

Marie Krämer

Harun Farocki. Lehrer und Mentor der Neuen Berliner Schule

2010

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2340>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Krämer, Marie: Harun Farocki. Lehrer und Mentor der Neuen Berliner Schule. In: *AugenBlick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*. Heft 47: Bewegungen im neuesten deutschen Film (2010), S. 36–51. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2340>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Harun Farocki

Lehrer und Mentor der Neuen Berliner Schule

Fast ein Jahrzehnt ist vergangen, seit Rainer Gansera erstmals konkrete Gemeinsamkeiten in den filmischen Arbeiten von Thomas Arslan, Christian Petzold und Angela Schanelec herausstellte und in diesem Zusammenhang den Begriff einer *Neuen Berliner Schule* prägte.¹ Doch wie war es möglich, drei auf den ersten Blick so verschiedene Persönlichkeiten unter einem solchen Begriff zusammenzufassen? Neben gewissen stilistischen Ähnlichkeiten, die der gemeinsame Anspruch eines ruhigen, bildhaften Erzählens mit sich bringt, ist vor allem ein ausgeprägtes Interesse an Innenansichten zeitgenössischer Lebensentwürfe auffällig – ein Interesse daran, «davon zu erzählen, was man kennt».² Und es gibt eine weitere Gemeinsamkeit: Alle drei sind durch eine ganz bestimmte Berliner Schule gegangen – der Schule Harun Farockis und Hartmut Bitomskys an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (dffb).

Beide hatten in den späten 1960er Jahren selbst zum ersten Jahrgang der neugegründeten dffb gehört. Nachdem eine Besetzung der zur «Dziga-Vertov-Akademie» umbenannten Filmhochschule gescheitert war, wurden sie 1968 zusammen mit 18 weiteren Studenten relegiert. In den 1980er Jahren sollten beide – inzwischen vielbeachtete Dokumentar- und Essayfilmer – jedoch in einer neuen Rolle zur dffb zurückkehren: als Dozenten. Unter ihren ersten Studenten befanden sich mit Thomas Arslan, Angela Schanelec und Christian Petzold all jene, die heute als führende Köpfe der Neuen Berliner Schule gelten.

Farocki wirkt noch heute beispielsweise an den Filmen Christian Petzolds als dramaturgischer Berater aktiv mit. Doch welche Rolle spielte er als Lehrer der Neuen Berliner Schule? Inwiefern haben sein spezifisches Filmverständnis und seine Art des Filmemachens seine Schüler geprägt und beeinflusst?

Einen ersten Anhaltspunkt zur Beantwortung dieser Fragen bietet die sowohl für die Filme Harun Farockis als auch für die Filme der Neuen Berliner Schule prägende Bedeutung der offenen Konstruktion in Verbindung mit ästhetischen Strategien des filmischen Realismus. Ein weiterer Aspekt, der Farockis Schüler sichtlich beeinflusst hat, ist sein spezifisches Verständnis des Films als «Bild-Denk-Molekül».

1 Vgl. Rainer Gansera: Glücks-Pickpocket. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 3.9.2001.

2 Christian Petzold in: Dominik Graf/Christoph Hochhäusler/Christian Petzold: *Ein Gespräch via e-mail über die «Neue Berliner Schule»*. Berlin 2006. S. 4.

Beide Ansätze sollen zunächst an Beispielen aus dem jüngeren Werk Harun Farockis erläutert werden. Im Anschluss daran wird ein Vergleich mit ausgewählten Filmen der «ersten Generation» der Neuen Berliner Schule Aufschluss über deren konkrete Aneignung und Weiterentwicklung dieser Konzeptionen geben.

Gespensischer Realismus?

Harun Farockis Konzept der offenen Konstruktion und seine ästhetischen Strategien des Realismus

«[...] Bei Farocki zerfließen die Konturen, das Latente einer jeden Konstruktion, eines jeden Bildes sichtbar machend.»³

In einem Essay zum Stil der «Filmkritik»-Regisseure beschreibt Olaf Möller Farockis Filme sehr treffend als «Gespensbilder»: Farockis Filmbilder seien «Aufnahmen dessen, was nicht zu sehen und doch da ist.»⁴ Tatsächlich ist jenes Charakteristikum ein Aspekt, der allen Filmen Harun Farockis – von den frühen Arbeiten über die Essay- und found-footage-Filme der 1970er Jahre bis hin zu aktuelleren Dokumentationen und Videoinstallationen – gemeinsam ist: die Sichtbarmachung des gewöhnlich Unsichtbaren. Und damit ist vor allem auch eine Sichtbarmachung gewöhnlich verborgener, beziehungsweise geschickt kaschierter Konstruktionsprinzipien gemeint.

Die Dokumentation *DIE SCHÖPFER DER EINKAUFSWELTEN* (D 2001) ist hierfür ein prägnantes Beispiel: Im Mittelpunkt dieses Films stehen weniger die Einkaufszentren, Einkaufswelten, wie sie aus der Alltagspraxis jedem nur allzu vertraut sind, sondern vielmehr ihre Schöpfer – diejenigen also, die sie planen und deren Existenz und Arbeit normalerweise verborgen bleibt. Tatsächlich ist man sich nur selten darüber im Klaren, dass man bei jedem noch so banalen Einkauf geleitet wird: Mit simplen psychologischen Tricks manövrieren uns die Planer der Einkaufswelten geschickt durch Shops und Malls hindurch und verführen auf subtile Weise immer wieder zum Konsum. Farocki jedoch legt diese Prozesse wie auch ihre Planer und Ausführer offen – und lässt den Zuschauer ihre Funktionsweise geradezu physisch nachempfinden, indem er mit zunächst verborgenen und unbewussten, im Laufe des Films jedoch zunehmend ebenfalls offengelegten Mechanismen auch ihn lenkt. Vom großen Ganzen – der Planung eines neuen Einkaufszentrums in Münster – geht Farocki dabei immer weiter ins Detail: über die Innenausstattung ganzer Einkaufszentren und einzelner Läden bis hin zur Kunden- und Warenpräsentation. «Am Ende», so konstatiert Roger M. Buerger anlässlich der Wiener Erstaufführung

3 Olaf Möller: Passage entlang der Schattenlinie. Farocki und die anderen – Annäherung an einen bestimmten «Filmkritik»-Stil. In: Rolf Aurich/Ulrich Kriest (Hrsg.): *Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki*. Konstanz 1998, S. 198.

4 Ebd., S. 203.

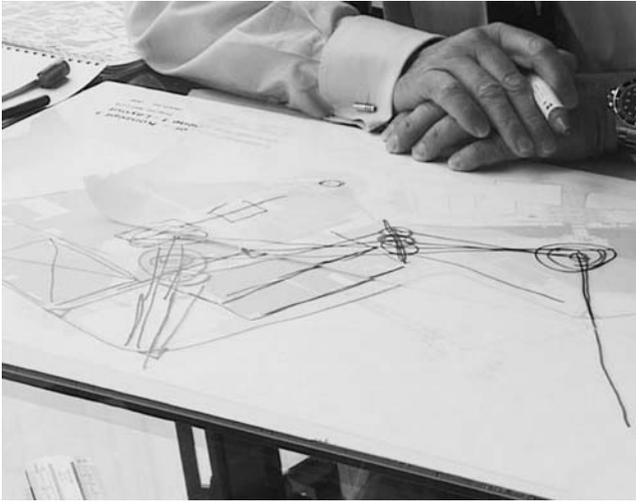


Abb. 1:
 Offen(gelegt)e
 Konstruktion: Planung
 zum Umbau eines
 Einkaufszentrums
 in DIE SCHÖPFER DER
 EINKAUFSWELTEN
 (D 2001)

des Films, «bringt Farocki wieder die Herren vom Anfang mit ihrer Diskussion über die Errichtung einer Mall in Münster ins Spiel. Nur sind wir nicht länger distanziert amüsierte oder angeekelte BetrachterInnen, sondern GegnerInnen. Dazu hat der Film uns gemacht.»⁵

Aus diesem für Farocki typischen Verfahren der Offenlegung aller sowohl inhaltlichen als auch filmischen Konstruktionen ergibt sich eine enorme Realismuswirkung. Denn wir alle nehmen bewusst oder unbewusst ständig verschiedenste soziale Rollen ein und sind uns durchaus darüber im Klaren, dass die Alltagswelten, in denen wir uns bewegen, soziale Konstrukte sind (wie auch der Film stets ein *mediales* Konstrukt ist). Suchte das klassische Hollywood-Kino diese «Konstruiertheit» der Welt wie auch seine eigene filmische Konstruktion noch mit allen Mitteln zu kaschieren und aus dem Bewusstsein der Zuschauer zu verdrängen, so macht sich Farocki gerade das dem Zuschauer ureigene Wissen um die Konstruiertheit allen Lebens zunutze. Er versucht, «dahinzugehen, wo es schon Vorinszenierungen gibt, wo die Wirklichkeit schon eine Formgebung erfahren hat, damit es diese Doppeltheit hat: Die Formgebung des Films und die Vor-Formgebung des Ereignisses.»⁶ Farockis Prinzip der offenen Konstruktion beinhaltet folglich einerseits die Offenlegung innerdiegetischer Konstruktionen bzw. der Vor-Formgebung des Gefilmten, andererseits aber auch die Offenlegung filmischer Konstruktionen, das heißt der zusätzlichen Formgebung, die das Gefilmte durch den Vorgang der filmischen Reproduktion erfährt.

5 Roger M. Buegel: *Harun Farocki <Schöpfer der Einkaufswelten>*. In: http://www.springerin.at/dyn/heft_text.php?textid=609&lang=de (28.2.2010).

6 Harun Farocki im Interview mit Tilman Baumgartl. In: Tilman Baumgärtl (Hrsg.): *Vom Guerillakino zum Essayfilm. Harun Farocki: Werkmonografie eines Autorenfilmers*. Berlin 2002, S. 217.

Ein weiterer, für seinen Einfluss auf die Regisseure der Neuen Berliner Schule ebenso bedeutender und mit dem Prinzip der offenen Konstruktion in enger Verbindung stehender Aspekt ist Farockis ästhetische Realismus-Gestaltung. Realismus im Film ist selbst ein ästhetisches Konstrukt und basiert auf tradierten wie zeitgenössischen ästhetischen Strategien des Realismus in Bildender Kunst, Literatur, Theater und Fotografie. Farocki beruft sich vor allem auf Brechts Verfremdungseffekt als Methode, «den Kern einer Sache zu suchen»⁷, sowie auf die Realismustraditionen des Dokumentarfilms. Neben der «Kinoki»-Bewegung um Dziga Vertov und dem sozialkritischen Impetus der britischen Dokumentarfilmschule⁸ spielt auch das amerikanische Direct cinema eine wichtige Rolle für seinen spezifischen Stil; ihm entlehnt er die Bedeutung und Gestaltung der Kameraarbeit. In Farockis Filmen agiert die meist von Ingo Kratisch geführte Kamera ganz wie die berühmte «fly on the wall». Farocki und sein Kameramann haben die Fähigkeit entwickelt, sich «unsichtbar» zu machen: «Wir haben gelernt so rumzustehen, dass die sich keine Gedanken darüber machen, wann wir drehen und wann nicht. [...] Wie so ein Kellner, der in der Wand verschwindet.»⁹ Sie beobachten ruhig, sachlich, mit sorgfältig genauem Blick – und generieren so eine filmische Abbildung der Welt, die bis in die kleinsten Details präzise und realistisch erscheint.¹⁰ Andererseits sind Farockis Filme auch stark von der Grundidee des französischen *cinéma vérité* geprägt. Farocki ist als Autor seiner Filme stets präsent. Zentrales Gestaltungsmittel ist hierbei – wie im sowjetischen Dokumentarfilm – die Montage: Sie ist es, die die Wahrnehmung des Zuschauers lenkt und ihn dadurch auf die filmische Konstruktion und ihren Urheber Farocki aufmerksam macht, der nach eigener Aussage «am Schreibtisch schneidet, am Schneidetisch aber schreibt».¹¹

Auch die Filme seiner Schüler weisen eine Auseinandersetzung mit dem Prinzip der offenen Konstruktion wie auch mit den ästhetischen Traditionen filmischer Realismuskonstruktion auf. Während Farocki seinen spezifischen Stil jedoch vor allem aus gestalterischen Elementen der Dokumentarfilmtradition generiert, beziehen die Regisseure der Neuen Berliner Schule auch ihre persönlichen Vorbilder wie Eustache, Doillon, Altman oder Antonioni in ihre Stilfindung mit ein, greifen auf Genrekonventionen, Figurenkonstellationen und narrative Grundmuster des klassischen Spielfilms zurück und unterziehen diese in Anwendung des Prinzips der offenen Konstruktion einer kritischen Neubewertung und Aktualisierung.

7 Harun Farocki im Interview mit Tilman Baumgärtl. In: Baumgärtl 2002, S. 208f.

8 Vgl. Stefan Pethke: *Einführung: Vom Kino sprechen mit Film. Filmvermittlung und Bildforschung: Harun Farocki*. In: <http://www.kunst-der-vermittlung.de/dossiers/bildforschung-farocki/einfuehrung-kino/> (28.2.2010).

9 Harun Farocki im Interview mit Tilman Baumgärtl. In: Baumgärtl 2002, S. 218.

10 Vgl. Olaf Möller: Passage entlang der Schattenlinie. Farocki und die anderen – Annäherung an einen bestimmten «Filmkritik»-Stil. In: Aurich/Kriest 1998, S. 202.

11 Thomas Elsaesser: Harun Farocki: Filmmaker, Artist, Media Theorist. In: Ders. (Hrsg.): *Harun Farocki – Working on the Sight-Lines*. Amsterdam 2004, S. 26.

Der Film als Bild-Denk-Molekül. Harun Farockis Film-Verständnis

Das Nicht-Sichtbare, Verborgene, das immer wieder Gegenstand der Filme Farockis ist, kann nicht im Bild selbst dargestellt werden, sondern vollzieht sich im Kopf des Zuschauers. Diese Ergänzungsleistung ergibt sich aus dem Schnitt und seinen filmisch-metaphorischen Möglichkeiten, aus der Wechselwirkung von miteinander montierten Bildern, an ihrer Schnittstelle und in ihrem Zwischenraum:

«His montage takes two forms. One is as a sort of meta-commentary, traversing especially the early films like a steady murmur, repeating the need to «separate and join». The other type of montage is embedded in the movement of the thought, as its structuring dynamic, but verbalised, if at all, only as the cut, the gap and what becomes visible «in-between.»¹²

Das «Gespenstisch-Realistische» in Farockis Filmen ist demnach nicht in einem konkreten Bild zu suchen und zu finden, sondern *zwischen* den Bildern. Es wird nicht eigentlich sichtbar, sondern vielmehr sinnlich und gedanklich *wahrnehmbar* gemacht. Farocki, so Jörg Becker in einem Beitrag zum Essayistischen in Filmen Harun Farockis, «gewinnt Ideen aus den Möglichkeiten der filmischen Artikulation von Bildmaterial: Nicht etwas in Film übersetzen, vielmehr «in Film denken» – wie es auch heißt «in Begriffen» statt «mit Begriffen» zu philosophieren. Die Überlegung darstellend, nicht das Ergebnis auf die Leinwand kippend.»¹³

Becker betrachtet Farockis Filme als komplexe Bild-Denk-Moleküle:

«[...] Er nimmt] die Bilder als Material zu einer Collage und hält sie sich auf Abstand dadurch, dass er sie verschieben kann und ihre Stellung wechselt; mit variierenden Positionen und wechselnden Bindungen treibt ein Anschauungs-Gedanken-Molekül – oder ein Bild-Denk-Molekül durch den Raum.»¹⁴

Dieses Filmkonzept lässt sich ebenfalls sehr gut an einem jüngeren Werk Farockis veranschaulichen: In NICHT OHNE RISIKO (D 2005) wird erneut etwas sichtbar gemacht und Einblick in eine gewöhnlich unzugängliche Welt gewährt – die Welt, die Akteure und Gedanken, die sich hinter dem abstrakten Begriff Risiko-Kapital verbergen. Hinzu kommt eine ganz spezielle Darstellungsform: Die in NICHT OHNE RISIKO thematisierte Verhandlung zwischen einem Kleinunternehmer und einem potenziellen Risikokapitalgeber ist im Grunde nichts anderes als ein szenisch aufgelöstes Immer-Wieder-Durchspielen desselben Themas mit veränderten Koordinaten und Variablen – ein filmisches «Bild-Denk-Molekül» also, oder anders gesagt, eine filmisch umgesetzte Reflexion über das Thema Risiko-Kapital. Farocki schreibt dazu:

12 Thomas Elsaesser: Harun Farocki: Filmmaker, Artist, Media Theorist. In: Elsaesser 2004, S. 19.

13 Jörg Becker: In Bildern denken. Lektüren des Sichtbaren. Überlegungen zum Essayistischen in Filmen Harun Farockis. In: Aurich/Kriest 1998, S. 78.

14 Ebd., S. 73.

Abb. 2:
 Film als ›Bild-Denk-
 Molekül: Das nach-
 denkliche Gesicht des
 Verhandlungsführers
 wird zur Projektionsflä-
 che für Gedankengänge
 des Zuschauers
 (NICHT OHNE RISIKO
 (D 2005))



«Die Akteure [...] sind geistesgegenwärtig und voller Darstellungslust. Sie verhandeln, zu welchen Konditionen 750.000 Euro vergeben werden sollen. Nachdem sie sich zunächst nicht einigen können, weichen sie auf ein allgemeines Gespräch über strategische ›issues‹ aus. Da wird deutlich, dass die NCTE, Hersteller von berührungslosen Drehmoment-Sensoren, schon mit großen Firmen im Gespräch ist. Und das entzündet die Phantasie, die Welt ist voller Möglichkeiten und es ist eine Lust, diese abzuwägen.»¹⁵

Dieses Abwägen ist tatsächlich zentrales Moment in NICHT OHNE RISIKO: Gedankengänge und Denkprozesse stehen im Vordergrund; dem letztlich erzielten Resultat räumt Farocki – auch schon zeitlich – wenig bis gar keine Bedeutung ein. Eine ähnlich herausgehobene Bedeutung kommt dem filmischen Medium als visualisiertem Gedankengang auch bei der Neuen Berliner Schule zu – beispielsweise in den Filmen Christian Petzolds, in denen Schauspieler, Figuren, Konstellationen und Handlungsmotive geisterhaft wiederkehren, aber immer neu zueinander in Beziehung gesetzt werden.

Und noch ein weiteres Charakteristikum dieses Filmverständnisses wird in den Werken der Neuen Berliner Schule fortgeschrieben: Farocki verzichtet darauf, lediglich vorgefertigte Gedankengänge zu präsentieren, auf die der Zuschauer keinerlei Einfluss mehr hat. So bleibt die beobachtende Kamera in NICHT OHNE RISIKO stets dicht an den Akteuren, verfolgt deren Gestik und Mienenspiel und entlarvt die Konventionen ihrer (Selbst-)Darstellung, lässt den Zuschauer aber auch an ihren verborgenen Denkprozessen teilhaben. Ihre angestrengt nachdenkenden Gesichter werden dabei zu Projektionsflächen, zu Leerstellen für das nicht Gesagte und nur Gedachte – für das Nicht-Darstellbare, das sich erst im Kopf des Zuschauers ergibt.

15 Harun Farocki in: [http://www.farocki-film.de/\(28.2.2010\)](http://www.farocki-film.de/(28.2.2010)).

Auch in den Filmen der Neuen Berliner Schule fungieren die Protagonisten häufig als Leerstellen. Ein vorgegebener Einblick in ihr Innenleben wird zumeist verweigert; nur selten gibt es innere Monologe und in vielen wichtigen Szenen wird der Zuschauer mit Schweigen konfrontiert – einem Schweigen, das immer auch ein Nicht-Sagen, ein Nicht-Vorgeben ist und Raum für Imagination lässt.

«Aus Charakteren mit Eigenschaften werden so oft Figuren, die nicht viel mehr als ein Nebel der Latenz sind, eine unscharfe Überlagerung von Möglichkeiten. Darin sehe ich ein realistisches Moment: die opake Oberfläche Mensch als Alltagserfahrung.»¹⁶

Stärker noch als in Farockis dokumentarischen Filmen werden die Gesichter und Körper der Protagonisten dann zu Projektionsflächen für eigene Gedanken und Gefühle – was erheblich dazu beiträgt, dass die Innendarstellungen der Regisseure der Neuen Berliner Schule auf viele Zuschauer so faszinierend authentisch wirken. Hier sind es weniger abstrakte, politische und weltanschauliche *Gedanken*, die im Zwischenraum zwischen Filmbild und Zuschauer entstehen, sondern vielmehr *Gefühle*: zwischenmenschliche Gefühlsregungen und immer wieder auch das zeitgenössische Lebensgefühl bestimmter Milieus, Städte oder Länder. Das Grundprinzip des «Zuschauer[s] als selbstbewusster Interpret einer Erfahrung, dessen Deutung einen eigenen Sinn hervorbringt»¹⁷ ist jedoch dasselbe geblieben, wie Christoph Hochhäusler feststellt: «Der Film wird im Prozess des Sehens verfertigt.»¹⁸

Konturen der Neuen Berliner Schule

Thomas Arslan, der seine Kindheit und Jugend als Sohn einer binationalen, deutsch-türkischen Familie in Essen und Ankara und damit zwischen verschiedenen Städten, Ländern und Milieus verbrachte, nähert sich Farockis Prinzip der offenen Konstruktion vor allem über die Auseinandersetzung mit verschiedenen filmischen Darstellungsmodi und ihrer spezifischen Realismus-Konstruktionen an. So porträtiert seine frühe Berlin-Trilogie aus *GESCHWISTER – KARDEŞLER* (D 1996), *DEALER* (D 1999) und *DER SCHÖNE TAG* (D 2001) das Leben junger (Deutsch-)Türken in Berlin und bewegt sich ästhetisch wie narrativ zwischen dokumentarischem Realismus und einer gewissen (dem Erzählkino geschuldeten) Künstlichkeit. Einerseits sind Arslans frühe Filme in hohem Maße Stadt-Filme, Berlin- und auch Milieu-Filme. *GESCHWISTER*, *DEALER* und *DER SCHÖNE TAG* porträtieren nicht nur ein bestimmtes kulturelles Milieu und seine Menschen, sondern vor allem auch bestimmte untrennbar damit verbundene Orte wie die Kreuzberger Kiez-Landschaft mit ihrer eigenartigen Vermischung aus deutscher und türkischer Kultur und Sprache. Arslan gewinnt hier «aus den Orten eine Geschichte», wie Christian Petzold formuliert: «In

16 Christoph Hochhäusler in: Graf/Hochhäusler/Petzold 2006, S. 5.

17 Ebd., S. 12.

18 Ebd., S. 12.

Abb. 3:
 «Aus den Orten eine
 Geschichte gewinnen»:
 Die ungleichen Brüder
 Ahmed (Savaş Yurderi)
 und Erol (Tamer Yiğit)
 unterwegs in Kreuzberg
 (GESCHWISTER –
 KARDEŞLER (D 1996))



Thomas Arslans *DEALER*, da sind eben keine brennenden Tonnen, keine Verschläge, in denen gehaust wird. Da ist Sommer und Park und es ist wirklich Berlin.»¹⁹

Die Kamera agiert dabei dokumentarisch und fast beiläufig, orientiert sich stellenweise näher an charakteristischen Architekturen und Räumen als an den eigentlichen Protagonisten und verortet die Handlung so im authentischen Berliner Migrantenumfeld. Im Widerspruch dazu steht jedoch eine oft befremdend unnatürliche Schauspielmanier, mit der die Darsteller in *DEALER* und *DER SCHÖNE TAG* agieren – Ausdruck einer nicht verschleierten, sondern geradezu explizit herausgestellten Künstlichkeit, die für Arslan ein zentrales Charakteristikum des Spielfilms darstellt. Indem er die Reibung zwischen Realismus und Künstlichkeit zum Charakteristikum seiner Filme erhebt, verweist Arslan auf den Balanceakt zwischen Realität und Fiktion, zwischen möglichst realistischer und offen künstlicher Narration und Ästhetik, den im Grunde jeder Spielfilm vollführen muss. Sein Umgang mit dem Prinzip der offenen Konstruktion zeigt also, dass sowohl der Dokumentar- als auch der Spielfilm als mediale Konstruktionen immer etwas Künstliches darstellen – und dadurch eigentlich gar nicht so deutlich voneinander zu trennen sind, wie dies gemeinhin in der Filmtheorie vorgenommen wird.

Auch Arslans jüngster Film *IM SCHATTEN* (D 2010), der stärker als seine Vorgänger und wohl auch stärker als die meisten anderen der Neuen Berliner Schule zugerechneten Filme ein Genrefilm ist, bewahrt dieses Changieren zwischen Realismus und Künstlichkeit: Auf dem Weg zum nächsten großen Coup und schließlich auf der unvermeidlichen Flucht ist Gangster Trojan (Mišel Matičević) ständig in Bewegung, und mit ihm gleitet die Kamera mal durch die schicken Pracht- und Einkaufsstraßen der neureichen Berliner Mitte, mal durch die lässig-heruntergekommene Gegend um das Kottbusser Tor, wo Trojan sich in Hotels einmietet, die

19 Christian Petzold in: Ebd., S. 21.

er täglich wechselt. Mit ihm verharrt die Kamera an schäbigen Tramperparkplätzen und öden Brachflächen, auf denen er sich mit seinen Komplizen trifft – trotz aller Vorsicht unter unablässiger Beobachtung des korrupten Polizisten Mayer (Uwe Bohm). Und schließlich irren beide durch ein Waldstück irgendwo im brandenburgischen Umland, das so gottverlassen ist, dass Trojan auf ein möglicherweise nicht abgeschlossenes Fluchtauto hoffen darf. Eine hochgradig konventionelle Genreerzählung also, deren Künstlichkeit Arslan jedoch immer wieder mit realistischen Elementen durchbricht: «Es hat mich interessiert, die abstrakten Genremuster mit konkreten, eher dokumentarischen Ansichten des gegenwärtigen Berlin kurzzuschließen.»²⁰ Die Offenlegung der Konstruktion erfolgt hier im Verweis auf Genreregeln, die der Film auf der narrativen Ebene bewusst strikt einhält und zu keinem Zeitpunkt transzendiert. Die Figur des Trojan ist dabei trotz ihrer Genreverhaftung geradezu archetypisch für jene schweigsamen, misstrauischen, isolierten Figuren, die die Filme der Neuen Berliner Schule bevölkern und deren Entfremdung vom Leben, von ihrer raum-zeitlichen wie zwischenmenschlichen Umwelt sich in einer ausgestellten «verbalen und kommunikativen Sinnlosigkeit» manifestiert.²¹ Trojans Vorgeschichte, sein Weg in die Kriminalität, seine gegenwärtigen Handlungsmotive bleiben dem Zuschauer ebenso unbekannt wie sein Vorname. Gespensterhaft taucht der Gangster auf, navigiert mit einer beinahe unmenschlichen Zielstrebigkeit durch eine zwielichtige Zwischenwelt aus ehemaligen Kriminellen und nur scheinbar braven Bürgern und Beamten, nur um am Ende wieder im Nichts zu verschwinden. Arslan treibt damit das von Farocki entlehnte Prinzip des Nicht-Zeigens, des Entstehens im Zwischenraum zwischen Filmbild und Zuschauerwahrnehmung, auf die Spitze und verdeutlicht, dass ein noch so sehr den Konventionen seines Genres verhafteter Film wie *IM SCHATTEN* «realistisch» konstruiert werden kann. Seine Konstruktion legt Arslan dabei weder explizit offen noch verschleiert er sie, wie das vielleicht im amerikanischen Genrekino der Fall gewesen wäre. Stattdessen stellt er das Nicht-Gesagte bzw. Nicht-Gezeigte als eigentliches Konstruktionsprinzip seiner Charaktere aus: «Ein Zuviel an Psychologie liefert zu viele Erklärungen. Es beschneidet das Vorstellungsvermögen.»²² Auch das bewusst nicht Vorgegebene (beispielsweise Trojans Vergangenheit) wird so als gestalterisches Element der filmischen Erzählung offenbart.

Thomas Arslans frühe Filme wie auch seine aktuelleren Arbeiten weisen damit eine kontinuierliche, wenn auch nicht immer offensichtliche Auseinandersetzung mit Farockis Prinzip der offenen Konstruktion wie auch mit dessen ästhetischen Realismus-Strategien auf. Letztere wendet Arslan immer wieder offen im Spielfilm an und beleuchtet so ihren Widerspruch zum künstlichen Erzählkino aus unter-

20 Thomas Arslan im Interview mit Gabriela Seidel-Hollaender. In: *Katalog zum 40. Internationalen Forum des Jungen Films*. Berlin 2010, S. 51.

21 Dominik Graf in: Graf/Hochhäusler/Petzold 2006, S. 3.

22 Thomas Arslan im Interview mit Gabriela Seidel-Hollaender. In: *Katalog zum 40. Internationalen Forum des Jungen Films*. S. 51.

schiedlichen Perspektiven. Im Hinblick auf Farockis Filmverständnis des Films als ›Bild-Denk-Molekül‹ ist Arslans Filmen also gemeinsam, dass sie immer wieder die Reibung zwischen Realität und Fiktion thematisieren, die für den Film sowohl als Medium als auch als Kunstform entscheidendes Charakteristikum ist. Diese Metaebene offenbart sich in den Filmen Thomas Arslans jedoch häufig erst bei wiederholter Rezeption, was ihn besonders von der Vorgehensweise Angela Schanelecs, aber auch von Christian Petzolds Art des Filmemachens unterscheidet.

Angela Schanelec scheint sich in ihren Filmen vor allem mit dem von Farocki angesprochenen Bewusstsein der Vor-Inszenierung und ihrer Doppelung durch die Filmkamera auseinanderzusetzen. Vor ihrem Studium an der dffb absolvierte sie eine Schauspielausbildung und erhielt anschließend Engagements an mehreren renommierten deutschen Bühnen wie dem Hamburger Thalia-Theater, der Schaubühne Berlin oder dem Schauspielhaus Bochum. Schanelec verfügt daher nicht nur über Erfahrungen mit der filmischen Inszenierung *durch* die Kamera bzw. dahinter, sondern auch mit der theatralischen Inszenierung *ohne* die vermittelnde Rolle einer Kamera. Vor diesem Hintergrund erscheint es nur natürlich, dass ihre Filme sich zwischen sichtbarer und unsichtbarer Beobachtung, zwischen bewusster und unbewusster Inszenierung bewegen. Bereits in *PLÄTZE IN STÄDTEN* (D 1998) stellte sie die Frage, wie die Darstellung durch die Kamera zu beobachten bzw. zu inszenieren ist: In immer neuen durchkomponierten Bildvariationen wird dem Zuschauer die Figur der Mimmi (Sophie Aigner) präsentiert, und doch bleibt sie ihm dabei fremd. Schanelec macht dem Zuschauer damit die inszenatorische Grundentscheidung jeder Regie zwischen Zeigen und Nicht-Zeigen bewusst und führt ihm die möglichen Auswirkungen dieser Entscheidung vor Augen: Obwohl der Zuschauer Mimmi fast ununterbrochen *sieht* und *beobachtet*, wird ihm der entscheidende Einblick in ihr Inneres verweigert.

Ähnlich verfährt auch *MARSEILLE* (D 2004), dessen Protagonistin Sophie (Marlen Eggert) sich auf einer Reise zwischen Berlin und *MARSEILLE* befindet. Auch hier wird dem Zuschauer die Psychologie der Figur nicht im Bild offenbart. Fast löst sich die Kamera von der Protagonistin; der dokumentarische Aspekt scheint Oberhand zu gewinnen:

«Man kann förmlich zuschauen, wie die Silberkörnchen des Filmmaterials auf die Eindrücke der Stadt reagieren, auf dem Negativ sich eindrücken oder von den schwarzen Stellen unbelichtet bleiben. Kaum Story, nur wundervoller O-Ton und gleichsam O-Bild, und dazu nur die Andeutung einer Biographie und ein Windhauch von Konflikten [...]»²³

ORLY (D/F 2009), die aktuellste Arbeit Angela Schanelecs, lässt sich ebenfalls in diese Auseinandersetzung mit dem zwischen neutraler Beobachtung und Inszenierung pendelnden Prinzip des Dokumentarischen, das auch das Filmverständnis Harun Farockis maßgeblich prägt, einreihen. Gedreht wurde an gewöhnlichen Tagen und

23 Dominik Graf in: Graf/Hochhäusler/Petzold 2006, S. 15.



Abb. 4:
 «Zwischen noch nicht
 und nicht mehr»:
 In der Abflughalle des
 Pariser Flughafens Orly
 lässt Sabine (Maren
 Eggert) ihre gescheiterte
 Beziehung mit Théo
 (Josse De Pauw) Revue
 passieren
 (ORLY (D/F 2009))

ohne Absperrung am Pariser Flughafen ORLY; nur die Charaktere und das Polizei- und Sicherheitspersonal wurden von Schauspielern dargestellt. Hieraus ergibt sich ein im Vergleich zu den Vorgängern noch komplexeres Gefüge aus bewusster Inszenierung (dem Schauspiel der professionellen Darsteller) und unbewusster Inszenierung (dem zum Teil unbewussten und unfreiwilligen Schauspiel der realen Passanten) – ein Changieren zwischen Planung und Zufall, das auf ein jedem fotografischen Bild innewohnendes Charakteristikum verweist und gar nicht erst den Versuch unternimmt, das filmische Bild nur der bewussten und geplanten Konstruktion und Inszenierung durch die Autorin zu unterstellen. Nicht nur O-Ton und «O-Bild» werden hier eingefangen, sondern zugleich auch der Original-Raum und seine eigentümliche Atmosphäre. Und diese nicht-konstruierte Atmosphäre – die Abflughalle als «Ort des Transits [...] zwischen hier und dort, zwischen noch nicht und nicht mehr»²⁴ – scheint sich gleichsam im konstruierten Leben der Protagonisten zu spiegeln, die sich allesamt irgendwo zwischen Ende und Neuanfang befinden.

Schanelec legt ihre eigene Konstruktion nicht nur offen, sondern spiegelt und bricht ästhetische und narrative Konstruktion, Realismus-Strategien und Aspekte der filmischen Künstlichkeit ineinander und macht dem Zuschauer so die Medialität und die Mittel ihrer Inszenierung bewusst. Auch Farockis Auffassung des Films als «Bild-Denk-Molekül» steht sie damit überaus nahe; ihre Filme erzielen einen ähnlich hohen Grad an filmischer Selbstreflexion, wie ihn die dokumentarischen Arbeiten Harun Farockis (insbesondere die filmvermittelnden Werke der 1990er Jahre²⁵) aufweisen. Schanelec nutzt das schon der fotografischen Kamera zugrunde-

24 Birgit Kohler in: *Katalog zum 40. Internationalen Forum des Jungen Films*. S. 89.

25 Unter diesem Begriff versteht Michael Baute, Mitbegründer des Projekts «Kunst der Vermittlung – Aus den Archiven des filmvermittelnden Films», jenen «Strang innerhalb der Filmgeschichte [...], der als Film mit filmischen Mitteln über Film redet». Hierzu zählt Baute auch zahlreiche

liegende Prinzip, sowohl Bewusstes und gezielt Inszeniertes (Schauspiel, Erzählung, Örtlichkeit bzw. Atmosphäre) als auch das Unbewusste, Nicht-Sichtbare und doch Anwesende einzufangen, das auch in den Filmen Farockis zutage gefördert wird. Ihr geht es dabei jedoch weniger um Denkprozesse, um die Bewusstmachung verborgener politischer oder sozialer Konstruktionen, sondern eher um den Ausdruck des Lebensgefühls ihrer Generation, die sich ständig irgendwo dazwischen befindet und sich dem permanenten Zwang zur Reise – privat wie geschäftlich, räumlich wie zeitlich, äußerlich wie innerlich – ausgesetzt sieht. Insbesondere ORLY erscheint in diesem Zusammenhang als bewegendes Denkbild über jene seltsamen Gefühle der Entfremdung von sich selbst, die sich wie im Falle der Figur des Hans Castorp in Thomas Manns berühmtem Roman *«Der Zauberberg»* mit zunehmender Entfernung von der Heimat des Reisenden bemächtigen. Mit dieser Doppelung der Reflexion auf inhaltlicher Ebene wie auch auf der Meta-Ebene der filmischen Konstruktion gelingt Schanelec eine höchst präzise Übertragung des von Farocki gelernten Filmverständnisses sowie seiner filmischen Konstruktionsprinzipien auf den narrativen Spielfilm. Ihre Filme zeigen, dass auch im Erzählkino möglich ist, was Farocki in seinen *«filmvermittelnden»* Arbeiten versuchte: *«[...] to think about photography, the cinema, television, and, more recently, digital images in these media» own terms [...].»²⁶*

Ähnlich wie bei Arslan und Schanelec werden auch *Christian Petzolds* filmische Themen, seine Orte und Protagonisten, zum Teil durch biografische Hintergründe bestimmt. Die Erfahrungen seiner eigenen, in der Hoffnung auf Arbeit und ein besseres Leben noch vor dem Bau der Mauer nach Nordrhein-Westfalen übergesiedelten Eltern scheint sich besonders in Petzolds jüngeren Filmen wie *WOLFSBURG* (D 2003), *YELLA* (D 2007) oder *JERICHOW* (D 2009) in einem omnipräsenten Grundkonflikt zwischen Ost und West zu spiegeln. Petzold ist dabei derjenige unter den Schülern Harun Farockis, in dessen Filmen der sozial- und gesellschaftskritische Impetus seines Lehrers wohl am deutlichsten vorzufinden ist: Schon die Protagonistinnen in Petzolds Abschlussfilm *PILOTINNEN* (D 1995), der von Farocki mitbetreut wurde, scheitern an der sozialen Kälte der Wiedervereinigungsgesellschaft. Wie das Pärchen in *CUBA LIBRE* (D 1996) oder die Geschwister in *DIE BEISCHLAFDIEBIN* (D 1998) sehen sie sich gezwungen, den in dieser Gesellschaft um sich greifenden, rücksichtslosen *«Haudrauf-Kapitalismus»* auf ihre Weise zu interpretieren – mit List oder auch mit Gewalt nehmen sie, was sie als ihnen zustehend erachten (und agieren damit nicht viel anders als zeitgenössische Unternehmer und Banker, deren absurde Geschäftspraxis beispielsweise in *YELLA* zum Ausdruck kommt).

Arbeiten Farockis wie zum Beispiel *ARBEITER VERLASSEN DIE FABRIK* (D 1995), *DER AUSDRUCK DER HÄNDE* (D 1997) oder *ZUR BAUWEISE DES FILMS BEI GRIFFITH* (D 2006). (Michael Baute im Interview mit der taz. In: <http://www.taz.de/1/berlin/tazplan-kultur/artikel/dig=2008%2F10%2F16%2Fa0223&cHash=eaad4a340d> (28.2.2010)).

26 Thomas Elsaesser: Harun Farocki: Filmmaker, Artist, Media Theorist. In: Elsaesser 2004, S. 24.

Petzolds Spielfilme werden jedoch auch abseits dieser Einflüsse des sozialkritischen Realismus durch eine eigentümliche, geradezu magische Realismuswirkung insbesondere in der Darstellung von Innenansichten und zwischenmenschlichen Beziehungen bestimmt. Hierbei spielt einerseits Farockis Prinzip der offenen Konstruktion eine nicht unbedeutende Rolle: Petzold bedient sich filmhistorischer Vorbilder wie beispielsweise Hitchcock oder Antonioni, spielt mit filmischen Versatzstücken, variiert und aktualisiert scheinbar konventionelle Plots, Figurenkonstellationen und Handlungsmotive. Indem er derart über den Film und seine Historie reflektiert, auf tradierte Konstruktionsprinzipien und eigene Anverwandlungen verweist, verfährt er ebenso wie die sowohl von ihm als auch von Farocki geschätzten Regisseure der französischen Nouvelle Vague und macht die filmische Form transparent für neue Inhalte. Diese Inhalte sind radikal zeitgenössisch – Petzolds Geschichten über die «Melancholie des neuen Bürgertums» sind tief in der gegenwärtigen deutschen Gesellschaft verankert und werden von deren Geschichte maßgeblich beeinflusst und mitgeprägt:

«[...] Dieses Bürgertum bewegt sich durch viele Filme als Niederlage. Sie haben studiert und ein Haus in Kassel, und sie können portugiesische Kacheln handverlegen, aber sie kriegen das Leben und die Liebe nicht hin. Eine Niederlage untersuchen oder eine Kraftlosigkeit oder Mutlosigkeit, das ist doch ein Thema, eine Aufgabe.»²⁷

Petzold arbeitet hierbei mit einer grundsätzlich offenen, dem aufmerksamen, in der Filmgeschichte wie in seinem eigenen filmischen Werk bewanderten Zuschauer Einblicke in ihre Konstruktion gewährenden Dramaturgie und bringt besonders das bei Farocki zentrale Prinzip der Bedeutungsstiftung im Bild-Zwischenraum zur Anwendung. Vor allem *DIE INNERE SICHERHEIT* (D 2000), aber auch *GESPENSTER* (D 2005) sind voller Ellipsen, die dem Zuschauer Raum lassen für eigene Bedeutungsgenerierung – sie erzählen nur das absolut Notwendige und lassen die im Schauspiel geradezu zurückgenommen agierenden Darsteller wie bereits beschrieben als Leerstellen fungieren.

Noch größeren Einfluss auf die Filme Christian Petzolds übt jedoch Farockis Methode, die Überlegung selbst anstelle ihres Resultats in einem filmischen «Bild-Denk-Molekül» darzustellen, aus. So beschreibt Dominik Graf die Filme Christian Petzolds als «Rothko-Bilder, die man hintereinander hängen kann»: «[...] S]ie bilden eine einheitliche Serie, vielleicht haben sie sogar ein gemeinsames inneres Sujet trotz unterschiedlicher Plots, jeder Film ist sozusagen in anderen «Farben», in einem etwas variierten Ton gehalten...»²⁸ Tatsächlich kehren bei Petzold Figuren, Personenkonstellationen, Handlungsmotive und sogar konkrete Schauspieler wieder: So werden beispielsweise seine ersten drei Filme wie auch der noch an der dffb gedrehte Kurzfilm *DAS WARME GELD* (D 1992) von immer wieder variierten Gangsterpärchen und ihren jeweiligen Gegenspielern bestimmt – Richy Müller verkörpert dabei in

27 Christian Petzold. In: Graf/Hochhäusler/Petzold 2006. S. 4.

28 Dominik Graf in: Ebd., S. 11.

CUBA LIBRE den Obdachlosen Tom, der durch eine schicksalhafte Fügung zu kriminell erwirtschaftetem Geld gelangt, in DIE BEISCHLAFDIEBIN jedoch einen korrupten Polizeibeamten und Widersacher der Diebin Petra. Das eltern- und heimatlose Heimkind Nina (Julia Hummer) in GESPENSTER erscheint wie eine gespenstische Fortführung der ebenfalls von Julia Hummer verkörperten Figur der Jeanne in DIE INNERE SICHERHEIT, die sich ebendiese Eltern- und Heimatlosigkeit Ninas angesichts ihrer mit einer terroristischen RAF-Vergangenheit belasteten und ständig auf der Flucht lebenden Eltern durchaus herbeigesehnt hatte. Und Laura (Nina Hoss), die in JERICHOW der Anziehungskraft des unnahbaren Thomas (Benno Fürmann) völlig erliegt, kann als Antagonistin der gänzlich von ihrem Rachemotiv geleiteten, emotional absolut kontrolliert und geradezu berechnend-gefühlskalt agierenden Leyla (ebenfalls Nina Hoss) in TOTER MANN (D 2001) gelesen werden.

Petzolds Filme gleichen damit filmisch umgesetzten Meditationen über zeitgenössische Lebensrealitäten des deutschen Bürgertums, aber auch über den Film als eine genuin bürgerliche Kunstform. Farockis Prinzip der offenen Konstruktion findet in seinen Filmen weniger drastische Anwendung als beispielsweise bei Arslan oder Schanelec. Möglicherweise ist Petzold zu sehr Autor und Erzähler, um die illusorische Wirkung seiner Spielfilme durch zu radikale Offenlegung ihrer medialen Konstruiertheit, durch die ständige Präsenz der im Film gegebenen Reibung zwischen Realität und Fiktion zu zerstören. Dem Filmverständnis seines Mentors scheint er dagegen, wie hier nur ansatzweise gezeigt werden konnte, sein ganzes filmisches Werk gewidmet zu haben.

Schlussbemerkung

Sowohl Thomas Arslan als auch Angela Schanelec und Christian Petzold ist also das Bewusstsein gemeinsam, dass Film wie jedes fotografische Bild immer einem Changieren zwischen gewollter Inszenierung und dem beispielsweise bei Bazin oder Barthes so hervorgehobenen, durch die technisch-apparative Anordnung der Foto- oder Filmkamera gegebenen Aspekt des Zufalls unterworfen ist. Nur wenn diese medienimmanente ›Doppeltheit‹ beachtet und selbst zum Konstruktionsprinzip erhoben wird, kann ein authentischer Film entstehen, kann das Leben selbst adäquat imitiert werden. Farockis für den Dokumentarfilm ausgeprägtes Prinzip der offenen Konstruktion findet dazu bei Arslan, Schanelec und Petzold eine je eigene Übertragung auf den Spielfilm, aus der sich ihre spezifischen individuellen Stilausprägungen ergeben. Aufgrund des gemeinsamen Ursprungs weisen diese jedoch durchaus genügend Gemeinsamkeiten auf, um daraus den Stil einer Neuen Berliner Schule abzuleiten. Alle drei haben zudem Farockis Auffassung vom Film als einem ›Bild-Denk-Molekül‹ verinnerlicht, das zugleich innerdiegetisch über ein Thema, Motiv oder Sujet und extradiegetisch über den Film an sich reflektiert. Auch hier lassen sich jedoch unterschiedliche Ausprägungen und Herangehensweisen erkennen. Insgesamt wurde deutlich, dass die Schüler Harun Farockis allesamt eigene Perspektiven auf dessen Lehre entwickelt haben und aus ihrer Auseinandersetzung

mit dieser ein enormes kreatives Potential beziehen, das mit Christoph Hochhäusler, Benjamin Heisenberg oder Valeska Grisebach nun selbst eine «zweite Generation» der Neuen Berliner Schule zu beeinflussen beginnt.

Vielleicht aufgrund seines radikalen Bruchs mit dem Erzählkino oder aufgrund seiner sogar weit abseits des Kunstkino-Milieus, in dem seine Zöglinge ihre Filme produzieren und vertreiben, gelegenen und in den letzten Jahren zunehmend auf den Museums- und Ausstellungskontext fokussierten Filmpraxis galt Harun Farocki einst als der «vielleicht bekannteste unbekannteste Filmmacher Deutschlands».²⁹ Sein immenser Einfluss als Filmdozent und Lehrer der ersten Generation der Neuen Berliner Schule, deren Erzählkino sich ebenso als Gegenentwurf zum am Massenkonsum ausgerichteten Mainstream versteht, aber dennoch die Nähe zum Zuschauer sucht (und bei Gelegenheiten wie beispielsweise dem diesjährigen 40. Internationalen Forum des Jungen Films immer wieder auch findet), ist jedoch nicht von der Hand zu weisen. Spätestens seit dem Erfolg von Filmen wie Christian Petzolds *DIE INNERE SICHERHEIT* ist Harun Farockis Name wieder in aller Munde, stoßen seine frühen wie auch seine zeitgenössischen Arbeiten wieder auf verstärktes Interesse, wie beispielsweise eine unlängst im Kölner Museum Ludwig gezeigte umfassende Retrospektive verdeutlicht. Sein Filmverständnis wie auch seine spezifische Art des Filmmachens werden möglicherweise auch einer zweiten und dritten Generation der Neuen Berliner Schule noch in kreativer Aneignung und Aktualisierung der Farockischen Lehre künstlerische Inspiration sein. Vielleicht ist es also an der Zeit, der von Thomas Elsaesser neu angestoßenen Debatte über die einst in den «Cahiers du cinéma» gestellte Frage, wer denn überhaupt Harun Farocki sei, noch eine weitere Facette hinzuzufügen: Farocki ist nicht nur einer der wichtigsten Filmmacher Deutschlands – sondern auch einer der wichtigsten Filmdozenten.

Literatur- und Quellenverzeichnis

Rolf Aurich/Ulrich Kriest (Hrsg.): *Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki*. Konstanz 1998.

Tilman Baumgartl (Hrsg.): *Vom Guerillakino zum Essayfilm. Harun Farocki: Werkmonografie eines Autorenfilmers*. Berlin 2002.

Thomas Elsaesser: Harun Farocki: Filmmaker, Artist, Media Theorist. In: Ders. (Hrsg.): *Harun Farocki – Working on the Sight-Lines*. Amsterdam 2004.

Dominik Graf/Christoph Hochhausler/Christian Petzold: *Ein Gespräch via e-mail über die «Neue Berliner Schule»*. Berlin 2006.

Katalog zum 60. Internationalen Forum des Jungen Films. Berlin 2010.

29 Mit dieser Aussage antwortete Thomas Elsaesser 1993 auf die 1975 in den *Cahiers du cinéma* gestellte Frage «Wer ist Harun Farocki?». Zehn Jahre später revidierte Elsaesser dies jedoch und sprach anlässlich der von ihm herausgegebenen ersten internationalen Publikation über Harun Farocki von «dem bekanntesten der wichtigen Filmmacher Deutschlands» (vgl. bspw. <http://www.11-mm.de/festivalblog.php?itemid=226>).

http://www.springerin.at/dyn/heft_text.php?textid=609&lang=de
<http://www.farocki-film.de/>
<http://www.taz.de/1/berlin/tazplan-kultur/artikel/?dig=2008%2F10%2F16%2Fa0223&cHash=eaad4a340d>
<http://www.11-mm.de/festivalblog.php?itemid=226>
 (Letzter Zugriff am 28.2.2010.)

Filmografie

- DIE SCHÖPFER DER EINKAUFSWELTEN** (D 2001). Video, 72min. Regie, Buch: Harun Farocki, Kamera: Harun Farocki, Ingo Kratisch, Ton: Ludger Blanke, Matthias Rajmann, Leo van Rooki, Schnitt: Max Reimann. Produktion: Harun Farocki Filmproduktion, arte, NDR, SWR, WDR.
- NICHT OHNE RISIKO** (D 2005). Video, 50min. Regie: Harun Farocki, Buch: Harun Farocki, Matthias Rajmann, Kamera: Ingo Kratisch, Ton: Matthias Rajmann, Schnitt: Max Reimann. Produktion: Harun Farocki Filmproduktion, WDR.
- ARBEITER VERLASSEN DIE FABRIK** (D 1995). Video/Beta SP, 36min. Regie, Buch: Harun Farocki, Schnitt: Max Reimann. Produktion: Harun Farocki Filmproduktion, WDR, ORF, LAPSUS, DRIFT.
- DER AUSDRUCK DER HÄNDE** (D 1997). Video/Beta SP, 58min. Regie, Buch: Harun Farocki, Kamera: Ingo Kratisch, Bernd Löhr, Ton: Ludger Blanke, Schnitt: Max Reimann. Produktion: Harun Farocki Filmproduktion, SDR.
- ZUR BAUWEISE DES FILMS BEI GRIFFITH** (D 2006). Video, 9min (Videoinstallation). Idee: Antje Ehmman, Harun Farocki, Konzept, Montage: Harun Farocki, technische Endfertigung: Jan Ralske.
- GESCHWISTER – KARDEŞLER** (D 1996). 35mm, 84min. Regie, Buch: Thomas Arslan, Kamera: Michael Wiesweg, Musik: Juks, DJ Hype, Schnitt: Thomas Arslan. Produktion: Trans-Film, ZDF. Darsteller: Tamer Yiğit, Savaş Yurderi, Serpil Turhan.
- DEALER** (D 1999). 35mm, 99min. Regie, Buch: Thomas Arslan, Kamera: Michael Wiesweg, Ton: Heino Herrenbrück, Schnitt: Bettina Blickwede. Produktion: Trans-Film, ZDF. Darsteller: Tamer Yiğit, Idil Üner, Birol Ünel, Hussi Kutlucan, Lea Stefanel.
- DER SCHÖNE TAG** (D 2001). 35mm, 74min. Regie, Buch: Thomas Arslan, Kamera: Michael Wiesweg, Musik: Selda Kaya & shape:mod, Morton Feldman, Saul Williams, Schnitt: Bettina Blickwede. Produktion: Pickpocket Filmproduktion, zero film, ZDF. Darsteller: Serpil Turhan, Bilge Bingül, Florian Stetter, Selda Kaya, Hafize Üner, Hanns Zischler, Elke Schmitter.
- IM SCHATTEN** (D 2010). 35mm, 85min. Regie, Buch: Thomas Arslan, Kamera: Reinhold Vorschneider, Musik: Geir Jenssen, Schnitt: Bettina Blickwede. Produktion: SCHRAMM FILM Koerner & Weber. Darsteller: Mišel Matičević, Karoline Eichhorn, Uwe Bohm, Rainer Bock, David Scheller, Peter Kurth.
- PLÄTZE IN STÄDTEN** (D 1998). 35mm, 120min. Regie, Buch: Angela Schanelec, Kamera: Reinhold Vorschneider, Musik: Ben Folds Five, Joni Mitchell, Guilty by Association, Schnitt: Bettina Böhler, Angela Schanelec. Produktion: SCHRAMM FILM Koerner & Weber, ZDF. Darsteller: Sophie Aigner, Vincent Branchet, Katharina Eckerfeld, Martin Jackowski, Friederike Kammer, Jérôme Robart.
- MARSEILLE** (D 2004). 35mm, 95min. Regie, Buch: Angela Schanelec, Kamera: Reinhold Vorschneider, Musik: Rachid Taha, Schnitt: Bettina Böhler. Produktion: SCHRAMM FILM Koerner & Weber, ZDF, arte. Darsteller: Maren Eggert, Emily Atef, Alexis Loret, Marie-Lou Sellem, Louis Schanelec, Devid Striesow.
- ORLY** (D 2009). 35mm, 84min. Regie, Buch: Angela Schanelec, Kamera: Reinhold Vorschneider, Musik: Cat Power, Schnitt: Mathilde Bonnefoy. Produktion: Nachmittagsfilm, Ringel Film, La vie est belle. Darsteller: Natacha Régnier, Bruno Todeschini, Emile Berling, Maren Eggert, Mireille Perrier, Josse De Pauw, Lina Falkner, Jirka Zett.