

Christoph Hesse

Bilder in Bewegung

Bemerkungen zu Film und Politik

I.

Einer der ältesten Träume der Menschheit sei das Fliegen, heißt es. Ein anderer, meinte der französische Filmtheoretiker André Bazin, sei das Kino. Beide wurden etwa zur gleichen Zeit Wirklichkeit, und beide sind sie Ausdruck des Wunsches, den Widerständen der Welt zu entkommen, ob Hals über Kopf durch die Lüfte oder durch bloße Illusion. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit, als welche Siegfried Kracauer den Film beschrieb, hat sich mit der Wirklichkeit nie zufrieden gegeben.

Die Kinematographie, die ihre Geburt im Jahr 1895 in Paris feiert, beendet den mehrtausendjährigen Stillstand der Bilder. Photographische Bilder können nun mit einer solchen Geschwindigkeit an die Wand geworfen werden, daß sie der Zuschauer als kontinuierliche Bewegung wahrnimmt. Eindrücke optischer Wirklichkeit werden nicht mehr nur, wie auf Gemälden oder Photographien, verewigt, sondern lebendig gemacht. An die Stelle des Gewesenen tritt das Gegenwärtige. „La vie est prise sur le vif“, wie Georges Sadoul es ausgedrückt hat: das Leben auf frischer Tat ertappt. Mit Hilfe des Kinematographen wird die zufällige Bewegung von Menschen und Dingen zum Schauobjekt. Begebenheiten, die für das bloße Auge noch gar nicht existiert haben, versetzen plötzlich ein Massenpublikum in Staunen.

Einer der damals in Paris vorgeführten Filme der Gebrüder Lumière war *La Sortie de l'Usine*: Arbeiter verlassen die Fabrik. Wo sie hingehen, zeigte der Film nicht. Schon wenige Jahre später hätte man vermutet, daß sie nicht nach Hause, sondern wahrscheinlich ins Kino gehen. Die Leute, über die sich das vornehme Publikum der Lumières eben noch gewundert hatte, weil sie sich auf der Leinwand wie lebendige Menschen bewegten, strömten als staunende Betrachter bald selbst in die Filmvorführungen. Das Kino wurde zur Attraktion vor allem derjenigen, die beim offiziellen Kulturerbe der Menschheit bisher regelmäßig zu kurz gekommen waren. Die Nickelodeons in Amerika konnte jeder Eingewanderte aufsuchen, der für eine Theateraufführung nicht nur kein Geld gehabt, sondern auch kein Wort verstanden hätte. Das Kino etablierte dagegen eine Art Weltsprache, die niemandem lange verborgen blieb. Die Bewegungen eines Chaplin, der einem Wachmann davonläuft, begriff jeder sofort. Im Kino konnte man sich ohne Bildungsschikanen und nur mit einem Nickel (= fünf Cent) einen schönen Abend machen, an dem man sogar mehr von der Welt zu sehen bekam als je bei einer sogenannten Kulturveranstaltung. Zugleich wurde hier die Welt mit anderen Augen gesehen: das Kino konnte die lebendige Wirklichkeit mechanisch genau festhalten und ebensooft überlisten.

Daß das Kino zu einer Massenattraktion geworden war, mußten selbst seine Gegner einsehen, mochten sie auch ansonsten die flickernden Bilder für belanglosen Hokusfokus halten. Kulturkonservative, Bildungsbürger übrigens sowohl wie Sozialisten, bezogen Stellung gegen den „Kinematographen-Unfug“ (so der Titel eines Beitrags in der Neuen Rundschau aus dem Jahr 1913) mit Hinweis auf die Moral der Massen, denen durch solche Belustigung die Furcht vor dem Ernst des Lebens genommen oder womöglich sogar Lust auf ein ganz anderes Leben gemacht werden könnte. Was die einen drohend an die Wand malten, war für die anderen bald Programm: der Film sei die wichtigste aller Künste, meinte Lenin. Und zwar deswegen, weil er einem breiten Massenpublikum nicht nur als Ausdrucksmedium verständlich – im Unterschied etwa zur Literatur, die zwei Drittel der damaligen russischen Bevölkerung nicht

lesen konnten –, sondern weil er als Mittel des künstlerischen Ausdrucks zugleich schlicht und versiert genug war, um die Menschen über die politischen Zustände in der Welt zu unterrichten, und das zudem in einem äußerst attraktiven Lichtbildvortrag: „Zu keinem, wenn auch noch so utopischen Zeitpunkte“, notierte Walter Benjamin, „wird man die Massen für eine höhere Kunst sondern immer nur für eine gewinnen, die ihnen näher ist. (...) Dieser Aufgabe ist heute vielleicht allein der Film gewachsen“.¹

II.

Im März 1927 fand in der Literarischen Welt eine Diskussion über russische Filmkunst statt. Auslöser des Streits war ein Pamphlet von Oscar Schmitz über „Potemkinfilm und Tendenzkunst“, an das man sich heute wohl aus dem einzigen Grund erinnert, daß einer wie Benjamin darauf reagiert und bei dieser Gelegenheit einiges Grundsätzliches zur politischen Dimension der Filmkunst gesagt hat. Was Schmitz gegen den *Panzerkreuzer Potemkin* von Sergej Eisenstein vorbringt, dem er mit Hinweis auf den kollektiven Charakter des Films überhaupt jeden Kunstanspruch bestreitet, kann man denn auch mit Benjamin übergehen und zu der eigentlich wichtigen Frage kommen, warum und inwiefern der Film unter den „Bruchstellen der künstlerischen Formation (...) eine der gewaltigsten“² ist.

Bei „Tendenzkunst“, und was der Bildungsphilister sich darunter vorstellt, muß man sich zunächst nicht lange aufhalten: „Daß jedem Kunstwerk, jeder Kunstepoche politische Tendenzen einwohnen, ist – da sie ja historische Gebilde des Bewußtseins sind – eine Binsenwahrheit.“ Entscheidend ist für Benjamin vielmehr, daß im Film, der eine technische Revolution und damit eine Bruchstelle in der Kunstentwicklung darstellt, jene „Tendenz aus einem sehr verborgenen Element der Kunst wie von selber zu einem manifesten“ wird. Der Film nämlich sei

„das einzige Prisma, in welchem dem Menschen die unmittelbare Umwelt, die Räume, in denen er lebt, seinen Geschäften nachgeht und sich vergnügt, sich faßlich, sinnvoll, passionierend auseinanderlegen. An sich selber sind diese Büros, möblierten Zimmer, Kneipen, Großstadtstraßen, Bahnhöfe und Fabriken häßlich, unfaßlich, hoffnungslos traurig. Vielmehr: sie waren und sie schienen so, bis der Film war. Er hat diese ganze Kerkerwelt mit dem Dynamit der Zehntelsekunden gesprengt, so daß nun zwischen ihren weitverstreuten Trümmern wir weite, abenteuerliche Reisen unternehmen.“³

In dieser medientheoretischen Bestimmung des Films, die Wirklichkeit „mit dem Dynamit der Zehntelsekunden“ aufzusprengen und auf diese Weise erst wirklich erfahrbar zu machen, steckt eine Kampfansage nicht nur an die traditionellen Künste und die damit tradierten Wahrnehmungsgewohnheiten, sondern ebenso an eine bisher erlebte Wirklichkeit, die durch jene „abenteuerlichen Reisen“ zugleich zu entdecken und zu verändern wäre. Das mit den Mitteln des Films Dargestellte ist dem Zuschauer nicht nur auf Anhieb vertrauter als die bislang dagewesenen Darstellungsweisen der Kunst, wie jemand meinen könnte, der im Film nicht viel anderes sehen will als eine optische Reproduktion der bewegten Wirklichkeit; es ist auch befremdlicher und weitaus erstaunlicher, weil erst der Film dem Zuschauer wirklich erlaubt – und ihn sogar zwingt –, die Welt mit immer wieder anderen Augen zu sehen. Nicht nur wechselt die Perspektive des Betrachters in Sekundenschnelle in Raum und Zeit, auch ist das filmische Auge viel besser als das menschliche imstande, gleichsam ins Innere der äußeren Realität zu blicken, indem es die sichtbare Wirklichkeit seziiert und, der Psychoanalyse vergleichbar, verborgene Eindrücke ans Licht bringt. Erst der Film ist demnach der Wahrnehmung der technifizierten Wirklichkeit ganz angemessen: „Der

¹ Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, Gesammelte Schriften Bd. V, Frankfurt a.M. 1991, S. 499f.

² Benjamin, „Erwiderung an Oscar A.H. Schmitz“, GS II, S. 752.

³ Ebd.

apparatfreie Aspekt der Realität ist hier zu ihrem künstlichsten geworden und der Anblick der unmittelbaren Wirklichkeit zur blauen Blume im Land der Technik.“⁴

Wenn Benjamin den Film zum revolutionären Medium der Massen stilisiert, tut er das nicht aus oberflächlichen strategischen Überlegungen, sondern aus einer Philosophie der Filmtechnik heraus, die Anspruch erhebt, die ihren Vorläufermedien gegenüber als fortschrittlich bestimmte Technik der Filmkunst an eine auch politisch fortschrittliche Haltung des Publikums rückkoppeln zu können. Inwieweit ihm das theoretisch gelungen ist, stellt sich als Frage längst nicht mehr: denn praktisch blieb der revolutionäre Sprengsatz, den Benjamin in sein medientheoretisches Konzept eingebaut hatte, ein Blindgänger. Als zerstreuten Examinator hatte sich Benjamin das fachkundige Filmpublikum vorgestellt; als willfährige Kundschaft, wie Adorno feststellte, sind unterdessen die Leute aus den Kinos herausgekommen. Um Benjamins überschwenglichen Begriff von Filmtechnik annähernd nachvollziehen zu können, genügt keine bloße Technikphilosophie des Films. Um zumal die politischen Dimensionen halbwegs durchmessen zu können, müssen ebenso Benjamins filmästhetische Orientierungen berücksichtigt werden. Hinter seinem euphorischen Lob auf die Filmtechnik stehen nicht nur Aufnahmeapparate und Projektoren, sondern auch Eisenstein und Chaplin, der russische Revolutionsfilm und der amerikanische Grotteskfilm: die beiden Gattungen, denen Benjamin vor allen anderen die nötige politische Tendenz bescheinigte, die seinen revolutionären Hoffnungen auf das Filmmedium allererst Anlaß gab.

III.

Das „Dynamit der Zehntelsekunden“, mit welchem der Film die Wirklichkeit aufsprengen soll, bedarf selbst erst einer bestimmten Perspektivierung, um jener Explosion die gewünschte Richtung zu geben. Seitdem sich der Film von der kinematographischen Apparatur zum Kino, und das heißt: von einer Aufnahmetechnik zu einem Kunstsystem mit eigenen Regeln und Möglichkeiten fortentwickelt hatte, standen ihm hierzu ganz verschiedene Wege offen. Im folgenden sollen schlaglichtartig einige Stationen der Filmgeschichte vorgestellt werden, wo der Film ganz bewußt als politisches Ausdrucksmedium eingesetzt wurde: wo sich also nicht nur von ferne politische Absichten und Wirkungen ausmachen lassen, was ungefähr bei jedem Film möglich wäre, sondern zu diesem Zweck jeweils eigene filmästhetische Konzeptionen entwickelt wurden. Es geht dabei ausschließlich um solche Konzepte, die, mit Benjamin zu reden, „für die Zwecke des Faschismus vollkommen unbrauchbar sind“⁵; um Manifestationen in und mit dem Film, die man früher revolutionär genannt und später vorsichtshalber nur noch als politisches Kino bezeichnet hat. Daß solche Filme mit ihren unbescheidenen Absichten oft genug gescheitert sind, muß man den allerdings ebensooft gelungenen Versuchen, politisch Filme zu machen, nicht zur Last legen.

Begonnen hat diese Geschichte des Films in Sowjetrußland. Was immer an politischen Filmen danach kam, mußte sich hierzu ins Verhältnis setzen. Daß die Namen der meisten russischen Filmkünstler selber in Vergessenheit geraten sind – Namen wie Pudowkin, Dowschenko, Trauberg, Kosinzew oder Wertow – dürfte weniger mit der filmgeschichtlichen (und politischen) Bedeutung jener Epoche als mit der allgemeinen Situation des Films unter den Bedingungen der Kulturindustrie zu tun haben, die solche Erinnerungen entweder auslöscht oder nur zu musealen Zwecken zuläßt.

Das prominenteste Museumsstück dieser Art ist Sergej Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* von 1925. Obwohl bereits Eisensteins zweiter Film, ging er als das erste politische Manifest der Filmkunst in die Geschichte ein. Stars wie Douglas Fairbanks rührten für diesen Film die Trommel, und spätestens das Verbot, das in zahlreichen Ländern gegen den Film verhängt

⁴ Benjamin, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, GS I, S. 495.

⁵ Ebd., S. 473.

wurde, machte ihn zum Gesprächsthema, zum Objekt der Begierde oder zum Schreckgespenst der Weltrevolution. In der Sowjetunion selbst wurde der *Potemkin*, während er hierzulande einem Oscar Schmitz Angst vorm Kollektiv einjagte, bald als das eigenbrötlerische Werk eines Formalisten kritisiert. Das hatte sicherlich viel mit den restaurativen Klischees der nun offiziell gewordenen ‚marxistischen‘ Kunstauffassung, aber auch etwas damit zu tun, daß der *Potemkin* ein für seine Zeit schwer verständlicher Film gewesen sein muß; ganz entgegen den Absichten Eisensteins, der von seinem Film sagte, er solle „allgemein verständlich sein, für die Arbeiter und die Bauern (...) Die handelnde Hauptfigur sind Tausende von ‚Darstellern‘ – die geeinte revolutionäre Masse des Proletariats.“⁶ Bemerkenswert, daß auch Lenin, der sich selbst als Kunstbanausen sah und indes vom Film als der wichtigsten aller Künste gesprochen hatte, die künstlerischen Möglichkeiten des neuen Mediums unheimlich, um nicht zu sagen unverständlich wurden, seit es mit dem spontanen Verständnis der Massen nicht mehr ganz so anstandslos verlief, wie die leicht zugängliche Realitätsillusion der Filmbilder hatte erwarten lassen. Das ‚Schicksal‘ der meuternden Matrosen und der revoltierenden Menschen in Odessa, wie es der *Potemkin* zeigt, taugt kaum zur Einfühlung in eine oder mehrere der handelnden Figuren, sondern ist vielmehr darauf angelegt, daß der Zuschauer die politischen Zusammenhänge, die das Handeln der Akteure bestimmen, durchschaut. Spätestens die Montagetechnik, die Eisenstein bis heute, allerdings mehr in Seminarräumen als in Kinosälen, berühmt gemacht hat, dürfte die meisten Zuschauer überfordert haben. Schon von seinem ersten Film *Streik* sagte Eisenstein, daß man es hier mit einer Kunst zu tun habe, bei der sich „die Form revolutionärer als ihr Inhalt erwies.“⁷ Die bis dahin geschaffene – und mit einigen Veränderungen noch bis heute gültige – Form der Filmerzählung wurde hier durch eine Montage zertrümmert, die statt der geläufigen raumzeitlichen und handlungslogischen Orientierungen auf thematische Assoziationen ausgerichtet war, welche sich schlagartig im Kopf des Zuschauers einstellen sollten. Eine solche Zuspitzung findet sich in der berühmten Treppenszene aus dem *Potemkin* oder auch in *Oktober*, wo an einer Stelle abwechselnd mißmutige Gesichter und niederfahrende Maschinen zu sehen sind, die den wachsenden Druck auf die russische Bevölkerung anzeigen, bis plötzlich Lenin wie ein Messias an einem Petrograder Bahnhof erscheint. Entscheidend ist das abrupte Aufrütteln des Zuschauers, die unwillkürliche Schockwirkung wichtiger als eine Argumentationsfigur, die man erst mühsam erschließen muß. Besonders deutlich wird das in der Schlußsequenz von *Streik*, einer Parallelmontage aus dokumentarischen Aufnahmen aus einem Schlachthaus und der Inszenierung eines niederkartätschten Fabrikarbeiterstreiks. Als Zielstellung der Filmkunst formulierte Eisenstein „die Bearbeitung dieses Zuschauers in einer gewünschten Richtung mittels einer Folge vorausberechneter Druckausübungen auf seine Psyche.“⁸ Bewerbstelligen sollte das die Montage, welche „mit einer Serie von Explosionen im Verbrennungsmotor“ zu vergleichen sei, „die sich in ihrer Montagedynamik gleichsam zu den bullernden ‚Stößen‘ eines davonrasenden Automobils oder Traktors hochschaukeln.“⁹ Es ist nicht ohne Ironie, daß Eisensteins Montage der Attraktionen, der die Auffassung zugrunde lag, man könne die assoziativen Abläufe in den Köpfen der Zuschauer gleichsam kybernetisch steuern, an den meisten Köpfen entweder abgeprallt ist oder in der Folge zu harmlosem Kunstgenuß geführt hat: eine traditionell bürgerliche Rezeptionsweise, die Eisenstein damit sicher nicht im Sinn hatte. Welche Rolle der *Potemkin* für Aufklärung und Propaganda in den Weiten Rußlands wirklich gespielt hat (wo er aber immerhin mit Hilfe von Eisenbahnkinos gezeigt wurde), läßt sich kaum mit Gewißheit sagen. Vielleicht aber hatten

⁶ Sergej M. Eisenstein, „Die Inszenierungsmethode des Filmes ‚Das Jahr 1905‘“, Schriften Bd. 2, München 1973, S. 87.

⁷ Eisenstein, „Zur Frage eines materialistischen Zugangs zur Form“, Schriften Bd. 1, München 1974, S. 230.

⁸ Eisenstein, „Montage der Filmattraktionen“, Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film, Leipzig 1988, S. 17.

⁹ Eisenstein, „Jenseits der Einstellung“, Das dynamische Quadrat, a.a.O., S. 82.

die Parteiobere, denen Eisensteins Filmkunst zu wenig volkstümlich war, damit in der Sache mehr Recht als die Zensoren im Westen, die sich offenbar vor allem von der rot eingefärbten Fahne am Schluß des Films beeindrucken ließen und dessen politische Einflußmöglichkeiten weit überschätzten. Unvorstellbar ist heute allein, wieviel Bedeutung man einem Film beimaß zu einer Zeit, wo Politik noch etwas zu tun hatte mit Revolution und nicht schon gleichbedeutend war mit Vermittlungsausschüssen und Kompromißpapieren; wo das Kino noch ein öffentliches Ärgernis sein konnte und nicht bloß ein Geschäftsrisiko, das zu minimieren man auf das Wohlgefallen des Publikums achtgibt und jede Störung tunlichst vermeidet.

Die Filmkunst als öffentliches Ärgernis zu inszenieren, oder sie jedenfalls als Störung der inzwischen etablierten Filmwahrnehmungsgewohnheiten einzusetzen, war damals das Programm der linken Avantgardisten in Westeuropa. Dort war keine Revolution zu feiern, sondern erst eine zu machen, was für die Kunst bedeutete, sich für das Ausbleiben der Revolution an der bürgerlichen Gesellschaft zu rächen. Da man schon an die Produktionsmittel nicht herankam, konnte man immerhin die Ideale und den guten Geschmack der Leute beschmutzen. Das war auch das Ziel von Luis Buñuel, der damals der Gruppe um André Breton angehörte. Mit seinen surrealistischen Filmen wollte Buñuel niemanden für sich gewinnen, sondern möglichst jeden abschrecken. Seinen ersten Film, *Un Chien Andalou* (Ein andalusischer Hund) von 1929, soll er mit den Worten angekündigt haben, die Anwesenden nicht erfreuen, sondern beleidigen zu wollen. Mit seinem zweiten Film ist ihm das ein Jahr später auch gelungen. Als *L'Âge d'Or* (Das goldene Zeitalter) im Studio 28 in Paris aufgeführt wurde, kam es zu handfesten Ausschreitungen: der Kinosaal wurde von randalierenden Faschisten zerstört, der Film verboten, Kopien beschlagnahmt. Der Figaro warnte: „Das Vaterland, die Familie, die Religion werden durch den Dreck gezogen (...) Es handelt sich um einen Versuch von Bolschewismus besonderer Art, ja wirklich spezieller Art, der darauf abzielt, uns zu verderben.“¹⁰

Die Wahrnehmung eines Films bedeutet für Benjamin eine Routinisierung von Schocks durch den Zuschauer, der sich vor der Kinoleinwand, anders als vor dem Leinwandgemälde, nicht mehr seinem Assoziationsablauf getrost überlassen kann, sondern gezwungen ist, auf die stetigen Veränderungen auf der Leinwand zu reagieren. Aus den wechselnden Einstellungen muß der Zuschauer fortlaufend gewissermaßen einen dritten Sinn produzieren. Diese ‚Schockwirkung‘ des Films hatte bereits Eisenstein in seiner Montagekonzeption sehr genau berücksichtigt. In drastischerer Weise machte sich Buñuel diesen Effekt der Filmmontage zunutze: die Einstellungen wurden nicht mehr, wie in der dialektischen Montage Eisensteins, auf einen vorausberechenbaren thematischen Effekt hin montiert, sondern nach dem Prinzip der freien Assoziation entwickelt und aneinandergeklebt; ein Konzept, das zweifellos von Freud inspiriert war, aber noch die ‚Zwangsvorstellungen‘ der Psychoanalyse selbst sowie überhaupt jeden entfernten rationalen Zweck von sich schütteln wollte. Für das Drehbuch des *Chien Andalou* hatte Buñuel eine einfache Regel aufgestellt: „keine Idee, kein Bild zuzulassen, zu dem es eine rationale, psychologische oder kulturelle Erklärung gäbe (...) nur Bilder zuzulassen, die sich aufdrängten, ohne in Erfahrung bringen zu wollen, warum.“¹¹ Das klingt allerdings bei weitem esoterischer, als der Film es vermuten läßt. Die Bilder und Montagen mögen keiner herkömmlichen Erzähllogik folgen, die an Raum, Zeit und Handlung orientiert ist, ganz zufällig sind sie darum aber nicht. Die Verwirrung, die der Film spontan auslöst, ist selber wohlkalkuliert. Die toten Esel, die Priester und das Klavier, die den Mann daran hindern, über die Frau herzufallen, ergeben in dieser Szene durchaus einen Sinn. Sicherlich ist der Zuschauer in erster Linie verunsichert: er merkt, es geht nicht mit rechten Dingen zu. Gleichwohl wird das Publikum auch seinerzeit schon gespürt haben, daß Buñuels Filme mehr waren als der Traum eines Verrückten und sehr wohl etwas zu bedeuten hatten,

¹⁰ Zit. n. Jerzy Toeplitz, *Geschichte des Films* Bd. 2, Berlin 1992, S. 327.

¹¹ Luis Buñuel, *Mein letzter Seufzer. Erinnerungen*, Berlin 1999, S. 142.

indem sie nämlich ungefähr alles mit Füßen traten, was den Leuten lieb und teuer war, die bisher bekannten Regeln der Filmerzählung sowohl wie gesellschaftliche Normen und Moralvorstellungen. Wenn ein Kriegsversehrter en passant auf der Straße verprügelt und ein Bischof zusammen mit einer Giraffe aus dem Fenster geworfen wird, begreift auch ein kunstfremdes Publikum sehr schnell, worum – oder gegen wen – es geht. Die versammelten Gäste zu schockieren, was weniger begabte Filmemacher seitdem mit der Zurschaustellung prüder Pornographie und roher Gewalt zu erreichen suchen, ist hier vielleicht ein letztes Mal wirklich gelungen.

Der surrealistische Film markiert zugleich den Schlußpunkt der filmischen Avantgarde in Europa, der vorläufig auch das Ende des politischen Kinos bedeutet (soweit es hier in Betracht kommt). Buñuels eigene Biographie, die ihn erst zwanzig Jahre später in Mexiko wieder zur Filmkunst zurückführte, ist in dieser Hinsicht charakteristisch für die nachfolgende Filmgeschichte. Es dauerte bis in die sechziger Jahre, bis die Neuen Wellen – die übrigens kein ausschließlich europäisches oder westliches, sondern ein durchaus globales Phänomen waren und ebenso in Lateinamerika, Asien und den Ländern des ‚realen Sozialismus‘ beobachtet werden konnten – auch ein neues politisches Kino auf den Weg brachten. Die Stationen, die dahin geführt hatten, darunter die ‚schwarzen Filme‘ Hollywoods der vierziger Jahre und der italienische Neorealismus der Nachkriegszeit, seien nur im Vorbeigehen erwähnt. Anschlußfähig an die Radikalität der Filmkunst der zwanziger Jahre, die hier als Traditionslinie festgelegt wurde, waren erst die Autorenfilme der Sechziger. Ihr bedeutendster Vertreter war Jean-Luc Godard.

Godard kam zum Film nicht als politischer Intellektueller, sondern als Filmkritiker. Als solcher hatte er in den fünfziger Jahren für die Cahiers du Cinéma gearbeitet, und noch als Filmemacher setzte er diese Tätigkeit fort: nun nicht mehr allein in Zeitschriften, sondern auch auf der Leinwand. Seine frühen Filme, auf welche die Schulbezeichnung Nouvelle Vague allein zutrifft, waren im Grunde immer noch Filmkritiken, allerdings bessere, als Godard sie je geschrieben hätte. Was er jetzt ‚schrieb‘, waren Kritiken des Kinos, die sich selbst in der Sprache des Films mitzuteilen wußten. Die politischen Texte fanden darin erst allmählich Platz. Godard gelangte über die Kritik des Kinos zur Kritik der gesellschaftlichen Wirklichkeit, nicht umgekehrt von der Politik zum Film, wie man sich vielleicht einen Propagandisten auf der Suche nach einem geeigneten Kanal vorstellt. Was Eisenstein über seine frühen Filme sagen konnte, daß nämlich die Form revolutionärer als ihr Inhalt sei, gilt erst recht für Godard. Die plakativen politischen Botschaften, die in seinen Nach-68er-Filmen häufig zu sehen (und zu hören) sind, bleiben blaß im Vergleich zu den eigentlich filmischen Interventionen, die mit dem Etikett ‚formal‘ nur unzureichend bezeichnet sind. Wenn man davon ausgeht, daß neben der Form eines Films, worunter man sämtliche künstlerischen Initiativen begreifen kann, die dem Film Gestalt, Ausdruck und also Aussage geben, kein Inhalt als ablösbare Idee oder als Sinn des Ganzen existiert, muß der vermeintliche Inhalt selbst in der Form gesucht, das heißt die formale Realisation eines Films nach ihrem eigenen ‚Inhalt‘ befragt werden.

Godards Anspruch, nicht politische Filme, sondern *politisch* Filme zu machen, schließt die Veränderung der Produktionsmethoden mit ein, und zwar in doppelter Hinsicht, was die Ästhetik ebenso wie die Produktionsbedingungen der Filme betrifft. Politisch Filme machen, so hat es Godard in Anlehnung an Brecht formuliert, heißt nicht „zu sagen, wie wirklich die Dinge sind“, sondern „wie die Dinge wirklich sind“.¹² Politisch Filme machen heißt aber auch, die Kontrolle über die filmischen Produktionsmittel unter denkbar ungünstigen Umständen gegen die Vorherrschaft einer Filmindustrie zu erkämpfen, die mit dem materiellen Produktions- und Distributionsapparat zugleich auch die Bedürfnisse des Publikums in Beschlag genommen hat. Was Menschen für wirklich halten, ob im Kino oder

¹² Godard/Kritiker. Ausgewählte Kritiken und Aufsätze über Film (1950-1970), München 1971, S. 187.

im sonstigen Leben, ist selbstverständlich abhängig von geschichtlichen Bedingungen, mithin von bestimmten Gewohnheiten und Vorurteilen. Die zahlreichen Verfahren, die Godard einsetzte, um jene Fiktionen zum Einsturz zu bringen, sind in einem Text kaum angemessen wiederzugeben. So etwas wie eine Dominante, bei Eisenstein die dialektische Montage, ist hier nicht auszumachen. Häufig wiederkehrende Verfahren sind Kommentare der Filmhandlung durch Zwischentitel, der Einsatz dokumentarischen Materials oder graphischer Illustrationen, die Gleichberechtigung der Geräuschkulisse gegenüber dem Gesprochenen, ‚falsche‘ Anschlüsse, die der gewohnten, auf Kontinuität von Raum, Zeit und Handlung ausgelegten Montage zuwiderlaufen, Abschweifungen von der ‚eigentlichen‘ Filmhandlung etwa durch politische Diskussionen an unvermuteter Stelle, schließlich die Einbeziehung der filmischen Produktionsmittel in die Filmwirklichkeit, deren Konstitutionsbedingungen im Prozeß der Filmwahrnehmung selber zu Bewußtsein gebracht werden. Wenn Godard sich auch als Realist verstand, ging es ihm nie um eine Illusion von Wirklichkeit, weder von der schäbigen bestehenden noch von einer möglichen besseren. Seine Filme thematisieren die Produktion von Wirklichkeit selbst; gezeigt wird keine abgeschlossene Fiktion von Welt, sondern welche Prozesse da am Werk sind, die dem Zuschauer eine Vorstellung von dem vermitteln, was er oder sie für wirklich hält. Wenn Godards Filme darüber hinaus ein gemeinsames Thema haben, dann sind es vielleicht die Kinder von Marx und Coca-Cola, als welche er selbst die damalige Generation in einem Zwischentitel in *Masculin féminin* bezeichnet hat; oder, seit Mitte der Sechziger, der Spätkapitalismus und die in Paris getroffenen Veranstaltungen, sich den Zumutungen dieses Lebens zu erwehren.

„Il faut opposer des idées vagues des images claires“¹³, steht in *La Chinoise* (Die Chinesin) an einer Wand geschrieben, was 1967 bereits als eine ahnungsvolle Parodie der maoistischen Selbstinszenierungen der Studentenbewegung, aber ebenso als Auskunft über das eigene Tun gelesen werden konnte. Ob Godards Filme dem jemals wirklich gerecht geworden sind, läßt sich heute vor allem noch anhand des vorhandenen Materials oder mit Blick auf die filmtheoretischen Debatten jener Zeit beurteilen; eine ‚reale‘ Wirkungsgeschichte ist nicht überliefert. Wer einen dieser Filme sieht, kann sich kaum vorstellen, daß sie Anschluß ans breite Publikum gefunden haben. Daß sie jedoch als Filme zu ihrer Zeit möglich waren, produziert und auf Kinoleinwände projiziert wurden und zuweilen für einiges Aufsehen in der Öffentlichkeit sorgten, gibt Zeugnis von einer filmischen Sensibilität, die heute selbst den unversöhnlichsten Kritikern der gesellschaftlichen Wirklichkeit abhanden gekommen sein dürfte.

IV.

Die Tatsache, daß zu einem Film auch das Sehen des Films, also ein Publikum gehört, ist für kommerzielle Filmemacher eine Existenzfrage, für die politischen aber eine Glaubensangelegenheit. Während ein Godard zahlreich kopiert oder einige seiner Verfahren adaptiert wurden (in Westdeutschland etwa von Harun Farocki), gab es andererseits schon damals Vorbehalte gegen ein solch ‚elitäres‘ ästhetisches Konzept, das in der Tradition der Avantgarde vor allem ein intellektuelles Publikum adressierte. Jemand wie Costa-Gavras setzte dagegen auf Massenwirkung. Mit seinen politischen Thrillern wollte er die Filmerfahrungen des Publikums ganz bewußt aufgreifen und sich lieber im Medium des Gewohnten verständlich machen, als mit Verstößen gegen die Erzählkonvention womöglich am Publikum vorbeizureden. Ob er damit wirklich verständlicher oder politisch wirkungsvoller war als Godard, ist eine leidige Frage, die sich letztlich nur nach ästhetischen Vorannahmen entscheiden läßt. Der Streit um Realismus und Kommunizierbarkeit von Kunst wurde bereits in sämtlichen Gattungen ergebnislos ausgefochten, auch im Film. Ungleich

¹³ „Man muß vagen Ideen klare Bilder entgegenstellen.“

leichter ist hingegen zu beurteilen, daß die frühen Filme von Costa-Gavras (siehe *Z* von 1968), trotzdem hier alle Elemente des klassischen Erzählkinos erhalten bleiben, ästhetisch allemal versierter sind als die Werke eines Ken Loach, der als einer der wenigen noch bis heute sozialistische Spielfilme in die Kinos bringt. Die Typologie der Figuren, die bei Costa-Gavras als gesellschaftliche Charaktere gezeichnet sind, sowie die ungeachtet aller beabsichtigten Massenwirkung recht komplexe Erzählstruktur unterscheiden ein solches politisches Mainstreamkino doch sehr deutlich von den notdürftig politisierten Romanzen, wie sie Loach mit vordergründigem Realismus präsentiert. Relevanter als die Frage, ob man einem Godard vor einem Costa-Gavras den Vorzug geben sollte – was heutzutage ein Luxusproblem wäre –, ist die, warum man einem Film wie *Z* noch vor jedem Film von Ken Loach unbedingt den Vorzug geben muß. Was wiederum die Frage aufwirft, weshalb das Kino, was sein Verhältnis zu einem Phänomen wie ‚Gesellschaft‘ anbelangt, seit ungefähr dreißig Jahren immer unzuverlässiger geworden ist. Benjamins Technikphilosophie des Films wäre heute spätestens widerlegt: mit der Erweiterung der technischen Möglichkeiten der Filmproduktion sind die Bilder unscharf geworden. Das Objektiv der Kamera garantiert noch keine Aufnahme der Wirklichkeit. Und wer von der Wirklichkeit nichts versteht, meinte Brecht, der versteht auch nichts von Kunst. Würde das als Zugangsvoraussetzung ernsthaft gelten, wäre es um die Filmkunst vielleicht schon geschehen.

Daß ein politisches Kino, wie man es von Eisenstein bis Godard zu sehen bekam, gegenwärtig nicht mehr existiert, ist kaum verwunderlicher als die Tatsache, daß das Kino insgesamt außer technischen Trickereien nur noch wenig zu bieten hat. Politisch Filme zu machen, wie Godard das nannte, gelingt vorzugsweise dort, wo Filmkünstler und Publikum für Kunst und Wirklichkeit gleichermaßen sensibilisiert sind. Das war in den zwanziger und sechziger Jahren mehr als zu jeder anderen Zeit der Fall. Bewegte Bilder, die sich solcherart auf die Wirklichkeit beziehen, sind nicht nur zufällige Geniestreiche, sondern auch angewiesen auf eine gesellschaftliche Bewegung, die zuzeiten als eine Art Prisma fungiert, durch das Filmkunst und Wirklichkeit kommunizieren. Dafür spricht, andersherum, daß mit der Niederlage der Arbeiterbewegung und schließlich mit dem Zerfall der Protestbewegung der Sechziger jeweils auch die Filmkunst die Orientierung verlor. Hinzu kommt heute, daß das Kino als Medium einiges von seiner Reputation eingebüßt hat. Als Godard antrat, die Realitätsillusionen des Kinos zu zerstören und statt dessen „die Klassengegensätze mit Bildern und Tönen zu studieren“¹⁴, war das Kino immerhin noch eine mediale Autorität und das Fernsehen dagegen eine recht kümmerliche Konkurrenzveranstaltung. Bewegte Bilder waren ein besonderes Privileg der Leinwand, nicht schon die alltägliche Routine der Bildschirme, von wo aus man mittlerweile das Leinwandgeschehen beurteilt. In welchem Maße sich die audiovisuellen Wahrnehmungsgewohnheiten seitdem durch die Verbreitung von Privatfernsehen, Computer und anderen Medien geändert haben, kann bisher nur vermutet werden. Das Kino, soviel ist sicher, hat sich sehr gründlich verändert. Auch hier gilt möglicherweise die Faustregel, daß jede Gesellschaft die Filme zu sehen bekommt, die sie verdient. Eisenstein, Buñuel und Godard gehören jedenfalls nicht mehr dazu. Daß die Menschen sich noch zu Beginn des 21. Jahrhunderts um die Modalitäten von Zwang, Ausbeutung und Herrschaft raufen müssen, war damals vielleicht schon vorauszuahnen, aber als Prognose verständlicherweise nicht sehr hoch im Kurs. Mit Hilfe des Kinos wollte man das Leben verändern: was einmal als greifbare Möglichkeit erschien, käme einem heute bestenfalls als Schnapsidee vor. Umgekehrt hat sich mit dem Leben draußen in der Welt längst das Kino verändert und den neuen ‚Realitäten‘ angepaßt. Wer unter diesen Umständen nicht wehmütig zurückblickt, sondern sich ans Gegenwärtige hält, stößt bald auf einen Michael Moore, dessen halbdokumentarische Bestseller in ihren besten Momenten an die Filmessays von Chris Marker erinnern, in ihren schlechtesten aber an die Millionen

¹⁴ Godard/Kritiker, a.a.O.

Zuschauer, deren politischen Motivationen heute noch weniger zu trauen ist als früher der Massenwirkung eines avantgardistischen Films.

Mit Vorschriften und Voraussagen sollte man sich auch in der Filmgeschichte zurückhalten. Noch nie war die Filmkunst verpflichtet, auf Ratschläge aus der Theorie zu hören. Die Filmpraxis, die es bereits gibt (oder gegeben hat), wäre im übrigen Ratgeber genug. Wer es dennoch mit der Theorie halten wollte, könnte sich aber folgenden Rat mit auf den Weg nehmen:

„Heute ist das sozialkritische Moment der Kunstwerke zur Opposition gegen die empirische Realität als solche geworden, weil diese zur verdoppelnden Ideologie ihrer selbst, zum Inbegriff von Herrschaft wurde. Daß darüber Kunst nicht ihrerseits gesellschaftlich gleichgültig, leeres Spiel und Dekoration des Betriebs werde, hängt davon ab, in welchem Maß ihre Konstruktionen und Montagen zugleich Demontagen sind, zerstörend die Elemente der Realität in sich empfangend, die sie aus Freiheit zu einem Anderen zusammenfügen.“¹⁵

Damit hat Adorno, der den künstlerischen Möglichkeiten des Films bekanntlich sehr skeptisch gegenüberstand und erst recht der politischen Indienstnahme von Kunstwerken eine Absage erteilte, unwillentlich auch der Filmkunst die Richtung gewiesen. Daß deren Konstruktionen und De-Montagen nichtsdestotrotz auf die empirische Realität verwiesen bleiben, ist allerdings auch eine Stärke des Films. Die Herausforderung bestünde darin, die Wirklichkeit *aufzunehmen*, ohne sich darum mit ihr gemein zu machen.

¹⁵ Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften Bd. 7, Frankfurt a.M. 1997, S. 379.