

Ästhetik des Engagements - was uns der militante 68er-Film heute bedeuten kann



Inwiefern sprechen aus den Filmen über die Vergangenheit Ereignisse von einst? Inwiefern spricht aus ihnen unsere eigene Gegenwart? Was für einen Sinn macht es, sich heute solche Werke zu Gemüte zu führen? Anhand von zwei ausgewählten Werken, die im Bann der militanten Geschehnisse um den Mai 1968 herum in Frankreich entstanden sind, geht der folgende Artikel solchen Fragen nach. Engagierte 68er-Filme bilden beinahe so etwas wie ein eigenes Genre. Es gibt viele Dokus aber auch Spielfilme, die sich in engagierter Absicht und inmitten des Geschehens den Ereignissen des Mai 1968 in Frankreich angenommen haben, von ihnen fortgerissen und doch bemüht, nicht nur dem, was geschieht, einen Ausdruck zu geben, sondern darin zu intervenieren. Es wird Position bezogen und eine aktive Teilhabe an den Möglichkeiten angestrebt, die sich um das Jahr 1968 herum gewaltsam und hoffnungsvoll eröffnet haben, um ihre Richtung mitzubestimmen, ihnen mit zum Durchbruch zu verhelfen.

Zwei solcher Filme lassen sich besonders hervorheben, gerade weil sie in einem gewissen Gegensatz zu einander stehen. Zum einen "Oser lutter, oser vaincre" von Jean-Pierre Thorn (organisiert im Filmkollektiv Groupe Ligne Rouge). In diesem Werk wird die Geschichte des mehrwöchigen Streiks in den Renault-Werken in Bildern eingefangen, die, sich von der blossen Narration und Dokumentation der Ereignisse lösend, zum allgemeinen Ausdruck kollektiver Aktion und Auseinandersetzung werden. Zum anderen das bloss zehninütige Filmfragment "La reprise du travail aux usines Wonder" von Jacques Willemont, das die Momente vor der Wiederaufnahme der Arbeit in den Wonder-Werken nach einem langen Streik zeigt (das einzig verbliebene Material eines geplanten langen Films über die trotzistische). *Beiden Dokumentarfilmen liegt ein durch und durch militanter Impetus zugrunde. Es sind keine Werke für die Ewigkeit gedacht, sondern Momentaufnahmen eines Kampfes, der mit Nichten entschieden ist, der als realer tobt und von der Zuschauerin mehr als ein blosses Schauen abverlangt: man wird gezwungen, Position zu beziehen, selbst aktiv zu werden, die Zeichen der Zeit zu erkennen.*

Dokumentation und Intervention

"Oser lutter, oser vaincre" bringt dabei die gezeigten Ereignisse und

Auseinandersetzungen immer wieder in die Reflexion von sloganartigen Zwischentiteln, die keinen Zweifel daran lassen, wo der Film sich positioniert. Der Ausgang des Streiks wird so vordergründig vor allem zu einem Zeugnis des Verrats der Gewerkschaften und der offiziellen Kommunistischen Partei an den Arbeitenden. Spaltungs- und Entradikalisierungsstrategien werden entlarvt und denunziert und schliesslich in die rhetorische Frage gebracht, in wessen Sinne denn die Gewerkschaft den Streik geführt habe: dem der Streikenden und des Proletariats oder dem der Bosse und der Bourgeoisie. So endet der Film mit dem Aufruf zur Gründung einer neuen Kommunistischen Partei, welche nicht Partei *die Arbeiter_innen, sondern Partei Arbeiter_innen sein soll, die in ihrem revolutionären Kampf durch die Sprengung der eigenen Ketten die ganze Menschheit befreien werden. Die zu diesem Aufruf nochmals Revue passierenden Bilder der Streikenden - der engagierten Diskussionen, entschlossenen Gesichter, solidarischen Begegnungen zwischen Arbeiter_innen und Studierenden, der militant geführten Auseinandersetzungen, Demonstrationsumzüge usw. - drücken die Möglichkeit dieser Forderung allerdings weit gehaltvoller, einladender und eindrücklicher aus, als diese - wie alles gesprochene Pathos - immer doch etwas bemühten und leeren Slogans.*

Im Falle von "La reprise du travail aux usines Wonder" bleibt die Selbstpositionierung des filmischen Blicks zurückhaltender. Beim kurzen Film handelt es sich um eine einzige Szene, die fast ohne Schnitt und Montage den filmischen Gang bildet. Auch findet sich keinerlei Kommentar der Szene, einmal abgesehen von einigen einleitenden Sätzen, die aber nur die Umstände des abgebrochenen Streiks kurz und sich an blosse äussere Fakten haltend zusammenfassen (also bloss den allernötigsten Kontext zum Verständnis des Folgenden liefern). So bleibt dem Filmblick einzig die fokussierende Kadrierung als Reflexionsmittel, die aus der Situation heraus spontan entstanden ist, doch durchaus den gesehenen Ereignissen wertend begegnet. Das besondere an Willemots kurzem Film ist gerade, dass er keiner von Aussen hinzutretenden Kommentierung bedarf, um seinen Punkt vorzubringen. Denn die Szene kommentiert sich selbst in Form einer Frau, einer Arbeiterin, die inmitten der grösseren Gruppe von Arbeiter_innen, Gewerkschaftern und solidarischen Menschen, die sich vor dem Fabriktor versammelt haben, um auf die Wiederaufnahme der Arbeit in den Werken zu warten, sich mit dem Verlauf, dem Verlaufen der Ereignisse nicht abfinden will und kann. Sie wolle nicht wieder durch dieses Tor treten, die Arbeit wieder aufnehmen, als ob nichts geschehen sei, einfach so weiter machen wie bisher. Wut und Verzweiflung zeichnen sich in ihrem Gesicht und ihrer Stimme ab. Kein beruhigendes Wort der gewerkschaftlichen Beschwichtiger, die den Streik als Erfolg darstellen wollen und ihr die erreichten kleinen Verbesserungen schmackhaft zu machen versuchen, kann sie im

Geringsten trösten. Ein Gesicht, in dessen versteinerner Miene es zuckt - man weiss nicht, wollen die Tränen oder ein zorniger und tödlicher Fluch oder beides auf einmal aus ihm ausbrechen -, vermag sie doch alleine und allein gelassen nichts auszurichten und verschwindet so im sich endlich öffnenden Tor der Fabrik (eine grandiose Umkehr der ikonischen Szene aus einem der ersten Filme überhaupt: "La sortie des usines Lumière" aus dem Jahr 1895, der die Fabrik verlassende Arbeiter der Lumière-Werke zeigt). In seiner Kürze vermag der Film so eine vollkommene formale Geschlossenheit zu bewahren, die ihn von einem bloss dokumentierenden Zufall zum Kunstwerk macht. Insofern ist "La reprise du travail aux usines Wonder" ein Paradebeispiel für das, was man in der Filmgeschichte "Cinéma direct" oder in einer etwas anderen Spielart auch "Cinéma vérité" nennt: die Wirklichkeit in ihrer filmischen Dokumentierung dazu zu bringen, sich selbst in ihren (verborgenen) Tendenzen zu offenbaren. Was aber etwa bei Frederick Wiseman mit Hilfe der Montage und bei Jean Rouch ("La pyramide humaine", "La chasse au lion à l'arc") oder in der Gegenwart Rithy Panh ("S-21") oft durch direkte Interventionen in die dargestellte Wirklichkeit erreicht wird, geschieht im Falle von Willemots Film gewissermassen von selbst, ganz aus der gezeigten Szene heraus.

Es ist deutlich zu erkennen: bei beiden Filmen handelt es sich um Werke, denen ein unmittelbares Engagement ihrer Autoren zu Grunde liegt, das sie mit der äusseren Wirklichkeit, die sie zeigen, auf eine Weise verbindet, die mehr als deren Zitierung in ein Filmbild ist. Vielmehr geht es um die direkte Auseinandersetzung und Konfrontation mit dieser Realität im Sinne einer Intervention, die wieder auf die Wirklichkeit in Form der politischen Praxis zurückfallen soll. Diese Ausgangslage bestimmt nicht nur die Produktion der Werke, sondern auch ihre Ästhetik in ihrer Wirkung auf uns. Ein "objektiv" interessiertes, neutrales Schauen der im Filmbild sich zeigenden Wirklichkeit wird von dem den Filmblick und den filmischen Gang bestimmenden Engagement fortgerissen. Die Objektivität der filmischen Wirklichkeit ist eine immer schon subjektiv gespiegelte und gerade dieser durchaus autoritäre Duktus der filmischen Subjektivität, dem wir als Zuschauer_innen uns überlassen, bestimmt die Wirkung, welche die Bilder auf uns ausüben. Dabei handelt es sich um eine grundlegend filmische Eigenheit, die keineswegs nur den engagierten 68er-Film betrifft. Jeder Film zeigt eine äussere (wie auch immer fiktive) Wirklichkeit in die Perspektive ihrer Betrachtung gebracht, gerade die Objektivierung einer subjektiven Reflexion von Wirklichkeit bestimmt den künstlerischen Gehalt filmischer Werke. Im Falle der 68er-Dokus wird die Dokumentation von politischen Ereignissen in die Perspektive von deren Subjektivität gebracht, d.h. sie werden nicht einer distanzierten Beobachtersicht überlassen, sondern unlösbar mit dem engagierten und bereits reflektierten Blick von Beteiligten verbunden.

Ästhetisches Erleben des "Vergangenen"

Doch trotz dieser Verankerung ihrer Produktion und Ästhetik in einer konkreten politischen Auseinandersetzung lösen sich die beiden Werke, um die es hier geht, von ihrer ursprünglichen Intention in ihrem Eingang in die Filmgeschichte und in einer heutigen Rezeption, für deren rezipierende Subjekte die damaligen Ereignisse höchstens noch erinnerte Schemen und verblassende Hoffnung von Dazumal bedeuten können. Die Filme werden heute als Relikte einer vergangenen Zeit betrachtet, in deren engagierte und (noch in der Niederlage) kämpferisch hoffnungsvolle Stimmung einzutauchen mit von melancholischer Wehmut durchzogener Fremdheit begleitet sein mag. Was bedeutet es also, dass die konkreten Kämpfe und kämpfenden Subjektivitäten vor gut 40 Jahren uns nun zu einer filmischen Welt geworden sind, zum ästhetischen Raum, in den wir eintauchen, dem wir uns überlassen, in dem wir durchaus konfrontiert sind mit dem, was in ihm geschieht und sich zeigt, der uns aber auch radikal fremd bleibt, unzugänglich, abgeschlossen? Was für eine Wirkung entfalten die Bilder, die uns in diesen Filmen begegnen und inwiefern lohnt es sich, sie sich in der heutigen Zeit anzuschauen?

Damit sei nun nicht deren "Nützlichkeit" für den Kampf heute, etwa indem sie als Inspiration dienen könnten, angesprochen. Es ist dies ein meines Erachtens wenig fruchtbarer Zugang zu diesen Zeugnissen des Jahres 1968, der ihnen und ihrem Eigenwert als Kunstwerke nicht gerecht wird, ja sogar gerade das in der Begegnung mit ihnen verunmöglicht, was in ihnen als eigentlicher Gehalt wirklich enthalten sein und befreit werden könnte. Was also vermag in der Betrachtung dieser Filme zu geschehen? Wie verändert sich der Gehalt des Gezeigten, indem das politische Ereignis zum ästhetischen wird?

In der Dauer der sich einlassenden Rezeption des Films sind wir in einer Weise von ihm gefangen, die sich doch sehr vom Erleben des Alltags und auch vom Erleben ereignishafter Durchbrechungen dieses Alltags unterscheidet. Wir übernehmen die Perspektive des Filmblicks und tauchen so ein in den Gang der Bilder, der uns geboten wird. Wir sehen die grosse Masse der streikenden Arbeiter_innen vor den Renault-Werken, sind mitten unter ihnen, wenn die Radikaleren durch das Singen der Internationale den mässigenden Gewerkschafter auf der Tribüne übertönen, werden im nächsten Moment wieder fortgerissen, in die Fabrik hinein, in die Mitte der militanten Konfrontationen mit der Polizei und werden dann wieder durch die eingeblendeten Zwischentitel aus der Passivität des Sich-Einlassens geworfen, konfrontiert mit Interpretationen, Reflexionen, Kritiken, die den filmischen Gang selbst wieder fortreiben, ihm seine Richtung, seine klare Tendenz geben, die zu

reflektieren wir selbst - atem-, augenblicklos - keine Zeit bekommen. Bei aller Nähe des Erlebens haben wir doch keine Möglichkeit, in das einzugreifen, was wir sehen, ja schon nur uns direkt dazu zu verhalten. Wir sind im Film dem Willen und dem "Geist" der filmischen Subjektivität, der Subjektivität des Filmblicks, ausgeliefert, ein stimmungsgeladenes Betrachten, das durchbrochen und durchzuckt wird von störenden Momenten, von schockhaft Begegnendem, das uns aus dem Sog, den die Bilder ausüben, wirft, ohne dass wir doch loskommen würden.

Distanz und Nähe zum Gezeigten in Gleichzeitigkeit, in souveräner Erhabenheit die tragenden erzeugten Stimmungen geniessend und in plötzlicher Vehemenz wieder aus ihnen geworfen werden - dies sind Elemente, die dem filmischen Erleben allgemein wesentlich sind. So wie uns die Welt im Filmbild erscheint, sind wir ihr einerseits überlegen, andererseits aber völlig ohnmächtig ihr überlassen und von ihr abgeschnitten. Wir sind ihr ebenso ausgeliefert, wie sie uns radikal entzogen bleibt. Das filmische Erleben bildet eine eigene Form der Erfahrung, die uns im In-der-Welt-Sein des Alltags wie des politischen Ereignisses unmöglich ist. Es hat seine eigene Struktur, seine eigenen Reize, seine eigenen Gefahren, seine eigenen Gehalte und Wahrheiten.

Dabei ist die ästhetische Erfahrung, die wir im Film (oder auch angesichts eines anderen Kunstwerks) machen, natürlich nie eine "reine". Wir verbinden das, was wir erfahren und erleben im Film mit dem, was wir in der nicht filmischen Wirklichkeit denken, wollen, fürchten, tun.

Die Verzweiflung der Frau aus "La reprise du travail aux usines Wonder" spricht uns nicht nur an, sie spricht auch für uns. Wir sind ihre Erben. Die Niederlage von damals ist auch unsere Stagnation und Hoffnungslosigkeit. Das Feuer in der Dynamik des Engagements und der Auseinandersetzung wiederum, das durch "Oser lutter, oser vaincre" trägt, das sich von ihm her uns mitteilt, ist unwiderstehlich schön und doch für uns Nachgeborene mit einer tiefen Traurigkeit durchzogen, der Traurigkeit des Umsonst und Vergebens. Es ist aber auch die erinnernde Vergegenwärtigung der Wirklichkeit der Möglichkeit des ganz Anderen, des erfolgsversprechenden Kampfes, des Realen im Ziel, auch wenn wir selbst im Alltag der sozialen und politischen Praxis kaum daran anknüpfen können. Im Erfahren des ästhetischen Raums bleibt die Erfahrung dieser Wirklichkeit - gebrochen in der Ohnmacht der bloss Zuschauenden - akut, wenn auch zugleich fremd.

Filmische Ästhetik und politische Praxis

Was also ist das Erleben dieses ästhetischen Raumes? Und wie ist dieses Erleben

noch auf eine politische Praxis bezogen, die der Vergangenheit und die der Gegenwart?

Ein Möglichkeitsraum hat sich aufgetan, wie ohnmächtig und widersprüchlich auch immer. Ein Möglichkeitsraum aber, in dem uns doch etwas aus dieser politisierten Vergangenheit zu berühren vermag, das nicht künstlich ist.

Es geht nicht um eine politische Praxis, die man aus diesem Erleben destillieren könnte. Das Erleben im ästhetischen Raum bleibt ein selbstbezügliches, eines von ungeheurer Intensität und Verführung, das aber nicht aus sich heraus kann. Nur wenn wir es als solches ernst nehmen, entfaltet es seinen Gehalt. Diesen aber nehmen wir mit in die Gegenwart und vielleicht noch mehr in die Zukunft. Eine Bereicherung, eine Erfahrung, die man nirgends sonst machen kann, ist uns zuteil geworden. Diese vermag unsere Horizonte zu erweitern, neue zu öffnen. Mit offenem Ausgang, ohne Nutzen, denn wenn wir den sogleich suchen, töten wir das Spezifische der ästhetischen Erfahrung ab.

Gibt es einen Mehrwert des ästhetischen Erlebens politischer Auseinandersetzungen?

In den Rahmen einer ästhetischen Erfahrung gebracht, vermögen wir damalige Ereignisse, sie erinnernd, zu aktualisieren, sie der Vergessenheit zu entreissen, und zwar nicht im Sinne der bloss intellektuellen Aneignung historischen Wissens, sondern im Sinne einer lebendigen Bewahrung damaligen Engagements, damaliger Hoffnungen und emotionaler Verfasstheiten. Diese Aktualisierung geschieht aber nicht im Sinne einer blossen Wiederholung, vielmehr wird sie bei jeder Rezeption durch eine wiederum andere Gegenwart als Differenz gesetzt, indem die im Filmbild in Stimmungen gefangenen Engagements und Antriebe mit dieser jeweiligen, den Hintergrund der heutigen Betrachtenden bildenden Gegenwart konfrontiert werden. Die Ereignisse bleiben so auf eine Weise lebendig, die immer schon auf das Jetzt bezogen ist.

Das spezifisch filmische Erleben zugleich unmittelbarer Beteiligung und absoluter Distanz zum Geschehen, zur (filmischen) Wirklichkeit ermöglicht Formen der reflektierten Auseinandersetzung, die sich weder der immer drängenden, immer zu schnellen Logik einer fordernden Praxis unterwerfen, noch auch sich hinter angeblicher Objektivität gegenüber den Gegenständen der Betrachtung distanzierend verschanzen müssen. So wird es möglich die filmisch aufbearbeiteten, sich in einer objektivierten Subjektivität spiegelnden und mit unserer Subjektivität verbindenden Ereignisse ohne Reglementierungen des Nützlichkeitsprinzips, dem wir normalerweise unterworfen bleiben, nachzuerleben. Ein solches Erleben aber zum Teil einer (praktischen) politischen Auseinandersetzung zu machen, mag zentral sein, um der Dialektik revolutionärer

Prozesse, deren Sinn - die Emanzipation des Menschen - sich gerade allem Nutzendenken widersetzt, und die sich doch der Logik des Praktischen voll und ganz aussetzen müssen, um nicht nur Ideal zu bleiben, gerecht zu werden.

Das Verhältnis der ästhetischen Erfahrung, die wir im Betrachten der gelungenen 68er-Filme machen, zum Politischen heute ist kein direktes, einfaches, sondern vielmehr eines komplexer Verschlingungen (im doppelten Wortsinn). Das eine wird vom anderen konsumiert und bildet zugleich zusammen ein undurchschaubares Ineinander. Es handelt sich bei der Beschäftigung mit ästhetischen Phänomenen auch nicht einfach um eine Beschäftigung mit dem "Überbau", denn wie sehr jedes Kunstwerk ein Produkt seiner Zeit ist, der herrschenden Produktionsverhältnisse, deren immanenten Widersprüche und des Standes der gesellschaftlichen Auseinandersetzungen, so ist das ästhetische Erleben eben doch ein direkt sinnliches, ein Welterleben, das seine eigene Wirklichkeit hat. In diesem Sinne laden die besten Filme des politischen Engagements vergangener (und gegenwärtiger) Zeit zu einer Politisierung des Ästhetischen ein.

Filmliste

Oser luter, oser vaincre; Regie: Jean-Pierre Thorn; Frankreich 1969

La reprise du travail aux usines Wonder; Regie: Jacques Willemont; Frankreich 1968

La chasse au lion à l'arc; Regie: Jean Rouch; Frankreich 1967

La pyramide humaine; Regie: Jean Rouch; Frankreich 1961

S-21, la machine de mort Khmère Rouge; Regie: Rithy Panh; Kambodscha/Frankreich 2003

Die ersten beiden Filme sind in der bei édition Montparnasse erschienenen DVD-Box Le cinéma de Mai 68, une histoire (Vol. 1) enthalten. Auch die Filme von

Jean Roch und Rithy Panh sind beim gleichen DVD-Label erhältlich.