

cahiers du
CINEMA

S. M. Eisenstein : Programme d'enseignement
Roland Barthes : Le troisième sens
S. Daney, J.-P. Oudart : Travail, lecture, jouissance
Pascal Bonitzer : Film/politique
Lev Koulechov : Souvenirs 1920
« L'Enfant sauvage »



Titelblatt der
Cahiers du cinéma
im Juli 1970

numéro 222 juillet 1970 6 francs

Dokument:

Pascal Bonitzers «Film/Politik»

Einleitung von Guido Kirsten

Als «Film/politique» im Juli 1970 in der Nr. 222 der *Cahiers du cinéma* abgedruckt wurde, war sein Autor erst 24 Jahre alt. Ein Jahr zuvor, nach dem Abschluss seines Philosophiestudiums, war Pascal Bonitzer zu der Zeitschrift gekommen, die damals in einer der wichtigsten Umbruchsphasen ihrer Geschichte steckte: Der erfolgreiche Kampf für den Verbleib des langjährigen Leiters der Cinémathèque française, Henri Langlois, auf seinem Posten, die Ereignisse des Pariser Mai 1968 und die Gründung der *Etats généraux du cinéma* hatten zur Politisierung der *Cahiers* geführt. Im Laufe des Jahres 1969 positionierte sich Frankreichs wichtigste Filmzeitschrift (nicht zuletzt unter dem Druck der jüngeren und radikaleren Konkurrenz von *Cinéthique*) immer expliziter marxistisch, wie spätestens im von Jean-Louis Comolli und Jean Narboni geschriebenen «Cinéma/ idéologie/critique» (Oktober 1969) deutlich wurde. Die Frage der «Politik» wurde nun zum zentralen Thema der *Cahiers*. Eine gemeinsame Linie zeichnete sich dabei bald ab: Die Redakteure der *Cahiers* richteten sich gegen die sogenannte «fiction de gauche», also gegen die Idee, mit populären, mehr oder weniger klassisch erzählten Spielfilmen die Massen für die Revolution zu begeistern. In heftiger Polemik setzte sich etwa Jean Narboni in der Ausgabe vom März 1969 mit dem «linken» Politthriller *Z* (Costa-Gavras, F 1969) auseinander. Er warf dem Film dessen

«kleinbürgerliche Ideologie» vor, die an der Weigerung zu erkennen sei, sich mit einer konkreten ökonomischen und politischen Situation analytisch auseinanderzusetzen. Stattdessen bediene sich der Film eines rein «moralistischen Diskurses» und versorge das Publikum mit einem einfach zu goutierenden Spektakel.

Diese Kritik hat sich auch in Bonitzers Text niedergeschlagen. Deutlich wird das an den Stellen, die sich mit *CAMARADES* (F 1970) von Marin Karmitz beschäftigen und an denen Bonitzer einige der Punkte von Narboni aufgreift. Beiden Autoren erscheint beispielsweise der Applaus von verschiedenen gesellschaftlichen Seiten als sicherstes Zeichen des fragwürdigen ideologischen Charakters der von ihnen diskutierten Filme. Aus heutiger Sicht wirkt Bonitzers Kritik an *CAMARADES* überzogen. Sein Vorwurf, Karmitz habe den Aspekt gewerkschaftlicher Zusammenschlüsse vernachlässigt, zielt daneben. Denn Karmitz nahm bewusst einen Standpunkt links von der kommunistischen Partei ein, von dem aus die Arbeit der Gewerkschaften (auch der kommunistischen Gewerkschaften) als kompromisslerisch erschien. Stattdessen setzten Karmitz und seine Kamerad(inn)en auf wilde Streiks und die spontane Assoziation der Arbeiter(innen).

Aus der Kritik an Filmen wie *Z* oder *CAMARADES* ergibt sich Bonitzers Forderung, die «Produktionsmittel» sollten sich auf die eine oder andere Weise in den

Diskurs des Films «einschreiben». Anders gesagt: Politische Film dürften keine glatten Fiktionen bieten, sondern müssten mit selbstreflexiven Brechungen arbeiten. Damit sollte der Illusion vorgebeugt werden, die Botschaft oder der Inhalt ließen sich von der Form trennen. Bonitzer geht davon aus, dass die bürgerliche Herrschaft über die Formen der Repräsentation nur durch die Problematisierung der Mittel der Darstellung zu unterwandern sei. Er propagiert also, wie die meisten seiner Kollegen bei den *Cahiers* und *Cinéthique*, eine «Politik der Form», die sich auf Brecht und Eisenstein als marxistische Ahnen berief und für die in Bonitzers Text *ICE* (USA 1970) von Robert Kramer als positives Beispiel steht, dominierte in den 1970er-Jahren die avancierten filmtheoretischen Diskurse in den meisten westlichen Ländern. Bonitzers «Film / Politik» ist eins ihrer wichtigsten Gründungsdokumente.

Die Kritik, die Bonitzer an *LA HORA DE LOS HORNOS* (Octavio Getino & Fernando E. Solanas, ARG 1968) übt, zeigt jedoch gleichzeitig, dass es für diese «Politik» keine einfache Formel geben konnte, und dass jede «politische Lektüre» (ein Begriff, den Bonitzer hier prägt) nicht nur auf die Form, sondern auch auf das, was diese vermittelt, sowie auf ihre unmittelbaren Effekte (im Fall von *LA HORA*: dem Effekt eines Gefühls der Überwältigung) einzugehen hat.

Im Laufe der 1970er-Jahre ist Bonitzer zu einem der wichtigsten Autoren der *Cahiers du cinéma* und einem der bedeutendsten Filmtheoretiker in Frankreich geworden. Seine Schriften (etwa zum Begriff der Einstellung oder zum *hors-champ*) haben Eingang in drei Bücher gefunden, die jeweils größtenteils Artikel aus den *Cahiers* versammeln: *Le Regard et la voix* (1976), *Le Champ aveugle* (1982) und *Décadrages* (1985). Außerdem ist 1990 ist ein gemeinsam mit Jean-Claude Carrière verfasstes Buch über das Drehbuchschreiben erschienen, das auch auf deutsch vorliegt. Ein Jahr später veröffentlichte er eine essayistische Monografie zu Eric Rohmer.

Nach und nach wurde Bonitzer vom Theoretiker zum Praktiker. 1975 gehörte er (gemeinsam mit Jean Jourdeuil und dem Regisseur René Allio) zum Autorenteam für *MOI, PIERRE RIVIÈRE, AYANT ÉGORGÉ MA MÈRE, MA SOEUR ET MON FRÈRE* (ICH, PIERRE RIVIÈRE, DER ICH MEINE MUTTER, MEINE SCHWESTER UND MEINEN BRUDER GETÖTET HABE, René Allio, F 1976), der auf Michel Foucaults historischer Studie zu Pierre Rivière basiert. Von da an arbeitete er regelmäßig als Drehbuchautor, u. a. für Chantal Ackermann, Raoul Ruiz, André Techiné, besonders häufig aber für und mit Jacques Rivette. Bis heute hat er außerdem selbst bei einem Kurzfilm und sechs Spielfilmen Regie geführt. Die politische Radikalität seiner jungen Jahre und die damalige Präferenz für diskursiv gebrochene Formen ist seinem Filmschaffen kaum noch anzusehen.

Film/Politik

[1970]

Pascal Bonitzer

Die Frage nach dem *film militant* (Herstellung und Rezeption unter Kontrolle einer politaktivistischen Instanz) scheint uns in ihrer theoretischen Dringlichkeit zweitrangig gegenüber der Frage nach der Lektüre im Allgemeinen, die ich hier sehr knapp (vielleicht zu knapp) skizziere.*

1.

Es geht um den *politischen Diskurs* der Filme, das heißt um die Art und Weise, wie das Kino *ideologische Prinzipien* prägt, die eine Klasse in ihrem Kampf gegen eine andere Klasse antreiben. Die Bourgeoisie, die als herrschende Klasse vom Proletariat bedroht wird, muss ihre Prinzipien in verschleierter Form prägen. Denn «jede Macht zu symbolischer Gewalt, d.h. jede Macht, der es gelingt, Bedeutungen durchzusetzen und sie als legitim durchzusetzen, indem sie die Kräfteverhältnisse verschleiert, die ihrer Kraft zugrunde liegen, fügt diesen Kräfteverhältnissen ihre eigene, d.h. eigentlich symbolische Kraft hinzu» (Bourdieu/Passeron 1973, 12). Eine «unverhüllte» politische Bedeutung ist eine Formalisierung des Kräfteverhältnisses. Insofern die herrschende Klasse die *Legitimität* ihrer Herrschaft durchsetzen muss – also verschleiern muss, dass sie diese Herrschaft nur einem *Kräfteverhältnis* verdankt, ihrer eigenen (sozio-ökonomischen) Gewalt –, ist sie gezwungen, den unverhüllten politischen Diskurs hinter zahlreichen ideologischen Schutzschirmen zu verbergen.

Als «Macht symbolischer Gewalt», die sich gegen die Massen richtet, die zwar unstrukturiert sind, sich aber weitgehend aus den unteren Bevölkerungsschichten zusammensetzen, ist das Kino in den Händen der herrschenden Klasse schon immer ein Mittel gewesen, politische Prinzipien in verschleierter Form zu prägen (meist nach den spezifi-

* Der vorliegende Text stammt aus *Cahiers du cinéma* 222 (Juli 1970), S. 33–37, und erscheint hier erstmals auf Deutsch; bibliografische Angaben wurden vom Übersetzer ergänzt.

schen Regeln der filmischen Erotik. Es findet sich tatsächlich in jedem Film ein *politischer* und ein *erotischer Diskurs*, die *ununterscheidbar* sind, sich gegenseitig überdeterminieren und «einander absorbieren», wie Jean-Louis Schefer (1969) sagen würde – eine szenische Konfiguration, ein System oder eine Sprache, die kein anderes Genre so perfekt einzusetzen weiß wie die amerikanische Komödie oder das Musical; so zum Beispiel GOLD DIGGERS OF 1933 [Mervyn LeRoy, USA 1933], der gerade wieder im Kino zu sehen ist).

Heute ist es so, dass unter dem Druck verschiedener Faktoren, deren Analyse den Rahmen dieses Artikels sprengen würde (die aktuellen Veränderungen der Kräfteverhältnisse; die tiefe politische Krise, mit der sich der Imperialismus herumzuschlagen hat; der Krieg; die Ablehnung der staatskapitalistischen Strukturen durch bestimmte Schichten des Kleinbürgertums; auf der anderen Seite die Verführungskraft von Revoluzzer-Ideologien und die Erotisierung von politisch motivierter Gewalt, die diese mit sich bringen; schließlich die zunehmende Bedrohung durch das marxistische Denken, die alle diese Phänomene betrifft), der politische Diskurs in den Filmen des herrschenden Kinos systematisch an die Oberfläche tritt, entweder als offene Apologie des Imperialismus, oder aber – und dies betrifft die *bei weitem größte* Gruppe von Filmen – als angeblich progressiver Diskurs (dies ist bei einem *Großteil* der aktuellen amerikanischen Filme der Fall und trifft in der Regel für die international erfolgreichsten Produktionen insgesamt zu).

Ein schlagendes Beispiel für das Aufkommen eines «unverhüllten» politischen Diskurses: TOPAZ (Alfred Hitchcock, USA 1969) und dessen Schlüsselsatz, «Niemand ist neutral». Als Propagandafilm (die *Intentionen* Hitchcocks spielen keine Rolle) unterscheidet er sich insofern fundamental von den antikommunistischen Filmen der vorangehenden Epochen, als die Stellungnahmen seiner Figuren explizit politischer Natur sind. Ein Film wie zum Beispiel PICKUP ON SOUTH STREET (Samuel Fuller, USA 1953) hingegen musste, um lesbar zu sein, den Kommunismus als etwas Monströses behandeln, als eine besonders verabscheuungswürdige Abart des Gangstertums und der Perversion. Er begründete seine (Re-)Aktion nicht politisch, sondern *moralisch* – der moralische Diskurs rechtfertigte wiederum die erotischen und sadistischen Transgressionen des Thrillers und war gleichzeitig deren Nährboden (man müsste die Dialektik von Naivität und Sadismus bei Fuller analysieren). Jedenfalls stellt der moralische Diskurs ein perfektes Beispiel für einen solchen ideologischen Schutzschirm dar, der es dem Film erlaubt, lückenlos zu funktionieren. Das Scheitern, die Dysfunktionalität von TOPAZ hingegen kann darauf zurückgeführt werden,

dass die Bourgeoisie *nicht fähig ist*, über Politik zu sprechen (sie kann diese nur verdrängen).

2.

Die Tatsache, dass es nicht länger möglich ist, die Existenz politischer Kräfteverhältnisse zu ignorieren, zwingt nun also das herrschende Kino, insofern es «funktionieren» muss, zumindest oberflächlich die Waffen des Feindes zu übernehmen; und zwar nicht mehr nach den Regeln der «Operation Astra», die Roland Barthes in den *Mythen des Alltags* analysierte (Barthes 2012, 56ff) (und die eben auch einen Verschleiерungs-Diskurs implizierten),* sondern «mit letzter Konsequenz». Daher die massive, inflationäre Einführung progressiver und revolutionärer Themen in den Filmmarkt, wozu jegliche Verzerrungs-Effekte erlaubt sind, wie sie im vergangenen Jahr exemplarisch vom Z-Effekt verkörpert wurden und denen mit Sicherheit auch eine fruchtbare Zukunft beschieden sein wird (Cannes war dieses Jahr ein Festival der Politik-Orgasmen, von M.A.S.H. [Robert Altman, USA 1970] und LEO THE LAST [John Boorman, UK 1970] bis hin zu THE STRAWBERRY STATEMENT [Stuart Hagman, USA 1970] mit allem, was dazwischen lag).

Ein explizit politisches Kino, das heißt letztlich: ein marxistisches Kino, muss sich in Abgrenzung zu diesen Verzerrungs-Effekten bestimmen. Was zunächst einmal bedeutet, den kinematografischen «Habitus» in Frage zu stellen, also die pseudonaturliche Geste, «einen Film zu sehen». Ich komme hier auf die oben zitierte Grundthese von Pierre Bourdieus und Jean-Claude Passerons *Die Illusion der Chancengleichheit* zurück. Wer unter dem Vorwand, «so viele Menschen wie möglich erreichen zu wollen», an der Pseudolegitimität des normalen Systems des Sehens und/oder des normalen Systems der Produktion/Distribution festhält, weigert sich letztlich, das *symbolische System* zu thematisieren, das die Bedeutungen eines Films im Vorhinein festlegt, wird somit Komplize der *kulturellen Willkür*, die dieses symbolische System bestimmt, und vermittelt über einen Umweg dessen Ideologien. Das ist im Fall von Filmen mit lediglich sozialdemokratischen Ansprüchen verständlich, aber gänzlich inakzeptabel bei denen, die vorgeblich gegen die Unternehmer, die Bourgeoisie usw. kämpfen.

* [Anm.d.Ü.:] Barthes analysiert hier die Strategie eine Margarine-Werbung als paradigmatisches ideologisches Verfahren: «Man nehme den Wert der herrschenden Ordnung, den man restaurieren oder stärken will, zeige zunächst ausführlich seine Schätzigkeit [...]; dann, im letzten Moment, rette man ihn *trotz* oder vielmehr *mitsamt* der Last seiner unabwendbaren Makel» (Barthes 2012 [1957], 56).

Ein solches Beispiel ist der Film *CAMARADES* (Marin Karmitz, F 1970), auf den ich noch genauer eingehen werde. So sagt Marin Karmitz im Interview in der Juni-Ausgabe von *Cinéma 70*: «Um möglichst viele Leute zu erreichen, muss man sicherstellen, dass man in den existierenden kommerziellen Kinos läuft, also vor allem einen ordentlichen Kinostart in Paris bekommen» (1970, 83). Anders ausgedrückt: «Es wäre linkes Sektierertum, wenn man die Realität der Zuschauer ignorieren würde» (ibid., 81). Natürlich hütet man sich davor, diese «Realität» der Zuschauer genauer zu benennen: nämlich als die eines Phantoms. Wenn ein Film mit revolutionärem Anspruch sich nicht explizit darum bemüht, Klassen zu adressieren (so wie *LA VIE EST À NOUS* [Jean Renoir et al., F 1936], der eben nicht «nur» ein *film militant* gewesen ist in dem Sinne, dass er ausschließlich in einem von der Partei kontrollierten Kontext hätte zirkulieren können), tauscht er automatisch den Klassenbegriff gegen die behauptete «Realität der Zuschauer» aus, die nichts weiter ist als die formlose Ansammlung von Individuen, die ins Kino gekommen sind, um «etwas anderes zu sehen als das, was man ihnen gewöhnlich zeigt» (ibid., 81), das heißt, *wie gewöhnlich*, um sich zu vergessen. «So viele Menschen wie möglich zu erreichen» ist offensichtlich ein doppelbödiges Argument: 1) Es geht darum, die normalen Vertriebskanäle zu bedienen; 2) man muss daher einen «normalen», das heißt: einen kommerziellen Spielfilm drehen – und damit einen ungefährlichen, denn die Anforderungen des Kommerzes sind mit denen des revolutionären Diskurses inkompatibel.

Den herrschenden Modus, Filme zu sehen (die «grundlegende Sichtweise»), in Frage zu stellen, was der erste Schritt zu einem einigermaßen formalisierten politischen Film-Diskurs wäre, würde zunächst bedeuten, die (durch die frontale Ansicht) *verbotene Urszene* metaphorisch in die filmische Fiktion einzuschreiben: die Herstellung und/oder die Rezeption des Films. Eine *metaphorische* Einschreibung: Denn die Illusion der buchstäblichen Einschreibung, die selbst einen Verzerrungs-Effekt hervorrufen kann (*LA HORA DE LOS HORNOS* [Octavio Getino & Fernando E. Solanas, ARG 1968] als «Film-Akt» [Getino/Solanas 1972, 69]), führt meistens zu der transzendentalen Illusion, dass der Film «alle seine Produktionsmittel auf der Leinwand (und im Kinosaal) offenlegen» könne (Leblanc 1970, 63). Aber dennoch *Einschreibung*, denn ein Film, der sich damit begnügt, seine Fiktion in den zweidimensionalen Raum des Spektakels zu werfen, zieht unvermeidlich den politischen Effekt nach sich, das, was für den Zuschauer der (politische) «Inhalt» des Films zu sein scheint, von dem zu trennen, was er für dessen (ästhetische) «Form» hält. Derart

zweigeteilt erfährt der Film eine zweifach verstümmelte Lektüre: Der ästhetische Signifikant verschwindet hinter dem politischen Signifikat oder umgekehrt. Was nicht deshalb «schlecht» ist, weil hier ein «Bild-Mehrwert» produziert wird, sondern einfach deshalb, weil dadurch verschleiert wird, dass das ästhetische Verfahren selbst ganz und gar politisch ist – und in diesem Fall, weil das ganze politische Geheimnis des Verfahrens wahrscheinlich eben genau in dem liegt, was man als kontingenten Signifikanten und hübsche Verzierung des ernstesten Kerns zur Seite schiebt: den Stil, wie Sartre sagen würde (Karmitz: « [...] irgendwann kommt der Moment, in dem man sich für einen Stil entscheiden muss, für einen Kamerastandpunkt» [1970, 83]). Genau das ist es, was im Fall von *CAMARADES* geschieht, ein Musterbeispiel politischer Mystifikation, dem wieder einmal jeder auf den Leim zu gehen scheint, betrachtet man die Reaktionen *von allen Seiten* (ein untrügliches Zeichen). Obwohl hier ein eklatanter – und angesichts des Themas wirklich unerhörter – Mangel herrscht: *das radikale Fehlen jeglichen Hinweises auf gewerkschaftliche Zusammenschlüsse der Arbeiter*. Und das bei einem Film, der sich angeblich ganz der Frage widmet, wie man gegen die Unterdrückung durch Unternehmer, Zeitvorgaben, Vorarbeiter, Entlassungen etc. kämpft. Man glaubt zu träumen.

Im Übrigen spricht jeder Film, ob der Filmemacher dies will oder nicht, über sich selbst: So drücken etwa die langen Brennweiten, die in *CAMARADES* auf hübsche Baustellen gerichtet sind, nicht etwa einfach nur aus, dass die Unternehmer es der Kamera schwer machen, das Geschehen auf den Baustellen zu filmen. Sondern sie markieren einen regelrechten Willen, sich auf lange Brennweiten zu beschränken, das heißt auf eine Sichtweise, die nicht etwa «distanziert» oder «verfremdet» wäre (tatsächlich ist das Wort «brechtianisch» im Zusammenhang mit diesem Film gefallen), sondern die Dinge nur aus weiter Ferne betrachtet. Dem entspricht die Figurenkonzeption des verträumten und willensschwachen Protagonisten, in dessen Perspektive die Fiktion gefangen bleibt, was auch immer Karmitz darüber denken mag: warum nur *eine* Figur, wenn nicht aus dem Grund, dass man so keine *Zusammenhänge* zu zeigen braucht, keine Strukturen, keine realen Kräfte? Und wenn eine beschreibende Kamera so beharrlich die Apathie dieser Figur unterstreicht, geschieht dies nicht, um deren Entfremdung zu bezeichnen (dafür genügt eine solche Beschreibung nicht) – auch wenn alle, auch Karmitz selbst, dies natürlich glauben (und sich so mit der Unbestimmtheit des Begriffs zufriedengeben, der dadurch schnell zum Fetisch wird). Es geschieht vielmehr, um sich zu ersparen, die Beweggründe der Figur zu explizieren, um zu vermeiden, logisch for-

mulieren zu müssen, was sie zum «Basiskomitee» (anders wird es nie bezeichnet) treibt – ein nicht zu rechtfertigender Bruch der Fiktion, zu dessen Erklärung man wohl im Sinne Barthes' von einer «Operation Ajax» sprechen müsste (der rote oder weiße Wirbelsturm, der die Probleme löst).* Wir werden in Anbetracht seiner *symptomatischen* Bedeutung demnächst ausführlicher auf diesen Film zurückkommen.

3.

Jeder Film, um es noch einmal zu wiederholen, ist in unterschiedlich hohem Grade eine Metapher seiner selbst, seiner Handlung, seiner Arbeit (in Jean Narbonis Worten: «Jede Einstellung ist zweimal da.»). Diese Metapher kann überwacht werden, thematisiert werden (wie bei Jacques Rivette) oder, im Gegenteil, den Film im «Rohzustand» durchziehen. Eine politische Lektüre aber darf sie nie vergessen, sonst verwandelt sie sich hinterrücks in eine moralisierende Lektüre. (Die gestalterische Arbeit an *CAMARADES* etwa bestand objektiv gesehen darin, die Arbeit der politischen Signifikanten, die politische Arbeit der Signifikanten, unter einer fetten Lasur aus moralisierenden Signifikanten verschwinden zu lassen – man findet hier also das Prinzip des ideologischen Schutzschirms wieder, der jede Fiktion, die nach dem klassischen System funktioniert, nach außen hin abdichtet).

Ein Film wie *ICE* (Robert Kramer, USA 1970), der scheinbar auf den am weitesten verbreiteten und am wenigsten wissenschaftlichen Revoluzzer-Ideologien basiert, erlaubt – durch seine Erschließung jenes zweiten, metaphorischen Vermögens, des Vermögens der Formalisierung des Diskurses – tatsächlich eine «freie» politische Lektürearbeit, eine Lektüre, die nicht von der ideologischen Lasur der linearen Erzählung blockiert wird. Noch radikaler als in *THE EDGE* (Robert Kramer, USA 1968) konstituiert sich das System der Fiktion über den Verbrauch und Verschleiß der ursprünglichen ideologischen Signifikate in der Zersplitterung der fiktionalen Elemente. Die Strategie Kramers, die Fiktion zwischen einem «fantastischen» Verfahren (in das die leicht identifizierbaren Fantasmen des Regisseurs und seines soziopolitischen Milieus einfließen können) und einem streng realistischen Verfahren schwanken zu lassen (Techniken des *direct cinema* erzeugen den gewohnten «dokumentarischen Effekt»), hindert die Fiktion daran,

* [Anm.d.Ü.:] In den TV-Werbespots für den Ammoniak-Haushaltsreiniger Ajax aus den 1970er-Jahren tauchte stets ein animierter weißer Wirbelsturm auf, der als guter Flaschengeist den hartnäckigsten Schmutz und Dreck wie von Zauberhand verschwinden lässt: ein *Deus ex machina*.

zu einem homogenen Ganzen zu werden. Das Wuchern der Figuren und Ereignisse zerstört jede Möglichkeit, sich noch auf die Diegese als letzte Instanz der Fiktion zu berufen. Die Zerstückelung der Fiktion, die Entkoppelung von Realem und Imaginärem, reflektiert mit aller Konsequenz die politische Sackgasse, in die jene revolutionären Gruppen geraten sind, zu denen auch Kramer und seine Darsteller gehören. Gleichzeitig ist die mosaikartige Erzählung eine symbolische Wiederholung (und Kritik) der Aufspaltung in Fraktionen und Grüppchen. Es kommt nicht von ungefähr, dass die Fiktion nur aufgrund eines Drehbuch-Postulats möglich ist, das politisch vollkommen aus der Luft gegriffen ist: nämlich dass die politische Polizei und die Institutionen der Macht selbst ebenso zersplittert und unkoordiniert wären. Zersplitterung ist die Obsession des Films – die (Zwangs-)Neurose, die ICE feststellt, ist die politische Spaltung. Die fantasmatische Einschreibung des Faschismus als Agent der Kastration verweist bei Intellektuellen, die sich nicht von ihrer (neurotischen) Klasse losgerissen haben, auf die Projektion des Aggressor-Staats als Figur des Gesetzes (oder der Instanz des Begehrens als Spaltung des Subjekts).¹ Insofern diese neurotische Projektion hier explizit *lesbar* gemacht wird, ist ICE eine positive Kritik. Die Überdeterminierung durch die jüdische Kultur kann dabei als weiterer Ankerpunkt der Analyse dienen.

4.

Weniger sicher bin ich mir, ob *LA HORA DE LOS HORNOS*, ein Film, der unter anderem behauptet, mit den Fantasmen und Verrenkungen der Intellektuellen Schluss zu machen, trotz seines systematischen Einsatzes des Dokumentarischen weniger fiktional und trotz seiner Affirmationskraft klarsichtiger ist.

Die Klarsicht von ICE besteht darin, das kastrierte Revoluzzer-tum als kastriert zu zeigen, indem er die Metapher wörtlich nimmt (in einer besonders entsetzlichen Sequenz, deren Protagonist Kramer selbst ist). *LA HORA* hingegen verherrlicht die revolutionäre Kraft und gleichzeitig seinen eigenen operativen Charakter. Man darf dabei nicht vergessen, dass es sich um einen Film aus der Dritten Welt handelt, der sich an die Völker der Dritten Welt wendet, was ihm einen Sonderstatus verleiht, auch wenn es sich um einen argentinischen Film handelt

1 Die Konstruktion des Films zeigt, wie es sich mit dieser Spaltung verhält. Man muss an dieser Stelle festhalten, dass der Rückgriff auf die Wissenschaft der Psychoanalyse hier nicht mehr als Diskurs zum Verdecken von Klassenwidersprüchen dienen kann.

(das heißt, um einen Film aus dem am wenigsten unterentwickelten Land der Dritten Welt).

Doch obwohl LA HORA sich aggressiv als militante Operation, als ein «Akt» unter anderen Akten präsentiert, existiert er objektiv gesehen nur in der Form, die ihm das politische Exil gewährt: als revolutionäre *Botschaft* (und dieser Begriff ist hier mit all seinem konnotativen Gewicht versehen). Also werden all seine operativen Behauptungen (z.B. die Beschwörung des «Kamerad Spitzel») zu reinen Fiktionen; sie nehmen einen *poetischen* Wert an und fügen so dem musikalischen Rhythmus (musikalisch in etwas aufdringlicher Form) ihr «Schweigen» hinzu.

Wenn also LA HORA bei uns in *verkürzter* Form auf die Leinwand kommt, ist damit weniger das Zelluloid-Material gemeint (die 30 Minuten, die die Autoren aus taktischen Gründen weggeschnitten hatten, wurden für den zweiten Kinostart ohnehin wieder eingefügt) als seine praktische, operative, aktivistische Substanz. Der «Film-Akt» ist die Fiktion eines Film-Akts, und diese Fiktion spielt sich ein wenig in den Vordergrund. Aber das ist nicht das Schlimmste.

Es ist viel von Befreiung die Rede. Doch bleibt das «Subjekt» dieser Befreiung und der Gewalt im Dienste der Befreiung sehr unscharf, auch wenn es zunächst anders scheinen mag. Hier verbinden sich zu einem Amalgam:

- a) die Völker der Dritten-Welt (Dritte-Welt-Ideologie: Frantz Fanon und andere);
- b) die lateinamerikanische Kulturlandschaft (kultureller Nationalismus);
- c) die argentinische Arbeiterklasse (Klassenkampf-Ideologie).

Nun müsste aber noch der Beweis erbracht werden, dass die drei verschiedenen Arten des Kampfs, den diese Instanzen erfordern, tatsächlich übereinstimmen, worum Solanas und Getino sich jedoch nicht zu kümmern scheinen; übrigens genauso wenig, wie sie sich darum scheren, ihr Publikum in Klassenbegriffen zu präzisieren. Trotz einer (von einer Lobrede überdeterminierten) Kritik des Spontaneismus, werden die Probleme der Massenorganisation so wenig analysiert, dass sich die Unterscheidung, die Solanas und Getino zwischen *Avantgarde* und *Miliz* treffen, kaum nachvollziehen lässt – das Lob des Peronismus macht die Sache gewiss nicht einfacher.

Allgemein lässt sich sagen, dass der Film ständig zwischen Gewalt und Sinn zu schwanken scheint, bis hinein in seine eigene Ökonomie, zwischen einem «Enthusiasmus» ohne rationales Fundament (die reine

Idee des Volksaufstands, gleich einem Erdbeben...) und einer kanalisierenden Analyse der Gewalt (Geschichte, Theorie). Dies verleiht LA HORA eine gewisse liedhafte Leichtigkeit, die die vier Stunden Projektionszeit erträglich macht, den politischen Diskurs jedoch gleichzeitig in ein extrem bizarres Licht rückt: Man denke etwa an die Aussage der peronistischen Aktivisten über die erste Demonstration des Volks nach dem Sturz Perons: Die dreimalige Wiederholung des Satzes, «der Enthusiasmus hatte seinen Höhepunkt erreicht», genügt, jegliche Möglichkeit einer politischen Reflexion zu unterdrücken – das einzige, was bleibt, ist Rhythmus. Derselbe Effekt findet sich in der Montage des Zeugenberichts über die Fabrikbesetzung (die in CAMARADES eingesetzt wurde).

Selbstverständlich können solche Effekte die politische Lektüre des Films nur behindern, was dann auch allorts der Fall war (außer in *Nouvelle Critique*, Nr. 28). Es mag das Ziel Solanas gewesen sein, weniger die «Bedeutung» als die «Intensität» zu betonen. Was sich darin zeigt, ist nichts anderes als der fundamentale *Voluntarismus* des Diskurses dieses Films, der so strukturiert ist, dass wir den «Notizen und Zeugenaussagen» Glauben schenken sollen, die in der Hitze des Gefechts, an vorderster Front, inmitten des Kampfs aufgeschnappt werden; der gewaltsam mit dem Spektakel zu brechen behauptet² (wo doch die Originalität des Films, ganz im Gegenteil, auf einem System der *Faszination* beruht, das nach dem Vorbild einer Oper funktioniert, wie etwa die Friedhofsszene ganz eindeutig zeigt); und dessen politisch bedeutungsvollstes Verfahren das systematische Aufsaugen der realen Widersprüche durch die Faktizität der Konflikte, der Ereignisse ist, wobei der *Präsenzeffekt* voll zum Tragen kommt.

Raum für die politische Lektüre öffnet sich also über eine regulierte Auflösung des Spektakulären, was nicht ganz dasselbe ist wie der Bruch mit der linearen Erzählung, wie ich oben versucht habe zu zeigen. Natürlich sind diese Analysen, vorsichtig gesagt, sehr kursorisch und der vorliegende Text kann (wenn überhaupt) allenfalls den Anspruch haben, daran zu erinnern, dass eine *wachsame* Lektüre heute notwendiger ist denn je.

Aus dem Französischen von Julian Radlmaier

2 «Jeder Zuschauer ist ein Feigling oder ein Verräter» (Fanon 1967, 153).

Literatur

- Barthes, Roland (2012) *Mythen des Alltags* [frz. 1957]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre / Passeron, Jean-Claude (1971) *Die Illusion der Chancengleichheit. Untersuchungen zur Soziologie des Bildungswesens am Beispiel Frankreichs* [frz. 1964/1970]. Stuttgart: Klett.
- Fanon, Frantz (1967) *Die Verdammten dieser Erde* [frz. 1961]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Getino, Octavio/Solanas, Fernando E. (1972) *Hacia un tercer cine*. In: *Hacia un tercer cine: antología. Cuadernos de Cine 20*. Hg. v. Alberto Hajar. Mexiko: UNAM, S. 40–76 (Das hier zitierte Kapitel fehlt in der gekürzten Übersetzung: Getino/Solanas (1976) Für ein drittes Kino. In: *Kino und Kampf in Lateinamerika. Zur Theorie und Praxis des politischen Kinos*. Hg. v. Peter B. Schumann, München: Hanser, S. 9–19).
- Leblanc, Gérard (1970) *Octobre à Madrid*. In: *Cinéthique* 6, S. 61–64.
- Karmitz, Marin / Haustrate, Gaston (1970) *Entretien avec Marin Karmitz*. In: *Cinéma 70* 147, S. 75–84.
- Schefer, Jean-Louis (1969) *Scénographie d'un tableau*. Paris: Seuil.