

AUGENBLICK



Marburger Hefte zur Medienwissenschaft

42 40 Jahre Erinnerung an 68 -
Tyrannei der Jahreszahl?



AUGENBLICK

Marburger Hefte zur Medienwissenschaft

42

40 Jahre Erinnerung an 68 –
Tyrannei der Jahreszahl?

SCHÜREN

AugenBlick

Marburger Hefte zur Medienwissenschaft

Herausgegeben von Heinz B. Heller, Angela Krewani und Karl Prümm
in Kooperation mit Günter Giesenfeld

Eine Veröffentlichung des Instituts für Medienwissenschaft
im Fachbereich 09 der Philipps-Universität Marburg
Heft 42. August 2008

Herausgeber und Redaktion dieser Ausgabe:
Heinz-B. Heller / Burkhard Röwekamp / Matthias Steinle
Redaktionsanschrift: Institut für Medienwissenschaft
Wilhelm-Röpke-Straße 6A, 35032 Marburg, Tel. 06421/2824634
<http://www.uni-marburg.de/augenblick>

Schüren Verlag, Universitätsstr. 55, 35037 Marburg
Drei Hefte im Jahr mit je 120 Seiten Umfang
Einzelheft € 9,90 (SFr 19,50 UVP),
Jahresabonnement € 25,- (SFr 47,70 UVP)
Bestellungen an den Verlag.
Anzeigenverwaltung: Katrin Ahnemann, Schüren Verlag
www.schueren-verlag.de
© Schüren Verlag, alle Rechte vorbehalten
Umschlaggestaltung: Wolfgang Diemer, Köln
Druck: Majuskel Medienproduktion, Wetzlar
ISSN 0179-2555
ISBN 978-3-89472-642-2

Inhalt

40 Jahre Erinnerung an 68 – Tyrannei der Jahreszahl?	5
<i>Gerhart Pickerodt</i> Erinnerung, Reflexion, Schreiben Bernward Vespers ‚Romanessay‘ <i>Die Reise</i>	9
<i>Jochen Strobel</i> Medienereignisse der 68er-Bewegung und des Terrorismus der 70er Jahre in der Gegenwartsliteratur: F. C. Delius, Ulrike Draesner, Leander Scholz, Uwe Timm	20
<i>Guntram Vogt</i> Studenten- und Debütfilme im Umkreis der 68er Frühe Filme an der DFFB	43
<i>Sonja Czekaj</i> Harun Farockis ästhetische Opposition	66
UNSERE 60ER JAHRE. WIE WIR WURDEN, WAS WIR SIND <i>Ein Gespräch mit Esther Schapira (HR) und Georg M. Hafner (HR)</i>	81
<i>Heinz-B. Heller</i> „Man erinnert sich nicht – man schreibt das Gedächtnis um, wie man Geschichte umschreibt.“ Beobachtungen und Anmerkungen zu Chris Marker: LE FOND DE L’AIR EST ROUGE (1977 – 2008)	100
<i>Matthias Steinle</i> MOURIR À TRENTE ANS (STERBEN MIT 30, 1982) Erinnerung an einen Erinnerungsfilm oder ‚Trau keinem über 30‘, wenn von 68 die Rede ist	114
<i>Burkhard Röwekamp</i> ‚Ceci n’est pas Mai 68‘: Vergegenwärtigungen einer historischen Situation in MILOU EN MAI (1990), THE DREAMERS (2003) und LES AMANTS RÉGULIERS (2005)	128

Angela Krewani

„Still on the Road“

Zur amerikanischen Aktualität von 1968

147

Statt eines Schlusswortes:

Mai 2018 – ein Blick nach vorn zurück oder Mai 68 als medialer Loop?

158

Die Autorinnen und Autoren

161

40 Jahre Erinnerung an 68 – Tyrannei der Jahreszahl?

„1968 oder die Tyrannei der Jahreszahlen“ – unter diesem Titel zog die französische Tageszeitung *Le Monde* am 30. Mai 2008 Bilanz der medial zelebrierten Erinnerung an die unter der Chiffre ‚Mai 68‘ gefassten Ereignisse vor 40 Jahren.¹ Durch die Konzentration der Medien auf die „Jugendsünden“ einiger weniger bekannter ‚Protest-Celebrities² und die semantische Formbarkeit der Ereignisse zu widersprüchlichen Sinnbildern seien andere wichtige Erinnerungsdaten aus dem Blick geraten: so zum Beispiel einerseits die ebenfalls runden Geburtstage der Errichtung des Staates Israels 1948 oder die Geburt der V. französischen Republik 1958, andererseits Schlüsselereignisse mit nachhaltiger Langzeitwirkung, wie z. B. das Jahr 1962 mit der Unabhängigkeit Algeriens als letztem Kapitel der Dekolonialisierung. Gleichzeitig stehe das Jahr 1962 aufgrund der gegenseitigen Besuche von de Gaulle und Adenauer auch für die Geburt des deutsch-französischen Paares. Wer aber erinnere sich an 1962? Statt eines blickverengenden „Zooms“ auf 1968 schlägt *Le Monde* eine „Weitwinkel-Perspektive“ auf die 60er Jahre vor.³ Beispielhaft hat die sechsteilige ARD-Reihe UNSERE 60ER JAHRE dies nicht nur zeitlich, sondern auch geografisch/ideologisch für Deutschland eingelöst: Anhand von Biografien aus Ost und West werden Entwicklungslinien und Wahrnehmungsdiskursive deutlich. – Ein guter Grund, im vorliegenden *Augenblick* der Reihe ein ausführliches Interview mit den Verantwortlichen zu widmen. – Mit Ausnahme von UNSERE 60ER JAHRE trifft der Befund von *Le Monde* ebenfalls auf die deutsche Erinnerung an den Komplex ‚68‘ zu, wenn auch unter einer anderen, national spezifischen Blickverengung auf das globale Phänomen gesellschaftlicher Transformationsprozesse.

In Deutschland ist die öffentliche Wahrnehmung von 68 perspektiviert durch den Komplex ‚Terrorismus/RAF‘ und die Gewaltdebatte: In diesem Fokus setzt die medial diskutierte Erinnerung 1967 mit dem Tod von Benno Ohnesorg ein und schreibt sich bis in den ‚deutschen Herbst‘ 1977 mit der Schleyer- und Landshut-Entführung fort.

Die Historisierung von 68 hat in Frankreich auch ihren Ausdruck darin gefunden, dass vor allem audiovisuelle Archivbestände aufgearbeitet und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden, so dass neben den viel zitierten Schlüsselbildern - zumindest potentiell - auch neue, unbekannte Bilder zur Verfügung stehen. So hat das französische nationale Fernseharchiv des Institut National de l’Audiovisuel

1 Bertrand Le Gendre: 1968 ou la tyrannie des millésimes. In: *Le Monde*, 30.5.2008, S. 2.

2 Als „68er-Rentiers“ bezeichnet Xavier Vigna die publizistisch mit ihren Erinnerungen präsentieren ehemaligen Wortführer in seiner umfassenden Besprechung der Publikationsflut zum Thema in Frankreich. Xavier Vigna: Clio contre Carvalho. L’historiographie de 68. In: *La revue internationale des livres & des idées*, mai-juin 2008, S. 17-22, S. 17.

3 Le Gendre 2008 (wie Anm. 1).

(INA) auf einer Sonderseite im Internet zahlreiche Quellen zugänglich gemacht.⁴ Dazu zählen ‚Klassiker‘ wie Chris Markers *LE FOND DE L’AIR EST ROUGE* (ROT LIEGT IN DER LUFT, Version 1997), aber auch Sendungen, die der staatlichen Zensur zum Opfer fielen und nie ausgestrahlt wurden. Im Mai wurde täglich jeweils ein Film zu einem exakt 40 Jahre zurück liegenden Ereignis präsentiert. „So kann, wer sich über die Ereignisse in Berlin zu Ostern 1968 selbst ein Bild machen will, hier durch die damaligen Berichte des französischen Fernsehen Informationen finden.“⁵ Ein Umgang mit dem audiovisuellen Erbe, den man sich von den deutschen öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten wünschen würde. Daneben erschienen zahlreiche DVD-Sondereditionen mit zusätzlichem Material⁶ und Zeitschriften-Sondernummern mit beigefügter DVD, die unbekanntes Archivmaterial enthalten wie die Sondernummer von *L’Humanité*⁷.

Auch die wissenschaftliche Beschäftigung in Deutschland mit dem Komplex ‚68 und Medien‘ konzentrierte sich auf das Thema ‚Terrorismus/RAF‘.⁸ In den wenigen, generell kurzen Darstellungen, die sich mit Film/Fernsehen im Kontext von 1968 auseinandersetzen, dominieren zumeist Erinnerungen und bekannte Namen.⁹ Studien wie in Frankreich, die den Filmbestand aufarbeiten und die Praxis des *cinéma militant* auf einer breiten Materialbasis untersuchen, fehlen in Deutschland völlig.¹⁰

Bezeichnend ist, dass die einzige Studie, die sich ausführlich mit der massenmedialen Verarbeitung der Erinnerung an 68 und der diesbezüglichen Programmpraxis im Fernsehen auseinandersetzt, im Kontext der ‚Fischer-Kontroverse‘ 2003 um die radikale Vergangenheit des damaligen Außenministers entstanden ist.¹¹ Der Mehrwert für die Medienwissenschaft des ‚68-Erinnerungs-Events‘ im Jahr 2008 ist bisher eher gering.

Vor diesem Hintergrund widmet sich die vorliegende Publikation bewusst weniger der Rekonstruktion von historischen Fakten und ihrer Bewertung, sondern vor allem den Modi der Erinnerung an jene Ereignisse im Frühjahr 1968 – sei es in Form der Mythen- und Legendenbildung, sei es des (selbst-)ironischen Abgangs oder schlichtweg der selbstgerechten Verdrängung. Die Beiträge nähern sich diesem

4 „Mai 68. La révolution en images“, <http://mai68.ina.fr/> (Zugriff 6.6.08).

5 Dietrich Leder: Abschied von vorgestern. In: *Freitag*, Nr. 25, 20.6.2008, S. 14.

6 Z. B. von Chris Marker *LE FOND DE L’AIR EST ROUGE* (ROT LIEGT IN DER LUFT, 1977), Arte vidéo 2008.

7 *L’Humanité* hors-série: Mai 68. Non, ce n’est pas fini... + DVD MAI 68, UN MONDE EN LUTTE, 2008.

8 Siehe bspw. Andreas Elter: *Propaganda der Tat: die RAF und die Medien*. Frankfurt/M. 2008.

9 So die Ausgabe von *Recherche Film und Fernsehen*, Heft 3: Das Jahr 1968, 2008.

10 Wie die über 600-seitige Dissertation von Sébastien Layerle: *Caméras en lutte en Mai 68: « par ailleurs, le cinéma est une arme »*. Paris 2008.

11 Alexander Göbel: *Zwischen Mythos und Medienwirklichkeit – Eine Analyse der Darstellung und Vermittlung von „1968“ und den Folgen im Fernsehen*. (Konrad-Adenauer-Stiftung, Arbeitspapier Nr. 65) Sankt Augustin 2002. Im Netz veröffentlicht unter http://www.kas.de/db_files/dokumente/arbeitspapiere/7_dokument_dok_pdf_344_1.pdf (Zugriff 17.6.08).

Komplex aus verschiedenen Perspektiven und mit Blick auf unterschiedliche Medien: Literatur, Film, Fernsehen.

So lassen sich die ersten beiden Aufsätze komplementär lesen. Gerhart Pickeroth untersucht Bernward Vespers Romanfragment *DIE REISE* (1971/79) als eine literarische Erinnerung, die aus zeitlich nächster Nähe sich an einem Auto-Psychoogramm abzuarbeiten versucht. Dieses schließt die Vorgeschichte, die Verwicklung und Mittäterschaft der Vätergeneration im Faschismus, mit ein. Jochen Strobel befasst sich mit Erzähltexten jüngerer Datums, für die die Ereignisse von 1968 und die späteren Jahre des RAF-Terrorismus primär Medienereignisse darstellen. Erinnerungsarbeit zu leisten, heißt deshalb vor allem kritische Auseinandersetzung mit den medial zirkulierenden Bildern der Ereignisse.

Auch die beiden nächsten Beiträge lassen sich aufeinander beziehen. „So viel Anfang war nie“, schreibt Guntram Vogt mit Blick auf die im Umkreis der damals jungen Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB) entstandene Filmproduktion. Gleichwohl sei auffällig, dass die DFFB sich in späteren Jahren nie ernsthaft um eine Bestandsaufnahme dieser an „Ideenvielfalt“ reichen Phase bemüht habe. Es blieb einem Protagonisten dieser Szene vorbehalten, diese Auseinandersetzung zu führen. Am Beispiel von Farockis *SCHNITTSTELLE* (1995) analysiert Sonja Czekač dessen Re-Vision der eigenen Anfänge im Zeichen eines militanten Kinos, für das vor allem der Krieg in Vietnam das ‚thema probandum‘ darstellte.

Eine ganz andere Perspektive etablierte im Herbst 2007 die ARD mit ihrer Serie *UNSERE 60ER JAHRE. WIE WIR WURDEN, WAS WIR SIND*. Im Modus der Oral History vermittelte sie nicht nur Lebensgeschichten, die den Zeitraum eines Jahrzehnts umfassten, sondern es ging auch um Geschichten diesseits und jenseits der Grenze zur DDR. In diesem Horizont erscheint nicht zuletzt auch die Funktion des Jahres 1968 verändert. Dazu werden als redaktionell Verantwortliche Esther Schapira und Georg M. Hafner befragt.

Heinz-B. Heller widmet sich Chris Markers Erinnerungsarbeit ‚par excellence‘: dem Essayfilm *LE FOND DE L’AIR EST ROUGE* (1977/2008). Wie in einem Kristallbild (Deleuze) sieht Marker in den Ereignissen von 1967/68 die Vor- und Nachgeschichte der revolutionären linken Utopien prismatisch gebrochen und gespiegelt. Mit Roman Goupil: *MOURIR À TRENTE ANS / STERBEN MIT 30* (1982) untersucht Matthias Steinle einen „Erinnerungsfilm“, in dem ein ehemaliger Protagonist der Revolte in Frankreich die eigene Jugend reflektiert, die militante Filmarbeit thematisiert und zugleich die Pariser Mai-Ereignisse in einen sozialhistorischen Zusammenhang stellt. Burkhard Röwekamp setzt sich mit den Erinnerungsfilmen *MILOU EN MAI* (Louis Malle, 1990), *THE DREAMERS* (Bernardo Bertolucci, 2003) sowie *LES AMANTS RÉGULIERS* (Philippe Garrel, 2005) auseinander. Er macht in diesen Filmen ein historisches Kontingenzbewusstsein aus, wie es in dieser, zumal medial reflektierten Form nur selten anzutreffen ist.

Angela Krewani lenkt schließlich den Blick in die USA. Sie geht den noch heute sichtbaren Spuren der 1968er Ereignisse nach – und findet diese nicht zuletzt auch noch im US-amerikanischen Vorwahlkampf um die Präsidentschaft

Ein spekulativer Ausblick auf „50 Jahre Mai 1968“ beschließt die Beiträge.

Heinz-B. Heller, Burkhard Röwekamp, Matthias Steinle

Erinnerung, Reflexion, Schreiben Bernward Vespers ‚Romanessay‘ *Die Reise*

Vielfach ediert, verfilmt, in einer Hörspielfassung präsentiert, immer wieder diskutiert: Bernward Vespers *Die Reise* galt als „Vespers Beitrag zur Revolution, zu einer echten, erarbeiteten, lustvolleren“¹ oder gar als „Nachlass einer ganzen Generation“². Der Autor Vesper seinerseits erstickte in einer Unzahl von Klischees: Sohn eines Nazi-Dichters, Lebensgefährte einer (späteren) Terroristin, Drogenesser, Hippie und Junkie, Pop-Literat, moralisch verworfen, Psychopath, Selbstmörder. Der fragmentarische Charakter des Romans, der in seiner „letzter Hand“-Fassung von 1979³ immerhin 713 Seiten umfasst, lässt zumindest in den Anfangsteilen ein konstruktives Prinzip erkennen, während in den späteren Teilen, die der Autor nicht mehr neu strukturieren konnte, das autobiografische Moment dominiert, bis am Ende der Text in eine Skizzensammlung übergeht. Datierte Textelemente reichen bis zum 8. Mai 1971, eine Woche vor Vespers Suizid am 15. Mai 1971.

Warum Vespers ‚Romanessay‘⁴ hier im Zusammenhang der Erinnerung an 1968 präsentiert wird, erklärt sich aus seinem Charakter als lebensgeschichtliches Auto-Psychogramm des Verfassers. Die Lebensgeschichte enthält vielfältige Verweise auf die 68er-Zeit und thematisiert darüber hinaus Fragen, die damals Schwerpunkte der Diskussion gewesen waren. Sie beschränkt sich allerdings nicht auf diese Phase. Die Reise des Textes führt nämlich weit zurück in die kindliche und jugendliche Lebensgeschichte des Autors. Zugleich umfasst sie die reale Autofahrt von Jugoslawien über Italien nach München und in die Zielregion der Schwäbischen Alb, wo die Vereinigung mit dem Sohn Felix stattfinden soll⁵, der später beim Schreibprozess zumindest phasenweise gegenwärtig ist. Weiterhin vergegenständlicht der Text einen Psycho-Trip in die inneren Welten eines Drogenrauschs, der an anderer Stelle kritisch auf seine Funktion in der politischen Biographie hin befragt wird. Schließlich wird das Schreiben des Romans selbst in seiner Rolle für die eigene Bewusst-

1 Martin Zeyn: Die Spaltung der Söhne. In: *die tageszeitung*, 15.5.2001.

2 Peter Laemmle: Leiden an Deutschland. In: *Die Weltwoche*, 6.2.1978.

3 Streng genommen handelt es sich nicht um die ‚letzter Hand‘-Fassung, sondern um eine philologische Rekonstruktion der Texte und Paralipomena. Zitiert wird hier nach der Ausgabe von 2005 (Seitenzahlen im Text).

4 Die Bezeichnung stammt vom Herausgeber, Jörg Schröder. Sie gilt zu Recht, wenn man sie wörtlich als „Versuch“ liest und nicht als Textgenre „Essay“.

5 Das Vorbild dieses Textsegments könnte in Goethes *Wilhelm Meisters Wanderjahre* zu finden sein, einem Roman, in dem am Ende der Vater Wilhelm das Kind Felix aus den Fluten eines Lethe-Flusses rettet.

seinbildung des Verfassers sowie seine Bedeutung für die Bewusstseinsbildung des Lesers thematisiert: eine virtuelle Reise in die Zukunft der Selbstbildung politischen Bewusstseins durch Literatur.

Begreift man 1968 – über andere Momente hinaus – als Rebellion einer vorwiegend akademischen Jugend gegen die Generation ihrer Väter, die mit dem Nationalsozialismus als dessen schuldige Mittäter zusammengesehen wurden, so ist Vespers Roman ein Element jener Rebellion, ohne sich aber in direkten Anklagen zu ergehen. Vorherrschend ist vielmehr ein Ton des Experimentierens: das Experiment mit der dargestellten Situation, mit der eigenen Geschichte, mit der Droge und insbesondere mit der Sprache: „Wir bogen nach Norden, Schwabing, die Leopoldstraße, vielleicht trafen wir Leute (also auch ich wollte zu Leuten). Läuten, Leuthen. Bitte Leuten. Bitte Leuten etwas ab! Einen abläuten.“ (38)⁶ Gegen die fixe Verbindung lautlicher und semantischer Momente setzt Vesper auf variierende Verflüssigung, als liege es in der Macht des Schreibenden, sich über konventionelle Zuordnungen textlich und damit auch ideologisch in rebellischer Weise hinwegzusetzen.

Hier liegt ein Schreibansatz vor, der Vesper in die Nähe von Rolf Dieter Brinkmann, Jack Kerouac oder William S. Burroughs rückt, weit entfernt etwa von Peter Schneiders „Lenz“-Erzählung,⁷ die in einem konventionellen Erzählstil eine räumlich und zeitlich deutlich definierte Italien-Reise thematisiert, welche den Helden, wie behauptet wird, verwandelt. Vespers Ich-Erzähler hingegen ist sich seiner an keiner Stelle des Romans sicher, weder im Dargestellten noch im Schreiben. Ja es lässt sich behaupten, dass sich der Erzähler im Schreiben – vielleicht sogar absichtsvoll – noch weitaus fremder⁸ wird als in den erzählten Sachgehalten, in denen das „Ich“ zumindest eine Klammer schafft zwischen den divergierenden Momenten des Subjekts in seinem Verhältnis zur Welt.

Im Unterschied zu den sogenannten „Ankunftsromanen“⁹ der Nach-68er-Periode, in denen das verunsicherte Subjekt, herausgerissen aus seiner Herkunftssphäre, am Ende seine Geborgenheit und Stärke wiederfindet im Kollektiv der kommunistischen Partei, die ihm seine künftige Rolle vor- oder zuschreibt, findet sich bei Vesper kein deutlicher Weg und kein gegenständliches Schreib-Telos, zu dem hin das Subjekt oder der Text sich entwickeln könnten, es sei denn der Tod des Autors, der indessen nicht geplant oder schreibend in eindeutiger Weise antizipiert wird. Anders etwa als in Goethes „Werther“-Roman zweihundert Jahre zuvor gibt es in Vespers Texten keine Zeichen, die unmittelbar auf den Tod des Schreibenden vorausdeuten würden. Insofern ist der Tod auch nicht die Einlösung eines Programms, in der das Ich sich, und sei es negativ, realisieren würde.

6 Wie die Sprache des Drogenrauschs beim Schreiben revoziert wird, wäre im Sinne der *Ars memorativa* zu prüfen.

7 Peter Schneider: *Lenz. Eine Erzählung*. Berlin 1973.

8 In den letzten Notizen vor dem Suizid spricht Vesper von sich in der dritten Person, distanziert sich also merklich von derjenigen Instanz, die zuvor „Ich“ genannt worden war.

9 Zum Beispiel Uwe Timm: *Heißer Sommer. Roman*. Königstein 1974.

Zur 1968er-Szene knüpft Vespers Text mannigfaltige Bezüge, die Figuren und politische Inhalte betreffen, zugleich jedoch sucht er Distanz zu schaffen: Distanz zu den Inhalten wie auch zur sozialen Kultur der Studentenbewegung. Vesper, geboren 1938, hat in der Schreibzeit zwischen 1969 und 1971 die dreißig bereits überschritten und sucht nach einer Lebensform, die insbesondere seiner Vaterrolle und der ihr entsprechenden Verantwortung zu genügen vermöchte. Auch aus diesem Grund sieht er sich als Schriftsteller, der seine Subsistenzmittel schreibend erwirbt. Der im Textanhang wiedergegebene Briefwechsel mit dem März-Verlag gibt Auskunft nicht nur über konzeptionelle Fragen des Textes, sondern immer wieder auch über die Verknüpfung zwischen Autorschaft und materiellen Arbeitsgrundlagen, insbesondere Vorschüssen, die das Schreiben ermöglichen sollen. Im Gegenzug lehnt Vesper das Schreiben um Gewinn radikal und konsequent ab, ebenso genossenschaftliche Formen.¹⁰

Im Folgenden soll insbesondere der Text-Reise nachgegangen werden, insofern diese alle anderen Reisedimensionen (räumliche, zeitliche, Drogentrip) umfasst. Konkreter ist zu fragen: Wohin führt die Reise des Textes, begonnen 1969 und un- abgeschlossen beendet mit dem Tod des Autors am 15. Mai 1971? Ein wesentlicher Umstand dürfte dabei darin zu suchen sein, dass die Reise des Textes über weite Strecken nicht allein unternommen wird, sondern dass das Kind Felix präsent ist und den Prozess der Textherstellung im Bewusstsein des Schreibenden begleitet. Dies gilt nicht nur für diejenigen Passagen, in denen die räumliche Reise auf das Ziel der Vereinigung mit Felix hin realisiert wird, vielmehr auch und besonders für diejenigen, in denen das Kind bei der materiellen Textproduktion an der Schreibmaschine gegenwärtig ist, ohne dass es unmittelbarer Gegenstand der Darstellung wäre.

Während von der Vorbereitung – mental und praktisch – der Drogeneinnahme die Rede ist, um gemeinsam mit dem Begleiter Burton den nächtlichen Münchener Trip zu beginnen, heißt es im Text gleichzeitig: „Felix hat sich in die Ecke gesetzt und leckt schon seit einer halben Stunde an den Polen einer Transistorbatterie, wie an einer prickelnden Speise!“ (43) Unschwer ist hier zu erkennen, dass der Erzähler seine Aufmerksamkeit, bevor der Trip beginnt, auf das mit sich und seiner „prickelnden Speise“ beschäftigte Kind lenkt, das nun unterschwellig bei der textlichen Re-Imagination des LSD-Trips gegenwärtig bleibt. Während das dargestellte Ich sich im Drogen-Rausch von der Realität entfernt in den inneren Weltraum seiner Halluzinationen¹¹, bleibt in der im Text vollzogenen Erinnerung das Bewusstsein von der Existenz des Kindes erhalten, das als Kind von Gudrun Ensslin auf die Tübinger und Berliner Zeit seiner Eltern verweist. Insofern besitzt das Kind eine textliche Klammerfunktion zwischen der Zeit um 1968 und der Schreibzeit in den Jahren danach.

10 Gemeint sind hier genossenschaftliche Geschäftsformen wie der „Verlag der Autoren“ und seine Vorstufen.

11 Der Drogentrip bei Vesper ist aufgrund seines experimentellen Charakters durchaus vergleichbar mit demjenigen Ernst Jüngers. Vgl. dazu: Ernst Jünger: *Annäherungen. Drogen und Rausch*. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Essays V*. Stuttgart 1978.

Andererseits korrespondiert auch das unschuldig gefährdete Kind mit dem Drogen-Trip des Vaters, die „prickelnde Speise“ der Batterie mit dem absichtsvoll geplanten und vollzogenen Drogen-Erlebnis des Vaters. Nicht als Zensurinstanz eines Über-Ich wirkt Felix ein auf den textuellen Prozess, wohl aber in seiner schlichten Existenz als Kind, dem die Aufmerksamkeit des Vaters ebenso zu gelten hat wie seinem Werk. Wie immer auch die Bewusstseinsreise des Drogentrips realiter erfahren worden sein mag, bleibt die Darstellung in der Zeit des Erzählens nicht unberührt von ihrem gegenwärtigen Umfeld, zu dem das spielende Kind in der Wahrnehmung des Vaters gehört. Innerhalb des Drogentrips vertritt bereits der Begleiter Burton das Realitätsprinzip, insofern er zu essen und sich zu reinigen begehrt. Wird aber das Verlangen des Begleiters damals strategisch negiert, so sind die Bedürfnisse des Kindes in der Erzählzeit zumindest solche, die eine Distanz zum Erzählten hervorbringen. Während der Drogentrip unter anderem selbst ein Mittel ist, um Distanz zur Vergangenheit – Studentenbewegung – zu gewinnen, lenkt die Existenz des Kindes ihrerseits wieder auf die frühere Zeit zurück, indem der Weg in den Bewusstseinsinnenraum mit einer erzählerisch gewonnenen weiteren Distanz vermittelt wird. Insofern bleibt die Reise des Textes nicht ohne Widersprüche und Widerhaken, da unterschiedliche Wünsche, Bedürfnisse und Wirklichkeitsmomente auf sie einwirken. Vespers Text reist daher auch nicht zu einem fixen Ziel, welches als sein ‚Ergebnis‘ festzuhalten wäre, sondern er kreist um Motivkomplexe und Erinnerungen, deren Gegenstände in verschiedenen Zeiten der Ich-Geschichte angesiedelt sind.

Bereits die Kindheits- und Jugendgeschichte des Ich, selbst wenn sie annähernd chronologisch vermittelt wird, steckt voller Widersprüche und Verirrungen. Deswegen gelingt es auch der textlichen Verfahrensweise nicht, das Verhältnis zu den Eltern als das einer gelungenen Ablösung ansichtig werden zu lassen. Die Textsegmente, die mit „einfacher Bericht“ markiert sind, erzeugen den Schein, der Schreiber habe eine neue Ich-Stufe gewonnen, auf der er sich von der Eltern-Bindung befreit hat. Gleichwohl sind sogar diejenigen Passagen, in denen der autoritäre und den Sohn misshandelnde Vater gebrandmarkt wird, voll von Ambivalenzen. Weder wird der Vater verurteilt noch gerechtfertigt. Die Verletzungen des Kindes in der NS-Zeit und danach sind zwar derart tief, dass an der Grausamkeit dessen, der sie hervorrief, nicht zu zweifeln ist. Dennoch ergibt sich nicht nur das Kind Vesper darein, sondern auch der als Dreißigjähriger Schreibende bleibt gebunden an den strafenden Vater wie an ein übermächtiges, unangreifbares, mit der Macht eines Gottes ausgestattetes Wesen. Selbst wenn der Vater in seiner Schwäche dargestellt wird, in Krankheit und Tod, bleibt die väterliche Aura in der Wahrnehmung des Sohnes unzerstört, auch in der Zeit des Schreibens.

Schwerwiegender noch als die Fortexistenz der Vater-Aura auch nach dessen Tod ist die Verquickung der Identitäten. Im Drogenrausch geraten das Ich, der Vater, das Kind und selbst Hitler in einer Mixtur der Identitäten durcheinander:

„Ja, ich wusste genau, dass ich Hitler war, bis zum Gürtel, dass ich da nicht herauskommen würde, dass es ein Kampf auf Leben und Tod ist, der mein Leben verseucht,

seine gottverdammte Existenz hat sich an meine geklebt wie Napalm [...], ich muss versuchen, die brennende Flamme zu löschen, aber es ist gar nicht Hitler, ist mein Vater, ist meine Kindheit, meine Erfahrung BIN ICH ...“ (107).

Die Grenzen des Ich sind offenbar durchlässig, oder, anders gesagt, es gibt kein definites Ich gegenüber seiner erfahrenen Unheilsgeschichte, auch der Vater existiert weiter im Sohn, und dies gilt nicht nur für den Drogenrausch, sondern dieser intensiviert lediglich die Erfahrung jener misslungenen Ich-Abgrenzung. In solchen Passagen des Vesper-Romans wird das Verhältnis des Textes zur Bewegung von 1968 in besonderer Weise deutlich. Wenn es überhaupt ein gemeinsames, übergreifendes Moment der Intentionen von 1968 gibt, dann ist es der Versuch, sich abzugrenzen von der Väter-Generation, personal und kollektiv eine neue Identität zu konstituieren, die befreit wäre von den Zwängen einer Kultur, für die der Name Hitler lediglich ein Zeichen abgibt. In welcher Weise das Leiden an den Vater-Autoritäten unbewältigt bleibt, dafür ist Vespers Roman zweifellos repräsentativ. Dass der Vater nicht aus dem Ich zu vertreiben ist, dass Hitler fortexistiert in den Nachfahren, hätten auch andere Autoren der 68er-Generation erfahren können, aber sie ersetzen nicht selten die alten durch neue Autoritäten, lateinamerikanische wie Che Guevara oder asiatische wie Mao oder Ho, und zementierten damit in sich die alten als unbewältigte, während für Vesper mit dem Kind Felix sich immerhin eine neue Dimension außerhalb seiner eröffnete.

Der Kampf gegen den Vater und Hitler in sich erweist sich mehr und mehr als Kampf gegen das eigene Ich, die eigene Kindheit. Dieses Wissen und das Wissen, dass jener Kampf das eigene Leben „verseucht“¹², lässt Vespers Roman so radikal erscheinen. Er setzt sich auseinander nicht nur mit der Vätergeneration und deren Fortleben im eigenen Ich, sondern zugleich auch mit denen, die im Gefolge von 1968 glaubten, sich eine neue Identität erschaffen zu haben. Die Blumenkinder und die Demonstranten müssen ihm früh schon äußerst naiv erschienen sein. Sieht man heute etwa Bilder vom Pariser Mai, so fällt eine gewisse spielerische Unbekümmertheit auf, selbst wenn sie sich beim Barrikadenbau realisiert. Rhetorik und Ästhetik bilden sogar dort wesentliche Elemente, wo es den Akteuren darum zu gehen scheint, den Schulterchluss mit der Arbeiterklasse zu erzwingen. In Vespers Textreise fehlt das spielerische Moment hingegen vollkommen. Der Schreibende besitzt keine Illusionen, schon gar nicht hinsichtlich eines progressiven Bündnisses zwischen Studenten und Arbeitern. Im Schreibgestus dominiert insofern das Grüblerische, selbst dort, wo mit der Sprache experimentiert wird. Der Autor will, vermittelt über das textliche Voranschreiten, sein Leben in Bewegung bringen, weniger aber die Gesellschaft, gegenüber der er eine feindlich zu nennende Gegenposition einnimmt, als wäre er ein Terrorist des Denkens und Empfindens. Wenn Vesper im Drogenrausch die Wohnung von Freunden zerstört, so besitzt diese Destruktion

12 Die Metapher „verseucht“ spricht dafür, dass es sich hier um ein kollektives Syndrom handelt, nicht nur um eine individuelle Krankheit.

zweifelloos einen stellvertretenden Charakter, der die Gesellschaft als ganze meint, darüber hinaus jedoch auch das eigene verhasste Ich.

Selten dürften Texte produziert worden sein, die in solcher Entschiedenheit die Liquidation der „verseuchten“ Ich-Anteile betrieben wie der autobiografisch orientierte Roman Bernward Vespers, der das bisherige Leben des Autors noch einmal als Text bearbeitet in der Hoffnung, dass dieser Text ein neues, anderes Ich hervorbringen möchte, eines, das durch die Katharsis der intellektuellen und psychischen Verarbeitung hindurchgegangen ist. Hier dürften die wesentlichen Schreibimpulse zu suchen sein. Etwas pathetisch ließe sich sagen, dass der Autor seine Identität dem von ihm zu schreibenden Text anvertraut mit der Intention, dass es diesem gelingen möge, jene kathartische Wirkung zu erzielen. Scheitert indessen der Text, so auch das aufs Spiel gesetzte Ich.

Vespers autobiografische Romanfiktion ist voller wörtlich wiedergegebener Dialoge mit dem Vater, über Konzentrationslager, Judenmorde, die Praxis des Tötens. Der Vater reproduziert die bekannten Leugnungsstrategien, und wenn er nicht mehr weiter weiß, lässt er sich einfallen, der ‚Führer‘ habe es nicht gewusst bzw. nicht gewollt. Derartige Dialoge sind eher zeittypisch zwischen den Generationen in den 50er und 60er Jahren, wenngleich hier die Präzision der Erinnerung auffällt, die das faschistische Gerede des Vaters prägnant zur Sprache bringt. Dennoch finden ausdrückliche Distanzierungen nicht statt. Der Sohn scheint den Vater zu durchschauen, begnügt sich aber mit der distanzierten objektivierenden Darstellung der Phrasen, ohne mit dem nachzeitigen Blick das in der Jugend Erfahrene zu analysieren oder auch nur einzuordnen in die Rekonstruktion eines Vater-Bildes als eines Horror-Gemäldes.

Der Schreibende nimmt die Rolle des Zeugen ein, macht seinerseits aber nicht dem Vater den Prozess. Dies gilt auch hinsichtlich barbarischer Erziehungsmaßnahmen der Eltern, die das Kind strafen, demütigen und familiär ausgliedern, ohne dass sich der Erwachsene nachträglich dafür literarisch rächen wollte bzw. könnte. Beide Elternteile erscheinen in den Kindheitspartien des Romans physisch und charakterlich in hohem Maße negativ, und doch erscheinen sie im Text eher als mythisch-zeitlose, übermächtige Wesen denn als Objekte einer psychologisierenden Distanznahme. Diese Schreibhaltung verzichtet auf moralisierende Urteile, bleibt andererseits jedoch der Hilflosigkeit des Jugendlichen verhaftet, dessen Fragen seinerzeit an der Nazi-Rhetorik des Vaters abgeprallt waren. In alldem zeigt sich das Dilemma dessen, der die nachzeitige Präsenz des Vaters zu registrieren vermag, sich von ihr jedoch nicht lösen kann, weil sich das nachhaltig fortdauernde Vater-Trauma nicht wegdeuten, geschweige auflösen lässt.

Der Schreibende vermag nicht mit literarischen Mitteln die Übermacht der väterlichen Präsenz in sich zu bewältigen. Weder Satire noch politisch-psychologische Analyse oder Verfremdungseffekte würden hinreichen, die textliche Distanznahme zu erzwingen und damit ein anderes Ich zu konstituieren. Souveränität der Kindheit und Jugend gegenüber wird zwar angestrebt, doch fehlen Vesper die Vorausset-

zungen, die bereit stehenden literarischen Techniken konsequent anzuwenden. Er müsste über jene Souveränität zumindest partiell bereits verfügen, die er im Schreiben zu gewinnen hofft.

Warum wird nun dennoch geschrieben? In mehreren Passagen des „Romanessays“ wird darüber reflektiert, insbesondere über das Verhältnis von Schreiben und politischer Praxis:

„Je länger wir schreiben, desto mehr entfernen wir uns, je mehr wir teilnehmen an den täglichen Kämpfen, desto weniger drängt es uns, zu schreiben. So ist jedes Buch narzisstischer Ausdruck unseres Ungenügens. Jeder Zeile, die wir schreiben, geht die Entscheidung voran, eben das zu tun und nichts anderes. Vielleicht ist auch unser Ungenügen nur Pose, dies so tun als lägen wir auf der Lauer, wären auf dem Sprung, diese Form der Produktion möglichst rasch hinter uns zu bringen. Und wenn nicht: was treibt uns darüber hinaus, was hindert uns, uns in dieser Welt der gängigen Worte zu etablieren, uns den Baum, auf dessen Ästen wir geruhsam sitzen könnten, in die Luft zu schreiben? Wir ahnen, dass wir, indem wir andere ausschließen, selbst ausgeschlossen sind, ausgeschlossen von einer Wirklichkeit, in der unsre Werte und Worte nichts gelten. Solange wir auf dem Trip sind, die Realität zu begreifen, indem wir an ihrer Veränderung teilnehmen, werden wir unweigerlich über Zeile, Seite, Buch hinausgetrieben aus der Wüste der Worte, das Dilemma unsrer Erziehung ist nur, dass wir auch dieses Stadium durchlaufen müssen, bis wir an den Rand (des Meeres?) kommen.“ (495)

Der Trip, die Reise, von der auch in dieser Reflexion die Rede ist, führt vom Schreiben („Wüste der Worte“) zum „Meer“ einer politischen Praxis, die als konträr zum Schreiben begriffen wird. Die Gegensätze sind scharf umrissen: Schreiben versus Praxis, Kontemplation versus Aktion, Narzissmus versus Realitätsbezug. So schlicht diese Gegensätze auch erscheinen mögen, so zeugen sie doch vom schlechten Gewissen desjenigen, der, vollkommen der bürgerlichen Tradition und in dieser Beziehung dem Elternhaus verhaftet, das Schreiben als luxuriös und narzisstisch begreift gegenüber der fetischisierten Praxis einer Veränderung der Wirklichkeit. Ein realitätsmächtiges Schreiben kommt Vesper als Möglichkeit hier nicht in den Sinn. Die Reise gilt ihm, zumindest in dieser Passage, nicht als Reise *des* Textes, sondern *aus* dem Text und *über ihn* hinaus.

Zweifellos fällt die Reflexion in der prinzipiellen Negation des Schreibens gegenüber einer anderen – aber welcher? – Praxis hinter das grundsätzliche Selbstverständnis seines Textes zurück. Tatsächlich bleibt gänzlich offen, welcher Art politische Praxis gemeint sein könnte. Im gesamten Roman finden sich kaum Hinweise für eine qualitative Bestimmung dieser Praxis. Auszuschließen sind zumindest die Mitgliedschaft in einer Partei und ebenso Elemente des Terrorismus. Die Gründe für jene undialektische Gegenüberstellung von Praxis und Schreiben dürften in eben dem Ich zu suchen sein, das Vesper doch auf der Schreibreise überwinden möchte. Es handelt sich dabei um jenes Ich, das noch die Züge des Vaters und Hitlers trägt und das von einem Überich bekämpft wird, welches sich möglicherweise

an einem äußerst unbestimmten Praxisbegriff der Studentenbewegung orientiert: Demonstrieren, Schwächung der Institutionen des Staates, Abbau der Autoritäten in Gesellschaft und Universitäten, Gewalt gegen Sachen, Veränderung der gesellschaftlichen Verkehrsformen und der sozialen Normen.

Das Schreiben hingegen fungiert in diesem Verständnis als ichbezogene, kontemplative Haltung eines Einzelgängers, der seinem Narzissmus frönt. Gleichwohl gilt das Schreiben nicht nur als singuläre Tätigkeit eines vereinzelt Einzelnen, sondern erscheint als kollektive Verhaltensweise: Warum schreiben *wir*? Dabei ist allerdings zu bedenken, dass Vespers Text, so sehr er um die Überwindung der überkommenen Ich-Strukturen und Inhalte bemüht ist, gleichwohl über weite Strecken den Formen des herkömmlichen autobiografischen Entwicklungsromans verhaftet bleibt. Die andere Seite, nämlich über das Schreiben hinausgelangen zu wollen, zieht Vesper daher auch nicht grundlos als „Pose“ in Zweifel. Die Pose des Ungenügens am Schreiben ist in dieser Perspektive selbst nur ein Alibi für die individualistische, selbstbezogene Lust an diesem, die zur Qual wird aufgrund des Einspruchs der anderen Seite in ihm, die sich der politischen Praxis verschrieben hat oder doch zumindest an diese glauben zu müssen meint, wenngleich er sie nicht genauer zu benennen weiß.

Auf diese Weise wird der Autor Vesper ein Autor mit schlechtem Gewissen, einer, der darunter leidet, dass er, statt politisch zu handeln, nur schreibt, und zwar unabhängig von den Inhalten und der Methode des Schreibens. Dabei hätten dem Autor um 1970 ja durchaus Schreibmodelle zur Verfügung gestanden, die das Schreiben als politisch-eingreifendes zu interpretieren erlaubt hätten. Doch spielen Namen wie der Brechts im gesamten Text Vespers keine Rolle. Eher schon sind es psychoanalytische Ansätze, die virulent werden, zugleich jedoch den Selbstvorwurf des Narzissmus evozieren. Dies führt zu dem bereits angesprochenen Dilemma, einerseits das Ich genetisch-analytisch ergründen zu wollen, um es von den Vater-Hitler-Anteilen zu befreien, andererseits der Norm unmittelbarer politischer Praxis zu unterliegen, einer Norm, die über dem Schreiben versäumt wird.

Vespers Dilemma bringt ein Schreiben auf schwankendem Boden hervor, voller Unsicherheit über das Ziel der Reise, die der Romantext unternimmt. Den sichersten Grund besitzt der Text paradoxerweise in denjenigen Partien, die traditionell zu den unsichersten gehören, nämlich in Reflexionen, die sich nicht auf das eigene Ich beziehen, sondern Sachthemen berühren. Dazu gehört etwa die Passage, die unter dem Stichwort „LINKE UND LSD“ auf mehr als zehn Seiten eine Theorie des Drogenkonsums entwickelt, deren Bilanz allerdings ernüchternd ausfällt. (504-516) Immerhin aber werden die diversen Ebenen unter einer politisch-gesellschaftlichen Perspektive bedacht, aufeinander bezogen und in relativ großer Souveränität des Gedankens beurteilt. Und neben der politischen Ebene findet sich eine wahrnehmungspsychologische, auf der die Differenz zwischen geschärfter und reduzierter Wahrnehmung, zwischen imaginativer und realitätsbezogener reflektiert wird.

Im Anschluss daran wird in Form einer Parabel von einem „Genossen“ berichtet, der in Verdacht geraten war, als Polizeispitzel die mit ihm befreundeten Drogenkonsumenten verraten zu haben. Aufgrund dieses – eindeutig als falsch deklarierten – Verdachts unternimmt der dem Erzähler langjährig bekannte „Genosse“ einen Suizidversuch und wird nur zufällig gerettet. Dieser Text ist in seiner luziden Diktion ein Segment, das sogar an Kafka gemahnt. Als Parabel vermag der Text insofern zu gelten, als er einerseits in sich eine überzeugende Plausibilität besitzt. In der „allgemeinen Paranoia“ (518) der Betroffenen wird derjenige, der über Verbindungen, Geld und Material verfügt, zum Verräter deklariert und aus der Kommune der Drogenkonsumenten gewaltsam entfernt, was den Suizidversuch zur Folge hat. Vesper entwirft die Parabel jedoch nicht nur im Zusammenhang seiner Theorie des Drogenkonsums, sondern darüber hinaus mit der Zuschreibung umfassenderer Bedeutung unter dem Blickwinkel des Verratsverdachts, insofern auch er, Vesper, sich unter Verdacht sieht, als Schreibender die politische Praxis seiner Genossen zu verraten. Die Parabel dient somit als eine Art Spiegel, den der Schreibende sich vorhält, zugleich aber auch als Fallbeispiel eines am bloßen Augenschein orientierten falschen Verdachts, der die Konsequenz des Suizids nicht zwingend nach sich zu ziehen braucht. Deswegen wird der „Genosse“ im Text vom Verdacht des Verrats freigesprochen. Er ist objektiv kein Judas, verhält sich aber wie dieser, indem er sich zu töten versucht. Die Paradoxie besteht eben darin, dass der Freispruch innerhalb des Textes den Suizidversuch nicht zu verhindern vermag. Auf den Autor Vesper bezogen lautet die Konsequenz, dass der Freispruch *im* Text die Gefahr des Suizids eben nicht auszuschließen vermag, zumal der Freispruch innerhalb jenes Mediums geschieht, welches den Verratsverdacht doch allererst begründet. Hinzu kommt, dass im Falle Vespers der Verratsverdacht nicht von außen kommt, sondern von einer Seite des Ichs erhoben wird und daher auch nicht durch eine äußere Instanz widerrufen werden kann. Alles in allem vermag die Parabel vom „Genossen“ den, der sie entwirft, nicht zu entlasten, bleibt vielmehr in ihrer Struktur von Verdacht und wirkungsloser Widerlegung ambivalent, weswegen sie keinen Schutz zu bieten vermag vor dem eigenen Suizid, diesen vielmehr eher befördert.

Warum Vesper sich letztlich getötet hat, ist unbekannt.¹³ Bekannt hingegen ist, dass er bis in die letzten Tage hinein geschrieben hat. Die Aufzeichnungen dieser Tage bezeugen das Scheitern seiner Schreibintentionen, insofern er zu einem anderen Ich, das von den Vater-Hitler-Anteilen gereinigt wäre, nicht finden kann. In diesen letzten Text-Fragmenten distanziert sich Vesper von jenem Ich, indem er von sich in der dritten Person schreibt:

„Es war seine Natur, überall den Abgrund des Wahnsinns zu sehen, vor dem er zurückschreckte“ „Überhaupt war es eine seiner Eigenschaften, das eine zu tun und das andere nicht zu lassen“ (592). Prägnant formuliert der Autor hier den Zwie-

13 Peter Weiss deutet den Selbstmord wohl zu Recht als „Zeichen des rapiden Niedergangs, der Verzweiflung“ der „auführerische[n] Generation“. Peter Weiss: *Notizbücher 1971-1980*, Zweiter Band, Frankfurt/M. 1981, S. 672.

spalt seines Wesens, das Unentschiedene, Ambivalente seines Charakters, der nicht zu einer stabilen Identität zu finden vermag, was ihm andererseits jedoch erlaubt, die Angelegenheiten seines Lebens und sich selbst in ihren verschiedenen Dimensionen und Schichten wahrzunehmen und zu formulieren. Wahrscheinlich wäre ein Autor, der immer schon wüsste, womit er es zu tun hat, kaum imstande, Neues zu entdecken und zu schreiben, schreibend zu entdecken. „Abweichungen von seiner Meinung, hier ist eine endlose Kette möglich“ (593). Diese „endlose Kette“ der Abweichungen entspricht der Reise des Textes, die zu keinem definitiven Ziel zu führen vermag. Um diesem Sachverhalt gerecht zu werden, wollte Vesper in einer späten Phase den Titel des Buches von „Die Reise“ in „Logbuch“ (618) verändert sehen. Das Logbuch ist nicht die Reise, sondern deren Zeugnis. Für das Logbuch tragen Sachverhalte die Verantwortung, nicht der Autor, der lediglich von jenen Sachverhalten zeugt. Nun sollen zwei Instanzen am Werk sein, der Reisende und der Logbuch-Schreiber: „Zum Glück ist es mir rechtzeitig eingefallen, mich zu spalten, Methoden, der Verantwortung zu entziehen.“ (593) Sichtbares Zeichen dieser Spaltung ist die Trennung von Ich und Er. Sie ermöglicht es, sich selber zuzusehen, und sei es auch beim Schreiben oder in den Ketten der Abweichungen von sich. In jedem Fall verbreitert sich dadurch das Spektrum der Möglichkeiten des Schreibens, während das Ich sich auflöst in seine Elemente, sich partikularisiert und keine Verantwortung mehr für sich zu tragen vermag.

Die Wandlung der Romankonzeption von der *Reise* zum *Logbuch* entspricht einer stärkeren Berücksichtigung des dokumentierenden Charakters im Unterschied zum eher autonomen einer Textreise. Gleichwohl haben Rezipienten den Roman als terroristisch und attackierend empfunden, wohl zu Recht, wenn man hinzunimmt, dass der Text sich permanent auch gegen seinen Autor richtet. Möglicherweise ist dies der entscheidende Punkt, dass nämlich die Differenz zwischen der Außen- und der Innenrichtung des Textes verschwimmt. Allerdings wirkt der Text nicht deswegen attackierend, weil er aggressiv formuliert wäre. Die Attacke liegt vielmehr in der Trauer, die der Text auslöst, weil er sein Ziel nicht findet. Vesper ist von terroristischen Aktionen sehr weit entfernt, denn er ist mit den auto-aggressiven Zügen seines Textes beschäftigt und erkennt sich im Schreiben zunehmend als handlungsunfähig, insofern er das Schreiben nicht als Form des Handelns verstehen kann. „Euphorie und Angst blähten ihn periodisch auf, wie eine mit Helium gefüllte Nova / Ursache von beiden war seine Schwäche“ (592). Die genannte Schwäche basiert auf der Unbestimmtheit des Ich, welches Euphorie und Angst nicht zu bändigen vermag, was zu jenen die Konturen des Ich sprengenden Aufblähungen führt. Dass Euphorie und Angst miteinander korrespondieren, verweist auf die Labilität des Ich, die eine ausgeglichene Gefühlslage nicht zulässt. Am Ende droht das Ich zu zerplatzen, erkennt Vesper und schreibt es nieder aus der Distanz des Beobachters, der die Reise im Schiffbruch enden sieht, ohne dass sie doch ihrem Ziel nähergekommen wäre. Das Logbuch zeugt vom Scheitern der Reise und formuliert in Bildern („Helium“, „Nova“) die Gründe für den Suizid des Autors.

Die Bewegung von 1968 weist unterschiedliche Verlaufsformen auf. In Frankreich war sie im Wesentlichen im Pariser Mai konzentriert, während sie in Deutschland in verschiedene Richtungen sich aufspaltete, deren Extreme in den Terror-Aktionen der RAF und im Schreiben eines Roman-Essays zu liegen scheinen. Beide Richtungen operierten auf symbolischen Feldern und scheiterten aus gegensätzlichen Motiven: die Terroristen am Widerstand der Staatsmacht, der Autor Vesper an sich selbst. Aber die Extreme berühren sich, und nicht einmal im Unendlichen. Vesper wollte ein neues Ich ergründen, konnte aber die Reste des alten nicht bezwingen. Der Tod des Autors markiert das Ende der Reise und gehört daher mit in das Logbuch.

Medienereignisse der 68er-Bewegung und des Terrorismus der 70er Jahre in der Gegenwartsliteratur

F. C. Delius, Ulrike Draesner, Leander Scholz, Uwe Timm¹

I. Massenmediale Bilder als Gedächtnismedien des Mythenkomplexes ,1968‘

Nicht mehr so sehr als Kette kontingenter historischer Ereignisse findet ,1968‘ heute Beachtung, sondern als Mythos² und als geschichtspolitisches Konstrukt, dessen Entstehung, Deutung und Bewertung parallel laufen und bis heute nicht abgeschlossen sind. Eine Bilanz käme auch zum 40. Jahrestag verfrüht.³ Je nach Fokus und methodischer Vorliebe des Interpreten handelt es sich um einen nationalen „Erinnerungsort“,⁴ einen „Assoziationsraum gesellschaftlicher Zuschreibungen und auktorialer Selbstdeutungen“⁵ – oder um ein Datum der Mediengeschichte.⁶ Die Medienwissenschaftlerin Kathrin Fahlenbrach hat der Studentenbewegung, die sich ja vor allem in ihrem Kampf gegen die Springer-Pressel selbst als medienkritisch sah, virtuos den Umgang mit den Massenmedien zum eigenen Nutzen unterstellt, „gezielt auf die Rezeption in den Massenmedien ausgerichtete [...] visuell inszenierte[...] Protestformen“. Die 68er inszenierten demnach jene Tableaus ihrer selbst, die sie, zeitgleich mit der endgültigen Durchsetzung des Fernsehens zum Medium für alle, omnipräsent machten.⁷ Schon zum 25. ‚Jubiläum‘ vermerkte der

- 1 Die Primärtexte werden nach folgenden Ausgaben (im Fließtext jeweils mit Sigle plus Seitenzahlen in Klammern) zitiert: Uwe Timm: *Der Freund und der Fremde*. Eine Erzählung. München 2007. (Sigle: F) – Leander Scholz: *Rosenfest*. Roman. München 2003. (Sigle: R) – Ulrike Draesner: *Spiele*. Roman. München 2005. (Sigle: S) – Friedrich Christian Delius: *Mogadischu Fensterplatz*. In: Ders.: *Deutscher Herbst*. Drei Romane. Reinbek 2005, S. 221-431. (Sigle: M).
- 2 Vgl. Wolfgang Kraushaar: *1968 als Mythos, Chiffre und Zäsur*. Hamburg 2000; Ingrid Gilcher-Holtey (Hg.): *Vom Ereignis zum Mythos*. Frankfurt/M. 2008.
- 3 Unternommen wird sie von dem wohl rühmlichsten ,68‘-Chronisten und -Interpreten unter den deutschen Sozialwissenschaftlern: Wolfgang Kraushaar: *Achtundsechzig. Eine Bilanz*. Berlin 2008.
- 4 „In der Mythologie der Bundesrepublik liegt 1968 zwischen 1945 und 1989.“ Heinz Bude: *Achtundsechzig*. In: Etienne François, Hagen Schulze (Hg.): *Deutsche Erinnerungsorte II*. München 2001, S. 122-134, S. 122.
- 5 Norbert Frei: *1968. Jugendrevolte und globaler Protest*. München 2008, S. 211.
- 6 Vgl. den etwas vollmundig als „Handbuch“ deklarierten Sammelband: Martin Klimke, Joachim Schloth (Hg.): *1968. Handbuch zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung*. Stuttgart, Weimar 2007.
- 7 Vgl. Kathrin Fahlenbrach: *Protest-Inszenierungen. Visuelle Kommunikation und kollektive Identitäten in Protestbewegungen*. Opladen 2002; dies.: *Protestinszenierungen. Die Studentenbewegung*

Journalist und Bestsellerautor Stefan Aust pauschal: „Die Revolte der 68er und ihrer terroristischen Nachfahren [sic] von RAF & Co. war in wesentlichen Aspekten eine Medienrevolte: mit den Medien, gegen die Medien, vor den Medien.“⁸ Längst ist aufgefallen, wie medienbewusst Rudi Dutschke, Star der 68er, auftrat.⁹ Hatte es seit 1967 eigene studentische Massenmedien gegeben, so waren die bundesrepublikanischen Medien, so Bernd Söseemann, „an dem Prozeß der öffentlichen Aneignung“ sich revolutionär gebender Aktionen beteiligt.¹⁰ Uwe C. Steiner ging bereits vor einem Jahrzehnt so weit, die symbolisch und medial erzeugte Wirklichkeit für die eigentliche Domäne, die neue Öffentlichkeitsform der ‚Achtundsechziger‘ zu erklären.¹¹

Für eine Explosion der Bilder sorgte in der zweiten Hälfte der 60er Jahre das Fernsehen, das zur „Wahrnehmung prägende[n] Instanz wurde“.¹² Wichtige Voraussetzung für die emotionalisierende, auch identifikatorische Wirkung von Fernsehnachrichten war insbesondere die Visualisierung der Präsentationsformen, die aber die Gefahr mit sich brachte, dass der weniger kritische Zuschauer alles fotografisch Gezeigte für objektiv ‚wahr‘ hielt.¹³ Die Medienpsychologie unterstellt Fernsehzuschauern identitätsbestimmende „Prozess[e] des empathischen Miterlebens“ wie auch parasoziale Interaktionen, imaginäre Dialoge mit Medienfiguren.¹⁴ Von der Fotografie wird behauptet, sie eigne sich besonders dazu, „affektiv aufladbares Geschehen eindrücklich zu machen“.¹⁵ Die Protagonisten der 68er, aber auch die

im Spannungsfeld von Kultur-Revolution und Medien-Evolution. In: Klimke/Scharloth 2007 (wie Anm. 6), S. 11-21, S. 20; vgl. auch: Dorothee Liehr: Ereignisinszenierung im Medienformat. Proteststrategien und Öffentlichkeit – eine Typologie. In: Ebd., S. 23-36.

- 8 Stefan Aust: 1968 und die Medien. In: Edmund Jacoby u. a. (Hg.): *1968 – Bilderbuch einer Revolte*. Frankfurt/M. 1993, S. 81-96, S. 81. – Zu mediengerechter Ausrichtung literarischer Produktion um 1968 vgl. meinen Aufsatz zu einem Grenzgänger der 68er: *Desertion als Lebensform. ‚Flucht‘ und ‚Exil‘ in den Texten von Gerhard Zwerenz*. In: *Festschrift zum 65. Geburtstag von Kamil‘ Chanmursajev*. Machatschkala 2006, S. 237-265, S. 240f.
- 9 Vgl. Gerd Koenen: *Das rote Jahrzehnt. Unsere kleine deutsche Kulturrevolution 1967-1977*. Frankfurt/M. 42007, S. 64.
- 10 Bernd Söseemann: Die 68er Bewegung und die Massenmedien. In: Jürgen Wilke (Hg.): *Mediengeschichte der Bundesrepublik Deutschland*. Köln u. a. 1999, S. 672-697, S. 673.
- 11 Vgl. Uwe C. Steiner: ‚68-89‘. Literatur und mediale Wendungen der Wende. In: Jochen Hörisch (Hg.): *Mediengenerationen*. Frankfurt/M. 1997, S. 16-59.
- 12 Knut Hickethier: *Geschichte des deutschen Fernsehens*. Stuttgart/Weimar 1998, S. 198.
- 13 Vgl. ebd., S. 375.
- 14 Vgl. Uwe Hasebrink: Art. „Medienpsychologie“. In: Siegfried Weischenberg (Hg.): *Handbuch Journalismus und Medien*. Konstanz 2005, S. 261-265, Zitat S. 263. – Nach anderen Auffassungen fehlt dem Zuschauer allerdings, wohl bedingt durch Tempo der Abläufe und Quantität sowie Heterogenität des Wahrgenommenen, die Möglichkeit zu tieferer Verarbeitung. Vgl. Peter-Winterhoff-Spurk: *Medienpsychologie*. Eine Einführung. Stuttgart u. a. 1999, S. 72f. Eine eindeutig kausale Wirkung des Fernsehens auf seine Rezipienten möchte die Medienpsychologie nicht postulieren. Vgl. Holger Schramm, Uwe Hasebrink: *Fernsehnutzung und Fernsehwirkung*. In: Roland Mangold (Hg.): *Lehrbuch der Medienpsychologie*. Göttingen u. a. 2004, S. 465-492, S. 485.
- 15 Jens Ruchatz: *Fotografische Gedächtnisse. Ein Panorama medienwissenschaftlicher Fragestellungen*. In: *Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität*. Astrid Erll, Ansgar Nünning (Hg.). Berlin u. a. 2004, S. 83-105.

„Medienstars“ der ersten Generation der RAF konnten in der Einbildungskraft von Millionen Fernsehzuschauern zumindest oszillieren zwischen distanzierend wahrgenommenen Symbolfiguren und einigermäßen individuell erscheinenden, aus scheinbar intimer Nähe zu beobachtenden Subjekten, kurz: sie konnten Prominenz erlangen.¹⁶ Einige wenige Bilder wurden immer wieder im Fernsehen gezeigt oder abgedruckt; diese Bilder konnten sich im Bildgedächtnis der Deutschen etablieren. Dabei ist daran zu erinnern, dass es sich bei den Geschichten „um die Bilder herum“ um Reizthemen nationaler Identität handelt, um Mythen, die das Selbstverständnis der (West-)Deutschen prägen: die Frage nach Leistung und Grenzen von Liberalisierung und Hedonismus, die nach den Modi der Erinnerung an die NS-Zeit, schließlich die Frage nach der Legitimität des Protests und des, vielleicht auch gewaltsamen, Widerstandes gegen Repressionen der sich wehrhaft verstehenden Demokratie sind primär zu nennen.

Ein kausaler oder wenigstens genealogischer Zusammenhang zwischen der Studentenbewegung und der Konstitution der „Rote Armee Fraktion“ braucht hier weder gestiftet noch in Frage gestellt zu werden. In der Publizistik ist beides längst geschehen;¹⁷ ganz selbstverständlich widmet sich das *Handbuch 1968* in einem Kapitel den „Gewaltdiskursen“ der 70er Jahre.¹⁸ Terroristische Aktivitäten werden mindestens seit den 1990er Jahren als symbolische Ereignisse begriffen, zu deren Zwecken die möglichst weltweite Aufmerksamkeit der Medien zählt.¹⁹ Die Reflexion auf den Terrorismus als Medienereignis wurde generell seit 9/11 intensiviert.²⁰ Es sind nicht zuletzt die Bilder von Terroranschlägen, die ins Kollektive Gedächtnis Eingang finden; dies trifft bereits auf die frühe RAF zu.²¹ Komplementär war die RAF schon seit 1970 ein Thema für Filmemacher und Autoren,²² bis der Terrorist schließlich zum „Helden der Popkultur“ mutierte.²³

Von ‚Ereignissen‘ soll die Rede sein, genauer von ‚Medienereignissen‘, die als sinnlich, vor allem bildlich wahrnehmbare Partikel den Mythos ‚68‘ und den Mythos RAF konstituieren. Hinter dem Begriff steht die Vermutung, dass nicht nur die *Form* studentischer Aktionen bevorzugtes Element der Medienberichterstattung wurde oder

16 Vgl. etwa: Peter Ludes: Medienpersonalisierung: Stars. In: Ders.: *Einführung in die Medienwissenschaft. Entwicklungen und Theorien*. Berlin 1998, S. 173-188.

17 Vgl. Gerd Koenen: *Vesper, Ensslin, Baader. Urszenen des deutschen Terrorismus*. Köln 2003.

18 Vgl. Klimke/Scharloth 2007 (wie Anm. 6), S. 261-301.

19 Vgl. Gabriel Weimann, Conrad Winn: *The Theater of Terror. Mass Media and International Terrorism*. New York/London 1993.

20 Vgl. Christian Schicha u. a. (Hg.): *Medien und Terror. Reaktionen auf den 11. September 2001*. Münster 2002.

21 Vgl. Andreas Elter: *Propaganda der Tat. Die RAF und die Medien*. Frankfurt/M. 2008, S. 10.

22 Vgl. die Übersicht ebd., S. 233ff. – Zur Literatur vgl. Walter Delabar: „entweder mensch oder schwein“. Die RAF in der Prosa der siebziger und achtziger Jahre. In: Ders., Erhard Schütz (Hg.): *Deutschsprachige Literatur der 70er und 80er Jahre. Autoren, Gattungen, Tendenzen*. Darmstadt 1997, S. 154-183.

23 Matteo Galli, Heinz-Peter Preußner: Mythos Terrorismus: Verklärung, Dämonisierung, Pop-Phänomen. In: Dies. (Hg.): *Mythos Terrorismus. Vom Deutschen Herbst zum 11. September*. Heidelberg 2006, S. 7-18, S. 10.

auch, dass diese Aktionen bereits durch die Akteure mediengerecht aufbereitet wurden, sondern geradezu, dass es sich um teils genuine, teils aber auch von vornherein medial oder mit Blick auf mediale Repräsentationen inszenierte Ereignisse gehandelt haben dürfte.²⁴ Die Bilder von Medienereignissen werden zu „Signaturbildern“.²⁵ Die erste Mondlandung 1969 – in zeitlicher Nähe zu den Ereignissen, von denen hier die Rede ist – machte, so Lorenz Engell, das Fernsehen zum Leitmedium.²⁶ In einem so weitgehenden Sinn waren die Ereignisse von 1968 *noch* nicht Medienereignisse. Sehr wohl trifft dies dann auf die Olympischen Spiele 1972 zu, ähnlich auch auf den „Deutschen Herbst“ 1977. Fand ‚68‘ noch unter Beteiligung Zehntausender vor allem auf der Straße statt, wurden die Terroranschläge der 70er Jahre sehr rasch ausschließlich einem nach vielen Millionen zählenden Fernseh- und Zeitungspublikum vertraut. Das Fernsehen bescherte den Akteuren deutschland- bzw. weltweite Aufmerksamkeit, es bot ein Forum für terroristische Verlautbarungen, für Texte und Bilder. Es unterstützte zudem die Ankunft des Terrors im Wortsinn, also von Angst und Schrecken, denn einmalige oder seriell auftretende plötzliche Ereignisse, unterbrochen durch spannungsvolle Phasen der Latenz – während der Flugzeugentführung herrscht „unerträgliche[r] Stillstand“ (M 258) –, lassen sich durch Fernsehnachrichten wie auch durch langdauernde Live-Berichterstattung sehr gut erzeugen; der aufmerksame, zur Empathie mit den Opfern bereite Zuschauer wird *fast* unmittelbar Betroffener eines krimiartigen Ereignisses.

Wenn dies auch medienspsychologisch noch nicht klar genug auszubuchstabieren ist und die Gedächtnistheorie die „Auswirkungen der technischen Medien auf die menschlichen Erinnerungsformen“ noch zu wenig untersucht hat²⁷, so besitzen diese Medienereignisse doch Gedächtnisfunktion, sind die involvierten technischen Medien Gedächtnismedien. In Aleida Assmanns geläufige Unterscheidung von ‚vis‘ und ‚ars‘ gebracht²⁸, unterstützen ‚äußere‘, technisch produzierte Bilder als Artefakte (‚ars‘) jene inneren Bilder, die durch individuelles Rückrufen von Erinnerungen (‚vis‘) zu jeder Form menschlicher Erinnerung hinzugehören – wie intensiv auch immer der Medienrezipient selbst an den in Bildern repräsentierten Ereignissen.

24 Vgl. Liehr 2007 (wie Anm. 7), S. 29ff., sowie: Friedrich Lenger: Einleitung. *Medienereignisse der Moderne*. In: Ders., Ansgar Nünning (Hg.): *Medienereignisse der Moderne*. Darmstadt 2008, S. 7-13, S. 10. – Einen sehr pointierten Begriff des Medienereignisses, verstanden als nichts weniger denn medial erzeugter Geschichte, vertreten: Daniel Dayan, Elihu Katz: *Media events. The live broadcasting of history*. Cambridge, Mass. 1992.

25 Martin Steinseifer: Terrorismus als Medienereignis im Herbst 1977. Strategien, Dynamiken, Darstellungen, Deutungen. In: Klaus Weinbauer u. a. (Hg.): *Terrorismus in der Bundesrepublik. Medien, Staat und Subkulturen in den 1970er Jahren*. Frankfurt/M. u. a. 2006, S. 351-381, S. 353.

26 Vgl. Lorenz Engell: Das Mondprogramm. Wie das Fernsehen das größte Ereignis aller Zeiten erzeugte. In: Lenger/Nünning 2008 (wie Anm. 24), S. 150-171.

27 Franziska Sick, Beate Ochsner: Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Medien und Gedächtnis. Von der Überbietung der Grenze(n)*. Frankfurt/M. u. a. 2004, S. 7-29, S. 13. – Vgl. aber den Stand der Forschung in: Astrid Erll: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*. Stuttgart, Weimar 2005, vor allem das Kapitel „Medien und Gedächtnis“, S. 122-140.

28 Vgl. Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München 1999, S. 27-32.

nissen beteiligt war.²⁹ Das Wiederlesen der Bilder (und der Repräsentation dieser Bilder im Medium der Literatur) ist der Versuch einer Rekonstruktion medialer Historiografie.

II. Literatur als Gedächtnismedium

Unbestritten ist auch die Literatur ein Gedächtnismedium, das die Reflexion auf und die Repräsentation von medialen Erinnerungsprozeduren in sein ureigenes Programm der Modellierung von Wirklichkeit unter spezifischen Bedingungen wie Fiktionalisierung oder Entpragmatisierung aufzunehmen weiß.³⁰ Konkret rekurren Erzähltexte, die die Ereignisse der Studentenbewegung und des Terrorismus der 70er Jahre thematisieren, auffälligerweise immer wieder auf die Medienwahrnehmung ihrer Figuren oder spielen auf Bilder an, die die Medien bekannt gemacht und zum Teil des kollektiven Gedächtnisses gemacht haben. Die Leser dieser Texte werden an längst bekannte Bilder erinnert, die nun aber eben lediglich als Anspielung präsent sind – oder allenfalls als Abbildung auf der Umschlagseite³¹ –, jedoch eingebettet in einen je neuen narrativen Zusammenhang, dem sich das auf den Bildern Gezeigte unterordnet, ohne die eigene, im Gedächtnis des Lesers ja präsente Brisanz zu verlieren. Die Geschichten von Freundschaft und Liebe, von Tod, Todeserwartung und vom Krieg, als der der Terrorismus spätestens seit 1977 begriffen wurde,³² bleiben auf die Wirklichkeit dieser Bilder hin perspektiviert. Der literarische Text, so könnte man jetzt schon behaupten, bewahrt die Prozesshaftigkeit des 68er-Gedächtnisses, indem er sie in ein narratives Syntagma einflcht, verhindert die Ablage der Bilder in einem als statisch gedachten Archiv und sichert ihr Fortbestehen, obwohl er sie nicht eigentlich zeigt. Der narrative Text zeigt fiktive oder fiktionalisierte Beobachter oder Produzenten von Bildern, ist selbst also so etwas wie ein Beobachter zweiter Ordnung: Medial gefilterte und bruchstückhafte Wahrnehmungen der Wirklichkeit werden kontextualisiert durch die erzählten Agenten dieser Wahrnehmungen, deren ‚ganze‘ Geschichten, deren Biografien. Das Ausbuchstabieren der altbekannten Bilder nimmt diesen einen Teil ihrer Rätselhaftigkeit, ja: des Unheimlichen, das von ihnen ausgeht: Wer war Benno Ohnesorg wirklich, von dem fast ausschließlich das Bild des hilflos Verblutenden bekannt geworden ist?

29 Vgl. Ulrike Kregel: Das Bild als Medium des Gedächtnisses – ein Kontinuum unserer Kultur und seine Veränderungen. In: Kathrin Fahlenbrach (Hg.): *Medien – Macht – Wahrnehmung. Mediale Dispositive des Sehens und Hörens*. SPIEL 22, H. 1, 2003, S. 137-149.

30 Vgl. Astrid Erll: Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses. In: Dies., Ansgar Nünning (Hg.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Berlin, New York 2005, S. 249-276.

31 Dies trifft zumindest andeutungsweise auf die Titelseite der (weiter unten zitierten) Taschenbuchausgabe von Leander Scholz' Roman *Rosenfest* zu, der die Protagonisten Baader und Ensslin als Paar zeigt, allerdings beim Frankfurter Brandstifterprozess von 1968, der in der Handlung ausgerechnet ausgespart ist. Der Umschlag der Taschenbuchausgabe von F. C. Delius' Romantrilogie zum „Deutschen Herbst“ zeigt u. a. neben Bildern des toten Benno Ohnesorg und des gefangenen Hanns Martin Schleyer auch die „Landshut“, vermutlich in Mogadischu.

32 Vgl. Elter 2008 (wie Anm. 21), S. 175.

Was für Menschen waren die Staatsfeinde Andreas Baader und Gudrun Ensslin, wie hat man sie sich als Liebespaar vorzustellen? Was geschah bei der Geiselnahme im Münchner Olympischen Dorf 1972 und bei dem desaströsen Showdown tatsächlich? Wie erlebte eine Geisel die Vorgänge in der entführten Lufthansa-Maschine „Landshut“ im Herbst 1977? Das sind Fragen, die die Bilder jederzeit suggerieren, aber in keinem Fall beantworten können.

Die Erscheinungsdaten der vier im folgenden angesprochenen literarischen Texte, 1987, 2001 und 2005, besagen nicht, dass ‚68‘ erst lange nach 1968 begann, dass also Deutungs- und Mythisierungsprozesse erst das historische Ereignis ausmachten. Vielmehr besagen sie, dass jene Prozesse noch oder gerade erst im Gang sind, dass wir (noch) nicht wissen, wie wir ‚1968‘ letztgültig zu bewerten haben, die Gegenwartsliteratur aber die Arbeit an diesem Mythos, neben anderen Gedächtnismedien, aktiv betreibt, von Fall zu Fall also eine historische und symbolpolitische Deutungshoheit nach wie vor beansprucht.

Wenngleich Autoren wie Rolf Hochhuth, Peter Weiss, Günter Grass oder Wolf-dietrich Schnurre um 1967 „ihre Meinungsführerschaft an die Köpfe der Studentenbewegung verloren“,³³ haben doch Walser oder Enzensberger neben Jüngeren wie Handke oder Brinkmann nicht nur selbst Anteil an der 68er Bewegung³⁴ – bald schon sind es literarische Texte, die das Gedächtnis von ‚1968‘ erzeugen und pflegen, dabei aber die Rolle der Medien mitreflektieren: Uwe Johnsons erster Band der *Jahrestage* (1970) nimmt, kontrastiv und komplementär zur Springer-Press, die „New York Times“ in den Blick; die Wirklichkeit dort publizierter Fotografien ist nicht überprüfbar, der Roman praktiziert eine „Poetik des moralisch forcierten Zweifels, der die Bilder buchstäblich verfolgt.“³⁵ Die *Jahrestage* wie auch Karin Strucks Tagebuch-Roman *Klassenliebe* (1973) spielen die vermeintliche Authentizität einer persönlichen Tonbandnachricht, mithin also die sehr subjektive Stimme, gegen die immer schon zweifelhafte Schrift aus.³⁶ Bernward Vespers Roman *Die Reise* (1969/79 [Vgl. oben S. 9, Beitrag Pickerodt]) konstatiert in Kenntnis Marshall McLuhans den Anachronismus des Buchs angesichts der Formen des Medienwechsels in einer technisch geprägten Moderne.³⁷ Peter Schneiders Novelle *Lenz* (1973) evoziert imaginäre Fernsehbilder vom Zusammenbruch des brennenden Springer-Hochhauses.³⁸ Heinrich Bölls Erzählung *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* (1974) zeigt, ergänzend zu Foucaults These, der juristische Diskurs erzeuge Delinquenz, dass die journalistische Praxis der Boulevardpresse Gewalt provoziert.

33 Sösemann 1999 (wie Anm. 10), S. 682.

34 Am besten informiert immer noch: *Protest! Literatur um 1968*. [Katalog Marbach 1998.] – Stark zugeschnitten auf den Avantgardismus der 68er ist die Darstellung von Klaus Briegleb: *1968. Literatur der antiautoritären Bewegung*. Frankfurt/M. 1993.

35 So Michael Neumann in seinem lesenswerten Buch: *Eine Literaturgeschichte der Photographie*. Dresden 2006, S. 284.

36 Vgl. Karin Struck: *Klassenliebe*. Roman. Frankfurt/M. ²⁰2002, S. 129.

37 Vgl. Bernward Vesper: *Die Reise*. Romanessay. Ausgabe letzter Hand. Reinbek ^c2003, S. 17, S. 45.

38 Vgl. Peter Schneider: *Lenz*. Eine Erzählung. Hamburg 2005, S. 7.

Dabei fällt auf: Die meisten der hier genannten Texte waren in ihrer Erzählweise ‚moderner‘ als die jüngeren Texte Timms, Scholz‘, Draesners und Delius‘. Diese haben sich beispielsweise längst von der dokumentarisch verfassten Literatur der 60er Jahre abgewandt, erzählen psychologisch einführend, stellen Identifikationsangebote für die Leser bereit.

III. Berlin, 2.6.1967: Benno Ohnesorgs Tod – Uwe Timm: *Der Freund und der Fremde* (2005)

Der Tod Benno Ohnesorgs gilt als die Urszene von ‚68‘, als der „Wendepunkt in dieser Geschichte der Gewalt und des Terrors, der einen vielschichtigen Aktivismus förderte.“³⁹ Die Signatur dieses Ereignisses, späterhin eine „Ikone der Studentenbewegung“,⁴⁰ ist vor allem das Foto, auf dem der sterbende Ohnesorg zu erkennen ist, vor dem, mit Blick auf den Betrachter, die Studentin Friederike Hausmann kniet (Abb. 1), die von Timm auch für sein Buch befragt wird. Uwe Timms Buch versucht das Bild des Mär-



Abb. 1

39 Belinda Davis: *Jenseits von Terror und Rückzug: Die Suche nach politischem Spielraum und Strategien im Westdeutschland der siebziger Jahre*. In: Weinbauer u. a. 2006 (wie Anm. 25), S. 154–186, S. 156.

40 Elter 2008 (wie Anm. 21), S. 93.

tyrers Ohnesorg in einem locker komponierten, assoziativ wirkenden und doch als Erzählung deklarierten Text zu kontextualisieren: Ein Ich-Erzähler, der seiner Biografie nach der empirischen Person Uwe Timm sehr nahe kommt, outet sich als Jugendfreund Benno Ohnesorgs. Er befragt Zeitzeugen, recherchiert nach Lebenszeugnissen und zitiert diese. Er stellt die Freundschaft zudem in den historischen Zusammenhang der ersten Nachkriegsgeneration und perspektiviert sie auf Timms eigene, wohl bald schon ins Stocken geratene Anfänge als Autor.

Der Blick des Erzählers auf Ohnesorg belässt diesen jedoch in seiner angestammten Passivität: wie Millionen Bildbetrachter den Sterbenden, so sieht der Erzähler einleitend einen Jüngling in romantischer Naturszenerie – schreibend: „Dieser erste Blick. Unten der Fluß, der ruhig und grün dahinfließt, die Steinbrücke, auf deren Mauer er sitzt, ein Bein über das andere geschlagen, so schaut er zum anderen Ufer, ein paar Büsche und Weiden stehen dort, dahinter öffnen sich die Wiesen und Felder.“ (F 7; vgl. F 41)

Diese Erzählung gibt dem Ohnesorg-Bild ein ‚Vorher‘, macht aus dem Opfer einen fast ‚normalen‘, freilich sehr ehrgeizigen Abendschüler, der sein Abitur nachholen möchte, ein potentiell Exempel für die Möglichkeiten sozialen Aufstiegs in der Nachkriegszeit. Der Erzähler rekonstruiert „Erinnerungsfetzen“ (F 10) und kreist doch immer wieder um besagtes Bild, das er, nachdem man sich längst aus den Augen verloren hatte, wie viele andere in der Zeitung sieht: „Einige Tage danach sah ich sein Foto in einer Zeitschrift, und dieses Wiedersehen war wie ein Schock.“ (F 11) Erzählen soll nun zum Mittel werden, von der Anonymität der medialen Ikone Ohnesorg, die keine Sprache mehr besitzt, wegzukommen, „den Horizont der Erinnerung abzuschreiten“. (F 13) Hinter der Medienfigur soll also die ‚privat‘ erlebte Person sichtbar werden, die jedoch von neuen Spiegelungen, von neuen Porträts und Repräsentationen wieder verdeckt wird: Der Titel der Erzählung spielt auf eine einstige gemeinsame Lektüre, Camus’ *Fremden* an. Ohnesorg, der vom eigenen frühen Tod nichts wissen kann, reflektiert über Zufälligkeit und Sinnlosigkeit von Meursaults Mord in Camus’ Erzählung. Hält also die Literatur eine Erklärung bereit für ein letztlich unerklärlich bleibendes mediales Bild? Es scheint, der sinnlose Tod Ohnesorgs sollte, indem er mit einem fiktionalen Parallellfall in Verbindung zu bringen ist, zumindest seiner Rätselhaftigkeit entkleidet, einer Erklärung zugeführt werden. Timms Text kontextualisiert das Opferfoto nicht nur mit literarischen Reminiszenzen, sondern auch mit den Aussagen noch lebender Zeitgenossen, darunter Ohnesorgs Sohn, der seinen Vater nie kennenlernte, sowie mit einem Bild der Freundschaft zwischen Timm und Ohnesorg (F 99). Es sind ausgerechnet die vereinzelt literarischen Zitate des Dokumentarismus der 60er Jahre, Auszüge aus dem Obduktionsbericht oder der Personalakte aus dem gemeinsam besuchten Kolleg, die die inneren Erinnerungsbilder des Erzählers stützen sollen. (F 121ff.)

Das Ohnesorg-Bild als Repräsentament politischer Initiation einer ganzen Generation – Leander Scholz’ Baader-Figur gehört, wie wir sehen werden, dazu – lässt an die Entstehung des Bildes aus dem Totenkult denken, die Hans Belting postuliert hat:

„Die Anfänge des medialen Bildes reichen in den Raum der Todeserfahrung zurück. Das Bild entstand in der Lücke, welche die Toten hinterließen. [...] Das Paradox des Bildes, Abwesenheit präsent zu machen, gründet ganz wesentlich auf der Interaktion von Bild und Medium: das Bild steht für Abwesenheit ein, und doch ist es in seinem aktuellen Trägermedium zugleich anwesend im Raum der Lebenden, die seine Betrachter sind: Bilder betrachten, heißt auch, daß wir sie animieren.“⁴¹

Nichts anderes betreibt der dem Autor Timm gleichzusetzende Ich-Erzähler, der neben dem berühmten ‚äußeren‘ Bild Ohnesorgs weitere, zumeist ‚innere‘ Bilder des Freundes hervorholt und beschreibt – und damit seinen Text einschreibt in die Kette der Repräsentationen jenes berühmten Bildes, das längst auf Dauer gestellt scheint und zu dem die ‚inneren‘ Bilder Timms, wie gesagt, als ein ‚Vorher‘ sich gesellen, das Bild also wieder verzeitlichen, in eine Biografie einordnen.⁴²

Die Recherchen des Ich-Erzählers nach Literarischem, das der hoffnungsfrohe Jungautor Ohnesorg hinterlassen haben könnte, bleiben erfolglos. Hatten Ohnesorg und Timm gleiche Startbedingungen gehabt, so gelang es lediglich Timm, sich in der Schrift zu verewigen. Er wird so zu einer Art Stellvertreter oder gar Fortsetzer Ohnesorgs, dem er eine Schriftstellerkarriere prophezeit hatte – doch sind es seine, Timms, erste Erfolge, von denen zu berichten ist. In dieser Doppelbiografie verliert und gewinnt Ohnesorg an Symbolizität. Einerseits wird er allenfalls exemplarisch für den Aufstiegswillen der Unterprivilegierten: ein sprachlich sensibler, aber sonst doch wohlthuend durchschnittlicher junger Mann, der nie unter eigenem Namen publiziert und der hier kein allzu intimes, seine Persönlichkeit wirklich enthüllendes Porträt erhält – andererseits kann oder will auch dieser Erzähler nicht hinter den Ohnesorg der Bilder vom 2. Juni zurück und bietet weitere, doch recht unscharf bleibende Bilder aus seinem Leben an: „Er hat viel bewegt – als Opfer. Das Foto, das ihn am Boden liegend zeigt, das in allen Zeitungen zu sehen war, das immer wieder abgebildet wurde, das ich in Paris sah, diese junge Frau über hin gebeugt, ihm den Kopf haltend, das Blut auf dem Boden, dieses Foto hat, wie nur Bilder es vermögen, Empörung erzeugt.“ (F 117)

Timms Erzähler bezieht sich intertextuell auf den Romanerstling *Heißer Sommer* von 1973, der nicht nur den Beginn einer erfolgreichen Autorenkarriere bezeichnet, sondern auch zu den frühen Gedächtnisromanen der Studentenbewegung zu rechnen ist und die erzählte politische Bildungsgeschichte wiederum mit der mythischen Figur Ohnesorg legitimiert: Sein in München verorteter Held Ullrich Krause findet angesichts der Medienberichterstattung über Benno Ohnesorgs Tod zu politischem Aktivismus. Beim Jugendfreund Ohnesorg hingegen dominiert auch nach Timms autobiografischer Erinnerung weder eine vollbrachte Tat noch ein hinterlassener Text, sondern vor allem das ‚äußere‘ Bild des Sterbenden, der sich gegen seine Be-

41 Hans Belting: Vorwort. Zu einer Anthropologie des Bildes. In: Ders., Dietmar Kamper (Hg.): *Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion*. München 2000, S. 7-10, S. 10. – Vgl. auch: Ders.: *Aus dem Schatten des Todes. Bild und Körper in den Anfängen*. In: Constantin von Barloewen (Hg.): *Der Tod in den Weltkulturen und Weltreligionen*. München 1996, S. 92-136.

42 Vgl. Kregel 2003 (wie Anm. 29), S. 143.

trachter und Interpreten nicht mehr zur Wehr setzen kann. Ohnesorgs Hilflosigkeit steht in deutlichem Kontrast zu dem berühmt gewordenen Foto der Leiche einer anderen Ikone der Zeit: Che Guevara wird noch im Tod fotografisch als Held inszeniert, lächelnd.⁴³ Noch mit der Fiktionalisierung der Freundschaft unter dem Verfasseramen Uwe Timm – wir wissen nicht, welche fiktiven Anteile der Text besitzt – bleibt Ohnesorg Objekt, fügt sich Gedächtnisbild zu Gedächtnistext, schreibt sich zudem der Autor Timm noch einmal ein in die Reihe derjenigen, die sich autoritativ der (literarischen) Deutungshoheit über ,1968^c bemächtigen.

IV. Paris, Dezember 1969: Das Liebespaar ,Hans und Grete⁴⁴ – Leander Scholz: *Rosenfest* (2001)

Solange Distanz zu den Akten der RAF gewahrt werden kann, besser: zu den Folgen für die Opfer, bleibt ein Rest an „Faszination für das Radikale und Spektakuläre“ erhalten.⁴⁵ Für die notwendige Mischung aus identifikatorischer Nähe und Distanz können etwa Fotos sorgen, die die Akteure der RAF von ihrer privaten oder von ihrer schauspielerischen Seite zeigen. Dazu zählen neben den Fotos vom Frankfurter Brandstifterprozess mit Baader, Ensslin, Söhnlein und Proll auch die erst vor wenigen Jahren publizierten Fotos Astrid Prolls, die das Liebespaar Baader und Ensslin in Paris zeigen. Nicht allein um die Erklärung für das Handeln der beiden, sondern mindestens ebenso sehr um die Narrativierung dieser Liebe geht es Leander Scholz in seinem Roman, der „Erstaunen und bei einigen der Rezensenten auch Empörung aus[gelöst hat]“.⁴⁶ Es handelt sich gerade aufgrund ihrer Privatheit um verstörende und zugleich, wie viele Bildzeugnisse vom RAF-Terror, um „als Erinnerungsbilder im Gedächtnis festgeschrieben[e]“ Bilder.⁴⁷ Das gilt schon für einige der Prozessfotos, die auch jenseits des Literarischen eine Ausdeutung erfahren haben: „Baader und Ensslin gerierten sich in der Manier von *Bonnie and Clyde* und tauschten vor den Fotografen Zärtlichkeiten aus. Gudrun Ensslin hatte sich zudem extra für den Prozeß mit einer neuen roten Lacklederjacke ausstaffiert, ihre Augen schminkte sie dunkel im Stil der französischen Existentialisten. Bei der Selbstinszenierung als revolutionäres Liebespaar gab Ensslin den Part der intellektuellen heiligen Johanna. [sic] Baader mimte den wildentschlossenen Macho.“⁴⁸

43 Das Foto findet sich jetzt z. B. in: Gerd Koenen, Andres Veiel: *1968. Bildspur eines Jahres*. Köln 2008, S. 75.

44 Andreas Baaders und Gudrun Ensslins Tarnnamen gaben jenem Bildband den Titel, der auch die in Paris aufgenommenen Fotos des romantischen Liebespaars enthält: Astrid Proll: *Hans und Grete. Bilder der RAF 1967-1977*. Berlin 2004.

45 Martin Steinseifer: Zwischen Bombenterror und Baader-Story. Terrorismus als Medienereignis. In: Klimke/Scharloth 2007 (wie Anm. 6), S. 289-301, S. 299.

46 Christian Jäger: Die „härteste Band von allen“. Terrorismus in der gegenwärtigen Literatur und Populär-Kultur. In: Galli/Preußner 2006 (wie Anm. 23), S. 117-127, S. 118.

47 Walter Uka: Terrorismus im Film der 70er Jahre: Über die Schwierigkeiten deutscher Filmemacher beim Umgang mit der realen Gegenwart. In: Weinbauer u. a. 2006 (wie Anm. 25), S. 382-398, S. 383.

48 Elter 2008 (wie Anm. 21), S. 98f.

Der Andreas Baader und Gudrun Ensslin gewidmete Roman (R 247) erzählt sehr subjektiv, aus der Sicht der beiden Protagonisten, Kennenlernen und Liebe des Terroristenpaares von der fiktiven ersten Begegnung während der Anti-Schah-Demonstration am 2. Juni 1967 an – mit dem sterbenden Benno Ohnesorg vor Augen. Auch wenn Baader und Ensslin ‚dabei‘ sind – Koenen verweist Ensslins Anwesenheit während der Demonstration ins Reich der Legende⁴⁹ –, wird der Event sogleich zum Medienereignis, denn Scholz führt seinen Baader als Mann mit der Schmalfilmkamera ein, als von vornherein medienbewussten Akteur also und im Grunde als Ersatzkameramann für die latent bleibenden Medienvertreter, der somit bereits an dieser Urszene der deutschen Studentenbewegung wie an ihrer Gedächtnisbildung beteiligt ist und künftig drastische Konsequenzen ziehen wird. Zentrales Ereignis der Romanhandlung ist eine Fahrt nach Frankfurt, zusammen mit Freunden, die als Thorwald und Astrid Proll sowie als Peter Urbach, berüchtigter Spitzel des Berliner Verfassungsschutzes, zu entschlüsseln sind. Dort legt man in einem Kaufhaus eine Bombe. Schließlich wird der Roman zu einem erzählten Roadmovie: Stationen sind Paris, die Toskana, dann wieder Berlin. Er entscheidet sich für eine existentialistische Lesart der Ereignisse, die den Akt der Kaufhausbrandstiftung als Beginn eines „neue[n] Leben[s]“ (R 105), als Aufbruch aus der Nachkriegsgesellschaft plausibilisieren möchte.

Rosenfest stattet seine Hauptfiguren von vornherein mit der Aura der Prominenz aus; sie müssen dem Leser nicht mehr vorgestellt werden. Der 2. Juni wird symbolträchtig zum Beginn des RAF-Terrorismus stilisiert: „Benno muß gerächt werden.“ (R 35) Die Prominenz der 68er ist anachronistischerweise schon gegeben, die individuellen Zeichen sind austauschbar: Baader wird als Freund und Zwilling Fassbinders vorgestellt, er trägt die gleichen Koteletten wie dieser, er dreht Filme wie dieser (R 9): „Ich mache Filme, hatte der Jungstar der Filmszene mit jener gleichen Radikalität gesagt, mit der der zwanzigjährige Andreas von München aus zu seiner ersten Suche nach der Geschichte durch die junge Republik aufgebrochen war. Ich schmeiße keine Bomben, rief ihm sein Idol hinterher, dessen ausdauernde Wut ihn ständig begleitete.“ Baader und Fassbinder sind von der ersten Szene an die Medienikonen, die sie faktisch erst später geworden sind; sie sind hingegen keine psychologisch stimmigen Charaktere. In sich stimmig ist vielmehr, dass Baader und Ensslin die Anti-Schah-Demonstration als Medienspektakel erleben und filmreife Dialoge sprechen, die vor dem Hintergrund mittlerweile allgemeiner Kenntnisse von beider Biografien sogar luzide wirken: „‘Ich mache dir einen Vorschlag‘, rief Andreas in dem schwachen Versuch, witzig zu sein, ‚ich bringe deine Mutter um, dafür bringst du meine um.‘“ (R 14) Vielsagend ist die auf der Figurenebene nicht eben plausible Prolepse, die in Gudruns Frage steckt: „Kommen wir heil hier raus?“ (R 14) Der ausgesparte Schluss der beginnenden Liebesbeziehung in Stammheim ist hier, jedem Leser einsichtig, vorweggenommen.

49 Vgl. Koenen ²2003 (wie Anm. 17), S. 223.

Der Roman imaginiert den Augenblick vor der Tötung Ohnesorgs – hier vertraulich ‚Benno‘ genannt –, den Moment vor dem berühmten Foto, und er füllt diese kollektive Erinnerungslücke eindeutig, so dass Baaders und Ensslins künftige Gewaltakte legitimiert sind:

„Mit dünnem Schnurrbart und rotem Hemd, die Füße wie die meisten der Jungen in Sandalen ohne Socken gesteckt, krabbelte er aus der Verwirrung der kräftigen Polizeikörper und rannte so schnell, wie es sich mit Sandalen eben laufen ließ, als ein Polizist, der vorher noch mit seiner Waffe vor Gudruns Gesicht herumgefuchelt hatte, auf den Störenfried deutete und orgelte: ‚Die Sau hole ich mir.‘ Noch bevor Benno sich vollständig zum Lauf aufrichten konnte, drang eine 7,65 Millimeter starke Kugel über seinem rechten Ohr ein, durchwühlte das Gehirn und öffnete die Schädeldecke, daß man tief hineinsehen konnte.“ (R 19f.)

Zwischen Erzähler und Figuren besteht über die weitere Abfolge der Ereignisse ein stilles Übereinkommen, eben als überblickten sie, wie es der Leser tut, bereits die Ereignisse von ‚1968‘. Dazu gehört etwa der Tod Che Guevaras, über den sich Baader und der Erzähler in innerem Monolog bzw. Erzählerrede wie folgt äußern: „Und er wird bis in den Tod gehen, denkt Andreas über den, der seine Karriere vom Guerrillaführer zum Industrieminister in die Mütze gepackt hat und stolz aufgebrochen ist zu einer bolivianischen Reise, von der er tatsächlich nicht mehr zurückkehren sollte.“ (R 52) Die Schlagzeile von seiner Ermordung, eine Vorausdeutung auf das Ende des Terroristenpaares, folgt in der zweiten Hälfte des Romans. (R 177)

Auch andere mythenbegründende Bilder des Jahres 1968 kommen ins Spiel und machen Scholz’ Roman zur Galerie der einschlägigen Medienereignisse, flankiert von berühmt gewordenen Zitaten, die nach Ohnesorg einen weiteren Märtyrer der 68er schufen, so etwa:

„S-t-o-p-p-t D-u-t-s-c-h-k-e-j-e-t-z-t! steht neben den Fotos, das Zitat einer anderen Zeitung. Auf der linken Seite ist ein Bild von Rudi Dutschke zu sehen, mit Haaren, die ihm strähnig, fast naß ins Gesicht hängen, über die freundlichen Augen, die ein wenig aufgeregt aus dem Bild hinaussehen, bis hin zum angedeuteten Bart. Auch dieses Foto wie ein Fahndungsfoto. Eine weitere Aufnahme in der Mitte des Artikels zeigt Rudi Dutschkes Schuh, einzeln und einsam auf dem Kurfürstendamm.“ (R 149)

Figuren und Erzähler wissen also um die Mythen der 68er, kennen die Berichterstattung der Medien, und die zur Sprache gebrachten Bilder sind aus der Zeitung bekannt. Gudrun Ensslins ersten realen Medienauftritt dürften zwei Fotos von der gegen den Regierenden Bürgermeister Heinrich Albertz gerichteten Demonstration am 11. Juni 1967 auf dem Berliner Kurfürstendamm zeigen, auf denen sie zusammen mit anderen ein „Buchstaben-Ballett“ mittels T-Shirt-Aufschriften darstellt, das den Text lesbar macht: „Albertz! Abtreten“.⁵⁰

50 Die Bilder und ein medienwissenschaftlicher Kommentar finden sich bei: Liehr 2007 (wie Anm. 7), S. 30f.

Die Protagonisten bleiben im Dialog mit den Medien, etwa als Leser der Bildzeitung, die über ihre Brandstiftung berichtet (R 91). Bald wird die Zeitung mit ihren Steckbrief-Fotos zum Spiegel Baaders und Ensslins; beide sind nun endgültig das geworden, was wir zu kennen glauben: öffentliche Personen. Immer wieder ist nun von Zeitungs- und Fernsehbildern der beiden die Rede. Die Zeitungen erfinden, so der Roman, eine Baader-„Bande“ (R 178) und steuern geradezu das Verhalten der polizeilich Gesuchten, die in einen antagonistischen Brief-Dialog mit der Presse eintreten (R 212), der sich später in Manifesten und Presseverlautbarungen der RAF fortsetzen wird. Einem Zeitungsfoto, ihrer Prominenz also, hat Ensslin dann auch ihre Verhaftung zu verdanken. (R 239)

Die erzählten Bilder des Romans oszillieren dennoch weiterhin zwischen ‚privat‘ und ‚öffentlich‘. Höhepunkt ist eine Beschreibung der schon besagten Fotos des Liebespaares, die durch Astrid Proll in einem Pariser Café aufgenommen wurden. (Abb. 2) Im Roman ist es zunächst wieder Baader, der Fotos von Ensslin macht, dann aber jene existenten Fotos *imaginiert*, während Ensslin ihm ein Liebesge-



Abb. 2

ständnis macht. Diese Bilder des bald nur noch öffentlich fotografierten und gefilmten Paares halten einen vielleicht letzten intimen Moment zwischen beiden fest, scheinen den Persönlichkeiten dieser im Zeitungs- und Fernsehbild erstarrten Charaktere auf der Spur zu sein. Sie bleiben, im Gegensatz zu den häufig beschriebenen Zeitungsfotos, zwangsläufig im Geflecht des Romans erzählte Inbilder, nicht in Worte zu fassen:

„Ich glaube, ich habe mich in dich verliebt.“ [...] Er sieht die Bilder, die den Satz begleiten, sieht sich und Gudrun nebeneinandersitzen in einem kleinen Pariser Café, das den Namen Marais Plus trägt, ja, er kann jetzt beide sehen, als wären sie gemeinsam auf einem Foto festgehalten. Er sieht nicht nur sich allein, wie er Gudrun eben durch die Linse fotografiert hat, sondern so, als wären sie gerade beide gemeinsam von einem Dritten abgelichtet worden. Dann glaubt er dem Satz.“ (R 143)

V. München, 5.9.1972: Schwarzer September – Ulrike Draesner: *Spiele* (2005)

Draesners Roman macht die qua autobiografischer Erinnerung ausgelöste Identitätssuche der Protagonistin Katja zum Anlass, die „kollektiv-intermedial vermittelte[] Massenerfahrung der Olympischen Spiele von 1972“⁵¹, das zweite weltweite Datum eines „Weltfernsehen[s]“ (S 130) nach der ersten Mondlandung (S 131), und vor allem die terroristische Katastrophe der Spiele zu fokussieren, die Geiselnahme und Ermordung israelischer Sportler durch den „Schwarzen September“, eine Gruppe palästinensischer Terroristen. Dieses Ereignis war nicht nur medial höchst wirksam, sondern am Gedächtnisort München auch symbolträchtig: „By seizing a dormitory at the worldwide games and killing two athletes at the outset, the group acquired an immediate audience of 800 million viewers. The operation was taking place in Germany, the principal author of the Holocaust, and in Munich, site of Hitler’s abortive beer hall putsch in 1923.“⁵² Aufgrund der durch die Geiselnahme zu antizipierenden weltweiten Resonanz handelte es sich wohl um das erste Medienereignis eines global agierenden Terrorismus.⁵³ Die Parallelen zum 11. September, die der Roman zieht, erscheinen, gerade etwa hinsichtlich der weltweiten Live-Berichterstattung, nachvollziehbar.

Zwei Zeitebenen wechseln einander ab: die gut 40jährige Fotoreporterin Katja bemüht sich nach 9/11 um Aufklärung zweier Rätsel ihrer Kindheit. Schuldhaft besetzt ist für sie die durch eine Schussverletzung verursachte Gehbehinderung ihres Jugendfreundes Max. Ihn, in den sie 1972 verliebt war, hatte sie vor den Augen der gemeinsamen Freunde einst kompromittiert, was seinen Rückzug aus der gemeinsam besuchten Schule und den Beginn einer Polizeiausbildung auslöste. Beim Versuch der Geiselnahme am 6. September 1972 auf dem Flugplatz von Fürstentfeldbruck wurde er schwer verletzt. Dieses Ereignis bringt also Katjas private Biografie und die wiederum medial gestützte Erinnerung an die ‚große‘ Geschichte in Beziehung zueinander: „die große und kleine Geschichte kümmern sich nicht umeinander, sie durchdringen sich bloß“. (S 20) Man könnte hier auch guten Gewissens von der ‚Zirkulation sozialer Energie‘ (Greenblatt) zwischen Roman sowie Medientexten und -bildern, zwischen Text und Kontexten also, sprechen. An solchen Austauschprozessen arbeitet sich Katja ab, die nicht zufällig die Fotografie als Beruf wählt und bald schon weltweit beachtete Ereignisse wie den Danziger Werftarbeiterstreik von 1980 im Bild festhalten wird (S 179). Doch verhalten sich ‚große‘ und ‚kleine‘ Geschichte eben kontingent zueinander, solange einzelne innere oder äußere Erscheinungsbilder, voneinander isoliert, existieren. Katjas autobiografischer Bewältigungs- und Interpretationsversuch verbleibt auf der Oberfläche oder am Rande des ‚großen‘ Geschehens. So stimmig diese Biografie am Ende des Romans

51 Nadyne Stritzke: Von heißen Hunden, spiralender Erinnerung und hermaphroditischem Identitätszweifel. Eine Einführung in das Erzählwerk von Ulrike Draesner. In: *Deutsche Bücher* 35 (2005) H. 4, S. 297-307, S. 298.

52 Weimann/Winn, S. 60.

53 Vgl. Elter 2008 (wie Anm. 21), S. 133, S. 136.

für sich genommen erscheint, sowenig sind alle Fragen der Ereignisse von 1972 geklärt; das romaneske Framing lenkt von den Defiziten und Lücken des Medialen (und der Bemühungen der Historiker) geradezu ab. Die eigene Biografie lässt sich aber letztendlich, gespeist aus der Summe der Erinnerungsfetzen, als Ganzes konstruieren; die Rätsel der Kindheit lösen sich.

Als Münchnerin erlebte Katja die Spiele gleich zweifach, auf dem Bildschirm und im Stadion, und die Fernsehbilder vom Überfall auf das Olympische Dorf verknüpfen sich mit dem Unglück ihres Freundes. Der Roman überdeterminiert jenen 5. September zusätzlich, indem er ein weiteres biografisch einschneidendes Erlebnis Katjas ausgerechnet auch noch auf dieses Datum fallen lässt: Ihr alleinerziehender Vater fand just in derselben Nacht eine neue Lebensgefährtin, was in den Augen der zwölfjährigen Tochter Verrat bedeutete und aus der Sicht der erwachsenen Protagonistin einen Adoleszenzschub auslöste. Draesners Initiations-, vielleicht auch Bildungsroman findet Jahrzehnte später in einem zweiten Handlungsstrang seinen Abschluss: Nun sucht Katja Kontakt zu Freund und Vater, nun findet auch sie einen neuen Partner, zudem deuten sich neue Informationen über die politischen Umstände des palästinensischen Überfalls an, scheint sich auch jenes unerklärliche Ereignis verstehen zu lassen. Über das Familiengedächtnis, die Vertreibung der Großelterngeneration und die sehnsüchtige Erinnerung an die alte Heimat kommt eine weitere Gedächtnisebene ins Spiel des Romans, der ja nicht zufällig in München angesiedelt ist: Die Spuren der NS-Zeit sind hier und im Roman weithin präsent.

Die dem Roman zugrunde liegende Poetologie ist leicht nachzuvollziehen. Die Autorin präzisiert ihr Vorgehen in einem Nachwort:

„Der vorliegende Roman ist eine Phantasie nach wahren Ereignissen. Hinweise auf die Geschehnisse vom September-November 1972 beruhen einerseits auf historischen Fakten, das heißt jenen Rekonstruktionen, Interpretationen und Erinnerungen eines wirklichen Geschehens, die so zu nennen wir übereingekommen sind. Dazu gehört Gesperres, Undurchdringliches, Verzerrtes. Ich habe darauf mit Erfindung reagiert – fiktive Figuren in das Geschehen eingeführt, wo es Leerstellen aufwies.“ (S 491)

Nicht nur die Autorin, auch die Textur des Romans berücksichtigt immer wieder, dass die ‚Wirklichkeit‘ der Ereignisse eine mediale ist, dass auch die Heldin Katja nicht zuletzt Mediennutzerin ist.

Besonderheiten in Draesners Roman sind die kindliche Wahrnehmung der Protagonistin und die Einbindung der Erinnerungsbilder in Erfahrungen von Adoleszenz. Katja, Anfang der 60er Jahre geboren, gehört einer *auch* durch das Fernsehen sozialisierten Generation an, deren innere Erinnerungsbilder mit den von früher Kindheit an gewohnten Fernsehbildern oszillieren. Ist der ‚Mythos Terrorismus‘ ein „Signal für das Unbewältigte der Zeitgeschichte“⁵⁴ so verbinden sich für Katja zusätzlich späte Erklärungsversuche des privat Erlebten mit dem medialen Wahrge-

54 Heinz-Peter Preußner: Warum *Mythos* Terrorismus? Versuch einer Begriffsklärung. In: Galli/Preußner 2006 (wie Anm. 23), S. 69-83, S. 83.

nommenen. Das berühmte Fernsehbild, das einen der verummumten Geiselnnehmer zeigt, wird seines Schreckens wie seiner Rätselhaftigkeit erst nach Jahrzehnten entkleidet. Als Fotografin bleibt Katja für lange Zeit auf ein medial gefiltertes und speicherbares Bild der Außenwelt angewiesen, wie sie schon 1972 im Stadion zur Maxime erhoben hatte: „Kein Erlebnis verlieren, fotografieren!“ (S 60) Produktion und Interpretation solcher Bilder treten bei ihr lange Zeit an die Stelle wirklicher Interaktion, so suggeriert der Roman. Erst als erwachsene Frau findet sie zu dem, was der Roman offenbar favorisiert: die Sprache, den Dialog und die Auseinandersetzung mit Menschen.

Eine Atmosphäre von Unverfügbarkeit der ‚kleinen‘, mehr aber noch der ‚großen‘ Geschichte erzeugt schon das Anfangsszenario, das die Unterwelt der neuen Münchner U-Bahn zeigt, von der aus man das Olympiagelände betritt, weiterhin die an einen Kriegszustand erinnernde Belagerung des Marienplatzes durch dichtgedrängte, angsteinflößende Menschenmengen, Präfigurationen des späteren Geschehens, das seinerseits durch ein gern verschwiegenes Ereignis präfiguriert wurde: „Berlin‘ 36 ließ man weg“ (S 32) – die Weltkriege erscheinen „abgebüßt“. (S 71) Tatsächlich ist der ‚Untergrund‘ des Olympiageländes aus den Toten des Zweiten Weltkrieges gemacht, wird der Olympiaberg gebildet von den faulenden Schuttmassen der zerbombten Stadt, erinnern auch die Spiele an die Luftangriffe von damals. Der Kreis schließt sich gegen Ende des Romans, als von der akuten Befürchtung eines terroristischen Luftangriffs während der Schlussfeier der Spiele von 1972 berichtet wird. (S 421f.) Die Schlussfeier fand ausgerechnet am 11. September statt – alle diese und weitere Korrespondenzen sowie die zahlenallegorischen Spielereien Katjas geben dem Romangeschehen eine Aura des Determinismus, gar den Anschein von Kausalität, dem sich die Medienbilder von der Geiselnahme zwanglos einfügen scheinen. Auch die Medienthemen der damaligen Gegenwart (Meinhof; Vietnam: S 66f.) sind stichwortartig präsent. Fazit der Lektüre kann sein, dass ein neutraler Erzähler, der Innensicht in mehrere Figuren besitzt, diskursiv und narrativ Kohärenz erzeugt, wo Medienbilder diskret bleiben.

Die Funktion massenmedialer Bilder und Stimmen, wie sie dann im Verlauf der Handlung gehäuft evoziert werden, ist ein In-Gang-Setzen privater Erinnerungen, die sich in ihrer Summe identitätssichernd auswirken. Dafür reichen ‚Konserven‘ aus; Düfte, wie durch Proust vorgegeben, genügen, so der Geruch der Bücher von damals, der Katja in der Wohnung ihres Vaters nach Jahrzehnten noch erwartet (S. 377). Der Geschmack des Erinnerten als Essenz ist nicht vonnöten: Katjas Großvater wird zum Vorbild, indem er zur Erinnerung an seine aufgegebene Heimat Zuckerstückchen aufbewahrt, die er nicht etwa verspeist, sondern eben als objektivierte ‚Konserve‘ ihres Geschmacks archiviert. Katja braucht, um die Erinnerung zu unterstützen, Fernsehbilder oder zufällig gehörte Rundfunkaufnahmen, wie ein Zitat aus einem Kassetten-Mitschnitt von Karl Valentins Dialog *Der Hasenbraten*, das unvermittelt und unerklärt in den Text eingeflochten ist, der aber zugleich als Erinnerungsinzitant ausgewiesen ist, mit dem sich das Bild des einst geliebten



Abb. 3

Max vereint.⁵⁵ Hörer des Bayerischen Rundfunks wissen, dass solche Tonkonserven um 1972 so häufig begegneten wie die Afri-Cola-Werbung. Doch am eindringlichsten ist das Fernsehbild von den Geiselnehmern (Abb. 3): „Immer wieder stand da der Maskenmann im Balkon, fahles Licht hinter sich – Katja dachte an Susanne.“ (107) Die ur-

sprungliche Assoziation: der Schrecken angesichts des Gewaltaktes, ein Fernsehbild wie aus einem Horrorfilm, und die fast ebenso plötzlich auftauchende neue Partnerin des Vaters verbinden sich miteinander: „Ich weiß noch, der Terrorist im Balkon mit seiner Maske, das eine Auge war darin viel größer als das andere, unheimlich. Aber alle übrigen Bilder sind wie hinter einem Schleier versteckt.“ (211) Zum Unheimlichen, das von dem maskierten Gesicht ausgeht, kommt die Lückenhaftigkeit der Mediendokumente: Von den Geiseln sind keine Fotos, keine Filme überliefert. (S 355) Katja recherchiert statt dessen vor Ort in Fürstenfeldbruck und übt sich, wie der Roman insgesamt, in „Gehirnaufzeichnungen“ (S 355): „verschieblich und haltlos, höllisch ungenau, objektiv äußerst falsch und subjektiv exakt richtig“. (S 355) Zu ergänzen wäre: leichter in Sprache zu fassen als vereinzelt bleibende Bilder.

Autobiografisches, Familien- und kollektives Gedächtnis werden in Draesners Roman bis zur jeweiligen Unkenntlichkeit synchronisiert und ineinandergeblendet. Der terroristische Anschlag und sein katastrophaler Ausgang erfahren zumindest eine Entdämonisierung, wenn statt des Stichworts „Unglück“ diagnostiziert wird: „eine unwahrscheinliche Mischung aus exakter Planung, grober Nachlässigkeit, heiterer Sorglosigkeit“. (S 400) Erst der Roman erzählt „die ganze Geschichte“. (S 455)

VI. Mogadischu, 18.10.1977: Sturm der „Landshut“ – Friedrich Christian Delius: *Mogadischu Fensterplatz* (1987)⁵⁶

Allein drei Romane hat Friedrich Christian Delius zum ‚Deutschen Herbst‘ verfasst; eine fehlgeleitete Literaturkritik der 80er und 90er Jahre hat dem Autor Dokumentarismus unterstellt und zudem das Anachronistische der Thematik herausgestri-

55 Der Text datiert ausgerechnet aus dem Olympiajahr 1936: Karl Valentin: Der Hasenbraten. In: Ders.: *Sämtliche Werke in acht Bänden*. Bd. 4: Dialoge. Hg. von Manfred Faust und Andreas Hohenadl. München 1996, S. 19-22 und S. 335-338.

56 Als Forschungsbeitrag zu Delius' Roman wenig erhellend: Franz Futterknecht: Die Inszenierung des Politischen. Delius' Romane zum Deutschen Herbst. In: Manfred Durzak u. a. (Hg.): *F. C. Delius. Studien über sein literarisches Werk*. Tübingen 1997, S. 69-87.

chen. Zurecht stellte Helmut Peitsch fest, Delius sei *nicht* der „objektivistische[n] Selbsttäuschung“ der frühen dokumentarischen Literatur der BRD verfallen.⁵⁷

Aufgrund der medialen Aufmerksamkeit auf die RAF-Aktionen des Jahres 1977 konnte die Entführung Hanns Martin Schleyers „als weitere Stufe einer eskalierenden Serie“ verbucht werden.⁵⁸ Das wichtigste, bis heute erinnerte Medienbild zeigt den leidenden Schleyer. Ein anderer Roman des ‚Deutschen Herbstes‘, Michael Wildenhains *Erste Liebe Deutscher Herbst* von 1997 – auch der Roman eines Gedenkjahres also –, verbindet, vorbereitet durch Zeitungslektüre über den Schleyer-Mord, eine Geschichte von politischer Initiation mit Adoleszenzerfahrungen. Die RAF kann so, wenigstens für die Protagonisten dieses Romans, zum Katalysator der Geschichte werden.

Delius verleiht einem sonst namenlosen Opfer der „Landshut“ Stimme. Die Ich-Erzählerin Andrea Boländer versprachlicht aus Anlass einer Antragstellung „auf Versorgung nach dem Gesetz über die Entschädigung für die Opfer von Gewalttaten“ (M 225) ihre Erinnerungen vom Augenblick der Flugzeugentführung an bis zum Moment der Befreiung durch die GSG 9 in Mogadischu. Sie berichtet davon, wie sie die Entführer, ihre Mitreisenden und insbesondere und immer wieder den eigenen Körper, sich selbst wahrnimmt. Diese Wahrnehmungen changieren wiederum zwischen ständig wiederholten Versuchen, die eigene Subjektivität zu wahren, und der übermächtig werdenden Empfindung, die Individualität zu verlieren zugunsten des bloßen Aufgehens in der an der ‚Masse‘ der Opfer, in der Uniformität ihrer Körper, der gleichsam internierten Passagiere, und zudem zugunsten einer anonymen Medienexistenz, vielleicht ansatzweise auch Medienprominenz, die als Bedrohung empfunden wird.

Boländers Wahrnehmungen zeichnen sich durch ständige Perspektiven- und damit auch Seitenwechsel aus: Das auf den ersten Blick doch klare Täter-Opfer-Schema wird, was hier nur anzudeuten ist, aus guten Gründen immer wieder durchbrochen, Täter-/Opfer-Identitäten sind „Tauschobjekte“ (M 267): Der antiisraelische Affekt der palästinensischen Entführer fügt sich zur eigenen Identifikation mit den „in den Lagern Ermordeten“ (M 267), also den Juden als Opfern des Holocaust. Doch auch Empathie mit den Entführern ist nicht zu vermeiden, deren Argumente als ‚Vertriebene‘ nicht von der Hand zu weisen: „Ich lasse mich nicht zur Jüdin machen! Ich lasse mich nicht zur Antisemitin machen!“ (M 310) Mit den palästinensischen Entführern und den deutschen Geiseln stehen einander Parteien gegenüber, die sich, je nach historischer Konstellation, im Lager der Täter wie auch in dem der Opfer wiederfinden. Die Opfererfahrung, die Andrea Boländer sogleich zur Person von öffentlichem Interesse macht, wird zunächst ausbalanciert durch die Erzählung von der Krise ihres Privatlebens, der Notwendigkeit, sich zwischen zwei Männern zu entscheiden.⁵⁹

57 Helmut Peitsch: Abschied von der Dokumentarliteratur? F.C. Delius' Auseinandersetzung mit dem Terrorismus. In: *Das Argument* 35 (1993), S. 412-424, S. 413.

58 Steinseifer 2006 (wie Anm. 25), S. 363.

59 Vgl. Peitsch 1993 (wie Anm. 57), S. 416.

Boländer gerät nun in den Sog medialer Wahrnehmung, ist aber auch zu Medienreflexion und Medienkritik fähig. Die Fähigkeit, sich von außen, als Täterin oder als Opfer, wahrzunehmen, ist durch den imaginären medialen Blick auf sich selbst bedingt; sie nimmt sich selbst antizipativ im ‚Spiegel‘ der Medienberichterstattung wahr, die hier lange Zeit nichts als ‚vis‘ ist, keineswegs ‚ars‘. Dabei fühlt Boländer sich von Anfang an „wie in einer dunkel bekannten und plötzlich hart aufleuchtenden Filmszene“ (M 227), sieht sich selbst bereits in den Zeitungen und auf den Fernsehschirmen, konstruiert das unter Schmerzen erfahrene Geschehen selbst schon als weitgehend mediales. Auch wenn kein Kamerablick in das Flugzeug dringt, gibt es über das Bordmikrofon eine akustische Verbindung zur Außenwelt, ist klar, dass zumindest mit Fotos des Flugzeugs die Massenmedien in aller Welt bestückt werden. (Abb. 4) Als die Heldin selbst zum Inhalt von Medienbildern wird, beginnt sie, politisch zu denken, sich über bisherige Versäumnisse bewusst zu werden: „Auch ich hatte in den Zeitungen hinweggelesen über die drei Buchstaben PLO“. (M 319) Oder: „Ich verfluchte mich, weil ich zu wenig wußte von der Geschichte und den Motiven unserer Naziväter“. (M 347) Plötzlich zum Medienobjekt zu werden, bedeutet für Andrea Boländer auch, zwischen dem Status des Opfers und dem des Täters nicht mehr eindeutig trennen zu können. Indiskretion und aufklärerischer Impetus der Massenmedien scheinen sich in dieser Wahrnehmung zu durchdringen. Mal ist Publizität erwünscht oder sogar eine Ästhetisierung des übrigens performancehaften Arrangements⁶⁰ in Aussicht gestellt („*You shall burn in a beautiful way.*“ M 408), erzählt der Roman die Medienphantasie eines Staatsbegräbnisses für die Entführten (M 407); mal imaginiert die Hauptfigur des Romans die Medien und ihre Akteure als Aggressoren, die um einer guten Story willen bereitwillig die Leiden der Geiseln verlängern würden: „Die Journalisten, stelle ich mir vor, haben vielleicht unser Schreien und Stöhnen schon mit ihren Richtmikrofonen auf Band aufgenommen, längst verkauft und gesendet [...], vielleicht wissen sie längst alles von uns, zeichnen alles auf, weiden sich an uns und lassen uns schmachten. Vielleicht sind ganze Flugzeuge mit Kameraleuten und Illustriertenjägern hinter uns hergeflogen, immer auf unseren Spuren, immer mit der entscherten Kamera, immer unsere Maschine im Visier, immer schußbereit“. (M 365) Hier schlägt noch

60 Es wäre ein weiteres Kapitel über das Theatrale, genauer: Performancehafte, des von Boländer erlebten Geschehens zu schreiben. Indem bedenkenlose Fernsehzuschauer wie Andrea Boländer nun dazu gezwungen werden, exklusive Akteure in einem theaterhaften Ereignis zu sein, wird der 1977 angeblich längst gescheiterte Versuch unternommen, Kunst und Gewalt noch einmal im Zeichen des Terrorismus zusammenzudenken. Die Vorgeschichte reicht von der Avantgarde-Bewegung der Situationisten, der Subversiven Aktion und der Kommune I bis zu den Manifesten der RAF. Vgl. dazu *Protest!*, (recte); Mia Lee: Umherschweifen und Spektakel: Die situationistische Tradition. In: Klimke/Scharloth 2007 (wie Anm. 6), S. 101-106; sowie: Alexander Holmig: Die aktionistischen Wurzeln der Studentenbewegung: Subversive Aktion, Kommune I und die Neudefinition des Politischen. In: Ebd., S. 107-118. Das Che Guevara-Porträt auf dem T-Shirt einer der Entführerinnen trägt zum ästhetischen Arrangement bei (M 307).

die studentische Kritik an der Springer-Presse, schlagen Wallraffs und Bölls Anti-BILD-Kampagnen durch.

Letzte Sicherheit gewinnt Boländer nur aus der ekelbesetzten, doch unvermittelten, authentischen Körperwahrnehmung; das eigene Sterben ist für sie bereits olfaktorisch wahrnehmbar, es lässt sich nicht medial inszenieren: „Ich sah das Bild vor mir, das Foto wurde ein Film, die Bilder



Abb. 4

einer in der Luft explodierenden Maschine, in Farbe. Aber ich sah keine Leichen. Ich sah mich auch nicht tot.“ (M 371) Dies bedeutet auch eine Archaisierung des Lebens. (M 373) Die Differenz zwischen Filmszene und realem Überfall ergibt sich schon eingangs aufgrund des Körperempfindens: Angst als Körperreaktion negiert den ersten, noch distanzierenden Gedanken und suggeriert, es handle sich um wirkliches Erleben. Delius' Roman dringt bis dahin, wo das mediale Bild keinen Eingang fand; er perhorresziert das Verkommen politischer Ereignisse zu Medienereignissen und lässt leichthändig das Terror-Opfer Andrea Boländer geradezu zum Medienopfer werden. Dabei geschieht auch in diesem Roman Medienwahrnehmung auf zweiter Stufe, beobachtet der Roman seine Hauptfiguren zwar weniger beim Medienkonsum, aber beim *Erfinden* von Medienbildern. Zumindest auf diese intrikate Weise war auch die Entführung der „Landshut“ immer schon ein Medienereignis, selbst solange noch eine Nachrichtensperre geherrscht haben mag. Wie Draesners Roman auch ist Delius' Text eine Absage an das dokumentarische Erzählen: Boländers Erzählung wird nicht folgerichtig, sondern paradoxal entbunden aus dem Ausfüllen eines Fragebogens, das sich mit der Erinnerung so wenig vereinen lässt, wie die imaginierten Medienbilder die inneren Vorgänge des Opfers eigentlich erreichen könnten. Zwar erscheinen auch diese Vorgänge in ihrer Versprachlichung bruchstückhaft – Delius' Roman fällt noch am wenigsten von den hier behandelten Texten in ein folgerichtiges psychologisches Erzählen zurück –, doch behält die Sprache ihre Dignität als Medium, Körperwahrnehmung und Bilder des inneren Erlebens in ein Kontinuum zu bringen.

Am Ende steht wiederum eine Medienwahrnehmung, codiert als Ordnungsphantasie,⁶¹ keineswegs eine Erfahrung der Freiheit. Als die GSG 9 das Flugzeug stürmt, nimmt Boländer die Befreier als deutsche Soldaten wahr, aktualisiert aber damit NS-Assoziationen: „Die Deutschen schrien: Wo sind die Schweine?, und auf

61 Dieses Vermögen weist Boländer dem Fernsehen im Hinblick auf ihren Partner zumindest zu: „Fernsehen, Rainer hat es gut, das Fernsehen ordnet ihm alles.“ (M 366)

eine verrückte Weise war die Welt wieder auf die Füße gestellt, es war die Welt, in der etwas auf eine idiotische Weise in Ordnung war.“ (M 425) Boländer „erkennt in einem ihrer Befreier ihren Entführer und wird bereits für die Massenmedien aufbereitet“. ⁶² Bedrohlich wirkt der Journalist, der die um ihr Leben laufende Boländer ungerührt filmt: „da lief ein Idiot vor mir her und filmte mich, wie ich lief und meiner Rettung entgegenlief. [...] Auf der Flucht vor den Schüssen und Schreien, längst nicht in Sicherheit, rannte ich, da stolperte dieser Kerl schon mit und filmte das alles, ich lief in seinen Film hinein, ich war eine Darstellerin, ich lief direkt in eine Tagesschauszene“. (M 430)

VII. Gegenwartsliteratur in der Medienkonkurrenz

Die behandelten Erzähltexte stellen den bekannten, vertrauten Medienbildern individuelle Erinnerungen, private Ereignisse zur Seite, fokussieren jene Bilder also und kontextualisieren sie neu mit einem Vorher oder Nachher, mit Bildbetrachtern und Bildproduzenten, ja durch ein Ausphantasieren dessen, was auf den Bildern tatsächlich oder mutmaßlich zu sehen ist. Romane werden so *auch* zu Bildlektüren und Bildbeschreibungen, die den „erinnerungspolitische[n]“ Wert von ‚Achtundsechzig‘ unterstreichen, ⁶³ indem sie narrativ oder diskursiv noch einmal einzelne Bilder auf den Mythos ‚1968‘ beziehen.

Fragt man nach den spezifischen Leistungen der Literatur im Prozess der 68er-Gedächtnisbildung und in Anbetracht des besonders 1968 eingestandenen oder postulierten Bedeutungsverlustes der Literatur („Tod der Literatur“), so lässt sich folgendes auflisten:

1. Die Literatur ist jeweils Beobachterin zweiter Ordnung, sie beobachtet ihre Figuren beim Beobachten mediatisierter Ereignisse (oder bei der aktiven Mitwirkung).
2. Als Medium der Verlangsamung, das oft erst in großer zeitlicher Distanz auf die von 1967 bis 1977 datierenden Momentaufnahmen reagiert und nicht unter dem Druck des Aktualitätsgebotes steht, verweigert sich die Literatur entschiedener als das massenmediale Bild dem naiven Glauben des Rezipienten an einen dokumentarischen Abbildungsrealismus, wie ‚realistisch‘, also psychologisierend, auch immer erzählt werden mag. Solches vormodernes Erzählen erzeugt dort Einheit (der Biografie, des Ereignisses), wo das Bild kontingent bleibt. Die Entschärfung der Medienereignisse gelingt um den Preis einer literarischen Konventionalität, die die literarischen Figuren zu Identifikationsobjekten des Lesers macht – auch Andreas Baader und Gudrun Ensslin: Leander Scholz’ Roman bricht die Täter/Opfer-Polarisierung auf, macht die Täter zu Identifikationsfiguren und lässt sie zugleich wie theatrale Figuren erscheinen. Die besprochenen Texte gehen damit formal einen anderen Weg als die oft aus einem avantgar-

62 Delabar 1997 (wie Anm. 22), S. 165.

63 Sösemann 1999 (wie Anm. 10), S. 674.

distischen Selbstverständnis heraus agierenden und schreibenden ‚Achtundsechziger‘, hört man doch den Tonfall des Manifests noch den Verlautbarungen der RAF an. Wie erfolgreich auch immer diese Gedächtnisromane gewesen sein mögen – sie sind im Gegensatz zu vielen Äußerungen der ‚Achtundsechziger‘ selbst ‚massenkompatibel‘, sind allein schon hierdurch prädestiniert, zur kollektiven Erinnerung an ‚1968‘ beizutragen.⁶⁴

3. Die Literatur betreibt ‚Framing‘ mittels einer zweiten, privaten Geschichte, deren paradigmatische, anthropologisch interessierende Themen dem bildlich dargestellten Ereignis etwas von seiner Individualität, damit auch etwas von seiner Härte nimmt.⁶⁵ Es wird, etwa bei Scholz oder Draesner, in seine Bestandteile zerlegt und als Repräsentation kenntlich gemacht.
4. Die Medienbilder werden je für ein ‚privates‘ Narrativ instrumentalisiert: Baader und Ensslin erweisen sich nun als zärtlich Liebende, Ohnesorg als Garant von Timms (nicht etwa seiner eigenen) Autorschaft, die Geiselnahme von 1972 als Inzitant der Selbstfindung Katjas – in Delius’ Roman bleibt die Katalysator-Funktion der Leiden der Erzählerin für eine private Entscheidung Andeutung. Diese Privatisierung, die bei Scholz und Delius ausdrücklich die ‚Täter‘ einbezieht, nimmt den Ereignissen etwas von ihrer Dämonie.
5. Umgekehrt: Aus dem Blickwinkel des literarischen Texts werden die Medienbilder als Vereinfachungen, Verkürzungen, als Mythisierungen erst transparent – sie bilden allererst Anlässe für die Fantasietätigkeit von Autoren wie auch, auf der Ebene der Welt im Text, von Figuren. Ob das auf der Grundlage der Bilde Ausphantasierte denn statthaft sei, hat der Leser zu entscheiden.
6. Die scheinbar ‚vollständig‘ erzählten Geschichten leben, wie das kollektive Gedächtnis stets, auch von Verdrängen und Vergessen: *Rosenfest* weiß weder von der Verurteilung der Brandstifter Baader und Ensslin noch von ihrer Untersuchungshaft. Die Erinnerung von Delius’ Ich-Erzählerin setzt ausgerechnet für die Minuten der Befreiung beinahe aus oder wird doch ungenau bis fehlerhaft; zugrunde liegt ihrer Reflexion aber das Verdrängen der im Holocaust ermordeten Juden. Der Ich-Erzähler Timm kann sich der Gründe für den Kontaktabbruch mit dem Freund Ohnesorg nicht entsinnen, bleibt doch damit der Abgrund der Erinnerung zwischen dem ‚lebenden‘ und dem ‚toten‘ Ohnesorg so tief wie nur möglich. Besonders anschaulich zeigt Draesners Roman die Ausschnitthaftigkeit von Katjas Einsichten in die der Geiselnahme vorausgehenden politischen Konflikte.
7. Auch die Literatur als Gedächtnismedium ist zur Stelle, wenn turnusmäßig der Achtundsechziger gedacht werden muss. Mutmaßlich Kalkül des Autors war bereits das Erscheinungsdatum von *Mogadischu Fensterplatz*: der Herbst 1987. Die gezielte, auch literarische ‚Nutzung‘ von Medienereignissen für wiederum me-

64 Zum Avantgarde-Anspruch der ‚68er‘ vgl. grundsätzlich: *Protest!*, (*recte*) daneben: Koenen ‘2007 (wie Anm. 9), S. 44f.

65 Zum Framing vgl. Liehr 2007 (wie Anm. 7), S. 26.

dial vorgezeichnete Gedenk- und Jubiläumsprozeduren dürfte den Übergang von Ereignissen wie ‚1968‘ aus dem kommunikativen ins kulturelle Gedächtnis beschleunigen helfen: Statt den Erinnerungen der vielen noch lebenden Zeitzeugen zu vertrauen und den Abschluss noch laufender Debatten abzuwarten, sind es, so eine abschließende Vermutung, die Gedächtnismedien vom Fernsehen bis zur Literatur, die sich jetzt schon der Mythen ‚1968‘ oder ‚1989‘ bemächtigen und die möglichst unhinterfragbare Deutungen nur wenige Jahrzehnte nach den Ereignissen selbst festzuschreiben versuchen. Der literarische Text ist aber nicht einfach willfähriger ‚Nutznießer‘ medialer Bilder, sondern trägt immerhin zu einer kritischen Reflexion auf das Problematische dieser Bilder bei.

Studenten- und Debütfilme im Umkreis der 68er Frühe Filme an der DFFB

„So viel Anfang war lange nicht“ gilt für die 60er Jahre insgesamt, vor allem aber für die markante Datierung 1967/68. In dieser kurzen Zeitspanne entstand, bewusst übertreibend formuliert, auch der *allerjüngste* deutsche Film. Wer dabei nur an die frühen Filme von Wim Wenders und Rainer Werner Fassbinder denkt, übersieht die filmische Ideenvielfalt dieser Jahre. Exemplarisch zeigt sich dies im Blick auf die ersten Studenten- und Debütfilme der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB)¹, wo sich seit deren Gründung 1966 eine Garde junger Studenten und Studentinnen versammelte, aus der sehr schnell eine lernende filmische Avantgarde entstand.²

Nicht wenige der beiden ersten Jahrgänge sind später national und international bekannt geworden, sei es als Autoren/Regisseure, als Kameraleute oder sonstige Akteure im Film- und Mediengeschehen. Um nur einige zu nennen: Hartmut Bitomsky, bedeutender Dokumentarfilmer, ist seit 2006 Direktor der DFFB. Carlos Bustamante, Kameramann und Filmautor, wurde Professor für audiovisuelle Gestaltung an der Universität der Künste Berlin. Gerd Conradt arbeitet als vielseitiger Videofilmer, Autor und Ausstellungsmacher, der sich u. a. auch um die historischen Anfänge der DFFB kümmert.³ Harun Farocki gilt als einer der besten deutschen Essay- und Dokufilmer. Wolfgang Petersen machte internationale Karriere als Filmregisseur und Produzent. Helke Sander, bahnbrechend als Filmemacherin und Autorin, Begründerin der Zeitschrift *Frauen und Film*, lehrte u. a. als Professorin an der Hamburger Hochschule für bildende Künste. Daniel Schmid wurde einer der namhaften schweizer Filmemacher mit internationalem Ansehen. Max Willutzki und Christian Ziewer gelten als profilierte Vertreter eines sozialkritischen Films. Zwei der auffällig begabten Erst-Semester, Holger Meins und Philip Werner Sau-

1 Siehe dazu Sebastian Handke: Eine Kamera für die Söhne. Kino ist Kunst. Kunst ist Politik. In der Berliner Film- und Fernsehakademie ging es nie nur ums Handwerk. Jetzt feiert sie Geburtstag. In: *Der Tagesspiegel*, 16.9.2006, in: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/art772,2093664> (Zugriff auf diese wie auf alle anderen Internetquellen am 29.5.08).

2 Siehe dazu Tilman Baumgärtel: *Vom Guerillakino zum Essayfilm: Harun Farocki. Werkmonographie eines Autorenfilmers*. 2. verb. Aufl. Berlin 2002. Darin besonders S. 56-82.

3 Ihm, der meine Anfragen ausführlich beantwortete, danke ich für diese Unterstützung. Siehe zu dieser DFFB-Phase auch Tilman Baumgärtel: Die Rolle der DFFB-Studenten bei der Revolte von 1967/68. Ein Rückblick anlässlich des 30. Jahrestages der Gründung der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin. In: *junge welt*, 27. und 30.9. sowie 2.10.1996. In: <http://www.infopartisan.net/archive/1967/266705.html>.

ber, sagten sich zugunsten militanter Politik vom Film los. Beide starben in ihrem Kampf gegen das verhasste BRD-System.

Filmemachen wurde damals aufgrund der zunehmend erschwinglichen Super-8-Kamera für viele immer leichter möglich und der Impetus einer DFFB-Gründung, und gleich danach der Münchener Hochschule für Film- und Fernsehen (HFF), bedeutete allgemein einen mächtigen Antrieb. Zudem gab es auch an anderen Orten filmpraktische und -theoretische Anfänge, an Kunsthochschulen ebenso wie an der Ulmer Hochschule für Gestaltung.⁴ Was in diesen Umbruch- und Anfangs-Jahren als Debütfilme überhaupt gedreht wurde, wartet noch auf seine Darstellung. Dabei könnten auch Klischees revidiert werden, von denen Wim Wenders eines folgendermaßen formulierte: „Wir in München waren die Sensibilisten und die Berliner waren die Politfilmer.“⁵

Bis heute fehlt, trotz regelmäßig gefeierter Dezennien der DFFB, eine umfassende öffentlich zugängliche Bestandsaufnahme dieser Anfänge. „Die kurzen Dokumentar- und Agitationsfilme, die das Kollektiv politisch aktiver Studenten in dieser Zeit an der DFFB drehten, sind heute fast vollkommen vergessene Zeugnisse der deutschen Studentenbewegung“.⁶ Wer sich einen Einblick oder gar einen Überblick verschaffen will, ist auf eine einzige Edition angewiesen – einen gut einstündigen Kompilationsfilm, den der TV-Sender 3sat 1998 unter dem Titel *DIE ROTE FAHNE* ausstrahlte. Er enthält sechs Filme von Studenten des ersten Studienjahres der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin DFFB.⁷ Im einzelnen handelt es sich um vier kleine inszenierte Essay- und Dokufilme (von Harun Farocki, Carlos Bustamante, Helke Sander und Holger Meins) sowie einen 10- und einen 30-minütigen experimentellen Spielfilm (von Wolfgang Petersen und Philip Werner Sauer). Umrahmt und als Running Gag jeweils ein- und ausgeleitet werden diese sechs Filme von Ausschnitten aus eben jenem Lern- und Lehrfilm *DIE ROTE FAHNE* aus dem Studienjahr 1967/68, geleitet vom damals 32-jährigen Kameramann Michael Ballhaus.⁸ Anhand dieser Studenten- und Debütfilm-Auswahl der DFFB-Protstgeneration, ergänzt durch den darin nicht enthaltenen Debütfilm von Gerd Conrads *SANTA LUCIA*, sollen im folgenden diese Anfänge und Umbrüche näher betrachtet werden.

4 Siehe dazu: Daniela Sannwald: *Von der Filmkrise zum Neuen Deutschen Film. Filmbildung an der Hochschule für Gestaltung Ulm 1958-1968*. Berlin 1997.

5 Wim Wenders in: Gerd Conrads: *Starbuck - Holger Meins. Ein Porträt als Zeitbild*. Berlin 2001, S. 174.

6 Baumgärtel 1996 (wie Anm. 3).

7 Zit. nach: Freunde der deutschen Kinemathek. Kino Arsenal: September 2006. 40 Jahre Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin. In: <http://www.fdk-berlin.de/arsenal/programmtext-anzeige/archive/2006/09/article/634/212.html?cHash=6b56edaa31>.

8 Den vollständigen Film mit dem Titel *FARBTEST – ROTE FAHNE* (DFFB 1968) stellte mir Gerd Conrads freundlicherweise zur Verfügung.

DIE ROTE FAHNE

„Was zeigen die vor einem halben Leben entstandenen Filme vom Aufbruch, der Hoffnung, den Plänen und Visionen, die mit der Eröffnung der ersten westdeutschen Filmschule verbunden waren?“⁹

DIE ROTE FAHNE wurde in kollektiver Kameraarbeit gedreht.¹⁰ Arbeitsauftrag des Seminarleiters Michael Ballhaus war: Drehen aus dem fahrenden Auto. Gerd Conradt schreibt dazu:

„Farbtest der Revolution. Ein Männerfilm. Männer rennen – zu einer Stafette geordnet, in den Händen eine große rote Fahne – in der Mitte einer verkehrsreichen Straße durch Berlin. Der letzte hisst die Fahne am Balkon vom Rathaus Schöneberg, dem Sitz der Westberliner Regierung. Ein filmisches Experiment nach Eadweard Muybridge, Andy Warhol und dem New American Cinema. Eine Studie über Männer, Bewegungen und ein Symbol.“

Entstanden ist der Film 1968 als ‚Farbtest‘ im Kamerakurs von Michael Ballhaus an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin. Für das Ergebnis und den Erhalt des Films interessierte sich an der Akademie niemand. Im Gegensatz dazu interessierten sich der Staatsschutz und das Abgeordnetenhaus von Berlin für den Film. Der damalige künstlerische Direktor Erwin Leiser schreibt später in seinen Erinnerungen *Gott hat kein Kleingeld*: Als die Akademie die ersten Übungen mit Farbfilm durchführte, wollte ein Student eine rote Fahne filmen, die durch die Stadt getragen wurde. Die Akademie bekam dafür die notwendige Erlaubnis der Polizei, einen Stafettenlauf mit einer roten Fahne zu organisieren, die ‚Berliner Morgenpost‘ schrieb, daß es der Akademie gelungen sei zu erreichen, daß man ‚rot sehe‘. Weder die Polizei noch die Direktion der Akademie rechnete damit, daß die Erlaubnis, eine Kamera auf dem Balkon aufzustellen, auf dem Kennedy den Satz ‚Ich bin ein Berliner‘ gesagt hatte, mißbraucht werden würde, aber plötzlich wehte eine rote Fahne auf dem Rathaus Schöneberg.

Die Stafettenläufer: Thomas Giefer, Thomas Mitscherlich, Rüdiger Minow, Kai Ehlers, Jasper Halfmann, Klaus Zillig, Wolfgang Schäfer, Enzio Edschmid, Otto F. Gmelin, Roland Hähn, Manfred Blessmann, Hans Behringer, Gerd Conradt, Holger Meins.¹¹

In der vorliegenden, gekürzten 3sat-Fassung, 30 Jahre danach, wird dieser gefilmte Stafettenlauf begleitet vom Rolling Stones-Song *Sympathy with the devil (Please let / allow me to introduce myself / I'm a man of wealth and taste / I've been around for a*

9 Gerd Conradt: Das Leben ein Glanzlicht. In: *taz.de*, 23.9.2006, <http://www.taz.de/index.php?id=archivseite&dig=2006/09/23/a0274>.

10 Produktion: Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin GmbH Berlin. 67 Min., s/w, Ton. Uraufführung: 1996; TV-Erstsendung: 24.04.1998, 3sat. Auswahl und Bearbeitung Marin Martschewski.

11 FARBTTEST ROTE FAHNE. In: <http://www.gerdconradt.de/videofilme.htm>.

long, long year / Stole many a mans soul and faith).¹² Wenn man genau zuhört, kann man erkennen, dass diese Tonspur aus dem Godard-Film ONE PLUS ONE stammt, und zwar aus einem der ersten Takes (Produzentenfassung: SYMPATHY FOR THE DEVIL).¹³

Die Studenten sahen in dieser Filmarbeit gleichzeitig eine politische Aktion. Um diese ins Grundsätzliche getriebene Haltung entstand 1967/68 an der DFFB „ein erbitterter Streit zwischen Studenten und Direktion. Auf der Grundlage des Erstjahres-Films sollte entschieden werden, wer weiterstudieren durfte und wer nicht. [...] – bekanntlich ging es da in vielen Fällen weniger um Filmsprache als um Ideologie. Der Konflikt endete mit der fristlosen Kündigung der Ausbildungsverträge für 18 Studenten.“¹⁴ Gegen diese fristlose Entlassung legten die Betroffenen Rechtsmittel ein, 1968 kam es zu einem Vergleich. Jeder relegierte Student erhielt das Geld für die Produktion eines „Abschlussfilms“ und verzichtete dafür „auf die Fortsetzung seines Studiums an der Akademie“.¹⁵

Es charakterisiert diese ersten Jahrgänge der DFFB, dass die meisten bereits vor Studienbeginn in verschiedenen Zusammenhängen, meist Theater und Film, kreativ gearbeitet hatten. Ein wesentliches Motiv für seine Bewerbung sah zum Beispiel Carlos Bustamante darin, seine zuvor anderswo abgelehnten Kurzfilme an der DFFB mit Fachkundigen diskutieren zu können.¹⁶

„Da einige Kommilitonen über Film nachgedacht und geschrieben hatten, ein abgeschlossenes Studium hinter sich hatten, im Theater oder in Filmproduktionen gearbeitet hatten, konnten wir am meisten voneinander lernen. Mir kam es damals vor, als ob die Mehrzahl von uns schon eine klare Vorstellung von der Arbeit mit Film hatten, mindestens von dem, was wir mit Film nicht machen wollten; und wir, vielleicht mit einer Ausnahme, Wolfgang Petersen, wollten mit der kommerziellen Kinoform nichts zu tun haben“.¹⁷

12 Mick Jagger in *Rolling Stone*: „It has a very hypnotic groove, a samba, which has a tremendous hypnotic power, rather like good dance music. It doesn't speed up or slow down. It keeps this constant groove.“ In: http://en.wikipedia.org/wiki/Sympathy_for_the_Devil.

13 Eine Spur vom *touch* dieses Films enthält irgendwie auch DIE ROTE FAHNE. Godards Film, gedreht im Juni 1968, dokumentiert in einem von mehreren ineinander verschränkten Erzählsträngen die Entstehung des Rolling Stones Songs im Studio. „Ist *Sympathy for the Devil* zunächst ein toller Popsong, ein Hitparadenstürmer. Ein Lied, das introvertierte Rockdenker und Tanzflächenstammgäste gleichermaßen gefiel. Doch es ist auch ein Lied von einem Mann, der sah, dass es *Zeit für einen Wechsel* war (*When I saw it was a time for a change*). Mick Jagger singt vom Töten des Zars, vom Blitzkrieg, von dem Tod der Kennedys. Unweigerlich wird aus Pop Politik. Die Assoziation zwischen militanten Black-Power-Mitgliedern zu den Rolling Stones ist daher nicht zufällig. Welcher Song für Aufruhr in den Straßen gegen Kapitalismus und Korruption könnte treffender sein? ZWEI ist die Subversivität, die der Song *Sympathy for the Devil* gleichermaßen innehat, wie der Film SYMPATHY FOR THE DEVIL, ein Alternativtitel für EINS PLUS EINS.“ In: EINS PLUS EINS, <http://www.mitternachtskino.de>.

14 Conrad 2006 (wie Anm. 9). Siehe auch die Darstellung von Handke 2006 (wie Anm. 1).

15 In: Conradt 2001 (wie Anm. 5), S. 52f.

16 Gespräch mit Carlos Bustamante am 14.4.2008.

17 Carlos Bustamante: Öfters denke ich an Holger ... In: *Momente des Lernens* (Schrift zum 30-jährigen Bestehen der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin, DFFB 1996). In: <http://www.libertad.de/inhalt/spezial/holger/bustamante2holger.shtml>.

Für einen geschichtlichen Augenblick bestand für einen relevanten Teil der DFFB-Studierenden die Chance, sich in einer offenen Gruppe zu begegnen und in dieser Kooperationsmöglichkeit jene Energien zu finden, wie das in anderen Gruppierungen avantgardistischer Künstler immer wieder einmal geschehen ist und geschieht.¹⁸

DIE ROTE FAHNE beginnt mit dem gefilmten Staffellauf. Was damals, bedingt durch die ideologisch aufgeladene



Abb. 1: Staffellauf

Situation, wie eine symbolische Eroberung der Stadt Berlin durch die Kamera der DFFB-Studenten dokumentarisch inszeniert wurde, enthält im Rückblick in der erzielten Mischung aus Demonstration und Polit-Laienspiel durchaus auch Momente der (un-)freiwilligen (Selbst-)Ironisierung. Nicht nur dass die Protagonisten dieser Stafette in ihren beschwingten Auftritten die Spaß-Seite dieser ernststen Angelegenheit nicht verbergen, auch die Verkehrssituationen tragen indirekt dazu bei, etwa wenn der Lauf an der nicht gefilmten, aber faktisch wirksamen roten Ampel vorübergehend ins Schrittempo übergeht. (Abb.1) Eine essayistische Verdichtung und politische Zuspitzung dieser selbstironischen Doku-Geste bietet Harun Farockis Kurzfilm DIE WORTE DES VORSITZENDEN.

1. DIE WORTE DES VORSITZENDEN.

Kurzfilm, BRD 1967. 2 Minuten. Regie: Harun Farocki. Kamera: Holger Meins

„Die kurzen Filme, die 1967 und 1968 an der DFFB entstanden, zeichnen die Radikalisierung nach, die sich unter den deutschen Studenten anbahnte und die 1968 zu militanten Straßenaktionen und später zum Terrorismus führen sollte. Harun Farockis DIE WORTE DES VORSITZENDEN von 1967 war die erste DFFB-Arbeit, die – wenn auch noch sehr subtil – mit politischer Gewalt kokettiert“.¹⁹

Der Film beginnt mit Großaufnahmen auf das Titel-Cover einer Mao-Bibel *Worte des Vorsitzenden Mao Tse Tung*. Aus schräger Obersicht sieht man in den folgenden Einstellungen eine Person (das Gesicht von einer Mao-Schirmmütze verdeckt), die auf einer Tischplatte das Mao-Buch umblättert und mit dem Finger ein zeilenweises Lesen andeutet. Aus dem Off begleitet eine betont eindringliche Frau-

18 Diese Überlegung bedürfte einer eigenen Untersuchung, die umso motivierender sein könnte, als nicht wenige der damaligen Protagonisten noch befragt werden können.

19 Baumgärtel 2002 (wie Anm. 2), S. 63 und Baumgärtel 1996 (wie Anm. 3).



Abb. 2



Abb. 3

enstimme (Helke Sander) die einzelnen Einstellungen mit Sätzen aus dem Vorwort des Promotors der Mao-Bibel, Lin Piao:

„Studiert die Worte des Vorsitzenden Mao Tse-tung!“

(Abb.2) Die Kamera fährt dabei immer näher auf das Buch zu.

„Hört auf seine Worte und handelt nach seinen Weisungen! Mao Tse-tung ist der größte lebende Marxist-Leninist. Mao Tse-tung hat den Marxismus-Leninismus auf eine völlig neue Stufe gehoben.“

Das revolutionäre chinesische Chorlied *Der Osten ist rot* unterbricht die Sprecherin. In Großaufnahme gleitet ein Finger des Lesenden eine Textzeile entlang, kehrt zurück, wiederholt die Bewegung zweimal. Dazu der Off-Text:

„Wir müssen seine Worte erneut auf eine völlig neue Stufe heben. Wir müssen sie in neue Zusammenhänge stellen. Wir müssen sie nach den historischen Erfahrungen ergänzen. Wir müssen sie kühn umwandeln. (Chor-Musik) In unseren Händen müssen sie Waffen werden. Die den Feind überraschend treffen.“

Zu diesen Worten werden aus dem Mao-Buch Seiten herausgetrennt und sorgfältig zu einem Papierflieger gefaltet, (Abb.3 und Abb. 4) der dann, bewaffnet mit einer Nadelspitze, in Richtung des an einem primitiv gedeckten Tisch, grotesk mit Papiermasken arrangierten ‚persischen Kaiserpaars‘ abgeschossen wird.²⁰ Dabei ändert der Papierflieger bei den Worten „den Feind überraschend treffen“ seine Richtung, fliegt also zuerst von links nach rechts, dann von rechts nach links und schließlich wieder von links nach rechts, um am Ende im Suppenteller zu landen, woraufhin sich der Papier-Schah mit erhobenen Händen ergibt. (Abb.5) Das Chorlied und der erneute Blick auf Mao-Bibel-Cover und -Foto beenden den Schwarzweiß-Film.

„Farockis Film zeigt Worte, die zu Waffen werden. Er nimmt voraus, was in anderen DFFB-Filmen und in der Studentenbewegung in den folgenden Monaten zu einem immer wichtigeren Motiv werden sollte: An die Stelle von Texten, von Reden, von

20 In STARBUCK HOLGER MEINS (DVD) demonstriert Rainer Langhans, wie damals die Anfertigung dieser Schah-Masken aus Einkaufsstütten erfolgte.

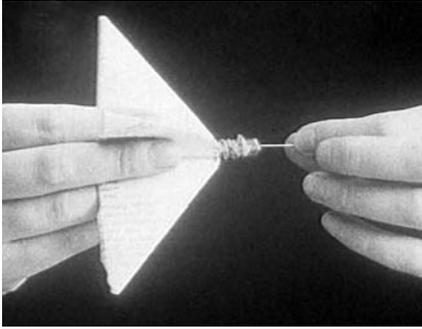


Abb. 4



Abb. 5

folgenlosen Demonstrationen und auch an die Stelle des Filmemachens sollte die direkte, militante Aktion treten. Diese Idee wird in den Filmen, die in dieser Zeit an der DFFB entstanden, immer wieder durchgespielt. Zuerst noch recht metaphorisch, doch zuletzt gar nicht mehr so metaphorisch, sondern sehr konkret und allgemein verständlich.²¹

Klaus Kreimeier hatte in einem Rückblick den Einfall, den Filmemacher Farocki der Jahre 1967/68 als „Dadaist des Maoismus“ zu bezeichnen. Er hätte ihn auch einen Till Eulenspiegel des Films nennen können, denn von dem kennt man die groteske Komik des Wörtlich-Nehmens. Zum Hintergrund des Farocki-Films rechnet Kreimeier den „Godard-Kult“ in der ersten Studentengeneration der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin. Beide Akzentuierungen – Dada-Maoist als Vorder- und Godard als Hintergrund – erweitern die Dimensionen dieses kleinen Films in größere Bezüge.

Im Rückblick auf die Anfänge der 68er-Protestbewegung treten ihre spielerischen, ketzerischen, aufmüpfigen, frechen Momente wieder stärker hervor. Schließlich gehört zur Kreativität der 68er auch der zum Begriff gewordene *Sponti*. Aber vor allem die schnell sich verschärfende politische Ereignis-Kette als auch der damit einhergehende Hang zum Dogmatischen und Sektiererischen haben solche Ansätze weitgehend verdrängt. Farocki meinte zu seinem Erstlingsfilm *DIE WÖRTE DES VORSITZENDEN*:

„Als der Film raus kam, also 68, konnte man den in Audimaxen zeigen, und dann jubelten die Leute. Die fanden das irgendwie toll, weil das wie so ein Werbespot für die Bewegung war oder wie ein Jingle im Fernsehen oder so. Dann, Anfang der 70er Jahre, nur ein, zwei Jahre später, als das mit dem Maoismus vom Metaphorischen ins Ernste gegliedert war oder ins Wörtliche gegliedert war, und die alle ihre Parteichen hatten, da herrschte so eine bittere Miene, und die fanden das unangenehm und ironisch, vor allen Dingen setzte sich der sozialistische Realismus wieder durch. Also, Filme mussten Massen zeigen, graue Menschenmengen, durften

21 Baumgärtel 1996 (wie Anm. 3).

nicht irgendwie so 'ne Abstraktion haben. [...] Revolte ja, das ist richtig. Aber da ist natürlich irgendwie eine merkwürdige Verdrehung eingetreten. [...] Ist dieser Widerstand gegen das Bildungsgut, ist das irgendwas Revolutionäres? Hat diese Revolte irgendeinen Bestand? War das System nicht auf diese Revolte aus?“²²

Um es kurz zu sagen: Revolte und Jux (Farocki im DVD-STARBUCK-Film: „die leichte Verfremdung“) vertrugen sich nicht lange, wobei die totale Humorlosigkeit und vor allem die massive Gewalt der attackierten Etablierten dies von Anfang an deutlich werden ließ: *Sie* zuerst verstanden keinen Spaß. Aber, außer Fritz Teufel & Co., dürfte auch von der Linken niemand erwartet haben, dass dem Vietnam-Krieg international oder der Springer-Presse in der BRD mit Komik beizukommen war. Die Wahrheit konnte zwar mit Lachen gesagt werden, aber es gab wenige, die lachen wollten und auf diese Weise etwas hätten begreifen können. Farocki blieb eine der Ausnahmen von der Regel.

2. DE OPRESSO LIBER

Kurzfilm, BRD 1968, 5 Minuten, Regie: Carlos Bustamante

Während Farocki mit mehrfach geschichteten und sich fast spielerisch herstellenden Kontrastierungen arbeitet und dabei den Widerstand gegen einen ‚Papiertiger‘²³ symbolisch darstellt, erhält das Publikum bei Bustamante mittels Pol und Gegenpol eine einfache und elementare Botschaft, vergleichbar dem, Holger Meins zugeschriebenen Satz: „Entweder bist du ein Teil des Problems oder ein Teil der Lösung.“ Der Krieg der USA gegen ein friedliches bäuerliches Volk muss auch durch aufklärende Agitation bekämpft werden. Gelegentlich wird sein Kurzfilm auch als „Flugblattfilm“ bezeichnet.²⁴

Auch Bustamantes Kurzfilm nimmt für seinen Titel eine politische Parole, um sie kritisch zu hinterfragen bzw. umzupolen, ohne Ironie, in direkter Agitation. DE OPRESSO LIBER – Freiheit den Unterdrückten – gilt seit dem Vietnamkrieg der USA als Motto für ihr militärisches Eingreifen in das Leben der von ihnen als solche definierten ‚unterdrückten‘ Völker. Bekannt und berüchtigt waren dabei die Green Berets, die mit grünen Mützen ausgestaffierten Spezialeingreiftruppen.²⁵ 1968 kam der im Jahr zuvor gedrehte US-Propaganda-Film THE GREEN BERETS (DIE GRÜNEN TEUFEL) in die Kinos und löste bei der Linken in vielen Städten heftige Proteste aus. Dies gehört wesentlich zum Kontext von Bustamantes Film.

Zum gleichbleibenden Ton einer Sirene sieht man eine Folge stehender Bilder, die – im Kontext von 1967/68 – sofort als Aufnahmen aus Vietnam erkennbar sind: Bäuerliches Leben und Arbeiten. Mit dem Titel leitet das laute Geräusch einer Ex-

22 Was war links? ... Fortsetzung Folge 4 - Kunst und Klassenkampf. In: <http://www.waswarlinks.de/folge4/kommentar4c.html>.

23 Siehe dazu: <http://de.wikipedia.org/wiki/Papiertiger>.

24 hybrid video tracks 2003. In: <http://www.hybridvideotracks.org/kriegsrolle.html>.

25 Siehe dazu: http://www.moduni.de/product_info.php/manufacturers_id/970301/products_id/3011052 und http://en.wikipedia.org/wiki/De_Oppresso_Liber.



Abb. 6–7

plosion eine sekundenschnell und variantenreich montierte Bildsequenz ein, die den Kontrast bringt: Das durch den Krieg der USA gegen die Vietnamesen zerstörte Leben. Zum Teil wird durch Masken vor der Kamera der Eindruck von Durchschuss-Löchern erweckt, durch die man auf die dahinter liegenden Abbildungen blickt. (Abb. 6 und Abb. 7)

Begleitet werden die Bildsequenzen entweder von der *Ballad Of The Green Beret* – „Fighting soldiers from the sky / Fearless men who jump and die / Men who mean just what they say / The brave men of the Green Beret.“²⁶ – oder vom Geräusch detonierender Schüsse (Maschinengewehrsalven). Zusammen mit dem flackernen Sekunden-Schnitt entsteht der Eindruck, dass hier die *shots* der Kamera den tödlichen Schüssen einer zersplitterten Realität entsprechen. Eine dazwischen geschnittene ruhigere Sequenz zeigt einen amerikanischen Wehrpflichtigen, der mit anderen vor einer US-Kaserne gegen den Vietnamkrieg protestiert. Auf Flugblättern und Sandwich-Schrifttafeln heißt es: „Don’t fight in Vietnam! Stop the slaughter in Vietnam! I won’t go!“

Anstelle der nicht hörbaren Dialoge zwischen dem Demonstranten und den vor der Kaserne postierten GI’s sieht und hört man Bilder und Töne des Krieges. Es sieht so aus, als verbrenne der Demonstrant schließlich seine *draft card*, den Musterungsbrief oder Wehrpass, eine damals vor allem in den USA bekannte Protest-Aktion. Dem Bild der Verbrennung folgen Bilder der Selbstverbrennung eines Menschen, brennender Dörfer in Vietnam und zuletzt einem brennenden Kriegsschiff. Von Sequenz zu Sequenz wird die *Green-Beret*-Ballade mit reduzierter Geschwindigkeit eingespielt, so dass die dadurch stark verfremdete (immer tiefere, weil verlangsamte) Stimme mit diesen Bildern korrespondiert. (Abb. 8 und Abb. 9)

26 Der Text enthält u. a. auch folgende Strophe: „Silver wings upon their chest, / These are men, America’s best. / One Hundred men will test today, / But only three, Win the Green Beret.“



Abb. 8–9

3. SUBJEKTIVITÜDE

Kurzfilm, BRD 1966, 4 Minuten, Regie: Helke Sander, Kamera: Gerd Conradt. Ton: Holger Meins

Helke Sander inszeniert in diesen vier Minuten eine semidokumentarisch gedrehte Alltagsszene mit Blick-Dialogen und ironisch pointiertem inneren Monolog. Warten an einer Bushaltestelle. Der Titel bringt mit seiner Doppelbedeutung aus Subjekt(iv) und Etüde zwei bestimmende Form-Elemente. Den subjektiv-beobachtenden Kamerablick und den Studien- und Experiment-Übungscharakter dieses Films. (Abb. 10 und 11). Zu Beginn: Kamerablicke in eine belebte Verkehrsstraße, in deren Geräusch hinein die Off-Stimme einer jungen Frau, später auch zweier junger Männer, hörbar werden, Gedankenstimmen, die registrieren und kommentieren, was die Augen im Durcheinander wahrnehmen und was frei flottierend durch den Kopf rauscht:

„Wenn man das Wahlalter ... heruntersetzen würde – vielleicht würde das was helfen – mhh, typisch, einem vor der Nase herumzugehen – Kinder müssten – von zehn Jahren ab wählen können [...] – wie selbstsicher die Männer über die Strasse laufen [...] – hier kommt ein anständiger junger Mann, würde meine Mutter sagen – glaub ich ihr aber nicht [...].“



Abb. 10–11

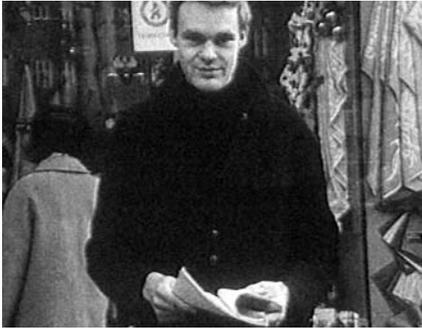


Abb. 12–13

Dann abwechselnd Stimme junger Mann und junge Frau:

„Verdammt“

„Idiot!“

„Aber, naja –“

„Peinlich, peinlich“

„Dass die keine Zöpfe hat, das wundert mich“

„Was ist denn das nun wieder?“

Und so geht es weiter, in Off-Monologen zu den Kamerablicken auf das Geschehen an der Bushaltestelle, das sich in dem Augenblick zuspitzt, in dem einer der Männer sich der jungen Frau nähert.

Warum steht denn der plötzlich so dicht hinter mir? Was will der denn?

Der junge Mann nimmt sie mit beiden Händen an den Schultern und küsst sie auf den Hals. Ihre Off-Stimme sagt:

„So was erlebt man ja auch nicht alle Tage. Und was jetzt?“ (Abb. 12 und 13)

Um sich der Zudringlichkeit des Mannes zu entziehen, ruft die Frau ein Taxi und fährt davon. Die Off-Stimme des Mannes beschließt den Film:

„Ein Schiff, ein Schiff kommt an. Sie steigt ein. Er fällt ins Wasser. Und aus.“

Mit diesen Sätzen – Slapstick in Worten – endet der Film, der die damals in Frage gestellte Auffassung widerlegte, vom Alltag könne nicht erzählt werden.²⁷ Helke Sander, vor ihrem DFFB-Studium in Finnland in Fernsehen und Theater tätig, baute in den folgenden Jahren diese Alltags-Film-Untersuchungs-Methode aus. 1967/68 drehte sie für das finnische Fernsehen BRECHT DIE MACHT DER MANIPULATEURE, „der die Guerillataktiken der 60er Jahre dokumentiert und zeigt, wie Studenten

27 Siehe dazu: Karl Markus Michel: Unser Alltag. Nachruf zu Lebzeiten. In: *Kursbuch* 41, September 1975, S. 2.

des ersten Jahrganges den Presseball 1967 mithilfe eines Transparentes beinahe sprengen“.²⁸ Zehn Jahre später, in ihrem abendfüllenden Spielfilm *DIE ALLSEITIG REDUZIERTE PERSÖNLICHKEIT – REDUPERS* (1977), wird das Subjektive zum Generalthema wie auch 1981 in ihrem dokumentarischen Film *DER SUBJEKTIVE FAKTOR*.

4. OSKAR LANGENFELD

Dokumentarfilm, BRD 1966, 12 Minuten, Regie: Holger Meins, Kamera: Gerd Conradt
Von den hier genannten Filmemachern ist Holger Meins derjenige, dessen mediales Nach-Leben von extremen Gegensätzen bestimmt ist. Erst der von Gerd Conradt gedrehte Film *STARBUCK. HOLGER MEINS*, der nicht zuletzt durch die Aussagen ihm nahe stehender Menschen eine authentische Quelle für Holger Meins darstellt, schafft eine grundlegende Klärung.²⁹

Meins' in zwölf Minuten-Kapitel gegliederter Film³⁰ zeigt die filmische Annäherung an einen alten Mann, der im Obdachlosenheim mühsam seine Würde zu wahren sucht. Die Kamera geht oft nah heran, bleibt auf dem Gesicht, schwenkt mit der Person, wenn sie durch einen Raum geht, der O-Ton enthält wenige Dialoge und Durcheinander-Kneipengespräche, keinen Kommentar, einmal eine entfernte Musik, durchgehend die Geräusche der Situation einschließlich der laufenden Kamera, das Zwitschern eines Käfigvogels, die betont hörbaren Geräusche beim Anzünden einer Zigarette usw. Die dokumentarische Inszenierung und vor allem die Montage ist in ihrer streng kontrollierenden Form ausdrücklich erkennbar. Der Zugriff des Regisseurs wird vor allem in den Schlusseinstellungen hörbar, wenn Meins zu Langenfeld sagt, er solle laut fluchen, „Mist!“ sagen und dabei in die Kamera schauen. (Abb.14 -17)

„OSKAR LANGENFELD ist [...] die einzige selbständige filmische Arbeit, die Holger Meins hinterlassen hat: sensibles, detailverliebt *cinéma direct* mit Godard-Einflüssen. [...] ist von einer unglaublichen filmästhetischen Strenge, die viel von der Erfahrung und den ästhetischen Standards Holger Meins' erkennen lässt. Einer der besten Filme, die jemals an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin gedreht wurden.“³¹

Holger Meins begann im Anschluss an ein Kunst-Studium an der Hochschule der Bildenden Künste in Hamburg-Lerchenfeld (u. a. Experimentalfilm in der Filmklasse von Wolfgang Ramsbott³²) im September 1966 an der DFFB. Seit den frühen 60er Jahren fotografierte er, sein erster Berufswunsch war Maler. Seine auf der

28 <http://www.fdk-berlin.de/en/arsenal/programmtext-anzeige/archive/2006/09>.

29 Siehe dazu: *STARBUCK HOLGER MEINS. EIN PORTRÄT ALS ZEITBILD* (2001), Regie: Gerd Conradt. Edition Neue Visionen Medien. Berlin 2001 (DVD).

30 Eine 12er Einteilung gab es auch in Jean-Luc Godards *VIVRE SA VIE* (*DIE GESCHICHTE DER NANA S.*, 1962).

31 Begleittext zu *STARBUCK. HOLGER MEINS* (DVD).

32 Siehe dazu die ausführliche Darstellung in: Conradt 2001 (wie Anm. 5), S.36f. Dort auch das Kapitel *dffb* (S. 50-52) und die grundlegenden Beiträge von Peter Lilienthal, Michael Ballhaus, Claudia von Alemann, Daniel Schmid, Wolfgang Petersen und Helene Schwarz (S. 54-70).

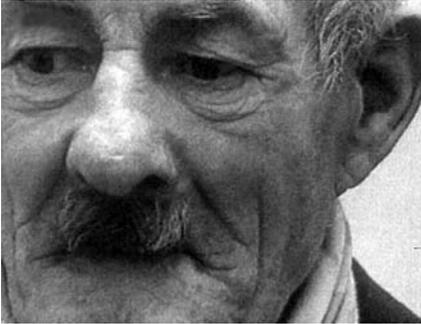


Abb. 14–15



Abb. 16–17

STARBUCK-DVD dokumentierten und kommentierten Schwarz-Weiß-Fotografien und seine Selbstporträts in gemalten Bildern und als Holzschnitt zeigen seine besondere Begabung, seinen analytischen Blick, der auch den Kurzfilm bestimmt. Sein damaliger Freund und Mitstudent an der DFFB, der Maler Manfred Blessmann, sagte im Blick auf diese Arbeiten und die Zeit vor der Protestbewegung:

„[...] diese Stille, und das noch so Undefinierte in der Zeit, alles ist undeutlich, und große Fragestellungen sind da [...] das ist die Zeit der Fragenden.“³³

Alle Freunde aus der DFFB-Phase sprechen von seiner Geduld bei der Arbeit, seiner Präzision, aber auch von seiner bewusst gelebten Zurückgezogenheit und Strenge, bei allem, was er machte.³⁴

33 Ebd.

34 Sein Kameramann Gerd Conradt erinnert sich an die auffallend konstruktive Methode und Carlos Bustamante bestätigt dies: „Holger stand hinter der Kamera und studierte den Raum durch den Sucher sehr genau. Er ließ sich Zeit und irgendwann hat er angefangen, Gegenstände zentimeterweise hin- und herzurücken. Zuerst die großen Sachen wie Tische und Stühle und dann die mittelgroßen wie Tischlampe und Plattenspieler und zuletzt Gläser, Bleistifte, Papiere, etc. Ich war überrascht als er seine Hände durch die Luft über die Gegenstände bewegte, wie ein Magier oder verzauberter Tänzer. Er rückte eine Colotran-Lampe nach vorne oder zur Seite, schaute durch die Kamera, verschob ein

Sein Film *HERSTELLUNG EINES MOLOTOW-COCKTAILS* (Anfang 1968) gehört bereits in die Zeit der Hinwendung zum direkten politischen Kampf. Tilman Baumgärtel berichtet, Holger Meins und Peter Straschek seien mit diesem Film nach München an die soeben eröffnete Filmhochschule gefahren, um Unterstützung zu erhalten, seien aber nur von Alexander Kluge zum Essen eingeladen worden:

„Er besah sich den Kurzfilm, ging mit uns ums Karree spazieren; Ecke Leopold-Ainmillerstrasse verabschiedete er sich mit der Bemerkung, er könne uns leider kein Gutachten schreiben, denn der Molotow-Cocktail sei, im Gegensatz zu uns zweien, nicht dialektisch genug.“³⁵

5. DER EINE – DER ANDERE

Kurzfilm, BRD 1966, 10 Minuten, Buch/Regie: Wolfgang Petersen. Kamera: Jörg-Michael Baldenius

Dialektisch in einem zugleich grotesken und ernsten Sinn lässt sich der von Wolfgang Petersen gedrehte Film *DER EINE – DER ANDERE* lesen. Er spielt nicht nur mit dem städtisch kostümierten Gegensatz von Lebenslust und Weltschmerz, sondern, wenn man so will, auch mit dem Befreiungspathos linker Intellektueller und Künstler gegenüber dem Proletariat. Ein junger Mann – *DER EINE* – dirigiert auf einer menschenleeren Straßenkreuzung ein aus dem Off eingespieltes Symphoniekonzert. Um ihn herum beginnen Straße und Hausfassaden zu ‚tanzen‘. Dann nähert er sich in einem Hinterhof einer Reihe von Mülltonnen. In einer Mülltonne steckt kopfüber ein Mensch – *DER ANDERE* –, dessen Beine herausragen. Mit großer Anstrengung zieht *DER EINE* den *ANDEREN* heraus. Wortlos stehen sie sich gegenüber, bemüht *DER EINE*, stoisch *DER ANDERE*. *DER EINE* versucht auf verschiedene Weise den *ANDEREN* zu ‚befreien‘, aber plötzlich haut ihm der eine Ohrfeige runter und wendet sich wieder seiner Mülltonne zu. Abermals versucht *DER EINE* den *ANDEREN* von seinem Vorhaben abzubringen, indem er vor ihm zu imaginierten Musik und an imaginierten Orten spielt und tanzt, aber damit wieder nichts erreicht. *DER ANDERE* wendet sich ab, pinkelt an die Hofmauer. Am Ende steht *DER EINE* wieder an der Kreuzung und dirigiert sein unsichtbares, aber hörbares Orchester. (Abb. 18-21) Wenn Farockis *WORTE DES VORSITZENDEN* eine eindeutig-zweideutig stilisierte Ironie demonstrieren, dann könnte man bei Petersen von einer grotesken Satire auf eine als unüberbrückbar gedeutete Trennung des (Möchtegern-)Künstlers vom resignierten Alltagsmenschen sprechen. Das Potential eines satirischen und selbstkritischen Kino-Protests war auch hier vorhanden. Wo Farocki und Bustamante mit Einzelbild und Trickaufnahmen arbeiten, lässt Petersen die Kamera kreisen, bringt dadurch die Mauern zum Fliegen und Sich-Drehen, überwindet durch die Imagi-

Buch um ein paar Zentimeter über den Schreibtisch, beobachtete die Schatten der Schauspieler in ihren Bewegungen ... Seine Sorgfalt und die Genauigkeit bei dem Aufbau eines Bildes waren mir bis dahin fremd gewesen. Es hat mich überrascht zu erfahren, wie viele Gedanken, Überlegungen, Entscheidungen sich in Bildern verbergen können. Durch Holgers Arbeitsweise eröffneten sich für meine Augen unter anderem die Welten von Ozu, Bresson und Straub. In: Bustamante 1996 (wie Anm. 17).

35 Baumgärtel 1996 (wie Anm. 3).



Abb. 18–19



Abb. 20–21



nation des EINEN mit einer durchaus virtuoson Schnitttechnik den engen Raum des Hinterhofs und mittels Zeitlupe auch noch die Schwerkraft.

6. DER EINSAME WANDERER

Spielfilm, BRD 1968, 31 Minuten, Buch/Regie: Philip Werner Sauber, Kamera: Bernd Fiedler

Innerhalb der 3sat-Auswahl ist dies der einzige deklarierte Spielfilm. Eine frühe, aber bisher noch nicht lesbare Spur führt zu den 2. Solothurner Filmtagen 1965; dort wurde ein sonst nicht weiter kommentierter Film *INNEN IST AUSSEN* von Philip Werner Sauber, zusammen mit einem Film von Clemens Klopfenstein, als sogenanntes „neues Schweizer Schmerz-Kino“ gezeigt.³⁶ Über Philip Werner Sauber teilen ehemalige Freunde mit:

„Philip Werner Sauber, geboren 1947 in Zürich, Elternhaus Schweizer Kapitalisten, Schule, erste Arbeiten als Fotograf und Filmemacher. Philip kam 1967 mit 20 Jahren nach Berlin. Das war kurz nach dem 2. Juni und dem Tod von Benno Ohnesorg. Für

36 Der schweizer Filmemacher Clemens Klopfenstein datiert diesen Experimentalfilm auf 1965. In: http://www.klopfenstein.net/loader.php?section=clemens&page=film_freunde.

viele war dieses Datum ein Wendepunkt der eigenen Geschichte. Philip ging an die Filmakademie, die 1966 gegründet worden war, dort studierte auch Holger Meins [...]. Die ersten Jahre der Filmakademie gehören zu den produktivsten. Die Filme, die damals entstanden, sind spontane und phantasievolle Äußerungen, in denen Filmsprache neu, unkonventionell und provozierend benutzt wird. Holger dreht in dieser Zeit den OSKAR LANGENFELD, Philip den EINSAMEN WANDERER. Für beide sind es die letzten größeren Filme, in denen sie sich als Autoren verwirklichen.³⁷

Der Schweizer Schriftsteller Daniel de Roulet, ein Freund von Philip Werner Sauber, versuchte in seinem als *Bericht* bezeichneten Roman *Double* eine kurze Charakteristik des Films:

„Er dreht DER EINSAME WANDERER, die Geschichte eines jungen Mannes, der zunächst in einem Kloster um Aufnahme bittet, dann in einem Schloß, das von einem großen Park umgeben ist. In wunderschönen Bildern wird eine Atmosphäre von tödlicher Schwermut heraufbeschworen. Der Schlossherr peitscht einen Porzellanhund aus, der Wanderer spielt alleine Domino, bis die Steine sich zu einem Kreuz zusammenfügen. Langsam rollt ein Rennwagen vorbei [...]. Die Szenen gehen ohne konkrete Handlung ineinander über, begleitet von der klagenden Geige aus DER TOD UND DAS MÄDCHEN“³⁸

Solche Versatzstück-Beschreibungen verstellen eher die Rezeption, als dass sie ihr einen Weg ebnen. Hinzu kommt, dass der Autor-Regisseur selbst sich nicht mehr zu seinem Film äußern kann. Philip Werner Sauber schloss sich Anfang der 70er Jahre der Stadtguerilla-Gruppe „Bewegung 2. Juni“ an, und wurde am 9. Mai 1975 bei einer Autokontrolle auf einem Parkplatz in der Nähe von Köln erschossen.

„Philip Werner Sauber ist heute kaum noch fassbar. Die Familie schweigt. Im Unterschied zu Andreas Baader und Ulrike Meinhof wurde er durch seinen Tod nicht zu einer Identifikationsfigur des bewaffneten Kampfes in Deutschland. Er starb und verschwand. Die Meldungen von seinem Tod waren voller Fehler, die die Zeitungen voneinander abschrieben.“³⁹

Sein Film DER EINSAME WANDERER erscheint im Umkreis der hier vorgestellten Debütfilme fremdartig und weit entfernt von dem, was auch im Blick auf die entsprechenden Filme zur 68er-Polit-Legende wurde:

„Bei seiner Vorführung im Berliner ‚Rosta-Kino‘ (Kino für Rote Studenten und Arbeiter) wird der Film ausgepiffen. Zwar werden die offenkundigen formalen Qualitäten des Werkes gewürdigt, dessen Dekor aber als bourgeois, ja aristokratisch abgelehnt. Die Studenten können nicht verstehen, wie man einen solchen Film ohne explizit politische Aussage, ohne erkennbare Merkmale kulturellen Widerstands drehen kann. Bereits der auf Pergament geschriebene Vorspann wird als Provokation

37 In: <http://www.libertad.de/inhalt/spezial/holger/werner-sauber.shtml>.

38 Daniel de Roulet: *Double. Ein Bericht*. Zürich 1998, S. 59.

39 Daniel Ryser informiert unter der Überschrift *Sauber, Tod und Teufel* in der schweizer Wochenzeitung *WOZ*, online, etwas ausführlicher über Ph. W. Sauber. In: <http://www.woz.ch/artikel/inhalt/2000/nr00/Leben/13035.html>.

empfunden. Aber Leo [= Philip Sauber] stört das nicht. Über zwei Stunden erläutert er den EINSAMEN WANDERER und rechtfertigt ihn vor seinem Publikum.“⁴⁰

Gerd Conradt erinnert sich, dass Philip Werner Sauber in dieser Diskussion nicht die geringste Chance hatte. Etwas von der Rigorosität selbstgerechter Ideologen, die schon bald die Studentenbewegung dominierten, wurde spürbar. Im Rückblick ergibt sich die Feststellung, dass Filme dieser vordergründig unpolitischen Art in den ersten Semestern der DFFB gedreht wurden, dass sie aber mit der Radikalisierung des Protests kaum noch ein Umfeld hatten. Wenn der Filmemacher und Zeitgenosse Hellmuth Costard sagt, „1968 reichten die alten Ausdrucksformen nicht mehr aus, um Gegenwart abzubilden“ und dabei auf Dada, Surrealismus, Nouvelle Vague und New American Cinema als Anregungen hinweist, um „Wirklichkeit anders abzubilden“,⁴¹ dann erscheint dies im Blick auf Saubers Film wie ein Phantomsatz angesichts der ihn umgebenden Realität.

Im Hinblick auf diesen Film wären neben den genannten Traditionslinien auch Namen und Titel aus der klassischen Filmgeschichte zu erwähnen. Carl Theodor Dreyer wird ausdrücklich in einer vorangestellten Widmung herausgestellt. Was Philip Werner Sauber mit der Hommage an Carl Theodor Dreyer verband, lässt sich ungefähr skizzieren. Dreyer starb im März 1968. Er war mit seinen letzten Filmen (1954 und 1964) immer noch zeitnah, eindrucksvoll ohnehin. Seine Filme zeigen „hochformalisierte“ Darstellungsformen, „symbolische Anordnung der Figuren“ und sie galten der Nouvelle Vague als wichtige Vorbilder.⁴²

„1955 wurde er auf dem Festival von Venedig für seinen Film DAS WORT mit dem Goldenen Löwen ausgezeichnet. [...] In DAS WORT geht es um religiös motivierte Zwistigkeiten in einem Familienverband.“⁴³

Solche motivischen und stilistischen Anklänge an Dreyer finden sich auch in DER EINSAME WANDERER. Es ist unmöglich, diesem hochkomplexen Film in der hier gebotenen Kürze gerecht zu werden. Andeutungen und Stichworte müssen genügen, um seinen Stellenwert in der Reihe der DFFB-Debüts zu markieren.

Ein Insert – in altmodischer Fraktur-Schrift – führt in Anlehnung an den Stummfilm in die Handlung ein:

„Ein Wanderer kommt an ein großes Haus. Er pocht ans Tor und bittet um ein Lager für die Nacht. Der Hausherr und seine Frau nehmen ihn freundlich auf und bereiten ihm ein vorzügliches Mahl.“

Einer der wenigen, einen Dialog suchenden Sätze greift diese Einführung auf:

„Ich bin ein einsamer Wanderer und bitte um ein Lager für die Nacht. Es ist so kalt draußen.“

40 de Roulet 1998 (wie Anm. 38), S. 59.

41 Conradt 2001 (wie Anm. 5), S. 45.

42 Thomas Koebner: Carl Theodor Dreyer. In: Ders. (Hg.): *Filmregisseure*. Stuttgart 1999, S. 186-191, S. 191.

43 <http://www.arte.tv/de/film/stummfilm-auf-arte>.



Abb. 22–23



Abb. 24–25

Mit dem dadurch angespielten Hauptthema der *einsamen Wanderung* (eine Variante für das Wort *Reise*, das zweimal durch einen vor der Landvilla ankommenden Sportwagen nahe gelegt wird) beginnt ein auf mehreren Bewusstseinssebenen (Gegenwart, Vergangenheit, Erinnerung, Imagination, Verdoppelung) ineinander greifendes Traum-Geschehen. Es könnte folgendermaßen skizziert werden: Im Zentrum steht der sein Elternhaus (?) suchende einsame Wanderer. Am Eingangstor zu einem weitläufigen Anwesen passiert er einen ihn anbettelnden alten, blinden Mann, der später als Groß-Vater (?) im Park des Landhauses wieder erscheint, wo ihm der Wanderer (Enkel?) seinen Blindenstock wegnimmt und zerbricht. (Abb.22 - 24) Andere Motive drehen sich um religiös grundierte Schuldkomplexe (mehrfach das Symbol des Kreuzes), um sadomasochistische Ersatzhandlungen, um das Spiel mit dem Hören (Lauschen, Krähen-Schreie; Gewitter) und dem Sehen. Das Motiv des Sehens zieht sich in verschiedenen Variationen durch den ganzen Film (Blindenbrille; Fernrohr; Dia-Betrachter), ebenso wie das Motiv des Todes (Schuberts Klavierlied und Streichquartett *Der Tod und das Mädchen*; eine mehrfach variierte Filmsequenz, in der ein Kahn, gerudert von einem schwarz gekleideten Mann, eine Frau über ein mythisch [Styx?] verfremdetes Wasser fährt). Die Figurenkonstellati-

on innerhalb der erinnerten oder wiedergefundenen Familie erscheint zweideutig. Ein neben dem Wanderer auftauchender zweiter Sohn (?) verdoppelt und verschiebt die Konstellation. Einmal begehrt er heftig Einlass in das Haus, ein anderes Mal sieht man ihn mit der jungen Frau des Hauses in einer tableau-artig arrangierten Szene beim Gitarreklimpern, wobei der EINSAME WANDERER irgendwo ‚nebenan‘ auf das von dort herüber klingende Gitarrenspiel – eifersüchtig (?) – lauscht. Am Ende erkennt man vage den Wanderer als Ruderer des Toten-Kahns, auf dem er in der Dämmerung verschwindet. Harun Farocki sagte in einem Interview über Sauber und seinen Film:

„Die ästhetische Sicherheit, mit der er das Murnausche Genre paraphrasierte, und dann auch in Berlin gleich wieder architektonisch und lichtmäßig das Äquivalent findet! Ein erstaunlicher Film. Bei dem war die Zerrissenheit klar zwischen ästhetischer Bestimmung und politischem Anspruch. Nach dem Rausschmiß aus der Filmakademie wollte er in der Grunewaldstraße ein Studio machen, in dem politische Videos gemacht werden sollten.“

„Was ist aus dem Plan geworden?“

„So gut wie nichts. Ich kann mich daran erinnern, daß da ein Film über die Schwarzen in den USA gemacht worden ist, mit Musik von MC5.“⁴⁴

Carlos Bustamante erinnert sich an die von Philip Sauber für die ca. 6-Wochen-Drehzeit überaus sorgfältige vorbereitete Technik, nicht aber an das Vorhandensein eines Drehbuchs.⁴⁵

7. SANTA LUCIA

Kurzfilm, BRD 1967, 12 Minuten, Buch, Regie: Gerd Conradt, Kamera: Holger Meins

Da der Kompilationsfilm DIE ROTE FAHNE nur eine Auswahl der in Frage kommenden Debütfilme enthält, möchte ich wenigstens einen weiteren hinzunehmen, der die Spannweite des damals Ausprobierten noch deutlicher macht. Auch er zeigt, ähnlich wie DER EINSAME WANDERER, dass (film-)ästhetischer Widerspruch gegen die damaligen gesellschaftlichen und privaten Grundstrukturen aus der Position von Studierenden nicht zuletzt im Laborieren mit der Sprache des Films besteht. Gerd Conradt hat 1967 mit dem Kameramann Holger Meins den 12-Minuten-Kurzfilm SANTA LUCIA gedreht. Er steht damit vielleicht am auffälligsten von allen im Zeichen des experimentellen Films. Seine dialektischen Suchbewegungen durchdringen das verwendete Material und kommen in den Schlusssätzen „Ich verabscheue das Gehen“ und „Ich verabscheue des Stehen bleiben“ auch verbal zum Ausdruck.

44 http://www.videoex.ch/old/videoex05/film.php?film_id=412&subprog_id=130&prog_id=49. Zur als Rock-Guerillas titulierte Gruppe MC5 (Motor City Five) siehe: <http://de.wikipedia.org/wiki/MC5>. Sauber war um 1970/71 einer der Auftraggeber für den Ton-Steine-Scherben-Song *Der Kampf geht weiter*, eine mehrdeutige Titelzeile, die Rudi Dutschke am Grab von Holger Meins zitierte (http://www.scherbenfamily.de/web/songs/songs_content.htm, Zugriff 17.5.08). Siehe zu dieser Losung auch den Film: DAS IST ERST DER ANFANG. DER KAMPF GEHT WEITER (1969) von Claudia von Aleman.

45 Gespräch mit Carlos Bustamante am 14.4.2008.

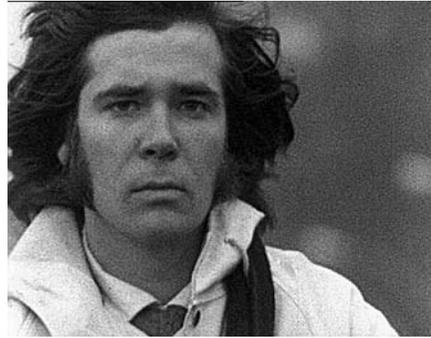
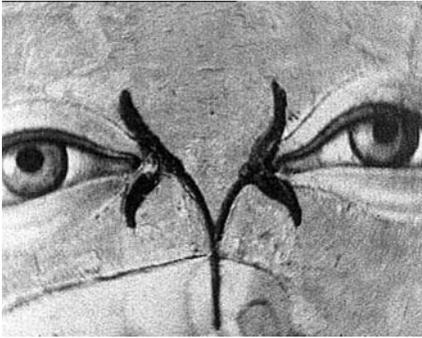


Abb. 26–27

Es beginnt zur Musik von Ravi Shankar, die um etliche Umdrehungen langsamer abgespielt wird, mit dem Bildausschnitt eines sich wie eine Schallplatte um die Mittelachse drehenden und mit einer Halbmaske verdeckten Gesichts (knapp 1½ Minuten). Auffällig darin die Augen, der ‚gemalte‘ Blick. Es folgt, zur fortlaufenden Musik, eine knapp 2-Minuten-Sequenz, in der die Kamera frontal und in Nahaufnahme den sich bewegenden Kopf bzw. das Gesicht eines jungen Mannes festhält. Sein Blick richtet sich meist direkt auf den Zuschauer. (Abb. 26 -29) Die nächste Sequenz, unterlegt mit einem sich ständig wiederholenden sekundenkurz anschwellenden Pfeifton, beginnt mit zwischen wechselnder Schärfe und zwischen halbnahe und nah wechselnden Bildern von drei jungen Männern, die sich zu verabreden scheinen. Ihr unhörbarer Dialog zeigt kaum einen erkennbaren Realbezug, keine ausgebreitete Handlung. Die Darsteller agieren in Andeutungen, die sich auf Konspiration, Überwachung oder Ähnliches beziehen lassen. Entscheidender als solche Realbezüge erscheint das Experimentieren mit Nah und Fern, mit Figuren-Klischees und Ausdrucksbewegungen der Körper, mit Sätzen und Symbolen. Die wenigen Sätze vermitteln keine definierten Sinnzusammenhänge. Die bereits als Blinder anvisierte Figur⁴⁶ ruft einer koffertragenden Figur zu:

„Halt! Zeig deinen Koffer her, mein Lieber!“

Der Kofferinhalt besteht aus Super-8-Filmbändern- und -Rollen, enthält auch Orangen, die für alles Mögliche stehen können, für den Süden, das süße Leben, die Sonne und damit, wie schon die Filmutensilien, indirekt auch für das Sehen. Der das „Halt“ rufende Blinde versucht in unsinnig erscheinenden Ordnungsversuchen das völlig durcheinander gebrachte Bandmaterial zu sortieren. Überganglos wechselt die Szene mit der verzerrt aus dem Off eingespielten Frage

„Wer sind Sie?“

zum wechselnd verzerrt aufgenommenen Gesicht des angeblich Blinden. Dazu die Off-Stimme:

46 Der Darsteller Jürgen Sachmiewski, „ein begnadeter Tänzer, der wunderbare Super-8-Filme gemacht hat, nahm sich bald nach 1968 das Leben.“ [Mitteilung von Gerd Conradt im Gespräch.]

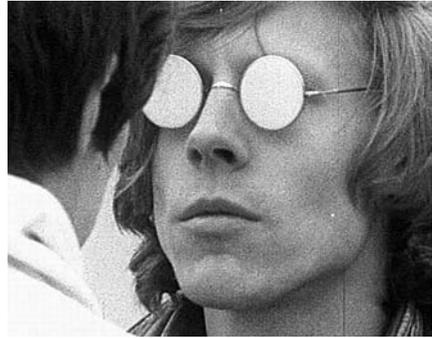


Abb. 28–29

„Wo waren Sie die letzten zwei Jahre?“

Dem in einem hermetisch geschlossenen Raum einen Ring mit einer Lenin-Abbildung (aktuell für die aufkommende Lenin-Rezeption und damit zugleich historisch) betrachtenden angeblich Blinden folgen zwei Figuren-Nah-Einstellungen, begleitet von den Off-Sätzen:

„Jost ist blind und hat Angst, das Augenlicht zu verlieren. Wir verfassten einen Brief an die Anstaltsleitung, in dem wir darum baten, ihn an seiner Zukunft weiterarbeiten zu lassen.“

„Aber er schuldet mir noch einen Hahn!“

Dieser Satz ist eine Anspielung auf den in Platons *Phaidon* überlieferten letzten Satz des sterbenden Sokrates.⁴⁷ In der folgenden Sequenz, wieder zur Ravi Shankar-Musik, begleitet die Kamera im weiträumigen Schwenk aus größerer Distanz einen über einen Feldweg fahrenden Motorradfahrer. Dazu der Off-Satz:

„Als es Weihnachten war, schossen wir einen Vogel. Er war vorbeigeflogen und hatte sich bewegt, das war alles.“

In der Schlusseinstellung sieht man, wie eine der Figuren mit einem Funkgerät in der Hand rennt oder flieht. Wieder wird das Konspirative, auch das nicht Sichtbare betont, gewissermaßen eine Vorwegnahme der bald einsetzenden Verschärfung der 68er-Situation.

Die Brillen, die in verschiedenen Sequenzen getragen werden – eine mit weißem und eine mit schwarzem Glas, unterstreichen das Thema Sehen – Nicht-Sehen (Blindsein). Das Vexierspiel um Motive des Sehens, der Orientierung und Kommunikation ebenso wie das Experimentieren mit Kameraeinstellungen und -bewegungen mündet in eine 3-Minuten-Hommage an den österreichischen Avantgarde-Autor Konrad Bayer (1932-1964), von dem es heißt, er versuche, im

47 Man könnte darin eine Anspielung sehen an einen weiteren DFFB-Erstlingsfilm, den *TOD VON SOKRATES* (1968/69) von Enzo Edschmid.

„experimentellen Umgang mit Literatur und Sprache [...], Sprachroutinen aufzubrechen, sprachlich transportierte Ideologismen aufzudecken und [...] das Bewusstsein auf diese Weise von Denkgewohnheiten zu befreien.“⁴⁸

Konrad Bayer, neben seinen Textarbeiten früh auch mit Experimentalfilmen befasst, steht hier als künstlerische Bezugsperson für Conradts filmischen Versuch, im Geräusch einer Straßenszene eine im Prinzip endlose Begrüßung zu inszenieren, bei der sich die ständig wechselnden oder wiederholt auftretenden Passanten jeweils laut sprechend mit *Konrad* vorstellen, worauf der Begrüßte mit „Bayer“ antwortet. Das Wortspiel mit dem Namen Konrad/Conradt konnte 1967 als Anspielung auf die Erweiterung der Sinne gelten, war doch im Jahr zuvor eine Werkauswahl Konrad Bayers unter dem Titel *Der sechste Sinn* erschienen, postum herausgegeben von Gerhard Rühm, vorwiegend gelesen von avantgarde-interessierten aus Literatur/Theater und Film. Etwas von Konrad Bayers „schwebender Semantik“ (G. Rühm) prägt auch Conradts Material-Experimente in *SANTA LUCIA*, der Patronin der Blinden und der Heiligen des (Augen)Lichts und damit auch des Sehens.

Ästhetischer Widerstand

Material im Sinn der Themen und Formen war für diese jungen Filmstudenten prinzipiell *alles*, was eine Wirklichkeit, die sie nicht einfach abbilden, sondern mitgestalten wollten. Den Untergrund aller Ansätze bildet das mehr oder weniger genaue Wissen um verbrauchte oder umzubauende filmische Ausdrucksformen. Daher die im Sinn der Aktion oft schwach definierten Bilder, die leerräumten Szenen, die eigenwillige Zurücknahme der Sprache. Nicht zuletzt darin liegt der ästhetische Widerstand und Widerspruch gegen das Vorherrschend-Bestehende, ein Protest, der sich an den ersten Jahrgängen der DFFB-Anfänger ebenso anregend erkennen lässt wie an den beiden Münchener Anfängern dieser Jahre, Rainer Werner Fassbinder und Wim Wenders.

Der erste Kino-Film, den Fassbinder drehte, war *LIEBE IST KÄLTER ALS DER TOD*. Er wurde am 26. Juni 1969 mit dem Titel *KÄLTER ALS DER TOD* bei den Filmfestspielen in Berlin uraufgeführt und vom Publikum ausgepöfht. Christian Braad Thomsen, der RWF in Berlin kennen lernte, schreibt im Rückblick auf diese Ablehnung:

„Fassbinder gelang es aber, zumindest einigen von uns im Saal das Gefühl zu vermitteln, hier werde das Kino neugeboren.“⁴⁹

Fassbinder hatte sich 1967 mit zwei Kurzfilmen (*DER STADTSTREICHER* und *DAS KLEINE CHAOS*) zum zweiten Mal vergeblich für die Aufnahme an die DFFB beworben.⁵⁰ In seiner Filmrolle als soeben zu etwas Geld gekommener Kleinkrimineller gibt er am Schluss von *DAS KLEINE CHAOS* auf die Frage, was machst du mit dem Geld,

48 In: http://de.wikipedia.org/wiki/Konrad_Bayer.

49 In: Robert Fischer (Hg.): *Fassbinder über Fassbinder*. Frankfurt/M. 2004, S. 225.

50 Siehe dazu den rückblickenden Bericht von Hans Helmut Prinzler: *The Application*. In: Museum of Modern Art (Hg.): *Rainer Werner Fassbinder*. New York 1977, S. 77-84.

lachend die Antwort: „Ich? Ich geh ins Kino!“ Man sollte das so wörtlich wie möglich nehmen. Ins Kino gehen heißt da: Alles ausgeben für diesen einzigen Traum.

Im gleichen Jahr wurde Wim Wenders an der neugegründeten Münchener Hochschule für Fernsehen und Film (HFF) aufgenommen. Mit seinen Erstlingsfilmen experimentierte er sowohl mit der Zeit wie mit dem Ort und Raum. Das waren, neben der Musik, seine ersten Bezugsgrößen. Dem Wort *Schauplatz* wollte er seine buchstäbliche Bedeutung zurückgeben. Tatsächlich hatte sein erster, leider nicht erhaltener Film den Titel *SCHAUPLÄTZE* (1967). In der Zeitschrift *Filmkritik* von 1969 zitierte er in einem Beitrag zu Filmen von Anthony Mann einen Satz aus *MANN AUS DEM WESTEN*: „So etwas habe ich in meinem ganzen Leben noch nicht gesehen.“⁵¹ Und fügte wie zur Bestätigung seiner eigenen Haltung hinzu: „Was man in seinem ganzen Leben noch nicht gesehen hat.“

Die mit all dem angedeutete Vielfalt der filmsprachlichen Anfänge dieser 68er-Generation ist im Zusammenhang der DFFB und darüber hinaus noch keineswegs gründlich erforscht und beschrieben. Wie weit der Bogen zu spannen wäre, zeigt ein Blick auf einen der originellsten Experimentatoren dieser Jahre, den Schriftsteller Rolf Dieter Brinkmann, der neben seinen Spracherkundungen zwischen 1967 und 1970 zu seiner künstlerischen Selbstverständigung zahlreiche Super-8-Filme drehte, die jetzt zugänglich sind.⁵² Und andere kämen hinzu ... In einem seiner Interviews meinte Fassbinder im Rückblick auf diese Jahre, die auch seine Erstlingsfilme brachten, damals habe jeder Idiot Filme gemacht.⁵³ Das hört sich arrogant an, charakterisiert aber eine bestimmte förderliche Situation, die erst dann besteht, wenn die Breite der Kreativität durch unbeschränkte Vielseitigkeit gekennzeichnet ist. Robert Musil meinte 1935:

„Wissen, Freiheit – nicht als politischer, sondern als psychologischer Begriff, Kühnheit, Unruhe des Geistes, Forschungslust, Offenheit, Verantwortung – ohne dass solche Eigenschaften in allen unterstützt werden, kommen sie auch in den besonderen Begabungen nicht zum Vorschein.“⁵⁴

51 In: Wim Wenders: *Emotion Pictures. Essays und Filmkritiken*. Frankfurt/M. 1986, S. 19.

52 Siehe dazu die DVD-Edition *BRINKMANN'S ZORN* von Harald Bergmann, die auf einer der drei DVDs 88 Minuten Super-8-Material vorstellt. Edition Neue Visionen Medien. Berlin 2006.

53 Fischer 2004 (wie Anm. 49).

54 Robert Musil: Vortrag vor dem internationalen Schriftsteller-Kongress zur Verteidigung der Kultur. In: Ders.: *Gesammelte Werke* Bd. 8. Hg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg 1978, S. 1265.

Harun Farockis ästhetische Opposition

„Retrospektiv weiß ich, daß ich nie in den Untergrund gegangen wäre, weil ich mich viel zu sehr darauf bestimmt hatte, Filme zu machen oder intellektuell-künstlerisch tätig zu sein.“

(Harun Farocki)

Im Jahr 1968, ein Jahr nach erheblichen Ausschreitungen auf dem Experimental-film-Festival in Knokke, bei denen auch der junge Harun Farocki „Réalité! Réalité!“ schreiend die Bühne erklommen hatte, wird ein ganzer Studentenjahrgang der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB) relegiert, nachdem die Studenten dieselbe kurzerhand in „Dziga-Wertow-Akademie“ umbenannt und besetzt hatten – unter den Relegierten: Harun Farocki. Wie die Proteste überall auf der Welt so richtete sich auch der Aufschrei Farockis gegen das Augenverschließen vor dem Krieg in Vietnam, doch auch gegen eine filmische Praxis, die vor der Realität des Vietnamkriegs ins Experimentelle oder Kommerzielle flieht, gegen ein „l’art pour l’art“ und gegen eine Trennung von Politik und Film. Waren Farockis frühe Filme wie NICHT LÖSCHBARES FEUER (1969) noch stark agitatorisch ausgerichtet, so wird spätestens in den 80er Jahren ein starker Hang zum Essayistischen sichtbar, zum medial selbstreflexiven essai (Versuch) im wörtlichen Sinne, zu offenen, filmischen Versuchsanordnungen, bei denen der Autor in seinem Videostudio mit den Bildern und Tönen experimentiert wie ein Wissenschaftler im Labor, doch ohne dabei je die ehemals so lautstark ausgerufene „Réalité!“ aus den Augen zu verlieren. Anders als beispielsweise sein Kommilitone des ersten DFFB-Jahrgangs Holger Meins ging Harun Farocki nie in den Untergrund und agierte seine politischen Vorstellungen nicht in militanten Gewalthandlungen aus, obwohl seine Einstellung zu den zeitgenössischen politischen Themen um 1968 der von Meins durchaus ähnlich war. Gleichzeitig war und ist Harun Farockis kritischer Blick auf gesellschaftlich-politische Bereiche stets aktiver, manchmal radikaler sowie nach außen gewandter Natur. Farockis Engagement und seine Kritik fanden und finden auf einer anderen Ebene statt; seine Politik ist eine ästhetische Opposition. Damit einher geht die hier vertretene These: Der Vietnamkrieg ist in den Filmen Harun Farockis keineswegs ein rein inhaltliches Thema. Vietnam wird vielmehr zu einem filmischen Verfahren.

In der Fernsehfassung seiner Video-Installation SCHNITTSTELLE / SECTION von 1995 stellt Harun Farocki sich im Hier-und-Jetzt seines Videostudios den synchron ablaufenden Ausschnitten einiger seiner früheren Filme gegenüber; er reflektiert und kommentiert diese unter Einbeziehung des Rezipienten in einer offenen Versuchs-

ordnung ganz im Sinne des Schnittplatzes als Labor. Hier wird unter anderem eines seiner virulentesten Topoi behandelt: Der Vietnamkrieg und die Ereignisse um 1968. Dieser Themenkomplex zieht sich durch sein filmisches Oeuvre und verändert bzw. entwickelt sich im Laufe seines Schaffens.

SCHNITTSTELLE – als Bezugspunkt der Reflexionen Farockis – eignet sich insbesondere, um aufzuzeigen und nachzuvollziehen, wie aus der Perspektive von 1995 eine Reflexion und Einschätzung seines filmischen Schaffens vorgenommen wird und wie hierin auch der Topos ‚1968/Vietnam‘ rückblickend in einem neuen, aktuelleren Rahmen betrachtet wird. Dabei findet eine Auseinandersetzung mit dem Thema ‚Vietnam‘ oftmals implizit, über die Beschäftigung mit Geschichte im Allgemeinen, anhand von verschiedensten Metaphern statt. Es lohnt sich, einen Blick auf diese *Re-visionen* zu werfen, denn der Topos ‚Vietnam/1968‘ lässt sich in Farockis Werk nicht von einem umfassenderen Bild von Geschichte trennen. Selbiges gilt im Bezug auf die stark medial selbstreflexive Haltung hinsichtlich der Thematisierung seiner früheren Filme: Hier erscheint es unmöglich, Farockis Selbstreflexion von der medialen zu trennen.

SCHNITTSTELLE ist in erster Linie ein Film, der sich stets eindeutig als solcher zu erkennen gibt, und zugleich lässt sich daraus Farockis Entwicklung im Umgang mit den Themen ‚Vietnam/1968‘ ableiten, eingebettet in eine weiterreichende Auseinandersetzung mit der eigenen und mit der historischen Geschichte. Diese Bereiche *auseinander zu halten*, wäre für die folgenden Ausführungen kontraproduktiv.

NICHT LÖSCHBARES FEUER (1969): Vietnam als Modell

In SCHNITTSTELLE spricht Farocki den Kommentar seines frühen Films NICHT LÖSCHBARES FEUER aus dem Hier-und-Jetzt des Videostudios nach, was zunächst als eine Art Rückblick auf sein Werk erscheint. Doch ist dieser weniger im Sinne einer autobiografischen Geste zu lesen, sondern die mediale Selbstreflexion steht hier im Vordergrund, denn Farocki kommentiert seinen früheren Film nicht inhaltlich, sondern zeigt an dessen Struktur Beziehungen zwischen Bildern und Realität auf.

Er sagt: „Zwei Bilder, die eine Verbindung eingehen, das kann der Ausgangspunkt zu einem Film sein. Am Ende seines Sprechens fügt sich der Autor selbst eine Verbrennung zu, allerdings nur an einem Punkt seiner Haut.“



Abb. 1

Auch hier nur eine punktuelle Verbindung zur wirklichen Welt.“ Dabei ist zu sehen, wie sich Farocki in NICHT LÖSCHBARES FEUER eine Zigarettenverbrennung am Arm zufügt. (Abb. 1)

Farocki exponiert sich selbst in NICHT LÖSCHBARES FEUER als Filmemacher, was für einen Agitationsfilm eine gänzlich untypische Geste darstellt. Er nimmt dann in SCHNITTSTELLE eine deutlich distanzierte Haltung zu sich selbst im Filmausschnitt von 1969 ein, wenn er nicht von „ich“, sondern „der Autor“ spricht, so dass das Filmbeispiel modellhaft, also eher wie eine Illustration überindividueller, allgemeinerer Zusammenhänge denn als ein persönlicher, biografischer Rückblick auf das eigene Werk erscheint. Diese Modellbildung kann als Schlüsselmethodik seiner frühen filmischen Thematisierung des Vietnamkrieges betrachtet werden:

Um die Wirkung von Napalm zu zeigen, entwickelt Farocki in NICHT LÖSCHBARES FEUER durch die Zigarettenverbrennung ein Modell, das sich mit der Wirklichkeit insofern überschneidet, als Farocki sich die Wunde am eigenen Leib zufügt – die von ihm so genannte „punktuelle Verbindung zur wirklichen Welt“. Ziel des Modells ist es, eine Vorstellung zu vermitteln, vor welcher der Zuschauer nicht die Augen verschließt, wie es beim reinen Zeigen eines Bildes von Napalmverletzungen geschehen könnte. Die „punktuelle Verbindung zur wirklichen Welt“ besteht im anschaulichen Modell, aus dem eine Vorstellung im Sinne einer *Ein*-Sicht entsteht, die über eine reine *An*-Sicht der Bilder hinaus geht, denn: „Das Grauen zu zeigen (und zwangsläufig zu verkitschen und zu verharmlosen) würde bedeuten, in die Falle der entschärfenden Repräsentation zu tappen.“¹

Es scheint bei der Thematisierung von NICHT LÖSCHBARES FEUER also, wie angedeutet, eher um diese Modellbildung als um einen rein biografischen Rückblick zu gehen. Selbiger ist nur insofern relevant, als er wiederum modellhaft das Modellbild selbst zum Zwecke der Generierung von *Ein*-Sichten verdeutlicht. Gleichwohl hat auch dieses Vorgehen durchaus etwas mit Farockis eigener Entwicklung zutun, wie Tilman Baumgärtel zeigt: „Durch die autodestruktive Geste der Verbrennung signalisiert Farocki seine Abkehr von der direkten politischen Militanz und seine Hinwendung zur künstlerisch-ästhetisch sublimierenden Filmproduktion, die freilich von äußerster formaler Radikalität war.“² Was Baumgärtel als „Hinwendung zur künstlerisch-ästhetisch sublimierten Filmproduktion“ beschreibt, lässt sich auch als *ästhetische Opposition* bezeichnen, da das Politische hier in eine *ästhetische Form* – also weder in einen rein inhaltlichen Diskurs noch in scheinbar Wirklichkeit repräsentierende *Ab*-Bilder – überführt wurde.

Farocki zeigt bei seiner *Re*-Vision von NICHT LÖSCHBARES FEUER in SCHNITTSTELLE, dass im Rahmen der Vietnam-Thematik gerade das scheinbare *Ab*-Bild der Realität dazu führen würde, die sprichwörtlichen Augen vor derselben zu ver-

- 1 Volker Patenburg: Sichtbarkeiten. Harun Farocki zwischen Bild und Text. In: Susanne Gaensheimer, Nicolaus Schafhausen (Hg.): *Harun Farocki. Nachdruck. Texte*. Berlin 2001, S. 13-41, S. 21.
- 2 Tilman Baumgärtel: Vom Guerillakino zum Essayfilm. Harun Farocki. Werkmonografie eines Autorenfilmers. 2. verb. Auflage. Berlin 2002, S. 89-90.

schließen. Statt dessen wählt er das Modell im Sinne einer *Übertragung*, d. h. die Metapher, um den Gegenstand Vietnam – nicht die medialen Bilder Vietnams – am eigenen Leib über die Zigarettenverbrennung sinnlich-konkret in die filmische Realität zu überführen, ohne dabei eine bloße visuelle Repräsentation der Realität von Vietnam zu leisten.

ZWISCHEN ZWEI KRIEGEN (1978): Geschichte als Lernprozess

In den 70er Jahren bricht die politische Linke auseinander. Teile derselben radikalisieren sich, bilden beispielsweise die Rote Armee Fraktion (RAF). Zur selben Zeit arbeitet Farocki für den Film wie auch für das deutsche Fernsehen (z. B. für die Kindersendung *SESAMSTRASSE*) und betreibt gleichzeitig ernsthafte Filmpublizistik (so bei der Übersetzung der Schriften André Bazins und im Rahmen der Zeitschrift *Filmkritik*). „Weil ich für diesen Film kein Geld kriegen konnte, musste ich es mit anderen Arbeiten verdienen. Ich verdiente im Kulturbetrieb, wie es üblich ist.“ So kommentiert Farocki *ZWISCHEN ZWEI KRIEGEN* in *SCHNITTSTELLE*. Während also ein Teil der sogenannten 68er zur gewalttätigen Militanz übergeht, schafft Farocki den Spagat zwischen Brotarbeit, künstlerischer Entwicklung und kritischer Auseinandersetzung mit politischen und historischen Themen, wiederum auf ästhetischer Ebene.

Eine Verbindung zwischen Farockis eigener Arbeit und der Geschichte im historischen Sinne wird in *SCHNITTSTELLE* anhand des Films *ZWISCHEN ZWEI KRIEGEN* reflektiert. Das „Textbuch der Geschichte“, um das es in der folgenden Auseinandersetzung geht, verdeutlicht an dieser Stelle des Films im wörtlichen Verständnis einerseits das Drehbuch wie auch andererseits das konkrete Buch der Rotkreuzschwester



Abb. 2

aus dem früheren Film *ZWISCHEN ZWEI KRIEGEN*, in das sie die historische Geschichte schreiben möchte, um aus ihr zu lernen.

Eingeleitet wird die Auseinandersetzung mit dem „Textbuch der Geschichte“ anhand der Anfangssequenz von *ZWISCHEN ZWEI KRIEGEN*, wobei Farocki im Hier-und-Jetzt des Videostudios ein Kreuz auf seinen Notizzettel malt, denn hier überkreuzt sich der frühere mit dem aktuellen Film und damit überkreuzen sich auch die Zeitebenen: „Ein Zeitsprung zurück in das Jahr von Krieg und Revolution 1917. Der Autor setzt hier also einen Text frei, der ihm aus der Geschichte überkommen

ist.“ So Farocki im Kommentar zum betreffenden Ausschnitt. Hier wird zugleich eine *Verbindung* hergestellt:

Der Arbeitstisch „des Autoren“, wie Farocki sich selbst wörtlich abermals distanziert nennt, fungiert in der Anfangssequenz von *ZWISCHEN ZWEI KRIEGEN* als Schnittstelle der Raum- und Zeitebenen sowie der außerfilmischen Realität, der Arbeitswelt Farockis und des Films selbst. Farockis Arbeitstisch ist keine tabula rasa, keine weiße Leinwand, sondern eine schwarze Fläche, von der aus das „Drehbuch in die Filmszenen springt“, wie er sagt. Das Drehbuch wiederum ist kein vorgefertigtes Skript, sondern entsteht im Prozess des filmischen Experiments. An anderer Stelle äußert sich Farocki hierzu wie folgt: „Die Straßenarbeiter, wenn sie Kopfsteine verlegen, werfen einen Stein hoch und fangen ihn auf, jeder Stein ist anders, und wohin er gehört, das erfassen sie im Fluge. Drehen und Drehplan, das ist Idee und Geld, die Filmaufnahme, das ist die Arbeit und das Geldausgeben. Die Arbeit am Schneidetisch, das ist etwas dazwischen.“³

Während im Kommentar vom Drehbuch die Rede ist, wird visuell das „Textbuch der Geschichte“ aus *ZWISCHEN ZWEI KRIEGEN* mit der Armbanduhr, die am Ende dieses Films auf der Fensterbank abgelegt wird, bevor der Protagonist aus dem Fenster springt, eingeführt. Das Textbuch und die Uhr, Text und Zeit, verweisen wiederum auf die Arbeit Farockis, der ebenso wie die Rotkreuzschwester feststellt, dass im Bezug auf die historische Geschichte kein Lernprozess stattgefunden hat, dass also aus der Zeit kein Text entstanden ist: „In diesem Krieg bleibt mein Tagebuch leer. Das Lernen ist entmutigt.“ konstatiert die Rotkreuzschwester am Ende des Films desillusioniert.

Farockis Arbeit und das leere „Textbuch der Geschichte“ überschneiden sich auch insofern, als sie von etwas Konkretem ausgehen, vom konkreten Material bzw. von der konkreten historischen Situation: „Am Schneidetisch, wird ein zweites Drehbuch erstellt, und das bezieht sich auf das Tatsächliche und nicht auf die Absichten.“⁴ Sowohl die Rotkreuzschwester als auch Farocki interessieren sich dafür, aus dem Bestehenden eine *Ein-Sicht* zu generieren. Es geht nicht um eine Rekonstruktion der Geschichte(n), nicht um deren bloße *An-Sicht*, sondern um einen Lernprozess.

War es in *NICHT LÖSCHBARES FEUER* noch die „punktuelle Verbindung zur wirklichen Welt“, welche – als Abkehr von den *An-Sichten* und Hinführung zu den *Ein-Sichten* – im Sinne einer Metapher funktionierte, so wird in *ZWISCHEN ZWEI KRIEGEN* aus der punktuellen, kurzzeitigen Verbindung ein Prozess, genauer: ein Lernprozess, d. h. eine Entwicklung. Denkt man dieses Modell weiter, so entspricht das Vorgehen in *SCHNITTSTELLE* selbst einem Generieren von *Ein-Sichten* aus der *An-Sicht* Farockis früherer Filme. Farocki betont – wie in *NICHT LÖSCHBARES FEUER* – explizit den Modellcharakter seines Auftretens in *ZWISCHEN ZWEI KRIEGEN*, indem er kommentiert: „Das ist nicht das Abbild – das ist das Modell eines Schnitt-

3 Harun Farocki: Was ein Schneiderraum ist. In: Gaensheimer/Schafhausen 2001 (wie Anm. 1), S. 79-85, S. 79.

4 Ebd., S. 81.

platzes.“ Modell und Realität werden nun in einem ständigen Prozess der Annäherung aufeinander bezogen. Es bleibt nicht bei einer „punktuellen Verbindung zur wirklichen Welt“. Das „Textbuch der Geschichte“ zum Zweck eines Lernprozesses aus der Geschichte und das Drehbuch, das sich aus dem Prozess des In-Bezug-Setzens der Bilder zueinander ergibt, stehen zwischen Realität und Modell und stellen einen Prozess der unendlichen Annäherung des Modells an die Realität dar.

Hier ist es nicht die explizite Thematisierung von Vietnam/1968, aus der sich Erkenntnisse darüber gewinnen lassen, wie sich Farockis Haltung gegenüber diesen Themen im Verlauf seiner Arbeit entwickelt. ZWISCHEN ZWEI KRIEGEN markiert vielmehr einen wichtigen Schritt vom Modellcharakter Vietnams in NICHT LÖSCHBARES FEUER hin zu einem Umgang mit dieser Thematik, wie er anhand von ETWAS WIRD SICHTBAR (1981) noch herauszuarbeiten sein wird.

Exkurs 1: ETWAS WIRD SICHTBAR (1981) – Verbindung und Trennung

ETWAS WIRD SICHTBAR erfährt in SCHNITTSTELLE keine weiterreichende Kommentierung oder Reflexion seitens Farocki. Gleichwohl ist dieser Film im Hinblick auf das Thema ‚1968/Vietnam‘ von größter Bedeutung: Im Gespräch zwischen den Protagonisten Anna und Robert geht es am Ende von ETWAS WIRD SICHTBAR um den Unterschied zwischen *auseinanderhalten* und *trennen*. Wörtlich genommen lässt sich zunächst davon ausgehen, dass *auseinanderhalten* sich auf grundsätzlich getrennte Elemente bezieht, die nicht miteinander verbunden werden sollen, während *trennen* voraussetzt, dass bereits verbundene Elemente auseinanderdividiert werden sollen.

Die erste Einstellung der Schlussequenz(en) zeigt Anna allein im Bild; im Hintergrund ist ein Fluss erkennbar. Sie spricht darüber, dass sie sich von Robert getrennt hat und von seiner Seite aus kein Festhalten an der Beziehung wünscht. Die visuelle Inszenierung des in ständiger Bewegung dahinfließenden Gewässers verweist dabei auf Annas Lebendigkeit, insofern auch sie in ständiger Bewegung voranschreitet und nicht an der Verbindung zu Robert festhält. Als anschließend beide Figuren im Bild zu sehen sind, thematisiert Anna, dass sie geglaubt habe, sie müsse sterben, wenn Vietnam den Krieg verliere. Nach dem 30. April 1975 (Kapitulation Saigons) habe sie jedoch nicht geglaubt, sie werde mit diesem „Sieg“ leben können. Auf Roberts Gemahnen hin, sie müsse die Dinge *auseinanderhalten*, erläutert Anna, wie alles, was in Vietnam geschehen ist, *zusammenhängt*. Dabei sieht man beide über eine Brücke gehen. Als Verbindungselement, das über das ständig bewegte Wasser führt, visualisiert die Brücke auf einer formalen Ebene die Verbundenheit des einen Ufers mit dem anderen, so wie gleichzeitig Anna und Robert verbunden sind, indem sie gemeinsam über die Brücke gehen. Zwischen einem Ufer und dem anderen sowie zwischen Anna und Robert vollzieht sich also eine Verbindung in einer ständigen Bewegung.

Die Verbindung besteht jedoch nur temporär, so wie auch der Fluss ständig weiterfließt und nicht – wie beispielsweise durch einen Staudamm – aufgehalten wird, um das eine Ufer mit dem anderen dauerhaft zu verbinden. Wenn Anna sagt, sie habe 1975 alles trennen wollen, heißt dies dementsprechend, dass ihre Verbindung zum Thema Vietnam eine temporäre gewesen ist, ebenso wie ihre Verbindung zu Robert. Auf visueller Ebene wird ebendies durch die sich trennenden Brückenelemente verdeutlicht, wobei auf einer Seite Anna steht, auf der anderen Robert. So wie die Beziehung zwischen den beiden Figuren nun konkret getrennt wird, vollzieht sich auch die Trennung zwischen Anna und dem Thema Vietnam. Damit folgt die visuelle Inszenierung der Idee Annas, die das *Trennen* gegenüber dem *Auseinanderhalten* favorisiert. Das *Auseinanderhalten* würde bedeuten, dass es keine Brücke gegeben hätte und dass zwischen den Ufern, zwischen Anna und Robert sowie zwischen Anna und Vietnam nie eine Verbindung existiert hätte.

Verbindung wird in der folgenden Sequenz, in der die zwei Agentenfiguren, die am Anfang des Films etabliert wurden, wieder auftreten, erneut, jedoch auf eine andere Weise inszeniert: Die Agentin sagt sinngemäß, die Verbindung sei der Anfang einer Untersuchung, das Trennen deren Ende. Daraus lässt sich ableiten, dass Verbindung als Ausgangspunkt eines Experimentes, einer Untersuchung, angesehen werden kann. Untersuchung – man denke auch Farockis Beschreibung des Schnittplatzes als „Labor“ in SCHNITTSTELLE – zielt darauf ab, etwas herauszufinden beziehungsweise eine Erkenntnis zu gewinnen, also zu *lernen*. An dieser Stelle wird eine Verknüpfung zu ZWISCHEN ZWEI KRIEGEN erkennbar, da hierin – wie erläutert – Geschichte als Lernprozess verstanden wird. Sofern die oben zitierte Aussage der Agentin als Schlüssel für die zuvor gezeigte Sequenz verstanden wird, bedeutet dies, dass die Verbindung zwischen Anna und Robert sowie zwischen Anna und Vietnam wiederum als ein Lernprozess zu sehen ist, an dessen Ende eine *Ein*-sicht steht.

Hier kann zudem eine Verbindung zu einer Sequenz gezogen werden, in der das Spiegelbild Annas und Roberts räumlich zwischen Vietnamfotos inszeniert wurde. Annas Erläuterung, die *An*-sicht der Fotos habe sie zu politischem Engagement motiviert, es sei jedoch unmöglich, alles in ein (Projektions-)Bild zu fassen, verweist auf den Anfang ihres Lernprozesses, an dem eine Verbindung zwischen Vietnam und ihrem persönlichen Leben entstand. Zugleich impliziert die Unmöglichkeit, alles in eins zu fassen, bereits eine Differenz Erfahrung, die in VIDEOGRAMME EINER REVOLUTION explizit zu Tage tritt und noch ausführlicher zu behandeln sein wird.

Die *Ein*-Sicht der Fotos kann so verstanden als notwendige Voraussetzung für den Lernprozess gelten, an dessen Ende die *Ein*-sicht steht, dass eine Übersetzungsarbeit des medial Vermittelten in die eigene Lebenswelt notwendig ist, um die politische Aktion nicht zum Medienspektakel der Projektionsbilder werden zu lassen – zum Spektakel der bedeutungsentleerten scheinbaren Abbilder der Realität also, auf die beliebig Projiziertes mit der Realität selbst zu verwechseln ist. Das Trennen der Verbindung am Ende des Lernprozesses heißt demnach nicht, dass eine einst geschlossene Verbindung ergebnislos und ohne erkennbaren Nutzen wieder gelöst

würde, sondern vielmehr, dass eine *Integration* dessen, womit die Verbindung bestand, ins eigene Leben vollzogen worden ist.

Die beiden Agentenfiguren vom Anfang des Filmes bringen sich am Ende desselben gegenseitig um. Und gerade indem sie versuchen einander auszulöschen und sich somit vom jeweils anderen zu *trennen*, gehen sie über das Zusammenfließen ihrer Blutpfützen eine unfreiwillige Verbindung ein. Hier wird vorgeführt, wie die Trennung nicht als notwendiger Schritt im Kontext eines Lern- und Integrationsprozesses, sondern als fruchtloser Versuch des Überwindens vollzogen wird.

Verbindung, Trennung, Lernprozess – Integration: ein kurzes Zwischenresümee

Schon in *ZWISCHEN ZWEI KRIEGEN* ging es um einen Lernprozess. Die Rotkreuzschwester sagt an einer Stelle dieses Films, ihr Buch bleibe im Zweiten Weltkrieg leer, denn wofür die Soldaten starben, das hätte man schon einen Krieg zuvor lernen müssen. Das Lernen sei entmutigt.

Das Ausbleiben einer notwendigen Integration der Erfahrungen aus dem Ersten Weltkrieg im umfassenden gesellschaftlichen Sinne (einschließlich der Ökonomie), wie es in *ZWISCHEN ZWEI KRIEGEN* dargestellt wurde, kehrt in *ETWAS WIRD SICHTBAR* als Thema wieder. Hier wird es jedoch im positiven Sinne auf der persönlichen Ebene zwischen Anna und Robert, auf der gesellschaftspolitischen Ebene des Vietnamkriegs und auch auf einer medial selbstreflexiven Ebene durchgespielt.

Die ‚billige Romanze‘, welche sich am Filmbeginn von *ETWAS WIRD SICHTBAR* ankündigt, sowie die oben beschriebene Szene aus dem angedeuteten Agenten-Thriller, welcher ebenso am Anfang des Films vorgestellt wird, werden am Ende zusammengeführt. Die Beziehung zwischen Anna und Robert wird aufgelöst, so dass das Versprechen einer ‚billigen Romanze‘, womöglich mit Happyend, nicht eingelöst wurde. Der Agenten-Thriller entpuppt sich als ergebnisloses Gemetzel, insofern beide Parteien sterben und ironischer Weise über ihre Blutpfützen sogar miteinander verbunden werden. Und schließlich weisen beide Episoden darauf zurück, dass der Zuschauer hier in erster Linie einen Film gesehen hat, der weder eine ‚billige Romanze‘ noch ein Agenten-Thriller war, sondern der als mediales Produkt – ebenso wie die medialen Bilder Vietnams in Annas Fall – das Generieren von Bedeutung dem Zuschauer überantwortet.

Was in *ZWISCHEN ZWEI KRIEGEN* im Bezug auf die beiden Weltkriege durchgespielt wurde, eine unendliche Annäherung zwischen (medialem) Modell und Wirklichkeit im Sinne eines Prozesses, aus dem es im Rahmen einer persönlichen Entwicklung zu lernen gilt, setzt sich in *ETWAS WIRD SICHTBAR* also fort: hier am Thema Vietnam. Nicht die „punktuelle Verbindung zur wirklichen Welt“, nicht das In-Bezug-Setzen der Bilder zueinander und zur Realität als unendliche Annäherung von Modell und Wirklichkeit, auch nicht der Lernprozess aus der Geschichte allein markieren den Entwicklungsschritt, an dem Farocki hier in seinem Werk angekommen ist: Es geht darum, die Geschehnisse in Vietnam nicht mit ihren medialen

Projektionsbildern zu verwechseln. Diese, so lässt sich schlussfolgern, dienen einem persönlichen Anstoß zur Beschäftigung mit dem Thema – doch stets auf Zeit. Denn der Ausgangspunkt – das mediale Projektionsbild als Anstoß einer Untersuchung – stiftet zwar eine persönliche Verbindung zu seinem Gegenstand, doch ist diese temporär beschränkt, insofern auch ein unendlicher Prozess der Annäherung von Modell und Realität nicht ergebnislos bleiben kann, die Trennung also als ein weiterer Schritt eines umfassenden Prozesses zu sehen ist, und schließlich – in einem positiven, fruchtbaren Sinne – nicht nur zur Erkenntnis, sondern zur *Integration* des Untersuchungsgegenstandes in die eigene Lebenswelt führt, wodurch eine dauerhafte Verbindung zwischen Individuum und gesellschafts-politischem Thema – hier Vietnam – entsteht. An die Stelle eines Medienspektakels der scheinbaren *Ab*-bilder stellt Farocki damit abermals die *Ein*-sichten, nicht mehr als punktuelle, kurzfristige Erkenntnis, sondern als dauerhafte *Integration*.

Exkurs 2: WIE MAN SIEHT (1986) – Übertragungen

Der Titel WIE MAN SIEHT ist offenkundig doppeldeutig: Er kann sich auf die Wahrnehmung (hier ebenfalls in doppeldeutiger Weise als pädagogischer Appell sowie wissenschaftlich-analytische Aufklärungsarbeit) oder die Offensichtlichkeit beziehen. Möglich ist beides – auch in Kombination.

Klaus Kreimeier schreibt in einem Artikel über WIE MAN SIEHT: „Nach der Ära der gescheiterten Revolte besteht offenbar ein stillschweigender Konsens darüber, die Stabilität des Kapitalismus – [...] – als gegeben hinzunehmen, [...]. Farocki ist damit unzufrieden. Er besteht mit flexiblem Starrsinn darauf, daß die alten Fragen noch immer die richtigen seien, daß man sie aber neu und anders stellen müsse.“⁵

Die Theorien der 68er-Bewegungen sind scheinbar an der Realität gescheitert; der Kapitalismus hat sich verfestigt. In dieser Situation wirft Farocki, wiederum mit der Methode der *Übertragung*, Fragen auf und überlässt sie unbeantwortet dem Zuschauer. Man könnte behaupten: Die *Integration*, die als wichtiger Entwicklungsschritt in ETWAS WIRD SICHTBAR herausgearbeitet werden konnte, wird hier noch stärker von der innerfilmischen Ebene in Richtung der Lebenswelt des Rezipienten verschoben. Wie lässt sich dies verstehen?

WIE MAN SIEHT ist nicht weniger kritisch, aber doch weniger agitatorisch als NICHT LÖSCHBARES FEUER, in dem man noch ein Denken erkennt, das Klaus Kreimeier rückblickend wie folgt beschreibt: „Um 1970 haben wir darüber diskutiert, wie sich das eine mit dem anderen verbinden lasse. [...] Es gab eine Zeit, in der wir glaubten, daß Filme und Zeitungen ähnlich wie eine Kalashnikow funktionieren könnten.“⁶ *Verbinden* und damit auch das *Trennen* – so legt es ETWAS WIRD SICHTBAR nahe – im Gegensatz zum *Auseinanderhalten* tauchen in Kreimeiers Ausführungen als für die

5 Klaus Kreimeier: Wie man sieht, was man sieht. Über einen Film von Harun Farocki. In: *epd Film* 8, 1987, S. 22-25, S. 22.

6 Ebd., S. 25.

realpolitischen Umwälzungen Ende der 60er und Anfang der 70er Jahre wesentliche Begriffe wieder auf. Doch im Unterschied zu ETWAS WIRD SICHTBAR liegt die Übertragung als eine Art Integrationsangebot für den Rezipienten hier in der Methode.

Farocki spürt beispielsweise zunächst das Prinzip der Rationalisierung in den unterschiedlichsten Ausprägungen und Gestaltungen in mehreren Lebensbereichen auf: als Mechanisierung des Denkens mittels Logik (vom Kind am Webstuhl zur Rechenmaschine) sowie als ökonomische Formierung aller Lebensbereiche (Nachsynchronisierung eines Pornofilms im Tonstudio) bis hin zur Rationalisierung des Tötens im Krieg durch die Erfindung des Maschinengewehrs. Er zeigt damit, wie sich das Rationalisierungsprinzip in die Alltagswelt übertragen hat, und gleichzeitig werden diese Beobachtungen, offene Fragen sowie assoziative Gedankenverknüpfungen über die filmische Form in die Bilder und Töne des Films selbst übertragen. Das heißt, das Aufwerfen von Fragen und die assoziativen Gedankenverknüpfungen finden in der Form des *anschaulichen Nachdenkens* statt, die vom (aktiven) Rezipienten erst sinnstiftend zusammengeführt, weitergedacht und hinterfragt werden muss.

Mit anderen Worten: Die *Integration* realpolitischer, historischer Ereignisse findet nicht mehr auf einer persönlichen Ebene fiktionaler Figuren statt, wie im Falle Annas. Anstatt mediale Projektionsbilder der kapitalistischen Wirklichkeit zu liefern, praktiziert Farocki sein *anschauliches Nachdenken* in der filmischen Form selbst und schafft damit ein Angebot für den Rezipienten, sowohl seine eigene Erfahrungswelt in die offenen filmischen Fragen zu integrieren, als auch die filmischen Assoziationen in einer für sich selbst sinnvollen Weise weiterzuentwickeln, wiederum bezogen auf die eigene Lebenswelt. Damit wird die *Integration* als Angebot – wie aufgezeigt – gewissermaßen für die Zuschauerebene geöffnet und stellt in diesem Sinne selbst keinen abgeschlossenen Prozess, kein Ergebnis, dar, sondern wiederum einen Prozess unendlicher Annäherung ($A + B = \infty$): hier zwischen Film und Lebenswelt, Bild und Realität, theoretischen Prinzipien und konkreten Beobachtungen.

BILDER DER WELT UND INSCRIFTEN DES KRIEGES (1989): sich ein Bild machen

*„Brandet das Meer ans Land, unregelmäßig, nicht regellos,
so bindet diese Bewegung den Blick ohne ihn zu fesseln und
setzt Gedanken frei.“*

Dieses Zitat und die dazu gezeigten Filmausschnitte aus dem Film BILDER DER WELT UND INSCRIFTEN DES KRIEGES werden ebenso wie zuvor NICHT LÖSCHBARES FEUER und ZWISCHEN ZWEI KRIEGEN in SCHNITTSTELLE reflektiert und kommentiert. Wie Kaja Silverman gezeigt hat, liegen BILDER DER WELT UND INSCRIFTEN DES KRIEGES zwei unterschiedliche Blickweisen zugrunde. Sie unterscheidet *look* (dem Auge zugeordnet) und *gaze* (der Kamera zugeordnet).⁷ Zu der oben zitierten Stelle

7 Vgl. Kaja Silverman: *The threshold of the visible world*. London, New York 1996, S. 125-161.

schreibt sie: „This brief text establishes an opposition not only between regularity and irregularity, fettering and setting free, but between scientific observation – which is here shown to involve a whole range of visual technologies – and the look, which, far from mastering its objects, is itself implicated or ‚tied up‘ with it.“⁸

In SCHNITTSTELLE wird nicht der aufklärerische, wissenschaftliche Blick aus BILDER DER WELT UND INSCRIFTEN DES KRIEGES zitiert, sondern die Passagen, in denen der so bezeichnete *look* im Vordergrund steht. Im Sinne einer *Re-vision* – also einer prüfenden, erneuten Ansicht des filmischen Materials – stellt dieses Zitieren tendenziell eine Opposition zwischen *look* und *gaze* zu Gunsten des *look* in den Hintergrund. In diesem Kontext verweist das obige Zitat als solches, nicht allein sein Inhalt, auch auf die Ebene von Farockis Geschichte als Filmemacher und damit auf die Entwicklung seiner Haltung gegenüber dem Topos ‚1968/Vietnam‘, auch wenn dieser hier nicht explizit – so doch implizit über die genannten Blickweisen – thematisiert wird.

Was im Mittelpunkt dieser Betrachtungen steht, ist, sich *ein Bild* zu machen. Der *look* „bindet den Blick ohne ihn zu fesseln“, das heißt, der Blick kann ebenso wie das Bild in ETWAS WIRD SICHTBAR einen Prozess anstoßen, eine temporäre Verbindung stiften, die im Kontext einer Entwicklung steht. Vor dem Bild steht hier der Blick und dieser ermöglicht es erst, sich *ein* (eigenes) *Bild* zu machen.

A + B = ∞ : kein Ergebnis, ein Versuch

Die Formel $A + B = \infty$ aus dem bereits erwähnten Film ZWISCHEN ZWEI KRIEGEN eignet sich dazu, das Vorgehen in SCHNITTSTELLE zu beschreiben. Die Differenzenerfahrung zweier unterschiedlicher Bilder, A und B, zur gleichen Zeit hat kein eindeutiges Ergebnis zur Folge. Farockis Formel läuft auf das Ergebnis ∞ zu, was an sich kein Ergebnis, sondern einen Prozess unendlicher Annäherung impliziert. Die Annäherung kann zwischen einem Bild und dem anderen Bild, aber auch zwischen den Bildern und der außermedialen Realität vollzogen werden.

Für SCHNITTSTELLE lässt sich zur Auseinandersetzung mit BILDER DER WELT UND INSCRIFTEN DES KRIEGES folgendes resümieren: Dem Bild als solchem kommt schon Modellcharakter zu, insofern es die Wirklichkeit nicht *ab-*bildet, sondern auf sie verweist. So fungiert der Schnittplatz als Labor für experimentelle Modellbildungen und Untersuchungen. In einer unendlichen Annäherung der Bilder aneinander und an die Wirklichkeit steht hierbei kein konkretes, objektives Ergebnis im Vordergrund. Vielmehr geht es um die Produktion von Vorstellungen und Erkenntnissen jenseits des Abgebildeten und um das Bewusstsein der Künstlichkeit und Modellhaftigkeit der visuellen Experimente.

Es empfiehlt sich zur näheren Auseinandersetzung mit der Differenzenerfahrung zweier unterschiedlicher Bilder, wie in $A + B = \infty$ angedeutet, erneut ein Blick auf einen Film, der sich nicht explizit mit ‚1968/Vietnam‘ auseinandersetzt, wohl aber mit Revolution und politischem Umsturz.

VIDEOGRAMME EINER REVOLUTION (1992): von der Differenz zum eigenen Standpunkt

Anhand der Aufnahmen aus VIDEOGRAMME EINER REVOLUTION zeigt Farocki in SCHNITTSTELLE die Beziehung von zwei Bildern zueinander als Bild und Gegenbild: Zwei Bilder sind notwendig, um mit dem einen das andere in Frage zu stellen. Wie in ETWAS WIRD SICHTBAR so findet auch hier eine Auseinandersetzung mit den offiziellen und inoffiziellen, den öffentlichen und privaten, den kollektiven und individuellen Blicken und Bildern statt. Warum ist das wichtig, um die Entwicklung von Farockis Standpunkt gegenüber den Themen ‚1968/Vietnam‘ nachzuzeichnen? Weil Farocki in seiner Revision von VIDEOGRAMME EINER REVOLUTION über den *Standpunkt* reflektiert und darüber, was er mit Revolution, realpolitischer Geschichte, Öffentlichkeit und nicht zuletzt mit den medialen Bildern derselben zutun hat.



Abb. 3

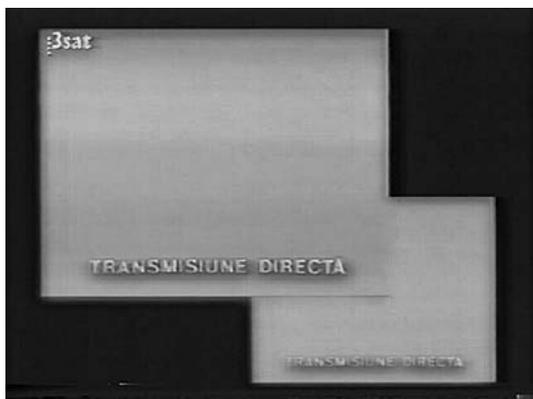


Abb. 4

Dem Schwenk des rumänischen Kameramanns aus VIDEOGRAMME EINER REVOLUTION vom Fernsehmonitor hin zur Straße folgt der Zusammenbruch des offiziellen Fernsehbildes. Hintergrund ist, dass Ceausescu gerade eine Rede hält, die durch einen plötzlichen Aufschrei unterbrochen wird. Da Farocki den Zusammenbruch des offiziellen Bildes in unmittelbarem Zusammenhang mit einer Verbindung von Bild und Straße durch die Hinwendung des Kameramanns zu derselben setzt, ist eine Kausalität nahegelegt, die von beiden Seiten ausgehen kann (Abb. 3).

Der offizielle Blick zeigt den Ursprung der Störung nicht. Worauf der Aufschrei sich bezog, warum die Rede unterbrochen wurde, erfährt der Rezipient nicht. Das stattdessen eingeblendete Störbild mit dem Titel „Direktübertragung“ wirkt ange-

sichts der Tatsache, dass nichts übertragen wird, ironisch und verweist gleichzeitig auf den Umstand, dass das mediale Bild stets an einen Blick gebunden ist, ohne den es nichts zeigen kann (Abb.4).

Farocki kommentiert in SCHNITTSTELLE die Hinwendung des rumänischen Kameramanns zur Straße: „Er stellte das offizielle Bild gegen das Bild der Straße: Bild und Gegenbild.“ Eine Differenz zwischen offiziellem und inoffiziellem Blick und Bild wird nur ersichtlich, sofern beide Bilder in einen Zusammenhang gebracht werden. Die zwei Blicke, welche hier aufeinander prallen und dabei das Bild und sein Gegenbild produzieren, stehen für *Standpunkte* im doppelten Wortsinn: „Für Harun Farocki und Andrej Ujica ist es wichtig zu zeigen, daß der Standpunkt, den die Kamera gegenüber einem Ereignis einnehmen kann, nicht nur die simple Ermöglichung eines Bildes bedeutet, sondern daß darin (gemäß dem Doppelsinn des Wortes Standpunkt) auch eine ethische Position, eine politische Haltung ausgedrückt ist.“⁹

Verallgemeinert man das Herausgearbeitete und setzt es in einen Bezug zu den Themen ‚1968/Vietnam‘, so lässt sich grundsätzlich behaupten, dass die Blicke von zwei *Standpunkten* aus notwendig sind, um sich von einem realen Geschehen *ein Bild zu machen*, das heißt eine Art drittes Bild, das sich aus der Blickdifferenz ergibt und in der Wahrnehmung des Zuschauers generiert wird. Farocki bezeichnet die Verbindung zwischen Straße und Bild als „Beschwörung“ der Straße. Indem die Straße also in den Blick rückt, fungiert sie in VIDEOGRAMME EINER REVOLUTION als Gegenbild und Antwort auf das offizielle Fernsehbild. Dieses strebt danach, die Wirklichkeit im Sinne der Macht zu zeigen, jenes interessiert sich für das Geschehen jenseits des offiziellen Blicks. Bild und Gegenbild werden dabei zueinander in Verbindung gesetzt, ohne einander aufzuheben, denn aus der Widersprüchlichkeit, aus den augenscheinlichen Differenzen des Gezeigten, entsteht erst die Möglichkeit, sich selbst *ein Bild zu machen*, seinen eigenen *Standpunkt* zu finden.

9 Stefan Reinecke: Das Leben, ein Test. Postindustrielle Arbeit in Filmen von Harun Farocki. In: Rolf Aurich, Ulrich Kriegst (Hg.): *Der Ärger mit den Bildern. Die Filme von Harun Farocki*. Konstanz 1998, S. 261-285, S. 272.

Fazit: in die Bilder eingreifen

„Es geht nicht darum, politische Filme zu machen, sondern darum, Filme politisch zu machen.“ (Jean-Luc Godard)

Der vielzitierte Satz von Jean-Luc Godard veranschaulicht sehr präzise, was man sich unter einer explizit *ästhetischen Opposition* vorstellen kann: Filme, die nicht im inhaltlichen Postulat politischer Botschaften versanden, sondern ihr ästhetisches Potenzial als künstliche Werke, als Kunstwerke, nutzen, indem sie sozusagen die Politik und/oder Opposition schon im Bauplan tragen. Weder die Inhalte, noch die Überzeugungskraft der Argumente, noch die Augenscheinlichkeit allein begründen im Falle Farockis die oppositionelle Haltung in seinen Filmen. Es sind die filmische Form selbst wie auch die davon untrennbaren Methoden, die Farocki anwendet.

In seiner *Re-Vision* von NICHT LÖSCHBARES FEUER konnte festgestellt werden, dass nicht das *Ab-Bild* der Realität zur *Ein-Sicht* führt, sondern die „punktuelle Verbindung zur wirklichen Welt“. Das Modell, ein bewusst anti-realistisches Verfahren, eignete sich, eine *Übertragung* des politischen Themas Vietnamkrieg in die filmische Realität zu leisten, ohne den Gegenstand zu verharmlosen, zu sentimentalisieren oder zu ästhetisieren, wie es eine Repräsentation durch mediale Bilder möglicherweise getan hätte.

ZWISCHEN ZWEI KRIEGEN konnte anschließend eine Entwicklung von der punktuellen Überschneidung zwischen Film und Wirklichkeit hin zum Prozesshaften veranschaulichen, das in ETWAS WIRD SICHTBAR noch deutlicher zum Tragen kam: Hierin standen die medialen *Ab-Bilder* Vietnams für einen Ausgangspunkt zur persönlichen Beschäftigung mit dem Thema. Doch erst eine Übersetzung derselben in die eigene Lebenswelt und in den persönlichen Lebenslauf – von der Historie zur eigenen Geschichte – entpuppte sich als Schlüssel zur notwendigen *Integration*.

Anhand von WIE MAN SIEHT ließ sich schließlich zeigen, wie die *Integration* noch stärker über die filmische Form, über das *anschauliche Nachdenken*, als ein Angebot für den Rezipienten weiterentwickelt wurde.

Sich *ein Bild* zu machen stand im Mittelpunkt der Betrachtungen von BILDER DER WELT UND INSCRIFTEN DES KRIEGES. Hier ging es darum zu zeigen, dass schon ein Blick Ausgangspunkt für die Entwicklung eines eigenen *Standpunktes* gegenüber real-politischen und geschichtlichen Ereignissen sein kann.

Und schließlich zeigten die VIDEOGRAMME EINER REVOLUTION, wie aus der Differenzenerfahrung zweier Bilder – Bild und Gegenbild – die Notwendigkeit resultiert, sich weder vom einen, noch vom anderen Bild einnehmen zu lassen, sondern eine eigene Haltung *zwischen* und, so könnte man sagen, jenseits der Bilder einzunehmen.

Doch zurück zu SCHNITTSTELLE. Besonders eindrücklich belegt Farocki am Ende des Films nun seine Haltung gegenüber den Bildern und ihren vielschichtigen Verbindungsmöglichkeiten zur Realität. Farockis Hand wirft einen Schatten, der das eine Bild mit dem anderen verbindet (Abb.5). Dies wirkt, als greife er im wörtlichen Sinne *in*



Abb. 5

das Bild ein und mache es damit zu seinem Bild. Die Ebenen der *analytischen Übertragung*, die in *SCHNITTSTELLE* als ein zweites Fenster neben Farockis Reflexionen zu sehen sind, und das Hier-und-Jetzt des Videostudios vereinigen sich und führen zurück zu Farockis eigenem Anteil an den Bildern: den *Eingriff* des Autors in das Konstrukt Film und über dies in die ästhetische, im Sinne einer sinnlich wahrnehmbaren, Realität.

Kann man diese Geste vielleicht auch als Antwort auf die Frage, an welchem Entwicklungspunkt sich Farocki im Umgang mit den Topoi ‚1968/Vietnam‘ und allem damit Zusammenhängendem im Jahre 1995 befindet, lesen? Falls dies zu bejahen ist, so mag man Harun Farockis ästhetische Opposition als ein *Eingreifen* verstehen, das ebendort stattfindet, wo Farocki sich verortet: in der intellektuell-künstlerischen Tätigkeit, im Feld der Ästhetik.

Und heute? 40 Jahre nach 1968 sind es Filme wie *ERKENNEN UND VERFOLGEN* (2003) sowie jüngst *AUFSCHUB* (2007), die nach wie vor entlang medialer Bilder auf die Realität zielen. Doch anders als die „Selbstmord-Kamera“¹⁰ aus erstgenanntem Film, zielen Farockis Filme nicht auf die Zerstörung, sondern es ist immer wieder das Hinsehen, die Hinwendung zu den Menschen in ihrer Realität, darüber, was die Bilder über sie verraten oder verschweigen, das Farocki am Herzen zu liegen scheint. So erfordert es keine Spekulation zu behaupten, dass Harun Farockis filmische Beschäftigung mit der Realität und ihren Bildern längst nicht abgeschlossen ist und wir als Zuschauer noch Einiges in Sachen *ästhetische Opposition* von ihm zu erwarten haben.

10 So bezeichnet von Harun Farocki in seiner Beschreibung des Films auf der Internetseite www.farocki-film.de (Zugriff 15.04.08).

UNSERE 60ER JAHRE. WIE WIR WURDEN, WAS WIR SIND

Ein Gespräch mit Esther Schapira (HR) und Georg M. Hafner(HR)

Am 12. November 2007 begann die ARD, die sechsteilige Serie UNSERE 60ER JAHRE. WIE WIR WURDEN, WAS WIR SIND auszustrahlen. Die unter der Regie von Michael Wulfes entstandene, schon in der Vorkritik hochgelobte und später für den Grimme Preis nominierte Dokumentation vergegenwärtigt über die Erinnerungen von rund 20 Zeitzeugen aus Ost- und Westdeutschland die 1960er Jahre – erlebte Alltagsgeschichte. Heinz-B. Heller sprach mit Esther Schapira und Georg M. Hafner vom Hessischen Rundfunk, der bei dieser ARD-Gemeinschaftsproduktion federführend wirkte.

Heller: Frau Schapira, Herr Hafner, herzlichen Dank für Ihre Bereitschaft, mit mir über das sechsteilige ARD-Gemeinschaftsprojekt UNSERE 60ER JAHRE. WIE WIR WURDEN, WAS WIR SIND zu sprechen, für das Sie vom Hessischen Rundfunk federführend verantwortlich zeichneten. Die Sendereihe wurde im Ersten zwischen dem 12. November und 17. Dezember 2007 in der ARD ausgestrahlt und stellt, nachdem schon insbesondere *Der Spiegel*, der *Stern* und die *taz* das Jubiläum publizistisch eingeläutet hatten, den Auftakt von inzwischen einer ganzen Reihe von zeithistorischen Fernsehsendungen zum Komplex ‚40 Jahre 1968‘ dar. Dabei gibt es – sowohl in den Printmedien als auch im Fernsehen – im Grunde zwei unterschiedliche Herangehensweisen: Da werden die Ereignisse von 1968 fokussiert, fast fetischisierend bestimmte Schlüsselereignisse und Schlüsselbilder des Aktionismus in Erinnerung gerufen, die dann einerseits prospektiv als Ausgangspunkt für den Terrorismus in den siebziger Jahren oder andererseits rückblickend als weitgehend unvermittelter Eklat überfälliger gesellschaftlicher Veränderungen in der alten Bundesrepublik der 1960er Jahre gesehen werden – ausgelöst durch die Politik der Großen Koalition, den Schahbesuch, die Notstandsgesetzgebung oder die Kriegsereignisse in Vietnam. In beiden Fällen macht man von der Befragung ehemaliger oder heutiger Prominenz regen Gebrauch.

Ihr Projekt, das Ihnen nicht nur eine auffallend positive Resonanz in der Presse, sondern auch eine Nominierung für den Grimme-Preis beschert hat, unterscheidet sich in mehrfacher Hinsicht von den skizzierten Herangehensweisen. Ihr Spektrum ist wesentlich breiter angelegt – so umfasst es u. a. auch die Entwicklung in der DDR – und auch zeitperspektivisch verlagert sich der Schwerpunkt: Der Komplex ‚1968‘ steht bei Ihnen erst am Ende von vier vorgängigen Folgen; er bildet zwar formal den Höhepunkt in einer Dramaturgie, doch dessen eigentliches Gewicht und Bedeutung gewinnt er erst im Licht der breit ausgeleuchteten Veränderungen seit Beginn der 1960er Jahre. Ich würde gern Näheres wissen über die Genese Ihres Konzeptes.

Schapira: Zunächst einmal, diese Reihe ist ja kein Projekt über 68 gewesen. Das war auch gar nicht unsere Fragestellung, sondern wir wollten – und so heißt der Titel ja auch – die 60er Jahre erzählen – also die Geschichte eines Jahrzehnts. Das unterscheidet dieses gesamte Format, das ja eine Fortführung unserer Reihe *UNSERE 50ER JAHRE* ist. Wir wollen eben keine Ereignisgeschichte erzählen, sondern Geschichte vielmehr so abbilden, wie Menschen sie in Ihrem Gedächtnis abgespeichert haben. Wir alle erinnern uns ja nicht, wenn wir an ein Jahrzehnt zurückdenken, an die großen, von Historikern verorteten Wendepunkte eines Jahrzehnts, sondern doch viel eher an Privates. Unsere Herangehensweise war – darin sind wir sozusagen den 68ern verhaftet –, dass wir gesagt haben: Im Privaten spiegelt sich das Politische, oder das Private ist eben auch politisch. Wir wollten den Niederschlag der Zeitstimmung aufspüren über die persönlichen Geschichten von Menschen und deren Lebensgeschichten, wo das Private unmittelbar neben dem großen Historischen seinen Platz hat; wir wollten verstehen und nachfühlbar machen, vor allem auch für spätere Generationen, wie sich die 60er Jahre anfühlten, was das für ein Jahrzehnt war. Mir ist aufgefallen, dass wir dieses Jahrzehnt sehr stark von seinem Ende her sehen, so als sei alles zwangsläufig auf 68 zugelaufen und als sei 68 das wirklich herausragend-bemerkenswerte Ereignis, die Umwälzung schlechthin gewesen, die eine gesamte Gesellschaft erfasst habe. Ich glaube, dass man damit den 68ern zu viel der Ehre antut; und dass wir von daher sicherlich 68 und die Ereignisse besser verstehen, wenn wir die gesamten 60er Jahre in den Blick nehmen; dass das eine ohne das andere nicht zu verstehen ist. Aber die 60er waren deutlich mehr als nur 68. Und dieses deutliche Mehr wollten wir miterzählen.

Hafner: Das Dilemma war ja, dass die 60er Jahre eben zwei historische Höhepunkte haben, nämlich den Bau der Mauer und die 68er. Und dazwischen ist dann noch ein beachtlicher Rest. Die Reihe war – für uns selbst überraschend – inhaltlich auch ohne 68 bereits so dicht, dass wir uns fast fragten, wie das denn nun auch noch hineinpassen sollte. Natürlich hätte man auch allein über die 68er etwas machen können. Aber das wäre in der Tat der Bedeutung dieser Ereignisse etwas zu viel der Ehre gewesen.

Heller: Im Unterschied zu anderen historischen Bestandsaufnahmen dieses Komplexes setzen Sie unter genetischen Aspekten nicht nur zeitlich eher, also in den frühen 60ern an; Sie haben von vornherein – was ja ziemlich ungewöhnlich ist – eine vergleichende Ost-West-Perspektive etabliert. Inwiefern ist dieser Ansatz durch das äußere Ereignis ‚Mauerbau‘ motiviert? Oder verdankt er sich der Tatsache, dass es sich um ein ARD-Gemeinschaftsprojekt unter Einschluss von Sendeanstalten aus den neuen Bundesländern handelt. Immerhin entsteht so ein Wahrnehmungsdispositiv, das sich deutlich unterscheidet von Projekten, die bei den späten 60er Jahren ansetzen. Dort geht es vor allem um Ereignisse im Westen: in der alten Bundesrepublik – und wenn überhaupt vergleichend – in Frankreich, in den USA und teilweise in Italien.

Hafner: Das war von Anfang an das Prinzip – auch schon bei der Thematisierung der 50er Jahre. Wir haben gesagt, wir müssen Ost und West gleichermaßen be-

handeln. Das war bei den 50er Jahren noch einfacher, weil es noch nicht die Mauer und den Stacheldraht gab. Bei den 60er Jahren war das schon sehr viel schwieriger. Es ist auch insgesamt ein schwieriges Unterfangen, das gleichwertig darzustellen. Da hat es in den Redaktionssitzungen und im Entstehen dieser Reihe heftige Debatten gegeben. Aber ich glaube, dass dies wirklich in der Tat gut gelungen ist und auch zu neuen, teils überraschenden Erkenntnissen geführt hat. Also dass es eine Beat-Bewegung in Leipzig mit 60 verschiedenen Bands gegeben hat, davon hatte ich, der ich in den 60ern aufgewachsen bin und auch musikbegeistert war, keine Ahnung. Das war etwas vollkommen Neues, um nur ein Beispiel zu nennen. Daran kann man auch – so finde ich – immer ganz gut erkennen, wie einseitig wir uns betrachten. Also ich habe mich mit der Geschichte der DDR in den 60er Jahren nie beschäftigt. Das war einfach wirklich hinter dem Eisernen Vorhang.

Schapira: Wenn ich dazu noch eine Ergänzung machen darf: Ich glaube, das ist ein entscheidender Punkt, dass durch den breiteren Blickwinkel auch neue Erkenntnisse bei uns selbst geweckt wurden; dass wir wirklich selbst Entdeckungen gemacht haben in diesem Jahrzehnt; Dinge, über die wir vorher gar nicht nachgedacht haben. Es ist ja schon erstaunlich, dass wir im Fernsehen üblicherweise Geschichte immer noch getrennt zwischen Ost und West erzählen, wenn wir auf deutsche Geschichte zurückschauen. Dies ist nach so vielen Jahren nach der Vereinigung beider deutscher Staaten ja eigentlich verblüffend, dass wir noch immer nicht gemeinsam auf Geschichte zurückschauen. Die 60er Jahre haben sich dafür dann bei näherem Hinsehen in besonderer Weise angeboten. Denn das, was bei den 68ern dann immer wieder auch beschworen – und sicher auch richtig erinnert – als Aufbruchgeist spürbar wurde, das gab es eben auch in der DDR. Auch wenn dort der Prager Frühling eine vielleicht wichtigere Zäsur darstellte als der Tod Benno Ohnesorgs. Aber trotzdem ist es so, dass das eine in das jeweils andere Land auch ausgestrahlt hat: dass junge Leute aus dem Westen nach Prag fuhren, um dort ein Gefühl zu kriegen für Sozialismus mit menschlichem Antlitz und für eine Alternative; und dass es da durchaus Schnittmengen gab, die dann später eher verschüttet wurden; die damals noch viel greifbarer waren und die übrigens ja auch in der Person Rudi Dutschke unmittelbar Überschneidungen fanden. Insofern war uns äußerst wichtig, auch die Frage zu stellen: Wie wurde die westdeutsche Studentebewegung überhaupt in der DDR wahrgenommen? Und umgekehrt: Wie wurde das, was in der DDR an Aufbruchgeist spürbar war, jugendliche Rebellion über Beatmusik zum Beispiel, oder eben 68 Prag – wie wurde das hier gesehen? Und diese wechselseitige Schilderung förderte dann sehr viel an Gemeinsamkeit zu Tage, wie uns vor allem jüngere Zuschauer bestätigt haben. Das ging so weit, dass häufig offensichtlich nur noch am sächsischen Akzent klar wurde, ob wir uns gerade im Osten oder im Westen befinden. Gerade das Lebensgefühl der Jugendlichen, die Rebellion gegen die Eltern, der Aufbruch in eine andere Sexualität, zu größerer Freiheit, der Wunsch nach Veränderung, die Sehnsucht nach Utopien – das war etwas, was Ost wie West erfasst hatte.

Hafner: Gleichzeitig ist da unser Mann aus dem Kohlenpott, Herr Meier, der sich klar von den Studenten distanziert, weil die ja nur die neue Elite sein wollten, und der genauso unverblümt sagt: „Die Teilung Berlins, der Mauerbau, das war uns doch völlig egal.“

Heller: Eine ergänzende Anmerkung noch zu dem, was Esther Schapira sagte. Hier zeigt sich wirklich der außerordentliche Zugewinn, den die Erweiterung der Perspektive mit sich brachte. Plötzlich gewinnen Begriffe wie etwa Herbert Marcuses Parole von der „großen Weigerung“, Schlagworte also, die man bislang ausnahmslos mit der westlichen Studentenbewegung in Verbindung brachte, unter anderen gesellschaftlichen Vorzeichen eine überraschende, zusätzliche Dimension. Ein in diesem Kontext anderer bemerkenswerter Aspekt ist, wie ich an meinen eigenen verfestigten Wahrnehmungsmustern feststellen konnte, dass die Ereignisse in Prag 1968, die Versuche einen demokratischen Sozialismus durchzusetzen, eine starke Aufwertung erfahren – und zwar nicht nur als geschichtliche Tatsache an sich, sondern vor allem auch als Fluchtpunkt einer politischen Diskussion in Ost- wie Westdeutschland. Die Episode, in der die frühere West-Berliner Studentin Hella Giovannini von ihren Erlebnissen und der Aufbruchsstimmung während des ‚Prager Frühlings‘ erzählt, offenbart eine emphatische politische Aufladung, wie sie – so mein Eindruck – sich in der kollektiven westlichen ‚Erinnerung‘ nicht festsetzen konnte.

Hafner: Es gab schon die Diskussion unter Studenten: Warum solidarisieren wir uns eigentlich nicht mit dem Prager Aufstand? Haben wir da nicht zu lange geschwiegen? Haben wir weggeguckt, war uns das egal? Übrigens mit dem Aufstand in Ungarn kurz vorher war es ja auch nicht anders. Also da gab es etwas; jedenfalls, was Prag angeht, so erinnere ich mich aus meiner eigenen Studentenzeit, waren es heftige Diskussionen darüber, dass wir uns da nicht richtig dazu bekannt haben.

Heller: Ja, aber eben im Zeichen eines Versäumnisses.

Hafner: Ja, in der Tat.

Heller: Wenn Sie von Ihrem Konzept sprechen, so präsentiert sich das als recht homogen in seinem Ansatz. Nun ist dies aber ein Gemeinschaftsprojekt der ARD gewesen – vermutlich mit durchaus divergierenden Vorstellungen der beteiligten Redaktionen. Wie hat man sich als Außenstehender das Zusammenfinden und Zusammenraufen vorzustellen – zumal unter dem Aspekt, dass Sie federführend agierten?

Schapira: Als einen sehr intensiven gruppendynamischen Prozess. Man muss vielleicht zunächst einmal ...

Hafner: ... vielleicht so wie eine Wohngemeinschaft ...

Schapira: Genau. Man muss vielleicht noch einmal zum Konstrukt insgesamt etwas sagen. Völlig richtig, der Hessische Rundfunk hat die redaktionelle Federführung, d. h. er ist auch mit dem finanziell größten Anteil dabei und koordiniert die gesamten Redaktionssitzungen, die Absprachen. Gemacht wurde der Film als Auftragsproduktion von Zero One Film in Berlin mit einem Autor, den wir gemeinschaftlich bestimmt haben dafür, weil er bereits einen Film bei uns gemacht hatte: Michael Wulfes – für die ARD: DER TAG ALS DIE BEATLES BEINAHE NACH MARBURG

KAMEN. Das ist eine sehr hübsche, liebevolle Geschichte über die Provinz. Und wir dachten, er hat die richtige Erzählhaltung dafür, um dieses Projekt übernehmen zu können. Er ist ein sehr erfahrener Autor, der schon viel für die ARD gearbeitet hat, aber noch nie in Zusammenarbeit mit der Produktionsfirma Zero One in Berlin. Also auch auf dieser Ebene musste sich das Team erst zusammenfinden. Ein so großes Projekt kann nur sehr arbeitsteilig entstehen: 6 mal 45 Minuten, die ja ausschließlich aus Archivmaterial und den Interviews entstanden sind. Es gab sonst keine neuen Drehs, das ist ungewöhnlich. Wir haben kein Re-enactment, was ja jetzt üblicherweise gerne gemacht wird, sondern ausschließlich authentisches Material. Klar, das Archivmaterial zeigt in den seltensten Fällen die Protagonisten selbst; aber wir haben sehr viel Wert darauf gelegt, dass es historisch jeweils stimmt. Also: Wenn es um den Ruhrpott geht, dann sind das auch Bilder aus dem Ruhrpott aus genau dieser Zeit. Das ist ein enormer Aufwand, allein das zu finden. Viel gefunden wurde in den Archiven der Rundfunkanstalten.

Redaktionell waren bis auf Radio Bremen alle Anstalten der ARD vertreten. Wir haben uns an bestimmten Schnittpunkten immer wieder zu einer großen Kollektivsitzung versammelt und im Plenum wirklich diskutiert. Da war beispielsweise ganz entscheidend die Frage der Protagonisten. Wer kommt in eine solche Reihe hinein? Das ist ja leicht vorstellbar: Die ganze Reihe steht und fällt mit der Auswahl der Protagonisten. Also das Casting: Wir haben im Vorfeld über Aufrufe in den eigenen Hörfunkprogrammen, im Fernsehen auch über Zeitungsannoncen Zuschauer gesucht, Zeitzeugen, die bereit waren, Ihre Geschichte zu erzählen. Mit denen wurde dann Kontakt aufgenommen. Es gab große Castingsitzungen in den einzelnen Städten.

Heller: Wer hat die Castings durchgeführt?

Schapira: Die Castings hat die Firma Zero One Film organisiert. Üblicherweise fanden Sie in den Rundfunkanstalten statt. Und dann hat Michael Wulfes die Interviews geführt. Ein Interview mit einem Casting-Kandidaten dauerte in der Regel so um die 20 Minuten. Manchmal auch etwas länger.

Hafner: Also das waren Rohinterviews.

Schapira: ...Rohinterviews – um ein Gefühl dafür zu bekommen, wie jemand erzählt, welche Kamerapräsenz jemand hat. Das Ganze wurde bereits aufgenommen. Das waren etwa 150 Interviews, die da geführt wurden; daraus wurde dann eine erste Zusammenstellung gemacht von etwa 40 Interviews, die wir uns dann alle gemeinsam im Plenum angeschaut haben – um zu sagen, wer uns geeignet erscheint. Wie gesagt, die Vorauswahl hatte Michael Wulfes selbst gemacht. Dann wurde uns aber klar, bestimmte Protagonisten fehlen uns noch. Wenn Sie so wollen: Wir haben ein soziologisches Raster angelegt und gesagt, was wir in jedem Fall brauchen.

Heller: Das kam von Seiten der Redaktion?

Schapira: Ja...

Hafner: ... zusammen erarbeitet.

Schapira: Das haben wir inhaltlich mit dem Autor und der Firma gemeinsam sehr intensiv diskutiert: Was muss in dieser Reihe unbedingt vorkommen, was ist

schön, wenn es vorkommt, und was ist „verzichtbar“? Es gab Essentials, von denen wir sagten, dass sie unbedingt rein müssten. Das waren zunächst historische Punkte – etwa Stichwort: Ausschwitzprozess –, bei denen wir sagten: Dies hat eine solche Dimension, das muss vorkommen. In einer solchen Reihe kann es aber nicht vorkommen, ohne dass es über eine Person transportiert wird. Die Wahrscheinlichkeit, dass sich jemand zufällig meldet, der damit etwas zu tun hat, ist gering, also muss man sehr gezielt noch einmal recherchieren: Wen gibt es in diesem Umfeld, der dann aber nicht als Zeitzeuge auftritt, sondern als Protagonist auftreten kann? Also jemand, der auch persönlich erzählt, nicht nur seine Wahrnehmung des Ausschwitzprozesses schildert. Oder die Frage ‚Ruhrpott-Arbeiter‘; Arbeitswelt war für uns ganz wichtig. Es hatte sich aber kein Arbeiter gemeldet. Aus dieser Region jedenfalls nicht, und niemand, der diesem Typus entsprochen hätte. Oder, es hatte sich kein Gastarbeiter, kein Italiener gemeldet ...

Hafner: ... auch hatte sich kein Unternehmer gemeldet.

Schapira: Richtig, wir wollten unbedingt eine große Bandbreite haben, die sich zum einen regional definierte: nicht nur Ost-West, sondern auch Nord-Süd, Stadt-Land, aber natürlich auch die unterschiedliche Perspektive Mann-Frau miteinbeziehen. Wir wollten unterschiedliche soziale Milieus haben, unterschiedliche politische Milieus und auch unterschiedliche Generationen nach Möglichkeit. Letzteres ist uns am wenigsten geglückt. Die meisten Protagonisten sind mehr oder weniger in einem Altersspektrum. Aber das ist wirklich ein sehr anspruchsvolles Raster, das wir da angelegt haben. Ein paar Abstriche waren mithin eben nötig. Aber wir waren bei einzelnen Punkten dann, wie z. B. Herrn Heger, dem Unternehmer, darauf angewiesen, sehr intensiv noch einmal zu recherchieren. Oder eben auch bei Herrn Meier, dem Arbeiter aus dem Ruhrgebiet; Personen, die dann sehr starke Erzählerfiguren wurden. Insgesamt würde ich also sagen, dass etwas mehr als die Hälfte über das allgemeine Casting kamen; also solche Personen, die sich selbst gemeldet haben. Die anderen wurden dann sehr gezielt gesucht. Und die endgültige Auswahl, wer in den Film reinkommen sollte und wer nicht, die haben wir gemeinsam im Plenum über lange Diskussionen und Abstimmungsverfahren gefunden. Wir haben uns dann an bestimmten Punkten wieder versammelt, haben Rohschnitte angeschaut und haben darüber geredet, ob das Tempo, die Gewichtung der Folgen stimmt. Und die Aufgabe der federführenden Anstalt, also unsere Aufgabe, war es, dazwischen die vielen Kleinphasen zu begleiten. Wir beide waren sehr viel im Schneiderraum, haben mit dem Autor geredet und uns alles angeschaut.

Heller: Wenn Sie Schwierigkeiten bei der Auswahl und Zusammenstellung der Protagonisten ansprechen, geht es ja nicht nur um eine angemessene soziale Repräsentanz im Sinne der Vergegenwärtigung historischer Ereignisse, sondern auch um Probleme der Typisierung. Meines Erachtens kann man dies sehr deutlich veranschaulichen an dem schon angesprochenen Paar des Unternehmers Hans Jakob Heger und Friedhelm Meier, dem Stahlarbeiter aus Dortmund. Ersterer scheint mir – dramaturgisch gesehen – ein ausgesprochener Glücksfall zu sein, weil er völlig aus

dem üblichen Klischee heraus fällt: Er versucht ein schöngeistiges Studium aufzunehmen, muss sich aber dem Druck seines Vaters, der für ihn die Firmennachfolge vorsieht, beugen. Später, als Patron der Gießerei, wird er sich als sehr flexibler Unternehmer erweisen, der die linken Klassiker liest, um unliebsame politische Protestveranstaltungen umfunktionieren zu können. Demgegenüber, so mein Eindruck, erscheint der Arbeiter im Ruhrgebiet eher schablonenhaft typisiert: Er ist ein Mann, der rollenmäßig stabil verankert ist, seinen festen Platz in der Gesellschaft hat und seines sozialen Status sicher ist, dessen Welt sich zwischen betrieblicher Zugehörigkeit, dem BVB, dem Borsigplatz und der Kneipe entfaltet – und dies in selbstbewusster Abgrenzung zu den – wie er es sinngemäß sagt – gesellschaftlichen Eliten, den Studenten. Das ist eigentlich ein Bild vom typischen Malocher, das nahe am Klischee angesiedelt ist. Wenn ich aber an die Ereignisse der 60er Jahre denke, dann vollziehen sich gerade im Ruhrgebiet dramatische Veränderungen. Es rutscht in eine ungeheure Krise, die Arbeiterschaft wird sich dieser Krise bewusst und artikuliert sich. Erstmals in der Nachkriegsgeschichte verschaffen sich Formen einer Arbeiterkultur in einer breiteren Öffentlichkeit Aufmerksamkeit, was ja auch Geschichte ‚von unten‘ zu erzählen heißt. Diese Veränderungen bleiben im Zusammenhang von Friedhelm Meiers Erzählung weitgehend ausgeblendet, erscheinen kaum in seinem Horizont.

Schapira: Da bin ich mir nicht so sicher. Erstens haben wir einen zweiten Arbeiter, den wir dabei nicht vergessen sollten: Hubert Kesternich im Saarland, der ein völlig anderer Typus ist, der politisch engagiert ist. Herr Meier ist es übrigens auch, was er auch erzählt. Da – finde ich – stimmt der Eindruck nicht ganz. Etwa wenn er schildert, wie sie sich mit neuen Worten und Begriffen wie „Know how“ vertraut machen mussten; wie auch sie angefangen haben, zu einer Demonstration zu gehen; er schildert, dass er mit seinem Sohn zu einer Demonstration gegangen ist ...

Heller: ... Das war aber auch die einzige ...

Schapira: ...dass er sich da zwar nicht wohl fühlte, trotzdem war es der Versuch, sich das genauer anzuschauen. Also auch da werden Brüche spürbar. Dass es Ihnen vielleicht so linear erscheint in der Rückschau, mag daran liegen, dass die kraftvollen Momente seiner Erzählung, z. B. der Spanienurlaub, überwiegen – auch in der Erinnerung. Aber wahrscheinlich haben sie auch überwogen. Herr Meier ist dann – wir haben ja mehrere Menschen befragt – aufgrund seines unverkennbaren Erzähltalents auch ausgewählt worden. Er ist ein wirklich kraftvoller Erzähler. Aber er ist gleichzeitig nicht untypisch. Er wurde also nicht ausgewählt, weil er dem Klischee entspricht; vielmehr glaube ich, dass das Klischee durchaus auch seine Berechtigung hat, insofern als es sicherlich für die meisten Arbeiter in jener Zeit eine enorme Errungenschaft war, endlich nach Spanien fahren zu können, wenn es denn zum ersten Mal passierte. Und dass dies dann in einer solchen Reihe vorkommt, das Typischere, das finde ich auch angemessen, weil es viel mehr dem kollektiven Gedächtnis unserer Zuschauer entspricht.

Hafner: Es gab ja auch die schöne Interviewpassage, die aus Kürzungsgründen leider nicht mehr im fertigen Film ist, in der es darum geht, dass die Arbeiter ihren

Lohn bar ausbezahlt bekamen, mit dem sie dann machen konnten, was sie wollten. Die Frau zu Hause hatte keine Ahnung, wie viel der Mann eigentlich verdiente. Und dann: der Kulturschock, als das nun über die Banken ging. Herr Meier schildert hinreißend, was für Ehekrisen das dann bedeutete, weil zum ersten Mal die Hausfrau, die Mutter zu Hause merkte, was der Vater eigentlich nach Hause bringt. Den Rest hatte er irgendwo in der Eckkneipe versoffen. Solche Sachen waren auch schön. Aber sie führten dann eher in eine Betrachtung der Lage des Ruhrgebiets. Das wäre dann wieder ein Schwergewicht geworden.

Die Arbeiterwelt ist auch durch den Gastarbeiter vergegenwärtigt und – so finde ich – durch das Verhältnis zwischen dem Unternehmer, der nach Italien reist, um Arbeitskräfte anzuwerben und dem italienischen Gastarbeiter, der sich als ganz junger Mann allein auf die Reise nach Deutschland macht, um Geld zu verdienen. Ich fand es außerordentlich eindrucksvoll, wie Herr Heger seinen Schock schildert, angesichts der physischen Musterung und der Selektion der arbeitsfähigen Bewerber. Diese Archivbilder gehen auch heute noch unter die Haut, ebenso wie die Schilderung des Gastarbeiters, der erzählt, welche historischen Bilder der Anblick der mit Stacheldraht begrenzten Barackensiedlung, in die er einziehen musste, in ihm auslöste. Und was die Frage der Klischees angeht, so entspricht letztlich auch der Unternehmer einem Klischee – dass der Sohn das Unternehmen, natürlich ohne dass er danach überhaupt gefragt wird, übernehmen muss; er, der ganz andere Interessen hatte, aber sich fügte, weil es der Tradition entsprach. Ist nicht auch das ein Klischee?

Heller: Der Begriff des Klischees ist vielleicht unglücklich von mir gewählt. Meine Frage zielte vielmehr darauf: Gibt es erkennbare reflexive Brechungen und möglicherweise *selbstreflexive* Brechungen in der Figurenpräsentation? Und da würde ich sagen, bei dem Unternehmer Hans Jakob Heger finden sich solche Brechungen in seiner Biografie, während ich sie bei dem Arbeiter aus dem Ruhrgebiet nicht in dem Maße sehe.

Hafner: Doch es gibt sie; etwa wenn er sagt: „Unsere Eckkneipe war das Kommunikationszentrum, da haben wir uns ausgetauscht“, da reflektiert er schon – und da wird er auch ein bisschen hölzern, ehrlich gestanden.

Heller: Im Zusammenhang von Wahrnehmungsperspektive und Erinnerung interessiert mich, wie und vor allem wie ergebnisoffen die Interviews geführt wurden. Das von Herrn Hafner erwähnte Beispiel – Stichwort: ‚Modus der Lohnzahlung‘ – zeigt, dass durchaus Aufschlussreiches für nicht relevant oder unbedingt zielführend für das Konzept der Reihe erachtet und deshalb der Dramaturgie geopfert wurde. Anders gewendet: Wie offen war man für das, was die Personen berichteten – vor allem in Hinblick auf potentiell ‚unangepasst‘ erscheinende Einlassungen, deren dramaturgische Funktionalität sich nicht auf den ersten Blick erschließen würde? Wie sehr ging man von Seiten der Macher in die Interviews, um auch etwas Bestimmtes hören zu wollen.

Shapira: Zum einen ist es sicher so, dass ich erstmal eine größtmögliche Offenheit unterstellen würde, weil wir ja die Leute eben nicht zu Zeitzeugen gemacht ha-

ben. Da wäre dann sicher viel stärker mit gezielten Fragen gearbeitet worden. Wenn wir bspw. einen Film nur über das Grubenunglück im Saarland gemacht hätten, dann hätten wir gezielt nach einem Mann wie Herrn Kesternich gesucht, der uns diesen Unfall detailliert beschreibt; und damit hätte er dann ausgesiedelt gehabt. Hier aber war es eher Zufall, dass er den Unfall miterlebt hat. Das stand nicht im Vordergrund, sondern die Lebenslinien, die biographischen Brüche, die überraschenden Aussagen. Wenn eben jemand wie Herr Meier über den Mauerbau sagt: „Das war uns doch scheißegal. Wir kannten da niemanden und von daher hat es uns auch nicht interessiert“, dann war das keine Antwort, die wir erwartet hatten. Denn die offizielle Erinnerung lautete: Für ganz Deutschland war es eine Katastrophe, und alle litten mit den Brüdern und Schwestern in der DDR und stellten Kerzen ins Fenster. Dass jemand wie Herr Meier sagt, dass für ihn das Drama, wenn Borussia verloren hat, ungleich größer war – damit hatten wir nicht gerechnet. Also das ist eine solche Überraschung gewesen. Andererseits ist die Auswahl natürlich wie immer eine hochkomplizierte und auch per se immer fragwürdige Angelegenheit ...

Hafner: ... und persönliche...

Chapira: ... und eine sehr persönliche, die sich aus einer Vielzahl von Komponenten speist. Natürlich ist jedes Interview so lang, dass es sich über Stunden zieht und viel, viel mehr an Material entsteht, als das, was am Ende im Film vorkommen kann.

Hafner: Das ist aber nicht ein Problem dieser Reihe, sondern das ist ein grundsätzliches. Das ist der Alltag. Bei jeder Dokumentation.

Chapira: Und die Geschichten müssen sich zueinander fügen. Das heißt, es kann sein, dass eine Aussage, die für sich genommen gar nicht so bedeutsam erscheint, eine Bedeutung dadurch bekommt, dass sie kontrastiert mit einer anderen Aussage; oder dass sie plötzlich im dramaturgischen Geflecht wichtig wird, und man dafür trotzdem auf andere, möglicherweise für sich genommen inhaltlich wichtige Aspekte verzichten muss; die sich dann aber nicht mehr einführen lassen, weil jeder neue Gedanke, jeder inhaltliche Schwerpunkt auch wieder gekoppelt ist – an Bildmaterial, an einen ganz anderen dramaturgischen Seitenstrang. Dann ist es auch eine Frage des Erzähltempo, der Verknüpfung der einzelnen Folgen. Sind es jetzt zu viel Protagonisten? Wie viele sind für eine Folge zumutbar? Beenden wir die Geschichte hier oder führen wir sie fort? Insgesamt also viele Fragen, die aber nicht – und das höre ich ein bisschen heraus – sich in erster Linie daran orientieren: „Lieferten die Leute uns das, wofür wir sie gesucht haben? Bedienen sie quasi die Funktion, die sie in der Reihe haben sollen?“ Da, glaube ich, waren wir schon offen für Überraschungen und haben gesagt: „Nein, wenn die Person das anders empfunden hat, dann hat sie es anders empfunden.“ Und das darf sie dann auch. Und dann sagen wir nicht: „Das darf nicht vorkommen.“

Heller: Ein vielleicht naiver Befund: Wir hören von den Protagonisten eigentlich Antworten auf nicht gestellte Fragen, denn die Fragen des Interviewenden hören wir nicht. Und diese Interviews, die aus nicht-hörbaren Fragen wie manifesten Antworten bestehen, wurden – so ist produktionstechnisch zu vermuten – zerlegt, verteilt auf

mehrere Folgen, um sie dann wieder im neuen – wie gesagt wurde – „dramaturgischen Geflecht“ einer komplexen Geschichte zu integrieren. Erzählen heißt nun aber auch, bestimmte Formmuster zu bedienen, die ihrerseits bedeutungsstiftend fungieren. Gab es bei dieser Reihe irgendwelche Situationen oder Konflikte, wo sozusagen der Zwang zum Erzählen, vor allem der zum unterhaltsamen Erzählen, bestimmte Themen und Aspekte in den Hintergrund treten oder gar hinten runterfallen ließ?

Schapira: Also, eine Person wie Vincent von Wroblewski z. B. ist hochkomplex und interessant, er zeigt sehr viel an Reflexion und politischem Verständnis – auch auf analytischer Ebene, was üblicherweise in einer Dokumentation sehr wertvoll wäre, wenn wir eine klassische zeitgeschichtliche Dokumentation machen würden.

Hafner: ... die wir über ihn hätten durchaus machen können, über ihn alleine.

Schapira: Ja, absolut. Aber in der Kombination der Protagonisten sind diese – wir haben das immer Metaebenen genannt – fast durchweg raus gefallen. Wir haben uns ganz bewusst davon verabschiedet, dass die Leute über die Zeit reflektieren. Das sollten sie möglichst nicht, sie sollten nach Möglichkeit authentisch aus damaliger Sicht erzählen. Das ist natürlich nur bedingt möglich, weil sie alle weitergelebt haben und sich dadurch auch ihr Blick auf die Zeit verändert hat. Trotzdem ist es Michael Wulfes gelungen, durch die Länge der Interviews und durch intensives Nachfragen im Gespräch die Menschen zurückzuführen in das Erleben dieser Zeit. Die Passagen sind dann am besten, wenn die Leute wirklich wieder aus der Atmosphäre heraus erzählen; wenn sie wirklich Erinnerungen mitteilen und erzählen, als wären sie in dieser Zeit. Wenn sie anfangen zu sagen, so habe ich das damals gesehen, heute weiß ich natürlich dass ... – damit war diese Passage dann schon draußen. Wir wollten bewusst keine einordnenden späteren Reflexionen haben, sondern versuchten, möglichst dicht an das damalige Erleben heranzukommen.

Heller: Verbindet sich damit nicht doch eine unfreiwillige Perspektivierung? Wenn ich es richtig sehe, erfahren wir relativ wenig, was aus den Personen heute geworden ist. Zugegeben, wir wissen, dass beispielsweise verschiedene Ehen in die Brüche gegangen sind; wir wissen, dass das schon früh aus der DDR in den Westen gegangene Pflegekind Jürgen Werner nach einer wechselvollen Odyssee durch Westdeutschland in Cuxhaven eine Frau und ein festes Zuhause gefunden hat. Irgendwie kann ich mich des Eindrucks nicht erwehren, dass die Geschichten überwiegend von einem beruhigten, gesicherten Ende erzählt werden. Das gilt nicht zuletzt für den italienischen Gastarbeiter Bernardino di Croce, den wir – inzwischen gleichsam auch sozial angekommen und integriert in der Bundesrepublik – mit seinem Mercedes sehen. Ist der Eindruck zutreffend, dass wir die überwiegende Zahl der Protagonisten eigentlich vom Standpunkt einer stabilisierten, beruhigten und vielleicht versöhnten Gegenwart erzählen hören und sehen, die für die bewegten 60er Jahre noch die Zukunft darstellte?

Schapira: Klar, die Leute, die uns heute begegnen und vor die Kamera treten, sind Menschen, die erstens noch leben – sonst könnten Sie es nicht – und die zweitens in der Lage sind, noch so bei Gesundheit zu sein, dass sie erzählen können.

Aber es sind Menschen, die nicht unbedingt in guten finanziellen Verhältnissen leben, das ist sehr unterschiedlich. Jemand wie Rena Sander-Lahr z. B. ist erkennbar auch krank; man hört es an Ihrer Stimme, dass sie Atemprobleme hat. Auch geht es ihr finanziell nicht gut.

Heller: Im Film erscheint sie mir aber nach ihrer Leidenszeit im Erziehungsheim schließlich sozial aufgefangen durch ihre Tätigkeit auf der Theaterszene.

Schapira: Das gilt für die ersten folgenden Jahre. Heute geht es ihr nicht so gut. Aber das spielt dann dafür erst mal keine Rolle. Oder nehmen Sie Frau Burkhard, die Hausfrau aus Wiesbaden: Wie sehr sie wirklich angekommen ist und wie glücklich ihre Geschichte dann wurde – da würde ich dann große Fragezeichen setzen. Und es wird ja dann erzählt, dass die Ehe scheitert – das erfahren wir. Und wir sehen sie ja auch als eine Person, die jetzt nicht so mit sich im Reinen wirkt und nicht durchweg glücklich. Von daher gibt es durchaus auch Brüche, die spürbar werden; aber natürlich lässt sich auch da wieder nicht das gesamte weitere Leben spielen, der kommenden Jahrzehnte – der siebziger, der achtziger, der neunziger Jahre bis heute. Und häufig ist es dann auch nicht mehr so unglaublich spannend. Meistens ist es einfach nur ein Älterwerden.

Hafner: Ich meine, alle werden würdig verabschiedet. Es gibt keinen, der in der Luft hängen bleibt. Bei manchen ist das weitere Leben spektakulärer oder abgerundeter oder mit größeren Brüchen. Ich erinnere mich an Herbert Moizisch z. B., der Unternehmensberater wurde und der dann anschließend ein völlig flippiges Leben führte. Die Erzählungen werden alle – wie wir immer gesagt haben – „abgebunden“. Die Biografien werden kurz gerafft zu Ende erzählt. Mehr kann man da nicht machen, finde ich. Was die Leute dann beruflich gemacht haben, womit Sie ihr Geld verdient haben, finde ich dann auch sekundär wichtig. Das hat mich jetzt nicht so sehr interessiert. Bei dem Unternehmer weiß man, dass er sein Unternehmen an den Sohn weitervererbt hat. Auch da ist die Geschichte würdig zu Ende erzählt worden; und dies so knapp, wie es eben geht.

Heller: Geschichten werden zu Ende erzählt, sagen Sie. Trügt der Eindruck, dass in einigen Partien der Zwang zur Erzählung und diese zu einem Ende zu bringen, Zusammenhänge stiftet, die – vorsichtig ausgedrückt – schwer zu deuten sind? Ein markantes Beispiel aus der letzten Folge: Wenn der Unternehmer Hans Jacob Heger davon erzählt, wie er durch seinen Betrieb geht und mit seinem verstorbenen Vater imaginäre Zwiesprache hält, in der der Sohn stolz auf das Erreichte verweist – dann ist dies für mich eine gespenstische Szene. Denn sie macht deutlich, dass von den patriarchalischen Strukturen, in denen der Sohn groß wurde und gegen die er sich zu wehren versuchte, mehr denn je bestimmt ist. Dass er die imaginäre Begegnung mit dem väterlichen ‚Wiedergänger‘ gerne sucht, verstärkt den unheimlichen Eindruck. Diese Szene um Vater Heger wird nun auf der Kommentarebene kurzgeschlossen mit einer Vater-Sohn-Szene im Osten: Wir sehen Vater Pötsch seinen Sohn Gerhard aus dem Knast abholen, den dieser sich aufgrund eines zeichenhaften Missverständnisses – einer politisch gedeuteten Glatzenrasur – eingehandelt hatte. Der formale

Zusammenhang könnte eine vergleichende Sicht auf unterschiedliches familiären Rollenverhaltens in Ost und West eröffnen. Diese Perspektive trägt jedoch nicht, sie bricht unvermittelt ab. Hier werden Verhaltensweisen im wörtlichsten Sinne relativiert, d. h. es wird etwas verknüpft, was aber für den Zuschauer keinen Erkenntnisfortschritt bedeutet.

Schapira: Es gibt sicherlich im Kommentar vereinzelt Überleitungssätze, die inhaltlich nicht weiterführend sind. Das würde ich sofort konzedieren. Andere Überleitungen, finde ich, sind sehr gelungen und schaffen eine Sensibilisierung für genau solche Kontraste oder auch für Parallelen, die ja nicht ohne weiteres klar sind: Rena Sander-Lahr und Gerhard Pötsch, die sehr ähnliche Konflikte haben und ein sehr ähnliches Lebensgefühl. Das würde man sicherlich auch so spüren. Aber hier bietet es sich an, Überleitungen zu schaffen; an anderen Stellen vielleicht weniger. Das ist sicher so, dass die erzählerische Form im Fernsehen dies stärker zusammenbindet, dadurch etwas gefälliger macht und dann für den einen oder anderen Satz verantwortlich zeichnet, den man eigentlich nicht zwingend bräuchte.

Heller: Warum wird von den Personen, nachdem sie einmal eingeführt sind, auf der Kommentarebene immer nur mit dem vertraulichen Vornamen gesprochen?

Schapira: Es ist leichter, sich die die Vornamen zu merken; das ist zunächst mal ganz banal. Und dann ist es so, dass die Frauen insbesondere, natürlich Ihre Namen oft gewechselt haben. Also welche Namen nehmen wir? Nennen wir Sie Hilde Huckebrink oder nennen wir sie Hilde Völker? Zu dem damaligen Zeitpunkt ist sie Hilde Völker. Aber wir können Frau Huckebrink, wie sie heute heißt, nicht einfach als solche antexten. Das wäre merkwürdig. Wir können aber auch nicht einfach sagen: Hilde Huckebrink, geb. Völker, ist zu diesem Zeitpunkt ... – das würde auch merkwürdig wirken.

Hafner: Außerdem stimmt das nicht, es trifft nicht auf alle zu. Huckebrink war ein Kind, also bietet es sich insofern da auch an; Kinder redet man ja auch beim Vornamen an. Bei vielen anderen ist das nicht so.

Schapira: Friedhelm Meier wird immer als Herr Meier bezeichnet. Das hat auch was mit dem Alter zu tun, das die Protagonisten zum Zeitpunkt der Erzählung hatten. Also die kleine Hilde, die „bedauerlicherweise“ über Phantasie verfügt, wird natürlich dann Hilde genannt, weil sie das Kind ist. Aber es hat auch etwas mit der „Konsumierbarkeit“ zu tun; dass eine Orientierung sehr viel leichter fällt, wenn man bei diesen gewählten Namen bleibt, weil sie sich schneller einprägen.

Hafner: Bei Frau Jacobi war es auch nicht so. Sie ist und bleibt Frau Jacobi.

Schapira: Ja, weil sie damals auch schon erwachsen war.

Heller: Sie haben vorhin schon einmal andeutungsweise über etwas gesprochen, auf das ich gerne noch einmal zurückkommen würde – die Funktion der Bilder. Wir haben es in dieser Reihe mit unterschiedlichem Bildmaterial zu tun: einerseits ganz private Bilder, die von den Protagonisten stammen, und wir haben ‚öffentliche‘ Bilder. Viele davon sind bislang unbekannt oder erfrischend neu montiert. Andererseits gibt es aber auch Bilder, die schon längst zu öffentlichen Schlüsselbildern geworden

sind, insofern auch tendenziell ablösbar von ihrem originären Kontext und daher mit einer gewissen Beliebigkeit behaftet: etwa das Kreuz, mit dem demonstrierende Studenten dem anrückenden Wasserwerfer entgegentreten, die prügelnden Polizisten, die die ‚Leberwursttaktik‘ praktizieren – beides Szenen aus Roman Brodmanns bekanntem Film *DER POLIZEISTAATSBESUCH*. Andere Bilder sind auf dem Weg dazu, zu solchen Schlüsselbildern zu werden: so das als Prinzessin gekleidete, in der Bergwerkssiedlung spielende junge Mädchen (ursprünglich aus dem *PROSPER / EBEL*-Zyklus von Christoph Hübner und Gabriele Voss), das auf dem Weg durch verschiedene Kompilationsfilme zum Ruhrgebiet jetzt aber dazu dient, die mit ‚zu viel Phantasie‘ versehene junge Hilde Völker im niederrheinischen Kamp-Lintfort zu charakterisieren. Ist dies für Sie ein Problem gewesen? Wie sind sie mit dem Aspekt solcher schon öffentlich aufgeladener, flottierender Bilder umgegangen?

Schapira: Es gibt ja einmal die Bildebene, die ja wirklich ganz authentisch ist, weil sie die Protagonisten selbst betrifft; also unmittelbar Fotos und in wenigen Ausnahmefällen – Frau Kage ist so ein Ausnahme- oder Glücksfall –, wo es tatsächlich Schmalfilme gibt, die authentisch die Familie zeigt. Das ist natürlich ideal. Das gibt es aber so gut wie nie. Und insofern stellte sich uns natürlich das Problem, wie wir diese privaten Geschichten bebildern können. Dafür haben wir dann Material gesucht, das möglichst unbekannt ist – gerade bei den privaten Erzählsträngen. Bei den politischeren Erzählsträngen haben wir versucht, Bilder, die selbst schon zum Klischee geworden sind, zu vermeiden.

Andererseits haben wir z. B. lange darüber diskutiert, was man mit Kennedys Auftritt in Berlin („Ich bin ein Berliner“) macht. Zeigen wir diese Szene, oder zeigen wir sie nicht? Wir hatten auch eine Fassung, wo wir sie eigentlich nur im Kommentar zitiert und gar nicht gezeigt haben, weil wir sagten: Die ist so verankert, man muss es eigentlich nicht sehen, man muss es vor allem auch nicht hören. Als wir die Passage dann sahen, waren wir nicht überzeugt davon. Denn es stellte sich heraus, dass es dann doch wirkt. Wahrscheinlich fragen sich Zuschauer: ‚Warum zeigen Sie das nicht, das gibt’s doch?‘

Es gibt auch ein Bedürfnis, bestimmte Bilder wieder zu sehen. Wenn man über Mondlandung redet, ist es merkwürdig, ausgerechnet diesen ersten Schritt dann nicht zu sehen. Den will man irgendwie auch sehen. Und selbst wenn man das Bild in- und auswendig kennt, gibt es eine gewisse Wiedersehensfreude mit vertrauten, wichtigen Bildern, die zu einer Art Chiffre geworden sind. Und deswegen haben wir die dann doch wieder mit hinein genommen. Weil wir gesagt haben: ‚Nein, das wäre merkwürdig; auch diese Bilder haben so viel Zeitkolorit inzwischen, dass wir sie wieder sehen wollen.‘ Und Brodmanns Material ist sicherlich auch so etwas. Das ist so symbolisch aufgeladen, dass es fast schon wieder erklärungsbedürftig gewesen wäre, es nicht drin zu haben. Das wäre schon ein richtiges Statement gewesen. Aber dies darf natürlich nicht überhand nehmen, das muss sehr gezielt eingesetzt werden. Insofern zu Ihrer Frage: ‚Haben wir darüber nachgedacht?‘ Ja, sehr intensiv, gerade bei diesen Bildern. Wie viel davon ist zumutbar, worauf können wir verzichten? Was

muss aber dennoch rein? Und wie verknüpft es sich mit den privateren und vor allem mit den symbolischen Aufnahmen? Die Prinzessin ist natürlich aus meiner Sicht ein gelungenes Beispiel für ein Mädchen mit Phantasie, ein symbolisches Bild. Und es ist sicher einem eingeweihten Kreis bekannter, aber es ist kein Klischeebild geworden. Es ist nicht so, dass die Mehrheit unserer Zuschauer das Bild kennen würde und eine ganz andere Geschichte damit verbinden würde, das sicherlich nicht.

Heller: Ich möchte jetzt nicht allgemein über Möglichkeiten und Probleme der Oral History, des Konzepts einer Geschichte ‚von unten‘ sprechen, das Sie hier umgesetzt haben und dessen reicher Ertrag völlig unstrittig ist. Gleichwohl interessiert mich noch ein wenig das Problem der Vermittlung mit der ‚großen‘ Geschichte. Mir fällt auf, dass eine ganze Reihe von wichtigen Ereignissen der ‚großen‘ Politik der 60er Jahre nicht oder nur am Rande aufscheinen; etwa die *Spiegel*-Affäre, die Kuba-Krise, die Folgen des Ausschwitzprozesses (nicht das Prozessereignis an sich, an das ja eindrücklich erinnert wird), Ludwig Erhards programmatische Vorstellung einer „formierten Gesellschaft“, die Notstandsgesetze – alles Ereignisse, die für die weitere Entwicklung in Deutschland wichtige Konsequenzen nach sich zogen. Wenn diese in den Erzählungen der Protagonisten nicht oder nur am Rande auftauchen, stellt sich doch die Frage, ob dies nicht auch als indirekte, implizite Kritik an einem wenig sensibilisierten Bewusstsein der Befragten verstanden werden kann. Oder gibt es andere Gründe?

Schapira: Wir haben vorher, das sagte ich ja schon, eine Liste gemacht der Essentials, von denen wir sagten, das müsse unbedingt vorkommen. Es hätte natürlich keine Reihe über die 60er Jahre geben können ohne den Mauerbau. Andere Punkte wären schön gewesen. Ich könnte Ihre Auflistung noch um einiges verlängern, wo wir schmerzlich festgestellt haben, dass wir das nicht unterkriegen.

Hafner: Die Ermordung Kennedy ist ja nur am Rande untergebracht.

Schapira: Sie wird in einem Satz geschildert – in der Reflexion des Jungen und seines Vaters, die aus der DDR geflohen sind und die dann feststellen, welche Angst Ihnen das macht. Aber es wird nicht weiter ausgeführt. Woodstock etwa – es gibt ganz, ganz viele Sachen, die nicht vorkommen. Uns war von vornherein klar, dass das Grundproblem eines solchen erzählerischen Ansatzes ist, dass wir nicht vollständig sein können. Wenn wir das sein wollten, wäre es eine komplett andere Reihe. Wir können den Ereignissen dieses Jahrzehnts nicht gerecht werden im Sinne einer wirklich genauen Bilanz und Auflistung. Das funktioniert nicht. Wir müssen den Mut zur Lücke haben und an den haben wir uns in diesen schon benannten großen Redaktionssitzungen immer wieder selbst erinnert. Immer wenn jemand aufstöhnte und sagte: „Jetzt haben wir aber Kuba überhaupt nicht drin“, dann sagten die anderen: „Das stimmt, aber damit müssen wir jetzt leben. Diesen Mut zur Lücke müssen wir haben, weil wir das nicht machen können.“

Diese Auslassungen entstehen ganz wesentlich durch die Frage, welche Protagonisten wir haben. Hätten wir jetzt einen Protagonisten oder eine Protagonistin, die mit einem Amerikaner liiert gewesen wäre und für die die Frage Kennedy oder

die Kubakrise noch mal eine ganz andere Bedeutung gehabt hätte, dann wäre das darin vorgekommen. Hatten wir aber nicht. Insofern haben die Biografien der Menschen, auf die wir uns verständigt haben, die unsere Geschichte tragen sollen, auch die Auslassungen und die Schwerpunkte definiert. Und wir haben dann, auf der Erzählebene des Kommentars, einige Ergänzungen gemacht, weil wir sagten, ganz weglassen sollten wir es nicht, weil es dann unverständlich wird; im wesentlichen haben sie unterfüttert, was die Protagonisten bereits berichtet haben. Oder sie haben geholfen, das Erzählte dann einordnen zu können. Aber es ist insofern in der Tat auch aufschlussreich, woran sich die Leute erinnern, was für sie eine Rolle spielt und was nicht. Und von daher: Den Mauerbau, den hätten wir nicht mühsam einführen müssen. Der spielte in der Erinnerung der Menschen eine Rolle. Auch die Begegnung mit Gastarbeitern spielte eine Rolle, als sie dann ankamen. Dass man das erste Mal ins Ausland fuhr, das spielte eine Rolle. Anderes aber spielte eine überraschend kleine Rolle. Stichwort ‚Kuba‘ z. B. – wir haben schon im Casting einen Fragenkatalog gehabt, wo wir die Leute gefragt haben: „Was fällt Ihnen zu diesem Stichwort ein?“ Den Leuten fiel wenig ein; denen fiel ein, was man heute noch irgendwie so darüber weiß, aber es waren keine wirklichen, persönlichen, inhaltlichen Geschichten, die sie damit verbunden haben. Jedenfalls bei dem Gros der Leute, mit denen wir geredet haben, und das waren dann am Ende ungefähr 200.

Heller: Zur letzten Folge, der über die Studentenbewegung. Sie haben schon betont, dass diese nicht im Fokus Ihres Projekts stand. Aber dessen ungeachtet: Entsteht nicht der Eindruck einer nachträglichen Marginalisierung? Die Folge beginnt auf der Kommentarebene mit einem hochrechnenden Statement: „1968 – Alles soll befreit werden: die Dritte Welt, das Proletariat, das Bewusstsein“. Einzig der Himmel erscheine als Grenze. Dann aber wird dieser Umbruchstimmung nur wenig Aufmerksamkeit gewidmet – im Wesentlichen fast nur über Hella Giovannini. Und dies weitgehend mit Blick auf zwei – allerdings emotional sehr bewegend und eindrücklich erinnerte – Ereignisse: die Demonstration vor dem Axel-Springer-Haus in Berlin mit dem Anzünden eines Autos sowie den Aufstand der SDS-Frauen gegen die Genossen, sozusagen die Anfänge der Frauenbewegung. Mich hat etwas überrascht, wie wenig Aufmerksamkeit ansonsten dieser Bewegung beigemessen wurde – vor allem deshalb, weil sich hier doch die Verschränkung von Privatem und Öffentlichem im Alltäglichen und die praktischen Auseinandersetzungen mit autoritären Strukturen besonders deutlich zeigen. Mein Eindruck ist, dass hierzu im Film nicht sehr viel enthalten ist. Ist der Eindruck zutreffend? Gab es Material dazu, das dann aber rausgeflogen ist? Wenn ja, gibt es Gründe dafür?

Hafner: Also es ist nichts herausgeschnitten worden, was dieses so schildert, wie Sie es gerade darstellen. Und es trifft dasselbe zu, was Esther Schapira gerade gesagt hat. Es war in der Erinnerung der Leute nicht vorhanden. Auch wenn ich meine eigene Erinnerung überprüfe: Da ist viel weg, das ist heute uninteressant, völlig banal. Hätten die Leute etwas Aufregendes dazu gesagt, zu der Autoritätsstruktur in den Familien, hätten Sie Beispiele geschildert, dann wäre der Autor sicherlich der Letzte

gewesen, der das hätte raus haben wollen; allein schon weil das auch eine persönliche Erfahrung ist. Aber das war nicht der Fall. Ich weiß nicht, jetzt feiern wir 68, als habe das ganze Jahrzehnt nur darauf gewartet, dass die Studenten sich erheben. Mit Verlaub, das war halt doch ein bisschen dünner, als wir als Beteiligte das in Erinnerung haben. Das ist so ein bisschen wie die Kriegserinnerung unserer Väter. So doll war das nicht. Wenn ich mir heute Interviews mit Rudi Dutschke ansehe aus der Position des Älteren, Weiseren und Erfahreneren, dann sage ich Ihnen: Ich verstehe nur ein Drittel von dem, was er sagt. Und ich wundere mich, dass wir damals so gläubig zugehört haben und das ganz toll fanden – ich auch. Ich fand das großartig, was er sagte: „die Revolutionierung der Revolutionäre“; das fand ich großartig. Aber wenn man dann die Summe zieht – also so potent und dicke war das, ehrlich gesagt, nicht.

Schapira: Ich würde noch etwas anderes hinzufügen wollen. Die Frage ist: Was definieren wir dann als die 68er und die Beschäftigung mit 68? Wo beginnen wir, das zu sehen, und wo hören wir auf? D. h., ist es das Jahr 68, oder ist es Ende 67? Beginnt es mit Benno Ohnesorg? Sehen wir uns an, was an den Hochschulen geschieht? Ist das das Thema? Oder – das wäre meine Gegenthese, die ich im Film sehr breit gespiegelt sehe – geht es nicht viel stärker darum, dass auf unterschiedlichsten gesellschaftlichen Ebenen eine Auseinandersetzung und auch ein Bruch mit der Vergangenheit stattfanden? Ging es nicht viel stärker um ein Lebensgefühl, um einen Ausbruch, um neue Musik, um neue Lebensentwürfe, um freie Liebe, um ein neues Miteinander, um die Sehnsucht von Jugendlichen, in die Ferne zu reisen, die Welt zu entdecken? Das, was da an Lebensgefühl spürbar war, das ist ja in viel mehr Protagonisten vorhanden. Und die liefern, so gesehen, auch ihren Beitrag zu 68. Das ist dann eben nicht nur Hella Giovannini. Dann ist es genauso ein junges Mädchen und die Frage der Heimerziehung, die ja gerade für die 68er ein ganz wichtiger Komplex war, wo autoritäre Strukturen so dramatisch vorgeführt werden. Und dann zu erleben, wie ein junges Mädchen wie Rena Sander-Lahr sich danach sehnt, mit den Gammlern an der Gedächtniskirche zu sitzen, und was diese Musik ihr bedeutet! Zu erleben, wie sie dafür eingesperrt wird, und was es für sie bedeutet, in diesem Heim verwaltet zu werden! Dann: die Bedeutung der Kirche, die damals ja noch eine ganz andere war! Wenn das geschildert wird von jemandem wie Herbert Moizisch, dann spüre ich sehr viel von dem, was 68 heute noch in der Retrospektive ausmacht. Und junge Leute, die sich heute begeistern für 68, interessieren sich ganz zuletzt für verquaste Flugblätter sondern viel stärker doch für die Musik dieser Zeit, für die Mode dieser Zeit, für das Gefühl von Aufbruch und Phantasie und Rebellion. Das sind doch die Chiffren, die nachwirken. Und wenn man ganz ehrlich ist, dann stimmt das sogar für die Hauptprotagonisten dieser Zeit. Diese Ausdrucksformen waren mindestens so wichtig wie die politische Theorie, die sich ja am Ende doch sehr dünn ausnimmt, wenn es um die Frage des Gesellschaftsentwurfs und dessen geht, was denn gewollt war. Ausnehmend waren doch die Frage des Miteinanders und das Ausprobierens neuer Wohn- und Lebensformen. Und dies würde – ich kenne sie ja ganz gut – selbst jemand wie Daniel Cohn-Bendit oder Joschka Fischer unterschreiben, dass das min-

destens ebenbürtig war. Dieser Teil, glaube ich, wird in der Reihe sehr gut gespiegelt; und mit dem setzten sich viel größere Kreise der Bevölkerung auseinander – bis hin zu jemandem wie Frau Burkhard in Wiesbaden. Die sagt: ‚Ich war ja mit den Studenten auf der Straßen. Ich habe doch auch Janis Joplin gehört.‘ Das sind die Punkte der Identifikation gewesen; viel, viel mehr als die Punkte, die wirklich um Hochschule und um Aufbruch und neue gesellschaftlichen Phantasien ...

Hafner: ... um Hochschulgesetz oder so gingen. Lange Haare und Wohngemeinschaften – das war das, was unsere Väter irritiert hat und unsere Mütter. Daran sind die verzweifelt, aber nicht an der Reform des Hochschulgesetzes.

Heller: Sie haben sicherlich zahlreiche Reaktionen bekommen und sie auch ausgewertet. Wie ist Ihre Einschätzung dieser Rückmeldungen? Überwiegt beim Publikum die Erfahrung des Wiedererkennens der eigenen Vergangenheit? Oder enthüllten sich ihm neue, überraschende Aspekte, etwa der Art: „So habe ich das bislang noch nicht gesehen“?

Hafner: Die Protagonisten selbst sagen, als sie davon gehört, dass sie da mitmachen könnten und sie dann den Aufruf ausgefüllt hatten, dass sie zu Hause heftig diskutiert und in Erinnerungen gekramt hätten. Sie haben Fotoalben rausgesucht, haben sich mit dieser Zeit plötzlich wieder beschäftigt. Das ging allen Beteiligten so, die aus dieser Zeit stammten – jedenfalls auch denen aus dem Redaktionsgremium: Es hat ganz viel Erinnerungen freigelegt, die man nicht mehr so hatte.

Es waren die simplen Sachen, die ‚vererdeten‘ Sachen, nicht die Politik. Der erste Spanienurlaub. Wie kam man da zurück? Solche Sachen. Das haben uns alle Protagonisten erzählt, das hat ganz viel in den Familien ausgelöst. „Ach Papa, erzähl doch mal, wie das war!“ Und so war das bei den Zuschauern auch; jedenfalls in den E-Mails und Anrufen, die wir bekommen haben, war es genau dies. Wir haben den Zuschauern die Möglichkeit gegeben, in eine Vergangenheit einzutauchen und mal zu schauen: „Was stimmt mit meinen Erinnerungen überein aus dieser Zeit?“ Da sind ganz viele Details in einem selbst wieder aktiviert worden.

Schapira: Eigentlich ist es ja ein Anspruch, der fast nicht einzulösen ist. Schon der Titel UNSERE 60ER JAHRE stellt ein Kollektiv her, das es so ja gar nicht gibt. Weil die 60er Jahre von Frau Giovannini völlig andere 60er Jahre sind als die von Herrn Meier oder auch als die von Frau Jacobi. Eigentlich wird da eine Gemeinsamkeit behauptet, die so gar nicht stattfinden kann; und trotzdem – das war das Verblüffende – hat sie funktioniert. Tatsächlich haben nicht nur die Protagonisten, mit denen wir die Filme ja vorher geschaut haben, die sie also vorher kannten und Gelegenheit gehabt haben, darüber zu reden, sondern auch die Zuschauer überall Aspekte der Identifikation gefunden und sind in einen Gesprächsrahmen gekommen, der ihnen gut gefallen hat. Das ist das eine.

Das andere war, dass wir auch heftige Abwehrreaktionen bekommen haben – aus der DDR. Da ging es eher in die Richtung, dass die DDR verunglimpft worden wäre, dass sie zu negativ dargestellt worden wäre – ohne es in jedem Einzelfall genau zu wissen, würde ich diese Zuschauer als ehemalige SED-Funktionäre verorten; das war aus

einigen Zuschriften klar erkennbar. Die hatten das Gefühl, dass ihr Erbe verunglimpft würde. Ich kann das nicht nachvollziehen; denn ich glaube, jemand wie Frau Kage ist ausgesprochen typisch für einen bestimmten Ausschnitt. Aber es stimmt, wir haben niemanden drin, der die DDR wirklich begeistert vertreten und gesagt hätte: „Das ist genau das System gewesen und da war meine Hoffnung mit verbunden; das ist brüchig und das war von vornherein ein großes Problem.“ Unmöglich auch jemanden zu finden, der sich positiv zu seinem Leben in der DDR damals äußern wollte. Sie finden viel mehr Menschen, die eine Leidensgeschichte in diesem System zu erzählen haben; was nicht zwingend heißt, dass die Mehrheit Leidensgeschichten hatten. Aber die, die andere hatten, wollten damit nicht vor die Kamera gehen. Also, das war schwierig. Aber auch da, denke ich, ist es am Ende gelungen, ein differenzierteres Bild zu haben. Und es gab eine Gruppe mit einem Anteil von jüngeren Leuten, der erfreulich hoch war, die gesagt haben: „Jetzt verstehen wir viel mehr.“ Also gerade dieser ‚unpolitische‘ und ‚untheoretische‘ Ansatz hat, glaube ich, auch jüngeren Leuten die Chance eröffnet, nachfühlen zu können, weil da die Identifikation so einfach ist. Sich für Musik zu begeistern und gegen Eltern zu rebellieren – das ist etwas, was ja auch heute jungen Leuten leicht gelingt, sich das vorzustellen. Und insofern ist das, was scheinbar, als wir bei der anderen Frage darüber sprachen, ‚unpolitisch‘ daherkommt, auf subtile Weise viel politischer, als man es zunächst so wahrnimmt.

Heller: Sie haben sicherlich darüber nachgedacht, dieses Projekt fortzuschreiben.

Schapira: ... würden wir gerne. Es ist eine Frage der Finanzierung. So ein Projekt ist sehr teuer.

Hafner: Aber schön wäre es, denn die 70er Jahre haben auch ganz viele wunderbare Facetten. Aber ob uns das gelingt, ist in der Tat eine Frage. Bekommen wir noch einmal so viele Anstalten zusammen? Das ist auch eine Frage des Geldes. Müssen wir es vielleicht in kleineren Portionen machen? Sind sechs Folgen vielleicht zu lang? Aber dann höre ich: „Da fehlt das, da fehlt jenes.“ Vollständig wird es nie. Man kann natürlich sich vier Folgen vorstellen, man kann sich auch zwei Folgen vorstellen. Also da sind wir noch am Überlegen. Ich persönlich finde die 70er Jahre fast noch spannender, also vom Gefühl dieser Zeit, als die 60er Jahre.

Heller: Ich würde es Ihnen und uns wünschen, dass Sie ein solches Fortsetzung realisieren – zumal nach dieser wirklich beeindruckenden Reihe über die 60er Jahre. Ich danke Ihnen für das Gespräch.

Die Fernsehreihe

UNSERE 60ER JAHRE. WIE WIR WURDEN, WAS WIR SIND. ARD: montags 21 Uhr. Folge 1: MUTTERLIEBE (12.11.2007), Folge 2: HEIMATLAND (19.11.2007), Folge 3: WENDEPUNKTE (26.11.2007), Folge 4: BEATFIEBER (3.12.2007), Folge 5: REBELLION (10.12.2007), Folge 6: UMBRUCH (17.12.2007).

Regie: Michael Wulfes; Montage: Wolfgang Grimmeisen; Kamera: Volker Tittel, Axel Schnepapat; Text: Volker Heise, Michael Wulfes; Sprecher: Axel Milberg; Historische Recherche: Mareike Leuchte; Archivrecherche: Monika Preischl, Karin

Fritzsche; Casting: Uschi Eitner, Kai Nicola Werner, Kathrin Ähnlich; Musik: Jan Tilman Schade, Hans Rohe, Vladimir Miller; Ton: Silvio Reichenbach, Oliver Lumpe; Produktionsleitung: Tassilo Aschauer (zero one film), Gerhard Hehrlein (HR); Produzent: Thomas Kufus; Redaktion: Meggy Steffens (BR), Georg M. Hafner (HR), Katja Wildermuth (MDR), Barbara Denz (NDR), Margit Schedler (Phoenix), Rolf Bergmann (RBB), Marie-Elisabeth Denzer (SR), Gerolf Karwath (SWR), Beate Schlanstein (WDR); Redaktionelle Federführung: Esther Schapira (HR).¹

1 Siehe: <http://www.daserste.de/60erjahre/> (Zugriff 29.5.08).

„Man erinnert sich nicht – man schreibt das Gedächtnis um, wie man die Geschichte umschreibt.“¹

Beobachtungen und Anmerkungen zu Chris Marker:

LE FOND DE L'AIR EST ROUGE (1977 – 2008)

Er gehört zu denen, die dem französischen *cinéma militant* in den 60er Jahren auf die Beine geholfen und ihm nachhaltige Impulse verliehen haben. Er ist nicht nur Initiator und ‚spiritus rector‘ des filmischen Kollektivprojekts LOIN DU VIÊT-NAM (FERN VON VIETNAM, 1967), das Alain Resnais, Jean-Luc Godard, Joris Ivens, Agnès Varda, William Klein und Claude Lelouch auf dem Höhepunkte der weltweiten Proteste gegen den US-amerikanischen Krieg in Vietnam zusammenbrachte. Er ist daneben ein sich auch mit einem eigenen Film² einbringender Mentor für die in Besançon und Sochaux 1967 entstehenden Gruppierungen filmender Arbeiter, die sich unter dem Namen des sowjetischen Regisseurs Alexander Medwedkin (1900 – 1989) zu Filmkollektiven zusammenschließen und die Arbeitskämpfe und Fabrikbesetzungen in der Region (v. a. Peugeot, Rhodiaceta) operativ begleiten. Zugleich ist er ein in Bildern schreibender Essayist, der – abgesehen von Jean-Luc Godard in Frankreich oder Harun Farocki in Deutschland – wie nur wenige ähnlich konsequent den Zusammenhang von politischer und filmischer Praxis im Horizont linker Utopien im Medium Film reflektiert hat.

1.

1977/78, knapp ein Jahrzehnt nach den Ereignissen des Jahres 1968, stellte Chris Marker seinen filmischen Essay unter einen Titel, der sich einer meteorologischen Metapher bedient. „Rot liegt in der Luft“, heißt es in der deutschen Synchronfassung, doch vermittelt diese Beschreibung des politischen Klimas nur wenig von der Ambivalenz, die das Original charakterisiert. Zugrunde liegt die nur schwer zu übersetzende französische Wendung „Le fond de l'air est frais ...“, was einen Zustand des klimatischen Übergangs beschreibt: im Frühjahr, wenn unter den ersten warmen Sonnenstrahlen des Frühlings noch die frische, von der Kälte des Winters herrührende Luft zu spüren ist; im Herbst, wenn in der Nachsaison sich in die som-

1 Chris Marker: SANS SOLEIL (UNSIHTBARE SONNE, 1983).

2 Chris Marker: À BIENTÔT, J'ESPÈRE (BIS BALD, HOFFENTLICH!, 1968).

merliche Restwärme der erste Raureif mischt. Der Filmtitel, der diese Metapher eines klimatischen Wandels symbolisch-politisch umkodiert, lässt offen, ob damit die Anzeichen einer revolutionären Aufheizung, der Abkühlung vor Eintritt einer Vereisung oder gar die zyklische Wiederkehr beider Phänomene gemeint sind.³

Immerhin, unverkennbar zeitigt zumindest die Reflexion dieser politischen Klimaveränderung formal die Tendenz zum Zyklischen. 1993, ein Vierteljahrhundert nach den Maiereignissen, als der „kommunistische Traum [...] implodiert“⁴ ist und die europäischen kommunistischen Systeme längst zusammengebrochen sind, sorgte Marker für eine überarbeitete, von vier auf drei Stunden verdichtete Version;⁵ im Jahr 2008, 40 Jahre nach den Pariser Maiereignissen, wird eine nochmals durchgesehene, von ARTE ausgestrahlte und (in der DVD-Version) um ein aktualisiertes Begleitwort bereicherte Fassung von 180 Minuten veröffentlicht.⁶

2.

Alle drei Versionen zeichnen sich durch ein paradoxes, aber von geradezu musikalischer Strenge geprägtes Formprinzip aus. Sowohl in der vier- wie in den dreistündigen Fassungen waltet das Prinzip einer nahezu überbordenden polyphonen Vielstimmigkeit in Bild und Ton, dem aber eine symmetrische Gesamtstruktur zugrunde liegt; jeweils exakt in der Mitte zeitigt der Film eine Zäsur, zugleich werden die so markierten zwei Teile unter sich spiegelnde Titel gestellt: „Les mains fragiles“ („Die zerbrechlichen Hände“) vs. „Les mains coupées“ („Die abgetrennten Hände“). Die zunächst enigmatisch anmutenden Zwischentitel gewinnen für den Zuschauer eine konkretere Bedeutung, wenn dieser im Verlauf des Films die Wendung „Les mains fragiles“ als isoliertes Syntagma einer politischen Losung wahrnimmt, die sich während einer der studentischen Demonstrationen im Mai 68 öffentlich artikuliert: „Les ouvriers – prendront – des mains fragiles – des étudiants – le drapeau – de la lutte.“⁷ Doch der im Filmzwischen Titel zum Ausdruck kommende hoffnungsvolle

3 Vgl. Jean-Paul Török: Une phrase qui n'a pas de sens (LE FOND DE L'AIR EST ROUGE). In: *Positif*, Nr. 2004 (1978), S. 3. – Siehe dagegen die auch sprachlich groteske Übersetzung von Felis Umbruch („Der Rücken des Himmels.“): Für ihn besagt der Titel, dass „hinter dem durch Abgasschwaden verhängten Himmel [...] die Luft rot und frisch“ sei. Felis Umbruch: Auf der Suche nach der Revolution. „Der Rücken des Himmels ist rot“ / „Le fond de l'air est rouge“. In: *Filmfaust* 2 (1978), S. 27.

4 Chris Marker: *Conclusio* 1993. In: Birgit Kämper/Thomas Tode (Hg.): *Chris Marker. Filmessayist*. München 1997 (= CICIM 45 – 47), S. 286.

5 Marker zu dieser gekürzten Fassung von LE FOND DE L'AIR...: „originelle 4 heures, sagement ramené à trois, mais sans modification du contenu, juste un raccourcissement, et un petit monologue de conclusion“. Chris Marker: *Sixties* [Beiheft zur DVD 2008], S. 8.

6 Fernsehausstrahlung bei ARTE am 15.4.2008.

7 „Die Arbeiter werden aus den zerbrechlichen Händen der Studenten die Fahne des Kampfes übernehmen.“ – Ursula Langmann weist darauf hin, dass diese Studentendemonstration zu einer Verbindung mit den Renaultarbeitern in Billancourt führen sollte. Dort hatten die PC und die (kommunistische Gewerkschaft) CGT alle Werkstore geschlossen, so dass der geplante demonstrative Zusammenschluss nicht stattfinden konnte; für Marker also eine entscheidende, zumal auch symbolisch aufgeladene Zäsur während der Mai-Ereignisse. Vgl. Ursula Langmann: *Das geträumte Gesichtsbuch*. In: *CICIM* 8 (Institut Français de Munich), München 1984, S. 4-77, S. 61.

(Vor-)Satz bricht ab, bleibt Fragment – und wird gespiegelt im Bild der verstümmelten Hände, das den zweiten Teil des Films überspannt.⁸ Beide Teile des Films wiederum sind noch einmal durch Schriftzwischen Titel in sich hälftig gegliedert:

- „Les mains fragiles“: „Du Viêt-Nam à la mort du Che“ – „Mai 68 et tout ça“⁹
 „Les mains coupées“: „Du printemps de Prague au programme commun“ –
 „Du Chili à quoi, au fait?“¹⁰

Man könnte angesichts dieser klaren Makrostruktur an ein Diptychon denken, an jene Form zweigliedriger, durch ein Scharnier zusammengehaltener Tafeln, denen in der Antike vornehmlich bei rituellen öffentlichen Anlässen – ob bei der politischen Ämterübergabe oder beim Gottesdienst – schriftbildliche Erinnerungsfunktionen zukamen, oder an jenen Typus mittelalterlicher zweiteiliger Altäre oder zweiflügeligen Bilder, die zumeist über eine sich wechselseitig bedingende Leidens- und Erlösungsgeschichte erzählen, um das zwischen und hinter den Bildern Verborgene, i. e. letztlich das Wirken des göttlichen Heilsplans, zu veranschaulichen. Tatsächlich erscheint eine solche formale Analogie (einschließlich der konnotierten Erinnerungsfunktion) nicht abwegig – nur dass es sich hier um ein von Marker höchst säkularisiert-invertiertes Formmuster handelt, das die Dialektik in der Entwicklung der linken revolutionären Bewegungen in aller Welt vor allem seit den späten 50ern bis in die 70er zum Thema hat. Auch hier liegt das Bemühen zugrunde, etwas Unsichtbares sinnlich erfahrbar zu machen; freilich geht es nicht um ein metaphysisches Wirkungsprinzip, sondern um konkret Verdrängtes, das der gesellschaftlichen Erinnerung entzogen wurde und wird. Im Vorwort zum Textbuch des Films spricht Marker von einer doppelten „Verdrängung“, die sich in der aktuellen gesellschaftlichen Realität manifestiere, welche vor allem von der Wirkungsmacht der Medien zutiefst imprägniert sei.¹¹ Da sind zum einen die *Outtakes*, jene in Film- und Fernsehproduktionen letztlich nicht verwendeten Bilder und Sequenzen, die bei der Montage dem endgültigen Zusammenschnitt und der letzten inhaltlichen und programmatischen Finissage zum Opfer fallen. „Ich wollte anhand eines Themas, das mich beschäftigt (die Entwicklung der politischen Weltlage um 1967/70) herausfinden, was hinter der Verdrängung dieser Bilder steckt.“¹² Eine andere Art von Verdrängung liege in der Struktur des Informationsflusses begründet, den zu liefern sich das Fernsehen verschrieben hat:

8 Anspielung auf die Verstümmelung der Leiche Che Guevaras nach seiner Exekution durch das bolivianische Militär, um auch später dessen Identität beweisen zu können.

9 „Von Vietnam bis zum Tod des Che“ – „Mai 68 und all das...“

10 „Vom Prager Frühling zum Gemeinsamen Programm“ – „Von Chile bis ... wohin eigentlich?“ – „Programme commun“: Gemeinsame Programmpunkte im Zuge eines im Sommer 1972 vereinbarten wahltaktischen Bündnisses zwischen der kommunistischen Partei Frankreichs und den Sozialisten „unter Ausklammerung ideologischer Differenzen“. Vgl. Ingrid Gilcher-Holthey: „Die Phantasie an die Macht“. *Mai 68 in Frankreich*. Frankfurt/M. 1995, S. 469.

11 Chris Marker: *Le Fond de l'air est rouge*. Paris 1978.

12 Chris Marker: Vorwort zum Textbuch zu *Le Fond de l'air est rouge*. Paris 1978. Nachdruck in dt. Übers. in: Kämper/Tode 1997 (wie Anm. 4), S. 176-177, S. 176.

„Eine andere Art der Verdrängung wurde mir zufällig durch eine Fernseh-Koproduktion zugespielt: Bilder, die hier nun tatsächlich verwendet, montiert und ausgestrahlt wurden, jedoch durch die Tatsache, daß sie Teil von Nachrichtensendungen des Fernsehens waren, sofort vom Treibsand, auf dem diese Imperien gebaut sind, verschluckt wurden. Ein Ereignis wird von einem andern weggefegt, Geträumtes wird durch Wahrgenommenes ersetzt, und schließlich fällt alles dem kollektiven Nicht-Erinnern anheim.

Es reizte mich, beide Arten der Verdrängung aufeinander wirken zu lassen, in der einen so etwas wie eine Erleuchtung der anderen zu suchen: die aus einem militanten Film herausgeschnittene – da zu widersprüchliche – Aufnahme, die mit demselben Ereignis zusammenprallt, das ‚objektiv‘ von einer Bildagentur geschrieben wird; das Zeichen oder der Aufschrei, der einem an dem Ereignis unbeteiligten Reporter entfährt, wird dem – mangels untermauernden Augenzeugenberichten – flachen politischen Kommentar gegenübergestellt. Das sind meine Arbeitshypothesen.“¹³

Bilder diesem Zusammenhang von politischen und medialen Verdrängungsprozessen zu entreißen und sie für gegenwärtige Erinnerungsarbeit zugänglich zu machen – das sind vor allem Bilder aus der Geschichte der Befreiungsbewegungen in der Dritten Welt seit den 50er Jahren sowie der Geschichte des europäischen Kommunismus und seiner Institutionen; Bilder von den „in der Entstehungszeit der ‚Bewegung‘ angesammelten Energien und Hoffnungen“ wie auch von ihren Niederlagen und ihrem Scheitern.¹⁴ Dabei nehmen für Marker die Jahre 1967/68 eine Schlüssel-funktion ein – gleichsam das Scharnier des medialen wie politischen Diptychons:

„Die Zäsur findet um das Jahr 1968 herum statt, obwohl 1967 bereits alles klar war: [...] überall schickt sich die Macht an, die ‚subversiven‘ Gruppierungen zu infiltrieren und zu kontrollieren, die überkommenen politischen Apparate sekretieren bereits jene Antikörper, die ihr Überleben sichern werden angesichts der größten Bedrohung, der sie sich je gegenübersehen.“¹⁵

Dass dieser generelle Befund vor allem auch mit Blick auf die Fortentwicklung der kubanischen Revolution, die Ereignisse im China Mao Tse Tungs vor und nach der sogenannten Kulturrevolution, die russische Intervention 1968 gegen den Reformkommunismus in der Tschechoslowakei oder die opportunistisch-taktierende Politik der französischen PC formuliert ist, lässt die Schwierigkeiten ahnen, die Marker bei seinem Kampf an der Erinnerungsfront zu gewärtigen hat, wo doch über alles Erreichte und vielleicht noch Lebendige

„zugleich die Erinnerung daran verändert oder ausgelöscht wurde, bisweilen sogar von jenen selbst, die an der Spitze der Ereignisse standen. Daher ist es wichtig, den zurückgelegten Weg noch einmal geduldig abzugehen, Spuren zu sichern, Indizien zu finden, Zigarettenstummel, Fußabdrücke ... Eine nicht-polizeiliche Untersuchung,

13 Ebd.

14 Ebd., S. 177.

15 Ebd., S. 176.

die mehr nach den unschuldigen Tägigen als nach den Tätern des Verbrechens sucht, selbst (und insbesondere) dann, wenn die Unschuld von ‚68 das Verbrechen von ‚78 wurde, oder umgekehrt.“¹⁶

Zugleich wird deutlich, dass für Marker die Ereignisse von 1968 – um einen Begriff von Deleuze zu verwenden – wie *Kristallbilder* Illusionen, Hoffnungen, Niederlagen eines radikalen gesellschaftlichen Wandels, Gleichzeitiges und Ungleichzeitiges, Reales und Imaginäres zur Anschauung einer Epoche bringen; wird erkennbar, dass über die Bilder und Aufzeichnungen von 68 und ihre De-Konstruktion „nun endlich ein Dialog möglich [erscheint] zwischen all den Stimmen, die für einen kurzen Augenblick allein die lyrische Illusion von ‚68 zusammengebracht hatte. [...] Wir hoffen, daß die Montage der Geschichte ihre Mehrstimmigkeit zurückgibt.“¹⁷

3.

Tatsächlich präsentiert sich der Film als ein überaus komplexes polyphones Gewebe – auf der Bild- wie auf der Kommentarebene. Auf der Bildebene wird Bildmaterial heterogener Provenienz verwoben: von Spielfilmen – z. B. BRONENOSETS POTYOMKIN (PANZERKREUZER POTEMKIN, 1925), DIE VERLORENE EHRE DER KATHARINA BLUM (1975) – über Wochenschau- und Fernsehbilder, Propaganda- und Werbe-filme (etwa des Waffenhandels) bis hin zum Filmmaterial linker militanter Zeitzeu-gen und Dokumentaristen, ohne die – so Marker – dieses filmische Erinnerungsar-beit nicht möglich gewesen wäre:

„Les véritables auteurs de ce film. Bien que pour la plupart ils n'aient pas été consultés sur l'usage fait ici de leurs documents, sont les innombrables cameramen, preneurs de son, témoins et militants dont le travail s'oppose sans cesse à celui des Pouvoirs, qui nous voudraient sans mémoire.“¹⁸

Auf diese Weise evoziert Marker ein kollektives Bildgedächtnis der Linken, das sich aber nicht umstandslos artikuliert, sondern in das sich über Bildbearbeitung (z. B. Kolorierung, Einfrieren von Bilderfolgen zu einzelnen *Stills*) und vor allem über die Montage Markers Eingriffe erkennbar formierend eingeschrieben haben. Dieses Prinzip findet seine Entsprechung auf der Kommentarebene: Neben Marker persönlich agieren sieben weitere verschiedene OFF-Stimmen als Rollen-Sprecher, die die vom Autor verfassten Kommentare zu den Bildern vortragen; gleichzeitig

16 Ebd., S. 177. – 1978: Spektakuläres Scheitern des Linksbündnisses von Kommunisten, Sozialisten und Links-Radikalen bei den Wahlen zur französischen Nationalversammlung; praktisch war diese Linksunion schon im Herbst 1977 v. a. über die Frage nach der Verstaatlichung der Schlüsselindustrien auseinandergebrochen.

17 Ebd.

18 Abspann des Films: „Die wahren Autoren dieses Films sind, obwohl sie zum größten Teil hinsichtlich der Verwendung der von ihnen hergestellten Dokumente nicht befragt wurden, die unzähligen Kameralleute, Tonleute, Augenzeugen und militanten Vorkämpfer, deren Arbeit sich unaufhörlich gegen die Herrschenden richtet, welche ihrerseits am liebsten sehen, dass wir alle das Gedächtnis verlieren.“

fungieren sie als authentische prominente Zeitzeugen, die – alle der Generation Markers angehörend – auf unterschiedliche Weise in die wechselvolle Geschichte der organisierten Linken involviert waren: Simone Signoret, Jorge Semprun, Davos Hanich, Sandra Scarnati, François Maspéro, François Périer sowie Yves Montand.¹⁹ Nicht dass diese OFF-Stimmen sich grundsätzlich widersprechen würden, aber sie unterbinden eben eine einheitliche Perspektive; überdies lassen sie den gesprochenen Diskurs prismatisch gebrochen im Spektrum unterschiedlicher Erinnerungsformen und -modi erscheinen: etwa von der tiefen emotionalen Betroffenheit der Signoret gleich zu Anfang des Films, über die analytische Distanz eines Jorge Sempruns (insbesondere in der Stalinismuskussion), die surrealistisch anmutenden Erinnerungen Sandra Scarnatis an die „Nacht der Barrikaden“ Mai 68 im Pariser Quartier Latin, Yves Montands beißende Ironie („Georges Pompidou, président de la République française, futur mort, converse avec Chiang Ch'ing, future veuve ...“)²⁰, bis hin zu Markers medienselbstreflexiven Erinnerungen („On ne sait jamais ce qu'on filme / Man weiß nie, was man filmt“) oder François Périers präsentischen Kommentar auf die Bilder vom Prager Frühling („[...] regardez bien ces images: on y voit quelque chose qui n'a jamais existé ...“).²¹ Dieses Prinzip der Mehrstimmigkeit übersetzt sich indes nicht in einem unverbindlichen Relativismus; vielmehr entsteht der Eindruck einer polyphonen Erzählung über die Geschichte linker Utopien und ihrer tatsächlichen Enttäuschungen und Pervertierung in der Realpolitik; es konstituiert sich über die Dramaturgie des Films ein imaginärer Dialog, in den der Zuschauer mit seinen Erinnerungen und Erfahrungen einbezogen ist.

„Es sollen hier keine beliebigen Gemeinsamkeiten konstruiert werden, auch keine hinterhältigen Fallen, die darin bestehen, die Menschen mit sich selbst in Widersprüche zu verstricken (denn wer ist das nicht, zumindest manchmal)? Jeder Schritt dieses imaginären Dialogs zielt darauf ab, eine dritte Stimme zu schaffen aus dem Zusammentreffen der ersten beiden, die sich von diesen aber deutlich unterscheidet ... Vielleicht versteht man ja genau das unter Dialektik? Ich will nicht behaupten, daß mir ein dialektischer Film gelungen ist. Doch ich habe (nachdem ich zu meiner Zeit häufig genug die Machtausübung durch einen lenkenden Kommentar genutzt habe) zumindest dieses Mal versucht, dem Zuschauer durch die Montage ‚seinen‘ Kommentar d. h. seine Macht wiederzugeben.“²²

19 Davos Hanich: Filmschauspieler u. a. *LA JETÉE (AM RANDE DES ROLLFELDES, 1962)*; Sandra Scarnati: Filmschauspielerin; François Maspéro: Schriftsteller, Übersetzer, ehemaliger Herausgeber der Edition Maspéro, eine der wichtigsten Publikationsbasen der antiimperialistischen Linken; François Périer: Filmschauspieler u. a. *ORPHÉE (1950)*, *LE NOTTI DI CABIRIA (DIE NÄCHTE DER CABIRIA, 1957)*, *Z (1969)*.

20 „Georges Pompidou, Präsident der französischen Republik, künftiger Toter, unterhält sich mit Tschiang Tsching, Ehefrau Mao Tse Tungs, künftige Witwe ...“

21 Vgl. dazu Langmann (wie Anm. 7), S. 41ff.

22 Marker 1978 (wie Anm. 1), S. 177.

4.

Marker organisiert seine Spurensuche und sein Untersuchungsmaterial entlang zweier, sich einander überlagernder Fluchtlinien.²³ Zum einen ist da die politische ‚senso strictu‘, die ausgerichtet ist auf „un thème précis: ce qui advient lorsqu'un parti, le PC, et une grande puissance, l'URSS, cessent d'incarner l'espoir révolutionnaire, ce qui naît à leur place, et comment se joue l'affrontement.“²⁴ Überlagert wird diese Perspektive von einer zweiten, deren Fluchtlinien auf die Probleme öffentlicher Repräsentation des Politischen zielen, die nicht anders als medial vermittelte gedacht werden kann – ja bis zu dem Punkt gedacht werden *muss*, wo die mediale Repräsentation sich zeichenhaft vom eigentlich konkret Bezeichneten ablöst, sie damit ihre soziohistorische Referenz verliert und zum Mythos oder Simulacrum wird. Bereits die Eingangssequenz im Vorspann des Films legt in dieser Hinsicht mit einer fulminanten Montage die Struktur offen. Am Anfang steht nicht das Wort, sondern stehen erinnerte Pathosgesten aus einem Spielfilm: Aus dem OFF hören wir Simone Signoret sagen, dass sie damals, als der Film PANZERKREUZER POTEMKIN in die Kinos kam, zu klein gewesen sei, um ihn sehen zu können; aber aus späteren Zeiten hätten sich einzelne Szenen in der Erinnerung festgesetzt, allen voran die solidarische Geste der meuternden Matrosen: „Brüder!“ Und zu der ebenso pathetischen wie tonal verfremdeten, ergreifend und doch eigentümlich distanzierend wirkenden Marschmusik von Luciano Berio werden dann in einer alternierenden Montage Szenen des Films – die Trauer, die Empörung, das Massaker auf der Treppe von Odessa – verschnitten mit Szenen weltweiter Proteste aus den 60er Jahren; auch sie sind Szenen der Trauer, der Wut, brutal eingreifender ‚Ordnungskräfte‘ repressiver Staatsgewalt. (Abb. 1 a-f) Doch die Parallelmontage ist indes weniger darauf angelegt, reale historische Analogien oder Zusammenhänge zu stiften, als vielmehr das Imaginäre, das Zeichenhafte dieser nur medial begründeten Referenz hervorzutreiben: Am Ende der Sequenz wird die Reiseführerin von Intourist den Zuschauer belehren, dass auf der Treppe von Odessa, wo sich jetzt die Touristen drängeln, ein Massaker niemals stattgefunden habe. Dieses gab es nur in der Imagination des Regisseurs, den die Begeisterung für die revolutionären Ziele zu dieser *Mise-en-scène* und zu solchem Pathos getrieben hatte.

Diese Sequenz findet ein Pendant gegen Ende des ersten Teils – beim Bau der Barrikaden am 10. Mai 68 im Quartier Latin, Höhepunkt der Ereignisse, die Marker unter dem Zwischentitel „Intermède comique“ („Lustiges Zwischenspiel“) bündelt. Nachdem schon kurz zuvor der sich im POTEMKIN-Film erhebende steinerne Löwe parallelisiert wurde mit dem von Demonstranten vereinnahmten Löwen an der Place Denfert-Rochereau (Abb.2 a-b), gerät der Barrikadenbau in der Rue

23 Vgl. Jean-Michel Frodon: *L'Âge moderne du cinéma français. De la Nouvelle Vague à nos jours*. Paris 1995, S. 508.

24 „[...] ein genaues Thema: Was passiert, wenn eine Partei, die KP, und eine große Macht, die UdSSR, aufhören, die revolutionäre Hoffnung zu verkörpern, was entsteht an deren Stelle, und wie spielt sich die Auseinandersetzung ab.“ Marker 2008 (wie Anm. 5), S. 8.



Abb. 1 a-f

Gay-Lussac zu einer geschichtsträchtigen Selbstinszenierung der Rebellierenden. Bar jeglicher Strategie und taktischen Notwendigkeit, es sei denn derjenigen des demonstrativ-performativen Aktes, fungieren die Barrikaden als Teil einer *Mise-en-image* im Zeichen des Revolutionären. Prompt fühlt sich der mit eingeschlossene Hörfunkreporter von Europe 1 in seinem Radio-Livebericht an die Revolution von 1848 erinnert, sieht er die Barrikade bis auf die Höhe der zweiten Etage der Häuserzeile anwachsen und über allem eine schwarze und eine rote Fahne – bemerkenswerterweise aber friedlich, „fast möchte ich sagen: gemütlich“. Zu diesem auf



Abb 2 a–b

demonstrative Sichtbarkeit abgestelltem Arrangement passt, dass man aus dem Off über den Sender Cohn-Bendits dringenden Appell an die Demonstrierenden vernimmt, sie sollten sich nicht länger *auf* den Barrikaden zeigen, sondern statt dessen *hinter* ihnen Schutz suchen.²⁵

So sehr die dramatisierende Schnittfolge den Zuschauer in einen affektgeladenen Sog der Bilder geraten lässt, so irritierend wirken die reflexiven Brechungen, werfen sie ihn auf sich selbst und seine eigenen Erfahrungen zurück.

5.

Das von Marker 1967 initiierte und mentorierte Filmprojekt LOIN DU VIËT-NAM hatte in seinen überzeugendsten Beiträgen – denen von Alain Resnais und von Jean-Luc Godard – die problematischen Aspekte einer umstandslosen politischen Parteinahme für und einer praktischen Solidarisierung mit der vietnamesischen Befreiungsbewegung thematisiert; dies insbesondere vor dem Hintergrund, dass sich doch die Wahrnehmung der fernöstlichen Kriegereignisse nahezu ausnahmslos nur auf medial vermittelte Erfahrungen stützte, denen paradoxerweise die dokumentarischen Filmbeiträge (z. B. Joris Ivens), zumal unterlegt mit einem autoritativ erklärenden Kommentar, entgegenwirken sollten. In LE FOND DE L'AIR... erscheint dieses ursprünglich auf die westeuropäische Intelligenz ausgerichtete mediale Wahrnehmungsdispositiv totalisiert; denn der Krieg in Vietnam wird von Marker nicht nur erinnert in Form einer filmischen TV-Live-Aufzeichnung eines US-amerikanischen Bombenangriffs aus der Pilotenperspektive; zugleich stellt er die US-amerikanische Kriegsstrategie und -taktik gegen Befreiungsbewegungen in der Dritten Welt auf eine wirklichkeitsfremde Basis der (Zwangs-) Vorstellungen: US-Militärs und -Waffenproduzenten demonstrieren die Effektivität und Überlegenheit von operationeller Planung und praktischem Einsatz des Geräts in einer für Kunden und Politiker inszenierten Stunt-Show; eine Simulation, die von der

25 Vgl. Török 1978 (wie Anm. 3), S. 3.

Wirklichkeit nachhaltig widerlegt werden sollte. LE FOND DE L'AIR... handelt auch von solchen Fiktionen und fragwürdigen Legendenbildungen.

6.

Wenn gesagt wurde, dass die öffentliche Repräsentation des Politischen kaum anders als medial vermittelte gedacht werden könne, dann wendet Marker diesen Satz in eine offensive Praxis. Wie in einem Teleskop, das die historische Tiefenschärfe zusammenstaucht, montiert Marker sein Bildmaterial, um neue, provokante Zusammenhänge zu stiften; Zusammenhänge, die sich nicht über einen linear argumentativen Duktus einstellen, sondern eher assoziativ – wie in einem Traum – entstehen, genauer gesagt: über palimpsestartig sich wechselseitig überschreibende Bilder. So scheinen in den Bildern von den weltweiten Protesten gegen den Vietnamkrieg („der Spanische Bürgerkrieg unserer Zeit“) die beispiellose internationale Solidarität mit der spanischen Republik ebenso durch wie die traumatischen Erinnerungen an die innere Widersprüchlichkeit und Zerstrittenheit der Linken im Kampf gegen den Faschismus; so verfremden sich in einer höchst irritierenden Montage wechselseitig Bilder der (Selbst-)Befreiung im Mai 1945 aus Paris mit Aufnahmen von den in Prag einrückenden sowjetischen Panzern – zunächst im Jahr 1945, dann im August 1968.

Über solche zeichenhafte Parallelen, deren Form über tiefgreifende Widersprüche und Perversionen nicht hinwegtäuschen kann, entwickelt Marker sein letztlich deprimierendes Panorama praktisch gewordener linker Realpolitik, das gleichwohl den schwer greifbaren Impulsen linker Utopien nicht entraten will. Und dies trotz solcher Erfahrungen wie der stalinistischen Säuberungsaktionen und der Schauprozesse in der CSSR der frühen 50er Jahre (als Reprise der berüchtigten Moskauer Prozesse), trotz des Schismas zwischen lateinamerikanischer Guerilla und verbürokratisierten kommunistischen Parteien, das mit dem kläglichen Scheitern und dem Tod Che Guevaras in Bolivien seinen sinnfälligen Ausdruck fand, oder trotz der überaus widersprüchlichen Verhaltensweisen und inneren Zerrissenheit der französischen Linken insgesamt: Da sind die Versuche der PC, einerseits die Proteste in Paris und in der Provinz zu instrumentalisieren und andererseits gleichzeitig die treibenden „gauchistischen“ Kräfte zu isolieren, auszugrenzen und zu diffamieren;²⁶ da sind die einerseits von Marker z. T. mit unverkennbarer Sympathie begleiteten Aktionen der Trotzlisten und Maoisten, denen aber – als modische Attitude der Intelligenz – gleichzeitig ein vernichtendes Urteil ausgestellt wird: „Le maoïsme

26 So die Verhöhnung des vom Werkschutz der Renault-Werke erschossenen maoistischen Studenten Pierre Overney durch die PC als ‚agent provocateur‘. Marker: „[U]ne terrible complicité entre l'appareil conservateur de la CGT et l'appareil conservateur du gouvernement“ / „eine schreckliche Komplizenschaft zwischen dem konservativen Apparat der CGT und dem konservativen Apparat der Regierung“. Marker 2008 (wie Anm. 5), S. 7.

français [...] c'est la bêtise des intelligents²⁷; eine Dummheit, die anzusehen geradezu körperliche Schmerzen verursacht.²⁸

Weder nimmt sich Marker von eigenen Fehleinschätzungen aus,²⁹ noch glaubt er über jenen archimedischen Punkt zu verfügen, von dem aus sich die Widersprüche und das Scheitern der Utopien einsinnig erklären ließen. Catharine Lupton hat mit Recht auf eine Besonderheit dieses Filmprojekts hingewiesen:

„As a groundbreaking work of visual historiography, *Le Fond* attempts nothing less than to give cinematic form to the chaotic and contradictory movement of world history during the tumultuous decade that it covers. [...] *Le Fond* is opposed to the selective versions of the past that are created by the winners of history, and to the resolution of history into a tidy linear narrative of causal progress. Instead, it attempts to trace the decline of the Left back to its sources, by juxtaposing an array of competing perspectives and events in a mosaic structure of film and television images, location sound, music and multi-vocal commentary, which benefits from the kind of hindsight that is able to see the complex interplay of different forces more clearly, but not the sort that assumes from the outset that defeat was inevitable or desirable.“³⁰

7.

„Man weiß nie, was man filmt.“ Mehrmals fällt dieser von Marker eingesprochene Satz, und er artikuliert die Dialektik filmischer Erinnerung. Als Momentaufnahmen kann in den Filmbildern einerseits Geschichte bis zur Unkenntlichkeit ihrer Zusammenhänge gestaucht erscheinen: Anhand von Ausschnitten seines eigenen Films über die Olympischen Spiele 1952 in Helsinki reflektiert Marker:

„Ich habe Zatopek [...] gefilmt. Was uns wie ein Aufatmen vorkam, eine Insel des Friedens mitten im Kalten Krieg, wird von den Historikern vielleicht als wahres Bemühen um die Kontakte zwischen Ost und West eingeschätzt werden, ein Vorläufer der Ping-Pong- und Basketball-Diplomatie, in einem Moment, wo der Korea-Krieg allem andern voranzugehen schien. ... In Helsinki war eine Mannschaft aus Südkorea vertreten, und der Koch dieser Mannschaft war der Mann, der 1936 in Berlin, vor den Kameras von Leni Riefenstahl, den Marathonlauf gewonnen hatte ... Nur zu diesem Zeitpunkt war er Japaner ... Man weiß nie, was man filmt. Leni Riefenstahl glaubte, einen Japaner zu filmen, und filmte einen Koreaner.“

Andererseits erweisen sich Filmbilder retrospektiv immer wieder voller geschichtsträchtiger Latenz, die im Augenblick ihrer Aufnahme gelesen sein will.

„Als ich dem Sprungchampion der chilenischen Mannschaft folgte, glaubte ich, einen Reiter zu filmen, und filmte einen Putschisten: den Leutnant Mendoza, später

27 „Der französische Maoismus [...], das ist die Dummheit der Intelligenz.“ (Ebd.)

28 „Il arrivait qu'on éprouve une douleur presque physique à voir l'intelligence.“ (Ebd.)

29 Vgl. dazu Markers Selbstkommentare in *LE FOND DE L'AIR...* zu der von ihm gefilmten Großdemonstration 1967 in Washington mit dem Ziel einer symbolischen Besetzung des Pentagons. Chris Marker: *LA SIXIÈME FACE DU PENTAGONE* (1967).

30 Catherine Lupton: *Chris Marker: Memories of the Future*. London 2005, S. 143.



Abb 3 a–b

zum General Mendoza geworden, einem der vier der Pinochet-Junta... Man weiß nie, was man filmt.“

Gerade darin aber liegt das Dilemma einer sich über die Medien vermittelnden Politik – zumal einer Politik im Zeichen ursprünglich linker Utopien:

„how to distinguish between authentic revolutionary impulses and hollow bombast, and how to deal with the possibility that both were part of a spectacle of managed dissent that was never in any danger of overturning the established order“.³¹

Nicht immer blockiert die Technik von sich aus derart erbarmungslos dekouvrierend Fidel Castros scheinbar spontanes, gestisches Spiel mit den Mikrofonen und seine ‚authentische‘ Selbststilisierung auf den Massenkundgebungen wie die Sprechanlage auf dem Podium im winterlichen Moskau, wo er sich als folgsamer Parteigänger der Sowjetunion erweist. (Abb.3a-b) Eher schon sind über erkennbare Eingriffe in die Bilder audiovisuelle Um- und Überschreibungen vonnöten, um ihnen jene Mehrdeutigkeit zu verleihen, die die politische Inszenierung konterkariert – wie eben Castros Massenauftrieb 1968 in Havanna anlässlich der Solidaritätsadresse, in der der sowjetische Einmarsch in Prag und die Zerschlagung der reformkommunistischen Strömungen als historische Notwendigkeit gutgeheißen werden: Die Bilder dieses Massenauftriebs erscheinen aufgrund nachträglicher Bearbeitung auf der Oberfläche ephemer und zittrig; überdies sind sie überlagert von akustischen Störsignalen und von Marker bis an den Rand des Unkenntlichen und Unverständlichen verfremdet.

31 Ebd., S. 144.

8.

LE FOND DE L'AIR... ist ein Projekt der Spurensuche in der Geschichte der Linken, die – mit den Angelpunkten 1967/68 – sich an der Problemstellung orientierte: „ce qui advient lors'qu'un parti, le PC, et une grande puissance, L'USSR, cessent d'incarner l'espoir révolutionnaire, ce qui naît à leur place, et comment se joue l'affrontement.“³² Bereits in dem Schlusskommentar der Filmversion von 1993 sprach Marker von der bitteren Ironie der Geschichte:

„Der kommunistische Traum ist implodiert. Der Kapitalismus hat eine Schlacht gewonnen, wenn nicht den Krieg. Aber eine paradoxe Logik will es, daß einige der erklärten Feinde des sowjetischen Totalitarismus, nämlich jene Menschen, denen dieser Film weitgehend gewidmet ist, in denselben Strudel mithineingezogen wurden. Die Rache der Stalinisten: ihre linke Opposition ist mit ihnen gestorben. Sie waren dialektisch miteinander verbunden wie der Skorpion und der Frosch, erinnern Sie sich an Orson Welles: das war ihre Natur.“³³

In seinem Begleitkommentar zur Version 2008 geht Marker noch einen Schritt weiter: Was als Geschichte bleibe, sei die unendlich endlose Einstudierung bzw. die Probe eines Dramas, das niemals aufgeführt worden ist.³⁴

Pessimistischer könnte die Bilanz 40 Jahre nach 1968 kaum ausfallen. Und dennoch – trotz alledem! Für Marker liegt Rot als schwer zu greifender ‚fond‘ noch immer in der Luft. Sicher nicht im zynischen Abgesang oder im trotzigen nostalgischen Wiederholungszwang, sondern im Akt der Vergegenwärtigung der Widersprüche und ihrer gewaltsamen Überformungen, im Umschreiben der Geschichte und der von ihr hervorgebrachten Mythen, im Prozess der Aktualisierung jener naturwüchsigen Widerstandsformen, die Marker – „ein absolutes Kriterium“ – in den Katzen verkörpert sieht, wie nicht zuletzt seit dem Mittelalter die alljährlichen, vom König pompös zelebrierten Exorzismusrituale im belgischen Ypres zeigen würden: „Katzen stehen nie auf der Seite der Mächtigen.“ Wenn wir unmittelbar danach Bilder verendender Katzen aus dem vom Chisso-Konzern ökologisch verseuchten Minamata in Japan sehen, heißt dies einmal mehr, die Ausrichtung historischer Fronten aktualisieren und neu justieren zu müssen.

Und nicht zuletzt sei an die gar nicht so hoffnungslosen Schlussbilder und Überlegungen in LE FOND DE L'AIR ... erinnert: Dort hatte Marker schon in der Fassung von 1997 in einem bildlichen Vergleich mit den Großmächten groß angelegte, hightech-gestützte Ausrottungsaktionen von Wolfspopulationen durch eben diese gezeigt. – „Ein tröstender Gedanke dennoch: fünfzehn Jahre später waren da noch immer Wölfe.“³⁵ Die „potentiellen Möglichkeiten der Geschichte, deren Einfalls-

32 Marker 2008 (wie Anm. 5), S. 8.

33 Marker 1993 (wie Anm. 4), S. 286. – Marker nimmt hier Bezug auf die Parabel vom Skorpion und Frosch, wie sie in Orson Welles: MR. ARKADIN (1954/55) erzählt wird.

34 „[...] ce qui reste comme chronique, c'est celle de l'interminable répétition d'une pièce qui n'a jamais été joué.“ Marker 2008 (wie Anm. 5), S. 8.

35 Marker 1993 (wie Anm. 4), S. 286.



Abb 4 a-b

reichtum“ würde den unseren immer wieder übersteigen.³⁶ Mit dieser Erfahrung und Erinnerung kann Marker das in der Luft liegende, aber schwer zu fassende Rot selbst nach mehr als vier Jahrzehnten immer noch (ver-)spüren. (Abb. 4 a-b)

36 Vgl. ebd.

MOURIR À TRENTE ANS (STERBEN MIT 30, 1982) – Erinnerung an einen Erinnerungsfilm oder ‚Trau keinem über 30‘, wenn von 68 die Rede ist

MOURIR À TRENTE ANS von Roman Goupil ist ein diskursiv und ästhetisch überraschender Film jenseits der ausgetretenen Pfade einer im Dekadenturnus ritualisierten Mai 68-Erinnerung. Ein Solitär in der jahrestagsgenerierten Eventkultur, deren Aufmerksamkeitsökonomie häufig auf skandalisierende und mythologisierende Plattitüden setzt. Trotzdem oder gerade deswegen ist die Form der Erinnerungsarbeit des Films so aktuell, nicht zuletzt vor dem Hintergrund jüngster Entwicklungen im medialen Umgang mit Geschichte: Im Rahmen des „History Boom“¹ in Film und Fernsehen haben sich eine Reihe neuer hybrider Formen und Formate – Stichwort Docudrama/Docufiction² – entwickelt, deren Darstellungsstrategien Goupil reflexiv verwendet.

MOURIR À TRENTE ANS ist ein autobiografischer, (selbst-)kritischer, essayistischer Erinnerungsfilm, in dem ein ehemaliger Protagonist der Proteste die eigene Jugend reflektiert, das Filmemachen thematisiert und zugleich den Pariser Mai 68 in einen größeren sozialhistorischen Rahmen stellt. Damit durchbricht MOURIR À TRENTE ANS die Spektakel-Dramaturgie einer sich auf die Unruhen konzentrierenden Berichterstattung ebenso wie nostalgische oder anklägerische Schwarzweiß-Bilder mit ihrer polarisierenden Mythologisierung. Wie der Erinnerungsfilm MOURIR À TRENTE ANS eine anti-mythologische Wirkung entfalten kann, möchte ich mit der Erinnerung an die eigene erste Seherfahrung einführend kurz schildern, bevor die Inhalte des Films und seine ästhetischen Verfahren einer genaueren Betrachtung unterzogen werden.

Mai 68 à la Rouch

Mai 1997, Samstag morgen, Pariser Cinémathèque, Seminar von Jean Rouch „Cinéma et sciences humaines“ noch im alten, von Henri Langlois gegründeten Kinotempel des Palais de Chaillot. Mehr oder weniger verpflichtend für die in ‚visuelle Anthropologie‘ eingeschriebenen Studierenden von Nanterre, stand die Veranstaltung allen Filminteressierten offen. Das Prinzip lautete: Wer einen Film zeigen und diskutieren will, bringt ihn zur Vorführung mit, ansonsten präsentiert Rouch,

1 Wilfried Urbe: Die Geschichtsversessenen. Der History-Boom in den Medien. In: *epd medien*, Nr. 40/41, 25.5.2005, S. 4-7.

2 Derek Paget: *No other way to tell it. Dramadoc/Docudrama on television*. Manchester, New York 1998, S. 91f.

wozu er gerade Lust bzw. was er auf Lager hat. So traf sich ein gemischtes Publikum aus Filmemachern, Ethnologen, Freunden und Bekannten Rouchs sowie Studierenden.³ Rouch hatte seine Lehrtätigkeit an der Universität Nanterre, von der die Studenten-Unruhen in Frankreich ausgegangen waren, unmittelbar im Anschluss an die Ereignisse des Mai 68 begonnen.⁴ Das 30. Jubiläum kündigte sich 1997 in den Medien bereits an. Nachdem es keine alternativen Vorschläge gab, holte Rouch *L'AN 01* (DAS JAHR NULL EINS, 1973) von Jacques Doillon hervor (Abb. 1). Der Film nach der gleichnamigen Comic-Vorlage von G  b   zeigt selbstironisch und zugleich naiv den Sieg der 68er im Jahr einer neuen

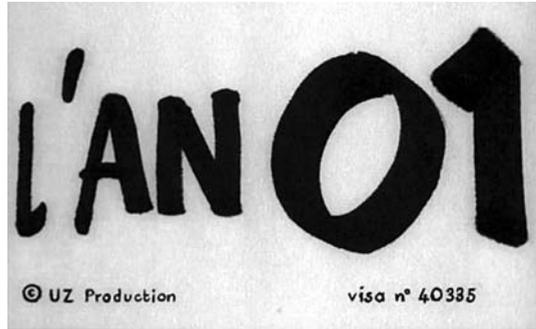


Abb 1



Abb 2

Zeitrechnung als fröhlich anarchische Vision, in der sich jeder nach Lust und Laune verwirklicht, Klassenschranken gefallen sowie Privateigentum und Geld abgeschafft sind und auf den Pariser Trottoirs Gemüse angebaut wird.⁵ (Abb.2)

Neben Alain Resnais hatte auch Rouch eine Szene zu dem Film beigesteuert, in der sich in einem Dorf am Niger die Bewohner über die neuen Ideen aus Europa freuen.⁶

3 Anne Pascal: Jean Rouch    Nanterre: sciences humaines et cinéma. In: *Cin  mAction*, Nr. 81, Jean Rouch ou le cin  -plaisir, Hg. von René Pr  dal, S. 238-239.

4 <http://www.comite-film-ethno.net/rouch/rouchbio-longue-annees70.html> (Zugriff 1.5.08). Dirk Nijland: Jean Rouch: A Builder of Bridges. In: Joram ten Brink (Hg.): *Building Bridges. The Cinema of Jean Rouch*. London, New York 2007, S. 1–35, S. 30, S. 33.

5 Bertrand Lemonnier: L'entrée en d  rision. In: *20   siècle, revue d'Histoire*, Nr. 98, avril-juin 2008, S. 43-55, S. 48.

6 Auch die Szene aus dem Völkerkundemuseum, in dem die Besucher ungläubig die Relikte kapitalistischer Lebensverhältnisse bestaunen, stammt laut Rouch von ihm, was in der Literatur nicht nachgewiesen ist. Alain Resnais steuerte eine bösartige Sequenz bei, in der sich New Yorker Aktienh  ndler reihenweise aus dem Fenster stürzen, nachdem die Nachricht von der Abschaffung des Kapitals in Frankreich bekannt wird.

Während die Diskussion der Filme sonst häufig kontrovers verlief – zu früheren Zeiten trug das Seminar den Beinamen ‚boucherie‘ (Schlachthaus) – tauschte die Zeitzeugengeneration unter dem Eindruck von L'AN 01 im Kinosaal Erlebnisse aus, die von „mein weitester Pflastersteinwurf“ über „on a transformé la Sorbonne en bordel“ (in der doppelten Bedeutung des Wortes von ‚Tollhaus‘ und ‚Bordell‘) bis zu „wir haben Henri [Langlois] gerettet“ reichten. Neben Truffaut, Godard und anderen namhaften Regisseuren hatte sich Rouch im Comité de défense de la Cinémathèque gegen die Absetzung Langlois‘ als Leiter der Cinémathèque durch die gaullistische Regierung im Februar 1968 engagiert.⁷ Obwohl Rouch für die Nouvelle Vague eigentlich zu ‚alt‘ war, zählte er zu deren Impulsgebern und fühlte sich mit der Generation, die 1968 politisch aktiv war, verbunden. Mit seiner antikolonialen Filmpraxis und seinen sozialexperimentellen Filmen wie z. B. MOI UN NOIR (ICH EIN SCHWARZER, 1958) und CHRONIK D'UN ÉTÉ (CHRONIK EINES SOMMERS, 1961) hatte er in die Praxis umgesetzt, was 1968 die Protestbewegung von den Medien einforderte: Marginalisierte wie Arbeiter und Farbige, den Alltag, aber auch die Realität der Phantasie darzustellen. Auch hatte Rouch im Mai 68 in Paris gedreht, allerdings wurden die Aufnahmen nicht geschnitten.⁸ Unter dem Eindruck von L'AN 01 erinnerte er sich detailreich an zahlreiche Straßenschlachten, die auch vor der Cinémathèque tobten und betonte mehrfach als Charakteristikum des Pariser Mai 68, dass es keine Toten gegeben hatte.⁹ Seine Schlachtbeschreibungen erweckten den Eindruck eines manchmal zwar blutigen, aber auf allen Seiten eher lustbetonten Räuber- und Gendarmen-Spiels.

Meine Seminarnotizen beschränken sich leider auf den Filmtitel mit einem Ausrufezeichen. Daneben bleibt vor allem die vage Erinnerung, wie die Gruppe Studierender mit gemischten Gefühlen das Kino verließ: einerseits Bedauern aufgrund der Ungnade der späten Geburt etwas verpasst zu haben – wir befinden uns in der Phase des New-Economy-Hype –, andererseits Zweifel, ob das Tränengas wirklich nur Freudentränen hervorgerufen hatte. Umso deutlicher sind meine Erinnerungen an die folgende Sitzung präsent: Jemand hatte MOURIR À TRENTE ANS mitgebracht,

7 Auf einer Konferenz des Comité am 15.2.1968 zog Rouch den Schluss: „Une révolution culturelle est en train de commencer“ und nahm damit die kommenden Ereignisse voraus. Zit. nach Frédéric Bonnaud: L'affaire de la Cinémathèque française – Février 68 tirez sur le ministre! In: *Les Inrockuptibles*, Nr. 174, 13.05.1998, S. 30. Zur Langlois-Affäre: *Cahiers du Cinéma*, Nr. 200-201, avril-mai 1968, S. 61ff.

8 Eva Hohenberger: *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film.* – Jean Rouch. Hildesheim / Zürich / New York 1988. Vgl. Sébastien Layerle: *Caméras en lutte en Mai 68.* „Par ailleurs le cinéma est une arme...“. Paris 2008, S. 47.

9 Es gab eine „stillschweigende [...] Übereinkunft, im Falle der Konfrontation das Äußerste zu vermeiden: den blutigen Zusammenstoß, den Tod von Demonstranten und Polizisten“. Allerdings wurde in der zweiten Nacht der Barrikaden am 25. Mai ein Demonstrant durch eine Tränengasgranate getötet und auch in der Provinz gab es Todesfälle. Ingrid Gilcher-Holtey: „Die Phantasie an die Macht“. *Mai 68 in Frankreich.* Frankfurt/M. 1995, S. 211f., S. 326. Insgesamt sieben Tote nach dem 24. Mai zählen Philippe Artières, Michelle Zancarini-Fournel (Hg.): 68. *Une histoire collective (1962-1981).* Paris 2008, S. 214.

der den Selbstmord von Michel Recanati, eines Führers der Schülerproteste, und anderer ehemaliger Aktivisten als Ausgangspunkt nimmt, um die eigene Erfahrung der Zeit vor, während und nach 68 zu befragen. Abspann und ein langes, betretenes Schweigen. Auch der Pariser Mai 68 forderte seine Opfer, wenn auch später und komplizierter, und nicht als direkte Ursache-Wirkung, sondern eher als Gleichzeitigkeit von individuell und politisch Ungleichzeitigem. Dass es sich bei den Selbstmorden ehemaliger Aktivisten um mehr als nur Zufälle in der Biografie Goupils handelt, davon zeugt die diesbezügliche Frage Daniel Cohn-Bendits in der zweiten Folge seines Vierteilers WIEDERSEHEN MIT DER REVOLUTION (1987) an Jean-Pierre Duteuil, auf die er keine befriedigende Antwort erhält.¹⁰

An eine Diskussion in der Cinémathèque nach MOURIR À TRENTE ANS kann ich mich nicht erinnern – nur daran, dass an den folgenden Samstagen 68 nicht mehr als fröhliche Selbsterfahrung in Sachen Straßenkampf und Moraltransgression verhandelt wurde. Vielleicht entfaltete der Film gerade deswegen eine antinostalgische und antimythologische Wirkung, weil es ihm primär nicht auf eine solche ankam: weder renegeatenhafte Selbstgeißelung noch selbstverliebte Inszenierung à la Cohn-Bendit, sondern der subjektive Versuch, mit Dokumenten die eigene Erinnerung in einem komplexen medialen Gefüge zu verorten und zu ordnen, ohne den Anspruch auf eine gültige Ordnung zu erheben.

MOURIR À TRENTE ANS: ein Solitär filmischer 68er-Erinnerung

Das Besondere an MOURIR À TRENTE ANS ist zunächst sein frühes Entstehungsdatum 1982, zu einer Zeit, in der laut Produzent Marin Karmitz kaum über 68 gesprochen wurde und erst recht keine Filme dazu entstanden.¹¹ Darüber hinaus ist der Film kein Produkt jahrestagsbedingter Erinnerungskultur, sondern die persönliche Reaktion auf das Verschwinden eines Freundes, des besten Freundes aus der Zeit gemeinsamen politischen Engagements.

Verschiedene Zugänge zum Film führen über den Umgang mit der Erinnerung an die Ereignisse, für die die Chiffre 68 steht: 1. Zunächst in Person des Regisseurs Romain Goupil in seiner dreifachen Rolle als Zeitzeuge, politischer Akteur und Filmmacher. Goupil hat in unterschiedlicher Form das Thema immer wieder aufgegriffen und ist in gesellschaftlichen Debatten medial präsent. 2. Auf inhaltlicher Ebene stellt sich die Frage, wie der Film zur Geschichte steht, die er erzählt: einerseits als Monument für und Hommage an einen verstorbenen Freund und andererseits als Dokument kritischer Auseinandersetzung mit den Ereignissen und der eigenen Rolle. Dabei macht MOURIR À TRENTE ANS die Erinnerungsarbeit als solche lustvoll in einem ästhetisch komplexen Gefüge anschaulich. 3. Als historisches Dokument ist MOURIR À TRENTE ANS unter der Frage, wie der Film in der Geschichte steht, ein

10 Die französisch-niederländische Produktion von Daniel Cohn-Bendit und Steven de Winter wurde im dritten Programm des WDR ausgestrahlt (13.3., 20.3., 27.3., 3. 4.1987).

11 Interview mit Karmitz, Begleitmaterial auf der DVD-Edition des Films von mk2 (2005).



Abb. 3

das Politische privat sei. Dass es zudem öffentlich wird, dafür sorgen die Massenmedien, die sein Leben in Form des Films von Anfang an begleiten: Sein Vater arbeitete als Kameramann, unter anderem hatte Pierre Goupil an Louis Malles *LE MONDE DU SILENCE* (DIE SCHWEIGENDE WELT, 1956) mitgewirkt. Als Mitglied der kommunistischen Gewerkschaft CGT hatte er 1968 die Streiks der *techniciens* in der Filmindustrie mitorganisiert.¹³ Schon früh fing Romain Goupil an, mit Freunden Super-8-Kurzfilme im Stil früherer Burlesken zu drehen. Von der Inaktivität der französischen Kommunistischen Partei (PCF) enttäuscht, schloss er sich der trotzkistischen *Jeunesse Communiste Révolutionnaire* (JCR) an, die ab Mitte der 60er Jahre an den Schulen vor allem durch die Organisation von Komitees gegen den Vietnamkrieg präsent war. Zu dieser Zeit freundete er sich mit Michel Recanati an, der in *MOURIR À TRENTE ANS* vor allem als Spiegel für die Person des Regisseurs dient, die eigentlich im Mittelpunkt steht. Nach einem Streik im Januar 1968 wurde Goupil aufgrund seiner politischen Aktivitäten als einziger von der Schule verwiesen. Seine verlesene Protesterklärung findet sich heute noch als Zeitdokument in zahlreichen Dokumentationen zu 68 wieder (Abb.3). Ähnlich verhält es sich mit einem Fernsehinterview, das die *grande dame* der Literatur, Marguerite Duras, mit ihm zur Lage der Jugend 1968 führte.¹⁴ (Abb. 4)

Zur gleichen Zeit hatte er dank eines Stipendiums des Kulturministers einen Film im 16mm-Format auf Ibiza gedreht, der im Fernsehen im Rahmen der Reihe

bezeichnendes Beispiel für Prozesse medialer Eigenlogik: Ein mehrfach prämiertes Erstlingswerk, das entgegen der Intention des Regisseurs zum Erinnerungsort einer Generation geworden ist und als repräsentativ für die 68er-Erfahrung herangezogen wird.¹²

Als linksrevolutionärer Aktivist, der für seine Weltanschauung lebt, verkörperte Romain Goupil den Slogan, dass das Private politisch und

12 Romain Goupil: *Entretiens avec Bernard Lefort*. Paris 2005, S. 11.

13 Ebd., S. 15. Die Erfahrungen seines Vaters, der sich Mitte der 1970er Jahre enttäuscht aus dem Filmgeschäft zurückzog, um auf dem Land Fasane zu züchten, thematisiert der Kurzfilm *LE PÈRE GOUPIL* (1980). Vgl. die Autobiografie von Romain Goupil: *La défaite dépasse toutes nos espérances*. Paris 2006, S. 20.

14 *LES ÉLÈVES ONT LA PAROLE* (DIE SCHÜLER KOMMEN ZU WORT, 1968, Arte: 22.4.2008) von Pierre Zaidline, zugänglich auf der INA-Homepage: http://mai68.ina.fr/index.php?vue=selarch_select&id=882 (Zugriff 20.4.08).

FEU VERT POUR L'AVENTURE ([GRÜNES LICHT FÜRS ABENTEUER], 1968) gezeigt werden sollte. Jean-Luc Godard hatte sich bereit erklärt, für den Film die Patenschaft zu übernehmen. Die mit ihm aufgezeichnete Sendung wurde auf Anweisung des Kulturministers nie ausgestrahlt, um dem jugendlichen Agitator keine weitere Publizität zu geben.¹⁵ Während der Mai-Unruhen war Goupil mit Recanati einer der Hauptverantwortlichen der Comités d'Action Lycéens (CAL), die die Streiks und Aktionen an den Schulen organisierten. Zum Filmen kam er nur nebenbei. Danach radikalisierten er und sein Freund sich und wirkten im Ordnungsdienst der trotzkistischen Ligue Communiste (LC) mit, der unter Recanatis Leitung durch spektakuläre und zunehmend militante Aktionen für Aufsehen sorgte. Nach dem Verbot der LC wandten beide sich von der Politik ab. 1981 erfuhr Goupil vom Selbstmord Recanatis, was der Auslöser war, *MOURIR À TRENTE ANS* zu realisieren. Auf den Filmfestspielen in Cannes 1982 sorgte er für die Überraschung: Der Film gewann eine Goldene Kamera, kurz darauf erhielt Goupil den französischen Filmpreis César für das beste Erstlingswerk und 1983 den Prix de la Jeunesse des Jugendministers.¹⁶



Abb. 4

Goupils seitdem realisiertes Werk ist am französischen Autorenkino orientiert – er hatte u. a. für Jean-Luc Godard, Chantal Ackermann und Roman Polanski als Regieassistent gearbeitet – und zeichnet sich durch ästhetische Experimente, Widersprüche und Umwege aus. Er macht es weder sich noch dem Publikum einfach: „Seit meinem ersten Film macht es mir Spaß, mich mit den Zuschauern in Widerspruch zu setzen. [...] Was ich versuche, ist zu beunruhigen. Umso mehr junge Zuschauer sich beim Schauen meiner Filme unwohl fühlen, desto besser.“¹⁷ So provokant Goupils politisches Engagement ist – zuletzt seine Stellungnahme für eine militärische Intervention im Irak¹⁸ – und so vereinfachend seine diesbezüglichen

15 Goupil 2005 (wie Anm. 12), S. 16f. Entgegen den Angaben von Goupil, ist der Film archiviert und kann über die Homepage der INA gesichtet werden.

16 Ebd., S. 11 f.

17 „Depuis mon premier film, ce qui m’amuse c’est de me mettre en contradiction avec les spectateurs. [...] Ce que je cherche, c’est à déstabiliser. Plus il y a de jeunes spectateurs qui se sentent mal à l’aise en voyant mes films, mieux c’est.“ Ebd., S. 122, siehe auch S. 157.

18 Siehe den mit Pascal Bruckner und André Glucksmann gezeichneten Artikel „Saddam doit partir, de gré ou de force!“ In: *Le monde*, 4.3.2003.

Äußerungen auf der einen Seite sein mögen, so subtil können auf der anderen Seite seine Filme verfahren.

Die Erinnerung an seine Jugend, in der er sich als Trotzkiist im alleinigen Vollbesitz der Wahrheit glaubte, lässt ihn nicht los.¹⁹ Diese Vergangenheit zieht sich vielfältig durch sein Werk, ob in *A MORT LA MORT* ([TOD DEM TOD], 1998) eine Selbsthilfegruppe anonymer Revolutionäre nach dem Modell der anonymen Alkoholiker tagt oder in *UNE PURE COÏNCIDENCE* ([REINER ZUFALL], 2002) eingangs Bilder aus *MOURIR À TRENTE ANS* mit Aufnahmen von Demonstrationen für Migranten ohne Papiere geschnitten werden.²⁰ Die Rollen als politischer Aktivist, militanter Extremist, romantischer Jugendlicher, Zeitzeuge der ersten Reihe und das Bedürfnis, den Menschen zu verstehen, der er war und von dem er sich distanziert, zu dem er aber gleichzeitig steht, lassen sich schwer auf einen Nenner bringen.

Der Filmanfang als poetologisches Manifest

Das Nebeneinander inkommensurabler Erinnerungen und Rollenmuster hat sich in *MOURIR À TRENTE ANS* als strukturierendes Modell eingeschrieben. Die Eröffnungssequenz führt dies beispielhaft vor als quasi poetologisches Manifest, das die Prinzipien des Films offen legt: Nach dem Titel werden begleitet von düsterer Musik in weißer Schrift auf schwarzem Grund die Namen Anne Sylvie, Dominique und Pierre Louis, eingeblendet. Ein *voice over*-Kommentar nennt ihre Namen und erklärt, dass der Film auch ihre Geschichte ist. Dominique starb bei einem Autounfall; Anne Sylvie, Pierre Louis und Michel nahmen sich das Leben. Von Michel wird ein Foto eingeblendet und der Kommentar erklärt, dass er der einzige Freund in den Jahren politischen Engagements war. Es folgen Filmaufnahmen von der Amerikanischen Botschaft in Paris und der Kirche La Madeleine. Die Erzählerstimme berichtet von damit verbundenen gemeinsamen Aktionen: ein Molotowcocktail-Attentat auf die US-Botschaft und das Hissen der Vietkong-Fahne auf der Kirche. Die ersten drei Minuten des Films sind getragen von einer traurigen Grundstimmung, der Blick zurück ist ein einsamer, der eines Übriggebliebenen. Es folgen Kameraschwenks entlang der Balkone eines modernen Wohnblocks, zu denen der Regisseur *voice over* erzählt, dass er sich nach dem Verschwinden seines Freundes Michel 1978 auf die Suche nach ihm gemacht hatte. Von dessen Tod erfuhr Goupil erst 1981, was ihn zu dem Film motiviert habe, wie der 32-jährige Autor jetzt im On der Kamera anvertraut (Abb. 5). *Voice over* berichtet er weiter, dass die Geschichte, die er erzählen will, 1964 hier begann. Dazu ist der gleiche Wohnblock zu sehen, vor dem jetzt ein Junge, der Goupil verblüffend ähnlich sieht, zwei Freunde zusammen ruft. Gemeinsam rennen sie die Straße entlang, begleitet vom Schimpfen der Nachbarn und Rufen wie „Schneidet euch die Haare ab“. Die Stimmung ist ausgelassen, auf

19 „Etre trotskiste c'est pire que tout : ne s'être jamais trompé. En tant que victime et martyr du stalinisme, nous avons toujours une explication en réserve sur le phénomène stalinien, sur la bureaucratie, sur tout.“ Goupil 2005 (wie Anm. 12), S. 25.

20 Ebd., S. 121f., S. 135f.

einmal fällt eine keifende alte Frau vom Balkon in den Vorgarten. Die Jungen gehen achtlos an ihr vorbei, wir befinden uns im Modus der Burleske, die den Tod als Realereignis nicht kennt.²¹ (Abb. 6) Der *voice over*-Kommentar fährt fort, dass er damals zwei Freunde hatte: Coyotte und Batiste, die „bande des Coyottes“ und natürlich war er der Chef.²² Zwei Männer kommen auf die Kamera zu, einer von ihnen der Regisseur, der den letzten Kommentar wiederholt, worauf sein Begleiter widerspricht: „Der Chef war ich, es ist einfach, ich war der Älteste.“ (Abb. 7) Goupil wiederholt, dass er der Chef war und wenn man Coyotte fragen würde, dann war natürlich Coyotte der Chef. Die Szene zeigt: Erinnerung ist nicht nur fragil, sie ist immer auch interessegeleitet und sei es im Rahmen postpubertärer Selbststilisierung.

Die ersten Minuten stellen nicht nur die Erzählerposition aus, sondern auch die ästhetischen und narrativen Verfahren sowie die Historizität der Bilder: Es ist ein Film in der ersten Person Singular, der eine – die eigene – Geschichte erzählt. Nicht *die* Geschichte oder die Geschichte seiner Generation, sondern eine gemeinsam mit Menschen erlebte, die



Abb. 5–7

21 Marc Sufrin: The silent world of slapstick (1912–1916). In: *Film Culture*, Jg. 2, Nr. 4 (10), 1956, S. 21–22.

22 Goupil 2006 (wie Anm. 13), Kap. 8 „La bande des Coyottes“, S. 43ff.

mit 30 nicht mehr leben. So euphorisch die Kindheitserinnerungen der „bande des Coyottes“ sind, so schmerzvoll ist die Erinnerung an diejenigen, die nicht mehr Einspruch erheben können. Die unterschiedlichen Erinnerungen lassen sich nicht einem narrativen Modell unterordnen. Entsprechend herrscht eine heterogene Mischung verschiedener Gattungselemente aus Tragödie, Satire/Burleske und Komödie, ohne sich auf einen dominanten Modus festzulegen. Die stilistische Polyphonie findet ihr Äquivalent auf der Materialebene in Bildern, die aus verschiedenen Zeitschichten stammen. 1. Klassische Archivbilder wie Fotos und Filmaufnahmen von Demonstrationen und Reden, 2. für den Film in der Gegenwart inszenierte dokumentarische Bilder und Interviews von Zeitzeugen (politische Weggenossen und Freundinnen), 3. für den Film inszenierte fiktionale Szenen. Indem der Film die Bildquellen zunächst nicht eindeutig ausweist, wird der Zuschauer bewusst verwirrt: Wie kommt es, dass die im Stil des Dokudramas nachinszenierten Bilder den Regisseur im jugendlichen Alter zeigen? Die Ähnlichkeit spricht gegen einen Schauspieler, während Bildqualität und professionelle Kameraführung zeitgenössische Amateuraufnahmen ausschließen. Des Rätsels Lösung wird im Laufe des Films enthüllt, es handelt sich um Material, das Goupil im Rahmen eines Filmprojektes *DE LA RÉVOLTE À LA RÉVOLUTION (VON DER REVOLTE ZUR REVOLUTION)* seiner Zeit mit seinem Vater an der Kamera gedreht hatte, in dem er die eigene Geschichte erzählen wollte.²³ Goupil nutzt die Bilder der authentischen Fiktion des nie beendeten Films *DE LA RÉVOLTE À LA RÉVOLUTION* für seine fiktionale Authentizität in *MOURIR À TRENTE ANS*. So treffen gesellschaftliche Erfahrung und individuell Imaginäres zusammen und fallen gleichzeitig auseinander in einer paradoxen Bewegung, die die Geschichte in einem ‚Nicht-Ort‘ im Sinne Foucaultscher Heterotopien situiert.²⁴

Zurück zur Anfangssequenz: Zu beschwingter Geigenmusik von Rossini sind Aufnahmen der Jungen zu sehen, die durch Paris rennen. Dazu berichtet der *voice over*-Kommentar, wie sie mit einer kleinen Amateur-Kamera fantastische Filme gedreht haben, die im Folgenden eingeblendet werden: In typischer Super-8-Ästhetik sieht man zwei Jungen im Frack mit einer großen Säge auf dem Weg zum Eiffelturm /Schnitt/ im Bild wackelt das Pariser Wahrzeichen dank einfacher tricktechnischer Mittel hin und her.²⁵ Von den Motiven und den Darstellungsstrategien schreiben sich die frühen Filmversuche ein in das nicht-narrative „Cinema of attractions“²⁶

23 Laurent Devanne: Romain Goupil, cinéaste. Interview mit R.G. vom 17.6.1998. In: http://www.arkepix.com/kinok/Romain%20GOUPIL/goupil_interview.html (Zugriff 6.5.08).

24 Vgl. Michael Lommel: *Der Pariser Mai im französischen Kino. 68er-Reflexionen und Heterotopien*. Tübingen 2001, S. 2f.

25 Schnittliste in Goupil 2006 (wie Anm. 13), S. 91f. Der Film wurde vom Regisseur im Rahmen des ARTE-Magazins *KURZSCHLUSS* am 22.4.2008 kommentiert. Goupil will von den ersten Bildern an den Wahrnehmungsvertrag mit dem Zuschauer klären, wofür er burleske Formen als am besten geeignet erachtet, weil bei diesen am einfachsten zu akzeptieren sei, dass der Regisseur kein Ziel vorgebe. Goupil 2005 (wie Anm. 12), S. 52.

26 Tom Gunning: *The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*. In: Thomas Elsaesser (Hg.): *Early Cinema: Space Frame Narrative*. London 1990, S. 56–62.

des frühen Kinos und der Begeisterung, das es auf die Surrealisten ausübte. Vor allem René Clair ist präsent, etwa durch das Motiv des Eiffelturms aus *PARIS QUI DORT* (SCHLAFENDES PARIS, 1923) oder die an *EN TR'ACTE* (ZWISCHENSPIEL, 1924) erinnernde Kostümierung und Zweckentfremdung von Gegenständen. (Abb. 8 und 9)



Damit steht der Beginn von Goupils Filmpraxis ebenso wie der Anfang auf dem Weg zur Revolte in *MOURIR À TRENTE ANS* im Kontext künstlerischer Strömungen, die 68 den Weg bereitet haben: Vor allem die sich in der Tradition der Surrealisten verstehenden Situationisten mit ihrer Praxis, Autorität und etablierte Wahrnehmungsmuster in Frage zu stellen und – wie hier am Beispiel des Eiffelturms im wörtlichen Sinne – ins Wanken zu bringen.



Abb. 8–9

Die zweite ‚Bilderschicht‘, die aus den Aufnahmen zum unvollendeten Filmprojekt *DE LA RÉVOLTE À LA RÉVOLUTION* besteht, erinnert thematisch und ästhetisch an *LES QUATRE CENTS COUPS* (SIE KÜSSTEN UND SIE SCHLUGEN IHN, 1959). Zudem ähnelt der junge Goupil von der Physiognomie und vom Habitus Truffauts Protagonisten Antoine Doinel und die Selbstinszenierung der Coyotte-Bande verweist auf die frühen Filme der Nouvelle Vague. (Abb. 10)

Neben dieser Hommage an das ‚Kino der Kindheit‘ und der lustvoll-spielerischen Nutzung, gibt es eine dritte Schicht historischer Bilder, die dem entspricht, was traditionell als ‚Archivbild‘ bezeichnet wird: Typische dokumentarische Aufnahmen von Demonstrationen, Reden und Straßenschlachten, die Goupil filmte, wenn er nicht organisatorisch eingebunden war – er kam sehr wenig zum Drehen. Zum Glück habe es, so Goupil, die Prügeleien mit der Polizei gegeben, die er als von den endlosen Diskussionen befreiende Momente und – ähnlich wie Rouch – „Aben-



Abb. 10

teuer“ schildert, bei denen er und seine Freunde sich amüsierten. Die dies illustrierenden Bilder von aufmarschierenden Polizisten und Auseinandersetzungen mit diesen sind auf der Tonebene unterlegt mit kriegsähnlichen Geräuschen, die den kulinarisch-nostalgischen Blick subvertieren. In *MOURIR À TRENTE ANS* finden sich wiederholt verschiedene Bild-Ton-Scheren, die Bilder, Töne und Kommentar ge-

geeinander laufen lassen, um die Dramatik zu karnevalisieren, die Komik zu unterminieren, Mythologisierungen zu brechen und der Eindeutigkeit der Aussagen eine Mehrdeutigkeit der medialen Repräsentation gegenüber zu stellen.

Es scheint, als zieht der Film die Lehren aus den Erfahrungen des Autors aus seiner Radikalisierung nach 1968, als es darum ging, die Revolution mit einer paramilitärischen Ausbildung vorzubereiten und die Filmarbeit ganz in deren Dienst zu stellen. Das Ergebnis dieses *cinéma militant* unter dogmatischen Vorzeichen kommentiert Goupil: „Wir sind keine Filmemacher, sondern Illustrateure geworden.“ Die Belanglosigkeit der Form korrespondierte mit einer Verhärtung der Inhalte, wie in *MOURIR À TRENTE ANS* Ausschnitte mit Redebeiträgen von Versammlungen belegen.

Die eigene politische Praxis unterzieht Goupil einer schonungslosen Analyse. Ihm wie dem zurückhaltenden, aber politisch effizient arbeitenden Michel sei es primär darum gegangen, die eigene Machtposition zu festigen und auszubauen. Das ging soweit, bei Veranstaltungen möglichst lange zu sprechen, um Konkurrenten vom Reden abzuhalten – die Inhalte waren sekundär. Ihr Tandem war erfolgreich, so dass Recanati auf der Pariser Großdemonstration am 13. Mai die CAL in der Öffentlichkeit präsentierte und neben den Studentenführern in der ersten Reihe marschierte, während Goupil in der Leitung der JCR die Oberhand behielt.²⁷ Später nutzten sie ihre dominante Stellung im Ordnungsdienst sogar, um unliebsame Konkurrenten beim anderen Geschlecht an den Rand zu drängen.

Die Selbstanklage führt nicht zu einer generellen Entwertung der Mai-Ereignisse, im Gegenteil. Deren spontaner und spielerischer Charakter wird betont, wenn zu Bizets Kinderchor aus *CARMEN* „La garde montante“ Gymnasiasten mit geballter Faust aus der Schule rennen – authentische Zeitbilder, die allerdings kurz nach den Ereignissen nachinszeniert wurden. Was laut dem Kritiker der *Cahiers*

27 Goupil 2006 (wie Anm. 13), S. 189ff.

eine bewusste Option „für das Kindliche, nicht das Kindische“ ist²⁸, ist auch die Option, eine Wahrnehmung, wie sie etwa Jean Rouch von den Ereignissen hatte, nicht auszuschließen.

Mai 68 als verpasstes Rendez-vous

Goupil betont wiederholt, dass für ihn Mai 68 nicht auf das Jahr 1968 reduziert werden kann, sondern viel früher seinen Ausgang im Kampf gegen den Kolonialismus – Stichwort Algerien – nahm. Für ihn selbst begann er mit dem Engagement gegen den Vietnam-Krieg ab Mitte der 60er Jahre. Entsprechend der revolutionären Programmatik der JCR waren die Proteste und Streiks 1968 nur eine Generalprobe, da durch die „antirevolutionäre Haltung“ der PCF feststand, dass es keinen Machtwechsel geben werde. In den Mai-Unruhen war Goupil zum „militant à temps plein“, zum Vollzeitaktivisten geworden, der wenig von dem mitbekam, was Mai 68 im kollektiven Erinnern ausmachen sollte. Im Film erklärt er in direkter Zuschaueradressierung:

„Alles was ihr im Mai gesehen habt, habe ich erst danach in Filmen, Büchern und auf Fotos entdeckt. Nie war ich im besetzten Odéon-Theater. Ich habe weder die Plakate, noch die Graffiti bemerkt. Keine Erinnerung an die Offenherzigkeit. Es war nur eine prärevolutionäre Periode, während der wir unsere Organisation stärkten.“

Vielleicht ist auch diese Darstellung, das ‚Eigentliche‘ verpasst zu haben, ein Grund, warum viele sich in *MOURIR À TRENTE ANS* wieder gefunden haben und der Film in der öffentlichen Wahrnehmung zu einem Generationenfilm werden konnte, obwohl Goupil ihn nach eigener Aussage für maximal 300 Personen gemacht hatte.²⁹ Im Auge des Orkans bekam der Aktivist ähnlich wenig von dem mit, was im kulturellen Gedächtnis unter dem Stichwort Mai 68 kanonisiert worden ist, wie die Mehrzahl seiner Zeitgenossen, die das Ereignis nur medial vermittelt erlebt haben. Die Nachträglichkeit der Erfahrung und rückblickende Konstruktion dank der Medien relativieren Goupils Autorität als Zeitzeuge, der in seiner ideologisch eng formierten Wahrnehmung gefangen blieb. Neid, aufgrund der Ungnade der späten Geburt an dem von Goupil Erinnertem nicht teilgehabt zu haben, kommt dabei schwerlich auf.

MOURIR À TRENTE ANS greift zahlreiche Mythen um 68 auf, die in einem Wechselspiel aus Affirmation und Negation in individuelle Erfahrung rückübersetzt werden. Ein zentrales Klischee ist das der freien Liebe und ungehemmten Sexualität. Für Michel Recanati (Abb. 11) traf das nicht zu, im Gegenteil. In verschiedenen Interviews schildern Bekannte und Freundinnen ihn als korrekt, nett und sexuell verklemmt. In seiner Schüchternheit diente die Politik als intellektueller Panzer gegen die Zumutungen von Nähe. Ein im Film zitierter Tagebucheintrag von ihm aus dem Jahr 1977 hielt fest: „die Männlichkeit des Wortes oder der machtlosen Politik, ich

28 A.P[hilippon]: Celui qui avait un père... In: *Cahiers du Cinéma*, Nr. 338, 1982, S. 63-64, S. 63.

29 Goupil 2005 (wie Anm. 12), S. 27.



Abb. 11

habe es satt, ich will lieben [...] ich habe die Nase voll, mit Versammlungen Liebe zu machen.“

Warum hat Michel Recanati sich das Leben genommen? Das emotionale und sexuelle Defizit wird eine Rolle gespielt haben. Ebenso die Tatsache, dass sein sozialer Vater nicht sein leiblicher war, worunter er wohl besonders litt, was am Filmende der Freund kurz erwähnt. Sicher auch die Enttäuschung

über das gescheiterte politische Engagement. Was war der Grund, dass Recanati am 23. März 1978 verschwand? Der Film eröffnet Pisten, ohne eine Antwort auf das Sterben mit 30 zu geben.

Play it again Jean

Im Mai 1998 zeigte Rouch wieder *L'AN 01*. Der nachfolgende Studierendenjahrgang berichtete, dass die ehemaligen Akteure erneut in nostalgischen Rückblicken schwelgten und Rouch wiederholt betonte, dass es keine Toten gegeben hätte.

Trau keinem über 30 ... wenn er von 68 spricht. Stattdessen sollte der Blick auf das fallen, was die Akteure gesagt und vor allem gemacht haben. Rouchs Filme und seine Filmpraxis sind Wegbereiter jener grundlegenden kulturellen Veränderungen, die es heute auch dem konservativen Lager beiderseits des Rheins erlauben, geschiedene oder homosexuelle Politiker in Spitzenpositionen bis hin zum Präsidenten zu stellen.³⁰ Nicht als Profiteur, sondern Akteur daran teilgehabt zu haben, räumt der Nostalgie ihren historischen Ort ein. Mai 68 in seiner Heterogenität als Nicht-Ort zu belassen, räumt *MOURIR À TRENTE ANS* einen Platz an der Seite jener französischen Filme ein, die „eine imaginäre Gegen-Geschichte im Modus der technischen Bilder und Töne“ entwerfen.³¹ Gerade weil *MOURIR À TRENTE ANS* mehr einem „Vexierbild als einer Gesamtschau“ gleicht, bleibt er offen für verschiedene Erinnerungen und unterschiedliche Formen des Erinnerns.³²

30 In Frankreich tobt die Schlacht um die Erinnerung und Bewertung von 68 zum 40. Jubiläum besonders heftig, da Nicolas Sarkozy während des Präsidentschaftswahlkampfes bei einer Veranstaltung am 29.4.2007 das Erbe von 68 für alle Übel der Gegenwart verantwortlich gemacht hatte, was in seiner Forderung gipfelte, 68 müsse „liquidiert“ (sic) werden.

31 Lommel 2001 (wie Anm. 24), S. 2f.

32 Ebd., S.189.

Film

MOURIR À TRENTE ANS (STERBEN MIT 30), Frankreich 1982, schwarzweiß, 97 Minuten, Produktion: Marin Karmitz, Regie/Buch: Romain Goupil, Kamera: Jean Chibaut, Romain Goupil, Sophie Goupil, Renan Polles, Ton: Dominique Dalmasso, Jacques Kébadian, Musik: Rossini, Mozart, Bizet, Schnitt: Françoise Prenant, Darsteller: Michel Recanati, Romain Goupil, Alain Krivine, Alain Bureau, Pierre Goupil, Sophie Goupil, Henri Weber, Jacques Kébadian, Maurice Najman ... Aufführung Deutschland: ZDF: 4.8.1983. ARTE: 17.4.2008 (23.45 Uhr), 29.4.2008 (1.05 Uhr), 6.5.2008 (9.55 Uhr). DVD-Box: MAI 68 (4 DVDs MOURIR À TRENTE ANS, L'AN 01, COUP POUR COUP), mk2: 2005.

,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 Vergegenwärtigungsfilm 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

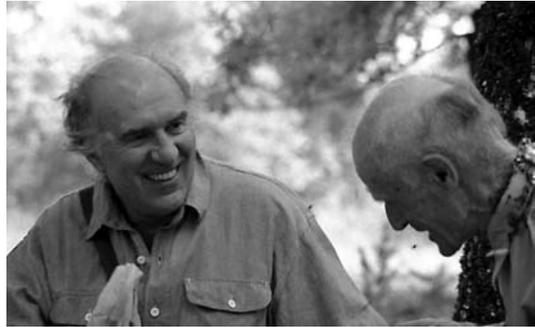


Abb. 3

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 Vieuzacs 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 unverständenen 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 lieblos 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 scheidet 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 Bohrer's 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.

„Still on the Road“ Zur amerikanischen Aktualität von 1968

Pünktlich zum 1. Januar 2008 thematisiert die *New York Times* in einem Editorial auf die Ereignisse des Jahres 1968. Unter dem Titel „Still Reeling After All These Years“ fasst sie die Ereignisse von 1968 zusammen, verweist auf die aktuelle Bedeutung dieser Thematik und auf den Verlust der gesellschaftlichen Unschuld, der sich im Laufe des von gewalttätigen Ereignissen geprägten Jahres 1968 in den USA anscheinend einstellte.¹ Das zu Jahresanfang platzierte Editorial konstituiert 1968 zu einem der in diesem Jahr aktuellen Themen. In Deutschland hat die Diskussion um 68 und die historischen Auswirkungen längst begonnen, wie Medienpräsenz und Publikationen der damals Beteiligten belegen.² Bevor jedoch im Folgenden die amerikanischen Medieninszenierungen von 1968 an dieser Stelle nachgezeichnet werden, ein kurzer Überblick über die amerikanischen Ereignisse des Jahres.

Ähnlich wie in Europa gilt 1968³ als Kulminationspunkt der Ereignisse der Studentenrevolte, die zunehmend gewalttätiger wurden. Todd Gitlin, Mitbegründer des amerikanischen Students for a Democratic Society (SDS) benennt dieses Jahr in seinem autobiografischen Rückblick als „the politics of extremity“³, in denen zunehmende Gewalteskalationen die Auseinandersetzungen mit dem Staat charakterisierten. „The Year of the Cop“ titelte die *San Francisco Express Times* im Februar, „The Year of the Barricade“ verkündete das Titelblatt am 30. Mai mit deutlichem Bezug auf die Ereignisse in Paris und an der San Francisco State University.⁴ Gleichermaßen wie in Frankreich und Deutschland war 1968 in den USA von außergewöhnlicher öffentlicher Gewalt gezeichnet, in diesem Jahr wurden der schwarze Bürgerrechtler Martin Luther King und der demokratische, gegen den Vietnamkrieg agierende Präsidentschaftskandidat Robert Kennedy erschossen. Zusätzlich kam es während des demokratischen Parteitags in Chicago zu gewalttätigen Auseinandersetzungen, in denen die Polizei gezielt brutal gegen die Demonstranten vorging. In New York eskalierten die Auseinandersetzungen um die räumliche Ausweitung der Columbia University nach Harlem bis hin zu Besetzungen der Universität und Straßenschlachten mit der Polizei.

1 „Rock ‘n’ Roll, drugs and long-haired young people who considered themselves hip were ubiquitous. But still it was a pretty innocent time. That would change.“ Herbert Bob: Still Reeling After All These Years. In: *The New York Times*, 1.1.2008, Section A, Column 0, Editorial Desk.

2 Vgl. z. B. Daniel Cohn-Bendit, Rüdiger Damann: *1968, die Revolte*. Frankfurt/M. 2007; Götz Aly: *Unser Kampf: 1968 – ein irritierter Blick zurück*. Frankfurt/M. 2008.

3 Todd Gitlin: *The Sixties. Years of Hope and Years of Rage*. Toronto, New York, London 1987, S. 286ff.

4 Ebd., S. 288.

Trotz der Proteste und der Morde an prominenten Politikern wurde der Vietnamkrieg von der amerikanischen Regierung weitergeführt: Die ‚Tet Offensive‘, ebenfalls 1968, brachte den amerikanischen Besatzern erhebliche Verluste und der Krieg erfuhr stärkere Medienkritik. Erstmals wurden die Verluste der USA und die Schwäche der südvietnamesischen Regierung offen in den Medien thematisiert, was Zweifel an der Glaubwürdigkeit Lyndon B. Johnsons schürte und die Illusion der schnellen Beendigung vernichtete. Umfragen verzeichneten einen Umschwung in der öffentlichen Meinung, die Quote der Befürworter sank auf 32 Prozent.⁵ Die Auseinandersetzungen um den Krieg wurden weiter verschärft und der Widerstand in der Bevölkerung wuchs zusehends. Der Mord an Robert Kennedy im Jahre 1968 wird von Historikern als das Ende der 60er Jahre-Bewegung und das Scheitern ihrer Utopien angesehen.

Anders als in Europa erlebten die Vereinigten Staaten während der 70er und der nachfolgenden Jahre eine deutlich konservative Wendung, die, eingeleitet von Richard Nixon, mit Ronald Reagan sowie George Bush fortgesetzt wurde und in George W. Bush ihren bisherigen Höhepunkt fand. Insbesondere das Trauma des Vietnamkriegs, das während der 70er Jahre mit Filmen wie *FULL METAL JACKET* (1987), *APOCALYPSE NOW* (1979) oder *THE DEAR HUNTER* (1978) seine Verarbeitung erfuhr, sollte in den 80er Jahren eine deutliche Verdrängung erfahren. In diesem Sinne erfuhr die Filmproduktion die Abkehr von den hochgradig ambivalent-gebrochenen Charakteren des Kriegsfilms der 70er Jahre hin zu muskelbepackten Kämpfernaturen, exemplarisch vorgeführt in den Protagonisten der *RAMBO*-Filme.⁶ Im politischen Diskurs findet die Abkehr von Vietnam ihre Entsprechung in der Äußerung George Bushs, „by God, we’ve kicked the Vietnam syndrome once and for all.“⁷

Während sich in politischer Hinsicht die konservative Politik der Präsidenten Ronald Reagan, George Bush und George W. Bush durchsetzte, durchdrang die Popkultur die Alltagskultur. Insbesondere Rock- und Popmusik haben sich seit den 60er Jahren maßgeblich im kulturellen Leben durchgesetzt und in den USA verwirklichte zentrale Forderungen der Frauen-, Schwarzen- und Homosexuellenbewegungen. Viele der Forderungen sind inzwischen zum gesellschaftlichen Standard geworden, wie z. B. die gleichgeschlechtliche Ehe und die Antidiskriminierungsgesetze. Aufgrund der extremen gesellschaftlichen und politischen Diversifizierung kann zumindest von einer Aufspaltung der 60er Jahre-Ziele ausgegangen werden. Wie bereits erwähnt, setzten sich die politischen Werte der ‚New Left‘ in den Institutionen so gut wie nicht durch. Formen allerdings der veränderten Lebensführung wie sexuelle Liberalisierung, Feminismus, Rassenpolitik wie auch Popmusik und

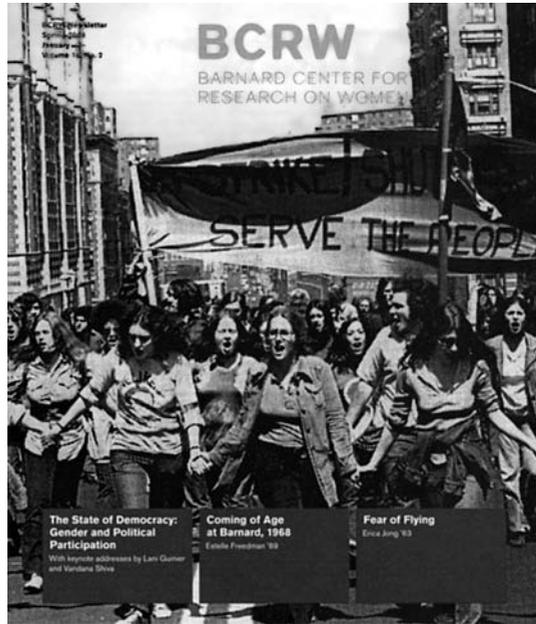
5 Ingrid Gilcher-Holtey: *Die 68er Bewegung: Deutschland, Westeuropa, USA*. 3. Aufl. München 2005, S. 72f.

6 In der Literatur wird hier exemplarisch von den „hard bodies“ der Reagan Ära geredet. Vgl. Susan Jeffords: *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*. New Brunswick, New Jersey 1994.

7 Mark Hamilton Lytle: *America’s Uncivil Wars: The Sixties Era from Elvis to the Fall of Richard Nixon*. New York, Oxford 2004, S. ix.

das von ihr veranschlagte Lebensgefühl und die dazugehörigen Moden fanden einen rasanten Niederschlag. An der Verbreitung der Popkultur und deren Lebensgefühl spielen und spielten Bildschirmmedien eine herausragende Rolle.

Die Frage nach der medialen Inszenierung von 1968 in den USA muss demnach differenzierter und im Kontext der historischen Retrospektive beantwortet werden. Momentan ist die amerikanische mediale Öffentlichkeit von den Vorwahlkämpfen und der wirtschaftlichen Rezession geprägt. Interessanterweise findet der Krieg im Irak kaum mediale Beachtung.⁸ Hinzu kommt, dass einschlägige Autobiografien der maßgeblich Beteiligten schwerpunktmäßig schon in den 1980er Jahren erschienen sind.⁹ 2008 als Jahr des nostalgischen oder kritischen Rückblicks scheint sich in den USA anders als in Deutschland bis auf wenige Ausnahmen nicht abzuzeichnen. Einen der seltenen Rückblicke leistet das Barnard College, das sich, in seiner Zeitschrift in Bild und Text auf das Jahr 1968 und die Schlachten an der Columbia University bezieht und hier unter der Überschrift „Revisiting the Revolution“ eine feministische Revision einfordert.



„This year marks the fortieth anniversary of the 1968 student protests at Columbia University, which included the participation of many Barnard students. [...] The 1968 takeover of key buildings on Columbia’s Campus which paralyzed the university for a week, has launched a series of debates on campus that soon moved beyond the gym and defense research to include other issues: the faculty’s responsibility for university governance, the university’s responsibility toward the community and toward minority students, and most starting at the time, the place of women within the university and, more generally, in society.

8 Außer in den public radio and tv stations.

9 Vgl. Paul Berman: *A Tale of Two Utopias: The Political Journey of the Generation of 1968*. New York, London 1996; Tom Hayden: *Reunion: A Memoir*. New York 1988; Jules Witcover: *The Year the Dream Died: Revisiting 1968 in America*. New York 1997.

Ever since 1964, women in SDS (Students for a Democratic Society) had protested their male colleague's failure to live up to the egalitarian beliefs where women were concerned. With the escalation of the Vietnam War and the increase in harassment by the FBI, the men turned increasingly militant and strident. [...] Judging from the later arrest records, about one-third of the protestors were women, mostly from Barnard, but SDS did not welcome women into the leadership ranks. Rusti (Carolyn) Eisenberg [...] was the only woman on strike coordinating committee during the occupation. Even she felt marginalized. Although older than most of the men and long accustomed to exercising leadership in left-wing causes, she later remembered how difficult it was to exert authority in the context of the occupation. „It was the first time as a political activist that I was aware of gender affecting debate,“ Eisenberg recalled. ‘If you didn't have a loud voice, you did not get heard.’

Black women, disgruntled about being largely ignored by the male leaders of Columbia College's Society of African American Students (SAAS), were among the first to break free from male control. They established their own organization, the Barnard Organization of Soul Sisters (BOSS), in the fall in 1968. The founders of BOSS came from the class of 1969, a class that entered with eighteen black women, and were quickly joined by younger, more numerous students. [...]

Black students were not the only ones feeling alienated in 1968. [...] Many others – black and white, men and women – were so estranged from academic life that continued participation in the university became impossible for them. But for the women who remained, the events of 1968 led to new ways of thinking about women's place in American society broadly and at Columbia in particular.¹⁰

Die Ankündigung in der Zeitschrift des Barnard College erscheint exemplarisch für die mediale Repräsentation von 1968, die nicht als Rückblickskultur stattfindet, sondern als Fortschreibung und Auseinandersetzung mit dem von der Studentenbewegung geforderten gesellschaftlichen Umbruch.¹¹ In diesem Sinne ist in den USA das Jahr 1968 alles andere als vorbei. Im Gegensatz zu der Erinnerungskultur in Deutschland verweisen die amerikanischen Printmedien größtenteils auf die gegenwärtigen Kontinuitäten von 1968. So leitete auch die Zeitschrift *Newsweek*, im November 2007 den Rückblick auf 1968 ein:¹² Unter dem Titel „The Year That Made Us Who We Are“ fasst *Newsweek* die Ereignisse der 60er Jahre zusammen und verweist auf die Kontinuitäten zur Gegenwart und verknüpft den Wahlkampf von 2008 mit einer Auseinandersetzung mit 1968:

„Why does NEWSWEEK commemorate 1968? The answer: all of us are stuck in the '60s, hostages to a decade we define ourselves as for or against. [...] So how do we

10 Ohne Seitenangabe, zit. nach Rosalind Rosenberg: *Changing the Subject: How the Women of Columbia Shaped the Way We Think About Sex and Politics*. New York 2004.

11 Demgegenüber operiert das deutsche Goethe-Institut in New York im Frühling 2008 mit einer Einladung von Daniel Cohn-Bendit eher im Rahmen der in Deutschland zu attestierenden „Erinnerungskultur“. <http://upcoming.yahoo.com/event/449120> (Zugriff 10.3.08).

12 Jonathan Darman: 1968: The Year that Changed Everything. In: *Newsweek*, 17.11.2007, S. 42-43.

finally escape the '60s in time for the election of the next president, 40 years after 1968? Not, as Obama would have it, by simply declaring the '60s done. Too many politicians have tried that before, only to be proved wrong, either by the boomer electorate or their own lingering '60s souls. The real way to move beyond the '60s is to have political leaders who are finally willing to do an honest accounting of what that fateful decade was truly about. If the civil-rights movement truly transformed America, why are our cities still segregated? If women were liberated by the '60s, why do working mothers still feel so chained down? If Vietnam taught us how to be a humble superpower, why are we still bogged down in Iraq? These will all be vital questions facing the next president. The story of 1968 demonstrates that the truly brave candidate will be he, or she, who finally acknowledges the '60s have everything, not nothing, to do with us.¹³

Wie aus den in *Newsweek* veröffentlichten Bemerkungen hervorgeht, bedarf es einer öffentlichen Auseinandersetzung um die Werte von 1968, da sie nicht in die politischen Institutionen eingedrungen sind. Diese sind in der Regel durchgängig konservativ besetzt und der öffentliche politische Diskurs verfährt so konservativ, dass sogar die Bezeichnung ‚liberal‘ als ein Synonym für ‚kommunistisch‘ gilt.

Die Auseinandersetzung um die 60er Jahre wird in den Kontexten jenseits etablierter politischer Institutionen geführt, vor allem in der Frauen- und Schwarzenbewegung. Hier handelt es sich um Zielsetzungen, die auch nach Beendigung des Vietnamkriegs nichts an Virulenz verloren haben.

Obiges Beispiel steht meines Erachtens exemplarisch für die Art und Weise der Repräsentation von 1968 und der 60er Jahre insgesamt, deren Zielsetzungen in der Alltags- und Bürgerrechtskultur als Gegenmoment zur konservativen Regierungskultur aktiv thematisiert und weitergeführt werden. Eine offensichtliche Thematisierung der 60er Jahre tritt vor allem in den Präsidentschaftswahlkämpfen regelmäßig wieder auf, so dass Historiker von einer latenten, langandauernden Auseinandersetzung der Nation mit den Protestbewegungen der 60er Jahre ausgehen.¹⁴

Angesichts der Doppelkodierung von 1968 in ‚nicht-existent‘ und ‚latent-präsent‘ wird in den folgenden Überlegungen auf den Begriff der kulturellen und politischen Semantiken zurückgegriffen. Als Semantiken werden die im Kontext der 60er Jahre aktuellen Themenkomplexe wie politische Liberalisierung, Gleichberechtigung, alternative Lebensentwürfe und Drogenerfahrung bezeichnet, die, fest im kulturellen Gedächtnis der betroffenen Gesellschaften verankert, jederzeit wieder aktiviert und an das kulturelle und politische Tagesgeschehen zurückgebunden werden können. Agenten der Rückbindung sind zumeist Massenmedien, die die inhaltlichen Komplexe aufgreifen und re-kombinieren.¹⁵ Im Kontext amerikanischer

13 Ebd., S. 43.

14 Vgl. Lytle 2006 (wie Anm. 7), S. ix-xvi; Daniel Marcus: *Happy Days and Wonder Years*. New Brunswick, London 2004, S. 1-8.

15 Zum „kulturellen Gedächtnis“ vgl. Aleida und Jan Assmann: Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis. In: Siegfried J. Schmidt u. a. (Hg.): *Die Wirklichkeit der Medien: Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*. Opladen 1994, S. 114-140.

Kultur finden Rekurse auf die 60er Jahre in zwei großen Komplexen statt: In den politischen Diskursen, in denen Bedeutung und Auswirkung von 1968 hart umkämpft sind und in den Produkten der Popkultur, die anscheinend bruchlos und ohne politischen Widerstand zum Teil der Alltagskultur geworden sind.

Im politischen Diskurs werden die Semantiken von 1968 in Hinblick auf die Kandidatur und spätere Präsidentschaft Bill Clintons (1992-2000) zusammengeführt. Lytle bewertet den Wahlkampf 1992 als Referendum über die 60er Jahre, in denen die Generation der Machtinhaber während dieser Zeit, repräsentiert von George H. W. Bush, ihre schärfsten Angriffe auf Bill und Hillary Clinton richteten.¹⁶ Unvergessen ist in diesem Kontext der Angriff des republikanischen Sprechers des Repräsentantenhauses auf das Ehepaar Clinton, das er als „McGoverniks“ diskreditierte.¹⁷ Aus der Perspektive der Konservativen um Bush personifizierte Bill Clinton die neue Linke und die Gegenkultur der 60er Jahre, in ihren Angriffen erschien er als „anti-war protestor, draft dodger, drug user and adulterer“.¹⁸ Insbesondere die beständigen Angriffe der Konservativen auf die liberaleren Kräfte diskreditierten den Begriff ‚liberal‘ dahingehend, dass er inzwischen mit den von 1968 vertretenen Werten wie sexueller Befreiung bzw. Permissivität, Drogenkonsum, Gleichberechtigung sowie ökologischer Gesinnung und vor allem ‚kommunistisch‘ gleichgesetzt und damit der politischen Diskursfähigkeit entzogen wird.¹⁹

Unabhängig von der beständigen Diffamierung der Gegenseite betrieb Bill Clinton jedoch eine aktive Resemantisierung der 60er Jahre, die ihn als legitimen Nachfolger John F. Kennedys ausweisen sollten. Allerdings verfuhr er in der Aneignung der 60er Jahre sehr vorsichtig und blieb hierbei hochgradig ambivalent. Die Nähe zu John F. Kennedy stellte sich durch die Jugendlichkeit des Kandidaten her, von den diskreditierten Werten der 60er Jahre distanzierte sich auch Bill Clinton mehr als deutlich, seine Nähe zur Populärkultur wie auch seine politische Zuverlässigkeit suchte Clinton im Rekurs auf den jungen Elvis Presley zu garantieren.²⁰ Trotz der Ambivalenz des Zugriffs auf die 60er Jahre gelang es Clinton durchaus, jugendliche Energie und Nähe zu gesellschaftlicher Veränderung diskursiv zu bündeln und auszustrahlen. Die Distanz zu den ‚destruktiven‘ Anteilen von 1968, vor allem sexuelle Libertinage, Drogenkonsum und Wehrdienstverweigerung stellte sich bei Clinton über seine Herkunft als weißer Südstaatler her, der aufgrund seiner Geburt nicht von der ‚New Left‘ der Ostküste oder der libertiniären Hippiekultur der Westküste infiziert werden konnte.²¹

16 „The first couple embodied everything that the Right hated about the sixties.“ Lytle 2006 (wie Anm. 7), S. x.

17 George McGovern war im Wahlkampf 1972 als Gegenkandidat zu Nixon angetreten und vertrat eine deutliche Antikriegspolitik. Mark Lytle schätzt das Paar Clinton ein als „liberals, who, despite Clinton’s very Baptist upbringing, seemed to be the ultimate secular humanists.“ Ebd.

18 Marcus 2004 (wie Anm. 14), S. 153.

19 Lytle 2006 (wie Anm. 7), S. x.

20 Philipop Abbott: A ‘Long and Winding Road’: Bill Clinton and the 1960s. In: *Rhetoric and Public Affairs*, 9.1, 2006, S. 1-20; Marcus 2004 (wie Anm. 14), S. 150-170.

21 Ebd., S. 153ff.

In Übereinstimmung mit Lytles These, dass alle Präsidentenwahlkämpfe auch latente Auseinandersetzungen über die in den 60er Jahren angestoßenen gesellschaftlichen Veränderungen seien, lassen sich auch im Vorwahlkampf 2008 Bezüge auf die 60er Jahre entdecken, die zumeist mit dem entscheidenden Jahr 1968 verbunden sind. Zwar assoziiert *Newsweek* auch Hillary Clinton mit dem 1968er Potential,²² jedoch vermeidet sie in ihrem Wahlkampf, vermutlich aus Angst vor politischen Assoziationen mit dem ‚Feminismus‘, den rhetorischen Rekurs auf die 60er Jahre.

Barack Obama dagegen konnte sich die von Bill Clinton bewerkstelligte positive Besetzung der 60er Jahre aneignen. Ähnlich wie Bill Clinton reklamiert er den Geist John F. Kennedys, den er zusätzlich in der praktischen Unterstützung von John F. Kennedys Tochter, Caroline Kennedy erfuhr, die mit der Äußerung „people always tell me how my father inspired them. I feel that same excitement now. Barack Obama can lift America and make us one nation again“²³, im Werbespot aktiv in den Wahlkampf eingreift. Für die *New York Times* stellt der historische Rückgriff einen „appeal“ dar, „that looks to (and uses) the spirit of the 1960s“. Interessanterweise scheint es ähnlich wie Bill Clinton dem Präsidentschaftskandidaten Barack Obama zu gelingen, auf die positiven Aspekte der 60er Jahre unter gleichzeitiger Ausblendung der Probleme zu rekurrieren, wie die *New York Times* dezidiert bemerkt.²⁴ Bereits am 16. Januar des Jahres hatte die *New York Times* Obamas gezielte Reanimation der 1960er Jahre mit „A Campaign With Echoes From 1968“ betitelt. Allerdings beziehen sich die „echoes of 1968“ nicht auf die politischen Unruhen und schon gar nicht auf den Pariser Mai, sondern auf den Mord an Martin Luther King und die potentielle Gefahr eines ethnisch bedingten Anschlags auf den schwarzen Kandidaten Barack Obama:

„The echoes of that instant have carried forty years. They can be heard around New York in the most casual of conversations about national politics, 2008: among strangers in a subway car, friends at dinner, people on their jobs.

For some, the very strength of Senator Barack Obama’s campaign for the Democratic presidential nomination has dragged the thought of violence out of the shadows of the unspeakable.“²⁵

22 „Clinton’s ‘60s baggage is all around her – her 1969 Wellesley commencement speech, the pictures of big glasses and love beads, the libertine husband, the daughter they named after a Joni Mitchell song. Fifteen years in the national spotlight has taught Clinton to be wary of invoking the 60s, lest she seem like the feminist agitator her critics have made her out to be.“ Darman 2007 (wie Anm. 12), S. 43.

23 Jeff Zeleny: An Appeal That Looks to (and Uses) the Spirit of the 1960s. In: *The New York Times*, 30.1.2008, Section A, National Desk, S. 18.

24 „This spot makes a few claims that cry for verification. Ms. Kennedy implicitly appeals for voters to see in Mr. Obama what they saw in her father. One moment of accomplishment in the Kennedy administration highlighted is the lunar landing, leaving out other challenges of the time, including the Bay of Pigs invasion and the Vietnam War expansion.“ Ebd., S. 18.

25 Jim Dwyer: A Campaign with Echoes from 1968. In: *The New York Times*, 16.1.2008, Section B.

Ganz im Sinne der von der *New York Times* vorgenommenen Positionierung des Kandidaten Barack Obama in der schwarzen Bürgerrechtsbewegung, die einen erheblichen Anteil an den gesellschaftlichen Diskursen der 60er Jahre hatte, ist es Barack Obama gelungen, sich in den Kontext der gesellschaftlichen Veränderung der 60er Jahre einzuschreiben, ähnlich wie Bill Clinton aber die Assoziationen an die ‚destruktiven‘ Aspekte dieser Jahre zu vermeiden. Während Bill Clinton, wie bereits angedeutet, die Semantiken der 60er mit dem Rekurs auf Elvis Presley und damit die konservativen, ‚stabilen‘ 50er Jahre kontrollierte²⁶, verschiebt Barack Obama die Unterstützung des gesellschaftlichen Aufbruchs in die Schwarzenrechtsbewegung, vor allem um, genau wie Bill Clinton, die negativen Konnotationen der 60er Jahre zu vermeiden. Vor allem seine Autobiografie *The Audacity of Hope. Reclaiming the American Dream*²⁷ betreibt die deutliche Stilisierung einer afro-amerikanischen Identität. Demgemäß an die schwarze Bürgerrechtsbewegung rückgebunden, kann Obama seine gerne als ‚transformativ‘ bezeichnete Politik imaginieren.²⁸ In diesem Sinne geraten auch sein rhetorischer Stil und die Performanz seiner politischen Auftritte in die Nähe schwarzer Südstaatenprediger, mit relativ wenig konkretem politischen Gehalt, wie ein Ausschnitt aus seiner im Juli 2004 gehaltenen Rede auf dem Parteitag der Demokraten belegt.

„Alongside our famous individualism, there is another ingredient in the American saga, a belief that we all connected as one peopleIt is a fundamental belief – I am my brother’s keeper, I am my sister’s keeper – that makes this country work. It’s what allows us to pursue our individual dreams, yet still come together as single American family. [...] There’s not a liberal America and a conservative America; there’s the United States of America. There’s not a black America and a white America and a Latino America and an Asian America. The pundits like to slice our country into red states and blue states [...]. But I’ve got news for them, too: We worship an awesome God in the blue states, and we don’t feel like federal agents poking around in our libraries in the red states.“²⁹

Diese Textstelle markiert deutlich die Anbindung der Gesellschaftspolitik an grundlegende, in der Verfassung verankerte Bürgerrechte und an den daraus resultierenden ‚American Dream‘, der auch in der berühmten Rede Martin Luther Kings mitschwang, „I have a dream ...“.³⁰ Vor diesem Hintergrund muss vermerkt werden, dass die spezifisch-politische Semantik der 60er Jahre im Kontext von Barack Obama als religiös gewendete, von den *grass-root movements* beeinflusste Bewegung wieder auftaucht.

26 Darryl Pinckney: Dreams from Obama. In: *The New York Times Review of Books* 55.3, 2008. <http://www.nybooks.com/articles/21063> (Zugriff 24.3.08).

27 Barack Obama: *The Audacity of Hope: Thoughts on Reclaiming the American Dream*. New York 2006.

28 Vgl. dazu Dewey Clayton: The Audacity of Hope. In: *Journal of Black Studies* 38.1, 2007, S. 51-65.

29 Michael Tomasky: The Phenomenon. In: *The New York Times Review of Books*, 53.19, 2006. <http://www.nybooks.com/articles/19651> (Zugriff 24.3.08).

30 In diesem Kontext wurde Mitte März 2008 ein Plakat in New York gesichtet mit der spöttischen Mitteilung: „Dear Barack Obama, we are ready to believe again.“

Neben den politischen Aktivitäten und Positionen der 60er Jahre galt die Popmusik als allgemeingültiger Ausdruck des Lebensgefühls der 60er Jahre, das seine Höhepunkte in den Rockfestivals von Monterey (1967), Woodstock (1969) und Altamont (1969) fand. Im Gegensatz zum politisch engagierten Flügel der Studentenbewegung, wie etwa dem SDS und der Antikriegsbewegung, forcierte die Hippiebewegung einen in die Innenschau gerichteten Lebensstil, in dem Drogen und Rockmusik eine herausragende Rolle spielten. Rockmusik ließ sich allerdings nicht auf die Hippiebewegung beschränken, sondern entwickelte sich während der 60er Jahre zum Medium einer jugendlichen Gegenkultur. Zielgenau verstanden die amerikanischen Fernsehsender und Networks das ungeheure ökonomische Potential, das in der Jugendbewegung verborgen lag. An ihnen lag es nun, das inhärente Lebensgefühl der Musik- und Popbewegung bei gleichzeitiger Verdrängung des politischen Inhalts beizubehalten. In einem ausführlichen und hervorragend recherchierten Essay zeichnen die Historiker Kenneth Bindas und Kenneth Heinemann den sinnentleerenden Übergriff der Mediengiganten auf die Popmusik und das Lebensgefühl der Hippiegeneration nach.³¹ Vor allem der Sender ABC, dessen Jugendprogramm ab Mitte der 50er Jahre weitgehend von Disney finanziert wurde, hatte aufgrund seiner Vorgeschichte eine hohe Aufmerksamkeit für den Jugendmarkt entwickelt, welcher einen Ausweg aus der permanenten Finanzkrise versprach. 1969 waren die „prime time audiences“ zum größten Teil zwischen 18 und 49 Jahren alt, wobei Teenager eine deutliche Mehrheit darstellten.³² Deren Musikgeschmack richtete sich nach den Vorlieben der Zeit, die in Rock, Fusion, Blues, Folk und Country bestanden. Zwar hatte Elvis Presley die „gefährliche“ Sexualisierung des Rock’n’Roll verbreitet, ihn gleichzeitig aber durch Militärdienst und offen zur Schau getragenen Patriotismus an die Werte der amerikanischen Mittelklasse angekoppelt.³³ Obgleich die musikalischen Innovationen anfangs mithilfe der kleinen Plattenfirmen stattfanden, stiegen die großen Plattenfirmen schnell ein und konnten die Künstler mit attraktiveren Angeboten an sich binden. Da die großen Labels sich entweder im Besitz der Networks oder der Hollywoodstudios befanden, lag eine Koppelung von Fernsehprogramm und Musikindustrie auf der Hand. Im Zuge dessen entwickelten die Networks Fernsehshows, die die Rockstars einem großen Publikum vorstellten, welches die propagierte Musik zusätzlich auf dem Schallplattenmarkt einkaufte. Diese Praxis erfuhr keinerlei Widerstand von den Rockstars, die sich einerseits auf den großen Festivals breitwillig zu Ikonen des jugendlichen Widerstands küren ließen, andererseits die profitablen Verträge der Networks annahmen.³⁴ Zusammenfassend kann demnach festgestellt werden, dass die Verbreitung von Pop- und

31 Kenneth J. Bindas, Kenneth Heinemann: Image is Everything? Television and the Counterculture Message in the 1960s. In: *Journal of Popular Film and Television* 22.1, 1994, S. 22-37.

32 Ebd., S. 24ff.

33 Ebd., S. 23.

34 „Claims that rock stars resisted the demands of the market and proved unsuitable for network television were, according to the music critic Simon Frith, absurd.“ Ebd., S. 24.

Rockmusik während der 60er Jahre einem konzertierten Zusammengehen von Fernseh- und Plattenindustrie zu verdanken ist und somit im Grunde ein von den Medien lanciertes Phänomen darstellt, das bis heute eine ungeheure Ausstrahlungskraft besitzt und vor allem eine deutliche Projektionsfläche für individuelle und weltanschauliche Phantasien geworden ist. Das simulierte Freiheitsversprechen von Rockmusik wird in Paul Bermans Essay über Frank Zappa und Vaclav Havel besonders deutlich. Berman zufolge war Zappa in der kommunistischen Diktatur zum liberalen politischen Vorbild geworden.³⁵ Bermans unkritische Positionierung der Popmusik Frank Zappas im Sinne einer Vermittlung der Semantiken der 60er Jahre belegt im Grunde die bereits geschilderte Entpolitisierung der Popmusik, der es gelungen war, als Symbol für die Werte einer liberalen Gesellschaft im Sinne der 60er Jahre aufzutreten, ohne gleichzeitig die Werte näher zu bestimmen oder diese in politischen Institutionen oder dem Tagesgeschehen einfordern zu müssen.

Teile der Popkultur besaßen allerdings in Kontexten, in denen geringere ökonomischen Zwänge vorherrschten, durchaus das Potential, liberale und populärkulturelle Inhalte der 60er Jahre umzusetzen. In den USA ist es die Personalcomputerindustrie, die aus dem Geist der 68er entstanden ist. So argumentiert zumindest John Markoff, der die Gegenkultur der 60er Jahre als markanten Faktor in der Entwicklung des PCs und der entsprechenden Software ansieht.³⁶ Markoff bezieht sich auf die kulturelle Trennung in den USA zwischen einer rationalen, traditionellen Ostküstenkultur und einer esoterischen Gegenkultur der kalifornischen Westküste.³⁷ Im Zuge des kulturellen Gegensatzes seien in den 50er Jahren an der Ostküste die Großrechner installiert worden, an der kalifornischen Westküste jedoch sei im Zuge der Individualisierung die Kultur der Personalcomputer entstanden.³⁸ Die Computerkultur und die Science Fiction gingen oft Hand in Hand, gerade die Phantasien über virtuelle Räume integrieren technische Phantasien und Drogenexperimentierungen. Insbesondere die ‚Cyberspace‘-Romane William Gibsons³⁹ lesen sich wie ins Technische gewendete Drogenfantasien eines Timothy Leary. Zu der Kopplung von technischer Einrichtung und bewusstseinsweiternder Erfahrung ist in den USA eine ausgeprägte Cyberkultur entstanden, die Inhalte der Drogenkultur der 60er Jahre im technischen Diskurs weitergeschrieben hat. Dies sind vor allem Underground- und Hacker-Texte, aber auch die euphorischen Medienfantasien

35 Berman 1996 (wie Anm. 9), S. 195-253.

36 John Markoff: *What the Dormouse Said: How the Sixties Counterculture Shaped the Personal Computer Industry*. London 2005.

37 In seinen Essays zur aufkommenden Popkultur nimmt Tom Wolfe eine ähnliche Position ein. Vgl. Tom Wolfe: *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby*. New York 1965.

38 Markoff 2005 (wie Anm. 36), S.xxi.

39 Vgl. William Gibson: *Neuromancer*. New York 1986; *Count Zero*. New York 1987; *Mona Lisa Overdrive*. New York 1989; *Virtual Light*. London 1993.

eines Howard Rheingold⁴⁰ oder Ray Kurzweil⁴¹, der vom Upload des Gehirns auf eine überdimensionale Festplatte träumt. Aus feministischer Sicht nimmt die Philosophin und Biologin Donna Haraway in den Cyberphantasien einen wichtigen Raum ein. Ihre in den 70er Jahren anhand der Figur der ‚Cyborg‘ ausformulierte Kritik am linken Establishment setzt eine organisch-technologische Hybridfigur als dekonstruktivistische Denkfigur gegen die etablierten marxistischen Diskurse ein.⁴² Speziell Haraways Denken ist geprägt von kritischen Positionen sowohl der etablierten Linken wie auch dem wissenschaftlichen Establishment gegenüber. Ihre propagierten Inhalte beziehen sich stark auf die liberale Politik der 60er Jahre, sind allerdings mit Elementen von Computertechnik und Robotik versehen.

Angesichts der Größe des Landes und der medialen Vielfalt fallen eine These wie auch eine Ergebniszusammenfassung über 1968 schwer. Festzustellen ist jedoch, dass der Rekurs auf 1968 nicht als nostalgische Reminiszenz geschieht, sondern als aktive Positionierung politischer Positionen. Das mag in erster Linie am Wahlkampf liegen, der seitens der Medien oder der Beteiligten immer wieder den Kontext von 1968 resemantisiert. Ein weiterer Grund für das implizite Weiterleben der Diskussion um 1968 sind vor allem die Frauen-, die Schwarzen- und die Homosexuellenbewegungen, die ihre in den 60er Jahren begonnenen Aktivitäten um gleiche Rechte noch nicht beendet sehen. Hinzu kommt, dass deutliche Strömungen der nordamerikanischen 60er Jahre Bewegungen in den *grassroot-movements* verankert waren. Diesen Bewegungen ist es immer gelungen, mit Verweis auf die amerikanische Verfassung Erneuerungsbewegungen einzuleiten. Der in der amerikanischen Alltagskultur fest verankerte Rekurs auf die Verfassung⁴³ stellt die Forderungen von 1968 in einen anderen Kontext. Im Gegensatz zu Deutschland, in dem sich weite Teile der Kritik gegen den Faschismus und die Vätergeneration richteten, war in den amerikanischen Semantiken von 1968 der Rückgriff auf die in der Verfassung garantierten Freiheits- und Menschenrechte dominant. In diesem Sinne sollten 1968 und seine diskursiven Reaktivierungen als dynamische Korrekturbewegungen einer freiheitlichen Staatsverfassung begriffen werden.

40 Howard Rheingold: *Virtual Reality*. New York 1991.

41 Vgl. Ray Kurzweil: *The Age of Spiritual Machines: When Computers Exceed Human Intelligence*. New York 1999.

42 Donna Haraway: *Monströse Versprechen. Coyote Geschichten zu Feminismus und Technowissenschaft*. Argument Sonderband, Neue Folge, AS 234. Hamburg, Berlin 1995.

43 „...my constitutional rights“ ist in den USA eine häufige Redewendung.

Statt eines Schlusswortes:

Mai 2018 – ein Blick nach vorn zurück oder Mai 68 als medialer Loop



Die letzten Wochen und Monate haben uns einen beispiellosen Medienhype in Sachen ‚40 Jahre Mai 68‘ beschert. Ob in der Massenpresse – *DER SPIEGEL* und *STERN* machten schon im Herbst des Vorjahres den Anfang –, ob im Fernsehen – bei ARTE war es ein besonders heißer Mai –, die Erinnerung im Zeitalter ihrer medialen Reproduzierbarkeit lief auf Hochtouren. Dabei war für den Interessierten der begrenzte Vorrat an verfügbaren Bildern und Zeugnissen wohl einer der auffälligsten Befunde. Noch nie zuvor war Roman Brodmanns Film *DER POLIZEISTAATSBESUCH* (1967) derart häufig durch die Fernsehkanäle gejagt worden – ob in integraler Fassung oder – was oft genug der Fall war – in Form wüst geplünderter Bildfragmente.

Uns ist bewusst, dass auch wir mit der vorliegenden Publikation Teil dieser Erinnerungsproduktion sind. Wir haben uns indes bemüht, den Blick freizuhalten für die Prozesse, in denen sich die medialen Vorstellungen und Erinnerungsbilder in Literatur, Film und Fernsehen artikulieren, bevor sie sich vollends vor die erinnerten Ereignisse schieben und sie endgültig ersetzen. Uns ist auch bewusst, dass dies auseinander zu halten zunehmend schwieriger werden wird. Das fortschreitende Recycling der Bilder vom Mai 68 – und damit auch deren Entleerung – scheint unaufhaltsam zu sein.

In 10 Jahren ist es wieder so weit. Lassen Sie uns spekulieren ...

Mai 2017: Sat1 strahlt die teamWorX-Produktion RUDI UND GRETCHEN: SCHAFFT EINS, ZWEI, VIELE STRICKPULLOVER ein Jahr früher als geplant aus, um den Dokudramen der öffentlich-rechtlichen Sender – EINE LIEBE IM MAI (ZDF) und ROTE LIEBE LIEGT IN DER LUFT (ARD) – zuvor zu kommen. Das ZDF zeigt ab Januar 2018 im Monatsturnus die von der Redaktion für Zeitgeschichte betreuten Reihen RUDIS HELFER, RAINERS FRAUEN und BENNY'S KRIEGER; nach verheerenden Einschaltquoten erklärt Guido Knopp das „seriöse Geschichtsfernsehen“ für endgültig gescheitert. Auch die Hommage an Daniel Cohn-Bendit NEVER FORGET 68 in der LANGEN „TO OLD TO ROCK'N ROLL TO YOUNG TO DIE“-NACHT auf ARTE erreicht nur noch die nicht mehr werberelevante Zielgruppe.

Der Berliner Wissenschaftssenator lehnt den Antrag zur Einrichtung eines Masters „68 studies“ ab. Stattdessen richtet die KunterBUNTE-Koalition aus SPD, APO und volKsfr0Nt/MitteLinks gefördert mit Mitteln der senatseigenen 68er-Stiftung ein Teilprojekt „68 – Vom Medienhype zum Hypermedium“ im DFG-Projekt „Vergangenheitsrecycling: Zur Semiotik der Erinnerungsphantastik“ ein.

Und dann auch noch das weltweite Netz: www.50years68.com, CheCohnAly.net, MyMaiBlog, 68Tube, [World of Maicraft](http://WorldofMaicraft), QuartierLatinLovers.tv, Barracardiontherocks.fr... Youtube nimmt nach einer Beschwerde der Rentner-Partei die Stones Adaption der Roten Hosen *Sympathy for the debil* wegen Alten- und Alzheimerfeindlichkeit aus dem Netz, *SPIEGEL online* färbt für einen Monat alle Hintergründe seiner Internetseite in leuchtendes Rot, Amazon bietet die Mao-Bibel in der Breitner-Edition zum Kampfpfeis von 68 Cent zum Download an, die Hackergruppe ‚68/Spirits‘ legt in einer symbolischen Aktion „Stoppt den langen Marsch“ sämtliche Computer in den Kultusministerien lahm und schleust einen Scha(h)dcode ein, der alle zehn Minuten die Monitore drei Mal rot aufblinken lässt und das Systemdatum 50 Jahre zurückstellt. ..

Das mediale Recycling der Vergangenheit verändert nicht das Ereignis, wohl aber das historische Faktum, passt es den massenmedialen Bedingungen und erinnerungskulturellen Bedürfnissen an. Es trennt das gemäß medialer Logiken gegenwärtig Anschlussfähige von dem, was seinen Gebrauchsformen weniger oder nicht eignet, organisiert Erinnern und Vergessen zugleich. ...

2008 hat die Erfahrungsgeneration das 40. Jubiläum wohl zum letzten Mal zur großen Selbstbespiegelung genutzt. Dafür, dass Mai 68 auch weiterhin als massenmedial inszeniertes Event im Dekadenturnus präsent sein wird, sprechen die mythisch aufgeladenen und konträr aufladbaren Themen sowie der spektakuläre Bilder- und Musikhaushalt. Nicht trotz, sondern gerade wegen eines immer ausdifferenzierteren Wissens, das die Chiffre 68 in einem komplexen globalen, zeitlich vor- und zurückgreifenden Kontext verortet, werden weiterhin den – aufgrund der Deutungsvielfalt notwendigerweise – vagen Ideen klare Bilder entgegen gestellt werden. Wenn auch nicht im Sinne Godards („Il faut opposer aux idées vagues des images claires“), arbeiten die audiovisuellen Leitmedien mit ihren Mechanismen der Verdichtung von

Zeichenkomplexe und ihrer „Superzeichen“¹ generierenden intermedialen Recyclingpraxis an der Ordnung der Bilder, um „1968 als sichere[n] Erinnerungsort im Kollektivgedächtnis“² zu verankern. Und ewig grüßt Mai 68 ...



- 1 Manuel Köppen. Von Effekten des Authentischen – *Schindlers Liste*: Film und Holocaust. In: Ders., Klaus R. Scherpe (Hg.): *Bilder des Holocaust. Literatur – Film – Bildende Kunst*. Köln 1997: S. 145–170, S. 146.
- 2 Heinz Bude: Achtundsechzig. In: Etienne Francois, Hagen Schulze (Hg.): *Deutsche Erinnerungsorte. Eine Auswahl*. München: 2005, S. 418–430, S. 418.

Autorinnen und Autoren

Sonja Czekaj, M.A., wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Medienwissenschaft der Philipps-Universität Marburg und Redakteurin der Zeitschrift *MEDIENwissenschaft*, promoviert derzeit zum jüngeren deutschen Non-Fiction-Film.

Georg M. Hafner, Dr. phil., freier Autor beim ZDF (ZDF-MAGAZIN, ZDF-Wirtschaftsmagazin BILANZ) und beim SWF (ABENDSCHAU, LANDESSCHAU), Reporter des SWF (ARD-TAGESSCHAU und TAGESTHEMEN), Ressortleiter Innenpolitik und Abteilungsleiter Fernsehen Politik u. Gesellschaft beim Hessischen Rundfunk, Moderator (u.a. HESSENSCHAU, DIENSTAG – DAS STARKE STÜCKE DER WOCHE), Kommentator bei den ARD-TAGESTHEMEN, Autor verschiedener Filmdokumentationen (u.a. DIE LEUTE VON DER KOMMUNE 1, 1985; DER MANN, DER EICHMANNS ASCHE INS MEER STREUTE, 1996, mit E. Schapira; DIE AKTE B., 1998, mit E. Schapira). Auszeichnungen (u.a.): Bayerischer Fernsehpreis 1990 (mit N. Brender), Grimmepreis 2001 für ARD-Dokumentationsreihe ROTES QUADRAT, Buber-Rosenzweig-Medaille 2007 (zusammen mit E. Schapira). Veröffentlichungen (u.a.): *Die Skandale der Republik* (Hg. mit E. Jacoby, 1989), *Neue Skandale der Republik* (Hg. mit E. Jacoby, 1994), *Die Akte Alois Brunner: Warum einer der größten Naziverbrecher noch immer auf freiem Fuß ist* (mit E. Schapira, 2000).

Heinz-B. Heller, seit 1987 Professor für Medienästhetik und Mediengeschichte an der Philipps-Universität Marburg; Gastprofessuren in Austin/TX, Kairo und Moskau. Zahlreiche Veröffentlichungen v. a. zur deutschen und internationalen Filmgeschichte, zur Theorie des Films, zum Dokumentarismus in Film und Fernsehen, zu Problemen und Aspekten der Drehbuchpraxis, zum Komplex ‚Intermedialität‘. Jüngste Buchveröffentlichungen: *Filmgenres: Komödie* (Hg. mit M. Steinle; 2005); *All Quiet on the Genre Front? Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms* (Hg. mit B. Röwekamp / M. Steinle; 2007)

Angela Krewani, Dr. phil., seit 2003 Professorin für Medienwissenschaft an der Philipps-Universität Marburg. Studierte Anglistik, Anglo-Amerikanische Geschichte und Politik in Köln, Dissertation 1992 an der Universität Siegen im Fach Anglistik, Habilitation 1999 zum Thema *Hybride Formen – New British Cinema – Television Drama*. Forschungsaufenthalte und Gastprofessuren in den USA und Kanada, 2006-2007 Fellow am Zentrum für Interdisziplinäre Forschung in Bielefeld, 2008 Gastprofessorin am Brooklyn College, New York. Forschungsschwerpunkte sind digitale Medien und ihre Theorien, Hollywood, Bildgestaltung in den Naturwissenschaften.

Gerhart Pickerodt, pens. Professor für Neuere deutsche Literatur an der Philipps-Universität Marburg. Seit 2006 in Berlin. Arbeitsgebiete: Literatur um 1800 (Goethe, Schiller, Kleist), Literatur um 1900, Wissenschaftsgeschichte (Auerbach, Kommerell), Literatur und andere Medien (Theater, Oper).

Burkhard Röwekamp, Dr. phil., seit 2000 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Medienwissenschaft der Philipps-Universität Marburg. Studium: Neue deutsche Literatur und Medien sowie Politikwissenschaft in Marburg. 2002 Promotion zum Film noir (*Vom film noir zur méthode noire. Die Evolution filmischer Schwarzmalerei*. Marburg 2003). Schwerpunkte in Forschung und Lehre: Ästhetik, Geschichte und Theorie des Films, Krieg im Film, Medienpragmatik. Publikationen u.a. zum Film noir, zu Hollywood und zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms. Zur Zeit Habilitationsprojekt zur historischen Poetik und Pragmatik des Antikriegsfilms.

Esther Schapira, Redakteurin Fernsehen Politik und Gesellschaft (Ressortleiterin Zeitgeschichte) HR, Filmemacherin, Moderatorin, Buchautorin. Studium der Germanistik und Anglistik in Frankfurt/M. (Staatsexamen Sek. II), Studium der Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft, 1985-87 Redakteurin beim Magazin *PflasterStrand*, 1987-1995 freie Reporterin, Redakteurin, Moderatorin, Autorin beim HR und WDR.

Matthias Steinle, Dr. phil., seit 2000 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Medienwissenschaft der Philipps-Universität Marburg. Studium der Film- und Medienwissenschaft, Germanistik und Geschichte in Marburg und Paris, 2002 Promotion im Rahmen einer Cotutelle über die gegenseitigen Darstellung von BRD und DDR im Dokumentarfilm (*Vom Feindbild zum Fremdbild*, Konstanz 2003). Publikationen v. a. zur deutschen Rundfunk- und internationalen Filmgeschichte, zuletzt Hg. mit H.-B. Heller und B. Röwekamp von *All Quiet on the Genre Front? Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms*, Marburg 2006. Forschungsschwerpunkte: mediale Geschichtsbilder, Dokumentarfilm, DEFA, deutsch-französische Medienbeziehungen.

Jochen Strobel, Dr., Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der TU Dresden, der TU Berlin und seit 2006 an der Philipps-Universität Marburg. Promotion zu Thomas Mann (*Entzauberung der Nation. Die Repräsentation Deutschlands im Werk Thomas Manns*. Dresden 2000), Publikationen u. a. zu Goethe, Nietzsche, zur Romantik, zu Kleist, zur Briefkultur, zu Heinrich Mann, zur Filmanalyse, zur Gegenwartsliteratur, zur Kultur des Adels in der Literatur. Editionen (Goethe, Tieck, Nietzsche, August Wilhelm Schlegel). Zuletzt als Hg.: *Vom Verkehr mit Dichtern und Gespenstern. Figuren der Autorschaft in der Briefkultur*. Heidelberg 2006.

Guntram Vogt, Prof. Dr., Studium der Germanistik, Philosophie, Geschichte. Promotion 1967. Professor am Fachbereich Germanistik und Kunstwissenschaften Marburg 1975-2000. Publikationen zur deutschen Literatur im 20. Jahrhundert (v.a. Musil) und zum Kino (v.a. deutscher Film).