

SCHÜREN

NATASHA BIANCO
ANTONIO SALMERI
SABINE SCHRADER ED.

AUFBRUCH UND GEWALT

KLASSIKER DER ROMANIA
DER 1960- BIS 1970-JAHRE



Natasha Bianco / Antonio Salmeri / Sabine Schrader (Hg.)
Aufbruch und Gewalt
Klassiker im Kino der Romania der 1960er- und 1970er-Jahre

Marburger Schriften zur Medienforschung 97
ISSN 1867-5131

Natasha Bianco / Antonio Salmeri / Sabine Schrader (Hg.)

Aufbruch und Gewalt

Klassiker im Kino der Romania der
1960er- und 1970er-Jahre

SCHÜREN

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über dnb.dnb.de abrufbar.



Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55 | D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de

© Schüren 2024

Alle Rechte vorbehalten

Gestaltung: Erik Schüßler

Umschlaggestaltung: Wolfgang Diemer, Frechen, unter Verwendung eines Screenshots aus dem Film: LA DECIMA VITTIMA (1965, Petri), Anchor Bay
ISBN 978-3-7410-0474-2 (Print)
ISBN 978-3-7410-0475-9 (OA)



Das vorliegende Werk steht unter einer Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0-Lizenz. Sie dürfen das Werk für nichtkommerzielle Zwecke vervielfältigen, verbreiten und öffentlich zugänglich machen. Sie müssen dabei den Namen des Autors nennen. Das Werk darf nur bearbeitet oder in anderer Weise verändert werden, wenn Sie es nicht verbreiten. Eine Zusammenfassung der Lizenz und den Lizenztext finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Inhalt

Danksagungen 9

Sabine Schrader / Antonio Salmeri / Natasha Bianco

Einleitung: Aufbruch und Gewalt

Klassiker der Romania der 1960er- und 1970er-Jahre auf dem Weg zum
Kino der Moderne 11

(Neo)Kapitalismus, Gewalt und Spektakel

Nora Zapf

Jugend, Aufbruch und Gewalt in Buñuels LOS OLVIDADOS (1950) 39

Natasha Bianco / Sabine Schrader

Göttliche Aufbrüche in TEOREMA (1968) von Pier Paolo Pasolini 59

Gerhild Fuchs

Die Darstellung von Gewalt in Fellinis LA DOLCE VITA (1960)

Eine Analyse im Spannungsfeld von Medien, Geschlechterdynamiken
und Verzweiflung 79

Julia Dettke

Gewalt des Blicks

Staatliche Macht und mediale Selbstreflexion in Elio Petris LA DECIMA
VITTIMA (1965) und INDAGINE SU UN CITTADINO AL DI SOPRA DI OGNI
SOSPETTO (1969/70) 95

Claudia Jünke

Gewalt und Aufbruch in Víctor Erices EL ESPÍRITU DE LA COLMENA (1973)

Politik, Imagination, Identität 115

(Geschlechter)Revolten

Gesine Hindemith

Jean-Luc Godards LA CHINOISE, OU PLUTÔT À LA CHINOISE (1967)

Eine Analyse des Terrors 135

Cora Rok

Aufbruch mit der Kriegsmaschine in den glatten Raum der Wüste

Michelangelo Antonionis ZABRISKIE POINT (1970) mit Deleuze/Guattari gelesen 153

Uta Felten

Sexualität und Alltag in den Siebzigern

Spielformen der Überschreitung in Catherine Breillats UNE VRAIE JEUNE FILLE (1976) und Jean Eustaches LA MAMAN ET LA PUTAIN (1973) 173

Uta Fenske

Orchestrale Aufbrüche der Frauenbewegung in L'UNE CHANTE, L'AUTRE PAS (Varda, 1977)

187

Birgit Mertz-Baumgartner

Männlichkeiten und Gewalt in ANA Y LOS LOBOS (1972) von Carlos

Saura 207

(De)Kolonialisierung im Film

Christopher F. Laferl

«e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência»

Aufbruch, Umbruch und Flucht in Glauber Rochas DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL (1964) 223

Christian von Tschilschke

Kino der Dekolonisierung/ Dekolonisierung des Kinos

LA HORA DE LOS HORNOS (1968) von Fernando E. Solanas und Octavio Getino 243

Kathrin Ackermann

LA 317^E SECTION (Schœndorffer, 1964)

Kriegsfilm oder Antikriegsfilm der Nouvelle Vague? 263

Alessandro Bosco

Das (post)koloniale Afrika zwischen Exotismus und Kritik in Ettore

Scolas RIUSCIRANNO I NOSTRI EROI ...? (1968) 283

Autorinnen und Autoren 303

Bildnachweise 309

Register 311

Danksagungen

Dieses Buch geht auf eine gleichnamige Ringvorlesung an der Universität Innsbruck im Wintersemester 2022/23 zurück. Mit dieser Ringvorlesung konnten wir ein erstes Fundament für unseren Band legen, um im Anschluss Film- und Kulturwissenschaftler:innen zum Mitschreiben einzuladen. Für dieses großartige Engagement unserer geschätzten Kolleg:innen, sowie auch für die Neugierde und das Interesse der Innsbrucker Student:innen, möchten wir unseren herzlichen Dank aussprechen.

Unser Dank gilt auch der redaktionellen Unterstützung von Leonis Nock und Corrado Schininà und der unkomplizierten, angenehmen Zusammenarbeit mit dem Schüren Verlag. Dass dieses Buch erscheinen kann, verdanken wir wiederum der finanziellen Unterstützung vom Institut für Romanistik, dem Forschungsschwerpunkt «Kulturelle Begegnungen – Kulturelle Konflikte», der Philologisch-kulturwissenschaftlichen Fakultät und dem Vizerektorat für Forschung (alle Universität Innsbruck), dem Förderverein zur wissenschaftlichen Forschung an der Paris Lodron Universität Salzburg und dem Land Vorarlberg.

Sabine Schrader / Antonio Salmeri / Natasha Bianco

Einleitung: Aufbruch und Gewalt

Klassiker der Romania der 1960er- und 1970er-Jahre
auf dem Weg zum Kino der Moderne

Lorsque les choses, dans le cinéma, ne vont pas très bien il ne reste plus qu'à souhaiter qu'elles empirent, de manière que les colonnes du temple, lentement métamorphosé en bordel, s'écroulent, suscitant un renouvellement par la base.¹

Einleitung

Ein ästhetischer Aufbruch in Form der Entkettung narrativ-linearer Abfolgen und Kausalitäten geht bei Federico Fellini gut sechs Jahre nach Truffauts Abrechnung mit dem «cinéma de papa» bzw. dem «cinéma de qua-

1 Cf. François Truffaut: «Le cinéma français crève sous les fausses légendes» [1957]. In: Ders.: *Les Plaisir des yeux*. Paris 1987, S. 212–224, hier S. 219. «Dem Kino geht es nicht gut. Aber man kann nur hoffen, daß sich die Lage noch weiter verschlechtert, damit die Säulen des Tempels, der sich allmählich in ein Bordell verwandelt hat, einstürzen und eine Erneuerung von Grund auf eingeleitet werden.» («Der französische Film krepirt an den falschen Legenden»). In: François Truffaut: *Die Lust am Sehen*, übersetzt und herausgegeben von Robert Fischer. Frankfurt a. M. 1999, S. 320–335, hier S. 329).



1 LA DOLCE VITA: Entkettung (00:06:06)

lité»² Hand in Hand mit der expliziten Thematisierung von Gewalt in LA DOLCE VITA (DAS SÜSSE LEBEN; I/F 1960, Fellini). In der berühmten Auftaktszene – dem Helikopterflug einer an einem Seil befestigten Christusstatue über Rom (Abb. 1) – trifft religiöse Ikonografie auf profane Bildgewalt, bürgerliche Sexualmoral wird im Laufe des Films als sexualisierte, männlich codierte Blickgewalt enttarnt und darüber hinaus über die Geburt der Figur des Paparazzo allegorisiert – der metafilmische Blickträger dieser spektakelhaften, ambivalenten neuen Welt, der auch verdeutlicht, dass der filmische Blick selbst nunmehr als Machtdispositiv entlarvt und vielgestaltig im Kino selbstreferenziell funktionalisiert wird.³ Der moderne filmische Blick steht fortan für säkulare und religiöse Bildgewalt, changiert zwischen Spektakel und Überwachung, zwischen Eingesperrtsein und Adressierung des Publikums in so unterschiedlichen Filmen wie LOS OLVIDADOS (DIE VERGESSENEN; MEX 1950) von Luis Buñuel oder als verzerrender Spiegel in Victor Erices EL ESPÍRITU DE LA COLMENA (DER GEIST DES BIENENSTOCKS; E 1973), um das beobachtende und voyeuristische Arrangement des Kinos selbst freizulegen. Neben den Poetiken des Blickes begleiten oftmals auch explizite Gewaltdarstellungen diese neue Autor:innenschaft; bei Fellini etwa kommt es zum Freitod des Intellektuellen Steiner und dem Mord an seinen Kindern, die der Film nicht weiter expliziert, bei Buñuel werden die Schwächeren brutal zusammengeschlagen. Viele der Autor:innenfilme der 1960er-

2 Cf. v. a. Truffauts heute als Manifest der Nouvelle Vague gelesener Artikel François Truffaut: «Une certaine tendance du cinéma français» [1954]. In: Ders.: *Les Plaisirs des yeux*. Paris 1987, S. 192–207. (François Truffaut: «Eine gewisse Tendenz im französischen Film»). In: Ders.: *Die Lust am Sehen*, übersetzt und herausgegeben von Robert Fischer. Frankfurt a. M. 1999, S. 295–313).

3 Bordwell spricht in diesem Zusammenhang von «self-conscious modernism». David Bordwell: *On the History of Film Style*. Madison, Wisconsin 2018 [1997], S. 90.

und 1970er-Jahre wie *LA CHINOISE* (*DIE CHINESIN*; F 1967, Godard), *TEOREMA* (*TEOREMA – GEOMETRIE DER LIEBE*; I 1968, Pasolini) oder *ZABRISKIE POINT* (USA 1970, Antonioni) erzählen vom gewaltvollen Aufbruch, aber auch von dessen Scheitern. Die blanke Gewalt um ihrer selbst willen hinterlässt wiederum Deutungsräume, wie im brutalen Finale von *ANA Y LOS LOBOS* (*ANNA UND DIE WÖLFE*; E 1972, Saura). Vom Willen zum (gewaltvollen) Aufbruch in Zeiten der Militärdiktatur Argentiniens zeugt *LA HORA DE LOS HORNOS* (*DIE STUNDE DER HOCHÖFEN*; AR 1968, Solanas/Getino), der als einer der wichtigsten Dokumentarfilme Lateinamerikas gilt. Einen analog gedachten politischen und ästhetischen Impetus weist Rocha u. a. mit *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL* (*GOTT UND TEUFEL IM LAND DER SONNE*; BRA 1964) auf, dessen harsche Kritik an Ausbeutung und Religion mit einer neuen Formensprache ihn gerade auch in Europa populär macht.

Filmhistorisch gilt die französische Nouvelle Vague als wichtiger Referenzpunkt einer umgreifenden Erneuerung des westlichen Nachkriegskinos,⁴ die Truffaut mit seinem lakonischen Kommentar aus dem Jahr 1957 vorwegnimmt und an deren Begründung und theoretischer Konzeptualisierung er im Dunstkreis der *Cahiers de Cinema* maßgeblich beteiligt ist und von Bazin, bis Deleuze und/oder Bordwell als Paradigmenwechsel vom klassischen zum modernen Kino verstanden wird.⁵ Die französische Bewegung ist eine von zahlreichen, wenngleich die bekannteste jener (selbst ernannten) neuen Wellen der Sechzigerjahre, die den großen Aufbruch im modernen Autor:innenkino der Romania markieren. Auch wenn das zeitgleiche *cinema d'autore* im dezentralen Italien nur wenig vernetzt ist, steht es gleichsam für die Blütezeit des italienischen Autor:innenkinos, das über Jahrzehnte über die nationalen Grenzen hinaus in die Filmwelt strahlt.⁶ Auch in Spanien unter der sich vorsichtig liberalisierenden Diktatur Francos entstehen an ihrem Ende Spielfilme, die sich aus heutiger Perspektive im regen Austausch mit dem französischen und italienischen Kino zu befinden scheinen – das gleiche gilt für süd- und lateinamerikanische Produktionen, deren Aufbruch nochmals potenziert wird, da es immer auch ein Aufbruch aus westlich hegemonialen (Blick)Strukturen ist.

- 4 Cf. zur Rezeption und Mythisierung Simon Frisch: *Mythos Nouvelle Vague. Wie das Kino in Frankreich neu erfunden wurde*. Marburg 2007.
- 5 Cf. zusammenfassend Lorenz Engell: *Bilder des Wandels*. Weimar 2003; Michel Frodon: *L'âge moderne du cinéma français de la Nouvelle Vague à nos jours*. Paris 1995; Veronica Pravadelli: «Italian 1960s Auteur Cinema (and beyond): Classic, Modern, Postmodern». In: Frank Burke (Hg.): *A Companion to Italian Cinema*. New York 2017, S. 228–248.
- 6 Restivo spricht in diesem Zusammenhang vom «Italian Cinema as Paradigm»; Angelo Restivo: *The Cinema of Economic Miracles. Visuality and Modernization in the Italian Art Film*. Durham/London 2002, S. 8. Cf. ähnlich Thomas Koebner und Irmbert Schenk: «Einleitung». In: Dies. (Hg.): *Das goldene Zeitalter des italienischen Films: die 1960er Jahre*. München 2008, S. 9–16, hier S. 10.

Die 1960er- und 1970er-Jahre stehen bekanntlich auch gesellschaftspolitisch unter den Zeichen des Aufbruchs und der Gewalt. Protest- und Bürgerrechtsbewegungen setzen sich gegen die verkrusteten Strukturen zur Wehr bzw. gegen gewaltgeprägte Abhängigkeiten – sei es kolonialer, patriarchaler, (neo)kapitalistischer, politischer Art, die es wiederum mit Gewalt zu sprengen galt. Die titelgebenden Begriffe des vorliegenden Buches, Aufbruch und Gewalt, spielen sich auf formal-ästhetischer wie auf narrativer Ebene zu. Wir lesen sie als Epitome eines neuen Verständnisses der/und von westlicher Gesellschaft, damit auch des Politischen und seiner medialen Repräsentationen, das die folglich besprochenen Filme aus je spezifischen Konstellationen und gesellschaftlichen Selbst- und gegenhegemonialen Verständnissen heraus anvisieren und dabei geradezu emphatisch auf die Möglichkeit ästhetischer Gegenproduktionen setzen.⁷ Die einzelnen Beiträge dieses Buches widmen sich also subversiver Bildgewalt, verstanden als ein Aufbruch ästhetisch-normierter Form ebenso wie expliziten Gewaltbildern und der narrativen Modellierung derselben. Es sind Aufbruchsbilder und gleichsam Bilder des Aufbruchs, im Sinne sozialer Aufbruchsbewegungen, von Familien und Liebesbeziehungen, Bürgerrechtsbewegungen, Studierenden- und Geschlechterrevolten, die Suche nach Selbst- und neuen Lebensentwürfen, die den Kern eines neuen politischen Denkens zutage treten lassen. Die eingangs kurz an-skizzierte Querverbindung von Truffauts Manifest «Une certaine tendance du cinéma français» (1954) zu *LA DOLCE VITA* (1960) und *ANA Y LOS LOBOS* (1973), verdeutlicht die Gleichzeitigkeit und Ungleichzeitigkeit, die Ambivalenz und Heterogenität dieser ausgesprochen produktiven Phase des romanischen Kinos der Moderne in den Sechziger- und Siebzigerjahren.

Nach einer kurzen Annäherung an den Begriff der Gewalt werden wir den Fokus auf den (film)historischen Kontext richten und versuchen, Unterschiede, Gemeinsamkeiten, Überlappungen und Querverbindungen gesellschaftlicher Gemengelagen und Kinokulturen insbesondere zwischen Italien, Frankreich und gesondert Spanien zu beschreiben – mit einem Blick auf Süd- und Lateinamerika, der in diesem Rahmen nur sehr cursorisch ausfallen kann. Im Anschluss fokussieren wir die formalästhetischen Aufbruchslinien nicht nur vor der Folie der sozialpolitischen Milieus der ausgehenden Sechzigerjahre, sondern als Gegenentwürfe zu hegemonialen und habitualisierten Sehgewohnheiten des klassischen (Hollywood)Kinos und den sich daraus erfundenen modernen Wellen bzw. <national>- und gleichzeitig gegenhegemonial-codierten Autor:innenfilmkulturen der Romania, die (nicht zuletzt wegen des Blickes über den Atlantik) tatsächlich stark transnational ausgerichtet sind.

7 Cf. Hermann Kappelhoff: *Realismus: das Kino und die Politik des Ästhetischen*. Berlin 2008, S. 100.

Aufbruch und Gewalt

Was als Aufbruch und Gewalt verstanden wird, ist hochgradig von den epochenspezifischen Seh- und Wahrnehmungsformationen und den Seins-Bedingungen des (visuell) Gewaltvollen determiniert, also von den äußeren gesellschaftlichen Dispositionen, die einen «Akt des ungehorsamen Sehens» erst intelligibel werden lassen.⁸ Fanden Hinrichtungen im 18. Jahrhundert etwa noch als Massenspektakel statt, verschieben sich die Grenzen und Bewertungen von Gewalt stetig.⁹ Ihre Geschichte ist eine des Körpers, des Staates und des Selbst und, so ließe sich hinzufügen, auch eine der Repräsentation und damit Signifikation derselben innerhalb dieses (Macht)Gefüges. Aber dennoch wird Gewalt nicht mehr ausschließlich mit Herrschaft gleichgesetzt, sondern als «eine absichtlich herbeigeführte, meist unfreiwillig und schmerzhaft erfahrene Verletzung [...]» verstanden.¹⁰ Gewalt kann darüber hinaus in sichtbarer und unsichtbarer Gestalt erfahren werden und ist zudem produktiv; schließlich geht es bei Formen des Übergriffes zwischen Aggressor:in und Opfer immer auch darum, Beziehungen herzustellen und zu verändern bzw. um ein sich wandelndes Selbstverhältnis.

Personale Gewalt zeigt sich über die Versehrtheit von Körpern und daher immer auch des Selbst, denn «Schmerzen, die uns ein anderer zufügt [sind] niemals etwas bloß Körperliches», wie der Soziologe Heinrich Popitz schreibt.¹¹ Als grundlegende Leitdifferenz dazu bezieht sich die strukturelle Gewalt auf hierarchisch-strukturierte soziale Systeme; in unseren Filmen insbesondere auf staatliche, religiöse, patriarchale und (post)koloniale Institutionen und die daran gekoppelte Frage nach möglichen Gegenentwürfen. Dabei handelt es sich um analytische Kategorien. Selbst wenn Gewaltgeschichte immer auch Teil der Geschichte eines Staates ist, trägt sie implizit und explizit zu den Praktiken des Selbst bei und ist daher immanent durch Macht- und Hierarchieverhältnisse bestimmt und davon durchdrungen.¹² Daher ist Gewalt

8 Cf. Judith Butler: «Folter und die Ethik der Fotografie». In: Linda Hentschel (Hg.): *Bilderpolitik. Medien, Macht und Geschlechterverhältnisse*. Berlin 2008, S. 203–229, hier S. 207.

9 Cf. Jürgen Martschukat: «Gewalt: Kritische Überlegungen zur Historizität ihrer Formen, Funktionen und Legitimierungen». In: *Body Politics* 1, 2013, S. 185–198; cf. zu Konzepten von Gewalt Michaela Christ / Christian Gudehus: «Gewalt – Begriffe und Forschungsprogramme». In: Dies. (Hg.): *Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart 2013, S. 1–15.

10 Pascal Eitler: «Einführung: Gewaltverhältnisse – eine körpergeschichtliche Perspektive». In: *Body Politics* 2, 2013, S. 163–183, hier S. 165.

11 Zit. nach Uta Fenske / Gregor Schuhen: «Geschichte(n) von Macht und Ohnmacht. Eine Einleitung». In: Dies (Hg.): *Geschichte(n) von Macht und Ohnmacht. Narrative von Männlichkeit und Gewalt*. Bielefeld 2016, S. 7–29, hier S. 11.

12 Cf. Burkhard Wolf: «Codierung von Gewalt». In: Harun Maye / Leander Scholz (Hg.): *Einführung in die Kulturwissenschaft*. München 2011, S. 73–94.

immer auch gegendert,¹³ das zeigen in diesem Zusammenhang fast alle Filme eindringlich, mal eher implizit (z. B. in Buñuels *LOS OLVIDADOS* und in Fellinis *LA DOLCE VITA*), mal eher explizit, wie in Breillats *UNE VRAIE JEUNE FILLE* (EIN MÄDCHEN; F 1976), Eustaches *LA MAMAN ET LA PUTAIN* (DIE MAMA UND DIE HURE; F 1973), in Vardas *L'UNE CHANTE, L'AUTRE PAS* (DIE EINE SINGT, DIE ANDERE NICHT; F/B/VE 1977) oder in Sauras *ANA Y LOS LOBOS*, wo sich patriarchale Strukturen der 1960er- und 1970er-Jahre in personalen Beziehungen spiegeln.

Mediatisierte Darstellungen von Gewalt sind ebenfalls zentraler Bestandteil einer jeden visuellen Kultur und gleichzeitig kontext-, wahrnehmungs- und gengebunden. Ihre affizierende Qualität findet sich in den berühmtesten Motiven der Kunstgeschichte ebenso wie in den erfolgreichsten Streifen des Hollywoodkinos wieder. Gewalt setzt Handlungen in Gang oder motiviert den/die Filmheld:in; Gewalt kann als ein Akt der Aggression bzw. als Reaktion den *raison d'être* legitimieren; eine Opferperspektive und emotionale Nähe und/oder aber Identifikationsleistungen mit Filmfiguren befördern und schließlich zur Erzählbarkeit politischer Konfliktlinien beitragen, die über ein Koordinatensystem widerstrebender Wertvorstellungen ausagiert und über spezifische Figuren- und Charakterlagen besetzt werden.¹⁴ In diesem Sinne kann das Gewaltvolle einen Sinn der Gerechtigkeit orchestrieren und Voraussetzung für (politische) Agonisten sein¹⁵ und changiert innerhalb eines epochenspezifischen Feldes zwischen Faszination, Angstlust und Abstoßung.¹⁶ Genrespezifische Erwartungshaltungen prägen ebenfalls die Funktion und Bewertung von Gewalt im Film. In Familienserien und Melodramen siedelt sie sich vorrangig in interpersonalen Beziehungsstrukturen an; im Thriller ist sie weniger explizit und wird als ›imaginierte‹ Bedrohung zum Spannungsaufbau funktionalisiert; der Horror- und der (Anti)Kriegsfilm wie *LA 317^e SECTION* (DIE 317. SEKTION; F 1965, Schöndörffer) leben von einer starken Stilisierung und Ästhetisierung expliziter und roher aber auch psychischer Brachialgewalt, die sowohl referenzielle wie poetische Funk-

13 Cf. einführend Christine Künzel: «Gewalt/Macht». In: Christina von Braun / Inge Stephan (Hg.): *Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien*. Köln / Weimar / Wien 2005, S. 117–138; Michael Meuser: «Geschlecht». In: Christian Gudehus / Michaela Christ (Hg.): *Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart 2013, S. 209–214; Fenske/Schuhen 2016; Ruth Kinna / Gillian Whiteley (Hg.): *Cultures of Violence and Visual Arts and Political Violence*. New York 2020.

14 Man denke in den 1960er-Jahren an die Rivalität des Guten und Bösen im ausgesprochen erfolgreichen Agentenfilmen James Bond, die für den West-Ost-Konflikt und damit stellvertretend für konkurrierende Moralnormen und Weltverständnisse steht.

15 Cf. Sanra Nuy: «Antagonismen und Affekte. Zu einer politischen Dramaturgie des Spielfilms». In: Irina Gradinari / Nikolas Immer / Johannes Pause (Hg.): *Medialisierungen der Macht. Filmische Inszenierungen politischer Praxis*. München 2018, S. 33–46, hier S. 36.

16 Lothar Mikos: «Film». In: Christian Gudehus / Michaela Christ (Hg.): *Gewalt: Ein Interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart 2013, S. 282–288, hier S. 283.

tionen einnehmen kann. Im Actionfilmgenre steht die Darstellung von Gewalt in den Diensten von Schaulust und Spektakel, meist abseits jeglicher Realitätsversprechen. Im Autor:innenkino der Moderne wird Gewalt oftmals als Genreversatzstück aufgegriffen, um darüber ein Feld des Zeigens- und Verbergens von wie auch des Hin- und Wegsehens vor Gewaltdarstellungen zu öffnen – Aufbruch und Gewalt als Epitome des Politischen sind immer auch an die Funktionsweise, Wirkmacht und Diskursivierung von Mediendispositiven, ihren intertextuell hervorgebrachten Modellwelten und deren Vermittlungsarbeit, gebunden.

Aus der neuen Qualität des filmischen Blickes, der nun selbst als potenziell gewaltvoll verstanden wird, lässt sich beispielsweise auch die neue Valenz des *hors-champ* und des *offscreen* des europäischen Kinos der Nachkriegszeit deuten.¹⁷ Was nicht mehr zu sehen und vielleicht doch da ist, lässt panoptischer Machtstrukturen intelligibel werden oder ist als mitgedachter Verweis auf die Performanz des Filmdispositives als (ebenso gewaltvoller) Blickträger zu denken. In Italien sind gerade die Filme von Elio Petri dafür ein sehr gutes Beispiel, wie LA DECIMA VITTIMA (DAS ZEHNTE OPFER; I 1965) und INDAGINE SU UN CITTADINO AL DI SOPRA DI OGNI SOSPETTO (ERMITTLUNGEN GEGEN EINEN ÜBER JEDEN VERDACHT; I 1969). Wird Gewalt als Sujet im klassischen Aktionsbild Hollywoods narratologisch funktionalisiert, verleiht das Aufbrechen klassisch-konsekutiver Erzählweisen im modernen europäischen Kino Gewaltbildern eine neue und für sich stehende Dimension – es findet ein Einlassen ihrer in die zeitliche Dimension des Filmbildes statt. Nicht um ihrer selbst willen bzw. zum Zwecke ästhetischer Stilisierung, sondern, mit Gilles Deleuze gedacht, als Zeitbilder der (körperlichen) Verschrtheit, die als «visuell-verfasste Denkfiguren» auf die sozialpolitischen Um- und Aufbrüche der ausgehenden Sechzigerjahre verweisen.¹⁸ Bemerkenswert oft wird etwa im französischen Kino der Nachkriegsperiode Hoffnung und Aufbruch über Liebe und körperliche Gewalt (und meist schließlich den Tod) erzählt; ausgesprochen berühmt sind in diesem Zusammenhang Resnais HIROSHIMA MON AMOUR (F/J 1959), JULES ET JIM (JULES UND JIM; F 1962, Truffaut), oder LE MÉPRIS (DIE VERACHTUNG; F/I 1963, Godard). Im spanischen Kino wie in den Filmen von Erice oder Saura ist die Gewalt der Diktatur Francos omnipräsent, im Film DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL des Brasilianers Glauber Rocha oder im filmischen Manifest LA HORA DE LOS HORNOS von Solanas/Getino ist die Gewalterfahrung immer schon eine kolonialgeprägte.

Die Filmemacher:innen zeigen in ihren Filmen, dass das Wesentliche hinter dem Sichtbaren liegt. Das Vertrauen in die kognitive Kraft der Vernunft und Evidenz des Bildlichen ist erschüttert; die Utopien und der moralische Auftrag

17 Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt a. M. 1989, S. 31–35.

18 Cf. Oliver Fahle: «Zeitspaltungen Gedächtnis und Erinnerung bei Gilles Deleuze». In: *montage a/v* 11/1, 2002, S. 97–112, hier S. 97.

des italienischen Neorealismus in weite Ferne gerückt. Der Neorealismus «ohne Fahrrad» ersetzt mit Deleuze gesprochen «die letzte Suche nach Bewegung [...] durch ein spezifisches Gewicht der Zeit».¹⁹ Die Regisseur:innen versuchen uns so mit neuen Dimensionen des Sehens vertraut zu machen, die jenseits des Sichtbaren liegen und die sie mit kollektiven, aber auch persönlichen Erinnerungen in Einklang bringen wollen. Gewalt kann im Kino auch unsichtbar bleiben, unheimlich und im Verborgenen weilen und dabei nicht weniger affizierend und gewaltvoll sein – sich sogar als Filmkamera tarnen: «Paparazzo, basta!» (Marcello in *LA DOLCE VITA*).

(Film)Historischer Kontext

Das Kino der Romania verhandelt Gewalt und Aufbruch entlang des schmalen Grenzverlaufes von Vergangenheit und Gegenwart, Distanz und Unmittelbarkeit, sicht- und unsichtbarer Gewalt. Der Zweite Weltkrieg ist vorbei, doch die Schrecken und Traumatisierungen der Kriegsperiode und des Holocausts sind in den Sechzigerjahren außerordentlich präsent. Trauma und Verdrängung treffen auf eine neue (mediale) Gegenwärtigkeit der Versehrtheit, denn die Kriegserfahrung hallt über den Kalten Krieg, den Bau der deutschen Mauer 1963, der Kulturrevolution in China 1966 und schließlich dem Vietnamkrieg in Westeuropa nach. Die Einlassungen des Politischen im Medialen, die Habermas zu jener Zeit prominent als Strukturwandel der Öffentlichkeit nachzeichnet, sind mit Fokus auf ein unmittelbares Präsent-Sein (vermittelter) Gewalterfahrungen für die hier angelegte Perspektive zentral. Aus dieser Verschränkung von Massenmedien, bürgerlicher Vergesellschaftung und politischem Aufbruch lässt sich auch die starke intermediale Aufladung zahlreicher der hier besprochenen Filme argumentieren. So handeln die bis dato erwähnten Filme nicht nur von Aufbruch und Gewalt, von Liebe und Tod, sondern allesamt, auch vom Kino selbst.

Es ist eine ausgesprochen ambivalente Zeit, die von einer reaktionären Werte-haltung der Konsum- und Freizeitkultur auf der einen Seite, und einer neuen Jugend- und Protestbewegung auf der anderen Seite gezeichnet ist. Die 1960er-Jahre sind bekanntlich vor allem jene des Aufbruchs eines «jungen» Europa, wie gegen den (Neo)Kapitalismus. Man denke an die starke, militante Gewerkschaftsbewegung in Frankreich, die Arbeitskämpfe 1969 in Italien oder an die linke terroristische Vereinigung der *Brigate Rosse* der ausgehenden Siebziger in Italien. Es sind Jahre der (Geschlechter)Revoluten gegen konservative Regierungen, gegen Rassis-

19 «Im Rückblick auf die Entwicklung des Neorealismus bemerkte Antonioni einmal anlässlich von *IL GRIDO*, ihm gehe es darum, das Fahrrad loszuwerden (das von De Sica natürlich).» Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt a. M. 1997, S. 39.

mus und Sexismus und der beginnenden Radikalisierung dieser Bewegungen. Im August 1970 legten in Paris Feministinnen am Arc de Triomphe einen Kranz nieder: für die unbekannte Frau des unbekanntes Soldaten; das war der Beginn des *Mouvement des femmes* (MLF). Nahezu zeitgleich gründen sich in Italien die *Fronte Italiano di Liberazione Femminile* (FILF) und (in der Öffentlichkeit präsenter) der *Movimento per la Liberazione della Donna* (MLD).

Vor allem aber sind die Sechzigerjahre auch jene einer deutlichen Stabilisierung westlicher Gesellschaft, vor allem aus ökonomischer, (neo)kapitalistischer Perspektive sind es solche des Wachstums.²⁰ Seit Mitte der 1950er-Jahre ist in Frankreich, Norditalien und deutschsprachigen Ländern, aber auch in Mexiko vom Wirtschaftswunder die Rede, während Spanien unter der Franco-Diktatur eine Abschottungspolitik verfolgt, was unten gesondert dargestellt wird. Diese neue Feier des Konsums, des Objektes und des Kommerzes manifestiert sich in neuen Fortbewegungsmitteln wie der Vespa und dem Auto, die zu metaphysischen Vektoren sozialer Mobilität werden.²¹ Guy Debord, Zeitgenosse der Filmemacher:innen, diagnostiziert eine Gesellschaft des Scheins, des Spektakels:

Das Spektakel will es zu nichts anderem bringen als zu sich selbst. [...] // Die gegenwärtige Phase der völligen Beschlagnahme des gesellschaftlichen Lebens durch die akkumulierenden Ergebnisse der Wirtschaft führt zu einer verallgemeinerten Verschiebung vom Haben zum Scheinen [...].²²

Gleichzeitig trägt auch diese Phase außerordentlicher wirtschaftlicher Konjunktur, die sich freilich sozialräumlich höchst fragmentiert entfaltet, auch Schattenseiten wie jene der Wiederaufnahme von (illegalen) Migrationsflüssen, die beispielsweise Italien mit zahlreichen innereuropäischen bilateralen Abkommen zur Liberalisierung der Arbeitsmärkte und sogenannten Gastarbeiterabkommen, allen voran mit Deutschland, Frankreich und der Schweiz, beizukommen versucht.

Die veränderte Konsum- und Freizeitkultur und beginnende Enttabuisierung von Sexualität wird vom Kino als neuer Ausdruck und Referenzpunkt gesellschaftlicher Modernisierungsdiskurse flankiert und sollte rasch durch den bahnbrechenden Erfolg des Fernsehens begleitet bzw. verdrängt werden. Gleichzeitig

20 Cf. resümierend zur Ambivalenz der 1960er-Jahre Werner Faulstich / Helmut Korte (Hg.): *Zwischen Tradition und Neuorientierung 1961–1976. Fischer Filmgeschichte*. Bd. 4. Frankfurt a. M. 1992, S. 37.

21 Cf. zur Feier des Objektes Jean Baudrillard: *Die Konsumgesellschaft. Ihre Mythen, ihre Strukturen*. Wiesbaden 2015 [1970], S. 38. Cf. zur sozialen Mobilität Mariapia Comand: *La commedia all'italiana*. Mailand 2010, S. 16; am Beispiel von *IL SORPASSO* (VERLIEBT IN SCHARFE KURVEN; I 1962, Risi) Restivo, S. 56–60.

22 Guy Debord: *Die Gesellschaft des Spektakels*. Wien 1996 [1967], S. 10.

setzt eine kritische Auseinandersetzung mit der zunehmend (neo)kapitalistisch-organisierten Gesellschaft und (verdrängter) Kolonialismusgeschichte ein, die das Kino ebenso zu reflektieren beginnt.

Überhaupt wird Jugendkultur als eigenes Konzept und nicht als Zwischenstadium zum ›perfekten‹ Erwachsenenwerden zentral, eingeleitet durch das Phänomen des Teenagers über den Blick auf die USA. Eine Kultur, die gegen ihre Eltern rebelliert und denen der bahnbrechende Erfolg des Rock 'n' Roll seit Mitte der 1950er-Jahre und keine zehn Jahre später Protest Songs wie jene von Joan Baez oder Bob Dylan ihren Soundtrack verleiht; ab der 1960er-Jahre etabliert sich eine Kultur der (Jugend-)Clubs, die nicht zuletzt zu einer Alternative des Kinos werden, wie auch Fellini in *LA DOLCE VITA* zeigt. Der *american way of life* ist daher in zahlreichen Filmen doppelt konnotiert: einerseits als Synonym der Kommerzialisierung und des Konsums, und andererseits als jugendliche Protestbewegung. Schließlich ›globalisiert‹ sich diese Jugendkultur unter US-amerikanischen Vorzeichen (man denke an das Idol James Dean der 1950er-Jahre) und verändert auch die Rezeptionskontexte des Kinos fundamental.

Dem Blick auf die USA ist neben dieser ambivalent-gefärbten Jugendkultur auch der (dystopische) Blick auf das Fernsehen als neues hegemoniales Massenmedium eingeschrieben, da sich dort das Fernsehen am schnellsten etablieren kann, was nicht zuletzt zum Untergang des US-amerikanischen Studiosystems führt, der wiederum mehr Platz für europäische Produktionen schafft. Selbst in Frankreich reduzieren sich die Publikumszahlen in den 1960er-Jahren drastisch, aber die Kinokultur, seit Jahrzehnten fester Bestandteil des französischen *patri-moine culturel*, ist nicht zuletzt Bollwerk gegen Hollywood und dank massiver staatlicher Förderungen bleibt Frankreich eine Kinonation.²³ In Italien und Spanien setzt der Rückgang zwar erst Mitte der 1970er-Jahre ein, dann aber umso schneller; innerhalb von zehn Jahren ist beispielsweise in Italien ein Publikumschwund von 75 % zu verzeichnen.²⁴

Generell aber profitiert Italien wie kein anderes europäisches Land vom Niedergang Hollywoods (das sich über den Blick auf die Nouvelle Vague neu erfindet), dank zahlreicher US-amerikanischer Koproduktionen sowie, dem bahnbrechenden Genre des Spaghettiwesterns, die im Jahr 1968 mehr als 30 % der italienischen Filmproduktion ausmachen oder das Genre der *Commedia all'italiana*, das wie kein anderes für Erfolg, Reichtum und Fortdauer steht und seine Produktionen auch in die USA exportiert.²⁵ Mitverantwortlich dafür sind die

23 Cf. Jean-Michel Guy: *La culture cinématographique des Français*. Paris 2000, S. 198 f.

24 Cf. zur Marktverschiebung zugunsten Europas am Beispiel von Italien Christopher Wagsstaff: «Il nuovo mercato del cinema». In: Gian Piero Brunetta (Hg.): *Storia del cinema mondiale*. Vol. 1. *L'Europa*. Turin 1999, S. 847–903.

25 Cf. Jean A. Gili: *Le cinéma italien*. Paris 1996, S. 75. Aktuelle Themen bzw. Gesellschaftskritik werden in satirischer Form dargestellt: einerseits der wirtschaftliche Aufschwung (*boom eco-*

Regisseur:innen des Autor:innenkinos, wie Ettore Scola, die Italien als eines der bedeutendsten Filmländer Europas etablieren und dessen völlig zu Unrecht unbekannter Film *RIUSCIRANNO I NOSTRI EROI A RITROVARE L'AMICO MISTERIOSAMENTE SCOMPARSO IN AFRICA?* (I 1968, Scola) einen bösen Blick auf Italien und Afrika wirft. Außerdem hat Italien auch seine Stars in Hollywood, allen voran Sophia Loren, während umgekehrt Hollywood Interesse an der Bindung europäischer Stars und Settings zeigt, um den Markt in Europa zu dominieren.

Der Aufstieg des Fernsehens ist dabei kein reiner Prozess der Verdrängung des Alten durch das Neue, sondern vielmehr einer des Transfers, der Absorption und Neujustierung,²⁶ der etwa in der *Commedia all'italiana* als mediale und gleichzeitig kulturelle Fremdheit häufig in direkter Verquickung mit US-amerikanischen Konsumvorbildern reflektiert wird. Ebenso wie der Vietnamkrieg weltweite Reaktionen provozierte, verbreitet sich nicht nur die Rockmusik in aller Welt, sondern etwa auch die sogenannten Blockbuster Filme aus den USA. Formen der globalen Standardisierung und Angleichung des Geschmacks treffen auf die Ausdifferenzierung der Kinofilme und des Publikums. Die neuen Kinogänger:innen sind nicht mehr nur Familien, sondern ein- oder zweiseame Filmzuschauer:innen, was die Ausdifferenzierung des Kinoprogramms fördert und zu steigendem Interesse am Arthousekino führt.²⁷ Denn es entwickelt sich mit dem «art cinema» mehr und mehr der Typ der «alternativen» oder «unabhängigen» Produktion, hergestellt mit geringen Mitteln zunächst ohne Rücksicht auf kommerzielle Verwertbarkeit,²⁸ bis hin zum Zielgruppen-, Experimental- oder «Undergroundfilm» (und parallel dazu der «alternative» Verleih sowie, als Alternative zum kommerziellen Kino, die unabhängigen «Spielstätten») – es wird somit eingelöst, was Truffaut in

nomico, andererseits politische Stagnation; das «alte», antiquierte, anachronistische und unbewegliche Italien mit seiner heuchlerischeren Sexualmoral, wie in *DIVORZIO ALL'ITALIANA* (SCHEIDUNG AUF ITALIENISCH; I 1961, Germi); die vulgäre Konsumgesellschaft *LAVIAMOCI IL CERVELLO* aus: *RO.GO.PA.G.* (I/F 1963, Rossellini/Godard/Pasolini/Gregoretti), oder *IL SORPASSO*; die Amerikanisierung der italienischen Gesellschaft: *UN AMERICANO A ROMA* (EIN AMERIKANER IN ROM; I 1954, Sordi).

26 Cf. David Forgacs: «Cultural Consumption». In: Ders. / Robert Lumley (Hg.): *Italian Cultural Studies. An Introduction*. Oxford / New York 1996, S. 273–291, hier S. 282.

27 Ursprünglich bezeichnet das Arthouse solche Kinos, die kommerzielle Interessen in den Hintergrund rücken. Die Kinos entstehen zunächst in Frankreich in den 1920ern als *ciné club* oder *salles spécialisée*, Ende der 1920er-Jahre dann in den USA vor allem in den Großstädten der Ostküste und verbreiten sich auch weiter in Europa. Eine Blütezeit haben die Arthousekinos in den ausgehenden 1950er- und dann in den 1960er-Jahren als Gegenort zu den Mainstreamkinos. Im Unterschied zu den großen Filmpalästen verzichteten sie in den 1960er-Jahren z. B. auf jedes Rahmenprogramm, um den Film als selbstständiges Kunstwerk in den Mittelpunkt zu stellen. In den 1970er- und 1980er-Jahren etablierten sie sich als sogenannte Programmkinos.

28 Cf. David Bordwell: «The Art Cinema as a Mode of Film Practice» [1970]. In: Timothy Corrigan / Patricia White / Meta Mazaj (Hg.): *Critical Visions in Film Theory*. Boston / New York 2011, S. 559–573.

den 1950er-Jahren forderte. Dieses Kino (mit Ausnahme Spaniens) ist zwar national verankert, es kommt jedoch zu einer starken kulturellen Codierung und umfassenden Verhandlung identitärer (Selbst)Zuschreibungen *für* und *von* Gesellschaft, die einerseits Künstlichkeit und Gemachtheit betonen und andererseits von anderen Filmkulturen Anleihen nimmt und beeinflusst wird. Die in diesem Band besprochenen Filme Frankreichs, Italiens und Spaniens, aber auch Mexikos, Argentinien und Brasiliens zählen allesamt zu den sogenannten Art-housefilmen (bei aller Problematik dieser Kategorisierungen), die nicht zuletzt als Gegenbewegungen zum kommerziellen Hollywood gesehen werden können. Kurzum: Das Kino der Romania produziert eine Vielzahl von neuen Klassikern, die durchgreifende internationale Wirkung erzielen.

Die neuen Wellen

Dem Duktus der Erneuerung des Films und der Filmsprache verleiht Truffaut u. a. in seinem Film *LES QUATRE CENTS COUPS* (SIE KÜSSTEN UND SIE SCHLUGEN IHN; F 1959) eine visionäre Bildsprache, die er mit einer berühmten Schlusssequenz am Meer abermals einfängt, die für sprichwörtlich neue und hoffnungsbringende Horizonte, um nicht zu sagen «neue Wellen», steht (Abb. 2).

Besser als Truffaut ist es kaum jemand in dieser Zeit gelungen, den Aufbruch mit Gewaltbildern und dem Ausloten sozialer Machtverhältnisse formal-ästhetisch innovativ zu verknüpfen und mit einer bildsprachlichen Öffnung und Befreiung enden zu lassen: Befreiung von der Gewalt der Institutionen Familie, Schule und Kinderheim, die für umfängliche gesellschaftliche Repressionen und reaktionäre Wertehaltung stehen. Der Film feiert beim Festival de Cannes von 1959 Premiere und gilt zunächst als Skandalfilm. Aus heutiger Perspektive ist er einer der wichtigsten Referenzen jener neuen Prämissen des Kinos, die Truffaut unentwegt theoretisch einfordert und schließlich auch in seinen Filmen einlöst.²⁹

Les jeunes cinéastes s'exprimeront à la première personne et nous raconteront ce qui leur est arrivé: cela pourra être l'histoire de leur premier amour ou du plus récent, leur prise de conscience devant la politique, un récit de voyage, une maladie, leur service militaire, leur mariage, leurs dernières vacances et cela plaira presque forcément parce que ce sera vrai et neuf.³⁰

29 Cf. Anne Gillain: *Les 400 coups. François Truffaut*. Paris 1991.

30 Cf. Truffaut [1957] 1987, S. 223 f. «Die jungen Filmern werden sich in der ersten Person ausdrücken und schildern, was ihnen widerfahren ist, das könnte die Geschichte ihrer ersten oder neuesten Liebe sein, ihr politisches Erwachen, ein Reisebericht, eine Krankheit, ihr Militärdienst, ihre Hochzeit, ihre letzten Ferien, und es müsste fast notgedrungen ankommen, weil es wahr und neu wäre.» Truffaut 1999 [1957], S. 335.



2 LES QUATRE CENTS COUPS: Antoine blickt uns am Meer an (01:39:47)

In der französischen Nouvelle Vague kreist der Impetus des Filmemachens um eine umfassende Aufbruchsbewegung: Der Bruch bzw. die kritische Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und Gegenwart treffen auf ein gewaltsames Aufbrechen etablierter filmischer Formen:

In the art-cinema text, the authorial code manifests itself as recurrent violations of the classical norm. Deviations from the classical canon – an unusual angle, a stressed bit of cutting, a prohibited camera movement, an unrealistic shift in lighting or setting – in short, any breakdown of the motivation of cinematic space and time by cause-effect logic – can be read as «authorial» commentary.³¹

Der «Ausdruck in der ersten Person», mit dem Truffaut den Gründungsmythos des Autor:innenkinos setzt,³² steht für ein neues Verständnis der Regisseur:innen als eigenständige Künstler:innen, die etwas Originäres erschaffen können. Im weitesten Sinne steckt hier der romantische Geniegedanke dahinter – also der Glaube an die unfassbare Kreativität Einzelner.³³ Dabei geht es um Wahrheits- und Neuheitsversprechen gleichermaßen, die sich keinen etablierten Seh-

31 Cf. Bordwell 2011, S. 563.

32 Truffaut [1957] 1987, S. 223 f. «Les jeunes cinéastes s'exprimeront à la première personne et nous raconteront ce qui leur est arrivé: cela pourra être l'histoire de leur premier amour ou du plus récent, leur prise de conscience devant la politique, un récit de voyage, une maladie, leur service militaire, leur mariage, leurs dernières vacances, et cela plaira presque forcément parce que ce sera vrai et neuf... Le film de demain sera un acte d'amour.» Cf. Norbert Grob: «Mit der Kamera ‹Ich› sagen. Le Cinema des auteurs». In: Ders. / Bernd Kiefer / Thomas Klein / Marcus Stiglegger (Hg.): *Nouvelle Vague*. Mainz 2006, S. 48–60.

33 Cf. Michaela Krützen: *Klassik, Moderne, Nachmoderne*. Frankfurt a. M. 2015, S. 365.

konventionen und Geschmäckern anbieten wollen. Die neuen Filmtechniken ebnen den Weg für neue Filmsprachen, die schließlich zum Inbegriff dieser neuen Authentizität und damit des Autor:innenkinos generell werden, die nach Astruc's Vision des *caméra stylo* im Jahr 1948 mit großer Vehemenz (zurück)gefordert wird.³⁴ Der Film als «quasi-Text» wird mit der Filmkamera geschrieben und besitzt eine individuelle Handschrift: Lichtempfindlicheres Filmmaterial, bessere Tontechnik qua Richtmikrofone ermöglichen spontane Drehs an Originalschauplätzen.³⁵ So werden auch die wackeligen Bilder von Handkameras neu bewertet (wie schon in der Dokumentarfilmbewegung der 1950er-Jahre). Godards Handkamera lässt beispielsweise die Zuseher:innen die unbekümmerte Energie seiner Protagonist:innen erleben, die plötzlichen Stand- und Zoombilder bei Truffaut, wie auch im Finale von *LES QUATRE CENTS COUPS*, verleihen den Bildern neue emotionale Gegenwärtigkeit bei Distanznahme von der illusorischen Qualität des Films gleichermaßen. Entlang dieses «Unbestimmbarkeits- oder Ununterscheidbarkeitsprinzips» entwirft Deleuze eine vom Neorealismus ausgehende «Politik des Bildes», die in der Nouvelle Vague «aufgenommen» wird und dabei «manchmal andere Richtungen einschlägt»: «In diesen Filmen zielt die Reflexion nicht allein auf den Inhalt des Bildes, sondern auf seine Form, seine Mittel und Funktionen, darauf, wie es verfälschend und schöpferisch sein kann [...]»³⁶ Bereits in der eingangs erwähnten Eröffnungssequenz von *LA DOLCE VITA* spiegeln sich beispielsweise die Umbrüche eines boomenden Italiens wider, geprägt von wirtschaftlichem, technologischem und medialem Fortschritt unter den Vorzeichen einer *société du spectacle*, die, wie auch bei Pasolini in *TEOREMA*, auf den ersten Blick die Oberfläche feiert, auf den zweiten dessen Haltlosigkeit anprangert.

Insbesondere die Kamera, die *mise en scène* und die Montage bewegen sich zwischen den Polen der Verfremdung und Subjektivierung filmischer Wirklichkeiten und ermöglichen eine paradoxe «realistische Theatralisierung» des Films, die sich dem epischen Theater Bertolt Brechts verpflichtet sieht, wie etwa Godard in *LA CHINOISE* beispielhaft vorführt. Die Gestaltung und Dekors der Filme streben nach mehr Unabhängigkeit und Realitätskompatibilität sowie einer eindeutigen Abgrenzung vom konventionellen Nationalkino des jeweiligen Landes. Die

34 Der «*caméra-stylo*», wurde in der deutschen Übersetzung zur «Kamera als Federhalter», die es dem Filmemacher ermögliche, seine innersten Gedanken auf Zelluloid «niederzuschreiben»; cf. Alexandre Astruc: «Naissance d'une nouvelle avant-garde: La caméra stylo». In: *L'écran français* 144/30, 1948. (Alexandre Astruc: «Die Geburt einer neuen Avantgarde: die Kamera als Federhalter». In: Theodor Kotulla (Hg.): *Der Film*. Bd. 2. München 1964, S. 324–328).

35 Alovio/Bertetto heben gerade diesen technischen Aspekt besonders hervor, cf. Alovio, Silvio / Paolo Bertetto: «Il nuovo cinema degli anni Sessanta e Settanta», in: Paolo Bertetto (Hg.): *Introduzione alla storia del cinema*. Turin 2005, S. 245–269, hier S. 245 f.

36 Deleuze 1997, S. 19–22.

Bildmächtigkeit des italienischen Neorealismus gilt, nicht zuletzt aufgrund der intensiven intellektuellen französischen Rezeption, als Wegbereiter neuer und moderner europäischer Bildsprachen, wenngleich sich die Nouvelle Vague gleichzeitig stark auf US-amerikanische Vorreiter des modernen Kinos, insbesondere Alfred Hitchcock und Orson Welles, bezieht.³⁷

Die Entkettung der klassischen Ursache-Wirkung-Beziehung,³⁸ das mit Deleuze gesprochene aufgelöste Bewegungsbild im Zeit-Bild³⁹ und das Einlassen fragmentarischer Erzählweisen sind als Kritik an zur Norm geronnenen Erzählmustern, als «Kritik und Infragestellung aller Selbstverständlichkeiten»⁴⁰ und damit am «klassischen» Kino, zu verstehen. Diese Suche nach neuen, wahrhaftigen Geschichten ist dabei mitnichten ein rein französisches Phänomen – auch in anderen Ländern, ist nun von «neuen Wellen» des Kinos die Rede: In Großbritannien etabliert sich das Free Cinema, das seinen Fokus auf Repräsentationen der Arbeiterklasse setzt; in der Tschechoslowakei das Nova Volná; in Deutschland, eingeleitet vom Oberhausener Manifest (1962) der Junge Deutsche Film, in Brasilien das Cinema Novo, u. a. mit *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL*; mit der europäischen Rezeption von *LA HORA DE LOS HORNOS* von Pino Solanas und Octavio Getino (auf dem Filmfestival in Pesaro 1968) etabliert sich die Rede von einem lateinamerikanischen Dritten Kino, das sich fundamental vom US-amerikanischen ersten, und dem europäischen zweiten (Autor:innen-)Kino unterscheidet. In den USA wiederum entsteht mit Blick auf die französische Nouvelle Vague das Kino des New Hollywood (1967–1975), welches dem US-amerikanischen Studiosystem abschwört und ebenfalls nach neuen Erzähl- und Darstellungsformen sucht.⁴¹

Die 1960er-Jahre sind also jene einer umfänglichen (europäischen) Ausdifferenzierung, die häufig mit dem oben genannten Begriff des Arthouse-Kinos assoziiert wird. Die in diesem Sinne moderne Haltung medialer Selbstreflexion im

37 Cf. «Wir von den Cahiers [...], Truffaut, Rivette, Godard, Chabrol, die drei oder vier, die das damals waren, wir haben gesagt: Nicht auf den Produzenten kommt es an, sondern auf den Autor. [...] Heute heißt es Hitchcock presents... Das war nicht immer so. Früher stand da «Warner brothers presents»...», [...] Hitchcock haben wir dahin gebracht. Wir haben den Namen des Autors unten weggenommen und nach oben gerückt. Wir haben gesagt, er ist es, er hat den Film gemacht. Das sollte auch heißen: So muss man Filme machen, und wenn man Filme so machen muss und wir sagen, dass es so sein muss, dann müssen wir sie auch machen [...]. Wir wollten also unsere eigene Existenz unter Beweis stellen.» Jean-Luc Godard: *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*. München 1981, S. 289. Cf. zu Truffaut und Hitchcock: Jonathan Everett Haynes: «Truffaut–Hitchcock». In: Andrew Dudley / Anne Gillain: *A Companion to François Truffaut*. Oxford 2013, S. 265–282.

38 Cf. David Bordwell / Janet Staiger / Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. London 1985, S. 63.

39 Cf. zur Ursache-Wirkung Beziehung im klassischen Kino Deleuze 1989, S. 211.

40 Engell, S. 10.

41 Cf. Alovio/Bertetto, S. 251–274.

Kontext von Aufbruchs- und Gewaltdarstellungen, deren Konstruktionshaftigkeit in zahlreichen Filmen mitgedacht und mitformuliert wird, bildet einen zentralen Analyserahmen der folglich besprochenen Filme. Auch die Denkbilder der (körperlichen) Versehrtheit, so lässt uns dieses neue Kino des Aufbruchs wissen, sind artifizuell, gemacht, arbeiten sich an visuellen Vorläufern ab und gewinnen gerade daraus, so unsere These, ihren gesellschaftlichen Impetus der Veränderbarkeit.

Die Tätigkeit des Filmemachens wird nicht nur in *LA DOLCE VITA* angerissen, sondern etwa auch in Victor Erices *EL ESPÍRITU DE LA COLMENA*, der, wie zahlreiche andere Filme auch, das filmische Sehen thematisiert. Neue Filmtechniken weisen fortlaufenden auf die Gemachtheit des Films zurück und entreißen das Publikum aus der Diegese; wie sichtbare Schnitte und Montagen, die nicht mehr auf die Repräsentation eines Ganzen zielen, rasche Orts- und nicht immer klar definierbare Zeitwechsel, Anschlussfehler und schnelle Schnitte wie *jump cuts* oder ästhetisch diametral dazu, Standbilder, wie in Truffauts *LES QUATRE CENTS COUPS*. Ebenfalls gegensätzlich dazu arbeitet Pasolini in *TEOREMA* mit einer sehr statischen Kameraführung und sperrt – über den potenziell gewaltvollen filmischen Blick – die einzelnen Familienmitglieder in ihren bürgerlichen Familienalltag ein. Dieser Paradigmenwechsel zeigt sich in der Thematik der Filme – meist über die Verschränkung von Form und Inhalt, die wir als filmische Programmatik dieses Aufbruchs deuten, denn neue Filmsprachen erzählen neue Geschichten. Die oft männlichen Protagonisten begeben sich auf die Suche nach sich selbst und der Sinnhaftigkeit ihres Lebens. Es ist ein Kino des Zweifels; Zweifel ob der Sinnhaftigkeit des Lebens und Zweifel ob der Sinnhaftigkeit des Geschichtenerzählens bzw. des Filmens.⁴² Es geht um junge Einzelgänger, die bürgerliche Werte verweigern, die ihre individuelle Freiheit betonen, es geht um Einsamkeit, Orientierungslosigkeit und um ein vom Zufall geleitetes Umherirren in der Welt,⁴³ wie auch um einen buchstäblichen Fokus auf Sexualität und Gewalt und das Aufbrechen von Geschlechterkonstruktionen. Agnès Varda ist nicht nur eine der wenigen Filmemacherinnen der Zeit, sondern ihr Augenmerk richtet sich seit ihren ersten Filmen wie *LA POINTE COURTE* (F 1955), der ein Vorbild der Nouvelle Vague war, aber vor allem in *CLÉO DE 5 À 7* (MITTWOCH ZWISCHEN 5 UND 7; F/I 1962), und natürlich in ihrem Musical *L'UNE CHANTE, L'AUTRE PAS* auf Möglichkeiten und Grenzen der weiblichen Selbstfindung.

Die Betonung von Orientierungslosigkeit, Einsamkeit, aber auch individueller Freiheit und Sexualität und schließlich auch expliziter und roher Gewalt sind ei-

42 Krützen, S. 229.

43 Cf. Bordwell 2011, S. 561; Pravadelli, S. 229; Alovio/Bertetto, S. 248; cf. zur Ikonografie: Uta Felten: *Träumer und Nomaden. Eine Einführung in die Geschichte des modernen Kinos in Frankreich und Italien*. Tübingen 2011.

nige der auffälligsten inhaltlichen Veränderungen dieser neuen Wellen, wie auch die neue Zuwendung zum Alltag (in Form einer ‹Alltagsbeobachtung›), die Abkehr von der in Anführungs- und Schlusszeichen ‹heilen Welt› des Mainstream-Kinos Hollywoods, dem deutschsprachigen Heimatfilm, den seichten europäischen Komödien, und dem literaturlastigen französischen Film. Grundsätzlich wird im Kino der Moderne die (meist männlich codierte) Erkenntnisfähigkeit selbst zur Disposition gestellt: Aufbruch heißt die Möglichkeiten und Grenzen eines wahrhaftigen Seins, des (massen)medialen Zugangs zur Welt und zugleich eines wahrhaftigen Kinos immer schon infrage zu stellen.

Spanien

Franco hat über Jahrzehnte Spanien diktatorisch regiert (1936–1975), mit fatalen ökonomischen, politischen und kulturellen Folgen; die spanischen Ressourcen reichen teilweise nicht zur Ernährung der Bevölkerung aus. Vor allem in der Nachkriegszeit leidet sie an Hunger und Not. Die konservative, katholische, zentralistische Diktatur Francos steht unter dem Zeichen des Mythos der *España Eterna*; Gott, Vaterland und Familie sind ihre Grundwerte. Der Staat versteht sich dabei als autoritärer ‹Vater›, der für die Einhaltung der Werte zu sorgen habe, womit der umfassende Zensurapparat legitimiert wird.⁴⁴ Die Bürger:innen werden in ihren Freiheiten massiv eingeschränkt, Zigtausende politische Gegner:innen gefangen genommen und/oder hingerichtet, die Zensur auf ein hohes Maß verschärft. Im *tardofranquismo* der 1960er-Jahre kommt es zu wirtschaftspolitischen Liberalisierungen, aber der Staat bleibt eine autoritäre Diktatur, der zwar die sich fügenden Bürger:innen im Alltag weitgehend unbehelligt lässt, wenngleich in den letzten Jahren des Franquismus die Repression gegen das Streben nach baskischer Autonomie seitens der ETA und gegen die Aktivitäten weiterer oppositioneller Gruppen wieder zunimmt.

Spanien bleibt auch kulturell tief vom Rest Europas gespalten. Das Kino ist – in seiner Rückwärtsgewandtheit – ein beliebtes Freizeitvergnügen, doch die Auswahl der Filme ist kaum international und wenig experimentierfreudig. Ein Teil der liberal-intellektuellen Elite ist ausgewandert; Luis Buñuel beispielsweise lebt zeitweise in Mexiko (vorher schon in Frankreich), andere Künstler:innen ziehen sich wiederum in Spanien in innerer Emigration zurück bzw. haben beim Kunstschaffen immer schon die sogenannte Schere im Kopf.⁴⁵ Die Zensur wird

44 José Enrique Monterde: «El cine de l'autarquía (1939–1950)». In: Román Gubern et al. (Hg.): *Historia del cine español*. Madrid 2015, S. 181–238, S. 233; cf. Staat und Zensur Hans Jörg Neuschäfer: *Macht und Ohnmacht der Zensur. Literatur, Theater und Film in Spanien (1933–1976)*. Stuttgart 1991.

45 Neuschäfer, S. 38.

zur Grunderfahrung der spanischen Künstler:innen und ist ein mächtiges Instrument zur Repression. Etwas positiver wird dies von Neuschäfer bewertet,⁴⁶ der das Verhältnis von Kunst und Zensur als dialektisch begreift: Gerade durch das Verbot werde die Fantasie angeregt, um noch kreativer arbeiten zu können. Die Selbstzensur der Autor:innen und/oder das potenziell einfallsreiche Umsetzen neuer Schreib-, Film- und Denkweisen sind daher Schlüsselemente der Kulturproduktion der 1960er-Jahre. Das erzwungene Dosieren des widersprüchlichen Verhältnisses zwischen Verbergen und Enthüllen wird somit zur wichtigsten Aufgabe der Kunstschaffenden.

Der Film ist besonders von der Zensur getroffen, auch weil die Filmproduktion so ein kostenintensives Unterfangen ist. Die häufig verlangten Änderungen und Schnitte führen oft zur kompletten Verstümmelung der Produktionen. Ausländische Filme, von denen nicht allzu viele gezeigt werden, leiden unter der Zensur: Sie werden manchmal gänzlich falsch übersetzt; demokratische Botschaften umgedeutet und/oder haben mit den Originalfassungen nichts mehr gemeinsam. Das spanische Kino ist daher vor allem ein teils folkloristisch-unterhaltendes, teils staatstragend-propagandistisches Kino. Es dominiert das Genre der Komödie, die sich an reaktionären Themen wie der Festigung des Patriarchats und der Familie parodistisch, sanktionierend abarbeitet und begeisterte Reaktionen erzielt, wie beispielsweise *LA GRAN FAMILIA* (*THE BIG FAMILY*; E 1962, Palacios). Umso erstaunlicher ist es, dass sich schon in den 1950er-Jahren vorsichtige Ansätze eines Kinos der Moderne herausbilden. Dieser Wille zum Wandel offenbart sich erstmals, als eine Gruppe Intellektueller das *Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas* (1947) gründet. Zur ersten Absolventengeneration gehören beispielsweise Juan Antonio Bardem und Luis García Berlanga, die mit Low-Budget-Produktionen versuchen, dem vorherrschenden, spanischen ›Heile Welt‹-Kino etwas entgegenzusetzen. In Filmen wie *CALLE MAYOR* (*HAUPTSTRASSE*; E 1956, Bardem) und *BIENVENIDO, MR. MARSHALL* (*WILLKOMMEN, MR. MARSHALL*; E 1953, Berlanga)⁴⁷ wird die Rückständigkeit Spaniens zum zentralen Thema. Trotz der großen Schwierigkeiten, fremde Filme überhaupt zu sichten, versuchen sich die Filmemacher:innen am internationalen Kino der Zeit zu orientieren, an klassischen Filmschulen sowie am russischen Revolutionskino, aber auch am deutschen Expressionismus oder dem italienischen Neorealismus. Viele Filme werden dann wie *EL VERDUGO* (*DER HENKER*; E/I 1963, Berlanga)⁴⁸ durch die zensurbedingten Veränderungen verfälscht. Die Filme des Nuevo Cine

46 Cf. ebd., S. 64–68.

47 Cf. Kepa Sojo Gil: «La posguerra vista por Luis García Berlanga: ¡BIENVENIDO, MR. MARSHALL!» In: *La historia a través del cine: Europa del Este y la caída del muro, el Franquismo 2000*, S. 57–80, zum Schaffen von Bardem und Berlanga S. 59–61, zum Film ¡BIENVENIDO, MR. MARSHALL!, S. 62 ff.

48 Cf. Christian von Tschilschke: «Luis García Berlanga: EL VERDUGO (1963)». In: Ralf

Español sind keine Publikumsschlager, aber sie sind aus heutiger Perspektive Klassiker, die das spanische Kino revolutioniert und einen Paradigmenwechsel eingeleitet haben.

Doch der Widerspruch von wirtschaftlicher Liberalisierung der 1960er-Jahre und einem Kulturverständnis, das auf kultureller Rückbesinnung basiert, bleibt eines der Hauptprobleme der späten Franco Diktatur.⁴⁹ Das «neue» Pressegesetz von 1966 wandelt zwar die *consulta previa* in eine freiwillige um, jedoch änderte sich in der Praxis nichts, da das Risiko sehr hoch war, sich auf die letzte Überprüfung der Zensur zu verlassen. Gerade im Bereich des Films wird diese Gegensätzlichkeit deutlich: Es werden nicht selten zwei Versionen ein und desselben Films gedreht: eine liberale für das Ausland, um Kapital, aber auch kulturelles Prestige zu erlangen, und eine konservative für das Inland, um den o. g. Mythos der *España Eterna* zu bewahren. Auf ausländischen Festivals sind verschlüsselte Meisterwerke Carlos Sauras wie *ANA Y LOS LOBOS* oder Victor Erices brillanter *EL ESPÍRITU DE LA COLMENA* große Erfolge.

Die Filme

Die Filme im vorliegenden Band erzählen mal fatalistisch, mal hoffnungsfroh von den Grenzen einer alten, aber auch schon wieder von jenen einer neuen Welt. Luis Buñuels *LOS OLVIDADOS* (DIE VERGESSENEN; MEX 1950) geht rein chronologisch unserer Filmauswahl voran und steht somit zu Beginn des ersten Kapitels (Neo)Kapitalismus, Gewalt und Spektakel. Der im mexikanischen Exil lebende Spanier Buñuel verbindet in *LOS OLVIDADOS* eine neorealistische Bildgewalt mit harscher Gesellschaftskritik und surrealen Momenten, um die erbarmungslose Armut in Mexiko zu Beginn des vermeintlichen Wirtschaftswunders, dem *milagro mexicano* und der Marginalisierung und Gewalt von Straßenkindern in einem Elendsviertel in Mexiko-Stadt zu zeigen. Buñuels Film hat sich zwar vor allem dem (neo)realistischen Kino verschrieben, doch sucht er darüber hinaus nach poetischen Aus- und Aufbrüchen. Gerade die ästhetisch dem Surrealismus nahestehenden und stark symbolisch aufgeladenen Traumszenen, so Nora Zapf, stehen für einen formelhaften Aufbruch, wie es zahlreiche weitere Filme der 1960er- und 1970er-Jahre aufgreifen und ins Kino der Moderne überleiten.

Paradigmatisch dafür ist etwa Pasolinis *TEOREMA*, der das (wahrscheinliche) Scheitern transgressiver Impulse in die entfremdete, gottlose Welt des (Neo)Ka-

Junkerjürgen (Hg.): *Spanische Filme des 20. Jahrhunderts in Einzeldarstellungen*. Berlin 2012, S. 124–141.

49 Cf. Casimiro Torreiro: «¿Una dictadura liberal?» In: Román Gubern et al. (Hg.): *Historia del cine español*. Madrid 2015, S. 295–340.

pitalismus des boomenden Mailands der späten Sechzigerjahre transponiert. Es ist ein Film *des* und *über* das Schweigen(s), über das Eingesperrtsein in einer bürgerlich codierten Starre und Ausweglosigkeit. Natasha Bianco und Sabine Schrader erschließen in ihrer Filmlektüre die oftmals sexuell aufgeladenen Raum- und Blickstrukturen in dieser bürgerlichen, heteronormativen Formelhaftigkeit, deren – für das Œuvre Pasolinis charakteristisch – unheimlicher wie religiös konnotierter Ausbruch, in der Ambivalenz zwischen der religiös-mythologisch konnotierten Bildgewalt und der (hyper)realistischen Präsenz der Protagonist:innen angelegt ist.

Bei Fellini in *LA DOLCE VITA* und in Petris *LA DECIMA VITTIMA* wie *INDAGINE SU UN CITTADINO AL DI SOPRA DI OGNI SOSPETTO* richtet sich der Aufbruch gegen die Welt des Glamours, des Konsums, der Käuflichkeit bzw. Korruption und des Spektakels nachkriegszeitlicher Prosperität und US-amerikanischer Einflüsse in Italien. Zumindest für Fellini sind die Säulen des neuen Kinotempels, wie Truffaut anmahnt, schon wieder zum großen Spektakel und Bordell geronnen. Gerhild Fuchs bietet für *LA DOLCE VITA* von Federico Fellini über den Fokus auf Gewalt, das Mediensystem und die Geschlechterdynamiken eine bis dato wenig beachtete Perspektive. Fellinis Film ist beispielhaft für die zunehmenden Massierungen des Medialen im Kino und einer sich nunmehr «objektiviert(en) [...] Anschauung der Welt», der er nun selbstreferenziell entgegnet.⁵⁰

Die Gesellschaft des Spektakels ist auch in Elio Petris lange unterschätzten Filmen *LA DECIMA VITTIMA* und *INDAGINE SU UN CITTADINO AL DI SOPRA DI OGNI SOSPETTO SOSPETTO* präsent, die, wie Julia Dettke vergleichend analysiert, sich auf mehreren Ebenen mit staatlicher Gewalt und ästhetischer Selbstreflexion auseinandersetzen und sich durch ihre tiefgreifende Auseinandersetzung mit dem filmischen Blick auszeichnen. Beide Filme spielen in einem dystopisch gezeichneten Rom, aber beleuchten verschiedene soziale Kontexte. Während der erste Film Konsum und Technologisierung kritisiert, indem er staatliche Gewalt mit voyeuristischen Blickarrangements der modernen Gesellschaft auf Gewaltinszenierungen zusammenführt, lässt der zweite Film den Machtmissbrauch über eine explizite Inszenierung panoptischer Blickregime intelligibel werden. Beide Filme bespielen nicht nur den engen Grenzverlauf von Liebe und Gewalt, Wahrheit und Inszenierung, sondern auch Petris Standpunkt selbst in Bezug auf die gesellschaftlichen und ästhetischen Diskurse im Italien der 1960er-Jahre.

Als Abschluss des ersten Kapitels blickt Claudia Jünke nach Spanien auf Victor Erices *EL ESPÍRITU DE LA COLMENA*, der nicht nur einen Höhepunkt des Kinos der Moderne in der spanischen Filmgeschichte darstellt. Der in den 1940er-Jahren angesiedelte Film fokussiert ausgesprochen selbstreferenziell die anhaltende Gewalt des Spanischen Bürgerkriegs, die trotz des offiziellen Kriegsendes am 1.

50 Cf. Debord, S. 8.

April 1939 weiter fortbesteht. Nicht nur über den Blick auf eine gewaltvolle Vergangenheitserfahrung, sondern auch über seine Gegenwärtigkeit situiert er sich vor dem Hintergrund von Gewalt und Erneuerung in einem komplexen, intramedialen, selbstreflexiven Gefüge. Obwohl weiterhin starken Restriktionen und staatlicher Zensur unterworfen, setzt Erices Film filmästhetisch neue Maßstäbe und markiert einen Wendepunkt in Richtung eines postdiktatorischen Kinos.

Als Auftakt des Kapitels (**Geschlechter**)**Revolten** legt Gesine Hindemith in ihrem Artikel über *LA CHINOISE* von Jean-Luc Godard eine, der Nouvelle Vague verpflichtete, Analyse vor, die das studentisch-revolutionäre Klima rund um die Proteste des Mai '68 in Paris reflektiert. Fünf junge Erwachsene planen in einer bourgeoisen Pariser Wohnung die Revolution. Ein Film über ›Filmwerdung‹, wie auch über die Werdung (gewaltgeprägter) sozialer Strukturen und Beziehungen, rund um die studentischen Revolten, ihrer Antriebe und Verstrickungen und maoistischen Gedankenvorlagen. Theatrale Inszenierungen bzw. Performances wechseln sich mit Beobachtungssequenzen und Interview-Szenen ab, die Godard selbst vornimmt und auf eine klassische Handlungsfolge gänzlich verzichtet. Ein durchweg experimenteller Film, der sich in Anlehnung an das Brecht'sche Theater über Assoziationen, intermediale Bezüge, Farbgebung und Raumarchitektur in erster Linie gedanklich und thesehaft entfaltet.

Auch Michelangelo Antonionis konsumkritischer Klassiker *ZABRISKIE POINT* hat die Bürgerrechtsbewegungen der späten 1960er-Jahre im Blick – diesmal in den USA. Antonioni inszeniert dabei Räume des Aufbruchs, die Cora Rok mit Deleuzes und Guattaris poststrukturalistischem Raumkonzept des glatten und gekerbten Raums auslotet.⁵¹ Die Wüste als beispielhaft glatter Raum der Selbstbestimmung und Freiheit, trifft auf den gekerbten und klaustrophobischen Stadtraum – die filmischen Räume affizieren und nehmen wechselweise die Protagonist:innen ein, gehen ineinander über, vermischen sich und spiegeln deren ideologischen Einschreibungen zurück. Gerade dieser Status der (ästhetisierten) Unsicherheit lässt Antonionis Film zu einem Klassiker des Kinos der Moderne werden.

Um dezidierte Geschlechterrevolten im Frankreich der ausgehenden 1960er- und 1970er-Jahre handeln die anknüpfenden Beiträge von Uta Felten und Uta Fenske. Dabei geraten bei Uta Felten zunächst die Themen der Sexualität und des Alltagslebens sowie Formen der Überschreitung in den sogenannten Skandalfilmen *UNE VRAIE JEUNE FILLE* von Breillat und *LA MAMAN ET LA PUTAIN* von Eustache in den Blick. Es ist ein ausgesprochen spielerisches, teilweise müßiges Aufbrechen, für das Eustache, mit seinem durch die sexuellen Fantasien einer schon ermüdeten Post-68-Generation mäandrierendem Film, den Grundstein legt. Ein frei zirkulierendes Begehren, das sich bei Breillat um ein bild- und blick-

51 Cf. Deleuze/Guattari 1992, S. 665 ff.

sprachliches Aufbrechen etablierter Körperbilder und Weiblichkeitsinszenierungen (weiter)dreht. Es sind die nahezu karnevalesken Inszenierungen des weiblichen Körpers einerseits, wie die Installation eines dezidiert weiblichen Blickes andererseits, die die Grenzen des bürgerlich normierten Körpers überwinden und durch eine filmische Topografie weiblicher Lüste führen.

Einem in Frankreich neuerlich ambivalent besprochenen Film der 1970er-Jahre widmet sich Uta Fenske mit *L'UNE CHANTE, L'AUTRE PAS* von Agnès Varda. Der Film erzählt aus der Perspektive zweier Frauen im Kontext der beginnenden französischen Frauenbewegung, die nach selbstbestimmten Aus- und Aufbrüchen aus klassischen Frauenrollen suchen und als Zugang *avant la lettre* zu lesen ist, der Laura Mulveys feministische Filmtheorie zum «male gaze» antizipiert. Wie auch bei Breillat und Eustache ist dieses Ausbrechen filmästhetisch codiert: als Überschreitung dokumentarischer und fiktionaler Erzählformen ebenso wie genregebundener Versprechen, wie des jeweils heteronormativ und männlich geprägten Musicals und Roadmovies, die als orchestrale Reisen zum (weiblichen) Selbst nun gegenläufig visualisiert und erzählt werden.

Mit *ANA Y LOS LOBOS* von Carlos Saura aus dem Jahr 1972 wendet sich Brigit Mertz-Baumgartner der Dekonstruktion von Männlichkeitsbildern im patriarchalen und franquistisch geprägten spanischen Kino zu. Der Film reiht sich in die Phase des *cine metafórico* ein und bezieht sich metaphorisch auf eine spanische historische Realität, indem er Themen wie den Spanischen Bürgerkrieg und die Franco-Diktatur durch archetypische Figuren in einem märchenhaften Erzählstil behandelt. Während die drei männlichen Figuren in der filmwissenschaftlichen Forschung bis dato als Personifikationen des Franquismus analysiert wurden, liest Brigit Mertz-Baumgartner diese Männlichkeitskonstrukte nun über ihre Fragilität und fragt mit Bourdieu⁵² nach Perspektiven weiblicher Selbstermächtigung und Revolte aus männlicher Herrschaft.

Das abschließende Kapitel **(De)Kolonialisierung im Film** richtet sich gegen die Begrenztheit der oft vorherrschenden eurozentrischen Perspektive. Davon zeugen die Klassiker des lateinamerikanischen Kinos wie *LA HORA DE LOS HOROS* von Solanas/Getino und des brasilianischen Kinos *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL* von Rocha. Christopher F. Laferl und Christian von Tschiltschke eröffnen den Themenbias über den Blick auf je gegenhegemonial ausgerichtete Filmströmungen; das Cinema Novo in Brasilien und das programmatische Manifest des lateinamerikanischen sogenannten Dritten Kinos. Glauber Rocha gilt als führender Vertreter des brasilianischen Cinema Novo und zählt im von politischen Umbrüchen gezeichneten Kontext der Militärherrschaft in Brasilien zu den bedeutendsten Künstler:innen und öffentlichen Gegenstimmen, was sich nicht zuletzt in den zahlreichen theoretischen Abhandlungen widerspiegelt, die seinen

52 Cf. Pierre Bourdieu: *Die männliche Herrschaft*. Stuttgart 2005 [1998], S. 63–78.

bekanntesten Film **DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL** paratextuell begleiten und nach Europa zurückwirken. Christopher F. Laferl analysiert, wie die Filmsprache auf verschiedene Weise Unschärfen erzeugt; nämlich durch gezielte stilistische Überhöhungen, die den ansonsten realistischen Zugang zum Geschehen durchbrechen und bisweilen dokumentarische Züge annehmen; durch die Einführung einer Erzählstimme und die gegensätzliche Führung von Ton und Bild.

Christian von Tschiltschke zeigt in seinem Beitrag, wie der mehrstündige Dokumentarfilm **LA HORA DE LOS HORNOS** von Fernando E. Solanas und Octavio Getino als exemplarische Umsetzung eines Kinos der Dekolonisierung respektive eines sog. Dritten Kinos angesehen werden kann. Er beschreibt den Film als herausragendes Beispiel eines Avantgardekinos, welches sich durch seine politische Agitation und ästhetische Innovationskraft auszeichnet. Beeinflusst von der kubanischen Revolution und der kritischen Rezeption des Vietnamkrieges unterstützt die Dokumentation die Notwendigkeit einer sozialistischen Revolution in Lateinamerika und übt starke Kritik am Neokolonialismus. Der Film ruft durch seine experimentelle Rhetorik zur Dekolonisierung des lateinamerikanischen Kontinents und auch des Kinos selbst auf und stellt sich als ein *filmisches* Manifest des sozialen und kulturellen Aufbruchs dar.

Neben diesen Klassikern des süd- und lateinamerikanischen Kinos geraten mit Pierre Schoendörffers **LA 317^e SECTION** und Ettore Scolas **RIUSCIRANNO I NOSTRI EROI A RITROVARE L'AMICO MISTERIOSAMENTE SCOMPARSO IN AFRICA?** auch zwei weniger kanonisierte europäische Filme in den Blick. Kathrin Ackermann analysiert in diesem Zusammenhang Schoendörffers in Indochina angesiedelte (Anti) Kriegsfilm **LA 317^e SECTION**. Der Regisseur Schoendörffer hatte sich freiwillig als Kameramann für den französischen Indochinakrieg gemeldet, um später seine Erfahrungen dem französischen Kinopublikum über zwei Protagonisten zu vermitteln. Kathrin Ackermann setzt sich dabei in ihrem Text kritisch mit potenziellen Einordnungen des Films im Genre des (Anti)Kriegsfilms bzw. im Kontext der Nouvelle Vague auseinander.

Alessandro Bosco liest Scolas in Angola angesiedelte Parodie **RIUSCIRANNO I NOSTRI EROI A RITROVARE L'AMICO MISTERIOSAMENTE SCOMPARSO IN AFRICA?** vor dem Hintergrund der *Commedia all'italiana* als ein rebellisches Genrekino, das hinlänglich für die ironisch-satirische Ausstellung des italienischen Konjunkturwunders bekannt und ausgesprochen populär ist. In **RIUSCIRANNO I NOSTRI EROI** führt Scola nun den *boom economico* mit (verdrängter) italienischer Kolonialgeschichte zusammen. Das eskapistische Verlangen arrivierter, italienischer Mittelständler trifft auf ebenso klischeehaft-romantisierte Afrikabilder. Über den Fokus auf die filmische Blickarchitektur und intermediale Bezugnahmen zur italienischen (Comic)Literatur, verdeutlicht Alessandro Bosco, wie die Gemacht- und Geprägtheit exotischer Alteritätsdiskurse zur Disposition gestellt wird.

Bibliografie

- Alovisio, Silvio / Paolo Bertetto: «Il nuovo cinema degli anni Sessanta e Settanta». In: Paolo Bertetto (Hg.): *Introduzione alla storia del cinema*. Turin 2005, S. 245–269.
- Astruc, Alexandre: «Naissance d'une nouvelle avant-garde: La caméra stylo». In: *L'écran français* 144/30, 1948 [Dt.: «Die Geburt einer neuen Avantgarde: die Kamera als Federhalter». In: Theodor Kottulla (Hg.): *Der Film*. Bd. 2. München 1964, S. 324–328].
- Baudrillard, Jean: *Die Konsumgesellschaft. Ihre Mythen, ihre Strukturen*. Wiesbaden 2015 [1970].
- Bordwell, David: *On the History of Film Style*. Madison, Wisconsin 2018 [1997].
- Bordwell, David: «The Art Cinema as a Mode of Film Practice» [1979]. In: Timothy Corrigan / Patricia White / Meta Mazaj (Hg.): *Critical Visions in Film Theory*. Boston / New York 2011, S. 559–573.
- Bordwell, David / Janet Staiger / Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. London 1985.
- Bourdieu, Pierre: *Die männliche Herrschaft*. Stuttgart 2005 [1998].
- Butler, Judith: «Folter und die Ethik der Fotografie». In: Linda Hentschel (Hg.): *Bilderpolitik. Medien, Macht und Geschlechterverhältnisse*. Berlin 2008, S. 203–229.
- Comand, Mariapia: *La commedia all'italiana*. Mailand 2010.
- Christ, Michaela / Christian Gudehus: «Gewalt – Begriffe und Forschungsprogramme». In: Dies. (Hg.): *Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart 2013, S. 1–15.
- Debord, Guy: *Die Gesellschaft des Spektakels*. Wien 1996 [1967].
- Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt a. M. 1989.
- Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt a. M. 1997.
- Eitler, Pascal: «Einführung: Gewaltverhältnisse – eine körpergeschichtliche Perspektive». In: *Body Politics* 2, 2013, S. 163–183.
- Engell, Lorenz: *Bilder des Wandels*. Weimar 2003.
- Fahle, Oliver: «Zeitspaltungen Gedächtnis und Erinnerung bei Gilles Deleuze». In: *montage A/V* 11/1, 2002, S. 97–112.
- Faulstich, Werner / Helmut Korte (Hg.): *Zwischen Tradition und Neuorientierung 1961–1976. Fischer Filmgeschichte*. Bd. 4. Frankfurt a. M. 1992.
- Felten, Uta: *Träumer und Nomaden. Eine Einführung in die Geschichte des modernen Kinos in Frankreich und Italien*. Tübingen 2011.
- Fenske, Uta / Gregor Schuhen: «Geschichte(n) von Macht und Ohnmacht. Eine Einleitung». In: Dies (Hg.): *Geschichte(n) von Macht und Ohnmacht. Narrative von Männlichkeit und Gewalt*. Bielefeld 2016, S. 7–29.
- Forgacs, David: «Cultural Consumption». In: Ders. / Robert Lumley (Hg.): *Italian Cultural Studies. An Introduction*. Oxford / New York 1996, S. 273–291.
- Frisch, Simon: *Mythos Nouvelle Vague. Wie das Kino in Frankreich neu erfunden wurde*. Marburg 2007.
- Frodon, Michel: *L'âge moderne du cinéma français de la Nouvelle Vague à nos jours*. Paris 1995.
- Gili, Jean A.: *Le cinéma italien*. Paris 1996.
- Gillain, Anne: *Les 400 coups. François Truffaut*. Paris 1991.
- Godard, Jean-Luc: *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*. München 1981.
- Grob, Norbert: «Mit der Kamera ‹Ich› sagen. Le Cinema des auteurs». In: Ders. / Bernd Kiefer / Thomas Klein / Marcus Stiglegger (Hg.): *Nouvelle Vague*. Mainz 2006, S. 48–60.
- Guy, Jean-Michel: *La culture cinématographique des Français*. Paris 2000.
- Haynes, Jonathan Everett: «Truffaut-Hitchcock». In: Andrew Dudley / Anne Gil-

- lain (Hg.): *A Companion to François Truffaut*. Oxford 2013, S. 265–282.
- Kappelhoff, Hermann: *Realismus: das Kino und die Politik des Ästhetischen*. Berlin 2008.
- Kinna, Ruth / Gillian Whiteley (Hg.): *Cultures of Violence and Visual Arts and Political Violence*. New York 2020.
- Koebner, Thomas / Irmbert Schenk: «Einleitung». In: Dies. (Hg.): *Das goldene Zeitalter des italienischen Films: die 1960er Jahre*. München 2008, S. 9–16.
- Krützen, Michaela: *Klassik, Moderne, Nachmoderne*. Frankfurt a. M. 2015.
- Künzel, Christine: «Gewalt/Macht». In: Christina von Braun / Inge Stephan (Hg.): *Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien*. Köln/Weimar/Wien 2005, S. 117–138.
- Martschukat, Jürgen: «Gewalt: Kritische Überlegungen zur Historizität ihrer Formen, Funktionen und Legitimierungen». In: *Body Politics* 1, 2013, S. 185–198.
- Meuser, Michael: «Geschlecht». In: Christian Gudehus / Michaela Christ (Hg.): *Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart 2013, S. 209–214.
- Mikos, Lothar: «Film». In: Christian Gudehus / Michaela Christ (Hg.): *Gewalt: Ein Interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart 2013, S. 282–288.
- Monaco, James: *Film verstehen*. Reinbek bei Hamburg 2000.
- Monterde, José Enrique: «El cine de l'autarquía (1939–1950)». In: Román Gubern et al. (Hg.): *Historia del cine español*. Madrid 2015, S. 181–238.
- Moreno Ramírez, Laura: «Cine español y franquismo». In: Gloria Camarero (Hg.): *Congreso Internacional de Historia y Cine Madrid*. Madrid 2008, S. 479–486.
- Neuschäfer, Hans Jörg: *Macht und Ohnmacht der Zensur. Literatur, Theater und Film in Spanien (1933–1976)*. Stuttgart 1991.
- Nuy, Sanra: «Antagonismen und Affekte. Zu einer politischen Dramaturgie des Spielfilms». In: Irina Gradinari / Nikolas Immer / Johannes Pause (Hg.): *Medialisierungen der Macht. Filmische Inszenierungen politischer Praxis*. München 2018, S. 33–46.
- Pravadelli, Veronica: «Italian 1960s Auteur Cinema (and beyond): Classic, Modern, Postmodern». In: Frank Burke (Hg.): *A Companion to Italian Cinema*. New York 2017, S. 228–248.
- Restivo, Angelo: *The Cinema of economic Miracles. Visuality and Modernity in the Italian Art Film*. Durham/London 2002.
- Sojo Gil, Kepa: «La posguerra vista por Luis García Berlanga: ¡BIENVENIDO, MR. MARSHALL!» In: *La historia a través del cine: Europa del Este y la caída del muro, el Franquismo* 2000, S. 57–80.
- Torreiro, Casimiro: «¿Una dictadura liberal?» In: Román Gubern et al. (Hg.): *Historia del cine español*. Madrid 2015, S. 295–340.
- Truffaut, François: «Une certaine tendance du cinéma français» [1954]. In: Ders.: *Les Plaisirs des yeux*. Paris 1987, S. 192–207. [Dt.: «Eine gewisse Tendenz im französischen Film». In: Ders.: *Die Lust am Sehen*, übersetzt und herausgegeben von Robert Fischer. Frankfurt a. M. 1999, S. 295–313.]
- Truffaut, François: «Le cinéma français crève sous les fausses légendes» [1957]. In: Ders.: *Les Plaisirs des yeux*. Paris 1987, S. 212–224. [Dt.: «Der französische Film krepirt an den falschen Legenden». In: Ders.: *Die Lust am Sehen*, übersetzt und herausgegeben von Robert Fischer. Frankfurt a. M. 1999, S. 320–335.]
- Tschiltschke, Christian von: «Luis García Berlanga: EL VERDUGO (1963)». In: Ralf Junkerjürgen (Hg.): *Spanische Filme des 20. Jahrhunderts in Einzeldarstellungen*. Berlin 2012, S. 124–141.
- Wagstaff, Christopher: «Il nuovo mercato del cinema». In: Gian Piero Brunetta (Hg.): *Storia del cinema mondiale*. Vol. 1. *L'Europa*. Turin 1999, S. 847–903.
- Wolf, Burkhard: «Codierung von Gewalt». In: Harun Maye / Leander Scholz (Hg.): *Einführung in die Kulturwissenschaft*. München 2011, S. 73–94.

(Neo)Kapitalismus, Gewalt und Spektakel

Nora Zapf

Jugend, Aufbruch und Gewalt in Buñuels LOS OLVIDADOS (1950)

Gestauchtes Leben

«Por qué se sonríe?» «Por nada. Pensaba que si en lugar de a éstos, pudiéramos encerrar para siempre la miseria» (01:00:11).¹ Hier wünscht sich der Direktor einer Umerziehungsanstalt für Kinder mit Blick auf den kriminellen Pedro (Alfonso Mejía), dass es möglich wäre, statt den Kindern für immer das Elend wegzusperren. Doch ist es im Film *LOS OLVIDADOS* (*DIE VERGESSENEN*; MEX 1950) des spanischen Regisseurs Luis Buñuel eben dieses Elend, das die Kinder ein Leben lang in einer ausweglosen Situation einsperrt und gefangen hält. Das Verb «encerrar»² aus dem anzitierten Dialog spiegelt den Filmtitel auf Spanisch wider, der das Wort «Leben» («vida») einzusperren und zu stauchen scheint: *ol-vida-dos*. Zwischen den dunklen Vokalen «o» und «a» scheint das «i» in der Mitte des Titels auf wie ein vergeblicher Hoffnungsschimmer. Der Film gilt als Meilenstein für ein neues lateinamerikanisches Kino, da er sozialkritisch und realistisch angelegt ist und zugleich

1 «Warum lachen Sie?» «Ach nichts, Ich dachte bloß, wenn wir nur statt diesen hier doch für immer das Elend wegsperren könnten.» (Alle Übersetzungen stammen von der Verfasserin, wenn nicht anders angegeben)

2 «Einsperren», «einschließen».

ästhetisch experimentiert.³ Wie verhandelt Buñuel darin die Themen Jugend, Aufbruch und Gewalt? Darauf soll im Folgenden näher eingegangen werden.

Im Mittelpunkt der Handlung stehen Straßenkinder und jugendliche Straftäter:innen in einem Armutsviertel in Mexiko-Stadt. Aus dem englischen Titel *THE YOUNG AND THE DAMNED* leitet sich bereits der Widerspruch ab, der im Film omnipräsent wird: Die Jugend, die etwa im italienischen Neorealismus für Aufbruch, Neuanfang und Hoffnung steht, wird hier verbunden mit Verdammnis, mit der Hinderung am Aufbruch durch soziale Umstände. Ein Vorbild für Buñuels Porträt der Slums von Mexiko-Stadt Ende der 1940er-Jahre war Vittorio de Sicas *SCIUSCIÀ* (SCHUHPUTZER; I 1946). In dem ca. 77 Minuten langen Film *LOS OLVIDADOS*, den der spanische Filmemacher 1950 in Mexiko-Stadt drehte, sind es die Obdachlosen und Mittellosen und dabei vor allem die Straßenkinder und Jugendlichen, die von der Gesellschaft vergessen wurden und die hier in den Vordergrund gestellt werden. Da Kinder symbolisch für die Zukunft stehen, zeigt ihre (innere und äußere) Verwahrlosung auch die gesellschaftliche Hoffnungslosigkeit in Mexiko unter der Präsidentschaft von Miguel Alemán, die eine Krisenzeit nationaler Identitätskonstruktion bedeutete.⁴ Die Revolution, die zunehmend als gescheitert galt, die Modernisierung, die sich gewaltsam Bahn brach, die vielen Besitzlosen, die aus den Dörfern in die Großstadt kamen, stellen das Land vor große soziale Herausforderungen, die lange ungelöst bleiben. Buñuel fügt dem Film einen Vorspann bei, der auf das Elend anderer Großstädte hinweisen soll, denn Armut, Hunger, Perspektivlosigkeit, fehlende Bildung und Infrastruktur sind kein spezifisch mexikanisches Problem, sondern in allen modernen Großstädten der Welt zu finden – wie beispielsweise in London, Paris oder New York. Im selben Vorspann wendet sich der Regisseur aber auch mit einem direkten Appell an die Regierung von Alemán: Er fordert von den progressiven Kräften des Landes, für die sich Alemán seit der Rede zur Inauguration seiner Präsidentschaft ausgibt, die Umstände zu ändern, da sie die strukturelle Ursache für die Ungerechtigkeit seien. Zusätzlich zu diesen vorangestellten Kontextualisierungen, die Buñuel in den Vorspann einbaut, heißt es dort: «Esta película está basada íntegramente en hechos de la vida real y todos sus personajes son auténticos.»⁵ Neben den politischen Kontexten ist es für Buñuel wichtig, dass die Figuren authentisch sind und dass der Stoff auf realen Vorbildern beruht. Für den Film gingen der Regisseur und sein Team, etwa der spanische Co-Screenwriter Luis Alcoriza, über sechs Monate in die Armutsviertel von Mexiko-Stadt,⁶ um mit den Menschen zu sprechen, Fo-

3 So Ana Moraña: «Young Outlaws and Marginal Lives in Latin American Cinema. The Landmark of Buñuel's *LOS OLVIDADOS*». In: Rob Stone / Julián Daniel Gutiérrez-Albilla (Hg.): *A Companion to Luis Buñuel*. New Jersey 2013, S. 256.

4 Cf. Acevedo-Muñoz: *Buñuel and Mexico. The Crisis of National Cinema*. Berkeley 2004.

5 «Dieser Film basiert vollständig auf Tatsachen aus dem realen Leben, und alle seine Figuren sind authentisch.»

6 Cf. Acevedo-Muñoz, S. 68.

tos zu machen, Archive der Kriminalpolizei aufzusuchen und Orte kennenzulernen, die später zu Kulissen wurden. Die Figuren und Narrative des Films basieren also einerseits, umgeformt, gekürzt oder erweitert, auf «realen» Geschichten der Vororte der mittelamerikanischen Millionenstadt, jedenfalls ist es Buñuel wichtig, dies zu betonen. Andererseits enthalten sie auch surrealistische und damit sich den klassischen Authentizitätseffekten verweigernden, stilisierte Elemente. Im Film mischen sich Dokumentation und Fiktion, Realismus und Surrealismus und nehmen im Werk des Spaniers Anleihen sowohl vom Stil der Dokumentation der armen spanischen Landbevölkerung in LAS HURDES (aka TIERRA SIN PAN; E 1933) wie auch aus frühen surrealistischen Filmen Buñuels. Bedeutungsvolle Elemente im Narrativ, beispielsweise die Enge der Baracken, deren Zimmer sich viele Familienmitglieder teilen, aber auch die auf knappem Raum gehaltenen Tiere, wie auch der tote Körper des Jungen, der auf der Müllhalde entsorgt wird, basieren auf nachweisbaren Fakten. Gedreht wurde sowohl in den Armutsvierteln selbst als auch in den Tepeyac Studios. Octavio Paz, der neben dem Wandmaler David Alfaro Siqueiros zunächst als einziger mexikanischer Intellektueller begeistert von LOS OLVIDADOS ist, beschreibt diesen als «Film ohne Schauspieler»,⁷ durch den die Jungen Jaibo (Roberto Cobo), Pedro (Alfonso Mejía) und die anderen «zum ersten- und zum letzten Mal in ihrem Dasein zu Film darstellern wurden, unvergesslich [wurden]».⁸ Tatsächlich setzt sich der Cast jedoch aus einer Mischung von Laienschauspieler:innen und professionellen Schauspieler:innen zusammen. Estela Inda war beispielsweise bereits im ikonischen indigenistischen Film LA NOCHE DE LOS MAYAS (MEX 1939, Chano Urueta) zu sehen. Von Buñuel wird sie in LOS OLVIDADOS umgedeutet zur widersprüchlichen Mutterfigur des Protagonisten. Dokumentarische Elemente kommen im Film zusammen mit einer deutlichen Artifizialität, die unter anderem auch durch die starke Bearbeitung des Materials und Strukturierung der Fiktion sowie durch Metaphorisierung entsteht.

Buñuel und die mexikanische Filmlandschaft

Der spanische Regisseur gelangt in eine Filmlandschaft, die als *Época de oro del cine mexicano* (1936–1957)⁹ bezeichnet wird, als «Blütezeit des mexikanischen

7 Octavio Paz in *Der Telegraf* (Berlin) am 24.01.1954, zit. nach Gabriele Jatho: *Luis Buñuel. Essays, Daten, Dokumente*, herausgegeben von der Deutschen Kinemathek. Berlin 2008, S. 99–100, hier S. 100.

8 Ebd.

9 Acevedo-Muñoz teilt die vorherrschenden Genres dieser Zeit folgendermaßen ein: 1) die *comedia ranchera*, 2) das historisch-patriotische Epos oder Melodrama über die Revolution, 3) das Familienmelodram und 4) andere Komödien, teils mit sozialer Botschaft. Vor allem das Epos oder Drama über die Revolution, das patriotischen Diensten gilt, wurde von der mexikanischen Filmindustrie gefördert und auf Festivals im Ausland gezeigt. Cf. Acevedo-Muñoz: *Buñuel and Mexico. The Crisis of National Cinema*. Berkeley 2004, S. 15–16.

Nationalfilms».¹⁰ Es gibt einen Boom eigener Schauspiellegenden wie Ninón Sevilla, Dolores del Río,¹¹ Tito Guízar oder Pedro Infante, gedreht wird in mexikanischen Studios wie dem Tepeyac, produziert von eigenen Produktionsfirmen wie Azteka Films; es treten Regisseure wie Fernando de Fuentes, Alfredo B. Crevenna oder das berühmte Doppel aus Regisseur Emilio Fernández und Kameramann Gabriel Figueroa hervor. So entsteht eine einflussreiche Filmlandschaft in einer Zeit, in der die europäische Filmindustrie stark vom Zweiten Weltkrieg eingeschränkt ist. Laut Acevedo-Muñoz handelt das Kino Mexikos dieser Epoche hauptsächlich von den drei zentralen Pfeilern mexikanischer Nationalgeschichte, also das, was auf den Murales der drei berühmten Künstler Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros und José Clemente Orozco zu sehen ist: die indigenen Ursprünge der Maya und Aztek:innen, die Zeit der Unabhängigkeit 1810 und die mexikanische Revolution, d. h. Helden wie Pancho Villa und andere.¹² Filme wie RAÍCES (MEX 1954, Benito Alazraki), CHILAM BALAM (MEX 1955, Iñigo de Martino) oder der bereits erwähnte LA NOCHE DE LOS MAYAS (MEX 1939, Chano Urueta) erzählen von indigenen Ursprüngen, große Klassiker wie ALLÁ EN EL RANCHO GRANDE (MEX 1936, Fernando de Fuentes) und RÍO ESCONDIDO (MEX 1948, Emilio Fernández) berichten von Revolution und Heldentum. Die Filme dieser Zeit bedienen vor allem Genres wie das patriotische Epos, das Melodrama oder die *comedia ranchera*. Buñuel kommt also in einer Zeit nach Mexiko ins Exil, in der die Filmlandschaft des Landes immer ausdifferenzierter wird; in der Hollywood-Stars wie Dolores del Río nach Mexiko zurückkehren, um ihre Karriere in dem florierenden und durch die Banco Nacional Cinematográfico finanzierten System fortzusetzen; in der Mexiko nach Hollywood weltweit zur zweiten Adresse für Film wird; aber in der eben auch Film und Kino von der institutionalisierten Revolution unter Miguel Alemán ideologisch von oben gesteuert wird, was Buñuel gestört hat und wogegen sich LOS OLVIDADOS richtet. Wie viele andere Intellektuelle und Filmschaffende gelangt der Spanier nach Mexiko ins Exil, nach den ersten Filmen UN CHIEN ANDALOU (EIN ANDALUSISCHER HUND; F 1929),¹³ der den Surrealismus im Film mitbegründet, L'ÂGE D'OR (DAS GOLDENE ZEIT-

10 Cf. Sergej Gordon: *Mnemotopie im mexikanischen Film. Orte nationaler Umbrüche in der Filmkultur der «Época de Oro»*. Bielefeld 2021, S. 16.

11 Die Schauspieler:innen bekamen meist die gleichen Rollen in verschiedenen Filmen zugewiesen, wie etwa Tito Guízar in der Rolle des singenden *charro* (mex. Cowboy), Ninón Sevilla als *cabaretera* (Showgirl) und Dolores del Río in der Rolle der Jungfrau. Cf. Acevedo-Muñoz 2004, S. 16.

12 Cf. Acevedo-Muñoz, S. 21. Wenn auch VÁMONOS CON PANCHO VILLA (MEX 1935, Fernando de Fuentes) sich kritisch von der Revolution distanziert, beziehen sich spätere Filme der *Época de oro* wieder positiv darauf.

13 UN CHIEN ANDALOU, den Buñuel zusammen mit Salvador Dalí geschrieben hat, enthält ausschließlich traumhafte Bilder und assoziative Vorgänge, es tauchen Doppelgänger und unterschiedliche Tiere auf, die Ekel und Schrecken bei den Zuschauer:innen auslösen. In einer iko-

ALTER; F 1930) und LAS HURDES. Nach einer langen Phase rarer Aufträge und finanzieller Schwierigkeiten setzt Buñuel mit LOS OLVIDADOS neue Akzente in der mexikanischen Filmlandschaft. Aus politischen Gründen muss er erst vor dem spanischen Bürgerkrieg nach Frankreich fliehen, dann vor dem Nationalsozialismus nach Mexiko. Dabei bleibt Buñuel ein Leben lang mit der Ästhetik des Surrealismus befasst, zu dessen enger Gruppe der Künstler schon seit Beginn seines Schaffens gehörte: Mit Salvador Dalí und Federico García Lorca ist er befreundet, seit sie dieselbe *Residencia de Estudiantes* in Madrid besuchten. Buñuel dreht LOS OLVIDADOS also im politischen Exil, wo er Fuß zu fassen versucht in der dortigen Filmbranche und wo er zwischen 1946 und 1965 einundzwanzig Filme dreht. Da seine Agentin gute Kontakte in die mexikanische Kulturszene hat, kann der Regisseur schnell erste Filme drehen, wie GRAN CASINO (MEX 1947), LOS OLVIDADOS und SUSANA – CARNE Y DEMONIO (SUSANNA, TOCHTER DES LASTERS; MEX 1951). International ist der Regisseur für seine europäischen Meisterwerke bekannter als für seine «mexikanische Phase»,¹⁴ was auch damit zu tun haben mag, dass Mexiko aus europäischer Sicht zu dieser Zeit kulturelle Peripherie bleibt: EL ÁNGEL EXTERMINADOR (DER WÜRGEENGEL; MEX 1962), LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE (DER DISKRETE CHARME DER BOURGEOISIE; F/E 1972) und CET OBSCUR OBJET DU DÉsir (DIESES OBskURE OBJEKT DER BEGIERDE; F/E 1977) sind Filme, die immer wieder zitiert werden. Buñuel lernt in der Zeit seines dortigen Schaffens die mexikanische Filmlandschaft gut kennen, er setzt mexikanische Schauspiellegenden in seinen Filmen ein, variiert Motive aus dem klassischen mexikanischen Film und zitiert ikonische Bilder, etwa das ins Zentrum gerückte Kreuz. Immer verfremdet er jedoch diese Motive, deutet sie um. Etwa, wenn er statt der nationalen Erinnerungsorte der Ruinen altamerikanischer Kulturen, die identitätsstiftenden Charakter für den mexikanischen Film besitzen, in vergessenen Orten am Rande der Stadt dreht und deren Ruinenhaftigkeit zeigt.¹⁵ In LOS OLVIDADOS widmet sich der Regisseur den sozialen Missständen einer lateinamerikanischen Megacity in der postrevolutionären Ära unter der Regierung von Alemán, zu einer Zeit, als die Städte immer größer und voller werden und sich die mexikanische Nation in einem Selbstfindungsprozess befindet.¹⁶ Die Straßenkin-

nisch gewordenen Szene krabbelt eine Menge Ameisen aus einer ausgestreckten Hand, in einer anderen bewegt sich eine abgetrennte Hand wie eine Spinne durch die Räume.

- 14 Auch Sergei Eisenstein hat Filme aus Buñuels «mexikanischer Phase» als Material für den unvollendeten, aber legendären Film ¡QUÉ VIVA MÉXICO! (MEX 1932) verwendet, die Buñuel in Hollywood gesehen und geschätzt hatte.
- 15 Cf. Gordon, S. 13f. Gordon, der über Mnemotope im mexikanischen Kino spricht, zeigt am Ort der Ruine das Gedächtnis der Conquista auf, so wie an der Hacienda das Gedächtnis der mexikanischen Revolution und an der Grenze den amerikanisch-mexikanischen Krieg.
- 16 Mexiko-Stadt hat zu dieser Zeit eine Bevölkerungszahl von 3.480.000 Einwohner:innen. Julia Tuñón: «Cuerpo humano y cuerpo urbano en LOS OLVIDADOS». In: Gaston Lillo (Hg.): *Buñuel: The Transcultural Imaginary*. Ottawa 2003, S. 69–89, hier S. 79f.

der zu Schauspieler:innen zu machen, ihre Lebenswelt als Setting zu verwenden, bringt eine Botschaft der Desillusionierung in einer Zeit umfassender Modernisierungsprozesse und hat nichts vom verherrlichenden Charakter der Nation Mexiko des zeitgleichen Kinos. Der oftmals pejorativ eingesetzte Begriff der Vorstadtfilme als «arrabalera» (vulgär, gewöhnlich), der etwa für *CAMPEÓN SIN CORONA* (MEX 1946) oder *¡ESQUINA BAJAN!* (MEX 1948) von Alejandro Galindo verwendet wurde, bekommt durch Buñuel eine neue sozialkritische Ausrichtung, die etwa in der schonungslosen Darstellung der Baracken und der Dekonstruktion der Figur «mexikanischen Mutter» besteht. *LOS OLVIDADOS* stößt bei Erstausstrahlung in Mexiko auf großen Widerspruch, dem Regisseur wird vorgeworfen, zusammen mit Luis Alcoriza ein zu negatives Bild der Stadt und des Landes gezeichnet zu haben.¹⁷ Doch als der Film 1951 in Cannes ausgezeichnet wird, ist seine internationale Wirkung gesichert und auch die Reaktionen in Mexiko fallen wieder milder aus. Er wird 1951 mit dem *Ariel der Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas* ausgezeichnet und nochmals gezeigt, diesmal in größeren Kinos.

Buñuel ist geprägt vom mexikanischen Kino und prägt gleichzeitig die Entwicklung des dortigen Films entscheidend mit, thematisch wie ästhetisch: Unter anderem trägt er dazu bei, dass das klassische Kino des Goldenen Zeitalters durch experimentellere Arten des Filmens abgelöst werden, auf dem Weg hin zum New Cinema Mexikos der 1960er-Jahre.¹⁸ Mit *LOS OLVIDADOS* schafft Buñuel ein neues Genre im lateinamerikanischen Kino, das gerade das Minoritäre und Prekäre der Gesellschaften Lateinamerikas auf die große Bühne bringt und sich gegen Nationallegenden und Mythenbildung richtet. Die marginalisierte Jugend Lateinamerikas, die eigentlich Zukunft repräsentieren sollte, wird als Symbol für Hoffungslosigkeit in den Mittelpunkt der neuen Kunstwerke gestellt – was in Filmen

17 Vor dem Hintergrund der heutigen Diskussionen um kulturelle Aneignung ist diese Kritik vielleicht verständlich. Doch Buñuel nimmt sich lang Zeit für Recherchen und Gespräche in den Armutsvierteln, es liegt ihm am Herzen, das Leben in Armut «authentisch» und zugleich poetisch darzustellen, er filmt mit Menschen vor Ort, an den «lugares de precariedad» («Orten der Prekarität», cf. Aguilar 2006, S. 44). Zu dieser Zeit wird Buñuel außerdem mexikanischer Staatsbürger. Daher: Wann wird jemand in einer Kulturszene als «von außen kommend», wann als «angekommen» angesehen?

18 Cf. Acevedo-Muñoz, S. 28. Regisseure wie Alberto Isaac, Arturo Ripstein und Jaime Humberto Hermosillo sprechen von ihrem großen Respekt Buñuels mexikanischem Werk gegenüber. Nachdem sich 1958 die Asociación Latinoamericana de Cineastas Independientes (ALACI) gründet, ändert sich ohnehin die gesamte Filmlandschaft Lateinamerikas und neue Ästhetiken finden sich im «Dritten Kino» (Pino Solanas Octavio Getino; Argentinien), im «Unperfekten Kino» (Julio García Espinosa; Kuba) oder im Cinema Novo Brasiliens, das sich ästhetisch gut mit Nouvelle Vague und Neorealismo vergleichen lässt. Cf. Ana Moraña: «Young Outlaws and Marginal Lives in Latin American Cinema. The Landmark of Buñuel's *LOS OLVIDADOS*». In: Rob Stone / Julián Daniel Gutiérrez-Albilla (Hg.): *A Companion to Luis Buñuel*. New Jersey 2013, S. 256.

wie *PIXOTE: A LEI DO MAIS FRACO* (ASPHALT-HAIE; BRA 1981, Héctor Babenco), *RODRIGO D: NO FUTURO* (RODRIGO D NO FUTURE; CO 1990, Víctor Gaviria) oder *CIDADE DE DEUS* (CITY OF GOD; BRA 2002, Fernando Meirelles / Kátia Lund) aufgegriffen wird. Die Regisseure dieser Filme drehen wie Buñuel in *villas* (Argentinien) bzw. *favelas* (Brasilien), in den Vororten und Elendsvierteln von Rio de Janeiro, São Paulo, Medellín oder Buenos Aires, in denen Straßenkinder im Slang der Straße sprechen und als Kleinkriminelle unterwegs sind. Nach *METROPOLIS* (D 1927, Fritz Lang), den Buñuel außerordentlich schätzt und als «monstruosa catedral del cinema moderno»¹⁹ bezeichnet, wird *LOS OLVIDADOS* 2003 an zweiter Stelle der Liste des UNESCO-Weltdokumentenerbes hinzugefügt. Mit dem Adjektiv «unvergesslich» hat Paz dem Rest der mexikanischen Öffentlichkeit widersprochen und auf den Titel des Films *LOS OLVIDADOS* zurückverwiesen. Den Vergessenen am Rand der Städte hat Buñuel damit ein Denkmal gesetzt. Doch wer sind nun diese «Vergessenen», die durch den Film unvergesslich wurden und die überall weltweit in Großstädten vorzufinden sind, in einer Art von Unterwelt moderner Großstädte?²⁰

Gewaltspiralen

In *LOS OLVIDADOS* werden verschiedene Formen von Gewalt präsent: die Gewalt durch das politische System, die Armut und Abhängigkeit herstellt; die körperliche und psychische Gewalt von Älteren über Jüngere, von Stärkeren über Schwächere, von Männern über Frauen und von einer Masse über einen Einzelnen. Zu Beginn des Films macht Buñuel mithilfe des Voiceovers deutlich, dass es sich bei dem Film um die «derechos del niño y del adolescente»²¹ handelt. Dass es sich also um die Perspektive des Kindes, um die Sicht auf dessen Rechte dreht. Nach den Totalen auf London, New York und Paris wird der Blick der Kamera aus Vogelperspektive auf Mexiko-Stadt gerichtet. In der eigentlichen Eingangsszene sind spielende Kinder zu sehen, erst ebenfalls in der Totale, dann rückt die Kamera per Zoom immer näher heran (00:02:22–00:03:26). Zwischen Säulen, die wie zufällig herumliegen, zerfallenen Tonnen und heruntergefallenen Steinen laufen die Kin-

19 Luis Buñuel: «Metrópolis». In: *La Gaceta Literaria* (Madrid) 01.05.1927, S. 6. Man bemerke die Bezüge zwischen *METROPOLIS* und *LOS OLVIDADOS*, beides Filme, die sozialkritisch über die Großstadt als Moloch sprechen, nur das Letztere sich eher auf die Armut bezieht und ersterer eher auf das Element der nie endenden Arbeit.

20 Martín Barbero spricht vom «submundo del terror urbano, de la violencia brutal que puebla la ciudad», also von der «Unterwelt des städtischen Terrors, der brutalen Gewalt, die die Stadt bevölkert»; Jesús Martín Barbero: *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Santafé de Bogotá 1998, S. 184–185.

21 «Kinder- und Jugendrechte».



1 Los OLVIDADOS: Die Gang um Jaibo herum, Pedro zweiter von rechts (00:05:24)

der herum; sie rauchen und trinken und spielen Stierkampf. Eine Gruppe unterhält sich darüber, dass Jaibo aus der Umerziehungsanstalt davongelaufen ist, weshalb allgemeine Aufregung herrscht, denn, wie sich schnell herausstellt, ist Jaibo eine Anführerfigur und der Älteste und Grausamste der Gruppe. Er bildet das Machtzentrum innerhalb der Kinder und Jugendlichen (Abb. 1).

Im Film sind die Lebens- und Leidensgeschichten der verschiedenen Kinder miteinander verwoben wie in diesem Anfangsbild. Einzelne Kinder wie Julián, der versucht, alles richtig zu machen, Jaibo, der beinahe herzlose Kriminelle und Meche (Alma Delia Fuentes), die versucht, dem neu hinzugekommenen Ojitos (Mário Ramírez) vom Lande zu helfen, werden abwechselnd näher in den Blick genommen. Doch die Erzählungen sind nicht um Jaibo, sondern um Pedro herumgestrickt, der im Bild Teil der Menge ist; seine tragische Geschichte stellt eine Wiederholung von denen Juliáns (Javier Amézcuca) und Jaibos unter anderen Vorzeichen dar und nimmt das Ende vieler anderer Kinder vorweg. Pedro steht exemplarisch für den Versuch der Kinder, sich vom Elend zu befreien, das um sie herum ist und für das Scheitern dieser Versuche am System, das sie umgibt. Pedro versucht, sich einen Weg aus Elend und Kriminalität zu suchen, geht aber daran zugrunde. Der Junge leidet vor allem unter der Lieblosigkeit seiner Mutter (Estela Inda), die als Figur müde und abgearbeitet wirkt, von der Ohnmacht, ihre Kinder

allein mit Essen und Wärme zu versorgen. Sie verlangt von Pedro, der aus einer Vergewaltigung hervorgegangen ist und den sie daher ablehnt, sich um sich selbst zu kümmern. Später schläft sie mit dem Feind ihres Sohnes, dem etwas älteren Jaibo. Von der Mutter verstoßen, hängt Pedro ständig mit anderen Kindern herum, die verwaist und ohne Betreuung sind, die aus armen Familien stammen und im selben Elendsviertel leben. Vor dem architektonischen Skelett²² eines noch fertigzubauenden Hochhauses überfällt die Bande den blinden Sänger Don Carmelo (Miguel Inclán), einen Bettler, der sich im Viertel durch Musik sein Leben finanziert. Er kann als ein «hombre-orquesta»²³ (Ein-Mann-Orchester) bezeichnet werden, da er gleichzeitig Flöte, Trommel und Gitarre spielt. Er ist eine Figur, die der alten Zeit des Porfiriats verhaftet bleibt und alles Neue ablehnt: Immer wieder singt er ein Lied über Porfirio Díaz. Die Figur Don Carmelos erinnert an Bilder von Goya, z. B. an *El ciego de la guitarra* (1778).²⁴ Am Marktplatz, wo der Bettler seine Lieder spielt, trifft die Bande auch auf Ojitos, der verzweifelt auf die Rückkehr seines Vaters wartet, der ihn ausgesetzt hat und nicht zurückkehren wird. Ojitos, der symbolisch für die ländlichen Regionen Mexikos und die indigene Bevölkerung steht, wird später Blindenführer für Don Carmelo. Da alle Kinder von ihren Eltern vernachlässigt oder verlassen werden und nicht wissen, was sie mit ihrer Zeit anfangen sollen, aber Geld für Essen und Kleidung (teils auch Drogen, Alkohol und Zigaretten) brauchen, verüben sie Überfälle, rächen sich an Rivalen, vergewaltigen und geraten in Schlägereien. Jaibo nimmt Pedro unter seine Fittiche und will Julián bestrafen, da dieser ihn angeblich an die Polizei verraten hatte. Pedro wird dabei ungewollt Zeuge, als Jaibo Julián erschlägt und wird mitschuldig an dem Tod des einzigen Jungen, der aus der Gewaltspirale auszusteigen versuchte. Von da an entfernt sich Pedro innerlich von Jaibo und will es im Grunde Julián nachmachen, seine innere Unruhe wird immer größer und er ist traumatisiert vom Gesehenen. Kurz nach der brutalen Tötung kommt es zur berühmten Traumszene, die vor allem das Verhältnis Pedros zu seiner Mutter thematisiert und die in der Forschung vielfältig besprochen und gedeutet wurde, da sie mit der realistischen Anlage des Films bricht. Wie oben erwähnt, sind es Szenen wie diese im Speziellen, welche die im *opening crawl* des Vorspanns ausgewiesenen Authentizität und «Echtheit» des Films bewusst unterlaufen.

Nach dem Traum sucht sich Pedro Arbeit in einer Schmiede und versucht, den Wünschen seiner Mutter zu entsprechen. Als ein Messer aus der Schmiede verschwindet, weil es Jaibo bei einem Besuch dort geklaut hat, glaubt seine Mutter Pedro die von ihm versicherte Unschuld nicht, schlägt ihn und schickt ihn zur

22 Cf. Pedro Poyato: «Circuito enunciativo de agresión y mundo originario en *LOS OLVIDADOS* de Buñuel». In: *Pandora: revue d'études hispaniques* 6, 2006, S. 171–190, hier S. 172.

23 Pedro Poyato: *El sistema estético de Luis Buñuel*. Bilbao 2011, S. 79.

24 Ebd.

Polizei, die ihn in eine Umerziehungsanstalt auf einem Bauernhof bringt. Der Direktor dort versucht, dem Jungen zu helfen, ihm eine neue Chance zu geben auf eine Ausbildung und damit auf ein besseres Leben. Die Figur des Direktors, die oben erwähnt wurde, gilt als Gegenentwurf zum gleichgültigen Staat. Er überträgt Pedro die Aufgabe, sich um die Hühner zu kümmern, da der Junge scheinbar gut mit Tieren umgehen kann, und gibt ihm später die Freiheit, das Gelände zu verlassen. Aber Jaibo lässt Pedro nicht los. Wie ein «böser Engel»²⁵ sucht er ihn auf dem Bauernhof heim und stiehlt das Geld. Wütend folgt Pedro Jaibo zurück ins Elendsviertel, erzählt den anderen von dessen Mord an Julián und wird kurz darauf selbst von Jaibo getötet, an seinem üblichen Schlafplatz bei Meche, im Stall neben Ziegen und Hühnern. Der Film endet damit, dass Meche und ihr Großvater die Leiche von Pedro im Stall finden und beschließen, sie leise zu entsorgen, damit sie keinen Ärger von der Polizei fürchten müssen. Also transportieren sie den Leichnam des Jungen auf einem Esel und werfen ihn dann auf einen Müllhaufen am Rande des Viertels. Dieses Ende, das wie bereits erwähnt auf wahren Begebenheiten beruht, war dem Produzenten Óscar Dancigers zunächst zu brutal und so drehte Buñuel zusätzlich ein Happy End, in dem Pedro Jaibo im Zweikampf aus Versehen besiegt. Statt seiner stirbt also in der anderen Fassung nur Jaibo, während Pedro seinen guten Willen beweisen und dem Direktor das Geld zurückbringen kann. Dieses alternative Ende verwarf Buñuel allerdings, da der Film mit dem ersten, tragischen Ende Erfolg auf den Filmfestspielen in Cannes erzielen konnte.

Versuchter Ausbruch/Aufbruch

In der bereits erwähnten mexikanischen Phase Buñuels spielen die Themen Politik, Realismus und Gewalt eine große Rolle. Das Eingesperrtsein des Lebens, *vida*, im eigenen Schicksal, spiegelt auch entfernt und abgeschwächt den Zustand Buñuels im Exil wider. Vor *LOS OLVIDADOS* konnte Buñuel wegen der Kriege in Europa einige Zeit nicht drehen. Mit diesem Film gelingt ihm jedoch das künstlerische Comeback als Filmemacher auf den großen Filmfestivals, was für den Regisseur eine Art Aufbruch in ein neues künstlerisches Schaffen bedeutete.

In *LOS OLVIDADOS* kommt die Kamera der Perspektive der Kinder nah, die Kameraführung zeigt immer wieder das Hoffnungslose ihres Lebens und des sozialen Status, womit die Eltern und Familien, die Gesellschaft, das politische System als Marionetten eines *failed state* entlarvt werden. Die Figurenkonstellation beinhaltet viele Spiegelungen, die Geschichte einer Figur kehrt wieder in der anderen.

25 Paul Duncan / Bill Krohn: *Luis Buñuel. Eine Chimäre 1900–1983. Sämtliche Filme*. Köln 2005, S. 66.

Pedro und Ojitos sind zwei von den Eltern auf unterschiedliche Weise verlassene Kinder, beide sind auf Hilfe und Unterstützung von anderen angewiesen; auch Jaibo, so grausam er ist, hat kein Zuhause und seine Mutter starb, als er noch ganz klein war. Der Blinde spiegelt sich im Beinlosen, ebenso wie Meche, das junge Mädchen, ein jüngerer Doppel von Pedros Mutter ist. Die versehrten oder vergewaltigten Körper weisen auf den wunden Stadt- und Gesellschaftskörper hin.²⁶ Auf dem Weg, auf den wir Pedro begleiten zwischen anderen Kindern auf der Straße, in seiner Familie, in der Arbeit, im Gefängnis, im Internat und bis zu seinem Tod, erleben wir die immer größere Verstricktheit in die Gewalt um ihn herum. Entstanden aus einer Vergewaltigung, ist er ein abgelehnter Sohn, versucht aber den Ausbruch aus den gewaltvollen Konstellationen, versucht, einen eigenen Weg zu finden, und scheitert daran. Sein Kampf um Selbstbestimmung endet mit dem Verlust des eigenen Lebens.

Pedro nimmt zunehmend an der Gewalt teil, wird so vom Opfer zum Täter. Gezeigt wird eine Normalität, in der Eltern ihre Kinder schlagen, die sich untereinander prügeln, Kinder, die Bettler überfallen und Tiere sowie Gegenstände schlagen, um ihrer Wut Luft zu verleihen. So werden die wehrlosen Hühner maltreatiert werden die Musikinstrumente des Bettlers kurz- und kleingehauen, die seine Lebensversicherung sind. Die Gewalt wird also weitergegeben an Schwächere, wie es in einer typischen Gewaltspirale der Fall ist. Die strukturelle Gewalt, die Armut innerhalb einer Gesellschaft wie hier der mexikanischen in den 50er-Jahren bedeutet, wird von oben nach unten weitergereicht, von den Reichen und Mächtigen an die Armen und Mittellosen, die untereinander aus Verzweiflung gewaltvoll werden. Im Film wird auch strukturelle Gewalt umgewandelt in physische oder psychische Gewalt, die die Kamera expliziert. Der Sadist Jaibo baut in der Gang sowohl psychischen Druck auf, als er auch körperlich immer wieder droht und zuschlägt. Die Kraftlosigkeit und Verzweiflung der Mutter, die selbst Opfer einer Vergewaltigung war, drückt sich in Liebesentzug dem Sohn gegenüber aus. Niemand kann in diesem Umfeld überleben, der nicht selbst zum/r Täter:in wird. Wer gerade Opfer war (Pedro, der Bettler), kann im nächsten Moment bereits selbst Täter werden (Pedro an den Hühnern, der Bettler an Meche). Das vom System und sozialer Enge eingepferchte Leben wird zum reinen Überlebenskampf. Der Gewalt auf der Straße, aber auch im zerrütteten Zuhause kann sich niemand entziehen, es gibt keine geschützten Räume, keine wirklichen Zufluchtsorte. Die auf kleinstem Raum gedrehten Szenen in den Baracken symbolisieren die innere Enge in räumlicher Art und Weise, die kleinen Zimmer haben keine Türen und werden oft lediglich mit Brettern verstellt oder mit Tüchern abgehängt. Alle Betten stehen in einem Raum. Es gibt keine Intimsphäre. In den engen Räumen findet eine große Gleichzeitigkeit verschiedener Bedürfnisse statt,

26 Cf. Tuñón, S. 69–89.

denen nicht Rechnung getragen werden kann. Das Leben wird sichtbar gewaltsam auf zu kleinem Raum gestaut.

Der Film teilt sich zeitlich grob in eine Dreistufung der Gewalt, die (1) mit der Szene des Überfalls auf den blinden Musiker, Don Carmelo, beginnt (gespiegelt im Überfall auf den beinlosen Bettler), der laut heult und ruft, die (2) etwa zur Hälfte des Films mit dem Erschlagen Juliáns durch Jaibo einen ersten Höhepunkt erfährt, der in der lauten Klage von dessen Vater gipfelt: «Me mataron a mi hijo, me lo mataron [...]» (00:38:38),²⁷ und die (3) zum Schluss des Films mit dem Tod Pedros durch Jaibo und Jaibos Tod durch die Polizei ihren schrecklichen Abschluss findet. Die Steigerung vom Überfall über die Tötung eines Jungen bis hin zum gewaltsamen Tod zweier weiterer Jungen und dem Entsorgen der Leiche im Müll verdeutlicht die wachsende Hoffnungslosigkeit und die Unmöglichkeit des Entkommens.

Selbst wir Zuschauer:innen können der Gewalt nicht enttrinnen: Aus einer filmtechnischen Perspektive, auch im Hinblick auf den Aufbruch des neuen Films, zeigt sich an einer bestimmten Szene, dass sich die Gewaltspirale sogar bis zu uns hin weiterdreht. Die vierte Wand des Films wird durchbrochen und die Kamera selbst wird angegriffen: Pedro wirft den Rest eines Eis, das er in der Umerziehungsanstalt unbefugterweise aus einem ihm anvertrauten Korb mit rohen Eiern genommen und ausgesaugt hat, auf die Kamera. Der schleimige Inhalt des rohen Eis fließt über die Kameralinse und verdeckt uns die Sicht (Abb. 2–3). Unser Blick als Voyeur:innen des Elends, die nach dem Filmschauen größtenteils heimkehren in ein sicheres Zuhause, wird von Pedro angegriffen, unsere Sicht und die der damaligen Zuschauer:innen in Cannes und an anderen Orten wird hinterfragt, die Perspektive eines teilnahmslosen Publikums, an anderem Ort, zu anderer Zeit. Unsere Sinne werden von der Aggressionskette berührt, die hinter der Kamera unter den Lebewesen und an die Dinge weitergegeben wird: Für kurzen Moment sehen wir nichts mehr. Verwandeln wir uns also kurz in den blinden Bettler? Werden wir, als eigentlich vermeintlich neutrale Zuschauer:innen, in die Kette der Gewalt mit hineingezogen?²⁸ Mit dieser Szene weist Buñuel auf die Blindheit der Gesellschaft im Angesicht des Elends hin, auf das allzu leichte Verdrängen miserabler sozialer Zustände.

Jede Figur, die im Film auftaucht, reiht sich wie Pedro in die Kette der Gewalt ein, die die Macht bedeutet, jemanden/etwas zu beherrschen. Doch die Macht ist illusorisch und beweist im Grunde nur Ohnmacht. Anders als die systemische und strukturelle Gewalt, die der kleinen Oberschicht zu Lasten der großen Unterschicht ihr Leben sichert oder verbessert, drückt die Gewalt im Film die große Verzweiflung der Figuren aus und das Fehlen von Handlungsmöglichkeiten. Hier

27 «Sie haben mir meinen Sohn umgebracht! Sie haben ihn mir getötet!»

28 Cf. Poyato 2011, S. 101.



2-3 *Los OLVIDADOS*: Pedro mit dem Eierkorb und das Ei fließt an der Kameralinse herunter (01:01:01 und 01:01:13)

trifft sich Buñuels Film mit dem *Laberinto de la soledad* von Octavio Paz,²⁹ das zeitgleich erschien: Die hier dargestellten Mexikaner:innen drücken eine große Einsamkeit aus. Als Jaibo durch die Schüsse von Polizisten tödlich verletzt wird, träumt er ein letztes Mal von der Stimme seiner Mutter, und sagt zu ihr: «Estoy solo, solo»; sie antwortet, von ihm imaginiert, nur: «Como siempre, mijito, como siempre» (01:15:37).³⁰ Die Kette der Gewalt stellt einen Teufelskreis dar: Die Gegenwart der späten 1940er-Jahre in Mexiko ist eine Zeit des sozialen und psychologischen Verhängnisses, wie Octavio Paz es nennt.³¹ Das Aufbegehren Pedros, sein innerer Aufbruch in eine neue Zukunft macht den Film zur Tragödie: Der

29 Cf. für diesen Vergleich ausführlicher Acevedo-Muñoz.

30 «Ich bin allein, allein!» «Wie immer, mein Kindchen, wie immer.»

31 «Das Fatum von heute ist ein soziales und psychologisches Verhängnis.» Cf. Octavio Paz in *Der Telegraf* (Berlin), 24.01.1954, zit. in Jatho, S. 100.

Junge hat sich gegen sein Schicksal aufzulehnen versucht, ist daran aber gescheitert. Interessanterweise gestaltet sich Pedros Aufbruch anders als derjenige der Jugendlichen im italienischen Neorealismus, in dem sich Jugend mit Zukunft gleichsetzen lässt, oder als der Ausbruch in den James Dean-Filmen³² im US-amerikanischen Kino der 50er-Jahre, der sich gegen das System auflehnt. Pedros Aufbruch besteht eben nicht im Zerstören einer bestehenden Ordnung, sondern im Wunsch, eine Ordnung im Chaos herzustellen.³³

Traum und Trauma

Buñuels Film hat sich zwar vor allem dem Realismus bzw. eher noch der Authentizität verschrieben, aber er steht ästhetisch doch dem Surrealismus nahe. Dafür ist die Traumscene Pedros zentral, die auf den Rest des Films auszuufern scheint. Doch wie ufernt der Traum aus? Einerseits treten dabei ästhetische, motivische und Licht-und-Schatten-Elemente des Traums über auf den Rest des Films. Andererseits ist auch der Traum selbst nicht als Wunschtraum zu verstehen und steht also keinesfalls diametral der tatsächlichen Umgebung von Pedro gegenüber. Vielmehr handelt es sich bei Pedros Traum um eine Mischung von Alptraum und Wunschtraum. Der größte Wunsch Pedros, nämlich derjenige, von der Mutter geliebt und geküsst, versorgt und gesehen zu werden – kurz, bei ihr aufgehoben zu sein – wird durch die Drohung mit Gewalt kontrastiert. Die von oben herbeiswebende Mutter und die von unter dem Bett hervorkommenden, versehrten und unheimlichen Jungenkörper (von Julián und Jaibo) stehen sich diametral gegenüber (Abb. 4–6).

Die Traumsequenz beginnt mit einer Überblendung von Pedro, der schläft, und Pedro, der aus sich selbst heraussteigt. Der junge Pedro fragt seine Mutter, warum sie ihn niemals küsse. In einer Szene, die dem Traum vorausgeht, sehen wir, wie der Junge zu seiner Mutter sagt: «Mama, tengo hambre», worauf sie ihm antwortet: «Que ya te dije que mientras anduvieras de vago por las calles, aquí no volvías a comer» (00:12:35).³⁴ Auf diese Szene bezieht sich der Anfang des Traums zurück, der eingeleitet wird mit einem weißen Huhn, das von oben durchs Fenster in die schmutzige, enge Baracke geflogen kommt. Die Federn fliegen unter Pedros Bett, wo der getötete Julián mit blutverschmiertem Gesicht liegt. Dann steht Pedros Mutter in weißem Nachtkleid aus ihrem Bett im selben Zimmer auf und

32 Wie etwa *REBEL WITHOUT A CAUSE* (... DENN SIE WISSEN NICHT, WAS SIE TUN; USA 1955, Nicholas Ray).

33 «Arbeiten gehen, sich gut verhalten, nicht stehlen, nicht weglaufen.»

34 «Mama, ich habe Hunger.» «Ich habe dir schon gesagt, solange du faul auf den Straßen rumziehst, kriegst du hier nichts zu essen.»



4-6 Los OLVIDADOS:
Traum, Pedro steigt
aus sich selbst heraus;
Traum, Mutter schwebt
herbei; Traum, Mutter
reicht Pedro rohes Fleisch
(00:30:07; 00:30:12 und
00:31:20)

kommt wie ein Engel zu ihm beinahe geflogen. Licht und Schatten spielen ineinander in dieser Szene, das weiße Kleid weht wie im Wind und gleicht dem Federkleid des weißen Vogels. Mutter und Sohn tauschen liebe Worte aus, sie drückt ihre Müdigkeit aus, zeigt ihm ihre vom Putzen rauen Hände und sagt ihm, dass sie ihn liebt. Sie gibt ihm den ersehnten Kuss. Im Gegenzug verspricht er ihr, bald eine Arbeit zu suchen, damit sie sich ausruhen kann. Sie wendet sich ab. Auf die Frage, warum sie ihm kein Essen gegeben habe, dreht sie sich wieder ihm zu und hält ein Stück rohes Fleisch in Händen (was als Symbol für Abtreibung oder Vergewaltigung gelesen werden kann).³⁵ Sie gibt ihm das Fleisch, ein Motiv, das in Buñuels Traumszenen oft vorkommt, etwa in Form der vielen Fleischstücke, die in der Straßenbahn aus *LA ILUSIÓN VIAJA EN TRANVÍA* (*DIE ILLUSION FÄHRT MIT DER STRASSENBAHN*; MEX 1954) abgehängt werden. Es ist eine der vielen Obsessionen des Regisseurs, die in seinen Filmen als surrealistische Verfahren der Irritation der dargestellten Realität auftauchen, ebenso wie Schachteln, Insekten und Hühner. Jaibo liegt plötzlich unter Pedros Bett wie ein Monster im Alptraum und versucht, ihm das von der Mutter gegebene Fleisch zu entreißen: Er symbolisiert die kindliche Verlustangst Pedros um die Liebe und Zuneigung seiner Mutter und sein verdrängtes Mitschuldbewusstsein. Dieser Traum Pedros kann, trotz seiner zugegeben düsteren Seiten, vielleicht als einzig möglicher Ausweg aus der engen Realität gesehen werden: Im Traum verspricht Pedro seiner Mutter etwas, das er im Leben nach dem Traum tatsächlich umsetzen will. Der Junge sucht sich Arbeit und versucht, einen besseren Weg zu gehen. Der ersehnte Liebesbeweis der Mutter kommt im echten Leben jedoch erst, nachdem sie ihm zunächst nicht geglaubt hat. Im Gefängnis, wohin ihn die Mutter ihren Sohn selbst gebracht hat, küsst sie ihn auf den Kopf. Im Anschluss wehrt sie Jaibo ab, den sie nun doch für schuldig hält und den eigenen Sohn für unschuldig.

In der Darstellung der Mutter mischen sich die zwei antagonistischen mythischen Frauenfiguren Mexikos, nämlich einerseits die ‹Verräterin› Malinche, die mit dem Feind sich vereint (sie hat Sex mit Jaibo), und andererseits die ‹Virgen de Guadalupe›.³⁶ Buñuel bricht mit der Figur der Mutter als Heilige, indem er sie als müde, abgearbeitete Frau darstellt, die den ganzen Tag putzt und die kleineren Kinder versorgt und die nicht die Kraft hat, ihrem Sohn zu helfen. Außerdem ist die Mutter trotzdem eine begehrte Frau für Jaibo, der (einvernehmlich) Sex mit ihr hat (was nicht gezeigt, aber deutlich gemacht wird). Die Gewalt in Pedros Geschichte nimmt ihren Anfang in seiner Entstehung aus einer Vergewaltigung und der daraus resultierenden Ablehnung durch die Mutter, die zum Ausdruck gebracht wird durch die Schläge, das Ablehnen der Verantwortung, ihn zu ernähren und ihr Verrat an ihm, da sie mit seinem Gegner schläft. Meche wieder-

35 Cf. Moraña, S. 274. Moraña zitiert hier auch Kantaris 2005, S. 41.

36 Cf. ebd., S. 269.

rum, die Nachbarin Pedros und Schwester eines Freundes, steht für das Mädchen, das von allen begehrt wird. Viele männliche Figuren werden Meche gegenüber übergriffig. Jedoch kann sich das Mädchen geschickt aus diesen Situationen selbst befreien, was es uns als handlungsfähigen, selbstbewussten Charakter zeigt. Dass Meche an der Beerdigung von Pedro beteiligt ist, die eher einer Entsorgung gleicht, bedeutet ihr Verstricktsein in die omniprésente Gewalt, Ohnmacht und Teilnahmslosigkeit. Durch ihr Beschützen von Ojitos übernimmt sie aber auch eine Führungsposition einem der Kinder gegenüber.

Das Geflügel,³⁷ die Vögel, die vor allem in Gestalt von schwarzen und weißen Hühnern, aber auch als Tauben im Film überall auftauchen, sind metaphorisch eng verknüpft mit der dargestellten Gewalt und mit dem Traum. Hühner und Hähne sind ein anderes prägnantes Beispiel der vielen, wiederkehrenden Obsessionen Buñuels, die seine Filme so alpträumhaft wirken lassen, denn sie sind für den Regisseur Wesen aus einem Alptraum.³⁸ Buñuel sagt über das Geflügel in *Los OLVIDADOS*, das irrationale Element irre in Form eines Huhns frei im Film herum.³⁹ Die Frottage des Bildes des Huhns kann als surrealistisches Verfahren angesehen werden, es wirkt wie ein *objet trouvé*, ein irritierendes Moment.⁴⁰ Das Huhn wird metaphorisch gleichgesetzt mit dem Elendsviertel, als Tier, das oftmals übersehen wird, das auf der Straße herumläuft und mit ärmlichen Gegenden assoziiert wird. Es kann auch für das ländliche Mexiko stehen, das in die Stadt Einzug erhält, nachdem die Revolution gescheitert ist. Immer wieder werden Eier und Küken als Symbole der Zukunft in Verbindung mit den Kindern gebracht. Eier als wertvolle Lebensmittel werden thematisiert, aber auch als neues Leben, das sie repräsentieren. Kurz vor der Totenklage von Juliáns Vater wird Pedro gezeigt, wie er lächelnd ein Küken in seinen Händen drückt, bevor ein anderer Vogel sich nähert, auf den er das kleine Küken wie einen Stein wirft. In der Umerziehungsanstalt tötet Pedro aus Wut gegen sein Eingesperrtsein mit einem Stock die ihm anvertrauten Hühner, nachdem er auf den Zaun, der ihn beengt, eingedroschen hatte. Eine weitere Szene, in der ein Huhn auftaucht, bezieht sich auf den Angriff der Bande auf den Blinden, bei dem die Kinder aus allen Richtungen Schlamm auf ihr Opfer werfen, der nicht zuordnen kann, woher der Angriff kommt und vergeblich versucht, sich nach allen Seiten hin zu verteidigen. Die Kinder schlagen ihn nieder und zertrümmern seine Instrumente (was sein Einkommen bedeutet, seine Zukunft). Danach ist kurz ein schwarzes Huhn am Boden zu sehen, das den Niedergeschlagenen wie fragend betrachtet herumgeht. Dann wird wiederum das

37 Cf. Poyato 2006 und 2011; cf. Zunzunegui 1994.

38 Duncan/Krohn, S. 68. «Hähne und Hühner bilden einen Teil der vielen Visionen, die ich habe. Manchmal sind sie zwanghaft. Es ist schwer zu erklären, aber für mich sind Hähne und Hühner Wesen aus einem Alptraum.»

39 Ebd.

40 Cf. Poyato 2011, S. 97.

schwarze Huhn überblendet mit einem weißen Huhn im Hühnerstall bei Pedro, der glücklich ein Ei entnimmt. Das Ei, das Neubeginn symbolisiert, wird auch in unser Gesicht als Zuschauer:innen geschmissen.

Fantasie als Form von Freiheit

In LOS OLVIDADOS sehen wir ein allegorisches, beinahe fatalistisches Erzählen von Gewaltspiralen. Aus der Enge der Räume, die auch als «cárcel» (Gefängnis)⁴¹ bezeichnet werden, gibt es kein Entkommen. Die durch systemische und politische, körperliche und psychische Gewalt dominierte Umgebung hält einen fest. Doch die Umerziehungsanstalt ist nicht wirklich das Gefängnis, sondern das Armenviertel und die eigene Geschichte. In der Anstalt stehen die Tore offen, der Direktor vertraut Pedro Geld an, er soll dort lesen lernen und eine Ausbildung bekommen.⁴² Als jedoch Pedro in seiner Wut über das gefühlte Eingesperrtsein hinter dem Zaun, wie hinter der Kamera erst mit dem Ei die Kamera angreift, dann mit dem Stock den Stacheldrahtzaun und daraufhin das Huhn erschlägt, wird er tatsächlich eingesperrt. Dort malt Pedro ein Huhn an die Tafel ... Die Traumsequenz, in der Pedro von der erwünschten Liebe seiner Mutter träumt, ist zentral für LOS OLVIDADOS und erinnert an Buñuels surrealistische Filme, für die er vor allem bekannt ist. Das Surreale als etwas, das sich *über* der Realität befindet, in einer *sur-realité* bricht in Form der Hühner und des Traums in das Dokumentarische des Films ein. Als Don Carmelo sieht, wie Jaibo von der Polizei niedergestreckt wird, ruft er schadenfroh: «¡Uno menos, uno menos! Así irán cayendo todos. [...] ¡Ojalá los mataran a todos antes de nacer!»⁴³ Umgebracht zu werden, bevor man lebt, scheint der einzige Ausweg zu sein aus dem Elend. Aber dieser zynischen Aussage entgegnet Buñuel doch noch etwas: Denn die Eier und die sterbenden Hühner repräsentieren auch Anfang und Ende eines Lebens, sie stehen für die Frage, wo die Gewalt anfängt und wo sie aufhört. Sie stehen für den Albtraum, aber auch für die Möglichkeit, neu anzufangen. In der Wiederholung der Hühner, die sich fortsetzen in den Traum und aus dem Traum heraus, liegt ein Muster des Traums, das auch Muster der Kunst ist. Die irrationalen Momente, die durch das Auftauchen von Vögeln bestärkt werden, durchbrechen die inner-

41 Auch das Wort *encerrar* taucht an unterschiedlichen Stellen im Film auf.

42 Hier spielt Buñuel auf die Regierung von Alemán an, die sich auf die Fahnen schrieb, den Analphabetismus auf dem Land in Mexiko zu bekämpfen, unter anderem durch sogenannte *maestros rurales*, die in die Dörfer gehen sollten und den Kindern das Lesen beibringen sollten. Dies spielt auch in RIO ESCONDIDO etwa eine wichtige Rolle. Doch scheinbar vergaß Alemán dabei die Analphabeten an den Rändern der Großstädte.

43 «Einer weniger, einer weniger! So werden sie alle fallen [...] Sollen sie besser alle umbringen, bevor sie überhaupt geboren wurden.»

diegetisch etablierte Realitätsebene des Films und stellen eine Irritation dar,⁴⁴ ein Schwanken von der ›Realität‹ zwischen bedrohlichen und hoffnungsvollen Elementen. Der Ausbruch ist nur in der Ästhetik, in der Fiktion möglich: als Ausbruch aus der traditionellen Form des Films, als ästhetischer Aufbruch. Wenn auch der Film düster endet, liegt im Traum allein eine gewisse Hoffnung auf Freiheit, auf Befreiung von den furchtbaren Zuständen und Traumata verborgen. Pedro kann aufstehen aus seinem Bett, kann sich eine andere Zukunft erträumen und nimmt am nächsten Tag die Hoffnung darauf mit ins Leben, versucht, sich zu ändern aufgrund eines Traumes. Buñuel schreibt in seiner Autobiografie, *Mein letzter Seufzer*:

Man muß erst beginnen, sein Gedächtnis zu verlieren, und sei es nur stückweise, um sich darüber klarzuwerden, daß das Gedächtnis unser ganzes Leben ist. Ein Leben ohne Gedächtnis wäre kein Leben, wie eine Intelligenz ohne Ausdrucksmöglichkeiten keine Intelligenz wäre. Unser Gedächtnis ist unser Zusammenhalt, unser Grund, unser Handeln, unser Gefühl. Ohne Gedächtnis sind wir nichts.⁴⁵

Die Menschen in LOS OLVIDADOS werden vergessen, weil das politische System, die Gesellschaft sie und ihre Bedürfnisse und Probleme verdrängt. Buñuel trägt, so sehr er für den Film aus Mexiko anfangs kritisiert wurde, doch zur Sichtbarmachung und zum Erinnern der Geschichten und Gesichter der Straßenkinder aus Mexiko-Stadt bei. Gedächtnis und Kunst (im Sinne des Films und des Traums im Film) können bei LOS OLVIDADOS als einzige Auswege gelesen werden aus der Ausweglosigkeit, wobei sie im Falle Pedros nur eine Andeutung ohne Erfüllung bleiben.

Bibliografie

- Acevedo-Muñoz, Ernesto R.: *Buñuel and Mexico. The Crisis of National Cinema*. Berkeley 2004.
- Barbero, Jesús Martín: *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Santafé de Bogotá 1998.
- Buñuel, Luis: «Metrópolis». In: *La Gaceta Literaria* (Madrid) 01.05.1927, S. 6.
- Buñuel, Luis: *Mein letzter Seufzer. Erinnerungen [Mon dernier soupier]*. Herausgegeben und übersetzt von Frieda Grafe und Enno Patalas. Berlin 1988.
- 44 Buñuel hatte geplant, diese Momente auszubauen, etwa durch ein riesiges Orchester, das den Überfall auf den Bettler vor dem Skeletthaus begleitet. Dies war jedoch finanziell nicht durchführbar. Cf. Poyato 2011, S. 89.
- 45 Luis Buñuel: *Mein letzter Seufzer. Erinnerungen. [Mon dernier soupier]*, herausgegeben und übersetzt von Frieda Grafe und Enno Patalas. Berlin 1988, S. 9.

- Cavielles, Patricia / Gerhard Poppenberg (Hg.): *Luis Buñuel: dos miradas: una aportación hispano-alemana a un cine antitético*. Berlin 2011.
- Duncan, Paul / Bill Krohn: *Luis Buñuel. Eine Chimäre 1900–1983. Sämtliche Filme*. Köln 2005.
- Jatho, Gabriele: *Luis Buñuel. Essays, Daten, Dokumente*, herausgegeben von der Deutschen Kinemathek. Berlin 2008, S. 99–100.
- Kantarís, Geoffrey: «Visiones de la violencia en el cine urbano latinoamericano». In: *Cudernos del centro de estudios en Diseño y Comunicación* 18, 2005, S. 39–46.
- Lowenstein, Adam: *Dreaming of Cinema: Spectatorship, Surrealism, and the Age of Digital Media*. New York 2014.
- Moraña, Ana: «Young Outlaws and Marginal Lives in Latin American Cinema. The Landmark of Buñuel's LOS OLVIDADOS». In: Rob Stone / Julián Daniel Gutiérrez-Albilla (Hg.): *A Companion to Luis Buñuel*. New Jersey 2013, S. 255–275.
- Poyato, Pedro: «Círculo enunciativo de agresión y mundo originario en LOS OLVIDADOS de Buñuel». In: *Pandora: revue d'études hispaniques* 6, 2006, S. 171–190.
- Poyato, Pedro: *El sistema estético de Luis Buñuel*. Bilbao 2011.
- Remedi, Gustavo A.: «Dystopian scenes: social subjectivity and horror in peripheral modernity». In: *Journal of Latin American Cultural Studies* 7/2, 1998, S. 225–243.
- Ripley, Mark: *A Search for Belonging: The Mexican Cinema of Luis Buñuel*. New York 2018.
- Tuñón, Julia: «Cuerpo humano y cuerpo urbano en LOS OLVIDADOS». In: Gaston Lillo (Hg.): *Buñuel: The Transcultural Imaginary*. Ottawa 2003, S. 69–89.
- Schroeder Rodríguez, Paul A.: *Latin American Cinema: A Comparative History*. Berkeley 2016.
- Sergej, Gordon: *Mnemotopie im mexikanischen Film. Orte nationaler Umbrüche in der Filmkultur der Époque de Oro*. Bielefeld 2021.
- Tuñón, Julia: «El espacio del desamparo. La Ciudad de México en el cine institucional de la edad de oro y en LOS OLVIDADOS de Buñuel». In: *Iberoamericana* III/11, 2003, S. 129–144.
- Zunzunegui, Santos: *Paisajes de la forma*. Madrid 1994.

Natasha Bianco / Sabine Schrader

Göttliche Aufbrüche in **TEOREMA** (1968) von Pier Paolo Pasolini

Einleitung

TEOREMA (TEOREMA – GEOMETRIE DER LIEBE; I 1968) unter der Regie des 1968 schon recht bekannten Autorenfilmers Pier Paolo Pasolini ist ein Lehrstück vom Scheitern des Aufbruchs und von transgressiv überhöhter Gewalt in der bürgerlichen Gesellschaft. Hervorgerufen wird im Film die Hoffnung auf Veränderung von einem unerwarteten, gottähnlichen Gast in einer Mailänder Industriellenfamilie (Terence Stamp); einem Fremden, der alle Protagonist:innen psychisch und physisch berührt, sodass sie aus ihrer bürgerlich codierten Starre erweckt werden. Als der Gast die Familie, so unbegründet wie er gekommen ist sie wieder verlässt, bleibt den einzelnen Familienmitgliedern Einsamkeit, Wahnsinn und Leere. Am Ende des Films sehen wir, wie sich der Familienvater und ehemalige Fabrikbesitzer Paolo (Massimo Girotti) im prächtigen Mailänder Hauptbahnhof entkleidet, in die Wüste geht und es folgt sein endloser Schrei; eine archaische Geste in archaischer Landschaft (Abb. 1).

Es ist ein so sperriger wie offen gehaltener Film, der 1968 für einen Skandal sorgte. Zwar erhielt Laura Betti für ihre Rolle des religiösen Dienstmädchens Emilia bei den Filmfestspielen in Venedig 1968 den *Coppa Volpi* als beste Darstellerin und **TEOREMA** darüber hinaus den Preis des Internationalen katho-



1 TEOREMA: Der Schrei
(01:37:53–01:38:10)

lischen Filmbüros (OCIC). Doch war die allgemeine Wertschätzung nur von kurzer Dauer, denn nach den Protesten des Vatikans wurde Pasolini der Preis aufgrund vermeintlicher ‹Obszönität› wieder aberkannt. Der Ärger war also vorprogrammiert: TEOREMA wurde einige Tage nach seinem Erscheinen von der Staatsanwaltschaft eingekassiert. Der anschließende Richterspruch sprach wiederum ein halbes Jahr später Pasolini wegen der Vorwürfe der Obszönität frei, der Film konnte in die Kinos kommen – er blieb aber umstritten. Die Ablehnung des sexuell aufgeladenen Aufbruchs teilten auch die kommunistischen Anhänger:innen, schließlich ist dieser im Film auch homosexuell konnotiert. Es darf in diesem Zusammenhang nicht vergessen werden, dass beispielsweise Pasolini 1949 aufgrund seiner Homosexualität aus der PCI (Partito Comunista Italiano) ausgeschlossen wurde.¹ Zwar ist die kommunistische Haltung zur Homosexualität in den ausgehenden 1960er-Jahren etwas weniger dogmatisch, aber sie bleibt letztlich homophob. Kritik aus den Reihen des Kommunismus erntete zudem die ‹antirevolutionäre Geste› des Fabrikbesitzers Paolo,² den Arbeiter:innen seine Fabrik zu überlassen, da dies keine Revolution im Sinne einer selbstermächtigenden Handlung sei, da die Arbeiter:innen die Fabrik als Geschenk erhalten haben. Für unsere Relektüre des Politischen in dem recht gut erforschten Film TEOREMA wenden wir uns vorrangig den Raum- und Blickstrukturen im Kontext der Kapitalismuskritik und der sexuellen Revolution der 1960er- und 1970er-Jahre zu, um diese auf der Folie des Kinos der Moderne auszuloten. Vorab aber noch einige grundsätzliche Überlegungen zu TEOREMA im Schaffen Pasolinis.

1 Cf. John T. Michalczyk: *The Italian Political Filmmakers*. Fairleigh Dickinson 1986, S. 65–71; Elisabetta Michielin: ‹Pasolini, Ramuscello e l'omofobia da dopoguerra del PCI›. In: *Centro Studi Pier Paolo Pasolini* 08.12.2017.

2 Cf. Michalczyk, S. 86.

Das Theorem

TEOREMA geht ein ausgesprochen hybrid organisierter, gleichnamiger Roman (1968) von Pasolini voraus.³ Mit anderen Worten: Pasolini experimentiert die Pabel des gewaltsamen Zusammenbruchs einer Industriellenfamilie in zwei Medien, deren Zeichen/Sprachen er in seinen Überlegungen zum Film radikal voneinander unterscheidet. *TEOREMA* ist ein ausgesprochen bildmächtiger Film, es ist ein Film des Schweigens bzw. über das Schweigen. Die Ebene tritt dezidiert hinter die Bildmacht zurück, sie unterstreicht diese bestenfalls. Zum einen hören wir in Tongroßaufnahmen Alltagsgeräusche, wie beispielsweise die Kirchenglocken, u. a. in Verbindung mit der als religiös eingeführten Mutter Lucia (Silvana Mangano),⁴ zum anderen ist im ersten Teil recht unterschwellig und illustrierend atonale Musik (aber auch populäre Jazzmusik) zu hören und im zweiten Teil vorrangig Mozarts *Requiem*.⁵

Theorem meint eine mathematische Aussage, die eine nachweisbare Wahrheit behauptet und ausrechenbare Normen eines Systems impliziert. Die hier behauptete Wahrheit ist die existenzielle Leere der bürgerlichen Gesellschaft, erzählt als Mikrogeschichte einer Familie, deren Fassade durch einen als Katalysator, den Gast, zusammenbricht. Das Theorem wird dabei als eine Art Versuchsanordnung in eine formelhaft-programmatischen Erzählstruktur gebracht:⁶ Wir beobachten die Verführung der einzelnen Familienmitglieder durch den Gast als eine Absolvierung einzelner Stationen, die jeweils zur Erkenntnis führen. Gegossen werden diese Versuche in eine aus dem Theater entlehnte klassische Handlungsstruktur der Tragödie mit einem Prolog (und Epilog), eine in Sepia gehaltene Exposition (um die triste Ausgangssituation der Familie zu versinnbildlichen), die Peripetie durch die Abreise des Gastes nahezu in der Mitte des Films und dem katastrophischen Schluss. Auf der anderen Seite wird diese klassische Stringenz durch die zahlreichen sichtbaren und oft unmotivierten Schnitte der fragmentarischen Darstellung der Bewohner:innen der Villa unterlaufen. Innerhalb des starren Konstrukts entsteht so etwas wie ein visuelles Puzzle, das sich trotz der Formelhaftigkeit eben nicht ganz auflösen bzw. neu zusammensetzen lässt.

- 3 Pier Paolo Pasolini: *Teorema*. Mailand 1968. Cf. zur fragmentarischen Schreibweise Guido Santato: *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica. Ricostruzione critica*. Rom 2012, S. 324.
- 4 *TEOREMA* hat Pasolini – anders als andere Filme – teilweise prominent besetzt. Silvana Mangano war 1968 eine bekannte und beliebte Schauspielerin (sie hat u. a. in Filmen von Visconti gespielt), sie hatte in Italien einen ähnlichen Bekanntheitsgrad wie Sophia Loren.
- 5 Die Musik stammt von Ennio Morricone, der zeitgleich mit der Filmmusik für zwei Western all'Italiana von Sergio Leone, *IL BUONO, IL BRUTTO, IL CATTIVO* (ZWEI GLORREICHE HALUNKEN; I 1966) und *C'ERA UNA VOLTA IL WEST* (SPIEL MIR DAS LIED VOM TOD; I 1968) sehr erfolgreich war. Er war sozusagen ein aufstrebender Stern im Himmel der Filmmusik.
- 6 Marcus Stiglegger: «Die Wiederkehr von *TEOREMA* (Pier Paolo Pasolini)». In: *getidan* 17.01.2013.

TEOREMA ist ein schwieriger Film, nicht nur weil Pasolini weder visuell noch sprachlich kaum etwas auserklärt, sondern weil der Regisseur zwei Verfahren miteinander kombiniert, die sich in einer rationalen Wahrnehmungslogik auszuschließen scheinen, nämlich eine realistische und eine allegorische Perspektive, also eine uneigentliche Lesart, die über die ikonische Bedeutung des Bildes hinausweist und sich erst auf einer zweiten, übertragenden Bedeutungsebene erschließt.⁷ So begegnen wir in TEOREMA auf der einen Seite Pasolinis realistische Sektion des Zerfalls einer großbürgerlichen Industriellenfamilie der 1960er-Jahre, auf der anderen Seite die nahezu zeitenthobene Suche nach Religiosität bzw. nach dem Heiligen.⁸ Schon im Vorspann zeigt die Kamera zunächst die Fabrik, dann unklare Panoramaaufnahmen einer Aschewüste, danach gesellt sich Farbe und Himmel dazu und es ertönt im Voiceover die Ankündigung: «Dio fece quindi piegare il popolo per la via del deserto.»⁹ Trotz dieser überladenen Zeichenhaftigkeit, gelingt Pasolini in TEOREMA eine Fortsetzung seines «hyper-realism»,¹⁰ also der Inszenierung einer irreduziblen Präsenz bzw. Authentizität¹¹ an Menschen und Dingen:

[...] the bodies, buildings, and places that are posed as allegorical vehicles continue to assert their own irreducible specificity: this body, this building, this place. This tension between metaphorical flight and documentary weight is at the heart of Pasolini's practice.¹²

Die Protagonist:innen werden in der Regel entweder allein in der Totale oder häufiger noch in der Großaufnahme gezeigt. Die Kamera lässt sich dabei Zeit, d. h., diese Einstellungen treiben nicht die Handlung voran, sondern setzen diese vielmehr aus. Gerade durch die Großaufnahme von Menschen und Dingen gewinnen diese an Präsenz und werden mit einem Eigenleben ausgestattet.¹³ So können die Zuseher:innen in der Großaufnahme der menschlicher Details und Dinge

7 Cf. zur Allegorie Ursula Tax: *Pier Paolo Pasolini und die Allegorie im Film: ACCATTONE, UCCELLACCI E UCCELLINI und PORCILE*. Dissertationsschrift, FU Berlin 2017, S. 4.

8 Cf. Gino Moliterno: «Pier Paolo Pasolini». In: *Senses of Cinema* 23, 2002.

9 Nach Exodus, Kap. 13, v. 18: «Dio fece fare al popolo un giro per la via del deserto.» («Dann zwang Gott das Volk, sich auf den Weg durch die Wüste zu begeben.») (Alle Übersetzungen stammen von den Verfasserinnen, wenn nicht anders angegeben)

10 Sam Rhodie: «Doubles». In: Ben Lawton / Maura Bergonzoni (Hg.): *Pier Paolo Pasolini. In Living Memory*. Washington D. C. 2009, S. 71–76, hier S. 76.

11 Pasolini spricht eher von Präsenz, Wirklichkeit oder Körperlichkeit denn von Authentizität; cf. Birgit Wagner: «TEOREMA. Ein moderner Mythos, und: kann ein Mythos authentisch sein?» In: Cora Rok (Hg.): *Authentizität nach Pasolini*. München 2023, S. 67–83, hier S. 79.

12 John David Rhodes: *Stupendous, Miserable City. Pasolini's Rome*. Minneapolis 2007, S. 137.

13 In Anlehnung an Béla Balázs: «Der sichtbare Mensch» [1924]. In: Franz-Josef Albersmeier (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart 1998, S. 224–233.

eine bisher unbekannte, eben auch politische Kraft und/oder Kritik wahrnehmen. Darüber hinaus blicken die Protagonist:innen viel, die Kamera zeigt ihre Blicke, ohne dass die einzelnen Familienmitglieder sich selbst anschauen – wenn ihre Blicke anderen Menschen gelten, gelten sie dem Gast. Entsprechend begegnet uns immer wieder «exzessiver [n] Gebrauch von Frontalaufnahmen» von Gesichtern, Detailaufnahmen der Augen.¹⁴ Im extremen Ausmaß nutzt Pasolini also das Gesicht zur Vergegenwärtigung des Menschseins. Türen und Fenster öffnen und schließen sich – so wie sich die Vorhänge die Leinwände verschließen oder öffnen. *TEOREMA* ist damit auch ein Film über Kraft der Wahrnehmung und ihre Dispositive der Macht. Auch die Inszenierung der Räume ist prototypisch und sie sind in *TEOREMA* in der Regel beides, real markierte profane Orte und gleichzeitig symbolisch religiös aufgeladen.

Kapitalismuskritik: Die bürgerliche Formelhaftigkeit

Der Film startet *in medias res* und antizipiert das Ende des Films. Wir sehen ein ausgestorbenes Fabrikgelände (die Menschen wirken im Vergleich zu den Industrieanlagen winzig) und das zweite – ebenfalls sehr geometrisch angeordnete Bild suggeriert durch die Gitterstäbe den Arbeitsplatz als Gefängnis (Abb. 2). In einem hektisch gefilmten Interview werden die Arbeiter:innen von einem Reporter kritisch zur geschenkten Fabrik befragt. Schon in den intramedialen Bezügen zeigt sich die oben skizzierte ungewöhnliche Spannung. Die unruhigen, handgefilmten Bilder suggerieren das sich in den 1960er-Jahre etablierende französische *Cinéma de vérité*, das den Dokumentarfilm bzw. filmische Authentizitätseffekte revolutioniert hat. Gleichzeitig aber zitiert der Film mit seiner Kadrierung der Industriegebäude einen berühmten Spielfilm nämlich *IL DESERTO ROSSO* (*DIE ROTE WÜSTE*; I 1964, Antonioni), dessen Titel bekanntlich nur im übertragenden Sinne zu verstehen ist: Die Wüste ist nicht rot, sie ist grau und neblig; wie urzeitliche Riesen ragen Schornsteine, Fabrikhallen und Schiffsrümpfe in den wolkenverhangenen Himmel der Industrielandschaft. Der Mensch ist ebenfalls unbedeutend, bestenfalls ein kleines Rädchen im Getriebe und die Entfremdung führt zur Sinnkrise. Über diese beiden – so unterschiedlichen intramedialen Bezüge – gibt Pasolini seine politische Stoßrichtung vor: Wir befinden uns mitten in der politischen, auch marxistisch-kommunistischen Diskussion der zweiten Hälfte der 1960er-Jahre auf der Suche nach Transzendenz. Italien hatte bekanntlich zwischen 1958–1963 einen *boom economico* zu verzeichnen, der zu Wohlstand, aber auch zur harschen Kritik an der (neo)kapitalistischen Gesellschaft führt. Gleichzeitig ruft Pasolini entgegengesetzte filmische Effekte auf, um sich dem Wahren

14 Cf. Freitag, S. 151.



2-3 TEOREMA: Gefängnis der Arbeit und die seelenlose Küche (00:00:08-00:00:12 und 00:10:43-00:11:27)

anzunähern. Neorealistische oder zeitgenössisch wahrheitsversprechende dokumentarische Filmweisen reichen nicht aus, um zu erfassen, was hinter der (bürgerlichen) Oberfläche liegt.

TEOREMA ist Pasolinis erster Film mit einem Fokus auf eine großbürgerliche Industriellenfamilie, angesiedelt in Mailand, der italienischen Stadt, die zur Chiffre des Kapitalismus und Snobismus in den 1960er-Jahren geworden ist, was sich nicht nur in der Villa des Fabrikbesitzers versinnbildlicht. Der Bahnhof als Tempel der Industrialisierung und die überdimensionalen Werbeplakate in der Bahnhofshalle am Ende des Films offenbaren das Konsumversprechen. Ansonsten sind wenig Bilder von Mailand zu sehen. Gegenüber der Villa zeigen sich geichtslose Hochhäuser und breite Straßen – getaucht in eher kaltes, graues Licht. Diese Stadtbilder werden sowohl bei der Rückreise Emilias aufgenommen, wo hinter dem nahezu menschenleeren Busbahnhof die Wohnsilos aufragen. Ähnliches gilt für die «Irrfahrt» Lucias zu ihren jugendlichen Liebhabern. Hier trägt die Autofahrt nachahmende, verkantete Kamera zusätzlich zum Ausdruck einer aus den Fugen geratenen unbehausten Moderne bei. Am Rande der Stadt prangen Hammer und Sichel an einem Gemäuer, das als einziges auf einer ansonsten schlammigen Brachfläche steht (01:33:44-01:33:47). Das Bild ist paradigmatisch für Pasolinis kritische Haltung gegenüber dem kommunistischen Fortschritts-optimismus in einer neokapitalistischen Gesellschaft, in der sich auch die Ar-

beiter:innen vom Konsum kaufen lassen.¹⁵ Es ist eine Ikonografie Mailands, wie sie uns beispielsweise in Antonionis *LA NOTTE* (*DIE NACHT*; I/F 1961) als Ort der Sinn- und Kommunikationslosigkeit über die glatten und gläsernen Fassaden des Pirelli Hochhauses gezeigt wird.¹⁶

Diese bürgerliche Welt wird im ersten Teil des Films durch eine ausgesprochen langsame Kamera eingefangen. Sie tastet die Räume ab, die Bücherregale, so als würde sie vergeblich etwas suchen. Wir sehen die glatte Oberfläche einer ungenutzten, überaus modernen und funktionalen Küche. Die kalte grauweiße Farbe und eine ebensolche Lichtsetzung unterstreicht die Unbehaustheit des Raums, die Spiegelungen unterstreichen ihren nahezu labyrinthischen Charakter, indem der Einzelne verloren geht (Abb. 3). Überhaupt geht es beim Abtasten der Kamera um Oberflächen, das gilt für die Louis XIV. Kommoden genauso wie für den Wand schmuck von Renaissance Gemälden bis hin zur zeitgenössischen Kunst der Pop-art. Die Ehefrau und Mutter Lucia kommt in diesem Kontext nur die Rolle der dekorativen Staffage zu. Wir sehen die Oberfläche als Chiffre der Seelenlosigkeit, die Leere als Kennzeichen der Bürgerlichkeit. Diese Sequenzen werden durch ein atonales Musikmotiv unterstrichen. Es ist ausgesprochen aufschlussreich, dass Pasolini die atonale Musik genauso ablehnte wie die abstrakte Malerei, denn beides codierte «Menschen ohne Zentrum».¹⁷ Die Innenräume der Villa sind daher eine überaus plakative Visualisierung der an Adorno angelehnten Frage an die Moderne, ob es überhaupt ein richtiges Leben im falschen gäbe.

Das falsche «Leben» wird, wie gesagt, am Beispiel der bürgerlichen Familie durchexerziert, bestehend aus Mutter Lucia, Vater Paolo, Tochter Odetta (Anne Wiazemsky), Sohn Pietro (Andrés José Cruz Soublette) und das Dienstmädchen Emilia. Nachdem der Gast mit allen Familienmitgliedern eine kurze, intensive, sexuelle Beziehung eingegangen ist, verlässt er diese und lässt die Familie verzweifelt zurück. Es folgen Monologe (als Inbegriff der Einsamkeit) über ihre veränderte Haltung zum Leben. Am Ende findet also keine reflektierte Anpassung an die neue Situation statt, gezeigt wird im zweiten Teil des Films vielmehr die Bewusstwerdung der Leere der bürgerlichen Existenz. Der Aufbruch verpufft.

Das Hausmädchen Emilia erkennt den Gast als Erste, kehrt in ihr vom Wirtschaftswunder unberührten Heimatdorf zurück, vollbringt Wunder, heilt einen Jungen, schwebt über den Dächern. Sie lässt sich lebendig begraben, um aus ihren Tränen eine Quelle entstehen zu lassen. Damit knüpft sie an die Offenbarung des Johannes an: «Wer durstig ist, den werde ich umsonst aus der Quelle trinken lassen, aus der das Wasser des Lebens strömt» (Offb 21,6). Diese Einstellungen

15 Cf. Restivo, S. 85; Desogus 2023, S. 49.

16 Cf. zu Antonionis Kritik am Bürgertum Rok in diesem Band.

17 So Pasolini zu seinem Film *SALÒ O LE 120 GIORNATE DI SODOMA* (*DIE 120 TAGE VON SODOM*; I/F 1975, Pasolini), cf. Freitag, S. 319.

gehören zu den wenigen jenseits der des Gastes, in denen es keine zwei Lesarten gibt, sondern die realistische und die sakrale zusammenfallen. Aus bäuerlichen, nahezu anachronistisch wirkenden Verhältnissen stammend, ist sie in diesen als entfremdet markierten Zeiten noch am ehesten für das Heilige bzw. die Mystik empfänglich bzw. kann die Gotteserfahrung in ihr Leben integrieren. Als ›Frau des Volkes‹ ist sie die Einzige, die nicht mit atonaler Musik eingeführt ist, ihr letzter Auftritt wird dann von melancholischer Saxofonmusik begleitet, die schon zu hören ist, als sie das Haus der Paolos verlässt. Sie ist so etwas wie eine positive Mittler:infigur zwischen den Zuseher:innen und der gezeigten Welt, gefilmt in der Regel mit der ›sogettiva libera indiretta‹.¹⁸

Die moralisch strenge und anfangs sehr gehaltene Mutter Lucia sucht sich am Ende auf der Straße junge Liebhaber, es bleibt aber ebenfalls die innere Leere. Ihre Orientierungslosigkeit offenbart sich im Film auf narrativer Ebene in der Szene, in der sie einen ihrer Zufallsbekanntschaften nach dem Weg nach Hause fragt (01:24:24–01:24:50). Auch hier kommt dem Ort eine besondere Bedeutung zu: Das Haus hinter ihr wirkt unbelebt und statisch, sodass ein Moment der Anonymität und der Verlorenheit erzeugt wird. Gezeigt werden zugleich drei Statuen: eine Christusstatue im Hintergrund und zwei weitere Statuen kirchlicher Würdenträger. Lucia sucht mit ihrem Blick zur Christusstatue und dann zu den beiden anderen Halt (01:24:38–01:24:47). Die Tochter Odetta löst sich vom geliebten Vater, fängt aber plötzlich an, sinnentleert Abstände zu vermessen, wird wahnsinnig und kommt in die Psychiatrie. Ihre geistige ›Umnachtung‹ strukturiert das Bild. Lebloos liegt sie in einem abgedunkelten Raum auf dem, das Fensterkreuz wirft einen Schatten auf ihren Körper. Die Religiosität bleibt auf ihrer Oberfläche – ihre Seele ist nicht mehr empfänglich. Pietro hingegen ist maximal weit entfernt von der Religion. Er versucht sich in zeitgenössischer, abstrakter Malerei à la Jackson Pollock, die Pasolini bekanntlich als bürgerlich ablehnte, und scheitert folgerichtig im Kunstschaffen. Pietro verkörpert in *TEOREMA* die von Pasolini und den Kommunist:innen verächtlich betrachtete bürgerliche Jugend, die sogenannten ›figli di papà‹ (Muttersöhnchen), die aus dieser Perspektive oftmals mit der 1968er-Bewegung gleichgesetzt wurden. In Pietros chaotischem Atelier offenbart sich visuell seine Verstricktheit im ›falschen Leben‹ – es gibt viel Glas, aber keinen Ausgang, die gemalten Striche erzeugen den Eindruck der Verstrickung, die Bewegung verhindern. Der Vater ist die ambivalenteste Figur, auf die im Zusammenhang mit der religiösen Ikonografie noch weiter eingegangen wird. Über diese Raumkonstellationen zeigt Pasolini die vergeblichen Aufbrüche in der bürgerlichen Welt und ihr gewaltvolles Scheitern, gleichzeitig sind diese religiös aufgeladen. Die sexuelle Konnotation entsteht wiederum durch die Blickregime.

18 Cf. zur Kamera Desogus 2018, S. 85–95; zum Ton Freitag 1999, S. 321.

Sexuelle Revolution und Blickregime

Es sei daran erinnert, dass das Kino in den 1960er-Jahren einen zentralen Stellenwert im italienischen Mediensystem einnimmt, weil es eben nicht nur Unterhaltungsfilm auf die Leinwand bringt, sondern auch Filme mit politischem und sozialem Impetus, in denen bis dato tabuisierte Themen wie Sexualität und vor allem Homosexualität inszeniert werden können – nicht zuletzt um sich vom neuen Medium des Fernsehens abzugrenzen. Michel Foucault hat in seinem Buch *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1* bekanntlich herausgearbeitet, dass Sexualität bzw. die Rede darüber zu einem wichtigen Schlüssel von Identität und zum neuen Heilsversprechen geworden ist, nicht zuletzt, um Sexualität funktionalisierbar zu machen:

Der Sex dient heute als Stützpunkt jener alten Form, die dem Abendland so vertraut und wichtig ist, die Form der Predigt. Eine große sexuelle Predigt [...] durchzieht seit einigen Jahrhunderten unsere Gesellschaften [...] sie lässt uns von einem neuen Jerusalem träumen.¹⁹

Dem Filmproduktionsjahr 1968 kommt in der Rede über Sexualität bekanntlich eine besondere Bedeutung zu. *TEOREMA* erscheint noch vor dem Stonewall-Aufstand in den USA, der den Beginn der ersten LGBTQ+ Bewegungen markiert und die Stimme und Sichtbarkeit zunächst in den USA, aber auch in Italien für sich reklamieren. In *TEOREMA*, und anderen Filmen Pasolinis, bleibt die ›homosexuelle‹ Identitätsstiftung jedoch ambivalent. Einerseits gehört Pasolini zu den wenigen Filmemachern Italiens überhaupt, deren Filme nicht-heteronormatives Begehren zeigen. Andererseits wird dieses Begehren auf eine sakrale Sphäre gehoben, ganz ähnlich, wie es mit Sartres existenzialistische Lesart von Jean Genet geschieht und somit nicht bürgerlich funktionalisiert. Weder für den Gast noch für die männlichen Familienmitglieder konstituiert nicht-heteronormatives Begehren die Identität, hier weicht Pasolini von den identitätsstiftenden Diskursen seiner Zeit ab. Zentraler scheint in *TEOREMA* vielmehr die sexuelle Aufladung der Kapitalismuskritik zu sein, deren Chiffre eben die Blicke des religiös überhöhten Gastes sind, in denen immer schon Sexualität und Macht eingewoben sind, Christus und Dionysos werden hier, mit Birgit Wagner gesprochen, zu einer synkretistischen Version verschmolzen.²⁰ Visuell wird wiederum seine physische Präsenz durch die zahlreichen Großaufnahmen seines Gesichts und seines Schritts als Inbegriff männlicher Potenz offenkundig (Abb. 4–5).

19 Michel Foucault: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*. Frankfurt a. M. 1977 [1976], S. 17.

20 Cf. Wagner, S. 68.



4-5 TEOREMA: Physische Präsenz des Gastes (00:35:42–0:37:11 und 00:09:58)

In der Mitte des Bildes zeigt uns die Kamera mit ihrem Zoom die überdeutliche Betonung des männlichen Geschlechts. Gespielt wird dieser Charakter von Terence Stamp, der bereits 1965 einen Preis als bester Schauspieler in dem Film *THE COLLECTOR* (*DER FÄNGER*; USA/GB 1965, Wyler) in Cannes gewonnen hat und mit seiner physischen Aura die sogenannten *Swinging Sixties* inkarniert. Pasolini setzt also ein ‹fremdes Gesicht› im italienischen Film ein, der das ‹Fremde› in mehrfacher Hinsicht spielt. Er erobert die Familienmitglieder allein mit seinen Blicken. Durch den Austausch von Blicken erleben Frauen und Männer, ungeachtet ihres Alters und sozialen Hintergrunds, eine signifikante Transition, der ihre Position in der Familienstruktur grundlegend verändert.

Das erotische Blickspiel beginnt mit der Ankunft des Gastes; diese Szene sei exemplarisch interpretiert. Es ist eine geheimnisvolle, sinnliche und mächtige Figur, die in das Leben der Mailänder Bürgerfamilie einbricht. In der Tat stellt das Auftreten einer ‹störenden› Person im Kern einer Familie genau eine der häufigen Erscheinungsformen des ‹Dionysischen› in Literatur und Film dar. Diese Person wird in der Regel eine jugendliche Erscheinung ohne Herkunft und mit oft zweideutiger Sexualität, außergewöhnlicher Schönheit, Charme, Intellektualität und der Fähigkeit zur Andeutung und Manipulation inszeniert.²¹ Der Haupteffekt sei-

21 Cf. Scaffai, Niccolo: «Indovina chi viene a cena». L'ospite dionisiaco e il problema del personaggio». In: *Quaderni di Synapsis* IV, 2005, S. 73–74.

ner Anwesenheit besteht darin, dass die Familienmitglieder ihr eigenes Wesen erkennen bzw. erforschen, und genau das geschieht in *TEOREMA*. Begleitet von der gleichen Melodie, die seine Ankunft mit einem Brief an die Familie vorwegnimmt, betritt der namenlose Gast, gefilmt in einer Halbtotale, zum ersten Mal das Lesezimmer der Familie. Von diesem Moment an beginnt das charakteristische Spiel der Blicke in diesem Film. Die Zuschauer:innen beobachten den Fremden zunächst mit den Augen von Odetta, der jungen Frau, die von dem geheimnisumwitterten attraktiven Mann fasziniert ist. Die Zuschauer:innen erkennen, dass sie den Gast durch Odettas Augen beobachten, dank der Nahaufnahme des Gesichts der jungen Frau – eine ganz klassische subjektive Kamera. Diese Montage ist unerlässlich, um die Interaktion zwischen alle Protagonist:innen zu verstehen: Odetta beobachtet nicht nur den Gast, sondern blickt auch die Zuschauer:in an, indem sie direkt in die Kamera schaut. Auf diese Weise durchbricht sie die Mauer, die die diegetische Welt des Films von der extradiegetischen Welt des Publikums trennt. Das Publikum, das sich zunächst unwohl fühlt, akzeptiert das Spiel und diese subjektive Kamera wird im Lesesaal wieder aufgenommen, diesmal aber aus dem Blick der Mutter Lucia.

Der Blick von Odetta, ebenso wie der ihrer Mutter, ist ein Blick, der gleichzeitig neugierig, amüsiert und diesmal auch listig augenzwinkernd auf das Publikum gerichtet ist. Dieses Wechselspiel der Blicke eröffnet einen Raum für das, was Mulvey die «Lust am Schauen» nennt,²² d. h. eine genaue Beobachtung eines Objekts, eines Rätsels, das es erregt, ohne jedoch zwingend an Sex zu denken. In diesem Fall ist das Objekt der Begierde der Körper des fremden Gastes. Erst wenn das Spiel der Blicke mit dem Gast beginnt, wird der filmische Voyeurismus durch eine andere Art der Faszination ersetzt: die des erotischen Begehrens.

Der voyeuristische Blick der Zuschauer:in ist demnach wesentlich: Nach Mulvey gewinnen die Kinozuseher:innen ihr Vergnügen durch das, was sie sehen. Pasolini ist sich dessen bewusst und schafft gerade deshalb das gewalttätige Spiel zwischen Kamera, Publikum und Protagonist:innen. Es ist ein libidinöses Spiel, die Skopophilie, das auf das Vergnügen zielt, den Körper des Anderen – jenseits der Genderzugehörigkeit – zu betrachten. Dieses Vergnügen teilen alle Protagonist:innen, darüber hinaus auch die Zuseher:innen. Pasolini schafft sich so ein Publikum, das nicht mehr heterosexuell sein muss, sondern selbst entscheiden kann, wen es begehrt, was oder wer ihn/ihr im Film fasziniert.

Obwohl die Kamera mit weiblichen, männlichen, heterosexuellen und homosexuellen, jungen und älteren Blicken spielt, ist der Blick, der die Macht über alle anderen hat, immer der des Mannes, im Fall von *TEOREMA* der des Gastes, der den Anderen repräsentiert. Diese Kraftlinien zeigen aus heutiger Perspektive

22 Cf. Laura Mulvey: «Visuelle Lust und narratives Kino» [1975]. In: Liliane Weissberg (Hg.): *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt a. M. 1994, S. 48–65, hier S. 51.



6 TEOREMA: Visuelle Macht und Gewalt des Blicks (00:35:42–00:37:11)

einmal mehr, dass die Subjektivität des Blicks (in der Welt des Kinos der 1960er-Jahre) dem Mann gehört.²³ Die imposante Präsenz des Gastes übt sowohl im diegetischen Leben der Protagonist:innen als auch auf der Leinwand im Kinosaal eine magnetische Anziehungskraft aus, die in dem Moment, in dem sie verschwindet, eine fast unüberbrückbare Leere hinterlässt. Kamera und Bildorganisation unterstützen die dominante Position des Gastes, was exemplarisch in der Verführungsszene mit Odetta näher analysiert wird (00:35:42–00:37:11).

In dieser völlig dialogfreien Sequenz (Abb. 6) wird die Macht und damit auch die Macht des Blicks des Gastes inszeniert. Aber nicht nur seine, auch die des Publikums. Zu Beginn wird das Machtgefälle sehr plakativ visualisiert: Der Gast sitzt auf dem Bett und Odetta auf dem Boden unter ihm. Sein Blick wirkt voller erotischem Verlangen. Die Zuschauer:innen nehmen dies wahr und schärfen ihre Sinne, da sie bereits wissen, was geschehen wird. Sie werden in der Tat sehr bald Zeugen eines profanen Akts sein. Dies begreift auch die ein wenig naiv wirkende Odetta, die in diesem Moment zwischen zwei Welten hin- und hergerissen ist: Der Welt der Kindheit (an die das kleine Zimmer, in dem sie sich befinden, und die alten Fotografien erinnern) und der obsessiven und besitzergreifenden Welt des Gastes, der sie zu seiner machen will und wird. Die Sprachlosigkeit betont also erneut die Physis und damit die Blickmächtigkeit. Die Perspektive wechselt ständig zwischen dem Blick des einen, des anderen und des Publikums, das von Odetta im Moment des Kusses angezogen wird. In diesem

23 Cf. Chris Straayer: Chris: *Deviant Eyes, Deviant Bodies. Sexual Re-Orientation in Film and Video*. New York 1996, S. 6.

Augenblick starrt sie in die Kamera und schaut die Zuschauer:innen direkt an, die wiederum den Blick erwidern und somit erneut die Barriere zwischen zwei anderen Welten durchbrechen: der diegetischen und der extradiegetischen. Bei der Analyse dieser Szene wird deutlich, dass der Blick eines erwachsenen Mannes auf eine junge Frau Macht, Eroberung und Gewalt darstellt. Der Blick reproduziert in diesem Film einen für die 1950er- und 1960er-Jahre recht typischen, männlich codierten Raum der Macht, einen Raum, in dem eine gewaltsame Hierarchie inszeniert wird. Interessanterweise findet der Sexualakt zwischen den beiden im Schlafzimmer Odettas statt. Ein ungewöhnlich steriles Zimmer, das fast an eine Klosterzelle erinnert: weiße Wände, eine einzige Truhe mit ihren Erinnerungen und ein einfaches weißes Bett. Diese räumlichen Details visualisieren die Leere, die Odettas Leben ausfüllt. Das kleine Zimmer ist der Ort, an dem sie sich sicher und beschützt fühlen sollte, der Ort, der in enger Beziehung zu ihrer Kindheit steht. Mit dem Eindringen des Gastes wird Odettas Kindheit zerstört, und die Zuschauer:innen sind Teil davon. Aus feministischer Perspektive sei festgehalten, dass es am Ende des Films natürlich auch ein Mann ist (der Vater), der als letzte Person gezeigt wird, da er, gemäß den Vorstellungen einer patriarchalen Gesellschaft, auch zentral für die Auflösung der bourgeoisen Familienstruktur ist.

Schweigen, Homosexualität, Transit

Wie oben gezeigt spielt das Schweigen, oder besser gesagt die fehlenden Worte eine Schlüsselrolle; es sind die Blicke und die daraus resultierenden Handlungen, die die Interaktion bestimmen. Dieses Schweigen kann nicht zuletzt Ende der 1960er-Jahre als ein politisches Schweigen gedeutet werden, das darauf abzielt, die Homosexualität, aber auch jede andere Form von gelebter Sexualität zum Schweigen zu bringen (insbesondere durch Zensur);²⁴ nicht zuletzt aus Sorge vor einem Kontrollverlust in der bürgerlichen, industrialisierten Gesellschaft. Wie Gilman andeutet:

Difference is that which threatens order and control [...] This mental representation of difference is but the projection of the tension between control and its loss present within each individual in every group. That tension produces an anxiety that is given shape as the Other.²⁵

24 Cf. Mauro Giori: *Omosessualità e cinema italiano. Dalla caduta del fascismo agli anni di piombo*. Turin 2019, S. XV–XVII.

25 Sander L. Gilman: *Difference and Pathology. Stereotypes of Sexuality, Race and Madness*. Ithaca 1985, S. 21.

Und genau das ist es, was wir in *TEOREMA* sehen: Das Eindringen eines fremden, ‹anderen› Elements, das den Sohn und den Vater dazu animiert, eine bis dahin unbekannte Seite zu entdecken: die der Bi- bzw. Homosexualität. Eine Entdeckung, die vor allem den Familienvater dazu bringt, die Kontrolle über sein Leben und über sich selbst zu verlieren.

Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang auch die räumliche Gestaltung der sogenannten transitorischen Szenen. Der Gast begleitet das Familienoberhaupt vom heterosexuellen zum homosexuellen Begehren und trägt so zur allgemeinen Desorientierung bei. Dieser Übergang vollzieht sich zunächst im Auto und dann am Hauptbahnhof von Mailand. Symbolische Orte, die nicht nur eine physische Fortbewegung repräsentieren, sondern auch den Übergang von einem Sein zum anderen markieren (00:38:36–00:40:21). In dieser Sequenz sehen wir, wie die beiden Männer miteinander interagieren. Zunächst noch bei Tageslicht, auf spielerische und liebevolle Weise. Auch wenn Pasolini der bürgerlichen Vertortung der Homosexualität treu bleibt, ist sie in *TEOREMA* nicht Inbegriff der Dekadenz, sondern vielmehr positiv markiert – auch konkret in dieser Szene. Denn gerade die durch den Gast erweckte Lebensfreude spielt eine sehr wichtige Rolle in Paolos Transformationsprozess. Eine Transformation, die im sexuellen Akt erfolgt und an einem abgeschiedenen, düsteren und isolierten Ort stattfindet, weit weg von der Zivilisation und den neugierigen Blicken der anderen. Sogar der Blick der Zuschauer:innen, die bisher Kompliz:innen bzw. Voyeur:innen waren, ist weit entfernt von dem, was geschehen wird. Dies wird nur durch die Kamerabewegungen, diesmal in Totalen und Halbtotale, durch das verspielte und zugleich ernsthafte Verfolgen der beiden, durch die Nahaufnahmen der intimen Bereiche des Gastes und durch den Übergang in die Wüste, in der wir nur Paolos Stimme im Voiceover hören, wahrgenommen: «Mi hai sedotto Dio, e io mi sono lasciato sedurre; mi hai violentato, e hai prevalso.» (00:40:26–00:40:40)²⁶ Der Satz stellt eine weitere Anspielung auf die Sakralisierung von Sexualität dar, insbesondere auf die sexuelle Beziehung zwischen zwei Männern und die machtvolle Gewalt des Begehrens. Deutlicher ist noch das Spiel der Blicke, oder eher deren Gewalt, als der Familienvater am Ende des Films mit einem jungen Mann am Mailänder Hauptbahnhof Blicke wechselt. Wieder ein Nicht-Ort und zugleich ein Ort des Transits (01:29:35–01:30:50). In dieser Sequenz kann man die Unbeholfenheit, die Angst vor dem Anderen und die Akzeptanz des ‹Andersseins›²⁷ sehen. Durch die Nahaufnahme findet sich das Publikum, sowohl hetero- als auch homosexuell, im Spiel mit dem Austausch von Blicken zwischen den beiden Män-

26 «Du hast mich verführt, Gott, und ich habe mich verführen lassen; du hast mich vergewaltigt, und du hast gesiegt.» Paolo bezieht sich mit dieser Äußerung im Moment des sexuellen Aktes auf die Bibelstelle aus Jeremia 20,7: «HERR, du hast mich überredet, und ich habe mich überreden lassen; du bist mir zu stark gewesen und hast gewonnen.»

27 Um Gilmans Worte zu verwenden, cf. Gilman, S. 21.

nern wieder. Auch die Nahaufnahme des Schoßes des jungen Fremden und die anschließende Entkleidung des ehemaligen Industriellen Paolo kehren hier wieder. Er scheint alle Ängste und Vorurteile aus dem Weg zu räumen, die anschließende Verwirrung, seine Nacktheit und Verlorenheit in der Wüste kann daher auch als Anklage der Heteronormativität gelesen werden. Paolo entledigt sich so der sinnlosen und oberflächlichen Werte einer bourgeoisen Gesellschaft.

Trotz seiner Sonderstellung in der italienischen Filmlandschaft reiht sich Pasolini hier in den hegemonialen Diskurs der 1960er-Jahre in Italien ein. Homosexualität ist ausschließlich über Blicke präsent. Gezeigter körperlicher Kontakt spielt sich stattdessen zwischen dem Gast und den Frauen (dem Dienstmädchen, Odetta und Lucia) ab. Trotz des Plädoyers für freie Liebe seit den 1968 und der Bereitschaft des Kinos, sie zu erforschen, bleibt sichtbare Intimität zwischen Männern bis in die 1970er-Jahre ein nachhaltiges Tabu im italienischen Kino.²⁸ Sexuelle Freiheit bzw. Bisexualität bleibt in der Regel auf Frauen beschränkt, was darüber hinaus häufig durch eine männlich codierte voyeuristische Perspektive dargestellt wird. Sichtbare Intimität zwischen Männern, oder gar Sex, wird immer noch als pervers angesehen; Pasolini reiht sich so in *TEOREMA* trotz der nicht-heteronormativen Blickregime in die gängigen Erzählmuster der 1960er-Jahre ein, die eine äußerst zurückhaltende Darstellung vorsehen, die sich mehr auf Blickkontakte zwischen den Protagonisten stützt und die endgültige Beziehung nur andeutet oder der Fantasie überlässt.²⁹ So wird die Beziehung zwischen dem Fremden und den Frauen durch körperliche Interaktionen inszeniert, während sich die Beziehung zwischen dem Gast und dem Vater bzw. dem Sohn erst im Laufe der Zeit und durch den Blickwechsel entwickelt. Dass der Gast nicht zuletzt durch seine Besetzung ‚fremd‘ markiert wird, reiht sich ebenfalls in die zeitgenössische Inszenierung des polyamourösen Begehrens als ein eindeutig fremdes und jugendliches Phänomen, dessen Wurzeln im Ausland gesucht werden. Während des gesamten Films bleiben sowohl das Publikum als auch die Protagonist:innen über den Gast im Unklaren: Seine Herkunft, sein Alter und sein Name sind unbekannt. Alles, was man über ihn weiß, ist seine Fremdheit.

Engel in Mailand

Auf allegorischer Ebene sehen wir im namenlosen und unmotiviert erscheinenden und verschwindenden Gast einen Gott bzw. ein gottähnliches Wesen. Selbst seine körperliche Erscheinung und seine himmelblauen Augen erinnern an eine fast engelhafte Figur (wie in der frühen italienischen Literatur), aber eben dies-

²⁸ Giori, S. 199.

²⁹ Ebd., S. 200–204.

mal eindeutig männlich codiert. Der Gast vereint also Gut und Böse in sich: Zum einen zeigt er die vermeintliche Leere des großbürgerlichen Industrienlebens auf, zum anderen ist er aber auch eine Lichtgestalt, derjenige, der sich nahezu «aufopfernd» hingibt und die Familie aufrüttelt und dann in den Ruin treibt.³⁰ Er ist einfach da, irgendwie gleichgültig und unerreichbar, eigentlich selbst nie aktiv, er reagiert vielmehr und wird so zur Projektionsfigur der Anderen. Er ist «authentisch» in dem Sinne, dass er schlichtweg physisch er selbst zu sein scheint, was durch die oben dargelegten visuellen Verfahren unterstrichen wird. Sein Skandal liegt also in genau dieser Präsenz in der an sich entfremdeten bürgerlichen Gesellschaft. In dem klugen Text von Michalczyk wird er gar als ein zürnender Gott aus dem Alten Testament beschrieben.³¹ Marcus Stiglegger geht so weit zu sagen, dass mit dem Gast sich ein Einbruch der Realität (höhere Wahrheit) in die Irrealität des Bürgerlichen vollzieht.³²

Seine Ankunft und sein Abgang werden sehr bildmächtig zum Ausdruck gebracht: Wie die Geburt Jesu wird seine Ankunft durch einen Engel vorhergesagt, der Postbote mit dem sprechenden Namen Angelino (gespielt von Pasolini-Darsteller Ninetto Davoli) überbringt das Telegramm. Bevor sich jeweils die Familienmitglieder verändern werden, ändern sich Bild und Ton. Die Welt wird im wahrsten Sinne bunter, es ertönt zeitgenössische, fröhliche Unterhaltungsmusik auf der Cocktailparty. Die Abreise wird ebenfalls vom Postboten übermittelt, die gezeigten Eingangstore am Anwesen der Familie wirken wie (himmlische) Pforten, in die der Bote wie anschließend der Gast verschwindet. Es geht Pasolini in *TEOREMA* im übertragenden Sinne um die verloren gegangene Sakralität in der funktionalisierten Moderne. Er stellt der Moderne die Frage, was passieren würde, wenn Jesus heute erschiene und ob er überhaupt erkannt werden würde? Oder anders formuliert, was in einer großbürgerlichen, neokapitalistischen Gesellschaft passiert, wenn sie plötzlich mit Gott in Berührung käme.

Das Gegenbild zum modernen Mailand ist die Wüste als Bild für Leere und Stillstand, es ist sozusagen der Nullpunkt, an dem alle bislang praktikablen Theoreme versagen. Eingangs wird der Filmtitel auf eine rauchende Aschewüste eingeblendet. Diese Einblendungen finden insgesamt 14 Mal statt (unabhängig vom Schluss) und rhythmisieren den Film. Sie sind in der Regel nach Schlüsselszenen montiert, wie zum Beispiel als Lucia Sex mit dem jungen Mann von der Straße hat oder kurz bevor Odetta dem Wahnsinn verfällt. Die Bilder sind schlecht zu erkennen, so findet eine Desorientierung nicht nur durch die Montage, sondern auch im Bild selbst statt. Die Wüste wird sowohl zum kontrastierenden Ort zur anfänglich gezeigten Fabrik als auch der bourgeoisen Villa. Eingangs wird – wie

30 Cf. Santato, S. 325.

31 Cf. Michalczyk, S. 85.

32 Cf. Stiglegger, o.S.

schon erwähnt – die Wüste mit einem Zitat aus der Bibel kommentiert. Der Auszug stammt aus dem Exodus des Zweiten Buch Mose, als Mose das Volk der Israeliten aus Ägypten über das Meer (Ex 13,17–15,21) und durch die Wüste (Ex 15,22–18,27) führt. Immer wieder taucht im Exodus auch der Zweifler auf, der Abfall von Gott, aber auch die Rückkehr zu Gott. Aus christlicher Perspektive wird diese Szene als Aufbruch gelesen, weil unter der Führung Christi der Abschied von der Sklaverei der Sünden möglich werde, genau diese Lesart greift Pasolini auf, sodass mit diesem Zitat von Anfang an eine religiöse Lesart vorgegeben ist. Anders als beispielsweise in Fellinis *LA DOLCE VITA* (*DAS SÜSSE LEBEN*; I/F 1960), in der die Insignien der Religion den Film nur rahmen, ohne darin aufzugehen, geht es Pasolini nicht um die Ironisierung anachronistischer *métarecits*, sondern vielmehr um die aus diesem Verlust resultierende Leere.

Dennoch ist das Ende ein offenes Ende, die Zuschauer:innen sehen und hören den Schrei Paolos in der Wüste – es bleibt offen, ob es ein Schrei der Verzweiflung oder der Befreiung ist, gezeigt wird nur sein Gesicht, aber nicht, was er sieht. Denn nach seinem Schrei wendet sich Paolo ab und geht fort – wohin auch immer. Uta Felten sieht hier in Anlehnung an Bonitzer ein *hors champ* bzw. *champs aveugle*, ein optisches Drama, das mit der eigenen (religiösen oder säkularen) Imagination gefüllt werden und dabei Erlösungsfiktionen konstruiert und dekonstruiert werden können; diese Szene ist daher ohne Frage «paradigmatisch für die Ruinösität und Ambiguität des Heiligen im Kino von Pier Paolo Pasolini».³³

TEOREMA als politisches Kino der Moderne

TEOREMA legt Zeugnis ab von Pasolinis verächtlicher Sicht auf das Bürgertum und die neokapitalistische, säkularisierte bürgerliche Gesellschaft. Damit ist der Film auch eine Auseinandersetzung mit den Student:innenrevolten, die der Regisseur kritisch als zu bürgerlich bäugte. Seine Protagonist:innen sind einsam und werden qua Großaufnahmen aus ihrem Kontext gerissen. Gleichzeitig schafft Pasolini eine Welt, in der die Menschen zwar für das Heilige empfänglich sind, dieses ihnen aber so den Boden unter den Füßen entzieht, dass sie den Halt verlieren, es ist daher eine äußerst pessimistische Weltsicht – aber anders als für Fellini oder die Nouvelle Vague suggeriert er, dass das Heilige existieren kann. Das Heilige wird in *TEOREMA* – wie in vielen anderen Filmen Pasolinis – sexuell aufgeladen. Sexualität kann zwar auch als Metapher für ein wachsendes Bewusstsein gesehen werden,³⁴ sie steht aber gleichzeitig im Zeichen der sexuellen Revolution

33 Uta Felten: «Arbeit am Mythos. Das ruinöse Heilige im Film von Pier Paolo Pasolini». In: Cora Rok (Hg.): *Authentizität nach Pasolini*. München 2023, S. 11–24, hier S. 24.

34 Cf. Michalczyk, S. 86.

der späten 1960er-Jahre, in der homosexuelles Begehren zwar nicht explizit *zeigbar*, aber *denkbar* wird. Die Inszenierung des sexuellen Akts ist äußerst zurückhaltend und beruht lediglich auf Blicken: Es bleibt dem Publikum überlassen, das Geschehen des finalen Geschlechtsakts zu imaginieren. Darüber hinaus greift Pasolini die zeitgenössisch gängigen Diskurse auf, denn die Auflösung der Dichotomie von Religion und Eros können wir nicht zuletzt auch der sexuellen Revolution der 1960er-Jahre zuschreiben. Befreite Sexualität, so beispielsweise Marcuse, kann gerechtere Gesellschaften schaffen. Das Sexuelle als gesellschaftliche Triebfeder lässt aus dieser Perspektive keine Theoreme im Sinne von Normen, Regeln und Konventionen zu. *TEOREMA* zeigt damit implizit auch, mit Foucault gesprochen, dass die Apotheose der Sexualität der 1960er-Jahre nicht zwingend als Befreiung verstanden werden kann (wie es auch Pasolini nahelegt), sondern vielmehr als ein neues Glücksversprechen.

Die Macht bzw. archaische Gewalt des Blickes ist unter anderem im Mythos der *Medusa* beschrieben worden – ein Stoff, dem sich ja Pasolini auch kinematografisch mit dem gleichnamigen Film gewidmet hat (*MEDEA*; I/F/BRD 1969). In diesem Sinne geht es nicht zuletzt um den Blick als Möglichkeit der Erkenntnis und damit um den Film als Philosophie, womit sich Pasolini auf seine spezifische Art und Weise in das Kino der Moderne einschreibt.³⁵ Es ist, wie dargelegt, ein bildmächtiger Film – es sind die Bilder, nicht die Sprache, die das Denken herausfordern. Diese Bilder wirken in ihrer Statik immer schon inszeniert, die Einstellungen sind in der Regel auch für die damaligen Sehgewohnheiten eine Spur zu lang, als dass sie in der Montage für Kontinuität sorgen. Oftmals erscheinen sie als eine Aneinanderreihung von *frozen images*, die die Starre des bürgerlichen Lebens hervorbringen. Die Handlungsstruktur orientiert sich zwar auf den ersten Blick an der griechischen Tragödie, aber weder die Ankunft des Gastes noch die logische Abfolge innerhalb der Struktur sind motiviert und nicht immer nachvollziehbar. Das Ende bleibt trotz der pessimistischen Perspektive offen, in diesem Sinne findet eine Bordwellsche Entkettung statt, in dessen Zwischenräume Pasolini Platz für Imagination lässt. So hat auch Deleuze Pasolini gelesen. Für Deleuze ist das Kino bekanntlich eine Form des Denkens, des Erkennens, der Philosophie. Während das Bewegungsbild (das Aktionsbild) ein Phänomen des klassischen Kinos ist und danach strebt, die Welt im Ganzen wiederzugeben, ist das Kino der Moderne und das damit assoziierte Zeitbild ein mentales Bild, die nicht zur Aktion im Laufe des Films veranlasst, sondern zum Denken.³⁶ Pasolini wie die anderen Filmemacher:innen eines Kinos der Moderne bilden keine beherrschbare Welt ab, sondern schaffen im Film neue

35 Cf. Uta Felten: *Träumer und Nomaden. Eine Einführung in die Geschichte des modernen Kinos in Frankreich und Italien*. Tübingen 2011, S. 53.

36 Cf. Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt a. M. 1997, S. 32–33.

Welten. Sie öffnen mit den Bildern Horizonte zum Denken. TEOREMA ist daher auch ein Denkprozess, indem er räsoniert, was passiert, wenn die Formelhaftigkeit eines ›leeren Lebens‹ durcheinandergebracht wird. Er stellt Fragen, auf die keine Antwort gefunden wird. Aus Aktionsbildern werden so laut Deleuze Zeitbilder:

Die problematische Deduktion gibt keinesfalls dem Denken das Wissen oder die fehlende Sicherheit zurück, sondern versetzt das Ungedachte ins Denken, da sie es jeglicher Innerlichkeit entkleidet, um in seiner Höhlung ein Außen, eine irreduzible Kehrseite zu ergründen, welche seine Substanz verzehren. Das Denken findet sich durch die Äußerlichkeit eines Glaubens aus jeglicher Innerlichkeit eines Wissens versetzt.³⁷

Der Gast fungiert als ein «ungedachtes» Element, das sich in das Leben der Mailänder Familie einschleicht. Die Begegnung mit ihm führt zu einer radikalen Veränderung und erschüttert die Grundfesten ihrer Überzeugungen. Dies führt zu einer veränderten Wahrnehmung von sich selbst und der bürgerlichen Welt, die von einem Moment auf den anderen als eng, bigott, negativ und unglücklich erscheint. Kurz gesagt, der Gast in TEOREMA ist Katalysator für jene deduktive Herausforderung, die die Protagonist:innen dazu anregt, ihre Denkmuster von einem starren Konzept hin zu einer äußeren Bewusstwerdung zu verschieben. Dadurch erleben sie einen radikalen, nahezu gewaltvollen Aufbruch, der sogar zum Zusammenbruch ihrer Leben führen kann. So wird Emilia zu einer Heiligen des bäuerlichen Lebens, Lucia zu einer freien, aber gleichzeitig unwiderstehlichen wie haltlosen Frau auf der ständigen Suche nach sexuellem Vergnügen und Odetta verfällt dem Wahnsinn. Pietro und Paolo erleben auf der anderen Seite ein erschütterndes Wissen über sich selbst. TEOREMA offenbart somit nicht nur die Wirkung des Göttlichen im Menschlichen, sondern auch die destabilisierende, oft sogar gewalttätige Kraft, die von seiner Begegnung ausgehen kann. Der radikale Umbruch von festen Überzeugungen zu einer äußeren Bewusstseinsbildung verdeutlicht die transformative Macht des Unbekannten und seine drastischen Wandlungen – von Pasolini gezeigt durch die leere Geometrie im Bild und den machtvollen Raum- und Blickstrukturen eingefangen von der Kamera.

37 Ebd., S. 229.

Bibliografie

- Balázs, Béla: «Der sichtbare Mensch» [1924]. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart 1998, S. 224–233.
- Benini, Stefania: «From Blasphemy to Saint Paul. Multistable Subjectivities, Queer Cinema, and Pasolini's Subversive Hagiographies». In: *Biblical Interpretation* 27/4–5, 2019, S. 549–567.
- Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt a.M. 1997.
- Desogus, Paolo: *Laboratorio Pasolini. Teorie del segno e del cinema*. Macerata 2018.
- Desogus, Paolo: «Transzendierung ohne Ethos. Pasolini, de Martino und das lächerliche Jahrzehnt». In: Cora Rok (Hg.): *Authentizität nach Pasolini*. München 2023, S. 45–65.
- Felten, Uta: *Träumer und Nomaden. Eine Einführung in die Geschichte des modernen Kinos in Frankreich und Italien*. Tübingen 2011.
- Felten, Uta: «Arbeit am Mythos. Das ruiniöse Heilige im Film von Pier Paolo Pasolini». In: Cora Rok (Hg.): *Authentizität nach Pasolini*. München 2023, S. 11–24.
- Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*. Frankfurt a.M. 1977 [1976].
- Freitag, Gretel: *Metaphern von Musik und Stille als Erkenntnismittel in den Filmen Pasolinis*. Frankfurt a.M. 1991.
- Gilman, Sander L.: *Difference and Pathology. Stereotypes of Sexuality, Race and Madness*. Ithaca 1985.
- Giori, Mauro: *Omosessualità e cinema italiano. Dalla caduta del fascismo agli anni di piombo*. Turin 2019.
- Michalczyk, John J.: *The Italian Political Filmmakers*. Fairleigh 1986.
- Michielin, Elisabetta: «Pasolini, Ramuscello e l'omofobia da dopoguerra del PCI». In: *Centro Studi Pier Paolo Pasolini* 08.12.2017; centrostudipierpaolopa-solinicasarsa.it: <https://is.gd/NM7dam> (29.11.23).
- Moliterno, Gino: «Pier Paolo Pasolini». In: *Senses of Cinema* 23, 2002; sense-sofcinema.com: <https://is.gd/5m0pccp> (03.04.2024).
- Mulvey, Laura: «Visuelle Lust und narrative Kino» [1975]. In: Liliane Weissberg (Hg.): *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt a.M. 1994, S. 48–65.
- Pasolini, Pier Paolo: *Teorema*. Mailand 1968.
- Rhodes, John David: *Stupendous, Miserable City. Pasolini's Rome*. Minneapolis 2007.
- Restivo, Angelo: *The cinema of economic miracles. Visuality and modernization in the Italian art film*. Durham/London 2002.
- Rhodie, Sam: «Doubles». In: Ben Lawton / Maura Bergonzoni (Hg.): *Pier Paolo Pasolini. In Living Memory*. Washington D.C. 2009, S. 71–76.
- Santato Guido: *Pier Paolo Pasolini. L'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica. Ricostruzione critica*. Rom 2012.
- Scaffai, Niccolò: ««Indovina chi viene a cena». L'ospite dionisiaco e il problema del personaggio». In: *Quaderni di Synopsis* IV, 2005.
- Stiglegger, Marcus: «Die Wiederkehr von TEOREMA (Pier Paolo Pasolini)». In: *getidan* 17.01.2013; getidan.de: <https://is.gd/5QbXPA> (03.04.2024).
- Straayer, Chris: *Deviant Eyes, Deviant Bodies. Sexual Re-Orientation in Film and Video*. New York 1996.
- Tax, Ursula: *Pier Paolo Pasolini und die Allegorie im Film: ACCATTONI, UCCELLACCI E UCCELLINI und PORCILE*. Dissertationsschrift Berlin 2017.
- Wagner, Birgit: «TEOREMA. Ein moderner Mythos, und: kann ein Mythos authentisch sein?» In: Cora Rok (Hg.): *Authentizität nach Pasolini*. München 2023, S. 67–83.

Gerhild Fuchs

Die Darstellung von Gewalt in Fellinis LA DOLCE VITA (1960)

Eine Analyse im Spannungsfeld von Medien,
Geschlechterdynamiken und Verzweiflung

Aufbruch

Für Federico Fellinis Filmklassiker LA DOLCE VITA (DAS SÜSSE LEBEN; I/F 1960) aus dem Jahr 1960 bildet die Themenbias des vorliegenden Bandes, Aufbruch und Gewalt, geradezu das Fundament der Bedeutungskonstituierung und ist Grundlage für die zentralen Isotopien des Films. So lässt sich, um einleitend mit der ersten Komponente der Bias zu beginnen, bereits anhand der bemerkenswerten Anfangssequenz des Films jene Stimmung und Ästhetik des Aufbruchs festmachen, wie sie für die ausgehenden 1950er- und beginnenden 1960er-Jahre vor dem Hintergrund von Wirtschaftsboom, Technisierung, Mobilisierung, Aufblühen der Medienlandschaft und stetigem Erstarken der Konsummentalität charakteristisch ist. Der Flug zweier kontinuierlich näherkommender Hubschrauber, von denen der vordere, wie man nach und nach erkennt, eine an einem langen Seil befestigte Christusstatue transportiert, gewährt einen Panoramablick auf bestimmte Stadtviertel Roms¹

1 Siehe die sehr genaue und aufschlussreiche Analyse der Anfangssequenz von Eckhard Leuschner: «Der Himmel über Rom – Zur Anfangssequenz von LA DOLCE VITA». In: Wolfgang Augus-

und vermittelt im Zuge dessen eine rege Aufbruchsstimmung in städtebaulicher Hinsicht, wobei auch bewusst mit Kontrasteffekten gearbeitet wird: Auf die Ansicht des alten, «ewigen» Roms in Gestalt der antiken Ruinen des Claudischen Aquädukts folgen Impressionen von neugebauten, teilweise sogar noch im Rohbau befindlichen Wohnsiedlungen in römischen Vororten, samt kurzen Eindrücken von der dort herrschenden Bautätigkeit. In einer Einstellung ist hier übrigens die Kuppel einer Kirche zu erkennen, die wie eine moderne Kleinversion der (kurz darauf ins Bild kommenden) Kuppel des Petersdoms aussieht: Dabei handelt es sich um San Giovanni Bosco im Stadtteil Cinecittà, deren Kuppel zwei Jahre später in Pasolinis *MAMMA ROMA* (I 1962) von zentraler Bedeutung sein wird; auf Pasolinis Rolle auch für die Wahl der Drehorte von *LA DOLCE VITA* kommen wir noch zu sprechen. Bei der Annäherung ans Zentrum – als Zielpunkt des Helikopterfluges stellt sich der Petersdom heraus – kommen sodann neue Wohnblöcke eines offensichtlich wohlhabenden Viertels in den Blick. Durch die mondänen jungen Frauen im Bikini, die sich mit ihren Drinks auf einer Dachterrasse sonnen, wird hier gleich auch die Bedeutung von Mode und neuem Freizeitkult, als weiteren Faktoren der Aufbruchsästhetik der beginnenden 1960er-Jahre, suggeriert. Gleichzeitig werden die beiden jungen Männer, die aus dem Helikopter heraus mit den Frauen großspurig anzubändeln versuchen – es sind der mit modischer Sonnenbrille ausgestattete Protagonist Marcello sowie der ihn begleitende Fotograf, dessen emblematischen Namen, Papparazzo, man wenig später erfährt – bereits hier in ihrer Rolle als leichtlebige, präpotente Vertreter der zeitgenössischen Medienwelt positioniert. Im Schlussteil der Sequenz ist als viertes, diesmal dezidiert ikonisches Rom-Szenario der Petersdom mit einer davor versammelten Menschenmenge zu sehen, Glockengeläut wird hörbar. Damit wird an das Motiv der *Roma aeterna* der Anfangseinstellungen angeknüpft, zugleich wird aber auch, im Zusammenspiel mit der am Seil schwingenden Christusstatue, neuerlich Aufbruchsstimmung suggeriert: zum einen hinsichtlich technischer Entwicklungen, die einen solchen Transport möglich machen,² zum anderen hinsichtlich einer «zeitgemäßen» sakralen Ästhetik, die aber freilich nicht ohne ironische Untertöne bleibt. Denn tatsächlich fügt sich der strahlende, aus einem vergoldet scheinenden Material gefertigte Christus mit den geöffneten Armen quasi nahtlos in die trendige Oberflächenästhetik der Lebens- und Medienwelt ein, die den Film als ganzen prägt. Dies wird implizit auch durch den harten Schnitt unterstrichen, mit dem zur Folgesequenz übergeleitet wird: Man befindet sich nunmehr in einem Nachtclub der Via Veneto und sieht unvermittelt einen kambodschanischen Tänzer im Goldflitterkostüm von unten her ins

tyn / Ders. (Hg.): *Kunst und Humanismus. Festschrift für Gosbert Schüßler zum 60. Geburtstag*. Passau 2007, S. 663–685.

2 Wie Leuschner anmerkt, bezieht sich Fellini hier «auf ein tatsächliches Ereignis [...]: den Transport einer Christusfigur per Hubschrauber und Flugzeug am 1. Mai 1956 von Mailand nach Rom» (S. 672).

Bild kommen, der gewissermaßen zum Korrelat der glänzenden Christusstatue wird,³ was auch das Spektakelhafte beider Szenarien unterstreicht.

Bereits der Filmbeginn, so kann man resümieren, suggeriert eine im Aufbruch befindliche, junge Gesellschaft, deren Werte sich an urbaner Modernisierung, Technik, Mode, Unterhaltungs- und Freizeitkult orientieren und damit klar auf die Charakteristika der dargestellten Zeit am Übergang von den 1950er zu den 1960er-Jahren referieren. In etwas anderer Weise lässt sich der Topos des Aufbruchs überdies als filmästhetische Kategorie festmachen. Fellini wendet sich mit LA DOLCE VITA dezidiert von der noch in LA STRADA (LA STRADA – DAS LIED DER STRASSE; I 1954, Fellini) deutlich als Vorbild dienenden neorealistischen Schule ab und beschreitet den Weg eines *art cinema*,⁴ wie David Bordwell (2002) oder auch Pravadelli (2017) es definiert haben. Zwar kommt in LA DOLCE VITA noch kein experimenteller Einsatz der filmischen Mittel zum Tragen, wie er in späteren Filmen Fellinis konstitutiv wird – man denke etwa an E LA NAVE VA (SCHIFF DER TRÄUME; I/F 1983), GINGER E FRED (GINGER UND FRED; I 1985) oder LA VOCE DELLA LUNA (DIE STIMME DES MONDES; I 1990). Im Unterschied zu nachfolgenden Filmen Fellinis, von 8½ (ACHTEINHALB; I/F 1963) aufwärts, spielt außerdem das bewusste Abdriften ins Surreale oder ins dezidiert Metafilmische noch keine Rolle. Etliche andere von Bordwells bzw. Pravadellis Kennzeichen des *art cinema* sind in LA DOLCE VITA jedoch klar vorhanden, besonders markant zuallererst die Nachreihung der Handlungslogik hinter den – zentralen – Stellenwert der Figur,⁵ was mit Bordwell als Erzählmuster der ›Entkettung‹ bezeichnet werden kann.⁶ In der Tat sind die dreizehn Episoden, die als Komponenten der Filmhandlung unterschieden werden können,⁷ durch keine narrative Kausalität miteinander ver-

3 Cf. Leuschner, S. 668 f.

4 Oder, wie Bondanella es titelgebend nennt, eines «Art Film Spectacular». Cf. Peter Bondanella: «LA DOLCE VITA: The Art Film Spectacular». In: Ders.: *The Films of Federico Fellini*. Cambridge 2002, S. 65–92.

5 Veronica Pravadelli: «Italian 1960s Auteur Cinema (and beyond): Classic, Modern, Postmodern». In: Frank Burke (Hg.): *A Companion to Italian Cinema*. Chichester 2017, S. 230: «[...] art cinema privileges character over plot. The plot is riddled with gaps, and cause-effect relationships are disrupted.»

6 David Bordwell: «The Art Cinema as a Mode of Film Practice». In: Catherine Fowler (Hg.): *The European Cinema Reader*. London 2002, S. 97: «[...] the art cinema defines itself [...] especially against the cause-effect linkage of events.»

7 Aufgrund einer eigenen Nachzeichnung der Filmstruktur sind dies folgende Episoden oder Sequenzen, mit Angabe ihrer jeweiligen Dauer in Minuten und Sekunden:

1. Der Hubschrauberflug (3:30)

2. Die Nacht mit Maddalena und der Prostituierten (12:50)

3. Emmas Selbstmordversuch (3:50)

4. Die Erlebnisse mit Sylvia (31:35)

5. Das Treffen mit Steiner (2:55)

6. Das ›Wunder der Madonna‹ (18:30)

bunden oder in ihrer Abfolge geregelt, einzig die Präsenz des Protagonisten Marcello Rubini dient als Bindeglied.⁸ Allenfalls könnte im letzten Filmdrittel, ab dem Besuch des Vaters (9. Sequenz), von einer psychologischen Kausalität im Sinne einer Eskalationsdynamik gesprochen werden, durch die Marcello in eine Verfassung von wachsender Verzweiflung und Selbsthass getrieben wird (worauf natürlich noch zurückzukommen sein wird). Ein weiteres Merkmal, das den Film zu einem Musterbeispiel für das Autorenkino der Moderne macht, betrifft die Konzeption der Handlungsfiguren: Sie sind von Ambivalenz geprägt, es ist ihnen eine Art Flüchtigkeit und Orientierungslosigkeit zu eigen, was am meisten natürlich für die Hauptfigur selbst gilt. Marcello ist in seiner Unstetigkeit und Unsicherheit, die er häufig mit Arroganz überspielt, ein typischer Antiheld. Im Zusammenspiel mit der episodenhaften Filmstruktur und den wechselnden Schauplätzen verkörpert er ein zentrales Grundprinzip des Films, auf das als wesentliche Quelle für die Entstehung von Gewalt noch zurückzukommen sein wird, nämlich das ziellose Umherirren, ja Getriebensein. Es treibt Marcello dorthin, wo die nächste journalistische Sensation zu erhaschen oder das nächste Fest zu feiern ist; alle ohnehin nur ansatzweisen Versuche, eine festere Verankerung im Leben und einen positiven Ansporn (etwa zu künstlerischem Schaffen) zu finden, scheitern. Die spektakelhafte Inszenierung Roms geht dabei, wie Pravadelli betont, unmittelbar einher mit der Passivität und Ziellosigkeit des Protagonisten.⁹

Für die Schauplätze in und um Rom, die Fellini als Etappen von Marcellos Umherirren gewählt hat, war übrigens sein Freund und Künstlerkollege Pier Paolo Pasolini eine wesentliche Inspirationsquelle. Wie sich bei Bertozzi dokumentiert findet, wanderten die beiden tagelang durch die Stadt, um mögliche Drehorte zu erkunden, was Fellini folgendermaßen schildert:

Giravo con lui per certi quartieri immersi in un silenzio inquietante, certe borgate infernali dai nomi suggestivi, da Cina medievale: Infernetto, Tibur-

7. Der Abend in Steiners Haus (11:30)

8. Die Begegnung mit dem engelhaften Mädchen am Strand (4:05)

9. Der Besuch von Marcellos Vater (25:15)

10. Die Erlebnisse im Schloss (16:35)

11. Der Streit mit Emma (3:20)

12. Die Tragödie im Hause Steiner (8:45)

13. Die Abenteuer in der Villa und am Strand von Fregene (21:25)

8 Wie sehr diese Filmstruktur einer bewussten künstlerischen Entscheidung Fellinis entspricht, wird durch die folgende Absichtserklärung deutlich: «Dobbiamo fare una scultura picassiana, romperla a pezzi e ricomporla a nostro capriccio.» (Cf. Tullio Kezich: *Federico Fellini, la vita e i film*. Mailand 2002, S. 193) Diese episodische Struktur wurde auch mit der Nummernästhetik des Varietés (das im Film selbst vorkommt), des Zirkus (der in Fellinis Filmen fast immer eine Rolle spielt) oder der Music-Hall verglichen (cf. Bondanella, S. 72).

9 Pravadelli, S. 242.

tino III, Cessati Spiriti. Mi conduceva come se fosse Virgilio e Caronte insieme, di entrambi aveva l'aspetto.¹⁰

Ganz generell darf wohl Pasolinis Einfluss auch auf die zentrale thematische Ausrichtung des Films nicht unterschätzt werden, insbesondere im Hinblick auf die mehr und mehr alle Lebensbereiche umfassende, tendenziell gewaltvolle Macht der Massenmedien, deren ‹Entmystifizierung› ihm bekanntlich ein wichtiges intellektuelles und künstlerisches Anliegen war.¹¹ Inwieweit ebendieses Anliegen auch für LA DOLCE VITA ins Treffen geführt werden kann, soll nun im ersten von drei Abschnitten zur extensiven Rolle der Gewalt in Fellinis Film, ‹Gewalt und Medien›, ausgelotet werden. Diese Perspektive wird anschließend ergänzt durch die Frage nach ‹Gewalt in den Geschlechterverhältnissen› und ‹Gewalttätigkeit als Akt der Verzweiflung›.

Gewalt und Medien

In LA DOLCE VITA nimmt das durch Presse, Film und Fernsehen repräsentierte Universum der Massenmedien, das in den 1950er- und 1960er-Jahren für den Alltag der Menschen zunehmend an Bedeutung gewann, einen eminent wichtigen Raum ein. Ihm sind auf Figurenebene, wie bereits kurz angesprochen, vor allem Marcello und Paparazzo als Repräsentanten eines wiederholt in Aktion tretenden, ansonsten aber anonym bleibenden ‹Rudels› von Journalisten und Pressefotografen zugeordnet. Die Tatsache, dass der Eigenname von Marcellos beruflichem Kompagnon, Paparazzo, ausgehend von Fellinis Film zu einer metonymischen Bezeichnung für die ganze (größtenteils männliche) Spezies übergreifiger Sensationsfotografen wurde, ist kein Zufall, versinnbildlicht diese Figur doch *par excellence* jenen leichtfertig-aggressiven, mithin gewaltvollen Journa-

10 Marco Bertozzi: «La città necessaria. Roma nella poetica felliniana». In: Americo Sbardella (Hg.): *Roma nel cinema*. Rom 2000, S. 15–25, hier S. 16. («Ich lief mit ihm durch Viertel, die in beunruhigende Stille getaucht waren, infernalische Vororte mit suggestiven Namen wie aus dem mittelalterlichen China: Infernetto, Tiburtino III, Cessati Spiriti. Er führte mich, als sei er Vergil und Charon zugleich, mit beiden hatte er Ähnlichkeit.» (Alle Übersetzungen stammen von der Verfasserin, wenn nicht anders angegeben))

11 Cf. etwa die folgende Passage in «La lingua scritta della realtà»: «Bisogna ideologizzare, bisogna deontologizzare. Le tecniche audiovisive sono gran parte ormai del nostro mondo, ossia del mondo del neocapitalismo tecnico che va avanti, e la cui tendenza è rendere le sue tecniche, appunto, aideologiche e ontologiche; renderle tacite e irrelate; renderle abitudini; renderle forme religiose. Noi siamo degli umanisti laici, o, almeno dei platonici non misologi, dobbiamo batterci, dunque, per demistificare l'«innocenza della tecnica», fino all'ultimo sangue» (Pier Paolo Pasolini: «La lingua scritta della realtà.» In: Ders.: *Empirismo eretico*. Mailand 1972, S. 230). Auch seine «Abiura dalla Trilogia della vita» (Pier Paolo Pasolini: «Abiura dalla TRILOGIA DELLA VITA». In: *Corriere della Sera* 09.11.1975) steht ganz im Zeichen dieses Anliegens.

lismus, den der Film uns ebenso eindringlich wie ironisch entlarvend vor Augen führt. Zur suggestiven Bühne für die kompetitive Jagd auf Fotos und Skandalgeschichten von Prominenten gerät insbesondere Roms Via Veneto, deren Bars, Restaurants und Clubs bereits in der Zwischenkriegszeit und nochmals verstärkt nach dem Zweiten Weltkrieg zum Zentrum einer mondänen Vergnügungsgesellschaft geworden waren.¹² Fellini inszeniert diesen Schauplatz, von dem in den Studios der Cinecittà unter hohem Kosteneinsatz ein kurzer Abschnitt nachgebaut wurde,¹³ quasi als *Pars pro Toto* der zeitgenössischen Ausgeh- und Unterhaltungskultur¹⁴ wie auch des untrennbar mit ihr verbundenen Reporterklüngels, dessen rücksichtslose Jagd nach Sensationsmeldungen immer wieder gewalttätige Übergriffe – im Sinn von *violentia* – hervorbringt. Zugleich kann mit Blick auf die Thematisierung der Medien in Fellinis Film durchaus auch von struktureller oder symbolischer Gewalt – im Sinn von *potestas* – gesprochen werden,¹⁵ denn die besagte Thematisierung der Medien ist gerahmt oder kodifiziert durch ein Set an aggressiven, teils hysterisch anmutenden Vorgangsweisen, die sich als Strategien des Boulevardjournalismus in jener Zeit etabliert haben.

Erste Kostproben dieser Strategien erhält man in Sequenz 2, wo Marcello in einem Varieté der Via Veneto auf Maddalena trifft, leichteibige Protagonistin der römischen High Society und damit Zielscheibe der Skandalpresse, sowie, bereits mit einer gewissen Steigerung, in Sequenz 4 beim Empfang des Filmstars Sylvia, als sich auf dem Rollfeld des Flughafens eine Horde Fotografen um den besten Platz balgt und die Journalisten bei der anschließenden Pressekonferenz in der Suite eines Luxushotels mit übergriffigen Fragen wetteifern. Allerdings wird die Aggressivität der Medien in diesen Szenen durch das Agieren der blonden Hollywood-Schönheit konterkariert und ironisch gebrochen, da Sylvia der Aufdringlichkeit der Reporter und Fotografen das Know-how einer perfekten Inszenierung entgegenhält, durch welche sie quasi ihre eigenen Geschäftsinteressen vertritt. Sie spielt mit und versteht es, die aufdringliche Medienpräsenz zu ihrem eigenen Vorteil zu nutzen. Dies zeigt sich gleich bei ihrer Ankunft, als sie das Heraustreten aus dem Flugzeug ohne Umschweife wiederholt, um den Fotografen noch bessere Fotos zu bieten, oder auch in der bereits angesprochenen Pressekonferenz im Hotelzimmer, wo sie niemals den Anschein sinnlichen Wohlfühlens verliert, niemals ihre schönen Posen aufgibt und gerade auf die übergriffigsten Fragen ganz besonders willfährig antwortet. Hierbei gelingt es Fellini auch unter Einsatz von intermedialen Bezügen zu zwei Filmstars

12 Cf. Tullio Kezich: «Fellini and the Making of LA DOLCE VITA». In: *Cinéaste* 31/1, 2005, S. 8–14.

13 Cf. ebd., S. 11.

14 Im Zuge von Fellinis langwieriger Suche nach einem Produzenten für seinen Film stellte einer der möglichen Anwärter dafür, Peppino Amato, sogar die Forderung auf, der Filmtitel müsse *Via Veneto* lauten, cf. Kezich 2005, S. 9.

15 Zu diesen Kategorien siehe etwa Burkhard Wolf: «Codierung von Gewalt». In: Harun Maye / Leander Scholz (Hg.): *Einführung in die Kulturwissenschaft*. München 2011, S. 73–94.

und Sexsymbolen, die in der damaligen Zeit sicher um einiges bekannter waren als die Sylvia-Darstellerin Anita Ekberg, das Funktionieren der neuen Medienwelt auf den Punkt zu bringen: Als Sylvia bei der Pressekonferenz gefragt wird, welches der beste Tag in ihrem bisherigen Leben war, sagt sie «It was a night», ganz wie Brigitte Bardot in einem ihrer Interviews;¹⁶ und als man sie fragt, was sie im Bett trage, Nachthemd oder Pyjama, antwortet sie, dass sie nur in zwei Tropfen französischen Parfüms schlafe – was für das damalige Publikum unweigerlich als Zitat Marilyn Monroes erkennbar war, die auf eine analoge Frage geantwortet haben soll: «I only wear Chanel N°5.»¹⁷ Mit diesen Anspielungen schreibt sich der Film, durchaus ironisch, in den transnationalen Starkult des Kinos ein.

Am eindrücklichsten wird die symbolische Gewalt der Boulevardpresse jedoch zweifellos in Sequenz 6 rund um die vermeintlichen Marienerscheinungen auf einem Feld in der römischen Peripherie vor Augen geführt. Marcello fährt gemeinsam mit Paparazzo und seiner Ehefrau Emma zu diesem «Prato dei miracoli», wie die Presse ihn getauft hat, da hier zwei Kindern, einem Geschwisterpaar, wiederholt die Madonna erschienen sein soll. Zumindest teilweise trifft die Sensationsgier der Medien auch in diesem Fall auf willfährige Opfer, denn es wird schnell deutlich, dass die Marienerscheinung eine Erfindung ist, von der die ganze Familie der Kinder profitieren möchte. Des Weiteren geht das hektische, aggressive und skrupellose Vorgehen der Fernsehreporter und Fotografen hier eine beängstigende Verbindung ein mit der Hysterie der Volksmenge, die sich eingefunden hat. Dennoch zeigt sich, wie von den Medien regelrecht über Leichen gegangen wird: Die Inszenierung verlangt, dass Kranke und Gelähmte um die Kinder herum aufgestellt werden. Als ein Gewitter hereinbricht und es zu regnen beginnt, werden diese «Heilungsbedürftigen» sich selbst überlassen, da die «Rettung» der teuren Geräte und Scheinwerfer Vorrang hat. Der ganze Schauplatz erscheint nun fast wie eine Kriegsszenerie, mit knallend platzenden Scheinwerfern, Rauchschwaden und flüchtenden Menschen. Im weiteren Verlauf zeitigt das Ganze dann sogar ein Todesopfer: Eine einfache, schwarz gekleidete Frau beklagt den Tod ihrer kranken Tochter, mit der am Arm man sie zuvor gesehen hatte. Marcello und Emma nehmen am Ende der Sequenz an der Einsegnung der Toten teil.

Gewalt in den Geschlechterverhältnissen

In der Sequenz am «Prato dei miracoli» ist über die Beziehung zwischen Marcello und Emma sowie über den Typ Frau, den sie im Film repräsentiert, einiges zu erfahren. Emma verkörpert ein traditionelles Frauenbild des «Vor-68-Italien» und

16 Manoah Bowman: *Fellini. The Sixties*. Philadelphia (PA) 2015, S. 21.

17 Bondanella, S. 84–85.

vertritt primär ein konservatives Beziehungs- und Familienideal: Sie ist nicht berufstätig, ist fromm, ordnet sich Marcello unter, will für ihn kochen, ihn bei sich haben, ihn bemuttern. Gehen bereits letztere Wesenszüge Marcello gegen den Strich, ist das, was ihm in seiner Rolle als hedonistischer Dandy am meisten zu schaffen macht – auch wenn es sich keineswegs als ungerechtfertigt erweist – Emmas extreme Eifersucht. Der Film verleiht ihr im Umgang mit der Unmöglichkeit, Marcello näher an sich zu ziehen, panische, ja hysterische Züge, was gleich in der dritten Filmsequenz auf eindringliche Weise vorgeführt wird: Als Marcello nach der nächtlichen Eskapade mit Maddalena frühmorgens nach Hause kommt, findet er Emma halb bewusstlos vor, da sie versucht hat, sich mit Schlaftabletten das Leben zu nehmen. Seine Reaktion darauf, als er sie ins Krankenhaus zur Magenspülung bringt, schwankt zwischen Zerknirschung und Genervtheit; wirkliche Zuwendung und Wärme vermag er für sie weder in dieser noch in den folgenden Episoden aufzubringen. Wie grundlegend die Beziehung der beiden an Respekt und Verständnis füreinander mangelt, wird in der eben angesprochenen Sequenz des Selbstmordversuchs auch durch die räumliche Filmästhetik vermittelt: Die Einblicke, die man in die Behausung der beiden hat, zeigen die fast ausschließlich kahlen Wände und – abgesehen vom großen Bett im Schlafzimmer – unmöblierten Räume einer Neubauwohnung, die bar jeglicher Behaglichkeit ist.

Die trostlose Kahlheit der Wohnung findet in gewisser Weise ein Pendant in der räumlichen Szenerie von Sequenz 11, die Marcello und Emma zuerst nachts und dann am frühen Morgen bei einem heftigen Streit im Auto auf einer verlassenen Straße der Stadtperipherie zeigt, wobei man im fernerer Hintergrund Neubausiedlungen und eine Kirchenkuppel (wohl neuerlich San Giovanni Bosco) wahrnimmt. Der mangelnde narrative Kontext dieser Sequenz, die zur vorhergehenden und nachfolgenden keinerlei Handlungsnexus aufweist, scheint implizit auf die Ziellosigkeit des Streits wie auch auf die konzeptlose Sprunghaftigkeit der Beziehung zwischen den Ehepartnern zu verweisen: Nach einem lautstark geführten Wortgefecht, in dem Emmas Eifersucht auf andere Frauen und ihr Unverständnis für Marcellos andauernde Unzufriedenheit auf seine vehemente Weigerung prallen, sich mit ihrer mütterlich einengenden Liebe und Häuslichkeit zu begnügen, wirft er sie im urbanen Niemandsland mit einer Ohrfeige aus dem Sportwagen, um sie später, als es bereits hell geworden ist, doch wieder abzuholen und anschließend – wie man aus der darauffolgenden Einstellung schließen kann – im Ehebett Versöhnung zu feiern.

Doch nicht nur zwischen Emma und Marcello ist Beziehungsgewalt ein Thema, sie spielt auch für die beiden anderen Frauen, zu denen Marcello eine intensivere Nähe sucht, Maddalena und Sylvia, eine Rolle. So versteckt Maddalena bei der Begegnung mit Marcello im Varieté (Sequenz 2) ihr blaues Auge, das, wie suggeriert wird, von ihrem reichen Ehemann stammt, zunächst hinter einer Sonnenbrille. Wenn sie sodann mit Marcello loszieht, um mit ihm in der her-

untergekommenen Wohnung einer Prostituierten (neuerlich in einem dezidiert trostlosen urbanen Ambiente) eine Liebesnacht zu verbringen, wird implizit vermittelt, dass die Gewalttätigkeit des Ehemannes mit ihren exzessiven Eskapaden zu tun haben könnte. Der große Stellenwert des Körperlichen, Ausschweifenden steht bei Maddalena in einem gewissen Gegensatz zur Kultiviertheit und intellektuellen Tiefe, die sie ebenfalls immer wieder an den Tag legt und die sie mit Marcello, der unter anderem schriftstellerische Ambitionen hegt, durchaus teilt. Zu einer wirklichen Vertiefung ihrer Beziehung kommt es trotz gewisser Anläufe jedoch nie, das zeigt besonders die Begegnung der beiden im Schloss von Bassano di Sutri (heute Bassano Romano) (Sequenz 10), wo Maddalena eine Situation größter Nähe und Vertrautheit herstellt, um dann mit einem zufällig vorbeikommenden anderen Mann zu verschwinden. Letztendlich wählt sie und wählt auch Marcello stets den Weg der Unverbindlichkeit und des schnellen Genusses.

Was Sylvia betrifft, die ebenfalls Opfer von Beziehungsgewalt wird, zeichnet der Film ein ambivalentes Bild, das, bevor auf die kurze Gewaltszene selbst eingegangen wird, nachgezeichnet werden soll, da es auch für den Abschnitt zur Gewalt als Akt der Verzweiflung von einiger Relevanz ist. Vorhin wurde, im Zusammenhang mit Sylvias Medienauftritten, ihre kühle Professionalität in puncto Selbstinszenierung betont. Fast im Widerspruch dazu verleihen ihr die an ihre Ankunft in Rom anschließenden Szenen von Sequenz 4 eine rätselhafte Vitalität, ja fast Wildheit, und damit eine scheinbare Authentizität, durch die sie zumindest punktuell in Kontrast zu der dekadenten Blasiertheit von Marcello und seinesgleichen zu treten scheint: In Ansätzen zeigt sich diese Seite schon bei der Besichtigung der Kuppel des Petersdoms, wo sie leichtfüßig und ohne Anstrengung die Wendeltreppe hinaufsteigt, während die Fotografen erschöpft auf der Strecke bleiben und nur Marcello ihr bis zum Schluss schnaufend hinterhereilt. Eine temperamentvolle Wildheit legt sie sodann beim abendlichen Tanzvergnügen in den Caracalla-Thermen an den Tag, sie tobt dort mit einem Rock 'n' Roll-Sänger (vom blutjungen Adriano Celentano *as himself* verkörpert) und mit einem Schauspielerkollegen, der vom Filmset eines Historienfilms hinzukommt, ausgelassen herum. Bei der anschließenden Autotour mit Marcello bricht sie in einer ländlichen Gegend am Stadtrand, anstatt sich von Marcello küssen zu lassen, in Wolfsgeheul aus, und bei der darauffolgenden Station im Zentrum nahe des Trevi-Brunnens, kurz vor der wohl berühmtesten Szene des Films, zeigt sie sich von einer kleinen Katze wesentlich mehr angezogen als von dem zwischen Faszination und Verunsicherung hin- und hergerissenen Marcello.¹⁸ In der Sekundärliteratur gaben

18 «Marcello kommt aus dem Staunen nicht heraus: eine Schöne, die unbekümmerte Lebensfreude zu verkörpern scheint.» Thomas Koebner: *Federico Fellini. Der Zauberspiegel seiner Filme*. München 2010, S. 51.

diese Wesenszüge Sylvias Anlass dazu, die mythische Seite der Figur herauszuarbeiten. So sieht etwa Uta Felten in ihr die Verkörperung einer

schaumgeborene[n] Venus, die dem Trevi-Brunnen entsteigt. Sie ist gleichzeitig Mänade, Begleiterin des Dionysos, des Gottes des Rausches und der Ekstase, und ist ausgestattet, wie es sich für eine Mänade gehört, mit dem obligatorischen Pelz und einem weißen Kätzchen, eine Anspielung auf das Tigerfell der klassischen Mänaden.¹⁹

Die mythische Dichte, die der Film zweifellos rund um diese Figur aufbaut, wird jedoch anschließend wieder dekonstruiert, und zwar zunächst bereits durch die berühmte Szene im Trevi-Brunnen selbst, die als Filmausschnitt selten bis ganz zum Ende gezeigt wird. Die Szene beginnt in der Tat äußerst stimmungsvoll, wenn die berauschend schöne Sylvia nahe der herunterfallenden Wasserschleier des Brunnens steht und den magisch angezogenen Marcello zu sich lockt, woraufhin er mit den Worten «Ma sì, ha ragione lei, sto sbagliando tutto! Stiamo sbagliando tutti!»²⁰ auf sie zu watet. Ganz kurz, so scheint es, unterliegt er der Illusion, dass Sylvia seinem Leben eine Wende, einen neuen Inhalt geben könnte, dass er durch sie zu etwas Tiefem, Eigentlichen, Authentischen vordringen könne. Doch die Illusion nimmt ein jähes Ende: Es ist schlagartig Tag geworden, das Wasser des Brunnens hört auf zu rauschen und der erstaunte Blick eines stehen gebliebenen Fahrradboten sowie das leise und ironisch einsetzende Hauptmotiv des Soundtracks²¹ entlarven die Szenerie als das, was sie ist: ein seltsames, ein wenig peinliches Schauspiel. Die Entzauberung Sylvias wird sodann bei ihrer Rückkehr ins Hotel durch eine definitiv ernüchternde Szene vollendet: Ihr anmaßender und grober Schauspielgefährte Robert, mit dem sie eine zermürbende Liebesbeziehung zu verbinden scheint, ist in einem Luxuswagen, in dem er den nächtlichen Alkoholrausch ausschläft, durch das Zutun der auf der Lauer liegenden «Paparazzi» erwacht und versetzt der heimkehrenden Sylvia eine kräftige Ohrfeige, woraufhin sie sich von ihm, weinend und plötzlich gefügig wie ein Kind, ins Hotel schicken lässt: eine Beziehungsszene, in der beide in einem jämmerlichen Licht erscheinen.

19 Uta Felten: «Federico Fellini: LA DOLCE VITA / DAS SÜSSE LEBEN (1969)». In: Andrea Grewe / Giovanni Di Stefano (Hg.): *Italienische Filme des 20. Jahrhunderts in Einzeldarstellungen*. Berlin 2015, S. 107–117, hier S. 113.

20 «Aber ja, sie hat recht, ich mache alles falsch! Wir machen alles falsch!»

21 Wie Kezich (2002, S. 12) berichtet, wollte Fellini als Hauptmotiv ursprünglich Kurt Weills «Mack the Knife», dessen Rechte aber zu teuer waren. Er ließ Nino Rota jedoch eine ähnliche Melodie komponieren.

Gewalt (gegen andere und sich selbst) als Akt der Verzweiflung

Bei den soeben illustrierten Beispielen ‹personaler Gewalt› im Kontext von Geschlechterbeziehungen spielt neben der physischen selbstverständlich auch psychische Gewalt eine wesentliche Rolle.²² Besonders die Darstellung der Beziehung von Marcello und Emma lässt deutlich werden, wie sehr beide auf den jeweils anderen Druck ausüben und dessen Ansichten verbal herabwürdigen. Psychische Gewalt als Auslöser für physische Gewalt, die gegen andere oder auch gegen sich selbst gerichtet sein kann, rückt vermehrt in den Mittelpunkt, wenn nun als letzter Untersuchungsaspekt noch die Gründe und Bedingungen für Marcellos finales Abgleiten in einen menschenverachtenden Zynismus und Selbsthass in den Fokus genommen werden. Das augenscheinlichste Symptom hierfür ist die Orgie in der Villa von Fregene (Sequenz 13), der ausschlaggebende, ja auslösende Grund für sein Verhalten dort scheint hingegen die Tragödie im Hause Steiner zu sein (Sequenz 12), die daher vorab kurz beleuchtet werden muss.

Marcellos Freund Steiner, der fast wie aus heiterem Himmel seinen beiden Kindern und sich selbst das Leben nimmt, ist eben aufgrund dieser schrecklichen Tat wohl die rätselhafteste, ambivalenteste Figur des Films. Eingeführt wird Steiner hingegen als einer der ganz wenigen wirklichen Sympathieträger im Umkreis von Marcello. Als dieser ihn zum ersten Mal trifft (Steiner steht in den drei voneinander getrennten Sequenzen 5, 7 und 12 im Zentrum), wird deutlich, dass die beiden in aufrichtiger Freundschaft miteinander verbunden sind. Allenfalls die Tatsache, dass dieses Treffen in dem zu einem Emblem des Faschismus gewordenen Stadtteil E.U.R. stattfindet, könnte unter Umständen als metaphorischer Hinweis auf eine in Steiner schlummernde Inauthentizität oder gar Gewaltbereitschaft verstanden werden. Ansonsten wird Steiner durchaus als klassischer Intellektueller der 1960er dargestellt, er geht diversen Interessen und künstlerischen Aktivitäten nach und er versucht – als einziger – Marcello zu einer Rückkehr zur schriftstellerischen Tätigkeit zu bewegen, die dieser zugunsten des Journalismus an den Nagel gehängt hat. Steiner hält bei sich zu Hause Abendgesellschaften mit Diskussionen und kleinen künstlerischen Darbietungen ab, einer solchen wohnt Marcello in Sequenz 7 gemeinsam mit Emma bei. An sich verläuft dieser Abend mit seinen Rezitationen und kultivierten Gesprächen von Grund auf harmonisch:²³ Man lauscht fasziniert den Naturgeräuschen, die Steiner auf Tonband aufgenommen hat, und ist angetan von den beiden Kindern des Paares Steiner, die

22 Cf. dazu Lothar Mikos: «Genrespezifische Ästhetik der Gewaltdarstellung in Film und Fernsehen». In: Christoph Auf der Horst (Hg.): *Ästhetik und Gewalt. Physische Gewalt zwischen künstlerischer Darstellung und theoretischer Reflexion*. Göttingen 2013, S. 157–184, hier S. 162.

23 Abgesehen von der Tatsache, dass hier aus dem Mund eines Reisereporters einige der aus heutiger Sicht haarsträubendsten Aussagen des Films über Frauen im Allgemeinen und ‹die orientalische Frau› im Besonderen getroffen werden.

plötzlich im Pyjama hereinplatzen; Marcello kündigt an, dass er den Freund und seine Familie von nun an öfter besuchen möchte, und dieser stellt ihm in Aussicht, ihn einem Verleger vorzustellen. Trotzdem können für die schockierende Gewalttat des Freundes einige Zeit später, die laut Thomas Koebner «mit der schockierenden Macht eines unentzifferbaren Geheimnisses, einer für immer unerklärlichen Gewalt auf[tritt]», bereits hier leise Anzeichen entdeckt werden.²⁴ Im Gespräch mit Marcello auf dem Balkon und später im Kinderzimmer äußert Steiner auf subtile Weise Lebenszweifel, wenn er betont, dass gerade der Friede, die familiäre Eintracht, ihm Angst mache²⁵ und er darin eine «apparenza», ein Trugbild erkenne. Ein Telefonanruf, wie er sagt, könne genügen, um diesen Frieden zum Einsturz zu bringen. Er stellt es sich als wünschenswert vor, innerhalb eines gelungenen Kunstwerks zu leben statt in der realen Welt, und meint abschließend kryptisch, man müsse versuchen, sich zu lieben, indem man außerhalb der Zeit lebt, voneinander getrennt²⁶ – «distaccati», ein Wort, das er wiederholt und mit dem die Sequenz endet. Im Mittelpunkt von Steiners Diskurs steht primär sicherlich das Ringen um das richtige Verhältnis von Leben und Kunst; im Nachhinein betrachtet hört sich das abschließende «distaccati» aber auch wie eine Vorankündigung der Gewalttat an. Wie brüchig Steiners Welt in Wahrheit ist und wie tief seine existenziellen Zweifel gehen, verrät zusätzlich auch die Bildkomposition während seiner Figurenrede im Kinderzimmer, wo mittels eines fast toposhaften visuellen Kunstgriffs, der unvollständigen und verzerrten Spiegelung seines Gesichts im Fenster, die tiefe Gespaltenheit der Figur versinnbildlicht wird.

Diese Einblicke in Steiners Innenleben nehmen der Nachricht von seinem Selbstmord und der Tötung seiner Kinder, 50 Filmminuten später, vielleicht manches ihrer Rätselhaftigkeit, nicht aber den Schock und die Bestürzung, die sie auf Zuschauerseite auslöst. Man möchte sogar meinen, dass Fellini diesen Wirkungseffekt noch bewusst anheizen wollte, indem er uns die beiden süßen Kinder zuvor zeigt und Steiners Rolle als liebender Vater glaubhaft vor Augen führt. Es kam Fellini, so scheint es, auf den Schockeffekt und die Unfassbarkeit dieser Gewalttat explizit an. So zeigt er uns in Sequenz 12 nicht nur die ungläubige Bestürzung Marcellos am Schauplatz, sondern konfrontiert uns nach der Szene in der Wohnung, in der die Leichen Steiners und der Kinder von der Polizei untersucht werden, auf der Straße vor dem Neubau nochmals mit der grenzenlosen Skrupellosigkeit und Penetranz der Boulevardmedien, die sogar noch die Reaktion der ahnungslos vom Einkauf heimkehrenden Ehefrau Steiners auf Zelluloid bannen möchten.

Dafür, wie sehr Fellini mit *LA DOLCE VITA* daran gelegen war, die Brüchigkeit der bürgerlichen Existenz und das darin schlummernde Gewaltpotenzial zur An-

24 Koebner 2010, S. 55.

25 «Non credere che la salvezza sia chiudersi in casa, non fare come me, Marcello.»

26 «Dovremmo riuscire ad amarci tanto, a vivere fuori del tempo, distaccati.»

schauung zu bringen, gibt es aus der Entstehungsgeschichte des Films noch einen weiteren Indikator. Wie Tullio Kezich berichtet, hätte laut dem Originaldrehbuch auf das erste Treffen mit Steiner in der Kirche eine nie realisierte Episode mit einer Schriftstellerin namens Dolores bei einem Picknick auf Maddalenas Jacht folgen sollen. Diese Begegnung, so das Drehbuch, «wird von einem tragischen Unfall überschattet, bei dem ein junges Mädchen bei lebendigem Leib verbrennt, als jemand eine brennende Zigarette in eine Benzinlache auf dem Wasser wirft»²⁷. Auf diesen Schockeffekt hat Fellini letztlich verzichtet. Doch auch sein Beharren auf der Realisierung des erweiterten Suizids im Hause Steiner gestaltete sich bei der Suche nach möglichen Filmproduzenten als Problem: So soll Dino De Laurentiis nach der Lektüre des Drehbuchs vor allem wegen Steiners Mord an seinen beiden Kindern die Produktion des Films abgelehnt haben.

Tatsächlich erscheint aber gerade dieser Handlungsstrang als eine der Säulen für die Aussage des Films, da er für das Wegbrechen jedweder positiver Existenzperspektiven und die daraus resultierende Verzweiflung Marcellos den wichtigsten Erklärungshintergrund bietet. Freilich sind auch seine anderen Erlebnisse und Erfahrungen Teil des trostlosen Reigens, der letztlich die Eskalationsdynamik im letzten Filmdrittel in Gang setzt: Abgesehen von der im Grunde nicht gewollten Beziehung zu Emma und den ernüchternden Erlebnissen sowohl mit Maddalena als auch mit Sylvia ist auch das Treffen mit dem Vater zu nennen (Sequenz 9), der sich als ebenso oberflächlich und unfähig zu tieferen Gefühlen oder auch zu Selbsterkenntnis entpuppt wie Marcello selbst.²⁸ Dennoch kann gesagt werden, dass es letztendlich Steiners Tat ist, die Marcello quasi definitiv den Boden unter den Füßen entzieht, denn abgesehen von dessen Freundschaft und Vorbildfunktion (zumindest der intellektuellen, wenn schon nicht für das – vermeintliche – Familienidyll, das ohnehin nur Emma wirklich anstrebt) ist er die einzige treibende Kraft für Marcellos literarische Ambitionen, die ihm einen Ausstieg aus der Treitmühle des Sensationsjournalismus ebnen könnten. Wie in Sequenz 8, gleich nach dem Besuch bei Steiner, gezeigt wird, unternimmt Marcello auch tatsächlich einen Versuch in diese Richtung, der jedoch nur halbherzig verläuft: Er befindet sich mit einer Schreibmaschine in einem Strandcafé am Meer, wo ihn nicht nur ein Anruf bei Emma, der neuerlich im Streit endet, sondern auch die halb flirtende, halb amüsierte Kontaktaufnahme mit dem blutjungen Mädchen, das dort die Tische deckt, von seinem Tippen abhält.

So erscheint das Verhalten Marcellos bei der Party – oder vielmehr Orgie – in einer Strandvilla in Fregene, welche die Schlusssequenz des Films bildet, als Folge seines Entsetzens über den erweiterten Selbstmord Steiners. Dieses hätte

27 Tullio Kezich: *Federico Fellini. Das Buch der Filme*. München 2009, S. 116.

28 Wie Koebner (2010, S. 58) es kurz und treffend ausdrückt: «Der Vater kommt als Fremder in Marcellos Welt, er geht als Fremder.»

ihn im Prinzip auch wachrütteln können, doch es raubt ihm, wie es scheint, den letzten Rest von Ambition, Hoffnung, Selbstwertgefühl und Empathie mit anderen und führt zu einer Art hasserfüllter Selbstaufgabe. Obwohl man Marcello auch zuvor schon, besonders Emma gegenüber, als brutalen Egomanen erlebt hat, zeigt er hier nun sein hässlichstes Gesicht: Dem exzessiven Treiben der Party-Gesellschaft aus abgebrühten Medienleuten, exaltierten Künstler:innen und gelangweilten Wohlstandsbürger:innen setzt er noch eins drauf, indem er eine betrunkene junge Frau aus der Provinz auf drastische Weise erniedrigt und drangsaliert.²⁹ Es wird deutlich, dass seine Brutalität zugleich auch den eigenen Selbsthass veranschaulicht.

Man könnte meinen, dass das Monstrum aus dem Meer, welches die Party-Gesellschaft nach dem Verlassen der Villa zu sehen bekommt, gewissermaßen in Personalunion sowohl das hässliche Gesicht zynischer Menschenverachtung, als auch den geschundenen Leib der Opfer symbolisiert. In der Sekundärliteratur wurde es unter anderem mit der mythischen Figur des Leviathan in Verbindung gebracht,³⁰ jenes alttestamentarischen Ungeheuers, das auf das Jüngste Gericht und somit auf das Ende der Welt vorausdeutet. Der Film erhielt auf diese Weise, gemeinsam mit der Christusfigur zu Beginn, eine Klammer aus christlicher Symbolik. In diese könnte auch die engelsgleiche Erscheinung des jungen Mädchens aus der (gleich nebenan gelegenen) Strandbar mit einbezogen werden, das Marcello über eine kleine Meereseinbuchtung hinweg am Ende zuwinkt. Aufgrund ihres reinen, unschuldigen Aussehens liegt die Versuchung nahe, sie als Heilsfigur und ihr Winken als Möglichkeit einer Rettung Marcellos zu deuten, die er, mit müdem Lächeln abwinkend, ausschlägt. Mehr auf Linie mit Fellinis Hang zu Dekonstruktion und Ambivalenz, die schließlich den gesamten Film prägt, erscheint jedoch jene andere Deutungsmöglichkeit, wonach der «Engel» dem müden Dandy Avancen macht, also seine Unschuld oder den eigenen Fall riskiert, wenn Marcello auf diese einginge – was er, möglicherweise als letzten kleinen Akt der Menschlichkeit, nicht tut.³¹ Diese zweite Variante erscheint als die deutlich plausiblere, denn nichts bleibt intakt in diesem Film, dessen Titel doch etwas ganz anderes verheißt.

29 Wie Bondanella (S. 67) anmerkt, nimmt Fellini hier wohl auf einen realen Kriminalfall in der römischen High Society Bezug: 1953 wurde am Strand von Ostia die Leiche einer 21-jährigen Frau, Wilma Montesi, entdeckt. Es wurde angenommen, dass sie während einer Orgie auf einem nahe gelegenen Adelssitz getötet worden war. Der Prozess wurde erst 1957 eröffnet. In der italienischen Presse waren damals düstere Beschreibungen von Partys, Drogen und Sexabenteuern zu lesen.

30 Cf. Kezich 2005, S. 14.

31 Kezich sieht in der moralisch und metaphysisch indifferenten Haltung des Films sogar eine Vorwegnahme des «pensiero debole», also postmodernen Denkens: «It's a film that refuses any moralistic schemata for analyzing events and characters: it chooses an antimetaphysical position (which will later be called «weak thinking»).» Kezich 2005, S. 14.

Konklusion

Mit seiner Thematisierung einer von neuen Impulsen bewegten Konsum- und Mediengesellschaft, sowie ganz besonders auch mit seiner visuellen Ästhetik der Rom-Darstellung, in der Neubauviertel und Stadtperipherie wesentlich mehr Raum einnehmen als ikonische Plätze der «ewigen» Stadt, erweist sich LA DOLCE VITA als Film über die Aufbruchstimmung der beginnenden 1960er-Jahre und ihre kritische Hinterfragung. Zwar ist einschränkend festzuhalten, dass wesentliche Aspekte des gesellschaftlichen Aufbruchs, allen voran die neuen Impulse für weibliche Emanzipation und für ein modernes, von den gravierendsten Zwängen befreites Frauenbild, bei Fellini weitgehend ausgeblendet werden. Im Fokus stehen bei ihm die Mediatisierung und Kapitalisierung der Gesellschaft, ihnen kommt ein wichtiger Anteil am Scheitern der dargestellten Existenzen zu, allen voran jener Marcellos, die von unerfüllten Ambitionen, einem ziel- und orientierungslosen Hedonismus, von Zynismus und Egomane gekennzeichnet ist. Eben daraus erwächst auch ein Gutteil der männlich codierten physischen und psychischen Gewaltausübung, die Marcello anderen und sich selbst angedeihen lässt, und die auch bei etlichen anderen Figuren sowie im übergreifenden Agieren der Medienwelt, die im Film eine eminent wichtige Rolle einnimmt, zu beobachten ist. Auf LA DOLCE VITA trifft somit gerade nicht zu, was Gerhard Hroß als eine der Grundregeln hinsichtlich der «Funktion von Gewalt im Film» (so der Titel seines Beitrags) hervorhebt, dass nämlich Gewaltausübung zumeist dem Konflikt zwischen Helden und Antagonisten bzw. aus der Gegenabsicht eines Antagonisten entspringt,³² wobei für den «Grad der emotionalen Spannung» folgende Formel gelte:

Je gewalttätiger der Antagonist, desto größer die Bedrohung für den Helden.
Je größer die Bedrohung für den Helden, desto stärker das Mitgefühl des Zuschauers. Ein Antagonist muss absichtlich der Hauptfigur schaden wollen, soll der Zuschauer über 90 oder gar 120 Minuten an die Handlung gefesselt werden.³³

Es ist klar, dass bei Hroß ein zwar häufiges, aber gänzlich anderes Filmkonzept zugrunde gelegt wird, als es für Fellinis (übrigens 180 Minuten langen) Film gilt. Gerade dieser markante Unterschied macht die Grundproblematik, an der sich LA DOLCE VITA mit seiner Hauptfigur Marcello abarbeitet, nochmals deutlich. Tatsächlich gibt es in diesem Film gar keine Antagonisten, die gegen Marcello

32 Cf. Gerhard Hroß: «Die Funktion von Gewalt im Film». In: Thomas Hausmanninger / Thomas Bohrmann (Hg.): *Mediale Gewalt. Interdisziplinäre und ethische Perspektiven*. München 2002, S. 136–145, hier S. 137.

33 Hroß, S. 138.

agieren, ihn bedrohen und zur Quelle von Gewalt würden. Marcello, der «Antiheld des modernen Kinos *par excellence*»,³⁴ ist sich selbst der größte Feind, gerade weil er, wie viele der anderen Figuren auch, den Vorgaben einer neu entstandenen Konsum- und Mediengesellschaft vorbehaltlos folgt und ohne Skrupel auch bei deren übelsten Machenschaften «mitspielt».

Bibliografie

- Bazzocchi, Marco Antonio: *Pier Paolo Pasolini*. Mailand 1998.
- Bertozzi, Marco: «La città necessaria. Roma nella poetica felliniana». In: Americo Sbardella (Hg.): *Roma nel cinema*. Rom 2000, S. 15–25.
- Bondanella, Peter: «LA DOLCE VITA: The Art Film Spectacular». In: Ders.: *The Films of Federico Fellini*. Cambridge 2002, S. 65–92.
- Bordwell, David: «The Art Cinema as a Mode of Film Practice». In: Catherine Fowler (Hg.): *The European Cinema Reader*. London 2002, S. 94–102.
- Bowman, Manoah: *Fellini. The Sixties*. Foreword by Anita Ekberg. Afterword by Barbara Steele. Philadelphia (PA) 2015.
- Bruscolini, Elisabetta (Hg.): *Roma nel cinema tra realtà e finzione*. Rom 2000.
- Felten, Uta: «Federico Fellini: LA DOLCE VITA / DAS SÜSSE LEBEN (1969)». In: Andrea Grewe / Giovanni Di Stefano (Hg.): *Italienische Filme des 20. Jahrhunderts in Einzeldarstellungen*. Berlin 2015, S. 107–117.
- Hroß, Gerhard: «Die Funktion von Gewalt im Film». In: Thomas Hausmanninger / Thomas Bohrmann (Hg.): *Mediale Gewalt. Interdisziplinäre und ethische Perspektiven*. München 2002, S. 136–145.
- Kezich, Tullio: *Federico Fellini, la vita e i film*. Mailand 2002.
- Kezich, Tullio: «Fellini and the Making of LA DOLCE VITA». In: *Cinéaste* 31/1, 2005, S. 8–14.
- Kezich, Tullio: *Federico Fellini. Das Buch der Filme*. München 2009.
- Koebner, Thomas: *Federico Fellini. Der Zauberspiegel seiner Filme*. München 2010.
- Leuschner, Eckhard: «Der Himmel über Rom – Zur Anfangssequenz von LA DOLCE VITA». In: Wolfgang Augustyn / Eckhard Leuschner (Hg.): *Kunst und Humanismus. Festschrift für Gosbert Schüßler zum 60. Geburtstag*. Passau 2007, S. 663–685; yumpu.com: <https://is.gd/blIcNh> (30.07.2023).
- Mikos, Lothar: «Genrespezifische Ästhetik der Gewaltdarstellung in Film und Fernsehen». In: Christoph Auf der Horst (Hg.): *Ästhetik und Gewalt. Physische Gewalt zwischen künstlerischer Darstellung und theoretischer Reflexion*. Göttingen 2013, S. 157–184.
- Pasolini, Pier Paolo: «Abiura dalla TRILOGIA DELLA VITA». In: *Corriere della Sera* 09.11.1975.
- Pasolini, Pier Paolo: «La lingua scritta della realtà». In: Ders.: *Empirismo eretico*. Mailand 1972, S. 202–230.
- Pravadelli, Veronica: «Italian 1960s Auteur Cinema (and beyond): Classic, Modern, Postmodern». In: Frank Burke (Hg.): *A Companion to Italian Cinema*. Chichester 2017, S. 228–248.
- Stroh, Petra Susanne: *Kino der Extreme. Die Filme Federico Fellinis zwischen Sensation und Ignoranz – ein rezeptionsästhetischer Diskurs*. Frankfurt a. M. et al. 1994.
- Wolf, Burkhard: «Codierung von Gewalt». In: Harun Maye / Leander Scholz (Hg.): *Einführung in die Kulturwissenschaft*. München 2011, S. 73–94.

34 Felten, S. 113.

Julia Dettke

Gewalt des Blicks

Staatliche Macht und mediale Selbstreflexion in
Elio Petris *LA DECIMA VITTIMA* (1965) und *INDAGINE SU
UN CITTADINO AL DI SOPRA DI OGNI SOSPETTO* (1969/70)

Einführung

Wenn man von Elio Petris Filmen spricht, muss man auch von der Besonderheit, oder, mit den Worten des Filmwissenschaftlers Claudio Bioni, dem «destino bizzarro»¹ sprechen, das die Rezeption seiner Filme erfahren hat:² Während der Re-

- 1 «Merkwürdiges Schicksal.» (Alle Übersetzungen stammen von der Verfasserin, wenn nicht anders angegeben.) Claudio Bioni: *INDAGINE SU UN CITTADINO AL DI SOPRA DI OGNI SOSPETTO*. Turin 2011, S. 5. Aussagekräftig ist dabei auch, dass mit Bionis Buch 2011 erst die erste Monografie zu Petris wichtigstem Film erschien.
- 2 Bioni bezieht sich hier auf den Text, den Alberto Barbera anlässlich der Retrospektive von Petris Werk im Filmmuseum Turin schrieb: «[I] plebiscito ottenuto presso il pubblico da molti dei suoi film più famosi fu inversamente proporzionale agli apprezzamenti di una critica che, con poche eccezioni, ne fece il bersaglio preferito di una battaglia ideologica dalle premesse alquanto discutibili.» Alberto Barbera: «Lucidità inquieta». In: Paola Pegoraro Petri (Hg.): *Lucidità inquieta. Il cinema di Elio Petri*. Turin 2007, S. 6–8, hier S. 6. «Sein einhelliger Erfolg beim Publikum vieler seiner Filme verlief umgekehrt proportional zur Wertschätzung der Filmkritik, die aus ihm, mit wenigen Ausnahmen, die Zielscheibe eines ideologischen Kampfes machte, dessen Ausgangspositionen bereits fragwürdig waren.»

gisseur beim Kinopublikum großen Erfolg hatte, wurde er zu seinen Lebzeiten von der Filmkritik ungnädig behandelt und geriet nach seinem Tod 1982 wohl auch deshalb zunächst in Vergessenheit. «Eclissato dall'impeto ideologico che investiva, negli anni Sessanta e Settanta, il controverso fenomeno del «cinema politico», il cineasta romano è stato attaccato, discusso e infine rimosso», spitzt Lucia Cardone es in ihrer Monografie über den Film *LA DECIMA VITTIMA* (*DAS ZEHNTE OPFER*; I 1965) gar zu.³ Erst seit Beginn der 2000er-Jahre ist eine deutliche Wiederentdeckung des Regisseurs zu beobachten.⁴

Petri war in einer ungünstigen Position, weil er sich nicht einordnen ließ: Weder den *critici cinefili* noch den Vertretern des *cinema politico*,⁵ obschon er selbst zu diesen zählte, konnte er es recht machen – und wollte es wohl auch gar nicht. Den einen waren seine Filme ästhetisch zu verspielt,⁶ nicht marxistisch genug,⁷ den anderen waren seine Filme zu unterhaltsam, zu weit entfernt von den avantgardistischen Ästhetiken eines Antonioni, Fellini oder Godard. Beide Seiten kritisierten, dass Petri mit seinen Filmen Teil der kommerziellen Filmindustrie sei, statt sich konsequent gegen sie zu stellen. Dem römischen Regisseur jedoch ging es um ein Kino, das «popop» oder «poppol»⁸ sein sollte: Politisch und populär, war er doch davon überzeugt, «dass ein thematisch allzu abstraktes und ästhetisch zu anspruchsvolles «Kino der Ideen» insbesondere die arbeitenden Klassen ausschließt».⁹

Ohnehin soll es hier nicht darum gehen, Petri als Opfer der Rezeption seiner Zeit zu zeichnen. Gerade zu *INDAGINE SU UN CITTADINO AL DI SOPRA DI OGNI SOSPETTO* (*ERMITTLUNGEN GEGEN EINEN ÜBER JEDEN VERDACHT ERHABENEN BÜR-*

3 «Ausgelöscht von dem ideologischen Impetus, der in den Sechziger- und Siebzigerjahren das kontroverse Phänomen des «politischen Kinos» überrollte, wurde der römische Filmemacher angegriffen, diskutiert und schließlich beseitigt.» Lucia Cardone: *Elio Petri, impolitico. LA DECIMA VITTIMA* (1965). Pisa 2005, S. 9.

4 Neben Bionis Studie und Cardones zu *LA DECIMA VITTIMA* (2005) seien u. a. der Dokumentarfilm *ELIO PETRI: APPUNTI SU UN AUTORE* (I 2005, Bacci/Guarneri/Leone) und Retrospektiven in New York (2006), Turin (2007) und Berlin (2013) genannt.

5 Simon Lang merkt in seiner 2023 erschienenen Studie an, dass Petri den Begriff des *cinema politico* selbst zum ersten Mal 1966 während der Vorbereitung von *A CIASCUNO IL SUO* (*ZWEI SÄRGE AUF BESTELLUNG*; I 1967) verwende, sich dabei allerdings noch «um die Abgrenzung zur Propaganda als ordnungsstützender Variante des politischen Films» bemühe. Simon Lang: *Ästhetik und Politik im Werk des italienischen Filmregisseurs Elio Petri*. München 2023, S. 166. Cf. ausführlicher zu Petris Rolle im *cinema politico* Cardone, S. 9–32; Bionis, S. 6–14.

6 Misstrauisch wahrgenommen wurden dabei etwa die häufigen Verweise auf moderne Kunst in seinen Filmen; cf. Cardone 2005.

7 Cf. u. a. Christian Uva: «Appunti per una definizione del (nuovo) cinema politico». In: *The Italianist* 2013, S. 251.

8 Alfredo Rossi: *Elio Petri e il cinema politico italiano*. Mailand/Udine 2015, S. 141. Alfredo Rossi zitiert hier aus Petris Notizbüchern zu seinem Film *TODO MODO* (1976).

9 Lang, S. 166.

GER; I 1969/1970) erschienen eine Vielzahl positiver Kritiken,¹⁰ er gewann für den Film sogar einen Oscar als bester fremdsprachiger Film¹¹ – und Petri schoss zudem durchaus selbst mit scharfer Kritik zurück.¹² Vielmehr sind die Vorwürfe gegen ihn deshalb so interessant, weil aus heutiger Sicht eben das, woran sie Anstoß nehmen, die Stärke und Besonderheit von Petris Kino ausmachen: Dass es sich eben nicht zwischen gesellschaftspolitischem Anspruch und ästhetischer Experimentierfreude entscheidet, sondern in einer Bewegung, die sich als eine für Petri charakteristische Dialektik beschreiben lässt, zwischen beiden changiert. Das, was ihm in den 1960er- und 1970er-Jahren vorgeworfen wurde, ist das, was sein Kino heute noch – beziehungsweise wieder – so sehenswert macht.¹³

Im Folgenden werden zwei Filme Elio Petris in den Blick genommen, in denen es auf je unterschiedliche Weise explizit um staatliche Gewalt geht. Verbunden ist dies jeweils mit der Reflexion und Kommentierung des Inhalts in der Form und mit ästhetischer Reflexivität. Beide sind damit Beispiele für die Verbindung aus politischem und ästhetischem Anspruch, die Petris Filme ausmacht. Den Schwerpunkt bildet die dystopische Literaturverfilmung *LA DECIMA VITTIMA* (1965), Petris bekanntester Film *INDAGINE SU UN CITTADINO AL DI SOPRA DI OGNI SOSPETTO* (1969) wird im Anschluss vergleichend in den Blick genommen.

Beide Filme spielen in Rom, einmal in einer dystopischen Zukunft, einmal in der von Student:innenprotesten und gewaltsamen Reaktionen des Staates geprägten Gegenwart der späten 1960er-Jahre.¹⁴ Im Science-Fiction von 1965 geht es um die Kritik an Konsum, Amerikanisierung und Technisierung, im Film über den Polizeistaat von 1969 um Machtmissbrauch durch die Polizei und Kritik an Überwachungstechnologien. Die in Veränderung begriffenen Geschlechterverhältnisse spielen in beiden eine Rolle. Vor allem aber wird in *DECIMA VITTIMA* wie in *INDAGINE* das Medium Film als Kunst des Spektakels, des Konsums und der Überwachung reflektiert. Elio Petris Kino ist damit eines der Blickreflexion,¹⁵ und eben dies macht seinen Status als Klassiker und seine Relevanz für gegenwärtige Reflexionen aus.

10 Cf. in *Bisonis Anthologie* etwa den Artikel von Lino Micciché in «Avanti!», S. 132–133.

11 Petri nahm den Preis allerdings nicht selbst entgegen – einerseits, weil er gerade einen Filmdreh in Rom beendete, andererseits aber auch als Zeichen des Protestes gegen die amerikanische Filmindustrie.

12 Cf. Cardone, S. 25.

13 «Was Petris Gegner damals als unlautere Vermischung oder Unreinheit abtun, feiern später enthusiastische Wiederentdecker als visionär.» Lang, S. 16.

14 Alfredo Rossi merkt dazu an: «*INDAGINE* non sia stato un film eccellente perché incardinato *nel sessantotto*, ma perché è un film che inscena *il sessantotto*.» Rossi 2015, S. 100.

15 Cf. als eines von vielen Beispielen die Gegenüberstellung zweier Szenen mit Marcello Mastroianni, einer aus *L'ASSASSINO* (TRAUEN SIE ALFREDO EINEN MORD ZU?; I/F 1961) und einer aus *LA DECIMA VITTIMA*, in denen der Protagonist jeweils durch ein Fenster nach draußen blickt: Alfredo Rossi: *Il cinema di Elio Petri*. Rom 2022, S. 70.

LA DECIMA VITTIMA: Mediale Blickreflexion zwischen Spektakel und Überwachung

Elio Petris Filmadaption von Robert Sheckleys Roman *The Seventh Victim* (1965) spielt zu einem unbekanntem Zeitpunkt in der Zukunft in Rom.¹⁶ Im Rahmen des exakt reglementierten Gesellschaftsspiels «La Grande Caccia»¹⁷ wurde Mord legalisiert, um einen Dritten Weltkrieg zu verhindern. Den Teilnehmenden werden ihre Opfer per Computer zugeteilt, und haben sie zehn Personen erfolgreich und gemäß den Spielregeln ermordet, gewinnen sie eine Million Dollar. Im Zentrum des Films stehen der Italiener Marcello Poletti (Marcello Mastroianni) und die Amerikanerin Caroline Meredith (Ursula Andress), die beide an der Großen Jagd teilnehmen, Marcello soll Carolines zehntes Opfer werden. Ihre Reise nach Rom wird deshalb von einer Werbefirma bezahlt, da diese die Übertragung des Mordes als Werbespot nutzen möchte. Als Opfer zugeteilt wird ihr der Italiener Marcello. Caroline reist nach Rom, versucht, sich ihrem Opfer so unauffällig wie hartnäckig zu nähern, scheitert aber zunächst an seinem entschiedenen Desinteresse. Als die beiden ein Liebespaar werden (ob dies vor allem aus Kalkül geschieht, bleibt offen), stellt sich ihnen und dem Publikum die Frage, ob sie ihr Verhalten weiter von dem Wunsch leiten lassen, ihr Spiel zu gewinnen, oder ob ihnen in einer durchkalkulierten Welt das Leben des Gegenübers wichtiger wird als der Gewinn.

Der Film ist eine satirische Parabel, die in seine Ästhetik selbst Merkmale eben der gesellschaftlichen und künstlerischen Entwicklungen, die er kritisiert, parodistisch übernimmt: etwa in Anspielungen auf die italienische und die englischsprachige Filmgeschichte, auf Pop-Art, Amerikanisierung, Spektakularisierung und Überwachung, die sich insbesondere in der Reflexion der Rolle der Filmkamera zeigen. So erzählt der Film nicht nur davon, wie Liebe und Gewalt, Wahrheit und Inszenierung ununterscheidbar werden, sondern auch von seiner eigenen gesellschaftspolitischen wie filmästhetischen Position im Italien der 1960er-Jahre.

Deutlich wird die Verknüpfung von Gesellschaftskritik und filmisch-medialer Selbstreflexivität in eindrücklicher Weise bereits zu Beginn des Films. Die Anfangssequenz spielt in New York: Der Film beginnt, bei noch schwarzem Bild, mit dem Geräusch von zwei Schüssen. Mit der Aufblende werden zwei Personen vor einem Hintergrund aus zerstörten Gebäuden sichtbar: Ein Mann macht Jagd auf eine Frau; beide sind elegant gekleidet. «Hu-hu», ruft sie ihn, offenbar, um ihn zusätzlich herauszufordern. Dann wird der Mann von einem Polizisten

16 Lang verweist darauf, dass Petri in Zusammenhang mit dem Film mehrmals das Jahr 2000 nennt, während innerhalb des Films selbst keine genaue zeitliche Situierung vorgenommen wird; cf. Lang, S. 145.

17 «Die große Jagd».

angehalten: Ob er Jäger oder Opfer sei, will dieser von ihm wissen. Nun ist der Spielleiter zu sehen, der, den Blick frontal zum Filmpublikum gerichtet, die Regeln verkündet.

Dem Blick auf das Jagdfeld entspricht in der Einstellungsgröße die Totale, dem Blick auf das Gesicht des Spielleiters die Nahaufnahme. Der Wechsel zwischen dem Spektakel der Gewalt und ihrer Kontrolliertheit entspricht damit, inhaltlich wie filmästhetisch, dem Oppositionspaar von *spectacle* und *surveillance*, Schauspiel und Überwachung, wie Michel Foucault es in *Surveiller et punir* einführt: einer offen und sichtbar ausgeübten Form der Strafe und einer anderen, die verborgen und kontrollierend funktioniert.¹⁸ Beide lassen sich auch auf den Film selbst beziehen, der historisch als Medium der Unterhaltung bzw. des Schauspiels und der Überwachung zugleich entstanden ist.¹⁹ Fortschreitende Spektakularisierung (*spettacolarizzazione*) und staatliche Überwachung prägen auch die italienische Gesellschaft der 1960er-Jahre. *LA DECIMA VITTIMA* verknüpft hier kongenial Form und Inhalt: Sämtliche Schauplätze der Verfolgungsjagden, Schießereien und auch der Begegnungen zwischen Marcello und Caroline sind nach der Logik des Spektakels organisiert, haben, wie zum Beispiel paradigmatisch die herrschaftliche Freitreppe vor dem *ministero della Grande Caccia* (Ministerium der Großen Jagd), große Ähnlichkeit mit Bühnen oder Amphitheatern.²⁰ Zugleich hat die staatliche Organisation der «Grande caccia» panoptische Züge. So erfolgt etwa die Zuteilung der Opfer durch eine ratternde Datenverarbeitungsmaschine: ein unsichtbares, unpersönliches Gegenüber organisiert die Jagd. Dies schlägt sich auch in der Filmsprache nieder, deren, so arbeitet Lucia Cardone heraus, «rigide scelte del montaggio, che punta decisamente sulla simmetria»,²¹ an die mechanische Sprache des Computers angelehnt seien.²² Sobald Caroline die Identität ihres zehnten Opfers kennt, informiert sie sich außerdem mithilfe der Überwachungstechnologie der Werbefirma auf einem Bildschirm über ihn. Während der Jäger oder die Jägerin «sa tutto della sua vittima, la vittima non sa chi è il suo cacciatore»,²³ lautet eine der Spielregeln, die der Blickasymmetrie des Panopticons nach Foucault entspricht, dessen Konstruktion die Blickenden ebenfalls anonym und unsichtbar hält.

18 Cf. Michel Foucault: *Surveiller et punir*. Paris 1975. S. 252f.

19 Cf. etwa Catherine Zimmer 2011, die notiert, «the visual technologies associated with cinema are intimately connected with surveillance practice and the production of knowledge through visibility». Catherine Zimmer: «Surveillance Cinema: Narrative between Technology and Politics». In: *Surveillance & Society* 2011, S. 427–440, hier S. 428.

20 Cf. Michel Foucaults Definition der *société du spectacle* über «l'architecture des temples, des théâtres et des cirques». Foucault, S. 252.

21 «strenger Schnitt, der sich eindeutig auf die Symmetrie stützt».

22 Cardone, S. 100.

23 «Weiß alles über sein Opfer, das Opfer weiß aber nichts über seinen Jäger.»

Das Spiel funktioniert somit wesentlich über die Organisation und Kontrolle dessen, was zur Sichtbarkeit gelangen darf und was verborgen bleiben muss. Es ist ein Gesellschaftsspiel mit genau geregelter, asymmetrischer Informationsvergabe: Den Jäger:innen wird die Identität ihres Opfers mitgeteilt, dieses erhält umgekehrt aber nur einen «avviso di caccia» (Jagdbescheid), der es davon in Kenntnis setzt, dass jemand versuchen wird, es umzubringen. Wie die Gefangenen im Panopticon erfährt der Gejagte also nur, dass es jemand auf ihn abgesehen hat – vor wem er sich schützen muss und wann der Angriff stattfinden wird, weiß er nicht.

So verhandelt LA DECIMA VITTIMA die Verschmelzung von antiker «société du spectacle» zu ihrer modernen Form, der «viewer society» oder dem «Pan-Synopticon»,²⁴ die von den Surveillance Studies beschrieben wurde. Die Gesellschaft der Zukunft hat das blutige Schauspiel für die Massen sowohl syn- als auch panoptisch perfekt organisiert, indem sie panoptisch genauestens überwacht, ob die Akteure des synoptischen *spectacle* sich auch an die exakten Regeln des «Gesellschaftsspiels» dieser Disziplargesellschaft der etwas anderen Art halten. Die besten Jäger:innen können ihre Tötungsperformance auch selbst hinterher noch in der Fernsehberichterstattung betrachten, von der Marcello in einer Szene auch interviewt und zu seinen Jagdvorlieben und Strategien befragt wird.

Der Vorspann über den Filmbildern beginnt, als der Spielleiter die vierte Regel verkündet; die Namen werden vor dem Hintergrund der Verfolgungsjagd durch New York eingeblendet. Caroline rennt davon, zeigt sich aber immer wieder so rechtzeitig, dass ihr Jäger sie nie ganz verlieren kann. Der Film beginnt so im Zeichen der «violenza [...] legalizzata»²⁵ – und einer Verfolgungsstrategie, die auch als an das Publikum gerichteter Metakommentar verstanden werden kann: Nimmt man die Eingangs- und Deklarationsfunktion des Vorspanns als Paratext ernst,²⁶ so weist der Film sich in diesem Schwellenbereich als Spektakel der Gewalt aus, der die Zuschauenden mittels Täuschungsmanövern dazu bringt, ihm in die Geschichte hinein zu folgen.²⁷ Dass die nächste Szene mit einer schwarzen Einstellung beginnt, die, folgt man Lucia Cardone, als Vorhang fungiert,²⁸ setzt

24 Thomas Mathiesen: «The viewer society – Michel Foucault's «Panopticon» revisited». In: *Theoretical Criminology*. London 1997, S. 215–234. Leon Hempel / Jörg Metelmann: *Bild – Raum – Kontrolle. Videoüberwachung als Zeichen gesellschaftlichen Wandels*. In: Dies. (Hg.): *Bild – Raum – Kontrolle*. Frankfurt a.M. 2005, S. 9–19, hier S. 18.

25 «Legalisierten Gewalt».

26 Cf. etwa André Gardies: «Am Anfang war der Vorspann». In: Alexander Böhnke / Rembert Hüser / Georg Stanitzek (Hg.): *Das Buch zum Vorspann*. Berlin 2006, S. 21–33; Veronica Innocenti / Valentina Re: «Presentazione». In: Dies. (Hg.): *Limina*. Udine 2004, S. 17–24.

27 Dies ist eine narrative Strategie, die sich in Filmvorspannen immer wieder findet; cf. Julia Dettke: «Der Vorspann als Schriftfilm». In: Peter Weibel et al. (Hg.): *Schriftfilme. Schrift als Bild in Bewegung*. Ausstellungskatalog ZKM Karlsruhe. Ostfildern/Ruit 2014, S. 85–87.

28 Cf. Cardone, S. 99.

die metafiktionale Dimension des Films fort: Immer wieder wird das Publikum hier auf die eigene Blickposition hingewiesen, zeigt *LA DECIMA VITTIMA*, dass es hier nicht nur darum geht, eine Geschichte von kommerzialisierter Visualität zu erzählen, immer wieder Aufführungssituationen, Spektakel, in ihrer problematischen Kalkuliertheit zu zeigen, sondern auch darum, sich zugleich selbst als Kunst des Spektakels zu reflektieren, die mit der Aufführungssituation im Filmtheater und mit ebensolcher Kalkuliertheit verbunden ist.

Auf der innerfiktionalen Ebene des Films lockt Caroline ihren Verfolger in der Folge in den «Masoch-Club», und wenn sich der dortige Spielleiter an sein Publikum wendet, um ihm «lo spettacolo più eccitante ed emozionante della vostra vita»²⁹ anzukündigen, adressiert er auch damit implizit weiterhin das Filmpublikum. Das Spektakel, das es zu sehen bekommt, öffnet sich zu einer Vorführung, die als erotische Performance beginnt und als Tötungsspektakel endet: Tatsächlich scheint Caroline nicht nur die Gejagte, sondern auch Jägerin gewesen zu sein, ihre Flucht vor dem Verfolger inszeniert, um ihn an dem von ihr geplanten Ort zunächst tanzend zu verführen und dann zu töten – mit einem BH, der zugleich als Revolver fungiert. Nachdem der Spielleiter die Ausweise der Jägerin und ihres Opfers kontrolliert hat, bestätigt er die Gültigkeit der Tötung, und das Publikum bricht in lauten Applaus aus. Die Inszenierung des Mordes an ihrem neunten Opfer gelingt Caroline so perfekt, dass die Teefirma «Tea Ming» ihr im Anschluss einen Werbevertrag anbietet: Sie soll ihre zehnte und letzte Tötungsperformance zusammen mit dem Unternehmen so vorbereiten, das diese live als Werbesendung im Fernsehen übertragen wird. Diese Sendung verweist kaum verhüllt auf die Fernsehsendung *CAROSELLO*, die von 1957 bis 1977 täglich im italienischen Fernsehen zu sehen war.³⁰ Sie besteht aus einem ersten, längeren, fiktionalen Teil, dem erst nach hundert Sekunden die Einblendung des Produkts folgt. *LA DECIMA VITTIMA* kann als Parodie gesehen werden: Auch hier folgt auf eine fiktionale Geschichte ihre (natürlich ebenso fiktionale) Verwendung als Werbesendung.

Der Film beginnt also mit zwei Aufführungssituationen, die jeweils mit tödlicher Gewalt verknüpft sind. Damit reflektiert er die Rolle des filmischen Mediums als Teil der Unterhaltungsindustrie und kritisiert auch seine eigenen Ent-

29 «Die aufregendste Vorführung Ihres Lebens».

30 Cf. Lang, S. 151. Dass Elio Petri später sogar selbst einige Werbespots für *CAROSELLO* drehte, «mag Elio Petri als Selbstwiderspruch ausgelegt werden» (ebd. S. 157). Neben Petri arbeiteten auch etwa Federico Fellini, Sergio Leone, Nino Manfredi und Alberto Sordi für die Sendung (cf. ebd. S. 158). «Der von ihm selbst inszenierte Spot *AL DI LÀ DELLA MENTE* (1966) aus der Supershell-A-Kampagne *STORIE DAL FUTURO* kann [...] nicht ohne Weiteres als Beispiel einer affirmativen Haltung aufgefasst werden: In dem Spot wird nämlich das Thema der Bewusstseinsmanipulation verhandelt, was sich bei einer politischen Lesart als kritische Selbstthematisierung interpretieren ließe» (ebd.).

stehungsbedingungen als Teil einer großen, kommerziellen Filmproduktion, die dem Regisseur immer wieder vorgeworfen wurden. Weit davon entfernt, sich den Regeln der Produktionsfirma Carlo Ponti zu unterwerfen, schlägt Elio Petri ihr vielmehr selbstreflexiv ein Schnippchen.³¹

Moderne Kunst und/als Gewalt in LA DECIMA VITTIMA

Die Medien- und Blickreflexion des Films setzt sich mit dem Bezug auf moderne Kunst und die Presse fort, als der Film seinen Schauplatz nach Rom verlagert. Die Sequenz beginnt mit einem Pferderennen. Der Baron von Rauschenberg bereitet sich auf seinen Ritt vor und lässt sich von Marcello Poletti, getarnt als Knappe, die Stiefel bringen und anlegen. In dem Moment, in dem der Baron die Hacken zusammenschlägt, explodieren seine Stiefel und töten ihn. Marcello wird in der Szene zum einen als ebenso strategisch geschickter Spielteilnehmer wie Caroline vorgestellt und damit als ihr Gegenspieler aufgebaut. Zum anderen ist auch diese Szene abermals medienreflexiv codiert: Nicht nur ist der Name des Barons eine offensichtliche Anspielung auf den amerikanischen Künstler Robert Rauschenberg, wodurch der Film die Pop-Art als deutliches Bezugssystem etabliert und sie im gleichen Atemzug durch einen im dystopischen Überwachungsstaat möglichen Spielzug symbolisch töten lässt.³² Zudem ist die Einstellung, in der er sich unmittelbar vor dem Anschlag im Spiegel betrachtet, dreigeteilt: Der mittige Spiegel und die Stäbe des Zelts rechts und links von ihm ergeben eine Struktur, die an die Panels eines Comics erinnert (Abb. 1).³³ Dass der Spiegel gleich darauf als von einer Rauchwolke umgeben und durch die Explosion der Stiefel zerborsten gezeigt wird, fügt dem selbstreflexiven Verständnis der Bildgestaltung eine zusätzliche Volte hinzu (Abb. 2): Pop-Art und Comic-Kunst werden aufgerufen, gleich darauf aber durch den Mordanschlag des dystopischen Gesellschaftsspiels wieder zerstört. Im Spiegel sieht die Kunst sich für einen kurzen Moment selbst, nur um dann von einer gewalttätigen Gesellschaft eingeholt und unkenntlich gemacht zu werden.

Für diese Lesart spricht eine weitere Szene, in der Staatsbeamte wie selbstverständlich die Regale in Marcellos Wohnung leerräumen und die Bücher konfis-

31 «Certamente, l'eco della polemica con Ponti e delle travagliate vicende del film si ripercuote, in qualche modo, sulla *vis* polemica che l'autore rivolge al dispositivo cinematografico», schreibt Cardone, S. 87. «Sicherlich hallt ein Echo des Streits mit Ponti und der quälenden Entstehungsgeschichte des Films in gewisser Weise in der Kraft der Polemik wider, die der Autor dem kinematografischen Dispositiv zuteil werden lässt.»

32 Lang gibt hierzu den interessanten Hinweis, dass Robert Rauschenberg den Großen Preis für Malerei bei der Kunstbiennale von Venedig 1964 gewann, die Elio Petri besuchte und bei der er die Pop-Art maßgeblich kennenlernte; cf. Lang 2023, S. 140.

33 Cf. Cardone, Abb. 29.



1–2 LA DECIMA VITTIMA: Der Baron von Rauschenberg im Spiegel vor seinem Pferderennen (00:00:10)

zieren, um sie durch modernere Gegenstände zu ersetzen. Verzweifelt protestiert seine Geliebte dabei gegen den Abtransport der Comics: «I classici no!» Die Kategorisierung von Comics als «Klassiker»³⁴ ist einerseits ironisch zu verstehen, macht jedoch andererseits deutlich, dass sich LA DECIMA VITTIMA auch als Verhandlung des Verhältnisses von Kunsttradition und Moderne versteht – und sich selbst inmitten dieser Verhandlung positioniert. Die Darstellung eines repressiven Staates fällt hier mit der ironischen Etablierung eines neuen Kanons zusammen, ästhetische Formfragen werden im Zeichen der Gewalt erzählt.

34 Könnte dies auch heute noch als Ironie verstanden werden, so galt das 1965 umso mehr: Dino Buzzati *Poema a fumetti*, das als erste Graphic Novel Italiens gilt, erschien erst 1969 und wurde noch längst nicht als Teil der Hochkultur akzeptiert. Cf. Dino Buzzati: *Poema a fumetti*. Mailand 2017 [1969].

Marcello dagegen wird als Fragen der Kunst gegenüber gleichgültig dargestellt: Als Caroline und das Werbeteam ihn aus der Ferne observieren, sehen sie gleich neben ihm auf der Straße eine Prügelei ausbrechen. Der Grund für die Auseinandersetzung: «*Studiosi discutono di pittura.*»³⁵ Marcello allerdings scheint der Szene die größtmögliche Gleichgültigkeit entgegenzubringen, er dreht sich nicht einmal um. Seine Figur ist gezeichnet als jemand, der allen Graben- und Überzeugungskämpfen mit abgeklärter Passivität begegnet. In der Geschichte des Überwachungsstaates, der mit der «*Grande Caccia*» Gewalt und jedwede, nicht kalkulierbare Leidenschaft zu kanalisieren versucht, tauchen hitzige Verfechter künstlerischer Überzeugungen bloß noch als Nebenfiguren auf.

Die Jagdszene wird durch eine Einstellung abgelöst, die eine Ansammlung an Journalist:innen zeigt. Sie befragen Marcello zu seiner Spielstrategie und seinen persönlichen Vorlieben, wobei die Einstellung aus der Froschperspektive auch visuell vermittelt, dass diese regelrecht über Marcello herzufallen scheinen. Erst die folgende Einstellung zeigt die Kadrierung: Es handelt sich um bereits medial vermittelte Bilder, die gerade im Fernsehen übertragen und von Marcello zu Hause angesehen werden. So beginnt die Sequenz in Rom, wie jene in New York, mit einer Jagdszene, auf die unmittelbar ihre medien- und werbestrategische Verwertung folgt. Der Film fordert sein Publikum damit von Anfang an dazu auf, die gezeigten Bilder mit Skepsis zu betrachten und ihren Wirklichkeitsstatus zu reflektieren. Erneut insistiert er zudem darauf, seinen eigenen Status als künstlerisches, narratives und fiktionales Bildmedium in Relation zu narrativen Bildmedien zu setzen, die entschieden kommerziell und nicht-fiktional funktionieren.

Diese Medienreflexion setzt sich in der Wohnungseinrichtung Marcellos abermals im Zeichen moderner Kunst fort: Dort findet sich etwa eine Wandinstallation, die dem Werk *Look!* des Pop-Art-Künstlers Joe Tilson nachgebildet ist. Im Gegensatz zum Original ist Marcellos Einrichtungsgegenstand allerdings elektronisch animiert: Das Auge öffnet und schließt sich, überlebensgroß, im Hintergrund der Figuren. Diese auffällige Entscheidung im Setdesign lässt sich in mindestens zweierlei Hinsicht verstehen: Zum einen setzt sie mit dem Imperativ «*Look!*» die reflexiven Hinweise an das Filmpublikum fort; die Anspielung fügt sich damit ein in eine Blick- und Wahrnehmungspolitik des Films, in der «*durch Ferngläser, Kameras und Spiegel immer wieder Vorgänge des Sehens in den Blick gerückt*»³⁶ werden – und zwar medial vermittelte, kommerzialisierte, manipulierte Vorgänge des Sehens. Zum anderen zeigt sich der Film als von moderner Kunst beeinflusst und rückt sich und seine Darstellung eines modernen Überwachungsstaates, wie schon in der Integration der Comic-Ästhetik, selbst als visuelle Kunst ins Verhältnis zu ihr. Simon Lang ist insofern teilweise zuzustimmen, wenn er fest-

35 «Wissenschaftler diskutieren über Malerei.»

36 Lang, S. 141.

stellt, dass sich *LA DECIMA VITTIMA* «sogar selbst als filmische Variation der Pop-Art auffassen» lasse, da «unterschiedlichste Medienformate zitiert und miteinander verknüpft» würden.³⁷ Allerdings muss das Verhältnis zu den Kunsttraditionen, die Petri in diesem Film zugleich adaptiert und parodiert, als noch komplexer beschrieben werden: Er entscheidet sich eben nicht dafür, Pop-Art zu sein, ebenso wenig wie er sich dem italienischen Neorealismus oder kommerziellen amerikanischen Kino zuordnen lässt, wiewohl er auf sie alle formalästhetisch verweist.

Auch die hypermoderne Einrichtung von Marcellos Wohnung wird sogleich mit ihrem Gegenbild kontrastiert: Versteckt hinter einer Geheimwand findet sich in Marcello Wohnzimmer auch das seiner Eltern. In der plüschigen Einrichtung der 1950er-Jahre spielen die beiden gerade Karten, als Caroline sie durch Zufall entdeckt: «Perché ancora non li hai consegnati allo stato?», fragt sie Marcello entgeistert, «Voi italiani siete nostalgici!»³⁸ Dass Marcello seine Eltern noch nicht wie offenbar vorgeschrieben dem Staat übergeben hat, deutet Caroline als kulturellen Unterschied zwischen Italiener:innen und Amerikaner:innen. Die «Nostalgie», die sie dem italienischen Kulturraum unterstellt, wird auch in der selbstreflexiven Thematisierung der italienischen und amerikanischen Filmtraditionen eine Rolle spielen, die einander gegenübergestellt werden.

Zwischen Federico Fellini und James Bond: *LA DECIMA VITTIMA* und die Referenzen auf die Filmgeschichte

War die wichtigste filmästhetische Referenz in der ersten Szene des Films der US-amerikanische Western, dessen Verfolgungsjagen in weiten Landschaften *LA DECIMA VITTIMA* aufruft,³⁹ setzt der Film dies mit einer Vielzahl weiterer Anspielungen auf die US-amerikanische und italienische Filmgeschichte fort. Die deutlichsten Anspielungen gelten dabei Federico Fellinis *LA DOLCE VITA* (*DAS SÜSSE LEBEN*; I 1960) – angefangen bei dem gleichen Hauptdarsteller, Marcello Mastroianni, der in beiden Filmen eine Hauptfigur spielt, die ebenfalls Marcello heißt. Dass Marcello Poletti in *LA DECIMA VITTIMA* in der Straße Lungotevere Fellini wohnt,⁴⁰ macht den Bezug explizit. Auch dass die Initialen beider Filme identisch sind, *LDV*, erscheint so kaum als Zufall. Weit davon entfernt, vor allem eine dystopische Science-Fiction-Satire zu sein, strotzt der Film nur so vor Verweisen auf seine mediale und spezifisch filmische Gegenwart.

37 Ebd., S. 140.

38 «Warum hast Du sie noch nicht dem Staat übergeben? Ihr Italiener seid ja nostalgisch!»

39 Dies trifft auch auf Petris Sciascia-Verfilmung *A CIASCUNO IL SUO* (1967) zu, in der zwei Mafiamorde in der Nähe von Palermo in ganz ähnlicher Weise gezeigt werden.

40 Zur Entstehungszeit des Films war dies ein fiktiver Straßename; erst im Jahr 2022 wurde eine Straße am Tiber tatsächlich nach dem Regisseur benannt.

So wird in der Folge auch die Szene von Carolines Ankunft mit dem Flugzeug in Rom als weitere Anspielung erkennbar, variiert sie doch die Anfangsszene aus *LA DOLCE VITA*: Kreiste bei Fellini ein Hubschrauber über Rom, in dem der Klatschreporter Marcello Rubini mit seinen Kollegen sitzt, blickt bei Petri Caroline mit den Produzenten der Werbefirma auf die Stadt herunter. In beiden Filmen geht der Blick von oben auf Rom mit einer Referenz an die katholische Kirche einher: In *LA DOLCE VITA* bringen die Passagiere eine Jesusstatue zum Papst, in *LA DECIMA VITTIMA* unterhält sich das Team der Werbefirma darüber, dass der Papst es ihnen wohl nicht erlauben wird, im Vatikan zu drehen. So werden die Glaubenssysteme der Tradition und Moderne einander anhand ihrer Blickhoheit auf Rom gegenübergestellt: Gehört der Himmel Gott, oder inzwischen der Boulevardpresse⁴¹ oder der Werbeindustrie? Was wäre schlimmer?

Die Diskussion der Werbefilmproduzenten mit Caroline darüber, ob ihr geplanter Mord an Marcello vor Ort im Kolosseum oder aber in Studiokulissen gedreht werden soll, verweist auf eine Debatte, die auch zwischen Neorealismus und Unterhaltungskino geführt wurde. Und auch explizit wird der Neorealismus thematisiert: Es seien die «*maledetti neorealisti volgari*»,⁴² die seine Sonnenuntergangsperformance sabotierten, erzählt Marcello Caroline am Strand, als er sich die Kunststränen aus den Augen wischt.

Nicht nur die Wahl Marcello Mastroiannis als Darsteller ist mit Bedeutung aufgeladen, auch die der zweiten Hauptdarstellerin, Ursula Andress: Als Bondgirl, die sie 1962 spielte, steht sie für das englischsprachige Blockbusterkino. Über die Rollen, mit denen ihre Darsteller:innen jeweils verbunden werden, verweisen sie auf verschiedene «Medientypen, die als solche ironisch gebrochen werden»,⁴³ kämpfen mit Caroline und Marcello damit auch das italienische Autoren- und das amerikanische Unterhaltungskino gegeneinander – um sich schließlich ineinander zu verlieben.

LA DECIMA VITTIMA thematisiert so virtuos die filmkritischen Debatten seiner Zeit, zusammen mit den gesellschaftlichen Tendenzen zu Kommerzialisierung, Mediatisierung und staatlicher Überwachung und deutet diese medienreflexiv. In der Schlusszene intensiviert der Film diese latente metapoetische Verknüpfung von Film und Gewalt noch einmal. Caroline zwingt Marcello unter vorgehaltener Waffe dazu, sie zu heiraten, wobei der Lauf der Waffe, die «mit ihrem ungewöhnlich vergrößerten Lauf zur Metapher der Filmkamera»⁴⁴ wird, sich frontal auf das Filmpublikum richtet. Eben dadurch ist *LA DECIMA VITTIMA* ästhetisch, politisch

41 Cf. Fuchs in diesem Band.

42 «Die verdammten vulgären Neorealisten».

43 Lang, S. 149.

44 Ebd., S. 151. Petri hatte zunächst ein anderes Ende für den Film vorgesehen, cf. Roberto Curti: *Elio Petri. Investigation of a Filmmaker*. Jefferson, North Carolina 2021, S. 96.

und filmgeschichtlich so relevant: Eine Kamera ist hier, entsprechend der Thematisierung von Überwachung und Technisierung, immer zugleich eine Waffe. Seine gesellschaftspolitische Dimension erhält der Film dementsprechend, entgegen der teils kritischen Rezeption im Zuge filmkritischer Debatten der 1960er- und 1970er-Jahre, gerade durch seine ästhetische Reflexivität und Experimentierfreude.⁴⁵

INDAGINE SU UN CITTADINO AL DI SOPRA DI OGNI SOSPETTO: Mediale Blickreflexion im Zeichen von Polizei- und Überwachungskritik

Im Unterschied zur futuristischen Szenerie von *LA DECIMA VITTIMA* spielt *INDAGINE SU UN CITTADINO AL DI SOPRA DI OGNI SOSPETTO* in der römischen Gegenwart der 1960er-Jahre. Der Film ist bis heute Petris bekanntestes Werk – auch, weil sich die Geschichte, die er erzählt, als beeindruckend scharfe und genaue Polemik gegen staatliche Repression im Zuge der Proteste von 1968 lesen lässt.⁴⁶ Die Hauptfigur ist ein Polizeikommissar, der selbst zum Mörder wird: Er schneidet seiner Geliebten, Augusta Terzi, die Kehle durch, und hinterlässt hinterher in ihrer Wohnung mit Absicht eine Vielzahl von Spuren. Obwohl seine Fingerabdrücke überall am Tatort sind, wird er nicht überführt, sondern sogar befördert, und eine der unentscheidbaren Fragen, aus denen der Film seine Spannung, Ambivalenz und nachhaltige Geltung bezieht, ist jene, ob der Kommissar die Tat verübt hat, um unentdeckt zu bleiben, oder im Gegensatz dazu gerade, um seine «insospettibilità», seine Unverdächtigbarkeit, zu beweisen, wie er auf einer Tonbandaufnahme gegen Ende des Films sagt.

Gleich die erste Sequenz zeigt das Verbrechen, von dem der Film handelt. Da das Publikum bei diesem Film also von Beginn an weiß, wer der Täter ist, ist *INDAGINE* «not a thriller at all, but a film about power».⁴⁷ Seine Beschäftigung mit Machtstrukturen hebt auch bereits die Filmkritik zum Zeitpunkt seines Erscheinens hervor und hält sie ihm überwiegend zugute. Negativ ausgelegt wird dem Film dagegen sein Erfolg beim Kinopublikum und auf Festivals, und «als Beleg für den Konfor-

45 Auch Cardone kommt in ihrer Studie, die mit *Elio Petri, impolitico* einen provokanten und beinahe irreführenden Titel trägt, am Ende zu dem Schluss, dass «[s]otto la maschera dell'apologo fantascientifico, [...] si è infine rintracciato il percorso costruito che accede, per una via desueta, obliqua e colorata, alla riflessione politica» (Cardone, S. 96). («Unter der Maske der Science-Fiction-Allegorie haben wir schließlich den Weg nachvollzogen, der, über einen ungewöhnlichen, schrägen und bunten Pfad, zur politischen Reflexion führt.»)

46 Die Polizei wird als politisch rechts ausgerichtet gezeigt: Eine Szene zeigt Polizisten beim Entfernen von Parolen, die an ihr Präsidium geschmiert wurden; dabei wird deutlich, dass sie nur die linksgerichteten Aussagen entfernen, während die antikommunistischen und faschistischen stehen bleiben.

47 Millicent Marcus: *Italian Film in the Light of Neorealism*. Princeton 1986, S. 267.

mismus»⁴⁸ des Regisseurs gewertet.⁴⁹ Dabei etabliert *INDAGINE SU UN CITTADINO AL DI SOPRA DI OGNI SOSPETTO* parallel zu und in Verbindung mit seiner politischen Aussage einen ästhetisch experimentellen Stil und einen autoreflexiven Metadiskurs. Abermals gelingt dies hier über das Thema und Formelement der Organisation von Sichtbarkeit. Wie in *LA DECIMA VITTIMA* funktioniert die Machtasymmetrie ganz entscheidend über panoptische⁵⁰ und synoptische Blickstrukturen. Wir sehen, wie die Polizei verdächtige Individuen überwacht oder gar Verdächtige durch computergestützte Abfragen erst hervorbringt, und sie selbst dabei unsichtbar bleibt,⁵¹ und der Kommissar zugleich nach der Logik des Spektakels wie auf einer Bühne seine autoritäre Antrittsrede hält. Eben darauf zielt der Film ab: Er macht sichtbar, was nach der panoptischen Logik der Blickasymmetrie ansonsten unsichtbar bliebe. Durch den Blick der Filmkamera aber ist «[c]hi registra, spia e archivia è sempre nel primo piano, ben visibile».⁵² Wie in *LA DECIMA VITTIMA* wird die Frage politischer Sichtbarkeit als Mittel der Repression verbunden mit der filmischen Kunst- und Selbstreflexivität, stehen sich die Architektur des Wachturms (der die zeitgenössischen audiovisuellen Medientechniken nutzt) und der Tempel (in Gestalt der römischen Architektur, die die Zeit überdauert hat) gegenüber. War es dort die Werbeindustrie, ist es hier die polizeiliche Überwachung, die die panoptische Blickmacht innehat und inhaltlich im Zentrum steht; formal macht *INDAGINE* wie schon *LA DECIMA VITTIMA* immer wieder auf Blickstrukturen aufmerksam, die die autoreflexive Medienkritik mit den «stark ausgeprägte[n] Hierarchien des Blicks» verbindet,⁵³ die die Darstellung der Machtasymmetrien strukturiert.

48 Lang, S. 163.

49 Er sei ein Film über das «problema dei limiti e dei controlli del potere», schreibt etwa Pietro Bianchi in seiner Kritik «La faccia ammalata del potere» 1970; «Il nostro cinema riscopre la rabbia», ist gar in *La Stampa* anlässlich des Filmstarts zu lesen. Madoe 1970, zitiert nach Lang, S. 163. «Das kranke Gesicht der Macht»; «Unser Kino entdeckt die Wut wieder». Goffredo Fofi sieht politisch «una impressionante denuncia», die jedoch durch die Konzentration auf die Polizei anstelle der «alte fette e più vere del potere» an Kraft verliere. Cf. Goffredo Fofi: «Capire con il cinema: 200 film prima e dopo il '68». In: Claudio Bioni (Hg.): *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*. Turin 2011, S. 134–135, hier S. 135. «Eine beeindruckende Anklage»; «der hohen Tiere und wahren Machtinhaber». Ironischerweise lehnte die Staatsanwaltschaft «eine Anzeige wegen Verunglimpfung der Polizei ab, weil für ihr Dafürhalten autoritäre Unterdrückung im Film als universelles Problem verhandelt wird». Lang, S. 212.

50 Cf. übereinstimmend Mary P. Wood: *Italian Cinema*. New York 2005, S. 191; Bioni, S. 49.

51 Ein eindrucksvolles Bild dafür ist die Verhörszene des Ehemanns des Opfers, der dabei durch venezianische Spiegel beobachtet wird: Er selbst kann nur sich selbst sehen, während der Spiegel von außen für die Beobachtenden durchsichtig ist. Dass dabei in der Spiegelung außerdem die extradiegetische Filmkamera selbst sichtbar wird, indem dort «Objektive unterschiedlicher Brennweiten nach oben wegklappen», wie Lang beobachtet (cf. Lang, S. 227).

52 «Wer aufnimmt, wer spioniert und archiviert ist immer im Vordergrund zu sehen, gut sichtbar.» Bioni, S. 51.

53 Lang, S. 228.

Der Blick auf drei Szenen verdeutlicht dies im Folgenden schlaglichtartig: Der Film beginnt mit dem Blick auf eine breite Reihe von Gitterstäben, die den Hof eines Gebäudes einschließen, des *Tempio Maggiore di Roma* (Römische Synagoge). Von rechts ins Bild kommt ein Mann (Gian Maria Volonté) im hellen Jackett, der, nachdem die zunächst statische Kamera von hinten näher an ihn heranzoomt, stehenbleibt, sich langsam umsieht und ernst in die Kamera blickt. Nach einigen Sekunden setzt er seinen Weg fort, um dann nach kurzer Zeit vor einem Wohnhaus stehenzubleiben, an dessen Fenster, hinter wehenden Gardinen fast verborgen, das Gesicht einer Frau (Florinda Bolkan) zu sehen ist. Sie erwidert seinen Blick und lacht verschwörerisch, bevor sie wieder hinter dem Stoff verschwindet.

Diese ersten, knapp anderthalb Minuten des Films zeigen in komprimierter Form bereits seine zentralen inhaltlichen und ästhetischen Strukturelemente. Der statisch wartende Kamerablick, der erst bei Bewegung in seinem Sichtfeld mobil wird, entspricht dem einer Überwachungskamera, dem polizeilichen Panopticon; der *Tempio Maggiore* dagegen verweist auf synoptische Blickweisen.⁵⁴ Wie LA DECIMA VITTIMA imitiert auch dieser Film Petris damit immer wieder die Blickweise, die er kritisiert. Der Blick des beobachteten Protagonisten in die Kamera allerdings durchbricht die panoptische Logik und dreht sie um: Das Filmpublikum scheint seinerseits angeblickt zu werden, der Kommissar sich seiner Präsenz zu versichern und es zum Hinsehen aufzufordern, «come se il personaggio controllasse tutto il dispositivo di gestione della visibilità della sequenza»,⁵⁵ als fordere er sowohl Kamera als auch Zuschauer:innen dazu auf, ihm zu folgen. Mit dem Blick zu den wehenden Vorhängen ginge der Film «all'altro regime visivo del film: il velo»⁵⁶ über, kommentiert Claudio Bioni, der diese zweite Sichtbarkeitsstruktur zusammen mit der panoptischen ersten als die beiden grundlegenden Oppositionen des Films beschreibt. Dieses Oppositionspaar von *velo*, Verschleierung, und «visibilità totale»⁵⁷ entspricht zwei Sichtbarkeitsordnungen und zugleich zwei Rezeptionsweisen des Films: der inhaltsbezogenen, politischen,

54 Dieser Hinweis wird verstärkt dadurch, dass auch der Mord in der Via del Tempio stattfinden wird, wie deutlich wird, als der Kommissar nach der Tat anonym selbst die Polizei zum Tatort ruft. Die Aufmerksamkeit wird umso mehr auf den Straßennamen gelenkt, als dass der Polizist, der den Anruf entgegennimmt, die Adresse zunächst falsch versteht: «Via del tempo», wiederholt er zunächst und wird vom Kommissar harsch zurechtgewiesen: «Via del Tempio, cretino!»

55 «Als ob die Figur das gesamte Dispositiv der Sichtbarkeitsorganisation kontrollierte.» Bioni, S. 111.

56 «Hier geht es zum anderen visuellen Dispositiv des Films über, dem Schleier.» Ebd., S. 112.

57 Ebd. S. 110. Dies gilt auch für die Wohnung des Kommissars, die mit ihrem kalten, modernen Designambiente und einer breiten Glasfensterfront ebenfalls diesen Blickmachträumlichkeiten entspricht: «His own apartment could be an extension of the police station with its sterile, ultramodern decor, its lack of color, its scarcity of furniture, and the same picture of the Homicide staff which adorns the wall at the office», hebt etwa Wood hervor. Cf. Wood, S. 270.



3 INDAGINE SU UN CITTADINO AL DI SOPRA DI OGNI SOSPETTO: Die stark vergrößerten Fingerabdrücke des Kommissars vom Tatort (00:00:40)

und der formbezogenen, medienreflexiven. Beide sind, wie es typisch ist für Petris Werk, aufs engste miteinander verbunden.

Als der Kommissar seinen Weg fortsetzt, ein Tor öffnet und in der Wohnung seiner Geliebten ankommt, begrüßt ihn diese mit der Frage: «Come mi ammazzerei oggi?», woraufhin der Kommissar antwortet: «Ti taglierò la gola.»⁵⁸ Dass sie selbst gerade einen Krimi liest, verweist, analog zur Comiclektüre in *LA DECIMA VITTIMA*, früh im Film auf seine auch gattungsbezogene Selbstreflexivität – dass ihre im Modus des uneigentlichen Sprechens, des Spiels gestellte Frage wenig später Wirklichkeitsstatus bekommt, als er sie tatsächlich auf die angekündigte Weise umbringt, ruft zudem das Verhältnis von Schauspiel und Realität, von Authentizität und Performance auf, das auch dieser Film, unter anderen Vorzeichen als *LA DECIMA VITTIMA*, verhandelt.⁵⁹

Auch die Referenzen auf weitere visuelle Medien⁶⁰ und die Bildende Kunst sind in *INDAGINE* ebenso deutlich wie in *LA DECIMA VITTIMA*. Dies ist umso erstaunlicher, als dass das Setting um einen Kommissar der Mordkommission dies weniger nahelegt als die Science-Fiction. Eine Schlüsselszene der auffälligen Ästhetisierung und Reflexivität in der Mitte des Films spielt bei der Spurensicherung: Die vielen am Tatort gefundenen Fingerabdrücke des Kommissars sind dort, um ein

58 «Wie wirst du mich heute töten?» «Ich werde dir die Kehle durchschneiden.»

59 Dies findet, vor allem unter dem Stichwort der «maschera», der Maske beziehungsweise Maskerade, in zahlreichen Forschungsbeiträgen zum Film Beachtung. Cf. zum Verhältnis zwischen Macht und Maskierung zuletzt Roberto De Gaetano: «Il potere o della colpa inespiabile. *INDAGINE SU UN CITTADINO AL DI SOPRA DI OGNI SOSPETTO*». In: Gabriele Rigola (Hg.): *Elio Petri, uomo di cinema*. Rom 2015, S. 183–188.

60 Am auffälligsten ist hier die zentrale Rolle der Fotografie: Dient sie im polizeilichen Panopticon zur Identifikation devianter Individuen, ist in der Beziehung zwischen dem Kommissar und Augusta Terzi der fotografische Akt zwischen Blickendem und Angeblickter als Teil ihrer Machtkämpfe entscheidend. Die beiden lernen sich bereits dadurch kennen, dass sie ihn auf einem Foto in der Zeitung sieht und daraufhin anruft. Bei der Polizei dagegen kommt sie in Form des nachträglichen Betrachtens fotografischer Bilder als mögliche Beweise mehrmals vor.

Vielfaches vergrößert, an der Decke aufgehängt, sodass der Polizeiraum an eine Gemäldegalerie erinnert (Abb. 3).⁶¹

Der Kommissar steht hier inmitten der überlebensgroßen, ästhetisierten Beweise seiner Schuld, während der Mitarbeiter der Spurensicherung neben ihm, eingeschüchtert durch drohende Andeutungen des Kommissars in Bezug auf seinen kommunistischen Cousin, eine harmlos-absurde Erklärung nach der anderen gibt, um sie dennoch zu übersehen: Ästhetisierung und panoptische Blickasymmetrie, Verweise auf politische und auf künstlerische Aktualität kommen in dieser Szene abermals zusammen.

Zudem setzt der Name des Mitarbeiters der Spurensicherung, Panunzio, die Lust an intermedialen Verweisen fort, ruft er doch den Dichter Gabriele D'Annunzio auf.⁶² Die Anspielung lässt sich als Kritik an der «Ästhetik einer bloß schönen Form»⁶³ und ihrer Unterstützung faschistischer Entwicklungen verstehen: Die Fingerabdrücke werden von D'Annunzios Namensvetter Panunzio bloß ästhetisch wahrgenommen, aber nicht auf ihren für die Aufklärung des Mordfalls relevanten Gehalt hin verstanden. «Das mit ihm [D'Annunzio] assoziierte, vermeintlich unpolitische Kunstkonzept deutet im Film mithin einen faschistischen Charakter an»,⁶⁴ formuliert etwa Lang pointiert, ohne jedoch den Namen Panunzio auch auf den des Dichters zu beziehen.

Die Schlusszene in der Wohnung des Kommissars zeigt die Dynamik beider Ebenen noch einmal in kondensierter Form. Nachdem der Kommissar sein schriftliches Geständnis schließlich selbst dem Leiter der Mordkommission überreicht hat, sitzt er, mit gepacktem Koffer bereits auf seine Verhaftung vorbereitet, wartend in seiner Wohnung auf dem Bett, schließlich schläft er ein. Als ein ehemaliger Kollege ihn weckt, ist in seinem Wohnzimmer bereits die gesamte Mordkommission versammelt. Doch die ehemaligen Kollegen nehmen ihn nicht etwa fest, sondern zwingen ihn in einer grotesken Umkehrung des Geständniszwangs «di confessare la sua innocenza».⁶⁵ Für den Kommissar gilt also statt des Zwangs ein Geständnisverbot, das mit der gleichen Foltermethode des Salzessens durchgesetzt wird, die er zuvor selbst bei Verhören angewandt hatte; so wird er selbst zum Opfer der asymmetrischen Sichtbarkeitsstruktur, deren Mitorganisator er so lange war: Seine Kollegen zerstören oder entkräften auf der Stelle sämtliche Beweise, die er für seine Schuld anführt. Die Szene stellt sich als Albtraum des Kommissars heraus: Als er erneut erwacht, ist sein Wohnzimmer leer, durch die große

61 Cf. Bioni, S. 33.

62 Petri fand bereits in früheren Filmen Gelegenheit, seiner Abneigung dem Dichter gegenüber Ausdruck zu verleihen, so etwa in *IL MAESTRO DI VIGEVANO* (*DER LEHRER AUS VIGEVANO*; I 1963). Cf. Curti, S. 154.

63 Lang, S. 230.

64 Ebd.

65 «Seine Unschuld zu gestehen».

Fensterfront sieht er, wie die Mitglieder der Mordkommission gerade erst bei seiner Wohnung ankommen. Nachdem er sie unterwürfig hereingebeten hat, fährt der Kommissar die Jalousien herunter.⁶⁶

Die letzte Einstellung zeigt von außen, wie die Rollläden sich schließen: Das Bild ihrer Bewegung erinnert stark an eine Filmrolle, die sich dreht – ein erneuter metaisierender Verweis sowohl auf die Materialität und Medialität des Films selbst. Hiermit endet die Sichtbarmachung der Räume und Techniken der pan- und synoptischen Blickmacht der römischen Polizei. Zugleich schließt sich ein Sichtbarkeitsfeld, das wieder deutlich als solches markiert und gerahmt ist. Zu Beginn des Films eröffnete der Blick in die Kamera dem Publikum einen Einblick in die «natura scissa e psicotica del potere»⁶⁷ und seine Blick- und Sichtbarkeitslogik, nun folgt am Ende des Films konsequenterweise wieder ihre Verdunkelung. Weit entfernt von einem Kino, das bereit ist, sich zwischen politischer Relevanz und ästhetischer Experimentierfreude zu entscheiden, ist es eben diese Dialektik, die Petris Kino auszeichnet.

Bibliografie

- Barbera, Alberto: «Lucidità inquieta». In: Paola Pegoraro Petri (Hg.): *Lucidità inquieta. Il cinema di Elio Petri*. Turin 2007, S. 6–8.
- Bisoni, Claudio: *INDAGINE SU UN CITTADINO AL DI SOPRA DI OGNI SOSPETTO*. Turin 2011.
- Buzzati, Dino: *Poema a fumetti*. Mailand 2017 [1969].
- Cardone, Lucia: *Elio Petri, impolitico. LA DECIMA VITTIMA (1965)*. Pisa 2005.
- Curti, Roberto: *Elio Petri. Investigation of a Filmmaker*. Jefferson, North Carolina 2021.
- Dettke, Julia: «Der Vorspann als Schriftfilm». In: Peter Weibel et al. (Hg.): *Schriftfilme. Schrift als Bild in Bewegung*. Ausstellungskatalog ZKM Karlsruhe. Ostfildern/Ruit 2014, S. 85–87.
- Fofi, Goffredo: «Capire con il cinema: 200 film prima e dopo il '68». In: Claudio Bisoni (Hg.): *INDAGINE SU UN CITTADINO AL DI SOPRA DI OGNI SOSPETTO*. Turin 2011, S. 134–135.
- Foucault, Michel: *Surveiller et punir*. Paris 1975.
- De Gaetano, Roberto: «Il potere o della colpa inespiable. INDAGINE SU UN CITTADINO AL DI SOPRA DI OGNI SOSPETTO». In: Gabriele Rigola (Hg.): *Elio Petri, uomo di cinema: impegno, spettacolo, industria culturale*. Rom/Acireale 2015, S. 183–188.
- Gardies, André: «Am Anfang war der Vorspann». In: Alexander Böhnke / Rembert Hüser / Georg Stanitzek (Hg.): *Das Buch zum Vorspann*. Berlin 2006, S. 21–33.
- Gili, Jean A.: «Rappresentare il mondo come un poeta». In: Alfredo Rossi (Hg.): *Il cinema di Elio Petri*. Rom 2022, S. 7–13.
- Hempel, Leon / Metelmann, Jörg: *Bild – Raum – Kontrolle. Videoüberwachung als Zeichen gesellschaftlichen Wandels*.

66 Foucault beschreibt ebenfalls die «persiennes aux fenêtres de la salle centrale de surveillance», Foucault, S. 235. «Die Rollläden an den Fenstern der Überwachungszentrale».

67 Ebd., S. 55. «Die zwiegespaltene und psychotische Natur der Macht».

- In: Dies. (Hg.): *Bild - Raum - Kontrolle*. Frankfurt a. M. 2005, S. 9–19.
- Innocenti, Veronica / Valentina Re: «Presentazione». In: Dies. (Hg.): *Limina*. Udine 2004, S. 17–24.
- Lang, Simon: *Ästhetik und Politik im Werk des italienischen Filmregisseurs Elio Petri*. München 2023.
- Marcus, Millicent: *Italian Film in the Light of Neorealism*. Princeton 1986.
- Mathiesen, Thomas: «The viewer society – Michel Foucault's 'Panopticon' revisited». In: *Theoretical Criminology*. London 1997, S. 215–234.
- Rossi, Alfredo: *Elio Petri e il cinema italiano: La piazza carnevalizzata*. Mailand/Udine 2015.
- Rossi, Alfredo: *Il cinema di Elio Petri*. Rom 2022.
- Uva, Christian: «Appunti per una definizione del (nuovo) cinema politico». In: *The Italianist* 2013. S. 240–320.
- Wood, Mary P.: *Italian cinema*. New York 2005.
- Zimmer, Catherine: «Surveillance Cinema: Narrative between Technology and Politics». In: *Surveillance & Society* 2011, S. 427–440.

Claudia Jünke

Gewalt und Aufbruch in Víctor Erices EL ESPÍRITU DE LA COLMENA (1973)

Politik, Imagination, Identität

Gewalt und Aufbruch in EL ESPÍRITU DE LA COLMENA

Für den vorliegenden Band zum Autor:innenkino der Romania der 1960er- und 1970er-Jahre erscheint die Berücksichtigung des Films EL ESPÍRITU DE LA COLMENA (DER GEIST DES BIENENSTOCKS; E 1973) des spanischen Regisseurs Víctor Erice (*1940) schon allein deshalb unverzichtbar, weil er einen, wenn nicht gar *den* Höhepunkt der spanischen Filmgeschichte darstellt.¹ Aber auch für den spezifi-

- 1 Cf. z. B.: «Sin lugar a dudas, el film más importante del periodo, y posiblemente también de toda la historia del cine español, es EL ESPÍRITU DE LA COLMENA». In: Román Gubern / José Enrique Monterde / Julio Pérez Perucha / Esteve Rimbau / Casimiro Torreiro: *Historia del cine español*. Madrid 2017, S. 356. Oder: «EL ESPÍRITU DE LA COLMENA [...] is the undisputed masterpiece of Spanish cinema». In: Rob Stone: *Spanish Cinema*. Harlow 2002, S. 87. Der Film ist Gegenstand unzähliger Untersuchungen; überblicksartige Analysen finden sich in Paul Julian Smith: «Between Metaphysics and Scientism: Rehistoricising Víctor Erice». In: *The Moderns. Time, Space, and Subjectivity in Contemporary Spanish Culture*. Oxford 2000, S. 23–41; Chris Perriam: «EL ESPÍRITU DE LA COLMENA (Víctor Erice, 1973): Memory, Nostalgia, Trauma». In: Joan Ramon Resina (Hg.): *Burning Darkness: A Half Century of Spanish Cinema*. New York 2008, S. 61–82 sowie Ursula Vossen: «Víctor Erice: EL ESPÍRITU DE LA COLMENA». In: Ralf Junkerjürgen (Hg.): *Spanische Filme des 20. Jahrhunderts in Einzeldarstellungen*. Berlin 2012, S. 180–192.

schen Fokus dieses Buches, die Verschränkung von ‹Aufbruch› und ‹Gewalt›, ist er in mehrfacher Hinsicht relevant. Erstens sind die beiden genannten Phänomene auf der thematisch-inhaltlichen Ebene des Films omnipräsent, was ich in meiner nachfolgenden, von diesen beiden Konzepten perspektivierten Filmlektüre zeigen werde. Erices Film, dessen Geschichte um das Jahr 1940 spielt, handelt zunächst einmal von der Gewalt des Spanischen Bürgerkriegs, die bekanntlich nicht mit dem vom Regime verkündeten Kriegsende am 1. April 1939 verschwand. Die Repressionen seitens der siegreichen Franquisten dauerten auch in der Nachkriegszeit an und wurden in der darauffolgenden Diktatur auf Dauer gestellt, deren Ende erst mit dem Tod des Diktators Franco im November 1975 eingeläutet wurde. Darüber hinaus steht Gewalt auch auf einer anderen Realitätsebene im Vordergrund, und zwar in dem Film im Film: Ausgangspunkt der Handlung von *EL ESPÍRITU DE LA COLMENA* ist eine Vorführung von James Whales englischem Horrorfilm-Klassiker *FRANKENSTEIN* (USA 1931), der vor allem in der Protagonistin, der sechsjährigen Ana, einen tiefen Eindruck hinterlässt. Ana ist es schließlich auch, die am Ende der Geschichte vor dem Aufbruch in eine neue Lebensphase steht. Und dieser Aufbruch wird durch die Auseinandersetzung mit der Gewalt, die ihr in ihrer alltäglichen Lebensrealität und in der Filmfiktion begegnet ist, allererst ermöglicht. Die genannten thematischen Aspekte strukturieren meine nachfolgende Argumentation, in der ich in einem Dreischritt vorgehe und zunächst den Bereich der Politik (Spanien nach dem Bürgerkrieg), anschließend den der Imagination (Frankensteins Monster) und schließlich den der Identität (Anas Aufbruch) in den Blick nehme.

Zweitens steht *EL ESPÍRITU DE LA COLMENA* auch im Hinblick auf seinen filmhistorischen und kulturellen Ort insofern in einem Spannungsfeld von Gewalt und Aufbruch, als er zwar noch während der Francodiktatur und unter den Bedingungen einer staatlichen (Film)Zensur entstanden ist, filmästhetisch aber zugleich neue Maßstäbe setzt und einen Aufbruch in Richtung eines postdiktatorischen Kinos markiert.² Wie Filmkritik und Forschung immer wieder betont haben, ist *EL ESPÍRITU DE LA COLMENA* ein ästhetisch komplexer und hochgradig poetischer Film. Das narrative Moment ist stark reduziert beziehungsweise die Narration ist sehr elliptisch; bedeutungsstiftend sind vor allem einzelne Einstellungen oder Bilder, die häufig sehr sorgfältig komponiert sind und wie Gemälde wirken (frontale Perspektiven, klare Linienführung; Bewegungsarmut); über rekurrente visuelle oder narrative Elemente werden Korrespondenzen und Korrelationen zwischen unterschiedlichen Figuren, Räumen oder Kontexten hergestellt;³ visuelle Elemente

2 Filmhistorisch ist er also ähnlich zu verorten wie Carlos Sauras ebenfalls in diesem Band betrachteter Film *ANA Y LOS LOBOS* (ANNA UND DIE WÖLFE; E 1972, Saura).

3 Zunzunegui spricht in dieser Hinsicht von «a limited series of ‹primordial images›, of figures conferred with a strong iconic density achieved through combinations made by way of juxtaposition» und von einem «densely woven net of relations among all the given stylistic elements». Santos Zunzunegui: «Between History and Dream: Víctor Erice's *EL ESPÍRITU DE LA*

haben teilweise eine metaphorische oder allegorische Dimension; es wird wenig gesprochen; die Filmmusik ist sehr zurückhaltend. Insgesamt handelt es sich um einen Film, der ausgesprochen mehrdeutig und interpretationsoffen ist und sich eindeutigen Lesarten verweigert: «[E]ste juego polisémico entre lo poético y la historia, entre la abstracción y lo referencial es lo que define la película e impide interpretaciones definitivas y reduccionistas.»⁴ Der Film kam 1973 in die spanischen Kinos, das heißt zwei Jahre vor dem Tod des Diktators Francisco Franco und drei Jahre vor dem Ende der staatlichen Zensur, die erst 1976 abgeschafft wurde.⁵ Die Filmzensur war Teil eines umfassenden Kontrollsystems, dem während der Francozeit der gesamte Bereich von Presse und Kultur (Zeitungen, Zeitschriften, Literatur, Theater, Film, ...) unterworfen war. Die Zensur im Bereich von Film und Kino war besonders intensiv, und die Kontrolle betraf sämtliche Aspekte des Produktions- und Distributionsprozesses: die Einfuhr ausländischer Filme, die Synchronisierung fremdsprachiger Filme (die verpflichtend war), die Produktion einheimischer Filme, die Filmvorführungen in den Kinos, die Filmplakate. Die Eingriffe der Zensurbehörde reichten von Kürzungs- und Änderungsaufgaben bis hin zu Kompletterboten von Filmen. Eine Reihe von Filmkritikern hat den poetischen Stil von *EL ESPÍRITU DE LA COLMENA* als Reaktion (im Sinne einer Evasionsstrategie) auf die existierenden Zensurmaßnahmen gedeutet – eine Mutmaßung, die der Regisseur selbst zurückweist: «creo que hubiera rodado esta película del mismo modo en cualquier circunstancia, al margen de la existencia o no de una Junta de Censura.»⁶ Wohl aufgrund dieses poetischen und abstrakten Charakters passierte *EL ESPÍRITU DE LA COLMENA* die Zensur ohne Auflagen.

Drittens ist schließlich auch der zeithistorische Kontext der ersten Hälfte der 1970er-Jahre, in dem Víctor Erice seinen Film gedreht hat, von dem Spannungsverhältnis von Aufbruch und Gewalt geprägt.⁷ Einerseits ist der Spätfranquismus

COLMENA». In: Jenaro Talens / Santos Zunzunegui (Hg.): *Modes of Representation in Spanish Cinema*. Minneapolis/London 1998, S. 128–154, hier S. 134 und 139.

- 4 «Dieses polysemische Spiel zwischen dem Poetischen und dem Historischen, zwischen der Abstraktion und dem Referenziellen ist das, was den Film charakterisiert und endgültige und reduktionistische Interpretationen unmöglich macht.» Jesús Rodero: «EL ESPÍRITU DE LA COLMENA. Sobre monstruos y otras manifestaciones de la fuga y la supervivencia». In: *Revue Romane. Langue et littérature. International Journal of Romance Languages and Literatures* 56/2, 2021, S. 159–176, hier S. 160 (Alle Übersetzungen stammen von der Verfasserin, wenn nicht anders angegeben).
- 5 Cf. zur Filmzensur im Spanien der Francozeit Manuel L. Abellán: *Censura y creación literaria en España (1939–1976)*. Madrid 1980, S. 23–29; Pilar Miró: «Breve historia del cine español desde sus comienzos hasta la muerte de Franco». In: *España contemporánea: Revista de literatura y cultura* 1/1, 1980, S. 73–94 sowie die entsprechenden Passagen in Gubern et al.
- 6 «Ich glaube, dass ich diesen Film unter jeglichen Bedingungen auf dieselbe Weise gedreht hätte, unabhängig von der Frage des Vorhandenseins einer Zensurbehörde.» Erice in Julio Pérez Perucha (Hg.): *EL ESPÍRITU DE LA COLMENA ... 31 años después*. Valencia 2005, S. 453.
- 7 Cf. zum zeithistorischen Kontext Walther L. Bernecker: *Spaniens Geschichte seit dem Bürgerkrieg*. München 1997.

ökonomisch und gesellschaftlich von einem Gefühl des Aufbruchs geprägt: Bereits in den 1960er-Jahren kommt es zu einem wirtschaftlichen Aufschwung und einer gesellschaftlichen Modernisierung; auch die politische Opposition zum Regime formiert sich neu. Andererseits sind gerade diese Jahre politisch noch einmal von einem Anstieg der Gewalt und der staatlichen Repression geprägt – man denke etwa an die später in Haftstrafen umgewandelten Todesurteile gegen ETA-Mitglieder im Burgos-Prozess 1970 oder die Hinrichtung des katalanischen Anarchisten Salvador Puig Antich im Jahr 1974. In diesem gesellschaftspolitischen Spannungsfeld entsteht Erices erster Spielfilm *EL ESPÍRITU DE LA COLMENA*, der auf dem internationalen Filmfestival in Donostia-San Sebastián den Hauptpreis gewinnt und auch international Anerkennung findet. Insgesamt ist das filmische Œuvre von Erice ausgesprochen schmal. Neben einer Reihe von Kurzfilmen hat er insgesamt nur vier Spielfilme gedreht, und diese in jeweils recht großen zeitlichen Abständen zueinander. 1983 – ein Jahrzehnt nach *EL ESPÍRITU DE LA COLMENA* – kommt *EL SUR* (*DER SÜDEN*; E) in die Kinos, 1992 dann *EL SOL DEL MEMBRILLO* (*DAS LICHT DES QUITTENBAUMS*; E). Und mehr als dreißig Jahre nach diesem Film feierte jüngst, unter großer Aufmerksamkeit der spanischen Presse und Filmkritik, Erices neuester Film *CERRAR LOS OJOS* (*CLOSE YOUR EYES*; E 2023) in Spanien Premiere. Mit diesem Film schlägt der Regisseur insofern einen Bogen zu *EL ESPÍRITU DE LA COLMENA*, als auch hier Ana Torrent die weibliche Hauptrolle spielt – fünfzig Jahre nachdem sie in Erices erstem Film mit der Rolle der Ana ihre Schauspielkarriere begann.

Politik: Spanien nach dem Bürgerkrieg

EL ESPÍRITU DE LA COLEMENA lässt sich zunächst einmal als Film über das Spanien der Zeit unmittelbar nach dem Bürgerkrieg lesen, genauer gesagt über die Auswirkungen der Gewalt des Krieges und der Diktatur auf eine Familie und ihre einzelnen Mitglieder. Die Geschichte wird gleich zu Beginn des Films zeitlich und räumlich relativ präzise situiert: Sie spielt um das Jahr 1940 in Hoyuelos, einem Dorf in Zentralspanien.⁸ Daneben gibt es weitere Elemente, die die Geschichte in der Nachkriegszeit situieren. Auf einer Hauswand im Dorf ist das Symbol der faschistischen Falange zu sehen; die Häuser haben teilweise Einschusslöcher oder weisen andere Spuren der Zerstörung auf. Das Dorf wirkt wie ein Ort aus dem vorindustriellen 19. Jahrhundert: zur Fortbewegung werden vor

8 Diese Situierung erfolgt zum einen über die Texteinblendung «Un lugar de la meseta castellana hacia 1940...» («Ein Ort auf der kastilischen Hochebene um 1940...»), zum anderen über das Ortseingangsschild des Dorfes, das auf der Bildebene zu sehen ist. Die Texteinblendung, auf die ich später zurückkommen werde, ist ambivalent, da sie die raumzeitliche Referenzialität gleichzeitig realisiert und – durch die Unbestimmtheit von «un lugar» und «hacia» – unterminiert.

allem das Fahrrad oder Pferdekutschen benutzt, Neuigkeiten werden von einer öffentlichen Ausruferin verkündet, statt elektrischem Licht werden teilweise Kerzen verwendet. Vor allem aber hat der Krieg die Menschen und das menschliche Miteinander tief gezeichnet, was im Film anhand einer Familie thematisiert wird, die aus dem Ehepaar Fernando (Fernando Fernán Gómez) und Teresa (Teresa Gimpera) sowie ihren beiden Töchtern Isabel (Isabel Tellería) und Ana (Ana Torrent) besteht. Wohl in Folge des Krieges ist die Familie nach außen hin weitgehend isoliert und intern stark desintegriert. Was das Verhältnis zur Außenwelt betrifft, so wirken Fernando und Teresa, die offenbar einen bildungsbürgerlichen und städtischen Hintergrund haben, in dem abgeschiedenen, rückständigen, ländlich geprägten Dorf fremd und deplatziert. Weder die Eltern noch die Kinder haben etwas mit den anderen Bewohner:innen zu tun; sie sind nicht Teil der Dorfgemeinschaft. Angezeigt wird dies unter anderem durch die zentralen Beschäftigungen, mit denen die Eltern assoziiert werden und die beides Tätigkeiten sind, die mit einem gewissen Rückzug von der Außenwelt und einer Versunkenheit in sich selbst verbunden sind: Teresa schreibt Briefe, Fernando widmet sich der Imkerei.

Auch im Hinblick auf das Innenleben der Familie kann nicht von einer wirklichen Gemeinschaft gesprochen werden. Die einzelnen Familienmitglieder wirken teilweise stark voneinander isoliert, wobei einerseits die Distanz zwischen Fernando und Teresa und andererseits die Distanz zwischen den Eltern und den Kindern erkennbar wird. Auf der Bildebene wird dies dadurch herausgestellt, dass die Eheleute nur zweimal im Film gemeinsam in einer Einstellung gezeigt werden, und in einer dieser beiden Einstellungen liegt zwischen ihnen eine recht große räumliche Distanz (Fernando verlässt das Haus und Teresa wirft ihm vom Balkon seinen Hut zu, den er vergessen hatte). Auffällig ist auch, dass Fernando und Teresa im Verlauf der Handlung fast gar nicht direkt miteinander kommunizieren beziehungsweise überhaupt so gut wie gar nicht sprechen. Beide scheinen paralytisch und in einem Schmerz und einer Sprachlosigkeit gefangen, die es ihnen unmöglich macht, sich (einander) mitzuteilen. Die vier Familienmitglieder insgesamt erscheinen ebenfalls nie gemeinsam in einem Bild, was auf einen Verlust an Gemeinschaft hindeutet. Allein die beiden Schwestern haben eine sehr enge Bindung; sie treten häufig zu zweit in Erscheinung und sind weitgehend sich selbst überlassen.⁹ Die Desintegration der Familie wird visuell durch das Bild und Motiv der Bienenwaben unterstrichen, die nicht nur im Zusammenhang mit Fernandos Tätigkeit als Imker (man sieht mehrfach Großauf-

⁹ Es gibt nur zwei Szenen, in denen Fernando und Teresa als Eltern gezeigt werden, die sich liebevoll um ihre Töchter kümmern: Teresa kämmt Ana die Haare, Fernando geht mit Isabel und Ana Pilze sammeln und erklärt ihnen, wie man essbare von giftigen Pilzen unterscheiden kann.

nahmen der Bienen und Bienenwaben) ins Bild gesetzt werden. Auch die Fenster des großen, herrschaftlichen Hauses, in dem die Familie wohnt, haben wabenförmige Scheiben aus teils farbigem, gelbem Glas, die die Zimmer in ein gelbes Licht tauchen. Wir haben es also mit einer *colmena* im wörtlichen und im metaphorischen Sinn zu tun – metaphorisch erscheint das Haus als Bienenstock, was als Verweis auf die Vereinzelnung und Entindividualisierung der Bewohner:innen gelesen werden kann.

Insgesamt bleiben die Figuren rätselhaft, da man nur in Andeutungen etwas über ihre Innenwelt, Vergangenheit oder Lebensumstände erfährt. Den Andeutungen kann man entnehmen, dass Fernando und Teresa im Bürgerkrieg Anhänger der Republik waren, das heißt zu den von den Franquisten «Besiegten» gehören. Fernando ist ein Intellektueller, möglicherweise ein ehemaliger Hochschullehrer, worauf ein Foto in einem Fotoalbum hindeutet, auf dem er gemeinsam mit dem Philosophen und Rektor der Universität Salamanca, Miguel de Unamuno zu sehen ist. Sein zurückgezogenes Leben in dem kleinen Dorf in der Provinz könnte daher auf ein inneres Exil verweisen. Nachts hört er heimlich über ein wie selbst gebaut wirkendes Gerät und mit Kopfhörern ein Radioprogramm – möglicherweise einen in Spanien zu dieser Zeit verbotenen ausländischen Sender. Vor allem wird er aber mit seinen Bienen assoziiert: Er betätigt sich nicht nur als Imker, sondern schreibt auch ein (Tage)Buch über Bienen.¹⁰ Teresa scheint von einer tiefgreifenden Melancholie und Leere gekennzeichnet. Über eine Adresse des Roten Kreuzes schreibt sie einem Mann, wohl einen ehemaligen Geliebten, von dem sie nicht weiß, ob er den Krieg überlebt hat. In den Briefen evoziert sie die glückliche Zeit vor dem Krieg sowie dessen verehrende Folgen: «tantas ausencias, tantas cosas destruidas, y al mismo tiempo tanta tristeza [...] se fue nuestra capacidad para sentir de verdad la vida» (00:07:51–00:08:03).¹¹ Die beiden Schwestern Isabel und Ana, die sich besonders zu Beginn sehr nahe stehen, werden im Film vor allem mit dem Kino, der Fiktion, dem Spiel und der Imagination verbunden. Ana, die jüngere der beiden, ist die Protagonistin des Films und zeichnet sich durch ihre Naivität, Fantasie und Empfindsamkeit aus. Im Unterschied zu Ana hat Isabel auch eine dunkle Seite und eine Tendenz zur Gewalt, die ihre Spiele bisweilen ins Grausame kippen lassen. Dass die Kinder zum Teil in einer Welt leben, die den Erwachsenen verschlossen bleibt, wird am Anfang des Films anschaulich visualisiert. Nacheinander kommen sowohl Fernando als auch Teresa auf dem Heimweg – er von seinen Bienen, sie von dem Zug, zu dem sie ihre Briefe bringt – am Rathaus vorbei, in dem die Filmvorführung stattfindet. Die

10 An mehreren Stellen im Film wird mit Fernandos Stimme aus dem Off das vorgelesen, was er schreibt: Der Text ist eine spanische Version von Maurice Maeterlincks *La vie des abeilles* (1901).

11 «[S]o viele Abwesenheiten, so viele zerstörte Dinge, und gleichzeitig so viel Traurigkeit [...] wir haben unsere Fähigkeit verloren, das Leben wirklich zu spüren.»



1 *EL ESPÍRITU DE LA COLMENA*: Fernando vor dem Gebäude, in dem der Frankenstein-Film gezeigt wird (00:10:47)

Türen des Gebäudes sind zwar geschlossen, die Filmdialoge aber auch außerhalb des Gebäudes gut zu hören. Die Eltern bleiben in diesem Moment buchstäblich ausgeschlossen und ausgesperrt aus der Welt, die sich ihren Kindern im Zuge des Kinobesuchs eröffnet (Abb. 1).

Während sich das Leben der Familie im begrenzten Raum des Hauses und des Dorfes abspielt und sehr statisch und ereignisarm ist, kommen die beiden handlungsauslösenden Elemente von außen. Das eine ist die bereits erwähnte Ankunft des mobilen Kinos und des Filmvorführers, der den Frankenstein-Film mitgebracht hat. Das andere ist die Ankunft eines Flüchtlings (Juan Margallo), der eines Tages in der Nähe des Dorfes vom Zug springt und sich in einer verlassenen Scheune versteckt. Auch über ihn erfährt man kaum etwas. Es kann vermutet werden, dass es sich um einen republikanischen Widerstandskämpfer handelt, der auf der Flucht vor den Schergen des franquistischen Regimes ist. Ana begegnet ihm in der Scheune und bringt ihm in der Folge Essen und Kleidung. Kurz darauf wird der Mann nachts von der Guardia Civil erschossen. Auch durch das Schicksal des namenlosen Flüchtlings wird also die repressive Gewalt des franquistischen Staates, die in seinem Fall tödliche Konsequenzen hat, in *EL ESPÍRITU DE LA COLMENA* repräsentiert. Wie ich im folgenden Abschnitt erläutere, sind diese beiden von außen kommenden Momente, die die eigentliche Filmhandlung und Anas Entwicklungsprozess in Gang setzen, aufs Engste miteinander verstrickt.

Imagination: Frankensteins Monster

Gewalt kennzeichnet nicht nur die politische und gesellschaftliche Realität, in der sich die Geschichte entfaltet, sondern auch die Realität des Films im Film: Wie bereits gesagt spielt in *EL ESPÍRITU DE LA COLMENA* James Whales *FRANKENSTEIN* (der spanische Titel lautet *EL DOCTOR FRANKENSTEIN*) aus dem Jahr 1931 eine zentrale Rolle. Erices Film beginnt damit, dass *FRANKENSTEIN* im Rathaus von Hoyuelos vorgeführt wird – eine Vorführung, die von Jung und Alt, auch von Ana und Isabel (nicht aber von deren Eltern) besucht wird. Mit dem Film im Film wird *EL ESPÍRITU DE LA COLMENA* eine metafilmische, selbstreflexive Dimension eingeschrieben, durch die das filmische Medium selbst, sein die Fantasie beflügelndes, aber auch irritierendes Potenzial, das Sehen von Filmen und das Dispositiv des Kinos zum Thema werden. Die Kinozuschauer:innen (geht man davon aus, dass der Film in einem Kino gesehen wird, so wie es zumindest zur Entstehungszeit der Fall war) sehen auf der Leinwand als erstes eine Kinovorstellung und blicken teilweise mit dem filminternen Publikum auf die filminterne Leinwand, auf die James Whales Film projiziert wird – die reale Leinwand wird somit zu einer Art (verzerrendem) Spiegel,¹² der das reale Publikum auf seine eigene Situation zurückwirft. Darüber hinaus wird die oben angesprochene Gewalt der zeitgenössischen Nachkriegsrealität – die Ausgrenztheit und Desintegration der Familie, die Desillusionierung der Eltern, der sich vor der Polizei versteckende Flüchtling – mit der Gewalt in der Filmfiktion, speziell derjenigen, die von Frankensteins Monster ausgeht, in Verbindung gebracht. Besonders Letztere spielt eine wichtige Rolle für die Entwicklung der Figur Ana, da der Film ihre Vorstellungskraft enorm anregt und sie die filmische Realität auf ihre Lebenswirklichkeit überträgt. Schließlich wird in *EL ESPÍRITU DE LA COLMENA* durch den Film im Film ein Spannungsverhältnis von (politischer und sozialer) Realität und (filmischer) Fiktion, von Referenz und Imagination, von zeitgeschichtlichem Realismus und Fantastisch-Irrealem etabliert, das das Signum des Films darstellt und bis zum Schluss nicht aufgelöst wird. Vom ersten Moment an oszilliert der Film zwischen realistischer Referenzialität und fantasievoller Imagination: Die filmische Handlung setzt ein mit der oben erwähnten relativ präzisen raumzeitlichen Situierung der Handlung (um 1940, in einem kastilischen Dorf); zuvor sind indes im Vorspann Kinderzeichnungen zu sehen, in denen Figuren und Szenen aufgegriffen sind, die später im Film vorkommen. Die letzte dieser Zeichnungen zeigt einen Schlüsselmoment aus dem Frankenstein-Film, den wir auch während der Kinoszene zu sehen bekommen: Das in einem Gebüsch versteckte Monster beobachtet an einem See das Mädchen, das es anschließend töten wird. Über die-

12 Verzerrend, weil sich die filmische Rezeption in dem improvisierten Kino im Rathaus von einer Rezeption in einem Kinosaal unterscheidet.

ser Zeichnung ist die Texteinblendung «Érase una vez...» («Es war einmal») zu sehen – die Eingangsformel eines Märchens. Die nachfolgend erzählte Geschichte wird somit von Anfang an gleichzeitig als wirklichkeitsbezogen und wirklichkeitsentoben, als realistisch und märchenhaft präsentiert.

Die Vorführung von FRANKENSTEIN findet nun nicht in einem Kinosaal statt, den es in Hoyuelos natürlich nicht gibt, sondern in einem großen, leeren Raum des Rathauses. Auf einer der weißen Wände ist ein dunkler Rahmen aufgemalt, der die Leinwand markiert und abgegrenzt; die Zuschauer:innen bringen selbst ihre Sitzgelegenheiten mit. Der Film, der lose auf dem gleichnamigen Roman von Mary Shelley basiert, erzählt die Geschichte des Wissenschaftlers Henry Frankenstein, der versucht, aus Leichenteilen einen künstlichen Menschen zu erschaffen und zum Leben zu erwecken. Versehentlich verwendet er dabei aber das Gehirn eines Mörders, weshalb die Kreatur nun auch tötet – unter anderem ein kleines Mädchen. Am Ende wird das Monster zur Strecke gebracht und kommt selbst ums Leben. Der britische Schauspieler Boris Karloff spielt die Rolle von Frankensteins Geschöpf und wurde damit weltberühmt.¹³

Die Kinoerfahrung beeindruckt vor allem Ana sehr stark und beflügelt ihre Fantasie. Als sie abends in ihren Betten liegen, fragt Ana ihre Schwester, warum das Monster das Mädchen ermordet habe und warum es dann selbst getötet worden sei. Isabel sagt, dass in Wirklichkeit weder die Kreatur noch das Mädchen tatsächlich getötet wurden: «En el cine todo es mentira, es un truco» (00:21:17–00:21:19);¹⁴ außerdem habe sie das Monster gesehen, und zwar lebend, an einem Ort in der Nähe des Dorfes. Als Ana fragt: «¿Es un fantasma?», antwortet Isabel: «No, es un espíritu. [...] Si eres su amiga puedes hablar con él cuando quieras. Cierra los ojos y le llamas: <Soy Ana. Soy Ana.>» (00:21:41–00:22:46)¹⁵ Isabel nutzt die Naivität von Ana aus und spinnt die Fiktion weiter; Ana nimmt Isabels Worte allerdings ernst. Was für Isabel nur ein Spiel ist, wird für Ana Realität; während Isabel sich der Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit bewusst ist, sind diese bei-

13 Cf. für eine Lektüre von EL ESPÍRITU DE LA COLMENA aus der Perspektive des «Monströsen» Juan Egea: «El monstruo metafórico en EL ESPÍRITU DE LA COLMENA». In: *Revista de Estudios Hispánicos* 36, 2002, S. 523–543; Dominique Russell: «Monstrous ambiguities: Víctor Erice's EL ESPÍRITU DE LA COLMENA». In: *Anales de la literatura española contemporánea* 32/1, 2007, S. 179–203 sowie Rodero. Das Monster steht auch im Zentrum von stark abstrahierenden, metaphorischen Deutungen des Films, in denen es – zum Beispiel bei Higginbotham – als Verkörperung der Francodiktatur verstanden wird. Cf. Virginia Higginbotham: *Spanish Film under Franco*. Austin 1988. Eine solche Interpretation ist plausibel, wird aber dann problematisch – hier stimme ich mit Russell überein –, wenn sie dazu führt, die Komplexität der filmischen Bedeutungsstiftung auf diese eine Lesart zu reduzieren, über die genuine Mehrdeutigkeit des Films hinwegzusehen und seine semantische Offenheit stillzustellen.

14 «Im Kino ist alles Lüge, alles ist ein Trick.»

15 «Ist es ein Gespenst?» «Nein, es ist ein Geist. Wenn du seine Freundin bist, kannst du mit ihm sprechen, wann immer du willst. Schließ die Augen und ruf ihn: <Hier ist Ana. Hier ist Ana.>»

den Welten für Ana (noch) nicht so klar voneinander abgegrenzt.¹⁶ Sie kann das, was der Präsentator, der zu Beginn von James Whales Film auftritt und dem Publikum den Film vorstellt, nicht umsetzen – dieser rät den Zusehenden in Bezug auf die nachfolgende Geschichte: «Yo les aconsejo que no la tomen muy en serio» (00:05:56–00:06:01)¹⁷ Ana erweist sich also auch als eine quijoteske Figur, da sie wie Cervantes' Don Quijote die Fiktion für bare Münze nimmt und das Fiktive, das für sie Real ist, in ihrer Alltagswelt sucht und findet. Eine Lektüre des Films vor der Folie von Cervantes' Roman wird auch durch die schon erwähnte Texteinblendung am Anfang nahegelegt: Die Formulierung «Un lugar de la meseta castellana» wirkt wie ein Echo von «En un lugar de la Mancha», dem Auftakt von *Don Quijote* – indes ohne Cervantes' distanzierende Ironie.

Nach dem Kinoerlebnis und nach dem Gespräch mit der Schwester tut sich für Ana eine Art Parallelwelt auf: Die filmische Fiktion wird Teil ihrer Realität. Sie bittet Isabel, ihr den Ort zu zeigen, an dem der Geist lebt. Isabel führt sie zu einer alten, verlassenen Scheune mit einem Brunnen davor. Dort ist – natürlich – nichts und niemand, aber Ana ist von dem Ort fasziniert. Sie kehrt mehrmals alleine dorthin zurück, in der Hoffnung, den Geist zu treffen – was eines Tages offensichtlich geschieht: Sie trifft auf den Flüchtling, der sich dort versteckt hält. Ana beginnt, ihm zu helfen, indem sie ihm Essen und einen Mantel ihres Vaters (in dem sich dessen Taschenuhr befindet) bringt. In Anas Vorstellung verschmelzen Fiktion und Wirklichkeit, beziehungsweise das Reale und das Fiktive bilden für sie eine einzige Erfahrungswelt. Der Flüchtling wird zur Verkörperung des Monsters und des Geistes, was auf der visuellen Ebene durch zwei Strategien herausgestellt wird. Zum einen über die Montage: An die Einstellung, in der Ana nach dem Kinobesuch im Gespräch mit Isabel den Geist anruft («Soy Ana»), ist die Einstellung montiert, in der der Flüchtling ankommt und aus dem Zug springt, als hätte ihre Beschwörung ihn gerufen. Zum anderen wird diese Verbindung auch auf der Ebene der Bildkomposition etabliert, und zwar indem die beiden Kontexte und Fiktionsebenen durch ähnlich gestaltete Bilder parallelisiert werden. Sowohl das Mädchen und das Monster (metadiegetische Ebene des Frankenstein-Films) als auch Ana und der Flüchtling (diegetische Ebene der Handlung) sitzen einander gegenüber und werden in Halbtotalen bis halbnahen Einstel-

16 Dass Isabel als ‚große‘ Schwester, anders als Ana, den Unterschied zwischen Realität und Fiktion kennt, wird im Film mehrmals herausgestellt. So stellt sie sich zum Beispiel einmal tot, was Ana sehr erschreckt. Auch bricht sie das Spiel auf den Zuggleisen früher ab als ihre Schwester, die sich erst im letzten Moment vor dem vorüberfahrenden Zug in Sicherheit bringt.

17 «Ich rate Ihnen, sie nicht besonders erst zu nehmen.» Interessanterweise unterscheidet sich die spanisch synchronisierte Fassung des Films, aus der in *EL ESPÍRITU DE LA COLMENA* Ausschnitte gezeigt werden, von der englischen Originalversion, in der sich dieser Hinweis auf die Fiktivität der Frankenstein-Geschichte nicht findet. Allerdings konnte nicht überprüft werden, ob man tatsächlich die originale spanische Synchronfassung des Films sieht oder ob dieser spezifische Synchronkontext von Erice extra für seinen Film hinzugefügt wurde.



2 EL ESPÍRITU DE LA COLMENA: Der tote Flüchtling vor der Kinoleinwand (01:13:30)

lungen gezeigt; mit der gleichen Geste, mit der das Mädchen dem Monster Blumen reicht, reicht Ana dem Flüchtling einen Apfel. Die Assoziation Flüchtling – Monster und die Annäherung von Realität und Fiktion wird nach dem Tod des Flüchtlings auch dadurch verstärkt, dass sein toter Körper just in dem Raum aufgebahrt wird, in dem die Filmvorführung stattfand – und zwar genau unter der Leinwand, auf der zuvor Frankenstein's Geschöpf sein Unwesen trieb (Abb. 2).¹⁸ Nachdem der Flüchtling durch die Guardia Civil erschossen wurde, erfährt Fernando (da seine Uhr bei dem Toten gefunden wurde), dass Ana diesem geholfen hat. Als er sie damit konfrontiert, läuft sie von zu Hause weg und bleibt eine ganze Nacht verschwunden.

Während in der gerade angesprochenen Filmsequenz die Identität von fantastischer Horrorfilmfiktion und alltäglicher Wirklichkeit auf Anas Vorstellungsg-

18 Auch Fernando wird mit dem Monster assoziiert, zum Beispiel gleich zu Beginn des Films über die Montage: Nachdem im Frankenstein-Film der Präsentator in die Geschichte eingeführt und den Beginn der Filmhandlung angekündigt hat, findet sich ein Schnitt und eine Einstellung, die Fernandos Kopf in Nahaufnahme zeigt – hinter der Imkermaske, die ihm etwas Monströses verleiht. Als Isabel nachts nach dem Filmbesuch erklärt, dass sie mit «Soy Ana. Soy Ana» den Geist rufen könne, sind in der Sequenz mit den beiden Mädchen Fernandos Schritte zu hören (er geht in seinem Arbeitszimmer auf und ab). Lie spricht in Bezug auf die drei Figuren Fernando – Flüchtling – Monster treffend von den «*living dead*» (Nadia Lie: «Monstruos y espectros en el imaginario cinematográfico de la posguerra civil española: EL ESPÍRITU DE LA COLMENA (V. Erice) y EL LABERINTO DEL FAUNO (G. del Toro)». In: Eugenia Houvenaghel / Ilse Logie (Hg.): *Alianzas entre Historia y Ficción. Homenaje a Patrick Collard*. Genf 2009, S. 259–269, hier S. 262).



3 EL ESPÍRITU DE LA COLMENA: Ana und das Monster (01:23:55)

welt beschränkt bleibt, wird sie in der Schlüsselszene von *EL ESPÍRITU DE LA COLMENA* gleichsam real, und zwar sowohl für Ana als auch für die Zusehenden. In der Nacht, die sie alleine draußen verbringt, begegnet Ana dem Monster nämlich tatsächlich, das heißt, im Film wird das Zusammentreffen von Kind und Monster (gespielt von José Villasante, der wie Boris Karloff zurechtgemacht ist) als Teil der Handlung auf der diegetischen Ebene gezeigt. Der Status dieser Begegnung bleibt im Film ambivalent: Spielt sich die Szene in Anas Fantasie ab oder in einem Traum – eine Deutung, die dadurch plausibilisiert werden könnte, dass wir im Anschluss sehen, wie Ana von ihren Eltern und anderen Dorfbewohner:innen, die sie suchen, schlafend aufgefunden wird? Handelt es sich um Anas subjektive Wahrnehmung der Realität, in der ein Zusammentreffen mit einem künstlichen Menschen ebenso selbstverständlich ist wie für Don Quijote die Begegnung mit Riesen? Oder hat Ana das Monster «tatsächlich» getroffen, hat also die Handlung von *EL ESPÍRITU DE LA COLMENA*, wie diejenige von *FRANKENSTEIN*, ein fantastisches Element? Kameraperspektivisch wird das Monster jedenfalls nicht als rein subjektive Wahrnehmung Anas markiert, da es nicht nur über *point of view-shots* aus Anas Sicht, sondern auch mit einer objektiven Kamera präsentiert wird und damit einen Realitätscharakter erhält (Abb. 3). In jedem Fall hat die Szene eine metafilmische Dimension und verweist auf das Potenzial des Films und des Kinos, das Magische real werden zu lassen und andere Wirklichkeiten zu erzeugen. Das Zusammentreffen zwischen Ana und der Kreatur ist im Hinblick auf Einstellungsgröße, Bildkomposition, Kameraperspektive und Raumgestaltung wie die

entsprechende Szene aus Whales Film, das Zusammentreffen zwischen Mädchen und Monster, gestaltet: Ana und das Monster treffen am Ufer eines Sees aufeinander, wo sie sich einander gegenübersetzen. Zitternd und voller Angst blickt Ana die Gestalt an, deren Hände sich ihr nähern, um sie zu packen. Ana läuft nicht weg, sondern bleibt wie gebannt sitzen; als die Hände des Monsters sie berühren, schließt sie die Augen. Während das Monster in FRANKENSTEIN das Mädchen tötet, wird die Begegnung hier indes zum Wendepunkt von Anas innerem Entwicklungsprozess, durch den sich ihre Identität und ihr Selbst- und Weltverhältnis verändern.

Identität: Anas Aufbruch

Damit komme ich zum abschließenden Aspekt meiner Filmlektüre. Die Konfrontation mit Tod und Gewalt kann als eine Initiationserfahrung verstanden werden, durch die sich Anas Identität stabilisiert und die den Aufbruch in eine neue Lebensphase markiert.¹⁹ Laut dem Ethnologen Arnold van Gennep ist die Initiation einer der sogenannten Übergangsriten, die die soziale Identität einer Person verändern.²⁰ Sie vollzieht sich in drei Phasen: der Ablösung von der alten, ursprünglichen sozialen Gemeinschaft (*séparation*), der Übergangsphase (*marge*) und der Eingliederung in die neue soziale Gemeinschaft (*agrégation*). Initiationsgeschichten werden in moderner und zeitgenössischer Literatur und im Film häufig modelliert, wobei die Initiation meistens als die Entdeckung des Bösen und als Verlust der Unschuld verstanden wird.²¹ In diesem Sinne kann man sagen, dass Ana eine Initiation durchläuft: Sie durchlebt eine Identitätskrise, in deren Verlauf sie mit dem Bösen konfrontiert wird. Dieses Böse tritt zunächst in zweierlei Form auf: einmal (in der filminternen metadiegetischen Fiktion) in Gestalt von Frankensteins Monster, das das Mädchen tötet und einmal (in der filminternen soziopolitischen Realität) in Gestalt der Ermordung des Flüchtlings, dem sich Ana nahe fühlte, durch die Guardia Civil.²² Ana wird also auf beiden Ebenen mit dem Tod konfrontiert, was einen Entwicklungs- und Emanzipationsprozess in Gang

19 Cf. zu dieser Lesart des Films u. a. Edward Riley: «The Story of Ana in EL ESPÍRITU DE LA COLMENA». In: *Bulletin of Hispanic Studies* 61, 1984, S. 491–497.

20 Cf. Arnold van Gennep: *Übergangsriten*. Frankfurt a. M. 2005.

21 Cf. Peter Freese: *Die Initiationsreise. Studien zum jugendlichen Helden im modernen amerikanischen Roman. Mit einer exemplarischen Analyse von J. D. Salingers 'The Catcher in the Rye'*. Neumünster 1971.

22 Daneben finden sich weitere Momente der Begegnung mit dem Bösen und dem Tod: Wie schon erwähnt stellt sich Isabel in einem ihrer Spiele tot, was Ana Angst macht. Als sie mit ihrer Schwester und ihrem Vater im Wald Pilze sammeln geht, zeigt er seinen beiden Töchtern einen giftigen Pilz und warnt sie vor diesem «auténtico demonio» («veritablen Dämon»), den zu essen lebensgefährlich sei.

setzt. Sie rebelliert gegen die Familie, besonders gegen den Vater als patriarchaler Figur, indem sie wegläuft und nachts nicht nach Hause kommt. Ein vergleichbarer Akt der Rebellion und des Ungehorsams findet sich auch schon zuvor, als sie sich Fernando zum ersten Mal widersetzt, indem sie seinen Befehl ignoriert und damit seine Autorität infrage stellt. Als er ihr sagt: «¡Ana, ven aquí!» («Ana komm her!»), dreht sie sich um, geht einfach weg und lässt ihn stehen. Im Verlauf ihres Entwicklungsprozesses löst sie sich also in gewisser Weise von ihrer bisherigen Rolle in der Familie und gewinnt eine größere Eigenständigkeit und Autonomie. Zugleich verweigert sie sich hier ganz offen dem Konzept des «gehorsamen Mädchens», das ihre Schwester eher im Verborgenen unterläuft. Ihr Autonomiegewinn umfasst zugleich eine Emanzipation von der Schwester, mit der sie zu Beginn eine sehr enge Beziehung verband. Ana verweigert sich zum Beispiel zweimal der Kommunikation, indem sie auf Isabels Fragen nicht antwortet. Am Ende schläft sie alleine in dem Zimmer, in dem sie zuvor mit Isabel geschlafen hatte – deren Bettgestell ist nun leer.

Die nächtliche Begegnung mit dem Monster am See markiert dabei ein zentrales Moment der Begegnung mit dem Bösen, der Gewalt und dem Tod, da sie hier gleichsam das Böse nicht nur als etwas von außen Kommendes erfährt (die Mordtat des Monsters, die Mordtat der Guardia Civil), sondern es in zweierlei Hinsicht als Teil ihrer eigenen Identität erkennt. Als sie vor der Begegnung mit dem Geschöpf am Seeufer sitzt, blickt sie ins Wasser und sieht ihr Spiegelbild – ein Motiv, das in Literatur und Film typischerweise als Sinnbild der Erkenntnis und Selbsterkenntnis, speziell als «Symbol für Krisenerscheinungen des sich selbst problematisch gewordenen Subjekts und für die Abgründe im eigenen sich spiegelnden Ich»²³ fungiert. Man sieht Anas Spiegelbild auf der Wasseroberfläche, die sich dann aber kräuselt und anstelle von Anas Gesicht das Gesicht des Monsters reflektiert. Ana erkennt hier also das Böse und Monströse als Teil ihres eigenen Ichs und die «Abgründe» in sich selbst. Dies wird dann im weiteren Verlauf der Szene bekräftigt, als sie nicht vor dem Monster wegläuft, sondern dessen Berührung, bei der sie die Augen schließt, annimmt und zulässt. Das Böse wird nicht als etwas Fremdes abgewehrt, sondern als Teil des Eigenen akzeptiert.

Erkenntnis und Selbsterkenntnis funktionieren in *EL ESPÍRITU DE LA COLUMENA* also vor allem über das (Nicht)Sehen: das Sehen des Films, den Blick ins eigene Spiegelbild, das Schließen der Augen als Zeichen der Akzeptanz des Anderen im eigenen Ich. Insgesamt spielen das Sehen und die Augen im Film eine wichtige Rolle. Vor allem Ana sehen wir als Sehende, und dabei werden immer wieder ihre großen braunen Augen in Szene gesetzt (Abb. 4). Das Augenmotiv kommt auch in einem anderen Zusammenhang vor, und zwar als die Kinder in

23 Almut-Barbara Renger: «Spiegel». In: Günter Butzer / Joachim Jacob (Hg.): *Metzler Lexikon Literarischer Symbole*. Stuttgart/Weimar 2008, S. 357–359, hier S. 358.



4 EL ESPÍRITU DE LA COLMENA:
Ana im Kino (00:15:56)

der Schule einer anatomischen Figur, die Don José genannt wird, die einzelnen Körperteile anheften sollen. Ana ist diejenige, die ihm die Augen anheftet. Don José, ein künstlicher Mensch, der aus verschiedenen Körperteilen zusammengesetzt ist, ist also eine weitere Variante der Monster-Figur. Darüber hinaus verweisen seine Augen zum einen auf Anas Augen, die wir immer wieder sehen; zum anderen ist Anas Geste des Augen-Anheftens Symbol der Ermächtigung zu eigener Weltaneignung und -erforschung, von denen der Film ja ganz zentral erzählt. In Anknüpfung an eine filmhistorische Tradition (man denke an den Schnitt durchs Auge am Anfang von Luis Buñuels UN CHIEN ANDALOU) fungieren die Augen darüber hinaus als ein weiteres Element der selbstreflexiven Ebene des Films: Sie konfrontieren die Filmzuschauer:innen mit ihrem eigenen Sehen und ihrer eigenen Schaulust und eröffnen einen Raum, um über filmische Rezeptionsgewohnheiten zu reflektieren.

Am Ende des Films bekräftigt Ana ihre Identität. In der Schlusszene öffnet sie das bodentiefe wabenartige Fenster, durch das nun kein (warmes) gelbes, sondern (kaltes) blaues Nachtlicht ins Zimmer fällt. Wir sehen Ana, die aus dem Fenster schaut, von hinten in einer Halbtotale, dann in einer Nahaufnahme (Abb. 5). Ana verweigert sich nun gleichsam unseren Blicken; sie ist vom Objekt unserer Schaulust zum Subjekt ihres eigenen Blicks geworden. Positioniert hinter ihrem Rücken folgen wir ihrer Sicht nach draußen, die einen Aufbruch und Ausbruch aus dem ›Bienenstock‹ markiert. Auf der Tonebene hört man noch einmal das, was Isabel Ana nach dem Kinobesuch gesagt hatte: «Soy Ana. Soy Ana» (01:31:27–01:31:35). «Soy Ana» kann im Deutschen sowohl ›Hier ist Ana‹ als auch ›Ich bin Ana‹ bedeuten, und in der Schlusssequenz spielt der Film mit dieser Doppeldeutigkeit. Zum einen scheint sie erneut den *espíritu* anzurufen, was auf der Tonebene gestützt wird durch Zuggeräusche, die auch in der ersten Anrufungsszene zu hören sind und dort die Ankunft des Flüchtlings ankündigen. Zum anderen kann der Satz als Ausdruck von Selbstbewusstsein und Selbstaffirmation



5 EL ESPÍRITU DE LA COLMENA:
Ana öffnet die Fenster der
colmena (01:31:50)

verstanden werden: Ana weiß nun, wer sie ist. So gesehen signalisiert das Zuggeräusch auch ein Aufbruchsmoment, da der Zug im Film die einzige Verbindung zwischen dem ›Bienenstock‹ beziehungsweise dem Dorf und dem Rest der Welt darstellt.²⁴ Zudem steht sie im Fenster, an der Schwelle zum Balkon, zwischen dem Innen und dem Außen, was auf symbolischer Ebene ihre existenzielle Schwellensituation, die *marge* im Sinne van Genneps, versinnbildlicht. Wiederrum nur angedeutet wird am Ende des Films, dass Anas Krise und Aufbruch auch auf Fernando und Teresa eine gewisse positive Auswirkung haben, da sie ihre innere Paralyse zumindest ansatzweise überwinden und sich einander anzunähern scheinen. Teresa wirft einen Brief, den sie gerade geschrieben hat, ins Feuer, und sie legt dem an seinem Schreibtisch eingeschlafenen Fernando eine Decke über die Schulter – die zweite der beiden Einstellungen, in der die Ehepartner gemeinsam zu sehen sind und die einzige, in der sie einander nahe sind und eine den anderen berührt. Auch im Hinblick auf die Eltern wird so zumindest die Möglichkeit eines Aufbruchs und Neuanfangs angedeutet.

Wohin dieser am Ende des Films angedeutete Aufbruch die Figuren und besonders Ana führen wird, bleibt offen. Der Großteil ihres bisherigen Lebens war überschattet vom Spanischen Bürgerkrieg, und sie wird aufwachsen in einer Diktatur, in der die vom Regime ausgehende politische Gewalt das Leben der ›Besiegten‹ auf vielen Ebenen erschwert. Víctor Erice hat indes – so kann aus heutiger Perspektive gesagt werden – mit *EL ESPÍRITU DE LA COLMENA* im Jahr 1973 das Fenster der *colmena* des Franquismus weit geöffnet und den Blick auf einen Horizont freigegeben, an dem sich ein neues, postdiktatoriales Kino abzeichnen beginnt.

24 Teresa bringt ihre Briefe zum Zug, der sie mitnimmt; der Flüchtling kommt mit dem Zug ins Dorf.

Bibliografie

- Abellán, Manuel L.: *Censura y creación literaria en España (1939–1976)*. Madrid 1980.
- Bernecker, Walther L.: *Spaniens Geschichte seit dem Bürgerkrieg*. München 1997.
- Egea, Juan F.: «El monstruo metafórico en *EL ESPÍRITU DE LA COLMENA*». In: *Revista de Estudios Hispánicos* 36, 2002, S. 523–543.
- Freese, Peter: *Die Initiationsreise. Studien zum jugendlichen Helden im modernen amerikanischen Roman. Mit einer exemplarischen Analyse von J.D. Salingers 'The Catcher in the Rye'*. Neumünster 1971.
- Gubern, Román / José Enrique Monterde / Julio Pérez Perucha / Esteve Rimbau / Casimiro Torreiro: *Historia del cine español*. Madrid 2017.
- Higginbotham, Virginia: *Spanish Film under Franco*. Austin 1988.
- Lie, Nadia: «Monstruos y espectros en el imaginario cinematográfico de la posguerra civil española: *EL ESPÍRITU DE LA COLMENA* (V. Erice) y *EL LABERINTO DEL FAUNO* (G. del Toro)». In: Eugenia Houvenaghel / Ilse Logie (Hg.): *Alianzas entre Historia y Ficción. Homenaje a Patrick Collard*. Genf 2009, S. 259–269.
- Miró, Pilar: «Breve historia del cine español desde sus comienzos hasta la muerte de Franco». In: *España contemporánea: Revista de literatura y cultura* 1/1, 1988, S. 73–94.
- Pérez Perucha Julio (Hg.): *EL ESPÍRITU DE LA COLMENA... 31 años después*. Valencia 2005.
- Perriam, Chris: «*EL ESPÍRITU DE LA COLMENA* (Víctor Erice, 1973): Memory, Nostalgia, Trauma». In: Joan Ramon Resina (Hg.): *Burning Darkness: A Half Century of Spanish Cinema*. New York 2008, S. 61–82.
- Renger, Almut-Barbara: «Spiegel». In: Günter Butzer / Joachim Jacob (Hg.): *Metzler Lexikon Literarischer Symbole*. Stuttgart/Weimar 2008, S. 357–359.
- Riley, Edward: «The Story of Ana in *EL ESPÍRITU DE LA COLMENA*». In: *Bulletin of Hispanic Studies* 61, 1984, S. 491–497.
- Rodero, Jesús: «*EL ESPÍRITU DE LA COLMENA*. Sobre monstruos y otras manifestaciones de la fuga y la supervivencia». In: *Revue Romane. Langue et littérature. International Journal of Romance Languages and Literatures* 56/2, 2021, S. 159–176.
- Russell, Dominique: «Monstrous ambiguities: Víctor Erice's *EL ESPÍRITU DE LA COLMENA*». In: *Anales de la literatura española contemporánea* 32/1, 2007, S. 179–203.
- Smith, Paul Julian: «Between Metaphysics and Scientism: Rehistoricising Víctor Erice». In: *The Moderns. Time, Space, and Subjectivity in Contemporary Spanish Culture*. Oxford 2000, S. 23–41.
- Stone, Rob: *Spanish Cinema*. Harlow 2002.
- Van Gennep, Arnold: *Übergangsriten*. Frankfurt a. M. 2005 [1909].
- Vossen, Ursula: «Víctor Erice: *EL ESPÍRITU DE LA COLMENA*». In: Ralf Junkerjürgen (Hg.): *Spanische Filme des 20. Jahrhunderts in Einzeldarstellungen*. Berlin 2012, S. 180–192.
- Zunzunegui, Santos: «Between History and Dream: Víctor Erice's *EL ESPÍRITU DE LA COLMENA*». In: Jenaro Talens / Santos Zunzunegui (Hg.): *Modes of Representation in Spanish Cinema*. Minneapolis/London 1998, S. 128–154.

(Geschlechter)Revolten

Gesine Hindemith

Jean-Luc Godards LA CHINOISE, OU PLUTÔT À LA CHINOISE (1967)

Eine Analyse des Terrors

Zeitgeschichte filmen

In Godards LA CHINOISE, OU PLUTÔT À LA CHINOISE (DIE CHINESIN; F 1967) scheint sich Zeitgeschichte realisiert zu haben. Der Film steht für das Jahr 1968 und die Student:innenrevolten, die sich in Paris, ausgehend von der Université Nanterre, im Mai abspielten und zum Ende des Monats die akute Protestphase langsam verließen. Genauer betrachtet ist LA CHINOISE im Jahr zuvor, 1967, gedreht und greift seismografisch die zur Student:innenrevolte führende Stimmung an den Universitäten auf, um diese in komplexen Bild- und Tonverbindungen zu inszenieren. Mit LE GAI SAVOIR (DIE FRÖHLICHE WISSENSCHAFT; F) produziert Godard 1969 einen weiteren Film, der sich mit dem Pariser Mai '68 befasst, diesmal aber in einer Art redaktionellem Rückblick, der die Bilder und Töne, die während der Ereignisse hervorgebracht wurden, im Film verarbeitet.

Der allgemein bekannte Titel LA CHINOISE ist verkürzt und muss ergänzt werden um das: OU PLUTÔT À LA CHINOISE, das die für Godard typische selbst-reflexive Dimension auf die Machart eröffnet, die seinen Filmen inhärent ist. Es

handelt sich um einen ästhetischen Experimentalfilm, der den Prozess seiner Entstehung mitführt und dokumentiert: «Un film en train de se faire».¹ Die Voraussetzung für die Beobachtung dieser «Filmwerdung» ist eine Laborbedingung: Godard zeigt fünf junge Erwachsene, Bewohner:innen eines bourgeoisen Pariser Appartements, das sie für einen Sommer nutzen, solange die Besitzer:innen verreist sind: Véronique (Anne Wiazemsky), eine 19-jährige Philosophie-Studentin in Nanterre – die Universität, in der die realen Revolten des Mai '68 ihren Ausgang nahmen, Guillaume (Jean-Pierre Léaud), Theaterschauspieler, dessen Name auf ein literarisches Vorbild, Goethes Wilhelm Meister,² anspielt, Kirilov (Lex de Bruijn), ein Künstler, Henri (Michel Semeniako), Chemiestudent und Yvonne (Juliet Berto), ein vom Land stammendes Mädchen, das in Paris sein Geld im Servicebereich und mit Prostitution verdient.

Die junge Wohngemeinschaft spielt Revolution «à la chinoise» und es wird ersichtlich, dass es sich vor allem um einen Film über die Jugend handelt, und zwar die französische, da immer wieder die Farben Blau, Weiß und Rot in den Filmbildern als massive Blöcke symbolisch gesetzt werden. Die Farbcodes in LA CHINOISE sind ein elementarer Teil der Bildkomposition: Gelb fungiert als Farbe, die symbolisch unmittelbar an China angeschlossen ist und Rot verkörpert die Farbe der linken Revolution in Frankreich (Abb. 1–2) – man sieht unzählige Mao-Bibeln in der Wohnung aufgetürmt. Gilles Deleuze bezeichnet Godard in dieser Hinsicht als großen Koloristen, weil er die Farben wie Kategorien setzt, in denen sich das Bild reflektiert.³

Die Wohngemeinschaft nutzt das Appartement, in dem Farben als monochrome Flächen an Fensterläden oder Bücherwänden erscheinen, wie einen Außenbereich: Sie halten politische Vorlesungen für die Mitbewohner:innen, sie veranstalten Happenings, machen Kunst, diskutieren und inszenieren ihre politischen Vorstellungen mit theatralen Mitteln. Der vormals private Raum wird zum öffentlichen Raum umfunktioniert.⁴ Dabei entwerfen sich die Protagonist:innen

1 Jean-Luc Godard: «Découpage et dialogues en extenso». In: *L'Avant-Scène Cinéma* 114, 1971, S. 12–38, hier S. 12 f. «Ein Film im Entstehen» (Alle Übersetzungen stammen von der Verfasserin, wenn nicht anders angegeben.). Im Gegensatz zu den Filmen der Nouvelle Vague Phase, die Godard auf einer rudimentären Drehbuchbasis realisierte, ist das Drehbuch für LA CHINOISE akkurat und in sämtlichen Details ausgeführt und festgehalten. Einzig die akustisch oft unverständlichen Fragen des Interviewers (Godard) sind nicht vollständig im Drehbuch enthalten.

2 Guillaume wird das Ende des Films prägen, wenn er, nachdem die ursprünglichen Bewohner:innen des Appartements zurückgekommen sind, sein sozialistisches Theaterexperiment als Gemüseverkäufer in der Provinz unternimmt mit klarer Allusion an *Wilhelm Meisters Lehrjahre* durch den eingefügten Zwischentitel «APPRENTI-SSAGE» und spontan an Wohnungstüren klingelt, um mit Racine-Zitaten die Leute zum Marxismus-Leninismus zu bekehren.

3 Gilles Deleuze: *Cinéma 2. L'Image-Temps*. Paris 1985, S. 243.

4 Godard spielt in LA CHINOISE mit der zeitgenössischen Tendenz, das Private für politisch relevant zu erklären.



1-2 LA CHINOISE, OU PLUTÔT À LA CHINOISE: Farbcodes werden in der Einrichtung der Wohnung und mit der Kleidung der Protagonist:innen durchgehend gesetzt (00:16:36 und 00:02:31)

beständig in Performances, indem sie sich aus einem System von Verweisungen, Versatzstücken, Namenszuschreibungen, Bildzitat und Gesten bedienen. Der Film zeigt ein «Repertoire des Imaginären»,⁵ das sich aus Diskursen von Mao, Che Guevara, Saint-Just (als historische Figur der Französischen Revolution), Comics, Bildern, ikonografischem Material und literarischen Werken zusammensetzt. Der Roman *Aden Arabie* von Paul Nizan gibt der Gruppe ihren Namen,⁶ Brecht wird beständig thematisiert, Guillaume ist nach Goethes Bildungsroman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* benannt, Kirilovs Selbstmord ist eine Adaptation von Dostojewskijs Roman *Die Dämonen*. Fiktionale und politische Mythen werden in die Montage eingespeist, sie erscheinen in eingeblendeten Bildern, auf die Wände des Apartments gemalt oder als Poster angepinnt, in intellektuellen Diskursen und in ikonografischen Gesten. All dies bildet den intellektuellen wie fantasmagorischen Raum einer Revolution, von der die WG-Bewohner:innen in LA CHINOISE träumen.⁷

Revolution als gefilmtes Theater

Während die Protagonist:innen ihr Revolutionstheater in der Wohnung aufführen, werden ihnen immer wieder Fragen von einem Interviewer aus dem Off gestellt, die sie in die Kamera blickend beantworten – der Interviewer ist Godard selbst. Die Kamera als beobachtendes Element tritt im Film als permanent anwesendes Medium in den Vordergrund, das nicht nur die Protagonist:innen filmt, sondern umgekehrt auch von ihnen in den Blick genommen und thematisiert wird. Sogar der Kameramann, Raoul Coutard, wird bei seiner Arbeit gezeigt,⁸ sodass die Positionen eines «Gesehenwerdens» und «beim Sehen gesehen werden» stets auf mehreren Ebenen stattfinden, jedoch immer filmisch in der Kadrierung der Einstellung, die den Blick mit inszeniert.

Die Beobachtung theatraler Inszenierung ist ein Kernthema in LA CHINOISE: Performances entwerfen Fiktionen, die das allgemein Angenommene infrage stellen. Wenn Guillaume an einer Stelle definiert, was ein Schauspieler ist, tut er dies beispielsweise, indem er die theatrale Inszenierung eines chinesischen Studenten nachahmt (Abb. 3), der den Journalisten glauben machen will, bei einer

5 Ebd. Deleuze analysiert dies für andere Filme, wie z. B. WEEK-END (WEEKEND; F 1967, Godard). LA CHINOISE findet in seiner Kinotheorie nur ein einziges Mal Erwähnung.

6 Der Roman *Aden Arabie* (1931) gilt als Jugendschrift des Schriftstellers Paul Nizan, der überzeugter Marxist und Mitglied in der kommunistischen Partei war.

7 Lommel, S. 84.

8 Coutard prägte als Kameramann ganz entscheidend nicht nur viele Filme Godards, an denen er beteiligt war. Er hatte einen enormen Einfluss auf die gesamte Bewegung der Nouvelle Vague und drehte auch für François Truffaut, Jacques Demy und Jacques Rivette.

3 LA CHINOISE, OU PLUTÔT À LA CHINOISE: Guillaume reflektiert mit einer nachgespielten Performance die Funktion des politischen Theaters (00:06:22)



antistalinistischen Demonstration in Moskau von der russischen Polizei geschlagen worden zu sein. Er hat sich dafür den Kopf mit einer Bandage umwunden. Als er die Bandage abnimmt, sieht man jedoch, dass er völlig unversehrt ist. Guillaume analysiert diese Vorführung nachspielend und betont den Brechtschen Effekt der theatralen Demonstration der chinesischen Student:innen:

[...] ils [les journalistes] n'avaient rien compris du tout (*il ponctue ses phrases de gestes de persuasion.*) Non, ils n'avaient pas compris que c'était du théâtre. / *Pendant que Guillaume continue, apparaît une planche avec des dessins et un texte écrit à la machine:* «Ou on est le nouveau théâtre? Le théâtre est un laboratoire». ⁹ (00:06:53–00:07:00)

Die Szene kann als eine *mise en abyme* des Films gelesen werden, weil mit der 'Terrorzelle für einen Sommer-WG' eine eben solche Laboranordnung geschaffen wird, in der vorwiegend gefilmte Performances produziert werden. Michael Lommel analysiert dies als «medienreflexive Modifikation des Brechtschen *demonstrare*». ¹⁰ Bei Godard überlagern sich die Spielebenen innerhalb der geführten Interviews, ¹¹ denn die Kamera, die Guillaume filmt, wird von einer zweiten Kamera gezeigt. Klar wird so, dass Guillaumes Blick direkt in eine Kamera geht, was er auch im Blick auf die Spielsituation thematisiert: «[...] vous croyez que je fais le clown parce que je suis en train d'être filmé, (*il pointe le doigt face à lui, en direc-*

9 «[...] sie [die Journalisten] hatten überhaupt nichts verstanden (*er unterbricht seine Sätze mit Überzeugungsgesten.*) Nein, sie hatten nicht verstanden, dass es sich um Theater handelte. / Während Guillaume fortfährt, erscheint eine Einblendung mit Zeichnungen und einem mit der Maschine geschriebenen Text: «Oder sind wir das neue Theater? Das Theater ist ein Laboratorium.»

10 Lommel, S. 96.

11 Ebd.

tion de la caméra) [...] C'est parce qu'il y a une caméra devant moi que je suis sincère» (00:08:15–00:08:29).¹² Wichtig ist an dieser Stelle, dass Guillaume den Beobachterblick von Kamerateam und Zuschauer:innen bereits antizipiert und mit seinen Gesten darauf eingeht, es kommt zur Vergleichzeitigung eines Effektes, der sonst in der Zeit als Provokation und Reaktion abläuft, in Guillaumes Gesten dagegen fällt beides in eins. Das Medium Film, die Schauspielerei an sich, die Rezeption, alles wird zugleich in sich selbst reflektiert und aufeinander bezogen. Die zeigende Geste ist dabei das Relais, das alle Ebenen miteinander verbindet. Das «Gezeigte Zeigen», was schon Brecht von Bühnenschauspieler:innen fordert,¹³ wird in LA CHINOISE für den Film weiterentwickelt. Schauspieler:in, Rolle, politische Gesinnung transformieren sich in körperliche Aktion: Die im Medium Film reflektierte Theatralität wird nicht nur als Aktions-, sondern auch als Seinsmodus der Protagonist:innen gezeigt und ersetzt die Psychologie, die üblicherweise in Filmerzählungen die Motivation der Figuren stellt.

Körper/Geste/Revolution

Auffällig in LA CHINOISE sind die körperlichen Verhaltensweisen: Die Körper bewegen sich, indem sie seriell eine Ikonografie revolutionärer Gesten aufführen, aber auch andere Gesten aus Gewaltszenarien, wie beispielsweise dem Stierkampf. Es handelt sich um Schussbewegungen mit imaginären Waffen und emporgehobene Fäuste, defensive Bewegungen der Opfer, wie der verprügelte Henri, der sich blutend in die Wohnung schleppt und von den anderen, für die solche Resultate von Gewaltexzessen Normalität zu sein scheinen, relativ lässig empfangen wird. Véronique ist lediglich daran interessiert zu erfahren, von welcher Gruppe Henri zusammengeslagen wurde, um recht zu behalten: «Tu vois Guillaume, je te l'avais dit, ils sont vraiment dégoûtants.»¹⁴ Eine Szene zeigt Yvonne als Vietnamesin verkleidet, die auf einer Art Kasperltheaterbühne gebaut aus kleinen roten Mao-Büchern von Spielzeugflugzeugen angegriffen wird und um Hilfe schreit. Kirilovs Selbstmord wird von Guillaume wie unberührt zur Kenntnis genommen. Er gehört zum revolutionären Plan.

Die Mitglieder der Zelle «Aden Arabie» verkörpern die Revolution (Abb. 4). Schlüsselstelle für eine *mise en abyme* dessen ist eine kleine Szene in der «salle d'étude», wo alle zu rhythmischen Gymnastikbewegungen die Grundlage des

12 Godard, S. 24. «[...] Sie glauben, dass ich den Clown spiele, weil ich gefilmt werde, (er zeigt mit dem Finger vor sich auf die Kamera) [...]. Weil sich eine Kamera vor mir befindet, bin ich auf richtig.»

13 Bertolt Brecht: «Beziehungen des Schauspielers zu seinem Publikum». In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 15. Frankfurt a. M. 1982, S. 406.

14 Godard, S. 13. «Siehst du Guillaume, ich habe es dir gesagt, sie sind wirklich ekelhaft.»



4 LA CHINOISE, OU PLUTÔT À LA CHINOISE: Die körperlichen Verhaltensweisen, Gesten und Bewegungen, werden als marxistische Äußerungen gefilmt (00:28:56)

Marxismus beschwören: «Le ... fondement ... théorique ... sur ... le quel ... se ... guide ... notre ... pensée ... c'est ... le ... marxisme ... léninisme.»¹⁵ Die Theorie wird zur Körpergeste, Gedanken zu Gestalten: Godard gibt nicht die Gedanken der Menschen, sondern das Verhalten zu sehen.¹⁶

Der Marxismus-Leninismus wird als Aktion definiert, die von Körpern ausgeführt wird. Die Art der Betonung des Körpers in LA CHINOISE kann als filmtheoretische Erneuerung des Brechtschen Gestus interpretiert werden: Godards Gestus sei, so Gilles Deleuze, wie bei Brecht, sozial und politisch, gehe aber auch darüber hinaus: Er sei biovital, metaphysisch und ästhetisch.¹⁷ Michael Lommel erweitert in überzeugender Weise den Gestus bei Godard um die Dimension einer Theatralität, die von Brecht abweicht, denn in LA CHINOISE verweise er nicht in erster Linie auf eine dahinter verborgene soziale Wirklichkeit, die sich beispielsweise in ökonomische Strukturen zeigt. Dazu trägt die abstrakt inszenierte Umgebung der entfremdet genutzten Wohnung grundlegend bei. Godard etab-

15 Godard, S. 20. «Die ... theoretische ... Grundlage, ... an ... der ... sich ... unser ... Denken ... orientiert ... ist ... der ... Marxismus ... Leninismus ...»

16 Cf. dazu die Analyse von Michael Lommel zur «Intermedialität des Gestus» bei Brecht und Godard. In Bezug auf das Verhalten verweist Lommel auf Merleau-Ponty und dessen Aussage, der Film gebe nicht die Gedanken des Menschen zu sehen, sondern sein Verhalten. Cf. Lommel, S. 88 f.

17 Cf. Deleuze, S. 253.

liert so eine anti-mimetische und anti-realistische Ästhetik der Distanznahme. Die Figuren des Films spielen in diesem Sinne nicht vor einem Hintergrund realer Lebensverhältnisse, was zur Folge hat, dass ihre ganze Widersprüchlichkeit transparent wird: «Ihre Theatralität ist zu ihrer Existenzform geworden.»¹⁸ Die Protagonist:innen identifizieren sich in totaler Weise mit ihrer jeweiligen performativen Rolle¹⁹ und legen damit die Basis für ihren terroristischen Aktionswillen.

Film als Theorie des Terrors

Godards politische Theorie, die im Film figurativ umgesetzt wird, kümmert sich weniger um die sozio-ökonomischen Grundlagen von gesellschaftlichem Wandel, fokussiert werden vielmehr die psychische und symbolische Komponente des Terrors und dessen transformatives Potenzial. *LA CHINOISE* stellt explizit die Frage nach Terror als einer Struktur, die der Gesellschaft inhärent ist und immer auch eine fundamentale Komponente sozialer Beziehungen darstellt.²⁰ Der Film formuliert ein politisches Statement und Engagements Godards, das zugleich die erste Phase seines Filmschaffens, die *Nouvelle Vague* Periode, abschließt. Seit *DEUX OU TROIS CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE* (ZWEI ODER DREI DINGE, DIE ICH VON IHR WEISS; F 1967) und *UNE FEMME MARIÉE* (EINE FRAU IST EINE FRAU; F 1964) betreibt Godard immer expliziter auch politische Arbeit mit dem Film, bis sich dies offen zeigt in der Formierung der Dziga-Vertov-Gruppe. Die USA, deren Filmkultur Godards frühe Beschäftigung mit dem Film grundlegend inspirierte, wird nun zum Objekt der Kritik: In *UNE FEMME MARIÉE* attackiert er die Werbung als kapitalistische, amerikanische Praxis, in *ALPHAVILLE, UNE ÉTRANGE AVENTURE DE LEMMY CAUTION* (LEMMY CAUTION GEGEN ALPHA 60; F 1965) zielt er auf die Entmenschlichung und Technisierung durch Computer, die ihm die Ausrichtung an der US-amerikanischen Kultur zu bringen scheint. Auf einer Reise in die USA, in der *LA CHINOISE* an verschiedenen Universitätsstandorten aufgeführt und mit dem Regisseur diskutiert werden soll, wird Godard nicht richtig warm mit den Student:innen und Diskutant:innen. Einzig in Berkeley ergibt sich ein fruchtbarer Dialog. Auf die Frage, ob das Kino für ihn ein revolutionäres Werkzeug sei antwortet Godard, dass die Kunst der Revolution hinterherhinke und fügt hinzu: «I think that art is a special gun. Ideas are guns. A lot of people are dying for ideas. A gun is a practical idea and an idea a theoretical gun. A film is a theo-

18 Lommel, S. 91.

19 Cf. ebd., S. 88.

20 Luca Bosetti: «Terror on Two Fronts: Godard and Lacan on 1968». In: *Nottingham French Studies* 46/3, 2007, S. 62–72.



5 LA CHINOISE, OU PLUTÔT À LA CHINOISE: Zitate aus der Mao-Fibel werden deiktisch gedoppelt mit dem roten Buch (00:23:46)

retical rifle and a rifle a practical film.»²¹ Seine Filmfigur Véronique entwirft ein anderes Bild von der Revolution, wenn sie aus der roten Mao-Bibel zitiert:

VÉRONIQUE: Oui. (*elle lit*) «la révolution n'est pas un diner de gala, elle ne se fait pas comme une œuvre littéraire, (*regard*) un dessin ou une broderie, elle ne peut s'accomplir avec autant d'élégance, de tranquillité et de délicatesse, et autant de douceur, d'amabilité et de courtoisie, de retenue et de générosité d'âme. La révolution (*regard*), c'est un soulèvement, un acte de violence, par lequel une classe en renverse une autre.» (*elle regarde droit devant elle et soulève le livre rouge*) Moi, je suis (*photo d'étudiants sur un campus, off*) en classe de philo (*affiche révolutionnaire: une main qui tient un fusil sur le fond d'un groupe d'insurgés. Photo, off*). Oui, je sais très bien que je suis coupée de la classe ouvrière, (*retour sur elle*) mais vous savez, c'est normal, puisque je sors d'une famille de banquiers, et puisque j'y ai vécu jusqu'à maintenant.²²

Dieser kleine Ausschnitt aus einem der vielen Interviews, die Godard aus dem Off mit den Mitgliedern der Zelle «Aden Arabie» führt, verdeutlicht die filmästhetische Me-

21 Zitiert nach Claire Clouzot: «Godard and the USA». In: *Sight and Sound* 31, 2021, S. 114–119, hier S. 118.

22 Godard, S. 19. VÉRONIQUE. Ja. (*Sie liest*) «Die Revolution ist kein Galadinner, sie wird nicht wie ein literarisches Werk, (*Blick*) eine Zeichnung oder eine Stickerei gemacht, sie kann nicht mit so viel Eleganz, Ruhe und Feingefühl und so viel Sanftheit, Freundlichkeit und Höflichkeit, Zurückhaltung und Großzügigkeit der Seele vollzogen werden. Die Revolution (*Blick*) ist ein Aufstand, ein Gewaltakt, durch den eine Klasse eine andere stürzt.» (*Sie blickt geradeaus und hebt das rote Buch hoch*). Ich bin (*Foto von Studenten auf einem Campus, off*) in der Philosophieklasse (*Revolutionsplakat: eine Hand, die ein Gewehr hält, vor dem Hintergrund einer Gruppe von Aufständischen. Foto, off*). Ja, ich weiß sehr wohl, dass ich von der Arbeiterklasse abgeschnitten bin, (zurück zu ihr) aber wissen Sie, das ist normal, da ich aus einer Bankiersfamilie stamme, und da ich bis jetzt dort gelebt habe.

thode, die in *LA CHINOISE* konsequent angewendet wird. Die Protagonist:innen zitieren Bonmots von Mao wie Stichworte, ohne sie zu kontextualisieren, stattdessen werden die Zitate wie Mini-Theatersequenzen in der Wohnung inszeniert. Das Vorsprechen des Zitats wird auf eine Kamera hin ausgerichtet und gestisch begleitet. Der Blick Véroniques geht in die Kamera, die Geste, die sie macht – sie hebt das rote Buch, um ihren Worten noch mehr Schlagkraft zu geben – verdoppelt die vorgelesene Aussage.

Buch, Zitat und Geste gehören zur Isotopie der Revolution, die in verschiedenen Ausdrucksformen den Film durchläuft: Das revolutionäre Programm trägt die Farbe Rot auf, die sich in der Mao-Fibel materialisiert. Gedoppelt wird die Geste abermals mit einem Plakat aus dem Kontext der revolutionären Ikonografie: Eine Hand hält ein Gewehr.

Véroniques Aussage, der Philosophieklasse anzugehören, wird durch ein Foto bildlich gedoppelt, das Student:innen auf einem Campus zeigt. Die Klasse als marxistischer Begriff wendet Véronique hier auf ironisch entfremdete Weise auf das Philosophiestudium an, sofort reagiert sie auf den möglichen Einwand, dass das in marxistisch-leninistischer Hinsicht wohl kaum so gemeint ist und reflektiert ihre «natürliche» Getrenntheit von der Arbeiterklasse, sie stamme ja schließlich aus einer Bankiersfamilie, in der sie bis vor Kurzem noch gelebt habe. Der Interviewer aus dem Off zeigt sich skeptisch, all dies sei wohl noch nicht so ganz klar, doch Véronique kontert, dass sie deshalb eben noch studieren müsse: Erst verstehen und dann transformieren.

Körpergesten, Farben, Gegenstände, ikonografisches Material und Begriffe, die mit der Revolution verbunden sind, doppelten sich in semantischen Spiegelungen und gehen synekdochische Beziehungen ein. «Il faut confronter les idées vagues avec des images claires»,²³ so steht es zu Beginn des Films an die Wohnzimmerwand geschrieben. Wo bildliche Klarheit herrscht, verwischt sich auf der theoretischen Ebene der Aussagen jede Form der Klarheit, dies geschieht vor allem im Zuge der medial-selbstreflexiven Begleitung der Gruppe durch den Interviewer – im Film Godard selbst – der die Statements der Gruppenmitglieder infrage stellt.

Analyse des Terrors

Die Isotopie der Revolution ist also im Film breit gestreut. Auf der Ebene der Begriffe erhebt sich allerdings «terreur» zu einer Kategorie, die die anderen Aspekte des semantischen Feldes – «violence», «action» und auch «révolution» – in sich aufnimmt. «Terreur» wird einerseits zur Voraussetzung der Revolution, zeigt sich aber auch als Basis des menschlichen Zusammenlebens. Der Aspekt des Terrors entfaltet sich um die Figur Véronique herum: Sie diskutiert an zwei zentralen Stellen des Films die Funktion von

23 Godard, S. 12. «Vage Ideen müssen mit klaren Bildern konfrontiert werden.»

Terror, einmal mit Guillaume am Tisch sitzend in einem Gespräch über ihre Situation als Paar und ein zweites Mal mit dem Philosophen Francis Jeanson²⁴ auf der Ebene einer konkreten Student:innenrevolte. Beide Gespräche gehen nicht nur in eine inhaltliche Kongruenz, sie sind auch durch die Kameraeinstellung miteinander verbunden: Godard filmt die Dialogszenen als stabile Halbtotale der Gesprächspartner:innen im Profil.

Véronique sitzt mit Francis Jeanson im Zug und erörtert die Möglichkeiten der Revolution. Der Philosoph kontert die vagen Ideen der Studentin mit klarer Kritik, besonders als Véronique ankündigt, die Universitäten mit Bomben schließen zu wollen:

JEANSON: Mais voyons: expérience immédiate, est-ce que ça te dit quel contenu vous donnerez ensuite à votre action, parce que c'est un début d'action ça, le terrorisme; c'est du terrorisme, non?²⁵

Das Gespräch im Zug endet mit Véroniques Frage: «Écoute Francis, est-ce que tu penses que c'est une erreur?» Und Jeansons Antwort: «Oui, je pense que c'est une erreur.»²⁶ Die «terreur» wird hier zur «erreur» erklärt, was Véronique als Verdikt zu diesem Zeitpunkt nicht anzunehmen vermag. Sie gleitet mehr und mehr in die Planung eines konkreten Terroranschlages ab. Zusammen mit Guillaume und Kirilov arbeitet sie an dem Vorhaben, den sowjetischen Kulturminister, der sich in Paris aufhält, mit einer Bombe in seinem Hotelzimmer zu töten. Kirilov meldet sich freiwillig für einen Selbstmord mit Bekennerschreiben,²⁷ in dem er das Attentat, das Véronique verüben wird, auf sich nimmt:

KIRILOV: O. K. Moi! Je crois à la terreur. Pour moi, les révolutions entières se composent de terreur. [...]

KIRILOV (*off*): Pour le moment, nous sommes peu, demain, vous verrez, nous serons nombreux. Demain peut-être, je n'existerai plus, j'en suis heureux, j'en suis fier.²⁸

24 Jeanson war ein führender Aktivist, der sich für die algerische *Front de Libération National* engagierte, er wurde 1960 vor Gericht gestellt, weil er ein Netzwerk des algerischen Terrorismus geleitet hatte. Jeanson war zudem auch der Philosophielehrer der Schauspieler Anne Wiazemsky, die die Figur Véronique verkörpert.

25 Godard, S. 35. JEANSON: Aber sehen wir mal: unmittelbare Erfahrung, sagt dir das, welchen Inhalt du deiner Aktion als nächstes geben wirst, denn das ist ein Anfang der Aktion, Terrorismus; es ist Terrorismus, oder?

26 Ebd. «Hör zu, Francis, denkst du, dass das ein Fehler ist?» «Ja, ich denke, es ist ein Fehler.»

27 Cf. zur Figur Kirilov den Artikel von Peter G. Christensen: «Dostoevski and Jean-Luc Godard: Krikilov's Return in LA CHINOISE». In: Alexej Ugrinsky / Frank S. Lambasa / Valija K. Ozolins (Hg.): *Dostoevski and the Human Condition after a Century*. New York 1986, S. 145–154.

28 Godard, S. 35. KIRILOV. O. k., ich! Ich glaube an den Terror. Für mich bestehen ganze Revolutionen aus Terror. [...] / KIRILOV (*off*): Im Moment sind wir wenige, morgen werden Sie sehen, dass wir viele sind. Morgen werde ich vielleicht nicht mehr existieren, ich bin froh darüber, ich bin stolz darauf.

Véronique allerdings entgegnet, dass der Terrorismus kein Akt der Befreiung sei, sondern ein Mittel, um ein bestimmtes Programm einzusetzen.²⁹ Sie geht damit auf den Vorwurf der Inhaltlosigkeit ihres Vorhabens ein, den Jeanson ihr gemacht hatte. Der Akt des Terrors ist hier die Voraussetzung für die Revolution. Gewalt als reale Gewalt darzustellen ist aber nicht der Fokus in Godards *LA CHINOISE*, der Film zielt vielmehr auf die Ergründung von Gewaltprozessen auf der individuellen und auf der sozial-politischen Ebene.³⁰

Véronique, die weibliche Maoistin, fokussiert als einzige auf die Verwirklichung realer Gewalt,³¹ was allerdings im Film durch die Einblendung einer Action-Comic-Darstellungen ironisiert und wieder in den Bereich des Fiktiven eingeordnet wird. Sie verwechselt dann auch im Hotel, in dem der Kulturminister untergebracht ist, die Zimmernummern und tötet statt in Raum 32 in Raum 23 einen unschuldigen Mann, weil sie nicht in der Lage war, die Ziffern im Hotelregister auf dem Kopf zu lesen. Das Attentat bleibt auch in der *mise en scène* abstrakt, weil man die Tat nicht sieht,³² sondern als Zuschauer:in mit dem Komplizen, der das Fluchtauto fährt, vor dem Hotel wartet.

In einer anderen zentralen Szene des Films ergründen Véronique und Guillaume die intrapsychische und zwischenmenschliche Dimension des Terrors, in einem Dialog, der zeigt, wie Angst funktioniert. Véronique und Guillaume sitzen sich im Salon gegenüber, sie raucht, liest und hört Musik. Die Einstellung gibt das Paar distanziert in einer Halbtotale zu sehen, wie später Véronique und Jeanson im Zugabteil. Guillaume zeigt sich erstaunt darüber, dass Véronique mehrere Dinge gleichzeitig tun kann. Véronique will ihm eine Lektion erteilen und spielt eine Szene, in der sie Guillaume vormacht, ihn nicht mehr zu lieben. Als sie nur sagt, sie liebe ihn nicht mehr, bettelt Guillaume aufgeregt um eine Erklärung. Véronique steigert ihre Performance und fügt ihrer Aussage eine musikalische Untermalung zu (Abb. 6):

VÉRONIQUE (*la musique très douce, romantique, commence*): Je ne t'aime plus Guillaume. Tu m'empêche de travailler. Tu m'angoisse. L'amour, avec toi, c'est beaucoup trop compliqué, et puis je déteste la façon dont tu parles des choses sans même les connaître. Je ne t'aime plus. Je ne t'aime plus (*arrêt de la musique*). Bon, t'as compris maintenant?

GUILLAUME (*très douloureux*): Oui oui, j'ai compris. J'suis vachement triste, mais j'ai compris.

29 Godard, S. 35.

30 Cf. James S. Williams: «C'est le petit livre rouge / Qui fait que tout enfin bouge»: The Case for Revolutionary Agency and Terrorism in Jean-Luc Godard's *LA CHINOISE*. In: *Journal of European Studies* 3, 2010, S. 206–218, hier S. 207.

31 Williams, S. 210.

32 Ebd., S. 211. Das ungewöhnliche Framing der Szene, die das Hotel hinter geschlossenen Gittern zeigt, verstärkt den Effekt der Abstraktion.



6 LA CHINOISE, OU PLUTÔT À LA CHINOISE: Zwei Dinge auf einmal zu tun ist die Grundlage des Terrors (00:48:20)

VÉRONIQUE: Ben, tu vois, Guillaume, qu'on peut très bien faire deux choses à la fois, mais pour que tu comprennes, il fallait les faire: musique et langage, il faut mener la lutte sur deux fronts (*elle remet un disque*).

GUILLAUME (*soulagé*): N'empêche que tu m'as fait vachement peur, tu sais.³³

Véronique agiert in dieser Szene terroristisch, sie stellt eine affektive Wirkung der Angst her, indem sie ein imaginäres Szenario, eine Illusion mit performativen Mitteln erschafft. Williams stellt diese Terrorszene in einen Vergleich mit Godards Versuch eines ästhetischen Terrorismus, der durch den Film ausgeführt wird und grundsätzlich ein anderer ist als der Véroniques. Die disjunktive und

33 Godard, S. 24. VÉRONIQUE (*die sehr sanfte, romantische Musik beginnt*): Ich liebe dich nicht mehr Guillaume. Du hältst mich von der Arbeit ab. Du machst mir Angst. Die Liebe ist mit dir viel zu kompliziert, und außerdem hasse ich die Art und Weise, wie du über Dinge sprichst, ohne sie überhaupt zu kennen. Ich liebe dich nicht mehr. Ich liebe dich nicht mehr (*die Musik stoppt*). Gut, hast du es jetzt verstanden? / GUILLAUME (*sehr schmerzvoll*): Ja, ja, ich habe verstanden. Ich bin sehr traurig, aber ich habe es verstanden. / VÉRONIQUE: Nun, du siehst, Guillaume, dass man sehr wohl zwei Dinge gleichzeitig tun kann, aber damit du es verstehst, musste man sie tun: Musik und Sprache, man muss den Kampf an zwei Fronten führen (*sie legt eine Schallplatte auf*). / GUILLAUME (*erleichtert*): Du hast mich aber auch sehr erschreckt.

anti-mimetische Montage, die die Verbindung von Bild und Ton konstant infrage stellt, weist die Methode Véroniques als falsche Strategie der Überwältigung durch Angst aus, während die Disjunktion von Bild und Ton im Film einen reflexiven Entfremdungseffekt herstellt, um die Mechanismen von Gewalt und Terror zu hinterfragen.³⁴ Die von Véronique herbeigeführte zwischenmenschliche Bedrohungssituation, das wird offengelegt, stellt sich her durch eine illusionsfördernde Verbindung von Sprache und Musik, während der Film die Spannung von Diskurs, Bild und Ton permanent hervortreibt und nicht überspielt.³⁵ Der Filmästhetik Godards geht es gerade um die Dekonstruktion eines repräsentativ hervorgebrachten und illusionären Bildes, wie Rancière analysiert: «Il faut diviser en deux le Un du magma représentatif: séparer mots et images, faire entendre les mots dans leur étrangeté, faire voir les images dans leur bêtise.»³⁶ Es geht also nicht um eine obskure Verbildlichung – wie der Hühnerstall, der zum Bericht Yvones über ihr früheres Leben auf dem Land gezeigt wird (00:11:40–00:11:45), sondern darum, neue Verbindungen zwischen Worten und Bildern herzustellen.

Die Körper nehmen in dieser Dynamik eine besondere Stellung ein, denn sie bringen Worte mittels Gesten, manchmal gesteigert zu gymnastischen Bewegungen, ins Filmbild. Der Film, der im Prozess seiner Entstehung zu sehen ist und dessen Montage eine disjunktive kritische Distanz auf die Entstehung der Filmbilder lenkt, trägt als künstlerisches Medium das Ziel in sich, psychische und politische Verfahrensweisen, die Terror hervorbringen, zu decodieren.³⁷ Godards *CHINOISE* entwickelt auf diese Weise eine ästhetische Theorie der Subversion, die darin besteht zu zeigen, dass Terror eben nicht eine subversive Strategie darstellt, um erfolgreich die Gesellschaft zu revolutionieren, vielmehr wird der Terror als «emotional power»³⁸ offengelegt, der zwischenmenschliche Beziehungen und soziale Bindung überhaupt grundlegend strukturiert und gerade deshalb infrage zu stellen ist. Der Film wird bei Godard zum privilegierten Ort der symbolischen Verschiebung dieser grundlegenden sozialen Struktur.³⁹ Die militante

34 Godard, S. 24.

35 Cf. dazu Lommel, S. 88. Lommel argumentiert, dass die Spannung zwischen Diskurs und Bild einen Überschuss produziert, der bei den Figuren die Differenz von Existenz und Rolle hervorreibt. Véroniques Szene funktioniert folglich, weil sie diesen Überschuss für einen Moment ausschaltet und mit Techniken der affektiven Illusionierung in Guillaume Angst schürt.

36 Jacques Rancière: «Le Rouge de LA CHINOISE: politique de Godard». In: Ders.: *La Fable cinématographique*. Paris 2001, S. 187–197, hier S. 190. «Die zum Magma verschmolzene Einheit der Repräsentation muss aufgespalten werden: Man muss Worte und Bilder trennen, um Worte in ihrer Fremdartigkeit vernahmen zu können und Bilder in ihrer Albernheit sichtbar zu machen.» Jacques Rancière: «Rot wie LA CHINOISE. Godards Politik». In: Ders.: *Die Filmfabel*. Berlin 2014, S. 213–227, hier S. 216–217.

37 Cf. Bosetti, S. 62–72.

38 Ebd., S. 62.

39 Ebd., S. 63.

Véronique wird so, überspitzt formuliert, zur Symbolfigur einer Normalität sozialer Strukturbildung. Sie stellt das Prinzip des Terrors offen zur Schau in seiner medialen Gemachtheit: Kämpfen an zwei Fronten, mit der gleichzeitigen Verwendung zweier Medien, um ein bestimmtes Bild zu erzeugen, das einen gezielten Affekt verursacht. Véronique bleibt im weiteren Verlauf des Films jedoch der Logik des repräsentativen Bildes verhaftet. Sie sieht den Außenraum als eine objektive Realität, die durch Terror transformiert werden kann: Bomben auf die Universität und Schüsse auf den sowjetischen Kulturminister. Die Philosophiestudentin nimmt an, terroristische Akte in diesem Außenraum verübt, könnten den «social link»⁴⁰ transformieren. Sie scheitert mit ihrer subversiven Mission nicht zufällig daran, dass sie die Zahlen im Register nicht auf dem Kopf lesen kann: Als Terroristin kennt sie den Weg zu einer wirklichen Umkehrung (Subversion) nicht, denn sie hat die neue Art nicht gelernt, «upside down» zu sehen, zu lesen und zu hören, die Godard in seinem radikal subversiven Ansatz eines disjunktiven filmischen Textes verfolgt.⁴¹ Der ästhetische Terror Godards ist grundverschieden vom Terrorkonzept, das Véronique verfolgt: Er trennt die militante Aktion, im Film repräsentiert durch Véronique, von der künstlerischen Praxis, repräsentiert in der Figur des Guillaume. Der Künstler Kirilov steht zwischen den beiden Polen, entscheidet sich mit seinem Freitod,⁴² der das Attentat ermöglichen soll, aber letztlich für die militante Aktion, die im Film als nicht erfolgreich gekennzeichnet wird.⁴³ Realität ist, das lernt man bei der Rezeption von Godards CHINOISE, nur über den Kunstgriff der filmischen Fiktion zu haben:⁴⁴ Das terroristische Sommerabenteuer von Véronique wird am Ende des Films wieder in die Fiktion rücküberführt: Die eigentlichen Bewohner:innen des Appartements sind zurückgekehrt und konfrontieren die träumerische Terroristin mit der Zelleinrichtung, vor allem mit den vielen roten Büchern:

FLORENCE: Tu es complètement cinglée. Tu rêves! [...]

VÉRONIQUE (off): Oui d'accord, c'est de la fiction, mais ça m'a rapprochée du réel.⁴⁵

40 Bosetti, S. 66.

41 Ebd., S. 65.

42 Kirilovs Freitod ist ein Literaturzitat aus Dostojewskijs Roman *Die Dämonen*. Auch hier wird durch einen Freitod ein Attentat gedeckt. Die Zuschauer:innen sehen einen «Roman-Tod im Film, die Fiktion einer Fiktion», so Lommel, S. 83.

43 Bosetti, S. 66.

44 Thomas Helbig: «Image et parole». Szenarien der Wort- und Bildkritik in den Filmen Jean-Luc Godards seit 1968». In: Karen Fromm / Sophia Greiff / Malte Radki / Anna Stemmler (Hg.): *image/con/text. Dokumentarische Praktiken zwischen Journalismus, Kunst und Aktivismus*. Berlin 2020, S. 68–95, hier S. 79.

45 Godard, S. 38. FLORENCE: Du bist total verrückt. Du träumst wohl! [...] / VÉRONIQUE (off): Ja, einverstanden, es ist Fiktion, aber es hat mich der Realität nähergebracht.

Das Abenteuer Véroniques, das den gesamten Film einnimmt, wird mit dem letzten Insert bezeichnet als «Fin d'un début»,⁴⁶ das Ende eines Anfangs. Markiert ist damit, dass die bisherige Herangehensweise noch nicht zielführend war. «Je croyais avoir fait un grand bond en avant, et je m'aperçois qu'en fait j'ai seulement fait des timides pas d'une très longue marche»,⁴⁷ gibt Véronique zu.

Auch wenn LA CHINOISE damit ausklingt, dass Véronique die bunten Fensterläden des Appartements mit nostalgischem Blick schließt, so ist es doch nicht sie, die den Film am Ende prägt. Die Zelle «Aden Arabie» zerfällt, Kirilov ist tot, Henri wird in der Manier eines stalinistischen Schauprozesses von der Gruppe ausgeschlossen, weil er sich nicht am Attentat beteiligen will und für einen moderateren Kommunismus eintritt. Er möchte sich dem *Parti Communiste Normal* anschließen und entweder in Besançon oder in Ostdeutschland als Chemiker arbeiten und zur Ruhe kommen: «ils étaient trop fanatiques»,⁴⁸ urteilt er resümierend über die Terrorzelle. Yvones Schicksal bleibt unklar. Nach dem Attentat rückt der Schauspieler Guillaume mit einer Art sozialistischem Wandertheater in den Vordergrund, das die engen Grenzen des Appartements verlässt. Er arbeitet durch seine Performance aktiv daran, den sozialen Link im Außenraum der Gesellschaft zu transformieren und tut dies, so legt es die Tonmontage nahe, auf Anweisung von Véronique, die aus dem Off spricht: «Il faut prendre part à la pratique qui transforme la vérité.»⁴⁹ Als Louis-Antoine-Léon de Saint-Just verkleidet, der sich in den Zeiten des großen Terrors während der Französischen Revolution an der Seite Robespierres politisch engagierte, verstört Guillaume zunächst Theaterbesucher:innen während einer Vorstellung. Auf einer Mauer steht in roten Buchstaben geschrieben: «Théâtre, année zéro», angespielt wird einmal Roberto Rosselinis GERMANIA ANNO ZERO (DEUTSCHLAND IM JAHRE NULL; I 1958) und damit auf eine politische Stunde Null und die Neugründung einer Gemeinschaft und auf Roland Barthes *Le Degré zéro de l'écriture* (1953) als Vision einer neuen Schreibweise, die auch Godard mit seiner disjunktiven Filmsprache verfolgt. Filmisch-politische und intellektuell-künstlerische Schreib-Praxis werden mit Guillaumes sozialistischem Theater-im-Film-Experiment zusammengeschlossen. Dann zeigt eine Montagesequenz Bilder von Guillaume, der Ruinen durchschreitet, alternierend mit Bildern von Frauen in Bademantel und Bikini. Die Reminiszenz an Goethes *Wilhelm Meister* wird nun überdeutlich zur Saint-Just Verkleidung hinzugefügt, wenn in Zwischentiteln eingeblendet wird: «La / Vocation / Theatrale / De / Guillaume Meister» (01:27:54–01:28:39). Guillaume blickt

46 Godard, «Ende eines Anfangs».

47 Ebd. «Ich dachte, ich hätte einen großen Sprung nach vorn gemacht, und stelle fest, dass ich in Wirklichkeit nur zaghafte Schritte auf einem sehr langen Marsch zurücklegen konnte.»

48 Ebd., S. 37. «Sie waren zu fanatisch.»

49 Ebd. «Man muss an der Praxis teilhaben, die die Wahrheit umwandelt.»

in Großaufnahme wie zur Bestätigung in die Kamera («Plan rapproché de Guillaume de face qui regarde droit devant lui»)⁵⁰ An seiner nächsten Wirkungsstätte verkauft er Obst und Gemüse für «dix centimes» und wird danach mit demselben Gemüse von den Kund:innen beworfen. Dann sieht man ihn in einem Treppenhaus an eine Tür klopfen, wo er mit einer Racine-Persiflage auf *Andromaque* eine unglückliche Frau zum politischen Übertritt überreden will: «N'en doutez pas, madame! (*elle essaie de retenir ses sanglots*) Un dieu combat pour vous. Le fatal sacrifice est encore suspendu, il vous suffira d'être marxiste-leniniste!», in die Szene wird der Zwischentitel «Theatre Socialiste» eingeblendet.⁵¹

Guillaume lebt Theatralität und agiert diese mit politischem Zweck aus. Es spielt auch eine Rolle, dass Godard mit Jean-Pierre Léaud einen professionellen Laienschauspieler für die Besetzung der Figur Guillaume gewählt hat. Leben bzw. Biografie und Schauspiel gehen auch in der Person des Schauspielers Léaud eine untrennbare Verbindung ein. LA CHINOISE endet mit der Vision eines sozialistischen Theaters, das die Gesellschaft symbolisch zu transformieren sucht, während die militante Zelle, die sich in einem Innenraum hermetisch abgedichtet hatte und von dort aus das Bild eines feindlichen Außenraumes projiziert hatte, keine Daseinsberechtigung mehr hat. Godard löst die politische Theorie, die der Film entwirft, jedoch nicht gänzlich zur einen oder anderen Seite auf. Das Ende zeigt einen Anfang, der für beide Figuren, sowohl für Guillaume als auch für Véro-nique, in einer anschließenden Phase der «APPRENTI-SSAGE»⁵² bestehen wird.

Bibliografie

- Bosetti, Luca: «Terror on Two Fronts: Godard and Lacan on 1968». In: *Nottingham French Studies* 46/3, 2007, S. 62–72.
- Brecht, Berthold: «Beziehungen des Schauspielers zu seinem Publikum». In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 15. Frankfurt a. M. 1982.
- Christensen, Peter G.: «Dostoevski and Jean-Luc Godard: Krikillov's Return in LA CHINOISE». In: Alexej Ugrinsky / Frank S. Lambasa / Valija K. Ozolins (Hg.): *Dostoevski and the Human Con-dition after a Century*. New York 1986, S. 145–154.
- Clouzot, Claire: «Godard and the USA». In: *Sight and Sound* 31, 2021, S. 114–119.
- Deleuze, Gilles: *Cinéma 2. L'Image-Temps*. Paris 1985.
- Godard, Jean-Luc: «Découpage et dialogues in extenso». In: *L'Avant-Scène Cinéma* 114, 1971, S. 12–38.
- Helbig, Thomas: «Image et parole. Szenarien der Wort- und Bildkritik in den Filmen Jean-Luc Godards seit 1968». In: Karen Fromm / Sophia Greiff / Malte

50 Godard, S. 37.

51 Ebd., S. 38. «Zweifeln Sie nicht daran, Madame» (*sie versucht, ihre Schluchzer zu unterdrücken*). «Ein Gott kämpft für Sie. Das verhängnisvolle Opfer ist noch immer ausgesetzt, es wird genügend, marxistisch-leninistisch zu sein.»

52 Als Zwischentitel eingeblendet während Guillaume das Gemüse verkauft.

- Radki / Anna Stemmler (Hg.): *image/con/text. Dokumentarische Praktiken zwischen Journalismus, Kunst und Aktivismus*. Berlin 2020, S. 68–95.
- Lommel, Michael: *Der Pariser Mai im französischen Kino. 68er-Reflexionen und Heterotopien*. Tübingen 2001.
- Rancière, Jacques: «Le Rouge de LA CHINOISE: politique de Godard». In: Ders.: *La Fable cinématographique*. Paris 2001, S. 187–197.
- Williams, James S.: «C'est le petit livre rouge / Qui fait que tout enfin bouge»: The Case for Revolutionary Agency and Terrorism in Jean-Luc Godard's LA CHINOISE». In: *Journal of European Studies* 3, 2010, S. 206–218.

Cora Rok

Aufbruch mit der Kriegsmaschine in den glatten Raum der Wüste

Michelangelo Antonionis ZABRISKIE POINT (1970)
mit Deleuze/Guattari gelesen

Michelangelo Antonioni, Jahrgang 1912, der in den 1940er-Jahren sein Debüt als Regisseur gab und drei Jahre vor seinem Tod 2007 seinen letzten Spielfilm drehte, gehört unbestritten zu den wichtigsten Filmemachern der 1960er- und 1970er-Jahre. Insgesamt drehte er neun Kurz- und zwanzig Langspielfilme, darunter einen Dokumentarfilm über China, CHUNG KUO, CINA (I 1972), und vier Filme mit internationalem Cast, BLOW-UP (BLOW UP; I/GB 1966), ZABRISKIE POINT (USA 1970), PROFESSIONE: REPORTER (BERUF: REPORTER; I/F/E/USA 1975) sowie AL DI LÀ DELLE NUVOLE (JENSEITS DER WOLKEN; I/F/DE 1995).

Im Folgenden steht der Film ZABRISKIE POINT im Fokus, den Antonioni als zweite Produktion nach BLOW-UP für die MGM-Hollywood-Studios gedreht hat. An den kommerziellen Erfolg des Vorgängers, der den Zeitgeist der Swinging Sixties in England eingefangen hatte, konnte Antonioni damit zwar nicht anknüpfen, jedoch lässt sich ZABRISKIE POINT als Dokument einer historisch schillernden Phase der US-amerikanischen Geschichte lesen, in der die Suche nach individueller Freiheit und sozialer Gerechtigkeit zu vielfältigen Protestformen insbesondere bei der schwarzen Bevölkerung, Studierenden und Hippies geführt hat.

Es liegen zahlreiche Untersuchungen zu ZABRISKIE POINT vor; ihre Aufmerksamkeit richtet sich vornehmlich auf Antonionis Interesse an den politischen Bewegungen Ende der 1960er-Jahre,¹ die strukturelle Konzeption des Films als Roadmovie² sowie die Bildästhetik, insbesondere in Bezug auf die skandalträchtige, epische Love-in-Szene im Death Valley,³ die ausgedehnte, manieristische Inszenierung der Villenexplosion⁴ und die Darstellung von Werbung im Film.⁵ Der vorliegende Aufsatz beleuchtet die Raumsemantik und die Figurenkonzeptionen in ZABRISKIE POINT und bietet eine Relektüre des Films vor dem Hintergrund von Gilles Deleuze⁷ und Félix Guattaris Raumtheorie aus ihrem Werk *Mille Plateaux* (1980).⁶ Bevor diese skizziert wird, erfolgt eine kurze filmhistorische Einordnung von Antonionis Werk.

Antonionis Kino der Moderne in der Filmkritik von Deleuze

Auf eindringliche Weise hat Antonioni in seinen Filmen den Menschen in der aufkommenden Konsum- und Wohlstandsgesellschaft porträtiert, der an einer, so formuliert es der Regisseur im Jahre 1961 selbst, «Krankheit der Gefühle»⁷ und einem entfremdeten Bezug zu seiner unmittelbaren Umwelt leidet. Auch in ästhetischer Hinsicht gilt Antonioni als Modernisierer des Kinos, worauf Gilles

- 1 Cf. Antonionis Selbstaussagen zum Filmdreh in den USA, abgedruckt in Carlo di Carlo / Giorgio Tinazzi / Marga Cottino-Jones (Hg.): *The Architecture of Vision. Writings and Interviews on Cinema. Michelangelo Antonioni*. New York 1996. Cf. auch Seymour Chatman: *Antonioni, or, the surface of the world*. Berkeley 1985, S. 161 ff.; Angelo Restivo: «Revisiting ZABRISKIE POINT». In: Laura Rascaroli / John David Rhodes (Hg.): *Antonioni, Centenary Essays*. London 2011, S. 82–97; Hans Peter Rodenberg: «Historischer Kontext und der zeitgenössische Zuschauer: Michelangelo Antonionis ZABRISKIE POINT (1969)». In: Helmut Korte (Hg.): *Einführung in die Systematische Filmanalyse*. Berlin 2010, S. 83–126; Sławomir Masłoń: *Secret Violences: The Political Cinema of Michelangelo Antonioni, 1960–1975*. London 2023, S. 144 ff.
- 2 Cf. Oliver Fahlke: «Ein anthropologisches Road Movie: ZABRISKIE POINT». In: Jörn Glasenapp (Hg.): *Michelangelo Antonioni. Wege in die filmische Moderne*. München 2012, S. 257–271.
- 3 Cf. Giorgio Tinazzi: *Michelangelo Antonioni*. Mailand 2002, S. 102; Jon Lewis: «Antonioni's America: BLOW-UP, ZABRISKIE POINT, and the Making of a New Hollywood». In: Jonathan Kirshner / Ders. (Hg.): *When the movies mattered. The new Hollywood revisited*. Ithaca/London 2019, S. 36–50, hier S. 45 ff.
- 4 Cf. Alain Bonfand: *Le Cinéma de Michelangelo Antonioni*. Paris 2003, S. 23 ff. und 47 ff.; Masłoń, S. 158 ff.
- 5 Cf. William Arrowsmith: *Antonioni: The Poet of Images*. New York 1995, S. 136 f.; Murray Pomerance: *Michelangelo Red Antonioni Blue. Eight Reflections on Cinema*. Berkeley / Los Angeles 2011, S. 190.
- 6 Zugrunde liegt hier die deutsche Ausgabe Gilles Deleuze / Félix Guattari: *Tausend Plateaux. Kapitalismus und Schizophrenie II*. Berlin 1992.
- 7 Michelangelo Antonioni: «Die Krankheit der Gefühle». In: Theodor Kotulla (Hg.): *Der Film. Manifeste, Gespräche, Dokumente*. Bd. 2. München 1964, S. 83–110.

Deleuze eindringlich hingewiesen hat. In seinen in zwei Bänden 1983 und 1985 erschienenen Studien zur Entwicklung des filmischen Bildes ordnet Deleuze Antonionis Filme einerseits dem Neorealismus zu und konstatiert andererseits, sie würden diesen auch überwinden. Wesentliches Kennzeichen des neorealistischen Kinos sei «das Anwachsen rein optischer Situationen (und auch akustischer [...]), die sich von den sensomotorischen Situationen des Aktionsbildes im früheren Realismus wesentlich unterscheiden.»⁸ Während Figuren im Vorkriegskino noch eine gewisse Handlungsmacht gehabt hätten und fähig gewesen wären, auf bedrückende, hoffnungslose Situationen, in denen sie sich vorfinden, zu «reagieren»,⁹ degradieren eine Figur in neorealistischen Produktionen gleichsam zu einem «Zuschauer»¹⁰, der, einem «optischem Drama»¹¹ ausgeliefert, nurmehr «registrieren», aber nicht handeln könne. Deleuze spricht daher auch von einem «Kino des Sehenden»¹² und hebt nicht nur die Bedeutsamkeit der Figurenblicke hervor,¹³ sondern auch die des Kamerablicks, der, wie Pier Paolo Pasolini für Antonionis Kino festgehalten hat, in Form der «*soggettiva libera indiretta*», einer Art «erlebten Rede», mit dem Blick der Figuren verschwimmt.¹⁴ Mit der Formulierung «Neorealismus ohne Fahrrad»¹⁵ charakterisiert Deleuze Antonionis Kino schließlich als Kino, das den Neorealismus weiterentwickelt, seine Tendenzen gleichsam zuspitzt: Anders als in *De Sicas LADRI DI BICICLETTA* (FAHRRADIEBE; I 1948), wo sich die Streifzüge des Protagonisten durch die Stadt aus einer konkreten Motivation heraus erklären lassen, sind die Suchbewegungen von Antonionis Figuren im Raum schwerer nachzuvollziehen, da sie sich mitunter «aus Ereignissen *hors-champ* ergeben»¹⁶. Der Raum ohne handelnde Subjekte, wie insbesondere in den letzten Einstellungen von *L'ECLISSE* (LIEBE 1962; I/F 1962) deutlich wird, gewinnt eine neue Bedeutung und transformiert sich nicht nur in einen «entleerten», sondern geradezu in einen «beliebigen» Raum.¹⁷ «Antonioni sucht die Wüste»¹⁸, schreibt Deleuze und zitiert damit Pascal Bonitzer, der sich auf *ZABRISKIE POINT*,

8 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt a. M. 2015 [1997], S. 13.

9 Ebd.

10 Ebd.

11 Ebd., S. 21. Deleuze übernimmt hier einen Ausdruck von Claude Ollier.

12 Ebd., S. 13.

13 Cf. ebd., S. 20f.

14 Pier Paolo Pasolini: «Il «cinema di poesia»». In: Ders.: *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. Bd. 1, herausgegeben von Walter Siti und Silvia De Laude. Mailand 1999, S. 1461–1488, hier S. 1479.

15 Deleuze 2015, S. 39: «Im Rückblick auf die Entwicklung des Neorealismus bemerkte Antonioni einmal anlässlich von *IL GRIDO* (DER SCHREI; I 1957), ihm gehe es darum, das Fahrrad loszuwerden (das von De Sica natürlich).»

16 Ebd.

17 Cf. ebd., S. 16. Deleuze entlehnt den Begriff des «beliebigen» Raums Marc Augé, den er allerdings als Pascal Augé anzitiert.

18 Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt a. M. 2017 [1989], S. 165f.

DESERTO ROSSO (DIE ROTE WÜSTE; I 1964) und PROFESSIONE: REPORTER Bezug nimmt. In diesem Bonitzer-Zitat wird zum ersten und einzigen Mal ZABRISKIE POINT in einer Reihe mit den anderen beiden Wüstenfilmen Antonionis (wiewohl die Wüste als geografischer Ort in DESERTO ROSSO keine Rolle spielt) erwähnt. Explizit geht Deleuze auf den Film nicht mehr näher ein.¹⁹ Seine Überlegungen aus den beiden Filmbüchern zu «optisch-akustischen Situationen», «Zuschauer»-Figuren und zum «beliebigen, leeren Raum» lassen sich zwar auf ZABRISKIE POINT übertragen, allerdings kann aus Deleuze' in Zusammenarbeit mit Félix Guattari entstandenem philosophischen Werk *Mille Plateaux* eine passendere Raumtheorie und Terminologie für die Filmanalyse gewonnen werden.

Glatter Wüstenraum und Kriegsmaschinen bei Deleuze und Guattari

In *Mille Plateaux*, dem zweiten Teil ihres Werks *Capitalisme et Schizophrénie*, acht Jahre nach dem ersten Teil, *L'anti-Édipe* (1972), veröffentlicht, unterscheiden Deleuze und Guattari zwei Raumtypen, den des gekerbten und den des glatten Raums; während die Stadt einen typischen gekerbten Raum darstellt, gilt als Archetyp des glatten Raumes das Meer, weitere Beispiele sind die Luft bzw. der Himmel, die Steppe, Wüste und Eiswüste.²⁰ Den glatten Räumen ist gemein, dass sie keine festen Strukturen, Konturen oder Grenzen aufweisen. Zwar gebe es in der Wüste «Fixpunkte»²¹ wie Oasen, jedoch schieße die «rhizomatische Vegetation» – das Rhizom, ein Begriff, der in der Botanik eine Struktur unterirdischer Knollengewächse beschreibt, die kein Zentrum haben und multidirektional wachsen – an völlig unerwarteten Stellen aus dem Boden, sobald es geregnet hat, verschwinde danach aber wieder, sodass sie keine verlässliche Orientierung bieten könne.²² Und doch ist der glatte Raum bewohnt, allerdings nicht «territorialisiert» wie der gekerbte Raum, wo Menschen sesshaft geworden sind, ihre «Beziehung zur Erde» durch «eine Eigentumsordnung oder einen Staatsapparat»²³ geregelt sehen und auf eine stabile Infrastruktur bauen können, die ihnen erlaubt, sich entlang vorgegebener Fluchtlinien wie Straßen oder Autobahnen zu bewegen. Dem «Sesshaften» im gekerbten Raum stellen Deleuze und Guattari den «Nomaden» gegenüber, der den glatten Raum durchquert und eher als Denkfigur denn als

19 Es findet sich allerdings ein indirekter Bezug auf die Love-in-Szene, wenn von den «Wüsten Antonionis» die Rede ist, «die im Grenzfall nur noch abstrakte Spuren aufweisen und die vielfältigten Fragmente eines ursprünglichen Paares verdecken». Deleuze 2015, S. 312.

20 Cf. Deleuze/Guattari, 1992, S. 665 ff.

21 Ebd., S. 526.

22 Cf. ebd.

23 Ebd., S. 525.

Vertreter einer bestimmten Ethnie zu fassen ist. Der Nomade verweilt nur temporär an Orten und wird als der «Deterritorialisierter par excellence»²⁴ beschrieben: «Die Wasserstelle ist nur da, um wieder verlassen zu werden, jeder Punkt ist eine Verbindungsstelle und existiert nur als solche.»²⁵ Seine Art und Weise, sich zu bewegen, sei schnell und immobil zugleich, fast wie in einer spirituellen Reise, bei der verschiedene Seins-Zustände durchlaufen würden, aber eine feste Prägung vermieden werde.²⁶ Der Sesshafte ist dagegen in eine präzise Ordnung eingelassen, sein Territorium ist begrenzt, durch eine imperiale-staatliche Macht geregelt. Laut Deleuze und Guattari kann man allerdings auch «eingekerbt in Wüsten, Steppen oder Meeren wohnen; man kann sogar geglättet in Städten wohnen, ein Stadt-Nomade sein».²⁷

Die zwei Raumtypen korrelieren nun mit verschiedenen Organisationsmodellen: Der gekerbte Raum ist durch ein staatliches Machtzentrum mit einer vertikalen Hierarchie nach dem Typ eines «Baums» gekennzeichnet, das über bestimmte Organe wie beispielsweise das Militär verfügt, das strategische Manöver vollzieht, um zu «territorialisieren», Räume anzueignen und Grenzen zu verteidigen. Das, was sich auf gekerbtem Terrain befindet, wird von der Staatsmacht identifiziert und codiert. Der glatte Raum dagegen repräsentiert das Prinzip einer horizontalen-rhizomatischen Organisation geradezu anarchischer Natur, die weder ein Zentrum noch Funktionäre oder Agenten in festen Rollen kennt. Deleuze und Guattari illustrieren dies anhand zweier Spiele: Während das Schachspiel, in dem die Figuren feste Positionen und Rollen haben, die ihre Bewegungen regeln, das Modell des staatlichen Apparats des gekerbten Raums illustriert, veranschaulicht das chinesische Spiel *Go* das Modell des glatten Raums.²⁸ Durch das freie Legen der gleichförmigen Spielsteine auf das Spielbrett und das Einkreisen gegnerischer Steine können einmal besetzte Territorien wieder eingenommen, also neu codiert werden. Dies ist das Werk der sogenannten «Kriegsmaschine», die die Kraft zur «Mutation»²⁹ und damit subversives Potenzial besitzt.

Der Begriff ist etwas irreführend, da die Kriegsmaschine «*nicht den Krieg zum Ziel hat*, sondern dieses Ziel zwangsläufig erst dann bekommt, wenn der Staatsapparat sie übernimmt»,³⁰ wodurch «die Mutation durch Destruktion ersetzt»³¹ werde. Die Kriegsmaschine ist vielmehr eine «furchtbare Kraft», wie die Liebe,³²

24 Ebd.

25 Ebd., S. 522.

26 Cf. ebd., S. 524f.

27 Ebd., S. 668.

28 Cf. ebd., S. 693.

29 Ebd., S. 313.

30 Ebd., S. 709.

31 Ebd., S. 313.

32 Cf. ebd., S. 379.

aber auch «eine künstlerische, wissenschaftliche und ›ideologische‹ Bewegung kann eine potenzielle Kriegsmaschine sein, und zwar genau in dem Maße, wie sie [...] eine schöpferische Fluchtlinie oder einen glatten Raum der Verlagerung umreißt.»³³ Deleuze und Guattari arbeiten mit dem Begriff bereits im *L'anti-Edipe*, wo sie das Freud'sche drei Instanzen-Modell der Psyche und das Erklärungsmodell des Ödipuskomplexes kritisieren. Für sie ist der Trieb stets produktiv wie eine Maschine, die neue Anschlüsse sucht, sich verbindet und wieder löst: «Unaufhörlich bewirkt der Wunsch die Verkopplung der stetigen Ströme mit den wesentlich fragmentarischen und fragmentierten Partialobjekten. Der Wunsch läßt fließen, fließt und trennt»,³⁴ wobei die Außenwelt (der Staat, die Sprache etc.) die «Wunschproduktion immerfort zurechtstutzt».³⁵ Die Figur des «Schizo», die im Zentrum von *L'anti-Edipe* steht, hat gewisse Gemeinsamkeiten mit dem Nomaden, wie er in *Mille Plateaux* beschrieben wird: Nicht nur teilt er mit ihm seine Position außerhalb oder am Rande des gekerbten, staatlichen und kapitalistischen Raums, sondern auch seine Art, sich so zu bewegen, dass er ständig neue Fluchtlinien zieht, sowie seine Fähigkeit zur Decodierung und Deterritorialisierung.³⁶ Die «Kriegsmaschine» des Nomaden ist seine «Wunschmaschine», die das Gekerbte glättet, Verbindungen auflöst, alte Strukturen einstürzen lässt und Machtzentren zerstört. In diesem Sinne hat der glatte Raum ein großes Befreiungspotenzial. Jedoch merken Deleuze und Guattari an, dass «glatte Räume nicht von sich aus befreiend»³⁷ seien. Sie symbolisieren vielmehr einen Zustand der Unbestimmtheit, der nicht nur mit einer fluiden, im stetigen Werden begriffenen nomadischen Daseinsform einhergeht, die sich klaren und festen Zuschreibungen und damit auch jeglicher disziplinären Ordnung widersetzt, sondern in dem auch Aktionen und Kräfteverschiebungen in Gang gesetzt werden. ZABRISKIE POINT scheint auf vorbildliche Art und Weise die Theorie von Deleuze und Guattari zu illustrieren.

Mark als Verkörperung der Kriegsmaschine

ZABRISKIE POINT beginnt mit einer Szene, in der streikende Studierende in einer besetzten Universität miteinander diskutieren. Es geht dabei nicht nur um das Verhältnis von friedfertigem und gewaltvollem Protest, sondern auch um

33 Ebd., S. 584.

34 Gilles Deleuze / Félix Guattari: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*. Frankfurt a. M. 1977, S. 11.

35 Ebd., S. 161.

36 Cf. ebd., S. 46: «Der Schizophrene hält sich an der Grenze des Kapitalismus auf [...]. Er bringt alle Codes durcheinander, trägt die decodierten Wunschströme.»

37 Deleuze/Guattari 1992, S. 693.

die Unterschiede der revolutionären Kraft der schwarzen im Vergleich zur weißen Studierendenschaft, die sich nicht in einem Kampf auf Leben und Tod für die Sicherung von Grundrechten einsetzen muss, sondern bloß eine Behinderung der gesteigerten Bedürfnisbefriedigung (Marihuana-Verbot) zu beklagen und genderbezogene Konflikte (‹Männer können keinen Kaffee kochen›) auszufechten hat.³⁸ Allerdings pocht die weiße Studierendenschaft auch auf ein Engagement gegen die Rekrutierung von Soldaten durch das an Universitäten angegliederte «Reserve Officer Training Corps». Neben der Frage nach dem solidarischen Zusammenhalt von schwarzen und weißen Menschen sowie politisch aktiver Studierender und ihrer an der Besetzung der Universität unbeteiligten Kommiliton:innen, (die automatisch mitbetroffen sind), steht auch das Thema des (kommunistisch-maoistisch orientierten) Kampfes gegen den ‹bourgeois Individualismus›³⁹ zur Debatte, nachdem der Protagonist des Films, Mark (Mark Frechette), unter Bekanntgabe seiner Position, er sei ‹bereit zu sterben, aber nicht vor Langeweile›, die Versammlung verlassen hat.

Mitnichten ist Mark der individualistische, gleichgültige und unsolidarische Einzelgänger, für den ihn die Anwesenden nach dieser Aussage halten. In einem Gespräch mit seinem Mitbewohner benennt Mark die ‹Notlage› als die entscheidende Motivation für beherztes Handeln, womit er den schwarzen Studierenden zuzustimmen scheint, die die wahrhaft revolutionäre Kraft wegen der viel stärker erfahrenen Gewalt und Diskriminierung für sich beanspruchen. Mark, rastlos und eskalationsbereit, wartet geradezu darauf, seine aufgestaute Energie gewaltvoll entladen und ein Statement gegen gesellschaftliche Ungerechtigkeit und polizeiliche Gewalt setzen zu können. Wegen kleinkrimineller Delikte an der Universität – so rühmt er sich, teure Bücher geklaut und verkauft, mit der Kreditkarte des Rektors telefoniert und den Computer des Dekans derart programmiert zu haben, dass alle Ingenieursstudierende für Kunstgeschichte eingeschrieben waren – ist er aus der Institution, zu der er, wie die Eingangsszene zeigt, noch in gewisser Verbindung steht, ausgeschlossen worden. Dennoch zeigt er sich mit einstigen Kommilitonen solidarisch: Seinen Mitbewohner, der während der Studierendenproteste festgenommen wurde, versucht er aus dem Gefängnis gegen Kaution herauszuholen und wird dabei selbst grundlos in Gewahrsam genommen. Als er beobachtet, wie ein Polizist ungerechtfertigterweise einen schwarzen Studenten, der nach einer Schusswaffe gegriffen haben soll, niederschießt, ist er bereit, den Gefallenen zu rächen, allerdings wird der Polizist von jemand ande-

38 Im Folgenden wird Bezug auf die englische Originalfassung genommen (Alle Übersetzungen stammen von der Verfasserin, wenn nicht anders angegeben.).

39 Allerdings scheint bei der Nennung dieses Begriffs die ironisch lachenden Akteure zu verlassen. Zu den Cinema de Verité-Anleihen in dieser Anfangsszene, cf. Donato Totaro: «ZABRISKIE POINT (1970, Antonioni): A Scene by Scene Analysis of a Troubled Masterpiece». In: *Offscreen* 14/4, 2010, o.S.

rem erschossen, noch bevor er seine Waffe ziehen kann. Jedes Bestreben, sich einzumischen, bleibt erfolglos. Die Verwechslung mit dem Polizistenmörder bringt Mark allerdings in die gleichsam ersehnte existenzielle Notlage. Ein Vergleich mit Antonionis *PROFESSIONE: REPORTER* drängt sich auf, wo der Protagonist einen Identitätswechsel vollzieht, indem er seinen Pass mit dem eines Toten vertauscht, nicht wissend, dass er die Identität eines gesuchten Waffenhändlers annimmt, dem die Geschäftspartner auf der Spur sind, um ihn zu töten.⁴⁰ Auch in diesem Film ist die Neucodierung der Identität mit dem glatten Wüstenraum (der Wüste im Tschad) verbunden, wobei der Protagonist *aus* der Wüste, wo die Transformation geschieht, *in* die Stadt zurückkehrt und dort seine Recherche beginnt. Mark dagegen flüchtet sich mit einem gestohlenen Flugzeug aus dem gekerbten Raum in den glatten Wüstenraum außerhalb von Los Angeles, um seinen Verfolgern zu entkommen. Dort stürzt er sich nach der Begegnung mit Daria (Daria Halprin) abermals in ein risikobehaftetes Vorhaben, nämlich das gestohlene Flugzeug zurückzugeben. Dieses wird zuvor mit politischen Parolen bemalt; «Suck Bucks», «No War», «No Words», «She He It», «Freecome» ist auf dem mit psychedelischen Farben verzierten Flugzeug zu lesen, was auf emanzipatorische, handlungs- nicht diskussionsorientierte antikapitalistische, Antikriegs- sowie auf Genderliberalität fokussierte Bewegungen anspielt. Mark, der sich keiner Bewegung auf längere Zeit zugehörig gefühlt hat, greift damit die Desiderate verschiedener Gruppierungen auf und gebraucht seine in den Medien verfolgte Rückkehr für eine letzte Provokation. Wie zu Beginn des Films mit seinem ersten Ausspruch prophezeit, kommt Mark nicht vor Langeweile um, sondern, weil er es darauf anlegt. Ob seine Aktion vernünftig ist, wird von Daria infrage gestellt; sie warnt ihn davor, auf diese symbolträchtige, aufsehenerregende Art und Weise zurückzukehren, um seine Unschuld zu bezeugen, doch er wählt – wie zuvor auch beim Diebstahl des Flugzeugs – einen irrationalen Weg. Mark lässt sich in dieser Hinsicht durchaus als ein deterritorialisierter, sprunghafter Nomade bezeichnen, dem planvolles, organisiertes Handeln (in einer Gruppe) fremd ist und der nur in bedrängenden Situationen aus dem Affekt heraus zu handeln vermag. Sein Aufbegehren gegenüber Hierarchien und Machtstrukturen ist gekoppelt an einen beunruhigenden Todestrieb, der ihn schließlich freiwillig zur Zielscheibe werden lässt.⁴¹ Die Parolen auf dem Flugzeug schlagen bei den Zeugen der Landung allerdings nicht wie

40 Cf. zur Verbindung dieser Filme im Hinblick auf den Identitätsverlust Michelangelo Antonioni / Carlo di Carlo / Giorgio Tinazzi / Marga Cottino-Jones (Hg): *The architecture of Vision. Writings & Interviews on Cinema. Michelangelo Antonioni*. New York 1996, S. 347.

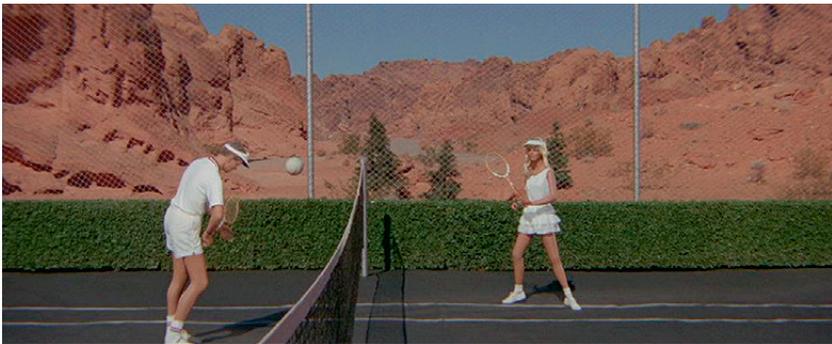
41 Felten zitiert aus einer Rezension des Films von Alberto Moravia, nach dem der Film «den wohlbekannten Konflikt zwischen den freudianischen Lebens- und Todesinstinkten, Eros und Thanatos, und (vielleicht genauer) zwischen Spiel- und Nützlichkeitsauffassung des Lebens versinnbildlicht.» Zitiert nach Uta Felten: *Träumer und Nomaden. Eine Einführung in die Geschichte des modernen Kinos in Frankreich und Italien*. Tübingen 2011, S. 81.

gewünscht ein. Mit seinem Flug zeichnet Mark eine schöpferische Fluchtlinie, die jedoch im gekerbten Raum keine Transformationskraft hat und in einer Sackgasse mündet.

Der glatte Wüstenraum und der gekerbte Stadtraum

Es ist bezeichnend, dass die Protagonist:innen des Films, Mark und Daria, sich gerade im glatten Wüstenraum begegnen. Die Mohave-Wüste im kalifornischen Death-Valley-Nationalpark ist ein zentraler Handlungsort in Antonionis *ZABRISKIE POINT*; der Name des Films verweist auf einen Aussichtspunkt innerhalb des Parks, von dem aus die gelb-braun leuchtenden, sandigen Gesteinsformationen des Valleys betrachtet werden können. Die erste Wüste, die im Film vorgeführt wird, ist allerdings eine künstliche. Ein Werbefilm, der den Mitarbeiter:innen der Immobilienfirma Sunny Dunes vorgespielt wird, zeigt das Plastikmodell eines zu errichtenden Touristendorfes inmitten der trockenen Wüstenlandschaft: Schöne Frauen nehmen einen Drink am Pool ein, ein Paar spielt vor dem Hintergrund einer kargen Felslandschaft Tennis (Abb. 1). Mit den Worten von Deleuze und Guattari gesprochen, sieht das Projekt eine Kerbung des glatten Wüstenraums vor, durch die dieser als Naherholungsgebiet für die Upper-Class erschlossen werden soll.⁴²

Bei den ersten Aufnahmen der realen Wüstenlandschaft wird der Fokus auf die Fluchtlinien gelegt, die die gekerbten Räume verbinden. Die Wüste scheint durch den Highway und die Zugschienen zerteilt, auf denen der Schatten von



1 *ZABRISKIE POINT*: Bilder aus einem Werbefilm – die Mohave-Wüste soll touristisch erschlossen, der glatte Raum gekerbt werden (00:17:48)

42 Cf. Petra Löffler: «Ästhetische Widerständigkeit. Michelangelo Antonionis revolutionärer Eskapismus». In: Nicole Kandioler / Ulrich Meurer / Vrääh Öhner / Andrea Seier (Hg.): *escape. Strategien des Entkommens*. 2015, o. S.



2 ZABRISKIE POINT: Unterwegs im glatten Luftraum: Mark folgt scheinbar den Fluchtlinien innerhalb des glatten Wüstenraums (00:43:18)

Marks Flugzeug zu sehen ist (Abb. 2). Nur scheinbar folgt Mark (Uta Felten nennt ihn einen «postmodernen Daedalus»)⁴³ den vorgegebenen Fluchtlinien auf dem Boden, dann beginnt er abzuweichen und Daria, die in ihrem Auto dem Straßenverlauf folgt und sich mithilfe einer Straßenkarte an ihren Fahrplan hält, mit Sturzflügen und waghalsigen Manövern zu irritieren.

Es handelt sich in dieser Szene gleich um zwei glatte Räume, den der Wüste und den der Luft; während der Wüstenraum durch die asphaltierte Straße eine Einkerbung erfahren hat, lässt der Luftraum freie Richtungswechsel zu. In dieser Reminiszenz an Alfred Hitchcocks *NORTH BY NORTHWEST* (*DER UNSICHTBARE DRITTE*; USA 1959) lässt sich die Protagonistin von dem draufgängerischen Piloten beeindrucken – Murray Pomerance hat Marks Flug passenderweise als «courtship»⁴⁴ bezeichnet, man könnte auch von einem Balztanz sprechen.

Ihr Kennenlernen verläuft parallel zur gemeinsamen Erkundung der Wüstenlandschaft am Zabriskie Point, bei der Mark und Daria eine Ausgelassenheit entwickeln, die sich sowohl in lauten Rufen und Gelächter als auch in stürmisch-unkoordinierten Läufen über die Dünen, Stürzen, Purzelbäumen sowie Drehbewegungen äußert. Bereits durch die verschiedenen Perspektiven, aus denen die Kamera die Läufe einfängt, verlieren auch bald die Filmzuschauer:innen die Orientierung in diesem unendlich erscheinenden Wüstenraum.⁴⁵ Der Schwindel, den sich Daria durch ihre wilde Drehbewegung im Kreis zuführt, wird schon

43 Felten, S. 81. Ein postmoderner Daedalus, der «in gewollter Ziellosigkeit verharrt und anders als der klassische Daedalus nicht aus dem Labyrinth fliehen will». Ebd., S. 84.

44 Pomerance, S. 165.

45 Cf. Céline Scemama-Heard: *Antonioni: le désert figuré*. Paris 1998, S. 59 und Ulrich Meurer: *Topographien. Raumkonzepte in Literatur und Film der Postmoderne*. München 2007, S. 233, die Ähnliches für die Kamerabewegungen im Wüstenraum von *PROFESSIONE: REPORTER* festgestellt haben.



3 ZABRISKIE POINT: Wahrnehmungsveränderung in der Mohave-Wüste (01:00:13)

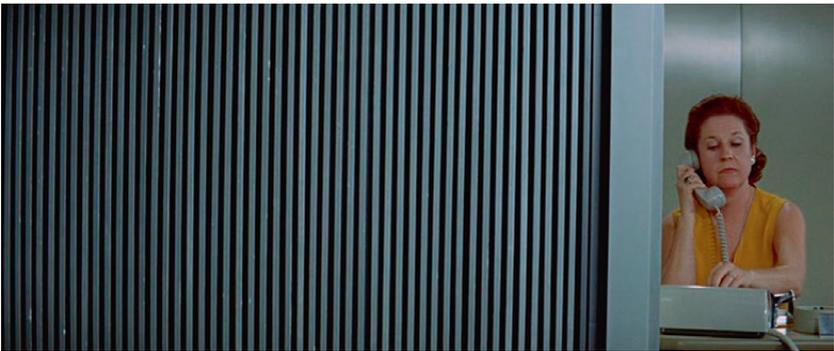
durch eine vorherige Aufnahme bildlich angedeutet (Abb. 3), in der mittels Unschärfe eine Aufweichung der Trennlinie zwischen Wüstenhügel und Himmel erzeugt wird.

An dieser Stelle lässt sich auf eine Passage in *Mille Plateaux* zurückkommen, in der Deleuze und Guattari der «Bewegung» die «Geschwindigkeit» gegenüberstellen, die «wesentlich» zu der Kriegsmaschine des Nomaden gehöre.⁴⁶ Auch in den Aufnahmen von Mark und Daria wird eine Geschwindigkeit sichtbar, die von der Intensität der körperlich-sinnlichen und geistig-spirituellen Erfahrung zeugt. Der glatte Raum entfaltet seine Wirkung – die Figuren durchleben eine Wahrnehmungsveränderung, die derartig entsubjektiviert, dass sie, als sie sich zu lieben beginnen, nicht nur miteinander und mit der Landschaft zu verschmelzen, sondern sich darin zu vervielfachen scheinen, womit die Auflösung der Grenzen des Selbst und auch des Anderen verbildlicht wird.⁴⁷ Matthew Gandy hat die Orgie in Parallele zu der Schlusszene des Films als Vision Darias gedeutet und nur ihr den Wunsch zugeschrieben, ihre Identität temporär zu verlieren.⁴⁸ Dass es ebenfalls zum nomadischen Modus von Mark dazugehört, keine festgelegte Identität zu haben, wird dabei nicht bedacht, auch nicht, dass die ‚Vielheit‘, von der Daria spricht und die sie Marks Schwarz-Weiß-Denken entgegenhält, gerade in dem Moment der körperlichen Vereinigung auch zu einer Idee von Mark wird.

46 Deleuze/Guattari 1992, S. 525.

47 Wie Pomerance berichtet, wollte Antonioni Tausende von Menschen für die Love-in-Szene engagieren, stieß aber auf Widerstand seitens der Parkverwaltung und musste sich mit einigen wenigen Paaren zufriedengeben, die sich mal angezogen, mal gänzlich nackt durch die Wüstendünen rollen, cf. Pomerance, S. 170 ff.

48 Cf. Matthew Gandy: «The Cinematic World: Desert Iconographies in Michelangelo Antonioni's ZABRISKIE POINT». In: Martin Lefebvre (Hg.): *Landscape and Film*, New York 2006, S. 315–332, hier S. 324.



4–5 ZABRISKIE POINT: Die starre Geometrie des gekerbten Raums verdrängt die Subjekte (00:24:13 und 00:23:05)

Marie Fabre hat denselben Gedanken und begründet dies mit einer Einstellung, die Darias Blick einfängt, ein Blick, wie er am Filmende die Imagination der Explosion einleitet.⁴⁹ In der Love-in-Szene ist ihr Blick aber erst nach Abflachen der Erregung im Bild eingefangen. So ließe sich hier eher die Frage stellen, ob nach dieser Deutung nicht bloß die Orgie der anderen Paare, sondern schon der leidenschaftliche Liebesakt mit Mark Darias Fantasie entsprungen ist. Ob der «tote» Wüstenraum, wie Mark ihn nennt, zu einem vitalen Raum der sexuellen Befreiung wird und die Orgie nun Darias *point of view* zugeordnet werden kann oder nicht, spielt insofern keine Rolle, weil beide Figuren eine viel wichtigere mentale Befreiung erfahren. Die Wüste ist in dem Sinne ein «beliebiger Raum», um den Begriff aus Deleuzes Filmbuch erneut aufzubringen.⁵⁰ Er ist nicht codiert und damit

49 Cf. Marie Fabre: «Sur deux heureuses apocalypses. ZABRISKIE POINT et *Il mondo salvato dai ragazzini* ou l'utopie comme parodie». In: *Italies* 25, 2021, o.S.

50 Cf. zur Deutung des Wüstenraums in ZABRISKIE POINT mit Bezug auf das Konzept des «beliebiger Raums» Niels Niessen: «Why He Really Doesn't Get Her: Deleuze's Whatever-



6 ZABRISKIE POINT: Wie im Go-Spiel: Versuch der Deterritorialisierung des Raums durch Einkesselung (00:25:06)

dem «übersemiotisierten urbanen Raum»⁵¹ mit seinen allgegenwärtigen Werbetafeln entgegengestellt.

Der Stadtraum, der vor allem in der ersten Hälfte des Films zu sehen ist, hat gänzlich andere Qualitäten. Antonioni inszeniert beispielsweise das Büro des Chefs von Sunny Dunes mit harten Kanten und geraden Linien, durch die eine starre geometrische Unterteilung des Bildausschnitts bewirkt wird. Der Chef, obwohl aus der Untersicht gefilmt, was üblicherweise die Macht einer Figur betont, scheint fast zwischen seinem Schreibtisch und einem großen Gebäude hinter ihm zerdrückt zu werden (Abb. 4). Seine Sekretärin gleitet rechts aus dem Bild, das von einer gestreiften Metallwand dominiert wird (Abb. 5).

Der gekerbte Raum erscheint somit klaustrophobisch, er lässt nur geringe Freiräume für den Menschen. Die studentischen Proteste hingegen werden völlig anders inszeniert: Eine zerstreute Menschenmenge füllt die Bildausschnitte in den Einstellungen, das Universitätsgebäude wird von Menschen, die sowohl am Boden als auch auf dem Dach zu sehen sind (Abb. 6), gleichsam eingerahmt.

Die Besetzung der Universität durch die Studierenden ist jedoch nicht von langer Dauer; der Raum wird binnen kurzer Zeit wieder vom Staatsapparat reterritorialisieren, genau wie Mark mit seinem Flugzeug nach der Landung dazu gedrängt wird, zwischen zwei geraden Linien der Flug- und Landebahn, umzingelt von den Polizeiwagen, zum Stehen zu kommen.

Space and the Crisis of the Male Quest». In: *Film-Philosophy* 16/1, 2012, S. 127–148, hier S. 143. Ähnlich auch Simone Brott: *Architecture for a Free Subjectivity: Deleuze and Guattari at the Horizon of the Real*. Farnham 2011, S. 60f. Es ließe sich auch eine Verbindung zu der Textstelle des Theme-Songs von Roy Orbison am Ende des Films ziehen: «Zabriskie point is anywhere.»

51 Felten, S. 83.

Daria, die «tolerante» Nomadin – zwischen Wirklichkeit und Vorstellung

Fasst man den männlichen Protagonisten Mark als Verkörperung der nomadischen Kriegsmaschine, so stellt sich die Frage, wie die weibliche Hauptfigur zu beschreiben ist. Daria steht wie Mark den bürgerlichen Werten kritisch gegenüber und scheint sich ungern binden zu wollen – Arbeit sucht sie sich nur, wenn sie Geld braucht, ihren Freund verlässt sie ohne Vorwarnung, borgt sich aber sein Auto, plant, obwohl sie arbeitstechnisch verpflichtet ist, noch den Besuch eines Bekannten auf dem Weg durch die Wüste und verhehlt dies auch nicht vor ihrem Chef. Sie, die ihren Freund und den Chef vor den Kopf stößt, befürchtet allerdings keine Konsequenzen und auch nach der negativen Erfahrung bei der Suche nach ihrem Bekannten in dem Wüstenstädtchen, den sie nicht vorfindet und stattdessen auf eine Gruppe sexualisierter, angriffslustiger Kinder trifft, verliert sie ihre heiter-gelassene Einstellung nicht.

Als sich Mark und Daria in die Tiefen der Wüstenlandschaft begeben, raucht Daria, die in ihrem Ethno-Look als argloses Hippie-Mädchen inszeniert wird, einen Joint. Mark lehnt mit der Begründung ab, er sei in einer Gruppe gewesen, die die Abstinenz befürworteten und auf einem «reality trip» gewesen sind. Daria wundert es, dass er die Ideologie einer bestimmten Gruppe übernommen hat, woraufhin Mark dies relativiert und erklärt, er sei eigentlich von dem «bullshit talk» gelangweilt gewesen, was an die Anfangsszene bei der studentischen Veranstaltung erinnert. Marks nomadischer Modus wird dadurch erneut unterstrichen; er lässt sich affizieren von politischen Bewegungen, ohne sich ihnen zugehörig zu fühlen. Vor allem aber verdeutlicht das Gespräch den Unterschied des Mindsets der beiden Figuren: Als Daria nachhakt, was eigentlich mit «reality trip» gemeint sei, gibt sie sich kurz darauf selbst die Antwort: «Oh yeah, they can't imagine things.» Wirklichkeit und Vorstellung sind also die Kontrastbegriffe, die hier aufgebracht werden und konzeptuell bereits auf die Endszenen des Films verweisen: Mark, dessen irrationaler Aktionismus ihn in der Wirklichkeit sterben lässt, Daria, die sich nur vorstellt, wie die Villa ihres Chefs explodiert.

Auch das weitere Gespräch bringt die gegensätzliche Einstellung der beiden jungen Leute zum Vorschein. Man könnte sagen, dass Mark es nicht nötig hat, durch psychoaktive Substanzen eine Bewusstseinsveränderung zu bewirken; er ist von selbst dazu in der Lage und kann sich auf die sinnliche Erfahrung mit Daria innerhalb des Wüstenraums genauso einlassen wie sie. Daria jedoch scheint mit einem Bein noch in der Welt des Establishments zu stecken; sie vermag pragmatisch zu handeln und denkt über ihre Arbeit bei Sunny Dunes nicht negativ. Dass gerade Darias freundliche Toleranz gegenüber dem rebellischen Flugzeugdieb, dem Nomaden, der das Prinzip des Glatten verkörpert, sowie gegenüber dem profitorientierten Chef, der hierarchisch an der Spitze eines Unternehmens sitzt, das

den glatten Raum zu kerben und zu ökonomisieren sucht, ist bezeichnend. «Wenn es darauf ankommt, müsse man sich entscheiden. Entweder die eine Seite oder die andere», sagt Mark, während Daria, die nicht zwischen Gut und Böse unterscheidet, kontert, es gäbe «zahlreiche Seiten». An dieser Stelle entpuppt sich Daria als die wahrhaft Gleichgültige. Mark jedoch will «sie» als «Bösewichte» betrachten, um sich ihrer «entledigen» zu können. Wer «sie» sind, wird nicht weiter ausgeführt, doch es ist klar, dass es sich um die Staatsmacht und ihre Organe (Universitätsleitung, Polizei) handelt, die Mark als Feindbilder forciert. Daria indes zweifelt daran, dass sich die Lage ändert, wenn man «sie loswird». «Warum nicht? Wie sonst sollten wir weiter machen?», erwidert Mark, der die Möglichkeit einer Veränderung gesellschaftlicher Strukturen durch Gewalt in Betracht zieht. Daria fragt jedoch, wer mit dem «wir» gemeint sein soll. «Du und ich, Babe», antwortet Mark und beendet damit die Diskussion, indem er von der gesamtgesellschaftlichen Perspektive auf eine persönliche wechselt und in Aussicht stellt, dass Daria sich für eine Seite entscheiden müsse, wenn sie miteinander weitermachen sollten. Damit wird eine Transformation Darias eingeleitet, die aber erst in der Villa des Chefs Früchte trägt, womit Sławomir Masłoń zu widersprechen wäre, der Daria als «completely unperturbed by their encounter and the desert» darstellt.⁵²

Dass Daria eine idealistische Einstellung hat, wird deutlich, als sie zu verstehen gibt, dass sie es begrüßen würde, wenn man «schöne Dinge» in die Köpfe der Menschen «einpflanzen» könnte, sodass alle eine glückliche Kindheit und «groovy» Eltern hätten. Mit verächtlicher Ironie entgegnet Mark, dass man auf diese Weise vergessen würde, wie schrecklich alles sei. Dem widerspricht Daria: «Das ist der Punkt. Nichts ist schrecklich». Es ist das «Bewusstsein der Menschen, das ihr Sein [...] bestimmt»,⁵³ ließe sich in Abwandlung des Marxschen Diktums ihre Position verdeutlichen, und sie hat insofern recht, dass sie, die nicht an sozialer Gerechtigkeit, sondern an einer recht naiv erscheinenden Form von Glück interessiert ist, sich ein glückliches Bewusstsein zu erhalten vermag.

Nachdem Daria vom Tode Marks über das Autoradio erfahren hat und von einer tiefen Traurigkeit ergriffen wird, scheint sie sich für einen Richtungswechsel zu entscheiden und die Villa ihres Chefs, wie geplant, aufzusuchen. Sie dreht ihren Wagen und fährt zurück – wohin sie zuvor auf dem Weg war, wird nicht deutlich. Möglich ist, dass sie erst, als klar wird, dass die von Mark neu aufgezeigte Fluchtlinie in eine Sackgasse führt und sie ihn nie wiedersehen wird, sich wieder an die alte Fluchtlinie zurückbindet. Auf Resonanz zu ihren Gefühlen stößt Daria in der herrschaftlich-modernen Villa, die in einen Steinfelsen einge-

52 Masłoń, S. 156. Auch nach Löffler vollzieht Daria eine «emotionale und intellektuelle Wandlung», Löffler, o.S.

53 «Es ist nicht das Bewusstsein der Menschen, das ihr Sein, sondern umgekehrt ihr gesellschaftliches Sein, das ihr Bewusstsein bestimmt.» Karl Marx: «Zur Kritik der Politischen Ökonomie». In: *Marx-Engels-Werke*. Bd. 13. Berlin 1971, S. 3–160, hier S. 86f.

lassen ist und mit ihrem Pool und Wasserfall eine fruchtbare Oase mitten in der Wüste simuliert, allerdings nicht. Zu den anwesenden Menschen (in eine Unterhaltung vertiefte Frauen beim Baden, in die geschäftlichen Verhandlungen über die Errichtung der Sunny Dunes Touristenanlage vertiefte Unternehmer sowie zwei indigene Haushälterinnen) kann Daria keine Verbindung aufbauen. Zwar kommt es zu einem Wortwechsel mit ihrem Chef, der allerdings über ihre Niedergeschlagenheit scherzend hinwegsieht, und sie tauscht ein Lächeln mit einer jungen indigenen Bediensteten aus. Doch gerade diese Begegnung (Tom Holert thematisiert den Zusammenhang zwischen Kapitalismus und Kolonialismus in seiner Analyse⁵⁴) wird zum Anlass für Daria, das Gebäude fluchtartig zu verlassen und sich in ihr Auto zu begeben. Ihr steht die Empörung ins Gesicht geschrieben. Sie fährt ein Stück, hält aber dann an und wendet sich wieder der Villa zu. Deren Räume werden in den nächsten Einstellungen nun vollständig verlassen, entleert gezeigt – eine Abfolge von Einstellungen, die an Antonionis L'ECLISSE denken lässt. Die Villa wird von einem codierten Raum zu einem «beliebigen Raum». Daria vergießt einige Tränen im Auto, sie scheint sich entschieden und den Feind identifiziert zu haben; doch wie die Subjekte in diesen Räumen eliminieren? Wie diesen gekerbten Raum glätten?

In der nächsten Einstellung sind die Geschäftsmänner wieder in der Villa zu sehen, die über die effiziente Ausschlachtung des Wüstenterrains diskutieren. Es folgt eine Einstellung, die die Explosion der Villa zeigt, allerdings ohne Ton. Dass die Explosion nicht in Wirklichkeit geschehen ist, wird deutlich, als wieder zu Daria geschnitten wird, die nun erst aus dem Auto aussteigt. Mit herausfordernden Schritten schreitet sie auf die noch intakte Villa zu, vor der sie in einiger Entfernung stehen bleibt. Es folgen die berühmten Einstellungen, in denen die Explosion der Villa weitere 12-mal aus 17 verschiedenen Kameraperspektiven und unterschiedlicher Entfernung mit Untermalung durch die sich ins Ekstatische steigernde Gitarrenmusik von Pink Floyd (*Come in Number 51, Your Time Is Up*) inszeniert wird. Nach den Explosionsbildern der Villa folgen Zeitlupenaufnahmen der Explosion einiger Möbelstücke, von Gartenstühlen und eines Tisches, eines Schrankes mit bunten Kleidungsstücken, eines Fernsehers und Sessels, eines Kühlschranks samt Inhalt und schließlich eines Bücherregals. Es sind dies ästhetische Aufnahmen der bunten, langsam durch die Luft wirbelnden, sich vor dem strahlenden Blau des Himmels kontrastreich abzeichnenden Einzelteile, die die Schönheit der Atomisierung verschiedener Gebrauchsgegenstände zum Ausdruck bringen (Abb. 7).

54 Cf. Tom Holert: «Strudel und Wüsten des Politischen. Michelangelo Antonioni, Robert Smithson und Michael Snow». In: *Medien. Kunst. Netz*. 2007, o.S. Holert erinnert daran, dass dem deleuze-guattarianischen Nomaden die indianische Urbevölkerung entspricht, für die der Zabriskie Point im Death Valley ein mythischer Ort ist. Im Anblick des indianischen Zimmermädchens, so Holert, kulminiere der Prozess der Politisierung Darias.



7 ZABRISKIE POINT: explosives Filmende: die Glättung des gekerbten Raums (01:43:35)

Oliver Fahle spricht hier von einer Art «Urknall», der die «Neuordnung der Dinge» ermöglicht.⁵⁵ Nachdem die Musik abrupt endet und zu Daria geschnitten wird, ist sie mit einem Lächeln auf den Lippen zu sehen. Celine Scemama-Heard bringt diese verschiedenen Kameraperspektiven mit der Kompetenz Darias zusammen, aus verschiedenen Perspektiven einen Blick auf die Dinge werfen zu können; genau wie sich in der Wüste die Liebespaare multiplizieren, vervielfacht sich hier die Explosion. Nicht ein einzelnes Subjekt ist das Zentrum der Wahrnehmung dieser Explosion, die unterschiedlichen Perspektiven deuten eine dezentrale Wahrnehmung an, der Blick wird unpersönlich und erst nach Ende der Sequenz an die Figur Daria rückgebunden.⁵⁶

Die Villa wird zwar nicht ein weiteres Mal gezeigt, sodass nicht mit Sicherheit gesagt werden kann, ob sie tatsächlich nicht explodiert ist, jedoch hat sich Darias Stimmung verändert, als sie ins Auto steigt und davonfährt.⁵⁷ Die letzte Einstellung zeigt die untergehende, rötlich wie Feuer leuchtende Sonne, in der sich die Explosion spiegelt. Es scheint also eine längere Zeit vergangen zu sein, bis sich bei Daria durch die Kraft der Imagination ihr gewohnt heiteres Bewusstsein wieder eingestellt hat. Daria *sieht*, sie handelt nicht, was sie als eine der von Deleuze beschriebenen Figuren erscheinen lässt, die eine optisch-akustische Situation, ein optisches Drama erfahren, aber nicht selbst eingreifen. Die Frage stellt sich, inwieweit sie sich von der Kriegsmaschine Mark im glatten Wüstenraum hat affizieren lassen. Auf der einen Seite hat sie klar Position bezogen und sich von ihrem Chef und dem Milieu, das sie als ausbeuterisch in Bezug auf Natur und Mensch identifiziert hat, distanziert, damit ist sie einer Fluchtlinie ge-

55 Fahle, S. 267.

56 Cf. Scemama-Heard, S. 105.

57 Für Felten ist die Orientierung an Darias Blick ein Hinweis auf die Ästhetik von Antonionis *cinéma de voyant*. Cf. Felten, S. 85.

folgt, die ihr Mark aufgezeigt hat. Den Prozess der Kerbung in der Wirklichkeit durch einen Gewaltakt umzukehren, bleibt für sie nur ein Gedankenexperiment, das ihr aber schon die nötige Befriedung mit dem Sein verleiht. Der Text von Roy Orbisons kitschigem Theme-Song «So young», der bei Darias Fahrt gen Sonnenuntergang erklingt, spielt auf die Themen Jugend, Vergänglichkeit sowie Träume an; der Song fasst womöglich die Lebensphilosophie Darias zusammen. Es geht nicht darum, Träume auszuleben, sondern sie als Utopie am Leben zu halten: «But there's a place where dreams always stay so young [...]. Zabriskie point is anywhere.»⁵⁸

Fazit

Dass die Wüste in ZABRISKIE POINT Parallelen zu dem von Deleuze und Guattari beschriebenen glatten Raum – einem Raum der Möglichkeiten, in dem etwas Neues entstehen kann – aufweist, ist mehr als offensichtlich. Auch die Figuren des Films weisen Charakteristika des Nomaden und der Kriegsmaschine auf: Während der zum glatten Raum gehörende Nomade einer Festlegung widerstrebt, ist die Kriegsmaschine fähig, Kerbungen zu glätten – wie auch immer man sie auffasst, als intellektuelle, künstlerische oder materielle Kraft, ist sie in der Lage, ein Bewusstsein zu verändern, feste Strukturen zu lösen, Codierungen aufzuheben und neue zu setzen.

Holerts Diagnose von einer schrittweisen «Nomadisierung»⁵⁹ Darias darf jedoch infrage gestellt werden, denn beide Figuren, Daria und Mark weisen bereits von Beginn an nomadische Züge auf, was sich in ihrer relativen Bindungslosigkeit, mangelnden Festgelegtheit und affektgetriebenen Mobilität spiegelt. Sicherlich ist mit der Verwechslung Marks als Polizistenmörder und seiner Flucht, die ihn als ziel- und orientierungslos kennzeichnet, sein Nomadentum stärker ausgeprägt, wohingegen Darias Fluchtlinien noch in eine gewisse Ordnung eingebettet sind. Die vitalisierende Begegnung mit Daria lässt Marks stets gebremsten Aktionismus erneut fließen; im Wüstenraum, wo die Ströme des Begehrens zusammenfallen, wird eine neue Idee in seinem Kopf geboren. Daria wiederum wird von der Kriegsmaschine, die Mark verkörpert, befruchtet.⁶⁰ Doch während sie dem Zerstörungstrieb nur in der Vorstellung Raum gibt, prä-

58 Laut Masloń wurde das Ende gegen Antonionis Willen hinzugefügt. Cf. Masloń, S. 160. Cf. auch Löfflers Kommentar zu dem offenen Ende, für das sie ein Antonioni-Zitat anbringt: «Wenn alles gesagt worden ist, wenn die Hauptszene allem Anschein nach zu Ende ist, geschieht das, was danach kommt.»

59 Holert, o. S.

60 Löffler verweist auch darauf, dass «explosive Turbulenzen» «zur nomadischen Kriegsmaschine und damit zum glatten Raum» gehören.

determiniert der auf die Wirklichkeit einwirkende Raum seine eigene Auslöschung.

Die Frage nach der Entfaltung revolutionären Potenzials, die zu Beginn des Films bei der studentischen Versammlung aufgeworfen wird, lässt sich mit Blick auf das Ende nicht abschließend beantworten. Der Ausbruch aus den rigiden Strukturen des gekerbten Raums in die Weiten des glatten (Wüsten-)Raums ermöglicht eine mentale Neustrukturierung, aber ob die nomadischen Subjekte mit ihren Kriegsmaschinen auf die Einkerbungen Einfluss nehmen können, wird in der Schwebe gehalten. In einem Interview äußerte sich Antonioni wie folgt:

A: [It is] [...] the hippies' desire not to reform present society, but to destroy it, and, in destroying it, return almost to antiquity, to a purer, more primordial life, less – less mechanical... not based on the same principles as present life. [...] But I don't believe that if they ever reach a position of power, these young people would reconstruct society along antique lines, for that would be absurd. They need to rethink society, and nobody knows the answers yet.⁶¹

Genau diese Unsicherheit ist in *ZABRISKIE POINT* zu lesen – wobei der Film gerade deshalb die Gelegenheit bietet, sich mit der stets aktuellen Frage nach den Ursprüngen, Mitteln und Zielen radikaler gesellschaftlicher Transformationsprozesse auseinanderzusetzen.

Bibliografie

- Antonioni, Michelangelo: «Die Krankheit der Gefühle». In: Theodor Kotulla (Hg.): *Der Film. Manifeste, Gespräche, Dokumente*. Bd. 2. München 1964, S. 83–110.
- Antonioni, Michelangelo / Carlo Di Carlo / Tinazzi, Giorgio / Cottino-Jones, Marga (Hg.): *The architecture of Vision. Writings & Interviews on Cinema. Michelangelo Antonioni*. New York 1996.
- Arrowsmith, William: *Antonioni: The Poet of Images*. New York 1995.
- Bonfand, Alain: *Le Cinéma de Michelangelo Antonioni*. Paris 2003.
- Brott, Simone: *Architecture for a Free Subjectivity: Deleuze and Guattari at the Horizon of the Real*. Farnham 2011.
- Chatman, Seymour: *Antonioni, or, the surface of the world*. Berkeley 1985.
- Deleuze, Gilles / Félix Guattari: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*. Frankfurt a. M. 1977.
- Deleuze, Gilles / Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II*. Berlin 1992.
- Deleuze Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt a. M. 2017 [1989].
- Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt a. M. 2015 [1997].
- Di Carlo, Carlo / Giorgio Tinazzi / Marga Cottino-Jones (Hg.): *The Architecture of Vision. Writings and Interviews on Cinema. Michelangelo Antonioni*. New York 1996.

61 Charles Thomas Samuels: *Encountering Directors*. New York 1972, S. 20.

- Fabre, Marie: «Sur deux heureuses apocalypses. ZABRISKIE POINT et Il mondo salvato dai ragazzini ou l'utopie comme parodie». In: *Italies* 25, 2021, o. S.; journals.openedition.org: <https://is.gd/fc3O8n> (12.12.23).
- Fahle, Oliver: «Ein anthropologisches Road Movie: *Zabriskie Point*». In: Jörn Glasenapp (Hg.): *Michelangelo Antonioni. Wege in die filmische Moderne*. München 2012, S. 257–271.
- Felten, Uta: *Träumer und Nomaden. Eine Einführung in die Geschichte des modernen Kinos in Frankreich und Italien*. Tübingen 2011.
- Gandy, Matthew: «The Cinematic World: Desert Iconographies in Michelangelo Antonioni's ZABRISKIE POINT ». In: Martin Lefebvre (Hg.): *Landscape and Film*. New York 2006, S. 315–332.
- Holert, Tom: «Strudel und Wüsten des Politischen. Michelangelo Antonioni, Robert Smithson und Michael Snow». In: *Medien. Kunst. Netz*. 2007, o. S.; medienkunstnetz.de: <https://is.gd/EuQayR> (01.09.23).
- Lewis, Jon: «Antonioni's America: BLOW-UP, ZABRISKIE POINT, and the Making of a New Hollywood». In: Jonathan Kirshner / Ders. (Hg.): *When the movies mattered. The new Hollywood revisited*. Ithaca/London 2019, S. 36–50.
- Löffler, Petra: «Ästhetische Widerständigkeit. Michelangelo Antonionis revolutionärer Eskapismus». In: Nicole Kandioler / Ulrich Meurer / Vrääth Öhner / Andrea Seier (Hg.): *escape. Strategien des Entkommens*. 2015, o. S.; escape.univie.ac.at: <https://is.gd/9DIT80> (01.09.23).
- Marx, Karl: «Zur Kritik der Politischen Ökonomie». In: *Marx-Engels-Werke*. Bd. 13. Berlin 1971, S. 3–160.
- Masloń, Sławomir: *Secret Violences: The Political Cinema of Michelangelo Antonioni, 1960–1975*. London 2023.
- Meurer, Ulrich: *Topographien. Raumkonzepte in Literatur und Film der Postmoderne*. München 2007.
- Niessen, Niels: «Why He Really Doesn't Get Her: Deleuze's Whatever-Space and the Crisis of the Male Quest». In: *Film-Philosophy* 16/1, 2012, S. 127–148.
- Pasolini, Pier Paolo: «Il «cinema di poesia»». In: Ders.: *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. Bd.1, herausgegeben von Walter Siti und Silvia De Laude. Mailand 1999, S. 1461–1488.
- Pomerance, Murray: *Michelangelo Red Antonioni Blue. Eight Reflections on Cinema*. Berkeley / Los Angeles 2011.
- Restivo, Angelo: «Revisiting ZABRISKIE POINT». In: Laura Rascaroli / John David Rhodes (Hg.): *Antonioni. Centenary Essays*. London 2011, S. 82–97.
- Rodenberg, Hans Peter: «Historischer Kontext und der zeitgenössische Zuschauer: Michelangelo Antonionis ZABRISKIE POINT (1969)». In: Helmut Korte (Hg.): *Einführung in die Systematische Filmanalyse*. Berlin 2010, S. 83–126.
- Samuels, Charles Thomas: *Encountering Directors*. New York 1972.
- Scemama-Heard, Céline: *Antonioni: le désert figuré*. Paris 1998.
- Tinazzi, Giorgio: *Michelangelo Antonioni*. Mailand 2002.
- Totaro, Donato: «ZABRISKIE POINT (1970, Antonioni): A Scene by Scene Analysis of a Troubled Masterpiece». In: *Offscreen* 14/4, 2010, o. S.; offscreen.com: <https://is.gd/sUTRKH> (11.12.23).

Uta Felten

Sexualität und Alltag in den Siebzigern

Spielformen der Überschreitung in Catherine Breillats
UNE VRAIE JEUNE FILLE (1976) und Jean Eustaches
LA MAMAN ET LA PUTAIN (1973)

Die Schwelle des Tabus ist mein Lieblingsort im Kino. (Catherine Breillat)¹

Man muss die Codes ändern. (Catherine Breillat)²

Schreib Dich selbst: Dein Körper muss gehört werden. (Hélène Cixous)³

«Es ist Zeit», so bemerkt der Filmemacher Jean Eustache in einem Interview aus dem Jahre 1973, «endlich aufrichtig über [...] das Ficken zu sprechen».⁴ Das offene Sprechen über Sexualität und Begehren, das Erproben polyamoröser Liebesformen, das Leben in Dreiecks- und Vierecksbeziehungen, die enttabuisierte Dar-

1 Catherine Breillat: *Scénario. Romance x*. Paris 1999, S. 17: «Le passage du tabou est mon lieu de cinéma préféré.»

2 Catherine Breillat in einem Interview mit Virginie Despentes und Coralie Trinh Thi vom 13. Juni 2000: «Il faut changer les codes.» Claire Clouzot: *Catherine Breillat: indécence et pureté*. Paris 2004, S. 43.

3 Hélène Cixous: *Le rire de la Méduse et autres ironies*. Paris 2010, S. 45.

4 Zitiert nach Siegfried Schober: «Ein Ende in Trauer und Ekel». In: *Der Spiegel* 52, 1973, S. 95.

stellung von Sexualität sind radikale thematische Erneuerungen, die Filmemacher:innen wie Catherine Breillat und Jean Eustache in den Siebzigerjahren in den Film einführen.

Dass jene filmsemantischen Erneuerungen mit einem neuen Stil, einer neuen Filmästhetik, innovatorischen Regimen von Blick- und Machtpositionen und neuen Formen einer anti-linearen oft ludisch oder improvisatorisch wirkenden Narrativik einhergehen, macht die besondere Faszination dieses Kinos aus. Während Catherine Breillat in ihrem zwanzig Jahre lang zensierten Erstlingswerk *UNE VRAIE JEUNE FILLE* (EIN MÄDCHEN; F 1976)⁵ zu einem tabulosen Umgang mit dem Erwachen weiblicher Sexualität der Adolezsentin Alice auffordert, lädt Eustache in *LA MAMAN ET LA PUTAIN* (DIE MAMA UND DIE HURE; F 1973) zur Reflexion über postbürgerliche Liebes- und Lebenswürfe der Pariser Bohémiens und zur Entdeckung der Magie des Alltags ein. Im Folgenden sollen die beiden als Skandalfilme rezipierten Filme von Breillat und Eustache aus einer filmästhetischen, filmgeschichtlichen, epistemologischen und genderspezifischen Perspektive betrachtet werden. Im Mittelpunkt des Interesses wird Catherine Breillats Erstlingswerk *UNE VRAIE JEUNE FILLE* stehen. Eustaches provokanter Film über den Müßiggänger Alexandre, die «Sugar-Mama» Marie und die «putain» Veronika soll als früher Wegbereiter für einen neuen filmischen Umgang mit Liebe und Sexualität flankierend behandelt werden. Beide Filme können als Aufbruch in eine neue Ära gelesen werden und als umfassende Renovatio bisher gültiger Erzählformen, Blickregime und Körperbilder.

Spielformen der Überschreitung in Breillats *UNE VRAIE JEUNE FILLE*

Auf dem nationalen und internationalen Filmmarkt 20 Jahre lange verboten, wurde Breillats Erstlingswerk *UNE VRAIE JEUNE FILLE* erst zwanzig Jahre nach seinem Erscheinen auf dem Festival des feministischen Films in Rotterdam wieder gezeigt und löste gleich wieder einen Skandal aus. Empört meldete sich die Chefredakteurin der Zeitung *Le monde* und warf Breillat vor, das Ansehen der Frau zu beschmutzen. «Beleidigung und Entehrung der Frau»⁶ wirft sie ihr vor. «Billiges Recycling von Stereotypen aus Hinterhofsexshops»⁷ will der bekannte französische Filmwissenschaftler René Prédal in Catherine Breillats Filmen erkennen.

Was ist denn das angeblich Unanständige und Ungehörige an der Filmkunst Catherine Breillats? Welches filmästhetische Programm liegt ihren manch einen so

5 Die Erstaufführung des Films fand erst im Jahr 2000 statt.

6 Marie-Noelle Tranchant in: *Le Monde* 07.06.2000, zit. nach Dörte Richter: *Pornographie oder Pornokratie. Frauenbilder in den Filmen von Catherine Breillat*. Berlin 2005, S. 47.

7 René Prédal: «De la place du sexe dans les rapports amoureux, ou pouvoir et désir féminin chez Catherine Breillat». In: Daniel Serceau (Hg.): *Contre Bande. Les dominations sexuelles*. Paris 2001, S. 27–38, hier S. 36.

befremdenden Körper- und Gendercodierungen zugrunde? An welchen kulturellen Referenzsystemen orientieren sich ihre Körperinszenierungen? Worin besteht die grundsätzliche Erneuerung traditioneller Seherfahrung im Film von Breillat?

«Il faut changer les codes»⁸ – «die Codierungen müssen geändert werden», fordert Catherine Breillat in ihren zahlreichen Selbstkommentaren und umschreibt damit ihr filmästhetisches und politisches Programm als Recodierung, Umcodierung und Verkehrung traditioneller Vorstellungen von Körper, Geschlecht und weiblicher Sexualität und als grundlegende Erneuerung bisher gültiger Sehdispositive. Am Beispiel ihres ersten Langfilms *UNE VRAIE JEUNE FILLE* lassen sich zwei zentrale Verfahren filmischer Recodierung von Körper-, Gender- und Sehdispositiven in den Blick nehmen: Erstens, die Inszenierung eines karnevalesken Körpers, der die Grenzen des bürgerlichen, normierten Körpers überwindet und seine Ausscheidungen thematisiert (Urin, Menstruationsblut, Vomiertes, Speichel, Sekrete, Körperflüssigkeiten) und damit in surrealistischer Manier mit den Grenzen von Scham und Ekel spielt. Zweitens, die Inszenierung eines weiblichen Blickregimes, das die traditionellen Positionen von Männlichkeit und Weiblichkeit überwindet und einen weiblichen Blick installiert, der den eigenen Körper begehrllich betrachtet und die die Protagonistin umgebende Welt in eine Kartografie ihrer Lüste verwandelt. Es waren also sowohl die Inszenierungen eines karnevalesken weiblichen Körpers als auch die Installation eines eigenständigen begehrenden weiblichen Blicks, die skandalisierten.

Die filmische Handlung lässt sich unschwer in wenigen Sätzen resümieren: Da ist die junge Teenagerin Alice (Charlotte Alexandra), die die Sommerferien im Hause ihrer Eltern in der französischen Provinz verbringen muss. Wie man seit Flaubert weiß – «Il y a mille petites femmes qui pleurent dans les villes des provinces»⁹ – ist die Topografie der französischen Provinz ein privilegierter Schauplatz der weiblichen Langeweile, der Depression, der erotischen Träumerei und des Suizids. Doch anders als bei ihrer literarischen Schwester Emma Bovary führt Alices «Ennui» nicht zum Selbstmord, sondern zu einer gleichsam heiteren wie abjekten Verwandlung der ländlichen Topografie zu einem Ort der Lust, die einhergeht mit einer Entdeckung des eigenen Körpers als Kartografie des Begehrens. Die Strategien der Transformation der Landschaft in einen faszinierenden Lustgarten lassen die Grenzen zwischen Realität und Imagination zunehmend entgleiten. Im Blick der begehrenden Adolezentin wird alles zum Objekt der Begierde: Die glitschige Konsistenz eines gerade zerstoßenen Hühnereis, ein Teelöffel, die Bluejeans des jungen Arbeiters Jim (Hiram Keller), Körperflüssigkeiten und Ausscheidungen aller Art wie Spucke, Menstruationsblut und Vomiertes des eigenen Kör-

8 Breillat zitiert nach Clouzot, S. 43.

9 «Es gibt Tausende an Frauen, die in den Städten der Provinzen weinen.» (Alle Übersetzungen stammen von der Verfasserin, wenn nicht anders angegeben.)

pers werden zu Lust- und Schreibdispositiven. Im Vordergrund der erotischen Fantasien Alices steht die von der aktuellen Forschung vielfach betonte innovatorische Inszenierung des autonomen weiblichen Begehrens der jungen Frau, die primär ihren eigenen Körper zum Fetisch ihrer Lust stilisiert, den Arbeiter Jim zu einem sekundären Fetisch ihrer Begierde macht und damit mit den habitualisierten romantischen Klischeevorstellungen willentlich bricht, wie Johnson betont:

For me, more interesting is her engagement with her own underpants, or a teaspoon, or her own earwax, or her fetishistic fantasies that may involve men, not in their traditional role as desiring romantic subjects but rather as fantasmatic attachments.¹⁰

Eine Handlung im traditionellen Sinne gibt es in Breillats Film nicht: Alles findet im Kopf statt. Alice ist Traumwandlerin in einer selbst erschaffenen Kartografie ihrer Lüste und Begierden. Der Holzfäller Jim ist nur eines von vielen Objekten dieser Begierde. Die spektakuläre Begegnung zwischen Jim und Alice findet nicht statt. Bei dem heimlich arrangierten Treffen zwischen beiden kommt es zu einem unglücklichen Unfall, bei dem Jim verstirbt. Auch die erotischen Spiele mit Jim fanden nur im Imaginären statt, der somit Teil eines erotischen Tagebuchs wird, das Alice schon als Internatsschülerin zu schreiben begonnen hat.

Eine der Sequenzen, die die konservative Kritik besonders schockierte und eine Welle der Empörung ausgelöst hat, ist eine traumanaloge Erinnerungssequenz aus Alices Zeit als Internatsschülerin, in der wir Alice in der Toilette beim Akt des Schreibens mit Urin beobachten (Abb. 1–2).

Die erwähnte Szene lädt uns zu einer pluralistischen Lektüre ein: einer karnevalesken, einer filmästhetischen und genderspezifischen Lektüre. Im Kontext einer karnevalesken Lesart lassen sich Alices urinale Zeichnungen als Schlüsselbeispiele für eine Recodierung und Verkehrung des offiziellen bürgerlichen Körpers in einen karnevalesken Körper lesen, einen Körper, der nicht seine Geschlossenheit, sondern seine Offenheit betont, und das, was der bürgerliche Körper dem Blick verweigert, seine Ausscheidungen, Urin, Spucke, Blut dem Blick freigibt.

Eine filmästhetische und genderspezifische Lektüre führt uns ins Zentrum der Breillatschen Filmsprache und liest die zitierte Szene nicht nur als Recodierung traditioneller bürgerlicher Körperdispositive, sondern auch als autoreferenziellen Verweis auf die Autonomie und Selbstinszenierung weiblichen Begehrens und als Forderung Alices nach Selbstbestimmung ihres Körpers und ihrer Lust. Alices Rebellion ist umfassend und richtet sich nicht nur gegen die traditionelle patriarchalische kleinbürgerliche Familienstruktur, die Unterdrückung der Lüste, die Spießigkeit und Provinzialität ihrer Herkunft, sondern geht weit darüber hinaus.

10 Liza Johnson: «Perverse Angle: Feminist Film, Queer Film, Shame». In: *Signs* 2004, S. 1361–1384, hier S. 1380.



1-2 UNE VRAIE JEUNE FILLE:
Alice erkundet in der Toilette
ihren Körper und schreibt
mit ihrem Urin (00:20:21 und
00:22:14)



Alice spielt eben nicht nur mit ihrem Urin, um die traditionellen Körperdispositive zu entmachten und auf den Kopf zu stellen, sondern realisiert im Schreibakt mit Körperflüssigkeiten die Performativität weiblichen Schreibens mit dem Körper, verwandelt den Körper in Schrift und schreibt mit dem Körper einen Textkörper im Sinne der bekannten Theoreme einer konstitutiven Korrelation von Körper, Schrift und Lust, wie sie Hélène Cixous¹¹ und Roland Barthes gefordert haben: «Le texte a une forme humaine, c'est une figure, un anagramme du corps? Oui, mais de notre corps érotique.»¹²

Darüber hinaus schreibt sich Breillat mit diesem autoreferenziellen Verweis auf die Körperlichkeit weiblichen Schreibens in das zeitgenössische, in den späten Siebzigern breit rezipierte Programm weiblichen Schreibens als «*écrire corps*», als «Körperschrift» von Hélène Cixous ein und lässt sich von daher auch in den revolutionären Epistemen der feministischen Avantgarde der Siebzigerjahre verorten. So appelliert Cixous in ihrem 1975 erschienenen kritischen Essay *Le rire de la Méduse et autres ironies* an die Frauen, ihre Stimmen, ihre Körper nicht einem männlich dominierten Diskurs zu überlassen, sondern selbst tätig zu werden:

11 Cf. Cixous, S. 45.

12 Roland Barthes: *Le plaisir du texte*. Paris 1973, S. 30. «Der Text hat eine menschliche Form, ist er eine Figur, ein Anagramm des Körpers? Ja, aber unseres erotischen Körpers.»



3-4 UNE VRAIE JEUNE FILLE:
Alice erbricht sich und
schreibt anschließend mit
roter Tinte in ein Notizbuch
(00:16:54 und 00:18:15)

Il faut que la femme s'écrive: que la femme écrive de la femme et fasse venir les femmes à l'écriture, dont elles ont été éloignées aussi violemment qu'elles l'ont été de leurs corps; pour les mêmes raisons, par la même loi, dans le même but mortel. Il faut que la femme se mette au texte – comme au monde, et à l'histoire –, de son propre mouvement.¹³

Im weiblichen Schreiben, so Cixous, vollzieht sich zugleich der «retour à ce corps qu'on lui a plus que confisqué»,¹⁴ wird schließlich jene Zensur durchbrochen, mit der nicht nur der Körper der Frau, sondern auch ihr Sprechen, ihre Möglichkeiten, sich zu äußern, reguliert werden. Die Aufforderung «Écris-toi: il faut que ton corps se fasse entendre»¹⁵ umspannt also einerseits die Wahrnehmung der eige-

13 Cixous, S. 37. «Es ist unerlässlich, daß die Frau sich schreibt: daß die Frau von der Frau ausgehend schreibt und die Frauen zum Schreiben bringt, zum Schreiben von dem sie unter Gewaltanwendung ferngehalten worden sind, wie sie es auch von ihren Körpern waren; aus denselben Gründen, kraft desselben Gesetzes, mit demselben todbringenden Ziel. Es ist unerlässlich, daß die Frau sich auf und in den Text bringt – so wie auf die Welt, und in die Geschichte –, aus ihrer Bewegung heraus.» *Das Lachen der Medusa zusammen mit aktuellen Beiträgen*, herausgegeben von Esther Hutfless, Gertrude Postl und Elisabeth Schäfer, übersetzt von Claudia Simma. Wien 2017, S. 39–61, hier S. 39.

14 Cixous, S. 45. «Rückkehr zu dem Körper, der ihr mehr als entrissen wurde».

15 Ebd. «Schreibe dich selbst: Dein Körper muss sich Gehör verschaffen.»



5–6 UNE VRAIE JEUNE FILLE:
Alice versteckt sich hinter
einem Holzstapel und
beobachtet Jim (00:38:03
und 00:38:27)



nen Körperlichkeit, sowie andererseits deren Anerkennung in einem Akt der Autorschaft.

Breillats Forderung nach weiblicher Autorschaft als «Körperschrift», der Akt des «Sich-Schreibens», wird besonders deutlich in einer weiteren Szene des Films, in der wir die junge Alice unmittelbar nach dem Akt des Erbrechens ihren ersten Schreibakt vollziehen sehen, bei dem sie mit roter Farbe beginnt, erste Notizen in einem «Journal intime», einem intimen Tagebuch zu verfassen und so die Spuren des Körpers in Schriftspuren zu verwandeln (Abb. 3–4).

Wie bereits eingangs bemerkt, konstituiert sich ein weiterer zentraler Gestus der Autonomie weiblichen Begehrens im frühen Film von Breillat in der Recodierung traditioneller Sehdispositive und der Installation eines autonomen begehrliehen weiblichen Blicks, der die umgebenden Landschaften und Körper in eine Kartografie der Lust verwandelt. Dieses Verfahren wird besonders in einer Schlüsselszene deutlich, in der sich die junge Alice als weibliche Voyeurin positioniert und den Körper des jungen Arbeiters Jim zu ihrem Objekt der Begierde macht (Abb. 5–6).

Betrachten wir die uns heute weitaus vertrautere Autonomisierung des weiblichen Blicks aus einer filmgeschichtlichen und genderspezifischen Perspektive, dann wird die dem Breillatschen *Gendering* zugrunde liegende radikale Subversion der habitualisierten Hierarchie der Blickregime besonders deutlich.

Breillats Einführung eines weiblichen Blickregimes war 1976 innovatorisch, vor allem, wenn wir bedenken, dass der bekannte Filmemacher Éric Rohmer 1970 in seinem Film *LE GENOU DE CLAIRE* (CLAIRES KNIE; F) noch eine klassische Voyeursituation inszeniert, die weibliche Adolescentinnen primär als Objekt männlicher Skopophilie funktionalisiert.¹⁶ Auch David Hamiltons bekannter Film *BILITIS* (F 1977), für den Catherine Breillat als Drehbuchautorin fungierte, basiert bekanntlich auf traditionellen Blickregimen, die sich in die visuelle Tradition der Nymphendarstellung und der Softsexkultur der Siebzigerjahre einschreiben und Teenagerinnen als weichgezeichnete Objekte klassischer heteronormativ geprägter Männerfantasien inszenieren. Catherine Breillat setzt sich in ihrem eigenen Film von dieser Tradition ab und gibt ihrer weiblichen Hauptfigur einen eigenen Blick, der sie zum autonomen Subjekt ihrer Wünsche, Fantasmen und Begierden macht und nicht als zugängliches Objekt ausstellt. Schon Breillats Filmtitel *UNE VRAIE JEUNE FILLE* kann als Gegendiskurs zu der von Hamilton mit dem beliebten Titel *La jeune fille*¹⁷ versehenen Fotosammlung gelesen werden, die eine Kollektion von Nymphen ausstellt, die dem männlichen Blickregime unterworfen werden. Die phallogozentrisch-pornografisch ausgerichtete Blickordnung Hamiltons kommt am stärksten in der als «Collection privée» titulierten Sammlung zum Ausdruck.¹⁸ Die fotografierten «Nymphen» Hamiltons verfügten weder über eine eigene Stimme noch über einen eigenen Blick, sondern dienten als still geschaltete Objekte der Funktionalisierung der Vergewaltigungsfantasmen des Künstlers, deren Existenz und Realisierung Jahrzehnte lang verschwiegen wurde. Zahlreiche Missbrauchopfer, darunter die bekannte Autorin und Fernsehmoderatorin Flavie Flament, meldeten sich erst 2016 zu Wort.¹⁹ Hamilton entkam der geforderten Verurteilung durch die Justiz und entschied sich kurz nach dem Bekanntwerden der Vorwürfe am 25.11.2016 für den Suizid.

Im Jahre 1976 stellt die von Breillat inszenierte filmische Installation eines autonomen weiblichen Sehdispositivs somit eine provokante Ausnahme dar, vor allem wenn wir bedenken, dass die feministische Filmtheoretikerin Laura Mulvey in ihrem breit rezipierten Artikel «Visual pleasure and narrative cinema»²⁰ noch die völlige Absenz eines weiblichen «visual pleasure» moniert und die omnipräsente Dominanz der heteronormativen männlichen Blickordnung im zeitgenössischen Hollywood-Film zu Recht kritisiert. Breillats erster Film erfüllt genau jene

16 Cf. hierzu Uta Felten: *Figures du désir*. München 2004.

17 Cf. David Hamilton: *La jeune fille*. Paris 1978. Cf. zur Tradition männlich codierter Schaulust in den literarischen und fotografischen Kulturen der Siebzigerjahre Alain Robbe-Grillet: *Les demoiselles d'Hamilton*. Paris 1972.

18 Cf. David Hamilton: *Collection privée*. Paris 1976.

19 Cf. Flavie Flament: *La consolation*. Paris 2017.

20 Cf. Laura Mulvey: «Visual pleasure and narrative cinema» [1975]. In: Jessica Evans (Hg.): *Visual Culture: the reader*. London 1999, S. 381–389.

Forderungen der feministischen Kritik nach einer Autonomisierung des weiblichen Blicks und einer Entmachtung der phallogozentrischen Blickordnung. Von daher ist es umso erstaunlicher, dass ihr provokanter Film in der zeitgenössischen feministischen Epistemologie kaum Beachtung gefunden hat und erst in der aktuellen Forschung als Meilenstein in der Genealogie filmischer Entwürfe eines autonomen weiblichen Begehrens und Musterbeispiel queerer Ästhetik gefeiert wird.²¹ Als Wegbereiter des von Breillat zelebrierten neuen Schreibens, Sprechens und Zeigens sexueller Imaginationen kann Eustaches Film *LA MAMAN ET LA PUTAIN* betrachtet werden.

LA MAMAN ET LA PUTAIN als Wegbereiter eines neuen Sprechens über Sexualität

«Pourquoi les femmes n'ont pas le droit de dire qu'ils ont envie de baiser avec un type»,²² bemerkt die Protagonistin Veronika, gespielt von Françoise Lebrun in Eustaches Skandalfilm *LA MAMAN ET LA PUTAIN*, in dem angeblich 127 Mal das Verb ‚baiser‘ ausgesprochen wird, dessen Kultfilmstatus bis heute ungebrochen ist und der selbst fünfzig Jahre nach seinem Erscheinen noch die höchsten Einspielzahlen einer Wiederaufführung in Paris erzielen konnte und bei den Filmfestspielen in Cannes 2022 noch einmal gefeiert wurde. Ein Erfolg, der sicher auch mit den längst zu Mythen und Ikonen der Nouvelle Vague gewordenen Starschauspieler:innen, Jean-Pierre Léaud, Bernadette Lafont und Françoise Lebrun zu tun hat. Aber eben nicht nur das. *LA MAMAN ET LA PUTAIN* versammelt im Modus des von Deleuze sogenannten «Pick-up» Verfahrens, im archäologischen Gestus²³ des Sammelns, Bruchstücke einer Sprache der Liebe, der Mode und der Politik, die den Alltag und das Lebensgefühl der Pariser Bohémiens der Siebzigerjahre ausmachen. Im Mittelpunkt des Geschehens steht Alexandre, gespielt von Jean-Pierre Léaud, charmanter Müßiggänger, Flâneur, Träumer, Proustleser, Dandy, melancholischer Taugenichts und Liebhaber ohne festen Wohnsitz, der, die moderne Polyamorie feiernd, primär zwischen zwei Frauen, der schönen Krankenschwester Veronika und der «Sugar-mama» Marie, zirkuliert. Privilegierte Orte der Handlung des Müßiggängers Alexandre sind primär Cafés und Restaurants (Abb. 7–8) wie *Les Deux Magots*, *Café de Flore*, *Le Saint-Claude*, *La Rhumerie* und *Train bleu*, die im Paris der Siebziger noch kultischen Charakter haben und deren

21 Cf. Maria San Filippo: «Art Porn Provocateurs: Queer Feminist Performances of Embodiment in the Work of Catherine Breillat and Lena Dunham». In: *The Velvet Light Trap* 77, 2016, S. 28–49.

22 «Warum haben die Frauen nicht das Recht darauf zu sagen, dass sie mit einem Typen ficken wollen.»

23 Zum filmischen Verfahren des «Pick-up» und zum Begriff einer «Archäologie der Gegenwart», cf. Gilles Deleuze: *L'image temps. Cinéma 2*. Paris 1985, S. 317.



7–8 LA MAMAN ET LA PUTAIN:
neben Verabredungen genießt
Alexandre auch zufällige
Begegnungen (00:03:42 und
00:28:00)

frequente filmische Präsenz auch als kontinuierliche Arbeit am Paris-Mythos gelesen werden kann.²⁴

Analog zum frei zirkulierenden Begehren zwischen amourösen Topografien – vornehmlich Betten und Cafés – ist auch die filmische «écriture» als diskontinuierliches Kreisen im Labyrinth der Lüste angelegt, dessen Zentrum willentlich leer bleibt. Eine Zusammenfassung der Handlung im traditionellen Sinne wird

24 Cf. zur filmischen Arbeit am Paris-Mythos bei Eustache Antoine de Baecque: «Dans Paris». In: Arnaud Duprat / Vincent Lowy (Hg.): *La maman et la putain*. Jean Eustache. *Politique de l'intime*, Lormont 2020, S. 15–31. Cf. zur filmischen Konstruktion des Paris-Mythos im Kino der Nouvelle Vague Uta Felten: «Les mythes de Paris et leur déconstruction dans le cinéma français d'aujourd'hui». In: René Ceballos / Claudia Gatzemeier / Claudia Gronemann / Cornelia Sieber / Juliane Tauchnitz (Hg.): *Passagen. Hybridität, Transmedialität, Transculturalidad*. Hildesheim et al. 2010 sowie Uta Felten: *Flâneurs/Flâneuses. Nomaden im modernen europäischen Kino*. Berlin 2018.

vom Regisseur folgerichtig verweigert. Es gibt keine Hierarchisierungen von Haupt- und Nebenhandlungen und auch keinen linear oder kausal motivierten Handlungsverlauf. Die Zeit wird der Handlung nicht untergeordnet, sondern ist selbst Protagonistin der Handlung. Dadurch entsteht ein spezifisches Kino der Langsamkeit, ein Kino des Zögerns, des Aufschubs, der Sinnlöcher, der Leere und Langeweile, des Träumens, des Begehrens und des Wartens. Es entsteht also jene spezifische filmische «écriture», die Gilles Deleuze als Zeitkino, als «image-temps» bezeichnet hat, dessen Protagonist:innen folgerichtig keine Handelnden im traditionellen Sinne mehr sind, sondern vielmehr Zuschauer:innen, die in ständig neue optische Situationen geraten. Bei Eustache haben diese optischen Situationen nichts Spektakuläres: Sie sind Alltag einer schon ermüdeten Post-68-Generation, die die großen Ereignisse schon hinter sich hat. So bemerkt Alexandre im Modus des ironischen Melancholikers nicht zufällig:

Je suis persuadé que tout ce qui est arrivé dans le monde ces dernières années est totalement dirigé contre moi. Il y a eu la Révolution culturelle, Mai 68, les cheveux longs, les Rolling Stones, les Black Panthers, les Palestiniens, l'underground.²⁵

Alexandre begreift sich folglich als postaktivistischen Melancholiker, einen Verweigerer jeder Form von Aktivismus und Dynamik. Der Film übernimmt konstant seine Blickperspektive, es ist die eines ermüdeten Dandys zwischen Lust und Melancholie. Und paradoxerweise liegt gerade im genannten Gestus der Verweigerung jeder Art von Dynamik die eigentliche Provokation und Faszination des Films, wie Wilfried Wiegand in seiner zeitgenössischen Kritik folgerichtig bemerkt:

Wie die berühmte Romanfigur Oblomow mitten im fortschrittsberauschten 19. Jahrhundert einfach im Bett liegen bleibt, lässt sich auch unser Filmheld in einer Zeit, die nach chromglänzendem Besitz und möglichst geregelterm Dasein strebt, dahin treiben. Er führt ein Leben gegen die eigene Epoche.²⁶

In der Tat liegt im Nichtstun, in der Verweigerung, im müßiggängerischen Verweilen in Cafés und Betten zu zweit oder zu dritt (Abb. 9–10) jene spezifische Form der Rebellion, die das moderne Kino der Langsamkeit ausmacht. Analog zur Struktur der Verweigerung kapitalistischer Dynamiken entsteht eine spezi-

25 «Ich bin überzeugt davon, dass alles, was in den letzten Jahren in dieser Welt passiert ist, sich absolut gegen mich richtet. Da waren die Kulturrevolution, der Mai '68, die langen Haare, die Rolling Stones, die Black Panthers, die Palästinenser, der Underground.»

26 Winfried Wiegand: «Der Abschied von Träumen». In: *Internationales Forum des jungen Films* 16, 1973, S. 1.



9–10 LA MAMAN ET LA PUTAIN:
Alexandre im Bett mit
Veronika und mit Veronika
und Marie (01:47:46 und
02:55:10)

fische Spielform von Intimität, die auf den willentlichen Gesten der Wiederholbarkeit basiert. In dieser durch die Matrix der Wiederholung strukturierten Suche offenbart sich ein spezifisches Lebensgefühl von Melancholie, die im Wissen von der Unerfüllbarkeit des Begehrens und in den irreduziblen Täuschungen und Enttäuschungen aller Liebes- und Lebensformen liegt.

Konklusion

Es bleibt nur das die erfüllbaren und unerfüllbaren Wünsche ständig neu umkreisende Reden über Liebe und Sexualität. Es ist die Suche nach neuen postbürgerlichen Formen des Eros, die die bis heute ungebrochene Faszination von Eustaches Film ausmacht und ihn gemeinsam mit Breillats Erstlingswerk *UNE VRAIE JEUNE FILLE* zu einem zentralen Werk in der Genealogie der sogenannten

Skandalfilme der Siebzigerjahre macht. Auch in Breillats Film liegt die wesentliche Handlung der «jeune fille» nicht zufällig im Nichtstun, in den erotisch-surrealistischen Tagträumen, im labyrinthischen Umkreisen der Objekte der Begierde und Fantasmen. Doch ist Breillats Film – wie wir gezeigt haben – in seiner Narrativik und in seinen Blickregimen von noch größerer tabubrechender Radikalität und konstituiert tatsächlich einen Aufbruch zu neuen Blickregimen und Körperbildern.

Bibliografie

- Barthes, Roland: *Le plaisir du texte*. Paris 1973.
- Breillat, Catherine: *Scénario. Romance*. Paris 1999.
- Cixous, Hélène: *Le rire de la Méduse et autres ironies*. Paris 2010.
- Clouzot, Claire: *Catherine Breillat: indécence et pureté*. Paris 2004.
- Deleuze, Gilles: *L'image temps. Cinéma 2*. Paris 1985.
- Duprat, Arnaud / Lowy, Vincent (Hg.): *La maman et la putain. Jean Eustache. Politique de l'intime*. Lormont 2020.
- Felten, Uta: *Figures du désir*. München 2004.
- Felten, Uta: «Les mythes de Paris et leur déconstruction dans le cinéma français d'aujourd'hui». In: René Ceballos / Claudia Gatzemeier / Claudia Gronemann / Cornelia Sieber / Juliane Tauchnitz (Hg.): *Passagen. Hybridity, Transmédialité, Transculturalidad*. Hildesheim / Zürich / New York 2010, S. 507–516.
- Felten, Uta: *Flâneurs/Flâneuses. Nomaden im modernen europäischen Kino*. Berlin 2018.
- Flament, Flavie: *La consolation*. Paris 2017.
- Hamilton, David: *Collection privée*. Paris 1976.
- Hamilton, David: *La jeune fille*. Paris 1978.
- Johnson, Liza: «Perverse Angle: Feminist Film, Queer Film, Shame». In: *Signs* 2004, S. 1361–1384.
- Mulvey, Laura: «Visual pleasure and narrative cinema» [1975]. In: Jessica Evans / Stuart Hall (Hg.): *Visual Culture: The Reader*. London 1999, S. 381–389.
- Prédal, René: «De la place du sexe dans les rapports amoureux, ou pouvoir et désir féminin chez Catherine Breillat». In: Daniel Serceau (Hg.): *Contre Bande. Les dominations sexuelles*. Paris 2001, S. 27–38.
- Richter, Dörte: *Pornographie oder Pornokratie. Frauenbilder in den Filmen von Catherine Breillat*. Berlin 2005.
- Robbe-Grillet, Alain: *Les demoiselles d'Hamilton*. Paris 1972.
- San Filippo, Maria: «Art Porn Provocateurs: Queer Feminist Performances of Embodiment in the Work of Catherine Breillat and Lena Dunham». In: *The Velvet Light Trap* 77, 2016, S. 28–49.
- Schober, Siegfried: «Ein Ende in Trauer und Ekel». In: *Der Spiegel* 52, 1973, S. 95.
- Wiegand, Winfried: «Der Abschied von Träumen». In: *Internationales Forum des jungen Films* 16, 1973, S. 1.

Uta Fenske

Orchestrale Aufbrüche der Frauenbewegung in L'UNE CHANTE, L'AUTRE PAS (Varda, 1977)

Godard avait déclaré que pour faire un film, il suffisait d'une fille et d'un flingue. Comme l'a remarqué Lauren Elkin, Varda elle, prouve qu'une femme seule suffit.¹

Einleitung

Pauline, eine rothaarige, junge Frau, läuft mit wippendem Gang eine Straße entlang, als ihr Blick von einem in einem Schaufenster ausgestellten Foto einer Frau angezogen wird. Sie öffnet die Tür und betritt ein dunkles Atelier voller Schwarz-Weiß-Porträts unterschiedlicher Frauen. Straßenlärm und extradiegetische Musik bleiben draußen, es tritt Ruhe ein und mit einer langsamen Kamerafahrt werden die Fotos eingefangen. Die Frauen sind jung oder alt, nackt oder angezogen, schwanger oder nicht, mit Kindern oder ohne. Aber eins haben alle gemeinsam, sie schauen nachdenklich oder traurig in die Kamera. Jérôme, der Fotograf, tritt

1 «Godard hatte erklärt, dass man für einen Film nur ein Mädchen und eine Waffe brauche. Wie Lauren Elkin bemerkte, beweist Varda, dass eine Frau allein ausreicht.» Ausstellungsankündigung «Viva Varda!», La Cinémathèque française, Paris 11.10.2023–28.01.2024.

hinzu und die beiden sprechen über die Bilder. Pauline ärgert es, dass die Frauen traurig aussehen, sie seien der ›Opfertyp›. Frauen, die sitzen gelassen oder geschlagen würden. Jérôme hingegen sieht das wahre weibliche Wesen der Hingabe festgehalten, in dem Moment, in dem Frauen aufhörten zu posieren.

Bewegtbild trifft hier auf Standbild, Vorwärtsbewegung auf Fixierung, Subjekt auf Objektivierung. So entfaltet sich in dieser Eingangsszene die Filmkunst von Agnès Varda und gleichsam der grundlegende Konflikt des Films: Junge Frauen, die nicht länger festgelegten Wegen folgen wollen, beginnen, ihr Leben selbstständig zu leben und müssen dabei erst einmal rausfinden, *welches* Leben sie leben wollen. Agnès Varda schafft ihren Protagonistinnen dafür Räume. *L'UNE CHANTE, L'AUTRE PAS* (DIE EINE SINGT, DIE ANDERE NICHT; F/B/VE 1977) erzählt die Geschichte von Pauline (Valérie Mairesse), die sich später Pomme nennen wird, und von Suzanne (Thérèse Liotard) zwischen 1962 und 1976 – also in einer Zeit großer gesellschaftlicher Veränderungen und feministischen Aufbegehrens. Der Film feiert die Freundschaft der beiden Frauen. Der Kampf um Geburtenkontrolle und das Recht auf Abtreibung, Familie und Wunschkinder sind seine Themen. Aber mehr als das, Varda zeigt in *L'UNE CHANTE, L'AUTRE PAS* in unterhaltsamer Weise, so die Ausgangsthese des vorliegenden Beitrags, wie individuelle Aufbrüche mit gesellschaftlichen verknüpft sind und erzählt so *en passant*, dass soziale Bewegungen von Einzelnen getragen werden und erst dadurch zu großen erfolgreichen Bewegungen werden.

Der Aufbruch dieser Jahre manifestiert sich jedoch nicht nur in dem, was heute als Jugend- und Popkultur, sexuelle Revolution, Mai '68, Student:innenrevolution und Frauenbewegung erinnert wird. Auch das Kino erfindet sich bekanntlich neu. Das Kino der 1960er-Jahre gilt international als Kino des Aufbruchs. Agnès Varda ist eine Vorreiterin dieses neuen Kinos in Frankreich und wird deswegen von der späten Kritik wahlweise als Mutter oder Großmutter der Nouvelle Vague gewürdigt. Von der Fotografie kommend, dreht sie 1954 als 26-Jährige *LA POINTE COURTE* (F 1955).² Der Film erzählt die Krise eines jungen Ehepaars und dokumentiert gleichzeitig die Ereignisse in dem gleichnamigen Dorf und setzt so den sozialen Kontext und das Privatleben miteinander in Beziehung. Schon in ihrem Erstlingswerk, das große Aufmerksamkeit erhält, entwickelt sie eine unabhängige stilisierte visuelle Ästhetik und eine eindrückliche Bildsprache. Sie filmt nicht im Studio, sondern vor Ort und arbeitet überwiegend mit ortsansässigen Laiendarsteller:innen, stellt Fiktionales neben Dokumentarisches und schafft so neuartige Formen des Erzählens, in denen sie Männern und Frauen gleich viel Raum gibt. Dies ist für die 1950er-Jahre außergewöhnlich. Und wie der Blick in die Filmgeschichte zeigt, ebenso für die nachfolgenden Jahrzehnte. Denn auch die Regisseure der Nouvelle Vague, die sich vom ›cinéma de

2 Cf. zu Leben und Werk von Agnès Varda Alison Smith: *Agnès Varda*. Manchester 1998.

qualité) lossagten, das François Truffaut auch als «cinéma du papa» bezeichnete,³ feiern männliche Helden. Frauen sind zwar präsent, existieren aber in klassischer Manier oftmals nur durch ihre Begegnung mit dem Helden.⁴

Varda hat viele Filme gedreht, Kurz- und Langfilme genauso wie Dokumentar- und Spielfilme. Die meisten ihrer Filme hat sie selbst produziert (Cine Tamaris), da ihr ihre künstlerische Unabhängigkeit nicht verhandelbar und sie nicht willens war, sich den Auflagen und dem paternalistischen Habitus der männlich dominierten Filmindustrie zu beugen. Und das in einer Zeit, als es überhaupt nur sehr wenige Regisseurinnen gab, für das Frankreich der 1960er-Jahre sind Marguerite Duras, Paule Desol und Nelly Kaplan zu nennen.⁵ Mit einem Wort, Agnès Varda ist eine Pionierin des französischen Kinos der Nachkriegszeit – man kann ihr filmisches Schaffen mit Fug und Recht als beispiellosen Aufbruch bezeichnen. Sie blieb bis zu ihrem Tod 2019 eine experimentierfreudige angesehene Filmemacherin, deren Werk bei den großen Festivals in Cannes, Berlin und Venedig gezeigt und ausgezeichnet wurde. Große finanzielle Erfolge feierten ihre Filme jedoch nicht.

L'UNE CHANTE, L'AUTRE PAS: «Women in the sun»

Im Zentrum der folgenden Betrachtung steht der 1976 gedrehte Film L'UNE CHANTE, L'AUTRE PAS. Die Handlung sei hier kurz umrissen: Paris 1962, die 17-jährige Pauline freundet sich mit Suzanne an, die obwohl erst 22 Jahre alt, bereits Mutter von zwei Kindern und zum dritten Male schwanger ist. Pauline hilft Suzanne, das Geld für eine Abtreibung aufzutreiben, denn Suzanne lebt in äußerst prekären Verhältnissen und ist verzweifelt. Sie geht keiner Erwerbsarbeit nach, sondern kümmert sich um die Kinder, während ihr Partner Jérôme (Robert Dadiès) in einer unglücklichen Ehe gefangen ist und als künstlerischer Fotograf kaum Geld verdient. Jérôme zerbricht an dieser Situation und begeht Suizid. Allein mit den Kindern und auf sich zurückgeworfen zieht Suzanne zu ihren Eltern in ein kleines Dorf zurück, während Pauline sich einer Frauenband anschließt. Dadurch verlieren sich die beiden aus den Augen und treffen sich erst zehn Jahre später zufällig auf einer Demonstration anlässlich des Prozesses von Bobigny wieder – jenem richtungsweisenden Prozess im Jahr 1972, bei dem zum

3 Cf. James Monaco: *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films*. Reinbek bei Hamburg 1980, S. 280; cf. unsere Einleitung in diesem Band.

4 Cf. Brigitte Rollet: «Autres regards, autres histoires? Agnès Varda et les théories féministes». In: Antony Fiant / Roxane Hamery / Éric Thouvenel (Hg.): *Agnes Varda et au-delà*. Rennes 2009, S. 49–59, hier S. 52.

5 Sabine Schöbel: *Die Zwei. Weibliche Doppelfiguren im europäischen Aufbruchskino der 60er-Jahre*. Hamburg 2009, S. 13.

ersten Mal eine junge Frau, die abgetrieben hatte, nicht verurteilt wurde. Sie versichern sich, nun immer in Verbindung zu bleiben. Suzanne wohnt inzwischen mit ihren Kindern in Hyères an der Côte d'Azur und arbeitet in dem von ihr gegründeten Familienplanungszentrum. Die sich indes Pomme nennenden Pauline lebt mit ihrem Freund Darius in Paris und ist immer noch als Sängerin und Performancekünstlerin aktiv. Als das finanziell zu schwierig wird, zieht sie mit Darius in den Iran, die beiden heiraten und Pomme wird schwanger. Darius erwartet, dass sie dort als Hausfrau lebt. Da sie das nicht will, kehrt sie nach Frankreich zurück. Sie zieht zu Suzanne und bekommt das Baby. Bald darauf trennt sich Pomme von Darius und dieser nimmt den Sohn mit in den Iran. Aber auch Pomme wünscht sich ein Kind, nicht zuletzt um einen Teil von Darius behalten. So wird sie zuvor erneut von ihm schwanger und zieht weiter mit ihrer Band durch die Lande. Suzanne findet unterdessen eine neue Liebe und heiratet Pierre (Jean-Pierre Pellegrin).

Sieht man sich diesen Film mit dem zeitlichen Abstand von fast 50 Jahren an, kontextualisiert ihn also filmhistorisch, ist der feministische Impuls von Varda schon allein wegen des Themas unverkennbar. Aber nicht nur das. Sie produziert den Film in einer Zeit, als Frauen gerade erst anfangen, eine Öffentlichkeit für von Frauen gedrehte Filme zu schaffen. So hat das erste internationale Frauenfilmfestival 1972 in New York stattgefunden. Zeitgleich wurden die ersten feministischen Filmzeitschriften, wie *Women and Film* in Los Angeles (1972) und *Frauen und Film* in Berlin (1974), gegründet. Mit ihnen entstanden Orte für eine lebendige theoretische Auseinandersetzung mit Filmen und Weiblichkeit. Der Schlüsseltext der frühen feministischen Filmtheorie ist bekanntlich Laura Mulveys 1975 erschienener Aufsatz «Visual Pleasure and Narrative Cinema», in welchem Mulvey das Konzept des «male gaze» entwickelt und in Weiterführung der Apparatus-Theorie analysiert, wie «... the unconscious of patriarchal society has structured film form». ⁶ Um dieses System, in dem Männer die Träger des Blickes sind, es also keinen aktiven Platz für Frauen gibt, zu verändern, forderte Mulvey ein avantgardistisches Gegenkino mit einer neuen Filmsprache des Blicks. Vor diesem Hintergrund wird das filmisch Innovative in Vardas Filmen noch deutlicher: Denn schon dreizehn Jahre bevor Mulvey den «male gaze» kritisch analysierte, ermöglicht Varda ihrer Protagonistin Cléo in *CLÉO DE 5 À 7* (MITTWOCH ZWISCHEN 5 UND 7; F/I 1962) sich von diesem zu lösen und vom betrachteten Objekt zum schauenden und selbstständigen Subjekt zu werden. ⁷

Auch in *L'UNE CHANTE, L'AUTRE PAS* erzählt Agnès Varda konsequent aus der Perspektive von Frauen mit dem Ziel, ein möglichst breites Publikum zu errei-

6 Laura Mulvey: «Visual Pleasure and Narrative Cinema». In: *Screen* 16/3, 1975, S. 6–18, hier S. 7.

7 Cf. Rollet, S. 59 und Sandy Flitterman-Lewis: *To Desire Differently. Feminism and the French Cinema*. New York 1996, S. 268–284.

chen. Um dieses Ziel zu erreichen, bedarf es aber des Geldes. Ihre Versuche, finanzstarke Produzenten ins Boot zu holen, scheitern wiederholt, obwohl sie das Drehbuch mehrfach überarbeitete – *vulgo* abschwächte. Letztlich produzierte sie den Film mit kleinem Budget und Co-Funding selbst.⁸ Gleichwohl fand der Film weite Verbreitung, allein in Frankreich wurde er von 350.000 Menschen gesehen und verkaufte sich sogar ins Ausland.⁹ Und obwohl der Film der feministischste Langfilm ihres Œuvres ist und die Emanzipation von Frauen explizit thematisiert, war er bei der feministisch inspirierten Kritik umstritten. Die Kritikpunkte berühren das Unbehagen, das die Populärkultur häufig trifft, nämlich in dem als dichotom angesehenen Spannungsfeld von Widerstand und Konformität zu wenig auf Widerstand zu setzen. So wurde der Film einerseits gelobt, andererseits wurde ihm – und damit auch der Regisseurin – mangelnde Radikalität vorgeworfen. Im *Paris Match* vom 23. April 1977 wurde ihr vorgehalten weder feministisch noch militant zu sein, da ihre Protagonistinnen Pomme und Suzanne zu sehr auf Männer bezogen seien.¹⁰ Auch Anne Frederiksen findet den Film in der deutschen Wochenzeitung *ZEIT* enttäuschend und kritisiert, dass vieles, «was im Leben von Frauen (und Männern) tatsächlich als Problem empfunden wird», verklärt werde. Diese Äußerung erstaunt aus heutiger Perspektive, da der Film mit den Themen Geburtenkontrolle und Abtreibung die zentralen feministischen Themen seiner Zeit behandelt. Frederiksen erweitert ihre Kritik sodann in Hinblick auf die Filmästhetik. Der Einsatz von zu viel «Bonbonfarben», unterlegter klassische Musik und einer zu lyrischen Erzählweise verhinderten, dass der Film ein wichtiger Film zum Thema Frauenemanzipation werde.¹¹

Agnès Varda lehnt diese dogmatische Gleichsetzung von Feminismus mit Militanz und Männerfeindlichkeit genauso ab wie die Forderung nach düsteren Darstellungen, die das Leid von Frauen filmisch übersetzen. Der Hass auf Männer und der Fokus auf Frauen als unterdrückte Opfer könnten nicht die einzigen Darstellungsformen sein, legt sie in einem Interview mit Ruth McCormick 1978 dar.¹² Zentral ist für sie stattdessen, neue Bilder und Welten von Frauen zu schaffen, auch von Frauen, die sich eine Familie wünschen, und vor allem von Frauen, die gemeinsam für Veränderung kämpfen. «Women in the sun, as Molly Haskell

8 Rebecca J. DeRoo: «L'UNE CHANTE, L'AUTRE PAS: un film musical féministe». In: Florence Tissot (Hg.): *Viva Varda!* Paris 2023, S. 176–190, hier S. 180.

9 Ruth McCormick: «ONE SINGS, THE OTHER DOESN'T. An Interview with Agnes Varda». In: *Cineaste: America's Leading Magazine on the Art and Politics of the Cinema*. New York 1978, S. 28–30, hier S. 28.

10 Cf. den Antwortbrief von Varda an den *Paris Match* vom 24.04.1977 (Ausstellungsobjekt). *Viva Varda!* Ausstellung der Cinémathèque française, Paris 11.10.2023–28.01.2024.

11 Anne Frederiksen: «Enttäuschend. DIE EINE SINGT, DIE ANDERE NICHT». In: *DIE ZEIT* 23.07.1979, o. S.

12 McCormick, S. 29.

says. [...] That's were women should be – not always off in the shadows» ist Vardas Credo.¹³ Diese Maßgabe setzt sie im Wortsinne um: Der Film beginnt im dunklen Atelier mit kontrastreichen Schwarz-Weiß-Porträts ernst schauender Frauen und endet im Sonnenschein mit weichen, fast unnatürlich farbigen Bildern von Suzanne und Pomme und ihren (Wahl)Familien im Urlaub. Die Farbwahl und die Inszenierung der Figuren wie in einem Gemälde geben dem Schluss einen ästhetischen Überschuss, durch den die Zufriedenheit und Ruhe der Frauen betont wird – möglicherweise aber auch als «schönfärberische» Wunschkonstruktion dechiffriert wird. Wie man es auch deutet, bis zu diesem Ende war es ein mühsamer Weg und so soll untersucht werden, was es bedarf, um im Licht anzukommen. Dazu konzentriere ich mich zunächst auf die Frage, welche Erzählformen und filmischen Verfahren Agnès Varda wählt und in einem zweiten Schritt auf das Verhältnis von Aufbruch und Gewalt.

Genremix: Unterwegs mit Musik

Varda bezeichnet ihren Film als feministisches Musical.¹⁴ *L'UNE CHANTE, L'AUTRE PAS* ist aber mehr als ein Musical, er ist auch ein Roadmovie und ein historischer Film, der die Lebenswirklichkeit von Frauen und die Gesetzeslage zur Abtreibung zwischen 1962 und 1976 dokumentieren will.

Das Versprechen eines historischen Films löst Varda zum einen durch die für die Handlung relevanten gesellschaftspolitischen Ereignisse ein, zum anderen durch das, was Roland Barthes in Hinblick auf fiktionale Texte Realitätseffekte genannt hat, also jene Mittel, durch die ein realistischer Eindruck erzeugt wird. Dies geschieht, indem immer wieder auf die «Exaktheit des Referenten» hingewiesen wird, z. B. durch die Nennung von Jahreszahlen oder historischer Orte.¹⁵

Zu den von Varda gezeigten Ereignissen zählen die von der MLAC (Mouvement pour la Libération de l'Avortement et de la bagarre pour le droit à la contraception) organisierten Abtreibungsfahrten nach Amsterdam. Da Abtreibung in Frankreich gemäß Art. 317 des Code pénal strafbar war, waren Abtreibungen in Frankreich illegal und mit erheblichen Risiken behaftet. Der Dreh am Originalschauplatz einer Amsterdamer Klinik mit Frauen, die dort auf eine Abtreibung warten,¹⁶ erzeugt den Eindruck historischer Realität und lässt das Erzählte

13 Ebd., S. 28.

14 Cf. Mireille Amiel: «Agnès Varda talks about the Cinema» [1975]. In: T. Jefferson Kline (Hg.): *Agnès Varda. Interviews*. Jackson 2014, S. 64–77, hier S. 75.

15 Roland Barthes: «Der Real(itäts)effekt» [1968]. In: *Nach dem Film* XII, 2000, o. S.

16 Cf. Melissa Oliver-Powell: «Beyond the Spectacle of Suffering: Agnès Varda's *L'UNE CHANTE, L'AUTRE PAS* and Rewriting the Subject of Abortion in France». In: *Feminist Studies* 46/1, 2020, S. 14–42, hier S. 33.

so zum verbrieften Ereignis werden. Das Gleiche gilt für die Demonstrationen im Umfeld des Prozesses von Bobigny im Herbst 1972. Dieser Prozess war eines der Schlüsselereignisse im Kampf um straffreie Abtreibung. In ihm wurde der Fall einer 16-jährigen Schülerin verhandelt, die nach der Vergewaltigung durch einen Mitschüler schwanger geworden war und abgetrieben hatte. Der Prozess, der unter Ausschluss der Öffentlichkeit stattfand, fand in den Medien ein großes Echo. Aufgrund des Drucks der Straße und dank der Anwältin und Frauenrechtlerin Gisèle Halimi, die gemeinsam mit Simone de Beauvoir u. a. den *L'appel des 343* (*Manifest der 343*, 1971) verfasst und unterzeichnet hatte, wurde die Schülerin nicht verurteilt.¹⁷ Auch hier vermengt Varda Fiktion und Dokumentation. Denn sie lässt in jener Szene zur Urteilsverkündung, in der Polizisten Demonstrierende und Angehörige der Angeklagten (Laiendarsteller:innen) daran hindern, das Gerichtsgebäude zu betreten, Gisèle Halimi auftreten. Dieser Realitätseffekt führt darüber hinaus dazu, dass sich Zuschauer:innen, die an den Demonstrationen teilgenommen hatten, noch stärker mit den Reaktionen und Emotionen der Demonstrantinnen identifizieren können. Auch das Einblenden von Ortsnamen und Jahreszahlen, ein Verfahren, das aus Dokumentarfilmen bekannt ist, durchzieht den gesamten Film und trägt dazu bei, die Fiktion von Authentizität zu schaffen. Ein weiteres Stilmittel, das eher aus dem Dokumentarfilm als dem Spielfilm bekannt ist, ist die erklärende Stimme aus dem Off. In *L'UNE CHANTE, L'AUTRE PAS* kommentiert Varda selbst und ordnet so das Geschehen ein.

Musical und Verfremdung

Agnès Varda spielt jedoch nicht nur mit den Grenzen von Fiktion und Dokumentation, sondern auch mit den Genres. Ein Musical scheint zunächst ein ungewöhnliches Genre für einen Film, in dessen Zentrum die Verfügungsmacht über den eigenen Körper und der Kampf um Reproduktionsmittel steht. Denn das klassische Musical ist durch eine heterosexuelle Liebesgeschichte gekennzeichnet. Dabei überwinden Mann und Frau alle möglichen Schwierigkeiten und Differenzen und finden am Ende glücklich zusammen. Besonders wird das Musical aber nicht durch seinen Plot, sondern durch die Gesangs- und Tanzeinlagen, das Spektakel der Körper. Das heißt, das Genre an sich stellt seine Künstlichkeit aus. Indem Varda nun Anleihen beim Musical nimmt, konfrontiert sie die Authentizitätsfiktion mit dem Fiktionalen und schafft so einen Film, der irritiert und ein Spannungsfeld aufmacht, in dem es sich zu orientieren gilt. Insofern passt es, dass

17 Cf. zum Kampf um Abtreibung in Frankreich: Kristina Schulz: *Der lange Atem der Provokation. Die Frauenbewegung in der Bundesrepublik und in Frankreich 1968–1976*. Frankfurt a. M. / New York 2002, S. 112–142.

Varda davon spricht, dass ihr Film «ein träumerisches Dokument, ein dokumentarischer Traum» sei.¹⁸ Rebecca DeRoo hat herausgearbeitet, dass Varda die Genrekonventionen des Musicals im Sinne Brechtscher Theatertheorie subversiv unterläuft, um Distanz zu schaffen und das Publikum mittels der Verfremdung zur Reflexion über die gesellschaftlichen Verhältnisse zu bringen.¹⁹ So nutzt Varda die Gesangseinlagen in «verkehrter» Weise, nämlich für politische Statements und nicht für das Glück eines heterosexuellen Paares.

In grotesker Weise geschieht dies bei der Abtreibungsfahrt in Amsterdam. Nach den Abtreibungen unternehmen die Frauen eine Schifffahrt auf den Grachten. Sie sitzen regungslos, fast apathisch auf dem Boot im schönsten Sonnenschein, Pomme in der Mitte. Dagegen geschnitten sind Bilder aus der Abtreibungsklinik. Frauen, die auf ihre Abtreibung warten, ein junger Arzt, ein gynäkologischer Stuhl und dann immer wieder schöne Stadtansichten von Amsterdam. Dazu singt Pomme «Amsterdam sur l'eau, tulipes et vélos, je m'en souviendrai» (00:42:22–00:42:27).²⁰ Der Text des Liedes und die Bilder von Amsterdam und Aufnahmen der teilnahmslosen Frauen stimmen offenkundig nicht überein. Ein Verfremdungseffekt im Brechtschen Sinn, der skeptisch gegenüber dem macht, was man zu sehen bzw. zu hören glaubt. Bemerkenswert an dieser Szene ist ebenfalls, dass keine Identifikation mit den Emotionen von Pomme stattfindet.²¹ Denn durch die Schnittfolge und das Lied, das das gemeinsame Schicksal der Frauen besingt, wird die Aufmerksamkeit auf die Gruppe der Frauen gelenkt. Dieses begrenzte Angebot an identifikatorischer Nähe mit den Protagonistinnen kennzeichnet den gesamten Film. Denn obwohl die Geschichte aus der Perspektive von Pomme und Suzanne erzählt wird und damit individualisiert wird, inszeniert Varda in einer Art und Weise, die ihre Protagonistinnen eigentümlich abstrakt bleiben lässt. Dies irritiert zunächst. Heißt aber letztlich bloß, dass die emotionale Anteilnahme, das Miterleben und Mitleiden mit den Figuren, nicht die Hauptziele des Films sind. Varda interessiert etwas anderes. «Varda has constructed all of her characters in terms of broad social outlines, thereby replacing psychological depth with social complexity»²² schreibt Flitterman-Lewis über das Werk von Varda. Diese «gesellschaftliche Komplexität» lässt sich für *L'UNE CHANTE, L'AUTRE PAS* präzisieren: Die Kamera schwenkt in den Szenen in Amsterdam immer wieder behutsam über die Gesichter der Frauen in Nahaufnahme, ohne dabei aufdringlich zu sein. Die Kamera stellt damit eine durch das gemeinsame Erlebnis

18 *Agnès Varda*, herausgegeben vom Institut Français / CICIM / Filmmuseum München / Münchner Filmzentrum e. V. München 1987, o. S.

19 Rebecca J. DeRoo: *Agnès Varda between Film, Photography, and Art*. Oakland 2018, S. 71.

20 «Amsterdam auf dem Wasser, Tulpen und Fahrräder, das wird mir in Erinnerung bleiben.» (Alle Übersetzungen stammen von der Verfasserin, wenn nicht anders angegeben.)

21 Cf. DeRoo 2018, S. 77.

22 Flitterman-Lewis, S. 221.



1 L'UNE CHANTE, L'AUTRE PAS: Gemeinschaft (00:32:33)

der Abtreibung verbundene Gemeinschaft der unterschiedlichsten Frauen her. Dazu hört man aus dem Off Pomme sagen, dass sie ein zärtliches Gefühl für die Frauen habe, dass die Frauen ihre Familie seien, da sie durch dieselbe Hölle gegangen seien und sie alle in einem Boot sitzen (00:41:03–00:41:29). Das heißt, es geht Varda darum, filmisch eine Gemeinschaft zu stiften.

Ganz ähnlich verfährt die Kamera auf der Demo in Bobigny. Pomme singt «Mon corps est a moi» (00:31:40).²³ Varda gibt dem Schlachtruf der Neuen Frauenbewegung mit einem eigenen Song also besonderen Raum, um ihn breit wirken zu lassen. Und auch in dieser Szene werden den Aufnahmen von Pomme die aufmerksamen, zustimmenden Gesichter der Zuhörerinnen gegengeschnitten. Die Inszenierung rückt auch hier das innere Erleben von Pomme nicht ins Zentrum, sondern betont erneut die Gemeinschaft und Solidarität der Frauen, die nötig ist, um gesellschaftliche Veränderungen zu erkämpfen (Abb. 1).

Unterwegs

L'UNE CHANTE, L'AUTRE PAS ist aber nicht nur vom Musical inspiriert, sondern erinnert auch an ein Roadmovie, jenes Genre, das in den späten 1960er-Jahren im Neuen Hollywoodkino entstanden ist und dessen bekanntestes Beispiel sicher EASY RIDER (USA 1969) von Dennis Hopper ist. Beim Roadmovie geht es ums

23 «Mein Körper gehört mir».

Unterwegssein, um «Freiheit und die Suche nach der eigenen Identität»²⁴ oftmals episodenhaft erzählt. Die Straße dient dabei «als Gegenwelt zu den Ordnungsvorstellungen bürgerlichen Alltags».²⁵ Indem es die Bewegung, das Unterwegssein inszeniert und mit der Weiterentwicklung des Protagonisten verknüpft, veranschaulicht das Genre den Wunsch der Protagonisten auf individuelle und gesellschaftliche Veränderung. Und auch im Roadmovie spielt Musik (Country, Rock und Pop) eine tragende erzählende Rolle. Dabei war das Roadmovie zunächst ein Genre, in dem fast ausschließlich Freiheitsvorstellungen von Männern erzählt wurden. Erst mit *THELMA & LOUISE* (USA 1991) stellt Ridley Scott dann zwei Frauen in den Mittelpunkt und schreibt das Genre neu. In beiden Filmen sind die Protagonisten bzw. Protagonistinnen jedoch am Ende tot. Dieser im Roadmovie häufig vorkommende Schluss, macht deutlich, dass die gesellschaftlichen Grenzen, die durch die Filme infrage gestellt werden, eben doch nicht so leicht zu verschieben sind. Betrachtet man *L'UNE CHANTE, L'AUTRE PAS* mit der Genre-Brille des Roadmovies, drängt sich die Frage auf, wohin Pomme und Suzanne aufbrechen und was sie auf ihrer Reise suchen.

Aufbrechen 1

Nach dem Tod Jérômes lässt Varda Pomme mit ihrer Band über die Straßen Frankreichs touren und auftreten, während Suzanne zurück in ihr unwirtliches Elternhaus auf dem Land zieht. Damit wird der Freitod Jérômes zum zentralen Wendepunkt für die Dramaturgie. Indem sich die beiden Frauen nach diesem schockierenden Ereignis aus den Augen verlieren, kann Varda nun zwei getrennte Geschichten der beiden Frauenleben erzählen. Jérômes Tod bedeutet folglich nicht das Ende der Geschichte, sondern den Anfang von zwei neuen Geschichten. Mit dem Tod Jérômes ändert sich auch der Erzählstil. Wurde bislang linear erzählt, erfolgt nun ein Zeitsprung ins Jahr 1972, in dem sich Suzanne und Pomme zufällig bei der Demo vor dem Gericht von Bobigny wiedertreffen und sich versichern, künftig immer miteinander verbunden zu bleiben. Nun werden die sie prägenden Ereignisse der letzten zehn Jahre in Rückblenden gezeigt und durch die Off-Erzählungen der Protagonistinnen der jeweils anderen erzählt. Suzanne und Pomme treten also in einen andauernden Dialog. Sobald die Erzählung im Jahr 1972 angekommen ist, also im Jahr des Wiederfindens, ändert sich die Erzählweise erneut. Von da an wird weiter abwechselnd linear erzählt, da die beiden an

24 Norbert Grob / Thomas Klein: «Das wahre Leben ist anderswo. Roadmovies als Genre des Aufbruchs». In: Dies. (Hg.): *Road Movies*. Mainz 2006, S. 8–21, hier S. 11.

25 Kirsten von Hagen / Hans Jürgen Wulff: «Road-Movie». In: *Lexikon der Filmbegriffe*. Online Ressource.

verschiedenen Orten leben. Als Stilmittel behält Varda die inneren Monologe aus dem Off bei. Sie lässt die beiden aber auch Postkarten schreiben und baut so eine Art Luftpostbrücke auf, die die beiden immer verbindet. Varda wählt das Medium der Postkarte, das visuell wesentlich ergiebiger und sinnlicher ist als Briefe. Und durch seine Öffentlichkeit auch als augenzwinkernder Hinweis auf den Slogan «das Private ist politisch» gelesen werden kann. Gleichwohl lässt diese Luftpostbrücke an Briefe bzw. Briefromane denken, die seit der Klassik als das geeignete Ausdrucksmedien für Frauen galten. Sie dienen «dem Austausch, aber auch der Selbstreflexion, indem die Figuren im Spiegelungsprozess, im Andern, zu sich selbst kommen, sich ihrer Selbst vergewissern und ihr Selbst weiterentwickeln.»²⁶ Gleichzeitig sind sie Ausdruck und Mittel des Miteinanders und symbolisieren die enge Freundschaft der beiden.

Die Ungleichzeitigkeit des Aufbruchs von Suzanne und Pomme, der durch Jérômes Tod ausgelöst wird, leitet Varda durch eine einfache Szene ein. Die Kamera fährt in einer nahen Einstellung langsam von rechts nach links an den herunter gelassenen blauen und orangenen Metallrollläden von Jérômes Atelier vorbei und zeigt so das Ende dieses Kapitels an. Dieses Bild geht in das dunkle Metall eines Eisenbahnwagens über und wird schließlich von einem graugrünen verwitterten Palisadenzaun abgelöst. Dazu erklärt Varda aus dem Off, dass die Tragödie die beiden trennte und dass Suzanne, die nicht wusste wohin, zu ihren Eltern gefahren ist und dort schlecht aufgenommen wurde. Die zunehmende Unbehaustheit von Suzanne zeigt sich in den dunkler werdenden Farben und dem kälter werdenden Licht dieser Sequenz. In der nächsten Szene sehen wir Menschen aus einer Metrostation auf die Straße steigen und die Hintergrundmusik für Suzanne wird durch Verkehrslärm abgelöst. Hier kommt also die Gesellschaft ins Spiel, was Varda folgendermaßen kommentiert: Pauline habe in den Gesichtern der Menschen eine allgemein herrschende Angst gesehen, die sich mit Suzannes Unglück vermengte. So habe sie sich verändert und angefangen zu singen «Elle changait, elle chantait» (00:29:42–00:29:44). Diese Sequenz verknüpft über Pomme die gesellschaftlichen Zustände in Frankreich mit ihrem persönlichen Aufbruch zur Protestsängerin. Suzanne hingegen macht zunächst einen Schritt zurück in ihre Herkunftsfamilie.

Suzanne begibt sich dann ebenfalls auf eine Reise und sucht nach einem Ausweg aus ihrem festgefahrenen Leben. Das Leben Suzannes auf dem armen Bauernhof ihrer Eltern ist zwischenmenschlich so eisig, dass man es förmlich spüren kann. Denn Varda inszeniert die Ablehnung, die Suzanne als unverheirateter Mutter mit unehelichen Kindern von ihren Eltern entgegengebracht wird, auf der Bild- und Tonebene konsequent. Ein Beispiel ist das größtmögliche Schweigen der

26 Karina Beckers: *Briefroman und Subjektivierung. Transformationen der Gattung und des Subjekts und deren Bedeutung für einen subjektivationsorientierten Literaturunterricht*. Würzburg 2021, S. 101.



2 L'UNE CHANTE, L'AUTRE PAS:
Üben im Stall (00:46:46)

Eltern, während im Hintergrund eine an das Heulen des Windes erinnernde Musik zu hören ist, ein weiteres Beispiel sind die Landschaftsaufnahmen von kahlen Bäumen, zugefrorenen Wasserflächen, braunen Äckern bei diesigem Himmel und dunkle und kontrastreiche Bilder aus dem Inneren des Hauses. Ablehnung und Einsamkeit werden darüber hinaus durch Einstellungen komponiert, in denen die Figuren oft allein im Bild sind oder von hinten gezeigt werden. Die Erzählhaltung der Kamera ist dabei objektivierend, die Gedanken Suzannes erzählt sie aus dem Off. Und so erfahren die Zuschauer:innen, dass sie an die energiegeladene Pomme dachte und beschloss, sich zu wehren und nicht länger zu leiden («J'évitais de souffrir. Je voulais résister») (00:36:13–00:36:15). Zentral für ihren Aufbruch ist Bildung. So bringt Suzanne sich selbst bei, Schreibmaschine zu schreiben (Abb. 2), was der Vater zu verhindern sucht – pointiert symbolisiert durch das Üben im Stall.

Und sie wird mobil. Mit einem alten Rad fährt sie zunächst ins Dorf, um sich die Unterstützung einer Sozialarbeiterin zu suchen und später in die Fabrik, in der sie arbeitet, um ihr eigenes Geld zu verdienen. Schreibmaschine und Fahrrad sind Insignien eines zaghaften Aufbruchs aus einer patriarchalen bäuerlichen Welt, in der Möglichkeiten der Kommunikation und Mobilität bereits Aufbruch andeuten. Sie symbolisieren den Beginn ihrer Emanzipation, die im Folgenden auch weiter erzählt wird, indem sie fortan autonom ihren Weg gehen wird. Folgerichtig sehen wir Suzanne in der nächsten Einstellung im sonnigen Süden, wo sie inzwischen in Hyère lebt und 1968 eine Beratungsstelle zur Familienplanung für Frauen gegründet hat.

Im Wechsel mit Suzannes Entwicklung werden die wichtigsten Ereignisse aus Pommes Leben erzählt: dass sie als Sängerin mit der feministischen Band *Orchidée* unterwegs ist, dass sie in Amsterdam eine Abtreibung vornehmen ließ und dass sie dort Darius (Ali Rafie), einen Ökonom aus dem Iran kennengelernt hat. Die Wege der beiden Frauen sind also entgegengesetzt. Während Pomme nach außen geht, muss sich Suzanne erst einmal ihren eigenen Raum schaffen. Denn Pomme und Suzanne unterscheiden sich sowohl von ihrem Temperament

als auch von ihrer sozialen Herkunft und ihrer Lebenssituation. Pomme ist unerschrocken, schlagfertig, eigenwillig, durchsetzungsstark und unabhängig und kommt aus der Pariser Mittelschicht. Suzanne hingegen ist eher ruhig und wenig energisch und kämpferisch. Ihre Eltern sind arme Bauern auf dem Land. Und als alleinerziehende Mutter trägt sie Verantwortung für ihre Kinder und ist auch deswegen gebunden. Trotz dieser Unterschiede teilen Pomme und Suzanne eine Erfahrung: «J'étais acceptée dans la famille des femmes», (00:47:27)²⁷ sagt Suzanne über die Hilfe und Gemeinschaft der Frauen, mit denen sie in der Fabrik arbeitet und beschreibt damit exakt die Empfindung, die Pomme gegenüber den Frauen in der Abtreibungsklinik geäußert hatte. Auf je unterschiedliche Weise haben Pomme und Suzanne also die Erfahrung gemacht, Teil einer großen solidarischen Gemeinschaft zu sein, und zwar jener der Frauen.

Agency/Ermächtigung

«Ni mémère, ni mégère / ni vipère / Je suis femme, je suis moi...» (00:37:32–00:37:40)²⁸ singen die *Orchideen* in ihrem Song «Ni cocotte». Sie wehren sich also gegen gesellschaftlich gängige Zuschreibungen des Frau-Seins und damit gegen die männliche Definitionsmacht. In diesem Zusammenhang ist es ergiebig, noch einmal die Szenen mit Jérôme zu betrachten. Sein Tod, der aus der größtmöglichen Gewalt, die man sich selbst antun kann, resultierte, hat den Aufbruch der beiden angestoßen. Als softer Mann gezeichnet, ist er selbst einem System gesellschaftlicher Zwänge unterworfen, seine Frau willigt nicht in die Scheidung ein und als Künstler verdient er kaum etwas. Diesen Zwängen scheint er sich jedoch nicht zu widersetzen. So könnte man ihn einerseits als Mann sehen, der ebenfalls unter gesellschaftlicher Ungerechtigkeit und struktureller Gewalt leidet. Andererseits behauptet er trotz seiner eigenen Ohnmacht die männliche Definitionsmacht darüber, was das Wesen der Frau ist, indem er sie dazu bringt, in der von ihm gewünschten Form vor der Kamera zu posieren, um Bilder der Selbstaufgabe, der wahren Weiblichkeit zu erhalten. Er profitiert also durchaus von der patriarchalen Dividende. Sein Versuch, Pomme zu fotografieren, misslingt jedoch (exemplarisch), da sie (als Typ) auch vor seinem Objektiv ihre selbstbewusste Ausstrahlung nicht ablegt. Aus Frustration über sein Scheitern zerreißt er kurz vor seinem Freitod die von ihr gemachten Fotos.

Liest man diese Episoden metaphorisch, kann man argumentieren, dass die männliche Definitionsmacht weiblicher Identität durch das selbstbewusste Auftreten Pomes gebrochen wird. Die herrschende Auffassung eines vermeintlich na-

27 «Ich wurde in die Familie der Frauen aufgenommen.»

28 «Weder Oma noch Göre, noch Viper / ich bin eine Frau, ich bin ich...»

türlichen Wesenskerns der Geschlechter wird hier spielerisch zunächst als Inszenierung entlarvt. Gleichzeitig wird damit die patriarchale Macht infrage gestellt. In welchem Verhältnis der Verlust dieser männlichen Definitionsmacht und die daraus resultierende noch größere Ohnmacht Jérômes zu seinem Freitod steht, ist hier unerheblich. In einer sinnbildlichen Lesart lässt sich aber festhalten, dass das Sterben patriarchaler Macht – und sei sie auch so gering wie hier – die Ermächtigung der Frauen erst ermöglicht. Diese steht, statt der patriarchalen Gesellschaft mit ihren gewalttätigen Strukturen im Vordergrund des Films. Die Ohrfeige des Vaters, der Versuch des Ehemannes, die Freiheit Pommes einzuschränken, sind Beispiele für die selbstverständliche Gewalt, die Institutionen (Eltern, Ehe) ausüben. Die politische Ebene ist da noch deutlicher. Auf die gesamte Erzählung betrachtet, ist der radikale Akt der Selbstausslöschung Jérômes der sichtbar gewaltvollste Akt. Es ist interessanterweise die selbstbestimmte Handlung eines Individuums.

Aufbrechen 2 und Ankommen

Pomme betritt völliges Neuland, als die Auftritte mit ihrer Gruppe ihr als Künstlerin nicht genug einbringen und sie mit Darius in den Iran zieht. Diese Episode wird filmisch durch eine Texttafel als Zusatz markiert (Abb. 3). Der Erzählfluss wird also kurz unterbrochen, was dem Folgenden einen märchenhaften Charakter verleiht. Die postkartenmäßigen Aufnahmen touristischer Ziele wie der damals Masjid-i Shah (Schah Moschee) genannten Moschee in Isfahan und der Lehmbauten in Shahreza²⁹ verstärken diesen Eindruck. Pomme ist verliebt und begeistert und entdeckt in dieser ihr fremden Welt, den für sie geheimnisvollen Bauformen,³⁰ der Glut der Hitze und den Kopftuch tragenden Frauen ihre eigene Sinnlichkeit und ihren Kinderwunsch (Abb. 4). Sie entscheidet sich, Darius zu heiraten und ist direkt schwanger. Diese Inszenierung befremdet aus heutiger Sicht als unverhohlenen orientalisierende Perspektive. Edward Saids Studie zum Orientalismus bzw. seiner Diskursivierung (1978), in der er den starren Blick des Westens auf den Osten beschreibt, in welchem sich Herablassung mit großem Respekt für die kulturellen Leistungen mischt, erscheint erst zwei Jahre nachdem der Film gedreht wurde.³¹ Dieser Teil des Films ist daher auch ein ausdrucksstar-

29 Cf. Negar Taymoorzadeh: «Iran Under Varda's Eyes: Interview with Dr. Ali Rafie». In: Colleen Kennedy-Karpat / Feride Çiçekoğlu (Hg.): *The Sustainable Legacy of Agnès Varda: Feminist Practice and Pedagogy*. London 2022, S. 113–124.

30 Varda: «Ich sah im Iran auf einmal all diese Phallus-Minarette und Busen-Kuppeln, diese Sexualität in der Architektur, die sich über die heiligen Orte breitet, [...] Ich wollte diesen Blick nutzen, um indirekt, in puren Formen, die Wollust der Liebe auszudrücken [...]» *Agnès Varda*, o. S.

31 Cf. Edward Said: *Orientalism*. New York 1978.



3-4 L'UNE CHANTE,
L'AUTRE PAS: Texttafel und
Lehmbauten Shahreza
(00:59:10 und 01:02:59)

kes Beispiel, in welcher Form der sogenannte Orient auch im politisch reflektierten Kino in den 1970er-Jahren exotisiert und auch erotisiert wird. Die Exotisierung von Darius wird von Varda später lediglich indirekt angesprochen, bleibt aber unerwidert. So wirft Darius Pomme bei der Trennung vor, dass sie sich einen Fremden zum Vater ihres Kindes gesucht habe: «Elle voit un étranger, et allons-y! Le grand voyage, le grand jeu. Un enfant, le tour est joué. On garde l'enfant, mais pas le père.» (01:22:57–01:23:04)³²

Nach der Hochzeit erstarrt Darius im Iran zu einem Klischee und erwartet von Pomme, dass sie die klassische Rolle der Hausfrau annimmt.³³ Pomme nimmt daraufhin die geschlechtergetrennte Welt im Iran wahr und beschließt, das Kind in Frankreich bei Suzanne in Hyères zu bekommen. Ihr Entschluss, nicht in den Iran zurückzukehren, steht fest und führt nach der Geburt zur Trennung von Darius.

- 32 «Sie sieht einen Fremden, und los geht's! Die große Reise, das große Spiel. Ein Kind und die Sache ist erledigt. Wir behalten das Kind, aber nicht den Vater.»
- 33 Während Varda das Beharren auf der männlichen Definitionsmacht im Falle Jérômes sehr subtil über das Thema Fotografie erzählt, ist die Veränderung von Darius, der sich im Iran als klassisches Familienoberhaupt sieht, eher plump erzählt. Dennoch wird deutlich, dass in beiden Ländern ein patriarchaler Machtanspruch bestand.



5 L'UNE CHANTE, L'AUTRE PAS:
Trennung. Pomme, Babykorb
und Gemälde (01:26:39)

Aber auch diese Rückkehr und Trennung von ihrem Mann führt zu einem Neuanfang. Da Darius mit dem Sohn in den Iran zurückkehren will, schlägt Pomme ihm in ihrem Trennungsschmerz vor, ein zweites Kind zu zeugen, und verbindet das mit dem kühnen Vorschlag, dass jede/r von ihnen dann eines behalte. Darius lehnt das zunächst brüsk als verrückt und utopisch ab, lässt sich aber später doch darauf ein. In dieser Szene sehen wir die aufgewühlte Pomme und Darius immer wieder unter dem Gemälde einer nachdenklichen Frau, deren Gesicht in einer Einstellung sogar das ganze Bild einnimmt. Damit versinnbildlicht Varda durch die *mise en scène* den schwierigen Prozess der Entscheidungsfindung (Abb. 5). Der Vorschlag von Pomes ist in seiner Radikalität bemerkenswert, denn auf diese Weise löst sich Pomme vollständig von den heteronormativen Vorstellungen von Familie und Ehe. Vordringlich ist, dass Kinder Wunsch Kinder sind.

Auch in dieser Lebensphase erscheint Suzannes Lebensentwurf spiegelbildlich. Während Pomme auf Wolke sieben schwebend im Iran ist, heiratet und schwanger wird, arbeitet Suzanne in der Frauenberatungsstelle und versucht, Frauen die Pille nahezubringen. Sie ist weiterhin alleinerziehende Mutter, sehnt sich aber nach einem Partner. Allerdings ist Pierre, der Mann, in den sie sich verliebt hat, verheiratet. Eine Affäre mit einem verheirateten Mann schließt sie jedoch vollkommen aus. Erst nachdem sich Pierre von seiner Frau getrennt hat, werden die beiden ein Paar und heiraten. Pomme hingegen trennt sich von dem Mann, den sie liebt, weil sie nicht mit ihm im Iran leben kann, und plant ein unabhängiges Leben als alleinerziehende Mutter. Ein Leben, das sie dann genauso führen wird. Nach der Geburt ihrer Tochter, der kleinen Suzanne, wird sie mit ihr und ihrer Band wieder durch Frankreich touren und feministische Stücke spielen und auf humorvolle Weise zeigen, dass die Frauen in den klassischen Familien mehr arbeiten als ihre Männer (Abb. 6). Die Ehe ist also eine Institution, die von Macht durchdrungen ist – zumindest in der Form, in der sie meist gelebt wird. Eine Institution, gegen die es dann zu kämpfen gilt. Und sie besingt eine Welt, in der Frauen unabhängig von gesellschaftlichen Erwartungen frei leben.



6 L'UNE CHANTE, L'AUTRE PAS: Straße und Auftritt (01:40:34)

Sowohl Pomme als auch Suzanne lehnen also «klassische» Frauenrollen ab: Suzanne die der Geliebten, Pomme die der Ehefrau. Beide finden dagegen eine Lebensform, die ihren Bedürfnissen entspricht. Suzanne nach fast 18 Jahren als alleinerziehende Mutter die der Ehefrau, Pomme die der Mutter und umherreisenden Bandsängerin und Performancekünstlerin. Die jeweils andere und ihre Kinder sowie die «Orchideenfrauen» und ihre Partner bilden ihre Wahlfamilie. Beide sind am Ende ihrer Reise angekommen und wissen nun, wie sie leben wollen.

Resümee

L'UNE CHANTE, L'AUTRE PAS ist sowohl von Teilen der zeitgenössischen Kritik als auch der wissenschaftlichen Rezeption vorgehalten worden, dass er die Probleme von Frauen nicht in aller Deutlichkeit zeige, bzw. dass er patriarchale Strukturen nicht grundsätzlich angreife und die Art und Weise, wie Frauen repräsentiert werden, nicht reflektiere.³⁴ Diese Kritik greift zu kurz, da Varda eine Welt erschafft, in der die Gemeinschaft der Frauen, ihre Freundschaft und Probleme zentral gestellt werden und ausschließlich aus ihrer Perspektive erzählt wird. Oder, wie Ruth Hottell schreibt: «The film thus becomes more than just a matter of subversion then, because subversion implies acknowledging the power of the dominant system over the Other. [...] It is not an alternative reality – it is the reality of the film.»³⁵ Darüber hinaus gelingt es dem Film, männliche Definitionsmacht sowie Repräsentationspolitiken anhand der Porträtfotografie-Episoden mit Jérôme meisterhaft vorzuführen und infrage zu stellen. Und bedenkt man, dass die Forderung nach autonomer Geburtenkontrolle und Familienplanung

34 Flitterman-Lewis, S. 240.

35 Ruth Hottell: «Including ourselves: The Role of Female Spectators in Agnès Varda's LE BONHEUR und L'UNE CHANTE, L'AUTRE PAS». In: *Cinema Journal* 38/2, 1999, S. 52–73, hier S. 66.



7 L'UNE CHANTE, L'AUTRE PAS:
Die nächste Generation
(01:54:42)

die konservative Sexualmoral der 1960er- und 1970er-Jahre frontal anging, wird deutlich, dass schon das von Varda gewählte Thema radikal war. Umso erstaunlicher ist es, dass es ihr gelungen ist, die Entwicklung von Pomme und Suzanne und ihren erfolgreichen Kampf für ein selbstbestimmtes, glückliches Leben in humorvoller Weise zu erzählen. Dies liegt in dem von Varda gewählten Genremix begründet. Die Gesangs- und Performanceeinlagen bringen die politischen Aussagen in kurzweiliger, spielerischer Form auf den Punkt. Und der Schluss des Films bringt den Einsatz der Protagonistinnen für Veränderung – im Gegensatz zu so manchem Roadmovie – zu einem optimistischen Abschluss.

Die Geschichten von Pomme und Suzanne werden stellvertretend für die Geschichte der Frauen Frankreichs erzählt. Dabei wird einmal mehr deutlich, dass die Geschichte des Feminismus nicht ohne die Geschichte des weiblichen Körpers erzählt werden kann. Der Film endet mit einem Epilog und einem Ausblick auf die Zukunft. Es ist die bereits erwähnte Szene aus dem Jahr 1976, in der die Wahlfamilie gemeinsam Urlaub macht, die Kamera jede/n Einzelne/n einfängt und aus dem Off erzählt wird, wie es der Person geht. Die Bilder strahlen dabei eine große Wärme und Ruhe aus. Das Schlussbild des Films gehört aber weder Pomme noch Suzanne, sondern deren Tochter Marie (Rosalie Varda) (Abb. 7). So endet der Film mit dem Blick auf die nächste Generation und der Hoffnung, dass sie es einfacher haben wird.

Bibliografie

Agnès Varda, herausgegeben vom Institut Français / CICIM / Filmmuseum München / Münchner Filmzentrum e. V. München 1987.

Amiel, Mireille: «Agnès Varda talks about the Cinema» [1975]. In: T. Jefferson Kli-

ne (Hg.): *Agnès Varda. Interviews*. Jackson 2014, S. 64–77.

Barthes, Roland: «Der Real(itäts)effekt» [1968]. In: *Nach dem Film* XII, 2000; nachdemfilm.de: <https://is.gd/kIqlcX> (03.07.2023).

Beckers, Karina: *Briefroman und Subjekti-*

- vation. *Transformationen der Gattung und des Subjekts und deren Bedeutung für einen subjektivationsorientierten Literaturunterricht*. Würzburg 2021.
- DeRoo, Rebecca J.: *Agnès Varda between Film, Photography and Art*. Oakland 2018.
- DeRoo, Rebecca J.: «L'UNE CHANTE, L'AUTRE PAS: un film musical féministe». In: Florence Tissot (Hg.): *Viva Varda!* Paris 2023, S. 176–190.
- Flitterman-Lewis, Sandy: *To Desire Differently. Feminism and the French Cinema*. New York 1996.
- Frederiksen, Anne: «Enttäuschend. DIE EINE SINGT, DIE ANDERE NICHT». In: *Die Zeit*, 23.7.1979, o. S.
- Grob, Norbert / Klein, Thomas: «Das wahre Leben ist anderswo. Roadmovies als Genre des Aufbruchs». In: Ders. (Hg.): *Road Movies*. Mainz 2006, S. 8–21.
- Hottell, Ruth: «Including ourselves: The Role of Female Spectators in Agnès Varda's LE BONHEUR und L'UNE CHANTE, L'AUTRE PAS». In: *Cinema Journal* 38/2, 1999, S. 52–73.
- McCormick, Ruth: «ONE SINGS, THE OTHER DOESN'T. An Interview with Agnes Varda». In: *Cineaste: America's Leading Magazine on the Art and Politics of the Cinema*. New York 1978, S. 28–30.
- Monaco, James: *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films*. Reinbek bei Hamburg 1980.
- Mulvey, Laura: «Visual Pleasure and Narrative Cinema». In: *Screen* 16/3, 1975, S. 6–18.
- Oliver-Powell, Melissa: «Beyond the Spectacle of Suffering: Agnès Varda's L'UNE CHANTE, L'AUTRE PAS and Rewriting the Subject of Abortion in France». In: *Feminist Studies* 46/1, 2020, S. 14–42.
- Rollet, Brigitte: «Autres regards, autres histoires? Agnès Varda et les théories féministes». In: Antony Fiant / Roxane Hamery / Éric Thouvenel (Hg.): *Agnes Varda et au-delà*. Rennes 2009, S. 49–59.
- Said, Edward: *Orientalism*. New York 1978.
- Schöbel, Sabine: *Die Zwei. Weibliche Doppelfiguren im europäischen Aufbruchskino der 60er Jahre*. Hamburg 2009.
- Schulz, Kristina: *Der lange Atem der Provokation. Die Frauenbewegung in der Bundesrepublik und in Frankreich 1968–1976*. Frankfurt a. M. / New York 2002.
- Smith, Alison: *Agnès Varda*. Manchester 1998.
- Taymoorzadeh, Negar: «Iran Under Varda's Eyes: Interview with Dr. Ali Rafie». In: Colleen Kennedy-Karpat / Feride Çiçekoglu (Hg.): *The Sustainable Legacy of Agnès Varda: Feminist Practice and Pedagogy*. London 2022, S. 113–124.
- Von Hagen, Kirsten / Hans Jürgen Wulff: «Road-Movie». In: *Lexikon der Film-begriffe*. Online Ressource; filmlexikon.uni-kiel.de: <https://is.gd/e3XGTV> (14.02.2024).
- «Viva Varda!», La Cinémathèque française, Paris 11.10.2023–28.01.2024; www.cinematheque.fr: <https://is.gd/HaWoPR> (30.11.2023).

Birgit Mertz-Baumgartner

Männlichkeiten und Gewalt in ANA Y LOS LOBOS (1972) von Carlos Saura

Créeme que no hay lobo, no hay león, no hay tigre, no hay basilisco. /
Que llegue al hombre, a todos excede en fiereza.¹

Aufbruch und Gewalt. ANA Y LOS LOBOS im Kontext

LA CAZA (DIE JAGD; E 1965), der erste Film, den Carlos Saura gemeinsam mit dem Produzenten Elias Querejeta realisierte, stellt nach Gutierrez Aragón einen Wendepunkt für das spanische Kino dar: «[...] LA CAZA [...] dio la vuelta al cine que se hacía en España. [...], para mi hay un cine español antes de LA CAZA y otro después.»² Saura steht demnach am Beginn eines ‚neuen‘ spanischen Kinos und markiert den Übergang von einer am italienischen Neorealismus orientierten Ge-

- 1 Fernando zu Ana in ANA Y LOS LOBOS. «Glaubt mir, es gibt keinen Wolf, keinen Löwen, keinen Tiger, keinen Basilisken, der den Menschen an Wildheit überträfe.» (Alle Übersetzungen stammen von der Verfasserin, wenn nicht anders angegeben.)
- 2 Augusto M. Torres: *Conversaciones con Manuel Gutiérrez Aragón*. Madrid 1985, S. 28. «LA CAZA gab dem spanischen Kino eine Wendung. Meiner Meinung nach [...] gibt es ein spanisches Kino vor und nach LA CAZA.»

neration spanischer Filmemacher (Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga, Fernando Fernán) zum Nuevo Cine Español. Dieses umfasst eine Gruppe junger Autorenfilmer, die in Anlehnung an die französische Nouvelle Vague anstrebte, das spanische Kino vor allem ästhetisch zu erneuern.³

ANA Y LOS LOBOS (ANNA UND DIE WÖLFE; E 1972, Saura) ist ästhetisch kein «revolutionärer» Film, im Kontext von Gewalt und kinematografischen Darstellungen von Gewalt hingegen ist eine genauere Betrachtung höchst lohnenswert. Der Film fällt in die erste Schaffensperiode Sauras (bis 1975),⁴ die Kritiker:innen als Phase des «cine metafórico»⁵ bezeichnen. Es handelt sich dabei um engagierte Filme von Autorenfilmern, die sich metaphorisch bzw. allegorisch auf die zeithistorische Realität Spaniens beziehen und den Bürgerkrieg, die Nachkriegszeit und/oder die Franco-Diktatur in den Blick nehmen.⁶ Carlos Saura selbst bezeichnet ANA Y LOS LOBOS als märchenhafte Erzählung mit stark archetypischen Figuren: «Yo siempre he pensado que ANA Y LOS LOBOS era más un cuento que otra cosa. Más bien una fábula. Los personajes son más claramente arquetipos. Existen los buenos y los malos.»⁷

Zahlreiche Analysen des Films bauen auf den drei von Saura inszenierten Männerfiguren auf, die referenziell als die drei Säulen des Franquismus gedeutet werden. So spricht etwa Navarrete von den drei Brüdern als den «tres pilares sobre los que se fundamenta el franquismo: la religión, [...]; la autoridad militar, [...], y la re-

3 Zu den wichtigsten Vertretern des Nuevo Cine Español zählen Mario Camus, Miguel Picazo, Basilio Martín Patino und Francisco Regueiro. Cf. Jochen Mecke: «Carlos Saura: LA CAZA (1966)». In: Ralf Junkerjürgen (Hg.): *Spanische Filme in Einzeldarstellungen*. Berlin 2012, S. 142–164.

4 In die zweite Phase fallen seine großen, international erfolgreichen Tanzfilme wie *BODAS DE SANGRE* (BLUTHOCHZEIT; E 1981), *CARMEN* (E 1983), *EL AMOR BRUJO* (LIEBESZAUBER; E 1986), *FLAMENCO* (E 1995), *TANGO* (E/AR 1998) und *FADOS* (E/P 2007).

5 Cf. Norberto Ibáñez: «Carlos Saura; una vanguardia en solitario (1970–1980)». In: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* 2002, S. 3; Luis Navarrete: «ANA Y LOS LOBOS. La metáfora filmica o el surrealismo ideológico». In: *Frame. Revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación* 2, 2007, S. 1–10; Arnaud Duprat de Montero: «De Ana (ANA Y LOS LOBOS, C. Saura 1973) a MAMÁ (MAMÁ CUMPLE 100 AÑOS, C. Saura 1979): dos heroínas metafóricas con características divinas». In: *VII Congreso Internacional de Análisis Textual*. Madrid 2015, S. 2.

6 Carlos Saura war gerade einmal vier Jahre alt, als 1936 der spanische Bürgerkrieg ausbrach und seine Familie aufgrund ihrer republikanischen Gesinnung zunächst nach Madrid, dann nach Valencia und Barcelona gehen musste. Nach dem Krieg wurde Saura aus Sicherheitsgründen bei Verwandten untergebracht, die mit Franco und der Diktatur sympathisierten. Die schmerzvollen Erfahrungen von Krieg und Nachkriegszeit sollten sein filmisches Schaffen nachhaltig prägen.

7 Carlos Saura im Interview mit Antonio Castro 1979. Zitiert nach Marta López Lozano: *Fantasmas familiares y figuras patriarcales autoritarias en las películas ANA Y LOS LOBOS y CRÍA CUERVOS de Carlos Saura*. Trabajo de fin de grado, Universidad Jaume I 2015, S. 21. «Ich habe immer gedacht, dass ANA Y LOS LOBOS vor allem eine märchenhafte Erzählung ist, oder auch eine Fabel. Die Figuren sind klar archetypisch gezeichnet, es gibt die Guten und die Bösen.»

presión, de cariz sexual en este caso, [...]»⁸ Auch Duprat-Montero bezeichnet den Film als Radiografie der spanischen Gesellschaft, in der die drei Söhne die Säulen des Franquismus repräsentieren: Militär, Familie, Religion.⁹ Fernando (Fernando Fernán Gómez) steht für die Religion oder besser für einen religiösen Mystizismus, was sich auch im symbolischen Ort, der ihm zugeordnet ist, der weiß getünchten Höhle («cueva»), spiegelt. José (José María Prada) repräsentiert das Militär, sein symbolischer Ort ist das «museo militar», das kleine im Haus untergebrachte Militärmuseum, in dem die Uniformen, Waffen und Orden der Vorfahren aufbewahrt werden. Juan (José Vivó) steht nicht nur für die Familie, sondern vor allem für den spanischen Machismo; er ist in den dunklen Gängen der alten Villa zu Hause und stets auf der «Jagd» nach potenziellen weiblichen Opfern. Ana (Geraldine Chaplin), das englischsprachige Kindermädchen, das auf die drei Kinder von Juan aufpassen soll, ist in dieser Lesart die fremde Andere, die die «Ordnung» des Hauses stört und gebändigt werden muss. Ana ist nicht nur «fremd», weil sie aus dem anglophonen Kulturraum stammt, sondern auch deshalb, weil sie ausgesprochen selbstbewusst und selbstbestimmt auftritt und im Unterschied zu den im abgeschotteten Spanien fixierten Männerfiguren weit gereist ist.¹⁰

Ich möchte im vorliegenden Beitrag diese Lesart leicht verschieben bzw. sie ergänzen, indem ich die drei Brüder und die durch sie verkörperten Männlichkeiten (im Sinne Raewyn Connells)¹¹ sowie Anas Interagieren mit diesen Männlichkeiten genauer analysiere. Ich gehe dabei von der These aus, dass es sich um brüchige Männlichkeiten und damit brüchige Säulen des Franquismus handelt, die Saura in ANA Y LOS LOBOS inszeniert, und Ana – trotz des an späterer Stelle zu diskutierenden Filmendes – nicht Opfer des Systems ist, sondern eine wesent-

8 Navarrete, S. 5. «[...] drei Säulen, auf denen der Franquismus gebaut ist: die Religion [...]; das Militär, [...] und die Repression, hier die unterdrückte Sexualität [...]»

9 Im Original: «una familia que se presenta como una radiografía de la sociedad española, con un padre ausente, una madre castradora y tres hijos que encarnan los pilares del franquismo: el ejército, la familia y la religión.» (Duprat de Montero, S. 2) «Diese franquistische Gesellschaft wird von der Mutter repräsentiert, deren Früchte Militantismus, vorgespiegelte Religiosität und sexuelle Repression durch ihre drei Söhne verkörpert werden.» Ganz ähnlich formuliert Studer: «[...] esa sociedad franquista, representada por la madre, cuyo militarismo, religión hipócrita y represión sexual, frutos de esa sociedad se encuentran representados en esos tres hombres.» Anne Studer: *La familia, reflejo de la sociedad franquista en las películas ANA Y LOS LOBOS y LA PRIMA ANGÉLICA de Carlos Saura*. Grenoble 2014, S. 24.

10 Die selbstbestimmte junge Frau trägt ihre langen Haare offen, lackiert ihre Zehennägel, trägt moderne Kleidung (u. a. kurze Kleider und Röcke) und ist widerständig, wie bereits ihr erstes Zusammentreffen mit José kurz nach ihrer Ankunft im Familiensitz deutlich macht. Als dieser ihre Papiere kontrolliert und sie aufgrund der vielen Stempel in ihrem Pass nach den Motiven ihrer zahlreichen Reisen fragt («turismo, estudios, viajes familiares?»), verweigert sie ihm eine detaillierte Auskunft und antwortet lakonisch: «viajes» (6:34). Juan fragt, ob es sich um touristische, familiär motivierte oder um Studienreisen handle; Anas Antwort: Reisen.

11 Cf. Raewyn Connell: *Masculinities*. Cambridge et al. 1995 [1993].

liche Akteurin in der Dekonstruktion vermeintlich hegemonialer Männlichkeiten und damit des vorherrschenden Systems. Im zweiten Teil soll unter Rückgriff auf Bourdieus Konzept der symbolischen Macht und Gewalt gezeigt werden, dass sich Ana – im Gegensatz zu den anderen Frauenfiguren, die die symbolische Macht internalisiert haben und deshalb als Mitspielerinnen des Systems agieren – dieser Macht entzieht und damit das System ins Wanken bringt.

Die Dekonstruktion spanischer Männlichkeiten

Die australische Soziologin Raewyn Connell, die wie Butler von der sozialen Konstruiertheit von Geschlecht ausgeht, unterscheidet in *Masculinities* vier Arten von Männlichkeiten: die hegemoniale Männlichkeit, die untergeordnete Männlichkeit, die komplizenhafte Männlichkeit und die marginalisierte Männlichkeit.¹² Die Struktur des sozialen Geschlechts hänge, so Connell, wesentlich von den Machtbeziehungen ab, die sich zwischen Männern und Frauen, aber auch zwischen den Männern untereinander aufspannen. Macht resultiert aus der Unterordnung von Frauen und der Dominanz gegenüber anderen Männern, hängt aber auch von Produktionsbeziehungen ab, die in einer geschlechterbasierten Arbeitsteilung, vor allem aber in Besitz und Kapital zum Ausdruck kommen. Auch die Art emotionaler Bindungsstrukturen (hetero-/homosexuell; freiwillig/gewaltsam; beidseitig oder einseitig lustbetont; etc.) spielen für die Position in der gesellschaftlichen Hierarchie eine wichtige Rolle.¹³ Unter der hegemonialen Männlichkeit versteht Connell eine «configuration of gender practice [...] which guarantees [...] the dominant position of men and the subordination of women».¹⁴ Hegemoniale Männer brauchen «Komplizen», die nicht an der obersten Stelle der Machtpyramide stehen, aber an der «patriarchalen Dividende»¹⁵ mitschneiden wollen.

Juan. Der lächerliche Macho

Auf den ersten Blick entspricht Juan, wie auch sein Bruder José, dem Idealbild hegemonialer Männlichkeit, die nicht zuletzt aus einer ökonomischen Machtposition resultiert: Er lebt mit seiner Familie, seiner Mutter (Rafaela Aparicio)

12 «Hegemonic masculinity», «subordination», «complicity» und «marginalized masculinity» (ebd., S. 76–81).

13 Connell spricht von «power relations», von «production relations» und von «cathexis» (ebd., S. 74f.).

14 Ebd., S. 77.

15 «Patriarchal dividend», ebd., S. 79.

und seinen Brüdern in einem riesigen Haus, er kann sich die Beschäftigung eines Kindermädchens (und von Dienstboten) leisten und muss keiner Erwerbsarbeit nachgehen. Was die emotionale Bindungsstruktur anbelangt, entspricht Juan der heterosexuellen Matrix: Er ist verheiratet und hat mit Luchi (Charo Soriano) drei Kinder. Seine sexuelle ›Potenz‹ spiegelt sich auch im kontinuierlich zur Schau gestellten Begehren für Kindermädchen und Hausangestellte. Auf sein überbordendes sexuelles Verlangen deutet bereits der Vorname hin, der auf jenen «literarischen Typus»¹⁶ verweist, der als die Inkarnation des sexuellen Begehrens schlechthin gilt, den Don Juan. Diesen kennen wir seit Tirso de Molinas 1616 uraufgeführten (und 1630 publizierten) *El burlador de Sevilla* als skrupellosen Frauenverführer und Frevler gegen Gott, dessen Triebfeder des Handels zum einen die Lust an der Verführung, zum anderen die ›burla‹ darstellt. Die Frauen, aber auch andere Männer hinters Licht zu führen, sie zu verspotten und zu verlachen (›burlarse de alguien‹), ist das eigentliche Bestreben des Don Juan; daraus bezieht er vorrangig seine Lust und seine Befriedigung.

Sauras Juan (das adelnde ›Don‹ ist weggefallen) ist ein solcher Verführer und seit Kindertagen hinter den Mädchen und Frauen her, wie wir in einer Schlüsselzene des Films von der Mutter erfahren; seine Heirat kann als eine Art Disziplinierungsmaßnahme gedeutet werden. Der Erfolg Juans als Verführer ist jedoch beschränkt, lediglich das Dienstmädchen Amparo öffnet ihm seine Tür, bei Ana scheitern seine Verführungsversuche kläglich. Als «burlador» (im zweiten Wortsinn) scheitert er auf allen Ebenen: Seine Frau weiß über seine Untreue Bescheid, sein Bruder José entlarvt ihn bald als Verfasser der anzüglichen Briefe an das neue Kindermädchen und Ana durchschaut seine Handlungsweisen sofort und führt ihn in mehreren Szenen regelrecht vor. So zum Beispiel, als sie Juan auffordert, er möge ihr den anonymen erotischen Brief laut vorlesen, als dessen Verfasser sie Juan längst erkannt hat; oder als sie ihm das Bekenntnis entlockt, dass er sich ihretwegen von seiner Frau trennen würde, und dann laut nach Luchi ruft, um sie davon in Kenntnis zu setzen (und Juan damit umgehend zum Verlassen ihres Zimmers bewegt).

In den genannten Szenen ist Juan ein «burlador burlado», ein betrogener Betrüger, der dem Spott von Ana und jenem der Zuseher:innen preisgegeben wird.¹⁷ Juan ist eine durch und durch lächerliche Figur, die als Ehemann nicht taugt, als Vater in jeder Hinsicht versagt und bei Ana sowohl als «seductor» (Verführer), als auch als «burlador» (Spötter, Betrüger) erfolglos ist. Es bleiben ihm in der Folge lediglich erotische Ersatzhandlungen wie das Riechen an Anas Kleidern, die Imagination sexueller Handlungen in den anonymen Briefen oder das sinnliche Zähneputzen mit Anas Zahnbürste (01:08:40), als er heimlich in ihr Zimmer eindringt.

16 Cf. Hiltrud Gnüg: *Don Juan. Ein Mythos der Neuzeit*. Bielefeld 1993 (insb. S. 7–10).

17 Ana gibt José gegenüber zu, dass sie sich mit und über Juan amüsieren wollte («divertirme»).

Der kraftvolle und handlungsmächtige Don Juan Tirsos ist bei Saura nur noch ein blasser Abglanz seiner selbst, ein Verführer, dem jede Noblesse und Wirkkraft abhandengekommen ist und der an Valle-Incláns esperpentistisch-verzerrten Juanito Ventolera in *Las galas del difunto* denken lässt: ein ‚Windchen‘ ohne Energie und Überzeugungskraft.

José. Der Militär, der keiner ist

Noch mehr als Juan verkörpert José auf den ersten Blick eine hegemoniale Männlichkeit. Er stellt sich Ana und damit auch den Zuseher:innen als «pater familias» vor, als Familienoberhaupt und damit zuständig für den Erhalt der Ordnung im Haus.¹⁸ Zunächst trifft das auch durchaus zu, denn José hat Macht über die anderen Familienmitglieder: Er zensiert die eingehende Post, erteilt den Angestellten, aber auch seinen Brüdern Befehle und gewährleistet so Dominanz und Unterordnung. Er hält die Ideale des Militärs hoch, was der ihm zugeordnete symbolische Raum, das «museo militar» sowie sein musikalisches Leitmotiv – der militärisch klingende Pasodoble *El dos de mayo* von Federico Chueca (1908) – unterstreichen.

Erste Zweifel an der Wahrhaftigkeit und Stabilität dieser hegemonialen Männlichkeit kommen dem/der Zuseher:in allerdings bereits zu Beginn, in der Szene des Familienabendessens (00:09:25). Es ist nämlich die Mutter (und nicht José), die den zentralen Platz am Esstisch einnimmt und die sich als Erste von der Suppe nimmt; sie ist es auch, die die Anordnungen gibt, die von José dann lediglich ausgeführt werden. José, der unverheiratet geblieben ist, ist emotional vor allem an die Mutter gebunden, von deren Wohlbefinden er weitgehend abhängig ist. Seine nicht vollzogene Ablösung und Abhängigkeit zeigen sich beispielsweise in der Szene, in der José der Mutter vorliest, sie um Rat fragt, wie er denn Ana am besten beeindrucken und seine Brüder ausstechen könnte und sie schließlich innig küsst.

Es erscheint mir problematisch, José als Repräsentanten des Militärs und der militärischen Ordnung zu lesen, gesteht er doch Ana schon beim ersten Besuch des kleinen Militärmuseums, dass er zwar gerne zum Militär gegangen wäre, dazu jedoch nicht die Möglichkeit hatte: «Yo hubiera querido ser militar, pero no siempre se puede hacer lo que se quiere» (00:28:30–00:28:35).¹⁹ Es fällt auf, dass die Sammlung an Waffen und Uniformen Familienerbe ist (also nicht von ihm selbst stammen) und er sich bei diesem ersten Museumsbesuch mit Ana vor allem für die Qualität der Stoffe, aus denen die Uniformen gemacht sind, und deren Pflege (nicht für die Dinge an sich) interessiert. Dass das ‚militärische‘ Gebaren von José

18 Im Original: «Yo soy el responsable de mantener el orden en esta casa.»

19 «Ich wäre gerne ein Militär geworden, aber man kann nicht immer alles tun, was man gerne möchte.»

mehr einer Inszenierung gleichkommt, einem «disfraz militar»,²⁰ wie Navarrete schreibt, wird in der zweiten Sequenz im Militärmuseum besonders augenfällig (01:02:01–01:07:28). Als Ana den Militärmarsch *It's a long way to Tipperary* summt und von der militärischen Laufbahn ihres Vaters erzählt, sieht sich José herausgefordert, seine hegemoniale Männlichkeit herauszustellen. Er legt die Schallplatte mit dem Pasodoble *El dos de mayo* auf, setzt vor dem Spiegel die neu eingetragene Militärmütze auf und schlüpft in die neue Uniform. «Las uniformes transforman las personas»,²¹ stellt Ana launisch fest. Allein der Spiegel, in dem sich José in seiner ›Verkleidung‹ bewundert, zeigt einen José, der unter der neuen Uniform noch immer den seidenen, orientalisches anmutenden Schlafanzug trägt, den er bereits die gesamte Szene über trug. Uniform, Militärmusik und militärisches Gebaren werden in dieser Szene als Inszenierung ausgestellt, die das ›wahre‹ Ich José's überdecken sollen, aber nicht können. Seine Liebe für schöne Stoffe, der seidene Schlafanzug, die Tatsache, dass er nicht zum Militär gehen konnte, legen nahe, dass seine hegemoniale Männlichkeit lediglich vorgetäuscht wird, um eine untergeordnete Männlichkeit (oder gar Weiblichkeit) zu überdecken. Diese These findet in der Aussage der Mutter, José sei bis zur Erstkommunion als Mädchen gekleidet und erzogen worden (weil der Vater sich ein Mädchen wünschte), ihre Bestätigung.

Ana hat diese Inszenierung längst durchschaut und treibt sie durch ihr Handeln auf die Spitze. Als José in der besagten Museumsszene, um ihr zu imponieren, mit einer Pistole auf einen beweglichen Plastikvogel schießt, der vor dem Fenster herumflattert, verleiht sie ihm spöttisch einen militärischen Orden für seine ›Heldentat‹ und verlacht ihn. Als José fragt «¿Se está burlando de mí?»,²² antwortet Ana «Sí, señor, ciao» (01:07:19–01:07:21) und geht.

Wie sein Bruder Juan, der kein richtiger Don Juan zu sein imstande ist, ist auch José kein Militär. Ersatzhandlungen wie das Tragen von Uniformen und militärischen Abzeichen, der Schuss auf einen Plastikvogel, das Ausreiten in Uniform u. a. sollen verdecken, dass er ein Muttersöhnchen ist, schwach, unverheiratet, möglicherweise homosexuell. Ana enttarnt auch José und dessen ›falsche‹ Männlichkeit, und auch *er* wird sich zuletzt für Anas ›burla‹ rächen.

Fernando. Das Scheitern von Verzicht und Läuterung

Fernando will, anders als sein Bruder Juan, dem weltlichen Leben und seinen Versuchungen entsagen und entscheidet sich deshalb dafür, sich in eine Kutte zu kleiden und außerhalb des Hauses in einer Höhle ein eremitenartiges Dasein zu

20 Navarrete, S. 6.

21 «Uniformen verändern die Menschen.»

22 «Machen Sie sich über mich lustig?»

führen. Gebetsmühlenartig wiederholt er für sich und die anderen seine Ziele: «renunciación» (Verzicht), «purificación» (Reinigung), «mortificación» (Läuterung), d. h. Verzicht auf jede Art von sinnlichem Begehren und Genuss, sei es Essen, Trinken oder sexuelles Erleben. Trotz aller Vorsätze schafft er es jedoch nicht, sich den Versuchungen zu entziehen, was Ana ihm bereits früh im Film auf den Kopf hin zusagt:

FERNANDO: Voy vivir aquí [...]. Necesito la soledad.

ANA: No lo conseguirá, Usted es débil. (00:47:38–00:47:55)²³

Schon bei der ersten Begegnung mit Ana beim Familienabendessen (ab 00:08:40),²⁴ als sie mit den drei Kindern von Juan und Luchi zum Gute-Nacht-Sagen hinzukommt, wird die Schwäche Fernandos augenfällig. Er versucht zwar zunächst, den Kopf gesenkt zu halten und Ana nicht anzusehen, er kann jedoch letztlich nicht widerstehen und sieht sie, wie sein Bruder Juan, mit intensivem und begehrllichem Blick an. An dieser Stelle erklingt erstmals das musikalische Leitmotiv, das Fernando zugeordnet ist, das «Ternario» aus dem *Misterio de Elche*,²⁵ einem mittelalterlichen Mysterienspiel.²⁶

Interessant sind in dieser Sequenz (00:12:19–00:12:38) die Kameraeinstellungen: Wir sehen zunächst Fernando in einer Nahaufnahme (Kopf-Brustbild), in der Folge in einer Großaufnahme, die die Aufmerksamkeit auf die stechend blauen Augen von Fernando lenkt und ihn als Blickenden in Szene setzt. In einem *point of view-shot* wird uns in der Folge das von Fernando betrachtete «Objekt», Ana, gezeigt, die sich mit den Kindern aus dem Esszimmer zurückzieht, genauer gesagt Anas kastanienbraune, lange und offen getragene Haare. Nach einer erneuten Großaufnahme von Fernandos Gesicht und Augen zeigt die nächste Einstellung, ebenfalls in einer Großaufnahme, erneut Ana und ihre im Wind wehenden Haare. Dass es sich dabei um eine Vision Fernandos handeln muss, die vor seinem inneren Auge abläuft, wird dadurch deutlich, dass Ana nicht im Esszim-

23 FERNANDO: Ich werde hier leben, ich brauche Einsamkeit. / ANA: Das wird Ihnen nicht gelingen, Sie sind schwach.

24 Die Sequenz beginnt, als die Dienstmädchen die Mutter über die Treppe zum Essbereich tragen. Sie beschwert sich, dass das Haus, im Unterschied zu früher, nie sauber genug geputzt würde und betont, dass man früher hätte vom Boden essen können. Diese Szene ist eine klare Referenz auf Bernarda Alba in Lorcas gleichnamigem Theaterstück, die ebenfalls das exzessive Putzen und die Sauberkeit des Hauses mit der Ordnung und moralischen Reinheit der Bewohner:innen gleichsetzt.

25 Beispielhaft *Mistero de Elche*, El Ternario am 12.08.2017; youtube.com: <https://is.gd/86K62D> (21.07.2020), ab Minute 1.

26 Es gibt drei musikalische Leitmotive: das Lied, das Ana auf ihrem Kassettenrekorder hört; Fernandos Melodie aus dem *Misterio de Elche* und Josés Pasodoble, der bereits im Vorspann erklingt.

mer (wo sie sich gerade befindet) gezeigt wird, sondern im Freien, auf der Veranda des Hauses, die Fernando, der am Essplatz sitzt, gar nicht wahrnehmen könnte. Dies macht deutlich, dass das strenge und sittenhafte Auftreten Fernandos nur Fassade ist und sein Inneres von Begehrlichkeiten aller Art dominiert wird.

Saura zeigt Fernando in solchen Großaufnahmen, häufig folgen die Zuseher:innen durch *point of view-shots* seinem Blick und nehmen wahr, was *er* wahrnimmt. Besonders auffällig ist das in der Sequenz, in der Fernando gezeigt wird, wie er aus dem Haus geht, schnurgerade auf die Kamera zuläuft (ab Minute 00:41:42), bis diese ihn, ca. 30 Sekunden später, in einer Nahaufnahme einfängt. Er schließt die Augen, das ihm zugeordnete musikalische Leitmotiv erklingt. Als er die Augen wieder öffnet, fängt die Kamera ein, was *er* sieht: die vom Spaziergang zurückkehrende Mutter, die am Vorplatz spielenden Kinder, den mit Ana balgenden Bruder Juan, José, der in Militäruniform gekleidet vom Ausritt zurückkommt. Die Kamera kehrt zwischendurch immer wieder zum blickenden Fernando zurück und ruft dem/der Zuseher:in damit in Erinnerung, dass es *seine* Wahrnehmungen sind, die *er/sie* sieht.

In der Figur des Fernando stellt Saura ein männliches Blickregime aus, das geradezu obsessiv auf den weiblichen Körper, in Fernandos Fall auf Anas Haare, ausgerichtet ist. Dabei reicht es Fernando nicht, diese anzusehen, er versucht auch mehrmals, sie verstohlen und heimlich zu berühren (z. B. 01:11:09; 01:12:47; 01:26:40). Die Absage an die weltlichen Begierden gelingt Fernando nicht, Ana bzw. ihre Haare bleiben für ihn ein unwiderstehliches, begehrenswertes Objekt, dem er sich nur durch eine gewaltvolle Handlung entziehen könnte: «Cortarle el pelo»²⁷ scheint der einzige Ausweg zu sein. Besonders deutlich wird das in der letzten Cueva-Sequenz, als Fernando auf die schlafende Ana blickt, ihre Haare verstohlen berührt und letztlich die Schere holt, um das Objekt der Begierde ohne Anas Einverständnis zu entfernen. Doch Ana erwacht und verhindert gerade noch das Abschneiden ihrer langen Haare (ab 01:26:40).

Fernandos Verhalten wird, wie auch jenes von José, aus der Kindheit heraus motiviert: Um sich das Daumenlutschen abzugewöhnen, wurde ihm als Baby eine Fingerkappe mit Dornen («dédil») übergezogen, die ihn davon abhalten sollte, am Daumen zu lutschen, indem sie ihm seine Lippen und Zunge verletzte. Fernando erfuhr also als Kleinkind Sinnlichkeit – das Lutschen am Daumen – als eine verbotene Handlung, die bestraft wurde, weshalb er sich als Erwachsener jede Sinnlichkeit verbietet und sie auch bei anderen zu unterbinden versucht. Fernando, der von Beginn an als nicht-hegemonialer Mann gezeigt wird, ist, anders als Juan und José, nicht lächerlich, sondern vielmehr bedauernswert. Auch sein Projekt scheitert an und durch Ana, deren Anziehungskraft ihm stets aufs Neue die eigene Schwäche vor Augen führt.

27 «Ihr die Haare abschneiden».

Dem Haus, so könnte man zusammenfassend formulieren, ist längst der *pater familias* abhandengekommen (der Vater ist tatsächlich im Film schon lange tot), an seine Stelle sind die kränkelnde, grotesk überzeichnete Mutter, die durch ihre fingierten Anfälle die drei Brüder noch notdürftig zusammenhält, sowie José getreten, der sich als Familienoberhaupt geriert und mehr schlecht als recht eine nur scheinbare Ordnung am Leben erhält. Wenn das Haus für das franquistische Spanien steht, dann repräsentieren die drei Brüder, wie ich meine, nicht die tragenden Säulen des Systems, wie vielfach argumentiert wird, sondern vielmehr die zerbröckelnden oder bereits zerbröckelten Überreste dessen, was einmal das System trug. Alle drei Brüder geben vor, etwas zu sein, was sie nicht sind: ein treuer Ehemann und guter Vater (Juan), ein strenger Hüter der Ordnung und hegemonialer Mann (José), ein enthaltsamer Eremit (Fernando). Die durch sie scheinbar verkörperten Normen – Familie und heterosexuelle Matrix, Ordnung und Kontrolle, Religion und Verzicht – tragen längst nicht mehr und werden durch Anas Interventionen weiter destabilisiert. Ana, die keine Spanierin ist und von außen in das Haus dazu kommt, deckt die Brüchigkeit und Risse der ‚Säulen‘ auf und macht sichtbar, dass die traditionellen Werte und Normen nur noch scheinbar Gültigkeit haben. Was von innen weder gesehen noch verändert werden kann, gerät durch Ana und ihre Außenperspektive ins Wanken. Wenn man den Mikrokosmos des Hauses als *Pars pro Toto* für den Makrokosmos des Landes denkt, so wird die an Männlichkeit gekoppelte Nation, Franco-Spanien, durch das ‚fremde (weibliche) Andere‘ mehr und mehr aus den Angeln gehoben. Wir sind in den 1970er-Jahren, der letzten Phase des Franquismus, angekommen.

Formen der Gewalt. Die Schlusszene und ihre Prolepsen

Über weite Strecken des Films ist Gewalt – verstanden als physische Gewalt – kein prägendes Element von *ANA Y LOS LOBOS*, diese eskaliert erst in der Schlusszene des Films. Die Zuseher:innen werden aber früh gewahr, dass eine subtilere, nicht auf Antrieb greifbare Form von Gewalt das Leben der Hausbewohner:innen bestimmt und ein Klima kreierte, das wir als repressiv und gewaltvoll wahrnehmen. Die Kontrolle von Pässen und Briefen durch José, die alle tyrannisierende Mutter, die toxischen Abhängigkeitsverhältnisse der Figuren untereinander, deren Unehrllichkeit tragen unter anderem zu diesem Klima bei. Man könnte mit Pierre Bourdieu von einer «symbolischen Macht» und einer «symbolischen Gewalt» sprechen,²⁸ die das Leben der Hausbewohner:innen bestimmt. Diese Form der Gewalt ist fest im Habitus der Akteur:innen verankert und manifestiert sich, so Bourdieu, in Dispositionen des Herrschens und Unterwerfens, die nicht mehr

28 Cf. Pierre Bourdieu: *Die männliche Herrschaft*. Stuttgart 2005 [1998], S. 63–78.

hinterfragt werden. Symbolische Gewalt ist «jene Form der Gewalt, die über einen sozialen Akteur unter Mittäterschaft dieses Akteurs ausgeübt wird».²⁹ Luchi, Juans Ehefrau, und Amparo, eine der Hausangestellten, sind hierfür ein gutes Beispiel. Beide fügen sich Juans «Herrschaft» und hinterfragen sein Handeln nicht, weil sie die Verpflichtung zur Unterwerfung in Folge ökonomischer Abhängigkeiten so internalisiert haben, dass sie ihnen als «natürlich» erscheint.³⁰ Vor allem Heiratsmarkt und Ehe als zentrale Mechanismen der Produktions- und Reproduktionsverhältnisse des symbolischen Kapitals sind nach Bourdieu für die «Asymmetrie von *Subjekt und Objekt, von Akteur und Instrument*»³¹ verantwortlich, die patriarchale Gesellschaften kennzeichnet. Auch wenn in ANA Y LOS LOBOS mit der Mutter eine Frau der Familie vorsteht, tradiert diese dennoch patriarchale Normen und Werte. Symbolische Macht und Gewalt operieren auf der Ebene des Selbstverständlichen und Alltäglichen und führen nach Bourdieu zur Bejahung, Verinnerlichung und Verschleierung von gesellschaftlichen Herrschaftsverhältnissen. Das isolierte, düstere Haus mit seinem dunklen Mobiliar, dessen Innen- und Außenräume Schauplatz der Handlung von ANA Y LOS LOBOS sind, kann als eine Art Materialisierung dieser symbolischen Gewalt gelesen werden. Herrschaft und Unterwerfung, Kontrolle und Beschränkung von Handlungsräumen sind in seine isolierte Lage und die abschottenden Mauern eingeschrieben und bestimmen unhinterfragt das Handeln vieler der darin lebenden Figuren. Ana, die als Außenstehende in das repressive System «eindringt», verweigert sich von Anfang an der Logik von Macht und Unterwerfung (z. B. in der Szene, als José ihren Pass und ihre Bücher kontrolliert), sie wird über den gesamten Film hinweg als handelndes Subjekt gezeigt, das sich standhaft und erfolgreich gegen eine Reduktion auf den Objektstatus «Frau» und «Kindermädchen» wehrt.

Während den gesamten Film über die symbolische Gewalt dominiert, setzt Saura eine Szene «nackter Gewalt», um in der Terminologie Bourdieus zu bleiben,³² an das Filmende und zeigt in (überraschend) drastischen und gewaltvollen Bildern, wie die drei Brüder Ana kollektiv (hin)richten: Juan vergewaltigt Ana, Fernando schneidet ihr die Haare ab, José legt sie in Handschellen und erschießt sie schließlich. In dieser Szene wird Ana zum wehrlosen Objekt, dem

- 29 Bourdieu/Wacquant, S. 204, zitiert nach Fritjof Nungesser: «Ein pleonastisches Oxymoron». In: *Berliner Journal für Soziologie* 27, 2017, S. 9. «Der Beherrschte nimmt den Herrschenden mittels Kategorien wahr, die von der Herrschaftsbeziehung hervorgebracht wurden und von daher im Interesse des Herrschenden liegen» Bourdieu 2004, S. 197, zitiert nach Nungesser, S. 9.
- 30 Aber auch Fernando ist ein solcher Mittäter, indem er die Lustfeindlichkeit als gesellschaftliche Norm internalisiert hat und nicht hinterfragt, warum er auf alles Schöne verzichten möchte. Auch seine Nachrangigkeit gegenüber José hat er unhinterfragt akzeptiert, was sich nicht zuletzt in seiner selbst gewählten Entfernung aus dem Haus spiegelt.
- 31 Bourdieu, S. 79.
- 32 Bourdieu setzt der «symbolischen Gewalt» verschiedene Termini entgegen, darunter «harte», «nackte», «reale» oder «physische» Ausprägung von Gewalt. Cf. Nungesser, S. 14.

durch das In-Handschellen-Legen und die Überzahl der Männer jeder Handlungsraum genommen ist und die auch keinen sprachlichen Raum mehr findet. In der weitgehend wortlosen Sequenz reinszenieren die Brüder ihr jeweiliges Verständnis von Männlichkeit, das auf sexueller Dominanz (Juan), moralischer Überlegenheit (Fernando) und militanter Hegemonie (José) beruht und von Ana über den gesamten Film hinweg immer wieder infrage gestellt worden war. Die letzte Kameraeinstellung vor dem Abspann ist eine surreal anmutende Großaufnahme von Anas zerschundenem Gesicht und ihrem Kopf mit Einschusslöchern. Das agierende Subjekt wurde gebändigt und zum Schweigen gebracht,³³ gelingen konnte dies jedoch nur noch in einem kollektiven (Kraft)Akt der männlichen Komplizen.³⁴

Für den/die aufmerksame:n Zuseher:in kommt die kollektive Hinrichtung Anas nicht unerwartet, wird sie doch im Verlauf des Films zweimal ‚angekündigt‘. Zum einen in der Szene, in der José mit Ana das Militärmuseum besucht und den Plastikvogel abschießt. Auch wenn diese Szene, wie bereits analysiert, José als Pseudo-Helden dar- und ausstellen soll, ist der Akt an sich, der Abschuss des Vogels, dennoch eine Vorausdeutung auf das Filmende. Der Vogel kann als Symbol für die Freiheit, wie Ana sie fordert und lebt, gedeutet werden, das Abschießen des Vogels als Drohung für all jene, die Freiheit in Anspruch nehmen und einfordern. Noch deutlicher proleptisch ist aber die Szene mit der Puppe, die die Kinder verlieren und schließlich völlig verdrückt im Garten wiederfinden. Die Puppe wurde ‚geschändet‘ – ihr wurden die Haare abgeschnitten –, getötet und in der Gartenerde vergraben bzw. ‚beerdigt‘. «Está muerta, no puede tener hijos, pobre Dolly»³⁵ (00:37:00) kommentiert die jüngste Tochter von Juan das Schicksal der Puppe, das jenes von Ana vorwegnimmt (Abb. 1). Dabei gleichen sich die physischen Gewalttaten, denen die Puppe und Ana ausgesetzt werden: Es wurden ihnen die Haare abgeschnitten, ihre Körper wurden misshandelt, bevor sie tot am bzw. im Boden zurückgelassen wurden. Das letzte Bild des Films, die Großaufnahme von Anas zerschundenem Gesicht und den Einschusslöchern auf der Stirn (Abb. 2), verweist zurück auf jenes der be- und verschmutzten Puppe, wobei die Leblosigkeit des Körpers, die weit geöffneten Augen und der starre Blick Ana tatsächlich puppenhaft erscheinen lassen.

33 «!Calla!» («Schweige!»), befiehlt José Ana. Das lässt an Lorcas *La casa de Bernarda Alba* denken, in dem «callar» das erste und letzte Wort des Theaterstücks ist. In Sauras Film bleiben zuletzt alle stumm: Juan und Fernando sagen in dieser letzten Sequenz kein Wort, José drei, vier Wörter. Ana schreit zunächst noch «No», dann hört man nur noch ihr verzweifertes Stöhnen und Weinen.

34 Carlos Saura erweckt die Figur der Ana 1979 in *MAMA CUMPLE 100 AÑOS* (*MAMA WIRD 100 JAHRE ALT*; E 1979) wieder zum Leben und lässt sie mit der Familie den 100. Geburtstag der Mutter feiern.

35 «Sie ist tot, sie kann keine Kinder mehr bekommen, arme Dolly.»



1-2 ANA Y LOS LOBOS:
geschändete Puppe und Anas
Tod (00:36:59 und 01:35:54)



Konklusion

Wir können abschließend festhalten, dass die drei Brüder, die in ANA Y LOS LOBOS inszeniert werden, in «Rollen» geschlüpft sind, die ihnen von Familie und Gesellschaft zugeteilt wurden: Der «feminine» José muss den harten und unduldsamen *pater familias* geben; der libertine Juan den treuen Ehemann und guten Vater; der sinnliche Fernando den religiösen Fundamentalisten, der allen weltlichen Genüssen entsagt. Die Handlungen, die die drei Brüder in Übereinstimmung mit ihren «Rollen» setzen, führen nicht zu einer positiven Identität und Selbstwahrnehmung, sondern zu Inauthentizität und Selbstverleugnung.

Die drei Brüder sind nicht aktive und tragende Figuren eines Systems, vielmehr haben sie sich einem patriarchalen, von strengen Normen geprägten, repressiven System gefügt, das sie mittragen, obwohl sie selbst darin nicht authentisch leben und handeln können. Ana verkörpert demgegenüber ein Lebensmodell, das auf Authentizität, Selbstbestimmtheit und Unabhängigkeit fußt. Ein Leben, das den Brüdern in ihrem Haus in Spanien versagt blieb bzw. das zu wählen sie sich nicht getraut haben. Die Brüder sind in dieser Betrachtung agierende Subjekte und instrumentalisierte Objekte gleichermaßen.³⁶ Mit der Ermordung Anas demonstrieren sie eine Handlungsmacht, über die sie nur noch gemeinschaftlich verfügen und vernichten jenen bedrohlichen Lebensentwurf, den zu leben sie selbst nicht

36 Ich beziehe mich hier nochmals auf die Aussage Bourdieus zur «Asymmetrie von *Subjekt und Objekt, von Akteur und Instrument*», S. 79.

imstande waren und der ihre Hohlheit erfasst und offenlegt. Sie töten also nicht nur die Abtrünnige und Fremde (jene, die den Normen des Systems, die sie verkörpern sollen, nicht entspricht), sondern auch die abweichenden, abtrünnigen Anteile ihrer selbst. Ein authentisches und selbstbestimmtes Leben gerät für sie so außer jede Reichweite.

Bibliografie

- Beckers, Ursula / Albrecht Lempp: *Carlos Saura. Züchte Raben*. München 1981.
- Bourdieu, Pierre: *Die männliche Herrschaft*. Stuttgart 2005 [1998].
- Clouzot, Claire: «Entretien avec Carlos Saura. ANNA ET LES LOUPS, LE JARDIN DES DÉLICIES, LA COUSINE ANGÉLIQUE». In: *Écran* 31, 1974, 74–76.
- Connell, Raewyn: *Masculinities*. Berkeley / Los Angeles 1995 [1993].
- De Molina, Tirso: *El burlador de Sevilla*. Edición de Alfredo Rodríguez López-Vázquez. Madrid 2000.
- Duprat de Montero, Arnaud: «De Ana (ANA Y LOS LOBOS, C. Saura 1973) a MAMÁ (MAMÁ CUMPLE 100 AÑOS, C. Saura 1979): dos heroínas metafóricas con características divinas». In: *VII Congreso Internacional de Análisis Textual*. Madrid 2015; <https://hal.science/hal-01809862> (09.11.2023).
- García Ochoa, Santiago: ««Mirarse en la pantalla». El cine de Carlos Saura». In: *Hispanic Research Journal* 10/4, 2009, S. 357–369.
- Gnüg, Hiltrud: *Don Juan. Ein Mythos der Neuzeit*. Bielefeld 1993.
- Ibáñez, Norberto: «Carlos Saura: una vanguardia en solitario (1970–1980)». In: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes 2002*; [cervantesvirtual.com: https://is.gd/lAprRC](https://is.gd/lAprRC) (09.11.2023).
- López Lozano, Marta: *Fantasmas familiares y figuras patriarcales autoritarias en las películas ANA Y LOS LOBOS y CRÍA CUERVOS de Carlos Saura*. Trabajo de fin de grado, Universidad Jaume I (Castellón de la Plana) 2015.
- Mecke, Jochen: «Carlos Saura: LA CAZA (1966)». In: Ralf Junkerjürgen (Hg.): *Spanische Filme in Einzeldarstellungen*. Berlin 2012, S. 142–164.
- Navarrete, Luis: «ANA Y LOS LOBOS. La metáfora filmica o el surrealismo ideológico». In: *Frame. Revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación* 2, 2007, S. 1–10.
- Nungesser, Fritjof: «Ein pleonastisches Oxymoron. Konstruktionsprobleme von Pierre Bourdieus Schlüsselkonzept der symbolischen Gewalt». In: *Berliner Journal für Soziologie* 27, 2017, S. 7–33.
- Ruppe, Sebastian: *Carlos Saura und das spanische Kino. Zeitkritik im Film*. Berlin 1999.
- Studer, Anne: *La familia, reflejo de la sociedad franquista en las películas ANA Y LOS LOBOS y LA PRIMA ANGELICA de Carlos Saura*. Masterarbeit Université Stendhal à Grenoble 2014.
- Torres, Augusto M.: *Conversaciones con Manuel Gutiérrez Aragón*. Madrid 1985.

(De)Kolonialisierung im Film

Christopher F. Laferl

«e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência»¹

Aufbruch, Umbruch und Flucht in Glauber Rochas
DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL (1964)

«rien de ce qu'il disait n'était insignifiant»²

Glauber Rocha (1939–1981) gilt als der Hauptvertreter des brasilianischen Cinema Novo und einer der wichtigsten Künstler:innen Brasiliens in den 1960er-Jahren, eines Jahrzehnts, das nach den Aufbruchsjahren der Präsidentschaft Juscelino Kubitscheks (1956–1961) zunächst in die politischen Turbulenzen während der Amtszeiten des Kurzzeitpräsidenten Jânio Quadros und seines Nachfolgers João Goulart führten, die schließlich in den Putsch des Militärs am 31.03.1964 mündeten. Die folgenden beiden Jahrzehnte der Militärregierung unter wechselnden Präsidenten waren in den späten 1960er-Jahren durch ein starkes Wirtschaftswachstum, aber auch eine zunehmende Repression gekenn-

- 1 Glauber Rocha: «Uma estética da fome». In: *Revista Civilização Brasileira* 3, 1965, S. 165–170, hier S. 168; «und der edelste kulturelle Ausdruck des Hungers ist die Gewalt.» (Alle Übersetzungen stammen vom Verfasser, wenn nicht anders angegeben.)
- 2 Serge Daney: «La mort de Glauber Rocha [24.08.1981]». In: Serge Daney: *Ciné journal*. Vol. I, 1981–1982. Paris 1998, S. 54–60, hier S. 55; «Nichts von dem, was er sagte, war unbedeutend.»

zeichnet, die erst wieder ab der Mitte der 1970er-Jahre einer langsamen demokratischen Öffnung wich. Diese ganze Zeit hindurch war der US-amerikanische Einfluss in Brasilien stark, sowohl in wirtschaftlicher, politischer als auch kultureller Hinsicht. Die US-Dominanz wurde von vielen Intellektuellen der Zeit und auch danach als Hemmnis für die eigene Entwicklung gesehen, der man in der Wirtschaft durch eine stärkere Industrialisierung und die damit verbundene Substituierung von Importen durch eigene Produkte wie auch durch eine Modernisierung der Infrastruktur und in der Kultur durch eine Förderung des Eigenen begegnen wollte, für das – je nach weltanschaulichem Zugang unterschiedlich gewichtigend – nationalistische und sozial-reformerische Ziele im Zentrum stehen sollten. Für die meisten Intellektuellen und Kunstschaffenden der Zeit war klar, dass Lateinamerika dem US-amerikanischen Imperialismus etwas Eigenes und Anderes entgegenzusetzen müsse. Diese Grundhaltung wurde in Bezug auf die Massenmedien und das Kino besonders deutlich, für die der US-amerikanische Einfluss und ganz besonders das Kino Hollywoods als erdrückend galt.³ Dagegen traten Filmemacher:innen, allen voran Glauber Rocha, die sich weltanschaulich links verorteten, mit eigenen Projekten an, die gesellschaftlich relevante Themen, v. a. die große Ungleichheit und die ungerechte Ressourcenverteilung, auf eine programmatische Weise ansprechen sollten. Die Vertreter:innen dieses neuen Kinos, des Cinema Novo, forderten nicht nur ein bewusst politisches Kino, sondern auch eine andere Ästhetik, die sich kommerziellen Zielen nicht unterwerfen dürfe, lokale Elemente einer nicht elitären Volkskultur auf nicht folkloristische Weise aufgreifen müsse und zugleich das Medium selbst, nicht zuletzt durch illusionsdurchbrechende neue Verfahren, sichtbar machen sollte. Das Cinema Novo ist damit dem italienischen Neorealismus und der französischen Nouvelle Vague nicht unähnlich, mit deren wichtigsten Filmemacher:innen die brasilianischen Regisseur:innen in einen ästhetischen und auch tatsächlich geführten Dialog traten. Wenn die Zielsetzungen ähnlich gewesen sein mögen, so wollte das Cinema Novo jedoch spezifisch lateinamerikanische Lebensweisen und Probleme ansprechen, was besonders im Werk Glauber Rochas gesehen werden kann, der seine Haltung gegen einen US-amerikanischen Dominanz wortreich zum Ausdruck brachte.⁴ Was neue künstlerische Mittel, die Frage nach der Lateinamerikanizität oder Brasilianität von Kunst und deren Rolle für die Gesellschaft be-

3 Diese Einschätzung wird gerade heute wieder im Zuge der Diskussion um die Dekolonisierung Lateinamerikas im Bereich der Kultur an brasilianischen Universitäten und von vielen Intellektuellen wieder stark geteilt; cf. Gilberto Felisberto Vasconcellos: «O cineasta Glauber Rocha e a América Latina». In: *Estudos Ibero-Americanos* 43/1, 2017, S. 182–190, hier S. 183–185.

4 Cf. z. B. Regina Aggio: *Cinema Novo – ein kulturpolitisches Projekt in Brasilien. Ursprünge des neuen brasilianischen Films im Kontext der Entwicklungspolitik zwischen 1956 und 1964*. Remscheid 2005, S. 14–16, 19–21.

trifft, schließt das Cinema Novo auch ganz klar an Ansprüche und Verfahren der brasilianischen Avantgarde bzw. des Modernismo der 1920er-Jahre an,⁵ dessen zentrales Anliegen ein anderer Umgang mit der europäischen Kultur war, die nicht nachgeahmt werden dürfe, sondern im Sinne einer Anthropophagie einverleibt werden müsse.

Trotz der verschiedenen Aufbruchsbewegungen seit den 1920er-Jahren war das Brasilien, in das Glauber Rocha im Jahr 1939 hineingeboren wurde, umso mehr im Hinterland des wenig industrialisierten Nordostens des Landes von großen sozialen Gegensätzen und auf dem Land von sehr archaischen Strukturen geprägt.⁶ Rocha lernte in seiner Kindheit das Hinterland Bahias, dann die stark wachsende Stadt Salvador kennen; 1956 versuchte er sich an einem Kurzfilm, und wenig später lernte er den zehn Jahre älteren Regisseur Nelson Pereira dos Santos kennen, der sich bereits mit *RIO, 40 GRAUS (RIO, 40 GRAD; BRA 1955)* einen Namen gemacht hatte und neben Glauber Rocha zu den wichtigsten Vertretern des Cinema Novo zählt. In der Folge widmete sich Rocha intensiv der Filmkritik, arbeitete an einigen Kurzfilmen, bevor er sich mit *BARRAVENTO (BRA 1962)* an einen ersten langen Spielfilm wagte. In der Zeit der Militärdiktatur galt er als subversiver Intellektueller, und nach der ab 1968 zunehmenden Radikalisierung innerhalb des Militärregimes ging er schließlich 1971 ins Exil, das ihn u. a. nach Chile, Spanien, Frankreich und schließlich Portugal führte. Nach internationalen Erfolgen seiner Filme *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL (GOTT UND TEUFEL IM LAND DER SONNE; BRA 1964)*, *TERRA EM TRANSE (LAND IN TRANCE; BRA 1967)*, *O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO (ANTONIO DAS MORTES; BRA/F 1969)* und *DER LEONE HAVE SEPT CABEÇAS (DER LÖWE MIT DEN SIEBEN KÖPFEN; BRA/I 1969)* war er zum Hauptvertreter des brasilianischen Cinema Novo in der Welt geworden. Er hatte auch Kontakt zu den wichtigsten europäischen Filmemacher:innen seiner Zeit und setzte sich eingehend mit der zeitgenössischen internationalen Entwicklung des Kinos auseinander. In den 1970er-Jahren produzierte er weiterhin, wurde aber nun weit weniger beachtet, wohl auch weniger verstanden und stärker kritisiert. Nachdem sein Film *A IDADE DA TERRA (DAS ALTER DER ERDE; BRA 1980)* bei den Internationalen Filmfestspielen von Venedig im Herbst 1980 nicht prämiert worden war, warf er der Jury vor, Handlanger der CIA zu sein, und feindete auch Louis Malle, einen der beiden Gewinner des Festivals, an, was zu einem größeren Skandal führte.⁷

5 Cf. Aggio, S. 21.

6 Die folgenden spärlichen Informationen zum Leben Glauber Rochas sind der Kurzbiografie im Anhang zu José Carlos Avellar entnommen: *Glauber Rocha*. Madrid 2002, S. 277–279.

7 Cf. Daney, S. 57 und George Stevens Jr.: «The Prisoner of Film». In: *The Washington Post* 20.09.1980.

Nach vergeblichem Engagement für seinen Film in Frankreich⁸ kehrte er nach Portugal zurück, wo er erkrankte. Schwer gezeichnet wurde er nach Rio de Janeiro gebracht, wo er am 22.8.1981 starb und – wie in Brasilien üblich – unmittelbar nach dem Tod unter großer Anteilnahme von Künstler:innen und Intellektuellen begraben wurde.⁹ In vielen Zeitzeugnissen und Erinnerungen spiegelt sich das Bild eines tatkräftigen, einfallsreichen und originellen, oft intuitiv handelnden und schwer einzuschätzenden Künstlers wider, der am Ende seines Lebens sogar versuchte, mit den letzten Präsidenten-Generalen der Militärdiktatur Kontakt aufzunehmen.¹⁰

Aber nicht nur sein eigenes filmisches Schaffen, sondern auch seine vielen Texte zur Filmgeschichte und noch mehr seine Filmkritiken, die von Charlie Chaplin über Elia Kazan bis zu Dennis Hopper, von Rossellini über Antonioni und Fellini bis zu dem von ihm sehr bewunderten Visconti, von Jean Renoir über Roger Vadim bis zu Godard reichen, stellen seine große Energie, seine hohe Kreativität und sein unabhängiges, bisweilen idiosynkratisches Urteil und natürlich seine profunde Kenntnis des historischen wie des zeitgenössischen Kinos unter Beweis.¹¹ Seine Meinungen mögen manchen seiner (europäischen) Zeitgenossen eigenwillig, wenn nicht verrückt erschienen sein, keine seiner Aussagen dürften sie aber für belanglos gehalten haben, selbst in den Tagen nach dem Skandal in Venedig: «Il parlait beaucoup, il délirait sans doute: rien de ce qu'il disait n'était insignifiant», wie es Serge Darney ausdrückte.¹²

Ästhetik des Hungers, der Guerilla und des Traums

Einen ähnlichen Eindruck gewinnt man, wenn man Glauber Rochas programmatische Texte liest. In seinen vielleicht bekanntesten Stellungnahmen zum lateinamerikanischen Kino, die allesamt Manifestcharakter haben, nämlich in «Uma estética da fome» (1965), «Tricontinental» (1967) und «Eztetyka do Sonho» (1971), findet sich eine Fülle von originellen Gedanken, die bisweilen sprunghaft von einem zum nächsten führen und deren Hauptargumentationslinien sich nur schwer erschließen. In einer Zusammenschau lassen sich dennoch zentrale Forderungen erkennen: dass das Kino in gesellschaftlichen Fragen Stellung beziehen und dass es stets widerständig sein müsse, sowohl inhaltlich als auch ästhetisch. Je nach

8 Cf. Daney, S. 55

9 Cf. die Dokumentation von Sílvia Tandler GLAUBER O FILME, LABIRINTO DO BRASIL (BRA 2003).

10 Cf. Daney, S. 56; Vasconcellos, S. 187–189.

11 Cf. dazu die Anthologie Glauber Rocha: *O Século do Cinema: Glauber Rocha*. São Paulo 2006.

12 Daney, S. 55, «Er redete viel, ohne Zweifel delirierte er: Nichts von dem, was er sagte, war unbedeutend.»

Manifest lassen sich unterschiedliche Schwerpunkte ausmachen, die man in eine kohärente Entwicklung stellen kann¹³ oder aber vielleicht als vereinzelt Positionen auffassen muss, die eine solche Entwicklung gerade nicht erkennen lassen.

Der erste der genannten Texte entstand im Jänner 1965 im Rahmen der Diskussionsreihe *Terzo Mondo e Comunità Mondiale* als Vortrag mit dem Titel «*Cinema Novo e Cinema Mondiale*» für die Fondazione Columbianum, die vom italienischen Jesuiten und Cineasten Angelo Arpa in Genua gegründet worden war und dem Dialog zwischen Lateinamerika und Europa dienen sollte,¹⁴ und wurde noch im selben Jahr, um ausführliche Kommentare ergänzt und mit dem neuen Titel «Uma Estética da Fome», in der *Revista Civilização Brasileira* gedruckt. Die nur wenige Seiten umfassende Druckversion habe, wie Glauber Rocha einleitend betont, eine «informativ und polemische Zielsetzung».¹⁵

Eine der Achsen des apodiktischen und sprunghaften Texts bildet der Gegensatz zwischen Lateinamerika und Europa bzw. der «unterentwickelten» und der «zivilisierten» Welt bzw. den ausgebeuteten Kolonisierten und den ausbeutenden Kolonisatoren.¹⁶ Zwischen diesen beiden Polen herrsche Unverständnis, weil Lateinamerika sein Elend nicht richtig darzustellen wisse bzw. sich dieses Elends sogar schäme und sich die europäischen, «zivilisierten» Beobachter:innen für dieses Elend, das sie gar nicht verstünden, nur aus einer exotistischen Projektion auf der Suche nach dem vermeintlich Primitiven heraus interessieren würden. Im Zentrum der lateinamerikanischen Kunst muss für Glauber Rocha als Konsequenz die Darstellung des Hungers stehen, der mehr sei als ein alarmierendes Symptom, sondern den Nerv der lateinamerikanischen Gesellschaft bilde. Diesen Hunger sichtbar zu machen sei die zentrale Aufgabe des lateinamerikanischen Kinos, und zwar durch eine Verpflichtung zur Wahrheit und durch seinen vornehmsten kulturellen Ausdruck: die Gewalt.¹⁷ Die Gewalt des Hungernden mache diesen allerdings nicht zu einem Primitiven, denn der Primitivität gehe eine revolutionäre

13 Cf. dazu Irma Maria Viana da Silva: «A Trajetória Artístico-intelectual Glauberiana: Da *Estética da Fome* à *Eztetyka do Sonho*». In: *Revista Brasileira de Sociologia* 6/14, 2018, S. 222–241.

14 Cf. Miguel Pereira: «O Columbianum e o cinema brasileiro». In: *ALCEU* 8/15, 2007, S. 127–142, hier S. 127; Yanet Aguilera Viruéz Franklin De Matos: «O Congresso Columbianum». In: *Cinemas d'Amérique latine* 24, 2016, S. 32–39.

15 Rocha: «Uma estética da fome», S. 165.

16 Etliche der hier verwendeten Begriffe sind heute, nicht nur in einem akademischen Kontext, wegen ihrer impliziten Wertungen nicht mehr tragbar und wurden deshalb zwischen Führungszeichen gesetzt, auch wenn sie von Glauber Rocha selbst ohne diese verwendet worden waren, wohl ganz bewusst und mit einer kämpferischen Ansage.

17 Rocha, «Uma estética da fome», S. 168: «Assim, sòmente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência.» («So kann eine Kultur des Hungers nur dann im Ansatz überwunden werden, wenn sie ihre eigenen Strukturen untergräbt: und der edelste kulturelle Ausdruck des Hungers ist die Gewalt.»)

Haltung voraus und erst dadurch würde der Kolonisator den Hunger verstehen lernen. Diese revolutionäre Gewalt entspringe aber nicht einem Hass, sondern einer aktiven und transformativen brutalen Liebe. Den Anforderungen einer Ästhetik des Hungers könne nur ein nicht-kommerzielles Kino entsprechen, und davon hänge die Freiheit Lateinamerikas ab, die ihrerseits der Garant für ein neues Kino sei. Dem Publikum müsse sein eigenes Elend aus moralischen Gründen bewusstmacht werden, und das mache das Cinema Novo zu einem politischen Projekt.

Rätselhaft und ambivalent bleibt in dieser zentralen Aussage Glauber Rochas das Adjektiv «kulturell». Ging es ihm nur um die ästhetische Darstellung von Gewalt im Cinema Novo oder meinte er, dass die Gewalt selbst der edelste kulturelle Ausdruck des Hungers sei? Da er einige Zeilen nach dieser programmatischen Feststellung schreibt, dass der Kolonisator die ausgebeutete Kultur nur durch deren Gewaltpotenzial verstehen könne und der Kolonisierte, solange er nicht zu den Waffen greife, ein Sklave sei und – in klarer Anspielung auf den Algerienkrieg – dass der Tod eines Polizisten nötig gewesen sei, damit die Franzosen die Algerier überhaupt erst wahrgenommen hätten, liegt es nahe anzunehmen, dass es Glauber Rocha zwar in erster Linie um die Frage der Darstellung von Gewalt im Film ging, aber eben nicht nur um diese ein Bewusstsein schaffende Darstellung, sondern auch um die Gewalt selbst, verstanden als edelste Form des Widerstands. Die Gewalt als edelster kultureller Ausdruck des Hungers bezieht sich also auch auf die Kultur der Ausgebeuteten im weitesten Sinne und nicht nur auf ihre Sichtbarmachung im Film, die sich aber daraus zwingend ableite, damit sie für die Kolonisatoren erfahrbar werde.¹⁸

Zwei Jahre nach der «Ästhetik des Hungers» sah Glauber Rocha die Hauptaufgabe des neuen Kinos nicht nur auf einer politischen Ebene, sondern forderte in «Tricontinental»¹⁹ radikaler, dass das neue Kino einen Guerilla-Kampf führen müsse. Der ebenfalls nur ein paar Seiten lange Text steht ganz unter dem Eindruck der Tricontinental-Konferenz in Havanna im Jahr 1966 und Che Guevaras Aufruf zu einem gemeinsamen lateinamerikanischen, afrikanischen und asiatischen Kampf gegen den US-amerikanischen Imperialismus: «Toda nuestra acción es un grito de guerra contra el imperialismo y un clamor por la unidad de los pueblos contra el gran enemigo del género humano: los Estados Unidos de Norteamérica.»²⁰

18 Rocha: «Uma estética da fome», S. 169: «Do Cinema Nôvo: uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas, o colonizado é um escravo: foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino.»

19 Glauber Rocha: «Tricontinental» [= englische und spanische Übersetzung von «Un cinéaste tricontinental»]. In: *Cahiers du cinéma* 195 / November, 1967]. In: *Cinema Comparat/ive Cinema* 4/9, 2016, S. 11–14.

20 Publiziert in einem Beiheft der Zeitschrift *Tricontinental* des Secretariado Ejecutivo de la Organización de Solidaridad de los Pueblos de África, Asia y América Latina (OSPAAAL) am 16.04.1967 (Ernesto «Che» Guevara: «Crear dos, tres... muchos Vietnam». Mensaje a los pue-

Glauber Rocha fordert in seinem Manifest, das mit dem Titel «Un cinéaste tricontinental» in den *Cahiers du cinéma* (November 1967) erschien und den im Monat davor in Bolivien getöteten Che Guevara mehrfach nennt, von allen die Welt mit realistischen Augen wahrnehmenden Filmschaffenden, den Kampf gegen das imperialistische Hollywood-Kino aufzunehmen und ihre Filme zum Ausdruck eines Guerilla-Kampfes zu machen. Das Kino müsse im Sinne Régis Debrays «Fleisch werden»; es dürfe sich nicht im Schönen, Rationalen, Überlegten, Filmischen oder Lyrischen erschöpfen, sondern müsse wild und grob, romantisch und selbstmörderisch sein, um episch-didaktisch zu wirken. Nachdem er die Mängel des mexikanischen, argentinischen, brasilianischen und auch kubanischen Kinos, das zu stark einem pädagogischen sozialistischen Realismus verpflichtet sei, aufgezeigt hat, stellt er einige Beispiele des neuen trikontinentalen Kinos vor. Dabei vergisst er auch sein eigenes Schaffen nicht und hebt besonders *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL* hervor. Und so wie Che Guevara sein Tricontinental-Manifest mit starken Worten beschlossen hatte, genauso deutlich wird Glauber Rocha, wenn er sagt, dass das Guerilla-Kino die einzige Möglichkeit sei, der ästhetischen und ökonomischen Diktatur des westlichen imperialistischen Kinos, mit dem es nur die technischen Voraussetzungen teile, etwas entgegenzusetzen; dem sozialistischen demagogischen Kino erteilt er aber ebenso eine Absage.²¹

Der letzte programmatische Text, der für das Verständnis des Films *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL* nützlich sein kann, trägt den durch die Schreibung verfremdeten Titel «Eztetyka do Sonho»²² und geht auf einen Vortrag auf einem Kongress an der Columbia University in New York im Jahr 1971 zurück.²³ In diesem Text geht es dem Autor um eine Infragestellung bzw. Weiterentwicklung des Konzepts einer revolutionären Kunst, wie wir sie in «Estética da Fome» und «Un cinéaste tricontinental» kennengelernt haben. Bereits dort hatte er sich gegen ein doktrinär-pädagogisches Kino kommunistischer Prägung und eine dem Realismus verpflichtete Kunst ausgesprochen; nun plädierte er noch viel deutlicher für ein permanentes Auflehnen gegen Normen, in der Kunst wie in der Moral, und für Irrationalität als Gegenpol zu einem europäisch-westlichen Diktat der Vernunft,²⁴ das auf der rechten wie auf der linken Seite der Politik zu finden sei und eine kontinuierliche Entwicklung einer revolutionären Kunst in Lateinamerika verhindert habe. Der Rationalismus sei ein ko-

los del mundo a través de la *Tricontinental*.» [«Alles, was wir tun, ist ein Aufruf zum Krieg gegen den Imperialismus und ein Schrei nach der Einheit der Völker gegen den großen Feind der Menschheit: die Vereinigten Staaten von Amerika.»]

21 Cf. dazu Peter W. Schulze: «Genres in der postkolonialen Theorie / Postkoloniale Genrekritik». In: Marcus Stiglegger (Hg.): *Handbuch Filmgenre. Geschichte – Ästhetik – Theorie*. Wiesbaden 2020, S. 215–230, hier S. 224.

22 Glauber Rocha: «Eztetyka do sonho». In: *hambre*, septiembre, 2013, S. 1–3.

23 Cf. Silva, S. 223.

24 Cf. ebd., S. 237.

loniales Erbe und müsse durch eine neue Traum-Ästhetik überwunden werden. In den letzten Absätzen des Texts erteilt er seiner früheren Forderung nach einer Ästhetik des Hungers wie auch jeder anderen Ästhetik, die sich philosophischem Denken unterwirft, eine Absage und spricht sich für einen befreienden Irrationalismus und eben einer Ästhetik des Traums aus, wie er sie bei Jorge Luis Borges, aber auch im indigenen-afrikanischen Erbe zu finden meint. Ob Rocha darin eine Möglichkeit sah, den «Minderwertigkeitskomplex» von Künstler:innen und Intellektuellen des Globalen Südens zu überwinden, wie Irma Maria Viana da Silva meint,²⁵ soll hier unbeantwortet bleiben. Dass sich aber bei Rocha schon in den frühen 1970er-Jahren der Wille manifestiert, sich von tradierten kolonialen Konzepten des Westens zu lösen, um eine Dekolonialisierung der Köpfe zu erreichen, wie jetzt an vielen und nicht nur lateinamerikanischen Universitäten gefordert wird, ist jedenfalls erstaunlich.

Aufbruch, Umbruch und Gewalt in DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL ist ohne jeden Zweifel Glauber Rochas bekanntester Film und ist auch heute noch ausgesprochen präsent.²⁶ Er entstand nach seinem ersten Langfilm BARRAVENTO (1962), in dem es ebenfalls um Fragen der Unterdrückung und Ausbeutung wie auch den negativen Einfluss von Religion auf die Bewussterwerdung der eigenen Situation ging. Mit diesem ersten Film konnte der damals gerade einmal 23 Jahre alte Regisseur bereits Aufmerksamkeit auf sich ziehen, als er in Europa auf dem Filmfestival von Karlsbad / Karlovy Vary im Sommer 1962 einen Spezialpreis erhielt.²⁷ Zwei Jahre später war Glauber Rocha mit DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL in Cannes vertreten, ohne allerdings prämiert zu werden; darauf hätte er aber ohnehin nichts gegeben, wie er bereits im Vorfeld verkündet hatte.²⁸ Anders sollte es hingegen zwei Monate später, im Juli 1964, beim Filmfestival von Porretta Terme sein, denn dort erhielt er den ersten Preis.²⁹ Auch wenn der

25 Ebd, S. 240.

26 Das belegen die Bestwertungen in Rankings der wichtigsten brasilianischen Filme, die kontinuierliche Präsenz auf kleinen und größeren Filmschauen und auf Streamingportalen wie mubi.com: <https://is.gd/K4SLgR> (6.02.2024) bzw. die Rangliste der Associação Brasileira de Críticos de Cinema aus dem Jahr 2016, abracine.org: <https://is.gd/mpV8w3> (6.02.2024) genauso wie die kaum mehr überschaubare akademische Auseinandersetzung. 2022 erhielt der Film in einer restaurierten Version auch den Segen Cannes', als er in die Reihe *Cannes Classics* aufgenommen wurde; cf. festival-cannes.com: <https://is.gd/ZwMMv6> (6.02.2024); leider konnte ich diese neue Fassung nicht für meine Analyse benützen.

27 Edith Laurie: «The Film Festival at Karlovy Vary». In: *Vision. A Journal of Film Comment* 1/2, 1962, S. 6–12, hier S. 7 und S. 12.

28 Eduardo Escorel: «Deus e o Diabo – Ano I. Glauber Rocha no turbilhão de 1964». In: *Piauí* 90, 2014, o. S.

29 Cf. porrettacinema.com: <https://is.gd/mVWBa8> (6.02.2024).

Film von der zeitgenössischen Kritik nicht nur positiv gesehen wurde,³⁰ führte die daran anschließende energisch geführte Debatte³¹ rasch zu seiner Kanonisierung.

Auch wenn die allgemeine Kritik an der brasilianischen Gesellschaft und an den ungerechten und von großer Ungleichheit geprägten Verhältnissen zweifelsohne den Grundton des Films bildet, so fällt eine Interpretation, die darüber hinausgehen und konkreter werden will, schwer. So lässt sich schon der dichotomische Titel gar nicht so einfach erklären.³² Die Bedeutung der letzten Titelworte «im Land der Sonne» meint eindeutig den *sertão*, das Hinterland von Minas Gerais und des armen brasilianischen Nordostens, v. a. Bahias, das von periodisch auftretenden extremen Dürren heimgesucht wird, wirtschaftlich bis in die Zeit Rochas fast ausschließlich Viehzucht ermöglichte und die Menschen zu einem konstanten Überlebenskampf zwang. Hinzukommt die ungerechte Landverteilung, die eine große Masse an landlosen *vaqueiros* bzw. Viehhirten der Macht des Großgrundbesitzes und der offiziellen Kirche auslieferte, nicht zuletzt weil sie auch kaum Zugang zu Bildung hatten, was sie wiederum für religiöse Strömungen und Führer, empfänglich machte, wie der Zulauf zu den beiden charismatischen Predigern Antônio Conselheiro, des Anführers der Gemeinde von Canudos, und des Padre Cícero mehr als deutlich beweist. Die Religiosität der *beatos*, wie christliche Fanatiker:innen, aber auch nur besonders fromme Menschen im Portugiesischen bezeichnet werden, spielt jedenfalls eine wichtige Rolle in *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL*. Das Gleiche gilt für die im *sertão* am Ende des 19. und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts agierenden *cangaceiros* oder *jagunços* bzw. Banditen, die im kollektiven Gedächtnis vorrangig an die Namen der Bandenführer Lampião (eigentlich Virgulino Ferreira da Silva) und seiner Begleiterin Maria Bonita (eigentlich Maria Gomes de Oliveira) geknüpft sind, die von nicht wenigen als die Robin Hoods des *sertão* verehrt wurden. Den *cangaceiros* steht die Figur des bezahlten Mörders (*matador*) gegenüber, der im Auftrag der «Obrigkeit» bzw. der *coroneis*, wie die lokalen Machthaber:innen bezeichnet werden, die ihnen genehme Ordnung mit Gewalt wieder herstellen soll. Der *matador* geht sowohl auf die *bandeirantes*, die in den Jahrhunderten der Kolonisierung das Hinterland erkundeten und es gegen den Widerstand der Indigenen, die vielfach versklavt wurden, gewaltsam in Besitz nahmen und besiedelten,³³ als auch auf den *capitão do mato* zurück, der geflüchtete Sklaven ihren «Eigentümern» zurückbringen musste. Da aber auch *cangaceiros* im Auftrag von *coroneis* handelten, ist der Versuch, eine klare Trennlinie zwischen

30 B.J. Duarte: «DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL» (ursprünglich erschienen in: *Folha de São Paulo* 04./05.09.1964). In: Amir Labaki: *O cinema brasileiro: DE O PAGADOR DE PROMESSAS a CENTRAL DO BRASIL. The Films of Brazil: From THE GIVEN WORD to CENTRAL STATION*. São Paulo 1998, S. 43–47.

31 Cf. Escorel.

32 Cf. z. B. Duarte, S. 46.

33 Cf. Vasconcellos, S. 189.

beiden zu ziehen, eigentlich zum Scheitern verurteilt, was von nicht unbedeuten- der Konsequenz für die Interpretation der Sozialstruktur des *sertão* ist.³⁴

Literarisch wurde der *sertão* v. a. durch die riesige Abhandlung *Os Sertões* (1902) über den Feldzug der brasilianischen Republik gegen die Gemeinde von Canudos aus der Feder von Euclides da Cunha und die sozialkritischen regiona- listischen Romane *O Quinze* (1930) von Rachel de Queiroz und *Vidas Secas* (1938) von Graciliano Ramos berühmt. Aber auch in den Romanen Jorge Amados, dem epochalen *Grande Sertão: Veredas* (1956) von João Guimarães Rosa bis hin zu neueren Erzähltexten, z. B. zu jenen João Ubaldo Ribeiros, der mit Glauber Rocha befreundet war, oder Antônio Torres', genauso wie in zahlreichen Filmen, nicht zuletzt in der Verfilmung von *Vidas Secas* (1963) durch Nelson Pereira dos Santos, der 1964 ebenfalls in Cannes vorgeführt wurde, sowie in verschiedenen Tele- novelas bis heute spielt der *sertão* eine wichtige Rolle. In der Vorstellungswelt der *sertanejos* selbst lebten die ihn bestimmenden Figuren – der *coronel*, der *canga- ceiro*, der *beato*, der *vaqueiro* und der *matador* – durch die sogenannte *literatura de cordel* lange weiter.³⁵ Sie alle bilden den intertextuellen Bezugsrahmen, in dem der Film Glauber Rochas zu sehen ist.

Wenn also klar ist, um welche reale und zugleich literarisch-mythische Land- schaft es sich beim «Land der Sonne» handelt, so ist es weit schwieriger, eine Aus- sage darüber zu treffen, wer mit «Gott» und dem «Teufel» im Titel gemeint ist. Für «Gott» kommt die Figur des Sebastião infrage, des apokalyptischen Predigers, der im Film explizit mit Antônio Conselheiro in einen Bezug gesetzt wird, oder aber vielleicht auf einer abstrakteren Ebene der christliche Gott und die katholische Reli- gion insgesamt. Dass der Prediger in DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL den Namen Sebastião trägt, verweist jedenfalls auf den Sebastianismus, eine seit dem ausgehen- den 16. Jahrhundert in Portugal und Brasilien bestehende Hoffnungsbeziehung, die für die Erlösung von Leid das Kommen eines Messias erwartet. Bemerkenswert ist, dass Glauber Rochas *beato* «schwarz» ist. Dass der nicht näher bezeichnete «Gott» des portugiesischen Originaltitels in den englischen, französischen und italieni- schen Namen des Films zu einem «schwarzen Gott» wurde,³⁶ legt nahe, dass die Fi-

34 Cf. dazu u. a. das Vorwort zur sechsten Ausgabe von Frederico Pernambucano de Mello: *Guerreiros do sol: Violência e banditismo no Nordeste do Brasil*. Recife 2023 (Kindle-Version).

35 Zum Einfluss der *literatura de cordel* und ihrer stehenden Figuren auf Glauber Rocha cf. Clau- dius Armbruster: «A cultura popular em BARRAVENTO e DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL». In: Peter W. Schulze / Peter B. Schumann (Hg.): *Glauber Rocha e as culturas na América Latina*. Frankfurt a. M. 2011, S. 67–93, hier S. 77.

36 Die Filmtitel lauten nämlich auf Englisch BLACK GOD, WHITE DEVIL, auf Französisch LE DIEU NOIR ET LE DIABLE BLOND und auf Italienisch IL DIO NERO E IL DIAVOLO BIONDO. Da- mit einhergeht in diesen Sprachen die nicht unwesentliche Frage nach der Repräsentativität der schwarzen und weißen Figuren im Film, die aber hier nicht weiterverfolgt werden kann; cf. dazu Robert Stam: *Tropical Multiculturalism. A Comparative History of Race in Brazilian Ci- nema and Culture*. Durham/London 1997, S. 349.

gur des Sebastião fast selbstverständlich als der «Gott» des Titels identifiziert wurde.³⁷ Es ist aber nicht nur der Prediger Sebastião, der sich im Film als Gesandter Gottes versteht, denn auch der *cangaceiro* Corisco sieht sich als Werkzeug des göttlichen Willens und vergleicht sich mit dem heiligen Georg, während er seinen Widersacher, den *matador* Antônio das Mortes, zum *Dragão da Maldade* und damit zum Teufel erklärt (01:38:55–01:39:20). Aber auch Corisco könnte der Teufel sein, wird er doch für viele Bewohner des *sertão* im Film zu einer Geißel. Diese Figur hat die gleichnamige historische Person (eigentlich Cristino Gomes da Silva Cleto), die zur Gruppe des Lampião gehörte, zum Vorbild.³⁸ Im Film schließt sich der Protagonist der Bande um Corisco an und erhält den neuen Namen Satanás, wodurch auch er für den Teufel im Titel infrage kommt. Durch die Integration von historisch realen Figuren, aber auch durch den technischen Stand der dargestellten Welt, wird deutlich, dass *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL* ein historischer Film ist, dessen Handlung vom Ende der 1930er-Jahre bis 1940 angesiedelt ist. Daraus lässt sich aber nicht ableiten, dass Glauber Rocha nur eine historische Problematik auf die Leinwand bringen wollte; ganz im Gegenteil wollte er ihn als Auseinandersetzung mit den realen Problemen Lateinamerikas seiner Zeit verstanden wissen, worin ihm die Kritik auch ausnahmslos gefolgt zu sein scheint.

Wie diese Erläuterungen zum Titel schon deutlich machen, handelt es sich bei *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL* um einen sehr voraussetzungsreichen Film, der sich erst dann besser erschließt, wenn man weiß, was der *Sebastianismo*, *Canudos* und *cangaceiros* sind, wer Antônio Conselheiro und der Lampião waren und wie die Herrschaftsverhältnisse und die Verfügungsgewalt über ökonomische Ressourcen im *sertão* aussahen. Der Kern der Handlung kann dennoch von allen die mit literarischen und filmischen Darstellungen von ungerechten politischen und ökonomischen Machtverhältnissen und Aufbegehren gegen diese vertraut sind, leicht verstanden werden, weil die Gegensätze zwischen Arm und Reich bzw. Unterdrücker:innen und Unterdrückten auch in verschiedensten populärkulturellen Formen (und nicht zuletzt im Hollywood-Film) konstant präsent sind.

Wie die einzelnen Komponenten der filmischen Handlung von *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL* nun konkret zu verstehen sind und ob und wie sie schlüssig und kohärent interpretiert werden können, ist hingegen ungleich schwieriger. Das liegt nicht zuletzt an der Filmsprache, die auf vielerlei Weise Eindeutigkeit verhindert: durch die punktuelle starke Stilisierung, die den sonst realistischen Zugang zum Dargestellten, der bisweilen Züge des Dokumentarfilms übernimmt,³⁹ durch-

37 Cf. z. B. Ismail Xavier: «Black God, White Devil: The Representation of History». In: Randal Johnson / Robert Stam (Hg.): *Brazilian Cinema. Expanded Edition*. New York 1995, S. 134–148, hier S. 136; Stam, S. 349.

38 Cf. Xavier, S. 136.

39 Cf. dazu Rosselane Giordani: «Estética de Glauber Rocha e as interfaces com o cinema docu-

bricht; durch die Einführung eines Erzählers in der Figur des blinden Sängers Júlio, der in Nachahmung der *cordel*-Literatur die Handlung singend kommentiert, aber auch zu ihrem weiteren Verlauf beiträgt und keinesfalls neutral und gänzlich zuverlässig ist;⁴⁰ und durch die manchmal gegenläufige Führung von Ton und Bild.

In einer sehr starken Anfangssequenz sehen wir ein totes Rind, das bereits zum Fraß wilder Tiere geworden ist und dessen Reste in der heißen Sonne vertrocknen. Ein besorgter Mann jüngeren Alters in der für die *vaqueiros* des *sertão* üblichen Kleidung, die auf die mit dieser Welt nicht vertrauten Zuseher:innen wegen ihrer Steifheit einen ungewohnten Eindruck machen muss, reitet nach der Inspektion des toten Tiers weg und begegnet dem Prediger Sebastião, der einem Bettelmönch ähnlich gekleidet ist und mit seinem Kreuzstab einer kleinen Gruppe von *beatos* den Weg weist. Der von dieser Begegnung beeindruckte Protagonist, dessen Name Manuel ist, reitet danach zu einem einfachen Haus, vor dem seine Frau Rosa hart arbeitet; im Hintergrund sieht man eine ältere Frau, die im Schatten des Hauses sitzt. Manuel erzählt Rosa in rudimentären Sätzen von seiner Begegnung mit dem Prediger Sebastião, und berichtet ihr schließlich von seinen Plänen, bei der nächsten Rindermesse zwei Kühe verkaufen zu wollen, um vom Erlös ein Stück Land für den eigenen Unterhalt zu erwerben. Als Manuel diesen Plan jedoch in die Tat umsetzen will, stößt er auf Probleme. Bei der folgenden Szene auf einer Viehmesse muss er nämlich seinem *patrão*, dem Coronel Moraes erklären, dass vier Rinder gestorben sind. Daraus ergibt sich ein Streit über die Frage, wem die toten Tiere gehört haben. Coronel Moraes will nicht akzeptieren, dass es seine Rinder waren, die verendet sind, sondern behauptet, dass sie Manuel gehörten, worauf dieser im Affekt den Coronel tötet. Diese beiden Szenen zeigen die für den *sertão* typischen Machtverhältnisse auf und bilden die Prämissen für die weitere Handlung: Erstens, Manuel, seine Frau und die Mutter leben in sehr bescheidenen Verhältnissen und besitzen nur ein paar Kühe, können sich aber nicht nur um diese kümmern, sondern müssen auch für jene des *coronel* Sorge tragen. Es steht also ein armer *vaqueiro* einem begüterten Grund- und Viehbesitzer gegenüber. Dieser will aber einen für ihn kleinen Schaden nicht hinnehmen, sondern sie dem ohnehin schon armen Manuel anlasten, was diesen zu einer Gewalttat aus Verzweiflung veranlasst, man könnte auch sagen aus Sorge um sein weiteres Auskommen und aus Angst vor Hunger. Manuels Gewalttat kann man als Akt des Widerstands gegen Unrecht und im Sinne von Rochas «*Estética da fome*» als den edelsten Ausdruck des Hungers sehen, also als eine Gewalt, die eine positive Bewertung erlaubt. Sie produziert allerdings Gegengewalt vonseiten der Mächtigen, denn in der folgenden Szene sehen wir, wie zwei berittene Männer das kleine Ge-

mentário». In: *Travessias* 15/2, 2021, S. 145–159; sie bezieht sich in ihren Ausführungen allerdings hauptsächlich auf BARRAVENTO.

40 Cf. Xavier, S. 138–139.

hört Manuels überfallen, wogegen sich dieser zur Wehr setzt, ohne aber den Tod der Mutter verhindern zu können. Im weiteren Verlauf des Films wird Manuel versuchen, sich mit seinem Schicksal, denn als solches empfindet er das Vorgefallene, auseinanderzusetzen. Er wird dabei zwei verschiedene Wege einschlagen: Zuerst macht er sich auf, um Buße zu tun, und zwar unter der Anleitung des Predigers Sebastião; er sucht also einen Ausweg in der Religion. Nach dem Scheitern dieses Wegs schließt er sich dem *cangaceiro* Corisco an. Haben wir es beim ersten Versuch mit einem Aufbruch zu tun, der religiöser und damit transzendenter Natur ist, so hat der zweite innerweltlichen Umsturzcharakter, auch wenn die Welt des *cangaceiro* ebenfalls nicht frei ist von transzendenten Bezügen.

Gerade die erste Gewalttat, die Tötung des *coronel*, wird von Manuel zunächst als Unglück empfunden, und er möchte Sühne leisten, weshalb er sich den Anhänger:innen Sebastiãos anschließt. Sebastião mahnt ihn auch tatsächlich zur Buße, leitet ihn in Übungen der Selbstkasteiung an und fordert große Opfer von ihm, nämlich die Ermordung eines Kindes und die Zuführung seiner Frau Rosa. Zugleich aber bedient sich Sebastião der kämpferischen Fähigkeiten Manuels, indem er ihn zur Teilnahme an einer Strafaktion der in seinen Augen gottlosen Landbesitzer anstachelt, die für ungerecht verteilten irdischen und sündhaften Reichtum stehen (00:22:30–00:26:30). Für den Aufruf zum Umbruch steht seine Prophezeiung «E o sertão vai virar mar, e o mar vai virar sertão» («Und der *sertão* wird zum Meer werden und das Meer zum *sertão*»), die jener des Antônio Conselheiro, wie sie sich bei Euclides da Cunha findet, nachgebildet ist und für den Film bis zum Ende eine Art Leitmotiv bildet.⁴¹ Deutlich wird dadurch, dass sozialer Umsturz und Religiosität im *sertão* Glauber Rochas einander nicht ausschließen. Der religiös motivierte Aufstand der Gläubigen zeitigt aber nur einen kurzen Erfolg, denn sowohl die weltliche Obrigkeit, die wiederum durch einen *coronel* oder einen *fazendeiro* repräsentiert wird, als auch die geistliche, für die ein heuchlerischer Priester steht, der sich die Bibel so zurechtlegt, wie es seinen eigenen Interessen nützt, und dessen Darstellung wie eine Karikatur wirkt, bereiten dem gewaltsamen Aufbegehren ein Ende. Dies geschieht dadurch, dass der *coronel* und der Priester den *matador* Antônio das Mortes engagieren, der alle Anhänger des Sebastião bis auf drei umbringt: diesen selbst, Manuel und Rosa. Während er die letzten beiden bewusst verschont, damit sie Zeugnis ablegen können,⁴² konnte er Sebastião gar nicht mehr beseitigen, denn dieser war bereits von Rosa getötet wor-

41 Euclides da Cunha zitiert die folgende Prophezeiung in *Os Sertões*: «então o certão virará Praia e a Praia virará sertão» («dann wird der *sertão* zum Strand werden und der Strand zum *sertão*»), Euclides da Cunha: *Os Sertões (Campanha de Canudos)*. São Paulo 2001 [1905], S. 277.

42 Antônio das Mortes (01:03:05) «Morreu tudo feliz, rezando de alegria. Foi contra a minha vontade, mas teve de ser! Só deixei dois vivo[s] para contar a historia. [...] Foi o povo mesmo que matou o santo [= Sebastião].» («Sie starben alle glücklich, in einem Gebet voller Freude. Es war gegen meinen Willen, es musste aber sein! Ich habe nur zwei am Leben gelassen, damit sie die



1 DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL: Die «Opferung» des Kindes (00:57:00)

den. Sebastião hatte bereits bewiesen, dass er mit seinen Forderungen nach der Opferung von Menschen ernst zu machen bereit war, denn das Kind tötet er ja tatsächlich, und zwar vor dem Altar einer kleinen Kapelle, in einer Szene, der es trotz ihres bloßen Andeutungscharakters nicht an Eindringlichkeit mangelt (ab 00:54:00) (Abb. 1) .

Gewiss ist jedenfalls, dass sich Sebastiãos Prophezeiung, dass der *sertão* zum Meer würde und das Meer zum *sertão*, nicht bewahrheitet hat. Die angewendete Gewalt führte für die Gläubigen, die für eine Änderung der in ihren Augen gottlosen Verhältnisse und auch für mehr irdische Gerechtigkeit gekämpft haben, zu keinem spürbaren Erfolg im Diesseits.

Manuel hatte sich dem Willen Sebastiãos eher passiv ergeben, während Rosa, die von Anfang an als eine realistische, fast fatalistische Figur gezeichnet wird, dessen Predigten und Vorgehen kritisch sah. Da Manuel Sebastião hörig geworden war, erreicht sie ihren Mann mit ihren Warnungen aber zunächst nicht, schließlich tötet sie Sebastião, nachdem Manuel selbst sie ihm zugeführt hatte. Trotz dieser Behandlung verlässt sie ihren Ehemann nicht.

Geschichte erzählen können. Es war das Volk selbst, das den Heiligen [= Sebastião] umgebracht hat.»)



2 DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL: Die Kastration des Bräutigams (01:22:45)

Nach der Vernichtung der *beatos* durch Antônio das Mortes, schließen sich Manuel und Rosa in seinem zweiten Aufbruchsversuch einer kleinen Gruppe von *cangaceiros* unter dem Kommando Coriscos und seine Gefährtin Dadá an. Diese geben sich als Überlebende der einstigen Bande um Lampião zu erkennen und nehmen Manuel und Rosa nach Mut- und Loyalitätsproben in ihren Reihen auf. Ihr Kampf gilt jenen, die die in ihren Augen ungerechten Besitz- und Machtverhältnisse repräsentieren. Dieser Kampf manifestiert sich in aller Deutlichkeit, als sie eine kleine Hochzeitsgesellschaft auf brutalste Weise überfallen. Dabei wird gemordet, die Braut von Corisco vergewaltigt und der Bräutigam auf seinen Befehl hin von Manuel kastriert. Daneben muten die Schändung des Hausaltars und des Kruzifixes, das hier in einem interessanten Gegenpol zu jenem Sebastião in Szene gesetzt wird, wie auch der Raub von Geld und Schmuck geradezu harmlos an. Selbst wenn auch in diesem Fall die angewendete Gewalt mehr angedeutet als tatsächlich bildlich dargestellt wird, gehört diese Sequenz neben der Kindstötung zu den am schwersten ertragbaren Momenten des Films (Abb. 2).⁴³ Es wäre aber

43 V.a. seit dem 07.10.2023 ist diese Szene schwer ertragbar. In diesem Zusammenhang drängt sich auch die Frage auf, wer die an diesem Tag verübte Gewalt ebenfalls als den edelsten Ausdruck des Hungers sehen möchte und welche Motive hinter dieser Sichtweise stehen.

verfehlt, den Kampf Coriscos als einen rein innerweltlichen zu sehen ohne jede Transzendenz, denn auch Corisco vertritt einen eigenartigen gewalttätigen Mystizismus⁴⁴ und sagt einmal sogar ganz explizit, dass der wahre Frieden erst nach dem Tod im Himmel erlangt werden könne und dass ihn Pater Cícero schützen würde (01:38:20–01:38:40).⁴⁵

Aber auch diese Gewalt führt nur zu einem Zwischenerfolg der *cangaceiros*, denn sie werden, genauso wie die *beatos* zuvor, am Ende von Antônio das Mortes, der die Interessen der etablierten sozialen Hierarchie verteidigt, erschossen. Auch hier entkommen Manuel und Rosa wieder. Die letzte zwei Minuten des Films zeigen uns, wie Manuel und Rosa, die einander an den Händen halten, davonlaufen. Dann fällt aber Rosa zu Boden, und Manuel lässt sie allein zurück. Er selbst wird zwar zusehends schwächer und stürzt ebenfalls, kann aber im Gegensatz zu Rosa wieder aufstehen, um weiterzulaufen. Zu dieser letzten Szene hört man aus dem Off wieder die Prophezeiung Sebastiãos, und zwar durch die Stimme des blinden Sängers Júlio:

O sertão vai virar mar
e o mar virar sertão!
Tá contada a minha estória,
verdade, imaginação.
Espero que sinhô
tenha tirado uma lição:
que assim mal dividido
esse mundo anda errado,
que a terra é do Homem,
não é de Deus nem do Diabo.⁴⁶

Sowohl Bild als auch Ton ändern sich ganz am Ende in einem interessanten Übergang: Zuerst mischt sich neue Musik, nämlich der Choro No. 10 von Heitor Villa-Lobos,⁴⁷ in das Lied des Erzählers Júlio, und dann verstummt dieses. Zugleich ändert sich auch das Bild: Statt des laufenden Manuel sieht man ganz am Ende relativ sanfte Meereswellen in Ufernähe von einer erhöhten Position. Der *sertão* ist

44 Armbruster, S. 90, spricht in diesem Zusammenhang von einer «violência mística».

45 Cf. Armbruster, S. 78.

46 Sylvia Nemer: «Glauber Rocha e as imagens do sertão». In: *Contracampo* 15, 2006, S. 219–236, hier S. 223. Übersetzung der Verse des Lieds: «Der *sertão* wird zum Meer werden und das Meer zum *sertão*. Meine Geschichte habe ich erzählt, wahr und erfunden. Ich hoffe, dass Sie daraus etwas gelernt haben: Schlecht aufgeteilt zwischen Gott und dem Teufel ist die Welt auf einem Irrweg, denn das Land gehört dem Menschen und nicht Gott und auch nicht dem Teufel.»

47 Guilherme Maia / Euro Azevêdo: «Poéticas musicais em DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL». In: *Léguas & Meia: Revista de literatura e diversidade cultural* 14/7, 2016, S. 33–46, hier S. 43.

also doch zu einem Meer geworden, wengleich nicht klar ist, für wen; vielleicht für Manuel, den erschöpften Geflüchteten, oder den Erzähler, wie es Glauber Rocha selbst nahelegte.⁴⁸

Die letzten Verse des Sängers mögen auf den ersten Blick auf eine klare Aussage zulaufen, dass nämlich die Welt weder Gott noch dem Teufel gehöre, sondern dem Menschen. Das mag eine Absage an jede Transzendenz und an die Sinnlosigkeit der in ihrem Namen getätigten Gewalt und eine Verteidigung der humanistischen Leitidee sein, dass die Menschen es selbst in der Hand haben, die Welt <gut> zu gestalten; ein eindeutiger interpretatorischer Schluss ergibt sich daraus dennoch nicht, weil unklar bleibt, wie man die Tatsache interpretieren soll, dass es am Ende nur zwei Überlebende gibt: nämlich den flüchtenden und zunehmend erschöpften Manuel und den <siegreichen> Antônio das Mortes. Über die weitere Geschichte Rosas lässt sich nämlich nichts sagen, da sie von ihrem Mann, dessen Angst größer ist als seine Liebe zu ihr, zurückgelassen wird.

Gewalt als Widerstand mag ein edler Ausdruck des Hungers, im eigentlichen wie im metaphorischen Sinne, sein, welche Motive für Gewaltausübung darüber hinaus auf dem Weg zu einer besseren Gesellschaft akzeptabel erscheinen, bleibt in *DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL* jedoch unbeantwortet. Dass Gewalt aus einer religiös-christlichen Perspektive nicht gerechtfertigt werden kann, scheint klar, da ja – für Glauber Rocha und wohl auch für die meisten überzeugten Marxist:innen – jede Transzendenz Illusion ist und Religion nur der Manipulation der Schwächeren durch die Stärkeren dient. Dass Sebastião scheitern musste, war unter diesen Prämissen vorgezeichnet, was aber das Scheitern Coriscos, wenn man ihn als Robin Hood interpretieren möchte, der sich für die Rechtlosen und Armen einsetzt, zu bedeuten hat und ob er wirklich der Teufel des Titels ist, lässt sich nicht so einfach beantworten. Dass Gewalt nicht nur als Folge von Hunger angewandt wird, sondern auch von den Herrschenden ganz besonders konsequent und rücksichtslos eingesetzt wird, um die eigenen Interessen zu verteidigen, und somit gar keinen edlen Hintergrund hat, bedarf keiner weiteren Erläuterung. Auch das Ende ist kein Aufbruch, schon gar keiner, der Hoffnung vermitteln könnte, sondern eine Flucht, die einer Erschöpfung zu weichen droht.⁴⁹ Wie lässt sich schließ-

48 Cf. Escorel, o.S.

49 Der These von Claudius Armbruster, dass Manuel nach den beiden negativen Erfahrungen mit Sebastião und Corisco am Ende gänzlich frei für die Revolution sei (Armbruster, S. 90–91; cf. auch Xavier, S. 146) kann ich mich daher nicht anschließen. Cf. auch Escorel: «No final de Deus e o Diabo, Sebastião e Corisco estão mortos. Manuel e Rosa são deixados para trás. O plano do mar, encerrando o filme, sugere uma libertação que, fora da tela, afinal não ocorreu.» («Am Ende von Deus e o Diabo sind Sebastião und Corisco tot. Manuel und Rosa werden zurückgelassen. Die Aufnahme des Meers, die den Film beschließt, legt eine Befreiung nahe, die außerhalb der Leinwand schlussendlich nicht stattfand.») Ich frage mich auch, ob das Ende des Films eindeutig nahelegt, dass nur die gewalttätige Revolte einen Ausweg aus Ausbeutung und Entfremdung darstellt.



3 DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL: Der «siegreiche» Antônio das Mortes (01:56:30)

lich der «Sieg» des *matador* Antônio das Mortes bewerten? Wird er, wie es ihm der Priester, der ihn gedungen hatte, die *beatos* umzubringen, empfahl, eine Fazenda kaufen, sich zur Ruhe setzen und ein friedliches Leben führen und damit zum Garanten des Fortbestehens der ungerechten Verhältnisse werden oder bildet er, der Manuels beide Aufbrüche (den einen zum *beato* Sebastião genauso wie den anderen zum *cangaceiro* Corisco) mit Waffengewalt beendete und seine eigenen Taten mit den Worten «Foi contra a minha vontade, mas teve de ser!» («Es war gegen meinen Willen, es musste aber sein!») kommentierte, das Werkzeug, mit dem eine (echte) Revolution (im marxistischen Sinn einer historischen Notwendigkeit) angestoßen werden kann (Abb. 3), wie z. B. von Claudius Armbruster und Ismail Xavier auf nuancierte Weise angedacht wurde?⁵⁰

Der Film scheint mir diese Entwicklung nicht auszuschließen, aber auch nicht zwingend nahezulegen, da ja sowohl ein erschöpfter Manuel als auch ein ehemaliger *matador* sich in ihre Situation als einfacher Tagelöhner bzw. zufriedener *fazendeiro* finden könnten und auf diese Weise ebenfalls illustrieren würden, wie die Erde den Menschen gehört und sie ein Ort ohne Transzendenz sein kann, auf dem Menschen leben, die nur in manchen Phasen ihres Daseins aktiv Entschei-

50 Cf. Armbruster, S. 79, und Xavier, S. 136, 144–147.

dungen treffen und sich in anderen resignierend ihrem Schicksal ergeben und damit Gewalt nur für eine bestimmte Zeit zum edelsten Ausdruck ihres Hungers bzw. ihres Widerstands machen. Dass sich Widerstand, wenn er gewalttätig im Zeichen des Glaubens wie des Banditentums erfolgt, für die einzelnen Menschen nicht lohnt und keine anhaltenden gesellschaftliche Änderungen hervorbringt, scheint DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL trotz seiner verstörenden und revolutionären Bildsprache nahe zu legen, aber noch deutlicher wird, dass extrem ungerechte Verhältnisse religiösen Fanatismus und Banditentum überhaupt erst hervorbringen, die man beide als edler sehen kann als ein passives Hinnehmen dieser Verhältnisse – vorausgesetzt man ist bereit, Gewalt, und nicht nur deren künstlerische Darstellung, als den edelsten Ausdruck von Hunger zu sehen, was man ja (nicht zuletzt angesichts der in DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL gezeigten Gewalt) nicht sein muss.

Bibliografie

- Aggio, Regina: *Cinema Novo – ein kulturpolitisches Projekt in Brasilien. Ursprünge des neuen brasilianischen Films im Kontext der Entwicklungspolitik zwischen 1956 und 1964*. Remscheid 2005.
- Armbruster, Claudius: «A cultura popular em BARRAVENTO e DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL». In: Peter W. Schulze / Peter B. Schumann (Hg.): *Glauber Rocha e as culturas na América Latina*. Frankfurt a. M. 2011, S. 67–93.
- Avellar, José Carlos: *Glauber Rocha*. Madrid 2002.
- Cunha, Euclides da: *Os Sertões (Campanha de Canudos)*. São Paulo 2001.
- Daney, Serge: «La mort de Glauber Rocha» [24.8.1981]. In: Serge Daney: *Ciné journal*. Vol. I: 1981–1982. Paris 1998, S. 54–60; archive.org: <https://is.gd/DQ0V5H> (30.04.2024).
- Duarte, B. J.: «DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL». In: Amir Labaki (Hg.): *O cinema brasileiro: De O PAGADOR DE PROMESSAS a CENTRAL DO BRASIL. The films of Brazil: From THE GIVEN WORD to CENTRAL STATION*. São Paulo 1998, S. 43–47.
- Escorel, Eduardo: «Deus e o Diabo – Ao I. Glauber Rocha no turbilhão de 1964». In: *Piauí* 90, 2014; piaui.folha.uol.com.br: <https://is.gd/2BRNti> (30.04.2024).
- Giordani, Rosselane: «Estética de Glauber Rocha e as interfaces com o cinema documentário». In: *Travessias* 15/2, 2021, S. 145–159.
- Guevara, Ernesto Che: ««Crear dos, tres ... muchos Vietnam». Mensaje a los pueblos del mundo a través de la *Tricontinental*» 2013; marxists.org: <https://is.gd/r1Fb6H> (30.04.2024).
- Hodgson, James: «Possibilities for queer revolution in Glauber Rocha's BARRAVENTO / THE TURNING WIND (1962)». In: *Studies in Spanish & Latin American Cinemas* 15/1, 2018, S. 25–43.
- Laurie, Edith: «The Film Festival at Karlovy Vary». In: *Vision. A Journal of Film Comment* 1/2, 1962, S. 6–12.
- Maia, Guilherme / Azevêdo, Euro: «Poéticas musicais em Deus e o Diabo na Terra do Sol». In: *Légua & Meia: Revista de literatura e diversidade cultural* 14/7, 2016, S. 33–46.
- Matos, Yanet Aguilera Viruéz Franklin De: «O Congresso Columbianum». In: *Cinemas d'Amérique Latine* 24, 2016, S. 32–39; <https://journals.openedition.org/cinelatino/2462> (30.04.2024).

- Mello, Frederico Pernambucano de: *Guerreiros do sol: Violência e banditismo no Nordeste do Brasil*. Recife 2023 (Kindle-Version).
- Nemer, Sylvia: «Glauber Rocha e as imagens do sertão». In: *Contracampo* 15, 2006, S. 219–236.
- Pereira, Miguel: «O Columbianum e o cinema brasileiro». In: *ALCEU* 8/15, 2007, S. 127–142.
- Rocha, Glauber: *O Século do Cinema: Glauber Rocha*. São Paulo 2006.
- Rocha, Glauber: «Uma estética da fome». In: *Revista Civilização Brasileira* 3, 1965, S. 165–170.
- Rocha, Glauber: «Eztetyka do sonho». In: *hambre*, septiembre, 2013, S. 1–3; hambrecine.com: <https://is.gd/1YCcqy> (30.04.2024).
- Rocha, Glauber: «Tricontinental». In: *Cinema Comparat/ive Cinema* 4/9, 2016, S. 11–14; w.ocec.eu: <https://is.gd/MvMNo8> (30.04.2024). [Englische und spanische Übersetzung von «Un cinéaste tricontinental». *Cahiers du cinéma* 195 / November, 1967].
- Schulze, Peter W.: «Genres in der postkolonialen Theorie / Postkoloniale Genrekritik». In: Marcus Stiglegger (Hg.): *Handbuch Filmgenre. Geschichte – Ästhetik – Theorie*. Wiesbaden 2020, S. 215–230.
- Schulze, Peter W.: «Genres in Lateinamerika». In: Marcus Stiglegger (Hg.): *Handbuch Filmgenre. Geschichte – Ästhetik – Theorie*. Wiesbaden 2020, S. 369–395.
- Silva, Irma Maria Viana da: «A Trajetória Artístico-intelectual Glauberiana: Da Estética da Fome à Eztetyka do Sonho». In: *Revista Brasileira de Sociologia* 6/14, 2018, 223–241.
- Stam, Robert: *Tropical Multiculturalism. A Comparative History of Race in Brazilian Cinema and Culture*. Durham/London 1997.
- Stara, Daniela: «Por una reconstrucción crítica de Glauber Rocha». In: *Cinémas d'Amérique Latine* 24, 2016, S. 40–53; journals.openedition.org: <https://is.gd/jl6fX7> (30.04.2024).
- Stevens Jr., George: «The Prisoner of Film». In: *The Washington Post* 20.09.1980; washingtonpost.com: <https://is.gd/Sfgixb> (30.04.2024).
- Vasconcellos, Gilberto Felisberto: «O cineasta Glauber Rocha e a América Latina». In: *Estudos Ibero-Americanos* 43/1, 2017, S. 182–190.
- Xavier, Ismail: ««Black God, White Devil: The Representation of History». In: Randal Johnson / Robert Stam (Hg.): *Brazilian Cinema. Expanded Edition*. New York 1995, S. 134–148.

Christian von Tschilschke

Kino der Dekolonisierung / Dekolonisierung des Kinos

LA HORA DE LOS HORNOS (1968) von Fernando
E. Solanas und Octavio Getino

Aufbruch + Gewalt = Avantgarde

Fernando E. Solanas und Octavio Getinos LA HORA DE LOS HORNOS (DIE STUNDE DER HOCHÖFEN; AR 1968) gilt bis heute als der bedeutendste Dokumentarfilm nicht nur Argentiniens, sondern Lateinamerikas überhaupt.¹ Mit seiner politischen Militanz und ästhetischen Innovationskraft, die ihn zu einem herausragenden Vertreter des Avantgardekinos machen, verkörpert er beispielhaft das Begriffspaar «Aufbruch und Gewalt», in dem der vorliegende Band das maßgebliche Signum der filmhistorischen Entwicklung in den 1960er- und 1970er-Jahren er-

1 So z. B. die Filmwissenschaftler:innen Robert Stam: «Quite probably the most influential documentary ever produced in Latin America», Robert Stam: «THE HOUR OF THE FURNACES and the Two Avant-Gardes». In: Julianne Burton (Hg.): *The Social Documentary in Latin America*. Pittsburgh 1990, S. 251–266, hier S. 251, und Clara Kriger: «el documental político más significativo de Latinoamérica», Clara Kriger: «LA HORA DE LOS HORNOS [Fernando E. Solanas, Argentina, 1968]». In: Paulo Antonio Paranaguá (Hg.): *Cine documental en América Latina*. Madrid 2003, S. 320–325, hier S. 320.

kennt. Im Zuge der weltweiten politischen Proteste, für die der Mai '68 als Chiffre steht, beflügelt durch den Sieg der kubanischen Revolution von 1959, während des noch laufenden Vietnamkriegs und beeinflusst durch die Lektüre von Frantz Fanons antikolonialistischer Kampfschrift *Les damnés de la terre* (*Die Verdammten dieser Erde*; 1961), liefert LA HORA DE LOS HORNOS ein vehementes Plädoyer für die Herbeiführung einer sozialistischen Revolution in den lateinamerikanischen Ländern und die gewaltsame Befreiung von einer historischen Hypothek, die der Film als «Neokolonialismus» brandmarkt.

Das Ziel der virtuosens Rhetorik des Films, deren Wirkung sich auch die heutigen Zuschauer:innen nicht entziehen können, besteht in nichts Geringerem, als zur Dekolonisierung des lateinamerikanischen Kontinents beizutragen. Ein solches «Kino der Dekolonisierung», wie es die beiden Regisseure nannten, kann aber gemäß ihrer Überzeugung nur dann glaubwürdig funktionieren, wenn es auch die Dekolonisierung des Kinos selbst anstrebt, das heißt die Bedingungen seiner Produktion, Distribution und Rezeption auf eine neue Grundlage stellt. Es versteht sich von selbst, dass dieser Anspruch noch von einem ungebrochenen Glauben an die Möglichkeit der Verwirklichung gesellschaftlicher Utopien und die bewusstseinsverändernde Kraft der Kunst geprägt ist – ein zeittypischer Zug, ebenso wie die umstandslose Befürwortung revolutionärer Gewalt.

Schon im Titel des Films, der im Deutschen mit DIE STUNDE DER HOCHÖFEN nicht ganz korrekt wiedergegeben ist, kommt das revolutionäre Ansinnen zum Tragen. Der Titel ist nämlich ein Zitat aus Ernesto «Che» Guevaras Manifest «Crear dos, tres ... muchos Vietnam» («Schaffen wir zwei, drei ... viele Vietnam») von 1967. Che Guevara wiederum zitiert damit nur einen Satz aus einem Brief des kubanischen Freiheitsdichters José Martí von 1891. In dem Text Martí bezeichnet das Wort «horno» häusliche «Feuerstätten», deren Licht als einziges in der Dunkelheit zu sehen ist. Bei Che Guevara und Solanas/Getino bezieht sich das natürlich metaphorisch auf die Ansteckungs- und Vernichtungskraft der Revolution, die der des Feuers gleicht. Nicht von ungefähr beginnt der Film mit dem Bild einer brennenden Fackel im Dunkeln und endet mit dem Blick auf ein nächtliches Feuer.²

LA HORA DE LOS HORNOS ist ein «epischer» Film, im alltäglichen wie auch im Brechtschen Sinn. Episch ist er allein schon aufgrund seiner außergewöhnlichen Länge von mehr als vier Stunden (ca. 255 Minuten), die sich über drei Sektionen verteilen: «I: Neocolonialismo y violencia» («Neokolonialismus und Gewalt», ca. 90 Minuten), «II: Acto para la liberación» («Handeln für die Befreiung», ca. 120

2 Siehe zur korrekten Übersetzung des Titels François Maspero: «L'HEURE DES BRASIERIS: petite histoire d'un faux sens». In: René Prédal (Hg.): *Fernando Solanas ou la rage de transformer le monde*. Condé-sur-Noireau 2001, S. 34. James Roy MacBean verfolgt die Ursprünge des Motivs bis in die Kolonialzeit zurück; cf. James Roy MacBean: «LA HORA DE LOS HORNOS: «Let Them See Nothing but Flames!». In: James Roy MacBean: *Film and Revolution*. Bloomington/London 1975, S. 183–195, hier S. 183.

Minuten) und «III: Violencia y liberación» («Gewalt und Befreiung», ca. 45 Minuten).³ Damit stellt LA HORA DE LOS HORNOS ein Muster für den lateinamerikanischen Dokumentarfilm bereit, dem die nicht weniger monumentalen Werke von Patricio Guzmán, LA BATALLA DE CHILE (DIE SCHLACHT UM CHILE; CHL/VE/F/CU 1975–1979, drei Teile, 265 Minuten) über das letzte Regierungsjahr der Unidad Popular unter Salvador Allende in Chile 1973 und von Miguel Littín, ACTA GENERAL DE CHILE (PROTOKOLL ÜBER CHILE; CHL/CU 1986, vier Teile, 240 Minuten) über die Lage in Chile unter der Militärdiktatur, folgen.

Episch ist LA HORA DE LOS HORNOS aber auch in poetologischer Hinsicht. Der Film kombiniert die unterschiedlichsten Materialien. Auf der visuellen Ebene sind das Wochenschauausschnitte, eigene Dokumentaraufnahmen, Fotografien, Interviews, Auszüge aus anderen Filmen, Zeichnungen, Werbung und Schriftinserts, auf der akustischen Ebene afrikanische Rhythmen, Opernarien, volkstümliche Flötenmusik, Rock 'n' Roll, revolutionäre Lieder, Fabrikgeräusche, Maschinengewehrsalven usw. Dieses heterogene Material wird von einem Voice-over-Kommentar dominiert, der gerade nicht zu Identifikation und Empathie einlädt, sondern die Zuschauer:innen aus ihrer Passivität herausholen, Distanz schaffen, Reflexion erzeugen und zum Handeln auffordern möchte.⁴

Entstanden ist der Film unter schwierigen, semi-klandestinen Bedingungen während der Militärdiktatur Juan Carlos Onganía (1966–1970). Fernando «Pino» Solanas (1936–2020) und der in Spanien geborene Octavio Getino (1935–2012) lernten sich 1962 kennen, als beide gerade ihren ersten Kurzfilm gedreht hatten. 1965 begannen sie, assistiert von Gerardo Vallejo (1942–2007), mit dem sie bald darauf die *Grupo Cine Liberación* bildeten, mit den Vorbereitungen zu LA HORA DE LOS HORNOS. Bis Mitte 1968 durchreisten sie das ganze Land, trugen Archivmaterial zusammen, führten ca. hundertfünfzig Interviews und fertigten hundertachtzig Stunden Originalaufnahmen mit ihrer 16-mm-Kamera an.⁵ Finanziert wurde die Produktion aus den hohen Gewinnen, die Solanas in den frühen 1960er-Jahren als erfolgreicher Werbefilmer in Buenos Aires erzielte.⁶

3 Die Länge der einzelnen Teile wie auch des gesamten Films fällt je nach Fassung unterschiedlich aus. Die von Trigon-Film vertriebene Fassung mit deutschen Untertiteln ist ca. 20 Minuten kürzer als die auf YouTube zugängliche Remastering-Version von 1989, nach der im Folgenden zitiert wird.

4 Cf. Stam, S. 253 und Emilio Bernini: «El documental político argentino. Una lectura». In: Josefina Sartora / Silvina Rival (Hg.): *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*. Buenos Aires 2007, S. 21–34, hier S. 26.

5 Cf. María Luisa Ortega: «LA HORA DE LOS HORNOS». In: Alberto Elena / Marina Díaz López (Hg.): *Tierra en trance. El cine latinoamericano en 100 películas*. Madrid 1999 S. 210–215, hier S. 212.

6 Cf. zu den Entstehungs- und Aufführungsbedingungen des Films René Prédal: «1936–1976: 40 ans de cinéma politique. Entretien avec Fernando Solanas». In: Ders. (Hg.): *Fernando Solanas. Condé-sur-Noireau 2001*, S. 18–33. Zwischen 1963 und 1966 soll Solanas mehr als 400 Werbespots gedreht haben; cf. Laura Podalsky: *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema. Argentina, Brazil, Cuba, and Mexico*. New York 2011, S. 174.

Nach seiner Fertigstellung wurde der Film, anfangs unter erheblichen Risiken für Veranstalter wie Zuschauer:innen, in Gewerkschaftskreisen, in Fabriken, an Universitäten, in illegalen peronistischen Zirkeln und sogar in Kirchen aufgeführt. Über sechzig Kopien waren im Umlauf. Dabei kam das Werk in der Regel nicht vollständig zur Darbietung, sondern es wurden je nach Zusammensetzung des Publikums nur einzelne Teile oder Ausschnitte gezeigt. Während der erste Teil eher für ein breiteres, auch internationales Publikum bestimmt war, wurde der zweite vor allem Arbeiter:innen und Zuschauer:innen aus dem Volk vorgeführt. Der dritte Teil kam seltener zum Einsatz. Seine internationale Premiere erlebte *LA HORA DE LOS HORNOS* im Juni 1968 in Italien, auf dem Filmfestival von Pesaro. Während die Machart des Films allseits gelobt wurde, löste seine inhaltliche Positionierung, insbesondere die klare Parteinahme für Juan Domingo Perón, der innerhalb der europäischen Linken höchst umstritten war, heftige Debatten aus. In Argentinien konnte der Film erst am 1. November 1973, nach der Rückkehr Peróns an die Macht, öffentlich gezeigt werden.⁷

Inwiefern ist *LA HORA DE LOS HORNOS* nun tatsächlich als exemplarische Verwirklichung eines ›Kinos der Dekolonisierung‹ anzusehen? Dieser Frage soll im Folgenden anhand des von Robert Stam sogenannten «two-fronted struggle»,⁸ der zweifachen avantgardistischen Stoßrichtung des Films, seiner ideologischen und seiner sich komplementär dazu verhaltenden ästhetischen Seite, nachgegangen werden. Um auch das damit essenziell verbundene Projekt einer ›Dekolonisierung des Kinos‹ angemessen beurteilen zu können, ist es indessen hilfreich, zunächst einen Blick auf das von Solanas und Getino gemeinsam verfasste Manifest *Hacia un tercer cine* (Für ein Drittes Kino; 1969) zu werfen. Dieses Manifest ist zwar erst nach *LA HORA DE LOS HORNOS* entstanden, aber der Film wird seither immer im Horizont dieses für die Positionierung des politischen Kinos auch über Lateinamerika hinaus richtungsweisenden Programms wahrgenommen.

Das Manifest: *Hacia un tercer cine* (1969)

Keine Avantgarde ohne Manifest. Die von Fernando Solanas und Octavio Getino im Oktober 1969 in der kubanischen Zeitschrift *Tricontinental* veröffentlichte Programmschrift *Hacia un tercer cine* stellt in der zweiten Hälfte der 1960er-Jahre keinen Einzelfall dar. Um allein in Lateinamerika zu bleiben: Schon 1965 hatte Glauber Rocha (1938–1981), der wichtigste Vertreter des brasilianischen Ci-

7 Cf. zur Rezeption von *LA HORA DE LOS HORNOS* in Argentinien und international Bruce Williams: «In the Heat of the Factory. The Global Fires of *THE HOUR OF THE FURNACES*». In: Ewa Mazierska / Lars Kristensen (Hg.): *Marxism and Film Activism. Screening Alternative Worlds*. New York / Oxford 2015, S. 124–143.

8 Cf. Stam, S. 252.

nema Novo, sein ähnlich ausgerichtetes Manifest *Eztétyka del Hambre* (Ästhetik des Hungers) publiziert. In demselben Jahr 1969 wie *Hacia un tercer cine* erschien auch das Plädoyer des Kubaners Julio García Espinosa (1926–2016), *Por un cine imperfecto* (Für ein nicht-perfektes Kino). Dennoch wurde wohl kein Text umfassender rezipiert als der von Solanas/Getino, der in zahlreiche andere Sprachen übersetzt und in viele Anthologien aufgenommen wurde. Das ist sicherlich auch darauf zurückzuführen, dass der von den Autoren verwendete Begriff des ›Dritten Kinos‹ rasch zur Sammelbezeichnung für die kolonialismus- und kapitalismuskritischen Erneuerungsbewegungen im Kinoschaffen vieler Länder der sogenannten ›Dritten Welt‹, einschließlich Afrikas und Asiens, aufstieg.⁹

Natürlich spielt auch das Manifest von Solanas/Getino auf das heute meist nur noch historisch verwendete Konzept der ›Dritten Welt‹ an. Es wird bereits im Untertitel erwähnt.¹⁰ Aus der Perspektive der Verfasser ist damit gemeint, dass die ›rückständigen‹ oder ›unterentwickelten‹ Länder Lateinamerikas, Asiens und Afrikas in einem post- bzw. neokolonialen Abhängigkeitsverhältnis zu den westlichen Industrienationen gefangen sind, aus dem sie sich nur mithilfe von Gewalt lösen können. Gleich im ersten Satz ihres Pamphlets definieren Solanas/Getino das Kino, das zur Mitwirkung an dieser Aufgabe bestimmt ist, als «*cine de descolonización*» («Kino der Dekolonialisierung»)¹¹ Dieses Kino kann aber nur ein ›Drittes Kino‹ sein, und damit kommt die zweite Bedeutungskomponente des Titelbegriffs zum Tragen. Neben der Befreiung aus der sozialen, wirtschaftlichen und politischen Abhängigkeit gilt es nämlich auch, die «*descolonización de la cultura*» («Dekolonisierung der Kultur»)¹² zu betreiben. Dazu muss sich das subversive und revolutionäre ›Dritte Kino‹ aber deutlich gegen das «*primer y segundo cine*» («erste und zweite Kino») abgrenzen.¹³

Das ›Erste Kino‹ ist das Hollywoodkino, das primär auf Spektakel, Konsum und Unterhaltung setzt und dessen ästhetische und ökonomische Strukturen weltweit dominieren. Aber auch das ›Zweite Kino‹, das Autor:innenkino, das sich subjektiv als unabhängig und progressiv versteht, muss sich von den Verfassern vorhalten lassen, objektiv gesehen eine letztlich ebenfalls systemstabilisierende

9 Cf. zur Weiterentwicklung des ›Dritten Kinos‹ Maja Figge: «Postkoloniale Filmtheorie. Drittes Kino und kulturelle Differenz». In: Bernhard Groß / Thomas Morsch (Hg.): *Handbuch Filmtheorie*. Wiesbaden 2021, S. 363–380, insb. S. 365–368.

10 Cf. Fernando E. Solanas / Octavio Getino: «Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo». In: Fernando E. Solanas / Octavio Getino: *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires 1973, S. 55–91. Auf Deutsch findet sich der Text auszugsweise in Peter B. Schumann (Hg.): *Kino und Kampf in Lateinamerika. Zur Theorie und Praxis des politischen Kinos*. München 1976, S. 9–19.

11 Ebd., S. 55.

12 Ebd., S. 60.

13 Ebd., S. 64.

Funktion zu erfüllen: als der immer schon eingeplante Störfaktor, der dem ›System‹ als Ventil oder zur Selbstkorrektur dient.

Deshalb ist es dem ›Dritten Kino‹ aufgegeben, sich jenseits der herkömmlichen Produktions- und Rezeptionsstrukturen zu konstituieren. Die technische Entwicklung, die immer leichtere Geräte hervorbringe, komme diesem Prozess entgegen. Um das neue, ›Dritte Kino‹ in seinen zugleich destruktiven und konstruktiven Zügen zu charakterisieren, spielen Solanas/Getino verschiedene Begriffe durch: «cine-guerrilla» («Kino-Guerrilla»), «cine-acción» («Kino-Aktion») und «cine acto» («Kino-Akt»). Während «cine-guerrilla» die Konzeption des Kinos als Waffe betont – «La cámara es la inagotable expropiadora de imágenes-municiones, el proyector es un arma capaz de disparar a 24 fotogramas por segundo»¹⁴ – zielen «cine-acción» und «cine acto» auf den interventionistischen und partizipativen Charakter der Filmprojektion. Bei jeder Vorführung schaffe das Kino «como en una incursión militar revolucionaria, un espacio liberado, un territorio descolonizado».¹⁵ Was die Verfasser des Manifests hier so euphorisch werden lässt, ist eine Erfahrung, die sie bei der Aufführung von *LA HORA DE LOS HORNOS* gemacht haben: dass sich der Film auch als «pretexto para el diálogo» («Vorwand für den Dialog»)¹⁶ als Anlass zur lebendigen Interaktion mit den Zuschauer:innen anbietet und das Kino daher «inconcluso y abierto» («unabgeschlossen und offen») bleiben müsse.¹⁷ Mit dem Verweis auf ihre eigene Erfahrung unterstreichen sie gleichzeitig, dass sie ihre Theorie zum ›Dritten Kino‹ im Einklang mit ihren revolutionären Überzeugungen aus der konkreten Arbeit an *LA HORA DE LOS HORNOS*, also aus der Praxis, gewonnen haben – und nicht umgekehrt.

Der Film: *LA HORA DE LOS HORNOS* (1968)

Die Ideologie: der Neokolonialismus als Feind

Auch *LA HORA DE LOS HORNOS* ist ein Manifest, ein «film manifieste».¹⁸ Ebenso wie *Hacia un tercer cine* zeichnet sich *LA HORA DE LOS HORNOS* durch einen strengen, manifesttypischen Manichäismus aus: auf der einen Seite der revolutionäre Standpunkt, den der omnipräsente Voiceover-Kommentar vertritt, auf der ande-

14 Ebd., S. 78. «Die Kamera ist die unerschöpfliche Enteignung von Bild-Munition, der Projektor ist eine Waffe, um 24 Bilder pro Sekunde auszustoßen» (Schumann, S. 14f.).

15 Solanas/Getino, S. 84. «Wie bei einem militärisch-revolutionären Angriff – einen Freiraum, ein dekolonialisiertes Gebiet» (Schumann, S. 17).

16 Solanas/Getino, S. 86.

17 Ebd.

18 René Prédal: «L'HEURE DES BRASIERS, un film manifieste». In: Ders. (Hg.): *Fernando Solanas*, Condé-sur-Noireau 2001, S. 35–37, hier S. 35.

ren Seite der innere und äußere Feind, der in Bild, Schrift und Ton beschworen wird, der Neokolonialismus, der Kapitalismus, der Liberalismus, die Konsumgesellschaft, die USA, die Oligarchie, die Bourgeoisie, die kosmopolitischen Eliten usw. Trotz der Vielfalt der eingesetzten Techniken ist *LA HORA DE LOS HORNOS* deshalb eindeutig nach der Typologie von Bill Nichols dem «Expository Mode» des Dokumentarfilms zuzurechnen, der einem dominant argumentativen Schema folgt und einen klaren «Beweisstil» praktiziert.¹⁹

Am deutlichsten wird dies in «Neocolonialismo y violencia», dem ersten der drei Teile, von denen jeder eine ganz eigene Prägung besitzt und mit einer jeweils spezifischen Widmung versehen ist. Gleich zu Beginn von «Neocolonialismo y violencia» wird eine überraschende These präsentiert, die dann in den folgenden dreizehn Kapiteln, aus denen sich der erste Teil dieses breit angelegten Triptychons zusammensetzt, nach allen Regeln der sozialrevolutionären Rhetorik «bewiesen» wird. Zu diesem Zweck wird ein bestimmtes Narrativ entwickelt, wobei der Begriff des Narrativs in der Weise zu verstehen ist, wie er seit einigen Jahren in den Sozialwissenschaften Verwendung findet: als sinnstiftende Erzählung. Wie sieht diese These, wie das Narrativ aus?

Der erste Teil des Films ist Che Guevara gewidmet.²⁰ In dem stummen Prolog, in dem sich, unterlegt mit aufpeitschenden afrikanischen Rhythmen, Dokumentaraufnahmen von Auseinandersetzungen zwischen Ordnungskräften und Demonstrierenden mit eingblendeten Zitaten abwechseln, wird eine Ausgangssituation etabliert, die von der im Anschluss einsetzenden Stimme des Kommentators auf den Begriff gebracht wird: Lateinamerika sei ein «continente en guerra» («Kontinent im Krieg»), auf dem sich die «clases dominantes» («herrschenden Klassen») und die «pueblos oprimidos» («unterdrückten Völker», 1/00:07:10–00:07:23) gegenüberstünden. Dann folgt zu Beginn des ersten Kapitels, «La historia» («Die Geschichte»), die These, dass die im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts errungene Unabhängigkeit Argentiniens und der übrigen lateinamerikanischen Länder von der spanischen Kolonialmacht eine Illusion gewesen sei, weil sie sofort, wie auch in anderen Teilen der «Dritten Welt», von neuen ökonomischen, politischen und kulturellen Abhängigkeiten abgelöst worden wäre, dem «Neokolonialismus».

Der vermeintlich offiziellen «liberalen» Version der politischen Geschichte Argentiniens setzen die Filmemacher ein Narrativ entgegen, in dem die einheimi-

19 «The expository text addresses the viewer directly, with titles or voices that advance an argument about the historical world.» Bill Nichols: *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington 1991, S. 34. Cf. zu *LA HORA DE LOS HORNOS* als Essayfilm Rodrigo Sebastián: «LA HORA DE LOS HORNOS. Y la cuestión del canon del cine ensayo». In: *Arkadin* 7, 2018, S. 148–156.

20 «Al Che Guevara y a todos los patriotas que cayeron en la lucha por la liberación indoamericana.» («Für Che Guevara und alle Patrioten, die im Kampf um die indoamerikanische Befreiung gefallen sind.» [1/00:02:23]) (Alle Übersetzungen stammen vom Verfasser, wenn nicht anders angegeben.)

schen Eliten, die mächtige Oligarchie der Viehzüchter und Landbesitzer sowie weite Teile der Mittelklasse, unterstützt vom Militär, gemeinsame Sache mit imperialistischen Staaten wie England und den USA machen würden, um die Rohstoffe des Landes, seine landwirtschaftlichen Ressourcen und seine Produktivkräfte auszubeuten und sich an den Gewinnen zu bereichern. Das geschehe auf Kosten der unteren Bevölkerungsschichten, die als Folge davon unter Armut, entmenslichenden Arbeitsbedingungen, Arbeitslosigkeit, Unterernährung, Hunger, Krankheiten, Kindersterblichkeit, Bildungsmangel, Aberglaube und Analphabetismus zu leiden hätten. Wie von der Forschung bereits vielfach herausgearbeitet wurde, folgen Solanas/Getino mit ihrer Analyse einer bestimmten Ausprägung der sogenannten ›Dependenztheorie‹, die in der gezielten Aufrechterhaltung von ›Unterentwicklung‹ ein Herrschaftsinstrument sieht.²¹ Das neunte Kapitel trägt dann auch explizit den Titel «La dependencia» («Die Abhängigkeit»).

Dem Aspekt der strukturellen Gewalt widmet sich vor allem das dritte Kapitel «La violencia cotidiana» («Die alltägliche Gewalt»). Dabei beschränken sich Solanas/Getino nicht auf die Präsentation entsprechenden Dokumentarmaterials – lärmgefüllte Fabrikhallen, öffentliche Suppenküchen, bettelnde Kinder –, sondern untermauern ihre Argumentation auch mit einer Fülle statistischer Zahlen. Um ihrer Darstellung Glaubwürdigkeit zu verleihen und den Eindruck zu zerstreuen, dass sie sich nur auf ›linke‹ Quellen stützen würden, hatten sie schon auf einer der ersten Schrifttafeln im Vorspann (I/00:01:49) die Herkunft ihrer Daten offengelegt, darunter auch die UNESCO und die Vereinten Nationen als ideologisch unverdächtige Institutionen.²² Im weiteren Verlauf des Films kommen auch die soziale Marginalisierung und rassistische Diskriminierung der Landbevölkerung, der *gauchos*, *montoneros*, *indios* und *criollos*, zur Sprache.

Eine Reihe anderer Kapitel bildet den Gegenpol: In «La ciudad puerto» («Die Hafenstadt») wird die Überfremdung von Buenos Aires als Zentrum des Neokolonialismus beklagt. In «La oligarquía» («Die Oligarchie») wird die auf ihre europäische Bildung und ihren Lebensstil stolze Oligarchie dabei lächerlich gemacht, wie sie sich bei diversen gesellschaftlichen Ereignissen selbst feiert. Das Kapitel «La violencia cultural» («Die kulturelle Gewalt») identifiziert die Universitäten und die Kulturschaffenden als naive Parteigänger des Neokolonialismus. «La guerra ideológica» («Der ideologische Krieg») handelt vom schädlichen Einfluss der angelsächsischen Pop-Kultur und der modernen Massenmedien. Die Kritik daran gipfelt in einem Satz, der in identischer Form in das Manifest «Hacia un tercer cine» eingehen wird: «Para el neocolonialismo los *mass communications* son más eficaces que el na-

21 Cf. dazu vor allem Guillermo Olivera: «Dependency Theory and the Aesthetics of Contrast in Fernando Solanas's LA HORA DE LOS HORNOs and MEMORIA DEL SAQUEO». In: *Hispanic Research Journal* 9/3, 2008, S. 247–260 und Javier Campo: «Filmando teorías políticas: dependencia y liberación en LA HORA DE LOS HORNOs». In: *Política y Cultura* 41, 2014, S. 65–88.

22 Cf. Campo, S. 77.

palm.»²³ Als erfolgreicher ehemaliger Werbeunternehmer weiß Solanas ganz offensichtlich, wovon er redet, wenn er die ›Bewusstseinsindustrie‹ an den Pranger stellt.

Darüber hinaus sichern Solanas/Getino ihre ›Beweisführung‹ mit einer Vielzahl von Autoritätszitaten ideologischer Gewährsleute ab, die verbal oder über die Schriftinserts eingebracht werden. Dazu gehören Revolutionsführer:innen und Politiker:innen wie Che Guevara, Fidel Castro, Juan Domingo Perón und seine Frau Evita, kapitalismuskritische Schriftsteller wie Frantz Fanon, Jean-Paul Sartre, Aimé Césaire und José Martí, aber auch eine Reihe international weniger bekannter links-peronistischer argentinischer Intellektueller wie Raúl Scalabrini Ortiz, Juan José Hernández Arregui, Rodolfo Puiggrós, Arturo Jauretche und John William Cooke. Gleichzeitig situieren sich Solanas/Getino über eine Reihe von Filmzitaten aus *TIRE DIÉ* von Fernando Birri (EINEN GROSCHEN!; AR 1958–1960), *FAENA* von Humberto Ríos (AR 1960), *MAIORIA ABSOLUTA* von Leon Hirszman (BRA 1964) und *LE CIEL, LA TERRE* von Joris Ivens (HIMMEL UND ERDE; VN/F 1965) in einer bestimmten Tradition des sozialkritischen Dokumentarfilms überwiegend lateinamerikanischer Provenienz.

Das letzte Kapitel des ersten Teils, «La opción» («Die Option»), führt an den Anfang des Films zurück. Zugleich macht es unverhüllt deutlich, in welchem Ausmaß die sozialistische Utopie von einem religiösen Substrat zehrt und von einer eschatologischen Hoffnung getragen wird. Zu sehen ist das berühmte Foto der Leiche Che Guevaras, das ihn als christusähnlichen Märtyrer erscheinen lässt und endgültig zur ›Ikone‹ gemacht hat. Die Kamera zoomt sein Gesicht so nah heran, dass nur noch Augen, Nase und Mund zu sehen sind, und hält diese Detail-Einstellung unverändert ganze fünf Minuten lang durch, nur begleitet von der



1 LA HORA DE LOS HORNOS:
Tod und ›Auferstehung‹ Che
Guevaras (I/01:24:51)

23 Cf. Solanas/Getino, S. 62. «Für den Neokolonialismus sind die Massenkommunikationsmedien effizienter als Napalm.» (01:14:29)

Trommelmusik, die bereits am Anfang zu hören war. Zuvor hatte der Kommentator den Tod des Revolutionärs als Durchgangsstadium zu einem neuen Leben gepriesen. So endet der erste Teil mit einer profanen Andacht (Abb. 1).

Der zweite Teil von *LA HORA DE LOS HORNOS*, «Acto para la liberación», ist anders gestrickt als der erste Teil und mit seiner Mischung aus Archivbildern, Interviews von Zeitzeugen und Kommentar ebenso wie der dritte Teil von konventionellerem Zuschnitt. Gewidmet ist er dem «peronistischen Proletariat».²⁴ Damit ist ein spezifisch argentinischer Kontext aufgerufen, der einem ausländischen Publikum unter Umständen schwerer zugänglich und weniger interessant erscheint. Unter den zeitgenössischen Rezipient:innen stieß die vorbehaltlose Identifikation von Solanas/Getino und anderen von ihnen zitierten argentinischen Intellektuellen mit dem linksrevolutionären Flügel des Peronismus, der von General Juan Domingo Perón (1895–1974) 1945 ins Leben gerufenen politischen Massenbewegung, auf zum Teil heftigen Widerspruch. Innerhalb der eher universalistisch orientierten europäischen Linken galten der Nationalismus und Populismus der charismatischen Führerpersönlichkeit Perón vielen gar als faschistisch.²⁵

«Acto para la liberación» setzt sich aus zwei Teilen zusammen, die wiederum in einzelne Kapitel untergliedert sind. Der erste Teil trägt den Titel «Crónica del peronismo (1945–1955)» («Chronik des Peronismus; 1945–1955»), der zweite heißt «Crónica de la resistencia» («Chronik des Widerstands»). Beide werden in einigen Fassungen des Films von einem Interview, das Solanas und Getino mit Perón am 2. September 1968 in dessen Madrider Exil führten, unterbrochen. Wie bereits der Titel erkennen lässt, rekonstruiert der erste Teil chronologisch die Entstehung der peronistischen Bewegung und die Politik Peróns während seiner beiden Amtszeiten, bis er im September 1955 vom Militär gestürzt wurde. Die Strategie der Filmemacher in diesem Teil ist es, Perón als authentischen Sozialrevolutionär zu zeigen, auch wenn sie die wachsenden Widersprüche innerhalb der peronistischen Bewegung und die Gründe für Peróns Scheitern nicht aussparen.

Der zweite Teil wendet sich den unterschiedlichen Formen des Widerstands zu, der sich in den Jahren 1956–1966 in Argentinien während des Verbots des Peronismus formierte. Das argumentative Ziel dieses Teils besteht darin, die Grenzen individueller, spontaner Widerstandsakte aufzuzeigen – eine Demonstrantin

24 «Al proletariado peronista forjador de la conciencia nacional de los Argentinos» («Dem peronistischen Proletariat, Schmied des nationalen Bewusstseins der Argentinier» [II/00:01:10]).

25 Cf. zum Bild des Peronismus in *LA HORA DE LOS HORNOS* u. a. Mariano Mestman: «LA HORA DE LOS HORNOS / THE HOUR OF THE FURNACES. Fernando E. Solanas, Argentina, 1968». In: Alberto Elena / Marina Díaz López (Hg.): *The Cinema of Latin America*. New York 2004, S. 119–129 und Paula Wolkowicz: «LA HORA DE LOS HORNOS del Grupo Cine Liberación y la construcción de un peronismo revolucionario». In: *V Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata*. La Plata 2008. Sowie zur Geschichte des politischen Kinos in Argentinien allgemein cf. Ana Laura Lusnich / Pablo Piedras (Hg.): *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1969–2009)*. Buenos Aires 2011.

hat sich zum Beispiel darauf verlegt, Pfeffer in die Nüstern der Polizeipferde zu blasen – und damit die Einsicht in die Notwendigkeit des organisierten bewaffneten Widerstands vorzubereiten, dessen emphatisches Lob dann das Thema des dritten und letzten Teils von *LA HORA DE LOS HORNOS* bildet.²⁶

Dieser Teil, «Violencia y liberación», fällt deutlich kürzer aus als die beiden anderen. Er ist schlicht dem «neuen Menschen» gewidmet.²⁷ Im Kern beruht er auf zwei ausführlichen Interviews. Das Erste gibt einem nunmehr 80-jährigen Anarchisten Raum, der sich an vergangene Kämpfe erinnert und mit der Prophezeiung schließt, dass die sozialistische Revolution unmittelbar bevorstehe. Das zweite Interview wird mit Julio Troxler (1926–1974) geführt, einer Schlüsselfigur des peronistischen Widerstands. Troxler schildert unter anderem, wie er gefoltert wurde und im Juni 1956 eine Massenexekution überlebte.²⁸

Eingebettet sind diese Zeugnisse in weitere Aussagen von Widerstandskämpfer:innen aus Briefen und Berichten. Gegen Ende des Films deuten Bilder eines Militärtrainings in Afrika die Internationalisierung des bewaffneten Kampfes an. Den eigentlichen Schluss bildet eine Sequenz, die das Motiv der Fackeln in der Nacht vom Anfang von *LA HORA DE LOS HORNOS* wiederaufnimmt. Dieses Mal werden die Bilder von einem von Solanas selbst geschriebenen Lied begleitet, in dem ein Männerchor die Worte «prepara el fusil» («halte das Gewehr bereit») und eine Frauenstimme ekstatisch das Wort «violencia» («Gewalt») wiederholt. Dieses performative Element ist aber nur eine von mehreren formalen Besonderheiten, die *LA HORA DE LOS HORNOS* auch unter ästhetischen Gesichtspunkten zu einer Ausnahmeerscheinung machen.

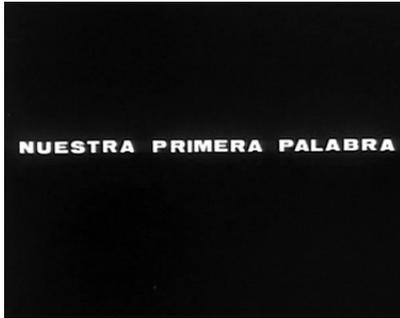
Die Ästhetik: Agitation, Anklage, Konfrontation, Performanz

Die in *LA HORA DE LOS HORNOS* zum Einsatz kommenden formalen Mittel üben auch heute noch einen so starken und unmittelbaren ästhetischen Reiz aus, dass darüber die Zeitgebundenheit der ideologischen Botschaft des Films in den Hintergrund tritt. Das gilt insbesondere für den ersten Teil. Nur scheinbar paradox verhält sich dazu die Tatsache, dass die formalen Mittel ein nicht unwesentlicher Teil der Botschaft selbst sind, gemäß der Überzeugung, dass ein Film, der zur Revolution auffordert, auch revolutionär gemacht sein müsse. Von diesem Anspruch wird zweifellos auch *LA HORA DE LOS HORNOS* getragen, wie sich auf verschiedenen Ebenen zeigen lässt.

26 Robert Stam erkennt hier einen geradezu dantesken Dreischritt von der Hölle über das Purgatorium zum Paradies. Cf. Stam, S. 262.

27 «Al hombre nuevo que nace en esta guerra de liberación» («Dem neuen Menschen, der in diesem Befreiungskrieg geboren wird» [III/00:00:18]).

28 Dieses Ereignis griff der argentinische Schriftsteller Rodolfo Walsh kurz danach in seinem Buch *Operación Masacre* (*Operation Massaker*; 1957) auf.



2-3 LA HORA DE LOS HORNOS: Schriftinserts
(I/00:04:56 und I/00:04:58)

Ein für LA HORA DE LOS HORNOS besonders charakteristisches Merkmal sind die eingeschobenen Schrifttafeln, die der direkten Agitation der Zuschauer:innen, ihrer Belehrung und Beeinflussung dienen, ganz im Einklang mit der interventionistischen Programmatik des Manifests. Wie abwechslungsreich und dynamisch sie gestaltet sind, kann man in gedrängter Form bereits im Prolog beobachten. Die knapp fünfminütige Eingangssequenz enthält dreißig Zwischentitel, von denen sich jeder vor den Augen des Publikums anders aufbaut: Mal erscheint der Text auf einen Schlag, mal entwickelt er sich aus dem Zentrum des Bildes heraus oder von seinen Rändern her, mal entsteht er aus einzelnen Zeilen, die von oben, unten, rechts, links oder diagonal ins Bild treten. Die Texte selbst bestehen nur aus wenigen expressiven Worten, die häufig auch noch wiederholt werden. So werden die

im Stakkato aufeinanderfolgenden Botschaften dem Publikum regelrecht eingehämmert. Nur ein Beispiel für eine Einheit, die nicht länger als sechs Sekunden dauert: Auf Insert 1: «Nuestro primer gesto» («Unsere erste Geste») folgen Insert 2: «Nuestra primera palabra» («Unser erstes Wort») (Abb. 2) und Insert 3: «Liberación» («Befreiung»), dann blitzt für eine Sekunde ein Filmausschnitt von einer Demonstration auf, wonach sogleich Insert 4 erscheint, in dem sich das Wort «Liberación» vervielfältigt hat (Abb. 3). Das wirkt wie ein stummer Schrei oder wie eine regelrecht mimetische Vergegenwärtigung des Freiheitsgedankens (I/00:04:52–00:04:58).

Natürlich werden die Zwischentitel auch zur direkten, melodramatisch zugespitzten Anklage genutzt, etwa wenn die USA mittels eines Zitats von Che Guevara als «el gran enemigo del género humano» («der große Feind des Menschengeschlechts»; I/00:06:39) apostrophiert werden. Interessanter ist in diesem Zusammenhang jedoch ein eher traditionelles, indirektes, mimetisches Stilmittel, das vor allem bei der Darstellung der Bourgeoisie und der Intellektuellen im Kapitel «La oligarquía» Verwendung findet: die Satire. In einer kurzen Sequenz, die der Untertitel «Palermo, Buenos Aires, 1966» (I/00:36:49) in der Gegenwart situ-

iert, sind Angehörige der Oberschicht zu sehen, die in Kostüme der Belle Époque gekleidet an einem Oldtimer-Korso im Stadtviertel Palermo teilnehmen. So entlarven sie sich selbst als Vertreter:innen einer historisch obsoleten Klasse, die in der Erinnerung an alte Zeiten schwelgt.

Eine ähnliche Bloßstellung erfährt der argentinische Schriftsteller Manuel Mujica Lainez (1910–1984), der in einem Festsaal, den der Kommentator ironisch als «Salón Pepsi-Cola» (I/01:02:40) vorstellt, sein neuestes Buch *Crónicas reales* (*Wahre Chroniken*; 1967) präsentiert. Zweimal rückt die Kamera vielsagend eine Flasche Pepsi-Cola mit Plastikbechern ins Bild. Gleichzeitig wird maliziös erwähnt, dass das Akademiemitglied Mujica Lainez vor Kurzem den *Premio Kennedy* erhalten habe. Dazu bekennt der Schriftsteller freimütig, dass er ein «hombre de formación muy europea» («Mann von sehr europäischer Bildung»; I/01:03:49) sei und am liebsten in Venedig leben würde. Das diskreditiert ihn in den Augen von Solanas/Getino aber als einen dem Volk und der Nation Argentiniens entfremdeten Intellektuellen, der sich ebenso wie Jorge Luis Borges und Victoria Ocampo zum Büttel des Neokolonialismus gemacht habe.²⁹

Der spektakulärste Kunstgriff, der in *LA HORA DE LOS HORNOS* eingesetzt wird, ist aber sicher die Kontrast- oder Kollisionsmontage, bei der Bilder oder Bilder und Töne polemisch einander gegenübergestellt werden.³⁰ Solanas/Getino erweisen sich in der effektbewussten Handhabung dieser Technik als Meisterschüler des sowjetischen Revolutionskinos der 1920er-Jahre. Auf ein erstes Beispiel stößt man in dem Kapitel «La violencia cotidiana». Die Sequenz spielt in dem Slum «Villa Sapito-Avellaneda», wie ein Untertitel verkündet (I/00:23:33–00:26:17). Man sieht zwei kämpfende Männer und dann eine junge Prostituierte, die halb nackt auf einer Matratze sitzt und isst, während verschiedene Männer mit ausdruckslosen Gesichtern vor ihrem Zimmer Schlange stehen. Dazu ertönt als sarkastischer Kontrapunkt die berühmte, ursprünglich auf die argentinische Flagge bezogene patriotische Arie «Aurora» aus der gleichnamigen Nationaloper *Aurora* (1908) von Héctor Panizza.

Bei anderer Gelegenheit setzt der Film ganz auf die Kombination unterschiedlicher Bilderreihen, etwa wenn er, wiederum in dem Kapitel «La oligarquía», das mit einer Viehauktion beginnt, abwechselnd das angepriesene Zuchtvieh und das anwesende Publikum aus vornehmen Viehzüchterfamilien in den Blick nimmt (I/00:30:07–00:34:17). Allerdings geht es hier offensichtlich weniger darum, Kontraste zu erzeugen, als polemische Parallelen herzustellen: zwischen dem Vieh und seinen Besitzer:innen, aber auch in Bezug darauf, wie das Publikum im Film das

29 Jorge Luis Borges (1899–1986) und Victoria Ocampo (1890–1979) waren dezidierte Gegner Juan Domingo Peróns. Der argentinischen Linken war das ein Dorn im Auge.

30 Cf. Craig Epplin: «Sound and Space in *LA HORA DE LOS HORNOS* / *THE HOUR OF THE FURNACES*». In: *Studies in Spanish & Latin American Cinemas* 11/1, 2014, S. 25–41.



4-5 LA HORA DE LOS
HORNOS: Im Schlachthof
und Getränkewerbung
(1/00:57:38 und 1/00:55:38)

Vieh beschauf, und der Art, wie der Film den realen Zuschauer:innen die Repräsentant:innen der argentinischen Oligarchie vor Augen führt.

Dass die wohl drastischste und zugleich komplexeste Montagesequenz des gesamten Films ebenfalls von Rindern handelt, ist sicher kein Zufall, sondern hat mit der Bedeutung der Rinderzucht für die Wirtschaft und dem argentinischen «Nationalstolz» zu tun (1/00:55:04–00:58:22). In dieser Sequenz werden die schwer erträglichen Bilder aus einem Schlachthaus (Abb. 4) – das Material entstammt Humberto Ríos Kurzfilm FAENA – mit Bildern aus der westlichen TV- und Zeitschriftenwerbung zusammengeschnitten, auch eine deutschsprachige Fanta-Reklame ist darunter (Abb. 5). Aufnahmen von ausblutenden Rindern und Schafen, denen die Schädel zertrümmert und die Kehlen durchschnitten wurden, alternieren mit den Gesichtern lachender Menschen, die für Getränke, Zigaretten und

Autos werben. Auf der Tonspur erklingt fröhlicher Vokaljazz. Dazwischen sind Schrifttafeln geschoben, die auf die Ausbeutung der argentinischen Wirtschaft verweisen. Es liegt daher nahe, die geschundenen Tierkörper als Metapher für den Opferstatus der argentinischen Nation zu interpretieren und die schönen Werbebilder als Ausdruck der Absicht, über diesen Status hinwegzutäuschen, bzw. der Bereitschaft, sich darüber hinwegtäuschen zu lassen.³¹ Als Vorbild für diese Sequenz ist unschwer Sergej M. Eisensteins Stummfilmklassiker *STATSCHKA* (*STREIK*; UdSSR 1925) zu erkennen, in dem Szenen aus einem Schlachthaus gegen Bilder von der brutalen Niederschlagung eines Arbeiterstreiks geschnitten werden.

Doch Solanas/Getino machen von der Montage auch einen verspielteren oder poetischeren Gebrauch, wovon man sich am Ende des Kapitels «La oligarquía» überzeugen kann (I/00:37:54–00:40:38). An dieser Stelle scheinen sie sich eher Dsiga Wertows Film *TSCHELOWEK S KINOAPPARATOM* (*DER MANN MIT DER KAMERA*; UdSSR 1929) zum Vorbild genommen zu haben. Schauplatz ist der berühmte Friedhof La Recoleta in Buenos Aires, auf dem ein Gutteil der argentinischen Elite begraben liegt. Im Rhythmus der begleitenden Opernmusik schwenkt die Kamera in alle Richtungen zwischen den prächtigen Mausoleen hin und her, zoomt Details heran und experimentiert mit der Scharfstellung. Dazwischen werden Blitze eingeblendet, die Bilder der Friedhofsgebäude künstlich zum Zittern gebracht und ein Totenschädel fokussiert. Die Funktion dieses Kabinettstückchens ist klar: Hier wird einer ganzen Gesellschaftsschicht der baldige Untergang in Aussicht gestellt.

In einem Punkt übertrifft *LA HORA DE LOS HORNO*s freilich noch die fortschrittlichsten Formen des revolutionären Dokumentarfilms sowjetischer Prägung, und zwar in Bezug auf die Offenheit des eigenen Werks und die ihr korrespondierende Rolle des Zuschauenden. Am Ende des Auftakts zum zweiten Teil ihres Films führen Solanas/Getino ein berühmtes Zitat von Frantz Fanon an: «Todo espectador es un cobarde o un traidor» («Jeder Zuschauer ist ein Feigling oder ein Verräter»; II/00:08:39). Ihr eigenes Werk zielt ganz darauf ab, die Zuschauer:innen aus der passiven Rolle eines Zaungastes der Geschichte herauszuholen und in eine:n soziale:n Akteur:in im Dienst der Revolution zu verwandeln. Um das zu erreichen, sind sie bereit, auf den Fetisch der künstlerischen Geschlossenheit ihres eigenen Werks zu verzichten.

Deshalb unterbrechen sie im zweiten Teil von *LA HORA DE LOS HORNO*s im Stil des epischen Theaters zum ersten Mal den Gang der Argumentation und wechseln in einen performativen bzw. interaktiven Modus (II/00:06:12). Wäh-

31 Cf. zu dieser Sequenz David William Foster: «Metonymic Discourse in Fernando E. Solanas *LA HORA DE LOS HORNO*s». In: David William Foster: *Latin American Documentary Filmmaking. Major Works*. Tucson 2013, S. 128–142, hier S. 135 f.

rend eines längeren Abschnitts, in dem die Leinwand schwarz bleibt, wendet sich der Kommentator mit der Anrede «compañeros» («Genossen») direkt an die Zuschauer:innen, fordert sie zur Diskussion auf und übergibt dann per Zwischentitel an den «compañero relator» («Genosse Erzähler»; II/00:09:05), der das Gespräch im Saal moderieren soll. Das geschieht ein weiteres Mal in der Mitte des Films, und auch am Ende findet sich wieder die Ankündigung «Espacio abierto para el diálogo» («Offener Raum für den Dialog»; II/01:57:24).

Der dritte Teil von LA HORA DE LOS HORNOS hält gewissermaßen zwei verschiedene Enden parat: eines, das analog zu dem im zweiten Teil praktizierten Verfahren das Thema des Films als «inconcluso» («unabgeschlossen»; III/00:40:59) erklärt und zur Debatte überleitet, und eines, das eher den Erwartungen an eine konventionelle Abrundung entspricht – die bereits erwähnten Fackeln in der Dunkelheit und das gesungene Lob der Gewalt. Das eigentlich Revolutionäre des Ansatzes von LA HORA DE LOS HORNOS liegt indessen weniger in dem Aufruf zum Handeln als vielmehr darin, dass sich durch die Integration von «Sollbruchstellen» in den Film und seine Konzeption als Materialbaukasten das Verhältnis zwischen Kunstwerk und sozialer Praxis grundsätzlich umkehrt. So wird es dann auch im Manifest *Hacia un tercer cine* zu lesen sein. Statt, wie im «Imperialismus», «el hombre para el cine» («der Mensch für das Kino») müsse in Zukunft die Devise «el cine para el hombre» («das Kino für den Menschen») lauten.³²

Nach- und Fortleben

Die historischen Umstände, die eine solche Umkehrung möglich und sinnvoll erscheinen ließen, haben sich seither gewandelt. Das ändert nichts daran, dass LA HORA DE LOS HORNOS bis heute nicht nur als Zeitdokument, sondern auch als filmisches Kunstwerk höchste Anerkennung genießt, wenn auch – Ironie der Geschichte – überwiegend als epochaler Beitrag zu dem von Solanas/Getino seinerzeit zurückgewiesenen «zweiten Kino».³³ So ist Solanas/Getinos Dokumentarfilm selbst dann für spätere Generationen von Regisseur:innen ein wichtiger Referenzpunkt geblieben, wenn sie mit dessen sozialistisch-nationalistischer Ideologie und seinem militant-autoritären Agitprop-Stil nichts mehr anfangen konnten.

Ein Beispiel für diese distanzierte Wertschätzung ist der argentinische Filmemacher, Schriftsteller und Kritiker Nicolás Prividera (geb. 1970), der Solanas in

32 Solanas/Getino, S. 65 (Schumann, S. 12).

33 Cf. Mestman, S. 128 und Gonzalo Aguilar: «LA HORA DE LOS HORNOS: historia de su recepción». In: Claudio España (Hg.): *Cine argentino. Modernidad y vanguardias 1957/1983*. Vol. II. Buenos Aires 2005, S. 496–499, hier S. 498.

seiner persönlichen Geschichte des argentinischen Kinos zur Generation der «padres (vanguardistas)» («[avantgardistischen] Väter»)³⁴ zählt und in seinen eigenen Dokumentarfilmen *M* (AR 2007) und *TIERRA DE LOS PADRES* (LAND DER VÄTER; AR 2011) mit der Recoleta-Episode aus *LA HORA DE LOS HORNOS* in einen generationenübergreifenden Dialog tritt.³⁵

Die erstaunlichste Renaissance erfuhr *LA HORA DE LOS HORNOS* aber durch Fernando Solanas selbst, der unter dem Eindruck der dramatischen Wirtschaftskrise, die Argentinien in den Jahren 2001/2002 erschütterte, nach mehr als zwanzigjähriger Abstinenz zum nicht fiktionalen Film zurückkehrte und bis zu seinem Tod noch zehn lange, international viel beachtete Dokumentarfilme drehte. Insbesondere die ersten drei dieser Filme, *MEMORIA DEL SAQUEO* (CHRONIK EINER PLÜNDERUNG; AR/F/CH 2004), *LA DIGNIDAD DE LOS NADIES* (DIE WÜRDE DER NIEMANDE; AR/BRA/CH 2005) und *ARGENTINA LATENTE* (AR/F/E 2007), in denen er mit der neoliberalen Wirtschaftspolitik abrechnet, den ärmsten Opfern der Krise ein Gesicht gibt und den Potenzialen für eine nationale Wiedergeburt nachspürt, zeigen, wie sehr Solanas seinen politischen Überzeugungen und der polemisch-didaktischen Ästhetik seines früheren Films treu geblieben ist, an den er wiederholt explizit anknüpft.³⁶

Aber natürlich ist auch Solanas mit der Zeit gegangen. Während er in *LA HORA DE LOS HORNOS* noch ein revolutionäres Kollektivsubjekt postulierte, tritt er in seinen jüngeren Filmen durchgehend selbst vor die Kamera – als die nationale Autorität, für die *LA HORA DE LOS HORNOS* einst den Grundstein legte.

34 Nicolás Prividera: *El país del cine. Para una historia política del nuevo cine argentino*. Córdoba 2014, S. 149.

35 Cf. Christian von Tschiltschke: «¿El cementerio de las ideas? El cuestionamiento de la identidad nacional argentina en *TIERRA DE LOS PADRES* (2011) de Nicolás Prividera». In: Mónica Satarain / Christian Wehr (Hg.): *Escenarios postnacionales el el Nuevo Cine Latinoamericano. Argentina – México – Chile – Perú – Cuba*. München 2020, S. 61–72.

36 Cf. Verónica Garibotto / Antonio Gómez: «Historical Stasis: Solanas and the Restoration of Political Film after the 2001 Argentine Crisis». In: *Studies in Hispanic Cinemas* 6/2, 2009, S. 125–138; Christian von Tschiltschke: «La paradoja de la investigación en el cine documental de Fernando Solanas». In: Wolfram Nitsch / Christian Wehr (Hg.): *Cine de investigación. Paradigmas de la revelación y del ocultamiento en el cine argentino*. München 2017, S. 159–171 und Mariano Paz: «The Legacy of the Furnaces. The Twenty-first Century Documentaries of Fernando Solanas». In: Ewa Mazierska / Lars Kristensen (Hg.): *Third Cinema, World Cinema and Marxism*. New York 2020, S. 121–140.

Bibliografie

- Aguilar, Gonzalo: «LA HORA DE LOS HORNOS: historia de su recepción». In: Claudio España (Hg.): *Cine argentino. Modernidad y vanguardias 1957/1983*. Vol. II. Buenos Aires 2005, S. 496–499.
- Bernini, Emilio: «El documental político argentino. Una lectura». In: Josefina Sartora / Silvina Rival (Hg.): *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*. Buenos Aires 2007, S. 21–34.
- Campo, Javier: «Filmando teorías políticas: dependencia y liberación en La hora de los hornos». In: *Política y Cultura* 41, 2014, S. 65–88.
- Epplin, Craig: «Sound and Space in LA HORA DE LOS HORNOS / THE HOUR OF THE FURNACES». In: *Studies in Spanish & Latin American Cinemas* 11/1, 2014, S. 25–41.
- Figge, Maja: «Postkoloniale Filmtheorie. Drittes Kino und kulturelle Differenz». In: Bernhard Groß / Thomas Morsch (Hg.): *Handbuch Filmtheorie*. Wiesbaden 2021, S. 363–380.
- Foster, David William: «Metonymic Discourse in Fernando E. Solanas LA HORA DE LOS HORNOS». In: David William Foster: *Latin American Documentary Filmmaking. Major Works*. Tucson 2013, S. 128–142.
- Garibotto, Verónica / Antonio Gómez: «Historical Stasis: Solanas and the Restoration of Political Film after the 2001 Argentine Crisis». In: *Studies in Hispanic Cinemas* 6/2, 2009, S. 125–138.
- Kruger, Clara: «LA HORA DE LOS HORNOS [Fernando E. Solanas, AR 1968]». In: Paulo Antonio Paranaguá (Hg.): *Cine documental en América Latina*. Madrid 2003, S. 320–325.
- Lusnich, Ana Laura / Pablo Piedras (Hg.): *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1969–2009)*. Buenos Aires 2011.
- MacBean, James Roy: «LA HORA DE LOS HORNOS: «Let Them See Nothing but Flames!» In: James Roy MacBean: *Film and Revolution*. Bloomington/London 1975, S. 183–195.
- Maspero, François: «L'HEURE DES BRASIERIS: petite histoire d'un faux sens». In: René Prédal (Hg.): *Fernando Solanas ou la rage de transformer le monde*. Condé-sur-Noireau 2001.
- Mestman, Mariano: «LA HORA DE LOS HORNOS / THE HOUR OF THE FURNACES. Fernando E. Solanas, Argentina, 1968». In: Alberto Elena / Marina Díaz López (Hg.): *The Cinema of Latin America*. New York 2004, S. 119–129.
- Nichols, Bill: *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington 1991.
- Olivera, Guillermo: «Dependency Theory and the Aesthetics of Contrast in Fernando Solanas's LA HORA DE LOS HORNOS and MEMORIA DEL SAQUEO». In: *Hispanic Research Journal* 9/3, 2008, S. 247–260.
- Ortega, María Luisa: «LA HORA DE LOS HORNOS». In: Alberto Elena / Marina Díaz López (Hg.): *Tierra en trance. El cine latinoamericano en 100 películas*. Madrid 1999, S. 210–215.
- Paz, Mariano: «The Legacy of the Furnaces. The Twenty-first Century Documentaries of Fernando Solanas». In: Ewa Mazierska / Lars Kristensen (Hg.): *Third Cinema, World Cinema and Marxism*. New York 2020, S. 121–140.
- Podalsky, Laura: *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema. Argentina, Brazil, Cuba, and Mexico*. New York 2011.
- Prédal, René: «1936–1976: 40 ans de cinéma politique. Entretien avec Fernando Solanas». In: Ders. (Hg.): *Fernando Solanas*. Condé-sur-Noireau 2001, S. 18–33.
- Prédal, René: «L'heure des brasiers, un film manifeste». In: Ders. (Hg.): *Fernando Solanas*. Condé-sur-Noireau 2001, S. 35–37.
- Prividera, Nicolás: *El país del cine. Para una*

- historia política del nuevo cine argentino*. Córdoba 2014.
- Sebastián, Rodrigo: «LA HORA DE LOS HORNOS. Y la cuestión del canon del cine ensayo». In: *Arkadin* 7, 2018, S. 148–156.
- Solanas, Fernando E. / Octavio Getino: «Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo». In: Fernando E. Solanas / Octavio Getino: *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires 1973, S. 55–91 [auf Deutsch auszugsweise in Peter B. Schumann (Hg.): *Kino und Kampf in Lateinamerika. Zur Theorie und Praxis des politischen Kinos*. München 1976, S. 9–19].
- Stam, Robert: «THE HOUR OF THE FURNACES and the Two Avant-Gardes». In: Julianne Burton (Hg.): *The Social Documentary in Latin America*. Pittsburgh 1990, S. 251–266.
- Tschilschke, Christian von: «¿El cementerio de las ideas? El cuestionamiento de la identidad nacional argentina en TIERRA DE LOS PADRES (2011) de Nicolás Prividera». In: Mónica Satarain / Christian Wehr (Hg.): *Escenarios postnacionales el el Nuevo Cine Latinoamericano. Argentina – México – Chile – Perú – Cuba*. München 2020, S. 61–72.
- Tschilschke, Christian von: «La paradoja de la investigación en el cine documental de Fernando Solanas». In: Wolfram Nitsch / Christian Wehr (Hg.): *Cine de investigación. Paradigmas de la revelación y del ocultamiento en el cine argentino*. München 2017, S. 159–171.
- Williams, Bruce: «In the Heat of the Factory. The Global Fires of THE HOUR OF THE FURNACES». In: Ewa Mazierska / Lars Kristensen (Hg.): *Marxism and Film Activism. Screening Alternative Worlds*. New York / Oxford 2015, S. 124–143.
- Wolkowicz, Paula: «La hora de los hornos del Grupo Cine Liberación y la construcción de un peronismo revolucionario». In: *V Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata*. La Plata 2008; www.academica.org:https://is.gd/1JRc3G (10.08.2023).

Kathrin Ackermann

LA 317^E SECTION (Schœndœrffer, 1964)

Kriegsfilm oder Antikriegsfilm der Nouvelle Vague?

Einleitung

Zu den Gesetzen des Kriegsfilms gehört die Ausstellung der Gewalt. Er zeigt das Töten, das Sterben, das Gemetzel in schockierenden Bildern, begleitet von ohrenbetäubendem Lärm. Ein paradigmatischer Film dieses Genres ist Steven Spielbergs *SAVING PRIVATE RYAN* (*DER SOLDAT JAMES RYAN*; USA 1998), der den durch den Vietnamkriegsfilm eingeführten Standard an Gewaltdarstellungen auf eine neue Spitze trieb.¹ Seine affektiven Überwältigungsstrategien führen die Zuschauer:innen durch ihre unmittelbare viszerale Wirkung an die Grenzen ihrer Apezeptionsfähigkeit.² Im Vergleich dazu wirkt Pierre Schœndœrffers Film *LA*

- 1 Die Vorstellung, der Kriegsfilm brauche explizite Gewaltdarstellung, bildet sich in der Zeit nach dem Vietnamkrieg heraus. Cf. Shirin Packham: *Der aktuelle Kriegsfilm im historischen und medialen Kontext*. Wiesbaden 2019, S. 25. Cf. zur Rolle von *SAVING PRIVATE RYAN* bezüglich der historischen Relativität von Gewaltdarstellungen Jeanine Basinger: «Translating war. The combat film genre and *SAVING PRIVATE RYAN*». In: *Perspectives on History* oct., 1998.
- 2 Cf. Manuel Köppen: «Das Wissen des Films. Gewaltinszenierungen in Kriegsfilmen (*SAVING PRIVATE RYAN*, *BLACK HAWK DOWN*, *INGLORIOUS BASTERDS*)». In: Søren R. Fauth / Kasper Green Kreijberg / Jan Süselbeck (Hg.): *Repräsentationen des Krieges. Emotionalisierungsstrate-*

317^e SECTION (DIE 317. SEKTION; F 1964) geradezu gewaltarm. Er geht auf die Erfahrung des Regisseurs im Indochinakrieg zurück, für den er sich als Freiwilliger gemeldet hatte, weil ihm dies die Chance eröffnete, für die Armee als Kameramann tätig zu sein. Er erlebte die letzten Tage der für die französische Nation so traumatischen Niederlage des Corps Expéditionnaire in der Schlacht von Diên Biên Phu und geriet in eine für ihn persönlich noch viel traumatischere Kriegsgefangenschaft. Wieder zurück in Frankreich verfolgte er das Projekt, seine Erfahrungen dem französischen Filmpublikum zu vermitteln. In Ermangelung der dafür nötigen Finanzierung schrieb er zunächst den Roman *La 317^e section* (1963), dessen positive Kritiken ihm den Weg zur Realisierung des Films öffneten.³ Als dieser erste Spielfilm des jungen Regisseurs 1965 in die Kinos kam, erlebte er einen überwältigenden Erfolg sowohl beim Publikum als auch bei der Kritik jeglicher Couleur. Pazifist:innen und Militarist:innen gleichermaßen feierten LA 317^e SECTION als ersten Film, der ein ungeschöntes, authentisches Bild vom Indochinakrieg zeigt,⁴ jenes vergessenen Krieges,⁵ der im Zuge des zwei Jahre zuvor zu Ende gegangenen Algerienkriegs und Amerikas aktiven Eintritts in den Vietnamkrieg wieder mehr ins Zentrum des Interesses gerückt war, nachdem zuvor weder die französische Öffentlichkeit noch die Intellektuellen nennenswerte Notiz davon genommen hatten.⁶

Der Beitrag geht der Frage nach, wie sich LA 317^e SECTION einerseits in Bezug auf das Genre des (Anti)Kriegsfilms in der Art von *SAVING PRIVATE RYAN* positioniert und wie sich der Film andererseits innerhalb des französischen Kinos der 1960er-Jahre, speziell der Nouvelle Vague, verorten lässt. Vor dem Hintergrund von François Truffauts Zweifel an der Existenz des Antikriegsfilms soll zunächst kurz dargestellt werden, welche Merkmale Schœndœrffers Film mit der Nouvelle Vague teilt, um danach die Frage zu stellen, ob es sich bei LA 317^e SECTION vielleicht doch um einen Antikriegsfilm der Nouvelle Vague handelt.

gien in der Literatur und in den audiovisuellen Medien vom 18. bis zum 21. Jahrhundert. Göttingen 2012, S. 58–72, hier S. 60–62.

- 3 Cf. Sophie Delaporte: *Pierre Schœndœrffer, ou, La guerre.* Paris 2018, S. 18 und 25.
- 4 Cf. zur Rezeption Bénédicte Chéron: *Pierre Schœndœrffer, un cinéma entre fiction et histoire.* Paris 2012, S. 85–93 und Alain Ruscio: *Dien Bien Phu, mythes et réalités. Cinquante ans de passions françaises (1954–2004).* Paris 2005, S. 250 f. Auch die wenigen negativen Kritiken werfen dem Film sowohl Militarismus (von links) als auch Antimilitarismus (von rechts) vor (S. 251).
- 5 Cf. Delphine Robic-Diaz: *La guerre d'Indochine dans le cinéma français. Images d'un trou de mémoire.* Rennes 2014.
- 6 Cf. Jacques Dalloz (Hg.): *Dictionnaire de la guerre d'Indochine 1945–1954.* Paris 2006, S. 123–125 und 182 f.

Schœndœrffer, die Nouvelle Vague und das Genre des (Anti)Kriegsfilms

Schœndœrffers Schwarz-Weiß-Bilder zeigen eine aus vier französischen Unteroffizieren und 28 kambodschanischen Ergänzungssoldaten bestehende *section*, die ihren Posten zerstören muss, um sich auf den Weg nach dem 150 km weiter südlich liegenden Tao Tsai zu begeben. Der Film beginnt also bereits an einem «Ort der identitären Auflösung»;⁷ ein Kühlschrankschrank – ein Weihnachtsgeschenk der Frau von General de Lattre, das die Männer nicht den Viet-Minh zurücklassen wollen – wird an Stangen getragen wie später die Verletzten auf ihren Bahren. Auf dem Weg durch den Dschungel sind die Männer immer wieder dem Beschuss der Viet-Minh ausgesetzt, aber auch den Widrigkeiten des undurchdringlichen Geländes, dem ständigen Monsunregen, Parasiten, Bakterien und Krankheiten. Ihr Marsch wird erschwert durch die Verletzten, die sie tragen müssen. Ohne verlässliche Informationen und Versorgung von außen sind sie auf sich allein gestellt und bekommen lediglich von den Bewohner:innen einiger Dörfer Unterstützung, bis sie am Ende in einen Hinterhalt der Viet-Minh geraten, bei dem alle Männer bis auf vier getötet werden.

Der filmische Stil von LA 317^E SECTION wurde häufig mit der Nouvelle Vague in Verbindung gebracht,⁸ auf die Schœndœrffer selbst indes nicht gut zu sprechen war. Seiner Meinung nach war sie zu radikal in ihrer Ablehnung des älteren französischen Kinos.⁹ Sofern man die Nouvelle Vague, wie Michel Marie, als eine der konsequentesten und kohärentesten Schulen der Filmgeschichte ansieht,¹⁰ gehörte Schœndœrffer der Gruppe denn auch nie an. Versteht man die Nouvelle Vague hingegen als Teilaspekt einer übergeordneten Strömung des postmodernen Kinos in Frankreich, die auch als *jeune cinéma* bezeichnet wurde,¹¹ spricht eine große Anzahl von Gemeinsamkeiten dafür, Schœndœrffer zumindest in ihrem weiteren Umkreis zu verorten:¹² Er gehört derselben Alterskohorte an wie Godard, Truffaut, Chabrol oder Rivette, hatte wie diese keine formale Ausbildung als Regisseur durchlaufen und verfügte für seinen Film nur über ein geringes Budget. Als Produzenten konnte er Georges de Beauregard für sich gewinnen, der dank seiner finanziellen Risikobereitschaft zu einem Wegbereiter der Bewegung geworden war;

7 Beate Weghofer: *Cinéma Indochina. Eine (post-)koloniale Filmgeschichte Frankreichs*. Bielefeld 2010, S. 156.

8 Cf. Weghofer, S. 141 und Robic-Diaz 2014, S. 23.

9 Zit. nach Chéron 2012, S. 79 f. Dies hinderte Schœndœrffer nicht daran, in Torrens' letzten Worten aus Godards *À BOUT DE SOUFFLE* zu zitieren («C'est dégueulasse»). Torrens' zwanghaftes Kauen des Daumennagels, das nur im Roman zu finden ist, ersetzt in gewisser Weise Michels Poiccards Markenzeichen, sich mit dem Daumen über die Lippen zu streichen.

10 Cf. Michel Marie: *La Nouvelle Vague. Une école artistique*. Paris 2001, S. 26.

11 Cf. Susan Hayward: *French national cinema*. London et al. 2001, S. 234.

12 Cf. Marie, S. 27.

sein Kameramann Raoul Coutard, einer der wichtigsten der Nouvelle Vague, verwendete denselben Kameratyp wie für Godards *A BOUT DE SOUFFLE* (*AUSSER ATEM*; F 1960), die *Caméflex*, eine der ersten tragbaren 35-mm-Kameras¹³, und verzichtete auf künstliche Beleuchtung. Die beiden Hauptrollen besetzte Schoendœrffer mit zwei damals noch weitgehend unbekanntem Schauspielern, Jacques Perrin in der Rolle des *sous-lieutenant* Torrens und Bruno Crémer als *adjudant* Willsdorf. Stilistisch zeichnet sich der Film durch seinen dokumentarischen Stil aus, durch die Wahl von Einstellungen, die zwar nicht in gleicher Weise irritierend wirken wie die von den Regisseur:innen der Nouvelle Vague praktizierten bewussten Verstöße gegen die Regeln des unsichtbaren Schnitts, die aber dennoch den Eindruck erwecken, den Krieg nicht so zu zeigen «comme il faut», wie Michel Cournot, der Kritiker des *Nouvel Observateur* feststellte,¹⁴ und nicht zuletzt durch seine Verweigerung jener Ästhetisierung des Todes, die Jacques Rivette in seinem einflussreichen Essay «De l'abjection» angeprangert hatte.¹⁵

Weitere Gemeinsamkeiten mit der Nouvelle Vague sind Schoendœrffers enge Bindung an die Literatur¹⁶ und sein persönlicher Bezug zum Sujet, der sich in *LA 317^e SECTION* in der von ihm selbst gesprochenen Offstimme am Anfang und am Schluss des Films sowie der Off-Screen-Rolle des Piloten Delpierre manifestiert. Die Erzählweise ist episodisch, digressiv – ein durchgehendes Kennzeichen des Films ist, dass die Figuren in ihren Tätigkeiten und Erzählungen immer wieder unterbrochen werden – und weist keinen spannungserzeugenden Plot auf. Nicht zuletzt eignet dem Film auch jene Melancholie, die Jean-Michel Frodon als Charakteristikum der Nouvelle Vague hervorgehoben hat.¹⁷

Im Mittelpunkt des Beitrags soll es allerdings weniger um die Frage gehen, ob *LA 317^e SECTION* ein Nouvelle-Vague-Film ist, sondern ob es sich um einen Kriegsfilm oder einen Antikriegsfilm handelt. François Truffaut bezweifelte, wie er in einem Interview erklärte, ob ein Antikriegsfilm überhaupt möglich sei: «I find that violence is very ambiguous in movies. For example, some films claim to be antiwar, but I don't think I've really seen an antiwar film. Every film about war ends up being pro war.»¹⁸

13 Cf. Chéron 2012, S. 75.

14 Zit. nach Chéron 2012, S. 87.

15 Jacques Rivette: «De l'abjection». In: *Cahiers du cinéma* 120, 1961, S. 54f.

16 Schoendœrffer betonte stets seinen engen Bezug zur Literatur: «Je plaçais la littérature très haut. Pour moi, c'était le *nec plus ultra*.» Pierre Schoendœrffer / Patrick Forestier: *La Guerre dans les yeux*. Paris 2013, S. 85.

17 Cf. Jean-Michel Frodon: «La Nouvelle Vague, un événement moderne». In: *L'exception, groupe de réflexion sur le cinéma* (Hg.): *Le banquet imaginaire*. Paris 2002, S. 171–182, hier S. 179. Cf. zur Melancholie von *LA 317^e SECTION* Jacques Aumont: «La guerre est-elle une aventure?» In: Ders. (Hg.): *Aventure et cinéma*. Paris 2001, S. 109–122, hier S. 122.

18 Gene Siskel: «The touch that transcends violence and dead». In: *Chicago Tribune Arts & Fun / Books* 11.11.1973, S. 3.

Der Kriegsfilm als Genre ist eng verbunden mit den realen Schlachten des 20. Jahrhunderts,¹⁹ wobei diese nicht nur den Hintergrund der Handlung, sondern deren Kernbestand bilden und maßgeblich sind für den im Mittelpunkt stehenden Konflikt. Zentral für Kriegsfilme ist die sinnstiftende Funktion von Gewalt,²⁰ die im Kontext der «Außer-Kraft-Setzung der zivilisatorischen Regeln»²¹ als legitim angesehen wird. Im anglophonen Bereich wird neben dem Begriff *war film* auch *combat film* verwendet, im Sinne eines Genres mit einem sich gegen Ende des Zweiten Weltkriegs verfestigenden Set an semantischen und syntaktischen Merkmalen, die Jeanine Basinger exemplarisch anhand von Filmen wie BATAAN (BATAAN; USA 1943, Garnett) oder OBJECTIVE, BURMA! (DER HELD VON BURMA; USA 1945, Walsh) herausgearbeitet hat.²²

OBJECTIVE, BURMA! ist neben René Cléments LA BATAILLE DU RAIL (SCHIESENSCHLACHT; F 1946) einer der Filme, die Schœndœrffer in seiner Jugend am meisten beeindruckten.²³ Auch dort schlägt sich ein von der Luftunterstützung abgeschnittener Trupp 240 km weit durch einen unwegsamen asiatischen Dschungel, nimmt Verletzte mit, obwohl der Vormarsch dadurch verlangsamt wird, und muss mit wilden Tieren, Entbehrungen und Krankheiten kämpfen. An dem von der Militärführung angegebenen Ziel angekommen, blicken die Männer statt auf einen rettenden amerikanischen Posten auf eine trostlose, menschenleere Landschaft, um schließlich am nächsten Tag Zeugen der amerikanischen Fallschirminvasion zu werden, die zum triumphalen Sieg über die Japaner führt. In LA 317^E SECTION hingegen wird die durch Tote und Verletzte dezimierte, vollkommen erschöpfte Gruppe von den Viet-Minh regelrecht hingerichtet; ihr Opfer stellt sich als sinnlos heraus, denn die Schlacht von Diên Biên Phu ist bereits verloren.

Auch in anderer Hinsicht weist LA 317^E SECTION keine typischen Merkmale eines *combat film* auf. So gibt es z. B. keine Visualisierung des Kriegsschauplatzes mithilfe von Karten, wie sie gerade in OBJECTIVE, BURMA! ostentativ eingesetzt werden.²⁴ Vielmehr wird die geografische Verortung trotz des mehrmaligen Bezugs auf Diên Biên Phu systematisch blockiert. Dies ist durch die zeitliche und örtliche Verschiebung gegenüber der Buchvorlage bedingt. Während

19 Cf. Marcus Stiglegger: «Der Kriegsfilm». In: Ders. (Hg.): *Handbuch Filmgenre. Geschichte – Ästhetik – Theorie*. Wiesbaden 2020, S. 654.

20 Cf. Packham, S. 6.

21 Lothar Mikos: «Helden zwischen Kampfgetümmel und Selbstzweifel. Ästhetik der Gewaltdarstellung in Kriegsfilmen». In: *tv diskurs* 4, 2003, S. 28–35, hier S. 30.

22 Cf. Jeanine Basinger: *The World War II combat film. Anatomy of a genre*. New York et. al. 1986.

23 Cf. Schœndœrffer/Forestier, S. 89.

24 Cf. Patrick Brunken: «Krieg à la carte. Kartographische Erzählstrategien verfilmter Kampfhandlung am Beispiel von Raoul Walshs OBJECTIVE, BURMA! (1945)». In: *Nach dem Film* 7, 2005.

Schoendoerffer in seinem Roman beabsichtigt hatte, eine banale Geschichte in einem banalen Kriegsjahr zu erzählen – die Handlung erstreckt sich darin vom 26. April bis zum 4. Mai 1953 –, war es ihm für den Film wichtig, die symbolische Bedeutung von Diên Biên Phu hervorzuheben: «Au cinéma [...] il fallait choisir la fin de la guerre pour souligner le côté définitivement tragique de l'histoire.»²⁵

Durch diese Verschiebung wird die Handlung des Films mit den gleichzeitigen Ereignissen in Diên Biên Phu synchronisiert, die den Protagonisten lediglich durch unzuverlässige Radiomeldungen und propagandistisch verzerrte Gerüchte vermittelt werden. Die Zuschauenden bekommen durch Schriftinserts präzise Zeitangaben, welche die Handlung zwischen dem 4. und 10. Mai 1954 situieren.

Während die Handlung durch die zeitliche Verschiebung in die reale Geschichte eingeschrieben bleibt, bewirkt die räumliche Delokalisierung genau das Gegenteil. Zwar sind auch im Roman die konkreten Orte in Laos, an denen sich die *section* befindet – der Posten Luong Ba, der gleich am Beginn aufgegeben werden muss, sowie der Zielort Tao Tsai – fiktiv, es werden aber dennoch die Namen realer Orte in Laos und Vietnam genannt.²⁶ Dadurch, dass der Film in Kambodscha gedreht und mit kambodschanischen Laiendarsteller:innen besetzt wurde, sprechen die Soldaten aber Khmer statt Laotisch.²⁷ Die im Vergleich zum Roman deutlich spärlicher genannten Ortsnamen wurden größtenteils verändert – so beschließen Torrens und seine Leute z. B., sich nach dem Fall von Tao Tsai auf den Weg nach Kratie (in Kambodscha) statt nach Luang Prabang (in Laos) zu machen. Gleichzeitig werden andere Namen von laotischen Orten und Flüssen sowie Personen beibehalten, was einer Lokalisierung in Kambodscha widerspricht. Vor allem aber ist es durch das völlige Fehlen von Karten für die Zuschauer:innen unmöglich, sich eine räumliche Vorstellung vom Schauplatz des Geschehens zu machen. Der Feind ist, wie Bénédicte Chéron schreibt, «ni au sud, ni au nord, ni à l'est, ni à l'ouest, il est partout et nulle part».²⁸ Der Handlungsraum ist genauso weit und unscharf begrenzt wie die Territorien, in denen der Kolonialkrieg geführt wird.

Die *section* stößt im ersten Teil des Films auf eine Reihe von Dörfern, deren Abfolge darauf hindeutet, dass sie den Viet-Minh immer näher kommt. Der eigentliche Feind ist aber einerseits der Dschungel, der immer wieder durch ein

25 «Für das Kino [...] war es wichtig, das Ende des Krieges zu wählen, um die tragische Seite der Geschichte zu unterstreichen.» (Alle Übersetzungen stammen von der Verfasserin, wenn nicht anders angegeben.) Zit. nach François de la Brétèque: «L'Indochine au cœur d'une œuvre: L'Illiade et l'Odyssee de Pierre Schoendoerffer». In: *Cahiers de la cinémathèque* 57, 1992, S. 75–83, hier S. 80.

26 Cf. M. Kathryn Edwards: *Contesting Indochina. French Remembrance between Decolonization and Cold War*. Berkeley 2016, S. 267.

27 Ich danke Savuth Prum für diesen Hinweis.

28 «Weder im Süden noch im Norden, Osten oder Westen, er ist überall und nirgendwo.» Chéron 2012, S. 64.



1 LA 317^e SECTION: Leiche einer getöteten Frau (01:19:35)

Fernglas ins Visier genommen wird, begleitet von bedrohlich wirkenden Tiergeräuschen – lang gezogene, manchmal fast wie pfeifende Geschosse klingende Vogellaute oder das aufgeregte Gekreische von Affen –, andererseits ist es der durch Verletzungen, Parasiten und Infektionen verwundbare menschliche Körper.

Obwohl die Soldaten wissen, dass der Krieg verloren ist, greifen sie ein Dorf an, in dem ein politischer Kommissar der Viet-Minh den Bewohner:innen ideologischen Unterricht erteilt. Es handelt sich um einen von Torrens als «charge de la brigade légère»²⁹ bezeichneten *acte gratuit*, der am Kriegsverlauf nichts mehr ändern kann. Der Angriff ist zwar erfolgreich – es gelingt ihnen, fast alle Viet-Minh auszuschalten –, die Bilder, die davon zurückbleiben, gehören aber zu den verstörendsten des gesamten Films. Als der Trupp das Dorf wieder verlässt, kadriert die Kamera die Leiche einer auf dem Rücken liegenden, in der Art von Mantegnas *Beweinung Christi* perspektivisch verkürzten Frau, an deren rechter Seite zwei Schweine schnüffeln, während an ihrer linken ein Huhn pickt. Aus dem Off hört man die durchdringenden Schreie eines Babys (Abb. 1).

Die auffälligste Abweichung vom klassischen Kriegsfilm ist sicherlich das Fehlen einer finalen Schlacht, deren Ausgang einen kathartischen Höhepunkt bildet,³⁰ sei es, weil sie vom Sieg gekrönt ist, sei es, weil bei schweren Verlusten – auch in BA-

29 Eine Anspielung auf den legendär gewordenen Angriff während der Schlacht von Balaklava während des Krimkriegs, den Alfred Tennyson zu einem Gedicht verarbeitet hat.

30 Cf. Elisabeth Bronfen: *Hollywoods Kriege. Geschichte einer Heimsuchung*. Frankfurt a. M. 2013, S. 232.

TAAN z. B. überlebt keiner der Männer – das Opfer der Soldaten entweder, als Teil der Kriegsstrategie, indirekt zum Sieg beiträgt oder als Märtyrertod pathetisch überhöht im Sinne der *pro-patria-mori*-Tradition zur Legitimation eines übergeordneten hehren Kriegsziels instrumentalisiert wird.³¹ In LA 317^F SECTION wird die Gruppe am Ende abgeschlachtet, ohne die Gelegenheit zu heldenhafter Gegenwehr zu haben.

Ebenso wenig wie ein erhebendes Schlussmoment findet man in LA 317^F SECTION die Dichotomie zwischen Heimat und Front.³² Das Geschehen setzt *in medias res* ein, mit dem Einholen der französischen Flagge, einer symbolischen Antizipation des Endes von Frankreichs Kolonialreich in Asien. Weder sehen wir die Soldaten bei ihrem Abschied vom zivilen Leben, noch wird ihre Sehnsucht *nach* oder Entfremdung *von* der Heimat thematisiert. Die vier französischen Soldaten, die im Zentrum der Handlung stehen – neben Torrens und Willsdorf sind das der Funker Perrin sowie *sergeant* Roudier – sprechen in Bezug auf Frankreich niemals von Angehörigen oder Freund:innen, die sie zurückgelassen haben. Frankreich ist vor allem symbolisch repräsentiert durch alkoholische Getränke wie den Pernod, der sogar zu der von Delpierre aus dem Flugzeug abgeworfenen Hilfslieferung gehört, den Cognac und den Rotwein, den sie bei der Durchsuchung des verlassenen Dorfes finden. Als Nahrung hingegen dient ihnen der einheimische Reis, der verdorben ist und bei Torrens Durchfall hervorruft.³³ Der stets gut gelaunte, aber auch häufig unempathische Perrin hat dazu ein Lied parat, in dem es heißt:

La France est notre mère
c'est elle qui nous nourrit
avec des pommes de terre
et des fayots pourris.

(00:34:21)³⁴

Der sterbende *sergeant* Roudier erinnert sich daran, dass er bei seiner Einschiffung in Marseille genauso wie bei seiner Ankunft in Saigon vor Demonstrierenden geschützt werden musste (00:46:28). Dadurch wird angezeigt, dass die Soldaten in der Heimat keineswegs ein besseres Leben hätten als im fernen Indochina. Torrens spricht kein einziges Mal über Frankreich. Obwohl er erst seit zwei Wochen in Indochina ist, geht er ganz in seiner Rolle als Zugführer auf. Die Referenzen auf das Heimatland dienen weder einer sentimental Verklärung noch einer Rückversicherung über das Kriegsziel, für Frankreich zu kämpfen.³⁵

31 Cf. Basinger 1986, S. 75.

32 Cf. Thomas Elsaesser / Michael Wedel: *Körper, Tod und Technik. Metamorphosen des Kriegsfilms*. Konstanz 2016, S. 15.

33 Die Diarrhöe fehlt seltsamerweise in Gregorys *corpography* des vietnamesischen Regenwalds. Cf. Derek Gregory: «The Natures of War». In: *Antipode* 48/1, 2016, S. 3–56.

34 «Frankreich ist unsere Mutter, sie ernährt uns mit Kartoffeln und verfaulten Bohnen.»

35 Schöndorffer betonte stets, dass er nicht nur für Frankreich, sondern auch für Vietnam gekämpft habe. Cf. Schöndorffer/Forestier, S. 176.

Das Fehlen eines solchen Ziels ist eines der Merkmale, die die in den späten 1970er-Jahren entstehenden Vietnamkriegsfilme von den klassischen, zu meist im Ersten oder Zweiten Weltkrieg spielenden *combat films*, unterscheiden. LA 317^E SECTION nimmt viele Eigenschaften des Vietnamkriegsfilms vorweg – schließlich ist der Indochinakrieg der unmittelbare Vorläufer des Vietnamkriegs:³⁶ das Ausgeliefertsein der Soldaten gegenüber einem unsichtbaren Feind, die Konfrontation mit einer feindlichen Natur, das Verschwinden militärischer Strukturen zugunsten des Einzelnen, die Auflösung der Ideale von Sieg und Niederlage.³⁷ Es fehlt jedoch ein besonders charakteristisches Merkmal, das spätere Filme wie *APOCALYPSE NOW* (USA 1979, Ford Coppola), *PLATOON* (USA 1986, Stone), oder *FULL METAL JACKET* (GB/USA 1987, Kubrick) auszeichnet: der Verlust der Menschlichkeit, das Grauen, der Wahnsinn, der am Ende zu der Erkenntnis führt, dass der wahre Feind im eigenen «chaotischen und zerrissenen Seelenleben»³⁸ besteht. Stattdessen ertragen die Protagonisten von LA 317^E SECTION auch die bedrückendsten und deprimierendsten Situationen mit Haltung; sehr viel häufiger als laute Schreie hört man das – manchmal zu einem rhythmischen Singsang synchronisierte – Stöhnen der verletzten Kambodschaner. Weder stellen sich die Soldaten die Frage, wofür sie all die Strapazen auf sich nehmen, noch hinterfragen sie die militärische Führung. Die *section* ist zwar auf sich gestellt und wird nur noch durch Delpierre, einen Zivilisten, aus der Luft mit dem Notwendigsten versorgt, aber trotz des niederschmetternden Ausblicks auf die Rauchwolken über Tao Tsai inmitten eines uferlosen Urwalds ergeben sich die Männer nicht in die Sinnlosigkeit ihrer Mission, sondern kämpfen weiter, auch wenn Torrens' «charge de la brigade légère» ihnen nicht mehr als die Genugtuung verschaffen kann, Mut und Entschlossenheit unter Beweis gestellt zu haben.

LA 317^E SECTION taugt daher auch nicht zum Antikriegsfilm, wie Monika Dommann konstatiert: «Schœndœrffers Film ist kein Avantgardefilm [...], kein Antikriegsfilm, kein Antimilitärfilm, kein Antiimperialismusfilm.»³⁹ Die von

36 Filmisch hingegen war der Indochinakrieg kaum präsent. Abgesehen von den amerikanischen Filmen *JUMP INTO HELL* (DIE HÖLLE VON DIEN BIEN PHU; USA 1955, Butler) und *CHINA GATE* (USA 1957, Fuller), die beide nicht in die französischen Kinos gekommen waren, wird der Indochinakrieg in den französischen Filmen *MORT EN FRAUDE* (DAS HALBLUT VON SAIGON; F 1957, Camus), *PATROUILLE DE CHOC* (STOSSSTRUPP; F 1957, Bernard-Aubert) und *FORT DU FOU* (I/F 1963, Joannon) thematisiert. Cf. Francis Albert Louis Moury: *Flammes sur l'Indochine. Les classiques du cinéma de la guerre du Viêt Nam*. Nizza 2019, S. 31–50.

37 Stefan Reinecke: «Der Vietnam-Krieg im US-amerikanischen Kino. Rückblick auf ein Genre». In: Heinz-Bernd Heller / Burkhard Röwekamp / Matthias Steinle (Hg.): *All quiet on the genre front? Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms*. Marburg 2007, S. 93–100, hier S. 94.

38 Peter Bürger: *Napalm am Morgen. Vietnam und der kritische Kriegsfilm aus Hollywood*. Düsseldorf 2003, S. 83.

39 Dommann, S. 36.

Truffauts geteilte These von der Unmöglichkeit des Antikriegsfilms wird häufig in Form einer Paradoxie formuliert, die darin bestehe, dass dieser das, was er verurteile, zeigen müsse – und dies sehr häufig dadurch tue, dass er besonders drastische Bilder von Gewalt präsentiere, in der Annahme, bei den Zuschauer:innen eine abschreckende Wirkung zu erzielen und sie so zu einer kriegsablehnenden Einstellung zu bewegen. Genau dieselben Bilder können aber eine besondere Faszination ausüben, selbst bei Personen, die kritisch gegenüber dem Krieg eingestellt sind. Allein die filmische Rezeptionssituation, bei der sich die Zusehenden in Sicherheit befinden und wissen, dass ihnen selbst die schockierendsten Effekte nichts anhaben können, führt dazu, dass sich genau jene «zwischen Angstlust, Faszination und Euphorie oszillierende Gefühlsmischung» einstellt, die den spezifischen «Genuss» von Kriegsfilmern ausmacht.⁴⁰

In LA 317^e SECTION werden keine Gewaltbilder angeboten, die eine solche ästhetisierende Lektüre induzieren. Es ist nicht nur dem geringen Budget des Films und den kriegsbedingten Restriktionen⁴¹ geschuldet, dass er nicht mit spektakulären Granateneinschlägen und durch Kugeln zerfetzte Körper aufwarten kann, vielmehr widerspricht eine solche Zurschaustellung visueller Topoi zutiefst Schoendoerffers Ästhetik, die auf jegliche Pathosformeln⁴² verzichtet. Ein tödlich getroffener Soldat, sagt er in einem Interview, schlägt keine Kapriolen, sondern fällt um wie ein Sack Kartoffeln.⁴³ Es gibt daher auch nur relativ wenige Szenen, in denen gekämpft wird, denn «pour un coup de fusil tiré, il y a six mois d'efforts quotidiens, de fatigues, de marches forcées ... Et un jour, presque par hasard, l'ennemi est là.»⁴⁴ Der erste größere Angriff der *section* findet ab Minute 00:12:11 statt; er hat vier Tote und mehrere Verletzte zur Folge. Erst fast eine Stunde Filmzeit später wird die *section* erneut feindlichem Beschuss ausgesetzt, ohne dass es nennenswerte Opfer gibt. Der Angriff auf das von den Viet-Minh besetzte Dorf ist nach kurzem Schusswechsel beendet.

Den Schlusspunkt setzt der vernichtende Angriff der Viet-Minh auf die schutzlose Gruppe. Es ist eine der wenigen Totalen des Filmes (Abb. 2). Die Kamera ist auf der Höhe eines Wasserfalls positioniert, dort, wo sich Willsdorf und *sergeant* Kut bereits befinden, und fängt das felsige Uferplateau am Fuß des her-

40 Jens Eder, zit. nach Jan Süselbeck: *Im Angesicht der Grausamkeit. Emotionale Effekte literarischer und audiovisueller Kriegsdarstellungen vom 19. bis zum 21. Jahrhundert*. Göttingen 2013, S. 230.

41 Cf. Chéron 2012, S. 74 f. und Dommann, S. 34.

42 Cf. Hermann Kappelhoff: *Genre und Gemeinsinn. Hollywood zwischen Krieg und Demokratie*. Berlin 2016, S. 6.

43 Zit. nach Chéron 2012, S. 74.

44 «Auf einen abgefeuerten Gewehrschuss kommen sechs Monate täglicher Anstrengung, Erschöpfung und Gewaltmärsche ... Und eines Tages ist der Feind wie zufällig da.» Schoendoerffer, zit. nach Chéron 2012, S. 65.

2 LA 317^e SECTION: Wasserfall (01:26:56)

abstürzenden Wassers ein, wo sich die erschöpften Soldaten ausruhen.⁴⁵ Nachdem Willsdorf und Kut aus dem Bild gegangen sind, verweilt die Kamera noch fünf Sekunden auf der weit entfernten Gruppe, die kaum zu erkennen ist, als plötzlich eine gewaltige Explosion ertönt. Nach zwei kurzen Schnitten auf Willsdorf und Kut, die sich erschreckt umdrehen und sich danach eilig entfernen, hält die Kamera, bei einer geringfügig näheren Distanz zu der Uferplatte, 38 erbarmungslose Sekunden lang unbewegt auf die Szene. Die Soldaten sind nur als winzige Figuren auszumachen, die hilflos dem feindlichen Feuer ausgesetzt sind. Ihre entfernten Schreie vermischen sich mit den Granateinschlägen, während sie ziellos hin und herrennen, bis sich niemand mehr bewegt. Es ist zweifellos diejenige Stelle des Films, in dem der massivste Einsatz von Gewalt stattfindet, sie ist aber geradezu klassisch gedämpft und entfaltet genau deshalb eine so starke Wirkung, weil sie die Konventionen des Kriegsfilms, die besonders emotionalen Momente während einer Schlacht durch Großaufnahmen einzufangen, verweigert.

Da der Antikriegsfilm dieselben Themen und Verfahren verwendet wie der Kriegsfilm, ist es schwierig, wenn nicht sogar unmöglich, allein aufgrund der visuellen Darstellung eine abschreckende Wirkung auszulösen, gleich ob jene zurückhaltend-objektiv ist wie bei Schöndörffer oder extrem affekterzeugend wie jüngst in der Neuverfilmung von *IM WESTEN NICHTS NEUES* (D/GB/USA 2022) durch Edward Berger. Um eine dezidiert kriegskritische Einstellung zu bewir-

45 Der Wasserfall ist eine der auffälligsten Abweichungen gegenüber dem Roman, wo in dieser Szene Feuer und Hitze dominieren.

ken, bedarf es vielmehr, wie Burkhard Röwekamp gezeigt hat, «poetisch-dramaturgischer Verdichtungen von Widersinn, die zu Sinnbildern einer überhistorischen sinnzerstörerischen Gewalt des Krieges» werden.⁴⁶ Auch Röwekamp weist, abgesehen von den nicht zu vernachlässigenden gesellschaftlichen Wahrnehmungs- und Zuschreibungspraxen,⁴⁷ auf Strategien wie den «ästhetisch überhöhten, expressiven filmischen Realismus» und die «zynische Über-Affirmation von Kriegsfilm-Strategien»⁴⁸ hin. Entscheidend ist aber Folgendes:

In der Kontradiktion von ästhetischem Genuss und inhaltlicher Sinnlosigkeit formuliert sich auf der Bildebene gleichzeitig eine filmische Ausdrucksform für Sinnentleerung und Zerstörung im Hinblick auf das Thema Krieg.⁴⁹

SAVING PRIVATE RYAN schreckt letztlich vor der in der Omaha-Beach-Sequenz exponierten Sinnlosigkeit zurück,⁵⁰ da in der Schlusszene auf dem Soldatenfriedhof, untermalt durch die vereindeutigende extradiegetische Musik, die für seine Kameraden so verlustreiche Rettung des Soldaten Ryan moralisch eingeordnet wird.⁵¹ Dadurch, dass Ryan ein guter Mensch geworden ist, findet letztlich doch wieder eine Sinnstiftung statt: Er hat seine Rettung verdient und bestätigt stellvertretend für die vielen Opfer des Krieges, dass die Beteiligung der USA am Zweiten Weltkrieg eine gute Sache war. Hingegen weist ein Film wie Stanley Kubricks PATHS OF GLORY (WEGE ZUM RUHM; USA 1957) eben jenen Widersinn auf, der ihn zu einem Antikriegsfilm im engeren Sinne macht, hier durch den zynischen Befehl von Generalmajor Broulard, einen aussichtslosen Angriff auf eine deutsche Stellung zu starten, nur um seine eigene Karriere voranzubringen.

Könnte man LA 317^e SECTION mit seiner jegliches Pathos und jeglichen Gewaltgenuss vermeidenden Filmsprache vielleicht doch als Antikriegsfilm lesen? Zumindest verbietet Schöndörffers eigene Einstellung dazu eine solche Lektüre nicht, auch wenn außer Zweifel steht, dass er den Krieg selbst nicht ablehnte und letztlich sein gesamtes Œuvre eine apologetische Funktion in Bezug auf die ehemaligen Indochinakämpfer hat, als deren Fürsprecher er sich sah:

Le problème n'est pas de savoir s'il [LA 317^e SECTION] est pour ou contre, mais de savoir s'il reflète exactement ce qu'est la guerre... Les gens qui le voient

46 Burkhard Röwekamp: *Antikriegsfilm. Zur Ästhetik, Geschichte und Theorie einer filmhistorischen Praxis*. München 2011, S. 209.

47 Ebd., S. 207.

48 Ebd., S. 148 f.

49 Ebd., S. 149.

50 Cf. ebd., S. 185.

51 Cf. Hans J. Wulff: «Über das Ende der Erzählung hinaus... Filmmusik und die Finalisierung von Texten». In: *Archiv für Musikwissenschaft* 70/1, 2013, S. 1–16, hier S. 11.

peuvent très bien décider s'ils sont pour ou contre... Ils deviennent tous contre, parce qu'il n'y a pas de raison d'être pour la guerre, surtout si l'auteur a su montrer des faits avec le maximum de réalisme.⁵²

Der Konflikt zwischen Torrens und Willsdorf

Ein Aspekt, der in der Sekundärliteratur zu dem Film bisher kaum berücksichtigt wurde, ist die ethische Frage, die dem Konflikt zwischen Torrens und Willsdorf zugrunde liegt. Beide wurden vor allem als stereotype Verkörperungen eines tradierten Antagonistenpaars gesehen, des abgeklärten, kriegserfahrenen Veteranen und des jungen, unerfahrenen Heißsporns, dem nach kurzer Zeit die Augen über die wahre Natur des Kriegs geöffnet werden.⁵³ Bereits die Namensgebung exponiert den Antagonismus der beiden: Torrens gleicht phonetisch dem Sturzbach (*torrent*), konnotiert mit jugendlichem Ungestüm,⁵⁴ Willsdorf evoziert die rationale Willenskraft desjenigen, der seine Überlebenschancen kühl kalkuliert und kompromisslos durchsetzt. Laut Beate Weghofer erinnert Torrens gar «an einen Pfadfinder, der Indianer spielt und von dem Krieg, den er führen muss, keine Ahnung hat».⁵⁵ Zwar ist unbestreitbar, dass es Torrens an Kriegserfahrung mangelt, er zeigt aber dennoch Führungsstärke. Seine Befehle sind klar und entschlossen, vor allem lässt er sich in seinen Entscheidungen nicht beirren, wenn er überzeugt davon ist, das Richtige zu tun. Der Konflikt mit Willsdorf entsteht, als Torrens den Befehl gibt, die Verletzten mitzunehmen, während Willsdorf ihn eindringlich vor dem Risiko warnt, Tao Tsai dadurch nicht rechtzeitig zu erreichen. Dennoch führt er, als loyaler Soldat, den Befehl aus, die Viet-Minh von Torrens' Gruppe abzulenken, während diese mit den Verwundeten weitermarschiert. Von diesem Moment an bleibt die Kamera bei Torrens. Willsdorf ist während dieser Phase nur einmal durch dessen Fernglas zu sehen, als er zu einem seiner soeben tödlich getroffenen Männer zurückrennt, nicht etwa, um sich von dessen Zustand zu überzeugen oder ihn gar zu retten, sondern um sein Gewehr an sich zu nehmen. Diese Aktion entlockt Torrens den Ausruf «Mais il est fou, Willsdorf!»

- 52 «Das Problem ist nicht, ob er [LA 317^e SECTION] für oder gegen den Krieg ist, sondern ob er den Krieg tatsächlich widerspiegelt... Die Leute, die den Film sehen, können sehr gut selbst entscheiden, ob sie dafür oder dagegen sind... Sie werden alle dagegen sein, weil es keinen guten Grund gibt, um für den Krieg zu sein, vor allem wenn es der Autor verstanden hat, die Tatsachen mit einem Höchstmaß an Realismus zu zeigen» Zit. nach Chéron 2012, S. 62 f.
- 53 Cf. Benjamin Stora: *Imaginaires de guerre. Les images dans les guerres d'Algérie et du Viêt-Nam*. Paris 2004, S. 32; Cf. Joseph Daniel: *Guerre et cinéma. Grandes illusions et petits soldats 1895–1971*. Paris 1972, S. 366; Cf. Delaporte, S. 34.
- 54 Laut Delaporte verweist Torrens auf den Namen des Segelschiffs, auf dem Joseph Conrad, einer von Schœndœrffers Lieblingsautoren, seine Laufbahn als Erster Offizier begann (S. 27).
- 55 Weghofer, S. 151.

(00:29:02).⁵⁶ Da er ein Fernglas vor den Augen hat, lässt sich nicht erkennen, ob dieser Ausruf Zeichen von Verwunderung oder Bewunderung ist. Die Szene wird intradiegetisch orchestriert durch eine Radioübertragung von Shakespeares *Macbeth*, die Perrins Versuch, Funkkontakt mit Tao Tsai aufzunehmen, stört.⁵⁷ Die Kühnheit von Willsdorfs Aktion wird dadurch unterstrichen, gleichzeitig wird aber auch ein mögliches Umkippen in den Wahnsinn angedeutet.

Während dieser Zeit kann Torrens nicht auf Willsdorfs väterlichen Rat zurückgreifen. Er übernimmt dessen Rolle als Bindeglied zu den Ergänzungssoldaten und als Sanitäter. Er bewährt sich in dieser Phase der Initiation⁵⁸ und Willsdorf zollt ihm am Ende dafür Respekt, dass es ihm gelungen ist, seine Leute bis kurz vor Tao Tsai zu führen, ohne ihm einen Vorwurf zu machen, dass sie aufgrund seiner ethischen Entscheidung zu spät dort angekommen sind.

Wie wird dieser Konflikt aufgelöst? War es ein Fehler, die Verletzten mitzunehmen? Hätten die Soldaten überlebt, wenn sie schneller vorangekommen wären? Als Willsdorf sich über den schlechten Gesundheitszustand zweier Soldaten äußert, gibt Torrens ihm recht. Im Bild ist dabei nur Willsdorf in Großaufnahme zu sehen. Die Kamera folgt ihm, bis auch Torrens im Bild ist, während Willsdorf fortfährt: «Mais on les emmène. Mon lieutenant! J'ai pas mal fait la guerre. Et deux séjours en Indo. Bon. Avant ce soir on va se retrouver en caleçon» (00:53:03).⁵⁹

Es ist das erste Mal, dass er Torrens mit «mon lieutenant» anspricht. Kurze Zeit später wendet sich Torrens an Willsdorf, nachdem dieser Perrin angewiesen hat, den in der Nacht verstorbenen Roudier nicht zu begraben, weil die Viet-Minh seine Leiche ohnehin wieder ausgraben würden: «Vous avez raison. Vous avez toujours raison. Et merci, Willsdorf.»⁶⁰ Dies ist ein Zitat aus Anthony Manns Koreakriegsfilm *MEN IN WAR (TAG OHNE ENDE; USA 1957)*,⁶¹ wo es zu einem Konflikt zwischen dem integren Lieutenant Benson und dem zynischen, brutalen, nur auf seine Instinkte hörenden Einzelkämpfer Sergeant Montana kommt, der sich gleichwohl mit rührender Fürsorge um einen schwer traumatisierten Colonel kümmert. Auch hier sterben am Ende alle Männer des *platoon*, bis auf Ben-

56 «Dieser Willsdorf ist verrückt!»

57 Cf. Weghofer, S. 154f.

58 Cf. Bénédicte Chéron: «La représentation du héros militaire dans le cinéma français. Actes et modèles héroïques dans le cinéma de Pierre Schoendoerffer». In: Claude d'Abzac / Jean de Préneuf (Hg.): *Héros militaire, culture et société (XIX^e-XX^e siècles)*. Villeneuve d'Ascq 2012a, Abs. 49.

59 «Wir nehmen sie aber mit. Herr Leutnant! Ich habe schon viele Kriege mitgemacht. Und war zweimal in Indochina. Gut. Noch vor heute Abend werden wir mit heruntergelassenen Hosen dastehen.»

60 «Sie haben recht. Sie haben immer recht. Und danke, Willsdorf.»

61 Der Koreakrieg als der «vergessene Krieg» der USA weist auch hinsichtlich seiner kinematografischen Darstellung Gemeinsamkeiten mit dem französischen Indochinakrieg auf. Cf. Eileen Rositzka: *Cinematic Corpographies. Re-Mapping the War Film Through the Body*. Berlin/Boston 2018, S. 23.

son und Montana, es gelingt ihnen aber mit vereinten Kräften, einen von den Koreanern gehaltenen Hügel zu erobern, was den Amerikanern den Durchbruch ermöglicht und den Gefallenen eine posthume Tapferkeitsmedaille einbringt. Nichts dergleichen in LA 317^e SECTION: Die Aktionen der Gruppe sind sinnlos. Sie sind nicht einmal ein Beweis für besondere Tapferkeit oder Heroismus, da die *section* leichtes Spiel mit den sich in Sicherheit wählenden Viet-Minh hat.

Explizit wird der Konflikt zwischen Torrens und Willsdorf vor allem in einer Szene nach ihrer erneuten Wiederbegegnung thematisiert. Hatte Torrens bisher die Gespräche seiner Untergebenen immer dann, wenn sie persönlich oder anekdotisch wurden, auf die militärische Ebene zurückgelenkt, um seiner Rolle als Anführer gerecht zu werden, ist er nun derjenige, der eine persönliche Ebene mit seinem *adjutant* sucht, indem er seiner Verwunderung über dessen widersprüchliches Verhalten Ausdruck gibt:

Il [Roudier] est mort avec beaucoup de ... bien, quoi. Je suis content de ne pas l'avoir laissé. Vous êtes un drôle de type, Willsdorf. Je vous ai vu récupérer le F.M. Vous savez, dans la clarière. Vous avez failli vous faire descendre, mais vous auriez abandonné Roudier. (00:53:58)⁶²

Willsdorfs Antwort lässt erkennen, dass er Torrens unterstellt, sein Verhalten falsch interpretiert zu haben: Er entgegnet, dass er das Gewehr des getöteten Soldaten keineswegs nur deshalb geholt habe, um es nicht den Viet-Minh zu überlassen, sondern weil ein Maschinengewehr für den Trupp von unschätzbarem Wert sei:

Pourquoi croyez-vous donc que j'aie ramassé ce F.M.? Pour qu'il ne tombe pas dans les mains des Viets? Je m'en foutais pas mal. Un F.M. bien servi, ça vaut du monde. Roudier, ça valait quoi, lui? Une vitesse d'escargot. Et Roudier est mort quand même, alors ... (00:55:12)⁶³

Indem er den westlichen, vor allem im US-amerikanischen Militär hochgehaltenen Wert, niemanden zurückzulassen,⁶⁴ zugunsten des rationalen Abwägens von Überlebenschancen infrage stellt, erscheint er als skrupelloser, egoistischer

62 «Sein [Roudiers] Tod war ... gut. Ich bin froh, dass ich ihn nicht zurückgelassen habe. Sie sind ein komischer Typ, Willsdorf. Ich habe gesehen, wie Sie das Maschinengewehr geholt haben. Sie wissen schon, in der Lichtung. Sie wären fast erschossen worden, aber Sie hätten Roudier aufgegeben.»

63 «Was glauben Sie, warum ich dieses Maschinengewehr an mich genommen habe? Damit es nicht in die Hände der Viet fällt? Das war mir völlig egal. Ein gutes Maschinengewehr ist eine Menge wert. Und Roudier, was brachte der uns ein? Ein Schnecken tempo. Und er ist trotzdem gestorben, von daher ...»

64 Cf. Leonard Wong: «Leave No Man Behind. Recovering America's Fallen Warriors». In: *Armed Forces & Society* 31/4, 2005, S. 599–622.

Söldner, während Torrens' humanistische Haltung die Sympathie der Zuschauer:innen gewinnt. Dennoch wäre es zu einfach, Torrens als den moralisch richtig Handelnden und Willsdorf als den faschistisch-nihilistischen⁶⁵ Zyniker zu sehen. Weder wird der Konflikt zwischen ihnen dadurch aufgelöst, dass sich der «Böse» im Lauf der Zeit als doch nicht so böse herausstellt und am Ende zur Lösung des Konflikts beiträgt, wie in *MEN IN WAR*, noch wird er ursächlich für die finale Vernichtung, wie häufig im Vietnamkriegsfilm, wo die Amerikaner mehr an sich selbst scheitern als am Feind.⁶⁶ Auch insofern schließt sich der Film an die Strategien des Antikriegsfilms an, indem er «be- oder anklagende Appellstrukturen zurücknimmt zugunsten eher offener Reflexionsräume, die den Zuschauer aktiv als Bedeutungskonstrukteur mit einbeziehen.»⁶⁷

Konklusion

Torrens ist der tragische Held des Films. Schoendoerffer schreibt sich damit in eine Tradition des französischen Kriegsnarrativs ein, die in Émile Zolas den Deutsch-Französischen Krieg von 1870 darstellenden Roman *La débâcle* (1892) ihren prominentesten Ausdruck gefunden hat. Auch hier stehen sich mit dem *caporal* Jean Macquart und dem Pariser Intellektuellen Maurice Levasseur ein kriegserfahrener alter Hase und ein kriegsbegeisterter junger Idealist gegenüber, deren mit der Zeit freundschaftlich werdende Beziehung ein tragisches Ende nimmt. Die darin geschilderte Episode der *dernières cartouches* im zweiten Teil des Romans⁶⁸ – die heroische Verteidigung eines belagerten Hauses vor Sedan durch Militärs und Zivilisten, die mit deren kompletter Auslöschung endet – geht zurück auf das Gemälde *Les dernières Cartouches* (1873) von Alphonse de Neuville, das 1897 in zwei der frühesten «Kriegsfilme» der Geschichte nachgestellt wurde, dem einminütigen Streifen *BOMBARDEMENT D'UNE MAISON* (F 1897) von Georges Méliès und der Episode *LES DERNIÈRES CARTOUCHES* (F 1870) aus den *VUES HISTORIQUES* (F 1896) der Gebrüder Lumière.

Zola versteht den Krieg als Tragödie und Fatalität, der man nicht entrinnen kann.⁶⁹ Doch während der Naturalist den Krieg gemäß seinem poetologischen Credo so genau wie möglich in den historisch-sozialen Verhältnissen verankert, gelangt Schoendoerffer zu einer Ebene, die über die konkrete Darstellung des Indo-

65 Cf. Aumont, S. 121.

66 Cf. Reinecke, S. 97.

67 Röwekamp, S. 151.

68 Cf. Émile Zola: *La Débâcle*. Paris 2021 [1892], S. 272–278.

69 Cf. Silvia Disegni: «Le dénouement tragique de *La Débâcle*». In: Franco Giacone / Anna Maria Scaiola (Hg.): *Aspetti del romanzo francese. Studi in onore di Massimo Colesanti*. Rom 1996, S. 305–332.

3 LA 317^e SECTION: Markierungskreuz (01:19:41)

chinakriegs hinausgeht und den Krieg, wie Jacques Aumont in seinem richtungsweisenden Essay «La guerre est-elle une aventure?» schreibt, zur «aventure humaine par excellence, ou [...] peut-être seulement sa métaphore» macht.⁷⁰ Bereits die geografische Unbestimmtheit trägt dazu bei, in LA 317^e SECTION keinen historischen Film über den Indochinakrieg zu sehen, wie ihn Schœndœrffer 27 Jahre später mit DIÊN BIÊN PHŪ (DIÊN BIÊN PHŪ – SYMPHONIE DES UNTERGANGS; F 1992) realisiert hat. Die symbolische Ebene des Filmes wird nicht zuletzt durch einen symptomatischen *match cut* ins Bild gesetzt. Von der schon erwähnten Einstellung auf die getötete Frau (Abb. 1) wird übergeblendet zu den für das Flugzeug als Abwurfmarkierung ausgelegten Wäschestücken, die die Form eines Kreuzes bilden (Abb. 3).

Eine übertragene Deutung dieses Markierungskreuzes⁷¹ liegt um so mehr nahe, als sich Willsdorf in der unmittelbar vorausgehenden Szene über die Neigung der Kambodschaner:innen zu Märchen und Symbolen äußert:

WILLSDORF: Tu vois, au Cambodge, ils aiment les histoires merveilleuses.

Les signes du destin. Les symboles. Ce sont des poètes, quoi.

TORRENS: Et toi aussi, tu es un poète. Un poète tragique. (01:18:58)⁷²

70 «Menschliches Abenteuer *par excellence* [...] oder vielleicht nur eine Metapher dafür.» Aumont, S. 122.

71 Cf. Torrens, der Roudier trägt wie Christus das Kreuz (00:23:41).

72 WILLSDORF: Du weißt, in Kambodscha lieben sie märchenhafte Geschichten. Zeichen des Schicksals. Das sind Dichter, oder? / TORRENS: Und du, du bist auch ein Dichter. Ein tragischer Dichter.

Vielleicht ist diese symbolische Ebene, neben der Rücksicht auf die Zensur,⁷³ einer der Gründe, weshalb Schoendoerffer im Vergleich zum Roman auf eine Vielzahl «realistischer Details» verzichtet hat, die die Rohheit und Brutalität des Krieges drastischer vermitteln als der Film. So sind Perrins unzählige sexistische Bemerkungen stark reduziert worden, vulgäre Ausdrücke wurden abgemildert. Im Film wird außerdem nur diskret angedeutet, dass Torrens sich ins Gebüsch schlagen muss, weil er an Durchfall leidet. Im Buch kommen diese Situationen nicht nur sehr viel häufiger vor, es wird auch offen über skatologische Themen gesprochen, am ausführlichsten in der Szene, in der Willsdorf bei den verlassenen Viet-Minh-Baracken anhand des Inhalts der Abortgruben exakt angeben kann, wann die Ausscheidungen stattgefunden und welche Nahrung die Viets zuvor zu sich genommen haben.⁷⁴ Kot, Erbrochenes und Eiter spielen im Roman eine erheblich größere Rolle, vor allem in den sehr eindringlichen Beschreibungen der faulenden und stinkenden Wunden der Schwerverletzten.⁷⁵

In LA 317^e SECTION wird der Krieg zwar als eine gewaltvolle, die Körper der Soldaten vernichtende Kraft dargestellt, gleichzeitig nimmt er aber auch eine existenzielle Dimension an. Am augenfälligsten wird dies in der geradezu onirischen Szene am Wasserfall (Abb. 2), wo der düstere Soundtrack, verstärkt durch den Männergesang, den Eindruck erweckt, als seien die sich wie in Trance dahinschleppenden Soldaten nach dem Marsch durch den endlosen Dschungel in eine andere, fast metaphysisch wirkende Dimension eingetreten. Dieses Heraustreten aus der Realität macht LA 317^e SECTION vielleicht noch nicht zu einem Antikriegsfilm, aber zu mehr als einem Kriegsfilm.

73 Generell sind Gewaltdarstellungen im französischen Kino weniger drastisch als in anderen nationalen Kinokulturen wie der amerikanischen, japanischen oder polnischen (cf. Daniel, S. 405).

74 Ein anderes Beispiel ist die von den Protagonisten ausführlich kommentierte Tatsache, dass eine der von ihnen erschossenen vietnamesischen Wachen während der Defäkation getroffen wurde. Cf. Schoendoerffer 1963, S. 199.

75 Z. B. die Beschreibung der Wunde von Naï My: «Les mouches dérangées par le mouvement se reposent immédiatement sur sa jambe énorme, gonflée, prête à craquer. Des asticots grouillent dans les chairs verdâtres découvertes par les pansements arrachés.» Schoendoerffer 2020, S. 171.

Bibliografie

- Aumont, Jacques: «La guerre est-elle une aventure?» In: Ders. (Hg.): *Aventure et cinéma*. Paris 2001, S. 109–122.
- Basinger, Jeanine: *The World War II combat film. Anatomy of a genre*. New York et al. 1986.
- Basinger, Jeanine: «Translating war. The combat film genre and SAVING PRIVATE RYAN». In: *Perspectives on History* Oct., 1998; historians.org: <https://is.gd/XW86L1> (23.10.2023).
- Brèteque, François de la: «L'Indochine au cœur d'une œuvre: L'Illiade et l'Odyssée de Pierre Schœndœrffer». In: *Cahiers de la cinémathèque* 57, 1992, S. 75–83.
- Bronfen, Elisabeth: *Hollywoods Kriege. Geschichte einer Heimsuchung*. Frankfurt a. M. 2013.
- Brunken, Patrick: «Krieg à la carte. Kartographische Erzählstrategien verfilmter Kampfhandlung am Beispiel von Raoul Walshs OBJECTIVE, BURMA! (1945)». In: *Nach dem Film* 7, 2005; nachdemfilm.de: <https://is.gd/IhJMSD> (11.10.2023).
- Bürger, Peter: *Napalm am Morgen. Vietnam und der kritische Kriegsfilm aus Hollywood*. Düsseldorf 2003.
- Chéron, Bénédicte: *Pierre Schœndœrffer, un cinéma entre fiction et histoire*. Paris 2012, S. 85–93.
- Chéron, Bénédicte: «La représentation du héros militaire dans le cinéma français. Actes et modèles héroïques dans le cinéma de Pierre Schœndœrffer». In: Claude d'Abzac / Jean de Préneuf (Hg.): *Héros militaire, culture et société (XIX^e-XX^e siècles)*. Villeneuve d'Ascq 2012; <https://books.openedition.org/irhis/255> (23.10.2023).
- Daloz Jacques (Hg.): *Dictionnaire de la guerre d'Indochine 1945–1954*. Paris 2006.
- Daniel, Joseph: *Guerre et cinéma. Grandes illusions et petits soldats 1895–1971*. Paris 1972.
- Delaporte, Sophie: *Pierre Schœndœrffer, ou, La guerre*. Paris 2018.
- Derek, Gregory: «The Natures of War». In: *Antipode* 48/1, 2016, S. 3–56.
- Disegni, Silvia: «Le dénouement tragique de La Débâcle». In: Franco Giaccone / Anna Maria Scaiola (Hg.): *Aspetti del romanzo francese. Studi in onore di Massimo Colesanti*. Rom 1996, S. 305–332.
- Dommann, Monika: «Nach Dien Bien Phu: Pierre Schœndœrffers und Raoul Courtards Indochinakriege». In: *Mittelweg* 36/3, 2015, S. 19–40.
- Elsaesser, Thomas / Michael Wedel: *Körper, Tod und Technik. Metamorphosen des Kriegsfilms*. Konstanz 2016.
- Edwards, M. Kathryn: *Contesting Indochina. French Remembrance between Decolonization and Cold War*. Berkeley 2016.
- Frodon, Jean-Michel: «La Nouvelle Vague, un événement moderne». In: Ders. (Hg.): *L'exception, groupe de réflexion sur le cinéma: Le banquet imaginaire*. Paris 2002, S. 171–182.
- Hayward, Susan: *French national cinema*. London et al. 2001.
- Kappelhoff, Hermann: *Genre und Gemeinschaft. Hollywood zwischen Krieg und Demokratie*. Berlin 2016; opex-nc.fr: <https://is.gd/4mSHOZ>.
- Köppen, Manuel: «Das Wissen des Films. Gewaltinszenierungen in Kriegsfilmen (SAVING PRIVATE RYAN, BLACK HAWK DOWN, INGLORIOUS BASTERDS)». In: Søren R. Fauth / Kasper Green Kreijberg / Jan Süselbeck (Hg.): *Repräsentationen des Krieges. Emotionalisierungsstrategien in der Literatur und in den audiovisuellen Medien vom 18. bis zum 21. Jahrhundert*. Göttingen 2012, S. 58–72.
- Marie, Michel: *La Nouvelle Vague. Une école artistique*. Paris 2001.
- Mikos, Lothar: «Helden zwischen Kampfgetümmel und Selbstzweifel. Ästhetik der Gewaltdarstellung in Kriegsfilmen». In: *tv diskurs* 4, 2003, S. 28–35.
- Moury, Francis Albert Louis: *Flammes sur l'Indochine. Les classiques du cinéma de la guerre du Viêt Nam*. Nizza 2019.
- Packham, Shirin: *Der aktuelle Kriegsfilm im historischen und medialen Kontext*. Wiesbaden 2019.

- Reinecke, Stefan: «Der Vietnam-Krieg im US-amerikanischen Kino. Rückblick auf ein Genre». In: Heinz-Bernd Heller / Burkhard Röwekamp / Matthias Steinle (Hg.): *All quiet on the genre front? Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms*. Marburg 2007, S. 93–100.
- Rivette, Jacques: «De l'abjection». In: *Cahiers du cinéma* 120, 1961, S. 54–55.
- Robic-Diaz, Delphine: «L'art de témoigner de Pierre Schœndœrffer». In: *Le temps des médias* 4, 2005, S. 178–187.
- Robic-Diaz, Delphine: *La guerre d'Indochine dans le cinéma français. Images d'un trou de mémoire*. Rennes 2014.
- Rositzka, Eileen: *Cinematic Corpographies. Re-Mapping the War Film Through the Body*. Berlin/Boston 2018.
- Röwekamp, Burkhard: *Antikriegsfilm. Zur Ästhetik, Geschichte und Theorie einer filmhistorischen Praxis*. München 2011.
- Ruscio, Alain: *Dien Bien Phu, mythes et réalités. Cinquante ans de passions françaises (1954–2004)*. Paris 2005.
- Schœndœrffer, Pierre / Patrick Forestier: *La Guerre dans les yeux*. Paris 2013.
- Schœndœrffer, Pierre: *La 317e section*. Paris: 2020 [1963].
- Siskel, Gene: «The touch that transcends violence and dead». In: *Chicago Tribune Arts & Fun / Books* 11.11.1973.
- Stiglegger, Marcus: «Der Kriegsfilm». In: Ders. (Hg.): *Handbuch Filmgenre. Geschichte – Ästhetik – Theorie*. Wiesbaden 2020.
- Stora, Benjamin: *Imaginaires de guerre. Les images dans les guerres d'Algérie et du Viêt-Nam*. Paris 2004.
- Süselbeck, Jan: *Im Angesicht der Grausamkeit. Emotionale Effekte literarischer und audiovisueller Kriegsdarstellungen vom 19. bis zum 21. Jahrhundert*. Göttingen 2013.
- Weghofer, Beate: *Cinéma Indochina. Eine (post-)koloniale Filmgeschichte Frankreichs*. Bielefeld 2010.
- Wong, Leonard: «Leave No Man Behind. Recovering America's Fallen Warriors». In: *Armed Forces & Society* 31/4, 2005, S. 599–622.
- Wulff, Hans J.: «Über das Ende der Erzählung hinaus ... Filmmusik und die Finalisierung von Texten». In: *Archiv für Musikwissenschaft* 70/1, 2013, S. 1–16.
- Zola, Émile: *La Débâcle*. Paris 2021 [1892].

Alessandro Bosco

Das (post)koloniale Afrika zwischen Exotismus und Kritik in Ettore Scolas RIUSCIRANNO I NOSTRI EROI ...? (1968)

Einleitung

RIUSCIRANNO I NOSTRI EROI A RITROVARE L'AMICO MISTERIOSAMENTE SCOMPARSO IN AFRICA? (I, Scola) ist eine Komödie aus dem Jahre 1968.¹ Sie spielt in Afrika in den Jahren der Dekolonisierung, die in Italien mehr oder weniger mit dem sogenannten «miracolo economico» zusammenfallen. Der Hauptdarsteller Fausto Di Salvio (Alberto Sordi) ist ein reicher Industrieller und Verleger und wird als prototypischer Vertreter des sogenannten italienischen Wirtschaftswunders inszeniert, von dem zahlreiche Komödien dieser Zeit mit satirischem Unterton erzählen, nun aber mit der Geschichte des (italienischen) Kolonialismus enggeführt wird. In der Anfangssequenz des Films sehen wir ihn im Verkehr Roms eingekesselt, auf dem Rücksitz eines Rolls Royce sitzend. Sein Familienleben, die Einrichtung seines Hauses, seine Gewohnheiten, seine

1 Im Folgenden mit dem Kurztitel RIUSCIRANNO I NOSTRI EROI genannt. Die deutsche Übersetzung des Titels lautet «Wird es unseren Helden gelingen, den in Afrika auf mysteriöse Weise verschwundenen Freund wiederzufinden?»

Freundschaften entsprechen «den Konsumverpflichtungen, die das kultur- und traditionslose italienische Kleinbürgertum für sich als sozialen Status erfunden hat», wie Scola selbst lakonisch anmerkt, und werden als solches in ihrer Starre und Beliebigkeit filmisch inszeniert.² Aus Verzweiflung über dieses klaustrophobische Leben beschließt Di Salvio zu fliehen und sich auf eine lange Reise zu begeben. Als Vorwand für diesen Ausbruch dient die Suche nach seinem Schwager, Oreste Sabatini, genannt Titino (Nino Manfredi), der vor drei Jahren auf mysteriöse Art und Weise in Afrika verschwunden ist. In Begleitung seines ihm vertrauten und ergebenen Buchhalters, Ubaldo Palmarini (Bernard Blier), der als Karikatur seines Berufsstandes gezeichnet wird, tritt Fausto Di Salvio somit seine Reise an.

Durch die Erzählung seiner Abenteuer in Afrika entwickelt der Film zwei wesentliche Erzählstränge. Erstens parodiert er die exotisierende Perspektive Di Salvios, durch dessen Blick Afrika als bloße Wunschprojektion erscheint, den Zwängen der westlichen Gesellschaft zu entkommen. Zweitens geht die Dekonstruktion des Exotismus mit einer Kritik der kolonialistischen Formen von Gewalt und Ausbeutung einher. Es ist kein Zufall, dass Scola nach einer zweimonatigen Erkundungstour durch Afrika im Jahr 1965 beschloss, den Film in Angola zu drehen: Das Land war damals noch portugiesische Kolonie und sollte dies bis 1975 bleiben. Viele Episoden eines rassistischen Kolonialismus, die der Film zeigt, sind Szenen, die der Regisseur in Angola tatsächlich gesehen hatte, wie z. B. die von den Indigenen im Wasser getragene «Brücke» über den Fluss (Abb. 1).³

Wie aus dieser groben Zusammenfassung hervorgeht, ist der Film nicht nur von einer Spannung hegemonialer, kultureller Zuschreibungen und einer kri-

2 Cf. Ettore Scola: *Il cinema e io. Conversazione con Antonio Bertini*. Rom 1996, S. 85: «L'editore Di Salvo [sic] è di umili natali e in fondo è esasperato di vivere all'Oligiata, con la cognata, con la moglie, con un figlio che è come un estraneo, con un maggiordomo barese spacciato per inglese, con amici irritanti. Cioè con tutti gli obblighi del consumismo che la piccola borghesia italiana, senza cultura e senza tradizione, si era inventati come stato sociale.»

3 Ebd., S. 84: «Visitammo il Kenya, ma era già troppo turistico, il Sudafrica aveva la tragedia dell'apartheid, andammo in Zambia in Nigeria, ma alla fine ero indeciso tra Angola e Madagascar; preferii l'Angola perché in questa colonia portoghese il colonialismo manteneva forme sottili di razzismo e prevaricazione. Molte scene del film nacquero dalle impressioni riportate durante il viaggio. Ad esempio, il ponte umano con la jeep del portoghese che passa sopra le tavole sorrette da due file di indigeni in acqua, è una scena che avevo visto in Angola.» («Wir besuchten Kenia, aber es war schon zu touristisch, Südafrika hatte die Tragödie der Apartheid, wir führen nach Sambia, nach Nigeria, aber am Ende war ich unschlüssig zwischen Angola und Madagaskar; ich zog Angola vor, weil in dieser portugiesischen Kolonie der Kolonialismus subtile Formen von Rassismus und Ausflüchten aufrechterhielt. Viele Szenen im Film sind aus den Eindrücken der Reise entstanden. Die menschliche Brücke zum Beispiel, auf der der Jeep der Portugiesen über die Bretter fährt, die von zwei Reihen Eingeborener im Wasser getragen werden, ist eine Szene, die ich in Angola erlebt hatte.») (Alle Übersetzungen stammen vom Verfasser, wenn nicht anders angegeben.)



1 RIUSCIRANNO I NOSTRI EROI: Menschenbrücke (00:57:44)

tischen Absicht durchdrungen, diese zu entlarven, sondern auch von dem Bemühen, eine komplexe Realität mit den Mitteln eines per Definition populären Genres (der Komödie) darzustellen. Bevor wir nun auf eine nähere Betrachtung übergehen, ist es sinnvoll, den Film kurz in den Kontext der sogenannten *Commedia all'italiana* einzuordnen.

RIUSCIRANNO I NOSTRI EROI und die *Commedia all'italiana*

Wenn man von *Commedia all'italiana* spricht, meint man in der Regel einen Filmkorpus, der chronologisch zwischen den späten 1950er- und den späten 1960er-Jahren angesiedelt ist und sich um eine kleine Gruppe von Drehbuchautor:innen (Ruggero Maccari, Rodolfo Sonego, Age und Furio Scarpelli, Ettore Scola etc.), eine Reihe sehr unterschiedlicher Regisseur:innen (Luigi Comencini, Dino Risi, Mario Monicelli etc.) und immer denselben (fast ausschließlich männlichen) Hauptdarstellern dreht, nämlich Alberto Sordi, Vittorio Gassman, Ugo Tognazzi, Nino Manfredi und Marcello Mastroianni. Nahezu völlig abwesend sind Frauen, die zwar in den Filmen vorkommen, aber meist nur Nebenrollen besetzen (man denke an Sophia Loren, Virna Lisi, Franca Valeri usw.). Der große

kommerzielle Erfolg dieser Filme, die eine jahrzehntelange Tradition fortsetzen, machte sie zum Rückgrat der italienischen Filmindustrie der Sechzigerjahre. Die guten Profitaussichten führten zu einem exponentiellen Anstieg von Genres, Subgenres, Fortsetzungen usw., die die Grenzen der italienischen Komödie äußerst durchlässig und porös und die Kodifizierung als Genre nahezu unmöglich machen (weshalb viele Kritiker:innen lieber von einem Makrogenre sprechen).⁴ Einige Merkmale können jedoch hervorgehoben werden: Erstens der historische Zeitraum, nämlich die Jahre des wirtschaftlichen Aufschwungs, den diese Filme ausdrücklich thematisieren. Nicht umsonst hatte der Filmkritiker Goffredo Fofi bereits 1964 von «Comédie du miracle» gesprochen, um ebendieses Merkmal zu unterstreichen.⁵ Ein weiteres Charakteristikum ist die zentrale Rolle der genannten Schauspieler:innen, denn die Filme bauen explizit auf deren Figuren auf. Schließlich könnte man noch die sehr ausgeprägte Tendenz erwähnen, das für Komödien charakteristische Happy End zu vermeiden und in einzelnen Fällen sogar das tragische Ende vorzuziehen.

Im Kanonisierungsprozess der *Commedia all'italiana*, den wir in den letzten Jahren beobachten konnten, lassen sich zwei grundsätzliche Tendenzen verzeichnen: Zum einen werden bestimmte Regisseur:innen, die man bislang aufgrund ihrer Komödien dem Genrekino zugeschrieben hatte, vermehrt rückwirkend dem Autor:innenkino zugeordnet. Zum anderen werden vor allem diejenigen Filme der *Commedia* bevorzugt, die einen sozialkritischen Hang aufweisen und somit in die Tradition des Neorealismus gestellt werden können. Dieser Kanonisierungsprozess hat jedoch, wie Natalie Fullwood bereits bemerkt hat, zu einem verzerrten Bild des komplexen Beziehungsgeflechtes zwischen *Commedia all'italiana* und der «*società del miracolo*» geführt: Die aktive Rolle, die die *Commedia* in der Verbreitung gewisser konsumistischer Werte, Modelle und Verhaltensweisen gespielt hat, wird dabei nämlich, wenn nicht ganz ausgeblendet, so doch zumindest nur nebenbei betrachtet. Ganz richtig bemerkt Fullwood in diesem Sinne weiter, dass die *Commedia all'italiana* in ihren engen Verstrickungen mit dem damaligen Mediensystem zu betrachten ist wie mit Zeitschriften, Zeitungen, Fernsehen, Radiosendungen und Werbung: Dieser ganze intermediale Apparat, in dem die verschiedenen Stars industriell und kulturell «vermarktet» werden, wird in den Filmen und somit in ihrer damaligen Rezeption mitgeführt.⁶ Und umgekehrt beeinflussen die Filme gewisse Verhaltensmodelle, festigen Stereotype

4 Standardwerke zur *Commedia all'italiana* sind Enrico Giacovelli: *La commedia all'italiana*, nuova edizione illustrata, riveduta e aggiornata. Rom 1995 und Mariapia Comand: *Commedia all'italiana*. Mailand 2011.

5 Cf. Goffredo Fofi: «La comédie du miracle». In: *Positif: revue mensuelle de cinéma* 60/avril, 1964, S. 14–27.

6 Cf. Natalie Fullwood: *Cinema, Gender, and Everyday Space: Comedy, Italian Style*. New York 2015, insb. S. 37–64.

oder verschieben moralische Grenzen (man denke zum Beispiel an den meist sexistischen Gebrauch des Frauenkörpers in vielen Komödien, der denselben Gebrauch in der Werbung und später im Fernsehen Berlusconi gewissermaßen vorwegnimmt).⁷ Über die ambivalente Rolle der *Commedia all'italiana*, auch dort, wo sie einen expliziten und bissigen gesellschaftskritischen Ton annimmt, waren sich oft auch ihre Autor:innen bewusst.⁸

Ettore Scola kann als einer der Väter der *Commedia all'italiana* angesehen werden, zu deren Entwicklung er vor allem als Drehbuchautor beigetragen hat. Es sind rund fünfzig Drehbücher, an denen Scola zwischen den 1950er- und 1960er-Jahren mitgearbeitet hat, darunter *UN AMERICANO A ROMA* (EIN AMERIKANER IN ROM; I 1954), *TOTÒ NELLA LUNA* (I 1958) beide von Steno, *ADUA E LE COMPAGNE* (ADUA UND IHRE GEFÄHRTINNEN; I 1960, Pietrangeli), *ANNI RUGGENTI* (I 1962, Zampa), *IL SORPASSO* (VERLIEBT IN SCHARFE KURVEN; I 1962, Risi) und viele mehr. Sein Debüt als Regisseur erfolgte 1964 relativ spät. Entsprechend der Logik der oben skizzierten Kanonisierungsprozesse wird Scolas Kino heute eher als Autorenkino denn als Genrekino anerkannt, vor allem aufgrund seiner späteren Filme.⁹ Damit gemeint sind in erster Linie die Filme ab den 1970er-Jahren, darunter *C'ERAVAMO TANTO AMATI* (WIR WAREN SO VERLIEBT; I 1974), *UNA GIORNATA PARTICOLARE* (EIN BESONDERER TAG; I/CDN 1977) und *LA TERRAZZA* (DIE TERRASSE; I/F 1980). Seine Filme der 1960er-Jahre hingegen sind weniger gut erforscht und gelten als bloße Variationen des italienischen Komödiengenres ohne wirklich herausragende Qualitäten. Zu diesen frühen Filmen gehört auch *RU-SCIRANNO I NOSTRI EROI*, in dem sich jedoch bereits eine Abkehr von den ersten drei Filmen abzeichnet, die mehr von der kommerziellen Verwertung Gassmans nach dem Sensationserfolg von *IL SORPASSO* ausgingen. Natürlich fällt auch *RU-SCIRANNO I NOSTRI EROI* wie seine Vorgänger in den Bereich des «cinema d'attore», eine «comedian comedy», wenn man so will, die zwar keineswegs auf die Erzählung verzichtet, sich aber doch stark auf die Darbietung Sordis und dann Manfredis stützt und am Rande an die Ferien- oder Tourismuskomödie zuzwinkert, indem sie das Exotische parodistisch anspricht. Kurzum, die Genreversatzstücke sind offensichtlich, wie nicht zuletzt ein Blick auf das Originalplakat des Films verrät, auf dem alle Klischees der exotisch-touristischen Inszenierung Afrikas

7 Cf. zur Vertiefung aus einer Gender-Perspektive: Maggie Günsberg: *Italian Cinema: Gender and Genre*. London 2005, insb. Kap. 2.

8 Ich verweise diesbezüglich auf das lange Gespräch zwischen Lino Micciché und Ettore Scola, abgedruckt in Vito Zagarrò (Hg.): *Trevico-Cinecittà. L'avventuroso viaggio di Ettore Scola*. Venezia 2002, S. 19–40. Zur teils reaktionären und ambivalenten Rolle der *Commedia all'italiana* siehe insb. S. 23 ff.

9 Unter den jüngsten Studien zur Einordnung Scolas in der Kinogeschichte seien hier zumindest erwähnt: Remi Lanzoni-Edward Bowen (Hg.): *The Cinema of Ettore Scola*. Detroit 2020; Vittorio Giacci: *Ettore Scola. L'ultimo enciclopedista*. Rom 2023.

wiederzufinden sind (vom Löwen zum Affen bis hin zum halb nackten einheimischen Mädchen). Das zeigt sich auch an den Einspielergebnissen: In der Saison 1968/69 schaffte es der Film in die Top Ten der meistgesehenen Filme im Kino und belegte den neunten Platz. Von den Kritiker:innen wurde er jedoch nahezu ignoriert und vorschnell als kommerzielles Kino abgelehnt.¹⁰

How I found Livingstone – Prätexte

Doch kommen wir nun zur Analyse. Ursprünglich wollte Scola den Film mit «Mr. Sabatini, suppongo?» betiteln.¹¹ Der Titel wurde jedoch später verworfen, da er zu offensichtlich schien. In der Tat spielt er auf eine berühmte Episode an, die 1872 von Henry Morton Stanley in seinem Buch *How I found Livingstone* erzählt wird. Gemäß diesem mehr oder weniger romanhaft ausgeschmückten Reisebericht über seine Expedition nach Afrika, auf der Suche nach dem berühmten vermissten schottischen Forscher und Missionar, soll Stanley, als er Livingstone in der Nähe des Tanganjika Sees findet, ihn mit den Worten «Dr. Livingstone, I presume» begrüßt haben.¹² Diese Szene mit diesem Wortlaut wird dann auch im Kino unter dem Titel *STANLEY AND LIVINGSTONE* (USA 1939, King/Brower) verewigt, mit Spencer Tracy in der Rolle Stanleys.

Die Geschichte des Verlegers Di Salvio, der sich auf die Suche nach dem verschollenen Oreste Sabatini begibt, zeichnet somit parodistisch die Suche Stanleys nach Livingstone nach. Henry Morton Stanley ist eine paradigmatische Figur des europäischen Kolonialismus: Von König Leopold II. mit der Kolonisierung des Kongo betraut, zeichnete sich Stanley durch Brutalität und Gewalt gegenüber der einheimischen Bevölkerung sowie durch die skrupellose Ausbeutung der natürlichen und menschlichen Ressourcen des afrikanischen Gebiets aus. Dies alles unter dem Deckmantel der wissenschaftlichen Erforschung und der zivilisatorischen Mission. Die Tatsache, dass Scolas Film im Vorspann mit einer langen Bildfolge von Illustrationen aus Stanleys Büchern beginnt,¹³ ist daher von zentraler Bedeutung.

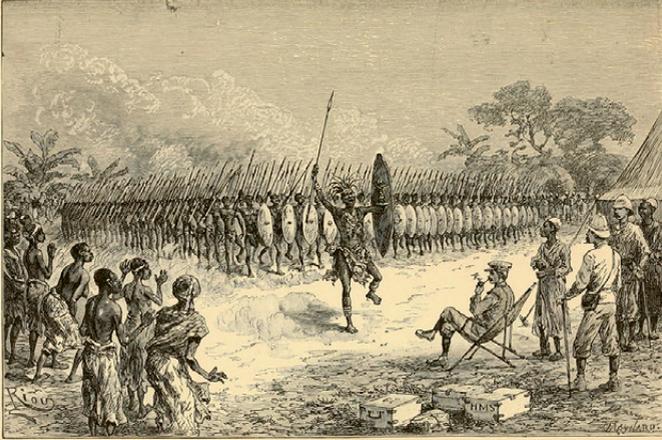
Diese Bilder (Abb. 2–3) suggerieren nicht nur die Vorstellung von Afrika als einem exotischen Ort, sie wollen vielmehr auch und vor allem das Verhältnis zwi-

10 Eine Liste der Rezensionen, die in Tageszeitungen und vereinzelt in Zeitschriften erschienen sind, ist in Giacci, S. 627 zu finden.

11 «Ich nehme an, Mr. Sabbatini?»

12 Cf. Henry Morton Stanley: *How I found Livingstone. Travels, Adventures and Discoveries in Central Africa*. New York 1872, S. 412.

13 Neben dem bereits erwähnten *How I found Livingstone* (New York 1872) stammen die Bilder aus einem anderen Buch Stanleys, nämlich *In Darkest Africa or The Quest. Rescue and Retreat of Emin Governor of Equatoria*. London 1890.



A PHALANX DANCE BY MAZAMBONT'S WARRIORS.



BABY RHINOCEROS SHOWING FIGHT IN CAMP.

2-3 RIUSCIRANNO I NOSTRI EROI: Illustrationen (00:00:20 und 00:01:35)

schen Kolonisor:innen und Kolonisierten thematisieren. Der dominante *gaze* bzw. das dominante Blickregime dieser Bilder ist immer der des weißen Mannes – westlich «angemessen» gekleidet, gelassen –, der das «Schauspiel» der «Eingeborenen» mit der gebotenen Distanz und einer deutlichen Überlegenheit betrachtet. Diese Perspektive bewirkt eine Hierarchisierung der dargestellten Figuren. Die wirren Bewegungen und die Nacktheit der Einheimischen erscheinen als Zeichen ihrer Unterlegenheit gegenüber der vornehmen und kontemplativen Haltung des



4 RIUSCIRANNO I NOSTRI EROI: Verkehrschaos (00:02:08)

weißen Mannes. Wir haben es also mit einer deutlichen Inszenierung des kolonialen Blicks zu tun. Doch damit ist nicht genug. Durch den Schnitt artikuliert Scola die semantische Komplexität der Bilder noch weiter.

Auf den Vorspann folgt in unmittelbarer Gegenüberstellung die Anfangsszene des Films (Abb. 4): Die Musik und die Stammesgesänge der afrikanischen Wildnis weichen abrupt dem ohrenbetäubenden Lärm des Verkehrschaos in der Innenstadt Roms. Durch die gegensätzliche Montage dieser Sequenzen beginnt der Film, ein mythisches Bild von Afrika als exotischen Ort zu konstruieren, als Projektion eskapistischer Fantasien der europäischen Zivilisation. Es gibt jedoch noch einen weiteren Aspekt. Im Hintergrund der Anfangssequenz erkennen wir unschwer den ›Altare della Patria‹, eines der symbolträchtigsten Monumente italienischer Identität. Gleich gegenüber befindet sich im *hors-champ* Piazza Venezia, ein symbolischer Ort des Faschismus, wo am 9. Mai 1936 Mussolini das ›Impero‹ proklamiert und somit die Annexion Äthiopiens an das italienische Königreich verkündet hatte.¹⁴

14 Cf. diesbezüglich auch Linde Luijnenburg: ›The Grotesque as a Tool. Deconstructing the Imperial Narrative in two Commedie all'italiana by Ettore Scola‹. In: *Incontri. Rivista europea di studi italiani* 29/2, 2014, S. 43–54.

Die Gegenüberstellung von Stanleys stark kolonialistisch geprägten Bildern mit dem Bild des «Altare della Patria» bringt somit eine latente Präsenz im Film zum Vorschein, eine Art *hors-champ*, der die Komplexität der Interpretationsebenen stillschweigend mitbestimmt: Gemeint ist die italienische Kolonialgeschichte, die im Film nie direkt thematisiert wird, aber trotzdem im Hintergrund mitklingt.

Das Thema der Dekolonialisierung hatte in denselben Jahren mehrfach Eingang in italienische Kinoproduktionen gefunden, obwohl auch in diesen Fällen die italienische Kolonialgeschichte nie direkt angesprochen wird. 1966 wird *LA BATTAGLIA DI ALGERI* (SCHLACHT UM ALGIER; I/DZ, Pontecorvo) veröffentlicht, eine italienisch-algerische Produktion, die zu einem Referenzpunkt für die sogenannten Drittweltbewegungen wurde. Ebenfalls aus dem Jahr 1966 stammt der Pseudodokumentarfilm *AFRICA ADDIO* von Jacopetti und Prospero, ein rassistischer Film, der auf dem Erfolg der sogenannten Mondo-Filme aufbaut. Und schließlich vollendeten Valentino Orsini und Alberto Filippi 1969 ihren explizit von Fanon inspirierten Film *I DANNATI DELLA TERRA* (DIE VERDAMMTEN DIESER ERDE; I). Von einer kritischen Aufarbeitung der eigenen kolonialen Vergangenheit kann im öffentlichen Bewusstsein des damaligen Italiens jedoch nicht die Rede sein. Mit allen politischen, ökonomischen und kulturellen Konsequenzen, die dies bis heute nach sich zieht. Doch bezeugen die genannten Filme, wie sich auch das damalige italienische Kino offen mit dem Thema der Dekolonisierung auseinandergesetzt hatte. Scola greift keinen dieser Filme explizit auf, obwohl sie an einigen Stellen implizit mitzuklingen scheinen.¹⁵

Weitere intermediale Bezüge

Von Anfang an bringt *RIUSCIRANNO I NOSTRI EROI* somit ein komplexes Netz von intra- und intermedialen Bezügen ins Spiel, die einerseits auf den Exotismus und andererseits auf den Kolonialismus anspielen. Ich habe bereits erwähnt, dass Afrika in den Augen des Protagonisten des Films lediglich als Postkartenbild wahrgenommen wird, eine Projektion seines Wunsches der westlichen Gesellschaft zu entkommen, ohne jeglichen Bezug zur Komplexität der afrikanischen Lebenswirklichkeit. Wenn Europa für Kultur und Zivilisation steht, so ist Afrika das genaue Gegenbild, nämlich Natur und Wildnis. Zumindest ist es das, was Di Salvio in Afrika vorzufinden glaubt. Ein Trugbild, wie sich im Laufe des Films schnell herausstellen wird.

15 Ich verweise diesbezüglich auf Maria Coletti, die implizite polemische Bezüge insb. auf Jacopetti und Prospero «Africa addio» hervorgehoben hat. Cf. Maria Coletti: «Alla ricerca dell'innocenza perduta». In: Vito Zagarrò (Hg.): *Trevico-Cinecittà. L'avventuroso viaggio di Ettore Scola*. Venedig 2002, S. 184–190.

Einer der interessantesten Aspekte des Films ist zweifellos die Inszenierung eines Blicks auf die angebliche afrikanische Lebenswirklichkeit, die fast ausschließlich durch eine ganze Reihe von Stereotypen vermittelt wird, die bereits im Titel des Films markiert sind. Scola hat dies folgendermaßen auf den Punkt gebracht:

Quelli della mia generazione sono cresciuti con il mito di Salgari e Giulio Verne [...]. Ma leggevamo con accanimento anche gli album a fumetti dove, a puntate, venivano pubblicate le avventure di Cino e Franco, o de *L'Uomo Mascherato*. Avventure che non finivano mai, o, meglio, si concludevano con il punto interrogativo, con un «continua», messo in coda alla frase: «Riuscirà il nostro eroe a ritrovare ...?». [...] Sceglimmo quel titolo in omaggio al desiderio di avventura che la nostra generazione aveva avuto. E l'Africa, il viaggio al centro del Continente Nero, erano stati i feticci della nostra immaginazione collettiva.¹⁶

Abenteuer in fernen und unbekanntem Ländern; Geschichten, die in exotischen und geheimnisvollen Kontinenten wie Asien oder Afrika spielen; der Mythos des weißen Mannes, der die Wildnis bezwingen und zähmen kann: All das sind «Fetische», die die Literatur, auf die Scola sich bezieht, vermittelt. Nun, durch den Blick des Protagonisten, der die Erzählperspektive des Films bestimmt, legt sich diese fiktionale Welt wie ein Schleier über die Wahrnehmung des Landes. In den ersten Szenen nach der Ankunft des Verlegers und seines Buchhalters in Afrika sehen wir die beiden Figuren in einem Jeep auf einer Art Safari durch die Savanne fahren: endlose Ebenen, Antilopen, Strauße, Zebras, Gazellen, exotische Pflanzen. Nichts entgeht dem Auge der Videokamera und der Fotokamera Di Salvios. Afrika ist Landschaft, Wildnis, ein gefährlicher und zugleich poetischer Ort. Zumindest ist es das, wonach unser Held sucht. In der Nacht glauben Di Salvio und Palmarini, ihr Zelt mitten im Dschungel aufzuschlagen. Mit dem Gewehr bewaffnet, halten sie neben dem Feuer abwechselnd Wache, denn der Dschungel steckt, wie in den Comics, voller Gefahren und wilden Tieren. Kurz vor dem Einschlafen rezitiert Di Salvio auf den Nachthimmel blickend noch einige Verse D'Annunzios: «O falce di luna calante / ... qual messe di sogni / ondeggia al tuo mite chiarore qua giù!»:¹⁷ Der Schein der Mondsichel erleuchtet den afrikanischen Traum Di

16 Scola, S. 85–86: «Die Vertreter meiner Generation sind mit dem Mythos von Salgari und Jules Verne aufgewachsen [...]. Aber wir lasen auch eifrig die Comic-Alben, in denen die Abenteuer von Cino und Franco oder von *L'Uomo Mascherato* in Fortsetzungen veröffentlicht wurden. Abenteuer, die nie endeten, oder besser gesagt, die mit einem Fragezeichen endeten, mit einem «Fortsetzung folgt», das an das Ende des Satzes gesetzt wurde: «Wird es unserem Helden gelingen, ... zu finden?» [...] Wir wählten diesen Titel als Hommage an die Abenteuerlust, die unsere Generation hatte. Und Afrika [...] ist der Fetisch unserer kollektiven Vorstellungskraft gewesen.»

17 «O Sichel des abnehmenden Mondes / was für eine Ernte an Träumen / sich hier unten in deinem milden Schein wiegt.»

Salvios, den es nun einzulösen gilt. Am Morgen erwachen jedoch die zwei Helden mitten im Getöse von Menschen und Verkehr. Der vermeintliche Dschungel vom Vorabend war in Wirklichkeit ein Dickicht mitten im urbanen Gebiet.

Auch die Einheimischen werden grundsätzlich als Landschaftselemente wahrgenommen. Die erste Begegnung erfolgt gleich nach der bereits beschriebenen ‹Safari-Szene›. Der Jeep, auf dem Di Salvio und Palmarini zusammen mit ihrem portugiesischen Guide sich fortbewegen, kann wegen eines Problems nicht weiterfahren. Mitten in der Savanne erblickt Di Salvio einen Einheimischen und versucht, mit diesem zu kommunizieren. Als der Guide sich rassistisch gegenüber dem Einheimischen äußert, entscheidet Di Salvio ohne den Portugiesen weiterzureisen und schreit dem sich entfernenden Mann hinterher: «E mi fa specie che sei compatriota di Yanez», wobei Palmarini hinzufügt, «che era il fratellino bianco di Sandokan».¹⁸ Kurz zuvor hatte Di Salvio dem Einheimischen genau dies versucht zu erklären, nämlich, dass die Menschen (wie eben Sandokan und Yanez) unabhängig von ihrer Hautfarbe alle Brüder und Schwestern sind. Palmarinis Kommentar führt uns also vor Augen, wie Di Salvios Annäherung an die Angolaner:innen letztlich ebenfalls durch literarische Reminiszenzen vermittelt ist. Der Versuch, eine Beziehung zum Anderen aufzubauen, erfolgt nicht durch die Hinterfragung und Verfremdung seiner selbst, sondern umgekehrt durch die Bemühung, den Anderen in die westliche Werteskala einzuordnen.

Weitere intermediale, literarische Bezüge finden wir gegen Ende des Films. Als Palmarini und Di Salvio erschöpft durch die Savanne irren, vergleicht Di Salvio ihre Situation mit Jack Londons Goldgräber, die sich im Klondike verirrt haben. An anderer Stelle, während sie Sabatinis Spur verfolgen, spricht Di Salvio auf seinem Kassettenrekorder:

Appunti di viaggio numero 21. Di nuovo sulle piste di Titino. Il fantomatico personaggio che risponde al nome di Oreste Sabatini sembra ritrarsi a mano a mano che noi tentiamo di avvicinarlo. Ogni volta egli si rifugia nel cuore stesso della tenebra africana. *Cuore di tenebra*, di Conrad. Rileggerlo.

(01:13:25–01:13:42)¹⁹

Wie bei Stanleys Expedition auf der Suche nach Livingstone wird die Handlung des Films hier ausdrücklich mit der Conradschen Erzählung gleichgesetzt, mit

18 Der Portugiese Yanez war der beste Freund Sandokans, einer der berühmtesten Figuren aus den Romanen Emilio Salgaris. «Und es macht mich krank, dass du Yanez' Landsmann bist!»; «der der kleine weiße Bruder von Sandokan war.»

19 «Reisenotiz Nummer 21. Wieder auf der Spur von Titino. Die Phantomgestalt, die auf den Namen Oreste Sabatini hört, scheint sich zurückzuziehen, wenn wir versuchen, uns ihr zu nähern. Jedes Mal sucht er Zuflucht im Herzen der afrikanischen Finsternis. Herz der Finsternis, von Conrad. Noch einmal lesen.»

Sabatini in der unwahrscheinlichen Rolle Kurtz und Di Salvio in der noch unwahrscheinlicheren Rolle Marlows. Wir werden auf die Implikationen dieses Bezuges auf Conrad nochmals zurückkommen. Für den Moment beschränken wir uns darauf, anhand der oben genannten Beispiele zu resümieren, wie der Protagonist des Films Afrika durch die Brille literarischer Stereotype wahrnimmt, die ihn effektiv daran hindern, sich der Erfahrung des Anderen zu öffnen und somit seine eigenen kulturellen Werte zu hinterfragen.

Diese Tendenz, den Anderen nach den Codierungen eines vor allem von der Literatur diktierten kulturellem Imaginären zu interpretieren, findet einen ihrer bedeutendsten Momente in der Begegnung von Di Salvio mit einer jungen, attraktiven einheimischen Frau. Wie die postkolonialen Studien deutlich gemacht haben, hatte die Rhetorik der kolonialen Literatur und Ikonografie afrikanische Frauen als stumme, fügsame dem kolonisierenden weißen Mann zur Verfügung stehende Objekte dargestellt.²⁰ Diese Vorstellung war so tief verwurzelt, dass sie, um innerhalb der italienischen Grenzen zu bleiben, auch in einem Text wie Ennio Flaianos *Tempo di uccidere* (1947) zu finden ist, einem Roman, der in anderer Hinsicht eine klare Abkehr von einer bestimmten kolonialen Rhetorik, insbesondere der faschistischen, markiert. Gemeint ist hier insbesondere die berühmte Anfangsszene des Romans mit der sich im Fluss waschenden Frau, die vom italienischen Soldaten erblickt und später sexuell missbraucht wird.²¹ Der Film Scolas scheint in einer kurzen Sequenz im ersten Drittel des Filmes auf diese Episode anzuspielen. Gleich nach der Ankunft in Angola glauben Di Salvio und Palmairini aufgrund einer Information, die sich als falsch erweisen wird, Oreste Sabatini gefunden zu haben. Di Salvio passt dies überhaupt nicht, denn das Schicksal von Titino ist ihm im Grunde egal. Er ist nach Afrika gereist, um seinen Eskapismus oder Bedürfnis nach anderen Welten in einem «exotischen» Land zu befriedigen. Fast schon melancholisch nähert er sich dem Flussufer und betrachtet die Landschaft. Im Off hören wir, wie er auf seinem Tonband-Tagebuch folgenden Satz spricht: «Addio Africa, sogno troppo presto finito!»²² Diese Worte überlagern sich mit dem Bild eines einheimischen Mädchens, das nackt im Fluss badet, während sie lächelnd und mit weiten Armgesten Di Salvio aufzufordern scheint,

20 Cf. Nicoletta Poidimani: *Difendere la «razza»: identità razziale e politiche sessuali nel progetto imperiale di Mussolini*. Rom 2009, S. 119ff. Zum selben Thema cf. auch Giulietta Stefani: *Colonialità per maschi. Italiani in Africa Orientale: una storia di genere*. Verona 2007 und Sandra Ponzanesi: *Paradoxes of Postcolonial Culture. Contemporary Women Writers of the Indian and Afro-Italian Diaspora*. Albany / New York 2004.

21 Gabriella Ghermandi hat in ihrem Roman *Regina di fiori e di perle* (Rom 2007) diese Szene Flaianos aus der Perspektive der einheimischen Frau im Sinne eines postkolonialen «writing back» wieder aufgenommen. Cf. hierzu Silvia Camillotti: *Ripensare la letteratura e l'identità: la narrativa italiana di Gabriella Ghermandi e Jarmila Ockayová*. Bologna 2012.

22 «Auf Wiedersehen Afrika, der Traum ist zu schnell vorbei!»

zu ihr ins Wasser zu steigen. Di Salvio weist die Einladung mit dankendem Lächeln zurück, woraufhin das Mädchen ihm zum Abschied winkt, sich umdreht und davonschwimmt. Der Abschied des Mädchens überschneidet sich also mit dem im Off eingespielten «Addio Africa!» («Auf Wiedersehen Afrika!»), wodurch die Frau zur symbolischen Projektion Afrikas wird. Auch diese Überlagerung der einheimischen Frau mit dem afrikanischen Kontinent ist charakteristisch für die globale Kolonialliteratur, wobei die Inbesitznahme der fremden Kultur in Analogie zur sexuellen Eroberung gesehen wurde, wie beispielsweise Roberta Maccagnani im Fall Pierre Lotis sehr schön gezeigt hat.²³

Zumindest ansatzweise klingen nun diese Konzepte des exotischen Frauenbildes in der Begegnung von Fausto und Maria Carmen an. Die Szene ereignet sich in der Mitte des Filmes. Maria Carmen ist eine ehemalige Prostituierte, die sich nun zur Religion bekehrt hat und Novizin in der Mission in Sao José ist. Di Salvio erfährt, dass der Architekt der angeblichen Bekehrung des Mädchens Titino selbst ist, der unterdessen ebenfalls konvertiert und Priester des Dominikanerordens ist. Di Salvio glaubt jedoch wenig an die Geschichte von der Bekehrung der beiden und beginnt das Mädchen mit lustvollen Blicken zu begehren. Bei Einbruch der Dunkelheit beobachtet er im Morgenmantel und mit einer Geste der Überlegenheit die Rückkehr des Mädchens in ihre Wohnung. In dem Glauben an seine Eroberung klopft er an die Tür der Frau. Sie öffnet und steht stumm auf der Schwelle vor Di Salvio, der sich in die Wohnung drängt. Die Tür schließt sich. Nach wenigen Sekunden ertönt eine laute Salve satter Ohrfeigen. Die Tür öffnet sich wieder und Di Salvio erscheint mit aufgerissenen Augen und zerzausten Haaren. Er glaube nun an die Bekehrung der beiden, teilt er später Palmarini mit. In seiner essenzialistischen/chauvinistischen kulturellen Prägung, in der sich Sexismus und Exotismus verstricken, erweist er sich als unfähig auf sein Gegenüber einzugehen, um das Leben in Angola zu entschlüsseln.

23 Cf. Roberta Maccagnani: «Esotismo-erotismo. Pierre Loti: dalla maschera esotica alla sovranità coloniale». In: Dies. / Anita Licari / Lina Zecchi: *Letteratura, esotismo, colonialismo*. Bologna 1978, S. 63–99: «L'appropriazione del paese straniero da parte del protagonista europeo, o comunque la sua presenza in esso, non si realizza attraverso una esplicita azione di conquista o di controllo di natura coloniale, ma piuttosto attraverso il possesso di una donna. È la donna che, nelle sue varie incarnazioni, rappresenta il polo di attrazione sensoriale ed emozionale più immediato dell'eroe bianco (anche se non l'unico), e insieme costituisce il varco attraverso cui egli penetra nell'esperienza del diverso. La conquista coloniale come atto maschile è dunque vista in analogia con la conquista sessuale» (S. 65). («Die Aneignung des fremden Landes durch den europäischen Protagonisten, oder zumindest seine Anwesenheit dort, erfolgt nicht durch eine explizite Eroberungs- oder Kontrollhandlung kolonialer Art, sondern durch den Besitz einer Frau. Es ist die Frau, die in ihren verschiedenen Inkarnationen den unmittelbarsten sensorischen und emotionalen Anziehungspol des weißen Helden darstellt [wenn auch nicht den einzigen] und gleichzeitig das Einfallstor bildet, durch das er in die Erfahrungswelt des Anderen eindringt. Die koloniale Eroberung als männlicher Akt wird somit in Analogie zur sexuellen Eroberung gesehen.»)



5 RIUSCIRANNO I NOSTRI EROI:
Di Salvio (00:14:15)

Blickumkehrungen über die Figur des Titino

Diese Episode ist noch aus einem anderen Grund bedeutend. Das Gespenst Titinos scheint nämlich den ganzen Film über wie eine Art enthüllende Projektionsfläche für Faustos Vorstellungswelt zu funktionieren. Jedes Mal, wenn Di Salvio anhand der von Titino hinterlassenen Spuren, Hinweise und Erzählfragmente versucht, die Identität seines Schwagers zu rekonstruieren, tut er dies anhand bestimmter kolonialistisch gefärbter Bildvorlagen, die jedoch jedes Mal von den Fakten punktuell widerlegt werden. Die Abwesenheit-Anwesenheit von Titino fungiert demnach als eine Art Enthüllungsspiegel, der die Logik, die Faustos Vorstellungswelt durchdringt, offenlegt. Durch die Figur Titinos vollzieht der Film in diesem Sinne eine ständige Umkehrung des Blicks, der die Richtung der Erzählperspektive angibt, genauso wie es in der denkwürdigen Szene der Ankunft von Fausto Di Salvio in Angola geschieht (Abb. 5).

Mit Gewehr und Pistole, aber auch mit Videokamera und Fotoapparat bewaffnet, erscheint uns hier Di Salvio einerseits als ein aus dem *Rinascente*-Katalog herausgesprungener Safari Tourist, und andererseits als ein anachronistischer Kolonialist. In beiden Fällen wird er zugleich zum Objekt des Blicks eines Einheimischen, der ihn mit einer gewissen Verwunderung mit einer Videokamera filmt, die weitaus fortschrittlicher ist als seine eigene. Eine Art Inszenierung jener Umkehrung des Blicks des Kolonisators auf die Kolonisierten, die zugleich eine Widerlegung des Mythos vom primitiven Afrika ist. Für einen Moment ist nämlich Di Salvio das exotische Objekt.

Der Höhepunkt dieser blickpoetischen Kontrastierung, in denen vor allem durch Titino, aber nicht nur, Fausto Di Salvios Vorstellungen im Gegenlicht beleuchtet werden, findet sich in einer der letzten Szenen des Films. Di Salvio hat

nach tausend Irrwegen endlich seinen Schwager gefunden. Titino lebt in einem kleinen Dorf und ist dort zum Dorfhexer aufgestiegen. Plötzlich taucht eine Söldnerbande auf, die mit Titino noch eine Rechnung offen hat wegen einer angeblichen Waffenlieferung, die nie geliefert wurde. Während der darauffolgenden verbalen Auseinandersetzung lässt Titino eine kleine Tasche auf den Boden fallen, die er Fausto als Andenken für seine Frau in Italien anvertrauen wollte. Der Anführer der Söldner, «der Leopard» genannt, hält die Kieselsteine in der Tasche für Diamanten. Titino versucht, ihm zu erklären, dass es keine Diamanten sind, sondern nur Kieselsteine, die er für Versöhnungsriten verwendet. Der Leopard glaubt ihm nicht, nimmt das Säckchen an sich, tauscht es gegen Titinos Leben und verlässt den Ort. An dieser Stelle glaubt Di Salvio, endlich verstanden zu haben, wer Titino ist: ein Dieb, ein Raubtier, der die Angolaner:innen skrupellos ausnutzt, um sich an den natürlichen Ressourcen ihres Territoriums zu bereichern. Wieder einmal projiziert Di Salvio kolonialistische Kategorien auf Titino, die einzigen, die ihm zur Verfügung stehen, um den Afrika-Aufenthalt seines Schwagers in einen für ihn verständlichen und vertrauten Horizont zu bringen:

FAUSTO (*rivolgendosi a Titino*): Buffone! Qui c'è un giacimento diamantifero, ecco perché stai qui! La pioggia?! Ma quale pioggia! Finalmente si è capito chi sei! ... Sei un ladro! Sei un imbroglione, uno sfruttatore! Adesso ho le idee chiare. Sei qui per sfruttare questa povera gente, approfitti della loro ingenuità! (*Tenendo tra le mani con fare paterno il viso di alcuni indigeni mentre questi si rifugiano nelle loro capanne*): Guarda che brave persone, con queste loro facce oneste, questi visi aperti, leali, fiduciosi. (*Guardandosi intorno e inseguendo gli abitanti del villaggio dentro le loro capanne*): Chi è il capo qui? Signore, lo stregone sta qui solo per i diamanti, fatevi furbi! Signorina, quello vi spoglia, parola mia! Lo dico per il vostro bene, vi rapina! Avete dato la fiducia a chi non la merita! Quello è un birbaccione, ma non tutti gli italiani sono così! (01:47:21–01:48:02)²⁴

24 FAUSTO (*wendet sich an Titino*): «Du Narr! Hier gibt es ein Diamantenvorkommen, deshalb bist du hier! Der Regen?! Was für ein Regen! Endlich ist klar, wer du bist! Du bist ein Dieb! Du bist ein Betrüger, ein Ausbeuter! Jetzt habe ich klare Vorstellungen. Du bist hier, um diese armen Leute auszubeuten, du nutzt ihre Naivität aus! (*Hält in seinen Händen väterlich die Gesichter einiger Eingeborener, die sich in ihre Hütten flüchten*): Seht euch diese guten Menschen an, mit diesen ehrlichen Gesichtern, diesen offenen, treuen, vertrauensvollen Gesichtern. (*Sieht sich um und folgt den Dorfbewohnern in ihre Hütten*): Wer ist der Häuptling hier? Sir, der Dorfhexer ist nur wegen der Diamanten hier, seien Sie auf der Hut! Miss, der da wird Sie ausziehen, ich schwöre es! Ich sage das zu Ihrem eigenen Besten, er raubt Sie aus! Ihr habt jemandem Vertrauen geschenkt, der es nicht verdient hat. Der da ist ein Schurke, aber nicht alle Italiener sind so!»

Fausto begibt sich nun in Richtung der Hütte Titinos, in die sich dieser inzwischen zurückgezogen hat, um ihn weiter zu beschimpfen. Doch als er und Palmirini eintreten, streckt ihnen Titino ein Paar Stiefel entgegen:

TITINO: Vengo a Roma con voi

FAUSTO: Vieni a Roma?

UBALDO: E la miniera di diamanti?

TITINO: I diamanti? Quali diamanti? Eccoli i diamanti! (*svuotando in terra un sacco pieno degli stessi sassetti di cui si era appropriato «il leopardo»*).

Sassi! Non valgono niente. Quarzo ferroso, ce n'è a montagne qui intorno.

FAUSTO (*incredulo e disorientato*): Sassi? E così hai fregato «il leopardo» un'altra volta?

TITINO (*voltandosi di scatto verso Fausto*): Ah io l'ho fregato?! He! Siete curiosi voi bianchi. Ma come!?! Gliel'ho detto cento volte che non valgono niente, che sono sassi!

FAUSTO (*sempre incredulo*): Non valgono niente? Ma qui allora che ci stai a fare? (01:48:12–01:48:48)²⁵

Faustos letzte Frage ist entlarvend: Wenn der Grund, warum Titino beschlossen hat, in einem Dorf in der Wüste zu leben, nicht in einer kolonialen Logik der Ausbeutung und des Profits liegt, dann gibt es in Faustos begrenzten bürgerlichen Horizont keine rationale Erklärung für Titinos Entschluss. Titino führt mit anderen Worten eine verfremdende Perspektive in den Film ein, dank derer die kolonial geprägten Sichtweisen dekonstruiert werden können, die Faustos Blick als Inbegriff des gehobenen italienischen Bürgertums auf die Welt bestimmen. Man beachte in derselben Szene den Verweis des Protagonisten auf die Mythen des «guten Wilden» und der «italiani brava gente», die einen völligen Mangel an kritischer Auseinandersetzung mit dem kolonialen Diskurs bekunden. Trotz seiner klaren und entschiedenen Ablehnung jegliches rassistischen Verhaltens, trotz seiner gerineren menschlichen Solidarität mit den Eingeborenen, ist Di Salvio in seiner Mittelmäßigkeit ein typischer Vertreter einer konsumorientierten und liberalen Gesellschaft, die sich nie mit ihrer kolonialen Vergangenheit auseinandergesetzt

25 TITINO: Ich komme mit euch nach Rom. / FAUSTO: Du kommst nach Rom? / UBALDO: Was ist mit der Diamantenmine? / TITINO: Die Diamanten? Welche Diamanten? Hier sind die Diamanten! (*leert einen Sack mit denselben Kieselsteinen in die Erde, die sich der Leopard angeeignet hatte*). Kieselsteine! Sie sind wertlos. Eisenquarz, davon gibt es hier Berge. / FAUSTO (*ungläubig und verblüfft*): Kieselsteine? Du hast also wieder den Leoparden reingelegt? / TITINO (*wendet sich plötzlich Fausto zu*): So so, ich habe ihn reingelegt?! Ha! Ihr seid komisch ihr Weißen. Wie bitte!?! Ich habe euch doch schon hundertmal gesagt, dass sie wertlos sind, dass es nur Steine sind! / FAUSTO (*immer noch ungläubig*): Sie sind nichts wert? Aber was machst du dann hier?

hat. Wenn es die afrikanische Erfahrung bis zu diesem Punkt des Films nicht geschafft hat, an den unerschütterlichen Gewissheiten Di Salvio zu rütteln («Ho le idee chiare io!» lautet sein Leitmotiv den ganzen Film über), so führt die Begegnung mit Titino zumindest zu einer Desorientierung, die mit dem letzten Satz des Filmes besiegelt wird («Non ho le idee chiare»).^26

Schlussfolgerungen

Die Schlussequenz des Films mit dem berühmten Sprung Titinos vom Schiff aus ins Meer ist in zweierlei Hinsicht programmatisch für den Film: Zum einen findet der Sprung ins Wasser seinen intermedialen Bezug erneut in der Comicliteratur, konkret in der zweitletzten Sequenz von Romano Scarpas *Topolino e il Pippotarzan* (1957), wo Pappo, der in Afrika wiedergefundene Bruder von Pippo, vom Schiff ins Wasser springt, um wieder zum Ufer zu schwimmen und nicht mehr, wie geplant, nach Amerika mit Pippo und Topolino zu reisen. Zum anderen steht sie ganz im Zeichen des existenziellen Dramas von Fausto, der mit wenig klaren Gedanken und stattdessen mit mehr als einem Zweifel nach Hause zurückkehrt.^27 In diesem schon fast der Innerlichkeit zugewandtem Finale^28 bleibt Afrika jedoch im Hintergrund, wie ein Versuchsfeld, das dazu dient, die kolonialen Vorstellungen des Protagonisten zu entlarven. Wenn dies einerseits der größte Verdienst des Films ist – dem es tatsächlich gelingt, die Stereotypen eines gewissen Exotismus bloßzustellen – stellt es aber gleichzeitig auch seine offensichtlichste Schwachstelle dar. Das Afrika, das uns präsentiert wird, bleibt trotz allem eine Projektion des Westens und ist von der gleichen eurozentrischen und exotisierenden Perspektive geprägt, die der Film anprangert.^29 Mit anderen Worten gelingt

26 «Ich habe genaue Vorstellungen.» «Ich habe keine genauen Vorstellungen.»

27 Tomaiuolo hat hier einen Parallelismus zwischen Di Salvio und Marlow hergestellt: «L’Africa ha generato in lui come in Marlow, un ripensamento delle proprie certezze come individuo e come esponente di una società e cultura ritenute «civilizzate».» («Afrika löste bei ihm wie bei Marlow ein Überdenken der eigenen Gewissheiten als Individuum und als Vertreter einer als «zivilisiert» geltenden Gesellschaft und Kultur aus.») Cf. Saverio Tomaiuolo: «Riusciranno i nostri eroi a ricordare l’Africa? Memoria e oblio da Conrad a Scola». In: *Anglistica pisana* XIV/1–2, 2017, S. 121–131, hier S. 128. Es darf jedoch nicht vergessen werden, dass wie Edward Said bemerkt hat, Marlows (und Conrads) Kritik an die Grausamkeiten des Kolonialismus nicht mit einer Hinterfragung der eurozentrischen Weltsicht gleichzusetzen sind (cf. Edward Said: *Culture and Imperialism*. New York 1994, S. 19 ff.).

28 Scola selbst hat bereits auf diesen «intimistischen» Hang des Filmes hingewiesen. Cf. Scola, S. 88.

29 Dieser Punkt ist bereits 1978, anlässlich der Premiere von RIUSCIRANNO in Frankreich, trotz einer sehr positiven Gesamtbewertung des Filmes Scola vorgeworfen worden (cf. Coletti). Interessant sind hierzu auch die Beobachtungen von Alberto Zambenedetti in seinem Text *Acting Across Borders. Mobility and Identity in Italian Cinema*. Edinburgh 2021, insb. S. 183–193.

es dem Film letztlich nicht, eine andere Sicht auf Afrika zu vermitteln und damit die dramatische Komplexität des Kontinents zu erfassen. Nichtsdestotrotz ist es Scola hoch anzurechnen, dass er im Sinne eines modernen Kinos auf die intermediale Prägung kollektiver Vorstellungswelten des Exotischen hinweist. Dabei inszeniert er mit den Verfahren der zeitgenössisch so erfolgreichen Komödie ein Thema, das in der italienischen Kinogeschichte der Nachkriegszeit noch auf eine systematische kritische Aufarbeitung wartet.³⁰ Im Rahmen der *Commedia all'italiana* nimmt somit dieser Film eine ungewöhnliche Rolle ein, an der Schwelle zwischen «comedian comedy», «satira di costume» (bezogen auf die «società del miracolo») und Auseinandersetzung mit einem historisch komplexen Thema wie das des Kolonialismus. Die Art, in der der Film sich dieser Thematik annimmt, nämlich durch ein komplexes Geflecht an intermedialen und vorwiegend literarischen Bezügen (von Salgari und D'Annunzio über Stanley, *Cino e Franco*, *Topolino* bis hin zu Jack London und Joseph Conrad), die parodiert und gleichzeitig kritisch hinterfragt werden, ist wohl der bemerkenswerteste Aspekt dieser *Commedia* von Ettore Scola.

Bibliografie

- Camillotti, Silvia: *Ripensare la letteratura e l'identità: la narrativa italiana di Gabriella Ghermandi e Jarmila Ockayová*. Bologna 2012.
- Coletti, Maria: «Alla ricerca dell'innocenza perduta». In: Vito Zagarrìo (Hg.): *Trevico-Cinecittà. L'avventuroso viaggio di Ettore Scola*. Venedig 2002, S. 184–190.
- Comand, Mariapia: *Commedia all'italiana*. Mailand 2011.
- Fofi, Goffredo: «La comédie du miracle». In: *Positif: revue mensuelle de cinéma* 60/avril, 1964, S. 14–27.
- Fullwood, Natalie: *Cinema, Gender, and Everyday Space: Comedy, Italian Style*. New York 2015.
- Giacci, Vittorio: *Ettore Scola. L'ultimo enciclopedista*. Rom 2023.
- Giacovelli, Enrico: *La commedia all'italiana, nuova ed. illustrata, riveduta e aggiornata*. Rom 1995.
- Günsberg, Maggie: *Italian Cinema: Gender and Genre*. London 2005.
- Maccagnani, Roberta: «Esotismo-erotismo. Pierre Loti: dalla maschera esotica alla sovranità coloniale». In: Dies. / Anita Licari / Lina Zecchi: *Letteratura, esotismo, colonialismo*. Bologna 1978, S. 63–99.
- Lanzoni, Remi / Edward Bowen (Hg.): *The Cinema of Ettore Scola*. Detroit 2020.
- Luijnenburg, Linde: «The Grotesque as a Tool. Deconstructing the Imperial Narrative in two *Commedie all'italiana* by Ettore Scola». In: *Incontri. Rivista europea di studi italiani* 29/2, 2014, S. 43–54.

30 Dem «Cinema postcoloniale italiano» ist explizit die zum Zeitpunkt der Verfassung dieses Artikels noch nicht erschienene Nummer der Zeitschrift *Cinema e Storia. Rivista di studi interdisciplinari* gewidmet. Ausgangspunkt der in diesem Heft gesammelten Beiträge ist die Feststellung der noch relativ geringen Anzahl an Forschungen zu einem italienischen Kino der Nachkriegszeit, das sich explizit mit (post)kolonialistischen Thematiken befasst (cf. den entsprechenden CFP unter consultacinema.org: <https://is.gd/2ka83v>).

- Poidimani, Nicoletta: *Difendere la «razza»: identità razziale e politiche sessuali nel progetto imperiale di Mussolini*. Rom 2009.
- Ponzanesi, Sandra: *Paradoxes of Postcolonial Culture. Contemporary Women Writers of the Indiani and Afro-Italian Diaspora*. Albany / New York 2004.
- Said, Edward: *Culture and Imperialism*. New York 1994.
- Scola, Ettore: *Il cinema e io. Conversazione con Antonio Bertini*. Rom 1996.
- Stanley, Henry Morton: *How I found Livingstone. Travels, Adventures and Discoveries in Central Africa*. New York 1872.
- Stanley, Henry Morton: *In Darkest Africa or The Quest. Rescue and Retreat of Emin Governor of Equatoria*. London 1890.
- Stefani, Giulietta: *Colonia per maschi. Italiani in Africa Orientale: una storia di genere*. Verona 2007.
- Tomaiuolo, Saverio: «Riusciranno i nostri eroi a ricordare l’Africa? Memoria e oblio da Conrad a Scola». In: *Anglistica pisana* XIV/1–2, 2017, S. 121–131.
- Zagarrio, Vito (Hg.): *Trevico-Cinecittà. L’avventuroso viaggio di Ettore Scola*. Venedig 2002.
- Zambenedetti, Alberto: *Acting Across Borders. Mobility and Identity in Italian Cinema*. Edinburgh 2021.

Autorinnen und Autoren

Kathrin Ackermann, Professorin für französische und italienische Literaturwissenschaft an der Universität Salzburg. Das Studium der Romanistik und Germanistik absolvierte sie in Tübingen, Bologna und Bonn. Forschungsschwerpunkte: Historische Spannungsforschung, Literatur und Fernsehen, Französische Fernsehserien, Literatur und Raum, Fälschung und Plagiat in der Literatur, italienischer Barockroman. Dissertation: *Fälschung und Plagiat als Motiv in der zeitgenössischen Literatur* (Heidelberg 1992); Habilitationsschrift: *Von der philosophisch-moralischen Erzählung zur modernen Novelle. Contes und nouvelles von 1760 bis 1830* (Frankfurt a. M. 2004).

Natasha Bianco, Doktorandin an der Universität Innsbruck und Lehraufträge für italienische Literatur- und Kulturwissenschaft an den Universitäten Innsbruck und Salzburg. Forschungsschwerpunkte: Stadt und Kino, italienisches Kino, Neapolitanisches Kino, Räume im Kino, Gender und Sexualität im Kino, italienische Literatur- und Kulturwissenschaft. Filmwissenschaftliche Publikation: «Il paese è dei paesani. Die neapolitanischen rioni in «LA PARANZA DEI BAMBINI»» (in: *Neapel. Die poröse Stadt als intermediale Bühne = Zibaldone. Zeitschrift für italienische Kultur der Gegenwart* 72/202, hg. von T. Bremer / S. Schrader / D. Winkler, S. 119–129).

Alessandro Bosco, Dozent für italienische Literaturwissenschaft an der Université de Genève und wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Zürich. Er

war an den Universitäten Innsbruck und Bern sowie an der FHNW Basel tätig. Zuletzt erschienen: *Uno spazio narrativo immersivo. La XIII Triennale di Milano*, 1964 (Oxford 2022).

Julia Dettke, wissenschaftliche Mitarbeiterin für französische und italienische Literaturwissenschaft am Institut für Romanistik der Humboldt-Universität zu Berlin. Nach dem Studium v. a. der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft in Göttingen, Berlin, Paris und Bologna promovierte sie 2019 am Peter Szondi-Institut der FU Berlin; die Dissertation erschien 2021 unter dem Titel *Raumtexte. Georges Perec und die Räumlichkeit der Literatur* bei Fink. Forschungsaufenthalte führten sie nach New York, Paris, Caen und Catania; von 2019 bis 2023 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Romanistik der Universität Rostock. Sie ist außerdem freie Kulturjournalistin und schreibt regelmäßig Filmkritiken für die *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*.

Uta Felten, Professorin für romanische Literaturwissenschaft und Kulturstudien an der Universität Leipzig mit den Schwerpunkten Französisistik und Italianistik. Seit 2014 Leitung des interdisziplinären Forschungsseminars CGR (*Coding Gender in Romance Cultures*) und seit 2016 Direktorin des interdisziplinären Zentrums für italienische Kulturstudien CiCi (*Centro interdisciplinare di Cultura italiana*). Forschungsschwerpunkte: Literatur und Medien im 20. Jahrhundert (Schwerpunkt: Proust und die Medien); Denkfiguren und Narrative im modernen Kino der Romania (v. a. Frankreich, Italien, Spanien, Argentinien); Gender-Technologien in audiovisuellen und digitalen Medien der Romania; italienische Opernkultur des Settecento. Publikationen in Auswahl: *Flâneurs/Flâneuses. Nomaden im modernen europäischen Kino* (Frankfurt a. M. 2018); «Strategie sovversive nel cinema di Lucrecia Martel» (in: *Il cinema delle donne contemporaneo. Tra scenari globali e contesti transnazionali*, hg. von V. Pravadelli, Mailand 2018, S. 247–259); *Coding Gender in Romance Cultures* (Frankfurt a. M. 2020, hg. mit T. Schwan / G. Colaizzi / F. A. Zurián).

Uta Fenske, wissenschaftliche Mitarbeiterin im Zentrum Gender Studies und in der Fachdidaktik Geschichte an der Universität Siegen. Forschungsschwerpunkte: Geschlechtergeschichte, Filmgeschichte, Queer Studies, Kolonialismus in der Erinnerungskultur. Neuere Publikationen: «... drum liebt euch offen ungeniert». Die sexuelle Revolution in der Bundesrepublik» (in: *Die große Furcht. Revolution in Kiel – Revolutionsangst in der Geschichte*, hg. von O. Auge / K. Kollex, Kiel 2021, S. 269–293); «Kriegsversehrte und ihre Repräsentation in der Wochenschau ›Welt im Film‹ und Spielfilmen, 1945–1949» (in: *Kriegsgeschädigte und europäische Nachkriegsgesellschaften im 20. Jahrhundert*, hg. von N. Dinçkal / S. Schleiermacher, Paderborn 2023, S. 223–245).

Gerhild Fuchs, Dozentin für italienische und französische Literatur- und Kulturwissenschaft an der Universität Innsbruck. Leiterin des Archivs «Textmusik in der Romania» ebendort. Forschungsschwerpunkte: Literatur des 18. Jahrhunderts (Laclos, Diderot, Goldoni); italienische Renaissance-Ritterepik; zeitgenössische Erzählliteratur (Baricco, Benati, Cavazzoni, Celati, Ferrante, Guccini / Macchia-velli, Maraini, Malerba, Vassalli), Film (Bertolucci, Pasolini) und Populärmusik (Schwerpunkt Neapel) in Italien; Literaturverfilmung (*Les liaisons dangereuses*). Mitherausgeberin der Open-Access-Zeitschrift *ATeM* (www.atem-journal.com). Zuletzt erschienene Monografie: *Von «Spaziersehern», «Erinnerungsflaneuren» und «pikaresken Wanderern»: Literarische Topographien der Poebene bei Celati, Cavazzoni, Benati und anderen* (Heidelberg 2014).

Gesine Hindemith, akademische Rätin für französische und italienische Literaturwissenschaft an der Universität Stuttgart. Dort verfolgt sie ein Forschungsprojekt zu «Entscheidungen in der Tragödie - Körper und Souveränität bei Jean Racine und Vittorio Alfieri». Von 2008 bis 2017 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin in der Romanistik der Universität Erfurt, mit einer Zwischenstation als Koordinatorin des Flaubert-Zentrums in München. Sie promovierte 2010 an der LMU München zum Thema «Sonographie: Die Macht der Akustik im französischen Autorenkino».

Claudia Jünke, Professorin für Spanisch- und Französischsprachige Literaturen und Kulturen an der Universität Innsbruck. Ihre Forschungsinteressen liegen im Bereich der modernen und zeitgenössischen spanischen, französischen und hispanoamerikanischen Literaturen und Kulturen, mit einem Fokus auf Fragen kultureller Erinnerung, Verarbeitung von Zeitgeschichte, Translation, Narrativik, Subjektivität, Film und Intermedialität. Zuletzt erschienenes Buch: *Translating Memories of Violent Pasts. Memory Studies and Translation Studies in Dialogue* (London 2023, hg. mit D. Sehyns).

Christopher Laferl, Professor für Iberoromanische Literatur- und Kulturwissenschaft an der Universität Salzburg. Gastprofessuren in den USA und Brasilien. Studium der Romanistik und Geschichte an der Universität Wien. Mitglied des Institutes für Österreichische Geschichtsforschung. Schwerpunkte in Forschung und Lehre: Spanische und portugiesische Literatur und Kultur der Frühen Neuzeit; Österreich und die Iberische Halbinsel; Lateinamerikanische Literatur des 20. Jahrhunderts; Lateinamerikanische Populärkultur im 20. Jahrhundert; Theorie der Biografie und Autobiografie (z. B. *Texte zur Theorie der Biographie und Autobiographie* (Stuttgart 2016, hg. mit A. Tippner); Edition der Familienkorrespondenz Ferdinands I. Dissertation zu *Die Kultur der Spanier in Österreich unter Ferdinand I. 1522–1564* (Wien 1997); Habilitationsschrift «*Record it, and let it be*

known: Song Lyrics, Gender, and Ethnicity in Brazil, Cuba, Martinique, and Trinidad & Tobago from 1920 to 1960 (Wien/Münster 2005).

Bigit Mertz-Baumgartner, Professorin für französische und spanische Literatur- und Kulturwissenschaften an der Universität Innsbruck und Leiterin des Forschungszentrums *Kulturen in Kontakt*. Zu ihren Forschungsschwerpunkten zählen die zeitgenössischen französischsprachigen Literaturen (insb. Frankreich, Maghreb, Québec) sowie die französisch- und spanischsprachige Populärmusik. Viele Arbeiten sind den *Postcolonial-Studies*, der Migrationsforschung und den *Gender Studies* verpflichtet. Veröffentlichungen: *Ethik und Ästhetik der Migration. Algerische Autor*innen in Frankreich* (Würzburg 2004); *Passages et ancrages en France. Dictionnaire des écrivains migrants de langue française* (Paris 2012, hg. mit U. Mathis-Moser); «Negociaciones (trans)culturales en el Mediterráneo. Inmigración y clandestinidad en la música popular española contemporánea» (in: *ATeM* 3/1, 2018); «Spektrale Mutterfiguren bei Kaouther Adimi und Malika Mokeddem» (in: *Achsen und Spektren der Migration in romanischen Literaturen und Bildmedien des 21. Jahrhunderts*, hg. von B. Schuchardt / K. Struve / J. Tauchnitz, Leiden 2023, S. 245–257).

Cora Rok, wissenschaftliche Mitarbeiterin und PostDoc am Birgit Mertz-Romanischen Seminar der Universität Heidelberg, wurde 2019 mit einer Arbeit zu Formen der Entfremdung in der italienischen Gegenwartsliteratur im Rahmen eines trinationalen Promotionskollegs der Universitäten Bonn, Florenz und Paris-Sorbonne promoviert. Zu ihren Forschungsinteressen gehören die italienische und französische Literatur des 19.–21. Jahrhunderts, der Autor:innenfilm der 1960er- und 1970er-Jahre, literarische und filmische Arbeitsrepräsentationen und Kapitalismuskritik sowie Entfremdungs-, Subjekt- und Affekttheorien. Publikationen zum Film: *Authentizität nach Pasolini* (Paderborn 2023, hg.); «Geld, Macht und Begehren – Paolo Sorrentinos LORO (2018) mit Lacan gelesen» (in: C. Rok / D. Winkler / T. Bremer (Hg.): *Zibaldone* 75, 2013, S. 109–121).

Antonio Salmeri, wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Romanistik und für Lehrer:innenbildung der Universität Innsbruck, promovierte 2023 mit einer Dissertation zum italienischen Kino mit dem Titel «Entzauberungs- und Imaginationsarbeiten im italienischen Kino der Emigration» (Bielefeld im Druck). Zu seinen jüngsten filmwissenschaftlichen Publikationen zählen «Die Lust der Wiederholung. Zum aufgeklärten Umgang mit filmischen Stereotypen mit einem Beispiel zu I CENTO PASSI von Marco Tullio Giordana (2000)» (in: *Medienimpulse* 62/1, 2024); «È così che è nato il mito dell'america» – media reflexivity in Emanuele Crialeses' ONCE WE WERE STRANGERS (1997) and NUOVOMONDO (2006)» (in:

Studies in European Cinema 20, 2023); «Sophia is there. She is going to help you» (in: *Schermi* 6/12, 2022, mit S. Schrader).

Sabine Schrader, Professorin für Romanische Literatur- und Kulturwissenschaft an der Universität Innsbruck. Forschungsschwerpunkte: Stummfilm, Stadt und Film, transnationales und queeres Kino, Kanonisierungsprozesse. Auswahl filmwissenschaftlicher Publikationen: «*Si gira!*» – *Literatur und Film in der Stummfilmzeit Italiens* (Heidelberg 2007); *Intermediality and Media Reflexivity in Italian Cinema of Migration = Special Issue: Studies in European Cinema* (20/2, 2021, hg. mit S. Lange). *Neapel. Die poröse Stadt als intermediale Bühne = Zibaldone* (72, 2023, hg. mit T. Bremer / D. Winkler); *Agency und Invektivität in zeitgenössischen italienischen Migrationserzählungen: Kino und Literatur = Phin* (20, 2020, hg. mit E. Tiller); *Jenseits der Hauptstädte. Stadttexthe der Romania* (Göttingen 2019, hg. mit S. Lange); *TV global. Europäische Fernsehserien und transnationale Qualitätsformate* (hg. mit D. Winkler, Marburg 2014); *The Cinemas of Italian Migration: European and Transatlantic Narratives* (Cambridge 2013, hg. mit D. Winkler).

Christian von Tschilschke, Professor für Romanische Philologie mit dem Schwerpunkt Spanische Literaturwissenschaft an der Universität Münster. Seine Forschungsschwerpunkte sind Literatur und Medien; Theorie, Geschichte und Didaktik des französischen, spanischen und lateinamerikanischen Films; französische und spanische Literatur der Gegenwart; spanische Literatur und Kultur des 18. Jahrhunderts; romanistische Genderforschung; Dokufiktion; spanischer Afrikadiskurs. Mitherausgeber der Zeitschrift *Iberoamericana. América Latina – España – Portugal*, neuere Publikationen u. a.: *Klassiker des französischen Kinos in Einzeldarstellungen* (Berlin 2021; hg. mit R. Junkerjürgen / C. Wehr); *Protagonists of Production in Preindustrial European Literature (1700–1800). Male and Female Entrepreneurs, Craftspeople, and Workers* (Berlin u. a. 2022, hg. mit B. Schuchardt).

Nora Zapf, Literaturwissenschaftlerin, Lyrikerin und Übersetzerin. Derzeit arbeitet sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin an der LMU München und schreibt an ihrer Habilitation zum Thema «Absteigen als Erzählen. Unterweltreisen in der lateinamerikanischen Prosa». Aktuelle Publikationen: *Kulturen im Anthropozän. Eine interdisziplinäre Herausforderung* (München 2023, hg. mit M. Coy / T. Millesi); «*Translatio Inferni: Roberto Bolaños Memory of the Nazis in America*» (in: *Translating Memories of Violent Pasts: Memory Studies and Translation Studies in Dialogue. Series Creative, Social and Transnational Perspectives on Translation*, hg. von C. Jünke / D. Schyns, London 2023).

Bildnachweise

Einleitung

Abb. 1: BMG Video

Abb. 2: Zweitausendeins

Jugend, Aufbruch und Gewalt in Buñuels *Los OLVIDADOS* (1950)

Abb. 1–6: Pierrot le Fou

Göttliche Aufbrüche in *TEOREMA* (1968) von Pier Paolo Pasolini

Abb. 1–6: CMV-Laservision

Staatliche Macht und mediale Selbstreflexion in Elio Petris *LA DECIMA VITTIMA* (1965) und *INDAGINE SU UN CITTADINO AL DI SOPRA DI OGNI SOSPETTO* (1969/70)

Abb. 1–2: Anchor Bay

Abb. 3: Lucky Red

Gewalt und Aufbruch in Victor Erices *EL ESPÍRITU DE LA COLMENA* (1973)

Abb. 1–5: Optimum Releasing

Jean-Luc Godards *LA CHINOISE, OU PLUTÔT À LA CHINOISE* (1967)

Abb. 1–6: CMV-Laservision

Michelangelo Antonionis *ZABRISKIE POINT* (1970) mit Deleuze-Guattari gelesen

Abb. 1–7: Warner Home Video

Spielformen der Überschreitung in Catherine Breillats *UNE VRAIE JEUNE FILLE* (1976) und Jean Eustaches *LA MAMAN ET LA PUTAIN* (1973)

Abb. 1–6: Pierrot le Fou

Abb. 7–10: Artificial Eye

Orchestrale Aufbrüche der Frauenbewegung in *L'UNE CHANTE, L'AUTRE PAS* (Varda, 1977)

Abb. 1–7: Free-TV: arte

Männlichkeiten und Gewalt in *ANA Y LOS LOBOS* (1972) von Carlos Saura

Abb. 1–2: Paramount Films

Aufbruch, Umbruch und Flucht in Glauber Rochas *DEUS E O DIA-BO NA TERRA DO SOL* (1964)

Abb. 1–3: Neue Filmkunst

LA HORA DE LOS HORNOS (1968) von
Fernando E. Solanas und Octavio Getino
Abb. 1–5: trigon-film

LA 317^E SECTION (Schœndœrffer, 1964)
Abb. 1–3: Laserdisc: Image Entertainment

Das (post)koloniale Afrika zwischen
Exotismus und Kritik in Ettore Scolas
RIUSCIRANNO I NOSTRI EROI ...? (1968)
Abb. 1–5: Mustang Entertainment

Register

#

- 1960er-Jahre (Sechzigerjahre) 11–21, 25, 27–31, 44, 60, 62–64, 67, 70–71, 73, 76, 79–81, 83, 89, 93, 96–99, 107, 115, 118, 153–154, 188–189, 195, 204, 223, 243, 245–246, 264, 285–287
- 1968 (Mai '68) 20, 31, 59, 61 Fn. 4, 66–67, 73, 85, 97 Fn. 14, 107, 135–136, 183, 188, 198, 225, 244, 245, 252, 283, 288
- 1970er-Jahre (Siebzigerjahre) 11, 13–14, 16, 20, 21 Fn. 27, 29, 31–32, 60, 73, 96–97, 107, 115, 117, 153, 173–185, 201, 204, 216, 224–225, 230, 243, 271, 287
- LA 317^r SECTION (DIE 317. SEKTION); F 1965, Pierre Schœndœrffer 16, 33, 263–280
- 8½ (ACHTEINHALB); I/F 1963, Federico Fellini 81

A

- A BOUT DE SOUFFLE (AUSSER ATEM); F 1960, Jean-Luc Godard 265 Fn. 9, 266
- Abtreibung 54, 188–199
- A CIASCUNO IL SUO (ZWEI SÄRGE AUF BESTELLUNG); I 1967, Elio Petri 96 Fn. 5, 105 Fn. 39
- ACTA GENERAL DE CHILE (PROTOKOLL ÜBER CHILE); CHL/CU 1986, Miguel Littín 245
- ADUA E LE COMPAGNE (ADUA UND IHRE GEFÄHRTINNEN); I 1960, Antonio Pietrangeli 287
- AFRICA ADDIO (AFRICA: BLOOD AND GUTS); I 1966, Gualtiero Jacopetti / Franco Prosperi 291
- Afrika 21, 33, 247, 253, 283–301
- L'ÂGE D'OR (DAS GOLDENE ZEITALTER); F 1930, Luis Buñuel 42

- Agency (Handlungsmacht) 155, 199–200, 219
- Aktionsbild (Deleuze, s. a. Bewegungsbild) 17, 76–77, 141, 155
- AL DI LÀ DELLE NUVOLE (JENSEITS DER WOLKEN); I/F/DE 1995, Michelangelo Antonioni 153
- ALLÁ EN EL RANCHO GRANDE; MEX 1936, Fernando de Fuentes 42
- ALPHAVILLE, UNE ÉTRANGE AVENTURE DE LEMMY CAUTION (LEMMY CAUTION GEGEN ALPHA 60); F 1965, Jean-Luc Godard 142
- American way of life (Amerikanisierung) 20, 21 Fn. 25, 97–98
- UN AMERICANO A ROMA (EIN AMERIKANER IN ROM); I 1954, Stefano Vanzina 21 Fn. 25, 287
- EL AMOR BRUJO (LIEBESZAUBER); E 1986, Carlos Saura 208 Fn. 4
- ANA Y LOS LOBOS (ANNA UND DIE WÖLFE); E 1972, Carlos Saura 13–14, 16, 29, 32, 116 Fn. 2, 207–220
- Andress, Ursula 98, 106
- EL ÁNGEL EXTERMINADOR (DER WÜRGENGEL); MEX 1962, Luis Buñuel 43
- Angola, angolansich, Angolaner:innen 33, 284, 293–297
- ANNI RUGGENTI (ROARING YEARS); I 1962, Luigi Zampa 287
- Antikriegsfilm 16, 33, 160, 263–280
- Antonioni, Michelangelo 18 Fn. 19, 31, 96, 153–171, 226
- APOCALYPSE NOW; USA 1979, Ford Coppola 271
- ARGENTINA LATENTE; AR/F/E 2007, Fernando E. Solanas 259
- Argentinien, argentinischer Film, argenti-

- nisches Kino 13, 22, 45, 229, 243, 246, 249, 252, 255–257, 259
- Armut, Armutsviertel, Armenviertel (favela), (s. a. Elendsviertel, s. a. Slum) 29, 40–41, 44 Fn. 17, 45, 49, 56, 250
- Art Cinema, Arthouse, -film, -kino, 21–23, 25–26, 81
- L'ASSASSINO (TRAUEN SIE ALFREDO EINEN MORD ZU?); I/F 1961, Elio Petri 97 Fn. 15
- Aufbruchsbewegung 14, 23, 225
- Authentizität, Authentizitätseffekt 24, 41, 47, 52, 62–63, 87, 110, 193, 219
- Auto (Wagen) 19, 64, 72, 86, 146, 162, 165–169
- Autor:innenkino, Autorenkino (cinema d'autore) 13–14, 17, 21, 23, 25, 59, 82, 106, 208, 247, 286–287
- Avantgarde, Avantgardokino, avantgardistisch 33, 96, 177, 190, 225, 246, 259
- B**
- Bandit, Banditentum 231, 241
- BARRAVENTO; BRA 1962, Glauber Rocha 225, 230
- Barthes, Roland 150, 177, 192
- BATAAN; USA 1943, Tay Garnett 267
- LA BATALLA DE CHILE (DIE SCHLACHT UM CHILE); CHL/VE/F/CU 1975–1979, Patricio Guzmán 245
- LA BATAILLE DU RAIL (SCHIENENSCHLACHT); F 1946, René Clément 267
- LA BATTAGLIA DI ALGERI (SCHLACHT UM ALGIER); I/DZ 1966, Gillo Pontecorvo 291
- Befreiung 22, 57, 75–76, 146, 158, 164, 239 Fn. 49, 244–249, 254
- Begehren 31, 67, 69, 72–73, 76, 170, 173–184, 211, 214
- Bewegungsbild (Deleuze, s. a. Aktionsbild) 25, 76
- BIENVENIDO, MR. MARSHALL (WILLKOMMEN, MR. MARSHALL); E 1953, Luis Garcia Berlanga 28
- BILITIS; F 1977, David Hamilton 180
- Blick, Blickmacht, Blickstrukturen (Gaze) 12–13, 17, 26, 30–33, 45, 50, 60, 63, 66–73, 76–77, 88, 95–112, 116, 128–129, 138–140, 144, 150, 155, 164, 169, 174–176, 179–181, 183, 185, 188, 190, 200, 214–215, 218, 244, 284, 289, 292, 295–296, 298
- BLOW-UP (BLOW UP); I/GB 1966, Michelangelo Antonioni 153
- BODAS DE SANGRE (BLUTHOCHZEIT); E 1981, Carlos Saura 208 Fn. 4
- Boom economico, Wirtschaftsboom, Wirtschaftswunder 19, 20 Fn. 25, 24, 29, 30, 33, 63, 65, 79, 283
- Brasilien, brasilianischer Film, brasilianisches Kino 22, 25, 32, 45, 223–241, 246
- Brecht, Bertolt 24, 31, 140, 141
- Breillat, Catherine 16, 31–32, 173–185
- Buñuel, Luis 12, 16, 27, 29, 39–57, 129
- IL BUONO, IL BRUTTO, IL CATTIVO (ZWEI GLORREICHE HALUNKEN); I 1966, Sergio Leone 61 Fn. 5
- Bürgerrechtsbewegungen 14, 31
- Bürgerlich, Bürgertum (großbürgerlich, bourgeois, Bourgeoisie) 18, 26, 30–31, 59–77, 90, 136, 159, 166, 175–176, 196, 249, 254, 298
- C**
- CARMEN; E 1983, Carlos Saura 208 Fn. 4
- C'ERA UNA VOLTA IL WEST (SPIEL MIR DAS LIED VOM TOD); I 1968, Sergio Leone 61 Fn. 5
- C'ERAVAMO TANTO AMATI (WIR WAREN SO VERLIEBT); I 1974, Ettore Scola 287
- CALLE MAYOR (HAUPTSTRASSE); E 1956, Juan Antonio Bardem 28
- CAMPEÓN SIN CORONA (CHAMPION WITHOUT A CROWN); MEX 1946, Alejandro Galindo 44
- CERRAR LOS OJOS (CLOSE YOUR EYES); E/AR 2023, Victor Erice 118
- CET OSCUR OBJET DU DÉSIR (DIESES OBJEKTE DER BEGIERDE); F/E 1977, Luis Buñuel 43
- LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE (DER DISKRETE CHARME DER BOURGEOISIE); F/GB 1972, Luis Buñuel 43
- UN CHIEN ANDALOU (EIN ANDALUSISCHER HUND); F 1929, Luis Buñuel 42, 129
- LE CIEL, LA TERRE (HIMMEL UND ERDE); VN/F 1965, Joris Ivens 251
- CHILAM BALAM; MEX 1955, Iñigo de Martin 42

- CHINA GATE; USA 1957, Samuel Fuller 271
Fn. 36
- LA CHINOISE, OU PLUTÔT À LA CHINOISE
(DIE CHINESIN); F 1967, Jean-Luc Godard 13, 24, 31, 135–151
- CHUNG KUO, CINA; I 1972, Michelangelo
Antonioni 153
- CIDADE DE DEUS (CITY OF GOD); BRA 2002,
Fernando Meirelles / Kátia Lund 45
- Cinecittà 80, 84
- Cinéma de vérité 63, 159
- Cinema Novo 25, 32, 44 Fn. 18, 223–228, 246
- Cine mexicano (s. Mexiko)
- Cixous, Hélène 173, 177–178
- CLÉO DE 5 À 7 (MITTWOCH ZWISCHEN 5
UND 7); F/I 1962, Agnès Varda 26, 190
- THE COLLECTOR (DER FÄNGER); USA/
GB 1965, William Wyler 68
- Comedia ranchera 41 Fn. 9, 42
- Comic (*fumetti*, Graphic Novel) 33, 102–
104, 110, 138, 146, 292, 299
- Commedia all'italiana 19 Fn. 21, 20–21, 33,
285–287, 300
- Computer, computergestützt 98–99, 108,
142, 159
- Cordel, Cordelliteratur 232, 234
- D**
- I DANNATI DELLA TERRA (DIE VERDAMM-
TEN DIESER ERDE); I 1969, Valentino Or-
sini 291
- LA DECIMA VITTIMA (DAS ZEHNTE OPFER);
I 1965, Elio Petri 17, 30, 95–112
- Dekolonisierung, Dekolonialisierung 33,
224 Fn. 3, 230, 243–259, 283, 291
- Deleuze, Gilles (s. a. Aktionsbild, Bewe-
gungsbild, Zeitbild) 13, 17–18, 24–25,
31, 76–77, 136, 138 Fn. 5, 141, 153–171,
181, 183
- IL DESERTO ROSSO (DIE ROTE WÜSTE);
I 1964, Michelangelo Antonioni 63, 156
- DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL
(GOTT UND HEI IM LAND DER SONNE);
BRA 1964, Glauber Rocha 13, 17, 25,
32–33, 223–241
- DEUX OU TROIS CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE
(ZWEI ODER DREI DINGE, DIE ICH VON
IHR WEISS); F 1967, Jean-Luc Godard
142
- Diegese, diegetisch 26, 57, 69–71, 124, 126
- DIÊN BIÊN PHU (DIÊN BIÊN PHÚ – SYM-
PHONIE DES UNTERGANGS); F 1992, Pi-
erre Schoendoerffer 279
- LA DIGNIDAD DE LOS NADIES (DIE WÜR-
DE DER NIEMANDE); AR/BRA/CH 2005,
Fernando E. Solanas 259
- DIVORZIO ALL'ITALIANA (SCHEIDUNG AUF
ITALIENISCH); I 1961, Pietro Germi 21
Fn. 25
- LA DOLCE VITA (DAS SÜSSE LEBEN);
I/F 1960, Federico Fellini 12, 14, 16–18,
20, 24, 26, 30, 75, 79–94, 105, 106
- Don Juan 211–213
- Dokumentarfilm, Dokumentation 13, 24,
33, 41, 63, 96 Fn. 4, 153, 193, 226 Fn. 9,
233, 243, 245, 249, 251, 257–259, 291
- Dokumentarisch 32–33, 41, 56, 64, 188,
194, 266
- O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO
GUERREIRO (ANTONIO DAS MORTES);
BRA/F 1969, Glauber Rocha 225
- Drittes Kino 25, 32–33, 44 Fn. 18, 246–248
- EASY RIDER; USA 1969, Dennis Hopper
195
- E**
- E LA NAVE VA (FELLINIS SCHIFF DER
TRÄUME); I/F 1983, Federico Fellini 81
- L'ÉCLISSE (LIEBE 1962); I/F 1962, Michelan-
gelo Antonioni 155, 168
- ELIO PETRI: APPUNTI SU UN AUTORE;
I 2005, Federico Bacci / Nicola Guarneri
/ Stefano Leone 96 Fn. 4
- Elendsviertel (s. a. Armut, s. a. Slum) 29,
45, 47–48, 55
- Emanzipation 93, 127–128, 191, 198
- Entfremdung, Entfremdungseffekt (Brecht)
63, 148, 239 Fn. 49, 270
- Entkettung (Bordwell) 11, 12 Fn. 3, 25, 26
Fn. 43, 76, 81
- Erice, Victor 12, 17, 26, 29–31, 115–131
- Ermordung (s. Mord)
- EL ESPÍRITU DE LA COLMENA (DER GEIST
DES BIENENSTOCKS); E 1973, Victor Er-
ice 12, 26, 29, 30, 115–131
- ¡ESQUINA BAJAN!; MEX 1948, Alejandro
Galindo 44
- Eustache, Jean 16, 31–32, 173–174, 181–184

Extradiegetisch 69, 71, 108 Fn. 51, 187, 274
Exotismus, exotisch 33, 283–301

F

Fabrik, -gelände 59, 62, 64, 74, 198–199, 245–246, 250

FADOS; E/P 2007, Carlos Saura 208 Fn. 4

FAENA; AR 1960, Humberto Ríos 251, 256

Fellini, Federico 11–12, 20, 30, 75, 79–94, 96, 101 Fn. 30, 105–106, 226

Feminismus, feministisch 19, 32, 71, 174, 177, 180–181, 188, 190–192, 198, 202, 204

UNE FEMME MARIEÉ (EINE FRAU IST EINE FRAU); F 1964, Jean-Luc Godard 142

Fernsehen (TV) 19–21, 67, 83, 85, 101, 104, 138, 168, 256, 286–287

Filmindustrie 41 Fn. 9, 42, 96–97, 189, 286

Filmkritik 95 Fn. 2, 96, 107, 116–118, 154, 225–226

FLAMENCO; E 1995, Carlos Saura 208 Fn. 4

FORT DU FOU; I/F 1963, Léo Joannon 271 Fn. 36

Foto, Fotografie, Fotoapparat, -kamera 70, 84–85, 110 Fn. 60, 120, 144, 180, 187–189, 199, 201 Fn. 33, 203, 245, 251, 292, 296

FRANKENSTEIN; USA 1931, James Whale 116, 121–123, 126–127

Franco-Diktatur, Franquismus, franquistisch 13, 17, 19, 27, 29, 32, 116–119, 121, 123 Fn. 13, 130, 208–209, 216

Frankreich 14, 18–20, 21 Fn. 27, 27, 31–32, 43, 136, 188–192, 193 Fn. 17, 197, 201–202, 204, 225, 264–265, 270, 299 Fn. 29

Französischer Film, französisches Kino 11 Fn. 1, 12 Fn. 2, 13, 17, 22, 27, 189, 264–265, 271 Fn. 36, 280 Fn. 73

Frauenbewegung 32, 187–205

Freiheit 26, 27, 31, 48, 56–57, 73, 153, 196, 200, 218, 228

Freundschaft 89, 91, 188, 197, 203, 284

FULL METAL JACKET; GB/USA 1987, Stanley Kubrick 271

G

LE GAI SAVOIR (DIE FRÖHLICHE WISSENSCHAFT); F 1968, Jean-Luc Godard 135

Gaze (s. Blick)

Geburtenkontrolle 188, 191, 203

Gekerkbter Raum (Deleuze/Guattari) 31, 153–172

Gemeinschaft 119, 127, 136, 150, 195, 199, 203

Gender, Gendercodierung, genderspezifisch, 159, 175–176, 179, 210, 287 Fn. 7

LE GENOU DE CLAIRE (CLAIRES KNIE); F 1970, Éric Rohmer 180

Genre, Genrekino 16, 20, 28, 33, 41 Fn. 9, 42, 44, 193–196, 263, 265, 267, 285, 286, 287

GERMANIA ANNO ZERO (DEUTSCHLAND IM JAHRE NULL); I 1958, Roberto Rossellini 150

Geste, Gesten 59–60, 125, 129, 135–148, 184, 254, 294, 295

Getino, Octavio 17, 25, 32–33, 44, 243–261

GINGER E FRED (GINGER UND FRED); I 1985, Federico Fellini 81

UNA GIORNATA PARTICOLARE (EIN BESONDERER TAG); I/CDN 1977, Ettore Scola 287

Glatter Raum (Deleuze/Guattari) 31, 156–172

GLAUBER O FILME, LABIRINTO DO BRASIL; BRA 2003, Sílvio Tendler 226 Fn. 9

Godard, Jean-Luc 22, 24, 25 Fn. 37, 31, 96, 135–152, 187, 226, 265, 266

Gott, Gottlosigkeit, göttlich 27, 29, 59, 62, 65, 72 Fn. 26, 73–75, 77, 88, 106, 211, 223–241

GRAN CASINO; MEX 1947, Luis Buñuel 43

LA GRAN FAMILIA (THE BIG FAMILY); E 1962, Fernando Palacios 28

IL GRIDO (DER SCHREI); I 1957, Michelangelo Antonioni 18 Fn. 19, 155 Fn. 15

Großaufnahme 62, 151, 214, 218, 276

Guattari, Félix 31, 153–171

H

Halbtotale 69, 72, 124, 129, 145–146

Handlungsmacht (s. Agency)

Heilig, Heilige 54, 62, 65–66, 75, 77, 92, 200 Fn. 30, 233, 236 Fn. 42

Heteronormativ, Heteronormativität 30, 32, 67, 73, 180, 202

HIROSHIMA MON AMOUR (HIROSHIMA, MEINE LIEBE); F/J 1959, Alain Resnais 17

Hoffnung, Hoffnungslosigkeit, hoffnungs-

- los 17, 22, 29, 39–40, 44, 48, 50, 57, 59, 92, 155, 204, 239, 251
- Hollywood, -Film, -Kino 14, 16, 17, 20–21, 22, 25–27, 42–43 Fn. 14, 84, 153, 180, 195, 224, 229, 247
- Homosexualität, homosexuell 60, 67, 69, 71–73, 76 210, 213
- LA HORA DE LOS HORNOS (DIE STUNDE DER HOCHÖFEN); AR 1968, Fernando E. Solanas, Octavio Getino 13, 17, 25, 32–33, 243–259
- Horrorfilm 16, 116, 125
- Hors-champ* (s. a. Offscreen) 17, 75, 155, 290, 291
- LAS HURDES (aka TIERRA SIN PAN); E 1933, Luis Buñuel 41, 43
- I**
- A IDADE DA TERRA (DAS ALTER DER ERDE); BRA 1980, Glauber Rocha 225
- Identität 67, 99, 100, 115–116, 125–129, 160, 163, 196, 199, 219, 290, 296
- Ikon, ikonisch, Ikonografie 12, 26 Fn. 43, 41, 43, 62, 65–66, 80, 93, 138, 140, 144, 181, 251, 294
- LA ILUSIÓN VIAJA EN TRANVÍA (DIE ILLUSION FÄHRT MIT DER STRASSENBAHN); MEX 1954, Luis Buñuel 54
- IM WESTEN NICHTS NEUES; D/GB/USA 2022, Edward Berger 273
- Imperialismus, imperialistisch 224, 228–229, 250, 258
- INDAGINE SU UN CITTADINO AL DI FUORI DI OGNI SOSPETTO (ERMITTLUNGEN GEGEN EINEN ÜBER JEDEN VERDACHT ERHABENEN BÜRGER); I 1970, Elio Petri 17, 30, 95–97, 107–112
- Indochina, -krieg, -kriegsfilm 33, 264, 270–271, 274, 276 Fn. 59, 276 Fn. 61, 279
- Industrie, industriell, Industrialisierung 59–64, 71, 73, 74, 224–225, 247, 283, 286
- Intermedial, Intermedialität 18, 31, 33, 84, 111, 141 Fn. 16, 286, 291, 293, 299, 300
- Intramedial 18, 31, 63, 291
- Iran 190, 198, 200–202
- Italien 13–14, 17–22, 24, 30, 61 Fn. 4, 63, 67, 73, 85, 98–101, 103 Fn. 34, 246, 283, 291, 297
- Italienischer Film, italienisches Kino 13, 20, 25, 28, 67–68, 73, 105–106, 286–287, 291, 300
- J**
- Jugend, -kultur 18, 20, 39–58, 64, 66, 68, 73, 136, 170, 188, 267
- JULES ET JIM (JULES UND JIM); F 1962, François Truffaut 17
- JUMP INTO HELL (DIE HÖLLE VON DIEN BIEN PHU); USA 1955, David Butler 271 Fn. 36
- K**
- Kadriert, Kadrierung 63, 104, 138, 269
- Kalter Krieg 18
- Karnevalesk, karnevalesker Körper 32, 41, 175–177, 179
- Kapitalismus, kapitalistisch 14, 60, 63–64, 67, 158, 168, 183, 247, 249, 251
- Kind, Kindheit 12, 29, 39–58, 70–71, 85, 89, 90–91, 119–129, 166–167, 189–190, 197, 199, 201–203, 207–220, 235–237, 250
- Kirche 61, 80, 86, 91, 106, 231, 246
- Kolonial, Kolonialismus 14, 17, 20, 33, 168, 230, 247, 249, 268, 270, 283–301
- Kommunismus, kommunistisch 60, 63–64, 66, 138 Fn. 6, 150, 159, 229
- Komödie 26–28, 41 Fn. 9, 283–287, 300
- Konsum, Konsumismus, Konsumgesellschaft 18–21, 30, 64–65, 79, 93–94, 97, 154, 247, 249, 284
- Körper, Körperbild, Körperschrift, körperlich 15, 17, 26, 32, 41, 45, 49, 52, 56, 62 Fn. 11, 66, 69, 73, 87, 125, 129, 140–148, 163, 173–185, 193, 195, 204, 215, 218, 269, 272, 280, 287
- Krieg, Kriegsmaschine 18, 43 Fn. 15, 84, 116, 119–120, 153, 156–158, 163, 166, 169–171, 208 Fn. 6, 229 Fn. 20, 249–250, 263–280
- Kriegsfilm 16, 33, 263–280
- Kuba, kubanisch 33, 229, 244, 246
- Kunst, Moderne Kunst 27, 28, 44, 56, 57, 64, 66, 90, 96 Fn. 6, 97, 102–112, 136, 142, 193, 224, 227, 229, 244, 255
- L**
- LAVIAMOCI IL CERVELLO: ROGOPAG; I/F 1963, Roberto Rossellini, Jean-Luc

- Godard, Pier Paolo Pasolini, Ugo Gre-goretti 21 Fn. 25
- LADRI DI BICICLETTE (FAHRRADDIEBE); I 1948, Vittorio de Sica 155
- Lateinamerika, lateinamerikanisch 13–14, 33, 43–44, 223–241, 243–259
- Lateinamerikanisches Kino 25, 32–33, 39, 44, 226, 227, 245, 251
- DER LEONE HAVE SEPT CABEÇAS (DER LÖWE MIT DEN SIEBEN KÖPFEN); BRA/I 1969, Glauber Rocha 225
- Loren, Sophia 21, 61 Fn. 4, 285
- Lust (s. a. Schaulust) 32, 69, 111, 175–183, 210–211, 295
- M**
- M; AR 2007, Nicolás Prividera 259
- Macht, -beziehungen, -strukturen, -verhältnisse 15, 17, 22, 30, 46, 50, 63, 67–71, 76–77, 83, 90, 95–113, 157–158, 160, 165, 167, 174, 200, 202, 210, 212, 216–217, 219, 231, 233–234, 237, 246, 249
- IL MAESTRO DI VIGEVANO (DER LEHRER AUS VIGEVANO); I 1963, Elio Petri 111 Fn. 62
- Mai '68 (s. 1968)
- Mailand 30, 59–77, 80 Fn. 2
- MAIORIA ABSOLUTA; BRA 1964, Leon Hirszman 251
- LA MAMAN ET LA PUTAIN (DIE MAMA UND DIE HURE); F 1973, Jean Eustache 16, 31, 173–174, 181–185
- MAMMA ROMA; I 1962, Pier Paolo Pasolini 80
- Manfredi, Nino 101 Fn. 30, 284, 285
- Manifest 12 Fn. 2, 14, 17, 25, 32–33, 193, 226, 227, 229, 244, 246–259
- Mao, maoistisch 31, 135–151, 159
- Marxismus, marxistisch 63, 96, 136 Fn. 2, 141, 144, 151 Fn. 51, 240
- Massenmedien 18, 20, 27, 83, 224, 250–251 Fn. 23
- Mastroianni, Marcello 97 Fn. 15, 98, 105–106, 285
- Männlich, (hegemoniale) Männlichkeit 12, 27, 32, 55, 67–69, 71, 73–74, 93, 175, 180, 189, 199–203, 207–220, 295 Fn. 23
- LE MÉPRIS (DIE VERACHTUNG); F/I 1963, Jean-Luc Godard 17
- Militär, -diktatur 13, 32, 157, 208–209, 212–215, 223, 225–226, 245, 248, 250, 252, 277
- MEDEA; I/F/BRD 1969, Pier Paolo Pasolini 76
- Medien, Mediensystem (s. a. Massenmedi- en) 17, 30, 61, 67, 79–94, 102, 104–106, 108, 110, 149, 160, 193, 286
- Medienreflexiv, Medienreflexion 102, 104, 106, 110, 139
- MEMORIA DEL SAQUEO (CHRONIK EINER PLÜNDERUNG); AR/F/CH 2004, Fernando E. Solanas 250 Fn. 21, 259
- MEN IN WAR (TAG OHNE ENDE); USA 1957, Anthony Mann 276, 278
- Metadiegetisch 124, 127
- METROPOLIS; D 1927, Fritz Lang 45
- Mexiko 19, 22, 27, 29, 39–57
- Mexiko-Stadt 29, 40, 43 Fn. 16, 45, 57
- Mexikanischer Film (cine mexicano, New Cinema Mexico) 19, 22, 27, 29, 40–44, 48–49, 229
- Mise en abyme 139–140
- Mise en scène 24, 136, 146, 202
- Monster 54, 92, 116, 122–130
- Montage 24, 26, 69, 74, 76, 99, 124–125 Fn. 18, 138, 148, 150, 255, 256, 257, 290
- Mord, Ermordung (s. a. Tötung) 12, 48, 90–91, 95–112, 123, 127–128, 219, 235–237
- MORT EN FRAUDE (DAS HALBLBLUT VON SAIGON); F 1957, Marcel Camus 271 Fn. 36
- Musical 26, 32, 192–196
- Musik, musikalisch 47, 61, 64–66, 74, 117, 146–148, 183, 187, 191–198, 212–215, 238, 245, 274, 257, 290
- N**
- (Neo)Kapitalismus, neokapitalistisch 14, 18–20, 29, 63–64, 74–75, 83 Fn. 11
- Neokolonialismus 33, 243–255
- Neorealismus, neorealistisch 17, 18, 24–25, 28–29, 40, 44 Fn. 18, 52, 64, 81, 105–106, 155, 207, 224, 286
- LA NOCHE DE LOS MAYAS; MEX 1939, Chano Urueta 41–42
- Nomade, nomadisch 153–172
- NORTH BY NORTHWEST (DER UNSICHTBA-

- RE DRITTE); USA 1959, Alfred Hitchcock 162
- LA NOTTE (DIE NACHT); I/F 1961, Michelangelo Antonioni 65
- Nouvelle Vague 12 Fn. 2, 13, 20, 23–26, 31, 33, 44 Fn. 18, 75, 80 Fn. 2, 136 Fn. 1, 138 Fn. 8, 142, 181, 182 Fn. 24, 188, 208, 224, 263–266
- Nuevo Cine Español (s. a. spanischer Film) 28, 208
- O**
- Oberfläche, Wasseroberfläche 24, 64–66, 80, 128
- OBJECTIVE, BURMA! (DER HELD VON BURMA); USA 1945, Raoul Walsh 267
- Offscreen (s. a. *Hors-champ*) 17, 266
- LOS OLVIDADOS (DIE VERGESSENEN); MEX 1950, Luis Buñuel 12, 16, 29, 39–57
- Opfer 15–16, 49, 55, 85, 87, 92, 96, 98–101, 108 Fn. 51, 111, 140, 151 Fn. 51, 188, 191, 209, 235–236, 256–257, 259, 267, 270, 272, 274
- P**
- Paris 19, 31, 40, 45, 135–151, 181–185, 189–191
- PATROUILLE DE CHOC (STOSSTRUPP); F 1957, Bernard-Aubert 271 Fn. 36
- Pasolini, Pierpaolo 24, 26, 29, 30, 59–77, 80, 82–83, 155
- PATHS OF GLORY (WEGE ZUM RUHM); USA 1957, Stanley Kubrick 274
- Patriarchal, Patriarchat, 14, 16, 28, 32, 71, 128, 176, 190, 198–204, 210, 217, 219
- Performance, performativ 31, 101, 110, 135–152, 177, 204, 253, 257
- Petri, Elio 17, 30, 95–112
- PIXOTE: A LEI DO MAIS FRACO (ASPHALT-HAIE); BRA 1981, Héctor Babenco 45
- PLATOON (USA 1986, Oliver Stone) 271
- Point of view, -shot 126, 164, 214–215
- LA POINTE COURTE; F 1955, Agnès Varda 26, 188
- Polizei 41, 47, 48, 50, 56–57, 90, 97–98, 107–112, 122, 139, 159, 165, 167
- Popkultur 188
- Postkolonial, Postkolonialismus 247, 283–301
- Postmodern, Postmoderne 92 Fn. 31, 162, 265
- PROFESSIONE: REPORTER (BERUF: REPORTER); I/F/E/USA 1975, Michelangelo Antonioni 153, 156, 160, 162 Fn. 45
- Protest, -bewegung 14, 18, 20, 31, 60, 107, 135, 153, 158, 165, 244
- Q**
- LES QUATRE CENTS COUPS (SIE KÜSSTEN UND SIE SCHLUGEN IHN); F 1959, François Truffaut 22–24, 26
- ¡QUÉ VIVA MÉXICO!; MEX, 1932, Sergej Eisenstein 43 Fn. 14
- R**
- RAÍCES; MEX 1954, Benito Alazraki 42
- Raum, -theorie 30–31, 49, 50, 56, 60, 63, 65–66, 69, 71–72, 76–77, 83, 86, 116, 119, 126, 129, 136, 138, 149, 151, 153–172, 188, 195, 212, 217–218, 253, 268, 278
- REBEL WITHOUT A CAUSE (... DENN SIE WISSEN NICHT, WAS SIE TUN); USA 1955, Nicholas Ray 52 Fn. 32
- Religion, religiös 12–13, 30, 59, 61–63, 66, 75–76, 208, 209, 216, 230–232, 235, 239, 241, 251, 295
- Revolution, revolutionär 18, 28, 31, 33, 40–43, 55, 60, 136–151, 159, 171, 177, 183, 208, 227–229, 239–241, 243–259
- RIO, 40 GRAUS (RIO, 100 DEGREES); BRA 1955, Nelson Pereira dos Santos 225
- Río Escondido; MEX 1948, Emilio Fernández 42, 56 Fn. 42
- RIUSCIRANNO I NOSTRI EROI A RITROVARE L'AMICO MISTERIOSAMENTE SCOMPARSO IN AFRICA? (WILL OUR HEROES BE ABLE TO FIND THEIR FRIEND WHO HAS MYSTERIOUSLY DISAPPEARED IN AFRICA?); I 1968, Ettore Scola 21, 33, 283–300
- Roadmovie 32, 154, 192, 195–196, 204
- Rocha, Glauber 13, 17, 32, 223–241, 246
- RODRIGO D: NO FUTURO (RODRIGO D: NO FUTURE); CO 1990, Víctor Gaviria 45
- Rom 12, 30, 79–94, 97–112, 116, 290, 298
- Romantisch, romantisiert 23, 33, 147 Fn 33, 176, 229

S

- SALÒ O LE 120 GIORNATE DI SODOMA (DIE 120 TAGE VON SODOM); I/F 1975, Pier Paolo Pasolini 65 Fn. 17
- Saura, Carlos 17, 32, 207–220
- SAVING PRIVATE RYAN (DER SOLDAT JAMES RYAN); USA 1998, Steven Spielberg 263–264, 274
- Schaulust (Skopophilie, s. a. Lust) 17, 69, 129, 180 Fn. 17
- Schöndœrffer, Pierre 33, 263–280
- Science-Fiction 97, 105, 107 Fn. 45, 110
- SCIUSCIÀ (SCHUHPUTZER); I 1946, Vittorio de Sica 40
- Scola, Ettore 21, 33, 283–300
- Selbstreflexivität, -reflexion, -reflexiv 25, 26, 30–31, 95, 98, 102, 105, 108, 110, 122, 129, 135, 144, 197
- Sechzigerjahre (s. 1960er-Jahre)
- Sex, Sexualität, sexuell 19, 26, 30–31, 54, 60–77, 92 Fn. 29, 164, 166, 173–185, 200 Fn. 30, 209, 211, 214, 218, 294, 295
- Sexismus, sexistisch 19, 280, 287, 295
- Sexualmoral 12, 21 Fn. 25, 204
- Sexuelle Revolution 31, 60, 67, 75–76, 180, 188
- Siebzigerjahre (s. 1970er-Jahre)
- Skandal, -film, -geschichte, -trächtig 22, 31, 59, 74, 84, 154, 174, 181, 185, 225–226
- Slum (s. a. Armut, s. a. Elendsviertel) 40, 255
- EL SOL DEL MEMBRILLO (DAS LICHT DES QUITTENBAUMS); E 1992, Victor Erice 118
- Solanas, Fernando E. (Pino) 17, 25, 32–33, 44 Fn. 18, 243–259
- Solidarisch, Solidarität 159, 195, 199, 298
- Sordi, Alberto 101 Fn. 30, 283, 285, 287
- IL SORPASSO (VERLIEBT IN SCHARFE KURVEN); I 1962, Dino Risi 19 Fn. 21, 21 Fn. 25, 287
- Spanien 13–14, 19–20, 22, 27–30, 41, 43, 115–130, 207–220, 225
- Spanischer Film, spanisches Kino 17, 28–30, 32, 115, 117, 207–208
- Spanischer Bürgerkrieg 30, 32, 43, 116, 118–120, 130, 208
- Spektakel, spektakelhaft, Spektakularisierung 12, 15–17, 19–29, 30, 81–82, 97–108, 193, 247
- Spiegel, -bild 12, 90, 102–104, 108 Fn. 51, 122, 128, 213
- STANLEY AND LIVINGSTONE; USA 1939, Henry King / Otto Brower 288–300
- Star, -kult 21, 42, 84, 85, 108 Fn. 41, 181, 286
- STATSCHKA (STREIK); UdSSR 1925, Sergej M. Eisenstein 257
- Stadt, Großstadt 21 Fn. 27, 31, 40–41, 43–45, 55, 56 Fn. 42, 64, 80, 82, 86–87, 89, 93, 106, 155, 156, 157, 160, 165, 194, 225, 250, 255, 290
- Stereotyp, stereotypisch 174, 275, 286, 292, 294, 299
- LA STRADA (LA STRADA – DAS LIED DER STRASSE); I 1954, Federico Fellini 81
- Student:innen, Studierende 75, 135–153, 159, 165
- Student:innenrevolte, -revolution, -proteste 14, 31, 75, 97, 135–151, 159, 165–166, 180, 188
- SUSANA – CARNE Y DEMONIO (SUSANNA, TOCHTER DES LASTERS); MEX 1951, Luis Buñuel 43
- EL SUR (DER SÜDEN); E/F 1983, Victor Erice 118
- Surrealismus, surrealistisch 29, 41–43, 52, 54–56, 185
- Swinging Sixties 68, 153

T

- TANGO; E/AR 1998, Carlos Saura 208 Fn. 4
- TEOREMA (TEOREMA – GEOMETRIE DER LIEBE); I 1968, Pier Paolo Pasolini 13, 24, 26, 29, 59–77
- LA TERRAZZA (DIE TERRASSE); I 1980, Ettore Scola 287
- Terror, Terrorist:in, terroristisch 18, 45 Fn. 20, 135–152
- Thriller 16, 107
- Transit, Transition, transitorisch 68, 71–72
- Transformation, transformativ, transformieren (Wandlung) 72, 77, 140, 142, 144, 149–150, 160–161, 167, 171, 175, 213
- Traum, traumatisch, Traumatisierung (s. a. Verdrängung) 18, 21, 29, 47, 52–57, 126, 194, 226–230, 264, 292, 294
- Truffaut, François 11–14, 17, 21, 22–26, 30, 138 Fn. 8, 189, 264–266, 272
- TSCHELOWEK S KINOAPPARATOM (DER

- MANN MIT DER KAMERA); UdSSR 1929, Dsiga Wertow 257
- TERRA EM TRANSE (LAND IN TRANCE); BRA 1967, Glauber Rocha 225
- TIERRA DE LOS PADRES (LAND DER VÄTER); AR 2011, Nicolás Prividera 259
- TIRE DIÉ (EINEN GROSCHEN!); AR 1958–1960, Fernando Birri 251
- Theater 24, 31, 61, 136 Fn. 2, 138–142, 150–151, 214 Fn. 24, 218 Fn. 33, 257
- Theatral, Theatralität 24, 31, 135–142, 150–151
- THELMA & LOUISE; USA 1991, Ridley Scott 196
- Ton, -ebene 33, 61, 74, 107, 129, 135, 148, 150, 168, 197, 234, 249, 257, 287
- Totale 45, 62, 72, 99, 272
- TOTÒ NELLA LUNA; I 1958, Stefano Vanzina (Steno) 287
- Töten, Tötung (s. a. Mord) 47, 50, 55, 90, 100–102, 122–123, 145–146, 160, 220, 234, 236, 263
- U**
- L'UNE CHANTE, L'AUTRE PAS (DIE EINE SINGT, DIE ANDERE NICHT), F/B/VE 1977, Agnès Varda 16, 26, 32, 187–204
- USA (Amerika, US-amerikanisch) 20–21, 25, 30–31, 67, 96, 142, 153, 154 Fn. 1, 224, 228, 249, 254, 263, 274, 276 Fn. 61, 277, 280 Fn. 73, 299
- US-amerikanisches Kino (s. a. Hollywood) 25, 52, 56, 105–106, 224, 229
- Überwachen, Überwachung, 12, 97–112
- Ungerechtigkeit 40, 159, 199
- V**
- VÁMONOS CON PANCHO VILLA; MEX 1935, Fernando de Fuentes 42
- Varda, Agnès 16, 26, 32, 187–204
- Veränderung (s. a. Transformation) 27, 28, 59, 77, 97, 163, 166–167, 188, 191, 195–196, 201 Fn. 33, 204
- Verdrängung (s. a. Trauma) 18, 21
- EL VERDUGO (DER HENKER); E/I 1963, Luis Garcia Berlanga 28
- Vergewaltigung 47, 49, 54, 180, 193
- Vietnam, -krieg, -film 18, 21, 33, 69, 244, 263–264, 271, 278
- Visual pleasure (Mulvey) 69, 180, 190
- LA VOCE DELLA LUNA (DIE STIMME DES MONDES); I 1990, Federico Fellini 81
- Voiceover 45, 62, 72, 245, 248
- Volonté, Gian Maria 109
- Vororte 41, 45, 80, 83
- Voyeurismus, Voyeur:innen, voyeuristisch 12, 30, 50, 69, 72–73, 179, 180
- UNE VRAIE JEUNE FILLE (EIN MÄDCHEN); F 1976 (2000 Erstaufführung), Catherine Breillat 16, 31, 173–181, 184
- W**
- Wandlung (s. Transformation)
- WEEK-END (WEEKEND); F 1967, Jean-Luc Godard 138 Fn. 5
- Werbung, Werbespot 98, 101, 142, 154, 161, 165, 245, 256–257, 286, 287
- Werbefirma, Werbeindustrie 64, 98–99, 106, 108
- Weiblich, Weiblichkeit 26, 32, 69, 93, 118, 146, 166, 173–185, 188–204, 209, 213, 215–216
- Wirtschaftswunder (s. boom economico)
- Wüste, Wüstenraum 31, 59, 62–63, 72–75, 153–172, 298
- Z**
- ZABRISKIE POINT; USA 1970, Michelangelo Antonioni 13, 31, 153–172
- Zeitbild, Zeitkino (Deleuze) 17, 25, 76–77, 183
- Zelle 71, 139–140, 143, 149–151
- Zensur 27–29, 31, 71, 116–117, 178, 280
- Zoom, -bilder 24, 45, 68, 109, 251, 257