

# „Wir müssen immer wieder an die Stelle zurück, wo die Gedankenkette damals abgerissen ist“

**Georg Wasner im Gespräch mit Joachim Schätz über seinen in Entstehung begriffenen Film mit dem Arbeitstitel *Accelerando***

**Joachim Schätz:** Wir werden uns – schriftlich, nach einigen längeren Gesprächen in den letzten beiden Jahren – über einen Film unterhalten, den es noch nicht gibt. Das trifft sich gut, weil es ein Film über Utopien und deren analytisches Vermögen ist (sein wird). Mich interessiert am aktuellen Zustand des Films – Arbeitstitel: *Accelerando* – das Unfertige, der Abstand zwischen materieller Basis und konzeptuellem Ideal. Du hast in den letzten beiden Jahren Bausteine gesammelt, die schlüssige Beziehungen zueinander unterhalten, ohne dass die Arbeit der Kombination schon erfolgt wäre.

**Georg Wasner:** Der Abstand zwischen Material und Konzept – oder die noch zu leistende kombinatorische Arbeit – ist das Schönste am künstlerischen Prozess: Aus den Spuren, die in meiner vorangegangenen Filmarbeit ablesbar sind, aus der ganzen Ausrichtung dieser letzten Unternehmung, ergibt sich eine thematische und auch formale Linie, die ich bloß noch zu Ende führen muss. Ich weiß schon seit Längerem, dass es da etwas konkret Verfolgungswertes gibt; nur die notwendige Form, zu der es finden wird, ist noch offen – und offen ist damit auch wiederum einiges an thematischer Zuspitzung.

In deinem letzten Film *Oceano Nox* (2011) hast du eine Gaumont-Aktualität von 1912 auseinandergenommen, die vom Untergang der *Titanic* berichtete. In *Accelerando* zerlegst und re-kombinierst du wieder historisches Filmmaterial, um über Fragen dokumentarischen Erzählens nachzudenken. Die Wahl dieses Materials war der zweite Grund, aus dem ich auf die Genese des Films speziell neugierig war: Kern des Projekts sind Industriefilm-Aufnahmen, die im Österreichischen Filmmuseum unter dem Titel *Fabrik Poldihütte* archiviert werden. Dabei handelt es sich um eine Art fragmentarische B-Seite zum österreichischen Industriefilmklassiker *Das Stahlwerk der Poldihütte während des Ersten Weltkriegs* (A 1916, Sascha-Film Wien). Ob die Aufnahmen nicht verwendete Reste des letzteren Films darstellen oder Teile eines eigenständigen Partnerfilms, ist nicht geklärt.

Beide Filme zeigen die Kriegsproduktion der Poldihütte, eines Musterstahlwerks im böhmischen Kladno. Als Industrie- und Propagandafilm und als offenkundig „unfertiges“ Materialkonvolut liegt Fabrik Poldihütte gleich dreifach an einer Außengrenze des Dokumentarischen, wie sie seit Anfang der Dreißigerjahre in einflussreichen Dokumentarfilmtheorien gezogen wurde. Historisch und ihrer Genrezugehörigkeit nach stehen die Aufnahmen von Fabrik Poldihütte aber gerade an der Schwelle zur „Erfindung“ des Dokumentarfilms als einer argumentativen Anordnung von Wirklichkeitsbehauptungen: Der Fabrikationsfilm, der Fertigungsprozesse vorführt, stellt für Filmhistoriker Tom Gunning die am weitesten entwickelte Erzählstruktur im frühen, weitgehend nichtargumentativen Ansichtenskin dar. Den Propagandafilm des Ersten Weltkriegs nennt Gunning dann den entscheidenden Schritt hin zu raffinierteren dokumentarischen Argumentationsstrukturen.

Ja, es ist interessant, zu beobachten, wie filmischen Artefakten retrospektiv so etwas wie eine „Entwicklung“ eingeschrieben wird, als ob sich eine spätere Filmform oder Gattung aus einer früheren Form ergibt oder ableiten lässt. Dieser Idee einer – schlüssigen – Entwicklung *from raw to refined*, die ja laut Gunning und den ihn flankierenden *scholars* nicht nur die inhaltliche und formale Struktur der von mir untersuchten Fabrikationsfilme ausmacht, sondern auch ein bestimmtes Verständnis von Filmgeschichte abbildet, folge ich nur bedingt. Oft scheinen mir in den Anfängen bereits alle – reflexiven – Möglichkeiten enthalten; ich erlaube mir als Künstler einfach mal dieses produktive Missverständnis. Oder mehr als das: Alle sich bietenden filmischen Möglichkeiten werden auch schon am Anfang durchgespielt, während in späteren Abschnitten der Filmgeschichte die bereits im Anfang angesprochenen oder durchgespielten Möglichkeiten bloß noch eine Diversifizierung erfahren. *From raw to refined*: Aus einem dicken Fond wird eine dünne Suppe, so hätte das wohl Peter Kubelka ausgedrückt, bei dem ich in Frankfurt studiert habe. Wichtiger als diese Plattitüde ist aber die Einsicht, dass in frühen dokumentarischen Filmformen oft verschiedenste ästhetische Ereignisse gleichberechtigt nebeneinanderstehen: Mehrere einzelne Szenen des gunningschen Ansichtskins werden *for the sake of a bigger argument* plötzlich zu einer langen Argumentationskette angeordnet, wobei aber die Souveränität der einzelnen „Ansichten“ unangetastet bleibt. Ob das eine Entwicklung von etwas Rohem zu etwas Raffiniertem ist, stelle ich gerne infrage. Im Allgemeinen gilt mein Interesse vor allem der Modernität von Anachronismen, also der Zeitlosigkeit dokumentarfilmischer Protoformen, und damit deckt sich meine Neugier mit der Gunnings und seiner *scholars*.

Faszinierend am Material scheint mir vor allem auch die Gleichzeitigkeit von rhetorischer Eindeutigkeit und (oft nicht weniger absichtsvoller) Unfertigkeit. Diese Spannung ist, über die Frühgeschichte des Kinos hinaus, ein Merkmal für den Bereich nichtfiktionaler Gebrauchsfilme. (Yvonne Zimmermann spricht beispielsweise, in einer interessanten Inversion der Raffinierungsmetaphorik, von In-

dustriefilmen als „Halbfabrikaten“.) Fabrik Poldihütte wirkt, wie so häufig bei Industriefilmen, einerseits hermetisch, direkt opak in seinen immergleichen formalen Verfahren (Schwenks, Draufhalten auf einzelne Arbeitsschritte). Andererseits sind die Aufnahmen aber gegen die aufgezeichnete Welt enorm porös und vollgesogen mit schwer einzuordnenden Kleinigkeiten.

Außer den groben Unterscheidungsmerkmalen wie „Schwenk“ oder dem „Draufhalten auf einzelne Arbeitsschritte“, also Techniken des dokumentarischen Erzählens, deren Wertigkeit ich nachforsche, sind es eben gerade diese schwer einzuordnenden Kleinigkeiten, das heißt ganz gegenständliche, meine formale Entscheidungsfreudigkeit erst anstachelnde Überschüsse der dokumentarischen Inszenierung, die ich im Speziellen als produktiv begreife. Ganz so wie in *Oceano Nox*, wo nicht (oder nicht nur) die offiziöse Filmgeschichtsschreibung den Rahmen für meine Umschneidungen, d. h. Umformulierungen, Umdeutungen, vorgibt – dort sind es vor allem die allerbeiläufigsten Blicke von sich teils extra im Bild platziert findenden, sich teils aus Schaulust selbst ins Bild drängenden Zaungästen, durch die ich so etwas wie Subfilmgeschichte konkret gemacht habe.

Die nun für *Accelerando* anstehende Arbeit ist es, neuerlich eine Taxonomie für diese schwer einordenbaren prosaischen Überschüsse zu erarbeiten. Ich spekuliere darauf, die überschüssigen Subgeschichten als starke zweite Stimme zur offiziellen Geschichte zu etablieren, die mein Materialvorrat – also die mal obskuren, mal bekannten „Filmklassiker“, die ich miteinander reagieren lasse – mit sich bringt. Im konzeptuellen Idealfall gelingt es mir, die Subgeschichte überhaupt zur ersten Stimme zu machen.

Den britischen Schlachtenbericht *The Battle of the Somme* (1916, Regie: Geoffrey Malins und John McDowell), der als Pionierleistung einer mit Bildern argumentierenden Filmpropaganda gilt, verwendest du in *Accelerando* als zweiten Materialvorrat. Du hast Aufnahmen aus beiden Filmen bereits nach einigen Kategorien geordnet und mir einige der möglichen Schnittkombinationen gezeigt. Im Nebeneinander von *The Battle of the Somme* und *Fabrik Poldihütte* entsteht dabei das Bild einer Kriegsökonomie, zumal: ein über die Feindeslinie hinweg erzählter Warenkreislauf der Geschoße von der Fertigung bis zum Gebrauch in Schützengraben. In Kreisen läuft in beiden Filmen auch die Formensprache des dokumentarischen Bezeugens: Es wird endlos geschwenkt, über Werkbänke und übers Schlachtfeld. Welche Idee des Dokumentarischen ist, in diesen Filmen und in deiner Remontage, mit diesen raumgreifenden horizontalen Schwenks verbunden?

Lass mich an dieser Stelle Gerhard Benedikt Friedls *Hat Wolff von Amerongen Konkursdelikte begangen?* von 2004 in Erinnerung rufen. Volker Pantenburg hat im Nachdenken über diesen epochalen, fast ausschließlich aus Schwenks bestehenden Film (der ebenfalls auf die Dichotomien zwischen Aktualitäten und historisch verbrieften Fakten setzt, diese beiden Aggregatzustände des Dokumentarischen aber in erster Linie auf

ihre Sinnhaftigkeit prüft) ein treffendes, in seiner präzisen Knappheit berücksichtigendes Sprachbild gefunden. Pantenburg lässt sich nicht durch das schier unerschöpflich wirkende Reservoir von Friedls sorgfältig modulierten, miteinander in absichtsvoll absichtslose Verbindung tretenden Bild- und Tonereignissen in die Irre führen, sondern kommt gleich zum Punkt. Ich zitiere: «Schnell entsteht der Eindruck, dass der gesprochene Kommentar, auch wenn er im Präsens formuliert ist, wie ein Senklot in die Vergangenheit herabfällt, während die Schwenks an der Oberfläche der Gegenwart entlanggleiten.»

Einen ganz ähnlichen Part solch eines „in die Vergangenheit herabfallenden Senklots“ spielt in *Accelerando* ein Text, den ich und – ab einem gewissen Punkt im Arbeitsprozess – vor allem die (Sprach-)Künstlerin und Philosophin Judith Fischer aus einem Pamphlet des britischen Pazifisten Norman Angell „raffinieren“ werden. Das 1909 erschienene Pamphlet trägt den (für mich als an der Avantgarde geschulten Filmemacher) äußerst inspirierenden Titel *Europe's Optical Illusion* – mein dritter Bau-stein neben den zwei oben erwähnten Filmen.

Angell warnt dort vor den gewalttätigen Reaktionen auf die Globalisierung, die er bereits 1909 in vollem Gange sieht. Er agitiert gegen den teuren Rüstungswettlauf der Großmächte und gegen ihre Propaganda vom Kampf der Nationen um Ressourcen. Der von ihm vertretene Pazifismus ist weniger moralischer als ökonomischer Natur: Dass sich der Status eines Landes mittels kriegerischer Gewalt sichern lässt, ist in der neuen „wirtschaftlich zivilisierten“ Welt eine „große Illusion“. Wohlstand gründet sich auf „sicheren Kredit und kommerzielle Verträge“ – „eine Folge der internationalen Arbeitsteilung und der großartig entwickelten Kommunikation“. Dieses moderne Fundament einer humanistischen Weltanschauung à la Angell würde bei einem militärischen Angriff zusammenbrechen: „Der Kollaps trifft den Aggressor selbst, weil sich ja auch er in einem weltweit ‚vernetzten‘ Finanzgewebe befindet, dessen Verletzung alle, auch der Aggressor, empfindlich zu spüren bekämen. Krieg ist ‚wirtschaftlich sinnlos‘.“

1913 macht Angell aus dem Pamphlet ein thematisch raumgreifenderes Buch mit dem Titel *The Great Illusion*, das wiederum Jean Renoir als „Vorlage“ diente für seinen Antikriegsfilm *La Grande Illusion* von 1937. 1914 sind Angells utopische Gedanken bereits Makulatur (ein von Judith Fischer ins Spiel gebrachtes Wort) und „von der Realität überholt“, wie man so schön sagt.

*Angell grenzt sich, wohl auch strategisch, von einem Pazifismus des humanitären guten Willens ab. Den kommenden Weltfrieden leitet er von wirtschaftlichen Sachzwängen her, nämlich von der unvermeidlichen Internationalisierung sowohl der Finanzgeschäfte als auch der Arbeiterklasse. In den Aufnahmen von der Somme und aus der Poldihütte, die du bisher isoliert und geordnet hast, domi-*



Verpacken von Geschossen in Fabrik Poldihütte



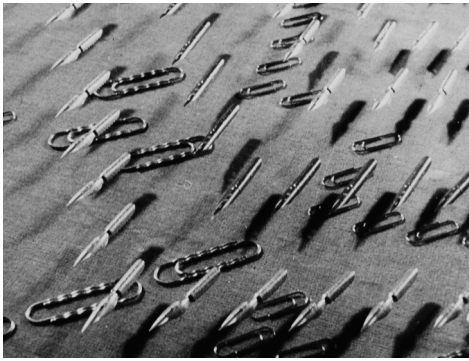
„Ausgepackte“ Geschosse in *The Battle of the Somme*

niert dagegen eine andere Wirtschaftslogik: die der industriellen Massenproduktion, die in Kriegsgütern ein ideales, weil schnell wieder „verbrauchtes“ Erzeugnis gefunden hat.

Geschoße werden, im Werk wie im Arsenal, liebevoll betätschelt und hochpoliert wie die neueste Haushaltsanschaffung. Sie stehen wie Brotlaibe aufeinandergetürmt in Auslagen (in *Fabrik Poldihütte*) oder liegen wie Fallobst am Boden (in *The Battle of the Somme*). Letztere Bilder reimen sich verblüffend mit den Worten Angells, wenn er von der unvernünftigen *dog eat dog*-Mentalität der konkurrierenden Nationalstaaten schreibt: Deren Politik, heißt es, richte sich noch am Darwinismus aus, „that universal law which makes of every stomach a graveyard“.

Ganz praktisch stellt sich da die Frage: Wie nah dürfen einander Worte und Bilder in dem Film kommen? Wie stellt man „absichtsvoll absichtslose Verbindungen“ her? Und: Darf es kalauern? Ein gutes (oder, je nachdem, schlechtes) Beispiel für einen Kalauer ist Walter Ruttmanns avantgardistischer „Kulturfilm“ *Metall des Himmels* (1935), der für mich so etwas wie den perversen Endpunkt der Entwicklung der dokumentarischen Form darstellt, ein propagandistisches, nationalsozialistisches Machwerk (beziehungsweise die kongeniale „Verfilmung“ zeitgenössischer Warenästhetik im Stil der Nazisachlichkeit), das den Bruch der Versailler Verträge durch die Wiederbewaffnung Deutschlands umdeutet, umgestaltet, zum „beseelten“ „filmischen Film“ voll windschiefer Metaphorik.

Zum windschiefsten Bild aller Bilder aus *Metall des Himmels* (in der Trickaufnahme fliegen Schreibfedern wie eine Formation Jagdflugzeuge über Büroklammern, die wie Schlachtschiffe auf See aussehen sollen) gibt es ein Pendant in *Fabrik Poldihütte*: die wie Brotlaibe geschichteten Geschosse im Schaufenster des Wiener Zentralverkaufsbüros der Poldihütte.



Füllfedergeschwader in Metall des Himmels



Brotlaibe-Geschoße in Fabrik Poldihütte

Alle Bilder stammen aus der Sammlung des Österreichischen Filmmuseums

In diesem (Anfangs-)Bild scheint das (End-)Bild Ruttmanns schon angelegt, ohne dass die filmische Form (also der Schwenk) diesem Moment (der Auslagengestaltung) besondere Aufmerksamkeit schenkt.

Ein wichtiger formaler und inhaltlicher Anstoß, der mir beim Sichten dieser so unterschiedlich wirkenden Filme auffällt, ist die nicht nur im Industriefilm des frühen 20. Jahrhunderts zu beobachtende Diskrepanz zweier filmästhetischer Verfahren: der „nichtfiktionale“, „dokumentarische“ Anspruch eines Schwenks, sowohl den Schauplatz als auch die ihm innewohnenden Gesetzmäßigkeiten abzubilden, und der „essayistische“ Zugang einer Bildmetapher (wie etwa des „Füllfedergeschwaders“, das seinerseits aber wiederum selbst in ein größeres Konglomerat aufeinander Bezug nehmender Szenen eingesetzt ist), die Nahliegendes oder Weitentferntes „zusammen trägt“, den narrativen „Weg dazwischen“ aber nicht abbildet.

*Metall des Himmels gehört zu den Materialien, die lange eine wichtige Rolle für das Projekt gespielt haben, inzwischen aber aus dem Bauplan des Films verschwunden sind.*

Ja, darüber bin ich aber nicht unfroh, weil erstens die eben ausgeführten Aspekte von *Metall des Himmels* ja immer noch implizit eine Rolle spielen, gleichzeitig aber die utopische Antimoderne des Films durch Angells Projektionen „ersetzt“ wird, die sowohl im übertragenen wie auch im buchstäblichen Sinn für mein Interesse an „utopischen Stoffen“ stehen. Vieles andere von mir Zusammengetragene fügt sich zwar auch zu einem Gesamtbild, taugt aber nicht zwangsläufig als Baustein für meinen (oder überhaupt einen) Film.

Der von dir sehr verehrte US-amerikanische Science-Fiction-Autor Kim Stanley Robinson ist ein anderes Beispiel. Robinson ist im Moment nur mehr präsent über den Arbeitstitel des Films: Den mu-

sikalischen *Terminus accelerando* hat er in seiner Mars-Romantrilogie verwendet. Er bezeichnet dort das zunehmende Entwicklungstempo der Menschheit auf dem Weg zur technologischen Singularität, dem Moment der Entstehung künstlicher Intelligenz.

Na ja – in diesem Sinne benutzt ihn Charles Stross, ein anderer Robinson zitierender, britischer Science-Fiction-Autor, der in seinem Buch *Accelerando* (2005) dieses für die einen kataklystische, für die anderen paradisische Szenario bis zur letzten Konsequenz durchspielt. Robinson dagegen interessiert sich in seiner Mars-Trilogie mehr für die soziopolitischen Implikationen einer zukünftigen Gerontologie, die es dem Menschen erlaubt, *mehrere Leben lang* zu lernen. Mit dem Anstieg der Lebenszeit aber stößt der (einzelne) Mensch auch an die Grenzen der eigenen Erinnerungs- und Lernfähigkeit, eine meiner Meinung nach schöne Figur Robinsons auf seine eigene, an H. G. Wells geeichte Definition des Begriffs „Utopie“: „A name for a dynamic course in history where things are getting better than they were before by the intentional efforts of humanity taken at large as a civilization.“

Robinsons *accelerando* hält sich damit irgendwo zwischen einer exponentiellen Entwicklung gesellschaftlicher Umwälzungen und der Amnesie des Individuums auf: „And yet still, with all the blossoming with human effort and confidence of the *accelerando*, there was a sense of tension in the air, of danger... A stressed renaissance, then, living fast, on the edge, a manic golden age: the *Accelerando*. And no one could say what would happen next.“

Und ich möchte noch einen „Beweis“ für die Wertigkeit von Robinsons Begriff *accelerando* – zwischen Umwälzung und Amnesie – anführen: Ich fuhr wie elektrisiert aus meinem Sitz hoch, als Rick Prelinger seinen im Österreichischen Filmmuseum (im August 2011) gehaltenen Vortrag über sein Lebensprojekt, ein webbasiertes Filmarchiv, das sich vor allem dem „vergessenen“ ephemeren (Amateur-)Film, den „weggelegten“ *orphan films* widmet, mit genau dem oben angeführten Zitat des robinsonschen *accelerando* begann!

Es wirkt zuerst einmal wie ein krasser Anachronismus, diesen Begriff auf das frühe 20. Jahrhundert umzulegen: auf die Produktivitätsexplosion der Industrie (für die die Poldihütte als Musterbetrieb der europäischen Stahlindustrie steht) und die Internationalisierung der Finanz (in die Angell seine Hoffnungen setzte). Andererseits trägt aber Robinson selbst in seinen Technikutopien eher einen Humanismus des 19. Jahrhunderts aus. Du hast mich auf ein aufschlussreiches Video hingewiesen: Bei einer Podiumsdiskussion beharrt Robinson inmitten eifriger transhumanistischer Spekulationen darauf, es gelte erst einmal an der Utopie des 20. Jahrhunderts weiterzuarbeiten – nämlich an der Einlösung der Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte von 1948. Dein Rückbezug auf Angell hat offenkundig eine ähnlich retrograd-utopische Stoßrichtung: eine Stimme, bei der unklar ist, ob sie die Filmbilder aus der Vergangenheit oder aus der Zukunft trifft.



„Anspruch der Theorie ist es, einen Begriff von der gegenwärtigen Welt zu gewinnen, um auf die zukünftige einwirken zu können. Aber wir müssen immer wieder an die Stelle zurück, wo die Gedankenkette damals abgerissen ist.“ So hat das Harun Farocki geschrieben in einem faszinierenden Text (über seinen eigenen Film *Zwischen zwei Kriegen*), wo er mehrere Anläufe nimmt, um ein ganz bestimmtes „Geschichtsbild“ sichtbar zu machen. Ersetzt man den Begriff „Theorie“ mit dem Begriff „Sciencefiction“, ist man genau bei der Definition Kim Stanley Robinsons. Und auch mein Begriff von dem, was „Film“ leisten kann, misst sich an diesem Anspruch.