

Fotografie und Film

Antoine de Baecque, Stéphane Bouquet, Emmanuel Burdeau (Hg.): cinéma 68

Paris: Cahiers du cinéma 2008, 287 S., ISBN 978-2-86642-528-9, € 12.-

Die Autoren des 31 Aufsätze und Interviews umfassenden Sammelbandes richten ihren Fokus primär auf das französische Kino im Jahr 1968, schließen aber auch direkt vorausgehende sowie bis heute nachwirkende Entwicklungen mit ein. Der Band besticht durch seine Heterogenität, seine vielschichtigen Perspektiven auf die unterschiedlichsten Wechselwirkungen zwischen politischen Ereignissen und Filmgeschichte, individuellen Erfahrungen und kollektiver Erinnerung. Ein erster Abdruck der einzelnen Beiträge ist im Mai 1998 als Kiosk-Beilage zu den *Cahiers du cinéma* erschienen, sie wurden nun, 10 Jahre später, erneut herausgegeben, ergänzt um ein Vorwort von Emmanuel Burdeau und ein Gespräch mit dem Filmemacher Philippe Garrel.

Garrel berichtet von den Dreharbeiten an seinem Film *Les amants réguliers* (2004). Er äußert die Ansicht, dass in jeder Generation der politische Kampf gegen etablierte Ideologien auf andere Art geführt werden müsse, dass es im Gegensatz dazu aber wenige Spielräume im Hinblick auf die Gestaltung von Liebesbeziehungen gebe: ein Paar sei immer ein Paar, Eifersucht bleibe Eifersucht – Thema des Eustache-Klassikers *La maman et la putain* (1973). Allerdings könne man je nach Filmemacher große Unterschiede in der Art des in den Filmen zum Ausdruck gebrachten Frauenbildes beobachten. Godard sei in dieser Hinsicht wesentlich progressiver als beispielsweise Truffaut, überhaupt sei ersterer der einzige Vertreter der Nouvelle Vague, der sowohl bezüglich seiner innovativen Filmsprache als auch der vermittelten Philosophie gegenwärtig noch von Relevanz sei.

Für den Philosophen Alain Badiou haben die Filme der Nouvelle Vague unabhängig von ihren Inhalten ihren Teil zur Entwicklung eines politischen Kinos beigetragen. Filme, die einen „romantischen Nihilismus“ (S.33, Uebers. durch den Rezensenten, im folgenden gekennzeichnet durch: R) ohne politische Wirkungsabsicht transportierten, wie etwa Godards *A bout de souffle* (1960), hätten in der Folge zu einer Standpunktverlagerung geführt, dahingehend, dass man begonnen habe, sich „auf lebendige Art Fragen zu stellen, anstatt in der Meditation über einer vorab installierten Darstellung“ (S.34, R.) zu versinken. Es sei insbesondere das irritierende, sich einheitlichen Mustern verweigernde Figurenkonzept gewesen, das diese Fragen provoziert habe. Es gebe nur wenige Filme aus der Zeit um '68 von aktueller Bedeutung. Als Beispiel erwähnt Badiou einen weiteren Film von Godard: *La chinoise* (1967). Godard habe mit diesem Film nicht die Absicht verfolgt, politische Botschaften zu vermitteln (was ihm seinerzeit von maoistischen Aktivisten zum Vorwurf gemacht worden sei), sondern habe sich im Gegensatz

dazu die Frage gestellt, wie seine Kunst auf politische Inhalte reagiere. Badiou betont, dass er den Eindruck habe, dass das gegenwärtige Kino an Bereitschaft verliere, sich mit innovativen Formen und mit politischen Themen auseinanderzusetzen. Ausnahmen seien lediglich jüngere portugiesische Filme zur Revolution von 1974 sowie das iranische Kino der Post-Khomeini-Zeit (vgl. S.40).

Bernard Benoliel widerspricht in seinem Beitrag „Das Kino am Werkstor“ (vgl. S.51ff.) entschieden der Hypothese, dass sich das kinematografische Vermächtnis des Mai '68 überwiegend auf die Filme Godards reduzieren lässt. Er zitiert den seiner Ansicht nach inzwischen hinreichend bekannten Vorwurf an die Filmemacher der Nouvelle Vague, dass sie „die Straße, die Stimmung, die Leute, nicht die Arbeiter in der Fabrik“ (S.54, R.) gefilmt hätten. Benoliel versucht, diese Schwerpunktsetzung zum einen durch die soziale Herkunft der Filmemacher zu erklären, zum anderen durch deren persönliche Interessen, teils aber auch dadurch, dass „die Fabrik unbewusst mit dem Filmstudio, dem großen Feind, in Verbindung gebracht“ wurde (S.54, R.). Eine Änderung dieser Situation sei erst mit Chris Markers *A bientôt, j'espère* (1968) eingetreten, einer 43minütigen Dokumentation eines Streiks in einem Textilunternehmen in Besançon – allerdings bleibe die Kamera stets vor dem Werkstor. Benoliel stellt dar, wie schließlich eine ganze Reihe weiterer Filme entsteht, die den Arbeitskampf in den Fabriken – bis hin zur Übernahme und Selbstverwaltung der Produktionsmittel – zum Thema machen, beispielsweise *Reprise du travail aux usines Wonder* (1968, Jacques Willemont), *Oser lutter, oser vaincre* (1968, Jean-Pierre Thorn) oder *Coup pour coup* (1971, Marin Karmitz). Ende der 70er Jahre wählen Gérard Mordillat und Nicolas Philibert schließlich die umgekehrte Strategie und analysieren in *La voix de son maître* (1978) und *Patrons Télévisions* (1979) das spezifische Verhalten in den Chefetagen.

Benoliel ergänzt seinen Beitrag in der Neufassung von 2008 um ein einseitiges Post-Skriptum, in dem er Filme aufführt, die von Arbeitern selbst gedreht wurden und in denen Benoliel zufolge die menschenverachtenden Arbeitsbedingungen in den Fabriken wesentlich präziser geschildert werden als in den Filmen ihrer bürgerlichen Mitstreiter, darunter u.a. *Classe de lutte* (1969, Groupe Medvedkine), *Lettre à mon ami Pol Cébé* (1970, Michel Desrois), *Sochaux, 11 juin 1968* (1970, Groupe Medvedkine), *Le traineau-échelle* (1971, Jean-Pierre Thébault), oder *Avec le sang des autres* (1974, Bruno Muel). Einige dieser Filme seien unter hohem persönlichen Risiko entstanden, u.a. wurden Fotokameras in die Fabriken geschmuggelt, um das Aufnahmeverbot zu umgehen. Der Regisseur des Dokumentarfilms *Reprise* (1996), Hervé le Roux, weist im Interview mit Benoliel darauf hin, dass es in Frankreich aufgrund eines 1947 erlassenen Gesetzes, das das Einverständnis der Unternehmensleitung bei Dreharbeiten in einer Fabrik voraussetzt, bis heute so gut wie unmöglich sei, das Innenleben einer Fabrik dokumentarisch festzuhalten. Eine Ausnahme sei der Film *Humain, trop humain* (1973, Louis Malle), der ursprünglich

von Citroën in Auftrag gegeben, dann jedoch abgelehnt worden sei, da allein schon die kommentarlosen, mit ohrenbetäubendem Originalton unterlegten Aufnahmen der Fließbandarbeit einen erschütternden Eindruck hinterlassen hätten.

Teils melancholisch, teils amüsant wirken die sehr unterschiedlichen Antworten von 17 Filmschaffenden und Theatermachern auf einen standardisierten Fragenkatalog, anhand dessen die Bedeutung der Ereignisse von '68 für das Kino sowie für die eigene persönliche und künstlerische Entwicklung eingeschätzt werden sollte. Claude Lelouch erwähnt die Vorteile der sexuellen Befreiung: „Sex filmen, endlich! Die größten Nutznießer vom Mai '68 sind vielleicht die Pornoproduzenten gewesen ... (Lachen)“. (S.97, R.) Und, nachdenklicher: „All diese Versammlungen, die sich irgendwo abspielten, zu irgendeiner Uhrzeit, das war ziemlich neu. Die Entdeckung des anderen.“ (S.97, R.) Schließlich kritisch: „[...] ich bin in Gruppen gekommen, wo ich einen immensen Groll spürte. Das hat mich dazu gebracht, mich abzulösen, schneller meinen eigenen Weg aufzunehmen. [...] Der Mai '68 hat mir die Augen geöffnet über meine Einsamkeit als Filmemacher.“ (S.98, R.) Im Gegensatz dazu konstatiert Schauspieler Michael Lonsdale: „Ich sah Leute aus Regierungskreisen, die vollkommen kopflos waren, die dachten, das sei jetzt das Ende unserer Zivilisation (sie waren leichenblass, wenn man sie im Fernsehen sah, sie hatten unglaublich viel Schiss). [...] Es war trotz allem eine sympathische Revolution.“ (S.100, R.) O-Ton Marc'O, Theatermacher und Gründer der Aktions-theatergruppe *Les périphères vous parlent*: „In unseren Komitees war es wichtig, die Unterschiedlichkeit jedes Einzelnen zum Ausdruck zu bringen, während bei den Maoisten im Gegensatz dazu stark verallgemeinert und kollektiviert und eine Bewegung im Dienst des Volkes geschaffen wurde. Es war erschreckend. [...] Ich bin einer der wenigen aus dieser Zeit geblieben, die weiter über die Differenz arbeiten und zugleich verschiedenen Gruppierungen angehören.“ (S.103, R.) Das Frage-Antwort-Spiel endet mit einem Kommentar des an der Pariser Filmhochschule IDHEC ausgebildeten und inzwischen verstorbenen niederländischen Dokumentarfilmers Johann van der Keuken. Er ist der Auffassung, dass „der Geist und die Emotionalität“ (S.112, R.) der Ereignisse um '68 am stärksten in Antonionis *Zabriskie Point* (1970, R.) zum Ausdruck gebracht würden, auch wenn der Film später und in einem anderen Kontext entstanden sei.

Jean-Jacques Lebel erläutert in einem sowohl im Blick auf die Schilderung politischer Hintergründe als auch in theater-, film- und kunstgeschichtlicher Hinsicht hochspannenden Interview Zusammenhänge zwischen der Protestkultur von '68 und der kinetischen Kunst Jean Tinguelys, der Materialkunst Robert Rauschenbergs sowie Formen der Aktionskunst, insbesondere Happenings: „Seht Euch die Barrikaden an! Es gab viele Barrikaden, die keine im militärischen Verständnis waren (sie hätten die Bullen nicht mal 10 Minuten aufgehalten), es handelt sich um etwas anderes, um symbolische Hindernisse, die zu einer Art von Kunstwerken wurden.“ (S.191f., R.) Einer der letzten Aufsätze schlägt den Bogen zur Musikgeschichte: Jérôme Larcher analysiert den in *Gimme Shelter* (1970, Albert und David Maysles

(Charlotte Zwerin) dokumentierten Ablauf der US-Tournee der Rolling Stones im Jahr 1969. Larcher wertet dieses Jahr als Wendepunkt: als Zusammenbruch der Utopie, dass der Rock im politischen – etablierte Lebensmodelle radikal in Frage stellenden – Sinn eine gemeinschaftsstiftende Wirkung haben könnte.

Setzt man die Bewertung der Aktualität der Ereignisse im Mai '68 allerdings auf einer weniger umfassenden Ebene an, dann besteht kein Anlass zu der auch in anderen Beiträgen anklingenden Melancholie: Bereits die Multiperspektivität der vorliegenden Textsammlung, der Mut zur Inkohärenz der einzelnen Stellungnahmen, ist eine sichtbare Folge von '68.

Didi Merlin (Poitiers)