

**Hans J. Wulff**

## **Ein poetisches Spiel: EINSCHLAFGESCHICHTEN [1]**

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki*. Hrsg. v. Rolf Aurich & Ulrich Kriest. Konstanz: UVK Medien / Ölschläger 1998, S. 207-213 (= Close Up. 10.).

URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-75>.

Die KATZENGESCHICHTEN sind Geschichten für Kinder, Farocki illuminiert filmische Methode am einfachen Objekt. LEBEN- BRD (1990) gehört methodisch in größte Nähe zu diesen Geschichten - dort sind es sechshundvierzig Fälle, die "zweierlei und immer dasselbe" zeigen, "einen gigantischen Kult des Plans und die Sucht nach dem Allzeit-Vorbereitet-Sein" [2]. In den KATZENGESCHICHTEN geht es um Brücken, um Seilbahnen, um Schiffe, die Straßen kreuzen.

Was ist es wert, gesagt zu werden? Was ist es wert, erinnert zu werden? Die beiden Mädchen, von denen die KATZENGESCHICHTEN erzählen, imaginieren gemeinsam, was sich ergibt. Brücken, die sich bewegen. Das ist etwas anderes als "Brücken".

Jeder Enzyklopädist weiß, daß die Vielfalt der Erscheinungen sich gegen die Erfassung sträubt. Das enzyklopädische Projekt hat eine bürokratische Unterströmung: Alles das zu verzeichnen, was an Fällen und Formen einem Begriff zuzuordnen ist. Eine Enzyklopädie der Bilder von den Objekten stünde vor einem nicht endenwollenden Anspruch, die Serie der Individuen, die Reihe der Fälle um noch eine weitere Variante zu ergänzen. Es ist allein die Ökonomie der Mitteilung, die die Serie begrenzt: Sie kann abgebrochen werden, wenn der andere begriffen hat, wovon die Rede ist, wenn seine Anschauung reich genug differenziert wurde.

Die KATZENGESCHICHTEN verfolgen aber keinen Zweck der Mitteilung. Sie geben sich der enzyklopädischen Methode hin, weil dieses ihr Prinzip ist. Serielle Assoziation, das Spiel mit den Prinzipien "der Wiederholung und der Permutation" [3] - das ist, möchte man mit Farocki fortfahren, ein Spiel mit "filmischen Operationsweisen [...], wo die Gedanken im Film oder im filmischen Vorgehen erzeugt werden" (ebd.). Eine filmische Argumentation entsteht so, die ganz auf den Bildern beruht.

Die Vielheit und die Vielfalt der Objekte - die Klarheit und die Einheit der sprachlichen Namen. Farocki entfaltet das Konzept der Brücke an Bildern von Brücken. In der Serie der Bilder entsteht ein Spur, die auf den Begriff hindeutet. Die Semiotik

des Bildes fußt auf einer *characteristica singularis*, das Bild kann immer nur Einzeltatsachen zeigen. Selbst das Bild, das im Lexikon eine "Zugbrücke" illustriert, kann nur ein Beispiel geben - es ist die Zugbrücke, die man zwischen X und Y besichtigen kann. Die Bildreihe öffnet das Singuläre zum Abstrakten, treibt den Bildern einen begrifflichen Impuls ein, den sie allein nie haben könnten. Diese Kraft, die aus der Berührung von Bildern in Bildreihen entsteht und die die Konkretetheit des Bildmaterials erweitert in eine gedankliche Sphäre hinein, die unmittelbare Erfahrbarkeit und Begehbarkeit der Objektwelt fortspinnt in das Reich der unanschaulichen Reflexion, der Typen und Begriffe - Montage ist die Kunst, durch die Kollision konkreter Materialien Einsicht und Aufmerksamkeit, Gedankenarbeit einzufordern. Aus dieser Utopie lebt vieles im Universum der Farockischen Filme und theoretischen Arbeiten.

Es ist nicht allein der Stoff, den Farocki in seinen Filmen ausbreitet, um den es geht, sondern es ist die Technik, mit der er arrangiert ist, so daß er Einsichten ermöglicht, die der filmischen Pflicht zur Konkretetheit möglich sind (und vielleicht: nur ihr möglich sind). Farocki hat sich immer wieder auf Tretjakow bezogen, vielleicht ist er die Quelle, aus der er die Überzeugung aufgesogen hat, es gehe um das Methodische (weil alle Aufklärung das Ideologische in der Art und Weise, in der das Material der Welt interpretiert sei, aufsuchen müsse) [4]. Dabei ein detektivisches Unterfangen, eine Auseinandersetzung mit den eigenen Befangenheiten, ein Einlassen auf das Material, das sich am Ende als ein Einlassen auf die Wirklichkeit herausstellt:

Mich interessiert [...] das Verfahren, daß man die Gegenstände nicht wählt aus der Logik, aus der Deduktion, wie bei einer Kapiteleinteilung von Büchern - sondern umgekehrt zu sagen, wir wollen da an ein paar Gegenständen so lange rumrühren, bis es einen Bezugspunkt gibt [3].

Die Arbeit für die SESAMSTRASSE begann mit der Vorstellung, die enzyklopädische Methode in großer Reinheit anzuwenden.

Im November 1976 fiel mir was für die SESAMSTRASSE ein. Ich notierte Bilder von kaputten Häusern und nichtkaputten, Ruinen, die vom Krieg kommen und solchen, die vom Frieden kommen, Landhäusern und Stadthäusern, Häusern, die in der Stadt ein Leben wie auf dem Land versprechen oder ein Sterben wie in der Stadt. / Im Februar 77 bekam ich die Zusage, davon ein paar Teile in der Länge von 7 min drehen zu dürfen. Mit der Kürzung war eigentlich die Substanz der Sache schon vernichtet; die Schönheit der dichotomischen Methode hätte sich nur zeigen können, wenn sie bewiesen hätte, daß damit der Grundstein zur Wahrnehmung aller Häuser gelegt ist [5].

Die Bilder selbst und ihr Arrangement in einem poetischen Muster können einen Gedanken artikulieren: eine Utopie des "reinen Films", des "poetischen Films", der sich nicht vom Inhaltlichen verabschiedet, vielfach beschworen von Farocki und der Farocki-Kritik. Bilder können aussagen, weil es ein Enzyklopädisches in der Welt gibt, das die Variation des Gleichen nicht als eine beliebige Liste betreibt, sondern in die Gegensätze und Kontraste des Erfahrungslebens einrückt. Das Sujet ist nicht für sich gegeben, sondern nimmt nur in den Dimensionen von menschlichem Leben und Geschichte Gestalt an. Ganzheit und Zerstörung, das Ländliche und das Städtische, das Leben und der Tod, Krieg und Frieden. Die "filmische Hauptstilistik" setze nicht Zeichen in die Welt, sondern greife sie im Wirklichen auf, schreibt Farocki einmal [6].

"Die Montage ist ein Mittel aktivierender Fiktion", schreibt Frieda Grafe über Farocki: "Dann denken die Bilder." [7]

Als ob Bilder denken könnten! Die KATZENGESCHICHTEN erzählen ja gar nicht von Brücken und von Eisenbahnen, sondern von zwei Mädchen, die die Zeit zwischen Tag und Traum mit einem poetischen Spiel füllen, das kein Ende hat, auch zu gar keinem Ende hinführen soll. Das ausklingen kann, ohne daß es Fragment bliebe. "Schläfst du schon?", fragt die eine am Ende des einen Spots - und das Schlußbild zeigt beide, schlafend, das Spiel ist zu Ende.

Es sind Lara und Anna, Farockis Töchter, die die Mädchen spielen [8].

Farocki erzählt einmal von einem 1-Minutenspot mit seinen Kindern, den er vergeblich dem SESAMSTRASSEN-Team vorführte:

Lara hatte ein grünes Jäckchen an und Anna ein kariertes. Lara sagte: Guten Abend meine Damen und Herren, dieser Mann hat die richtige Jacke an, dieser Mann hat die falsche Jacke an. 50000 Jahre später, dieser Mann ist erfroren. / An dieser Stelle streckte Anna die Arme aus und ließ sich mit einer Bewegung und einem Geräusch fallen, daß das Vergehen der Zeit in einem Genre, wo nach Sekunden bezahlt wird, trifft. / Lara sagte: dieser Mann steht immer noch da. Darum wählen auch Sie den richtigen Mantel [9].

Ein Spiel mit dem Genre, ironisches Durchsichtigmachen der Werbe-Argumentation. Kompetenz und Distanz.

Und ein Leib-Moment in alledem, das die Erzählung ganz als Tatsache der Kinder markiert. In einer KATZENGESCHICHTE imaginiert die eine eine Brücke, die sich heben kann, und sie hebt den Fuß. Der anderen fällt eine Doppelbrücke ein, die sich heben kann, und sie hebt synchron beide Arme. Von einer Brücke, die sich drehen kann, spricht die eine, breitet die Arme aus, beginnt eine langsame Rotation - die andere nimmt die Bewegung auf, verdoppelt sie; und das Bild zeigt eine doppelte Drehbrücke, die auf zwei Achsen den Weg für die Schiffe freigibt.

Die Bilder also nicht als das Material, aus dem eine diskursive Spannung herauszuentwickeln wäre? Die Bilder als pure Illustrationen, in jener beliebigsten aller semiotischen Funktionen? Eine Differenz bleibt. Woran denkst du, fragt die eine, an ein Schiff, das über eine Straße fuhr - und das Bild zeigt eine Straße, die unmittelbar auf einen Kanal zuführt, so daß man den Eindruck hat, das Schiff am Ende der Straße kreuze sie; eine optische Täuschung - und die, die gefragt hat, protestiert: Das sieht aber nur so aus! Kein Gedankenbild der einen nur, sondern eine Projektion, die auch die andere sieht? Die eine: Ich denke mir ein Schiff im Fahrstuhl. / Die andere: Ein Schiff im Fahrstuhl - das gibt's nicht. / Das Bild eines Hebewerks. Nach kurzem Zögern die Stimme der anderen: Ach so - ein Schiff=Hebwerk. Ach-so-Bilder: Bilder, die zeigen, was man sich nicht vorstellen mochte oder konnte. Bilder, die das Sprechen und seine Rätsel auflösen, anklammern an die Wirklichkeit. Die in die Wirklichkeit zurückführen.

Die in die Wirklichkeit zurückführen, weil die Bilder in einen lebendigen Zusammenhang der Kommunikation gehören, für den die Eigenschaft der Photographie, nur singuläre Tatsachen abbilden zu können, kein Defekt und kein Mangel ist.

Enzyklopädische Methode, serielle Variation, Bilder, die Gedanken auslösen: In den *KATZENGESCHICHTEN* steht alles dieses nicht im Dienste des politischen Diskurses, nicht der Aufklärung, nicht der melancholischen Reflexion, sondern instrumentiert ein poetisches Spiel, das am Rande des Schlafs doch in der Welt ist, wenn auch deren Vielfalt nicht immer zum Staunen ist. Ein Schiff mit Zähnen, das ist zum Gähnen...

Am Ende eines der "Was stellst du dir vor?"-Spiele bricht die eine das Spiel ab: Ich steig jetzt in eine Lok und fahr weg. Oh, da will ich mit. Und das Bild zeigt die beiden Mädchen im Führerhaus einer Lok. Die eine oder die andere, aus dem Off: Das ist ein schöner Traum... Wahrscheinlich sind die beiden Mädchen an dieser Stelle eingeschlafen.

#### Anmerkungen

[1] Die Filmographie Farockis weist insgesamt acht *EINSCHLAFGESCHICHTEN* aus: Eine erste Reihe von fünf Filmen, die 1976/77 für die *SESAMSTRASSE* entstand, schließlich die drei *KATZENGESCHICHTEN*, die 1978 für das NDR-*SANDMÄNNCHEN* produziert wurden. Nur die

*KATZENGESCHICHTEN* habe ich gesehen, nur von ihnen handeln diese Überlegungen.

[2] Uwe Schmitt: Harun Farockis erstaunlicher Filmessay *LEBEN - BRD*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22.9.1990.

[3] Christa Blümlinger: Über das allmähliche Verfertigen der Gedanken beim Filmmachen. [Interview mit Farocki.] In: *Falter* (Wien), 21, 1991, S. 26-27, hier S. 27.

[4] Vgl. zu Tretjakows politischer Poetologie: François Albéra: *Notes sur l'esthétique d'Eisenstein*. Lyon: Centres d'Etudes et de Recherches Théâtrales, Cinématographiques et Télévisuelles 1973, S. 48, passim.

[5] Harun Farocki: Neues vom Wixer. In: *Filmkritik*, 258, Juli 1978, S. 370-376, hier S. 373.

[6] Harun Farocki: Der erste Film. In: *Industriefilmfascination*. [Katalog.] Oberhausen 1995, S. 110-111, hier S. 111. Es dürfte deutlich sein, daß in dieser Aussage der alte linke Streit um die Photographie mitzudenken ist, ob man Krupp denn photographieren könne - weil die Objekte die fundamentalen Widersprüche eben nicht in sich trügen.

[7] Frieda Grafe: Blutig ernst. Harun Farockis Film *ETWAS WIRD SICHTBAR*. In: *Süddeutsche Zeitung*, 16.7.1982.

[8] Eines der Mädchen wird im Film allerdings "Sonja" gerufen.

[9] Farocki, Neues vom Wixer, op. cit., S. 374. Farocki hat 1979 einen 18minütigen Film *ANNA UND LARA MACHEN DAS FERNSEHEN VOR UND NACH gedreht, den ich leider nicht kenne*.