

Tom Holert; Doreen Mende; Volker Pantenburg; Daniel Eschkötter; Brigitte Weingart

Instituieren statt Institutionalisieren. Zur Einrichtung des Harun Farocki Instituts

2017

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2258>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Holert, Tom; Mende, Doreen; Pantenburg, Volker; Eschkötter, Daniel; Weingart, Brigitte: Instituieren statt Institutionalisieren. Zur Einrichtung des Harun Farocki Instituts. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*. Heft 17: Psychische Apparate, Jg. 9 (2017), Nr. 2, S. 131–145. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2258>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 3.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 3.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

INSTITUIEREN STATT INSTITUTIONALISIEREN

Zur Einrichtung des Harun Farocki Instituts

«Wir wollen eine Einrichtung schaffen, die zu Anfang einfach ein Büro zur Anleitung und Koordination einiger Dokumentarfilmarbeiten ist» – so lautet der erste Satz eines Rundschreibens, das der Filmmacher, Medienkünstler, Autor und Dozent Harun Farocki unter dem Titel *Was getan werden soll* 1975 an mutmaßlich Gleichgesinnte verschickte. Dieser Text spielte eine wichtige Rolle bei der Gründung des Harun Farocki Instituts (HaFI), mit der Freund_innen, Verwandte und Kolleg_innen auf den plötzlichen Tod Farockis im Juli 2014 reagierten. Das im Sommer 2015 als Stiftung eingetragene Institut hat seine Adresse – und sein «Büro» – im ebenfalls neu gegründeten Kulturquartier silent green im Berliner Stadtteil Wedding. Zu den ersten Amtshandlungen dieser «Einrichtung» gehörte eine kommentierte und ins Englische übersetzte Veröffentlichung von Farockis Rundschreiben.¹ Daniel Eschkötter und Brigitte Weingart haben sich mit den Vorstandsmitgliedern des HaFI, Tom Holert, Doreen Mende und Volker Pantenburg, über die Entstehung, Struktur und Arbeit des Instituts unterhalten.

Brigitte Weingart/Daniel Eschkötter In eurem *mission statement* des Harun Farocki Instituts zitiert ihr Farockis Plan für eine «Einrichtung» zur Kritik und Analyse von Bildkulturen als eine Art Gründungstext *avant la lettre* und gebt für die Arbeit des HaFI zwei Richtungen an: Einerseits soll das Institut eine Plattform für Farocki-Forschung sein, da geht es also um eine Art Erbverwaltung; andererseits ist aber auch «eine flexible Struktur für neue Projekte, die vergangene, gegenwärtige und künftige Bildkulturen kritisch befragen soll», angestrebt.² Was heißt hier «flexible Struktur»?

Tom Holert *Mission statements* sind ja immer auch Versuche der Selbstvergewisserung; in sie geht sehr viel Prinzipielles ein, aber sie sind doch meistens weniger Satzung (eine solche mussten wir – im Zuge der Errichtung der Stiftung – auch aufsetzen) als vielmehr Wunschproduktion. Und das Wünschen der an der

¹ Vgl. Harun Farocki: *Was getan werden soll. Dokument Kommentar Material/What Ought To Be Done. Document Commentary Material*, hg. v. Harun Farocki Institut, Berlin 2016 (HaFI 002), online unter hdl.handle.net/11346/49LO, gesehen am 13.7.2017.

² Harun Farocki Institut (Hg.): *Etwas wird sichtbar*, Berlin 2016 (HaFI 001), online unter hdl.handle.net/11346/CSMT, gesehen am 13.7.2017.



Abb. 1 Graffito von Harun Farocki, Lietzenburger Straße/Welserstraße
(West-Berlin) als Werbemaßnahme für seinen Film *Etwas wird sichtbar* (1982)

Gründung des HaFI Beteiligten zielte eben darauf, keine starren Strukturen zu schaffen, keine formelhafte Institutionalisierung zu betreiben, keine weitere Antragsmühle in die Welt zu setzen, sondern den Begriff «Institut» gleichermaßen ernst wie spielerisch zu betrachten, die perspektivischen Öffnungen programmatisch festzuschreiben, Instrumente und Organe beweglich zu halten und zu gestalten. Was in der Konsequenz auch heißen kann, als Institution klein zu bleiben, vielleicht nicht so einflussreich, dafür unabhängig, ohne Sichtbarkeits- und Veröffentlichungsdruck, aber agil, wenn es die Kräfte und Ressourcen der Beteiligten erlauben (auch wer wann wie <beteiligt> ist, soll unter den Wunsch nach Flexibilität fallen – aber wahrscheinlich führt «flexibel», dieses neoliberale Schibboleth, ohnehin bloß in die Irre).

Volker Pantenburg Vielleicht sollte man nochmal kurz zum Zeitpunkt unmittelbar nach Harun Farockis plötzlichem Tod zurückkehren: Ich hatte wie viele andere damals den Eindruck, dass sich neben der Trauer und dem Schock, mit dem alle zu kämpfen hatten, eine sehr große Lücke auftat. Es entstand schnell die Idee, dass man diese Lücke füllen sollte, indem man etwas Kollaboratives gründet, das weitermacht mit den Interessen und Fragen, die in den 30, 40, 50 Jahren von Farockis Arbeit bereits angelegt waren. Viele von Farockis Arbeiten haben ja den Charakter von Vorschlägen, wie Michael Baute mal gesagt hat. Diese Idee war sehr schnell da. Bereits im Spätsommer 2014 zirkulierten Überlegungen in Gesprächen mit Antje Ehmann, Anna und Lara Faroghi sowie Freund_innen, und dann kamen verschiedene Dinge zusammen: Zum einen existierte so etwas wie ein Teilnachlass, der im Grunde genommen aus Materialien in verschiedenen Lagerräumen in Berlin bestand, und es war unklar, was damit geschehen soll. Zweitens gab es den neu entstehenden Ort silent green, auf den wir durch Stefanie Schulte Strathaus vom Berliner Arsenal – Institut für Film und Videokunst in Berlin aufmerksam wurden, die früh zu der Planungsgruppe hinzukam (und jetzt Mitglied des Institutsrats ist). Und drittens, vielleicht am wichtigsten, war uns klar, dass es um Harun Farocki herum einen lebhaften sozialen Zusammenhang von verschiedensten Leuten gab, die alle Lust hatten, etwas zu gründen.

Doreen Mende Was wir als «flexible Struktur» bezeichnet haben, berührt auch das starke Bedürfnis nach einer sozialen Textur nach Farockis zu frühem Tod. Die Möglichkeit, das Arbeiten und Denken mit Farocki als *social fabric* weiterführen zu können, ist ein wichtiges Element des Instituts.

B.W. Sicherlich auch eine Form von Trauerarbeit.

D.M. Absolut. Dabei ist zum einen der Aspekt des Bewahrens zentral. Das Institut archiviert aus dem Nachlass ja vor allem die Filmreste, Drehbücher, Arbeitsprotokolle sowie Produktionsüberlegungen in Form von Briefwechseln und Textentwürfen. D.h., wir kümmern uns um den «Überschuss» der etwa 100 Film- und Installationsproduktionen, während die produzierten Werke selbst weiterhin von der Harun Farocki GbR – Antje Ehmann und Farockis Töchtern

Anna und Lara – betreut werden. Das Bewahren bietet eine Plattform und Arbeitsmaterial, um Zukünftiges denken zu können.

V.P. Noch eine Ergänzung: Das erwähnte Papier – *Was getan werden soll* – kam von Johannes Beringer, der wie Farocki zum ersten Jahrgang der dffb (Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin) gehörte und in den 1970er Jahren in verschiedenen Funktionen eng mit ihm zusammengearbeitet hat. Wodurch auch schon darauf hingewiesen ist, dass unser Institut eine permanente Einladung ausspricht, Materialien zur Verfügung zu stellen, von denen man denkt, dass sie hier an der richtigen Stelle sind. *Was getan werden soll* befand sich in einem ganzen Stoß von Drehbüchern, Entwürfen und sonstigen Papieren. Uns hat es erstmal überrascht, dass Farocki Mitte der 1970er Jahre vorhatte, eine Einrichtung zu begründen. Er war ja eigentlich nicht bekannt dafür, sich andauernd Vereine auszudenken oder sich wahnsinnig stark für Institutionen zu machen (die einzige Ausnahme war der Neuköllner Fußballverein Tasmania). Uns hat bestärkt, dass selbst er mal den Wunsch hatte, etwas Selbstorganisiertes, Selbstverwaltetes zu gründen, und wir daran bei allen Unterschieden anschließen könnten. Der Name «Harun Farocki Institut» war zu dem Zeitpunkt keineswegs entschieden. Im Raum standen auch «Institut für Bildkritik» oder «Institut für Bildforschung». Einer meiner Einwände gegen diese Vorschläge war, dass mir die Fokussierung auf das Bild, die natürlich zentral ist für Farocki, doch auch etwas zu eng vorkommt. Über die Jahre hinweg ist doch sehr deutlich, bis hin zu *Labor in a Single Shot*, dass Bild und Arbeit – mindestens diese zwei Felder, aber wahrscheinlich noch einige mehr – gleich wichtig sind und das Werk in ähnlicher Form strukturiert haben.

B.W. In den Alternativvorschlägen klingen ja auch Institutionen oder Projekte von euch an, die es schon gibt oder geben sollte – z.B. in Toms Fall das Institute for Studies in Visual Culture oder in Volkers die Initiative zum filmvermittelnden Film. Mit dem Namen «Harun Farocki» kommt da jetzt eine Ingredienz dazu, die sich auch markenstrategisch als guter Coup erweist, weil man dem Institut damit zu einer besseren Sichtbarkeit verhilft: Er steht für jemanden, der in den letzten Jahren feldübergreifend sehr prominent war, der als dissidenter Filmemacher, als praktischer Medienkritiker gut angekommen war, und dies zuletzt dann auch im Kunstbetrieb – sodass man fast fragen könnte: Wer ist eigentlich *gegen* Harun Farocki? Oder anders gewendet: Was wird bei einem Namen mit dieser Strahlkraft ausgeschlossen? Bei Farocki scheint mir die Einschlussgeste oder das Konsensfähige größer zu sein als das, was da hintenüberfällt, aber es kann ja nicht sein, dass nichts hintenüberfällt.

T.H. Tatsächlich sehe ich die Gründung des Harun Farocki Instituts in einer Kontinuität mit früheren, auch eigenen Versuchen der außer- oder para-akademischen Selbstinstitutionalisierung von Kulturtheorie und -produktion. Der Bezug zur visuellen und diskursiven Praxis Farockis, der durch den Namen

immer vorhanden ist, schafft aber einen Rahmen, der auf besondere Weise zwischen einem konkreten, historischen Werk und dem kritischen und ästhetischen Anspruch, der sich in ihm formuliert, seinen Themen und Methoden, seinen realisierten und unrealisierten Projekten, seinem Bestand und seinem Potenzial vermittelt. Gerade weil sich dieser Name, der auch der Name eines Freundes ist, immer wieder ins Bild stellt, zum Vergleich zwingt, zur Distanzierung und zum Widerspruch auffordert, aber auch zur intensiven, das bisher Erreichte ergänzenden und erweiternden Beschäftigung, entstehen Themen und Anlässe für Forschung und Produktion, die sehr viel gerichteter sind, als würde man vor dem unendlichen Horizont der «Bildkritik» oder «Bildwissenschaft» agieren. Das Werk Farockis ist so gesehen ein großer, aber dann auch wieder begrenzter Pool der Fragen und Vorschläge, eine komplexe heuristische Ausrüstung, eine vorstrukturierte Ressource für Neues.

V.P. Gegenüber dem möglichen Ausschluss, den du ansprichst, würde ich eher die Spezifik des Einschlusses betonen, der sich mit dem Namen Farocki verbindet. Mehr als bei anderen Filmemacher_innen, Künstler_innen oder Denker_innen interessieren sich für ihn sehr unterschiedliche Leute und Kontexte – quer durch *academia*, bildende Kunst, Fernsehen, also medienübergreifend, aber eben auch generationenübergreifend und über viele Länder verstreut. Zudem gibt es, glaube ich, einige Punkte, wo das Institut auch innerhalb der Farocki-Forschung, wenn wir sie so nennen wollen, Akzente setzen kann. Um ein Beispiel zu nennen: Farocki selbst hat die Bedeutung der 1970er Jahre innerhalb seines eigenen Werks immer ein bisschen heruntergespielt. Nach *Nicht lösches Feuer*, 1969, hat er sich lange mit Brotjobs, meist für das Fernsehen, durchschlagen müssen, bis dann fast zehn Jahre später *Zwischen zwei Kriegen*, der erste Kinofilm, fertig wurde. Ich glaube aber, dass die 1970er Jahre eine sehr wichtige und interessante Phase sind (etwa die Beschäftigung mit Peter Weiss und der *Ästhetik des Widerstands*), und da wir sehr viel Material aus dieser Phase in unserem Bestand haben, ist das ein Beitrag, der – so konsolidiert und vielleicht saturiert das Feld der Farocki-Forschung wirken mag – weiterhin ein unerschlossenes Terrain darstellt.

D.M. Das Moment des transgenerationellen Austauschs als Besonderheit von Farockis Arbeitsweise ist aus meiner Sicht wesentlich. Das wird vielleicht am anschaulichsten dadurch, wie er um 2010 begann, sich mit Video- und Computerspielen zu beschäftigen, d.h. mit Bildtechnologien, die er bei den Kindern seiner Arbeitskolleg_innen beobachtete. Zu dem Zeitpunkt, an dem andere daran denken, in Rente zu gehen, betrat Harun ein komplett neues Beobachtungsfeld. Sein Interesse richtete sich immer auf einen Austausch mit jenen, welche an der Gestaltung der Gegenwart – bewusst oder unbewusst – aktiv teilnehmen. Darin ist auch eine popkulturelle Praxis enthalten, ein Realismus des Alltags, wie ihn Walter Benjamin bereits forderte: Studiere die Massenmedien deiner Zeit und du wirst die Träume und Alpträume deiner Epoche finden. Die Fähigkeit, zu beobachten und zuzuhören und zu vergleichen, um daraus ein

Vokabular zur Erschließung des Gegenwärtigen zu entwickeln und zu teilen, ist das, was einen *public intellectual* ausmacht. In Hinsicht auf den Namen des Instituts geht es auch um die Politik eines Autors als eine Politik des Subjekts. Ich denke, dass es als Institut sinnvoll ist, den Prozess der Subjekt-Werdung als Teil einer instituierenden Praxis zu verstehen. Wir verschreiben uns nicht der Institutionalisierung als Anonymisierung, vielmehr geht es um Subjektivierungsprozesse als Praktiken, die etwas in Bewegung setzen – Instituieren statt Institutionalisieren. Bestimmte Formen des akademisch-disziplinären Argumentierens werden dabei wahrscheinlich ausgeschlossen.

D.E. Aus- und Einschluss werden ja auch über die Begriffe und Gegenstände gesteuert, an denen man weiterarbeitet. Die letzten Arbeiten Farockis scheinen sich für mich dadurch auszuzeichnen, dass er sie produktionstechnisch, also im Verhältnis zur eigenen Bildpraxis, im Gegensatz zu den anderen visuellen Kulturen, an denen er gearbeitet hat, eigentlich nicht mehr durchdrungen hat. Tentativ gesprochen hat er sich diese vielleicht noch stärker als vorher schon als visueller Ethnograf angeschaut – sowohl die *Serious Games*, also die *gamification* in einem militärisch-industriellen Komplex, als auch die Produktionssparte des Videogames insgesamt, die er dann aber doch beide wiederum sehr cinephil, oder von einem stabilen Bildbegriff her, angeht, der eben nicht aus den Games oder den Computersimulationen kommt. Hier würde mich interessieren, wie da das Feuer weitergereicht wird. Farocki hat diese Arbeiten, so scheint es mir, paraphrasiert, hat auch angefangen, sich die Produktionskulturen anzusehen, aber eigentlich ist gerade da eine Leerstelle, die noch zu besetzen ist. Wie kommentiert man diese Formen, z.B. beim Gaming, das ja eigentlich in einer Spielpraxis aufgeht und das zumindest nicht einfach als Bildkultur zu fassen ist? Im Medium der aus dem Kunstbetrieb finanzierten Installation? Oder im Medium des audiovisuellen Essays? Was wären mögliche (auch technische) Infrastrukturen, mit denen das im Zusammenhang eures Instituts erforscht werden kann, wie kann man daran weiterforschen?

V.P. Ich würde die Lage etwas anders schildern. Was du als Durchdringen dieser Bildwelt oder als Großwerden mit ihr beschreibst – ich habe den Eindruck, das ist ein wichtiger Teil, aber nie die vordringliche Herangehensweise Farockis gewesen. Es gibt ja durchgehend einen starken ethnografischen Zug. Farocki war kein intimer Kenner der Unternehmensberatung oder der Werbung oder der Bildpolitik der FIFA – es geht in all diesen Arbeiten immer darum, Material herzustellen und dieses Material dann mit einem ethischen Impuls, in einer verantwortlichen und materialnahen Weise auszuwerten, zu lesen, zu interpretieren. Das scheint mir für die von dir genannten letzten Arbeiten auch zu gelten. *Serious Games* z.B. hat er ja auch als einen *direct cinema*-Film bezeichnet – vielleicht etwas kontraintuitiv, weil es sich um einen anderen Bildtypus handelt, aber es ist zunächst einfach eine Beobachtung von Verfahren, Routinen und



Abb. 2 Kevin B. Lee und Elsa de Seynes im Büro und Archiv des Harun Farocki Instituts in Berlin-Wedding

Abb. 3 Harun Farocki und Ronny Tanner bei der Vorführung einer Szene aus *Etwas wird sichtbar* im Foyer des Delphi-Kinos, Berlin, anlässlich der Vorführung des Films im «Forum des internationalen jungen Films» der Berlinale im Februar 1982

Umgangsweisen. Diese Art von Beobachtungspraxis zieht sich durch, da sehe ich keinen eklatanten Unterschied zwischen den prädigitalen Bildwelten, mit denen er stärker vertraut oder groß geworden ist, und den digitalen, die dann später kommen. Trotzdem stellt sich natürlich die Frage, die du aufgeworfen hast: Wie macht man an diesen Stellen weiter? Es gibt zwei Arbeiten, an denen Farocki intensiv gearbeitet hat, als er starb und die relativ weit vorgeschritten sind: Die eine handelt von Forensik, die andere heißt *Bodies in Motion*, da geht es, vereinfacht gesagt, um Motion Capture, von Marey bis in die ganz aktuellen Anwendungen – und natürlich stellt sich die Frage, wie man an einem solchen unvollendeten, abgebrochenen Projekt weitermacht; z.B. indem man jemanden – eine Künstlerin, einen Filmemacher, die/der in ähnlichen Zusammenhängen arbeitet – einlädt, sich das anzuschauen und es weiterzudenken. Der andere Ansatzpunkt wäre – und das geht sehr stark auf Doreens Initiative zurück –, dass Farocki am Internationalen Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie (IKKM) in Weimar in einem seiner letzten Vorträge eher beiläufig den Begriff der Navigation angeführt hat. Seine Hypothese ist, dass man den Bildwelten, die du eben angesprochen hast – also CGI-Bilder, Computerspiele und anderes – eigentlich nicht mehr mit dem klassischen Montage-Begriff der Filmtheorie begegnen kann.

D.M. Harun hatte 2014 ein Forschungsstipendium am IKKM, wo er zum Frame geforscht hat. Dort las er Galloways Buch *Gaming. Essays on Algorithmic Culture* von 2006, welches die Hypothese enthält, dass das Prinzip der Montage im Video- oder Computerspiel überflüssig geworden ist, weil der Frame sich permanent im Bild selbst erneuert. Das verändert die Betrachterposition, indem sie überschrieben wird durch den *subjective shot* – als hätte die Betrachterin eine Kamera auf dem Kopf installiert und könnte sich damit im Bild-Frame endlos bewegen. Galloway bezeichnet diese neue Form des bewegten bzw. navigierten Bildes als «actionable image», was nah an Farockis Begriff des «operativen Bildes» ist – beide reproduzieren weniger Vergangenes, als dass sie Zukünftiges aktivieren. Mit unserer Forschungsarbeit an einem Vokabular der *visual literacy* oder Befähigung zum Umgang mit diesem neuen <Bild>-Typ folgen wir einer Aufforderung aus Haruns IKKM-Vortrag: «We have to navigate the actionable image, it's that what is the ruling class of images in the present.»³ Damit sind die Produktionsbedingungen des zeitgenössischen Bildes angesprochen. An dieser – eminent politischen – Frage wollen wir dranbleiben.

V.P. Aber man kann sich auch eingestehen, dass der Teil des Instituts, der in die Zukunft gerichtet ist und tendenziell unabhängig von Harun Farocki funktioniert, der schwierigere Teil ist. Das zeigt jedenfalls die Erfahrung der ersten Jahre. Es ist einfacher, mit dem Sicherstellen dessen, was es gibt, zu beginnen, als zu initiieren, was es noch nicht gibt. Wir versuchen beides möglichst in gleichem Maße zu tun, aber natürlich bewegen wir uns bei den Dingen, die sich unmittelbar mit Farocki verbinden, auf sichererem Terrain, da sind die Koordinaten fester.

³ Harun Farocki: Computer Animation Rules, Vortrag in der Reihe IKKM Lectures, gehalten am 25.6.2014, online unter hdl.handle.net/11346/oS9T, gesehen am 13.7.2017.

T.H. Als kleines ehrenamtlich operierendes Team (seit Anfang 2016 von Elsa de Seynes als Büroleiterin organisatorisch entscheidend unterstützt) verfügen wir auch momentan schlicht nicht über die Mittel und Möglichkeiten, neben den unmittelbar auf Farocki beziehbaren Projekten eine ganze Entwicklungsabteilung für akute, gegenwartsdiagnostische und zukunftsgerichtete Forschung und Produktion auf Hochtouren zu betreiben. Gerade in der Anfangsphase, die wir übrigens nie auf einen bestimmten Zeitraum begrenzt haben, ergeben sich Aufgaben und Gelegenheiten noch eher aus dem nachvollziehbaren Interesse (im Inneren wie von außen), das Institut mit der Person und dem Werk Farockis in Beziehung zu setzen. Da ist auch Zufall im Spiel –, wie z. B. der, dass durch das Engagement des Neuen Berliner Kunstvereins (n.b.k.) und seines Direktors Marius Babias auf einmal eine stattliche Förderung durch die Berliner Senatsverwaltung für Kultur und Europa (im Rahmen der Berlin Art Week) für eine Retrospektive, eine Ausstellung, eine Konferenz und den Auftakt zu einer Schriftenausgabe zur Verfügung stand, wo wir zusammen mit dem n.b.k., dem Arsenal und Savvy Contemporary von Anfang an eingebunden waren. Ein wesentlicher Beitrag des HaFI ist eine mehrtägige Plattform für Lehr- und Lernprozesse vom 18. bis 21. Oktober 2017 («Farocki Now: A Temporary Academy»). Wir haben sechs Gruppen aus verschiedenen universitären und selbstorganisierten edukativen Zusammenhängen und eine Reihe von Vortragenden eingeladen, um gemeinsam, ausgehend von Farocki, aber ohne eine Verpflichtung auf direkte Bezugnahme, über gegenwärtige und zukünftige Bildkulturen, dokumentarische Formen, und digitale Performativität nachzudenken.

V.P. Dazu kommt ein Residency-Stipendium, das wir gemeinsam mit dem Goethe-Institut ausrichten. Hier war mit dem Videoessaymacher Kevin B. Lee zunächst jemand zu Gast, für den Farocki eine wichtige Figur ist und der sich auch vor seiner Residency schon auf Farocki bezog – etwa in seinem Remake von *Schnittstelle*. Die nächste Einladung ging an Shirin Barghnavard, eine Dokumentarfilmerin aus dem Iran.

B.W. Volker, du hast vorhin gesagt, dass man sich bei der Farocki-Forschung auf einem sicheren Terrain befindet. Man könnte aber auch sagen, dass es eigentlich gerade nicht ist, denn hier lauert – wie bei jeder Erbverwaltung, jeder sehr leidenschaftlich geführten Auseinandersetzung mit einer Hinterlassenschaft, die an eine Person gebunden ist – immer die Gefahr des Hagiografischen. Bei Farocki wird dies vielleicht noch dadurch verkompliziert, dass er selber bereits Arbeiten vorgelegt hat, die schon kommentierend sind, die schon eine reflexive Verfasstheit haben – performative Analysen, die analytisch zu überbieten oder zu kommentieren auch eine Herausforderung darstellt. Was ihr vorhabt, braucht sicher die Zwischenstufe der starken Referenz. Aber wie genau sieht die Arbeit damit – und danach – aus?

V.P. Nehmen wir mal an, der Teil des Nachlasses, der uns übergeben wurde, wäre in die Akademie der Künste oder eine vergleichbare Institution gegangen: Was

die archivarische Expertise angeht, wäre er dort zweifellos in sehr guten Händen, aber zugleich würden die Dokumente und Objekte sich eingliedern in die klassische Archivordnung, die Kisten und Boxen stünden neben denen von Heiner Müller und anderen. Damit verbunden sind meist Zugangshürden, die zur Folge haben, dass die Materialien zwar konsultiert werden können, aber nur unter sehr bestimmten, klar definierten Bedingungen. Die Chance des Instituts ist es, in der Zukunft einen anderen, freieren Zugang zu gewährleisten und zudem auch anderen Leuten Zugang zu gewährleisten. Das können Kurator_innen sein, Künstler_innen, Wissenschaftler_innen. Unsere Situation ist zudem anders als nach dem Tod Christoph Schlingensiefs oder Rainer Werner Fassbinders, wo sich Stiftungen gegründet haben, die von den Rechtsnachfolger_innen betrieben werden, die für die gesamte Verwaltung des Werks zuständig sind. In unserem Fall existiert weiterhin die von Doreen schon erwähnte Harun Farocki GbR, die sich als Rechtsnachfolgerin um Retrospektiven, Ausstellungen etc. kümmert. Das gibt uns die Möglichkeit, uns weniger klar definierten Zusammenhängen zu öffnen, weil wir nicht zuständig sind, wenn es darum geht, Farockis Werk im engeren Sinn zu tradieren, weiterzugeben, zu digitalisieren etc. Stattdessen können wir uns wirklich mit den Rändern und auch ganz buchstäblich mit den Resten beschäftigen, die unten im Keller lagern. Letztlich also mit den Arbeitsprozessen, die sich um diese Werke herum anlagern oder aus denen diese Werke hervorgegangen sind – das ist, glaube ich, eine ungewöhnliche, aber auch komfortable Situation.

T.H. Da die Förderungen bisher ohne allzu großen bürokratischen Aufwand gewährt wurden, sind wir – zugegeben, auch dank der Arbeit anderer (ich denke z. B. an Stefanie Schulte Strathaus, die uns gerade in ein großes Projekt zu neuen Ansätzen der Filmarchivierung eingeladen hat) – vorerst von allzu großer Antragsplackerei verschont geblieben. Dazu wäre das HaFI auch nur bedingt geeignet, nicht nur, weil es klein ist, sondern auch wegen der erklärten (und etwas luxuriösen) Unlust der Beteiligten, die individuellen und kollektiven Energien vorwiegend in solche Prozesse und nicht direkt in Forschung und Produktion fließen zu lassen. Wenn die Mittel fehlen, dann muss – theoretisch – auch mal eine längere Pause der Aktivitäten eingelegt werden können. Entscheidend wird sein, die private Förderung, die uns für den Anfang zur Verfügung steht, dauerhaft zu organisieren. Wir hoffen auf Spenden, ein Förderkreis als Crowdfunding-Instrument (aber auch zur fortwährenden inhaltlichen Involvierung des Netzwerks) ist geplant.

V.P. Neben den Chancen verbinden sich mit diesem Modell auch mindestens zwei Risiken: Das eine ist die Gefahr der Akademisierung: Das Institut soll ja keine rein universitäre Forschungsstelle sein, die etablierte und auch etwas eingefahrene akademische Verfahren und Formate lediglich nachbaut. Die zweite Gefahr ist die der Prekarisierung. Das darf man nicht unterschätzen, und Haruns Karriere in den 1970er Jahren ist dafür ein mahnendes Beispiel. In einem Papier zur Finanzierungsgeschichte von *Zwischen zwei Kriegen* schrieb er einmal: «Selbstverständlich setze ich meine Arbeitskraft unentgeltlich ein.»⁴

⁴ Website des Harun Farocki Instituts: Juli 2017: An alle Mitarbeiter/ Der Sozialkontrakt, online unter hdl.handle.net/11346/DPNT, gesehen am 13.7.2017.

WDR

Herrn
Harun Farocki
Grunewaldstraße 88

1000 Berlin 62

Westdeutscher Rundfunk Köln
Anstalt des öffentlichen Rechts

5 Köln 1
Appellhofplatz 1
Postfach 101950
Telefon 2201 / 220-2990
Telegramme WDR Köln
Telex: 8882575

Ihr Zeichen und Tag

Köln , den 26. Jan. 1976

Unser Zeichen und Abteilung vm/st Fernsehspiel Redaktionsgruppe III

Lieber Harun,

danke, daß Du mir dieses Papier geschickt hast, daß Du in diesem Zusammenhang an mich gedacht hast.

Dein Papier ist mir auf Anhieb sehr sympathisch, wenn es mir auch, muß ich gestehen, zunächst wie die Idee zu einem Film vorgekommen ist, eine typische Harun-Idee, dachte ich mir. Dann entdeckte ich etwas, was ich in dem Sinne wie Du es ja sicher meinst, auch ernst nehmen könnte.

Zunächst einmal ein solches Institut als Produktionsstätte: Davon halte ich in dem Ausmaß, wie Dir das sicher vorschwebt, nicht viel. In einem solchen Institut könnte schon wegen der schmalen ökonomischen Basis, die bestenfalls zu schaffen wäre, nur sehr punktuell gearbeitet werden, außerdem müßte da wieder so ein halbvergessener Gedanke wie "Gegenaufklärung" aktiviert werden. Wissenschaftlich verbrämt, wie Du das ja auch tust, hätte das vielleicht eine Chance.

Dann was Du zum Dokumentenwert von Filmen schreibst: Wie Du die Wertbarkeit von Texten im Gegensatz zu Filmbildern einschätzt, darin stimme ich mit Dir im wesentlichen nicht überein. Meiner Erfahrung nach sind Texte beinahe genausowenig direkt verwendbares Material wie Bilder. Ihr Wert liegt herausgelöst aus dem Zusammenhang in der Information, die in sie verwoben ist. Die Schwierigkeit, Text- oder Bildmaterial zu verwenden in einem andern Zusammenhang, hängt doch einfach damit zusammen, daß sie von einer bestimmten Absicht geprägt worden sind, als sie entstanden.

- 2 -

Gesetzlicher Vertreter des Westdeutschen Rundfunks Köln ist der Intendant. Der Westdeutsche Rundfunk Köln kann auch von zwei vom Intendanten bevollmächtigten Personen vertreten werden. Auskünfte über den Umfang der Vollmachten erteilt der Justitiar des Westdeutschen Rundfunks Köln.
Konten: Postscheck-Kto. Köln Nr. 56 90-502 Dresdner Bank AG Köln, 9784 469

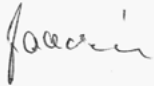
Abb. 4 Brief von Joachim von Mengershausen an Harun Farocki vom
26. Januar 1976, als Antwort auf das Papier *Was getan werden soll*

- 2 -

Aber, während ich darüber nachdachte, kam mir eine simplere Idee. Meiner Meinung nach gibt es einen entscheidenden Unterschied zwischen Text und Bild, und der liegt in der Verfügbarkeit. Kurz, ich fände, man sollte einiges dransetzen, die Filmarchive des Fernsehens so öffentlich zu machen wie Bibliotheken mit all dem, was dazu gehört: vernünftige Archivierung, Festhalten der Entstehungsdaten etc., also eine zumindest partielle Enteignung des Fernsehens, was sich sicher auch nicht allzu schwer politisch begründen ließe. Ich glaube, wenn das zunächst einmal das Ziel Deines Instituts wäre, das wäre etwas, was sicher vielen, auch solchen, die nicht unmittelbare Filminteressen haben, einleuchten könnte.

Ich weiß nicht, was Du davon hältst; aber vielleicht könntest Du das einmal diskutieren mit Deinen Freunden.

Herzliche Grüße



- Joachim von Mengershausen -

B.W. Peter Nestler schreibt in seiner Reaktion auf *Was getan werden soll*: «Die Finanzierung ist die wirkliche Gefährdung der Unabhängigkeit der Einrichtung. Das muss Geld sein, mit dem man regelmäßig rechnen kann. Nicht Zuschüsse, mal mehr, mal weniger.»

V.P. Wenn man so will, entwickelt schon *Was getan werden soll* eine Politik der Einladung. In diese Richtung sollten wir noch stärker gehen: im Rahmen von Projekten Einladungen aussprechen, sich mit den Dingen auseinanderzusetzen. Aber eine solche Einladung darf natürlich auch keine Zumutung darstellen. Man kann nicht sagen: Ihr seid eingeladen, aber wir können weder Geld noch irgendeine andere Form der Unterstützung bieten.

B.W. In eurem Kommentar macht ihr, weil Farocki mit Bezug auf besagte «Einrichtung» tatsächlich auch von einer «nationalen Bilderbibliothek» spricht, einen Link auf zum INA, zum Institut national de l'audiovisuel in Frankreich. Das wirft ja die Frage auf: Was ist eigentlich mit den Öffentlich-Rechtlichen, was ist mit den Institutionen, die das, was hier in Büro-Form sich gegeninstitutionell instituieren und nicht institutionalisieren soll, eben im großen Stil betreiben (oder betreiben könnten, weil sie über die Produktionsmittel verfügen)? Unabhängig von dem Entwurf von Farocki: Wie verhaltet ihr euch zu den Rundfunkanstalten, wo die ganze Frage des Archivs, der Zugänglichkeit etc. überhaupt nicht geklärt ist, aber wo ihr natürlich mit euren Reflexionen und Praktiken absolut katalysatorisch tätig werden könntet?

V.P. Das hat eine ganz praktische Komponente, mit der wir fast täglich zu tun haben, gerade jetzt mit Blick auf die Retrospektive, wo es darum geht, bislang noch ungehobene Filme und Fernseharbeiten in den Archiven von RBB, WDR und NDR zu finden und sichtbar zu machen. Da ist der Name HaFI strategisch wieder sehr hilfreich. Da es große Sympathie beim Goethe-Institut gibt, mit dem Farocki über Jahrzehnte hinweg zusammengearbeitet hat, kann es mit Nachdruck auf die «nationale Relevanz» dieser Arbeiten hinweisen. Dadurch ergibt sich teilweise die Möglichkeit, besondere Bedingungen auszuhandeln. Matthias Rajmann, der mit Farocki in den letzten 15 Jahren eng zusammengearbeitet hat, konzentriert sich nun ganz auf die Digitalisierung und Restaurierung seines Werks.

Auf unserer Website zeigen wir einen Brief von Joachim von Mengershausen, der in den 1970er Jahren aus den Fernsehsendern heraus Filme von Wenders, Fassbinder und anderen produziert hat. (Vgl. Abb. 4) Er reagiert darin auf Haruns Idee einer «Bilderbibliothek» und gibt zu bedenken, dass eigentlich etwas anderes nötig wäre: Man müsse die Fernseharchive so organisieren wie öffentliche Bibliotheken. Er schreibt wörtlich, dass es «also um eine zumindest partielle Enteignung der Fernsehsender» gehen müsse – das Ganze auf Briefpapier des WDR –, und im nächsten Satz: «Politisch wäre so etwas sicherlich nicht schwer zu argumentieren.» Der Brief ist vom Januar 1976 und wir sind 40 Jahre später eigentlich an exakt dem gleichen Punkt, tendenziell aber mit einer Verschärfung der Lage, weil oft nicht mehr die Sender selbst,

sondern Verwertungsgesellschaften die Archivbestände managen und natürlich kommerzielle Interessen haben. Wir haben sicher keine besonders laute Stimme, aber wenn man sich aus Institutsperspektive dafür stark machen kann, dass alles, was mit öffentlich-rechtlichem Geld produziert wurde, auch öffentlich zugänglich sein sollte – zumindest zu Forschungszwecken –, dann sollte man das tun.

D.M. Um noch mal auf eure Frage nach dem Ausgeschlossenen zurückzukommen: Vielleicht lässt sich das Institut auch stärker durch seinen Projektcharakter begreifen. Auch wenn «Projekt» sonst immer gleich auch nach Neoliberalisierung klingt. Welche Organisationsstruktur benötigen wir, um die Produktionsbedingungen von Farockis Praxis der Öffentlichkeit zugänglich machen zu können? Dabei geht es um etwas – um Farocki, aber auch um unsere aktuelle Situation: Wie können und wollen wir uns in einer kulturell-politischen Gegenwart *aktiv* positionieren, wo Forschung es schwer hat, in erster Linie ein Denkprozess sein zu dürfen, und stattdessen im kunst-akademischen Bereich oft mit der Einwerbung von Drittmittelförderung, d.h. von «richtigem» Geld, verwechselt wird? Im Moment arbeiten wir in Kooperation mit Kunsthochschulen, Universitäten, Forschungs- und Ausstellungshäusern, Filminstituten u. Ä. Wir gehen mehr oder weniger von einem Projekt zum nächsten, im Grunde so, wie auch Künstler_innen arbeiten. Dabei ist die Organisationsstruktur immer limitiert und auch fragil. Was da ausgelassen wird, ist natürlich Stabilität und Sicherheit. Für wen ist das ein Problem? Können wir das lösen? Wollen wir das? Welche Kompromisse müssten wir dafür eingehen? Welche Stimme hat man in dieser Form von institutierender Praxis, um z. B. einen Aufruf unterstützen zu können für einen transparenten Umgang im Transfer von analogen zu digitalen Filmformaten, wie ihn die Initiative filmprojection21.org aus Paris vorschlägt? Zwischenzeitlich gab es auch Bedenken von Weggefährten_innen von Harun, das Institut könnte ihn endgültig begraben. Wir versuchen das Gegenteil: so weit wie möglich eine Offenheit und Auseinandersetzung als Lebendigkeit zu ermöglichen.

T.H. Das ist ein entscheidender Punkt. Wir legen das Institut als Projekt (oder Projektil) an, das Sorge trägt, das in seinem Rahmen produzierte Wissen nicht proprietär zu behandeln, sondern die archivalische Verantwortung mit der Selbstverpflichtung auf eine öffentliche Funktion zu verbinden – wie der, wie Doreen sagt, für die Öffnung öffentlich-rechtlicher Archive einzutreten oder die politischen Auswirkungen der sich verformenden Infrastrukturen audiovisueller Realität zu kommentieren. Natürlich hängt alles von den handelnden, kurz- oder langfristig Verantwortung übernehmenden Personen ab, von ihren Vorlieben, Denkweisen und Lebensumständen, aber meine Hoffnung ist durchaus die, dass hier ein wirklich anderer Typ von Wissensort, eine Konfiguration aus konzentrierter historischer Forschung, experimenteller Archivarbeit, öffentlichem Zusammendenken, kritischer publizierender Intervention und künstlerischer Praxis entsteht, und zwar nicht, weil man sich das mal eben so vornimmt, sondern weil die historischen Bedingungen dies erfordern.

V.P. Ich glaube, bei Einigem wissen wir noch nicht so genau, wohin es steuert – und das finde ich sehr angenehm. Z.B. unsere schon erwähnte Publikationsreihe: Dadurch, dass es kleine Hefte sind und bis auf Weiteres auch erstmal überschaubare Formate bleiben werden, können wir da relativ schnell und unkompliziert agieren. Es macht sehr viel Spaß, mit Daniela Burger zusammen jeweils das Design zu machen; gerade sind die nächsten zwei Hefte in Planung. Die Ösen am Rand, zum Abheften, sind auch eine kleine Referenz ans Büro. Ich bin ein Anhänger des reflexiven Bürokratismus, deswegen haben wir es von Anfang an auch alles durchnummeriert. Das Ganze ist Ausdruck einer spielerischen Pedanterie, falls es so etwas überhaupt geben kann. Wie alles andere auch, kann und soll diese Reihe offen sein, sodass jemand anderes auch ein Heft machen kann und sich nicht alle Hefte direkt auf Farocki beziehen müssen.

D.M. Die Publikationsreihe ist ein Arbeitsinstrument, um bestimmte Momente in Farockis Praxis durchdenken und aktualisieren zu können. Eine der nächsten Ausgaben wird sich z.B. mit *Etwas wird sichtbar/Before Your Eyes Vietnam* von 1982 beschäftigen. Bei dem geplanten Onlinemagazin ist es anders. Es wird *Rosa Mercedes* heißen, wie Farockis Nom de Guerre, und sehr viel stärker eine Plattform sein, um aktuelle Themen, Fragestellungen und Interessen zur Diskussion stellen zu können, die nicht direkt mit Farockis Werk zu tun haben müssen, aber mit denen er sich beschäftigt haben könnte. Eine der ersten Ausgaben von *Rosa Mercedes* wird die Akademie im Oktober 2017 zum Ausgangspunkt nehmen – als Wissensprozess, aber auch als soziale Konstellation von Produktion und Präsentation.
