

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 60 (2018)
Heft: 372

Artikel: Das Jahr, das nie zu Ende ging : 1968 und das Kino
Autor: Midding, Gerhard
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-862993>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

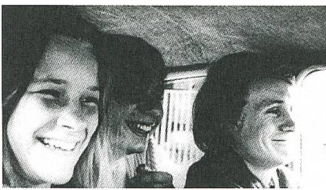
Download PDF: 04.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Das Jahr, das nie zu Ende ging



Terra em Transe (1967) Regie: Glauber Rocha



Les Doigts dans la tête (1974)

Gerhard Midding

Seit 1987 regelmässiger Mitarbeiter von Filmbulletin
mit Interessenschwerpunkten für das
französische, italienische und asiatische Kino.



Terra em Transe (1967)



Themroc (1973) Regie: Claude Faraldo

1968 und das Kino

Die Umwälzungen von 1968 haben auch dem Kino neue Wendungen gegeben. Die Ereignisse auf den Strassen von Paris und anderswo waren nicht zuletzt durch Filme vorausgeahnt, vorangetrieben und begleitet worden. Und bis heute erinnert sich das Kino intensiv dieser bewegten Zeit – mal kritisch, mal nostalgisch. Versuch einer Chronik in Schlaglichtern.

1967 deutete nichts auf eine Veränderung hin, klagt Romain, das Klima der Zeit sei immer noch bedrückend, verlogen und ungesund. Der junge, filmbegeisterte Aktivist will zusammen mit einigen Kameraden das Lycée Condorcet in Paris besetzen, aber dessen Türen halten stand. Nun setzt er seine Hoffnungen auf seinen Kameraden Michel, der in Berlin an einer Demonstration gegen den Vietnamkrieg teilgenommen hat und ihm berichtet, wie umsichtig Rudi Dutschke die Kundgebung vorbereitet und organisiert habe.

Im November 1967 protestieren erstmals Studierende in Paris, an der Universität von Nanterre. Das ist noch keine epochale Erschütterung. Staatspräsident Charles de Gaulle kann sich und seinen Landsleuten in der Neujahrsansprache 1968 noch zu der Ära von Wohlstand und Gelassenheit gratulieren, in die Frankreich nun eintrete. Es dauert eine Weile, bis seine Worte

Makulatur werden. Im Februar will Kulturminister André Malraux den Leiter der Cinémathèque française, Henri Langlois, entlassen und ruft damit erbitterten Widerstand unter Filmschaffenden weltweit hervor. Als Jean-Luc Godard bei einer Demonstration von einem Polizeiknüppel getroffen wird, nimmt der Protest militante Formen an. Romain weiss, dass dies nicht der Auslöser der Unruhen ist, die nun in Frankreich ausbrechen. Er gehört der revolutionären kommunistischen Jugend an und hadert damit, dass die Partei, die seit fünfzig Jahren von der Revolution träumt, den Studentenprotesten feindselig gegenübersteht und dass die mächtige Gewerkschaft CGT keine Studierenden bei ihren Kundgebungen duldet.



The Dreamers (2003) Regie: Bernardo Bertolucci

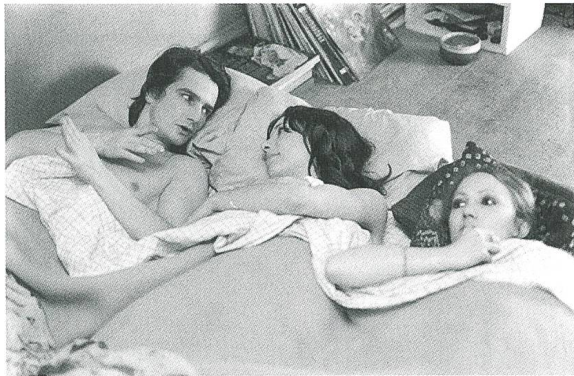
Vielleicht braucht es die günstigere Witterung des Frühlings, das Erwachen der Natur, bis das Aufbegehren sich endlich Bahn brechen kann. In Paris werden Barrikaden errichtet, Frankreich wird von einem Generalstreik lahmgelegt, und einige Regisseure drängen erfolgreich darauf, das Festival von Cannes abubrechen. Romain wird mit seiner Kamera aktiv, filmt Demonstrationen und wird Zeuge eines historischen Kippmoments, an dem es so aussieht, als könnte sich die Wirklichkeit der Utopie beugen.

Romain ist das jüngere Alter Ego des Filmemachers Romain Goupil, der sich 1983 in *Mourir à 30 ans* Rechenschaft ablegt über seine eigenen Erfahrungen. Im Mai 1968 ist er siebzehn, was im Kino das beste Alter zu sein scheint, um diese Zeit zu erleben. Goupils semidokumentarische Spurensuche ist gewissermassen der idealtypische Film über 1968. Der Regisseur integriert die ästhetischen Lehren der Zeit. Er hat in Schwarzweiss gedreht, was praktisch für alle «authentischen» Filme zum Thema gilt: Die Beschwörung der Euphorie braucht die gewissenhafte Strenge des Monochroms. Vor allem jedoch ist sein Film nachdrücklich autobiografisch grundiert. Er setzt eine überindividuelle Erfahrung in ein Kino des persönlichen Ausdrucks, auch der persönlichen Ansprache des Publikums um. Goupil begreift, wie eng Demonstrationen in ihrer Doppeldeutigkeit von Planung und Improvisation mit dem Prozess des Filmemachens verwandt sind. Vor allem aber weiss sein jugendliches Alter Ego, dass 1968 nicht der Beginn einer Bewegung ist, sondern die Fortsetzung seiner Arbeit.



La maman et la putain (1973) Regie: Jean Eustache

Im französischen Sprachgebrauch existiert das Jahr 1968 in der Mehrzahl. Historiker_innen und Intellektuelle sprechen von «les années soixante-huit», die sich über die Epoche zwischen 1962 bis 1981 erstrecken, vom Ende des Algerienkriegs bis zum Wahlsieg der Linken unter François Mitterand. Diese Zeitrechnung ergibt Sinn: Zwar unterliegt Mitterand bei der Präsidentschaftswahl 1966, kann de Gaulle aber immerhin in die Stichwahl zwingen und bietet auf dem Höhepunkt der «Ereignisse» an, die Regierungsverantwortung zu übernehmen.



La maman et la putain (1973)

Für diese Zeitrechnung spricht auch, dass sie deckungsgleich ist mit der Hauptphase im Werk von Chris Marker. Kein anderer Filmemacher seiner Generation hat (mit Ausnahme vielleicht von Jean-Luc Godard) aus den Umbrüchen des Pariser Mai so radikale Rückschlüsse für die eigene Kinopraxis gezogen. Marker dreht zusammen mit Regiekollegen oder Amateuren brandaktuelle Kurzfilme und Traktate, die sich auf die sowjetische Tradition der filmischen Zeugenschaft berufen. Zugleich ahnt sein Kino die Umbrüche voraus. Bereits 1962 zeigt er in *Le joli mai*, eigentlich einer dokumentarischen Feldforschung über das Lebensgefühl der Pariser Bevölkerung im «ersten Frühling nach dem Krieg», wie die Politik nun auf der Strasse stattfindet, filmt Demonstrationen und Trauermärsche nach dem Massaker, das Polizeipräsident Maurice Papon unter Gegner_innen des Algerienkriegs anrichten lässt. 1967 inspiriert und überwacht er den Montagefilm *Loin du Vietnam*, in dem er zusammen mit Joris Ivens, William Klein und anderen sarkastische Schlaglichter auf den imperialistischen Krieg der USA wirft und dem Kampfesmut der Nordvietnames_innen ein Denkmal setzt.

Damit wäre die Arbeit des Propheten eigentlich getan, aber Markers engagierte Schaulust erhält durch die Streiks, Arbeiter- und Studentenproteste immensen Elan. Hier wird er endgültig zu einem melancholischen Demokraten, der zuverlässig zur Stelle ist, wenn der Souverän sich auf der Strasse Gehör verschafft. In der grossen Ausstellung, die ihm aktuell die Cinémathèque française widmet (und die ab September im Bozar in Brüssel läuft) wird deutlich, wie eminent global sein Denken von Anfang an ist. Wenn er sich mit Vietnam und dem Pariser Mai auseinandersetzt, nimmt er stets die anderen Konfliktherde

der Zeit mit in den Blick, namentlich die Aufbrüche in Prag und Lateinamerika. Marker ist ein politisierter Homo ludens, der seinem Nachdenken keine Grenzen setzen, sondern ihm eine leichtfüssige Ungebundenheit geben will. Die Bilder zirkulieren in seinem Werk, finden sich an immer neuen Orten und in verblüffenden Kontexten wieder. Der Trailer zu *Loin du Vietnam* blickt gewissermassen in die eigene Zukunft, zeigt Standbilder, die als Plakate auf Häuserfassaden verwittern. Zehn Jahre später zieht er mit *Le fond de l'air est rouge* Bilanz der gesellschaftlichen Revolutionen seit 1917, was diesen Film zu Markers Hauptwerk zu 1968 macht. (Später wird er den Film mehrfach überarbeiten, aber ideologisch nicht revidieren.) Und 1986 bietet er dem Produzenten Anatole Dauman den Drehbuchentwurf für eine Folge der Serie *Star Trek* an, in der es die Besatzung der «Enterprise» in den Pariser Mai verschlägt. Leider zögert Dauman, diesen satirischen Fiebertraum zu finanzieren.



Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000 (1976) Regie: Alain Tanner

Vorfrühling

Als István Szabó 2007 am Festival von Locarno sein Regiedebüt *Almodozàsok kora* (*Zeit der Träumerei*) von 1964 wiedersah, war der ungarische Regisseur nach eigenem Bekunden erstaunt, mit welcher Freiheit er ihn, nur wenige Jahre nach der Niederschlagung des Ungarn-Aufstands, realisieren konnte. Der Film zeichnet das Porträt einer Generation, die in der Gesellschaft einen Platz für ihre Ideale sucht und die Mauern der Mittelmässigkeit und des Phlegmas einreissen will. Szabó hat sich damals vom Ungestüm der Nouvelle Vague anstecken lassen: Freizügig erobert sich die Kamera die Strassen, wechselt zwischen Nähe und Distanz mit unberechenbarer Bewegungslust. Kühn überschreitet er Konventionen, filmt mit Gegenlicht und in Zeitlupe; sogar eine Trickfilmpassage hat er eingeflochten.

Zu Beginn der Sechzigerjahre wächst dem Kino eine freiere, radikalere Art des Erzählens zu. Es kann agiler als zuvor aufgreifen, was in der Luft liegt. Die Aufbruchsbewegungen im europäischen, lateinamerikanischen und japanischen Kino bereiten den Boden für 1968. Einige osteuropäische Kinematografien durchleben Tauwetterperioden, zuvorderst die ungemein einflussreiche tschechische Neue Welle, zu deren



The Dreamers (2003)

Protagonist_innen Věra Chytilová, Miloš Forman und Jiří Menzel zählen. In ihren Filmen vermischen sich kluger Slapstick und wehmütige Anarchie; ihre Ironie ist dem Leben und den Menschen zugewandt. In ihrem Blick für die Absurditäten des sozialistischen Alltags stimmen sie leise auf den Prager Frühling ein.

Das brasilianische Cinema Novo erregt internationale Aufmerksamkeit. Regisseure wie Glauber Rocha eröffnen der Filmsprache und dem politischen Denken neue Sphären mit ihrer eigensinnigen, febrigen Experimentierfreude. Furchtlos versenken sie ihren Blick in die kulturellen Widersprüche ihrer Heimat, schildern Armut und Hunger, klagen Unterdrückung und devote Frömmigkeit an. Rochers *Terra em Transe* entsteht in der zweiten Phase der Bewegung nach dem Militärputsch von 1964 und formuliert eine zupackende Ästhetik des Zweifels. Ihr Motto «Im Kopf eine Idee, in der Faust eine Kamera» findet weltweit Widerhall.

Der revolutionsaffine Italowestern, zuvorderst Sergio Corbuccis *Django* von 1966, trifft den Nerv der Zeit; Corbuccis Titelheld avanciert zu einer Leitfigur der deutschen Studentenbewegung. Gillo Pontecorvo ergreift in *La battaglia di Algeri* im selben Jahr Partei für den antikolonialistischen Kampf der Algerier. Seine rabiat neorealistische Studie über Strategie und Gegenstrategie gewinnt den Hauptpreis in Venedig, wird zwar in Frankreich mehrere Jahrzehnte von der Zensur verboten, feiert aber ungeheuren Erfolg in den USA und wird besonders in Harlem bejubelt. Auch in den USA rütteln Filmemacher heftig an den gesellschaftlichen und filmischen Konventionen. *The Graduate* und *Bonnie and Clyde* verleihen dem Aufbegehren der Unter-25-Jährigen (die 1967 von «Time Magazine» zum «Man of the Year» gekürt werden) Ausdruck. Der Production Code, das alte Regelwerk der Selbstkontrolle Hollywoods, ist nicht mehr haltbar und wird durch ein System der Altersfreigaben ersetzt, das freilich den neuen Anfechtungen durch Gewalt und Sex vorerst noch nicht Herr wird. Agnès Varda, dreht, da befinden wir uns aber schon im Jahr 1968, einen emphatischen Dokumentarfilm über die «Black Panther», in dem sich auch eine feministische Perspektive Bahn bricht.

Das Zittern der Bilder

Im Mai streiken auch die Studierenden der Pariser Filmhochschule IDHEC. Aber natürlich hören sie nicht auf zu drehen. Im Pariser Vorort Saint-Ouen

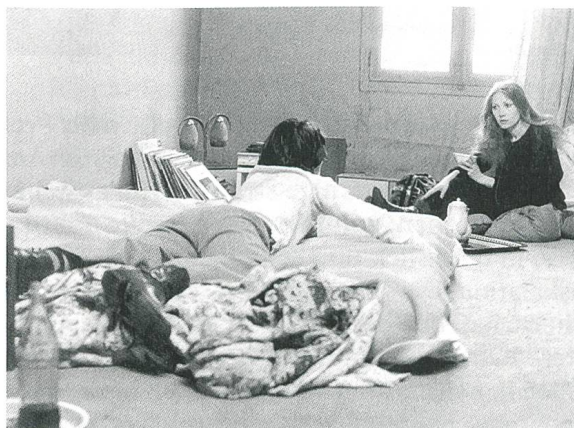
entsteht Anfang Juni ein Kurzfilm, der wie eine Flaschenpost aus dieser Epoche immer wieder in der Gegenwart anzukommen scheint: *La reprise du travail aux usines Wonder* erzählt, wie nach dem Abkommen von Grenelle die Streikfront zerbricht. Eine Arbeiterin weigert sich lebhaft, wieder an ihren Arbeitsplatz in einer Batteriefabrik zurückzukehren. Sie beugt sich auch dem Druck von Kolleg_innen und Gewerkschaftsfunktionären nicht. Mit ihr erhält die Revolte endlich ein weibliches Antlitz. Ihre Lebendigkeit wird 1996 Hervé Le Roux zu seiner gross angelegten filmischen Spurensuche *Reprise* inspirieren, und 2017 wird ihr Widerstand in *No intenso agora* von João Moreira Salles wieder wachgerufen.



Le déclin de l'empire américain (1986) Regie: Denys Arcand

Jacques Rivette nennt *La reprise du travail aux usines Wonder* in einem zeitgenössischen Interview den «stärksten Film, den ich über die Ereignisse gesehen habe, der einzig wirklich revolutionäre Film». Seine Form hingegen ist kaum revolutionär, sondern dem Cinéma direct verpflichtet. Was sich zunächst verändert, ist weniger die filmische Form, sondern die Art, wie Dreharbeiten organisiert werden. Es wird mit reduzierten Teams und oft auf Super-8 gefilmt. Filmschaffende begreifen sich als Aktivist_innen, sie haben das Motto des Cinema Novo verinnerlicht und halten kleine, handliche Kameras wie Schusswaffen vor sich. Das staatliche Fernsehen ORTF zensiert derweil Bilder von den Demonstrationen.

Es gründen sich Kollektive. Chris Marker dreht schon 1967 zusammen mit Arbeitern in Besançon *À bientôt, j'espère*, denen der fertige Film nicht gefällt, der aber überraschenderweise 1968 sogar im staatlichen Fernsehen läuft. (Bei *Loin du Vietnam* hat Marker noch leichteres Spiel: Da einigen sich die Filmemacher



La maman et la putain (1973)

darauf, dass ihre Gemeinschaftsarbeit am Ende die Handschrift einer Person tragen soll.) Marker selbst filmt im Mai 1968 nicht, sondern macht Fotos, darunter eine wunderbare Studie von Alain Resnais, der souverän entrückt wirkt inmitten von Demonstranten. In *Le fond de l'air est rouge* wird er später einen Kameramann zitieren, der berichtet, wie seine Hand im Tumult zittert und die Kamera wie von selbst läuft.

Die Organisationsfrage

Am Institut für Filmgestaltung in Ulm, das von Alexander Kluge und Edgar Reitz geleitet wird, entsteht zwischen 1967 und 1969 ein einzigartiger Zyklus von Filmen über die studentische Protestbewegung. Eigentlich sollen die Filmstudierenden Alltag und Leben an deutschen Universitäten schildern (das Projekt wird von der VW-Stiftung gefördert, hat also einen gewissen zeitlichen Vorlauf von Antragstellung und -bewilligung), erhält durch die Ereignisse aber ein ganz anderes Mandat der Zeitzeugenschaft. Die Filmstudierenden aus Ulm werden von den Umwälzungen überrascht, aber offenbar nicht kalt erwischt. Ihre Herangehensweise wirkt umsichtig und planvoll. Sie dokumentieren einerseits, wie die aufbrechenden Konflikte auf den Strassen ausgetragen werden, vor allem jedoch halten sie fest, was in den Universitäten geschieht, wo die Demokratie einer neuen Dramaturgie von Rede und Gegenrede gehorcht. Es werden Entscheidungsprozesse, Methodenstreit und die Sorge um den Rückhalt in der Gesellschaft verhandelt. Meist wird vom ausgearbeiteten Manuskript gesprochen, aber die Filme nehmen nicht nur Talking Heads, sondern auch Talking Bodies in den Blick.



The Dreamers (2003)

Im Nachhinein verblüfft es, wie bürgerlich die Protestierenden in Erscheinung treten. Kurzhaarig, in Anzug und Krawatte entwerfen sie Strategien für anstehende Demonstrationen, nehmen die erwartete Taktik der Polizei in den Blick und schmieden auch Pläne zur Deeskalation. Die Ulmer Gruppe legt sich dabei stets Rechenschaft ab über ihr eigenes Vorhaben. Auch die spätere Bedeutung ihrer Filme als zeitgeschichtliche Quellen haben sie im Hinterkopf: Ereignisse, die dem zeitgenössischen Publikum sehr wohl vertraut sind –

Anti-Vietnam-Kundgebungen, der Protest gegen den Berlinbesuch des Schahs und die Tötung Benno Ohnesorgs – erläutern sie in Zwischentiteln, um damit Daten, Fakten und Kontexte für die Nachgeborenen zu liefern.



Álmodozások kora (1965) Regie: István Szabó

Eine Parenthese

Auf die Frage nach dem Rückhalt des Protests in der Gesellschaft findet das italienische Kino andere Antworten. Diesen Eindruck darf man nach der Filmreihe gewinnen, die das Berliner Kino Arsenal diesem Thema im Mai gewidmet hat. Filmemacher wenden sich verstärkt den Lebensbedingungen der Arbeiterschaft zu. Die Kommunistische Partei agiert häufig als Mitproduzentin der Filme und vertreibt sie auch. Marco Bellocchio dreht zwei Dokumentarfilme für die KPI, die er angeblich aber selbst finanziert.

Armut, Not und Verwahrlosung von Arbeitsmigrant_innen aus dem Süden rücken in den Fokus. Neben der Binnenmigration werden auch die Lebensumstände von Gastarbeiter_innen etwa in Deutschland geschildert, namentlich in *Emigrazione '68* von Luigi Perelli. Bei der Retrospektive in Berlin erzählte der Regisseur, wie verblüfft er war, dass ihm die Volkswagenwerke damals eine Dreherlaubnis erteilten für die ärmlichen Baracken, in denen die italienische Arbeiterschaft hausen musste. Die ganze Epoche erscheine ihm wie eine Parenthese, in der Dinge plötzlich möglich waren, die davor und danach undenkbar schienen.

Dieses Erzählinteresse an der Arbeiterbewegung bricht sich auch im Spielfilm verstärkt Bahn. Ettore Scolas 1973 in den Mirafiori-Werken in Turin entstandener *Trevico-Torino (viaggio nel Fiat-Nam)* trägt den Geist der Zeit schon in seinem waghalsigen Filmtitel. *Delitto d'amore* (1974) von Luigi Comencini spielt unter Arbeitsmigrant_innen in Mailand und ist ein melodramatisches Zeugnis der repressiven Arbeitsverhältnisse. Höhepunkt dieser kämpferischen Strömung ist zweifellos das wuchtig-räudige Traktat *La classe operaia va in paradiso* von Elio Petri, der 1972 in Cannes die Goldene Palme gewinnt (ex-aequo mit Francesco Rosi's *Il caso Mattei*). Im manischen Rhythmus des Films verdoppelt sich der geradezu lebensbedrohliche Akkord, den Gian Maria Volonté als Fließbandarbeiter schaffen muss. Wenn man sich durch die Kapitel der DVD klickt, stellt man fest, dass jedes zweite mit aus einem Megafon gebrüllten Parolen anfängt. Ein Streik wird

hier regelrecht als Krieg ausgetragen, und Ennio Morricones Musik klingt, als habe er sie für ein Maschinen-gewehr komponiert.

Nachbeben

Für viele etablierte Filmemacher bricht eine Zeit der Verunsicherung an. François Truffaut, Louis Malle und weitere Regisseure, die das Festival in Cannes in die Knie zwangen, distanzieren sich schleichend von dem Eklat. Resnais verfällt zwischen 1967 und 1973 in Schweigen (gewiss, er verfolgt zahlreiche Projekte, aber sein Zögern ist beredt); Michelangelo Antonioni, Bellocchio, Godard und Malle drehen vorerst Dokumentarfilme. Die Fiktion ist etwas, das erst wieder erstritten werden muss.

Natürlich ist auch dies, wie stets in der Filmgeschichte, eine Periode der inkongruenten Gleichzeitigkeit und Verzögerungen. Das Oberhausener Manifest, mit dem das junge deutsche Kino den Bruch mit dem alten vollziehen will, kommt vielleicht zu früh. Immerhin sind nun Schauspielergesichter zu sehen, die frischer, unbelasteter sind und sich damit radikal unterscheiden von den Schicksalsgesichtern, mal Täter, mal Opfer, die das Kino der Fünfzigerjahre prägten. Der Filmkritiker Michael Pekler macht für diese Zeit Jean-Marie Straub und Rainer Werner Fassbinder überzeugend als gesellschaftliche Seismografen namhaft. Der Regisseur Michael Klier erinnert diese Zeit als eine, in der Filme mit einem Mal persönlich werden können.

Eine landläufige These zu den Auswirkungen von 1968 besagt, dass sie den Generationenkonflikt ins Kino trägt. Zumindest verschärft ihn das Beben. Lindsay Andersons *If ...*, der 1969 in Cannes die Goldene Palme gewinnt, scheint das ebenso zu bestätigen wie Claude Pinoteaus Komödie *La gifle* (1974), in der Lino Ventura als Lehrer mit rebellierenden Schülern konfrontiert wird, die vor dem Gymnasium Autos demolieren. Es gibt furiose Gesten der Auflehnung wie Claude Faraldos *Themroc* (1973). Aber vorerst kann es im Kino nicht um gewonnene Schlachten gehen, sondern höchstens um die Ahnung, nun würden sich gesellschaftliche Prozesse beschleunigen. Der Titel von Alain Tanners *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000* (1976) verschiebt diese Hoffnung mit beträchtlicher Redlichkeit in eine ferne Zukunft.



Le déclin de l'empire américain (1986)

Der Strang des französischen Kinos, der empfänglich ist für das Zeitklima, formuliert erst einmal Zweifel. In Jean Eustaches *La maman et la putain* (1973) herrscht eine dynamische Lethargie. Die feinnervige Vitalität und elegante Ironie lassen den Film zu einem der schönsten atmosphärischen Zeugnisse der Pariser Bohème nach 1968 werden. Er erzählt eine Dreiecks-geschichte als kargen, klaustrophobischen Abenteuerfilm der Körper und Worte. Eustaches Figuren leben in stem Konflikt mit den Ideen und Lebenslügen, die ihnen die Moden der Epoche diktieren. Ihr Lebenselement ist der ausgefüllte, anstrengende Müsiggang. Ihnen steht nicht viel mehr zu Gebot als ihre Beredsamkeit und der Drang, das Leben um sich herum zu inszenieren. Seine Filme seien so autobiografisch, wie Fiktion es nur sein kann, erklärt der Regisseur einmal. Die Dreharbeiten finden unter ungeheuren Spannungen statt, in Eustaches eigener Wohnung.



The Dreamers (2003)

Die zerwühlte Bettlandschaft, die Matratze, die bei ihm gleichermassen als Refugium wie als Schlachtfeld dient, sollte zu einem nachgerade emblematischen Bild werden. Es findet sich bereits ein Jahr später in *Les doigts dans la tête* von Jacques Doillon wieder. Die zu erprobende Freiheit, der Widerstand gegen die verachtete Verbürgerlichung spiegeln sich unmittelbar in den Wohnverhältnissen: Man sitzt nicht mehr bei Tisch, sondern auf dem Boden. Doillon nimmt eine Verlagerung des Milieus vor, öffnet die Bohème für eine andere Gesellschaftsschicht: Sein Protagonist arbeitet in einer Bäckerei und fordert, nach Tarif bezahlt zu werden.

Der uneigentliche Ort

Es dauert zehn Jahre, bis der französische Mainstream sich mit dem Mai 1968 beschäftigt, und es ist bemerkenswert, wie sehr er sich bemüht, den Schauplatz Paris zu umgehen. In *La carapate* verkörpert Pierre Richard einen Anwalt, der irrtümlicherweise für den Anstifter einer Gefängnisrevolte gehalten wird und durch halb Frankreich flieht. *Cocktail Molotov* (Diane Kurys, 1980) erschliesst sich das zerrissene Land in Form eines Roadmovies, das den Konflikt zwischen Versäumnis und Erleben verhandelt, der das Kino fortan häufig beschäftigen wird.

Wie ertragreich die Provinzperspektive sein kann, führen Louis Malle und Jean-Claude Carrière in *Milou en mai* (1990) vor. Die Perspektive ist überdies auf raffinierte Weise betont bürgerlich. Die Mitglieder einer



Après mai (2012) Regie: Olivier Assayas



Claude Lelouch, Jean-Luc Godard, François Truffaut, Louis Malle und Roman Polanski beim Abbruch des Filmfestival von Cannes 1968



The Dreamers (2003)



Themroc (1973)

weitverzweigten Familie reisen trotz Generalstreik an, um den Tod der (Gross-)Mutter zu betrauern. Was wie eine «Kirschgarten»-Variante beginnt, entwickelt sich sodann zu einem munteren Reigen der sittlichen Übertretungen. Ein junger Neffe trägt die Pariser Euphorie in die verschlafene Idylle. Allerdings steht die Erprobung der Anarchie unter Vorbehalt: Nach kurzer Frist kehrt die Ordnung wieder zurück, und sogar auf das Militär ist wieder Verlass. Die Bienen im Stock des Landhauses sind nervöser als in früheren Jahren zu Beginn des Films, zweifellos haben sie das bessere Gespür für das, was in der Luft liegt, als das Personal des Films.

Auch Bernardo Bertolucci fehlt beim Pariser Mai, wenngleich entschuldigt. Im Frühjahr 1968 ist er in Rom mit den Dreharbeiten seiner Dostojewski-Verfilmung *Partner* beschäftigt. Sein Hauptdarsteller Pierre Clementi reist jedes Wochenende heim nach Paris und hält den Regisseur montags auf dem Laufenden. So schreibt sich die Revolte in den Film ein: Die Szene, in der akribisch die Herstellung eines Molotowcocktails geschildert wird, beruht auf Clementis Erzählungen und bewahrt das Timbre des Augenblicks nun wie in einer Zeitkapsel auf.

Bertoluccis Figuren in *The Dreamers* (2003) verpassen die Ereignisse ebenfalls. Es ist die Chronik einer lichtscheuen Weltteilhabe: Seitdem die Cinémathèque geschlossen ist, haben sie die Wohnung nicht mehr verlassen; Fernsehen zu schauen, verbietet sich, da ihre Leidenschaft exklusiv dem Kino gehört. Es wirkt wie eine sträfliche Vergeudung, eine ausgeschlagene Verantwortung, die grossen, historischen Ereignisse zu versäumen, weil man mit seinen eigenen, kleinen Problemen beschäftigt ist. Während sich bei Bertolucci das Dilemma der Figuren mit dem des Films deckt, ist die Abkehr ins Private bei Philippe Garrel ein spannungsvoller Prozess. In *Les amants réguliers* (2005) ist der Strassen- und Häuserkampf eingangs tatsächlich noch ein Abenteuer. Zusehends gewinnt die Revolte jedoch eine irritierende Flüchtigkeit. Die physische Präsenz der Ereignisse ist brüchig, das kontrastreiche Schwarzweiss verleiht den Totalen brennender Strassen eine merkwürdige Abstraktion; Kameraschwenks führen regelmässig ins Nichts. Die Nachtschwärze löst die Barrikaden aus ihrem verbürgten urbanen

Umfeld, man wähnt sich im Niemandsland zwischen Schützengräben. Garrel unterläuft die Konventionen der historischen Rekonstruktion: Einmal sieht es gar aus, als habe sich ein Trupp versprengter Jakobiner aus der französischen Revolution unter die Demonstrierenden gemischt.

Der Umbruch der Gesellschaft vollzieht sich als Konfrontation in Wartestellung. Garrels Figuren sind keine blossen Betrachter_innen des Spektakels, sondern befangene Akteur_innen, denen es bald an Tatkraft gebricht. Dennoch erscheint die Stubenhockerei in *Les amants réguliers* durchaus als gültige Zeitgenossenschaft, als strenge Parallelexistenz, in der man sich der Frage stellen muss, wie Leben und Sexualität jenseits der Konventionen aussehen sollten. Garrels zentrales Requisit ist wiederum die Matratze, auf der debattiert, Opium geraucht und geliebt wird. Er hält die Figuren in der von Jean Eustache vertrauten Halblage zwischen Sitzen und Liegen.



Mourir à 30 ans (1982) Regie: Romain Goupil

Lebensstilrevolution

Das visuelle Leitmotiv von Olivier Assayas' *Après mai* (2012) hingegen ist das Feuer, die Flamme. Er buchstabiert es in aller Vieldeutigkeit durch: als Licht und Zerstörung, als etwas, das verzehrt oder weitergetragen wird. Der autobiografisch grundierte Bildungsroman setzt auf dem Höhepunkt der Pompidou-Ära ein. Es ist keine Zeit des Abglanzes, der Ernüchterung oder Entzauberung. Assayas' Figuren dürfen sie als heroische Periode in ihrem Leben betrachten, die intensive Teilhabe an ihren Strömungen und Umbrüchen fordert. Ihre Generation könnte die Zukunft in Besitz nehmen.

Das «Danach» des Titels eröffnet noch eine weitere Perspektive: Zwar prägen Epochen die Menschen, aber sie entwickeln sich gleichwohl weiter. Assayas kann von dem Bildungsabenteuer dieser (nicht nur seiner) Jugend ohne Nostalgie erzählen: Das Licht und die Farben sind erstaunlich fahl. Er fällt kein Urteil aus späterer Einsicht. Den einstigen Idealismus muss er nicht als naiv entlarven, er nimmt die Überzeugungen seiner Charaktere ernst. Es ist zwar anders gekommen. Unrecht hatten sie deshalb nicht.

Während der Dreharbeiten fällt Assayas auf, dass sich seine jungen Darsteller_innen mehr für die



La classe operaia va in paradiso (1971) Regie: Elio Petri

damaligen Kleider als für die Politik interessieren. Dass sie 1968 als Lebensstilrevolution wahrnehmen, muss man ihnen nicht ankreiden. Es weist sie als hellsichtige Kinder ihrer Gegenwart aus: Statt die erhoffte Abkehr vom Konsumterror eröffnet 1968 diesem vielmehr ungeahnte neue Möglichkeiten. Gucci und Dior haben gerade neue Kollektionen lanciert, die das 50. Jubiläum feiern wollen. Ihr Chic lässt sich prunkend aufbereiten. Michel Havazanizius' *Le redoutable* (2017) über Jean-Luc Godards Irrlichtern durch den Pariser Mai zeigt, wie bequem sich diese Epoche aufschliessen lässt, wenn man sie in Klischees, archetypischen Bildern und Slogans dingfest macht. Der Regisseur, ein gewiefter Pasticheur, scheut sich nicht, Impressionen vom Strassenkampf mit beschwingter Musik zu unterlegen.



La classe operaia va in paradiso (1971)

Rückblende ins Jetzt

Im Winter 1986 ist in westdeutschen Kinos und Feuilletons ein bemerkenswertes Aufatmen zu vernehmen. Es läuft der womöglich immer noch erfolgreichste kanadische Film an, Denys Arcands *Le declin de l'empire américain*. Die scharfzüngige Gesellschaftskomödie hat eine ungeheure Anziehungskraft, die sich daraus erklären lässt, dass sie so trefflich als Gegenentwurf zur verzagt-selbstgerechten Nabelschau hiesiger Alt-68er_innen funktioniert sowie als Mittelweg jenseits der Kaviar-Linken Frankreichs. Es ist vor allem die unbefangene Sinnesfreude, die Arcands Ensemble so einnehmend macht. Das Scheitern der grossen gesellschaftlichen Utopien scheint sie im Kern nicht wirklich zu erschüttern, allzu gross ist ihr Lebenshunger.

Auch in den USA, wo sich in Filmen wie *The Return of the Secaucus Seven* von John Sayles (1979) und Lawrence Kasdans *The Big Chill* (1983) mit dem studentischen Engagement ein verlorenes Gemeinschaftsgefühl verbindet, hat Arcands Film enormen Erfolg. Aber für die westdeutsche Gesellschaft hält er noch eine besonders wichtige Botschaft parat, wo die Wahrnehmung einer geschlossenen Generation vorherrscht, die ihr Versprechen der Weltveränderung verraten hat und deren Elan erloschen ist. Der Alt-68er ist im Kino zu einer Instanz geworden, die von der nachfolgenden Generation überwunden werden muss. Dafür mangelt es nicht an Gründen, wenn man ihn etwa für die Verheerungen des Linksterrorismus, namentlich in der BRD und Italien, verantwortlich machen mag. In den letzten Jahren ist eine weitere fatale Auswirkung der sexuellen Befreiung zusehends in den Blickpunkt geraten: der

pädophile Missbrauch, den beispielsweise *Eleve libre* (2008) des Belgiers Joachim Lafosse thematisiert. Die Glücksutopien von 1968 haben der Gegenwart ein schwieriges Erbe hinterlassen.

Dieses Erbe ist so umstritten, dass es noch heute heftige Debatten über die Deutungshoheit auslöst. João Moreira Salles' *No intenso agora*, der 2017 auf der Berlinale grosse Bewunderung für seine an Marker geschulte, weltumspannende Perspektive erntet, wird momentan in Frankreich heftig angegriffen. Der Brasilianer geht als Archäologe und Semiotiker vor: Er überprüft die überlieferten Bilder auf das, was sie zeigen, und auf das, was sie aussparen. Er montiert Wochenschauen und Dokumentaraufnahmen vom Pariser Mai sowie dem Prager Frühling mit Amateur-aufnahmen, die seine Mutter auf einer Bildungsreise in das China der Kulturrevolution, damals noch ein Sehnsuchtsort der Linken, machte. Salles' Erzählgestus ist autobiografisch – seine Familie zieht 1964, nach dem Militärputsch in Brasilien, nach Paris, und er erinnert die Stadt ganz anders, als die französische Aufnahmen sie überliefern. Das engt den Film nicht ein, sondern macht ihn porös und empfänglich. Salles ist fasziniert vom Zeichenhaften der Slogans und Graffitis; auch von der Zweideutigkeit der Umbrüche als politischer Willensäusserung und individueller Erfahrung. Aus der Masse hebt er Figuren hervor, deren Werdegang bezeichnend ist für Widersprüche und Korruption des Aufbegehrens. Die Bilder von damals haben eine solche Kraft, dass sie mitunter zu Selbstläufern werden; eine Gefahr, die sein Off-Kommentar nach Kräften einzudämmen sucht. Der Titel gewinnt einen ironischen, wehmütigen Klang: «Das intensive Jetzt» handelt von Hoffnungen von kurzer Dauer und grosser Reichweite. x



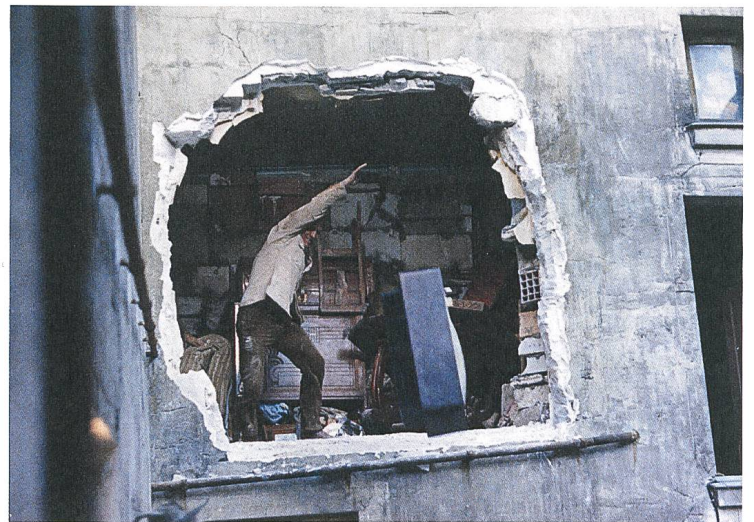
Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000 (1976)



La battaglia di Algeri (1966) Regie: Gillo Pontecorvo



No intenso agora (2017) Regie: João Moreira Salles



Themroc (1973)



Mourir à 30 ans (1982)