

Burkhard Röwekamp

,Ceci n'est pas Mai 68': Vergegenwärtigungen einer historischen Situation in MILOU EN MAI (1990), THE DREAMERS (2003) und LES AMANTS RÉGULIERS (2005)

2008

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2096>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Röwekamp, Burkhard: ,Ceci n'est pas Mai 68': Vergegenwärtigungen einer historischen Situation in MILOU EN MAI (1990), THE DREAMERS (2003) und LES AMANTS RÉGULIERS (2005). In: *AugenBlick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*. Heft 42: 40 Jahre Erinnerung an 68 – Tyrannei der Jahreszahl? (2008), S. 128–146. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2096>.

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.

,Ceci n'est pas Mai 68': Vergegenwärtigungen einer historischen Situation in MILOU EN MAI (1990), THE DREAMERS (2003) und LES AMANTS RÉGULIERS (2005)

I. (Nicht nur) zur Erinnerung

Erinnerungsarbeit ist Vergegenwärtigungsarbeit. Das Medium Film hat – wie alle Medien und Künste auch – seit seinen Anfängen in Prozesse der Vergegenwärtigung vergangener Ereignisse eingegriffen, ihnen Bedeutungen zugeschrieben, versucht, mit den eigenen Mitteln und Möglichkeiten sinnlich-sinnhafter Einwirkung Wahrnehmungs- und Verstehensmöglichkeiten des Vergangenen zu schaffen, Gelegenheit zur Erinnerung zu geben. Den Bedarf an der Formierung von Erinnerungen hat das Medium Film im 20. Jahrhundert noch verstärkt. Entsprechend sind filmische Erinnerungen an realhistorische Großereignisse nicht eben rar. Historienfilme zum Beispiel, vor allem Kriegsfilm, oder beispielsweise die zahlreichen Filme über die Havarie der Titanic: Ihr augenscheinlicher Wirklichkeitsbezug zum referierten, d. h. vergangenen Ereignis, ihre Möglichkeit sinnfälliger Vergegenwärtigung bedient einerseits zwar die Nachfrage nach ästhetischem und narrativem Vergnügen, zugleich aber greifen sie massiv in die Bilderpolitik der Erinnerungskultur ein, versinnlichen das uneinholbare und insofern abstrakte Ereignis, machen es kognitiv und affektiv-emotional zugänglich, immerhin: medial erfahrbar. Ihre Einbindung in öffentliche Diskurse versetzt sie zugleich in eine Konkurrenzsituation um Deutungshoheiten. Das verlangt nach Zuspitzung im Wettstreit um Aufmerksamkeiten.

Der Mai 1968 hat trotz seiner vielgestaltigen Ausdrucks- und Verlaufsformen in der öffentlichen Wahrnehmung den Charakter eines uniformen historischen Ereignisses angenommen. Den Ökonomien und Konventionen einer medienge- steuerten Aufmerksamkeitspolitik folgend, werden turnusgemäß seine semantische Wertigkeiten und Relevanzen für die Kultur der Gegenwart öffentlich neu taxiert, wobei in der Regel zeitliche, sachliche und soziale Kontingenzen systematisch ausgeblendet werden. Und so wie brennende Barrikaden, rotbeflaggte Protestmärsche und antibürgerliche Posen zur popkulturellen Ikonografie der Mai-Ereignisse geronnen sind, entstellt die populistische Medienrhetorik die heterogenen und bisweilen widersprüchlichen Interessenlagen der Bewegung zur ideellen Monade. In der vielfach nur reflexhaften Kurzschlüssigkeit medialer Aufmerksamkeitsökonomien zeigt sich das öffentliche Bild der Umbruchversuche

jedenfalls „mit jedem mediengesteuerten Rückerinnerungsdatum verdreht, perspektivisch verzerrt und retuschiert“¹.

Dieser Form der Geschichtsdeutung entziehen sich drei Filme, die sich auf ungewöhnliche Weise der Vergegenwärtigung der Ereignisse um den Mai 1968 widmen: *MILOU EN MAI* (1990), *THE DREAMERS* (2003) und *LES AMANTS RÉGULIERS* (2005). Dass sich in diesen Filmen ein historisches Kontingenzbewusstsein vermittelt, wie es nur selten anzutreffen ist, hängt auch mit der unmittelbaren Erfahrung und Zeitzeugenschaft ihrer Regisseure Louis Malle, Bernardo Bertolucci und Philippe Garrel zusammen. Sie sind keineswegs nostalgisch, auch wenn sie im Mai 1968 spielen, und sie sind keineswegs revolutionär, auch wenn sie wohltuend-radikal vom Diskurs-Mainstream Abstand halten. Ihr Beitrag zur Erinnerung des Mai 1968 verdankt sich vielmehr dem umsichtigen und reflektierten Umgang mit der Ausdruckstradition des Mediums selbst und dem, was Oskar Negt als „Aufrichtigkeit“ bezeichnet hat, „der einzige jedem zumutbare Leitfaden für eine Auseinandersetzung, die mit der Erinnerung dieser Zeit kritisch umgeht.“² Ob mit heiterer Ironie wie in *MILOU EN MAI*, mit kunstvoll ins Leere laufender Körperrhetorik wie in *THE DREAMERS* oder im stilistischen Exzess verdichteter Agonie in *LES AMANTS RÉGULIERS*: So sehr sich im Umgang mit dem Sujet zugleich die eigenen biografischen Erfahrungen der Regisseure brechen, so sehr zeigen sich ihre filmischen Auseinandersetzungen zugleich wohlwollend und kritisch. Wohlwollend in der Behandlung der Ideale, kritisch im Umgang mit den kontraproduktiven Überspannungen ihrer Verwirklichung. Das Erinnerungspanorama bildet ein Triptychon der komplizierten Gemengelage aus Sinn- und Sinnlichkeitsversprechen des Mai 68. Es lässt sich nicht auf das naive Spiel mit den visuell und rhetorisch so medienwirksamen Revolutionsgebärden ein. Die filmische Erinnerungspolitik der drei Filme zielt auf den konstruktiven Akt zweckhafter Vergegenwärtigung. Ihr geht es um das Sichtbarmachen von Prozessen des Umschlagens von kreativer Energie in phlegmatische Erstarrung, um vergebene Chancen der Bewusstseinsweiterung von gesellschaftlicher Rollenzuschreibung, Körper und Geist, letztlich auch um fröhliche Anarchie, ver- und entzauberte Sexualität, um Ernüchterung, Betäubung und Drogen, kurzum: um die reflexive Bestimmung der Maßverhältnisse von Idee und Praxis.

Die Filme geben keine Auskunft über die flüchtigen Ereignisse, sondern über das Ausgeliefertsein seiner Protagonisten an den selbst initiierten und notwendigen Übersetzungsprozess von Idee und Ereignis in kulturelle und gesellschaftliche Praxis. Und dieser Transformationsprozess lässt sich, so die Botschaft der drei Filme, eben nicht anhand ambivalenter Schlagworte, sondern nur im Zusammenhang der praktischen Umsetzung der zugehörigen Vorstellungen und Utopien aufzeigen, die im engen Zusammenhang mit der französischen Ideengeschichte stehen. Für Karl Bohrer sind es vor allem Überlegungen der französischen politischen Avantgarde,

1 Oskar Negt: Demokratie als Lebensform. Mein Achtundsechzig. In: 1968 (Aus Politik und Zeitgeschichte, Beilage zur Wochenzeitung *Das Parlament*), Nr. 14-15, 2008, S. 3.

2 Ebd.

deren „Prinzip des Situationismus, das die Tradition des Dadaismus und Surrealismus mit dem Neomarxismus verband“³ zum ideellen Movers der Bewegung wurden. Die phantasievoll ausgestaltete momenthafte Situation sollte dem Neuen und Unerwarteten Möglichkeit geben zu erscheinen. Das so instrumentalisierte Kontingenzbewusstsein sollte einer neuen sozialen und kulturellen Phantasie an die Macht verhelfen. Vor allem sollte das Alltägliche neu gewichtet werden, die unerträglich gewordene „Kolonialisierung der Lebenswelt“ (Jürgen Habermas) durch systemische Imperative umgekehrt werden. Die dabei entstandenen „existenziellen alltäglichen Ausdrucksgesten des ganz Anderen“ wiesen freilich durchaus ein „Gefälle vom Komischen über das Heroische zum Pathologischen“⁴ auf. Damit lassen sich exakt jene Deformationen umschreiben, mit denen sich die drei Filme auseinandersetzen. Die auf komische Weise sich vorübergehend in eine Kommune verwandelnde bourgeoise Familienkohorte in *MILOU EN MAI*, die sich selbstgerecht über sexuelle Tabus hinwegsetzende, filmbegeisterte Jugend in *THE DREAMERS* und die in den drogenvernebelten Pathologien des nachrevolutionären Alltags sich selbst verlierende Jugend in *LES AMANTS RÉGULIERS*: Mit ungewöhnlicher Präzision sezieren Louis Malle, Bernardo Bertolucci und Philippe Garrel vorbehaltlos die Befindlichkeit einer Gesellschaftsformation im radikalen Umbruch, mal augenzwinkernd, mal lakonisch, mal melancholisch.

2. Traumhaft: *MILOU EN MAI*

„Malles Rückblick gilt der untergründigen Schizophrenie der Gesellschaft, den verborgenen Widersprüchen.“⁵

Der früheste der drei Vergegenwärtigungsfilme des Mai 68 unterscheidet sich äußerlich zunächst radikal von *THE DREAMERS* und *LES AMANTS RÉGULIERS*. Entstanden 20 Jahre nach den Pariser Ereignissen entfaltet *MILOU EN MAI* sein Gesellschaftsportrait in Form einer klug austarierten Komödie. Ihr Kunstgriff besteht darin, den unüberwindbaren Unterschied zwischen Ansprüchen und Wirklichkeit des Aufstandes am Un-Ort und mit untypischem Personal nachzuvollziehen, nämlich in ländlicher Idylle und von den Zaungästen des Zeitgeschehens, Vertretern aus Bourgeoise, Mittelschicht, Industrie und Klerus (Abb. 1). Dabei werden *en passant* nicht nur Altersunterschiede und Geschlechterrollen, sondern auch kleinbürgerliche Pedanterie, Habsucht, Profilneurosen, Manien, Eitelkeiten und Egoismen aufs Vergnüglichsste gegeneinander ausgespielt. Weit entfernt von der süffisanten Nabelschau in Bertoluccis Adoleszenz-Groteske oder dem bitteren Fatalismus in Garrels

3 Karl Heinz Bohrer: 1968: Die Phantasie an die Macht? Studentenbewegung, Walter Benjamin, Surrealismus. In: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, Nr. 12, 1997, S. 1072.

4 Ebd., S. 1079.

5 Michael Lommel: *Der Pariser Mai im französischen Kino: 68er-Reflexionen und Heterotopien*. Tübingen 2001, S. 73.

Filmphantasie verlagert MILOU EN MAI die Geschichte in die südfranzösische Provinz, wo sich anlässlich des Todes der Mutter des naturverbundenen Bonvivants Milou die Familienmitglieder zur Verteilung des Erbes einfinden, während im Machtzentrum Paris um die Nachfolge der bisherigen Gesellschaftsformation erbitterte Auseinandersetzungen geführt werden



Abb. 1

und die politische Lage eskaliert. So sehr die Ausläufer der Revolte bis in die Provinz vordringen und auch die Ereignisse auf dem Landsitz der Familie Vieuzac affizieren – so kann etwa die verstorbene Mutter nicht beerdigt werden, weil die Totengräber streiken –, so sehr ist es vor allem das Radio, das die beiden zeitlich zwar parallelen, ansonsten aber disparaten Situationen miteinander in Beziehung setzt und die eine als Folie der anderen lesbar macht. Dabei spielt MILOU EN MAI selbstreflexiv auf die Rolle der Medien im Kampf um die öffentliche Meinungsbildung und individuelle Wahrnehmungen an. Malles „intermediales Drama über die Bedeutung des Radios während des Pariser Mai“⁶ generiert, wie Michael Lommel in seiner luziden Analyse zeigt, komische Effekte auch aus der Umkehrung der „gegenwärtigen Medienhierarchie“⁷ von akustischen und audiovisuellen Medien. Für Lommel regt die „mediengeschichtliche Inversion [...] zu einer Reflexion der Kommunikations- und Wahrnehmungsverhältnisse an, die sich mit der Veränderung der Medienstruktur herausgebildet haben“⁸: Nicht die Rolle des Fernsehens, das sich in Frankreich in den 60er Jahren als Massenmedium gegenüber dem Radio durchsetzen konnte, sondern die Konfrontation mit dem von der Wahrnehmungspraxis des Mediums Film strukturell weiter entfernten Radio dient Malles Komödie zur Offenlegung gesellschaftlicher Wahrnehmungsmodalitäten. Dies gilt insbesondere, zumal sich die Akteure weder von den Aktionen demonstrierender Aktivisten in der Nähe, noch von den dramatischen Radioberichten über die Proteste aus der Ferne letztlich beeindruckend lassen. Die lauthals marxistische Parolen skandierenden Arbeiter und die zwischen Wiese und Wald rote Fahnen schwenkende Schülergruppe werden von den Familienmitgliedern letztlich nur als kuriose Randerscheinungen eines für sie eher virtuellen Geschehens aus den Augenwinkeln wahrgenommen – lediglich der Hofhund schaut den Umtrieben aufmerksam zu. Handlungsbedarf entsteht für die Trauergesellschaft daraus jedenfalls nicht, zumal die vor allem

6 Ebd., S. 61.

7 Ebd.

8 Ebd., S. 62.



Abb. 2

mit sich selbst beschäftigte, lärmende Versammlung ein ums andere Mal das Medium noch übertönt. Und so, wie die überfrachtete Symbolik der Revolte die Energie der Bewegung ins Posenhafte aufzulösen tendiert, wird ihre Dynamik vom Medium Radio auch nicht übertragen, sondern vielmehr absorbiert: Die Revolution wird medial gebändigt zur quäkenden

Stimme aus einem imaginären Off, eingeschlossen in eine schmucklose Holzkriste. Weder die kuriosen Aktivisten noch die Nachrichten und Ansprachen aus dem Radio erschüttern den Lauf der Dinge, sondern paranoide Nachbarn alarmieren die inzwischen feierlich ihren Trieben und verschütteten Bedürfnissen frönende Gesellschaft und lösen ihre abenteuerliche Flucht in die Wälder aus.

Neben der ironischen Brechung der Medialisierungsproblematik der Revolution vermittelt sich die reflexive Ökonomie des Komischen von *MILOU EN MAI* vor allem in der Typenkomik des Films. In den inneren Widersprüchlichkeiten der Figuren werden zugleich gesellschaftliche Spannungsverhältnisse, auf die die Revolution reagiert, sichtbar gemacht: Die erkonservative Camille ist zugleich eine selbstwusst-moderne Frau, die kühle Antiquitätenhändlerin eine sadomasochistische Lesbe, die weltläufige Schauspielerin eine charmante ZuhörerIn und die tote Mutter – die letzte Vertreterin des *ancien régime* – ein lebendiger Geist (Abb. 2). In dieser Gesellschaft geben vor allem Frauen die Richtung der Bewegung vor. Autoritäres Gebaren, egomanisches Anspruchsdenken, erotische Fesselspiele, sexuelle Abenteuer, unerschrockene Leichenfledderei: Nichts ist ihnen fremd oder gar heilig. Demgegenüber wirken die männlichen Figuren bloß opportunistisch und aktionistisch, insgesamt etwas retardiert. Ob Journalist, Notar oder Student: sie alle haben keinen Einfluss auf den Gang der Dinge. Einzig Gemüsehändler Grimaldi – „bekennender Grimaldist“, wie er einmal in ironischer Anspielung auf eine politische Splittergruppe der Revolution sagt – übt eine gewisse sexuelle Anziehungskraft aus. In diesem multiplen Figurenensemble vergegenwärtigt *MILOU EN MAI* ironisch-reflexiv zugleich die mentale Verfasstheit derjenigen historischen Subjekte, denen die Anstrengungen der Revolution galten, die ihnen wiederum kaum etwas galt.

In diesem kuriosen Schmelztiegel der Anti-Revolutionäre stellt schließlich Milou eine Figur des Übergangs und der Vermittlung dar. Was das Radio nicht leisten kann, leistet Milous milder kritischer Liberalismus: Die Vermittlung eines Aufbruchgefühls. Denn Bedarf nach Veränderung ist durchaus vorhanden, einzig die zur Verfügung stehenden Mittel reichen nicht aus. Denn so sehr Überzeugungen, indi-

viduelle Wünsche und Nöte von den äußeren Ereignissen letztlich unberührt bleiben, so sehr decken sich die Sehnsüchte nach Veränderungen der in Regeln gefangenen Familienbande mit denen, die auch die Revolte umtreiben: der Wunsch nach Befreiung von eingeschliffenen Verhaltensweisen und erstarrten Konventionen, nach phantasiereicher Selbstbestimmung

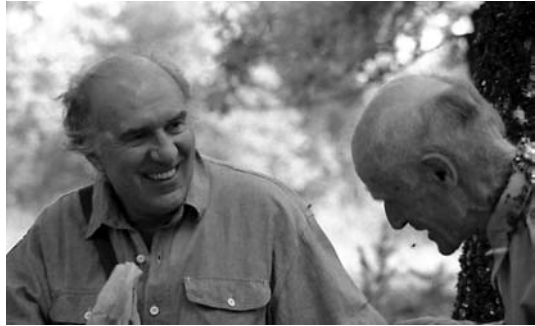


Abb. 3

ohne Zweckbindungen und Zielbestimmungen der überlieferten Sorte – zumindest vorübergehend. Insofern zeichnet *MILOU EN MAI* die in den Mai-Ereignissen formulierten Ideen und Ideale zugleich als anthropologische Universalien aus. Mit dem komischen Rollentausch des historischen Subjekts des Mai 1968 – der es den *Viuzacs* ironischerweise ermöglicht, zwanglos die Ideale der Revolution zu verwirklichen – verbindet sich jedoch auch eine gewisse Tragik. Wie in *THE DREAMERS* und *LES AMANTS RÉGULIERS* erweist sich die Chance der Veränderung als flüchtiges Moment, situativ gebunden an einen bestimmten Ort und eine bestimmte Zeit, ohne dass die sich bietenden Gelegenheiten genutzt werden, die realen gesellschaftlichen Austauschverhältnisse nachhaltig zu verändern. Der Ersatz des Alten durch das Neue produziert (zunächst) nur neue Posen. Doch so sehr „[d]ie gefilmten Rollenspiele [...] das Inszenierte, Stilisierte und Theatralische der 68er-Revolte und der Protagonisten wider[spiegeln]“⁹, so sehr macht die Erzählung einen Mangel an evolutionären Möglichkeiten sichtbar, einen Mangel an Zeit und Durchsetzungskraft, der die nötigen Veränderungen vereitelt.

Doch anders als in Bertoluccis und Garrels pessimistischeren Visionen bleibt in Malles Komödie das Prinzip Hoffnung erhalten, inkorporiert in der Hauptfigur Milou, kongenial verkörpert von Michel Piccoli. Für Lommel hat Piccolis Milou „die 68er-Utopien nicht nur längst verwirklicht, er ist schon darüber hinaus.“¹⁰ Dies gilt nicht nur für seine anspruchslose Lebensweise und arkadische Naturverbundenheit (Abb. 3), für sein leises Auftreten im Furor der Umverteilung des Erbes, es gilt auch für den Stellenwert des Phantastischen, das ihm immer eine Hintertür zur Flucht aus den Verhältnissen offen lässt. Und nicht zuletzt zeigt sich die ‚Vision‘ der Figur Milou auch in seiner ganz pragmatischen Art, die eigenen Ideale gegen die Zumutungen der modernen Gesellschaft durchzusetzen, etwa in seinem vehementen Protest gegen den Industriellen, der die Zeit der vorübergehenden Des- und Umorientierung schamlos dazu genutzt hat, seine giftigen Abwässer in den Fluss

9 Ebd., S. 71.

10 Ebd., S. 75.



Abb. 4

zu leiten. Ähnlich wie in *THE DREAMERS* und *LES AMANTS RÉGULIERS* verdankt sich das Glück der Hauptfigur allerdings nicht nur idealistischer Selbstlosigkeit, sondern zugleich einer gewissen materiellen Unabhängigkeit und im Falle Milous auch der Unterstützung durch die uneigennützigsten Hausangestellten Léonce und Adèle, letztlich also tradierten bourgeois Lebensbedingungen und Herrschaftsstrukturen. Vor allem in den surrealen Sequenzen, in denen Milous verstorbene Mutter auftaucht, wird schließlich ein Moment der Unvermittelbarkeit von revolutionärem Ideal und gesellschaftlichen Bedingungen wahrnehmbar. Vor allem die nächtliche Begegnung mit dem Hausbediensteten Léonce während der Aushebung ihres Grabes im Garten des Anwesens scheint von einer seltsamen Melancholie geprägt, die das Unaussprechbare und womöglich die Zumutungen der Beziehung von Herrin und Untergebenem post mortem befragt. Und so scheint auch das phantastische Ende des Films eine Symbiose aus unbekümmerter Heiterkeit und poetischer Nachdenklichkeit, surreale Überformung einer *temps perdu* im Totentanz von Mutter und Sohn (Abb. 4): Nachdem alle Familienmitglieder – zwar angenehm irritiert von den Ereignissen, aber letztlich unbeeindruckt und der Geschäftigkeit des Alltags erneut zugewandt – mitsamt ihrem Erbschaftsanteil in das gewohnte Leben zurückkehren, entdeckt Milou in einer an Buñuelsche Inszenierungen erinnernden Begegnung seine eigene Mutter hinter den aufgestapelten Möbeln Klavier spielen und bittet sie zum Tanz. Auch wenn der Augenblick des Glücks nur von kurzer Dauer war und keine unmittelbaren Spuren in den multiplen Verhältnissen der Gesellschaft hinterlassen hat, so existiert, wie das traumartige Finale des Film zu verstehen gibt, zumindest in der Imagination das Moment des Unvorhersehbaren und Phantastischen weiter – im Kontrast zu Bertoluccis und Garrels Geschichten.

3. Träumt weiter: THE DREAMERS

„Seine Neugier kennt keine Grenzen, seine Schaulust ist schamlos [...]“¹¹

So wie es Bertolucci ein Leichtes scheint, aus einem „Lehrstück ein Melodram“ und aus einem „politischen Panorama eine chinesische Oper“ zu machen, wie Karsten Witte über den „späten Manieristen“¹² Bernardo Bertolucci schrieb, so mühelos verdichtet er seine kritische Bestandsaufnahme der gesellschaftlichen und kulturellen Umbruchsituation des Mai 1968 in eine Art solipsistisches Kammerspiel um drei adoleszente Filmenthusiasten, die jenseits der revolutionären Ereignisse in einer entrückten *ménage à trois* mit erotischen Ratespielen, sexuellen Experimenten, Erkundungen der eigenen Körperlichkeit und gelegentlichem Drogenkonsum ihre ganz private Revolution proben. Insbesondere der schleichende Übergang vom anfänglichen Spiel mit medialer, hier: filmhistorischer Referenz zum Spiel mit dem eigenen Körper als ‚neuem Medium‘ in dem Versuch einer phantasievollen Erweiterung der eigenen Lebenswelt, dient Bertolucci als Reflexionsfigur der 68er-Bewegung. Theo, Isabel und Matthew lassen schließlich das Lebensrealität werden, was die Hollywood-Filme, die sie gesehen haben und die sie so verinnerlicht haben, nicht zeigen durften: „In der Wohnhöhle der drei 20-jährigen werden Inzest, der Umgang mit dem erregten Glied und die Großaufnahme der Scham geübt.“¹³ An den drei Akteuren, die die Erzählung in einem Kunstgriff zunächst von der Protestbewegung selbst abtrennt, aber nur, um sie ihr später wieder zuzuführen, durchleuchtet Bertolucci in einer Art Versuchsanordnung ihre Paradoxien und Neurosen, vor allem den inneren Widerspruch, der sich aus dem selbstauferlegten Postulat ergibt, der Phantasie die (hier: sexuelle) Kontrolle zu überlassen – mit der fatalen Nebenfolge, dass sich die Phantasie in der Ver-Wirklichung letztlich selbst verschleißt. Die erzählerische Bewegung führt die drei Figuren von der Cinéphilie über die beauschte Elaboration der eigenen Sexualität direkt in die revolutionären Umtriebe. So entsteht eine Parabel über das Verhältnis von Kinematografie, Sexualität und Politik und den Körper als Instrument der Vermittlung.

Der Aufbruch der drei Studenten beginnt vor der Cinémathèque française, wo die Absetzung des bisherigen Leiters Henri Langlois für Proteste und handgreifliche Auseinandersetzungen mit der Polizei sorgt. Bertolucci inszeniert dies in Form einer Collage aus dokumentarischem und fiktivem Filmmaterial: Zeitgenössische Akteure wie Jean-Pierre Léaud oder Henri Langlois treten doppelt auf, im historischen Filmmaterial und in der fiktiven filmischen Gegenwart (Abb. 5a–b). Bereits zu Anfang also zeigt sich der enge Bezug von historischer Situation und filmischer Fiktion als ein mehrfach ineinander gebrochener, als Vexierspiel aus Medienrealitäten, die in der

11 Karsten Witte: *Im Kino. Texte vom Sehen & Hören*. Frankfurt/M. 1985, S. 15.

12 Ebd.

13 Dietrich Kuhlbrodt: Die Träumer. Bertolucci über den Traum von der General-Utopie. In: *epd Film*, Nr. 1, 2004, S. 33.



Abb. 5 a–b

Überlagerung zwar einen Zugewinn an Phantasie versprechen, letztlich aber bereits den Realitätsverlust andeuten, dem die drei Protagonisten nur mit knapper Not entkommen können. Geschult und fasziniert von den filmhistorischen Phantasien, die ihnen die Cinémathèque zur Verfügung stellte, und der Energie der Protestbewegung, die sich dem drohenden, staatlich erzwungenen Verlust dieser Institution der Phantasieproduktion widersetzt, fühlen sich Theo und Isabelle ermutigt, ihre Phantasietätigkeit an anderer Stelle fortzuführen: in den Vorstellungswelten ihrer eigenen inzestuösen Phantasien. Mit Hilfe des US-amerikanischen Studenten Matthew, einem ebenso leidenschaftlichen Connaisseur der Filmvorführungen der Cinémathèque, gelingt dies zunächst problemlos. Jenseits der umstürzlerischen Ereignisse entwickeln die drei das Lebensgefühl einer Außenseiterbande, ganz so, wie es ihnen Jean-Luc Godards Ganovenstück *BANDE À PART* (1964) vermittelt hat, aus dem *THE DREAMERS* den berühmten Lauf der drei Hauptakteure durch den Louvre zitiert (Abb. 6 a–b). Die Verlagerung des öffentlichen Dramas ins Private und des filmischen ins Intime geschieht unterdessen nicht voraussetzungslos: Zum einen nötigte der gesellschaftliche Tabubruch, den Theos und Isabelles Geschwisterliebe bedeutet, die beiden bereits zuvor zur einfallsreichen Umgehung ihrer Entdeckung; zum anderen ermöglichen erst materielle Unabhängigkeit und der Liberalismus der Eltern den enthemmten Ausbruch aus der Lebenswirklichkeit. Wie in *MILOU EN MAI* oder *LES AMANTS RÉGULIERS* mangelt es weder an Idealismus noch an Affektion, dafür aber – ex-negativo – an der materiellen Basis für den Systemwechsel: Ein Konstruktionsfehler der Revolution.

Nachdem ihnen der Zugang zur Cinémathèque verweigert wird, rückt schließlich der eigene Körper ins Zentrum der Phantasieproduktion, wird neue materi-



Abb. 6 a–b

elle Basis und Refugium. Vor allem der visuell obsessive Umgang mit dem Körperlichen durch die Inszenierung, seine exzessive, geradezu narzisstische Überhöhung erzählt auf der Ebene der Materialität der Bilder von diesem Wechsel des Mediums der Phantasieproduktion: Vom Filmkörper zum Körperfilm, sinnliche Überwältigungsstrategien statt historisierende Reflexionsarbeit (Abb. 7).



Abb. 7

Dennoch dekuviert die maniert wirkende Poetisierung das Gekünstelte der unmittelbaren Übersetzung von Idee und Affekt in Lebenspraxen. Dies wird unter anderem in der Verwendung von Filmzitatensichtbar, die den Medienwandel sinnfällig machen: Ob Marlene Dietrich als Vamp in *DER BLAUE ENGEL* (1930) als Zielobjekt sexueller Erregung, Jean Seberg als erotische Materialisierungsform der modernen Frau in *À BOUT DE SOUFFLE* (*AUSSER ATEM*, 1960), Greta Garbo als sinnliche Inkarnation der romantischen Liebenden in *QUEEN CHRISTINA* (*KÖNIGIN CHRISTINE*, 1933), Nadine Nortier als Inbegriff der unendlich tragischen Figur in *MOUCHETTE* (1967) oder Charles Chaplin und Buster Keaton als Repräsentanten von Weltanschauungen: Es ist die Faszination, die von der Materialität der verkörperten Zeichen ausgeht, in denen sich etwas Immaterielles, aber auch: Irreales vermittelt. Die Differenz von Material und Idee löst sich für die Protagonisten schließlich in der Rückbesinnung auf den eigenen Körper auf, der ihnen – analog dem Zeichenkörper der Schauspieler im Film – neue Projektionsflächen und Realisationsmöglichkeiten von Wunschvorstellungen verspricht. Die einmontierten Filmausschnitte fungieren zum einen der Veranschaulichung cineastischer Vorstellungswelten und zum anderen als filmhistorische Erinnerungsbilder. Sie versinnbildlichen den Zusammenschluss von Imagination und Realität, Fiktion und Faktizität, indem sie das Ungleichzeitige filmischen Präsens werden lassen. Analog dazu übersetzt die labyrinthische, frei montiert wirkende Raumaufteilung des Spielortes mit seinen Fluren, Gängen, Räumen und Räumen-in-Räumen wie der Badewanne oder dem Zelt den Übergriff des Imaginären auf die Lebensrealität in räumliche Schauwerte. Die Raumkonstruktion vermittelt zugleich den psychischen Einschluss:

„Die Wohnung der Kids wird zur geschlossenen Anstalt – der letzte Film, den sie in der Cinémathèque sehen, ist Fullers grimmiger *SHOCK CORRIDOR*. Schon dort konnte man sehen, welche Risiken für die Psyche der Rückzug aus der Wirklichkeit in sich barg. Die verschlungenen Korridore und mit Plakaten und Fotos zugesteckten

Zimmer filmt Bertolucci wie ein verwünschtes Schloss, mit Erinnerungen an die ENFANTS TERRIBLES von Cocteau/Melville und Buñuels WÜRGEENGEL.¹⁴

So wie auf der Ebene der Fiktion den Akteuren das Körperliche immer mehr als Realisationsort ihrer Phantasien entgleitet, so sehr verliert der Filmkörper schließlich durch redundante Verfahren, Verlangsamungen des Erzähltempos, Fragmentierungen und zunehmende räumliche Beliebigkeit an Kohärenz. Die ästhetische Bewegung gerät auf allen Ebenen ins Stocken. So wie die Körper der Akteure ihren Wert als Rückzugsort der Sinnproduktion und Phantasieentfaltung verlieren bis sie als sinnentleere Zeichen einer auch anders möglichen Welt zurückbleiben, entspricht die virtuos konstruierte Materialität der Zeichen auf der Ebene des Filmischen keinem erzählerischen Sinn mehr: Es gibt nichts mehr zu vermitteln, Signifikant und Signifikat fallen auseinander an dem Punkt, an dem die Illusion der Referenz offenkundig wird. Auch Matthews Invektive, dass das naive Spiel mit den eigenen Körpern Phantasie und Idee der intendierten sexuellen Befreiung selbst infantilisiert und beschädigt, kann den Zerfallsprozess nicht mehr aufhalten, die ästhetische Pose wird zur Farce.

Nachdem alle sexuellen Spielmöglichkeiten des Körperlichen durchdekliniert sind und sich die Frage nach den Bedingungen der Möglichkeit einer sinnvollen Fortführung im Drogenrausch nicht mehr formulieren lässt, beendet ein Stein, der durch die Fensterscheibe fliegt, den von Isabelle in einem letzten Akt naiver Problemlösung heraufbeschworenen Gruppensuizid. Doch Zeit zur Reflexion bleibt nicht. Das Klirren der Fensterscheiben ist nurmehr Weckruf für die nächste Aktion, sich der unverstandenen Revolution auf der Straße sofort anzuschließen. Dort wo die Befreiung durch die Phantasie nicht gelingt und letztlich sogar in neue Abhängigkeitsverhältnisse führt, wendet sich der situationistisch denkende Intellekt – so Bertoluccis lakonische Botschaft – eben der nächsten Gelegenheit zu, die Phantasie Realität werden zu lassen. Als Theo schließlich im kurzen Schlussakkord des Films einen Molotow-Cocktail wirft, geschieht dies aus dem aktionistischen Impuls der Situation heraus, die die Ad-Hoc-Verkörperlichung einer neuen Phantasie verspricht. Die Revolution hat begonnen und ist doch bereits beendet.

14 Fritz Göttler: Das Rohe und das Ausgekochte. Ein Film, den man lieblosen muss – Bertoluccis neues Meisterstück „Die Träumer“ feiert die Jugend von 68. In: *Süddeutsche Zeitung*, 21.1.2004.

4. Ausgeträumt: Les amants réguliers

„J'ai toujours l'impression que le cinéma, par rapport à notre vie intime vient nous rappeler que la mort existe.“¹⁵

Teilte THE DREAMERS mit MILOU EN MAI noch das reflexive Moment der Ironie, so macht sich LES AMANTS RÉGULIERS daran, die Tragik einer Generation aufzufächern, die nicht nur von der Gesellschaft im Stich gelassen wurde, sondern vor allem auch an sich selbst gescheitert ist. Der Rückzug ins Private, der in Bertoluccis Film zumindest vorübergehend zur Befreiung der Sexualität führte und in Malles Komödie die



Abb. 8

– wenngleich flüchtige – Auflösung gesellschaftlicher Konventionen ermöglichte, erweist sich in Garrels Perspektivierung als fatales Einschließungsmodell. Der Film fängt dort an, wo THE DREAMERS aufhört: In Garrels düster-poetischem Generationenporträt wird das Ende der Revolution zum Ausgangspunkt einer selbstreflexiven filmischen Elegie. LES AMANTS RÉGULIERS erscheint nicht nur geradezu als ästhetischer Gegenentwurf zu Bertoluccis Film, sondern als ikonoklastische Version eingeschliffener Erinnerungsbilder des Mai 1968. Nicht nur, dass Garrells Film zwei Jahre nach THE DREAMERS entstand, sondern auch, dass darin Kulissen und Requisiten aus THE DREAMERS verwendet wurden und mit Philippe Garrels Sohn Louis zugleich derselbe Darsteller die Hauptfigur des Films verkörpert – ein Poet wie schon die Vaterfigur in Bertoluccis THE DREAMERS –, verbindet die beiden Filme. Doch mehr noch: Ganz unmittelbar lässt Garrel seine weibliche Hauptfigur Lillie einmal in die Kamera blicken und fragen: „Kennst Du PRIMA DELLA RIVOLUZIONE – Bernardo Bertolucci?“ (Abb. 8) – Bertoluccis Debutfilm mit dem deutschen Verleihtitel VOR DER REVOLUTION aus dem Jahr 1964, der den Zeitgeist der 60er Jahre kunstfertig reflektierte, der sich schließlich Ende der 60er Jahre in weltweiten Protesten gegen die Erstarrungen der Gesellschaft entladen sollte, bildet geradezu ein imaginäres Gegenstück zu LES AMANTS RÉGULIERS, der ebenso gut auch NACH DER REVOLUTION hätte heißen können. In Form einer dichten filmischen Beschreibung

15 Philippe Garrel im Interview mit Emmanuel Burdeau und Stéphane Delorme („L'art et Mai 68. Entretien avec Philippe Garrel sur LES AMANTS RÉGULIERS“). In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 606, 2005, S. 76.



Abb. 9

der Abbruchstimmung infolge des Mai 1968 reflektiert Garrels Film *Ängste, Enttäuschungen, Ernüchterung und Hoffnungslosigkeit* derjenigen, die den Protest vorbereitet und getragen haben. Dass es sich dabei um eine ganz und gar persönliche, geradezu intime Erinnerung handelt, vermittelt sich zum einen in den stets mit den eigenen Lebenserfahrungen als unmittelbarer Zeitzeuge der Ereignisse verbundenen Ge-



Abb. 10

schichten Garrels. Das Intim-Werden mit den Verhältnissen vermittelt sich unter anderem aber auch dadurch, dass immer wieder Familienmitglieder und Freunde mitspielen, in *LES AMANTS RÉGULIERS* neben Sohn Louis auch Garrels leiblicher Vater Maurice Garrel als Großvater und Garrels Ehefrau Brigitte Sy als Mutter. Zum anderen vermittelt sich die persönlich-intime Perspektivierung vor allem in den selbstreflexiven und expressiven Strategien des Films. Reminiszenzen an den Stummfilm wie *Irisblenden*, *Zwischentitel* oder die einstimmige Klavierbegleitung, kombiniert mit modernen Verfahren wie *jump cuts*, die lineare Zeitabläufe ein ums andere Mal mutwillig zerschneiden, aufgrund von Fehlbelichtungen sichtbar werdende Abdrücke der Filmperforation im Filmbild (Abb. 9), Überbelichtungen, die wie Weißblenden wirken und grobkörnige, manchmal zum reinen Schwarzweiß abstrahierte kontrastreiche Aufnahmen (Abb. 10): All diese Verfahren nutzen das sinnliche Potenzial der Materialität des Mediums, offenbaren auf diese Weise den Konstruktionscharakter der filmischen Vergegenwärtigungsarbeit. Gegen jede Regel der Fiktionalisierung blickt die weibliche Hauptfigur Lilie gelegentlich unvermittelt aus dem Geschehen heraus direkt in die Kamera, herüber zu uns Zuschauern und spricht uns an, durchbricht im Stile Godards die Fiktion. Wir sind ertappt.

Irrtierend auf den ersten Blick auch, dass Jahreszahlen Garrel nichts als Hausnummern sind: „68“ und „69“ ist dort auf Schildern an Hauswänden in Großaufnahmen zu lesen, austauschbar, beliebig, Siglen für etwas, das sich auf Schlagworte oder Jahresdaten niemals reduzieren lässt, sondern der Vergegenwärtigung im konstruktiven Prozess der persönlichen Erinnerung bedarf. Das erinnerungspolitische Problem, was



Abb. 11

letztlich an Bildern, Ideen, Vorstellungen, Hoffnungen, Enttäuschungen abrufbar bleibt, übersetzt sich in die ästhetischen Verfahren selbst.

Die de-dramatisierte Erzählung kennt keine Höhepunkte, unterscheidet allenfalls disparate Ereignisse, die in mehr oder weniger enger Verbindung stehen, unterteilt in insgesamt vier Segmente, die mit Überschriften versehen sind: „Les espérances de feu“, „Les espoirs fusillés“, „Les éclats d'inamertume“ und das finale „Le sommeil des justes“. Von der brennenden Zuversicht über die Hinrichtung aller Hoffnungen zum Skandal der ‚Unbitterkeit‘ (*L'inamertume* ist eine Wortschöpfung Garrels) und dem finalen (Todes-)Schlaf der Gerechten berichtet Garrels episches Erinnerungspanorama vom Scheitern der Revolution aus den entgegen aller Hoffnungen nicht aufheb-
baren gesellschaftlichen und individuellen Widersprüchen ihrer Protagonisten und ihrem Rückzug in die Innerlichkeit. Doch bis dahin ist es ein weiter Weg.



Abb. 12

Von den drei Filmen stellt sich einzig *LES AMANTS RÉGULIERS* der erinnerungspolitisch problematischen Aufgabe, auch das in seine Argumentation mit einzubeziehen, es sogar zum Ausgangspunkt zu machen, was im öffentlichen Verständnis als einer der (medialen) Kerne der Ereignisse verstanden wurde und wird: Die brennenden Barrikaden am Quartier Latin. Anders als bei Malle, wo das Geschichtliche

das Zentrum der Erzählung von den Rändern her erfasst, oder bei Bertolucci, wo „[d]er Schauplatz der Geschichte zum Theater der Affekte“¹⁶ wird, wie Karsten Witte über Bertoluccis Verhältnis zu historischen Ereignissen angemerkt hat, transformiert Garrel das Geschehen in ein surreales visuelles Ereignis, einen Dokumentarismus des Unwirklichen, der das Historische seiner medialen und ideologischen Überformung fremd macht. Die statische Kamera erfasst das nächtliche Geschehen in langen Einstellungen aus mittlerer Distanz, nicht mittendrin, aber auch nicht zu weit entfernt, die Bilder sind bis zur Abstraktion in harten Schwarzweiß-Kontrasten gehalten, Figuren laufen durch das Bild, werfen Gegenstände, laufen zurück, schwarzgekleidete Figuren mit weißen Helmen (Abb. 11) scheinen die Aktionen irgendwie zu beaufsichtigen, Handlungsverläufe sind nicht eindeutig bestimmbar, verletzte Körper, Schüsse fallen, Schreie und Rufe und das Knistern des Feuers sind als Originalton zu hören: Ein phantasmagorisches, zwischen groteskem Naturalismus und sachlichem Expressionismus pendelndes Vexierbild der Straßenschlacht entsteht hier, zugleich Erinnerungsbild und ikonoklastische Version seines öffentlichen Bildes. Abstrahiert und gebrochen, beinahe wie in den Filmen von Straub und Huillet, ruft die Szenerie Erinnerungen an Kompositionen aus Kriegsfilmen wach (Abb. 12). Das Objektiv-Äußerliche erscheint in Form des expressiven Blicks, der die Mikrostrukturen wie mit einem Vergrößerungsglas wahrnehmbar macht: Ohne Ankündigung, arhythmisch, zeitlich gedehnt und komprimiert zugleich, vermittelt die Komposition einen Riss in der Wahrnehmung, den Ausbruch des Absurden, eine unbekannte Fremdartigkeit der Gewalt, vor allem aber die Ereignisförmigkeit der Ereignisse selbst, und auf diese Weise indirekt die Deformation, die sie im historischen Diskurs erfahren haben. Die historische Anschauung wird dekomponiert und entzaubert und in eine situativ-affektive Wahrnehmung transformiert, die die Kontingenz des Historischen erfahrbar gemacht. Zuletzt – und darin zeigt sich zugleich die Sorgfalt, mit der Garrel sein Sujet entfaltet und sich der Parteinahme widersetzt – entlassen die Ereignisse in einer tragischen Pointe den Einzelnen unvermittelt, schlagen François in die Flucht, spucken ihn gleichsam aus in das urbane Niemandsland. Das Drama der Vereinsamung beginnt. Indem Garrel diese Barrikaden-Episode an den Anfang stellt, wird sie zugleich zum Reflexionsmoment aller folgenden.

An diese Episode schließt eine epische Schilderung des Scheiterns der Hoffnungen und des Abstiegs in die Bedeutungslosigkeit an: Die ausbleibende Solidarität der Massen, die Zersplitterung der Akteure der Bewegung in unterschiedliche Interessengruppen wie Girondisten, Situationisten und Anarchisten, die Suche nach Anerkennung und Liebe sowie der Rückzug in Musik, Kunst und Drogenkonsum, aber auch die Ruhigstellung durch ein dandyhaftes Mäzenatentum wie dem des wohlhabenden Freundes Antoine, der die scheiternden Aktivisten der Revolution mit Drogen und Geld versorgt, ihnen vorübergehend Zuflucht bietet. *LES AMANTS RÉGULIERS* erinnert so vor allem an die Konsequenzen, die das Ende des Aufstandes

16 Witte 1985 (wie Anm. 11), S. 32.

für die Protagonisten hatte. François und Lilie, die sich nach der Revolution kennen und lieben lernen, müssen sich wie ihre Mitstreiter neu orientieren. Dies gelingt nur mühsam und scheitert schließlich an der für den Einzelnen unmöglichen Aufgabe, zumindest die in der Revolution formierten eigenen Ideale, für François vor allem die der individuellen Freiheit und Selbstbestimmung, in die gesellschaftliche Gegenwart zu retten. Als Lilie ihm kurzerhand zu verstehen gibt (Abb. 13), dass sie einem Freund in die USA folgen wird, wo ihre Kunst, die Bildhauerei, mehr nachgefragt sei als in Frankreich, wendet sich schließlich das Ideal gegen das Individuum selbst. Beinahe schon zynisch klingt es vor diesem Hintergrund, als sich Lilie im Beisein von François ein zweites Mal der Kamera zuwendet und erklärt: „Die Einsamkeit im Herzen eines jeden Menschen ist unglaublich.“ Durch den Blick in die Kamera und die Ansprache des Publikums politisiert Garrel erneut das Persönliche der Anschauung der Figur. Am Ende des Leidensweges stirbt François vereinsamt an einer Überdosis Medikamente.



Abb. 13



Abb. 14

Der Traum ist aus, aber noch nicht ganz. Die Erzählung lässt es mit dieser Pose nicht bewenden und wendet das drohende Pathos des schicksalhaften Todes des romantischen Helden auch hier gegen sich selbst: In einer letzten surrealen Traumsequenz – und hier schließt sich der Kreis zu *MILOU EN MAI* – befreit der kostümierte François die von Stacheldraht umgebene, ebenfalls kostümierte Lilie, um sich mit ihr auf die Suche nach einer neuen Heimat zu machen, was aus ungeklärten Umständen misslingt und beide schließlich in einen Wald führt, in den sie sich zum Sterben legen. Eine poetische Vision gewiss, aber auch nicht frei von einer bitteren Ironie und zugleich unmittelbar Anknüpfungspunkt einer anderen surrealen Sze-

nerie des Films, in der eine Gruppe in historische Kostüme Gekleideter aus dem Dunkel kommend mit einer alten Kanone in Richtung Barrikaden marschiert und beim ersten Schuss, der hinter einer Anhöhe zu vernehmen ist, fluchtartig das Feld wieder verlässt (Abb. 14). Die surreale Sequenz, die sich am Ende der Barrikaden-Episode findet und wie die inszenatorische Umsetzung eines Filmtitels des Situationisten Guy Debord (IN GIRUM IMUS NOCTE ET CONSUMIMUR IGNI, ein lateinisches Palindrom, dt.: „Wir gehen des Nachts im Kreise und werden vom Feuer verzehrt“) wirkt, kommentiert zugleich die Mai-Ereignisse vor dem Hintergrund des übergroßen historischen Vorbilds der französischen Revolution und nimmt allegorisch das Ende der Mai-Unruhen vorweg. Dieser surreale Einschub wird in François' Todestraumsequenz am Ende des Films geradezu konterkariert, indem er herunter gebrochen auf einen individualistischen Traum vom idyllischen Leben in einer Art Naturzustand, der nicht gelingen kann außer im Tod. Anders formuliert: Die Chance der Revolution ist ebenso vorbei wie die individuelle der Befreiung der lebensweltlichen Verhältnisse. Dies ist die ernüchternde Quintessenz des Films, der statt auf empörte Anklage auf melancholische Nachdenklichkeit setzt und die Erinnerung an den Mai 1968 als Desillusionierung einer ganzen Generation begreiflich macht. Gleichzeitig differenzierte affektive Erinnerungs-Textur, semantische Umformungsarbeit und expressive Poetisierung richtet sich der filmische Blick auf die für das Individuum deformativ Kraft des Faktischen, die es zurück zwingt in den isolierten, individuellen Kampf um die politische und private Integrität als gesellschaftliches Wesen. Das Persönliche und das Politische treffen sich bei Garrel eben nicht auf den Barrikaden, sondern im Individuum selbst, dessen Freiräume – trotz oder wegen der Unruhen im Mai 1968 – begrenzt geblieben sind. Das Medium Film seinerseits kann hier nur vermitteln.

5. Was vom Jahre übrig blieb

„à Bruno“ (*MILOU EN MAI*)

„à Daniel Pommereulle“ (*LES AMANTS RÉGULIERS*)

Die Widmungen in *MILOU EN MAI* und *LES AMANTS RÉGULIERS* erinnern an Verstorbene: an Bruno Carrette, den Darsteller des Gemüsehändlers Grimaldi in Malles Komödie, und an den Maler und Schauspieler Daniel Pommereulle, einem Freund und Wegbegleiter Philippe Garrels. Diese Spuren des Außerfilmischen im Imaginären, die auf das Unsagbare, Unzeigbare und Unerzählbare und damit zugleich auf die Grenzen der Kunst verweisen, machen deutlich, dass jede Form der Erinnerung immer auch eine tragische Dimension des Verlusts, des Unwiederbringbaren mit sich führt, das nicht mehr gegenwärtig werden kann. Vergegenwärtigungsarbeit bedeutet zugleich Auswahl und Konstruktion. Deswegen verlangt der Umgang mit der Erinnerung der Gegenwart eine besondere Sensibilität ab, die nicht versucht, das Ereignis zu reinszenieren, sondern seine historische Semantik verformt und verfremdet. Die Kunst hat dafür unterschiedliche Techniken entwickelt, derer sich

auch die Protagonisten des Mai 1968 bedient haben: Ein gegen den bürgerlichen Realismus sich wendender Surrealismus, ein gegen teleologische Langzeitentwürfe gerichteter Situationismus, die Popularisierung bislang unterdrückter Themen, die Einforderung von Aufmerksamkeit durch provokante Aktionen und nicht zuletzt die Möglichkeit, der Heuristik des Zufälligen und Kontingenten Gelegenheit zur überraschenden Neuerung zu geben, neue Verkehrsformen auszuprobieren und auch die Kunst als Reservoir des Möglichen daraufhin zu befragen, neue Interessen zu wecken und neue Ziele zu formulieren. All dies waren Mittel und Wege, den gesellschaftlich-kulturellen Strukturwandel herbeizuführen, ohne bereits wissen zu können, was am Ende davon übrig bleiben würde. Zumindest die drei hier verhandelten Filme haben versucht, diese Zusammenhänge in Form sensibler Vergegenwärtigungsarbeit bewusst zu machen, zwischen den unwiederbringbaren Ereignissen und der Gegenwart im Modus der Aufrichtigkeit zu vermitteln.

Anstatt diskursiver Verhärtungen und ideologischer Frontbildungen widmen sich *MILOU EN MAI*, *THE DREAMERS* und *LES AMANTS RÉGULIERS* der Offenheit der Situation, ihren Chancen und Komplikationen. In ihnen formuliert sich ein Kontingenzbewusstsein, das sich selbst jenen Jahren verdankt, die gezeigt haben, was außer dem Bestehenden noch möglich – und beinahe sogar real geworden wäre. Kunstvoll konstruieren die komisch-lakonisch-tragischen Erzählungen ungewohnte Situationen, transzendieren sie in surrealer, manieristischer und expressiver Überhöhung, treiben die Handlungen zwanglos und unvorhersehbar voran, lassen den Figuren Freiräume zur Entwicklung und verweigern sich abschließender Statements. Weit jenseits medialer Klischees, die sich um den Mai 1968 herum gebildet haben, entfalten die drei Filme ein Panorama der Erinnerung, in dem das, was gemeinhin damit in Verbindung gebracht wird, von den im öffentlichen Diskurs eher ausgeschlossenen historischen Subjekten und ihren Lebens- und Austauschverhältnisse her erfahrbar gemacht wird. Im Rekurs auf die Medien Radio und Kino wird nicht zuletzt die Rolle der Medien als Agenten der öffentlichen Meinungsbildung und Weltkonstruktion reflektiert. Für Malle, Bertolucci und Garrel folgen die Ereignisse nicht, wie ihre populären Historisierungsversuche weis machen wollen, einer bestimmaren Logik, sondern der Faszination des Widersprüchlichen. Dass die Instrumentalisierung der phantastischen Vorstellung, sich nicht länger von den herrschenden Strukturen instrumentalisieren zu lassen, direkt in das Dilemma führt, die Phantasie selbst zu instrumentalisieren, spielt in den Filmen nur eine Nebenrolle. Vielmehr wird der Prozess der widersprüchlichen Konstituierung des Neuen selbst, die Dynamiken von Befreiung und Selbstblockade herausgearbeitet. Trotz der unterschiedlichen Perspektiven – von den Versponnenheiten in *MILOU EN MAI* über die Selbstvergessenheit in *THE DREAMERS* bis zur Agonie in *LES AMANTS RÉGULIERS* – vergegenwärtigt das filmische Triptychon die Verspannungen und Überspannungen, die sich mit dem willkürlichen Datum 1968 verbinden auf eine Weise, wie sie im Kino, aber auch in den Massenmedien nur selten anzutreffen ist. Und insofern Karl-Heinz Bohrsers Beobachtung der bundesrepublikanischen

Wirklichkeit, der zufolge sich nach 1968 „in der intellektuellen Rede immerhin ein gewisser Sinn für Diskontinuität, Fragment und Ausnahme durchgesetzt [hat]“¹⁷, durchaus auch auf die hier verhandelten Filme übertragbar scheint, so sehr scheint seine Feststellung, dass die Errungenschaften der Kulturrevolution von 1968 zwar in Diskurs und Stil erhalten blieben, während „die Phantasie verloren gegangen sein mag“ (ebd.), sich zumindest für die filmische Phantasieproduktion und Erinnerungskultur als Vergegenwärtigungspraxis kaum in Anschlag bringen lässt.

„à Mai 68“

Filme

MILOU EN MAI (EINE KOMÖDIE IM MAI), Frankreich/Italien 1990, 107 Minuten, Regie: Louis Malle, Drehbuch: Jean-Claude Carrière und Louis Malle, Musik: Stéphane Grappelli, Kamera: Renato Berta, Schnitt: Emmanuelle Castro, Darsteller: Miou-Miou (Camille), Michel Piccoli (Milou), Michel Duchaussoy (Georges), Bruno Carrette (Grimaldi), Paulette Dubost (Mrs. Vieuzac) u. a.

THE DREAMERS (DIE TRÄUMER), Frankreich/Großbritannien/Italien 2003, 115 Minuten, Regie: Bernardo Bertolucci, Buch: Gilbert Adair, Musik: Julien Civan-ge, Janice Ginsberg, Nick Laird-Clowes, Charles Henri de Pierrefeu, Kamera: Fabio Cianchetti, Schnitt: Jacopo Quadri, Darsteller: Michael Pitt (Matthew), Eva Green (Isabelle), Louis Garrel (Theo), Anna Chancellor (Mother), Robin Renucci (Vater) u. a.

LES AMANTS RÉGULIERS (UNRUHESTIFTER), Frankreich 2005, 178 Minuten, Regie: Philippe Garrel, Buch: Philippe Garrel, Arlette Langmann, Marc Cholodenko, Musik: Jean-Claude Vannier, Kamera: William Lubtchansky, Schnitt: Françoise Collin, Philippe Garrel, Darsteller: Louis Garrel (François Dervieux), Clotilde Hesme (Lilie), Julien Lucas, Eric Rulliat, Nicolas Bridet u. a.