

## **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“<sup>1</sup> in Film und Fernsehen haben sich eine Reihe neuer hybrider Formen und Formate – Stichwort Docudrama/Docufiction<sup>2</sup> – 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 Kintempel 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.<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup> 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

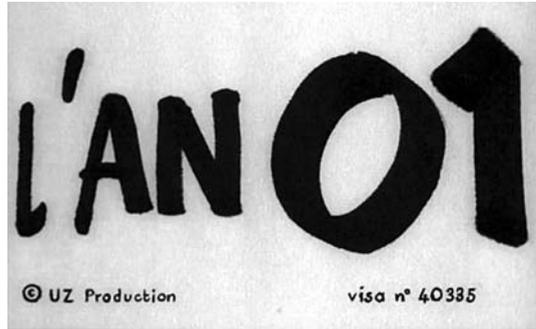


Abb 1



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.<sup>5</sup> (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.<sup>6</sup>

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.<sup>7</sup> 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.<sup>8</sup> 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.<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup>

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 renegatenhafte 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.<sup>11</sup> 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.<sup>13</sup> 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.<sup>14</sup> (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.<sup>12</sup>

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](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.<sup>15</sup> 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.<sup>16</sup>



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.“<sup>17</sup> So provokant Goupils politisches Engagement ist – zuletzt seine Stellungnahme für eine militärische Intervention im Irak<sup>18</sup> – 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.<sup>19</sup> 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.<sup>20</sup> 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.<sup>21</sup> (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.<sup>22</sup> 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.<sup>23</sup> 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.<sup>24</sup>

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.<sup>25</sup> Von den Motiven und den Darstellungsstrategien schreiben sich die frühen Filmversuche ein in das nicht-narrative „Cinema of attractions“<sup>26</sup>

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](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 *ENTR'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-

geneinander 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.<sup>27</sup> 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“ ist<sup>28</sup>, 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.<sup>29</sup> 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.<sup>30</sup> 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.<sup>31</sup> Gerade weil *MOURIR À TRENTE ANS* mehr einem „Vexierbild als einer Gesamtschau“ gleicht, bleibt er offen für verschiedene Erinnerungen und unterschiedliche Formen des Erinnerns.<sup>32</sup>

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.