sightlines*, Amsterdam 2004, S. 193–210. – F.T. Meyer: *Filme über sich selbst. Strategien der Selbstreflexion im dokumentarischen Film*, Bielefeld 2005, S. 164–176.