

Monika Wermuth-Bayer

## **Zeitreise zu einem Sehnsuchtsort, Kommentar mit Filmstills zu GEORG K. GLASER - SCHRIFTSTELLER UND SCHMIED von Harun Farocki (1988)**

2018

<https://doi.org/10.25969/mediarep/13893>

Veröffentlichungsversion / published version  
Zeitschriftenartikel / journal article

### **Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:**

Wermuth-Bayer, Monika: Zeitreise zu einem Sehnsuchtsort, Kommentar mit Filmstills zu GEORG K. GLASER - SCHRIFTSTELLER UND SCHMIED von Harun Farocki (1988). In: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften*. Homo Faber, Jg. 12 (2018), Nr. 2, S. 163–173. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/13893>.

### **Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:**

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:6:3-zfk-2018-22439>

### **Nutzungsbedingungen:**

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

### **Terms of use:**

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 4.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

Filmstills aus *Georg K. Glaser – Schriftsteller und Schmied*  
von Harun Farocki (1988)









ZfK



ZfK





ZfK



ZfK



# Zeitreise zu einem Sehnsuchtsort

## Monika Bayer-Wermuth

Arbeit, Herstellung und Produktion spielen in Harun Farockis (1944–2014) Werk seit Ende der 1960er Jahre eine wesentliche Rolle. Dabei richtet Farocki sein Augenmerk auf die Zusammenhänge von Politik und Industrie, auf die Verknüpfung von intellektueller Produktion und Kapitalismus und auf den Paradigmenwechsel von analogen zu digitalen Mitteln und ihre Folgen für die Gesellschaft, die Kunst und die Ästhetik von Arbeit. 1988 hat Farocki den Schriftsteller und Schmied Georg K. Glaser (1910–1995) in seiner Pariser Werkstatt in der *Rue Beautreillis* besucht, ihm beim Arbeiten zugesehen und ihm beim Nachdenken über sein eigenes Arbeiten zugehört. Glaser hat wahrscheinlich wie wenige andere handwerkliche und intellektuelle Produktion zu vereinen vermocht. Sein Wissen und das Verständnis für sein Material übertragen sich bei Glaser auf jeden Werkgegenstand.

Auch in den 1980er Jahren mag der Gang durch die Ladenwerkstatttür Glasers dem Eintritt in eine Zeitkapsel gleichgekommen sein. Ein Ort, der sich vor der Entfremdung der Arbeit bewahren konnte. Dies bleibt in Farockis Film unerwähnt und dennoch latent präsent. Ingo Kratsichs Kamera gibt einen sachlichen Blick auf das Arbeitsumfeld des Schmieds frei. Es gibt auch keine rasanten Schnitte oder Szenenwechsel, sondern vielmehr eine gründliche Beobachtung; ein Versuch, dem, was Glaser hier tut, näher zu kommen. Die Fokussierung auf Glasers Hände, seine ruhigen, klaren Worte, die mit den Hammerschlägen alternieren, wirkt zeitweise fast hypnotisierend und kommt dem Versuch gleich, ein inneres Verständnis davon zu vermitteln, was sich hier abspielt: sie gibt das Zusammenspiel von »Auge, Hand und Hirn« beim rhythmischen Formen eines Gegenstands und eines Gedankens zu sehen.

Zuerst spricht Glaser über die Gegenstände, die er als Auftragsarbeiten herstellt. Die Motive selbst bedeuten ihm nichts. Er fertigt sie nach den Ideen und Vorstellungen der Kunden an. Erst als es um die Behandlung des Materials, die reine Tätigkeit des Schmiedens geht, wird er sehr konkret, überlegt. Aus dem Off verliest er einen seiner Texte, in dem es heißt:

»Ich hatte einmal beschrieben, was sich während nur eines der einigen zehntausend Hammerschläge begibt, die nötig sind, um einen Krug hochzuziehen. Es hatte Tage gekostet, um Sätze auszudenken, die das Zusammenwirken von Hirn, Händen und Augen erläutert, die zweckgerechten Formen des notwendigen Werkzeugs veranschaulicht und nahegebracht hatten, wie es sich anzustellen heißt, um den widerstrebenden Ausgangsstoff zu überlisten.«

Glaser spricht hier davon, dass es nicht einfach sei, den Vorgang des Zusammenwirkens von Auge, Hand und Hirn zu beschreiben, aber auch davon, dass es darum gehe, sich den Stoff zu eigen zu machen, ihn zu »überlisten«. Und weiter:

»Denn wenn alle Hammerschläge zusammengerechnet dem Werkstück auch den Druck einiger hundert Zentner einspeichern, geht es doch um Findigkeit und nicht Gewalt. Misshandelter Stoff rächt sich. Noch diese Sätze nachzulesen oder anzuhören, hatte hundertmal mehr Zeit gekostet als der eine Hammerschlag, dem sie geglolten haben. Wir hämmern im Takt des Herzens.«

Dieses Arbeiten funktioniere nicht wie das einer Maschine, erklärt Glaser, nun wieder im Gespräch mit Farocki. Der einzelne Hammerschlag sei nicht wie ein *reflexe conditionée*, sondern er sei vielmehr berechnet – auch durch den Körper, durch das Wissen des Leibs – wie bei einem Tiger, der einen Beutesprung macht. Es sei kein bewusster Denktakt, sondern das Wissen des Körpers, eine Fertigkeit (vgl. Pantenburg 2006: 269). Dies bestätigt sich auch in der Lektüre des in der *Filmkritik* publizierten Interviews Harun Farockis, wenn Glaser sagt: »[...] das Stück Hirnrinde, das mit der Hand verbunden ist, ist so groß, wie das für den gesamten Körper. Das hat einen Grund. Etwas geht vor sich, wenn ich hämmere« (Farocki 1982: 297).

Vilém Flusser hat einen solchen Umgang mit einem Gegenstand als Geste des Machens beschrieben:

»Diese ›volle‹ Geste [im Gegensatz zur ›leeren‹ Geste die Hände ineinander zu verschränken] ist die Geste des Machens. Diese Geste drückt von zwei Seiten auf den Gegenstand, damit die Hände einander treffen können. Unter diesem Druck ändert der Gegenstand seine Form, und diese neue Form, diese der gegenständlichen Welt aufgeprägte ›Information‹, ist eine der Weisen, die menschliche Grundverfassung zu überschreiten. Denn es ist eine Methode, die beiden Hände im Gegenstand zur Übereinstimmung zu bringen« (Flusser 1991: 49).

Über diesen Gegenstand können die Menschen also zu etwas gelangen, etwas Neues erschaffen. Dabei beschreibt Flusser metaphorisch die eine Hand (die linke) als die der Praxis und die andere (die rechte) als die der Theorie. Über den Gegenstand und die Geste entsteht der Versuch, die Theorie in die Praxis umzusetzen und umgekehrt »die Praxis theoretisch zu stützen« (Flusser 1991: 57). Mit Glaser finden wir einen, dem als Praktiker nicht die theoretische Seite abhanden gekommen ist und umgekehrt.<sup>1</sup> Er hat sich selbst beschützt vor der Entfremdung. Flusser sagt: »Wir verstehen die Welt, wenn wir Gegenstände vergleichen und wir untersuchen die Welt, wenn wir sie durchdringen,

---

1 Bezeichnenderweise ist es seit der Antike der Schmied, der eine Brücke zwischen Kunst und Handwerk bildet, wie es Dieter Hoffmann-Axthelm in seiner Theorie der künstlerischen Arbeit beschreibt: »Als Herstellen von Dingen ist sie [die Kunstfertigkeit], der von Plato überlieferten Trennung: Theorie, Praxis, Produktion entsprechend, kein Handeln, wie alle bürgerlichen, staatspolitischen, religiösen Tätigkeiten, sondern ein Machen – eben darum verschlägt es die bildende Kunst (im Gegensatz zu den poetischen Gattungen, zu Tanz und Musik) auf die Seite der Handarbeit. So ist das Urbild des griechischen Künstlers Hephaistos, der Schmied, den gleichwohl den gleich aus seiner archaischen Torheit und verkrüppelten Körpergestalt Homer zum Hersteller gesellschaftlicher Schönheit ausgelöst hat« (Hoffmann-Axthelm 1974: 132).

um die Gegenstände mit unseren Werten zu vergleichen« (Flusser 1991: 60). Auch für Glaser besteht eine wesentliche Eigenschaft seiner Arbeit darin, etwas von Wert, von Dauer zu erschaffen. Er sagt, ein Tisch aus Holz müsse solange halten, bis ein neuer Baum gewachsen sei. Das sei seine Vorstellung vom Wert des Materials. Mit dieser nachhaltigen Auffassung geht auch eine Durchdringung des Gegenstands einher.

Das Material wird in seinen Eigenschaften erfasst und unter den Händen zu etwas Neuem bzw. zu etwas Anderem geformt. Und ein weiteres Mal Flusser: »Die Gegenstände zu untersuchen heißt, sie dazu zu provozieren, dem Druck der Hände Widerstand zu leisten und sie so zu zwingen, ihre inneren Strukturen zu enthüllen« (Flusser 1991: 60). Es geht darum, mit den tausenden von Hammerschlägen auf das Material einzuwirken ohne ihm dabei Gewalt anzutun. Gerade das handwerkliche Schaffen im Gegensatz zum industriellen Herstellen eröffnet diese Art der »denkenden Hände«, wie es bei Glaser heißt. Flusser beschreibt den Gegensatz zur industriellen Produktion unter anderem folgendermaßen:

»Das Schaffen ist die Erarbeitung von Ideen während der Geste des Machens. Die Hände sind ebenso wenig schöpferisch, wenn sie gewaltsam bereits fertige Ideen, also Stereotypen, einem ad hoc vorbereiteten Material aufprägen, wie das bei der industriellen Produktion der Fall ist. Die Hände sind allein dann schöpferisch, wenn sie genötigt sind, während ihres Kampfes mit einem Rohmaterial, das sie soeben begriffen haben, neue Ideen, also Prototypen auszuarbeiten« (Flusser 1991: 65).

Im Fall von Glaser, der dem Metall mit seinem Hammer eine neue Form aufprägt, handelt es sich um einen Schöpfungsakt, der durch seine individuellen Anfertigungen gekennzeichnet ist, wobei kein Stück dem anderen gleicht. Eine Sequenz im Film zeigt verschiedene Geschäfte in den Straßen von Paris, die als Schilder Metallplastiken verwenden, die Glaser angefertigt hat. In solchen Einzelanfertigungen oder Prototypen, denen die vielen Schläge ablesbar sind, schreibt sich der Akt der Schöpfung ein.

Farocki und Glaser führen sehr angeregt eine Unterhaltung über Simone Weil. Ihr ging es darum, die Trennung zwischen Arbeit und Leben wieder aufzuheben. Glaser erzählt, die junge Simone Weil ein bisschen gekannt zu haben. Sie wollte, dass die Frauen und Kinder ihre Männer und Väter in den Fabriken besuchen und deren Arbeitsplatz kennenlernen. Die Arbeiter hätten sich vehement dagegen gestäubt, weil ihnen die Menschenunwürdigkeit ihrer Situation bewusst gewesen sei und sie sich dafür schämten. Dies sei auch ein Grund, warum heute die Vorgänge der Fabriken hinter Mauern stattfinden würden. Arbeiter und Unternehmer wollten das Fertigen verbergen. Dies sei auch an den Produkten selbst kenntlich, wie Glaser beschreibt. Fast jeder Gegenstand werde lackiert oder bemalt, sodass seine Herstellungsspuren nicht mehr sichtbar sind. Bei seinen Arbeiten verhielte es sich eben ganz im Gegenteil so, dass man die Hammerschläge auf dem Material noch sehen könne. Beim industriellen Akt des Ausstanzens, so erklärte Glaser bereits zu Beginn, würde das Material nicht geformt, sondern vergewaltigt, was in seinen Augen verkehrt sei. Auch Flusser stimmt mit dieser Auffassung überein: »Die industrielle Anfertigung, die unsere Epoche kennzeichnet und die eine Vergewaltigung

des zur Informierung durch Stereotypen ad hoc vorbereiteten Materials ist, ist deshalb kein schöpferisches Erzeugen« (Flusser 1991: 65).

Das schöpferische Erzeugen liegt wörtlich beim Hand-Werk selbst. Glaser erzählt von seiner Kindheit, als er einen Schneider bei seiner Arbeit beobachten konnte und auch einen Schmied. Er hatte ein Bild von diesen Arbeiten, und als Kind hätte man sich überlegen können, welche dieser Fertigkeiten einem zusagt. Das sei eine ganz andere Zeit gewesen. Bei einer solchen Tätigkeit wird jedes Produkt ein Prototyp im Sinne Flussers. Zur Unterscheidung differenziert er aber den industriellen Begriff des Prototyps: »Doch die in Laboratorien erzeugten Prototypen sind in Wahrheit ebenso wenig schöpferisch, denn das sind virtuelle Stereotypen. In der Industriegesellschaft befindet sich das schöpferische Tun in einer Krise« (ebd.: 65).

Bei Farocki findet ein Übertrag dessen statt und eine bewusste Distanzierung des eigenen Tuns von der Missachtung des Materials. Er formt im Gegenteil sein Material sichtbar wie ein Handwerker im Schaufenster, auch er begegnet seinem Material zum Teil tatsächlich mit seinen Händen. Mit den Worten Glasers im Gedächtnis, können die Gesten Farockis ihrerseits als ein Akt der Beschwörung verstanden werden.

Farocki hat mit seinem Porträt von Glaser festgehalten, wie Handwerk und Denken und wie Intuition und Intellekt ineinandergreifen. Dieser Zusammenhang erscheint hier nicht widersprüchlich, sondern ganz im Gegenteil logisch. Was der Film aber auch zeigt, ist, dass ein Mensch einen Bezug zu seiner Umwelt herstellt, indem er sie selbst gestaltet. Erst wenn Arbeit nicht (mehr) einem entfremdeten Zweck unterstellt ist, sondern für sich selbst steht und dem dient, der sie ausführt, kann es einen freien Menschen geben. Farockis Film zu Georg K. Glaser fast dreißig Jahre nach seiner Entstehung anzusehen, erscheint wie eine doppelte Zeitreise. Zur Entfremdung der Arbeit ist die Digitalisierung hinzugekommen und der Film klingt wie ein Schwanengesang auf die Zeit des *Homo faber*, die nicht mehr zurückzuholen ist.

## Literatur

- FAROCKI, Harun (1982): »Gespräch mit Georg K. Glaser«. In: *Filmkritik* 26: 7, 295-302.
- FLUSSER, Vilém (1991): *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Düsseldorf: Bollmann.
- HOFFMANN-AXTHELM, Dieter (1974): *Theorie der künstlerischen Arbeit. Eine Untersuchung anhand der Lage der bildenden Kunst in den kapitalistischen Ländern*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- PANTENBURG, Volker (2006): *Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*, Bielefeld: transcript.

## Abbildungen

*Georg K. Glaser – Schriftsteller und Schmied*, Harun Farocki (1988), Dokumentarfilm, 44 Min., Berlin: Harun Farocki Filmproduktion. Wir danken der Sammlung Götz (München) für die freundliche Genehmigung zum Abdruck der Filmstills.