



universität  
wien

# MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Entstehung neuer Filmbewegungen vor dem Hintergrund  
von globalem Protest und Revolution“

Eine vergleichende filmhistorische Analyse der französischen Filmlandschaft  
von 1968 sowie der Entstehung einer neuen Filmbewegung in Argentinien  
1968/69

verfasst von / submitted by

Yvonne Ogris, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2019 / Vienna 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

UA 066 583

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte

# Inhaltsverzeichnis

<b>1. EINLEITUNG</b> .....	<b>4</b>
<b>2. FRANZÖSISCHE FILMKULTUR 1968</b> .....	<b>6</b>
2.1. EINFÜHRUNG: EINE GESELLSCHAFT IM UMBRUCH.....	6
2.2. BEGINN DER UMSTRUKTURIERUNG DER FRANZÖSISCHEN FILMKULTUR.....	8
2.3. FILM-ZEITSCHRIFTEN: CINÉTHIQUE/ CAHIERS DU CINÉMA/ POSITIF.....	10
2.4. HENRI LANGLOIS AFFÄRE.....	11
2.5. FILMMANIFESTE <i>LE CINÉMA S'INSURGE N°1, N°2, N°3</i> .....	14
2.5.1. <i>Gründung der États Généreaux du Cinéma Français</i> .....	14
2.5.2. <i>Centre National de la Cinématographie (CNC)</i> .....	15
2.5.3. <i>Ziele der politischen Filme</i> .....	17
2.5.4. <i>Weitere reaktionäre-filmische Versammlungen</i> .....	18
2.5.5. <i>Gründung neuer Filmkomitees sowie die Auflösung bereits bestehender</i> ....	19
2.5.6. <i>Kino als Waffe</i> .....	22
2.5.7. <i>Gründung der Commission de la distribution</i> .....	23
<b>3. ARGENTINISCHE FILMKULTUR 1968/ 69</b> .....	<b>25</b>
3.1. EINE GESELLSCHAFT IM UMBRUCH: PERONISMUS UND ARBEITERBEWEGUNGEN.....	25
3.2. POLITISCHE SYSTEME IN FRANKREICH/ ARGENTINIEN 1968.....	26
3.3. AUFSTAND VON CÓRDOBAZO.....	27
3.3.1. <i>Filmschaffende rund um die Aufstände von Córdoba</i> .....	29
3.4. VERÄNDERUNGEN AUF DEM KULTURELLEN SEKTOR.....	32
3.5. NEW LATIN AMERICAN CINEMA.....	34
3.6. FILMMAGAZINE.....	37
3.7. ARGENTINISCHE FILMKULTUR.....	38
3.7.1. <i>Argentinischer Film 1968</i> .....	39
3.8. GRUPO CINE LIBERACIÓN.....	41
3.9. FILMMANIFEST: TOWARDS A THIRD CINEMA.....	42
<b>4. GLOBALES FILMSCHAFFEN UND DER BEZUG ZUR WESTLICHEN WELT</b> .....	<b>47</b>
4.1. ABHÄNGIGKEITSVERHÄLTNISSE AM BEGINN DER FILMGESCHICHTE.....	47
4.2. KAPITALISMUS UND DAS MEDIUM FILM.....	49

4.3.	FILM-DISTRIBUTION IM ZUGE DES KOLONIALISMUS .....	53
4.4.	DOMINANZ DES HOLLYWOOD-KINOS .....	53
4.5.	VERKNÜPFUNG PARIS/ ARGENTINIEN 1968 .....	54
4.5.1.	<i>Film als politisches Medium</i> .....	56
4.6.	FAZIT .....	57
<b>5.</b>	<b>JEAN-LUC GODARD: LA CHINOISE (F 1967) .....</b>	<b>59</b>
5.1.	KONTEXTUELLE ANALYSE: JEAN-LUC GODARDS FILMSCHAFFEN AB 1967 .....	59
5.1.1.	<i>Jean-Luc Godards Veränderung des Filmschaffens</i> .....	59
5.1.2.	<i>Einleitung: La Chinoise</i> .....	63
5.1.3.	<i>Bezugspunkte zu französischen Philosophen</i> .....	65
5.2.	NARRATION .....	67
5.3.	PROTAGONISTEN_INNEN .....	68
5.4.	ÄSTHETIK .....	70
5.5.	REZEPTION .....	72
<b>6.</b>	<b>FERNANDO SOLANAS, OCTAVIO GETINO: LA HORA DE LOS HORNOS (ARG 1968); (DT.: DIE STUNDE DER HOCHÖFEN) .....</b>	<b>74</b>
6.1.	EINLEITUNG .....	74
6.2.	HINTERGRUND .....	75
6.3.	PROJEKTION .....	76
6.4.	NARRATION UND ÄSTHETIK .....	77
<b>7.</b>	<b>FAZIT .....</b>	<b>81</b>
<b>8.</b>	<b>LITERATURVERZEICHNIS .....</b>	<b>84</b>

# 1. Einleitung

Politische Umbrüche kennzeichneten das Ende der 1960er-Jahre auf globaler Ebene, welche die Bedeutung des Mediums Film inklusive gesellschaftlicher Relevanz grundlegend veränderten. In der vorliegenden filmhistorisch-analytischen Arbeit liegt der Fokus einerseits auf der französischen Filmkultur rund um die Protestbewegung des Mai 1968 sowie kontrastierend dazu auf der Entstehung einer neuen argentinischen Filmbewegung kurz vor Ausbruch der Arbeiter- und Studentenrevolte des Mai 1969. Filmemacher setzten sich auf beiden Kontinenten mit gesellschaftlichen Missständen, politischen Bewegungen sowie revolutionären Sichtweisen auseinander. Radikalere Haltungen und Sichtweisen von Filmschaffenden implizierten eine neue historische Ausgangsbewegung im Zuge eines antiimperialistischen Kampfes. Das Medium Film diente der Mobilisierung von Massen sowie der Informationsverbreitung gesellschaftspolitisch relevanter Inhalte.

In Hinblick auf französische sowie argentinische Filmbewegungen gegen Ende der 1960er-Jahre ist ein transkontinentaler Aspekt von Bedeutung, selbst wenn mein persönlicher Ansatz ein westeuropäischer ist. Filmhistorische Begriffe wie *Militant Cinema*, *First Cinema*, *Second Cinema*, *Third Cinema*, *Politisches Kino* und *Revolutionärer Film* spiegeln sich in beiden Bewegungen wider und dienen sowohl als Verknüpfungspunkte als auch zur Differenzierung. Ausgehend von einem filmwissenschaftlichen Begriffsdiskurs entsteht eine Analyse der beiden parallel verlaufenden Filmbewegungen mit Augenmerk auf gesellschaftspolitischen Hintergrund, Entstehungsgeschichte, Entwicklung, Verlauf, Auswirkungen, Rezeption, Distribution und gesellschaftspolitische Relevanz. Während sich in Frankreich viele Filmschaffende dem sogenannten *Second Cinema*, eine Abgrenzung zum dominierenden *First Cinema* Hollywoods, zuschrieben, formierte sich in Argentinien im selben Zeitraum eine neue Filmbewegung, das *Third Cinema*.

Innerhalb der französischen Filmkultur kam es zu einer Umstrukturierung. Neue politische Thematiken wie Anti-Kapitalismus, Anti-Kolonialismus, Anti-Imperialismus sowie Herausforderungen mit konventioneller Sexualität und Geschlechterrollen rückten vermehrt in den Vordergrund. Manifeste und Ideen der neu gegründeten *États Généraux du cinéma français* von 1968 reformierten die französische Filmkultur und bewirkten einen Übergang des Bourgeoisie-/ Autorenkinos der Nouvelle Vague zu revolutionär-aktivistischem Filmschaffen. Die

Gruppierung stützte sich auf Jean-Luc Godards Slogan: „Das Problem ist nicht politische Filme zu machen, sondern Filme politisch zu machen“. (vgl. Lommel 2001, 14)

Zur selben Zeit verfassten die beiden argentinischen Filmemacher Octavio Getino und Fernando E. Solanas 1968 das Manifest *Für ein Drittes Kino*, wodurch die Filmbewegung des *Third Cinema* eingeleitet wurde. Die *Grupo Cine Liberación*, mit dem Ausgangspunkt in Lateinamerika, stand im Kontrast zum Autorenkino. Fokussiert wurde auf soziale und politische Bewegungen mit Thematiken des Neokolonialismus, das Ankämpfen gegen unterdrückte Systeme, soziale Ungerechtigkeiten und dem Entgegenwirken von Werten der Bourgeoisie. Die beiden Filmbewegungen Argentiniens und Frankreichs entwickelten sich aus einer globalen gesellschaftlichen Situation des Umbruchs und können daher nicht als in sich geschlossen und abgegrenzt bezeichnet werden, unterscheiden sich dennoch grundlegend voneinander. Die lateinamerikanische Filmgeschichte weist eine lange Tradition von Abhängigkeit und Unterdrückungsmechanismen auf, weswegen ich im 4. Kapitel „Globales Filmschaffen und der Bezug zur westlichen Welt“ Abhängigkeitsverhältnisse lateinamerikanischer Filmbewegungen, insbesondere die argentinische Filmkultur, analysiere. Der Unterstützung meiner Thesen dient ein historischer Abriss über das Kino der Dritten Welt und der Bezug zur westlichen Welt.

Ausgangspunkt der beiden anschließenden Filmanalysen sind die beiden Langspielfilme *La Chinoise* (R.: Jean-Luc Godard, F 1967) sowie *La Hora de los Hornos* (R.: Fernando Solanas, ARG 1968). Aus den Filmanalysen ergeben sich folgende Fragestellungen, die im Rahmen der beiden letzten Kapitel bearbeitet werden: Aus welchen gesellschaftspolitischen Kontexten entwickelten sich neue Filmbewegungen, inklusive Filmkollektiven und Filmmanifesten? Welche Problematiken entstanden durch Veröffentlichung der Dokumente und Rezeption? Inwiefern bestehen Zusammenhänge, Parallelen sowie Kontraste zwischen der französischen und argentinischen Strömung? Vorab lässt sich feststellen, dass militanter Film während der politischen Umbruchsphase neben einem individuell künstlerischen Ausdruck des Filmemachers vorwiegend politische Ziele verfolgte.

## 2. Französische Filmkultur 1968

### 2.1. Einführung: Eine Gesellschaft im Umbruch

Der revolutionäre Pariser Mai stellt den größten Generalstreik der Geschichte dar. In diesem Zeitraum befand sich der Aufschwung des Kapitalismus der Nachkriegszeit am Höhepunkt. Der Begriffsdiskurs ist vielschichtig und dementsprechend nicht eindeutig festlegbar. Autoren\_innen beschreiben das Phänomen sehr unterschiedlich, wenn etwa Begriffe wie Krise, Streik, Revolte, Revolution, Studentenkommune oder Zivilkrieg zirkulieren, wodurch versucht wird, Ereignisse sprachlich zu erfassen und sich somit der Thematik anzunähern. (vgl. Lanzoni 2002, 246)

In der französischen Geschichte stellen Begebenheiten des Mai '68 einen großen Wendepunkt dar. Zu Beginn des Mai '68 besetzten über 500 Studierende die Pariser Universität *Université Paris-Sorbonne*. Die Polizei musste eingreifen und evakuierte das Gelände, wobei es zu einigen gewalttätigen Übergriffen kam. Am 13. Mai schlossen sich Arbeiter\_innen unter dem Slogan *Dix ans, ça suffit (10 Jahre, es genügt)* den protestierenden Studierenden an. Der gesamte Monat war von Protesten und Generalaufständen gekennzeichnet. Die Ereignisse prägten den Beginn einer neuen kulturellen, sozialen und politischen Ära. (ebd.)

Am 30. Mai wurde die Pariser Champs-Élysées von einer Million Menschen besetzt. Die Protestierenden wurden durch das damalige Regime Charles de Gaulles unterstützt. Ein Gewinn der Rechten in den darauffolgenden Wahlen war bereits zu diesem Zeitpunkt absehbar. Charles de Gaulle löste die Nationalversammlung auf. Im Juni 1968 gewann die konservative Seite durch eine absolute Mehrheit im Zuge der legislativen Wahlen an Zuspruch. Das Referendum wurde verworfen, woraufhin Charles de Gaulle seine Amtszeit im April 1969 beendete. (ebd.)

Die politisch gesellschaftlichen Forderungen erwiesen sich als äußerst vielschichtig. Im Zentrum der feministischen Forderungen beispielsweise stand die Stärkung von Frauenrechten, u.a. die Legalisierung von Abtreibung. Hinsichtlich der damaligen Filmkultur ging es um die Repräsentation von weiblichen Regisseurinnen, als eine Gruppe von 37 Frauen erstmals Regie führte. Im Jahre 1970 formierten sich Regisseurinnen zur *Mouvement de*

*libération des femmes* (Bewegung der Befreiung der Frauen), die sich an die *American National Organization for Women* (Nationale amerikanische Organisation für Frauen) anlehnte. (ebd. 248)

Auch im Bereich der Literatur kam es zu einigen Veränderungen. Jean-Paul Sartres Ideen wurden nicht weiter von französischen Intellektuellen intensiv behandelt, dennoch erfreute er sich unter jungen Leuten, linken Intellektuellen, innerhalb der Arbeiterklasse sowie der Medien weiterhin an Popularität. Die philosophische Richtung des Strukturalismus, geleitet von Philosophen wie Jacques Derrida und Michel Foucault, sowie die psychoanalytische Strömung Jacques Lacans waren führende intellektuelle Strömungen im Frankreich dieses Zeitrahmens. Das Phänomen erstreckte sich weit über die Grenzen Frankreichs. Die Lehren fallen unter dem Begriff des Poststrukturalismus zusammen. Neben neuen intellektuellen und philosophischen Konzepten machten Phänomene des Mai '68 auf Probleme der Dritten Welt aufmerksam, gleichzeitig erhielten anti-kapitalistische sowie anti-amerikanische Sichtweisen viel Zuspruch. (ebd.)

Einige Proteste gingen von Seiten der Arbeitenden aus. Junge Arbeiter\_innen waren im Vergleich zu Studierenden tendenziell finanziell unabhängiger und empfanden eine stärkere Verbindung zur sogenannten Jugendkultur der 1960er-Jahre. Innerhalb der Institutionen kämpfte man gegen hierarchische Strukturen an.

(vgl. Reader 1993, 7)

Genauso wie Studierende hatten junge Arbeiter\_innen Probleme, Zugang zum Wohnungsmarkt zu finden, da die meisten Wohnungen sehr teuer waren. Junge Menschen waren zunehmend auf der Suche nach Autonomie. Den Höhepunkt der Arbeiterkrise stellte das Ereignis des Jänner 1968 dar, als sich ein Arbeiterstreik in der Fabrik SAVIEM in Caen ereignete. Probleme umfassten die ungerechte Verteilung von Gehältern, hierarchische Strukturen innerhalb der Fabriken sowie eine enorm überhöhte Produktionsrate. Im Stadtzentrum fand eine Massendemonstration statt, die sich bis in die frühen Morgenstunden fortsetzte und anschließend durch Polizeigewalt brutal niedergeschlagen wurde. (ebd.)

Im selben Zeitrahmen kam es zu einem Ereignis auf dem Campus der Universität *Université Paris Ouest Nanterre La Défense*. Der Minister für Jugend und Sport, François Missoffee, sowie der Soziologie-Student Daniel Cohn-Bendit gerieten in einen Konflikt. (ebd.) Die Pro-

testwellen schwappten bald auf andere Bereiche über. Im Zentrum der Auseinandersetzungen standen der Vietnam-Krieg, die Stagnation des französischen sozialen und politischen Lebens. Ab diesem Zeitpunkt wandte sich die maoistische und trotzkistische Linke mehr der Dritten Welt, der chinesischen Kulturrevolution und den Befreiungsbewegungen in Zentral- und Südamerika zu. Am 21. März wurde das American Express Gebäude in Paris als solidarisches Zeichen gegen den Vietnam-Krieg von Linken in Paris attackiert. (ebd.8)

## 2.2. Beginn der Umstrukturierung der französischen Filmkultur

Innerhalb der französischen Filmkultur kam es zu einer Umstrukturierung. Vordergründig ging es darum, ein Bewusstsein für die Ideologien der 1968er-Bewegung zu schaffen. Man wollte zunehmend politische Filme distribuieren und rezipieren. Viele Ziele wurden in den sogenannten Flugblättern verbreitet. Weiters wurde das Aktionskomitee „Freud-Che Guevara“ gegründet, welches zum Protest in den Kinos aufrief. Anhänger\_innen folgten dem Leitspruch: „Um gegen die Konditionierung des Geistes zu kämpfen, pfeifen und randalieren wir in den Kinos, um zu erzwingen, dass Werbung und Wochenschau durch die Vorführung von aufklärenden und nicht der Regierungszensur unterworfenen Kurzfilmen ersetzt werden.“ Kommerzielle Filme der Kulturindustrie sollten durch militante und didaktische Filme ersetzt werden. Die Filme sollten Menschen auf politische Aktion und Partizipation vorbereiten: „[...] Wenn die Revolution nicht gelinge, wird in einem Manifest gewarnt, werde das Proletariat wieder vor seine Fernsehbildschirme zurückkehren. [...]“

(vgl. Lommel 2001, 14)

Weiters entstanden jeweils eine autonome Film- und Videoproduktion, welche ein größeres Publikum fernab des Mainstream-Kinos erreichten. Unter Charles De Gaulle wurde die kommerzielle Filmindustrie staatlich kontrolliert. Wie auch Bert Brecht betonte, müssen Konsumenten\_innen von Filmen genauso in Technik der Filmproduktion, der Montage, Kameraführung, in Verfahren zur Herstellung von kinematographischer Illusion geschult sein. Vordergründig geht es um das Lesen technischer Bilder hinsichtlich einer Entmystifizierung, welche ganz unter dem Motto „jeder könnte Filme“ machen, steht. (ebd.) Bert Brechts Ideen wurden zu Leitsprüchen vieler Filmschaffender des *Second Cinema* in Frankreich. Neben vielen anderen Filmschaffenden befasste sich auch Jean-Luc Godard mit Bert



Brechts Theorien und setzte Techniken in Filmen wie *La Chinoise* um. Der/Die Rezipient\_in übernahm eine tragende Rolle und wurde somit intensiv in den filmischen Prozess samt Interpretation und Diskussion des noch nicht abgeschlossenen Werkes mit eingebunden. Bereits vor Ausbruch der Revolution, kritisierten Situationisten in Nanterre sowie andere Gruppierungen der Nouvelle-Vague Regisseure, die als konservativ bezeichnet wurden, das sogenannte „cinéma du papa“. Die Gruppierung nahm einige der politischen Forderungen der 1968er-Bewegung vorweg. Die homogene Filmzeit sowie transparente Wirklichkeitsillusion wurden stark kritisiert. Kriterien des „cinéma de qualité“ umfassten das Aufbrechen des Films als Illusionsmaschine sowie der ideologischen Effekte des kinemographischen Basisapparats. Dennoch vertraten Regisseure\_innen der Nouvelle Vague sehr unterschiedlich Ansichten. Jean-Luc Godard und Alain Resnais etwa brachen das klassische Erzählkino weitaus radikaler als andere Regisseure. (ebd. 15)

Der Pariser Mai zeichnete sich durch Proteste, gewaltsame Straßenkämpfe und Polizeigewalt aus. In der Kurzfilmreihe *Cinétracts* versuchte man politische Ereignisse festzuhalten. Die Straßenkampf-Szenen sind in eine bestimmte Ästhetik verpackt, wobei einige Close-Ups diese unterstreichen. Es handelt sich um Kurzfilme, die aus Photographien und Filmstilen entstanden sind. Die Bilder des Mai '68 kombinieren Aufnahmen von Aufständen, Menschenmengen und Demonstrationen. (ebd.)

Neue politische Ansichten, Ideen und Glaubenssätze lösten Grenzen von Öffentlichkeit und Privatem zunehmend auf. Innerhalb von Studentenbewegungen gingen Grundsätze weit auseinander. In Frankreich war es vor allem die Bourgeoise, die Privilegien genießen konnte und deren Interessen vorwiegend durchgesetzt wurden. Genauso genoss der Kultursektor hohes Ansehen. Film war hauptsächlich ein Medium, welches durch Vertreter\_innen der Bourgeoisie dominiert wurde. (vgl. Atack 1999, 5)

### 2.3. Film-Zeitschriften: Cinématique/ Cahiers du cinéma/ Positif

Rund um den Pariser Mai formierten sich viele politisierte Filmemacher, genauso entstanden neue Filmzeitschriften. Zu den bedeutsamsten Filmzeitschriften zählten *Cinématique*, *Cahiers du cinéma* sowie *Positif*. Neue Fragestellungen traten in den Vordergrund, eine leitende davon lautete: Kann Film eine eigene Wissenschaft begründen? (vgl. Lommel 2001, 15)

In den Zeitschriften ging es vordergründig um ideologische Debatten, die Neuorientierung der Kinotheorie sowie die Entstehung eines politisch-revolutionären und militanten Kinos, welches sich gegen das klassische Hollywood-Kino richtete. Der Begriff Kinoimperialismus konnte somit neu definiert werden. Dennoch waren innerhalb der Filmzeitschriften starke Unterschiede zu verzeichnen. Die *Cahiers du cinéma*, gegründet im April 1951, legte den Fokus auf politische Filme. Als sich die Nouvelle Vague formierte, wurde die sogenannte *politique des auteurs* zur Herausforderung für etablierte Produktions-, Distributions- und Rezeptionsverhältnisse. Innerhalb des Nouvelle Vague Diskurses ging es vordergründig um die Verknüpfung von Theorie und Praxis. Filmkritiken und filmtheoretische Entwürfe wurden in den *Cahiers* zusammengefasst. Forderungen dieser Art wurden auch von Künstlern\_innen und Studenten\_innen der 1968er-Bewegung ausgesprochen.

(ebd.)

Die Filmzeitschrift *Cinématique* wurde im Jahre 1969 gegründet und war stark von der literaturtheoretischen Zeitschrift *Tel Quel* beeinflusst. Innerhalb der *Cinématique* verhandelte man Kino als eine marxistisch-leninistische Forderung eines wissenschaftlichen Kinos. In den *Cahiers du cinéma* war man sich einig, dass Kino keine eigene Wissenschaft sein könne, da es sich um ein ideologisches Produkt handelt. Beide Zeitschriften richteten sich klar gegen die antitheoretische Auffassung eines Kinos. (ebd.16)

Die beiden Zeitschriften *Cinématique* und *Cahiers du cinéma* standen somit im Gegensatz zueinander. Die Filmzeitschrift *Cinématique* sprach sich gegen ein Kino als Unterhaltungsmedium aus, denn „es sei Opium für das Volk“. In den *Cahiers du cinéma* hingegen verhandelte man viel über Widersprüche im Mainstream-Kino. (ebd.)

Aus der 1968er-Bewegung ging ein Konflikt unter den führenden Filmzeitschriften *Cahiers du cinéma* und *Cinéthique* hervor. Man war sich über die Bedeutung des Kinos in der Gesellschaft nicht einig. Im Frankreich von 1968 standen jedoch für beide Zeitschriften die Analyse und Ziele der Revolution auf einem ideologischen Level im Fokus. Während es in den *Cahiers* darum ging, Sergej Eisensteins Theorie und Werk aufzuarbeiten, setzte man in der *Cinéthique* den Fokus auf Dziga Vertovs Theorie des Kino-Auges, welches das menschliche Auge erweitert und dabei Beschränkungen auflöst. Kino sollte nicht weiter ein Luxus- und Konsumgut sein, sondern vielmehr zum Denken anregen. (ebd.)

„[...] Die sogenannten entmystifizierenden Filme sind nur Mystifikationen, wenn sie keinen inneren Kampf der proletarischen Ideologie gegen die bürgerliche Ideologie im Gefolge haben, in dessen Verlauf- im Verlauf dieser wirklich proletarischen Praxis, die der filmische Prozess darstellt- die proletarische Ideologie die Oberhand gewinnt. [...]“  
(Lommel 2001, 16)

#### 2.4. Henri Langlois Affäre

*Die Cinémathèque Française*, gegründet 1935 von Henri Langlois und Georges Franju, erlangte bald den Status des wichtigsten Filmarchivs der Welt. Das Medium Film galt vor allem in diesem Zeitraum vorwiegend als Unterhaltungsform. Vertreter\_innen hatten im Sinne, Film als Kunstform zu fördern. (vgl. Lanzoni 2002, 250)

Das Ereignis des 9. Feber 1968 erschütterte die Filmkultur Frankreichs, als der damalige Direktor sowie Mitbegründer, Henri Langlois, zwangsläufig entlassen wurde, mit der Begründung, er führe eine inakzeptabel chaotische Buchführung. Pierre Barbin, Gründer der *L'Association française pour la diffusion du cinéma*, übernahm seine Funktion. Viele Menschen sprachen sich kritisch gegen den staatlichen Eingriff aus. Das Ereignis löste daraufhin eine weitläufige Protestwelle aus. Es kam zu Polizeigewalt, als Demonstrationen von Anhängern\_innen Henri Langlois brutal niedergeschlagen wurden. In Filmzeitschriften begannen Redakteure\_innen intensiv über das Thema zu debattieren. (ebd.)

Einer der Aspekte besagt, der Staat hätte nicht das Recht, in die französischen Filmstrukturen einzugreifen, denn somit gehe der Freiheitsaspekt von Filmschaffen im Allgemeinen verloren. Film hat den Anspruch, ein Medium zu sein, welchem keine Grenzen gesetzt sind. Zensur darf nicht weiter eine Rolle spielen, denn somit würde man einen Schritt zurückgehen und sich neuen Gefahren von staatlicher Kontrolle aussetzen. Filmschaffende plädierten für die Freiheit von Film und sprachen sich gegen staatliche Maßnahmen aus. (ebd. 251)

Rund 60 Filmschaffende weigerten sich ab diesem Zeitpunkt, Filme in der *Cinémathèque Française* zu zeigen. Diese Forderungen waren im Paris von 1968 illusionistisch, denn die Filmkultur wurde weitgehend unter der Regierung Charles De Gaulles staatlich kontrolliert. Die *Cahiers du cinéma* brachten das Ereignis der Henri Langlois Affäre auf die Titelseite. Redakteure\_innen sprachen sich gegen die Einflussnahme des Staates auf die französische Filmkultur aus. Der damalige französische Kulturminister, André Malraux, erfuhr starke Kritik von Seiten der Presse sowie den *Cahiers du Cinéma*, da er für die Absetzung von Henri Langlois mitverantwortlich war. (ebd. 252)

Regisseure der Nouvelle-Vague, u.a. Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, François Truffaut, Alain Resnais, Claude Chabrol, Claude Lelouch, Louis Malle, Roger Vadim, Gilles Carle sowie Roland Barthes, schlossen sich zusammen und gründeten das *Comité de défense de la Cinémathèque Française* (Komitee zur Verteidigung der *Cinémathèque Française*), welches später zu *Comité de la Cinématographie Française* unbenannt wurde. (ebd.)

Der größte Protest hinsichtlich der Affäre fand am 12. Februar 1968 statt, als sich über 300 Filmschaffende versammelten, um gegen staatliche Maßnahmen zu protestieren. Die Polizei musste eingreifen, wobei es zu einigen Gewaltausschreitungen kam. Die Aufstände bewirkten, dass Henri Langlois am 22. März seine Position als Leiter der *Cinémathèque* nach zahlreichen Verhandlungen unter Vertretern der Filmindustrie und staatlichen Akteuren zurückerlangen konnte. Die Institution veränderte vor dem Hintergrund der Privatisierung grundlegende Strukturen. Einerseits gelang es dadurch, staatliche Abhängigkeit zu umgehen, auf der anderen Seite fehlten ab diesem Zeitpunkt Finanzierungsmöglichkeiten und staatliche Subventionen in der Höhe von rund einer Million Euro.

(vgl. Lanzoni 2002, 253)

Das jährliche Filmfestival fand im Mai 1968 in Cannes statt. Der US-amerikanische Eröffnungsfilm *Gone with the wind* wurde projiziert. Einige Filmschaffende, wie François Truffaut, Claude Lelouch, Jean-Luc Godard sowie Louis Malle sprachen sich aufgrund der vor sich gehenden Ereignisse für die vorzeitige Beendigung des Filmfestivals aus. Scharfe Kritik wurde am *First Cinema* ausgeübt. Die westliche Welt, vorwiegend Europa und die USA, hatte eine starke Einflussnahme auf die globale Filmkultur. Auch in Cannes wurden vorwiegend Filme distribuiert, die nicht der Zweiten oder Dritten Welt entstammten. Einige Regisseure, wie Alain Resnais, Claude Lelouch, Miloš Forman, Carlos Saura nahmen Filme aus dem Wettbewerb zurück. (vgl. Lommel 2001, 19)

„[...] Als ein Film projiziert werden sollte, hielt man den Vorhang zu, tags darauf wurde, nachdem bereits ein Teil der Jury demissionierte, das Cannes-Festival offiziell abgebrochen. [...] Das Festival in Cannes ist abgebrochen. Der Film beginnt den Kampf gegen die gaullistische Macht. [...]“ (Lommel 2001, 19)

#### Kritische Stimmen

„[...] The great ferment of the Estates General was an illusion- wind and empty words [...] Claude Chabrol, who had endorsed project 4 of the Estates General, considered by many as the only revolutionary one ends the page in his autobiography devoted to May 68 by saying: „May 68 has had absolutely no influence on my filmmaking, my philosophical conceptions or my personal life.“ [...]“ (Reader zit. nach Jeancolas, J.-P., *Le Cinéma des Français*, Paris: Stock/ Cinéma, 1979, 172)

„[...] You think you're recovering while really you're just getting gently used to mediocrity. After a crisis you have to forget everything quickly, wipe everything out. Like France after the Occupation, like France after May 68. You're recovering like France after 68. My love. [...]“ (Reader zit. nach Eustache, J. *La maman et la putain*, Paris: Cahiers du Cinéma, 1968, 27)

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, ob Kino ein künstlerisches Mittel war, welches stark vom Mai 68 beeinflusst wurde. Der Filmkritiker Jean-Pierre Jeancolas betont, dass die Rolle der Filmschaffenden in Bezug auf den Mai eine tragende war. Film übertraf das Fernsehen hinsichtlich der Möglichkeit, revolutionär politisches Potenzial zu besitzen. (vgl. Reader 1993, 140)

„[...] May 68 was one of the first historical events in which the cinema intervened, not only with a view of bearing witness- to recording, sometimes neutrally, more often from the „documentary point of view“ advocated as early as 1930 by Jean Vigo- but also as the agent of a militant action that it fully intended to influence. [...]“ (Reader zit. nach Jeancolas, op. cit., 170)

## 2.5. Filmmanifeste *Le cinéma s'insurge N°1, N°2, N°3*

### 2.5.1. Gründung der États Généreaux du Cinéma Français

Die *États Généreaux du Cinéma Français* wurden am 17. Mai durch Filmemacher\_innen, Arbeiter\_innen, Techniker\_innen, Autoren\_innen, Produzenten\_innen, Schauspieler\_innen, Musiker\_innen, Journalisten\_innen, Zuseher\_innen gegründet. Der Aufstand richtete sich gegen den Mangel an technischen Mitteln, die Finanzierung sowie Strukturen etablierter Institutionen. Eine Reihe an Ereignissen kennzeichneten den Beginn der Umstrukturierung der französischen Filmlandschaft. Vordergründig ging es darum, das Verhältnis von Publikum und Filmschaffenden grundlegend zu verändern. (vgl. Gheselle a)<sup>1</sup>

Die *États Généreaux du Cinéma Français* war eine Bewegung, die aus dem Kampf und Protest gegen ökonomische Bedingungen hervorging, wobei sowohl soziale als auch ideologische Aspekte eine tragende Rolle spielten. Folgende Ziele wurden hinsichtlich eines Kinos des öffentlichen Raums angestrebt: (ebd.)

---

<sup>1</sup> Gheselle a, vgl. hierzu Gheselle, Catherine: „Le cinéma s'insurge n°1- États généraux du cinéma- 1968“, *overblog*, 22.4.2016, online unter: <http://cgheselle.over-blog.com/2016/04/le-cinema-s-insurge-n-1-etats-generaux-du-cinema-1968.html>. (Zugriff: 24.9.19)

- 1.) Die Auflösung von Monopolen
  - 2.) Selbstverwaltung, verbunden mit einem Kampf gegen die Bürokratie sowie die Auflösung von kontrollierenden Instanzen
  - 3.) Errichtung von Produktionsgruppen, die nicht wieder vom kapitalistischen System, sondern selbst verwaltet werden
  - 4.) Die Abschaffung der Zensur
  - 5.) Integration des Films in die Lehre, mit der Voraussetzung einer Offenheit gegenüber allen sozialen Klassen
  - 6.) Eine Vereinigung von Kino und Fernsehen mit der Unabhängigkeit gegenüber der Regierung
- (ebd.)

Die Grundsätze der *États Généreaux du Cinéma Français* waren Teil politischer Aktionen sowie des revolutionären Kampfes. Die etablierten Institutionen wurden prinzipiell in Frage gestellt, genauso die kurz zuvor entstandenen Punkte von Suresnes sowie Filme der Kommission, mit dem Ziel gegen kapitalistische Systeme anzukämpfen. (ebd.)

Die neuen Filme sprachen sich gegen einen Kunstwerk-Charakter des Films aus. Der gesamte Produktionsprozess sollte ins Auge gefasst werden, von der Entstehung bis hin zur Projektion, inklusive Beteiligung des Publikums sowie Rezeption. Der Dialog unter allen Beteiligten im Produktionsprozess war von besonderer Bedeutung, da es sich keineswegs um in sich geschlossene Werke handelte. (ebd.)

Auch Fernando Solanas drückt in *La Hora de los Hornos* den provokanten Charakter des Mediums aus, indem er vom kollektiven Aspekt spricht, wodurch der individuelle Ausdruck etwas in den Hintergrund rückt und ein Kino des alltäglichen Kampfes entsteht. Che Guevara betont: „Der Intellektuelle kann nicht ein wahrer Revolutionär sein, sofern er nicht Privilegien des Intellektuellen aufgibt.“ (ebd.)

#### 2.5.2. Centre National de la Cinématographie (CNC)

Das *IDHEC (Institut des Hautes Études Cinématographiques)* wurde am 17. Mai von Schülern\_innen und Studenten\_innen gegründet. Als Gegeninstitution zum staatlichen Filmkomitee, dem *Centre National de la Cinématographie (CNC)*, entstanden die *États Généreaux*

*du Cinéma Français*, ausgehend von Redakteuren\_innen der *Cahiers*, Schauspielern\_innen und Filmtechnikern\_innen.

(vgl. Lanzoni 2002, 249)

Das CNC war dafür zuständig, Autorisation freizugeben sowie Zensurbehörden einzurichten. Alle filmischen Bereiche wurden unter dem *Office de Radiodiffusion Télévision Française* (ORTF) zusammengefasst, welche sich wiederum in 4 verschiedene Bereiche aufspaltete. Ziel war es, die französische Filmlandschaft radikal aufzubrechen und zu verändern. (ebd.) Freie Filmschaffende kritisierten, dass die *ORTF* nicht als Instrument von Mächtigen gelten könne. (vgl. Lommel 2001, 20)

Vorwiegend wurden Filme in Schulen, Fabriken und Universitäten gezeigt. Im Vordergrund stand die Distribution von illegalen politischen Filmen. Viele Filmschaffende formierten sich, begannen zu streiken und gründeten eigene Projektgruppen. Die Projektgruppen wurden in verschiedene Kategorien eingeteilt. Beispielsweise thematisierte das Projekt Nummer 7 die Beziehung von Film und Fernsehen. Das Projekt Nummer 16 besagte, die Kino- und Fernsehindustrie könne nicht weiter getrennt sein. Man versuchte, alte Muster aufzulösen. In den 1960er-Jahren waren Film und Fernsehen sowohl institutionell als auch ästhetisch verbunden. Die Meinungen innerhalb der *États Généreaux* gingen weit auseinander, wobei vorwiegend über Strukturen des französischen Films und Fernsehens diskutiert wurde. (ebd.)

Die Gründung der *États Généreaux* am 17. Mai war Anlass dafür, dass sich Filmschaffende, Techniker\_innen, Produzenten\_innen, Regisseure\_innen, Studenten\_innen und Filmkritiker\_innen versammelten, um über den Status von Film in der Gesellschaft zu diskutieren. Vor Beginn der politischen Ereignisse galt Film vordergründig als Unterhaltungsmedium. Zugleich gab es Versuche, dieses Medium für künstlerische Experimente und Kultur-/ Gesellschaftskritik heranzuziehen, wobei sich diese Themenkomplexe widersprachen. (vgl. Reader 1993, 97) Das *Centre National de la Cinématographie* (CNC) sollte abgeschafft werden. In Diskussionen ging es vielfach darum, was an die Stelle dieser Einrichtung treten könne. Ein möglicher Vorschlag war, an die Stelle der CNC einen nicht gewinnorientierten öffentlichen Sektor treten zu lassen. (ebd.)



Die Gruppierung unterstützte in erster Linie junge unbekannte Dokumentarfilmer\_innen. Einige der Filmschaffenden thematisierten Ereignisse des Mai '68 und gestalteten Material in günstigen 16mm und super 8mm Formaten. (vgl. Lommel 2001, 21) Die Werke erreichten später etwas mehr an Popularität, wie etwa die *Ciné-tracts* der Gruppe Dziga Vertov, die heute noch sehr bekannt sind. Dazu zählten genauso Werke von Jean-Luc Godard, Chris Marker und Alain Resnais. Einige der Studentenprojekte sind bekannt, wie der Film *La reprise du travail aux usines*. Die Gemeinschaftsprojekte wie auch *Loin du Viêt-nam* ließen weitere Filmgruppen, wie die *SLON* (Société pour le lancement des oeuvres nouvelles) entstehen. Die Gruppe *Loin du Viêt-nam* wurde später in *Groupe Madvekin* unbenannt. Zu den anderen noch heute bekannten Filmgruppierungen zählen *Dynadia* (mit KPF verbunden, die maoistischen Kooperative *Cinéastes révolutionnaires prolétariens* sowie *Crepac-Scopcolor* und *Cinéluttes*. (ebd.22)

### 2.5.3. Ziele der politischen Filme

Daraus ergibt sich die Frage, inwiefern ein Intellektueller zu revolutionären Handlungen beitragen kann, da er sich selbst in einer privilegierten Position befindet.

Politische Ereignisse des Mai '68 wurden zunehmend im Film thematisiert, so zum Beispiel:

1.) Das Ende des Streiks: Charles de Gaulle befürchtete den Ausbruch eines Bürgerkriegs, weshalb er sich für Neuwahlen aussprach.

2.) Die tägliche Unterdrückung, inklusive Polizeigewalt, Werte der Bourgeoisie sowie Klassenkämpfe wurden thematisiert. Hinsichtlich einer neuen politischen Orientierung sollte dies zum Bewusstsein von Massen beitragen.

3.) Des Öfteren wird ein Revolutionär als Protagonist gewählt, der innerhalb einer Konsumgesellschaft als Provokateur bezeichnet wird.

4.) Der Kampf um Meinungs- und Pressefreiheit

(vgl. Gheselle 2016 b) <sup>2</sup>

Revolutionäre Handlungen bewirkten folgende Veränderungen innerhalb des Filmschaffens:

---

<sup>2</sup> Gheselle b, vgl. hierzu: Gheselle, Catherine: „Le cinéma s’insurge n°2- États généraux du cinéma- 1968“, *overblog*, 11.5.2016, online unter: <http://cgheselle.over-blog.com/2016/05/le-cinema-s-insurge-n-2-etats-generaux-du-cinema-1968.html>. (Zugriff: 24.9.19)

- 1.) Die Wirksamkeit der Arbeiterbewegungen
  - 2.) Hybridität unterschiedlicher Kategorien
  - 3.) Ersatz von Monopolen (ORTF, syndicats, presse): Austausch durch direkte sowie konkretere Informationsmittel wie Flugblätter, Plakate, Zeitungen und Slogans. Dies wurde durch Aktionäre selbst erschaffen.
  - 4.) Der Kampf um Meinungsfreiheit
- (ebd.)

#### 2.5.4. Weitere reaktionäre-filmische Versammlungen

Studentische Aufstände setzten am 13. Mai ein, als beinahe eine Million Menschen eine Woche lang protestierten. (vgl. Gheselle a) Infolgedessen genehmigte die *Commission inter facultés* die Distribution von einigen Filmen an wichtigen Fakultäten wie der Pariser Sorbonne, Censier, Jussieu und Nanterre, genauso an Lycées in Paris sowie in der Provinz und in einigen Fabriken. Die dort gezeigten Filme waren breit gefächert, da neben Filmklassikern, Kurz- und Langspielfilmen auch kämpferische Filme projiziert wurden. (ebd.5)

Weiters versammelte das *C.G.T.* (Büro der *Syndicats des techniciens de la production cinématographique*) Regisseure\_innen, Techniker\_innen, Mitglieder der *Syndicat français des acteurs*, Schüler\_innen des *l'Institut des Hautes Etudes Cinématographiques* und der *l'École National de Photographie de la Cinématographie*. Cinéasten schlossen sich der Generalversammlung der Schule Rue de Vaugirard aus Solidarität mit Protesten von Studierenden und Arbeitenden an, welche sich auf E.N.P.C. berufen haben. (ebd.)

Nebenbei ereignete sich eine weitere Versammlung von Gewerkschaftern\_innen, Technikern\_innen und Kritikern\_innen der *Cahiers du Cinéma*, dem *Comité d'Action Révolutionnaire Cinéma-Télévision* zugehörig. Darin ging es um die Bewegung gegen die Gaullistische Macht sowie damals aktuelle Strukturen innerhalb des französischen Kinos. Die Redakteure der *Cahiers* sprachen sich für eine Änderung zu *États Généraux du Cinéma* aus. (ebd.)

Das *C.G.T.* vereinte Filmemacher\_innen sowie Mitarbeiter\_innen im filmischen Bereich. Um 21 Uhr besetzten Schüler\_innen die Rue de Vaugirard in Paris. Kritisiert wurde, Kino und Fernsehen existieren nicht frei vom Staat und nur ein kleiner Teil an Autoren und Technikern

habe Zugang zu Produktionsmittel. Am Abend vereinten sich junge und ehemalige Techniker, Regisseure, Filmschaffende des *Comité d'Action Révolutionnaire*. (ebd.7)

Am 17. Mai drehten Arbeiter von Renault in den Fabriken von Boulogne-Billancourt einen dokumentarischen Film. Sie waren sich dessen bewusst, dass Kino als eine Waffe fungiere. Sie sprachen sich dafür aus, dass Arbeiter\_innen nicht weiter bloß in Studios weiterdrehen können. (ebd.)

Als sich die *États Généreaux du Cinéma Français* organisierten, erneuerten sie Aspekte der Aktion, des Bildungswesens, Proteste, Information sowie die Beziehung von Kino und Fernsehen. Die *L'Assemblée générale extraordinaire du Syndicat des Techniciens de la Production Cinématographique* fand im Anschluss an die Ereignisse statt. Ziel war es, dringend Maßnahmen zu ergreifen, da sich das Medium Film in einer großen Krise befand. (ebd.) Studierende der *I'E.N.P.C. de Vaugirard* sowie Studierende der *I'I.D.H.E.C.* gingen gemeinsam mit dem Personal des *Radio-Télévision Scolaire* auf die Straßen, um zu streiken. Die Zukunft des Mediums Film erwies sich als ungewiss. (ebd.9)

Am 19. Mai begann die Organisation *Le Syndicat des Techniciens du Film* zu streiken. Der Kampfaspekt ist Teil der Arbeit. Filmschaffende, darunter Autoren\_innen, Techniker\_innen, Arbeiter\_innen, Schüler\_innen, Kritiker\_innen, folgten einem großen Streik. Es ging sowohl um Strukturveränderungen als auch um einen Übergang in die Handlung direkt im Anschluss an Filmvorführungen. (ebd.)

#### 2.5.5. Gründung neuer Filmkomitees sowie die Auflösung bereits bestehender

Am 20. Mai erlaubte die *Commission de Dérogation* das Drehen von Filmen, Studentenbewegungen aber auch Arbeiterproteste oder vietnambezogene Themen betreffend. Kinosäle wurden in Paris von 300 Menschen belegt, doch die Vorstellungen wurden durch Streiks unterbrochen. Die Gruppierungen formierten sich, um gemeinsam in 45 Kinos von Paris zu gehen. Gewerkschafter\_innen veranlassten ein Treffen von Technikern\_innen im Saal de la rue de Solférino. Studentengruppen formierten sich im Anschluss daran. (vgl. Gheselle a)

Am 21. Mai trafen Vertreter\_innen der Gewerkschaft *C.G.T.* und Filmvorführende aufeinander. Der Antrag der *O.R.T.F.* versicherte die Objektivität des *Journal Télévisé*. Schließlich gründete man das sogenannte *Comité de Liaison Cinéma O.R.T.F.* Kino und Fernsehen

standen in Zusammenhang. Man äußerte den Wunsch nach einer Einheit und dem Aufbrechen des Monopols *État de la Television*. Das C.N.C. sollte nicht weiter die Vorherrschaft haben. Innerhalb der *États Généreaux* sprach man sich für eine Auflösung von reaktionären Strukturen aus. Am 21. Mai 1968 versammelten sich die *États Généreaux* in der *l'école de Photographie et de Cinématographie*. (ebd.)

In der Versammlung der *O.R.T.F* versicherte man die Objektivität des *Journal Télévisé*, jedoch war dies nur ein Schein, da die Strukturen, Beteiligten und Bedingungen gleich blieben. Das Komitee der streikenden Regisseure erwähnte einige der Ziele: Von besonderer Bedeutung war das Gewährleisten von finanzieller Unabhängigkeit. Das *Comité de grève des réalisateurs de la Television Française* sprach über die Empörung von Maßnahmen der Regierung. Die Institution brachte eine Teilung hervor, anstatt Beteiligte zu vereinen und gemeinsame Werte zu entwickeln. Man sollte die Filme in den Fabriken projizieren, Streikende unterstützen und Dokumente verbreiten. Von besonderer Bedeutung war die Kontaktaufnahme mit den *Comités d'action ouvriers-étudiants Censier*. Anhänger\_innen trafen sich täglich um 20h. (ebd.)

Eine Gruppe junger Filmschaffender gründete die *Groupe information-cinéma* im Pariser Theater Odeon, die sich am Dachboden des Théâtre de France formierte und parallel zu den *États Généreaux* entstand. Die fertiggestellten Filme, vorwiegend auf 16mm Material, wurden überall gezeigt, wo es nur möglich war. Diese Gruppe von jungen Menschen erhielt jeden Tag Besuch von zahlreichen Menschen (Techniker\_innen, Kinobesucher\_innen etc.), um über aktuelle Probleme des Kinos zu diskutieren. Die Flugblätter plädierten für ein unabhängiges und freies Kino, das ein reales beschrieb. Eine Gruppe von Studierenden versuchte für die Freiheit des Films zu kämpfen. Die Schaffung der Generalstände und der Beginn des Streiks des Kinos bewirkten ein Zusammentreffen innerhalb der Kommission der Filmschaffenden. (*Commission Réalisation*) (ebd.)

Das Zensurkomitee wies darauf hin, dass es einen großen Bedarf an Medikamenten, Papier und Unterkunft gab. Außerdem sollten Strukturen des *I.D.H.E.C.* verändert werden, zum Beispiel Prüfungsmodalitäten. Das Medium Film glich einer Kunst, die hinsichtlich Kunst, Technik und Sprache keinen Aktualitätscharakter mehr besaß. Auch im Kinosaal bestand eine bestimmte Hierarchie. Vor allem junge Filmschaffende sollten sich zunehmend mit aktuellen Themen beschäftigen. Die Kommission des Bildungswesens der *États Généreaux* versammelte sich in den Räumlichkeiten der *I.D.H.E.C.* sowie der *l'école de Vaugirard*. Andererseits sprachen sich Professionelle des Kinos und Fernsehens für eine

Schaffung der *École unique de l'enseignement audio-visuel* aus. Im Quartier Latin herrschten dramatische Zustände, als das halbe Viertel abgesperrt wurde. Studentische Organisationen organisierten einen Marsch Richtung Gare de Lyon. Verdeutlicht wurde zudem der Konflikt zwischen Studierenden und Gewerkschaftern. Die Kommunikation innerhalb der *États Généreaux*, der *l'UNEF* und der *S.N.E.-SUP*. veränderte sich. Der gemeinsame Kampf umfasste die Partizipation von Arbeitenden, als die *U.N.E.F.* und *S.N.E.-SUP* zur Versammlung aufriefen. (ebd.13)

Die Polizeigewalt wurde durch die Regierung verharmlost dargestellt und gleichzeitig Solidarität mit der *UNEF* und allen gewerkschaftlichen Organisationen zum Ausdruck gebracht. Man versuchte gegen Machtstrukturen anzukämpfen. Gewerkschaftliche Organisationen hätten Stellung gegen die Repression von Studierenden nehmen sollen. Nun stimmten die *États Généreaux* mit den Positionen der *Le Syndicat des Techniciens du Film* überein. Techniker\_innen der Gewerkschaft schlossen sich den Manifestationen an. Insgesamt versammelten sich 200 Menschen in der Rue de Vaugirard, gleichzeitig formierten sich entlang des Rive Gauche Truppen zu einem langen Marsch. (ebd.)

Junge Filmschaffende sowie Arbeiter\_innen lebten in einer Zeit, in der ökonomische Bedingungen des Kinos nicht vorteilhaft waren, sondern große Schwierigkeiten mit sich brachten. Der damalige Film hatte Widersprüchlichkeiten in sich, da die Interessen junger Filmschaffender nicht vordergründig behandelt wurden. Notwendigerweise sollte Film etwas Neues schaffen sowie radikale Umbrüche und Umstrukturierungen anstreben. Der kollektive Aspekt rückte vermehrt in den Vordergrund, während das Individualistische nicht mehr viel Aufmerksamkeit bekam. Neue Wege werden gesucht, um dem konventionellen Kino entgegenzuwirken. Kino und Freiheit sollten sich keineswegs ausschließen, sondern miteinander in Einklang gebracht werden. (ebd.)

#### 2.5.5.1. Die Besetzung des I.D.H.E.C. (Institut des Hautes Études Cinématographiques)

Die *I.D.H.E.C.* befand sich unter stetiger Kontrolle. Die Schule verfügte über viele technisch-filmische Mittel, jedoch stand sie in einer Abhängigkeit zum Kulturministerium, ähnlich der *l'École des Beaux-Arts*. Die *I.D.H.E.C.* wurde besetzt und Studierende nahmen an Manifestationen teil.

Die Manifestationen bewirkten folgende Erneuerungen:

Neues filmisches Material wurde für 2 Monate zur Verfügung gestellt, genauso stockte man das Budget auf 1500 Euro monatlich auf. Studierende beschlossen, intensiv an militanten Aktionen teilzunehmen. Reformiert wurden genauso pädagogische Strukturen innerhalb des *Établissements*.

(vgl. Gheselle 2016 a)

#### 2.5.6. Kino als Waffe

Die *États Généreaux* beschrieben Kino im metaphorischen Sinn als eine Waffe. Interessenschwerpunkte lagen nicht auf Reform oder Partizipation des Mediums Film. Es konnte nicht weiter ein Konsum-Objekt sein, sondern musste als eine Waffe fungieren. Der kämpferische Aspekt kam somit stark auf. Es ging darum, aus einem Herrschaftsverhältnis sowie Hierarchien auszubrechen und an einem revolutionären Kampf teilzuhaben. Militante konnten das Medium Film als Methode der Reflexion und der politischen Aktion anwenden. (vgl. Gheselle 2016 b)

Rund 1500 Menschen versammelten sich zur Gründung der *États Généreaux* am 19. Mai. Die Beteiligung erwies sich als vielschichtig, als sich Sozialdemokraten, rechte Opportunisten, Gauchisten, Revolutionäre, Filmschaffende und Revisionisten anschlossen. Eine politische Einheit zeichnete sich nicht ab. Zuerst formierte sich ein Streik innerhalb des kinematographischen Berufsfeldes. Einige Dokumente wurden über die Ereignisse veröffentlicht. P.C.F. und C.G.T. organisierten aktive Streiks. (ebd.)

Die Unterdrückung durch die Bourgeoisie folgte einer bestimmten Logik. Die Gaullistische Macht veranlasste Verurteilungen und unwillkürliche Festnahmen. Vordergründig ging es den *États Généreaux* darum, Filme des Mai '68 zu distribuieren. Die proletarische Seite verknüpfte sich mit einem antiimperialistischen Kampf. Das Kino erwies sich in der damaligen Zeit als problematisch. Bourgeoisie-Werte durchzogen alle gesellschaftlichen Ebenen, wie z.B. Kino, Fernsehen, Industrie, moralische Werte etc. Kapitalisten betonen, dass Kino weiterhin ein Monopol bleiben sollte, da sie sich ein bestimmtes System erschaffen haben. Folgende wichtige Aspekte schwingen dabei mit: 1.) Der Aspekt der Unterdrückung, da die staatliche Zensur mit einer bestimmten Art von Selbst-Zensur einhergeht. 2.) Es kommt zu einer Abschirmung auf sozialer, ökonomischer sowie ideologischer Ebene, sowohl hinsichtlich Produktion als auch der Distribution. (ebd.)

Der scheinbar liberale Aspekt verbarg sich hinter einem Schein. Der Realitätsbezug ging allmählich verloren, wodurch der kommerzielle Aspekt zunehmend in den Vordergrund rückte. Vertreter\_innen der Bourgeoisie nahmen Filme zurück, die sich gegen den Kampf des Proletariats aussprachen und eine ideologische Unterbrechung folgte. Die Verwendung des Films als politische Kampfzunge stand keineswegs im Vordergrund. (ebd.)

Politischer Film kann als Kampfzunge agieren, indem er Informationen verbreitet, die von Seiten der Presse ausgeblendet werden, darunter Informationen über Manifestationen, revolutionäre Kämpfe in unterschiedlichen Ländern etc. Nebenbei kann dieser einen Beitrag zu einer Analyse leisten, wobei Widersprüchlichkeiten aufgedeckt und Strukturen des kapitalistischen Systems aufgebrochen werden. Weiters übt das Genre Einfluss auf das Bildungswesen aus. Die kritische Funktion durchzieht alle Formen des revolutionären Kampfes. Besonders notwendig ist eine Verbindung von Funktionen objektiver Situationen sowie Möglichkeiten der Aktion. (ebd.)

Militanten\_innen verfügen über eine politische Kontrollfunktion, hinsichtlich Realisierung und Diffusion von Filmen. Das Medium Film bietet einen Nährboden für den Austausch von politischen Erfahrungen. Film und die damit verbundene Realisierung/ Distribution werden in Verbindung mit politischen Aktionen, wie Manifestationen, Streiks etc. gebracht. Des Öfteren kommt es zu einer parallelen Verbreitung von Informationen über die distribuierten Filme. Die Verbreitung politischer Filme beschreibt eine militante Politik, wobei diese politische Werkzeuge sind. (ebd.)

#### 2.5.7. Gründung der Commission de la distribution

Die *La commission de la distribution (Kommission der Diffusion)* wurde am 6. Juni gegründet und versicherte die Projektion von abgeschlossenen Filmprojekten. Dies löste einige Diskussionen sowie Debatten aus. Die Funktion dieser Filme als ideologische Waffe wurde verdeutlicht. Nebenbei stieg das Interesse für neue Projektionen. Im selben Monat projizierte die sogenannte *Projection de coordination des Comités d'action* politische Filme. Projektionen ereigneten sich sowohl in der Provinz als auch an populären Universitäten wie in Grenoble, Montpellier oder Butte aux Cailles, wo sich auch Netzwerke autonomer Diffusionen bildeten. (vgl. Gheselle 2016 b)

Anfang September versammelten sich rund 2000 Personen, als die *Comités d'Action* erneut Aktionen aufnahmen. Die Verbreitung von Filmen diente unter anderem der Verbindung mit Arbeitenden in Unternehmen. Militanten\_innen der Provinz, verortet zwischen *l'U.N.E.F.* und *SNE-SUP*, nahmen Kontakt zur *Commission de la Diffusion* auf. Somit konnte eine Projektion versichert werden. Militanten\_innen zielten auf die Vermittlung eines politischen Bewusstseins ab. Projektionen fanden schließlich auch weiterhin in Paris und Umgebung statt. Die *Commission Central de la Faculté des Sciences* organisierte politische Befreiungskämpfe innerhalb des universitären Kreises. (ebd.)

Die Distribution erstreckte sich bis ins Ausland. Die *Commission de la Diffusion* stellte klar, dass die Verbreitung im Ausland nur durch Militanten\_innen erfolgen konnte, wobei der Verkauf von Filmen ohne Kontrolle eine Gefahr darstellen hätte können. Die ersten Verarbeitungen gingen von französischen Filmschaffenden, die in Frankreich lebten, aus. In Belgien war die Distribution beispielsweise durch die politische Gruppe *La Ligne Générale*, Schüler\_innen der *INSAS*, *RTB* gesichert. Filme wurden genauso in Holland, Schweden, Finnland, Deutschland, England und der Schweiz gezeigt. Selbst in Kanada organisierten Vertreter\_innen politische Filmprojektions-Wochen. Es ging um die Teilhabe an einer militanten Aktion, um anschließend in eine Aktion überzugehen. (ebd.)



### 3. Argentinische Filmkultur 1968/ 69

#### 3.1. Eine Gesellschaft im Umbruch: Peronismus und Arbeiterbewegungen

Das politische System des Peronismus<sup>3</sup> erwies sich in Argentinien als dominierende Strömung nach dem 2. Weltkrieg, was auch auf Seiten der Gewerkschaften hohe Anerkennung erlangte. Ein Großteil der Arbeiter\_innen wandte sich der politischen Richtung des Peronismus zu. Weiters zeichnete sich das politische System Argentiniens durch sich wiederholende Eingriffe des Militärs aus, wodurch das gesamte kulturelle, soziale, gesellschaftliche und politische Leben unter starkem Einfluss stand. Soziale Bewegungen entstanden seit 1945 aus diesem problematischen Kontext heraus. Eine weitschichtige Arbeiterklasse entwickelte sich innerhalb politisch-gesellschaftlicher Bewegungen. Auch der Agrar- und Industriesektor nahmen in Argentinien gegen Ende der 1960er-Jahre an Bedeutung zu. (vgl. Mittag 2009, 255)

Im Jahre 1966 folgte ein Staatsstreich, wobei sich Anhänger\_innen für eine Argentinische Revolution, die sogenannte *Revolución Argentina*, aussprachen. Ziel war es, die Demokratie durch ein neues Staatssystem zu ersetzen. (ebd. 265) Das neue Militär-Regime fand vor allem auf Seiten der Gewerkschafter\_innen viel Zuspruch. Die *CGT* war die wichtigste Arbeiterorganisation der damaligen Zeit und stand unter Kontrolle der Armee, wobei Gewerkschaftsführer verhaftet sowie das Streikrecht aufgehoben wurden. Innerhalb der *CGT* war man sich über die Rolle des Militärs nicht weiter einig, da sich radikalere Seiten klar gegen die Einflussnahme des Militärs aussprachen. Die *CGT der Argentinier: CGT de los Argentinos- CGTA* etablierte sich und war während des Volksaufstandes von Córdoba 1969 eine wichtige Organisation. Viele Seiten, wie die trotzkistische „Revolutionäre Armee des Volkes“ (*Ejército Revolucionario del Pueblo- ERP*) und die linksperonistischen Montoneros, beschrieben die Möglichkeit eines bewaffneten Kampfes als letzten Ausweg, um gegen das Regime anzukämpfen. Das Militärregime reagierte direkt und suchte nach neuen Lösungswegen. (ebd. 267)

---

<sup>3</sup> *Peronismus* bezeichnet die autoritär geführte Bewegung unter J.D. Perón als General- und Staatspräsident (\*1895-1974)

### 3.2. Politische Systeme in Frankreich/ Argentinien 1968

„[...] La revolución, que sólo ayer parecía privilegio del tercer mundo, ha hecho aparición en el mundo industrial neocapitalista y neosocialista. [...] tengo la impresión de que estos jóvenes, en oriente y en occidente, encarnan un renacimiento poderoso y profundo de la idea de soberanía. [...]”

„[...] Die Revolution, die gestern noch ein Privileg der Dritten Welt zu sein schien, ist heute in der industriellen Welt des Neokapitalismus und des Neosozialismus aufgetaucht. [...] Ich habe den Eindruck, dass die jungen Menschen im Osten und im Westen die mächtige und tiefgreifende Wiedergeburt einer Idee von Souveränität verkörpern. [...]”

[Auszüge aus einer Reportage von Carlos Fuentes über den Studentenaufbruch von Paris, verfasst im Mai und Juni 1968, veröffentlicht in der Beilage „La Cultura de México” der Wochenzeitschrift Siempre] (Mittag 2009, 267)

Die politischen Systeme Frankreichs und Argentiniens standen im Jahre 1968 im Kontrast zueinander und sind dementsprechend nicht miteinander vergleichbar. Während in Westeuropa repräsentative Demokratien dominierten, zeichneten sich die politischen Strukturen in Lateinamerika durch autoritäre Regime und Diktaturen aus. In vielen der Länder standen Militärjuntas an der Spitze, die Diktatur Juan Carlos Onganía in Argentinien dient als populäres Beispiel zur Veranschaulichung. Weiters kann der hegemoniale Aspekt der USA, verbunden mit ökonomischen, politischen und militärischen Unterdrückungsmechanismen in Lateinamerika, nicht außer Acht gelassen werden.

Eine repräsentative Demokratie wiederum, beschreibt die Existenz von Institutionen der Volksvertretung, darunter Legislative und Exekutive, die durch das Volk gewählt werden. (vgl. Rauchecker 2019)

### 3.3. Aufstand von Córdoba

„[...] Der 29. Mai 1969 war der Höhepunkt einer ganzen Serie von Protesten, speziell der Gewerkschaften und Studenten. Aber er ist auch allgemein als große demokratische Forderung der Bevölkerung zu verstehen, gegen die Diktatur einer militärischen Elite und für die politischen Rechte als Bürger. [...]“ (Kleinecke)

Der größte Studentenprotest Argentiniens ereignete sich am 29. Mai 1969, als es in der Provinzhauptstadt Córdoba zu gewaltsamen Ausschreitungen kam. Die nationale Universität wurde infolgedessen geschlossen. Die gewaltsamen Ausschreitungen erreichten bald die Hauptstadt Buenos Aires. Parallel dazu wurden Lohnkürzungen verordnet sowie der arbeitsfreie Samstag (*sábado inglés*) abgeschafft. Die Provinz Córdoba wurde aufgrund der organisatorischen und finanziellen Autonomie als militant und antibürokratisch beschrieben. In den Provinzen Corrientes, Rosario und Tucumán wurden Fälle von Ermordung von Studenten\_innen und Arbeitern\_innen bekannt. Am 26. Mai organisierte der Arbeiterführer Augustín Tosco *El Gringo* von der *Confederación General del Trabajo de los Argentinos* (CGTA) Versammlungen von Gewerkschaftern\_innen, Studenten\_innen und der katholischen Bewegung der „Priester der Dritten Welt“. Gewerkschafter\_innen ermutigten zu Protesten, denen sich viele Studierende anschlossen. Am 30. Mai versuchte die Armee die Aufstände brutal niederzuschlagen. (vgl. Kleinecke)

Der Aufstand von Córdoba stellte den Höhepunkt zahlreicher Ausschreitungen dar, als protestierende Studierende gegen Funktionäre der Staatsmacht kämpften. Die staatliche Repression, vertreten durch Polizei und Militär, stand Guerillagruppen, bestehend aus Arbeitern\_innen, Schülern\_innen und Studenten\_innen, gegenüber. Die Proteste forderten zahlreiche Verletzte und Todesopfer. Die Reaktionen von staatlicher Seite fielen sehr unterschiedlich aus, was radikalisierte Kämpfende dazu veranlasste, erneut in Angriffsposition zu gehen. Sowohl in Lateinamerika als auch in Europa formierten sich zunehmend linke Guerillagruppen. Hinsichtlich dessen lässt sich ein Unterschied feststellen. Die Gemeinsamkeit dieser Gruppen auf unterschiedlichen Kontinenten bestand darin, dass sich die Forderungen an 68er Leitsprüchen orientierten. Der wesentliche Unterschied lag in der Zahl der Mitglieder. Während Guerillas in Lateinamerika eine deutlich höhere Zahl erreichten und von Seiten der Bevölkerung unterstützt wurden, lagen die

Mitgliedszahlen in Ländern wie Frankreich weit unter dem Durchschnitt. Im Fokus der beiden Bewegungen standen die Forderungen für mehr Mitspracherecht an den Universitäten. Studierende protestierten, um für deren Rechte zu kämpfen. (ebd.)

Die universitäre Situation war in Frankreich wiederum nicht mit der argentinischen vergleichbar. In Argentinien bestand bereits seit den 1920er-Jahren das sogenannte *co-gobierno*, das seinen Ausgangspunkt an der Universität von Córdoba nahm. In Europa hingegen tauchten Forderungen für mehr Mitspracherecht von Studierenden viel später, erstmals im Zuge der 1968er Bewegung auf, während Protestierende der lateinamerikanischen Universitäten den Konflikt mit Polizei und Militär auf sich nahmen. Im Laufe von Studentenprotesten besetzten Studierende gesamte Universitätsgebäude. Staatliche Funktionäre mussten immer wieder eingreifen, um eine Eskalation zu verhindern. Westeuropäische Studierenden-Proteste waren de facto nicht mit den radikalen Maßnahmen in Lateinamerika vergleichbar. Die Auswirkungen an lateinamerikanischen Universitäten waren massiv, als etwa junge Protestierende, die sich gegen das System auflehnten, vermehrt verhaftet, gefoltert und ermordet wurden. An westeuropäischen Universitäten, im Laufe des Protestes auch an der Pariser Universität *Université Paris Ouest Nanterre La Défense*, fielen Strafen unter Protestierenden vergleichsweise um einiges milder aus, wenn etwa Gefängnisstrafen verordnet wurden. Täter wurden nicht immer direkt verfolgt oder bedroht, sondern kamen ohne Bestrafungen von staatlicher Seite aus. (ebd.)

Die genannten menschenrechtlichen Verbrechen an lateinamerikanischen Universitäten der 1968er sind zum Teil bis heute nicht juristisch aufgearbeitet. Die staatliche Unterdrückung umfasste neben dem gesellschaftlichen oder politischen Sektor genauso den kulturellen. Künstler\_innen durften ihren Gedanken nicht freien Lauf lassen und waren künstlerisch stark eingeschränkt, zum Beispiel durch Kontrollen, Zensur und andere Eingriffe. Zugleich waren Künstler\_innen Westeuropas vergleichsweise frei und unabhängig. Innerhalb des Filmsektors entstanden in Frankreich viele neue Institutionen und Kollektive. Einzelne Filmschaffende, die sich bewusst gegen den Staatsapparat richteten und der Auflösung von staatlich subventionierten *Établissements* der Filmproduktion, -distribution und -rezeption entgegensteuerten, begannen intensiv über das Medium Film und dessen gesellschaftliche Relevanz zu reflektieren. (ebd.)

Studierende beobachteten in Argentinien die stets ausweglose ökonomische Situation,

wodurch sich vermehrt Gruppierungen gegen die ungleiche Verteilung von Vermögen radikal auflehnten. Die Kluft zwischen Arm und Reich war besonders groß, wobei die Interessen der Wohlhabenden, vergleichbar mit jenen der französischen Bourgeoisie, vorwiegend durchgesetzt wurden. Diese Ungerechtigkeiten umfassten beinahe alle Sektoren, so z.B. den politischen, künstlerischen, ökonomischen etc. Die Forderungen der Studenten\_innen sowie einzelner Guerillagruppen waren stark sozialistisch gefärbt. Ein Beispiel dafür bietet die Vertreibung von Großgrundbesitzern oder die Umverteilung von Land durch Guerillas. (ebd.)

Der Pariser Mai und der Krieg der USA gegen Nordvietnam waren stark mit anderen globalen Protest-Bewegungen wie den lateinamerikanischen vernetzt. Die USA führten einen imperialistischen, nekolonialen Krieg gegen Nordvietnam, wo ein kommunistisches Staatssystem angestrebt wurde. In Lateinamerika weiteten die USA imperialistische und nekoloniale Systeme aus und unterdrückten weitschichtige Teile des Kontinents. Obwohl politische Systeme der 68er, verbunden mit zahlreichen Protestbewegungen und radikalen Aufständen, sehr unterschiedlich waren, ist die globale politisch gesellschaftliche Vernetzung der 1968er dennoch von starker Bedeutung. Einige Verknüpfungen lassen sich etwa auf dem kulturellen Sektor herstellen. Jan Kunze betont, dass sich einige Bezugspunkte der Jugend- und Studentenproteste bemerkbar machen, dennoch ist die Frage nach Globalität der lateinamerikanischen 68er komplex. Der Autor schreibt über einen „transnational imaginierten Revolutionszusammenhang“. (ebd.)

### 3.3.1. Filmschaffende rund um die Aufstände von Córdoba

Radikales politisches Filmschaffen ging aus zahlreichen gesellschaftspolitischen Bewegungen, die sich am Ende der 1960er-Jahre vollzogen, hervor. Revolutionäre Filmschaffende begannen sich die Frage der politischen Relevanz des Mediums Film zu stellen. Der filmische Blick richtete sich zunehmend auf relevante aktuelle Thematiken, da man Veränderungen innerhalb des filmischen Diskurses anstrebte. Der aktivistische Aspekt erreichte von nun an Künstler\_innen unterschiedlicher Sparten. Das Medium Film sollte grundlegenden Veränderungen unterzogen werden, darunter fielen die Bereiche Produktion, Distribution und Rezeption. Auf Ebene der Narration reagierten Filmschaffende auf relevante aktuelle Thematiken, drückten sich aus und nahmen Stellung. Der Protest von

Córdoba war eine neue Ausgangsbasis für reaktionäres Filmschaffen. Der argentinische Filmemacher Raymundo Gleyzer begann während dieses Zeitrahmens dokumentarische Filme zu drehen. Ihm gelang der fließende Übergang vom Avant-Garde Filmschaffen zu politischer Aktion. (vgl. Stites; Mor 2012, 17)

### 3.3.1.1. Transnationalismus und die Argentinische Linke

Die linke Bewegung Argentiniens formierte sich neu, da sie unter anderem mit neuen ideologischen Aspekten konfrontiert war. Innerhalb linker Bewegungen kam es zu einer Polarisierung unterschiedlicher Teil-Gruppierungen. Während ein Teil zunehmend radikaler wurde, vertraten andere vergleichsweise weniger radikale Ansichten. Man gründete die *Nueva Izquierda (Neue Linke)*, der sich vorwiegend Intellektuelle, Studierende, Anhänger\_innen der Arbeiterbewegung, Peronisten, Trotzisten, Leninisten, Guerillas, Katholiken und andere an linke Bewegungen angelehnte Gruppierungen anschlossen. Viele entfernten sich von bestehenden Strukturen der Parteiprogramme. Bereits seit Beginn der Formierung von linken Bewegungen, waren Partizipierende hinsichtlich Ansichten geteilt, was man während des Streiks von Córdoba erneut zum Ausdruck brachte. Ein neues links angelehntes Programm, das sich an sozialistischen und kommunistischen Utopien orientierte und kapitalistische Vorstellungen zum Ausdruck brachte, zirkulierte innerhalb von lateinamerikanischen Bewegungen. (ebd.21)

Arbeiterklassen formierten sich im Zuge einer liberalisierten Wirtschaft, vor dem Hintergrund von politischen Spannungen des Kalten Krieges sowie kommunistischen Ideologien gegen eine Demokratie sowie eine freie kapitalistische Marktwirtschaft. (ebd.)

Autoren\_innen und Intellektuelle gaben Informationen über deren Arbeit in öffentlichen Reden, Foren, Manifesten oder Briefen preis. Auch die Presse unterstützte Ideen und Arbeiten von Linksintellektuellen. Autoren\_innen verfassten zunehmend Berichte über Themen wie das politische System in Kuba, den Vietnam-Krieg, die algerische Unabhängigkeitsbewegung, Mao Tse-tungs China, studentische Proteste oder das Tlatelolco Massaker in Mexiko. Linksintellektuelle rezipierten Arbeiten von Theoretikern\_innen wie Frantz Fanon, Hannah Arendt und anderen feministischen, postkolonialen lateinamerikanischen Autoren\_innen wie Julio Cortázar, Lezama Lima, Carlos Fuentes, Pablo Neruda, Mario Vargas Llosa und Gabriel García Márquez. (ebd.)

Transnationale soziale Netzwerke Intellektueller, kulturelle Produktionstechniken/ -weisen und Ansichten Intellektueller nahmen weit über den Kontinent hinaus an Popularität zu. In Argentinien folgte eine erhöhte politische Radikalisierung innerhalb von Studierenden und Arbeiterbewegungen. Die sogenannte *General Confederation of Workers (CGT)* fungierte als wichtige Instanz. Zahlreiche Publikationen Linksintellektueller entsprangen aus diesen Bewegungen, darunter *Pasado y Presente (Vergangenheit und Gegenwart)* von Antonio Gramsci. (ebd.22)

Der Historiker Oscar Tran bezeichnet die Proteste von Córdoba als „Epidemie zorniger junger Männer“. Über 62 Organisationen waren in den Aufständen involviert, darunter Gruppierungen rund um Persönlichkeiten wie Elipidio Torres, Atilio López, Jorge Canelles oder Augustín Tosca. Als am 29. Mai Bewaffnete entlang der Straßen von Córdoba aufmarschierten, randalierten Partizipierende in staatlichen Organisationen, wie Xerox und Citroën. Arbeitende verbanden mit solchen Institutionen neokoloniale Strukturen samt Unterdrückung. Es kam zu einigen gewaltsamen Ausschreitungen zwischen Polizei und Demonstrierenden. (vgl. Stites; Mor 2012, 26)

Der Streik von Córdoba erlangte schnell mediale Aufmerksamkeit, als Bilder von Demonstrierenden, staatlichen Funktionären, Studierenden mit Plakaten und marschierenden Menschen und brennenden Straßen der gewaltsamen Auseinandersetzungen zirkulierten. In den folgenden Tagen wurden zahlreiche Bilder von Konfrontationen zwischen der Polizei und Demonstrierenden in den Medien veröffentlicht, darunter staatliches und underground Radio, Presse und Fernsehen. (ebd.)

Der Journalist Roberto di Chiara hielt Bilder von militärischen Besetzungen, Konflikten sowie Angriffen fest, die in national staatlichen Medien erschienen.

Die Stadt Córdoba wurde in den weiteren Tagen belagert, als Studierende das Justizgebäude besetzten, Demonstrierende Geschäfte in Brand steckten und 5 der Polizisten als Geisel genommen wurden, wodurch Polizeiwaffen beschlagnahmt wurden. Das Militär konnte Aufstände brutal niederschlagen, wobei viele verletzt und 16 Protestierende getötet wurden. Einige der Führenden der Aufstände wurden gefangen genommen und in das Gefängnis von Rawson gebracht. (ebd. 27)

Die Aufstände von Córdoba waren der Beginn einer langen Periode des bewaffneten Konflikts in Argentinien. Die Art und Weise, wie der Konflikt medial dargestellt wurde, war

neu und einzigartig. Bilder des Konflikts wurden beinahe in Echtzeit übertragen. Der Konflikt stand unter diktatorischen Maßnahmen Onagnías, während die Arbeiterbewegung große Aufmerksamkeit durch Studierende, soziale Aktivist\_innen, Intellektuelle und Gewerkschafter\_innen verzeichnen konnte. (ebd.)

Die politischen Linken Lateinamerikas entsprangen in den 1960er-Jahren sozialen und politischen Bewegungen, beeinflusst durch Massenmedien und militantes politisches Filmschaffen. Erstmals konnten Bilder in Massenmedien festgehalten werden. Audiovisuelles Material expandierte zudem, woraus sich ein Vorteil für Filmschaffende ergab. Das Publikum der medialen Bilder war äußerst breit gestreut und umfasste u.a. linke Intellektuelle, Aktivist\_innen, Student\_innen und Gewerkschafter\_innen. Die Aufstände von Córdoba sind auch noch heute unter dem Synonym „Argentinens Mai“, eine utopische politische Vision einer populären Rebellion, bekannt. Politische Filmschaffende waren zum Teil von propagandistischen Wochenschauen historischer Bilder abhängig. Massenmedien und Printmedien bewahrten eine große Kollektion von audiovisuellem Material auf. Zusehende wie linke Intellektuelle, Studierende, Gewerkschafter\_innen versuchten gemeinsam Bilder samt ideologischer Nachrichten zu deuten. (ebd.28)

Der Medienboom setzte in den 1960er-Jahren ein. In der darauffolgenden Phase begannen aktivistische Filmschaffende nationale Filmstrukturen weitgehend zu verändern. Das Genre des sozialen Realismus entwickelte sich durch Regisseure wie Mario Soffici, der bald den gleichen Status wie Sergei Eisenstein, Dziga Vertov, John Grierson erreichte. (ebd.29)

### 3.4. Veränderungen auf dem kulturellen Sektor

Forderungen der 68er-Bewegung umfassten neben revolutionären politischen Bestrebungen den Wunsch nach alltäglichen, gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Veränderungen. Einerseits kämpften Menschen gegen die Repression der Militärdiktatur an, andererseits standen genauso Forderungen nach der Aufhebung von Geschlechter-Diskriminierung, konservativen Normvorstellungen sowie eine Politisierung der Künste im Fokus. Gesellschaftspolitische Forderungen weiteten sich auf globaler Ebene aus,



beispielsweise fokussierte man sich zeitgleich in Frankreich auf ähnliche radikale Veränderungen. (vgl. Huffschmid)

Auch in Argentinien entstanden einige Gegenkulturen, darunter die *la canción protesta*, die im Kontrast zu einer vereinheitlichten globalisierten Jugendkultur samt Kritik an Konsumgesellschaft und Kapitalismus stand. Im Zuge der zweiten großen feministischen Welle wurden einige Veränderung bewirkt, wie die Etablierung der Antibaby-Pille, Rechte für Frauen und die Auflockerung von genderspezifischen Normen. Die feministischen Forderungen der 68er wurden in Lateinamerika erst etwas später umgesetzt, spätestens in den 1970er-Jahren, während man in Europa schon etwas zuvor Konzepte anwandte. Innerhalb der Kunst befasste man sich mit der Frage, inwiefern das Mittel der Kunst eine Möglichkeit zu einem Beitrag zur Revolution bieten konnte. Politische und künstlerische Aktion sollten nicht weiter getrennt voneinander sein. (ebd.)

Ausgehend von einer eurozentrischen Perspektive stellt sich die Frage, inwiefern und ob europäische und lateinamerikanische Protestbewegungen miteinander verglichen werden können. Lateinamerikanischen Bewegungen wird oft ein weitaus politisierter Begriff zugeordnet, der sich von europäischen durch seine Radikalität abhebt.

„[...] Nosotros, los latinoamericanos, ligados a Francia por tantos motivos del corazón y de la cabeza, debemos felicitarnos de que hayan sido los estudiantes, intelectuales y obreros franceses los primeros actores de esta gran transformación. A través de Francia podemos comprender y ser comprendidos. Esa revolución también es la nuestra. Es sólo el comienzo. La lucha continúa. [...]“

„[...] Wir, die Lateinamerikaner, die wir uns Frankreich aus so vielen Gründen des Herzens und des Kopfes verbunden fühlen, sollten uns dazu beglückwünschen, dass die Studierenden, die Intellektuellen und die französischen Arbeiter die wichtigsten Akteure dieser großen Transformation gewesen sind. Über Frankreich können wir verstehen – und selbst verstanden werden. Diese Revolution ist auch die unsere. Es ist nur der Beginn. Der Kampf geht weiter. [...]“

[Auszüge aus einer Reportage von Carlos Fuentes über den Studentenaufbruch von Paris, verfasst im Mai und Juni 1968, veröffentlicht in der Beilage „La Cultura de México“ der Wochenzeitschrift Siempre] (Huffschnid)

### 3.5. New Latin American Cinema

Die Bewegung des New Latin American Cinema kann sowohl als nationale als auch kontinentale beschrieben werden. Sie entstand vor dem Hintergrund von Abhängigkeit und Unterentwicklung im Zuge der Kolonialisierung sowie des darauffolgenden Postkolonialismus. Die filmische Bewegung entwickelte sich hinsichtlich der Bestrebung nach nationaler sowie kontinentaler Autonomie. Im Mittelpunkt war die Schaffung eines revolutionären Kinos. Der Begriff wurde erstmals durch die argentinischen Filmemacher Fernando Solanas und Octavio Getino eingeführt. (vgl. Martin 2003, 1)

Die Geschichte des lateinamerikanischen Kinos reicht zurück bis in das Jahr 1890, als europäische Filmschaffende Filme der Bourgeoisie in Großstädten wie Rio, Montevideo, Buenos Aires, Mexiko City und Havanna Filmmaterial zugänglich machten, distribuierten und projizierten. Im selben Zeitraum entwickelten sich lokale Filmproduktionen in Venezuela, Argentinien, Brasilien, Uruguay, Kuba und Mexiko. Lateinamerikanische Filmschaffende orientierten sich am Modell europäischer Filmstrukturen. Die gesamte Filmproduktion war stark von der europäischen Filmkultur, die sich an Strukturen des Hollywood-Kinos orientierte, dominiert. (ebd.)

Lokale Filmproduktionsfirmen entstanden in lateinamerikanischen Ländern wie Argentinien, Brasilien und Kuba erstmals gegen Ende der 1950er-Jahre sowie am Beginn der 1960er, als man auf die Unterentwicklung sowie ökonomische und kulturelle Abhängigkeit auf dem Kontinent aufmerksam machen und für mehr Rechte und Freiheit kämpfen wollte. (ebd.15)

Westliche Filmschulen-/schaffende blendeten Werke lateinamerikanischer Filmschaffender bis in die 1960er-Jahre komplett aus, was zu einer Marginalisierung der gesamten Filmkultur führte. Eine Auflockerung starrer Muster erfolgte in den 1970er-Jahren, als lateinamerikanische Filmschaffende erstmals Werke auf internationalen Filmfestivals projizieren durften, vorwiegend fiktionale und Dokumentarfilme, die aus der Dritten Welt stammten. (ebd.17)

Wichtige Filmschaffende des lateinamerikanischen Films wie Glauber Rocha, Julio García Espinosa, Jorge Sanjinés, Fernando Solanas, Octavio Getino formierten sich, um u.a. über die Frage der Ästhetik zu reflektieren. Sie suchten nach individuellen Wegen, Filme zu schaffen, die sich an ökonomischen und politischen Strukturen der Dritten Welt orientierten. Im Vordergrund stand der Aspekt des Austausch, indem der Zusehende aktiv in den Rezeptionsprozess miteingebunden wurde. Es ging nicht weiter nur darum, Filme zu projizieren und die Rezeption auszublenden. Zusehende spielten eine tragende Rolle und reflektierten Werke, die noch nicht abgeschlossen waren, sondern durch Diskussionen und Reflexion einen neuen Wert bekamen. (ebd.)

Die beiden Filmschaffenden/ -theoretiker Fernando Solanas und Octavio Getino sprachen sich im Manifest „Für ein Drittes Kino“ für ein „geheimes, subversives, „guerilla“ und unvollendetes Kino“ aus, das sich gegen die Hegemonie von Hollywood und des daran angelehnten europäischen Kinos vor dem Hintergrund des Kapitalismus richtete. Man wollte neue Wege des Filmschaffens, der Distribution sowie der Rezeption schaffen. Film hatte das Potenzial, Veränderungen auf politischer, sozialer und ökonomischer Ebene zu bewirken. (ebd.)

Beinahe zeitgleich entstand das Manifest „Ästhetik des Hungers“ („Estética de la violencia“) des brasilianischen Filmemachers Glauber Rocha im Jahre 1965. Das Manifest ist Teil der brasilianischen Filmbewegung Cinema Novo, die sich in den 19650er-Jahren in Brasilien entwickelte. (ebd.)

Der Filmemacher kämpfte gegen Unterdrückungs- und Abhängigkeitsmechanismen, indem er Aspekte wie Resistenz, Transformation und Gewalt als wichtige Mechanismen beschreibt, um gegen neokoloniale Unterdrückung anzukämpfen. Ästhetische, technische und strukturelle Mittel des europäischen sowie Hollywood Kinos wurden verworfen. Im Mittelpunkt stand der Kampf für ein alternatives sowie unvollkommenes Kino. Auch in Kuba entstand 10 Jahre später das Manifest „For an Imperfect Cinema“ des Kubanischen Filmemachers Julio García Espinosa. (ebd.)

Das *Dritte Kino* ist gekennzeichnet durch nationale, geschlechtsspezifische, linguistische, und ethische Kategorien und hebt sich somit von anderen Bewegungen deutlich ab. Laut des Autors kennzeichnen das Kino folgende drei Aspekte:1.) Der Einfluss von kolonialen und neokolonialen historischen sowie zeitgemäßen Prozessen (Unterentwicklung/ Abhängigkeit) 2.) Die anhaltende Präsenz und Einfluss der westlichen Kultur 3.) Die Festlegung kapitalistischer Produktions- und Distributionspraktiken (ebd.20)

Manifeste der lateinamerikanischen Filmschaffenden kann man in einen Marxistischen Kontext einbetten, inspiriert durch allgemeine kulturelle Theorien. Kulturtheorien der 1930er wie jene von Bert Brecht und Walter Benjamin spielen eine tragende Rolle. In lateinamerikanischen Ländern wie Brasilien, Kuba, Kolumbien, Argentinien und Bolivien stellten Filmschaffende unterschiedliche Theorien und filmische Manifeste auf. Vor dem Hintergrund der Aufstände von Córdoba begann die Entwicklung einer neuen Filmszene in Ländern Lateinamerikas, darunter das sogenannte *Nuevo Cine* (*Neues Kino*) in Chile oder das *Cinema of hunger* in Brasilien. Filmemacher\_innen dieser Epoche richteten den Blick auf das Filmschaffen im internationalen Kontext. Das *Nuevo Cine* bediente sich sprachlich Slogans der Befreiungs-Bewegungen von Ländern wie Algerien, Vietnam etc., womit die sogenannte „Dekolonisation der Kultur und Geister“ begann, radikale Veränderungen des Filmschaffens zu bewirken. (vgl. Foerster 2013, 31)

Das politische Filmschaffen der genannten Länder dieser Epoche wurde, wie auch in Argentinien, dem *Terceer Cine* (*Drittes Kino*) zugeschrieben. Das Dritte Kino war eine transkontinentale Bewegung, die gleichzeitig den Ausgang in Lateinamerika, Afrika und Asien nahm. Das Dritte Kino richtete sich gegen eine Abhängigkeit von Großmächten wie Europa und den U.S.A. Argentinische Filmschaffende waren bis zu diesem Zeitpunkt stark von kulturellen, gesellschaftspolitischen und technischen Strukturen des Imperialismus abhängig. Der Kalte Krieg prägte globale Filmkulturen weitgehend. (ebd.)

Das *Cinema of hunger* implizierte die Kreation eines Imperfekten Kinos (*Imperfect Cinema*), welches Low-Budget Produktionen in den Vordergrund stellte. Soziale Missstände sollten aufgezeigt werden. (ebd.)

Filmproduzenten experimentierten mit Guerilla Film, kollektivem Filmschaffen, anonymer Filmproduktion und experimentellen Filmtechniken. Es ging vordergründig um ästhetische Experimente inklusive dem Entgegenwirken von kolonialen, kapitalistischen, politischen Idealen. Das *New Latin American Cinema festival* ereignete sich 1968 in Merida, Venezuela. Filmschaffende hielten Reden, um dem Publikum eine tiefgreifende Analyse der filmischen Erneuerungen darzulegen. Argentinische Filmemacher wie Fernando Birri, Octavio Getino und Fernando Solanas sprachen über ihre zu dieser Zeit entstandenen filmischen Manifeste und waren tragende Akteure des Diskurses. (ebd.)

Die argentinischen Filme wurden innerhalb aktivistischer Gruppen und studentischer Netzwerke distribuiert. In der Underground-Filmszene konnte man militärische Zensur und kommerzielle Strukturen umgehen. (ebd. 32)

Das Regime Onganías veranlasste eine hohe Inflationsrate, kollektive Arbeitsverträge sowie die Privatisierung von Banken und Industrien. Filmschaffende reagierten durch politisch filmischen Aktionismus auf Vorgänge. Gedreht wurden u.a. journalistische Skizzen, Kurz-Dokumentationen, die den sozialen Einfluss der Politik Onganías darlegten. Onganía begann mit strikten Auflagen für Filmschaffende, die gegen das System vorgingen. So wurden offizielle schwarze Listen, Zensur und Entführungen veranlasst. Einige Filmschaffende verließen daraufhin das Land und gingen ins Exil in Städte wie Madrid, Paris oder Havanna. Somit entstanden einige Kampagnen, die die Aufmerksamkeit auf drastische staatliche Eingriffe richteten. Der bedeutsamste Film des damaligen *Nuevo Cine* Argentiniens war Solanas und Getinos *La Hora de los Hornos (Die Stunde der Hochöfen)*. (ebd.33)

In Buenos Aires wurde der *Cine Club Núcleo* und *Gente de Cine* gegründet. Viele Publikationen, wie z.B. das *Tiempo de Cine*, reflektierten die linksgerichtete Tendenz von Filmkulturen, wo sich das *Nuevo Cine* Argentiniens verorten lässt. Dem neu entstanden linksintellektuellen Filmdiskurs in Europa und den USA wurde ein radikalisiertes Bestreben zugeschrieben. Marxistische Ideen beeinflussten aktivistisches Kino. (ebd.)

Weiters entstanden neue Filmzeitschriften, wie *Cine'64* und *Cinema Nuovo*. Autoren\_innen sprachen sich für eine freie Meinungsfreiheit, die Aufarbeitung marxistischer Kulturtheorien sowie das Entgegenwirken von filmischen Großproduktionen aus. Filmemacher\_innen der 1960er Generation zeichneten sich durch ein hohes Maß an Experimentierfreudigkeit und Kreativität aus und kämpften für Unabhängigkeit. Dies führte zu einem Dialog mit Filmkritik der politischen Ökonomie. (ebd. 34)

### 3.6. Filmmagazine

Am Ende der 1960er-Jahre kam es zur Gründung formaler Filmschulen sowie unabhängiger alternativer Filmkollektive. Experimente hinsichtlich Ästhetik, Technik, Ideologie, Filmpraxis und Narration wurden weitergeführt und in Filmmagazinen wie *Cinedrama*, *Cine de hoy*, *Cine'64*, *Panorama Tiempo de Cine* und *Cineclub Quilmes* behandelt. Einige der Artikel wurden auf universitärer Ebene distribuiert, andere wiederum in weniger bekannten unabhängigen Organisationen. Es ging vorwiegend darum, die Rolle des neu entstehenden unabhängigen Films zu reflektieren. Die Rezeption ging weit über eine kontinentale hinaus, da es um den Austausch von nationalem Film und Avant-Garde Filmschaffen von Paris,

Rom, Havanna, New York und Mexiko City ging. (vgl. Foerster 2013, 35)

Somit entwickelte sich intellektuelles Filmschaffen innerhalb Argentiniens, wobei die Interaktion von Gesprächen über Filmtechnik und politischer Partizipation an Bedeutsamkeit gewann. (ebd.)

Filmschaffende, die sich innerhalb des *Nuevo Cine* verorteten, hatten die Möglichkeit, Perspektiven über politisches Kino zum Ausdruck zu bringen. Der transnationale Aspekt konnte nicht mehr von anderen Dingen getrennt werden. Film diente als Medium, dessen Ideen im Zusammenhang mit der nationalen Befreiung standen. Filmemacher\_innen bekräftigten die Bewegung der blockfreien Staaten, unabhängige Organisationen der Staaten, geschaffen 1955. Dies stand im Gegensatz zu Hauptblöcken, wie den Vereinigten Staaten oder der Sowjetunion. Internationale Filmzeitschriften nahmen auch in Lateinamerika an Bedeutung zu, wie etwa die *Cine Cubano*, angelehnt an die Französische *Cahiers du cinema*. (ebd.)

### 3.7. Argentinische Filmkultur

Die Filmkultur Argentiniens war in den 1960er-Jahren durch zwei Strömungen gekennzeichnet: Einerseits durch die offizielle staatliche Filmindustrie, andererseits die inoffizielle Filmkultur des politischen Untergrunds.

Die politischen Filmgruppen *Cine Liberación* und *Cine de la base* formierten sich. Der Film *La Hora de los Hornos* leitete eine neue politische Filmbewegung Argentiniens ein. (vgl. Gregor 1978, 371)

Die Geschichte des argentinischen Films folgt nicht einer klaren Linie, sondern ist von Spaltung und Differenzen innerhalb filmischer Bewegungen gekennzeichnet. Auf der einen Seite entwickelte sich eine offizielle Filmindustrie, während auf der anderen Seite politische Underground-Filme entstanden, die sich deutlich außerhalb des Systems verorten lassen. Filme der politischen Filmgruppen *Cine Liberación* und *Cine de la base* vertraten das argentinische Kino auch im Ausland. Vor allem staatliche Maßnahmen wie die Zensur verschärften Gesetze rund um filmische Distribution. (ebd.)

### 3.7.1. Argentinischer Film 1968

Innerhalb des politischen Filmschaffens Argentiniens war das Jahr 1968 äußerst prägend. Ursprünge des politischen aktivistischen Filmschaffens Argentiniens liegen einerseits in der Arbeiterbewegung, andererseits in militanten linken Bewegungen. Filmische Erneuerungen kollidierten mit parallel ablaufenden politischen Umbrüchen, wobei gesellschaftliche Umbrüche das Filmschaffen beeinflussten. Politische Differenzen zwischen Demokratie und Autoritarismus sowie neokolonialen Strukturen, die aus dem Kalten Krieg hervorgingen, waren stark verbreitet. Linke Akteure\_innen reagierten zunehmend auf bestehende politische Verhältnisse, indem sie Stellung zu gesellschaftspolitischen Verhältnissen bezogen. (vgl. Stites; Mor 2012, 6)

Aktivistische Filmschaffende hoben sich somit deutlich von anderen Strömungen ab. Dies war stark von transnationalen Aspekten, darunter Politik, Kunst, Revolution und anderen kulturell gesellschaftlichen Erneuerungen, wie z.B. der kubanischen Revolution und zuvor stattfindenden kinematographischen Projekten, geprägt. Das argentinische Filmschaffen der 1960er grenzte sich zudem durch den Aspekt von Freiheit von anderen Bewegungen ab, da es vom Staat noch vor der Amtszeit Peróns, autonom war. Das politische System schwankte gerade zwischen Diktatur und Demokratie. Die argentinische Filmkultur war gekennzeichnet durch ein Verhältnis von nationalen linken Bewegungen und parallel dazu ablaufenden politischen Verhältnissen des Perónismus. Der Begriff des Dritten Kinos fand Eingang in den Diskurs. Soziale und politische Transformation standen in Abhängigkeit vom populistischen Präsidenten Perón. Argentinien wies in der Phase eine ökonomische, industrielle sowie urbane Expansion auf. (ebd.7)

Die Lage veränderte sich zunehmend, als Spannungen zwischen Linken, Perón sowie dem Militär auftraten. In Opposition dazu standen Forderungen der Arbeiterbewegung und Studierenden. In den späten 1960er-Jahren folgte eine weitschichtige Phase militärischer Unterdrückung. Viele Gruppierungen radikalisierten sich und militante Politik begann sich gegen den Staat zu richten. Im darauffolgenden Jahr eskalierten die Verhältnisse, als Unruhen und Streiks auf Seiten der Arbeitenden und Studierenden ausbrachen. Vor allem die studentischen Unruhen von Córdoba waren ein ausschlaggebender Punkt in der argentinischen Geschichte. Auch Arbeitende schlossen sich zusammen und begannen während des Mai Räume zu besetzen. Die Unruhen hatten Ähnlichkeit mit studentischen Protesten in Frankreich. Die nationalen politischen Linken der späten 1960er lehnten sich an revolutionäre Bewegungen an. Anti-Perónisten, wozu auch Linke zählten, betrachteten

den Machthaber als autoritär und patriarchal. Kommunistische und sozialistische Parteien sowie zahlreiche linke Intellektuelle wurden weitgehend unterdrückt, weshalb sie sich gegen die militärische Diktatur richteten. (ebd.)

Auch Filmschaffende wurden unter der Macht Peróns stark eingeschränkt. Während einige verfolgt wurden, litten andere unter Maßnahmen der Zensur. Filmkollektive standen ab diesem Zeitpunkt unter der Herrschaft von linksorientierten Perónisten. Linke und Perónisten setzten sich in den 1960er-Jahren zunehmend für eine Entwicklung der Filmkultur ein, was unter anderem einige Kontrollfunktionen mit sich brachte. Durch staatliche Eingriffe und Kontrolle sollte die Entstehung einer unabhängigen Filmszene verhindert werden. Staatliche Eingriffe schwappten neben dem Medium Film auf etwaige künstlerische Bereiche über. (vgl. Stites; Mor 2012, 7)

Weiters radikalisierten sich politische Verhältnisse während der 1960er sowie zu Beginn der 1970er-Jahre zunehmend. Vor allem Buenos Aires bot einen Anhaltspunkt für filmische Darstellung, die sich zunehmend gegen bestehende politische Verhältnisse, Zensur, Verfolgung oder Exil richtete. In der Stadt trafen Filmschaffende aus allen Teilen Argentiniens aufeinander, um sich auszutauschen und zusammenzuarbeiten. (ebd.8)

In den 1960er-Jahren kristallisierten sich drei unterschiedliche Generationen von „transition filmmaking“ heraus. Aktivistisches Filmschaffen spielte eine wichtige Rolle in der kollektiven Erfahrung von Zeit. Politisches Filmschaffen veränderte und entwickelte sich innerhalb des genannten Zeitrahmens weiter. Der Begriff „Transition cinema“ entsprang aus einer Phase politischer Subjektivität des Individuums, vorwiegend eingeleitet durch argentinische Intellektuelle. Im Vordergrund stand die kritische Auseinandersetzung mit dem Medium Film. Filmschaffende kreierten neue filmische Bilder, Narrative, Ton und Schnitt, die stark an die Realität angelehnt waren. (ebd.)



### 3.8. Grupo Cine Liberación

Das Kollektiv *Grupo Cine Liberación* war eine Strömung, die von linken peronistischen Filmschaffenden Fernando Solanas, Edgardo Palero und Gerardo Vallejo gegründet wurde. Die Richtung formierte sich zwischen 1966 und 1968. Der Film *La Hora de los Hornos* kennzeichnet den Beginn dieser Strömung, die auf den Gebrauch eines ästhetischen und politisch alternativen Filmschaffens abzielte. Die *Grupo Cine Liberación* gehörte neben der *Cine de la base* in Argentinien, dem *Cinema Novo* in Brasilien, dem kubanischen Revolutionären Kino und dem bolivischen Filmemacher Jorge Sanjinés zur Bewegung des *Tercer Cine* (Drittes Kino). Das Dritte Kino wurde durch das Erste Kino, Hollywood Kino, unterdrückt und stand genauso im Kontrast zum Autorenkino. (vgl. Balderston; Gonzalez; Lopez 676, 2000)

Innerhalb der Filmbewegungen sprachen sich Filmschaffende für die Beteiligung an politischen, sozialen und gesellschaftlichen Bewegungen aus. Film sollte ab diesem Zeitpunkt nicht fernab der Realität entstehen, sondern daran beteiligt sein und einen wichtigen Stellenwert innerhalb gesellschaftlicher Prozesse einnehmen. (ebd.)

Im Jahre 1971 führten Octavio Getino und Fernando Solanas Interviews mit Perón, der sich gerade im Exil in Madrid aufhielt und mit Vallejo am Film *El camino hacia la muerte del Viejo Reales* arbeitete. Im Laufe der Jahre formierten sich, angelehnt an die Filmbewegung *Grupo Cine Liberación*, weitere Filmschaffende rund um Gruppierungen wie *Grupo Realizadores de Mayo*, Enrique und Nemesio Juárez und Pablo Szir. (ebd.)

Die Filmbewegung war hoch politisiert und wurde auch von bekannten Persönlichkeiten rezipiert. Francoist Spain und Juan Perón sandten 1971 zwei Briefe an Octavio Getino, um für die Arbeit an der Filmgruppe zu gratulieren, unter anderem sprachen sie über Dokumente wie der *La Revolución Justicialista* und der *Actualización y doctrinaria*. Auch der Graphiker und Gründer der *CGT de los Argentinas* Raimundo Ongaro bezog Stellung. (ebd.677)

Die Arbeiten der Mitwirkenden der *Cine Liberación* wurden Vorbild für mehrere Generationen, sowohl auf kultureller, ideologischer als auch auf ästhetischer Ebene. In diesem Zeitraum radikalisierten sich Filmschaffende zunehmend, wodurch Film als weitaus politisch agitatorisches Medium fungierte. Postkoloniale Herrschaftsverhältnisse sowie antiimperialistische Züge sollten aufgebrochen werden. Die Relation zur Arbeiterbewegung war ersichtlich. Einige Stimmen der Filmmanifeste brachten Zweifel und Sorgen über die

Rolle von Bedingungen für Filmschaffende zum Ausdruck. Ziel war das Ende der Zensur und eine damit verbundene Autonomie für das Medium Film. (vgl. Foerster 2013, 37)

### 3.9. Filmmanifest: Towards a Third Cinema

Fernando Solanas und Octavio Getino benannten Filme des *Third Cinema* im 1968 erschienenen Manifest *Towards a Third Cinema* als „Filme der Dekolonisation“. Die beiden Filmemacher führten den Begriff des *Third Cinema* in den filmischen Diskurs ein. Das Kino beschrieb eine der größten kulturellen, wissenschaftlichen und künstlerischen Manifestationen. Die zentrale Forderung dieser Filme war das Ankämpfen gegen Unterdrückungsmechanismen, inklusive dem Entgegenwirken von dominierenden Bourgeoisie-Werten und sozialen Ungerechtigkeiten sowie dem Umgehen von Zensuren. Revolutionäres Kino hatte vor diesem Zeitpunkt nicht vor revolutionären Bewegungen entstehen können und war nur in befreiten Ländern möglich gewesen, da dieses auf die Unterstützung von politischer Macht angewiesen war. Ohne revolutionäre politische Macht hätten revolutionäres Kino oder Kunst nicht funktionieren können. (vgl. Solanas; Getino 1968, 35) Im Gegensatz dazu, entstand französisches militantes Kino bereits vor der Protestbewegung von 1968, unter dem Gesichtspunkt, dass das französische politische System ein demokratisches, weitaus liberales war. Jean-Luc Godards Film *La Chinoise* beweist, dass das Medium Film als politisches Instrument zur kritischen Reflexion und Diskussion anregte und bereits vor Ausbruch der Protestbewegungen entstehen konnte.

Ein hauptsächlicher Unterdrückungsmechanismus wurde durch die USA als dominierender Akteur im Kultursektor impliziert, darunter auch die Filmindustrie, wodurch Film auf globaler Ebene nur innerhalb des Systems erschaffen werden konnte. Akteure\_innen des Zweiten Kinos, wie auch Jean-Luc Godard in Frankreich, sprachen sich erstmals gegen eine Dominanz an Bourgeoisie-Werten aus. Eine aktuelle historische Ausgangssituation, der anti-imperialistische Kampf, forderte Filmschaffenden eine neue radikalere Einstellung ab. In diesem Zusammenhang ist besonders die Frage zu betonen, ob militantes Kino im Allgemeinen bereits vor der Revolution auftreten und es somit zu revolutionären Bewegungen beitragen kann. Erste Versuche hinsichtlich dessen gingen von westlichen Bewegungen wie den *Newsreel*, einer linken U.S. Gruppe, den *Cinegiornali*, einer

italienischen Studentenbewegung, den *États Généreaux du Cinéma Français*, wie auch von britischen und japanischen Studentenbewegungen aus oder waren auch in Arbeiten von Boris Ivens, Chris Marker oder Santiago Alvarez in Kuba zu finden. (ebd.) Der erste Bezugspunkt zur französischen Filmkultur von 1968 lässt sich bereits auf den ersten Seiten des Manifests anhand der Anlehnung an Jean-Luc Godard und den französischen *États Généreaux* feststellen, gleichzeitig kommt es zu einer deutlichen Abgrenzung des Dritten Kinos.

Eine weitere Erneuerung umfasste die grundlegende Reflexion über die Rolle von Intellektuellen und Künstler\_innen im Allgemeinen. Die beiden Autoren sprachen sich deutlich für eine Trennung von Politik und Kunst aus, da Kunst und damit verbundene Ästhetik meist von politischen revolutionären Bewegungen abwichen. Im Fokus stand die Mobilisierung von Massen, da das alleinige Sprechen über Politik der Bourgeoisie sowie des Imperialismus nicht zum Vorantreiben von wichtigen Dingen beitragen konnte. (ebd.) Film und Ästhetik galten als universelle Abstraktionen, keineswegs als Teilaspekte der Dekolonisation, da der revolutionäre Charakter von Ästhetik weitgehend verloren ging. Ziel war die Auflösung der Ästhetik im gesellschaftlichen Leben und ein neuer Sinn für Ästhetik. (ebd. 39)

Verschiedene Bereiche wie Kultur, Kunst, Wissenschaft und Kino setzten sich mit Fragestellungen des Klassismus auseinander. Innerhalb der neokolonialen Situation herrschten zwei Konzepte der genannten Bereiche, wodurch Menschen polarisiert wurden. Vorstellungen von Herrschenden und Unterdrückten gingen weit auseinander und ließen sich kaum miteinander vereinbaren. Die Dualität bewirkte eine Separation zwischen „unserer Filmkultur“ und der „Kultur der anderen“. Ziel war die Entstehung eines Kinos von uns und für uns, schreiben die beiden Autoren. (ebd. 35)

Die westlichen politischen Systeme hoben sich deutlich von den lateinamerikanischen Diktaturen ab. In Lateinamerika ging es somit nicht darum, demokratische Systeme, die von der Bourgeoisie dominiert werden, zu verändern. Menschen kämpften hingegen gegen diktatorische Regierungen und einen damit verbundenen Kampf für demokratische Freiheit. Das sozialistische System bot eine einzige Perspektive für einen national liberalen Befreiungsprozess. (ebd. 40) Die gesellschaftspolitischen Unterschiede prägten die auf zwei Kontinenten parallel verlaufenden Filmbewegungen.

Eine wesentliche Veränderung erfolgte auch innerhalb des kinematographischen europäischen Systems. Differenzierte Systeme bestimmter Filmkulturen, wie in Deutschland, Italien oder Frankreich wurden zunehmend vereinheitlicht. Die Verwischung der Grenzen ereignete sich in erster Linie durch die Expansion des Imperialismus der USA. Das Hollywood Kino nahm einen sehr hohen Stellenwert ein, während Kritik am Autorenkino stetig zunahm. Beinahe jeder einzelne Kino-Sektor war an Forderungen der USA angeknüpft. Vor allem dominierte die englische Sprache im Gesamten. (ebd.)

Kino wurde zu einer eigenen Industrie transformiert, die sich dennoch von anderen Industrien deutlich abgrenzte. Filme folgten bestimmten Ideologien. Auf Ebene der Technik waren 35mm Kamera oder 24 Einzelbilder pro Sekunde verbreitet. (ebd. 41)

Das kommerzielle Interesse bestimmter Produktionsgruppen bewirkte eine Aufnahme der Formen einer Weltsicht der Bourgeoisie. Im Zentrum dessen stand eine Fortsetzung der Kunst der Bourgeoisie.: „rather than having the ability to make history recognized, he is only permitted to read history, contemplate it, listen to it, and undergo it. The cinema as a spectacle aimed to a digesting object is the highest point that can be reached by bourgeois filmmaking.“ Zusehende waren Konsumierende der Ideologie und keineswegs kreative Schöpfer. (ebd.)

Das Zweite Kino, auch genannt Autoren-Kino, war eine erste Alternative zum Ersten Kino. Die Strömung entstand in Frankreich und galt als erster Versuch, ein Kino der Dekolonisation aufzubauen, und war dennoch mit einigen Beschränkungen verbunden. Vordergründig ging es darum, Filme zu machen, die nicht in ein System passen, sondern gegen dieses ankämpfen. Es war nicht im Sinne von Vertreter\_innen des Zweiten Kinos ähnliche Forderungen zu stellen. Dementsprechend wurden viele wichtige Aspekte des Filmschaffens außer Acht gelassen und nun von Vertreter\_innen des Dritten Kinos aufgenommen. (ebd.42) Das Dritte Kino ist ein Kino, das sich außerhalb des Systems verortete und ein Kino der Befreiung darstellte. Das Kino hatte zum Ziel, gegen neokoloniale Systeme anzukämpfen. Die intellektuelle Elite sollte nicht weiter Interesse durchsetzen, sondern die nationale Befreiungsbewegung vorantreiben. Künstler\_innen und Intellektuelle sollten nicht mehr die Vormachtstellung haben, Prozesse voranzutreiben. Probleme des Filmschaffens umfassten ideologische Beschränkungen von Filmschaffenden. Film diente vorwiegend der Verständigung von Massen und Organisationen und fand als Propagandainstrument, Informations- oder Kommunikationsmittel Verwendung. Man

wollte ein breites Publikum erreichen. Film war ein effektives Mittel der Kommunikation, das Möglichkeiten ausreizt. (ebd. 43)

Der Film *La Hora de Los Hornos* wurde in weiten Teilen Argentiniens projiziert. Einige Studierende versammelten sich in der Avenida 18 Julio in Montevideo, um für das Distribuieren von Filmen des Regisseurs Santiago Álvarez sowie Filmen der kubanischen Dokumentarfilm-Bewegung zu kämpfen. Das Film-Screening löste zahlreiche Debatten auf Seiten der Konsumgesellschaft und Massenorganisationen, wie *Cinegiornali Liberali* in Italien und *Zengakuren* in Japan, aus. Lateinamerikanische Organisationen hatten eine Veränderung als Ziel gesetzt. Die chilenische Filmgruppe, *Partido Socialista*, stellte revolutionäres Filmmaterial zur Verfügung. Die revolutionären argentinischen peronistischen Gruppen gründeten die *OSPAAL* (Organization of Solidarity of the People of Africa, Asia and Latin America). Mitwirkende beteiligten sich an der Produktion und Distribution von Filmen, die sich für einen antiimperialistischen Kampf aussprachen. Man entdeckte innerhalb von Filmkollektiven den Gebrauch für Kader, den Umgang mit Handkameras, Aufnahmegeräten sowie effizienten Projektoren. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, weshalb die Sparte des revolutionären Films erst ab diesem Zeitpunkt entstanden ist. Zuvor mangelte es an Finanziellem, technischen Mitteln sowie der Ausrüstung. (ebd. 44)

Man erfand schließlich Filmkameras und Aufnahmegräte, die sich leichter bedienen ließen. Dies ging mit einer Verbesserung des Lichts, einer audiovisuellen Synchronisierung sowie der Verbreitung von technischem Wissen einher. Der Status des Filmschaffens war ab diesem Zeitpunkt ein anderer, da er sich nicht ausschließlich an eine bestimmte Zielgruppe anlehnte. Zur selben Zeit experimentierten Filmemacher wie Chris Marker in Frankreich mit einer neuen filmischen Ausrüstung, mit dem Ziel, die Konzeption von Filmschaffenden und Künstler\_innen grundlegend zu verändern. (ebd.)

Innerhalb imperialistischer oder kapitalistischer Filmsysteme stand vordergründig die Abbildung von Realität im Vordergrund und weniger die Realität selbst, da diese in eine bestimmte Ästhetik verpackt war. (ebd. 45)

Das sogenannte Kino der Revolution war gleichzeitig ein Kino von Konstruktion und Dekonstruktion. Einerseits handelte es sich um Destruktion von Bildern, die innerhalb des Neokolonialismus entstanden waren, andererseits wurde eine bestimmte Realität durch die

Bilder konstruiert. So entstanden Abstraktionen und Kunst, die sich von konkreten Fakten entfernten. Die Basis des dokumentarischen Filmschaffens bildete die Rekonstruktion von erziehendem Filmmaterial, das von historischen Begebenheiten handelte. Die filmischen Arbeiten waren meist Werke, die noch nicht abgeschlossen, ungeordnet und nach außen geöffnet waren. Die beiden Bereiche Theorie und Praxis flossen ineinander über. Jean-Luc Godard schrieb zeitgleich in Frankreich über Aktivitäten von Guerilla-Gruppierungen, welche von strikten Normen geleitet wurden und beschrieb revolutionäre Filmgruppen als eine gleiche Einheit wie die Guerilla, welche sich nicht ohne Militär-Strukturen und Konzepte vergrößern konnte. Die Gruppe war ein Netzwerk von sich ergänzenden Aktivitäten, wobei Aspekte von Kontinuität und Planung in der Arbeit eine tragende Rolle spielten. (ebd. 49)

Guerilla-Filmschaffen ging im Wesentlichen gegen intellektuelle Aristokratie vor, demokratisierte und ermutigte Filmschaffende, eine Verbindung zur Realität herzustellen. Der revolutionäre Filmschaffende trug zu einer Herstellung einer neuen Vision der Rolle des Filmemachers bei. (ebd.50)

Weiters kam es zur Gründung von länderübergreifenden Kooperationen. Revolutionäre Filmemacher und Arbeitergruppen suchten nach neuen Wegen der Distribution. Die Zuschauerzahlen waren sehr unterschiedlich verteilt. In Argentinien wurden oft Filme für eine geringe Zahl an Zusehenden gezeigt, während Filme in Chile an Universitäten oder kulturellen Zentren projiziert wurden. Das Ziel von revolutionären Filmemachern war die Produktion und Distribution von Filmen, die sich Werten der Bourgeoise entgegenseetzten. Es ging um die Suche nach Wegen, um revolutionäres Kino zu finanzieren und zu subventionieren, was die beiden Autoren als politische Verantwortung gegenüber (militanten) Organisationen beschrieben. Auf Ebene der Narration thematisierte man zunehmend (Befreiungs-) Kämpfe der Dritten Welt. Guerilla-Film galt dennoch nicht als das einzige Kino der Massen, da es einen Raum von Befreiung hervorbrachte, eine sogenannte dekolonialisierte Fläche. Der Übergang von Projektion und politischer Aktion war fließend. Militanter Film bot eine Möglichkeit, gegen neokoloniale Unterdrückung anzukämpfen sowie neue Wege der Kommunikation zu finden. (ebd.55)

Während der Entstehung von *La Hora de los Hornos* suchte man nach geeigneten Wegen der Distribution. Der Film wurde in unterschiedlichen Gesellschaftsschichten projiziert, wie etwa unter Vertreter\_innen des militanten Films, der Mittelschicht, Aktivisten\_innen,

Arbeitern\_innen oder auch Studenten\_innen. (ebd.53) Die Beteiligung an filmischen Produktionen war besonders vielschichtig und groß. Menschen, die zuvor Zusehende waren, beteiligten sich zunehmend am filmischen Entstehungsprozess.

Das Guerilla-Kino transformierte den filmischen Akt oder die Aktion in ein Kino der Destruktion. Somit entstand eine Dekolonisation des Filmschaffenden, die sowohl Destruktion als auch eine anschließende Konstruktion bewirkte. Das Dritte Kino erwies sich als eines der wichtigsten revolutionären Ereignisse im künstlerischen Bereich der Dritten Welt. (ebd.57)

## 4. Globales Filmschaffen und der Bezug zur westlichen Welt

### 4.1. Abhängigkeitsverhältnisse am Beginn der Filmgeschichte

Die gesamte Filmgeschichte ist vom Einfluss westlicher Filmstrukturen durchzogen, wobei sich vorwiegend der amerikanische in diversen filmgeschichtlichen Epochen manifestiert. Der amerikanische Einfluss auf globale Filmstrukturen lässt sich infolgedessen in keinem Abschnitt ausklammern. Der brasilianische Filmemacher Glauber Rocha argumentiert in Bezug auf diese Sache, dass jede Epoche im Zusammenhang mit dem Hollywood-Kino betrachtet werden muss. (vgl. Armes 1987, 103) Der Einfluss erstreckt sich weit über nationale Grenzen und ist somit auf globaler Ebene zu verzeichnen. Die beiden Aspekte Kino und Kapitalismus sind nicht voneinander zu trennen, da kapitalistische Strukturen das gesamte globale Filmschaffen durchziehen. Bereits seit dem Beginn des Kinos ist der amerikanische Einfluss im Filmsektor besonders groß. (ebd.)

Das Medium Film gilt als modernes Kommunikations-Mittel. Besonders hervorzuheben ist der Aspekt „Kino als Produkt westlicher Länder“. Somit wird sichtbar, dass Film nicht einzig aus bestimmten kulturellen Kontexten heraus entstanden ist, sondern vielmehr in Verbindung zur westlichen Welt stand. Nicht jede Kultur hat ein eigenes Medium zur Verschriftlichung und sprachlichen Verständigung innerhalb eines kinematographischen Apparats erschaffen. Daraus lässt sich ableiten, dass Film eine importierte Kommunikationsform westlicher Länder darstellt. Das Medium fungierte nicht als Mittel des staatlichen Ausdrucks,

sondern orientierte sich an kapitalistischen Zielen wie Profit und dem Erreichen von Massen. Vor allem das Hollywood-Kino erfreute sich eines hohen Maßes an Popularität, Einfluss und einen damit verbundenen Status eines Machtmittels. (vgl. Armes 1987, 35)

Um die Zusammenhänge von globalem Filmschaffen und dem Bezug zur westlichen Welt zu verdeutlichen, kann man zu den Anfängen des Filmschaffens zurückkehren. Ausgangspunkt ist Roy Armes These, dass Kino ein Produkt des westlichen Kapitalismus sei. Bereits der Beginn lässt sich auf dem europäischen Kontinent verzeichnen, als man erstmals im Jahre 1890 mit dem Medium in Frankreich experimentierte. In diesem Zeitraum befand sich das System des Kapitalismus am Höhepunkt, als französische Filmkollektive auf internationaler Ebene Einfluss nahmen. Neben nationalen Filmproduktionen, entstanden auch im Ausland Filmproduktionen französischer Filmschaffender. Somit lässt sich verdeutlichen, dass bereits seit dem Beginn des Aufkommens des Mediums Film, westliche Filmschaffende die Vormachtstellung innehatten. In den darauffolgenden Jahren formierten sich Filmschaffende in ersten europäischen Filmkollektiven, was veranschaulicht, dass die eurozentrische Perspektive bereits seit den Anfängen des Films ein wichtiger Faktor war. (ebd.)

In Frankreich wurde das Medium unter Charles Pathé im Jahre 1908 weitgehend industrialisiert. Diese Entwicklung nahm zu einem etwas späteren Zeitpunkt, im Verlaufe des 1. Weltkriegs, seinen Höhepunkt. Parallel zu grundlegenden politischen Veränderungen, entwickelte sich das US-amerikanische Hollywood-Studio-System in den 1920er-Jahren. In der Nachkriegszeit kristallisierte sich das Medium von einem experimentellen neuen Kommunikations-Mittel zu einem staatlich kontrollierten Monopol heraus, was einige Veränderungen mit sich brachte. Im Zuge dessen entstanden in Hollywood einige Filmproduktions-Firmen, die das Medium durch Produktion, Distribution und dem Selektieren des Publikums zu einem elitär staatlich kontrollierten transformierten. Der gesamte US-amerikanische Filmmarkt stand unter der Kontrolle einiger staatlich eingerichteter Filmproduktions-Firmen. Besonders gängig waren staatliche Maßnahmen wie ein Eingriff in das Filmschaffen durch Zensur. (ebd.)

Der sogenannte *National Industrial Recovery Act* von 1933 wurde unter Franklin D. Roosevelt eingeführt und besagte, dass der Präsident dazu berechtigt war, die Industrie durch gerechte Preise und Löhne zu lenken, mit dem Ziel der Besserung der US-amerikanischen wirtschaftlichen Lage. Das Arbeits- und Verbrauchergesetz wurde vom US-Kongress in



Kraft gesetzt, welches Auswirkungen auf alle gesellschaftspolitische Ebenen, auf den kulturellen Bereich und auch auf das Filmschaffen hatte. Film-Praktiken im Rahmen von Monopolen waren ab diesem Zeitpunkt äußerst erwünscht. (vgl. Armes 1987, 36)

Mit dem Aufkommen eines neuen Mediums, dem Fernsehen, stand das Filmschaffen unter Konkurrenz. Das Monopol des Hollywood-Systems bestand bis in die 1950er-Jahre. Dem Medium Film wurde von diesem Zeitpunkt an eine neue Definition abverlangt, da die großen Produktions-Firmen Konglomeraten der Industrie der Massenunterhaltung zugeschrieben wurden. Die Filmmonopole bestanden nicht mehr unabhängig von anderen institutionellen Einrichtungen. Das westliche Filmschaffen stand zu diesem Zeitpunkt nicht in Konkurrenz zu Filmschaffenden der Dritten Welt. Innerhalb des westlichen Kontexts war man mit der Neustrukturierung von Produktions-Firmen beschäftigt, weshalb das Medium nach wie vor ein in sich geschlossenes, fernab von globalen Vernetzungen war. Das Hollywood-Kino war dem parallel ablaufenden Filmschaffen sowohl auf technologischer als auch auf Ebene von allgemeiner Produktion und Distribution weit voraus. Aus diesem Grund nahmen sich viele Filmschaffende weltweit das Hollywood-Kino zum Vorbild. Filme, die innerhalb des Hollywood-Produktionssystems entstanden, zielten auf ein gewisses Publikum ab. (ebd.) Die dreiteilige Struktur umfasste die Bereiche Produktion, Distribution und Projektion, wobei diesen Bereichen unterschiedliche Bedeutungen beigemessen wurden. Filmschaffende wurden beispielsweise durch die Abgabe aller Rechte an den jeweiligen Vertreiber unter Druck gesetzt. Im Allgemeinen hatten Vertreiber eine Vormachtstellung gegenüber allen anderen Mitwirkenden des filmischen Bereichs. (ebd.37)

## 4.2. Kapitalismus und das Medium Film

„[...] Economic development and underdevelopment are the opposite faces of the same coin. Both are necessary result and contemporary manifestation of internal contradictions in the world capitalist system. Economic development and underdevelopment are not just relative and quantitative, in that one represents more economic development than the other; economic development and underdevelopment are relational and qualitative, in that each is structurally different from, yet

caused by its relationship with, the other. Yet development and underdevelopment are the same in that they are the product of a single, but dialectically contradictory, economic structure and process of capitalism. [...]" (Armes 1987, 40)

In diesem Zitat wird der Zusammenhang von Entwicklung und Unterentwicklung im Zuge des kapitalistischen Systems deutlich. Kapitalistische Staatssysteme fördern auf der einen Seite positive Entwicklungen und wirtschaftliches Wachstum, auf der anderen bringen diese Unterentwicklung und andere Problematiken auf Kosten der Privilegierten mit sich. Dieses Schema lässt sich auf sämtliche Bereiche übertragen. Somit kann man das Phänomen auf filmhistorische Ereignisse auf zwei Kontinenten, innerhalb der vorliegenden Analyse auf Argentinien/ Lateinamerika und Frankreich/ Europa, anwenden. Vordergründig geht es um die Verdeutlichung der Verknüpfung eines westlich-europäischen Filmschaffens und dem damit in Verbindung stehenden lateinamerikanisch-argentinischen der Dritten Welt, samt Loslösung und Unabhängigkeits-Erklärung argentinischer Filmschaffender im Jahre 1968. Zur Veranschaulichung für den Zusammenhang von entwickelten und unterentwickelten, abhängigen Filmkulturen, dienen die Termini *First*, *Second* und *Third Cinema*. Das kapitalistische Staatssystem brachte zuallererst das *First Cinema*, Hollywood-Kino, hervor, während französische an die Nouvelle-Vague angelehnte Filmschaffende den Begriff des *Second Cinema* einführten, um sich deutlich von starren Vormachtstellungen und Strukturen loszulösen. Die damals unterentwickelte Filmkultur in Ländern der Dritten Welt, wie auch in Argentinien, richtete sich durch Vertreter wie Fernando Solanas oder Octavio Getino gegen eine kapitalistisch-filmische Unterdrückung durch die westliche Welt. Ziel war das Aufzeigen des Potenzials der Entstehung unabhängiger Filmproduktionen, um gegen die lange Phase der Unterdrückung anzukämpfen und eigenes Potenzial auf argentinischem Boden auszuschöpfen. Lange Zeit stand das Filmschaffen der Dritten Welt im Schatten von Produktionen westlicher Länder, wobei selbst erste Versuche an US-amerikanische oder französische Produktionen angelehnt waren, da diese als weitaus entwickelter betrachtet wurden. Die ersten Versuche, dagegen anzukämpfen, entstanden im Laufe der Veröffentlichung des Manifests *Towards a Third Cinema*. Somit lässt sich aufzeigen, dass kapitalistische Film-Systeme auf der einen Seite westliche, entwickelte Produktionen, auf der anderen unterentwickelte der Dritten Welt hervorbringen, ehe sich Filmschaffende bewusst damit auseinandersetzten und dagegen ankämpften. Das amerikanische, dominierende Hollywood-System war von Unterdrückungsmechanismen gezeichnet.

Roy Armes, Autorin des Buches *Third World film making and the West*, nennt drei wichtige Faktoren in Bezug auf die Abhängigkeit des globalen Filmschaffens zur westlichen Welt und stellt folgende Thesen auf:

1.) Die gesellschaftspolitische Lage der Filmschaffenden der Dritten Welt kann nicht als abgesondert in Betracht gezogen werden, da die Rolle des kommerziellen Filmschaffens innerhalb des kapitalistischen Systems als eine länderübergreifende funktioniert.

2.) Die Dominanz der Distribution von Hollywood-Kino ist besonders ersichtlich, wodurch Probleme auf transkontinentalen Ebenen nicht als abgesondert gesehen werden können, sondern vielmehr in engem Zusammenhang zueinander stehen. Vor der Einführung des *Dritten Kinos* war eine eigenständige Entwicklung einer argentinischen Filmindustrie, fernab von westlichem Filmschaffen, kaum möglich.

(vgl. Armes 1987, 40)

An dieser Stelle sei angemerkt, dass die argentinische Filmproduktion bis an die Anfänge des 19. Jahrhunderts zurückreicht. Der erste projizierte Film in Argentinien war jedoch ein französischer. Am 18. Juli 1896 wurde im Teatro Odéon in Buenos Aires das „Lumière Cinématographe“ gezeigt, woraufhin ein paar Monate später die Projektion argentinischer Kurzfilme folgte. (vgl. Finkielman 1970, 5) Einer der ersten Dokumentarfilme, *Viaje del Doctor Campos Salles a Buenos Aires* (dt.: *Die Reise des Dr. Campos Salles nach Buenos Aires*) entstand bereits 1900. (ebd. 7) Viele Filmschaffende und Experimentierfreudige versuchten sich in künstlerischen Experimenten und thematisierten historische Ereignisse sowie literarische Vorlagen. (ebd.10) Die argentinische Filmgeschichte zeichnet sich durch die Entstehung von Tangofilmen in den 1920er-Jahren aus, die durch die Erfindung des Tonfilms verstärkt wurden. Im Wesentlichen wurden einige unabhängige Filmproduktionen gegründet, die jedoch nie ein hohes Maß an Popularität im internationalen Kontext erreichen konnten. Es fehlte an finanzieller Unterstützung und Distributions-Maßnahmen, genauso war Filmkultur an den Staat angelehnt und konnte somit nicht unabhängig davon existieren. (ebd. 25)

Des Weiteren argumentiert Roy Armes, dass der Geschmack von Argentinern\_innen weitgehend durch US-amerikanische Produktionen geformt wurde, wie auch der Brasilianer Paulo Emílio Sales Gomes zeitgleich über Brasilien reflektiert: „During the three generations in which film was the principal form of entertainment, cinema in Brazil was North American

and, to a lesser extent, Brazilian. American cinema so saturated the market and occupied so much space in the collective imagination (...) that it seemed to belong to us.“

Die Maßnahmen der Distribution von US-amerikanischen Seiten erwiesen sich als neokolonial. Somit gestaltet sich die Entwicklung eines nationalen Kinos als eine staatliche Maßnahme und weniger eine kulturelle Evolution. (vgl. Armes 1987, 40)

Im Laufe der Zeit versuchten sich Filmschaffende von staatlichen Mustern zu lösen. In den 1960er-Jahren stand die Entwicklung einer nationalen Kinokultur, die sich stark von westlichen Strukturen abgrenzte, im Vordergrund. Es ging nicht weiter um Errungenschaften von Seiten der Regierung, sondern vielmehr um sozialkritische Aspekte, Problemstellungen durch den westlichen Einfluss sowie interkontinentale Komplikationen. (ebd.)

Selbst Regierungschefs der Dritten Welt standen unter westlichem Einfluss und genossen zum Großteil ein westliches Bildungssystem. (ebd.) Wie auch Fernando Solanas und Octavio Getino in *Towards a Third Cinema* argumentieren, wurden Hierarchien auch innerhalb der Filmkultur stark aufrechterhalten, u.a., indem man stark zwischen der Film-Kultur des Westens als Hochkultur und der Film-Kultur der Dritten Welt, einer unterlegenen, unterentwickelten, differenzierte. Innerhalb des westlichen Filmsystems entstand in Frankreich das *Second Cinema*, ein erster Versuch, gegen kommerziell kapitalistische Systeme auf westlichem Boden anzukämpfen und den die Autor\_in stärker in den Vordergrund zu rücken. Im Rahmen der 1968er Bewegung gilt Jean-Luc Godard mit seinem Film *La Chinoise* als Pionier und Mitbegründer des *Second Cinema*.

In Argentinien hingegen lenkte der Staat weiter durch verschiedene Eingriffe ein, wobei erste Versuche gegen autoritäres Filmschaffen in einer Kombination aus teils Strukturen der Abhängigkeit, teils national, anti-kapitalistischen Versuchen mündeten.

Regierungschefs betrachteten Filmschaffen als zusätzliche Einnahmequelle auf dem kulturellen Sektor. Vor allem hohe Steuern für ausländische Filmimporte brachten positive finanzielle Aspekte mit sich. Der Staat unterstützte vorwiegend Projektionen von hoch finanzierten, ausländischen Filmen. Dementsprechend klammerte man die Entstehung einer unabhängigen Filmkultur beinahe komplett aus, da weiterhin westliche Produktionen als Vorzeigemodelle von Seiten des Staates galten. (vgl. Armes 1987, 40)

### 4.3. Film-Distribution im Zuge des Kolonialismus

Die Ursprünge westlicher Filmprojektionen in Ländern der Dritten Welt reichen zurück bis in das Zeitalter des Kolonialismus. Es war der Beginn von Interaktionen westlicher Filmschaffender und der kolonialen Welt. Neben politischen, gesellschaftlichen, sozialen, industriellen Sektoren, wurde auch der kulturelle in Ländern der Dritten Welt stark von kolonialen Machthabern unterdrückt. Das Medium Film war Ausdruck ideologischer, staatlicher Macht und Zeichen ökonomischen Aufschwungs der westlichen Welt. Der kulturelle Sektor wurde weitgehend durch Kolonialherren ausgebaut. Ziel war es, den „primitiven Menschen“ den Zugang zu einer filmischen „Hochkultur“ zu schaffen, dadurch Kapital zu erlangen und Menschen zwangsläufig nach kolonialen Mustern zu formen. Eigene Ziele wurden verfolgt, wobei unterdrückte Länder als Hilfestellung für einen Machtaufschwung dienten. Film war bereits zu Beginn der Geschichte des Kolonialismus Ausdruck von Macht der Ersten Welt. Europäische und nordamerikanische Firmen produzierten in lateinamerikanischen Ländern Filme nach eigenen Vorstellungen. Filmschaffenden ging es darum, schöne Drehorte und Landschaften aufzusuchen und davon maßgeblich zu profitieren. Im Zentrum der Filme stand dennoch die europäische Heldenfigur, die Menschen der Dritten Welt unterordnete und ausbeutete. (vgl. Armes 1987, 42)

Die ersten französischen Filme, die in Argentinien projiziert wurden, waren die der Brüder Lumière. Problematisch jedoch war, dass nur eine Elite Zugang zum Film hatte, da die Preise in den neu aufgebauten Kinos sehr hoch waren. (ebd. 43)

Auch in den 1960er-Jahren wurden importierte Filme des Westens einer breiten Masse in unterdrückten Ländern zugänglich gemacht. Örtliche Zensur-Behörden überprüften das Film-Material weitgehend, die vor allem Gewalt- und Sexszenen kritisch gegenüber standen. (ebd.)

### 4.4. Dominanz des Hollywood-Kinos

Das Hollywood-Kino stand lange Zeit in der Tradition einer in sich geschlossenen Filmkultur, die sich, angelehnt an den Kapitalismus, an eigenen Zielen orientierte und sich den Blick nach außen nicht offen ließ. In den 1960er-Jahren jedoch konnte die Szene nicht mehr unabhängig existieren, da globale Zusammenhänge zunehmend an Bedeutung gewannen. (ebd. 49)

Um das Filmschaffen der Dritten Welt zu verstehen, ist es von Bedeutung, die Relation von westlichen, US-amerikanischen und Dritte-Welt-Kinos in Kombination zu analysieren. Die Aspekte des Kapitalismus und der Industrialisierung durchziehen auch den kulturellen Sektor. Die Technologie war in Ländern der Dritten-Welt weitaus weniger entwickelt, weshalb man sich vorwiegend der entwickelten bediente. In den 1960er-Jahren wurde 35mm durch modernere Technologien des 16mm Films abgelöst. Erste Versuche der Gründung nationaler Kinos, die auf Modellen des Hollywood-Kinos basierten, vollzogen sich. In Frankreich hingegen, bediente man sich innerhalb des Autorenkino-Filmschaffens zur selben Zeit weit- aus realistischeren Darstellens. Das hoch politisierte Kino Argentiniens 1968 bildet eine wichtige Basis für die Theorie des Dritten Kinos in Lateinamerika. (ebd. 54)

#### 4.5. Verknüpfung Paris/ Argentinien 1968

Viele der wichtigen argentinischen Filmemacher von 1968 wurden in französischen Film- schulen, wie der *IDHEC* in Paris, ausgebildet. Als die Filmschaffenden nach Argentinien zurückkehrten, fanden sie Unterhaltungskinos von Hollywood oder kommerzielle staatliche Filmindustrien vor, denen sie äußerst kritisch gegenüberstanden. (vgl. Armes 1987, 81) Die soziale Realität der argentinischen Filmschaffenden war an jene der Neorealisten ange- lehnt, geprägt durch den Hintergrund von Klassismus und eine teils westliche Ausbildung. (ebd. 82) Der Kampf für nationale Unabhängigkeit und die Bildung einer eigenen argentini- schen filmischen Identität standen 1968 im Vordergrund. Intellektuelle gingen in direkten Austausch mit Massen, wodurch eine Interaktion initiiert wurde. Filme wurden stark an reale Ereignisse geknüpft, mit dem Ziel des Ankämpfens gegen koloniale und neokoloniale Strukturen, samt Loslösung und Befreiung des Films. (ebd. 83)

Fernando Solanas und Octavio Getino betonen in *Towards a Third Cinema*:

„[...] Adopting a realist stance is in fact a first political step: impe- rialism and capitalism, whether in the customer society or in the neocolonialized country, veil tallish, whether in customer society or in neocolonialized country, veil everything behind the screen of im- ages and appearances [...] The restitution of things to their real

place and meaning is an eminently subversive fact both in the neocolonial situation and in the customer societies. [...] the use of local accents and vernacular languages is as a key part of „decolonizing“ the cinema. [...]“ (Armes 1987, 83)

Die Filmschaffenden der 1960er Generation näherten sich dem Medium Film durch neue radikalere Manifeste an. Die beiden Manifeste *Towards a Third Cinema* (Fernando Solanas; Octavio Getino, ARG 1969) sowie *For an Imperfect Cinema* (Julio García Espinosa, CUB 1969) kennzeichneten durch die Veröffentlichung den Beginn des *Third Cinema* in Lateinamerika. (vgl. Armes 1987, 97)

Julio García Espinosa fertigte das Manifest 10 Jahre nach Beendigung der kubanischen Revolution an, mit dem Anliegen des Revolutionierens des Mediums Film, einer sozialen Transformation sowie der Gründung eines neuen Verhältnisses von Kultur und Gesellschaft. Er stellte sich bewusst gegen die technische Perfektion des westlichen Kinos, da dies den Ausgangspunkt einer Revolution darstellte. Seine Theorien sind an nationalen Befreiungstheorien von Pedro Álvares Cabral und Frantz Fanon angelehnt. Julio García Espinosa kämpfte gegen die Vorherrschaft einer elitären Masse an und betonte die kognitive Macht von Kunst, indem er die Teilung von Filmemachern und Menschenmassen stark kritisierte. (ebd.)

Er sprach sich für eine „authentically revolutionary artistic culture“ aus. Die höchste Ausdrucksform einer Kultur sei laut Espinosa die Revolution. Das Publikum wird stark in den Prozess miteingebunden, Autoritäten kritisiert und hinterfragt. Somit entsteht Julio García Espinosas *Imperfect Cinema*. Zentrale Figuren des *Imperfect Cinema* sind: „[...] The ones who think and feel and exist in a world which they can change; in spite of all the problems and difficulties, they are convinced that they can transform it in a revolutionary way. [...]“ (Armes 1987, 98)

Das Manifest *Towards a Third Cinema* entstand als:

„[...] The model of the perfect work of art, the fully rounded film structured according to the metrics imposed by bourgeois culture, its theoreticians and critics, has served to inhibit the filmmaker in the dependent countries, especially when he has attempted to erect similar

models in a reality which *offered neither the culture, the techniques, nor the most primary elements for success.* [...]“ (Armes 1987, 99)

Filmschaffende wie Octavio Getino und Fernando Solanas setzten sich für soziale und politische Veränderungen ein. Ziel war die sogenannte Dekolonisierung des Kinos sowie ein weitgehender Befreiungskampf innerhalb von Argentinien. Alte Modelle des Kinos, die durch koloniale und neokoloniale Bilder geformt waren, sollten weitgehend aufgelöst werden. (vgl. Armes 1987, 99)

#### 4.5.1. Film als politisches Medium

Octavio Getino beschreibt Film als Medium der Ideen und kulturellen Modelle, Netzwerk der Kommunikation und sozialer Projektion. Ideologie und Politik sind eng miteinander verwoben. Film wird als politisches Medium bezeichnet. Er geht der Frage nach, ob jede Art von Kino als militantes bezeichnet werden kann. Im Manifest *The Cinema as Political Fact* stellt Getino drei Thesen auf. (vgl. Getino 1969, 41) Die erste These besagt Folgendes:

„[...] Militant cinema is that cinema that is taken entirely as instrument, complement, or support of a specific political goal, and of the organisations that carry out any number of the diverse objectives that it seeks: counter-information, raising consciousness, agitation, training of cadres, etc. [...]“ (Getino 2011, 41)

Es gibt jedoch einen Unterschied zwischen sozialistischen Ländern und Massenorganisationen, wie die europäischen sozialistischen und kommunistischen Parteien, die ein eigenes militantes Kino aufweisen. Parallel dazu sieht die Lage in Ländern, die sich am Aufbau eines sozialistischen Systems befinden, etwas anders aus. In vielen Ländern der Dritten-Welt setzten in den 1960er-Jahren Befreiungsbewegungen ein, wobei sich bereits zuvor militante Filmbewegungen entwickelten. (ebd.)

Militantes Kino funktionierte in Ländern wie in Kuba auf einer anderen Ebene. Menschen haben sich Macht zurückerobert, kämpften gegen Unterdrückung an und versuchten sich durch ein politisches, militantes, revolutionäres Kino zu befreien. Daraus leitet Getino eine zweite Hypothese ab:



„[...] What defines a film as militant or revolutionary is not only the ideology, the intentions of the producer or director, or even the correspondence between the ideas expressed in the film and a revolutionary theory valid in certain contexts, but the very practice of the film with its intended concrete audience: that which the film seizes as something recuperable in a particular historical circumstance for the liberation process. [...]“ (Getino 2011, 42)

Ein politischer Film weist eine länderübergreifende spezifische Bedeutungsebene auf, die stark variiert. Beispielsweise konnte ein als in Kuba beschriebener militanter Film, in Argentinien nicht als solcher gelten, da es von der Interpretation abhing. Außerdem war das Ziel, dass militante Filme zum lokalen Befreiungsprozess des Landes beitragen.

Weiters ordnete Getino das *Militante Kino* der Kategorie des *Third Cinema* zu und arbeitete das Verhältnis von *Third Cinema* und *Militant Cinema* heraus. Er bezeichnet das Dritte Kino als ein Projekt im Zuge des militanten Befreiungskampfes. (vgl. Getino 1969, 42) Octavio Getino führte seine dritte Hypothese an:

„[...] A cinema is revolutionary and militant in so far as the people, through the representative and revolutionary organisations that are forming in the liberation process, implicitly or explicitly grant it his character. This cinema does not recognise in the first instance any other specificity than the political, any other activity, other front, other language or other criticism that is not political. [...]“

#### 4.6. Fazit

Das argentinische Kino beschreibt ein nationales Kino, das an westliche Strukturen angelehnt entstanden ist, und aus diesem Grund nicht als abge sondert betrachtet werden kann. Als besonders wichtig erweist sich die Komplexität von verstrickten Strukturen.

Das *Dritte Kino* beschreibt nicht ein „Kino der anderen“ (vgl. Getino; Solanas 1968), sondern einen Teil des globalen Filmschaffens. Westliche Rezipienten\_innen sind somit indirekt mit dem *Dritten Kino* vertraut. Vor allem die Beziehung zum Hollywood-Kino spielt eine tragende Rolle in der Entwicklung der argentinischen Filmkultur. Die Verknüpfung des *First*, *Second* und *Third Cinema* wurde in der Analyse verdeutlicht. Besonders hervorzuheben ist

der Aspekt des Filmschaffens vor dem Hintergrund von Kapitalismus und damit verbundenen Konsum und Kommerz.

Filmproduktionen waren global miteinander verstrickt und können nicht als abgesondert werden. Ausgenommen davon sind eigenständige Filmproduktionen, die in Kontrast zu kommerziellen standen. Die beiden argentinischen Filmemacher Fernando Solanas und Octavio Getino starteten durch die Veröffentlichung des Manifests *Towards a Third Cinema* im Jahre 1968 erste Versuche, sich gegen das klassische, kommerzielle Kino abzugrenzen. Der revolutionäre Charakter des Mediums wurde geschärft, wobei Vorhandenes kritisiert und grundlegend verändert wurde. Das Autorenkino Frankreichs, auch genannt *Second Cinema*, bot erste Gelegenheiten, das Medium Film klar vom US-amerikanischen Filmschaffen abzugrenzen.

Die globalen Filmindustrien waren zum Großteil an staatliche Finanzierung geknüpft, wobei sich das europäische und US-amerikanische als wegweisend herauskristallisierten. Film galt als Medium der Macht und Unterdrückung und basierte vor allem in Ländern der Dritten-Welt, u.a. auch in Argentinien, auf kolonialen Mustern. Die Geschichte des Mediums Film als Unterdrückungsmechanismus auf dem kulturellen Sektor weist eine lange Tradition auf und geht zurück zu den Anfängen der Kolonialisierung. Erste Versuche, dem „primitiven Menschen“ eine Bildung durch filmische Darstellungen zu ermöglichen, zeichneten sich bereits zu Beginn der Kolonialisierung ab. Kolonialherren versuchten die eigene Macht auch auf dem kulturellen Sektor auszuweiten. Unabhängige Filmschaffende hatten mit strengen Maßnahmen wie staatlichen Eingriffen, Zensuren und anderen Kontrollen zu kämpfen. In Ländern der Dritten-Welt fehlte oft selbstständige finanzielle Unterstützung. Selbst wenn in Argentinien einige nationale Film-Kulturen entstanden, waren diese dennoch eng an den Staat geknüpft. Der kommerzielle Charakter des Films als Unterhaltungsmedium stand im Vordergrund. Diese Muster setzten sich bis in die 1960er-Jahre fort, bevor sich das *Dritte Kino* als unabhängige Filmbewegung formierte und man den Terminus etwas später in den wissenschaftlichen Diskurs einführte.

Die Entwicklung eigener nationaler Produktionsindustrien war an einige Schwierigkeiten geknüpft. In Mexiko und Brasilien etwa wurde es genehmigt, gerade einmal einen nationalen Film pro Jahr in öffentlichen Kinos zu projizieren. Ziel war die Schaffung einer nationalen Filmindustrie mit dem Aspekt der Identitätsbildung. Filmschaffende der Dritten-Welt kämpften für Gleichberechtigung, gegen Unterdrückung und wollten Menschen eine Stimme geben, die durch Marginalisierung Exklusion erfahren mussten.

## 5. Jean-Luc Godard: *LA CHINOISE* (F 1967)

### 5.1. Kontextuelle Analyse: Jean-Luc Godards Filmschaffen ab 1967

#### 5.1.1. Jean-Luc Godards Veränderung des Filmschaffens

##### 5.1.1.1. Einleitung

Revolutionäre Bewegungen und politische Umbrüche veranlassen eine Suche nach neuen Perspektiven und Lösungswegen, die mit vielfachen Veränderungen einhergehen. Ausgehend von einer eurozentrischen Perspektive, nahmen auch innerhalb des Filmschaffens von 1968 Aspekte der Ideologisierung, Depolitisierung und Ästhetisierung innerhalb von theoretischen und praktischen filmischen Diskursen an Bedeutung zu. Vor allem linke Intellektuelle setzten sich in diesem Zeitraum zunehmend mit gesellschaftspolitischen Entwicklungen auseinander. Filmschaffende experimentierten mit dem Medium Film, inklusive technischer Möglichkeiten, Ästhetik und gesellschaftlich relevanten Narrativen, und waren auf der Suche nach einer Erneuerung innerhalb des Diskurses. Eine gesellschaftspolitische Relevanz von Film stand im Vordergrund, wodurch vielfache Debatten über das Medium Film ausgelöst wurden. (vgl. Emmelhainz 2018, 3)

Man war sich über eine einheitliche Definition des politischen Films nicht einig, sondern stets auf der Suche nach einer passenden Kategorisierung. Solche Versuche erwiesen sich als schwierig, da der Prozess besonders umfangreich war und weiterhin die Individualität im Zuge des Autorenkinos in Frankreich bestehen blieb.

Wie etwa der Regisseur Jean-Paul Fargier betont, kann Film weder als Ideologie noch als ideologisch bezeichnet werden, sondern besitzt einen nicht-ideologischen Charakter, der mit einer sozialen Veränderung einhergeht. (vgl. Emmelhainz 2018, 3) Bezüglich dieser Thematik herrschten unter Filmschaffenden im damaligen Frankreich unterschiedliche Ansichten.

Jean-Luc Godards Werke, die in diesem Zeitraum entstanden, lassen sich in einem experimentell gesellschaftspolitischen Bereich verorten. Besonders hervorzuheben ist die Relevanz seiner Filme, inklusive Produktion, Distribution, Projektion und Rezeption. Sein Filmschaffen ist von vielen Brüchen, Veränderungen und Umstrukturierung gekennzeichnet.

Der Filmemacher wurde maßgeblich von politischen Entwicklungen geprägt und nahm Stellung zu Ereignissen rund um die 1968er Bewegung. Vor allem sein Film *La Chinoise* gilt als Paradebeispiel für politisch-militanten Film der französischen 1968er Bewegung und entstand bereits 1967, ein Jahr vor den Ereignissen des Mai '68, als hätte er Entwicklungen prophezeien können. (ebd.)

In der vorliegenden Analyse liegt der Fokus einerseits auf der Veränderung Jean-Luc Godards Filmschaffen ab 1967, andererseits auf Bezugspunkten zu linken intellektuellen Kreisen. Im zweiten Teil folgt eine fundierte Filmanalyse des politischen Films *La Chinoise*, der besonders hinsichtlich Narration, Ästhetik und politischer Relevanz einzigartig ist. (ebd.) Die Filmanalyse umfasst die Aspekte der konzeptuellen Analyse, inklusive Jean-Luc Godards Veränderung des Filmschaffens von 1967, Bezugspunkte zu französischen Philosophen, Narration, Protagonisten\_innen, Ästhetik und Rezeption.

Jean-Luc Godard stützt sich innerhalb des Filmdiskurses auf unterschiedliche Theoretiker\_innen und deren Schlüsselwerke. Der Filmemacher untersucht in seinen Filmen Widersprüchlichkeiten zwischen Ethik, Politik und Filmschaffenden. Er nimmt vor allem ab 1967 Stellung zu aktuellen gesellschaftlichen Veränderungen, indem er sich auf unterschiedliche bedeutsame Theoretiker bezieht, darunter Dziga Vertovs Theorie der Fraktographie, Bert Brechts Lehrstück, Jean-Paul Sartres Existenzphilosophie, Maoistische Aktion oder Guy Debords Ikonoklasmus. Er setzt sich mit einer poststrukturalistischen Technik der Repräsentation, der Möglichkeit eines neuen militanten Filmschaffens sowie dem emanzipatorischen Potenzial der Medien sowie postkolonialen Fragestellungen auseinander. Sein *Oeuvre* entsteht innerhalb einer materialistischen Ästhetik, wobei seine Filme als „dialectic materialist films“ beschrieben werden. Er nähert sich somit dialektisch einer privilegierten Position von Zuseher\_in, Übermittler\_in und Künstler\_in an. Die Methodik des Materialismus dient einer Annäherung an das Gesamte von einem etwas objektivieren Blickwinkel. (vgl. Emmelhainz 2018, 2)

Um sich der Veränderung Jean-Luc Godards Filmschaffens bewusst zu werden, ist es von Bedeutung, sich einigen seiner Schlüsselwerke anzunähern und anschließend einen Übergang zu *La Chinoise* herzustellen.

Eines der Paradebeispiele für Jean-Luc Godards materialistisches Filmschaffen ist *Le Gai Savoir* von 1969, der Basis-Film dieses Rahmens. Sein Filmschaffen zeichnet sich durch

Radikalität, Hinterfragen und der Bedeutung einer repräsentativen Logik aus, wobei eine Verbindung zu strukturalistischen und poststrukturalistischen Arbeiten, wie Louis Althusers *Pour Marx* (1965), Jacques Derridas *Of Grammatology* (1967), Michel Foucaults *Archaeology of Knowledge* (1969) und Roland Barthes *Éléments de sémiologie* (1964) besteht. (ebd. 3)

In *Le Gai Savoir* (1969) arbeitet er an der Beziehung von Text, Bild, Sprache und Ton vor dem Hintergrund der Krise ästhetischer Repräsentation. In Filmen wie *Tout va bien* (1972) und *Ici et ailleurs* (1976) steht eine marxistisch-leninistische Kritik im Vordergrund. Die beiden Filme werden von Kritikern\_innen als radikaler Bruch seines Filmschaffens beschrieben. Die Zusammenarbeit gestaltete sich mit Jean-Pierre Gorin, Armand Marco und Anne-Marie Miéville. Im Jahre 1973 übernahm Jean-Luc Godard die Produktionsfirma Sonimage. Der Historiker Junju Horn betont den Übergang vom Third Worldism zu einer Reflexion über die Komplexität und Zukunft in Europa. Die Filme wirken bis in die heutige Zeit nach, werden nach wie vor oft als Paradebeispiele des radikalen politischen, militanten Films betrachtet. (ebd.4) Seine Perspektive ist, wenn er etwa über den israelisch-palästinensischen Konflikt in *Ici et ailleurs* berichtet, eurozentrisch, selbst wenn er versucht, aus einem kritischen Blickwinkel heraus zu analysieren und seine eigene Position kritisch zu hinterfragen. Die beiden Aspekte Objektivität und Subjektivität greifen somit ineinander über. Das Filmschaffen steht vor dem Hintergrund von Widersprüchlichkeiten zwischen Politik und Ästhetik, indem er europäische historische, philosophische und ästhetische Zusammenhänge untersucht. (ebd.5)

Jean-Luc Godards Filmschaffen ist vor allem am Ende der 1960er-Jahre durch einen Bezug zu marxistischen Theorien gekennzeichnet. Dennoch bediente er sich kommerziellen Strukturen, wenn er etwa eine Zusammenarbeit mit bekannten französischen Filmstars wie Brigitte Bardot (u.a. in *Le Mépris*) anstrebte. Er profitierte von solchen Kooperationen vor allem finanziell. Seine Autorschaft geht jedoch niemals verloren, da die Individualität im Rahmen des Autorenkinos stark hervorgehoben wird. Seine Filme wie *Alphaville* (1965), *Strange Adventure of Lemmy Caution* (1965) und *Masculine Feminine* (1966) lösten starke Reaktionen unterschiedlicher Seiten aus. (vgl. Emmelhainz 2018, 7)

Der Film *Le Gai Savoir* wurde lange Zeit von der französischen Regierung verboten. In den Filmen beschäftigt er sich mit der zur damaligen Zeit aktuellen Fragestellungen wie unter-

drückte Sexualität sowie der Bedeutung von Text, Ton und Bild. In seinen politischen Filmen wie *La Chinoise* geht es um gesellschaftspolitische Verhältnisse der westlichen Welt in Verknüpfung mit globalen Ereignissen. Ziel ist das Schaffen einer neuen Welt mit Perspektiven, um aus dem klassischen System auszubrechen und neue Sichtweisen zu bekommen. Er möchte Zusehende zur Reflexion anregen und neue Wege schaffen, Dinge zu hinterfragen. Godard beschäftigt sich mit unterschiedlichen Arten der Repräsentation und grenzt sich innerhalb des Filmschaffens des *Second Cinema* klar vom *First Cinema* ab. (vgl. Dixon 1997, 101)

Jean-Luc Godards Filme fanden auch in den Vereinigten Staaten viel Zuspruch. Im Februar 1968 wurde die Filmreihe *Ciné-tracts* projiziert. Einige der Sequenzen wurden an der Pariser Universität Nanterre aufgenommen, andere hingegen entstanden im Zuge des Konflikts vom Mai/ Juni 1968. Die politischen Aufstände wurden auf 16mm Filmmaterial festgehalten. Die Zeitspanne jedes der *Ciné-tracts* beschränkte sich auf 50 Sekunden. Neben Jean-Luc Godard beteiligten sich auch Regisseure wie Alain Resnais und Chris Marker an den filmischen Projekten. Die Filme wurden vorwiegend innerhalb von Studentenversammlungen projiziert und boten Möglichkeit der Diskussion und eines politischen Organisationsmittels. Jean-Luc Godard beteiligte sich, wie auch viele anderen Filmschaffende, u.a. Jean-Pierre Léaud, an den Studentenprotesten von '68. Viele Filmschaffende drückten in den *Ciné-tracts* die zunehmende Radikalisierung aus. (ebd. 103)

Jean-Luc Godard hatte einige Konfrontationen mit der französischen Polizei zu verzeichnen, als er Aufstände des Mai '68 fotografisch festhielt. Am 29. Mai 1968 schloss er sich einer Gruppe Arbeitender im Zuge der Proteste an. Schließlich verließ Godard am 30. Mai 1968 Paris, um in London an seinem nächsten Feature Film *One Plus One* zu arbeiten. Im Juli kehrte er nach Paris zurück, um die Arbeit an seinem Film zu beenden. Der Film *Un Film comme les autres* wurde am 29. Dezember 1968 in New York projiziert, welcher vor allem aufgrund der Mischung auf Sound-Ebene einige Kontroversen auslöste. Im Film *Two American Audiences* spricht Godard über *La Chinoise*. Zum Zeitpunkt der Projektion war *La Chinoise* bereits seit 2 Jahren fertiggestellt. In *Un film comme les autres* erarbeitet Godard eine neue komplexe Sound- und Bildebene. Er richtet sich bewusst gegen Filmschaffen der Bourgeoisie. (ebd.)

Weiters begann Jean-Luc Godard mit Jean-Pierre Gorin zu kooperieren. Zu Beginn beschränkte sich die gemeinsame Arbeit auf Projekte des Dziga Vertov Kollektivs. (ebd.107)

Im November 1968 kam Godard nach New York zurück, um mit den amerikanischen Vertreibern Leacock und Pennebaker zusammenzuarbeiten. Die Zusammenarbeit beschränkte sich aufgrund von Auseinandersetzungen nur auf einen bestimmten Zeitraum und endete schließlich im März 1970. Im Dezember 1968 arbeitete Godard in Quebec an einer privaten kanadischen Fernsehstation und experimentierte mit der künstlerischen Freiheit des Mediums Film. Im Mai/ Juni 1969 reiste Jean-Luc Godard nach Italien, um an seinem Film *Vent d'est* zu arbeiten. (ebd.109)

### 5.1.2. Einleitung: *La Chinoise*

*La Chinoise* ist keineswegs ein gewöhnlicher Film mit klassischer Narration und Ästhetik, sondern zeichnet sich durch einige Besonderheiten aus. Der Inhalt würde sich folgendermaßen vereinfacht zusammenfassen lassen: Der Film erzählt die Geschichte von französischen Studenten\_innen der 1960er-Jahre, die sich in einer Kommune zusammenfinden, ein maoistisches Kollektiv bilden, gemeinsam leben und politische Diskussionen führen. Der revolutionäre Aspekt darf nicht außer Acht gelassen werden. Besonders zu betonen ist, dass der Film keiner klaren Narration folgt und sich deswegen nicht kategorisieren lässt. Grenzen verschwimmen durch eine Flut aus Bildern, Slogans, Ideen der Popkultur, revolutionär politischen Theorien und Ideen, die vielfach rezipiert, hinterfragt und diskutiert werden. Selbst im Rahmen einer Filmanalyse kann man einige Schwierigkeiten beobachten, den Film auf das Wesentliche zu reduzieren. Den Ausgangspunkt vieler Analysen bildet der Slogan „We should replace vague ideas with clear images.“ (vgl. Greene, Teene van 2019)

Jean-Luc Godard verfolgte durch seinen Film ein bestimmtes Ziel. Er wollte sich Ideologien der Bourgeoisie entgegensetzen, da Zusehende vorwiegend dadurch geblendet sind und sich die Rezeption sehr einseitig gestaltet. Rezipienten\_innen sehen die Welt auf einer verschwommen realitätsfernen Ebene. *La Chinoise* versucht konventionelle Vorstellungen der Bourgeoisie aufzubrechen. Zwei Referenzen sind von besonderer Bedeutung: Einerseits der Bezug zu Bert Brechts epischem Theater, andererseits der Maoismus französischer Intellektueller. Bert Brecht politisches Theater zielte darauf ab, einen Bezug zur Realität herzustellen und gewohnte Sichtweisen zu hinterfragen. Somit kristallisierte sich für Godard ein Kampf für Dritte-Welt-Länder und gegen den Kapitalismus, Imperialismus und Neokolonialismus, heraus. (ebd.)

Godard bricht traditionelle sprachliche und narrative Strukturen in *La Chinoise* grundlegend auf. Er folgt keiner klassischen Erzählweise oder kinematographischen Sprache, sondern überträgt Film ins Revolutionäre. Er setzt sich kapitalistischen Strukturen und Konsum entgegen. Vor allem in den 1960er-Jahre war Film ein Medium der Massenkultur.

Der Filmemacher stützt sich auf Konzepte der Frankfurter Schule oder Philosophen wie Theodor Adorno oder Marx Horkheimer. Seine Filme bezeichnet er häufig als Essays, da er keine Geschichte erzählt, die einer klassischen Narration folgt. Bilder in *La Chinoise* sind häufig aufgespalten, die 4. Wand ist durchbrochen, die Charaktere zeichnen sich durch eine bestimmte emotionale Nüchternheit aus. Zwischentitel und Dialoge sind ungewöhnlich aneinandergereiht, wobei sich strukturalistische Ideen als Teile der Narration integrieren. (vgl. Greene, Teene van 2019)

#### 5.1.2.1. Brecht und Sozialistisches Theater

Jean-Luc Godard wurde vor allem stark durch die intensive Auseinandersetzung mit Bert Brechts Theorien beeinflusst. Der Verfremdungseffekt ist im Film ein wichtiges narratives Mittel, wobei Charaktere direkt zum Publikum sprechen und die 4. Wand aufgebrochen wird. Bilder sind zufällig aneinandergereiht, was auf den Zusehenden etwas chaotisch wirkt. Der Kamerablick richtet sich des Öfteren auf Zusehende, was ein bestimmtes Maß an Selbstreflexion mit sich bringt. Zusehende werden gefilmt und hinterfragt. Die Rezeption von Zusehenden spielt somit eine tragende Rolle, welche das Werk abschließen. (ebd.)

Eine weitere Technik umfasst die Unterbrechung von narrativen Teilen durch musikalische Werke, wenn etwa Song-Texte projiziert werden. Ein Beispiel bietet eine Szene, als sich Véronique gerade mit maoistischer Theorie auseinandersetzt und durch das Einspielen eines Song-Textes mit den Parolen „Johnson giggles and me I wiggle Mao Mao“ unterbrochen wird. (ebd.)



### 5.1.3. Bezugspunkte zu französischen Philosophen

#### 5.1.3.1. Die Krise der Repräsentation/ Martin Heidegger

Jean-Luc Godard setzt innerhalb seines Filmschaffens einen Bezugspunkt zu Martin Heidegger. Um den Zusammenhang zu verstehen, ist es von Bedeutung, eine kurze Analyse seiner Ansätze herauszuarbeiten.

Der Philosoph betont, dass die Moderne eine eigene Repräsentations-Form bildet und eine Beziehung von Individuum, Massen und Macht bewirkt. Politische Repräsentation wiederum veranlasst eine Auseinandersetzung politischer Parteien mit Individuen, die innerhalb des Universalismus repräsentiert werden, wodurch eine Verknüpfung von empirischer Sorgfalt und Universalität entsteht. Betrachtet man den Aspekt der Ästhetik, so hebt sich Repräsentation als Beschreibung hervor, ein Bild mit Bedeutungsebene, das Unsichtbares zum Vorschein bringt. Die Präsenz dieser Bilder beschränkt sich auf einen eingegrenzten Zeitraum. Der Begriff der Repräsentation wurde von Poststrukturalisten vielfach diskutiert und zu definieren versucht. Allgemein lässt sich feststellen, dass gesellschaftspolitische Bewegungen wie der Pariser Mai 1968, eine ästhetisch-politische Krise der Repräsentation bewirken, wodurch traditionelle Auffassungen eine neue Sichtweise erfordern. Aspekte wie Wissen, Sprache und Politik sind eng miteinander verstrickt und müssen in Bezug aufeinander betrachtet werden. Arbeitende und Studierende stellten sich im Zuge von Aufständen die Frage der Repräsentation. Es ging vordergründig um Mitspracherecht, das Anfechten gegen Autorität sowie eine neue Machtverteilung. Daraus lässt sich die Frage ableiten, welche Rolle die Emanzipation des Proletariats spielt. (vgl. Dixon 1997, 11) Menschen unterschiedlicher Gruppierungen repräsentierten Bewusstsein und Gedankengut. Folgende Fragen sind in diesem Zusammenhang von Relevanz: Wer repräsentiert was? Auf welche Art und Weise wird es repräsentiert? Welche Ideologie oder Botschaft steckt dahinter? Wen möchte man erreichen? In welcher Form spricht man über bestimmte Thematiken? Was bewirkt eine bestimmte Form der Repräsentation? Erweist sich die Rezeption von Repräsentiertem als komplex? Jean-Luc Godard nähert sich in *La Chinoise* solchen Fragestellungen an, bietet jedoch keine klaren Antworten, da das Werk nicht in sich geschlossen ist und der Zusehende in die gemeinsame Reflexion eingeweiht wird.

Innerhalb von Bewegungen des Mai '68 kam es zur Abspaltung und Gründung neuer Gruppierungen wie den *groupuscules*, die eine direkte Aktion forderten. Man löste sich dadurch von klassischen Parteiprogrammen und trieb einen Klassenkampf voran. Im Vordergrund stand der aktivistische, kollektive Aspekt, mit dem Ziel, gegen Ungerechtigkeiten und Unterdrückung anzukämpfen, um eine gerechtere Gesellschaft zu erschaffen. Studierende und Arbeitende entwickelten neue Ideen und gingen in einen intellektuellen Austausch und Diskussionen über. Dadurch entstanden neue Manifeste, Ideen und Ansätze. Im filmischen Bereich entwickelten Filmschaffende revolutionär aktivistische Manifeste, die die Relevanz des Mediums Film zur Diskussion stellten. Weiters stand der demokratische Aspekt im Vordergrund von Debatten, die Mitspracherecht förderten. Ziel war ein intellektueller Austausch, woran sich jeder\_e beteiligen und eigene Ideen mit einbringen konnte. Eine Verbindung zu politischen, aktuellen Kämpfen wurde hergestellt, indem u.a. poststrukturalistische Philosophen\_innen oder Intellektuelle der Frage von Repräsentation nachgingen. (ebd.)

Jean-Luc Godard setzte sich mit der Frage der Repräsentation auseinander, indem er den Klassenkampf auf eine Bild-/ Tone Ebene innerhalb einer filmischen Darstellung übertrug. (vgl. Dixon 1997, 11) In seinen Filmen experimentierte er mit der Beziehung des Bildes mit dem Sichtbaren, neuen Techniken, Formen, Zitaten, Dziga Vertovs Kino-Auge sowie der Montage. Er schreibt der Technik der Montage eine starke Macht zu. (ebd. 15) Vor allem beschäftigt sich Godard mit der Frage der Repräsentation, u.a. seiner eigenen als Filmschaffender der westlichen Welt, und Rolle der Charaktere. Des Weiteren erforscht er Aspekte wie Repräsentation. Er positioniert sich als Filmschaffender in unterschiedlichen Weisen und verwendet folgende Begriffe der Umschreibung: „Maoist“, „Self-repentant Maoist“, „Self-flagellating failed filmmaker“, „Machine idiot“, „Individual“, „Blank screen“, „JLG“, „Historian“, „Dialectic-materialist filmmaker“, „Professor“, „Gardener“. Der Begriff des Autors steht in Verknüpfung mit politischen Diskursen in den Bereichen Literatur, Kunst und Kino als Schriftstück. (ebd.16)

#### 5.1.3.2. Der Tod des Autors/ Roland Barthes (1968)

Roland Barthes Essay *Der Tod des Autors* erschien 1968. Er differenziert zwischen drei unterschiedlichen Bereichen der Rede: Die künstlerische Ausdrucksweise in Bezug auf einen\_eine Künstler\_in oder Schriftsteller\_in. Weiters den Bereich des Aktivismus mit dem

intellektuellen Aspekt sowie zuletzt die Pädagogik eines\_einer Professors\_in. Die drei Bereiche sind stark miteinander vernetzt, wobei sich der\_die Künstler\_in als Schöpfer\_in erweist, der\_die Professor\_in als Redner\_in. Ein intellektueller Austausch der unterschiedlichen Seiten findet statt. Ein weiterer Bezugspunkt lässt sich zu Michel Foucault herstellen, der sich in seinen philosophischen Abhandlungen mit dem Verhältnis von Text und Autor auseinandersetzt. Er definiert den Begriff „Tod des Autors“ und unterscheidet zwischen Schreiben und (Selbst-) Ausdruck. Des Weiteren betont er die Identität des Autors, die in den Hintergrund rückt und durch Anonymität abgelöst wird. (vgl. Dixon 1997, 17)

## 5.2. Narration

*La Chinoise* ist kein Spielfilm mit klassischer Narration, sondern entfernt sich weit davon. Der Regisseur bezieht sich u.a. auf Ebene der Narration auf Theorien Bert Brechts. Das filmische Werk besitzt den Charakter eines Brecht'schen Lehrstückes. (vgl. Williams 2016, 16) Er zielt darauf ab, das Bewusstsein von Rezipienten\_innen zu verändern, Sichtweisen und Gewohntes zu hinterfragen, um dadurch neue Ansätze und Perspektiven aufzuzeigen. Brechts Verfremdungseffekt ist ein wichtiges narratives Mittel. Die Handlung spaltet sich in viele Teilbereiche auf, wobei improvisierte Szenen seine außergewöhnliche Erzählweise unterstützen. Das gesamte Filmteam ist stark in den Entstehungsprozess mit eingebunden. (vgl. Saryusz-Wolska 2018)

Die filmische Narration setzt sich aus Ausschnitten von Bildern von Straßenszenen, Postern, Buchtiteln, Comics sowie Fernseh-/ Zeitungsausschnitten zusammen. Er spielt mit einer ungewöhnlichen Montage an Zwischentiteln, Pin-Ups, philosophischen/ politischen Texten, Hinweisen auf Zensur und der Darstellung von politischen Thematiken wie dem südamerikanischen Guerilla-Krieg, dem Pariser Mai sowie dem Vietnam-Krieg. (vgl. Donner 1970)

Der thematische Fokus liegt im Film auf dem Aspekt der Protestbewegung von '68. Protagonisten\_innen setzen sich vorwiegend mit politischen Theorien auseinander, hinterfragen und diskutieren diese. Innerhalb der Kommune steht der intellektuelle Austausch samt Entwicklung neuer Ideen und Konzepte im Vordergrund. (vgl. Dixon 1997, 81) Sie beziehen sich auf politische Bewegungen, wie den Studentenprotest in Berkeley und die chinesische Kulturrevolution. Mao setzte im Jahr 1968 Jugendliche und Studierende als Rote Garde ein, um gegen Revisionisten anzukämpfen. Diese Verhaltensweise wurde von viele Seiten

stark kritisiert, wobei vor allem der ideologische Aspekt aufgegriffen wurde. In dieser Zeitspanne begannen Europäer\_innen mit der intensiven Auseinandersetzung mit Mao, in Frankreich vor allem linke Intellektuelle. Mao Zedongs Buch *Worte des Vorsitzenden Mao Tsetungs*, bekannt unter „Das rote Buch“, wurde in Europa vor dem Hintergrund vielfacher Rezeption ein Bestseller. Auch Jean-Luc Godard fand in Werken Maos neue Inspiration. Somit gelang es, eine Verknüpfung von Kunst, Kultur und Politik herzustellen. (vgl. Allahyari 2016) „Das rote Buch“ spielt den gesamten Film über eine tragende Rolle.

Im Presseheft zu *La Chinoise* findet man Godards revolutionäre Sichtweisen, wie auch in folgendem Zitat deutlich wird: „Fünfzig Jahre nach der Oktoberrevolution herrscht das amerikanische Kino über das Kino der Welt.“ Godard zielte darauf ab, gegen die Dominanz vorherrschender Kino-Industrien des *First Cinema* wie in Hollywood, der Cinecittà, Mosfilm oder Pinewood anzukämpfen. Er reduzierte die filmisch narrative Darstellung auf das Wesentliche, vor allem die Sprache samt Diskussionen. Von Bedeutung ist nicht einzig alleine das Endprodukt, sondern vielmehr der Entstehungsprozess in Bezug auf das noch nicht abgeschlossene Ergebnis, das von Zusehenden vielfach rezipiert wird. Thematiken wie Politik, Kunst und Kultur verschmelzen dadurch miteinander. Godard zielt darauf ab, politische Vorgänge kritisch zu hinterfragen und seinem Film eine Stimme zu geben. (vgl. Williams 2016, 20)

### 5.3. Protagonisten\_innen

Im Film geht es um 5 Protagonisten\_innen unterschiedlichen Geschlechts/ Alters, die sich in einer Pariser Wohnung in einer Kommune zusammenschließen. Die Charaktere sind Studierende unterschiedlicher Studienrichtungen, die sich gemeinsam Gedanken zum Thema Protest/ Revolution machen und letztendlich eine fiktive Revolution entwickeln. (vgl. Saryusz-Wolska 2018)

Godard lässt seine Charaktere auf Dostojewskis *Die Dämonen* basieren. Der Verlauf der Geschichte unterscheidet sich jedoch im Wesentlichen. Die 5 Protagonisten\_innen sind Véronique (Anne Wiazemsky), Guillaume (Jean-Pierre Léaud), Henri (Michel Séméniako), Yvonne (Juliet Berto) und Kirilov (Lex De Brujin). Die Darsteller\_innen greifen im Laufe des Filmes zwei Grund-Thematiken auf: Einerseits die Benennung unterschiedlicher politischer

Richtungen, wie den pragmatischen Marxismus-Leninismus und den radikalen revolutionären Chinesischen Maoismus, auf der anderen Seite den Gegensatz von Worten und Aktion. Die Protagonisten\_innen diskutieren innerhalb statischer Monologe, verbunden mit einem direkten Blick in die Kamera, marxistisch-philosophische Theorien. Die Charaktere debattieren über folgende Problemstellungen: Wie kann man gegen globale Problematiken ankämpfen? Die ersten Versuche gingen von der Arbeiterklasse aus, dennoch setzte sich die Diskussion unter Studierenden nicht fort. Die Revolution kann als Krise des Kapitalismus bezeichnet werden, wobei es zukünftig darum geht, den Ausbruch kapitalistischer Krisen zu meiden. (ebd.)

Im Film gibt es einige Monologe, da Sprache und Worte im Vordergrund stehen. Die Protagonistin Véronique (Anne Wiazmesky) ist Philosophie-Studentin in Nanterre und stammt als Einzige der 5 aus der Bourgeoisie. Guillaume (Jean-Pierre Léaud) ist Véroniques Freund. Henri (Michel Séméniako) ist Ökonom aus der Arbeiterklasse. Der nihilistische Maler Kirilov (Lex de Bruijn) und Yvonne, die als Hausmädchen für Véroniques Eltern arbeitete, schließen den Kreis. Die Figur Yvonne impliziert einen Klassenkampf. In den ersten 5 Minuten referenziert Louis Malle auf *Viva Maria*. (1965) (vgl. Williams 2016, 22)

Die Protagonisten\_innen zeichnen sich durch unterschiedliche Hintergründe aus, wie etwa Yvonne, die durch das Leben in der Kommune der Rolle als Prostituierte entgehen konnte. Kirilov hingegen gestaltet revolutionäres Material, ehe er Suizid begeht, während Véronique eine andere Person tötet. (vgl. Dixon 1997, 83)

Im ersten Teil des Films befinden sich die Darsteller\_innen vorwiegend in der Pariser Wohnung, rauchen und schlafen gemeinsam und sprechen über revolutionäre Ideologien. Zusätzlich bilden sie sich durch den Radiosender „Radio Peking“ weiter. Godard bricht mit rassistischen Strukturen, wenn er etwa versucht, Vorurteile aufzubrechen. Ein dunkelhäutiger Protagonist, der viel über marxistische Theorie Bescheid weiß, übernimmt die Rolle eines Lehrers. Die beiden Aspekte von Theorie und Praxis verschmelzen miteinander. (vgl. Allahyari 2016)

Godard zielt darauf ab, eine Verbindung von Realität und Fiktion herzustellen. Die Protagonisten\_innen, angelehnt an Theorien Maos, wenden sich als Positionierende innerhalb des Kalten Krieges implizit gegen die USA sowie den russisch-stalinistischen Imperialismus. Im Zeitraum rund um 1968 entwickelten sich einige maoistische Massenorganisationen. Die

sogenannte PCF (Stalinistische Kommunistische Partei Frankreichs) unterstützte den Staat durch Anti-Streik-Maßnahmen, als sich zehn Millionen Arbeiter\_innen der Bewegung anschlossen. In einer Film-Szene verirrt sich ein Aktivist, der kurz zuvor von PCF-Mitgliedern brutal niedergeschlagen wurde, in die Kommunenwohnung. Die Mitglieder der Kommune folgen einem Leitspruch: „Wir müssen verschwommenen Gedanken klare Bilder entgegenstellen.“ Der Spruch ist in der Wohnung beinahe überall zu lesen. (vgl. Allahyari 2016) Die Protagonisten\_innen drücken häufig eine bestimmte Unzufriedenheit mit den bestehenden politischen Systemen aus. Sie beschäftigen sich viel mit Literatur und zitieren vorwiegend aus Maos kleinem Roten Buch. Im Laufe des Films entsteht die Idee, einige französische Universitäten zu schließen, um das gesamte Bildungssystem grundlegend zu revolutionieren. (vgl. Taylor 2008)

#### 5.4. Ästhetik

Der Titel des Films *La Chinoise* ist an Nietzsche angelehnt. Godard beschäftigte sich lange mit Russell, Wittgenstein und dem Strukturalismus. Auf semantischer Ebene ist vor allem Maos *Worte des Vorsitzenden Mao Tse-tung* (Mao Zedong, 5. Jänner 1964, Volksrepublik China) von Bedeutung. Der Film zeichnet sich durch eine experimentell reaktionäre Ästhetik aus. (vgl. Saryusz-Wolska 2018) Ästhetische Mittel wie eine abstraktere Ton- und Bildmontage, Geräuschebene, verfremdete Stimmen und ein voice-over dienen als ästhetische Mittel der Verfremdung. Politisch konnotierte Termini wie Dachau, Hitler, Johnson, Sorbonne, CIA, Dokumentartheater, Stalin, Dritte Welt sowie Studierende/ Arbeitende werden immer wieder eingestreut. (vgl. Donner 1970)

Auf Ebene der Ästhetik lassen sich in Jean-Luc Godards *La Chinoise* verschiedene Arbeitstechniken analysieren. Der Film ist durch eine Mischung aus Fiktion und Realität gekennzeichnet. Er stützt sich in einigen Passagen auf Zitate Hamlets, wie „art is not the reflection of reality, but the reality of reflection.“ Gleichzeitig bewahrt er sich eine gewisse Distanz zur Realität. Besonders hervorzuheben ist das Spiel mit Sprache und Worten. Auch Hamlet spielte mit einer Distanz zu realen Begebenheiten. (vgl. MacBean 1975, 16)

Jean-Luc Godard bewahrt in seinem Film ein hohes Maß an Selbstreflexion. Einerseits bedient er sich Ideen und Konzepten, die aus gesellschaftlichen Diskursen hervorgehen, andererseits nimmt er kritisch Stellungnahme dazu. Somit geht es gleichzeitig um Kunst und einer Kritik an Kunst. Politik und Kunst werden zwei Bereiche, die sich nicht voneinander

trennen lassen, sondern sich gegenseitig beeinflussen. Man kann *La Chinoise* nicht in ein Genre einordnen, da sich eine eindeutige Abgrenzung als nicht möglich erweist. Godards Filmschaffen ist durch Widersprüchlichkeiten gekennzeichnet, wobei es nicht einfach fällt, eine eindeutige Begriffsdefinition herauszuarbeiten. Begriffe wie Propaganda, ästhetischer Dilettantismus, didaktische Nicht-Kunst zirkulieren. (ebd.21)

Der Film bewegt sich an der Schnittstelle von Kunst und Leben, mit der ein Bezug von Realität und (Selbst-) Reflexion einhergeht. Godard betont, dass sich die beiden Bereiche Kunst und Realität stark beeinflussen und ineinander übergehen. Dieser Grundsatz lässt sich in einer Anfangsszene beobachten, als Guillaume einige Textpassagen zitiert, kurz daraufhin stoppt, Fragen in den Raum stellt, aber keine Antworten erhält und kurz daraufhin betont: „Yes I am an actor.“. Ein längerer Monolog über die Rolle des Schauspielers in Bezug auf die soziale Revolution folgt. Der Schauspieler beginnt einen Kollegen, Jean-Pierre Léaud, vor einer laufenden Kamera zu filmen. Jean-Luc Godard verweist des Öfteren auf Brechts Theorien. Der Filmschaffende möchte nicht, dass Kunst nur innerhalb des Rahmens bleibt, sondern vielfach außerhalb dessen rezipiert wird. (ebd.)

Im Rahmen des Filmfestivals von Berkeley beantwortete Godard im Anschluss an die Filmprojektion einige Fragen von Zusehenden. Der Schauspieler Guillaume betont im Film seinen Wunsch, einen Beitrag zur Revolution zu leisten. (ebd.22)

Guillaume beschreibt sich als revolutionärer Schauspieler, der einen Kampf innerhalb der Revolution auf sich nimmt. In einem Interview der *Cahiers du cinéma* betont Godard, dass er an die Möglichkeit eines Filmschaffenden der Kreation eines „two or three Vietnams in the heart of the immense empire of Hollywood-Cinecittà-Mosfilm-Pinewood“ glaubt. Er möchte sich somit klar von *First Cinema* Strukturen abgrenzen und sowohl auf ökonomischer als auch auf ästhetischer Ebene agieren. Jean-Pierre Léaud beschreibt seine Rolle als Akteur des Filmes *La Chinoise* als revolutionärer inklusive revolutionärer Ambitionen. (ebd.)

Auch Jean-Luc Godard betont den revolutionären Charakter seiner Darsteller\_innen und die damit verbundene Kombination von Fiktion und Realität. Das revolutionäre Handeln seiner Darsteller\_innen beschränkt sich keineswegs auf die filmisch-fiktionale Darstellung, sondern geht weit darüber hinaus. Die Schauspieler\_innen kämpfen somit auf verschiedenen Ebenen. Godard erzählt seine Geschichten auf ehrliche Weise. Er möchte seine Rolle als Filmschaffender im Paris der 1960er-Jahre möglichst authentisch vermitteln und agiert

mit Offenheit und Ehrlichkeit. Der Filmschaffende spricht über seine Bewunderung für junge Menschen, die aktuellen gesellschaftspolitischen Bewegungen offen und neugierig gegenüberstehen. Vor allem die sogenannte *Red guard youth movement* im damaligen China betrachtet Godard als faszinierend. Junge Menschen seien laut Godard weniger voreingenommen. Im Film betont Véronique den Wunsch, die französischen Universitäten zu schließen, um das Bildungssystem zu revolutionieren und von einem neuen Ausgangspunkt zu starten. Verstärkt wird dieser Wunsch durch die Aussage, den Louvre, die Comédie Française und Universitäten in die Luft zu sprengen. Guillaume geht den Ursprüngen des Theaters durch die Auseinandersetzung mit dem Werk „The Theater of the Year Zero“ auf den Grund. (ebd.25)

## 5.5. Rezeption

*La Chinoise* wurde auf dem Film Festival 1967 in Venedig mit einem Preis ausgezeichnet. Man war sich nicht über die Intentionen des Filmschaffenden im Klaren. Viele sahen den Film als Zeichen stetigen Einflusses maoistischer Ideologie und Klassenkampf. (vgl. Williams 2016, 16)

Kritiker\_innen beschrieben den Film als reformistisch, scheiternde utopische Ziele des politischen Mai '68 aufgreifend. Zur selben Zeit, als der Film rezipiert wurde, gewann Georges Pompidou die parlamentarischen Wahlen mit einer Mehrheit. Viele Rezipienten\_innen sahen diese Entwicklung als drastisch an. Auch im Zuge des Theaterfestivals von Avignon diskutierte man über die Ziele von *La Chinoise*. Jean-Luc Godards Intention war das Ankämpfen gegen die Dominanz des *First Cinema*, inklusive Hollywood, Cinecittà, Pinewood und Mosfilm. *La Chinoise* lässt sich als Autorenfilm klar in das Genre des *Second Cinema* einordnen. Der Vietnam Krieg prägte Godards Filmschaffen auf Ebene der Narration. Im Laufe der 1960er-Jahre begann er sich mit der Thematik zu beschäftigen. (ebd. 19)

In Frankreich formierte sich gegen Ende der 1960er-Jahre die *Union des jeunes communistes marxistes-léninistes (UJCML)*. Mitglieder rezipierten auf radikale Weise Philosophien von Louis Althusser. Zur selben Zeit publizierten Militanten der *Union des étudiants Communistes (UEC)*, gegründet an der École Normale Supérieure, das *Cahiers marxistes-léninistes*. Louis Althusser war neben Robert Linhart, Jacques Rancière, Pierre Macherey, Alain Badiou, Étienne Balibar Professor für Philosophie an der École Normale Supérieure. Weiters wurde die extrem linke radikale Gruppe, die kommunistische, marxistisch-leninistische Partei Frankreichs gegründet. (ebd.)



In einem Interview in *Godard: Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos* spricht Godard über die Rezeption von *La Chinoise* in den 1960er-Jahren. Vielfach wurde der Film als lächerlich betrachtet und stark kritisiert. Kritisiert wurde vor allem, dass der Film nichts mit Politik zu tun habe und keineswegs an revolutionäre Bewegungen angelehnt sei. Kritiker\_innen konnten keinen Bezug zur Realität herstellen. Das betrifft sowohl Protagonisten\_innen, die Art und Weise des Sprechens über revolutionäre Bewegungen, den klassischen Bourgeois-Hintergrund der Akteure\_innen sowie die Ausdrucksweise. Godard strebte jedoch eine Vermischung von Funktion und Realität durch sein Filmschaffen an. Er befasste sich lange mit marxistischen-leninistischen Ideologien und Gewerkschaftern der Kommunistischen Parteien. Weiters wurde die Zusammenarbeit Jean-Luc Godards und Jean-Pierre Gorins hinterfragt, da sich Gorin im Austausch mit einigen bürgerlichen Filmschaffenden befand. Godard betont, dass der Film auch auf internationaler Ebene starke Auswirkungen hatte, als etwa Omar Diop, ein Student in Nanterre, nach der Projektion des Filmes im Senegal im Gefängnis ums Leben kam. (vgl. Godard 1981, 216)

Ein Kritiker betonte, dass der Film von einem privilegierten Mädchen der Bourgeoisie handle, das sich im Elternhaus einschließt und über einen Zeitrahmen von zwei Monaten Marxismus-Leninismus „spielt“. Somit entzog sich der Film jeglicher Ernsthaftigkeit. Godard wiederum spricht sich für eine Anlehnung an reale Begebenheiten aus, was u.a. durch den tatsächlichen Ausbruch revolutionärer Bewegungen veranschaulicht wird. Godard behauptet, dass Revolution verschiedene Aspekte inkludiert, wie etwa die Entwicklung des Lebens innerhalb einer Gesellschaft, die Formierung neuer Lebensweisen und Menschen, die Art und Weise von Informationsverbreitung und die damit verbundene Veränderung des gesellschaftlichen Lebens. (ebd. 217) Godard betont, dass die Erzählweise im Film besonders wichtig ist. (ebd. 218)

Weiters soll der Film über Kinder der Bourgeoisie handeln, die über politische Entwicklungen aus einer privilegierten Position heraus sprechen. Jean-Luc Godard betont erneut, dass sich in seinen Filmen Realität und Fiktion stark vermischen. Der revolutionäre Filmmacher glaubt an die Möglichkeit der Veränderung. In Filmen dienen Bilder zum Festhalten von Veränderungen. (ebd. 223)

Jean-Luc Godard spricht sich für eine Revolution im gesellschaftlichen Bereich aus und betont gleichzeitig den Zusammengang von Kunst, Politik und Gesellschaft. Diese Bereiche greifen ineinander über und lassen sich nicht voneinander trennen. Durch die Projektion

seines Film *La Chinoise* strebte er einen Beitrag zu revolutionären Bewegungen an, gleichzeitig wollte er den filmischen Kunstbereich grundlegend verändern. Er spricht von einer doppelschichtigen Aktion in den Bereichen Kunst und Gesellschaft. In *La Chinoise* betont er die Bedeutung des Films innerhalb der Protestbewegungen, die sich zu diesem Zeitpunkt in der westlichen Welt ereigneten. (vgl. MacBean 1975,16)

## 6. Fernando Solanas, Octavio Getino: *La Hora de los Hornos* (ARG 1968); (dt.: *Die Stunde der Hochöfen*)

### 6.1. Einleitung

Der argentinische Film *La Hora de los Hornos* handelt von der sozialen und politischen Situation Argentiniens zwischen 1945 und 1968. Der Film nähert sich, wie auch Jean-Luc Godards *La Chinoise*, dem Genre des politischen Films an und ist einer der Schlüsselwerke von 1968. Das filmische Dokument hat den Status eines Klassikers des politischen Dokumentarfilms erreicht.

Die Regisseure Fernando Solanas und Octavio Getino bereisten das gesamte Land, um Material zu sammeln, neue Ideen zu entwickeln und sich ein Bild von der aktuellen politischen Lage des Landes zu machen. Daraus entstand letztendlich ein 4-stündiger Film, der darauf abzielt, die aktuelle gesellschaftspolitische Lage Argentiniens samt historischem Abriss und Ausblick in die Zukunft zu analysieren. Die Filmemacher versuchen die historische Situation von einem intellektuellen Standpunkt aus zu reflektieren und nehmen Bezug zu westlichen Phänomenen. Der Film gestaltet sich als besonders agitatorisch, gesellschaftskritisch, revolutionär und somit stark politisch konnotiert. Des Weiteren leitet der Film die Epoche des *Dritten Kinos* ein. Das filmische Manifest *Für ein Drittes Kino* der beiden Regisseure Fernando Solanas und Octavio Getino entstand kurz vor der Veröffentlichung des Films. Der Film stellt einige Bezugspunkte zu westlichen Filmstrukturen her, grenzt sich dennoch deutlich vom *Zweiten Kino* ab. Die Geschichte des argentinischen Films beweist, dass das 3. Kino nie ganz unabhängig von westlichen Strukturen entstehen konnte, da neokoloniale Machtstrukturen das gesamte Filmschaffen durchziehen. *La Hora de los Hornos* stellt innerhalb des globalen filmischen Schaffens einen ersten Versuch in Argentinien dar, sich klar von globalen Abhängigkeitsverhältnissen abzugrenzen und somit ein

Kino außerhalb des Systems entstehen zu lassen. Die Projektion erwies sich durch staatliche Eingriffe wie Zensur oder Verbote als äußerst schwierig. Somit musste der Film innerhalb eines kleinen Rahmens illegal projiziert werden, während dieser in Europa bereits 1969 am Filmfestival von Venedig gezeigt wurde und somit innerhalb des westlichen Rahmens viel Zuspruch fand. Die Distribution des filmischen Materials erfolgte innerhalb von Lateinamerika zu einem viel späteren Zeitpunkt. Besonders hervorzuheben ist die Teilung des Filmes in drei große Abschnitte, die sich sowohl auf narrativer als auch auf ästhetischer Ebene stark voneinander unterscheiden.

In der vorliegenden Filmanalyse möchte ich mich auf die Aspekte der Narration, Ästhetik, Distribution, Projektion und Rezeption fokussieren.

## 6.2. Hintergrund

Die filmische Arbeit zu *La Hora de los Hornos* war äußerst komplex und gefährlich, wobei vor allem staatliche Zensuren einen starken Eingriff in die künstlerische Freiheit darstellten. Der Dreh erstreckte sich insgesamt über drei Jahre. (vgl. Hoenig 2018) Die Arbeit begann bereits 1965 mit der Sammlung von Material, Nachrichten, Dokumenten Militanter über den peronistischen Widerstand, Intellektueller sowie Führungspersonen der Universität. Die Sichtweise auf die Geschichte ist eine revisionistische, wobei die peronistische Arbeiterklasse ein Hauptakteur des argentinischen revolutionären Kampfes ist. Passagen der traditionellen Linken und nationalen Linken spielen eine wesentliche Rolle. (vgl. Mestman 2003, 12)

Für die Umsetzung des Filmes reisten die beiden Filmemacher 18.000 Kilometer durch das ganze Land und nahmen 180 Stunden Material auf. Filmarchive, Museen, Kinematheken, staatliche und private Archive boten eine Hilfestellung für die Recherchearbeit. Neben den beiden Regisseuren waren auch viele andere Menschen an der Zusammenstellung des Materials beteiligt. Gedreht wurde mit 16mm Kameras von Bolex und Beaulieu. Das Material wurde in Buenos Aires auf 35mm Material erweitert und anschließend nach Rom geschmuggelt. Die Produktionsfirma Ager Film beteiligte sich an der Übernahme des Filmmaterials, wodurch eine Distribution in Europa möglich war. Die erste Projektion des Films fand am 2. Juni 1968 in Rom statt und erweiterte sich auf eine Projektion im Rahmen des Filmfestivals Mostra Internazionale del Nuovo Cinema in Pesceiro. (Italien) Dort wurde der

Film erstmals mit einem Preis ausgezeichnet. (ebd.) Im Laufe der Jahre wurde der Film in insgesamt 70 Ländern weltweit von über 40 Millionen Zusehern\_innen gesehen und errichtet somit den Status eines Klassikers des politischen Dokumentarfilms, der selbst mit dem russischen Dokumentarfilm *Panzerkreuzer Potemkin* verglichen wurde. Der Film symbolisiert einen revolutionären Kampf der 1960er-Jahre, dessen Relevanz sich bis in die heutige Zeit durchzieht und zu den Klassikern des Weltkinos zählt. Der Film wurde in Cannes in der Sektion „Retrospektiven“ gezeigt. Aktivist\_innen und Kämpfer\_innen reagierten auf das staatliche Verbot, indem sie versuchten, Zensuren durch eine erneute Projektion zu umgehen. Der Film besitzt keineswegs den Charakter eines in sich geschlossenen Kunstwerkes, sondern zielt auf einen intellektuellen Austausch ab. (vgl. Hoenig 2018)

### 6.3. Projektion

Die Projektion erwies sich in Argentinien kurz nach Veröffentlichung 1968 als schwierig. Der Film wurde erstmals an Schauplätzen wie in Gewerkschaften, kirchlichen Gemeinden, privaten Kreisen, Schulen oder Universitäten gezeigt. Die Filmprojektion richtete sich vorwiegend an Aktivist\_innen, Mediengruppen, studentische oder politische Führungspersonen, wodurch der Film auf vielfache Weise diskutiert werden konnte. Die illegale Filmprojektion brachte einige Schwierigkeiten mit sich, da man der Gefahr einer möglichen Festnahme ausgesetzt war. Man versuchte die staatliche Repression durch das Verstecken der Filmrollen in Kellern, Lagern und Garagen zu umgehen. Bereits im ersten Jahr der Veröffentlichung erreichte der Film mehr als 250.000 Zusehende, wobei rund 50 Kopien des Films im Umlauf waren. (vgl. Hoenig 2018)

Das Ziel der beiden Filmschaffenden war es, eine grundlegende Veränderung der argentinischen Gesellschaft zu bewirken. Der Film wurde zuerst für verschiedene militante Gruppierungen projiziert und anschließend ein Austausch unter diversen Gruppierungen bewirkt. Der Film war ein Teil der revolutionären Praxis, gleichzeitig war die revolutionäre Praxis Teil des Films. Filmemacher machten sich zur Aufgabe, über den Film sowie den Begriff Revolution ausführlich zu reflektieren. Filmschaffen und Revolution waren zwei nicht mehr voneinander trennbare Bereiche, in denen die Grenzen verschwammen. (vgl. MacBean 1975, 31)

Die Rezeption des politischen Kinos der Dritten Welt war kontrovers, da bestimmten Gruppierungen nur ein selektierter Teil des Films gezeigt wurde. Fernando Solanas und Octavio

Getino kehrten im Jahre 1968 von einer Reise nach Europa nach Argentinien zurück. Die sogenannte *Confederación General del Trabajo*, eine der größten nationalen Verbände Argentiniens sowie eine der radikalsten, angelehnt an politische und intellektuelle Gruppierungen, begann mit dem Filmmaterial zu experimentieren. Des Weiteren wurden radikale Treffen Filmschaffender organisiert, wie das *Encuentro de Realizadores Latinoamericanos* auf dem Festival Viña del Mar in Chile Ende Oktober 1969. Viele Studierende von Filmschulen in La Plata, Santa Fe und Buenos Aires begannen mit der Filmprojektion. (vgl. Mestman 2011, 31)

#### 6.4. Narration und Ästhetik

Die Narration folgt keiner klaren Linie, sondern unterscheidet sich innerhalb der drei Teile des Filmes im Wesentlichen voneinander. Die Dauer des Filmes beträgt insgesamt 4h 20min. Während der erste Teil eine durchaus geschlossene Form darstellt, sind die anderen nach außen offen und zielen auf eine Stellungnahme von Zusehenden ab. Der Prolog eröffnet mit einer Fackel, die auf den schwarzen Bildschirm projiziert wird. Anschließend folgt Filmmaterial von Unterdrückung und Protesten in Kombination mit dem Soundtrack, angelehnt an „Aurora“, aus traditionellen patriotischen Parolen bestehend. Eingestreut werden Zitate von Aimé Césaire, Frantz Fanon, Che Guevara, argentinischen nationalen Denkern wie Raúl Scalabrini Ortiz, John William Cooke, Juan José Hernández Arregui und politischen Führern wie Juan Perón oder Fidel Castro. Das Zitat „the history we were taught is false“ wird auf die Leinwand projiziert. (vgl. Mestman 2003, 121)

Der erste Teil *Neokolonialismus und Gewalt* umfasst eine Dauer von 95 Minuten. Die erste Sektion des Films besteht aus 13 „Bemerkungen zum Neokolonialismus“, in denen historische, geographische, soziale, politische, ökonomische und kulturelle Aspekte Argentiniens in den Vordergrund rücken. (vgl. MacBean 1975, 186). Es handelt sich um einen Versuch, die komplexe Geschichte und Gegenwart Argentiniens in 13 Kapiteln darzustellen und gleichzeitig historisch aufzuarbeiten. (vgl. Hoenig 2018) Diskutiert werden neokoloniale Strukturen Argentiniens und die Abhängigkeit zur westlichen Welt. Der Teil ist von agitatorischen Bild- und Tonmontagen gekennzeichnet. (ebd.) Der Begriff Essay-Film dient als Umschreibung des ersten Teiles. (vgl. Mestman 2003, 120) Die beiden Regisseure orientieren sich an Vorbildern wie Sergej Eisenstein und Dziga Vertov, um mit Möglichkeiten von

Bild und Ton zu experimentieren. Fernando Solanas versucht etwa, Eisensteins Theorie der „intellektuellen Montage“ filmisch umzusetzen, was mit einer Aktivierung der Emotionen von Zusehenden einhergeht. In einer Szene verweist er auf Eisensteins *Streik*, streut zwischendurch Fakten über die wirtschaftliche Situation des Landes ein und wechselt somit von historischer Reflexion auf die Ebene der Beobachtung. Zwischendurch sind drastische Bilder der bitteren Realität Argentiniens eingestreut, wie etwa über das Elend der ländlichen Bevölkerung oder der Prostituierten. (ebd.)

Der erste Teil weist eine einzigartige Montage-Form sowie einen rhythmischen Schnitt auf. In diesem Teil wird vor allem die neokoloniale Gegenwart Argentiniens behandelt. Die Filmemacher arbeiten mit Zitaten und Textpassagen Frantz Fanons und anderen Akteuren der Dritten-Welt, wie Fidel Castro, Mao, Nordvietnam und weiteren Revolutionären Lateinamerikas. Die beiden Regisseure zielen auf einen revolutionären Kampf ab, der dringend notwendig ist. Somit werden in dieser Sequenz verschiedene Aspekte des Neokolonialismus festgehalten. (vgl. MacBean 1975, 188) Die Regisseure rufen zu einer Befreiungsbewegung auf. Der tägliche Kampf Argentiniens gegen imperialistische Modelle wird skizziert. Dokumentarisches Filmmaterial veranschaulicht den täglichen Kampf, dem die Bevölkerung Argentiniens ausgesetzt sind. Akteure\_innen nehmen den Kampf gegen den westlichen Imperialismus auf. Der Teil endet mit einer 5-minütigen Einstellung über Fidel Castros Kuba sowie einer Projektion eines Bildes des toten Che Guevara. (ebd. 186)

Die Teile 2 und 3 sind in der Struktur wesentlich offener und von Berichten, Statements, Reflexionen und Beobachtungen durchzogen. In diesen Teilen spielt der Zusehende samt kritischer Reflexion für die Vollendung des Werkes eine tragende Rolle. Der zweite Teil versucht eine Verknüpfung von Filmschaffenden und Publikum herzustellen und geht in einen Dialog mit dem Publikum über. Zusehende übernehmen die Rolle der Protagonisten\_innen. Der Abschnitt eröffnet eine neue Perspektive sozialer und politischer Realität Argentiniens. Aktuelles dokumentarisches Material von Ereignissen der 10-jährigen Herrschaft Juan Peróns durchzieht den gesamten Teil. (ebd. 189) Die Filmschaffenden zielen einerseits darauf ab, den Zusehenden über die aktuelle Lage Argentiniens zu informieren, andererseits Kritik am aktuellen Regime Peróns auszuüben. Auf inhaltlicher Ebene bieten die Teile eine Chronik des Peronismus zwischen 1946 und 1966. Szenen von der Eskalation des Konflikts zwischen der Arbeiterschaft und Armee, des Bombardements des Regierungspalastes oder des Widerstandes von Studierenden und Arbeitenden spielen eine tragende Rolle. Vor

allem der letzte Teil des Filmes zielt auf eine neue Form der Kommunikation zwischen filmischem Material und Zusehenden ab. Der letzte Teil ist ein sogenannter Akt, des Öffern von Diskussionen unterbrochen. Solanas platzierte während der Projektion unter der Kinoleinwand ein Plakat mit folgender Aufschrift: „Jeder Zuseher ist entweder ein Feigling oder ein Verräter.“ Am Ende des letzten Teiles folgt eine überraschende Wendung zu einer Parteinahme für den Peronismus samt nationalistischen Argumentationen.

(vgl. Mestman 2003, 121)

Im Artikel *Third Cinema/ Militant Cinema: At the Origins of the Argentinian Experience (1968-71)* entsteht eine eigene Auffassung von militantem Kino. Das Dritte Kino ist ein Kino der kulturellen Dekolonisation für die Dritte Welt. Im Gegensatz zu anderen filmischen Strömungen, bezeichnet das militante Kino (*militant cinema*) eine am meisten fortgeschrittene Kategorie des Dritten Kinos mit dem Ziel, den Zusehenden in einen Protagonisten\_eine Protagonistin zu transformieren. Das militante Kino ist Teil der politischen Befreiungsbewegung und zielt darauf ab, in eine politische Diskussion überzugehen, um aktuelle Entwicklungen zu analysieren. Das Kino ist Teil spezifischer politischer Organisationsformen. (vgl. Mestman 2011)

In *La Hora de los Hornos* werden die Theorien des *militant cinema* herausgearbeitet. Der Film zeigt Formen, wie sich Gewalt auf unterschiedliche Art und Weise manifestiert. Gezeigt werden Bilder von Gewalt, Streiks, Militärputsch, Feudalismus, Oligarchien in Industrie und Kommerz (wenn etwa 5% der argentinischen Bevölkerung 42% des gesamten nationalen Einkommens verdient), neokolonialer ökonomischer Abhängigkeit, sowie Neorassismus in Verbindung mit Neokolonialismus. Der Film plädiert für eine liberale Bewegung, die gegen den Imperialismus ankämpft. Es geht um das Ankämpfen gegen Wertvorstellungen der dominierenden Klassen. (vgl. MacBean 1975,186)

Weiters werden auf narrativer Ebene die schlechten Arbeitsbedingungen in Lateinamerika, das ländliche Leben, Krankheiten, Arbeiter\_innen oder Bilder von Suppenküchen analysiert. Der Soundtrack reproduziert „Aurora“, ein traditioneller Song, der aus patriotischen Parolen besteht. Der kinematographische Stil wechselt immer wieder ab und ist nicht einheitlich, sondern gleicht einem Film-Mosaik. Aus diesem Grund wurden die drei Teile voneinander getrennt und individuell gestaltet. (vgl. MacBean 1975, 31) Die Vielfalt des kine-

matographischen Materials umfasst Interviews, Wochenschau Sequenzen, dokumentarisches Material und eine Rekonstruktion an Szenen, Ausschnitte aus anderen Filme, Photographien, Zwischentitel, Standbilder, Werbebilder, Effekte des Schnittes, Collagen und andere Techniken des direkten Films. Beeinflusst wurden die Filmemacher von Theorien und filmischen Techniken Sergej Eisensteins, Dziga Vertovs, Glauber Rochas, Santiago Álvarez, Joris Ivens, Jean-Luc Godards oder Bert Brechts. Der erste Teil umfasst sowohl dokumentarisches Material als auch Agitation. (vgl. Mestman 2003, 120) Ein voice-over erzählt von Beginn an die Geschichte Argentinien und Lateinamerikas. Der erste Essay-Teil ist auf Theorien des Dokumentarischen von Bill Nichols aufgebaut und an einen essayistischen erklärenden Report angelehnt. Emotionen der Zuseher\_innen werden den gesamten Film, vor allem aber im 2. und 3. Teil, erweckt. Bilder, Text und Sound wechseln auf dynamische Art ab. Der Sound-Rhythmus ist äußerst intensiv und wechselt mit Zwischentiteln, angelehnt an Vertov, ab. Die Kamerabewegungen ändern sich schnell, während im letzten Teil neue Techniken angewandt werden, wodurch das Verhältnis von Form und Inhalt verstärkt wird. Vermischt werden Bilder des historischen Revisionismus, die liberale Perspektive auf die argentinische Geschichte, sowie andere Thematiken, die im Zuge der Havana Tricontinental Conference besprochen wurden. Frantz Fanons „thirdworldism“ spielt den gesamten Film über eine tragende Rolle. (vgl. Mestman 2003, 127)

Ästhetische Mittel wie Zitate von Fernando Birri *Tire dié (Throw us a Dime, 1958)*, Boris Ivens *Le ciel, la terre (The Threatening Sky, 1965)*, Leon Hirszman *Maioria Absoluta (Absolute Majority, 1954)* oder Humberto Ríos *Fauna (Work, 1962)* mischen sich mit dokumentarischen Aufnahmen. In anderen Teilen arbeiten die Filmschaffenden mit ähnlichen Mitteln, wenn etwa Bilder der Popkultur in Kombination mit Bildern politischer Gewalt auftauchen. (ebd.) Der revolutionäre Kampf richtete sich gegen die herrschende argentinische Klasse der Bourgeoisie, wodurch der Klassenkampf zu einer sozialistischen Revolution innerhalb von Argentinien wird. (vgl. MacBean 1975, 189)

*La Hora de los Hornos* ist ein offenes Werk, das eine Mischung aus theoretischem Essay, stilistischem Avantgardewerk und revolutionärem Propagandamaterial darstellt. (vgl. Hoenig 2018)



## 7. Fazit

Die vorliegende filmhistorisch-analytische Arbeit hat gezeigt, dass die beiden filmischen Strömungen von Frankreich 1968 und Argentinien 1968/69 einige Bezugspunkte aufweisen, aber dennoch stark differenziert werden müssen. Während filmhistorische Begrifflichkeiten wie *First, Second, Third Cinema* die Bewegungen klar voneinander abgrenzen, dienen *Militant Cinema, Politisches Kino* und *Revolutionärer Film* als Verknüpfungspunkte. Zu betonen ist die Vernetzung von lateinamerikanischen Filmstrukturen mit der westlichen Welt, die sich vor allem in Argentinien durch Abhängigkeitsverhältnisse manifestiert. Bereits seit Beginn der Geschichte der Kolonialisierung war Film in Argentinien ein Medium als Ausdruck von Macht, Herrschaftsverhältnissen und damit verbundenen Unterdrückungsmechanismen, wobei gegen Ende der 1960er-Jahre im Zuge des Neokolonialismus, Kapitalismus sowie Imperialismus neue Problem- und Fragestellungen in den Vordergrund traten.

Die politischen Systeme Frankreichs und Argentiniens standen im Jahre 1968 im Kontrast zueinander und sind dementsprechend nicht miteinander vergleichbar. Während in Westeuropa repräsentative Demokratien dominierten, zeichneten sich die politischen Strukturen in Lateinamerika durch autoritäre Regime und Diktaturen aus. In vielen der Länder Lateinamerikas standen Militärjuntas an der Spitze, die Diktatur Juan Carlos Onganía in Argentinien dient als populäres Beispiel zur Veranschaulichung. Die gesellschaftspolitischen Entwicklungen und Umbrüche hatten weitgehende Einflüsse auf Filmkulturen. (vgl. Rauchecker 2019)

Während es in Frankreich rund um die Protestbewegung des Mai '68 zu einer grundlegenden Umstrukturierung der Filmkultur kam, war die Lage in Argentinien eine weitaus problematischere. Filmschaffende versuchten ein neues nationales, unabhängiges Kino zu schaffen, das sich erstmals von neokolonialen, imperialistischen Unterdrückungsmechanismen weitgehend loslösen und staatliche Eingriffe wie die Zensur umgehen konnte. Rund um den Pariser Mai formierten sich viele politisierte Filmemacher, genauso entstanden neue Filmzeitschriften. Zu den bedeutsamsten Filmzeitschriften zählten *Cinéthique*, *Cahiers du Cinéma* sowie *Positif*. Einzelne Filmschaffende, die sich bewusst gegen den Staatsapparat

richteten und der Auflösung von staatlich subventionierten *Établissements* der Filmproduktion, -distribution und -rezeption entgegensteuerten, begannen intensiv über das Medium Film und dessen gesellschaftliche Relevanz zu reflektieren. (vgl. Lommel 2001, 15) Die neu gegründeten *États Généreaux du Cinema Français* veröffentlichten die Filmmanifeste *Le cinéma s'insurge N°1, N°2, N°3*. Der Aufstand richtete sich gegen den Mangel an technischen Mitteln, die Finanzierung sowie Strukturen etablierter Institutionen. (vgl. Gheselle a)

In Argentinien kristallisierte sich rund um die Proteste der Studenten\_innen und Arbeiter\_innen von Córdoba eine neue filmisch-reaktionäre Bewegung, mit der Bestrebung nach nationaler sowie kontinentaler Autonomie. Im Mittelpunkt war die Schaffung eines revolutionären Kinos, das sich gegen neokoloniale Strukturen und Abhängigkeitsverhältnisse auflehnte und sich auf nationale gesellschaftspolitisch relevante Themen fokussierte. Der Begriff *Drittes Kino* wurde erstmals durch die argentinischen Filmemacher Fernando Solanas und Octavio Getino durch die Veröffentlichung des Manifests *Towards a Third Cinema* eingeführt. Vergleichbar mit den neu entstanden Filmzeitschriften und -kollektiven Frankreichs, entstanden auch in Argentinien ähnliche Filmmagazine wie *Cinedrama, Cine de hoy, Cine'64. Panorama Tiempo de Cine* und *Cineclub Quilmes*. Neben den französischen *États Généreaux du Cinema Français*, formierte sich in Argentinien das Kollektiv *Grupo Cine Liberación*, eine Strömung, die von linken peronistischen Filmschaffenden Fernando Solanas, Edgaro Palero und Gerardo Vallejo zwischen 1966 und 1968 gegründet wurde. Der Film *La Hora de los Hornos* kennzeichnet den Beginn dieser Strömung, die auf den Gebrauch eines ästhetischen und politisch alternativen Filmschaffens abzielte.

Die beiden Regisseure Jean-Luc Godard und Fernando Solanas galten als Vertreter der jeweiligen Filmbewegungen, die auf zwei unterschiedlichen Kontinenten parallel entstanden. Die beiden Bewegungen waren dennoch stark miteinander vernetzt, da sie aus globalen gesellschaftlichen (Protest-) Bewegungen hervorgingen und aus diesem Grund keineswegs als in sich geschlossen betrachtet werden konnten. Als Paradebeispiele der beiden Filmbewegungen galten Jean-Luc Godards *La Chinoise* in Frankreich sowie Fernando Solanas *La Hora de los Hornos* in Argentinien. Die reaktionären politisierten Filme implizierten grundlegende Erneuerungen auf Ebenen der Narration, Ästhetik, Filmtechnik und gesellschaftspolitischer Relevanz. Es lässt sich feststellen, dass sich die Projektion aufgrund von staatlichen Maßnahmen innerhalb von Argentinien als äußerst schwierig

erwies, während die Lage in Frankreich weniger problematisch war. Die Aspekte Distribution, Rezeption und Projektion wurden innerhalb der Diskurse genau untersucht.

## 8. Literaturverzeichnis

- Armes, Roy: *Third World Film Making and the West*, Berkeley: University of California Press 1987.
- Atack, Margaret: *May 68 in French Fiction and Film: Rethinking Society, Rethinking Representation*, Oxford: Oxford University Press 1999.
- Balderston, Daniel (Hg.): *Encyclopedia of Contemporary Latin American and Caribbean Cultures: 2: E-N*, London: Routledge 1. Auflage 2000.
- Dixon, Wheeler Winston: *The films of Jean-Luc Godard*, Albany, NY: State University of New York Press 1997.
- Emmelhainz, Irmgard: *Jean-Luc Godard's Political Filmmaking*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2018.
- Foerster, Lukas (Hg.): *Spuren eines Dritten Kinos: zu Ästhetik, Politik und Ökonomie des World Cinema*, Bielefeld: Transcript Verlag 2013.
- Godard, Jean-Luc: *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*, aus dem Französischen übersetzt von Frieda Grafe u. Anno Patalas, München: Wien: Hanser 1981.
- Gregor, Ulrich: *Geschichte des Films ab 1960*, München: Bertelsmann 1978.
- Lanzoni, Rémi Fournier: *French cinema: from its beginnings to the present*, New York: Continuum Internat. Publ. 2002.
- Lommel, Michael: *Der Pariser Mai im französischen Kino: 68er-Reflexionen und Heterotopien*, Tübingen: Stauffenburg-Verlag 2001.
- MacBean, James R.: *Film and Revolution*, Bloomington: Indiana University Press 1975.
- Martin, Michael T. (Hg.): *New Latin American Cinema: 1: Theory, practices and trans-continental articulations*, Detroit, Michigan: Wayne State University Press 3. Auflage 2003.

- Mestman, Mariano: „La Hora De Los Hornos/ The Hour of the Furnances“, aus dem Spanischen von Libertad Borda, in: Elena, Alberto; Díaz López, Marina: *The cinema of Latin America*, London: New York: Wallflower 2003.
- Mittag, Jürgen: *¿El pueblo unido? : soziale Bewegungen und politischer Protest in der Geschichte Lateinamerikas*, Münster: Verl. Westfälisches Dampfboot 1. Auflage 2009.
- Reader, Keith A.: *The May 1968 events in France: reproductions and interpretations*, New York: St. Martin's Press 1993.
- Solanas, Fernando; Getino, Octavio: „Towards a Third Cinema“, 1968, in: Martin, Michael T. (Hg.): *New Latin American Cinema: 1: Theory, practices and transcontinental articulations*, Detroit, Michigan: Wayne State University Press 3. Auflage 2003.
- Stites Mor, Jessica: *Transition cinema: political filmmaking and the Argentine left since 1968*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press 2012.
- Williams, James: *Encounters with Godard: ethics, aesthetics, politics*, Albany: State University of New York Press 2016.

## Filme

- *La Chinoise*, R.: Godard, Jean-Luc, F 1967.
- *La Hora de los Hornos*, R.: Solanas, Fernando E.; Getino, Octavio, ARG 1968.

## Onlinequellen

- Allahyari, Tom-Dariusch: „Die Chinesin“, *linkswende.org*, 11.1.16, online unter: <http://linkswende.org/die-chinesin/>. (Zugriff: 25.9.19)
- Coutard, Raoul: „La Chinoise- Jean-Luc Godard (1967)“, *The film sufi*, 2.11.16, online unter: <http://www.filmsufi.com/2016/02/la-chinoise-jean-luc-godard-1967.html>. (Zugriff: 25.9.19)
- Donner, Wolf: „Godards Film „Die fröhliche Wissenschaft“ – Ein improvisiertes Abc des modernen Kinos“, *zeitonline*, 20.02.1970, online unter: <https://www.zeit.de/1970/08/ein-improvisiertes-abc-des-modernen-kinos>. (Zugriff: 24.9.19)

- Getino, Octavio: „The Cinema as Political Fact“, in: *Third Text*, 1.1.2011, Band 25(1), S. 41-53.
- Gheselle, Catherine: „Le cinéma s’insurge n°1- États généraux du cinéma- 1968“, *overblog*, 22.4.2016, online unter: <http://cgheselle.over-blog.com/2016/04/le-cinema-s-insurge-n-1-etats-generaux-du-cinema-1968.html>. (Zugriff: 24.9.19)
- Gheselle, Catherine: „Le cinéma s’insurge n°2- États généraux du cinéma- 1968“, *overblog*, 11.5.2016, online unter: <http://cgheselle.over-blog.com/2016/05/le-cinema-s-insurge-n-2-etats-generaux-du-cinema-1968.html>. (Zugriff: 24.9.19)
- Greene, Doug Enaa; Tine van, Shalon: „A Fight on Two Fronts: On Jean-Luc Godard’s *La Chinoise*“, *cosmonaut.blog*, 28.8.19, online unter: <https://cosmonaut.blog/2019/08/28/a-fight-on-two-fronts-on-jean-luc-godards-la-chinoise/>. (Zugriff: 25.9.19)
- Hoenig, Jorge: „Akt der Befreiung- Der legendäre argentinische Dokumentarfilm *La Hora de los Hornos* wird 50“, aus dem Spanischen übersetzt von Dominik Zimmer, *Lateinamerika Nachrichten*, Nummer 527, Mai 2018, online unter: <https://lateinamerika-nachrichten.de/artikel/akt-der-befreiung/>. (Zugriff: 25.9.19)
- Huffs Schmid, Anne: „Editorial: Revolution, Repression und Revolte- ’68 in Lateinamerika“, *Lateinamerika-Institut (LAI)*, Freie Universität Berlin, online unter: [https://www.lai.fu-berlin.de/forschung/lehrforschung/1968\\_in\\_Lateinamerika/Editorial.html](https://www.lai.fu-berlin.de/forschung/lehrforschung/1968_in_Lateinamerika/Editorial.html). (Zugriff: 25.9.19)
- Kleinecke, Inga: „Der Cordobazo“, *Lateinamerika-Institut (LAI)*, Freie Universität Berlin, online unter: [https://www.lai.fu-berlin.de/forschung/lehrforschung/1968\\_in\\_Lateinamerika/Cordobazo.html](https://www.lai.fu-berlin.de/forschung/lehrforschung/1968_in_Lateinamerika/Cordobazo.html). (Zugriff: 25.9.19)
- Mestman, Mariano: „Third Cinema/ Militant Cinema: At the Origins of the Argentinian Experience (1968-1971)“, in: *Third Text*, 1.1.11, Band 25(1), 2011, S.29-40.

- Rauchecker, Markus: „1968 in Lateinamerika und Europa: unterschiedliche Rahmenbedingungen“, *Lateinamerika-Institut (LAI)*, Freie Universität Berlin, online unter: [https://www.lai.fu-berlin.de/forschung/lehrforschung/1968\\_in\\_Lateinamerika/Rahmenbedingungen.html](https://www.lai.fu-berlin.de/forschung/lehrforschung/1968_in_Lateinamerika/Rahmenbedingungen.html). (Zugriff: 25.9.19)
- Saryusz-Wolska, Magdalena: „*La chinoise (Die Chinesin)*“, F 1967, Regie: Jean-Luc Godard“, *Deutsches Historisches Institut Warschau*, 4.3.2018, online unter: <https://www.dhi.waw.pl/aktuelle-meldungen/detail/news/la-chinoise-die-chinesin-f-1967-regie-jean-luc-godard.html>. (Zugriff: 25.9.19)
- Taylor, Charles: „LA CHINOISE; And for Air-Conditioned Living Rooms“, *The New York Times*, 4.5.2008, online unter: <https://archive.nytimes.com/query.nytimes.com/gst/fullpage-9E07E1D9153FF937A35756C0A96E9C8B63.html>. (Zugriff: 2.10.19)

## Abstract

Politische Umbrüche kennzeichneten das Ende der 1960er-Jahre auf globaler Ebene. In diesem Kontext wurde die Relevanz des Mediums Film vielfach diskutiert. Neue Filmbewegungen, samt Filmkollektiven und Manifesten, entstanden sowohl in Europa als auch in Lateinamerika. Die Filmbewegungen waren hoch politisiert, international vernetzt und boten einen neuen Rahmen für Filmschaffen im Allgemeinen. Die revolutionären gesellschaftspolitischen Ideen, Forderungen und Konzepte bewirkten grundlegende Veränderungen sowohl innerhalb des Filmdiskurses als auch auf gesellschaftlicher Ebene.

Im Zuge meiner Masterarbeit beschäftige ich mich einerseits mit der Umstrukturierung der französischen Filmkultur rund um die Proteste des Mai '68, andererseits mit der Gründung einer neuen Filmbewegung in Argentinien vor dem Hintergrund der Studenten\_innen und Arbeiter\_innen Bewegung von Córdoba im Mai 1969. Mein Anliegen ist es, die beiden auf unterschiedlichen Kontinenten stattfindenden Filmbewegungen, in der entsprechenden gesellschaftspolitischen Situation zu kontextualisieren, Unterschiede/ Parallelen sowie Kontraste herauszuarbeiten, auf Rezeption und damit verbundene Problemstellungen zu schließen. Die beiden Filmbewegungen können dementsprechend nicht als in sich geschlossen betrachtet, sondern müssen als offen analysiert werden. Filmhistorische Begriffe wie *Militant Cinema*, *Politischer Film*, *Revolutionärer Film* sowie *First/ Second/ Third Cinema* definieren transkontinentale Verknüpfungspunkte und grenzen sich gleichzeitig voneinander ab.

Besonders hervorzuheben ist der gesellschaftspolitische Kontext, aus dem die hoch politisierten Werke hervorgehen. Die beiden Langspielfilme *La Chinoise* (R.: Jean-Luc Godard, F 1967) sowie *La Hora de los Hornos* (R.: Octavio Getino, Fernando Solanas, ARG 1968) fungieren als exemplarische Untersuchungsgegenstände. Die Filme dienen als aufklärerische, militante, politische Werke, die zur Informationsverbreitung und zur Veränderung bestehender Verhältnisse beitragen.

Vordergründig können die beiden auf unterschiedlichen Kontinenten entstandenen Filmbewegungen nicht als in sich geschlossen und abgegrenzt betrachtet werden, sondern weisen einige Bezugspunkte, wie die Entstehung neuer Filmkollektive, Filmmanifeste und filmischer Arbeiten auf. Vor allem die Dominanz der westlichen Welt ist in der argentinischen Filmgeschichte stark präsent, wobei sich neue Manifeste wie *Towards a Third Cinema*, ein-



geleitet 1968 von Fernando Solanas und Octavio Getino, radikal gegen neokoloniale Strukturen, imperialistische Züge und Unterdrückungsmechanismen auflehnten und über eine neue gesellschaftspolitische Relevanz des Mediums Film verhandelten.