



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Untersuchung des Films „Chronique d'un été“ von Jean Rouch und Edgar Morin, im Hinblick auf die historischen Hintergründe und das Erinnerungsbild“

Verfasserin

Anna Kieninger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 312

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Geschichte

Betreuerin / Betreuer:

Univ.-Doz. Dr. Siegfried Mattl

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
2. Theorie und Methoden	4
2.1. Filmtheorie	4
2.1.1. Lumière und Méliès	4
2.1.2. Kracauer und die physische Realität.....	6
2.1.3. Film und Auge/Blick	7
2.2. Methoden der Filmanalyse.....	8
3. Historische Hintergründe	11
3.1. Kolonialismus und Frankreich	11
3.1.1. Die „Union française“	12
3.1.2. Rezeption von Kolonialismus.....	15
3.2. Algerien und Frankreich	16
3.2.1. Die Eroberung Algeriens	16
3.2.2. Kampf um Algerien	17
3.2.3. Der Übergang von der IV. zur V. Republik und der Abzug aus Algerien	20
3.2.4. Rezeption in Frankreich.....	23
3.3. Frankreich und der Zweite Weltkrieg	26
3.3.1. Das Vichy-Regime und die zwei Zonen	30
3.3.2. Die Kollaborateure und die Résistance.....	33
3.3.3. Die Befreiung.....	36
3.3.4. Die „Judenfrage“ und das Vichy-Regime.....	36
3.4. Die Nachkriegszeit in Frankreich.....	39
3.4.1. Rezeption der Zweiten Weltkriegs-Vergangenheit in der Nachkriegszeit	42
4. Der Film „Chronique d’un été“	46
4.1. Jean Rouch, Edgar Morin und „Cinéma vérité“	46
4.1.1. Die zwei „Autoren“	46
4.1.2. Cinéma vérité.....	48
4.1.3. Robert Flaherty und Dziga Vertov	55

4.2. „Chronique d'un été“ – Chroniken eines Sommers	59
4.2.1. Inhalt des Films	61
4.2.2. Rouch versus Morin	63
4.2.3. Nach dem Film: Resumé der Filmschaffenden und Kritiken	66
4.2.4. Technische Besonderheiten	68
4.2.5. Thematiken im Film	69
5. Szenenanalyse	72
5.1. Tischszene mit Diskussion über den Algerienkrieg	72
5.1.1. Szenenprotokoll	72
5.1.2. Analyse der Hauptcharaktere	74
5.1.3. Analyse der Szene	76
5.2. Diskussion im Freien im Restaurant des Musée de l'Homme	77
5.2.1. Szenenprotokoll	77
5.2.2. Analyse der Hauptcharaktere	80
5.2.3. Analyse der Szene	84
5.3. Marcelines Monolog in den Straßen Paris	87
5.3.1. Szenenprotokoll	87
5.3.2. Analyse der Hauptcharaktere	88
5.3.3. Analyse der Szene	91
5.4. Kritik und Selbstkritik in den Szenen nach dem Screening	93
5.4.1. Szenenprotokoll	93
5.4.2. Analyse der Hauptcharaktere	96
5.4.3. Analyse der Szene	99
6. Schlusswort	101
7. Literatur- und Quellenverzeichnis	105
8. Anhang.....	108
8.1. Abstract	108
8.2. Lebenslauf	109

1. Einleitung

Ich möchte in dieser Arbeit den Film „Chronique d'un été“ von Jean Rouch und Edgar Morin behandeln, der 1960 in Paris gedreht wurde. Dieser Film läutete das Genre des „cinéma vérité“ (Kinowahrheit) ein und wurde zum Vorbild für viele Filmschaffende und die Nouvelle Vague in Frankreich. Der Film versucht eine Brücke zwischen Dokumentar- und Spielfilm zu schlagen, um möglichst nahe an die „Wahrheit“ und „Realität“ heranzukommen.

Der Film „Chronique d'un été“ bietet in seinen Szenen einige zeithistorische Kontexte zur Analyse. Der Algerienkrieg, der die Gemüter der Pariser bewegte, wird hier zu einem aktuellen Thema gemacht, aber ebenso die unaufgearbeitete Zweite Weltkriegs-Vergangenheit Frankreichs und die Narben, die das Vichy-Regime und der Holocaust hinterlassen haben.

Meine Fragestellung orientiert sich an der Analyse des Films, anhand ausgewählter Szenen, welche die historischen Gegebenheiten dieser Zeit, die Vergangenheit und die Erinnerung an diese widerspiegeln.

Zuerst werde ich in einer kurzen Einleitung auf Filmtheorie, Methoden der Filmanalyse und in welcher Art und Weise ich diese in meiner Arbeit verwende, eingehen.

Der erste Hauptteil meiner Arbeit behandelt die historischen Hintergründe, wie Frankreich im Zweiten Weltkrieg und den Algerienkrieg, die meiner Meinung nach für das Verständnis des Films wichtig sind. Diese historischen Begebenheiten werden in der vorliegenden Arbeit nicht in ihrer chronologisch richtigen Reihenfolge wiedergegeben, sondern in einer Abfolge, die für diese Filmanalyse richtig erscheint. Es werden zunächst die aktuellen Ereignisse beleuchtet, die in der Zeit, in der der Film gedreht wurde, von Bedeutung waren, wie das Aufkommen von Problemen, die aus der kolonialen Vergangenheit Frankreichs resultierten und dem daraus folgenden Algerienkrieg. Danach komme ich auf die Zeit des Zweiten Weltkrieges, den Holocaust und das Vichy-Regime zu sprechen, da die Erinnerung an diese Zeit auch durch die aktuellen Ereignisse in den 1960er Jahren ausgelöst wurde. Diese

historischen Gegebenheiten möchte ich nur in einer kurzen und zusammenfassenden Weise wiedergeben, um dem Leser ein Verständnis für die französische Geschichte, hauptsächlich des 20. Jahrhunderts und die Erinnerung daran, mitzugeben. Meiner Meinung nach macht eine Filmanalyse nur Sinn, wenn auch die Rahmenbedingungen der Entstehung und die Geschichte berücksichtigt werden, die diejenigen, die an diesem Film beteiligt waren, verinnerlicht haben.

Der zweite Hauptteil meiner Arbeit beschäftigt sich schließlich mit dem Film „Chronique d'un été“. Hier werde ich zuerst auf die beiden Schöpfer des Films Jean Rouch und Edgar Morin eingehen, um dann „cinéma vérité“ als Filmgattung zu behandeln. In diesem Teil werde ich auch zwei der Pioniere im Bereich des dokumentarischen Films vorstellen, die Jean Rouch und Edgar Morin inspirierten, Robert Flaherty und Dziga Vertov. Danach werde ich den Film „Chronique d'un été“, seine Entstehungsgeschichte, seinen Inhalt und seine Themen ansprechen. Außerdem werde ich vier Szenen aus dem Film analysieren, die mir als wichtig erscheinen, da sie Interpretationsspielraum in Bezug auf die historischen Hintergründe lassen.

Zum Schluss möchte ich noch meine Meinung zu dem Film und zu den Ergebnissen, zu denen ich gelangt bin, wiedergeben. Im Anhang befinden sich ein Abstract der Arbeit und mein Lebenslauf.

Noch ein paar Worte zum Forschungsstand. Bezüglich Theorien zum Film und zur Filmanalyse gibt es genügend einschlägige Literatur, aus der ich mir wichtig Erscheinendes ausgewählt habe. Der erste Hauptteil zur französischen Geschichte ist natürlich auch umfassend mit Literatur belegt. Schwieriger war hier die Auswahl derselbigen, da man sich schnell in diesem weitläufigen Thema verlieren kann. Über Jean Rouchs Leben und seine ethnografischen Errungenschaften gibt es genug zu lesen. Dem Film „Chronique d'un été“ kommt in der Literatur über ihn nur eine kleine Rolle neben seinen ethnografischen Experimenten, vor allem jenen in Afrika, zu. Über Edgar Morins Leben war es beinahe unmöglich Literatur zu finden. Die Passagen in meiner Arbeit über sein Leben stammen aus Jürg Altweggs Buch „Französische Denker der Gegenwart: Zwanzig Porträts.“. Edgar Morin verfasste selber aber viele Bücher und Artikel zu den unterschiedlichsten Themen. Bei der Behandlung des Genres „cinéma vérité“ habe ich, neben der Literatur, auch Artikel aus Filmzeitschriften, vor allem von Kritikern verwendet.

Über den Film „Chronique d'un été“ gibt es kaum deutschsprachige Literatur. Da meine Französischkenntnisse in diesem Bereich nicht ausreichen, beziehe ich mich in meiner Arbeit vor allem auf die englischsprachige und deutsche Literatur. In dem Buch „Ciné-Ethnography“ in dem Werke von Jean Rouch von Steven Feld ins Englische übersetzt wurden, gibt es ein eigenes Kapitel über „Chronique d'un été“, in dem Edgar Morin und Jean Rouch ihre Sichtweise des Filmprozesses darlegen, einige Protagonisten durch einen Fragenkatalog zu Wort kommen und eine Art Filmprotokoll erstellt wurde, in dem die einzelnen Szenen beschrieben werden. Ansonsten habe ich noch einige Artikel in der Onlinedatenbank „jstor“ gefunden, die unter anderem den Film behandeln und in manchen Büchern über Jean Rouch oder den dokumentarischen Film, wird „Chronique d'un été“ ebenfalls erwähnt.

2. Theorie und Methoden

2.1. Filmtheorie

Die Einordnung des Films „Chronique d'un été“ von Jean Rouch und Edgar Morin in ein bestimmtes Genre, stellt sich als schwierig heraus. Dieser Film des „cinéma vérité“, das die Kinowahrheit für sich beansprucht, überbrückt die Grenze zwischen fiktionalem Spielfilm und Dokumentarfilm. Deshalb möchte ich mich zunächst auf die Unterschiede, die sich in der Entwicklung des Films zwischen den Gebrüdern Lumière und Georges Méliès herausbildeten, konzentrieren.

2.1.1. Lumière und Méliès

Die Einteilung der unterschiedlichen Strömungen des Films in dokumentarische und die „Realität“ widerspiegelnde Filme, Tendenz Lumière, beziehungsweise in filmische Fiktion, Tendenz Méliès, beruht auf Siegfried Kracauer. Es geht hier um den Unterschied die „Wirklichkeit“ wiederzugeben oder in diese „Wirklichkeit“ einzugreifen und zu manipulieren. Kracauer wollte so die Entstehung und die Differenzen der Unterschiede der beiden Richtungen an einem Zeitpunkt und an Personen in der Geschichte festmachen.

Georges Méliès besaß als Zauberkünstler ein Theater in Paris und beschaffte sich, nachdem er von den Vorstellungen der Gebrüder Lumière inspiriert wurde, eine Kamera. Er beschäftigte sich bald mit der Verfilmung von Bühnenstücken, die er durch unterschiedliche Tricks mit dem Filmmaterial inszenierte. Seine Filme orientierten sich stark am klassischen Theater und besaßen wenige charakteristische filmische Komponenten. So wiederholte er oft Handlungen, aus einer anderen Perspektive, in der nächsten Einstellung, um Kontinuität der Handlung wie im Theater zu schaffen, eine Vorgehensweise, die heute nicht mehr üblich ist. Die Dominanz des Raumes über die Zeit wurde umgekehrt und um die Handlung zu verstehen, mussten Teile für die Zuseher nicht mehr wiederholt werden. Méliès Filme zogen das gleiche Publikum, vorwiegend aus der arbeitenden Klasse, an, wie vorher die Theater, nur waren die

Vorstellungen flexibler gestaltet. Aus diesem Grund wurden seine Filme anfangs ein großer Erfolg und er konnte eine Filmfirma in den USA gründen. Bald schwand jedoch das Interesse an seinen Filmen und er verlor seine Geldmittel. Der Zauberkünstler war noch zu sehr der alten Zeit des Theaters verhaftet geblieben und konnte sich nicht schnell genug auf die neuen Gegebenheiten, die das Kino mit sich brachte, einstellen.¹

Die Filme der Gebrüder Lumière hatten hingegen anfänglich das vorrangige Ziel die Kameras aus der Fabrik des Vaters zu verkaufen. Sie produzierten ihre Filme daher mit wenig Aufwand, da sie diese nicht als Möglichkeit zum Geldverdienen sahen. Ihre Filme bildeten die eigene Familie, Fortbewegungsmittel, die Arbeiter, die aus der eigenen Fabrik kamen, oder ähnliches ab. Auch wenn sie einfache Begebenheiten des Alltags filmten, bauten sie schon eine eigene in sich geschlossene Erzählstruktur in ihren Filmen auf, die durch bewusste Entscheidungen entstand. Sie wussten genau auf welche Ereignisse sie ihre Kamera richten mussten, um die gewünschten Ergebnisse zu erzielen. Ihr Publikum setzte sich eher aus einer bürgerlichen Klasse zusammen, die Filme sehen wollte, die der Tradition der Fotografie folgten und ihnen bekannte Themen zeigte. Méliès Werke verspotteten sie als einfache Volksbelustigung. Lumières Filme verloren aber auch auf Dauer den Kampf gegen die Illusionen des fiktionalen Films und die großen Filmproduktionsfirmen. Diese neue Art des Films verwendete Erzählungen wie Méliès es tat, zeigte aber in sich abgeschlossene Handlungen wie bei den Brüdern Lumière. Hier zeigt sich eine Entwicklung vom Kinematografen, bei Méliès und Lumière, hin zum Kino.²

Die Autorin Eva Hohenberger sieht in der Einteilung in eine Tendenz Lumière und eine Tendenz Méliès, den Versuch, den Dokumentarfilm durch einen Teil der Geschichte zu legitimieren, in der es noch gar keine Unterteilung des Films in Genres gab. Für sie wird der Dokumentarfilm erst dann zu einer selbstständigen Strömung werden, nachdem sich das Kino etablierte und der fiktive Film weiterentwickelte. Nun kann der Dokumentarfilm als etwas anderes, als Gegenpol, erkannt werden. Durch die Industrialisierung der Filmindustrie und den Bau von festen Kinos, an Stelle von Wanderkinos, wurde dem fiktionalen Film ein rasanter Aufstieg ermöglicht. Um der großen Nachfrage möglichst schnell nachkommen zu können, wurden Ereignisse für die Kamera inszeniert, anstatt auf diese zu warten. Auch der Rückgriff auf literarische

¹ Vgl. Hohenberger 1988 S.7-10

² Vgl. Hohenberger 1988 S.10-13

Stoffe zur Verfilmung wurde populär. Der Dokumentarfilm hingegen versäumte vorerst seinen Absprung und konnte sich nicht neben den fiktiven Filmen etablieren. Eva Hohenberger meint, er hätte sich durch neue Erzählstrukturen deutlicher abgrenzen müssen, um einen Gegenpol darstellen zu können.³ Dieser Dokumentarfilm als Gegenpol zum fiktiven Film etablierte sich unter anderem bei Robert Flaherty, der in einem anderen Teil meiner Arbeit noch näher behandelt werden soll.

Der Film „Chronique d'un été“ und mit ihm cinéma vérité, stellt den Versuch dar, den etablierten Dokumentarfilm zu erneuern und so die Kluft zum fiktiven Film zu überbrücken.

2.1.2. Kracauer und die physische Realität

Siegfried Kracauer unterscheidet in seinem Text „Die Errettung der physischen Realität“ von 1960, klar zwischen den traditionellen Künsten, wie beispielsweise Malerei, Literatur und Theater, und Film. Für ihn manipulieren die traditionellen Künstler das Rohmaterial und geben ihm eine sehr subjektive Richtung. Auch wenn sie ihre Vorlagen aus der Natur haben, wird diese gar nicht wiedergegeben. Die „Realität“ des Rohmaterials wird von der Intention des Schaffenden weggewischt. Dies ist für ihn der Unterschied zwischen den klassischen Künstlern und Filmschaffenden.

„Die Invasion der Kunst in den Film vereitelt die dem Kino eigenen Möglichkeiten. Wenn Filme, die von den traditionellen Künsten beeinflusst sind, es aus Gründen ästhetischer Reinheit vorziehen, die vorhandene physische Realität unbeachtet zu lassen, dann versäumen sie eine dem filmischen Medium vorbehaltene Chance.“⁴

Die traditionelle Kunst bewegt sich für Kracauer von „oben nach unten“, da sie die Realität gar nicht wiedergeben möchte, sondern nur eine eigene Version der Realität. Deshalb sieht er auch den Einzug der Kunst in den Bereich des Kinos als negativ an, da er meint, dass nun das gefilmte Material, zugunsten der Komposition und Ästhetik, verfälscht wird und so die Chance verpasst wird, die der Film in Bezug auf die Realität im Gegensatz zur Kunst hätte. Siegfried Kracauer pflichtet hier Fellinis Meinung bei,

³ Vgl. Hohenberger 1988 S.14-17

⁴ Vgl. Kracauer 1960 S.242

dass ein gelungener Film kein Kunstwerk in seiner Perfektion sein, sondern Irrtümer und Missstände in sich haben sollte, wie auch das Leben und die Menschen an sich.⁵

Er betrachtet das Medium Film außerdem als Spiegel der Realität, der uns gewisse Umstände, die wir im realen Leben nicht ertragen würden, vorführt und somit Tabus bricht. Zudem erkennt Kracauer im Film die Macht zu entlarven und die Menschen mit ihren falschen Vorstellungen zu konfrontieren, da Bilder, die unsere eigenen Annahmen widerspiegeln, für uns uninteressanter sind als solche, die unsere Weltanschauung in Frage stellen.⁶

Die Bilder, die wir durch den Film sehen, werden natürlich nicht einfach so von uns aufgenommen, sondern von uns selbst verortet, beurteilt und in größere Zusammenhänge aufgenommen. Kino ist für Kracauer im Gegensatz zur traditionellen Kunst von „unten nach oben“ gerichtet, da es, wie der Kunsthistoriker Erwin Panofsky meinte, nicht wie Kunst seine Ideale und Ideen auf noch nicht geformtes Material projiziert, sondern mit Objekten und Material bevölkert ist, die schon in der realen Welt existieren und deshalb materialistisch behaftet ist.⁷

2.1.3. Film und Auge/Blick

Das Auge und der Blick nehmen einen wichtigen Part beim Betrachten von filmischen Realitäten ein. Das Auge als Organ und der Blick als Teil des Sehsinns sind zumeist die ersten, die der Natur des Films nahekommen und diesen somit wahrnehmen und dem Zuseher übermitteln.

In der Filmtheorie der 1970er und 1980er Jahre gibt es unterschiedliche Auffassungen, vor allem durch Jacques Lacans Einverleibung der Freudschen Psychoanalyse in seine poststrukturalistischen Theorien und Michel Foucaults Panopticon als Subjektivitäts- und Gesellschaftsmodell. Foucaults Theorie sieht Blicke von anderen als derart integriert in unser Selbst an, dass wir keine realen Blicke von Personen benötigen, um uns trotzdem beobachtet zu fühlen und dadurch in dieser Ordnung zu bleiben. Er sieht die Gesellschaft als eine, die der Überwachung verschrieben und einem subjektlosen

⁵ Vgl. Kracauer 1960 S.241-243

⁶ Vgl. Kracauer 1960 S.248-251

⁷ Vgl. Kracauer 1960 S.253-254

und ursprungslosen Blick ausgeliefert ist, der uns als Teil des panoptischen Systems gefangen hält, ohne dass reale Wärter in diesem Gefängnis vorhanden sind. Dieser subjektlose Blick kann von uns nicht erwidert werden. Ein Blickregime, das von einem fremden Ort aus, Macht über uns ausübt.⁸

2.2. Methoden der Filmanalyse

Werner Faulstich sieht die Analyse eines einzelnen Film als „Produktanalyse“, die sich in die unterschiedlichen Genres und Kategorien unterteilt. Das Nachdenken und Reflektieren über einen Film, wie es der Wissenschaftler, der sich mit der Filmanalyse beschäftigt, macht, steht in großem Unterschied zum „normalen“ Betrachten eines Films zum Vergnügen. Beide Gruppen machen sich natürlich ihre Gedanken zu dem Gesehenen, aber bei den „normalen“ Zuschauern geschieht dies eher auf einer spontanen und emotionalen Ebene.⁹

Für Faulstich ist es wichtig, dass es bei der Analyse eines einzelnen Films nicht um die Analyse der Film- und Bildsprache im Allgemeinen, sondern um ein konkretes Beispiel geht.

„Wer einen Roman interpretiert, meint damit nicht allgemein die Verbalsprache im Druck der Printmedien, sondern ein konkretes Werk, das sich der Verbalsprache auf spezifische Weise nur bedient. Ähnlich zielt die Filminterpretation nicht werkübergreifend auf die hier medienspezifische Sprache, sondern ebenfalls auf das konkrete Werk, das sich der Verbal- und Bildsprache des Mediums Film nur bedient.“¹⁰

Werner Faulstich setzt die Analyse in Beziehung zur Interpretation, die er als die Tätigkeit sieht, die jeder Zuschauer beim aktiven Betrachten eines Films ausübt. Die (Film-)Wissenschaft geht beim Betrachten weiter und setzt die Bedeutung in einen Kontext der Form und Weise eines Films. Jedoch ist die „normale“ Interpretation der Ausgangspunkt für die Analyse. Die Analyse eines Films geht tiefer und stellt sich einer bestimmten Fragestellung, wobei sich die Bedeutung und der „Sinn“ des Films ändern können.¹¹

⁸ Vgl. Elsaesser, Hagener 2007 S.105, 133-135

⁹ Vgl. Faulstich 2002 S.9, 16

¹⁰ Vgl. Faulstich 1988 S.9

¹¹ Vgl. Faulstich 1988 S.11-12

Die Verortung des Films „Chronique d'un été“ zu einer strikten Strömung des Spielfilms oder aber des Dokumentarfilms, ist schwierig. Bücher zur Filmanalyse beziehen sich zumeist auf Spielfilme und damit den fiktionalen Film. Ich werde „Chronique d'un été“, trotz seiner besonderen Kategorisierung durch das *cinéma vérité*, als Kino der Wahrheit und damit als Film zwischen Dokumentar- und Spielfilm, für die Analyse eher wie einen Spielfilm behandeln, da seine Protagonisten, Handlungsstränge und Dialoge sich genau wie in einem Spielfilm für viele Interpretationen eignen und uns nicht wie in einem Dokumentarfilm schon vorab gedeutet präsentiert werden.

Die Autorin Eva Hohenberger meint, dass es keine wirkliche Theorie des Dokumentarfilms gibt, da die meisten Texte, die versuchen dazu Theorien zu entwickeln, sich an den Theorien des fiktionalen Films und seinen Grundlagen und Einteilungen orientieren. Deshalb wird hier zumeist Forschung auf einer Ebene zwischen Dokumentarfilm und fiktionalem Film betrieben. Der Dokumentarfilm unterscheidet sich aber von Anfang an dadurch, dass sein Anspruch auf „Wahrheit“ und „Realität“ als seine Spezifik gesehen wird. Dieser Prozess der Gleichsetzung von fiktionalem Film und Dokumentarfilm in der Theorie, findet vor allem durch die Betrachtungsweise der Filme als Text statt. Genres wie das „direct cinema“ in den USA bedienen sich einer narrativen Erzählstruktur wie im klassischen Spielfilm, was sozusagen ein Abweichen von den eigenen Regeln, über die „Realität“ im Film, darstellt. Trotz der Gemeinsamkeit, dass jeder Film ein fiktionales Produkt ist, egal ob Dokumentar- oder Spielfilm, differenzieren sich diese Genres dadurch, dass der Dokumentarfilm versucht eine vorhandene Wirklichkeit nachzuahmen, während der fiktive Film eine Wirklichkeit konstruiert und diese imitiert.¹²

Zum besseren Verständnis meiner Fragestellung erschien es mir wichtiger, einzelne Szenen aus dem Film herauszugreifen und diese und die Charaktere, die in ihnen vorkommen, genauer zu untersuchen. Die Auswahl der Hauptcharaktere in den von mir gewählten Szenen, stellte sich manchmal als schwierige Aufgabe heraus, da ich hier nicht wie Werner Faulstich die Protagonisten strikt in Haupt- oder Nebenfiguren unterscheiden konnte.¹³ Einige Charaktere verhalten sich in manchen Szenen wie Nebenfiguren, um in anderen Szenen aus dem Schatten zu treten und die Szene zu beherrschen. Deshalb habe ich mich auf eine Analyse der handelnden und sprechenden

¹² Vgl. Hohenberger 1998 S.20-23

¹³ Vgl. Faulstich 1994 S.140

Figuren in den Szenen verlegt, auch wenn manchmal im Bild mehr Personen zu sehen waren.

Ich werde zunächst den ganzen Film in einer kurzen Inhaltsangabe wiedergeben, nachfolgend die Themengruppen, in die ich den Film einteilen würde, näher erläutern und ein Sequenzprotokoll erstellen, in der die Abfolge der Szenen und die Thematiken, in die ich sie einteilen würde, dargelegt wird. Für dieses Sequenzprotokoll möchte ich nach der Methode vorgehen, die Werner Faulstich in seinem Buch „Grundkurs Filmanalyse“ vorschlägt, auch wenn er hier auf den klassischen Spielfilm eingeht. Faulstich sieht das Sequenzprotokoll als wichtigsten Ausgangspunkt für jede Filmanalyse, um den Überblick behalten zu können.¹⁴ Ich werde deshalb die Reihenfolge der Szenen und Sequenzen in einer Tabelle gliedern, um auch die größeren Thematiken besser zusammenfassen zu können.

In der detaillierten Analyse der ausgewählten Sequenzen werde ich zuerst ein grobes Protokoll der Szene erstellen, in dem ich vor allem den Dialogen, in der englischen Untertitelfassung, Beachtung schenken und auch die wichtigsten Einstellungen und Bilder beschreiben werde. Danach werde ich die handelnden Figuren dieser Szene analysieren, indem ich die allenfalls vorhandene Vorgeschichte der Charaktere wiedergeben werde und dann die Protagonisten, ihre Aussagen, Handlungen und Gestiken in einen größeren Kontext, auch in Bezug auf die historische Einleitung meiner Arbeit, stelle. Im Gegensatz zum Spielfilm, gibt es in „Chronique d'un été“ keine klassischen Hauptfiguren, Helden und Bösewichte. Die Konstellation der Personen ändert sich oft von Szene zu Szene, auch wenn einige Figuren öfters wiederkehren. Zum Schluss möchte ich die gesamte Handlung der Szene analysieren, unter Berücksichtigung der Drehbedingungen, sofern diese bekannt sind, und der historischen Gegebenheiten.

¹⁴ Vgl. Faulstich 2002 S.73-74

3. Historische Hintergründe

3.1. Kolonialismus und Frankreich

Mit dem Pariser Frieden 1763, der den Siebenjährigen Krieg beendete, war das französische Kolonialreich auf einen kleinen Teil seiner früheren Macht zusammengeschrumpft. Die Zeit zum Beginn der Restauration 1814 brachte den französischen Kolonialismus somit wieder an seinen Anfangspunkt. Trotz einer starken Opposition gegen den Erwerb und den Erhalt von Kolonien, existierte der Expansionsgedanke in einigen Kreisen nach wie vor. Vor allem die Reeder und Kaufleute in den Hafenstädten, aber auch die Marine waren einflussreiche Interessenten an Kolonien. So kam es zu einer „kolonialen Renaissance“, für die es noch keine klare politische Linie gab; die Regierung stand aber Eroberungen nie ablehnend gegenüber. Durch die Eroberung Algeriens 1830 begann wieder eine lebhafte Diskussion zu dem Thema Kolonien.¹⁵

Die ökonomischen Interessen hatten zu dieser Zeit bei den Expansionsunternehmungen noch keine starke Gewichtung, da Frankreich bis Mitte des 19. Jahrhunderts noch immer ein sehr agrarisch geprägtes Land war. Die industrielle Rückständigkeit rührte auch daher, dass die Industrialisierung in Frankreich nur langsam voranschritt und sich nicht so „explosionsartig“ wie in England verbreitete. Die Entwicklung verlangsamte sich auch noch durch Faktoren wie das Fehlen ausreichender Kommunikationsmittel, das vorindustrielle Wirtschaftssystem und ein unzureichendes Kreditsystem. Außerdem kamen noch sozialökonomische Faktoren hinzu, wie Gesellschaftsstrukturen, die noch stark mit manufakturistischen Produktionsweisen verbunden waren und die mangelnde Nachfrage nach Industrieprodukten. Dadurch fehlte auch die Motivation zu einer industriellen Expansion, da sich sogar der innerfranzösische Markt nur langsam entwickelte. Das schlecht ausgebaute Verkehrswesen, das langsame Bevölkerungswachstum und die traditionelle Selbstversorgung der Franzosen waren nur einige Gründe. Der Außenhandel stagnierte zur Zeit der Restauration, nahm aber ab 1830 wieder zu, wobei das Hauptaugenmerk auf dem Überseehandel lag. Anfänglich beschränkte man sich auf einige wenige Zweige wie handwerklich

¹⁵ Vgl. Held-Schrader 1985 S.29-30

gefertigte Luxusgüter und belieferte nur ein paar Märkte.¹⁶

3.1.1. Die „Union française“

Die Kolonien Frankreichs hatten 1940 im Kriegsverlauf eine wichtige Rolle inne und wurden in die Kriegsplanung der Alliierten miteinbezogen. Sie garantierten auch, dass das gesplattene Land nach dem Krieg wieder zu einer Weltmacht aufsteigen konnte und gaben Hoffnung für ein freies Frankreich.

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde die Einschätzung der Lage immer schwieriger. In den Kolonien, die durch Truppen, Rohstoffe, Stützpunkte und vieles mehr, selbst einen Beitrag zum Krieg geleistet hatten, wurden die Befreiungsbewegungen immer stärker. Der Zerfall der Kolonialmacht Frankreich im Zweiten Weltkrieg trug sicher auch seinen Teil dazu bei. In Frankreich selbst wollte man die Kolonien mit allen Mitteln behalten, da man sie mit der eigenen Stellung als Großmacht verband.¹⁷

Frankreichs Kolonialreich erlebte eine wechselvolle Geschichte in verschiedenen Phasen. Vom 17. Jahrhundert bis zum Beginn des 19. Jahrhundert wurde ein feudalabsolutistisches französisches Kolonialreich aufgebaut, das schließlich zerfiel. Das Kolonialreich dehnte sich zu dieser Zeit von Nordamerika bis in die Karibik und über Madagaskar nach Süd- und Südostasien aus.

Während des Ersten Weltkrieges erlebte das zweite französische Kolonialreich ein neues Hoch und hatte dabei seine größte Ausdehnung. Das imperialistische „Empire colonial“ breitete sich nach West- und Zentralafrika, Indochina und zum arabischen Maghreb hin aus.

Dieser zweite erfolgreiche Versuch ein Kolonialreich aufzubauen, fand schließlich sein Ende durch die nationalen Emanzipationstendenzen in den Kolonien bis in die 60er-Jahre des 20. Jahrhunderts.¹⁸

In den meisten ehemaligen Kolonien wich der anfängliche Jubel über die Befreiung bald einer Ernüchterung. Der Weg in die wirtschaftliche und soziale Emanzipation erwies sich als lang und schwierig. In diesem Prozess waren diese Länder nicht selten auf die Hilfe der ehemaligen Kolonialmacht angewiesen. Aufgrund dieses Umstands konnte der Einfluss durch die französische Kolonialmacht, in einer Art

¹⁶ Vgl. Held-Schrader 1985 S.31-33

¹⁷ Vgl. Loth 1992 S.158

¹⁸ Vgl. Fuchs/Henseke 1987 S.7-8

Neokolonialismus, weiter ausgeübt werden.¹⁹

Die französische Kolonialpolitik war nie einheitlich, die kolonialen Fragen wurden zumeist den Militärs und der Administration überlassen. Die Regierung konnte sich nicht auf Ziele für die Kolonialpolitik einigen und Beschlüsse stießen oft auf Widerstand. Dadurch wurden die Kolonien immer mehr zu einer Belastung.²⁰ Erst nachdem der französische Status als Kolonialmacht in Gefahr geriet, erweckte dies in der Öffentlichkeit das Interesse und die Liebe zu den Kolonien. Die französischen Bürger stellten erst zu Beginn der 30er Jahre des 20. Jahrhunderts fest, dass es außerhalb des „Mutterlandes“ ein größeres Frankreich gab und der Status als zweitgrößtes Kolonialreich machtpolitisch einen großen Vorteil mit sich brachte. Algerien nahm einen hohen Stellenwert unter den französischen Kolonien ein und wurde quasi als „französisch“ betrachtet. Die territoriale Sicherheit erstreckte sich nun auch auf die weiter entfernten Besitzungen und die Expansionen Deutschlands trafen somit einen wunden Punkt in der französischen Gesellschaft. Nach der Kapitulation Frankreichs vor Deutschland wurde von einigen Regierungsmitgliedern die Möglichkeit diskutiert, den Krieg in den Kolonialländern weiterzuführen. Die Kolonialverwaltungen hielten die Treue zu ihrem „Mutterland“ hoch und waren auch entscheidend an der Befreiung Frankreichs beteiligt. Algier war sogar über ein Jahr lang die Hauptstadt des kriegführenden Frankreichs. Nachdem ausgerechnet die Kolonien so einen großen Anteil an der Kriegsentscheidung hatten und die französische Armee zum größten Teil aus überseeischen Einheiten bestand, die sich aus Kolonisierten und Siedlern aus Frankreich zusammensetzten, war sich die Mehrheit der Franzosen sicher, dass diese Länder auch weiterhin ein wichtiger Bestandteil des französischen Gefüges sein würden.²¹

Die Generation, die in der Résistance tätig war, wollte den Problemen in den Kolonien mit einer Liberalisierung des Empire entgegentreten. Die Kolonisierten sollten sich auf ein „Niveau“ emporarbeiten, das sie zu einer Teilhabe an ihrer eigenen Verwaltung qualifizierte. So drückte es General Charles de Gaulle auf der Kolonialkonferenz in Brazzaville 1944 aus. Maßnahmen, die zur Erreichung dieses Ziels durchgeführt wurden, waren die Hebung des Bildungsniveaus, des Lebensstandards, der

¹⁹ Vgl. Fuchs/Henseke 1987 S.197-198

²⁰ Vgl. Loth 1992 S.158

²¹ Vgl. Rémond 1991 S.485-486

Produktivität, die Abschaffung der Zwangsarbeit, das Recht auf gewerkschaftliche Betätigung, Gewährung der Bürgerrechte und Repräsentation der Kolonien in einem zentralen Verwaltungsorgan. Durch diese Maßnahmen sollte keinesfalls die Autonomie der Kolonien erreicht werden, sondern nur eine Teilautonomie im Rahmen einer föderalen Union. Jedoch sträubten sich die in Brazzaville anwesenden Gouverneure gegen diesen Plan und nahmen ihn auch nicht in ihre Verfassungsentwürfe auf. Ihnen schwebte ein „Frankreich der 100 Millionen“ vor, das in der Durchführung zunächst die Assimilierung der Kolonisierten bedeutete.

Durch diese Widersprüche und Streitigkeiten gestalteten sich die Verfassungsverhandlungen schwierig. Es waren zwar die Kolonialvölker beteiligt, aber nicht in einem Ausmaß, das viel bewirken konnte. Zudem übten die einflussreichen Lobbys der Wirtschaft und die in Übersee lebenden Franzosen Druck aus. Frankreich bildete schließlich mit den Überseekolonien die „Union française“, in deren Verfassung Gleichheit der Rechte und Pflichten ohne Unterschied von Rasse und Religion propagiert wurde, von der aber in der restlichen Verfassung wenig übrig blieb. Die besondere Stellung Frankreichs und ihre Mission für die ihr unterstellten Völker nahm ebenfalls eine wichtige Rolle ein. Das Parlament der Union hatte im Endeffekt nur eine repräsentative Rolle inne. Es setzte sich jeweils zur Hälfte aus Abgeordneten aus Frankreich und Abgeordneten aus den Kolonien zusammen, konnte jedoch zumeist nur in beratender Rolle agieren, da die Nationalversammlung in Frankreich weiterhin über die alleinige Entscheidungsgewalt in Gesetzesfragen verfügte. Somit gab es wenig Freiraum für politische Selbstbestimmung und auch die Verwaltungsstrukturen der Kolonialländer konnten nicht vereinheitlicht werden.

Aber dies hatte seine Gründe auch in der Verschiedenartigkeit der Kolonien und ihrer Herkunft. Sie unterteilten sich einerseits in Übersee-Départments wie Algerien, Martinique, Guadeloupe, Guyana und die Insel Réunion, die eng mit Frankreich verbunden waren und dem Innenministerium unterstanden, und andererseits in ehemalige Kolonien wie Französisch-Westafrika und Französische-Äquatorialafrika, deren Bewohner als Bürger der Republik galten, jedoch von einem Überseeministerium verwaltet wurden. Darüber hinaus gab es Länder und Territorien, die im Auftrag der UNO unter der Verwaltung Frankreichs standen, wie beispielsweise Kamerun und Togo und Gebiete, die einen eigenen Staat darstellten oder schon die Unabhängigkeit proklamiert hatten, aber noch Teil der „Union française“ werden

sollten, wie zum Beispiel Tunesien, Marokko und Indochina. Der Libanon und Syrien wurden keine Mitglieder der Union mehr, da sie 1945 die Unabhängigkeit erlangten, nachdem de Gaulle von den britischen Streitkräften daran gehindert wurde, die Anwesenheit Frankreichs mit Armee-Gewalt durchzusetzen.²²

Weder die Öffentlichkeit noch die Politiker hatten auf die Vorzeichen geachtet, die auf einen Wandel hinwiesen. Bei den kolonisierten Völkern regte sich langsam ein Gefühl für die eigene Identität und die amerikanische Außenpolitik förderte diese Emanzipationsbestrebungen auch noch zusätzlich. Ereignissen in den Kolonien, vor allem in Nordafrika, wurde in der Presse und Öffentlichkeit im „Mutterland“ keine große Beachtung geschenkt. Die Nationalversammlung schaffte 1946 die Zwangsarbeit in allen zu Frankreich gehörenden Gebieten ab, wobei an den wesentlichen Problemen nichts verändert wurde. Aufgrund der Spannungen und Konflikte zerbrach die „Union française“ bald. Die Indochina-Krise war einer dieser Faktoren. Immer mehr Truppen wurden von den Franzosen eingeschifft, die Staatsfinanzen wurden extrem belastet und der diplomatische Handlungsspielraum eingeschränkt, da die Franzosen auf die Hilfe der Amerikaner angewiesen waren. Die anderen Teilterritorien der Union bereiteten nicht so viele Sorgen und nur einige wenige erkannten die Signale.²³

3.1.2. Rezeption von Kolonialismus

Aus politischer Sicht gesehen nahmen die Sozialisten eine überwiegend positive Haltung gegenüber dem Kolonialismus ein. Im kommunistischen Lager war man gespalten, manchmal zog sich diese Spaltung sogar durch denselben Flügel. Es gab unterschiedliche Vorstellungen zur Expansion, die sich schon im frühen 19. Jahrhundert herausbildeten und sich aus dieser Tradition heraus weiterentwickelten. Eine davon war die Kolonisation als Revolutionersatz zu sehen und eine Versuchskolonie in Übersee zu gründen, in der sich der Kommunismus ohne Gewalt durchsetzen kann. Der utopische Kommunismus, unter der Führung von Etienne Cabet, wollte dieses kommunistische Experiment durchführen.²⁴

Der revolutionäre Kommunismus unter Louis-Auguste Blanqui hatte eine vollkommen

²² Vgl. Loth 1992 S.159-160

²³ Vgl. Rémond 1991 S.487-492

²⁴ Vgl. Held-Schrader 1985 S.175-183

andere Haltung zur Expansion. Er lehnte die europäische Expansion vollständig ab, sah sie aber als gegebenen Umstand an. Jedoch nahmen die meisten Kommunisten und Sozialisten eher eine schwankende und inkonsequente Haltung gegenüber dem Kolonialismus ein.²⁵

Die Interessen an der überseeischen Expansion lagen bei bestimmten Wirtschaftskreisen, wie beispielsweise den Reedern und Händlern der Hafenstädte, die einigen gewichtigen Einfluss auf die Kolonialpolitik der Regierung hatten. Die Mehrheit der Bevölkerung stand der Kolonisation gleichgültig oder sogar eher ablehnend gegenüber.²⁶

3.2. Algerien und Frankreich

3.2.1. Die Eroberung Algeriens

Seit der imperialen Zeit Frankreichs wurde Algerien als die wichtigste Kolonie angesehen, da sie ein Sprungbrett für die weitere Erschließung Afrikas, für die Kontrolle über den Maghreb und von dort aus ins östliche Mittelmeer gesehen wurde. Algerien wurde zur ältesten und am meisten geschätzten Kolonie Frankreichs und ein Symbol für die französische Macht.²⁷

Die Geschehnisse um die Eroberung Algeriens standen von Beginn an im Mittelpunkt des allgemeinen Interesses. Innenpolitische Motive lösten diese Eroberung zur Zeit der Restauration aus, jedoch traten immer mehr ökonomische und soziale Argumente in den Vordergrund. Das bürgerliche Lager spaltete sich hinsichtlich seiner Ansichten und dies führte in den ersten Jahren der Julimonarchie zu vielen Diskussionen.

Diejenigen, die kein wirtschaftliches Interesse an der Eroberung Algeriens hatten, wiesen darauf hin, dass die Kosten für eine solche Eroberung zu hoch seien und der zu erwartende Gewinn sie nicht aufwiegen könne, außerdem sei die Zeit der Kolonien vorbei und man könne keine „Demokratie“ kolonisieren.

²⁵ Vgl. Held-Schrader 1985 S.201-203

²⁶ Vgl. Held-Schrader 1985 S.33-34

²⁷ Vgl. Cohan 2003 S.227

Die treibenden Kräfte der Kolonisation Algeriens argumentierten mit sozial-imperialistischen Motiven und es war im Parlament die Rede davon, aufrührerische Arbeiter nach Algerien zu schicken, um die Bevölkerung durch das Geschehen im Ausland von den eigenen Problemen abzulenken. Noch dazu sprach man davon, dass man eine Eroberung nicht mittendrin abbrechen könne und betonte die wirtschaftliche Bedeutung des Landes für Frankreich. Algerien wurde für manche zum „Indien Frankreichs“.

Nicht zu unterschätzen war auch der Einfluss der Presse. Ab 1940 beschäftigte sich diese immer häufiger mit dem Thema Algerien und plädierte hauptsächlich für die Eroberung des Landes. Dafür gab es unterschiedliche Gründe. Zum einen gab es eine tiefsitzende Angst vor der englischen Konkurrenz und zum anderen schätzte man den Reichtum Algeriens höher ein und unterschätzte die lokale Bevölkerung und ihren Willen sich zu wehren.²⁸

Das Thema Algerien wurden von den legitimistischen, republikanischen und sozialistischen Zeitungen und der Opposition dafür genutzt, die Politik der Regierung, die Verwaltung und die Kriegsführung zu bemängeln. Einige liberale Abgeordnete im Parlament, die gegen die Kolonisation auftraten, argumentierten damit, dass der Frieden mit England bewahrt werden müsse. Da jedoch die allgemeine Richtung eher auf die Kolonisation Algeriens verwies, wurde auch die Regierung in diesem Sinn beeinflusst.

Doch nicht in allen Fällen war dies so. Frankreich war durch eine instabile Regierung gekennzeichnet, auf die Einfluss durch Kreise innerhalb der Armee und durch die Kirchen, mit Blick auf Missionen, ausgeübt wurde.²⁹

3.2.2. Kampf um Algerien

Nach der Niederlage, die Frankreich in Indochina einstecken musste, gestaltete sich auch die Lage in den afrikanischen Ländern unter französischer Herrschaft schwierig. Der Führer der algerischen Volkspartei, Messali Hadj, wurde 1945 verhaftet. Er wollte die völlige Emanzipation seines Landes. Daraufhin geriet am 8. Mai 1945 in Sétif eine nationalistische Demonstration außer Kontrolle, bei der Gebäude zerstört und zirka

²⁸ Vgl. Held-Schrader 1985 S.34-36

²⁹ Vgl. Held-Schrader 1985 S.36-37

100 Europäer und Algerier getötet wurden. Nach diesen Ereignissen nahm die Gewalt und Gegengewalt weiter zu. Es gab eine „Säuberungsaktion“ der Ordnungskräfte, die 6.000 bis 8.000 Algerier das Leben kostete. Außerdem wurden viele Moslems wie Ferhat Abbas, Sprecher der bürgerlichen Notabeln, die eigentlich für die Assimilierungspolitik der Franzosen waren, verhaftet.

Diese Entwicklungen gaben der nationalistischen Bewegung neuen Auftrieb und unterstützten die Argumente der französischen Siedler gegen die Reformen. Die algerische Nationalbewegung wurde immer mehr in die Illegalität und den Untergrund gedrängt und machte sich für den bewaffneten Kampf bereit.

In den Ländern Afrikas, die unter französischer Herrschaft oder ihrem Einfluss standen, zeigten sich überall ähnliche Probleme, aber in den meisten Fällen konnte ein Kriegsausbruch oder eine absolute Eskalation der Gewalt verhindert werden. Nur in Algerien war dies nicht der Fall.³⁰

Die französischen Siedler „pieds-noirs“ waren hier in einer großen Zahl - mehr als 800.000 - vertreten. Dadurch und durch den Widerstand der Siedler wollte und konnte man das Land nicht einfach in die Unabhängigkeit entlassen. Am 1. November 1954 begann der bewaffnete Kampf der „Front de libération nationale“ (FLN), einer Gruppe von radikalisierten algerischen Nationalisten, deren Anführer Achmed Ben Bella und Krim Bel Kassem waren. Sie erhöhten den Druck auf Frankreichs IV. Republik mit einer Reihe von Attentaten. Die französische Regierung unter Mèndes France demonstrierte ihre Stärke und beorderte Truppenverstärkung nach Algerien, verbot die algerische Volkspartei und ließ ihre Anhänger verfolgen. Durch dieses Vorgehen wollte man auch das Vertrauen der Siedler gewinnen, um sie für die Umsetzung der Reformen zu begeistern. Der französische Innenminister François Mitterrand trug durch seine Maßnahmen eine Mitschuld daran, dass sich der Aufstand einer radikalisierten Minderheit zu einem Krieg ausweitete.³¹ 1955 schlug er einen Reformplan zur schnelleren Gleichstellung der Algerier mit den französischen Siedlern vor; dieser empörte die Algerienfranzosen und ihre Lobby und in der weiteren Entwicklung wurde die Regierung Mèndes France zu Fall gebracht.

³⁰ Vgl. Loth 1992 S.165-167

³¹ Vgl. Loth 1992 S.170

Durch die vielen terroristischen Akte und Attentate von beiden Seiten wurde schließlich auch von den nicht radikalen Vertretern der Unabhängigkeitsbewegung das Projekt der Assimilation und Integration ablehnt. Die Reformisten in Frankreich bestanden auf eine Niederlegung der Waffen und das Einstellen der Kämpfe zur Realisierung ihrer Pläne und eine Politik der Verständigung wurde immer unmöglicher. Ministerpräsident Guy Mollet ersetzte, in einem Versuch den Konflikt zu bändigen, den Generalgouverneur in Algerien und beauftragte ihn Reformen durchzusetzen. Jedoch wurde dieser durch den Druck der Algerienfranzosen wieder abgesetzt. Damit wurde den Algerienfranzosen bewusst, dass sie durch den Druck, den sie ausübten, die Regierungen der IV. Republik in die von ihnen gewünschten Bahnen lenken konnten und die Algerier nahmen es als Bestätigung, dass sie nur noch mit Waffengewalt etwas erreichen konnten.

Trotz vieler, auch grausamer Maßnahmen, wie Folter und Exekutionen, konnten die Franzosen den Widerstand der FLN nicht brechen und der Kampf wurde immer kaltblütiger. Ungeachtet einer hohen Mortalitätsrate in den Reihen der Widerstandsbewegung, fanden diese immer wieder neue Mitglieder und wurden auch durch Tunesien, Marokko und andere arabische Staaten mit Material versorgt. Frankreich schadete seinem internationalen Ansehen unterdessen immer mehr durch sein brutales Vorgehen in Algerien und wurde sich der Ausweglosigkeit der Situation immer stärker bewusst. Auch der Franc litt unter den hohen Kosten des Krieges.³²

Die Regierungen der IV. Republik unter Mollet und seinen Nachfolgern Bourguès-Maunoury und Gaillard konnten den Forderungen der Unabhängigkeitsbewegung nicht nachkommen, da ihre Handlungsfreiheit durch eine rechte Parlamentsmehrheit gelähmt wurde. Außerdem schuf die Aufregung um das brutale Vorgehen der Mitte-Links-Regierung, neben den schon vorhandenen und etablierten Parteien, eine neue linke Bewegung. Da sich die Regierung als so schwächlich zeigte, begannen Elemente der Rechten über eine Ablöse nachzudenken. Die IV. Republik überstand den Konflikt mit der Algerienfrage nicht.³³

³² Vgl. Loth 1992 S.171

³³ Vgl. Loth 1992 S.172

3.2.3. Der Übergang von der IV. zur V. Republik und der Abzug aus Algerien

Nachdem die Regierung Mèndes France durch eine Minderheit in der eigenen Partei 1955 zu Fall gebracht wurde, folgte nach einigen vergeblichen Regierungsbildungsversuchen sein Parteikollege Edgar Faure nach. Dieser musste sich mit unterschiedlichen Bewegungen herumschlagen, wie dem unter seinem Vorgänger entstandenen Mèndesismus und der Protestbewegung des Papierwarenhändlers Pierre Poujade und dessen Poujadismus, der sich für die Algerienfranzosen einsetzte. Deshalb strebte Edgar Faure eine Vorverlegung der Wahlen vom Juni 1956 auf Oktober 1955 an, um seine Mitte-Rechts-Koalition durchzusetzen und endlich eine Lösung für die Algerienfrage zu finden. Nach den Wahlen wurde es aber immer schwieriger eine Mehrheit in der Nationalversammlung zu erreichen und auch der Unmut über das politische System wuchs immer weiter.

Guy Mollet, der Generalsekretär der SIFO (Section française de l'Internationale ouvrière) wurde mit der Bildung einer neuen Regierung beauftragt, da ohne eine Beteiligung der SIFO eine Mehrheit nicht möglich war. Mollet war jedoch wie Faure in seiner Handlungsfreiheit eingeschränkt und bekam auch das Algerienproblem nicht in den Griff; der Krieg wurde sogar immer schlimmer. Im Mai 1957 wurde Guy Mollet gestürzt, noch dazu verlor der Mèndesismus seinen Einfluss und diese Faktoren lähmten das Regime. Auf Mollet folgte der Radikale Maurice Bourgès-Maunoury und nur Monate später der bisherige Finanzminister Félix Gaillard.³⁴

Am 13. Mai 1958 stürmten Demonstranten, von denen die meisten Angst hatten, dass Algerien freigegeben wird, das Amtsgebäude des Ministers in Algier und organisierten einen „Wohlfahrtsausschuss“. Dieser sollte garantieren, dass Algerien an Frankreich gebunden bleibt. Einige Anhänger Charles de Gaulles wollten diese Unruhen nutzen, um dem General wieder an die Macht zu verhelfen. Mitten in die Putschvorbereitungen der Armee schaltete sich de Gaulle ein und bot an, die Verantwortung für die Republik zu übernehmen. Er distanzierte sich jedoch nie öffentlich von den Putschisten, stoppte aber insgeheim ihr Vorhaben, da er nicht gewillt war, die Macht mit den Generälen zu teilen. Nachdem die Bedrohung eines Putsches immer deutlicher wurde, ließ man sich

³⁴ Vgl. Loth 1992 S.173-176

schließlich auf de Gaulle als das „kleinere Übel“ ein.³⁵

General Charles de Gaulle setzte eine bewusste Mehrdeutigkeit in seinen Aussagen und die Erinnerung an seine Leistungen in den Kriegsjahren absichtlich dazu ein, die Menschen aus unterschiedlichen Lagern für sich zu gewinnen. Hier spielte auch die Angst vor einer neuerlich gespaltenen französischen Nation eine große Rolle. Es entwickelte sich eine neue Form der Gaullistischen Bewegung, die auch Elemente des an sich unvereinbaren Mendèsismus und Poujadismus in sich trug. De Gaulle hatte keinen ernstzunehmenden Gegenspieler und nutzte die Schwächen der Politiker, wie Realitätsfremdheit und Konfliktscheuheit, gekonnt aus, auch wenn nicht das gesamte Militär geschlossen hinter den Putschplänen stand.³⁶

Die wichtigsten Aufgaben de Gaulles waren, bevor er seine Reformen durchsetzen konnte, die Lage in Algerien in den Griff zu bekommen und das Militär wieder unter Kontrolle zu bringen. Er reiste sofort nach Algier und versicherte der dort wartenden Menschenmenge, bestehend aus Moslems und Algerienfranzosen, dass er sie verstanden habe. Diese Aussage konnten sowohl die Algerienfranzosen als auch die Moslems in der Menge auf ihre Situation beziehen, womit sich General de Gaulle die Sympathien von beiden Gruppierungen sicherte. Die Mehrheit der Bevölkerung vertraute ihm nach den Ereignissen im Mai und so konnte er sich auf die Ausarbeitung einer neuen Verfassung konzentrieren.³⁷

In der Algerienfrage kam de Gaulle zu der Einsicht, dass eine Integrationslösung, mit der Algerien ein Teil Frankreichs blieb und die sich viele seiner Anhänger wünschten, nicht mehr durchzusetzen war, da die Unabhängigkeitsbewegung und der Algerische Nationalismus schon zu stark waren. Er wollte jedoch nicht einfach Algerien in die Unabhängigkeit entlassen und wünschte sich eine „natürliche“ Verbindung der beiden Länder. Um aus einer starken Position heraus mit der FLN verhandeln zu können, musste vorher unbedingt die militärische Lage unter Kontrolle gebracht werden. Jedoch suchte de Gaulle auch Verhandlungspartner in Algerien, die nicht unbedingt für die Emanzipation des Landes waren. Er rief die Rebellen dazu auf, ihre Waffe niederzulegen und einem „Frieden der Tapferen“ zuzustimmen. Die FLN, die im September 1958 eine „Provisorische Regierung der algerischen Republik“ in Kairo

³⁵ Vgl. Loth 1992 S.177-178

³⁶ Vgl. Loth 1992 S.178-179

³⁷ Vgl. Loth 1992 S.180-181

eingerrichtet hatte, ließ sich nur kurz von der Sympathie für de Gaulle aus der Bevölkerung irritieren und nahm schließlich die Kampfhandlungen wieder auf.

Die internationale Öffentlichkeit empörte sich immer mehr über das französische Vorgehen in Algerien und dieser Druck veranlasste de Gaulle dazu, den Algeriern „Selbstbestimmung“ anzubieten, aber mit der Voraussetzung der Niederlegung der Waffen und einer Übergangsphase, deren Dauer unbestimmt war. Auf dieses Angebot ging die FLN nicht ein, jedoch verunsicherte es die Algerienfranzosen und Teile der Armee. Nach Absetzung eines Generals durch de Gaulle kam es zu Demonstrationen. Diese bewegten ihn dazu, im Fernsehen die Armee zum Gehorsam gegenüber dem Staatspräsidenten aufzurufen.³⁸

Charles de Gaulle musste schließlich dem Druck nachgeben und ein Referendum über die Einführung des Prinzips der Selbstbestimmung für Algerien am 8. Jänner 1961 ansetzen, für das sich schließlich die Mehrheit entschied. Einige Offiziere und Generäle, die auf der Seite der Algerienfranzosen standen, wollten diese Entscheidung jedoch nicht zulassen und erhofften sich Unterstützung von den USA und großen Teilen der Armee. Sie gründeten Anfang 1961 die OAS (Organisation de l'Armée Secrète), eine geheime Organisation, deren Mitglieder in Frankreich und Algerien tätig waren und machten sich bereit für den bewaffneten Kampf gegen die Gaullisten. Schließlich riefen vier Generäle, mit Unterstützung der Militärverwaltung und der Fremdenlegion, am 22. April 1961 in Algier einen Staatsstreich aus. Sie verhafteten den Generaldelegierten und kündigten an, die Verantwortlichen für die Preisgabe Algeriens durch ein Kriegsgericht zu verurteilen. Die Revolte fiel bald zusammen, da viele Generäle und Offiziere zu lang zauderten und daher de Gaulle eingriff. Die OAS verlegte sich nun auf eine Reihe von Anschlägen und Attentaten und die Algerienfranzosen setzten ihre Hoffnungen weiter in sie.

Ab dem 20. Mai 1961 kam es zu Verhandlungen mit der FLN in Évian, die jedoch nach dreieinhalb Wochen wieder abgebrochen wurden, da man auf französischer Seite Teile der Sahara aufgrund von Ölvorkommen und zur Durchführung von Atomtests behalten wollte. Die Attentate der OAS provozierten eine Reihe von Gegenanschlägen der FLN und der Kreislauf aus Gewalt und Gegengewalt zwang de Gaulle zu

³⁸ Vgl. Loth 1992 S.182-183

schnellem Handeln. Schließlich führten die Verhandlungen am 10. Februar 1962 dazu, dass die FLN sich in allen wesentlichen Punkten durchsetzen konnte und am 18. März wurde darüber ein Abkommen in Évian unterzeichnet. Algerien wurde die Bildung eines souveränen und unabhängigen Staates auf den gesamten bisherigen französischen Territorien zugestanden. Frankreich erhielt im Gegenzug Ölkonzessionen und das Recht Atomtests in der Sahara durchzuführen. Außerdem wurde das Eigentum und die Freiheit der weiterhin in Algerien verbleibenden Franzosen garantiert und eine Übergangsphase von zehn Wochen festgelegt.³⁹

Viele Algerienfranzosen verließen jedoch das Land, da sie diese Entwicklung als Kapitulation Frankreichs empfanden und Angst vor Racheakten hatten. Die OAS verwüstete inzwischen Produktionsstätten und öffentliche Einrichtungen und die FLN ermordete eine große Zahl an Algeriern, die auf der französischen Seite gekämpft hatten. De Gaulle verkaufte die Niederlage Frankreichs als Beitrag zum „Fortschritt“ Algeriens und wollte die Position Frankreichs in Algerien durch Wirtschaftskooperation und Entwicklungshilfe beibehalten. Zudem sicherte de Gaulle seine eigene Macht, abseits der Algerienkrise, durch Verfassungsänderungen, wie die direkte Wahl des Staatspräsidenten. Somit garantierte er sich weiterhin eine sehr einflussreiche Position als Gegenpol zu den zur Herrschaft zurückkehrenden Parteien. Die Parteiführer bekamen nun die Quittung dafür, dass sie de Gaulle die Lösung der Algerienkrise überlassen hatten und fühlten sich ihm, im Kampf um mehr Bewegungsfreiheit, unterlegen. Als sie am 5. Oktober 1961 ihr Misstrauen gegenüber der Regierung und der Einführung von Direktwahlen aussprachen, löste de Gaulle die Nationalversammlung kurzerhand auf und schürte die Abneigung der Wähler gegen die Parteien und ihr Verhalten. Da die meisten Bürger glücklich über das Ende des Algerienkrieges waren, konnte er sich bei den Wahlen behaupten. Die Stabilität des Staates, die von vielen erhofft wurde, war endlich erreicht, jedoch auf Kosten gewisser Freiheiten der Bürger.⁴⁰

3.2.4. Rezeption in Frankreich

Der Algerische Krieg war die brutalste koloniale Auseinandersetzung, in die

³⁹ Vgl. Loth 1992 S.184-185

⁴⁰ Vgl. Loth 1992 S.186-187

Frankreich je involviert war. Eine viertel Million Algerier wurde umgebracht, zwei Millionen in Camps untergebracht, Hunderttausende gefoltert und 25.000 französische Soldaten fielen.

Die Kritiker der Auseinandersetzung verglichen von Beginn an die Brutalität der Franzosen mit der der Deutschen im Zweiten Weltkrieg. Bereits ab 1957 wurden die Foltermethoden in der französischen Presse diskutiert und Schriftsteller und Journalisten waren entsetzt, es wurde sogar der Ausspruch getätigt: „Die Nazis sind wir“. Jedoch waren die meisten, die in der öffentlichen Debatte auftraten, dafür, dass Algerien französisch bleiben müsse. Die Diskussionen in der öffentlichen Debatte bezogen sich eher auf die Art der Durchführung des Krieges, nicht auf den Krieg selbst.⁴¹ Manche Intellektuelle, wie zum Beispiel Jean-Paul Sartre, befanden sich in Opposition dazu. Sartre fühlte eine doppelte Verpflichtung in Bezug auf den Konflikt. Einerseits musste er als Theoretiker die historische Struktur des Konflikts verstehen und andererseits auch als Aktivist einen Beitrag leisten, der die Unruhen zu einem Ergebnis bringen könnte, das für die Menschen in Frankreich und Algerien zufriedenstellend wäre. Für ihn war jedoch der eine Aspekt Bestandteil des anderen.⁴²

Viele von der linken Fraktion waren jedoch nicht dieser Meinung. „Unabhängigkeit“ war ein unpopuläres Wort und ein Ende des Konflikts würde mit ziemlicher Sicherheit Unabhängigkeit bedeuten. Viele Linke argumentierten, dass Algerien von selbst zu Frankreich zurückkommen würde und sich dadurch auch der französische Einfluss weiter verbreiten könnte. Wenn man tiefer in die Debatte um die Folter und die Kriegsdurchführung eindringt, merkt man, dass es vor allem auch um die Frage ging, ob Frankreich ein Weltreich bleiben sollte oder nicht. Nach dem Kriegsende verbreiteten sich immer mehr Bücher, Fernsehsendungen und Filme über den Algerienkrieg und sie alle räumten den Folterungen einen großen Raum ein. Folterungen und Exekutionen wurden detailliert beschrieben und die Aussage tendierte im Allgemeinen dahin, dass der Krieg ein „schmutziger Krieg“ war. 1971 veröffentlichte General Jacques Massu das Buch „La Vraie Bataille d'Alger“ und rechtfertigte darin die Foltermethoden. Damit gibt er als Erster zu, dass die Folterungen bis in die hohen Ränge bekannt waren und unterstützt wurden.⁴³

⁴¹ Vgl. Cohan 2003 S.228

⁴² Vgl. Smith 1973 S.427

⁴³ Vgl. Cohan 2003 S.228-229

Obwohl die Foltermethoden seit 1954 bekannt waren, führten sie nur während des Krieges zu Empörungen. Das Thema wurde in der historischen Aufarbeitung bis in die 90er Jahre vernachlässigt. Das Hauptaugenmerk lag in den 60er Jahren und den Jahrzehnten danach auf der Rolle der Franzosen im Zweiten Weltkrieg und nicht auf einer Abrechnung mit den Ereignissen in Algerien, die viel näher lagen. Die meisten Franzosen dachten lange, dass die Anwesenheit Frankreichs in Algerien eine gute Sache war und auch die französische Sicht auf den Kolonialismus wurde lange nicht getrübt.

Einen Wendepunkt in der Beschäftigung mit der kolonialen Vergangenheit Frankreichs, stellte die Verhandlung gegen Maurice Papon im Jahre 1997 und seine Verurteilung im April 1998, dar. Es wurde seine Rolle im Holocaust und der Kollaboration mit den Nationalsozialisten beleuchtet, aber durch seine Tätigkeit in Algerien und als Polizeipräfekt von Paris in den Jahren 1958 bis 1966 begann man sich auch mit der französischen Vergangenheit im Algerienkonflikt zu beschäftigen. Durch Maurice Papons Biografie wurden einige dunkle Kapitel in der französischen Geschichte wieder aufgeschlagen. Am 17. Oktober 1961, zu einer Zeit als Papon gerade als Polizeipräfekt in Paris tätig war, eskalierte die friedliche Demonstration von Algeriern in Paris zu einem Massaker. 11.000 algerische Demonstranten wurden verhaftet, misshandelt und ermordet. Dutzende Algerier wurden zu Tode geprügelt, erschossen, erwürgt und in der Seine ertränkt.

Der Prozess um Maurice Papon in seiner Vielfältigkeit ebnete den Weg für eine Beschäftigung mit dem Nordafrika-Konflikt. 1999 wurde der Algerienkonflikt endlich auch offiziell als Krieg anerkannt, was sicher auch die Auseinandersetzung mit den erlittenen Traumata erleichterte. Eine Welle an Artikeln und Interviews zu Algerien und den Folterungen wurde ausgelöst und auch die Beschäftigung mit anderen kolonialen Massakern erregte allgemeines Interesse.⁴⁴

Jedoch gab es immer wieder nostalgische Vorstellungen von einem französischen Kolonialreich, vor allem bei den Rechten, und viele Politiker sprachen davon wie überaus wichtig die französische Kolonisation für viele Länder war.⁴⁵

⁴⁴ Vgl. Cohan 2003 S.230-232

⁴⁵ Vgl. Cohan 2003 S.233-234

Die Gruppen, die sich während des Algerienkrieges in den Gesellschaften von Frankreich und Algerien gebildet hatten, wie OAS-Mitglieder, Gaullisten, porteurs de valise (Franzosen, die die algerischen Nationalisten unterstützten), harkis (Algerier, die auf französischer Seite kämpften) und pieds-noirs (französische Siedler in Algerien) spalteten auch nach dem Krieg die französische Bevölkerung. Diese Gruppierungen heizten auch nach dem Krieg die Debatten an und standen einander oft in feindseligen Organisationen gegenüber.⁴⁶

3.3. Frankreich und der Zweite Weltkrieg

Vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges gab es unterschiedliche Tendenzen der Ablehnung und Befürwortung einer deutsch-französischen Annäherung. Ein Teil der Rechten lehnte eine Zusammenarbeit mit der bolschewistischen Sowjetunion derart ab, dass sie sogar zu einer Annäherung an den traditionellen Widersacher Deutschland bereit waren. Die Linken widmeten sich inzwischen Abwehr- und Schutzstrategien gegen Hitler und das immer aggressiver agierende Dritte Reich. Ein großes Problem in der französischen politischen Landschaft war, dass außenpolitische Vorkommnisse oft als Anlass dafür genommen wurden, um innenpolitische Querelen unter den Parteien auszutragen.

Louis Barthou, Außenminister in der Regierung Doumergue, unternahm die entschlossensten Versuche, die Gefahr, die aus Deutschland drohte, zu bannen. Sein Ziel war es, eine Abwehrfront aller europäischen Länder gegen Hitler zu errichten und er unternahm dazu den Versuch die Unterschiede zwischen den einzelnen Ländern im Bündnis zu minimieren, da er sich sicher war, dass diese Abwehrfront wichtiger als alle Streitereien und ideologischen oder machtpolitische Gegensätzlichkeiten war. Er konnte auch einige Ergebnisse erzielen, so ließen sich Stalin wie auch Mussolini auf die französische Annäherung ein und 1934 trat die Sowjetunion in den Völkerbund ein. Trotz aller Widerstände, sowohl im französischen rechten als auch linken Lager, die dafür ihre Ideologien beiseite lassen mussten, blieb Barthou seiner Linie treu. Als er von kroatischen Terroristen bei einem Treffen mit dem jugoslawischen König Alexander ermordet wurde, folgte ihm Pierre Laval nach, der die Verhandlungen zwar

⁴⁶ Vgl. McCormack 2011 S.1131

fortführte, wenngleich jedoch weniger energisch und sich auch wieder mehr auf die Annäherung mit Deutschland konzentrierte. Die Aufrichtigkeit Frankreichs geriet bei den Bündnispartnern immer mehr in Verruf, nachdem man sich nicht traute, Deutschland mit offensichtlichen Handlungen Grenzen aufzuzeigen und auch nichts unternahm als Hitler in die entmilitarisierte Zone am Rhein einmarschierte. Diese Politik der Verständigung wich jedoch bald einer Bereitwilligkeit zur Konfrontation mit Deutschland. Das Münchner Abkommen, im Rahmen dessen Frankreich und Großbritannien zustimmten, dass Hitler das Sudetenland in das Deutsche Reich eingliedern durfte, führte zu einem neuerlichen Ansehensverlust Frankreichs. Ministerpräsident Édouard Daladier versuchte eine neue Annäherung an die Sowjetunion, welche jedoch zu spät erfolgte. Als die Deutschen in Polen einmarschierten und nicht auf Rückzugsforderungen reagierten, erklärte Frankreich den Krieg.⁴⁷

1914 wurden die Franzosen vom Ersten Weltkrieg und der modernen Kriegsführung überrumpelt und gingen anfänglich nicht von einer so langen Kriegsdauer aus. 1939 jedoch erwarteten sie den Kriegsbeginn schon seit längerer Zeit und bereiteten sich darauf vor. Das Trugbild eines schnellen Krieges war verflogen und die Taktik baute auf einem Zermürbungskrieg auf. Viele Militärs und große Teile der Bevölkerung mussten beide Weltkriege durchmachen; so kehrten Generäle, die bereits im Ersten Weltkrieg gekämpft hatten wieder in den Dienst zurück und die Zivilbevölkerung bediente sich ihres schon früher erlernten Wissens.⁴⁸

Zudem wurde der Entschluss, Deutschland den Krieg zu erklären, dadurch vereinfacht, dass man der Meinung war, dass Frankreich sich von den Strapazen der Weltwirtschaftskrise und der stürmischen Zeit der Volksfront erholt habe. Zum ersten Mal seit langer Zeit waren Anzeichen für einen Aufschwung erkennbar.⁴⁹

Das erlangte Wissen aus dem Ersten Weltkrieg brachte den Generalstab zu der Überzeugung, dass man die feindlichen Linien nicht durchbrechen könne, weshalb der Krieg in ein langes Warten ausartete. Diese defensive Strategie wurde auch von der Öffentlichkeit unterstützt, da man auf keinen Fall französische Verluste hinnehmen

⁴⁷ Vgl. Loth 1992 S.101-105

⁴⁸ Vgl. Rémond 1991 S.309-310

⁴⁹ Vgl. Loth 1992 S.105

wollte. Jedoch zermürbte diese Taktik eines nicht geführten Krieges, von den Franzosen auch „drôle de guerre“ („komischer Krieg“) genannt, wahrscheinlich die französischen Soldaten mehr als die Deutschen, da sie sich untätig fühlten, nicht helfen konnten und sich Zweifel breit machten. Großbritannien und Frankreich waren dem Dritten Reich eigentlich überlegen, Hitler hatte aber dadurch einen Vorteil, dass er früher mit der Aufrüstung begonnen hatte. Das Warten diente also auch dazu, diesen Rückstand aufzuholen. Der wichtigste Teil der Taktik bestand aus den Blockaden, da Deutschland, aufgrund fehlender Kolonien, auf Rohstofflieferungen angewiesen war, außerdem hatte die Blockade schon im Ersten Weltkrieg die Deutschen bezwungen. Der Strategie haftete allerdings der Makel an, dass sie eine Veränderung der Situation durch die Annäherung des Dritten Reichs an die Sowjetunion nicht ins Kalkül zog, wodurch die Versorgung Deutschlands sichergestellt werden konnte. Anstatt die Strategie den neuen Gegebenheiten anzupassen, entwarf man unrealistische Pläne zur Aufrechterhaltung der Blockade. Aufgrund der Taktik stellte sich zudem das Problem, dass man Hitler die Initiative überließ und dieser immer wieder für strategische Überraschungen sorgte. Man wollte den Krieg gewinnen ohne ihn geführt zu haben. Frankreich befand sich mittlerweile in einem innenpolitischen Vakuum, gefangen in einer Situation, die weder die eines richtigen Krieges noch die des Friedens war und das politische Leben lahmlegte.⁵⁰

Frankreich und Großbritannien beschlossen am 28. März 1940, dass sie – außer im beiderseitigen Einvernehmen - nicht über einen Waffenstillstand oder einen Friedensvertrag mit Deutschland verhandeln oder selbigen abschließen würden. Somit entschied man sich für eine aggressivere Strategie.

Hitler fiel am 10. Mai 1940 ohne Vorwarnung in den Niederlanden, Belgien und Luxemburg ein, danach ging es für Frankreich ziemlich schnell bergab. Die Regierung floh aus der Hauptstadt und am 14. Juni zogen die Deutschen in Paris ein. Die sich immer wieder formierenden Kampflinien der Franzosen wurden einfach überrannt und eine Fluchtbewegung von gigantischem Ausmaß, die deshalb auch nach der Bibel „Exodus“ genannt wurde, setzte ein. Die Fliehenden wollten unbedingt hinter die eigenen Linien kommen, da ihnen die Angst vor deutscher Besatzung und den Deutschen sehr zusetzte. Diese Fluchtbewegung bekam immer mehr Zuwachs, da die

⁵⁰ Vgl. Rémond 1991 S.311-314

Flucht der einen, die der anderen auslöste und wenige in Dörfern zurückbleiben wollten, die über keine Verwaltung, Ärzte, Kaufleute oder sonstige Infrastruktur mehr verfügten. Die chaotische Fluchtbewegung mit den auseinandergerissenen Familien und die Niederlage der französischen Armee, verursachten tiefe Narben im kollektiven Gedächtnis der Franzosen.⁵¹

Die Armeen der Alliierten waren nicht schlechter ausgerüstet als die deutschen Truppen, nur im Luftkrieg waren die Deutschen überlegen. Das Hauptproblem der französischen Armee waren die schlecht durchdachten Strategien der französischen Generäle. Ihre Unentschlossenheit, Fehleinschätzungen und widersprüchlichen Anweisungen führten schließlich zu dem Debakel.⁵²

Nun stellte sich die Frage, ob es noch Sinn habe, die Kampfhandlungen fortzuführen. In dieser Angelegenheit war sich die Regierung nicht einig, obgleich man natürlich weiteres Blutvergießen verhindern, andererseits aber auch den Pakt mit den Briten über den Waffenstillstand nicht brechen wollte. Eine Seite der Regierung, die sich größtenteils aus Kommunisten, Sozialisten und Christen zusammensetzte, wusste, dass sie den Kampf zumindest in den Kolonien aufrecht erhalten musste, auch wenn er auf französischem Boden schon verloren war. Sie betrachtete das Vaterland als eine Gesinnung, anders als ihre Gegner verband sie die Werte, die sie vertrat jedoch nicht mit dem französischen Boden. Die Verfechter des Waffenstillstands, die sich um Marschall Philippe Pétain und General Maxime Weygand gruppierten, unterschätzten die Wirkung der nationalsozialistischen Ideologie und waren nicht auf die harten Bedingungen des Waffenstillstands vorbereitet. Der Ministerpräsident Paul Reynaud sah sich durch den Druck der Waffenstillstandsverfechter schließlich dazu gezwungen, zurückzutreten. Am 16. Juni 1940 übernahm Marschall Pétain die Regierungsgeschäfte und ebnete den Weg für den Waffenstillstand mit dem Dritten Reich.⁵³

Der Waffenstillstand rief widersprüchliche Gefühle hervor. Einerseits waren die Angehörigen erleichtert, dass die Soldaten nicht mehr kämpfen mussten und die Aussicht darauf hatten zu ihren Familien zurückzukehren, andererseits trauerte man

⁵¹ Vgl. Rémond 1991 S.320-325

⁵² Vgl. Loth 1992 S.109-110

⁵³ Vgl. Rémond 1991 S.325-331

aber auch um den eigenen Staat.⁵⁴

Die Waffenstillstandsvereinbarung vom 22. Juni 1940 zeigte, dass die Konditionen heftiger waren als die Befürworter geglaubt hatten, aber, um einen Aufstand zu vermeiden, auch weniger schlimm als die Bedingungen in Polen. Frankreich musste für die Ausgaben der Besatzung aufkommen, eineinhalb Millionen Kriegsgefangene nach Deutschland ausliefern, bis zum Verhandlungsende alle Waffen abgeben, militärische Einrichtungen zur Verfügung stellen und die Flotte entwaffnen. Der später am meistdiskutierte Punkt, dem die Franzosen zustimmten, war sicherlich die Verpflichtung, Emigranten auf Verlangen an die Deutschen auszuliefern. Nachdem der Waffenstillstand und damit der Bruch mit dem britischen Pakt feststand, ließ der britische Premier Winston Churchill, aus Furcht die französische Flotte könnte in deutsche Hände fallen, einen Teil dieser bei Mers el Kébir versenken. Dieser Angriff forderte 1.000 französische Todesopfer, was Marschall Pétain dazu bewegte alle diplomatischen Kontakte mit Großbritannien abubrechen.⁵⁵

3.3.1. Das Vichy-Regime und die zwei Zonen

Die Demarkationslinie, die die beiden Frankreichs, das besetzte und das unbesetzte, trennte, bestimmte bald die Realität der Franzosen. Die Regierung der unbesetzten Zone war für beide Zonen verantwortlich, jedoch mussten sämtliche Entscheidungen von der Besatzungsmacht abhängig gemacht werden. Der Großteil der Franzosen lebte in der besetzten Zone und auch die industriell am höchsten entwickelten Gebiete befanden sich dort.

Die zwei Zonen zerrissen Frankreich und die unterschiedlichen Entwicklungen, die sie durchmachen mussten, entfremdeten sie von einander. Der unbesetzte Teil lebte in einer Blase aus der Illusion staatlicher Autonomie und trügerischem Frieden. Im besetzten Teil konnte man den Krieg und die Niederlage nicht vergessen, da man jeden Tag durch die Anwesenheit der deutschen Besatzer daran erinnert wurde. Dieses auseinandergerissene Frankreich hinterließ tiefe Spuren im französischen Gedächtnis.⁵⁶

⁵⁴ Vgl. Rémond 1991 S.336-337

⁵⁵ Vgl. Loth 1992 S.111-112

⁵⁶ Vgl. Rémond 1991 S.332-335

In dieser Zeit genoss Marschall Pétain enormes Ansehen und Loyalität bei den Bürgern und als er den Waffenstillstand verkündete, bedeutete das für die meisten Franzosen, dass der Krieg wirklich verloren war. Der Marschall, der in der Schlacht von Verdun im Ersten Weltkrieg für sie gekämpft hatte, erschien als ein geeigneter Beschützer in diesen schwierigen Zeiten. Die Treue ihm gegenüber bezog sich in erster Linie auf seine Person und nicht auf seine Politik und die Regierung. Im Laufe der Zeit konnte er sich eine enorme Kontrollgewalt aneignen.⁵⁷

Als stellvertretenden Ministerpräsidenten ernannte er Pierre Laval, der vor allem in der Zusammenarbeit mit dem Dritten Reich eine wichtige Rolle einnahm, um Frankreich einen guten Platz im neuen Europa unter deutscher Vorherrschaft zu sichern. Für die nötigen Verfassungsänderungen rief Pétain die verstreuten Parlamentarier in Vichy zusammen und konnte die Mehrheit der verbliebenen Parlamentarier, die es nach Vichy geschafft hatten, davon überzeugen, ihm die gesamte Kontrollgewalt zu überlassen. Er schuf das Amt des Staatspräsidenten ab und vereinte seine ganze Macht unter dem Titel „Staatschef“; somit entstand eine Art „persönliche Monarchie“, in der Pétain auch die Macht hatte, Leute persönlich verhaften zu lassen. Der Kult um die Person Pétains wurde vom Vichy-Regime noch weiter gefördert, da die Treue zu dem Marschall die Grundlage seiner Macht war. Pierre Laval wurde vom Volk für die unliebsamen Maßnahmen verantwortlich gemacht, nicht der Marschall.⁵⁸

Für die Obersten des Vichy-Regimes waren nicht die Generäle und ihre Fehlleistungen Schuld an der Niederlage, sondern das moderne Gesellschaftssystem, Genussucht und Disziplinlosigkeit. Durch die Umarbeitung der Erziehung, Wiederherstellung der Familienautorität und Aktionen gegen Sozialismus und Kapitalismus sollte eine neue Elite in einer „Nationalen Revolution“ geschaffen werden. In der Durchführung bedeutete das die Entlassung von „republikanischen Elementen“ aus dem öffentlichen Dienst, Überwachung von Presse und Rundfunk und die Jagd auf Kommunisten, Freimaurer und Juden. Die Judenverfolgung sowie das erste Judendekret begannen nicht auf Druck der deutschen Behörden, sondern aus eigener Initiative.⁵⁹

Wichtiger als die Problematiken im Inneren der unbesetzten Zone waren jedoch der

⁵⁷ Vgl. Rémond 1991 S.337-339

⁵⁸ Vgl. Rémond 1991 S.345-351

⁵⁹ Vgl. Loth 1992 S.112-117

Kriegsverlauf und das Verhältnis zur deutschen Besatzungsmacht. Diese Beziehung war wichtig, da man ja die Verbindung zu Großbritannien abgebrochen hatte, außerdem pflegte Pétain den Kontakt zu den USA, die er bewunderte. Der Großteil der Franzosen wollte zu einem geeigneten Zeitpunkt den Krieg fortführen und nur ein kleiner Teil wollte die deutsche Übermacht in Europa akzeptieren. Die Wahl wurde jedoch von Pétain getroffen als er im Oktober 1940 auf Hitler in Montoire traf und anschließend zur Kollaboration mit den Deutschen aufrief, was seinem Ansehen beim Volk schadete. Um das Ruder wieder zu seinen Gunsten herumzureißen, wurde Pierre Laval, dem das Volk die Schuld am Treffen in Montoire gab, entlassen. So gelang es Pétain die Stimmung, die langsam zu kippen drohte, vorerst nochmals zu retten.

Einige Franzosen unterstützten die Kollaboration vollständig, andere sahen sie als ein Mittel zum Zweck um sich mehr Zeit zu erkaufen. Jedoch gab es kein einheitliches Programm für die Kollaborationspolitik. Die staatliche Kollaboration bekam die französische Bevölkerung vor allem durch Abgaben an die Besatzungsmacht, sei es in Form von Material und Arbeitskräften oder in Form von enormen Zahlungen, zu spüren. Insgesamt musste Frankreich an das Dritte Reich die gewaltige Summe von 620 Millionen Francs als Wiedergutmachung zahlen.⁶⁰

Für die dadurch entstandenen Folgen machte die Bevölkerung das Vichy-Regime und nicht die Besatzungsmacht verantwortlich und teilte seine Unzufriedenheit auch mit. Einige Gegner des Regimes, die sich auf Grund des anfänglichen Enthusiasmus ruhig verhalten hatten, begannen langsam wieder ihre Meinungen kundzutun. Um diese Anfeindungen zu unterbinden, gab es Repressionsmaßnahmen, was jedoch nicht die offene Kritik verhinderte. Nachdem im April 1942 Pierre Laval, der für die Kollaboration stand, auf Druck der Besatzungsmacht in die Regierung zurückkehrte und nach und nach immer mehr Macht erlangte, schrumpfte die Treue zum Marschall. Die französische Öffentlichkeit begann langsam die Chance einer deutschen Niederlage im Krieg zu sehen, vor allem nach dem Kriegseintritt der USA und dem Steckenbleiben der deutschen Armee in der Sowjetunion. Sie wurde sich der Fiktion der eigenen Souveränität gegenüber der Besatzungsmacht bewusst, insbesondere da die Deutschen am 11.11.1942 in die „freie“ Zone einmarschierten.⁶¹

⁶⁰ Vgl. Rémond 1991 S.368-370

⁶¹ Vgl. Rémond 1991 S.371-373

3.3.2. Die Kollaborateure und die Résistance

Der Begriff „Kollaboration“ fand durch die Verwendung Pétains nach dem Treffen mit Hitler, Eingang in die französische Alltagssprache. Es gab zwei verschiedene Arten von Kollaboration, einerseits die des Vichy-Regimes als eine Kooperation zwischen zwei Staaten, die sich um die eigenen Interessen und die des französischen Staates drehten. Andererseits gab es wirkliche Ideologen, die sich für die Kollaboration aussprachen, in Paris für die Propagandazeitungen schrieben und mit dem Vichy-Regime nichts zu tun hatten. Im unterlegenen Frankreich sahen sie die Chance, die Gesellschaft nach ihren Vorstellungen neu zu ordnen.

Nur wenige betrieben Kollaboration aus ideologischen Gründen und auch die Mitbeteiligung in Kollaborationsorganisationen war in den tatsächlichen Zahlen gering. Die wichtigsten Kollaborationsorganisationen waren die 1936 von Jacques Doriot aufgebaute „Parti populaire française“ (PPF) und das „Rassemble nationale populaire“ (RNP), das nach dem Waffenstillstand von Marcel Déat eingerichtet wurde.⁶²

Die Gestapo unterstützte die französischen Behörden bei der Jagd auf Regimegegner und Juden und bei deren Deportation. Die einseitigen Hilfestellungen und Vorleistungen von Frankreich an die Besatzer waren ein Kreislauf aus dem es kein Entkommen mehr gab. Eine große Masse an Arbeitskräften, vor allem junge Männer, wurden nach Deutschland geschickt, um das dort fehlende Arbeitspotential auszugleichen, außerdem wurden die industriellen und landwirtschaftlichen Lieferungen an das Deutsche Reich gesteigert. Bald stand ein Drittel aller männlichen Arbeitskräfte Frankreichs im Dienste Deutschlands. 1943 bildete sich eine französische Miliz, aus französischen Faschisten bestehend, die Jagd auf die größer werdende Zahl von Regimegegnern machte. Die Kollaboration blieb trotzdem weitgehend ein einseitiger Handel, von dem sich das Vichy-Regime mehr erhofft hatte. Als Pétain versuchte, die Entwicklung noch zu stoppen, griffen die Besatzer hart durch und das Regime entwickelte sich zu einem Polizei- und Zwangsstaat.⁶³

Der Begriff „Résistance“ wurde von General Charles de Gaulle in seiner Londoner

⁶² Vgl. Rémond 1991 S.374-376

⁶³ Vgl. Loth 1992 S.119-122

Rede gebraucht, in der er zum Weiterkämpfen aufrief, aber erst später wurde das Bündnis der Widerstandsbewegungen damit bezeichnet. Der Beginn des Widerstandes war mäßig, nur wenige duldeten den Waffenstillstand nicht und wollten den Kampf fortführen.⁶⁴

Außerdem hatten die Wegbereiter der Résistance mehrheitlich keine Erfahrung mit illegaler Arbeit und konnten ihre Ziele noch nicht klar definieren, dadurch stießen sie zumeist auf Ablehnung in der Bevölkerung und mussten mit Verrat rechnen. Es dauerte bis 1941, bis sich richtige Verbindungen von Widerstandskämpfern bildeten.⁶⁵

De Gaulle konzentrierte sich einstweilen mehr auf seine politische Berufung als auf militärischen Widerstand und rief das „Comité national de la France libre“, das Nationalkomitee Freies Frankreich, ins Leben, das den Grundstock für eine neue Regierung bildete.

Langsam gab es mehr Freiwillige in Frankreich, aber auch die französischen Kolonien betätigten sich im Widerstand. Die Menschen, die im Widerstand tätig waren, waren, trotz geringer Zahl am Anfang, dazu bereit, alles aufzuopfern. Ihr Festhalten an den Werten, die Frankreich für sie ausmachte, verband Christen, Sozialisten, Kommunisten und Demokraten in einer noch nie dagewesenen Weise gegen den gemeinsamen Feind und seine Ideologie. Zuerst gab es keine Struktur in der Résistance, doch langsam bildeten sich einige Gruppen heraus, zumeist durch zufällige Zusammenkünfte.⁶⁶

In der nördlichen Zone bildete sich die „Organisation civile et militaire“ (OCM) unter der Führung von Maxime Blocq-Masquart heraus, in der sich Offiziere und Zivilpersonen für die Weiterführung des Kampfes einsetzten. Weitere Organisationen im Norden waren die „Libération-Nord“, deren Mitglieder hauptsächlich Sozialisten und Gewerkschafter waren und „Défense de la France“, eine Formation von Studenten, die ein Widerstandsblatt herausgaben. In der südlichen Zone gab es die vom Aristokraten Emmanuel d'Astier de la Vigerie, der vorher Gefolgsmann der „Action Française“ war, gegründete „Libération-Sud“, die hauptsächlich Mitglieder aus linken Kreisen hatte. Daneben gab es noch „Franc-Tireur“, eine Gruppierung, die von Managern und Unternehmern ins Leben gerufen wurde, einige andere Gruppen, die aus ehemaligen Militärs, Christdemokraten und anderen bestanden sowie Formationen, die

⁶⁴ Vgl. Rémond 1991 S.378

⁶⁵ Vgl. Loth 1992 S.122

⁶⁶ Vgl. Rémond 1991 S.378-379

meist zufällig zusammengesetzt waren. Nicht alle waren von Anfang an gegen das Vichy-Regime, erst als sie die Interessen Frankreichs von Pétain und seinen Anhängern verletzt sahen, wandten sie sich gegen sie. In ihren Handlungsformen waren die Gruppierungen unterschiedlich, alle wandten sich jedoch gegen die Besatzer und das nationalsozialistische Regime um für ein neues Frankreich zu kämpfen. Die Kommunisten befanden sich durch den Hitler-Stalin-Pakt in einer zwiespältigen Lage. Der streng antifaschistische Teil der Partei wich von Anfang an von der offiziellen Parteilinie ab und betätigte sich im Widerstand. Nach und nach taten es ihnen die anderen - nach anfänglicher Anbiederung an die Deutschen - gleich, vor allem nach dem deutschen Einfall in die Sowjetunion.⁶⁷

Unter General Giraud in Algier vereinte sich der afrikanische Block zum Widerstand, wodurch es nun zwei verschiedene freie Frankreichs gab, die sich im Krieg befanden, jenes unter der Führung Girauds in Algier und das de Gaulles in London. Girauds Tätigkeiten im Widerstand erleichterte vielen in Frankreich die Entscheidung für die Résistance, da de Gaulle sich unter anderem durch Propaganda des Vichy-Regimes einen schlechten Ruf eingehandelt hatte und man seinen autoritären Bestrebungen misstraute. Die Verbindung der einzelnen Widerstandsgruppen fand jedoch schließlich unter der Führung de Gaulles statt, der taktisch klug agierte und Giraud als politisch unfähig aussehen ließ. Die Résistancegruppierungen schickten Abgesandte nach London, die de Gaulle und dem Freien Frankreich ihre Treue bezeugten. Außerdem wurden die Parteien und Gewerkschaften von de Gaulle in die Résistance aufgenommen. Auch wenn Vichy gnadenlos bei der Jagd auf Résistance-Mitglieder vorging, so wuchs trotzdem die geheime Unterstützung in der Bevölkerung und damit die Schlagkraft der Résistance. Die Planung von Attentaten und Sabotage in London wurde durch einen regen Informationsaustausch erleichtert, das offizielle Frankreich wurde immer mehr vom Freien Frankreich in Bedrängnis gebracht und die Treue gegenüber Pétain auf de Gaulle verschoben.⁶⁸ Jedoch fand die Annäherung von de Gaulle und den unterschiedlichen Résistance-Gruppen nicht ohne Streitereien statt. Die innerfranzösische Résistance war zwar auf die materiellen Unterstützungen der Alliierten angewiesen, jedoch sah de Gaulle sie als Mittel zum Zweck und als militärische Organisation, die seinen Befehlen zu gehorchen hatte, weshalb sie ihn nur als Sprecher für Frankreich in London akzeptierten und seine Miteinbeziehung der

⁶⁷ Vgl. Loth 1992 S.123-124

⁶⁸ Vgl. Rémond 1991 S.378-382

alten Parteien als Verrat an den neuen Idealen sahen. Allerdings verhalf ihm schließlich sein Status als Sprecher und Führer der „alliierten“ Franzosen, der auch von den USA anerkannt wurde, dazu, mehr Unterstützung in Frankreich zu erlangen. So konnte Frankreich schließlich seinen Anteil an der eigenen Befreiung haben und das Vichy Regime durch das „Freie Frankreich“ ersetzen.⁶⁹

3.3.3. Die Befreiung

Durch die Résistance und dadurch, dass die Befreiung Frankreichs nicht einfach den Alliierten übergeben wurde, konnte man verhindern, dass Frankreich einer neuerlichen Besatzung ausgesetzt war, wovon auch das internationale Ansehen abhing. Französische Soldaten, zumeist aus Überseegebieten, kämpften an der Seite der Alliierten und als sie an der Normandieküste landeten, begann auf Befehl de Gaulles auch der Aufstand in vielen Teilen Frankreichs. Der Mangel an Waffen für die Kämpfer der Résistance, die ihre Verstecke zu früh verließen und das zu langsame Vorrücken der alliierten Truppen, führte zu Racheakten der Deutschen an der französischen Bevölkerung. Nach dem Vorrücken der Alliierten ging die Befreiung mit Hilfe der Widerstandskämpfer schnell voran und in den befreiten Gebieten konnten schnell „Befreiungskomitees“ installiert werden. De Gaulle ließ sich von der Armee feiern und erlebte den Höhepunkt der Befreiung am 25. August 1944 in Paris. Nach einem kurzen Hin und Her wurde auch die provisorische Regierung am 23. September 1944 von den Alliierten anerkannt und de Gaulle berief wichtige Vertreter der Résistance in die Ämter.⁷⁰

3.3.4. Die „Judenfrage“ und das Vichy-Regime

Rund 80.000 Juden wurden von März 1942 bis August 1944 aus Frankreich deportiert. Weniger als 3.000 konnten aus diesem Grauen zurückkehren.⁷¹ Tausende starben schon durch die unmenschlichen Bedingungen in den französischen Internierungslagern. Rund 25 Prozent der Juden in Frankreich fielen der „Endlösung“ zum Opfer, davon waren 24.500 französische Juden, von denen 1.500 aus Algerien stammten und zirka

⁶⁹ Vgl. Loth 1992 S.125-126

⁷⁰ Vgl. Loth 1992 S.127-129

⁷¹ Vgl. Klarsfeld 1977 S.9

56.500 ausländische Juden, die sich aus Angehörigen unterschiedlichster Nationalitäten und Staatenlosen zusammensetzten.⁷²

Die deutsche Besatzungsmacht war vor allem durch den Militärbefehlshaber in Frankreich, kurz MBF, zunächst General Otto von Stülpnagel und dann General Heinrich von Stülpnagel, vertreten. Der Verwaltungsstab des MBF regelte alle in der besetzten Zone in Frankreich getroffenen Entschlüsse, bezog aber auch die Meinung der Botschaft und des Botschafters Otto Abetz mit ein. Am Anfang der Besatzungszeit hatte das MBF auch noch die Kontrolle über die Sicherheitspolizei (Sipo) und den Sicherheitsdienst (SD), die sich vor allem der Verfolgung der Juden widmeten und sich in ganz Frankreich ausbreiteten. Ab Mai 1942 agierten die Sipo und der SD unabhängig vom MBF und unterstanden ihm nur noch auf dem Papier.⁷³

Das alles wäre ohne die Unterstützung des Vichy-Regimes unter Philippe Pétain und Pierre Laval nicht möglich gewesen. Aufgrund der Maßnahmen, die sie gegen die Juden in Frankreich ergriffen und das zumeist ohne den Druck der deutschen Besatzer, sondern von sich aus, machten sie sich mitschuldig an den Verbrechen. Dadurch, dass diese Vergehen nicht allein von der verhassten Besatzungsmacht verübt worden waren, wurde lange Zeit Loyalität gegenüber den Juden Frankreichs verhindert. Die jüdische Bevölkerung währte sich in trügerischer Sicherheit, da viele nicht glaubten, dass das Vichy-Regime Deportationen und Verfolgungen zulassen oder sogar unterstützen würde. Aber um sich als gebührender Partner des Deutschen Reiches zu etablieren, setzte das Vichy-Regime nicht nur auf Kollaboration, sondern näherte sich auch der Ideologie der Siegermacht an, vor allem dem Antisemitismus. Obschon der französische Antisemitismus nicht mit seiner deutschen Ausprägung auf eine Stufe zu setzen war, zeigte das Vichy-Regime zumindest eine antisemitische Grundeinstellung, die sich auch anhand des Judenstatuts vom 3. Oktober 1940 zeigte, das aus eigenem Bestreben verfasst wurde und nicht unter Druck von deutscher Seite entstand. Hier wurde der Begriff „jüdische Rasse“, ohne nähere Erläuterung des Begriffes, verwendet und deutlich Stellung für einen französischen Antisemitismus bezogen. Dieses Judenstatut verstieß die jüdische Bevölkerung aus öffentlichen Dienststellen, vielen Berufen, dem Kulturleben und degradierte sie zu Bürgern zweiter Klasse. Einen Tag nach dem Erlass des Judenstatuts trat das „Gesetz über die ausländischen

⁷² Vgl. Klarsfeld 1989 S.320

⁷³ Vgl. Klarsfeld 1977 S.9-11

Staatsangehörigen jüdischer Rasse“ in beiden Zonen in Kraft, das nichtfranzösische Juden der Polizeimacht auslieferte und erlaubte, dass sie in Internierungslager auf französischen Boden gebracht wurden.⁷⁴

Die Beihilfe an den Verbrechen der Nationalsozialisten gipfelte schließlich in der Mithilfe an den Deportationen in Richtung Osten, vorwiegend nach Auschwitz. Am 27. März 1942 fuhr der erste Zug in Richtung Auschwitz ab. Noch viele Züge, wie beispielsweise aus dem Auswahl- und Sammellager in Darcy, in der Pariser Vorstadt, folgten. Von hier fuhren die Züge sogar eine Zeit lang dreimal pro Woche ab.⁷⁵ Pierre Laval, der mittlerweile Staatschef war, änderte seinen Kurs nach anfänglicher Ablehnung und ließ nichtfranzösische Juden aus der freien Zone ausliefern. Den entscheidenden Wendepunkt brachte das Polizeiabkommen vom 2. Juli 1942, nachdem die französische Polizei die deutschen Besatzer aktiv bei Festnahmen und Razzien gegen Juden in der besetzten Zone unterstützte, vorerst mit der Einschränkung die französischen Juden nicht zu behelligen. Die Verschonung der französischen Juden war für die Deutschen nur eine vorübergehende Abmachung, um sich der Mithilfe der Franzosen zu versichern. Das Vichy-Regime wollte die „unliebsamen“ ausländischen Juden, noch bevor sie sich in Frankreich niederlassen konnten, loswerden.⁷⁶

Es gab keinen Druck oder ein Ultimatum von Seiten der Deutschen, um die Mithilfe unter dem Vichy-Regime voranzutreiben. Dank der Hilfe der französischen Polizeikräfte, die in der besetzten Zone Razzien durchführten, konnte die von der Sipo/SD angeordnete Anzahl von zu deportierenden Juden in der vorgegebenen Zeit erreicht werden. Die Vichy-Regierung geriet schließlich durch Polizeiaktionen in der freien Zone von Seiten der Öffentlichkeit und den kirchlichen Würdenträgern unter Druck, sodass Laval die polizeiliche Zusammenarbeit minimierte und nach der Niederlage der Deutschen in Stalingrad die Unterstützung bei Deportationen stoppte. Die Deutschen nahmen diese Entwicklung hin. Dies ist auch ein Zeichen dafür, dass das Vichy-Regime durch Wahrung einer bestimmten Haltung sich gegen diese Maßnahmen hätte stellen können, ohne mit extremen Repressionen rechnen zu müssen. Das Dritte Reich war auf die kriegswichtige Kollaboration angewiesen und hätte die Deportationen vielleicht bis zu dem Zeitpunkt des Krieges, an dem es sich

⁷⁴ Vgl. Klarsfeld 1989 S.321-322

⁷⁵ Vgl. Klarsfeld 1977 S.11-12

⁷⁶ Vgl. Klarsfeld 1989 S.323-325

seines Sieges nicht mehr sicher war, ausgesetzt.⁷⁷

3.4. Die Nachkriegszeit in Frankreich

Die Mehrheit der Bevölkerung konnte sich mit der Nachkriegsregierung unter de Gaulle, die aus einer Mischung aus Sozialisten, Kommunisten und Christdemokraten bestand, identifizieren. Gemeinsam wollte man für eine führende Rolle Frankreichs im neu entstehenden Europa kämpfen. Zufrieden übernahm man die Aufgabe, sich an der Besetzung Deutschlands zu beteiligen, war aber darüber enttäuscht, dass man mit den anderen Alliierten nicht über die neue Ordnung Europas mitentscheiden durfte. Um den Frieden zu festigen, hoffte man auf den Fortbestand der Ost-West-Allianz, außerdem wollte man die Kommunisten in der Résistance-Regierung halten. Der Wiederaufbau wurde zur neuen Hauptaufgabe, zu der auch die Abkehr vom Vichy-Regime gehörte. Zehntausend Kollaborateure wurden hingerichtet und Laval sowie Pétain zum Tode verurteilt, wobei Pétains Urteil in lebenslange Haft umgewandelt wurde. Nach dem Wiederaufbau wollte man die französische Wirtschaft in Fahrt bringen. Aus diesem Grund wurden Wirtschaftszweige nationalisiert und modernisiert und die Entbehrungen der Bevölkerung mit sozialen Leistungen wieder ausgeglichen. Die ersten Probleme innerhalb der Résistance-Koalition ließen nicht lange auf sich warten. Im Mittelpunkt der Spannungen befand sich die Kontroverse zwischen Charles de Gaulle, der sich als Anführer der Republik betrachtete und seinen Status mit Wahlen festigen wollte, und den Anführern der inneren Résistance, die die Möglichkeit einer sozialen Revolution nützen wollten. Außerdem kehrten die traditionellen Parteien in das Geschehen zurück und dadurch, dass die meisten Mitglieder der Résistance-Koalition schon in Parteien verwurzelt waren, wie zum Beispiel die Kommunisten, konnte eine einheitliche Résistance-Partei im großen Rahmen nicht verwirklicht werden.⁷⁸ Obwohl viele Franzosen ihre Hoffnung in die Résistance-Bewegung gesetzt hatten und die Parteien mit ihrem schlechten Ruf nach Ende der III. Republik zu kämpfen hatten und von vielen für den „Untergang“ Frankreichs verantwortlich gemacht wurden, kehrten schließlich die Résistance-Kämpfer zu den alten Parteien zurück.⁷⁹

⁷⁷ Vgl. Klarsfeld 1989 S.326-328

⁷⁸ Vgl. Loth 1992 S.130-134

⁷⁹ Vgl. Rémond 1991 S.425-426

Bei den ersten Wahlen im Mai 1945 zeichneten sich die ersten großen Veränderungen in der politischen Landschaft ab. Parteien, die mit der ungeliebten III. Republik und dem Vichy-Regime in Verbindung gebracht wurden, konnten sich nicht mehr durchsetzen. Die Kommunisten konnten trotz der Wirren in Bezug auf ihre politische Linie zur Zeit des Krieges enorme Gewinne verbuchen, was vor allem ihrem Beitrag zur Résistance zu verdanken war. Die wegen anderer Probleme vorläufig verschobene Diskussion über eine neue Verfassung flammte nun erneut auf. Der Konflikt zwischen de Gaulle und einem großen Teil der Politiker zeigte sich hier zum ersten Mal als de Gaulle ein Referendum vorschlug, um die Verfassungsfrage vom Volk klären zu lassen, was den traditionell veranlagten Politikern, die dies als ein Mittel von autoritären Systemen betrachteten, widerstrebte. Auch der Inhalt des Referendums löste Streitigkeiten aus; die Wählerschaft entschied sich aber schließlich für de Gaulles Vorschlag und die Übergangszeit war endlich beendet. Die Kommunisten konnten ihre Führung weiter ausbauen und schließlich den Wahlsieg davon tragen, was auf unterschiedlichen Faktoren, wie beispielsweise die Verbundenheit mit der Sowjetunion durch den Sieg über Deutschland, die Tätigkeiten in der Résistance und der provisorischen Regierung beruhte. Dadurch konnten die Kommunisten in ihrer Partei „Parti communiste français“ (PCF) unterschiedlichste Wählergruppen für sich gewinnen. General de Gaulle wurde am 13. November 1945 einstimmig zum Regierungsvorsitzenden ernannt, sah sich aber von Anfang an mit Problemen und Streitigkeiten konfrontiert, die das Verhältnis zwischen ihm und einem großen Teil der Versammlung erschwerte. Der General zog sich für eine Zeit an die Côte d'Azur zurück und als er nach seiner Rückkehr am 20. Jänner 1946 den Ministern seinen Rücktritt bekannt gab, war die Überraschung groß. Warum er sich zu diesem Schritt entschloss, der untypisch für ihn, der niemals aufgab, war, ist nicht bekannt. Vielleicht hoffte er darauf, dass nach seinem Rücktritt Chaos herrschen würde und er flehentlich zurückverlangt werde, was jedoch nicht geschah. Die Mehrheit der Bevölkerung, deren Begeisterung für den Chef des Freien Frankreichs abgeklungen war, enthielt sich einer Meinung und die Kommunisten und Sozialisten entschlossen sich die Regierung alleine weiterzuführen. Ein paar Monate später kehrte de Gaulle in die Öffentlichkeit zurück und verriss in einer Rede die neue, in aller Schnelle erstellte Verfassung, die endlich das Provisorium beenden sollte und präsentierte einen eigenen Entwurf, der später der Grundstein für die Verfassung der V. Republik werden sollte.⁸⁰

⁸⁰ Vgl. Rémond 1991 S.427-441

Die IV. Republik zeichnete sich durch Regierungskrisen und -wechsel aus, bald schieden die Kommunisten aus der Regierung aus und verloren auch ihr Ansehen aus der Zeit der Résistance. Ein Rechtsruck innerhalb der Regierung, der nach dem Rücktritt de Gaulles begonnen hatte und durch den Kalten Krieg verstärkt wurde, setzte ein. Diesen Antikommunismus und die Angst vor einer kommunistischen Radikalisierung nutzte auch de Gaulle für seine Bewegung. Da die kommunistische Gefahr, die er propagierte, aber nicht eintrat, verloren seine Bewunderer bald ihren Enthusiasmus. Die IV. Republik ließ Praktiken aus der III. Republik wieder aufleben, die man eigentlich loswerden wollte.

Trotz all der Rückschläge konnte man bis Anfang der 1950er Jahre die Kriegsfolgen beseitigen und durch den allgemeinen Nachkriegsaufschwung aufholen. Nachdem de Gaulles Fraktion im Parlament gegen seinen Willen für die Regierung René Mayer stimmte, verbot er ihnen, sich weiter im Parlament zu engagieren, woraufhin diese auf eigene Faust handelten und sich die gaullistische Strömung sich stark dezimierte.

Dadurch wie die IV. Republik handelte und zwar im Sinne der III. Republik, gerieten die Unterschiede, die die Résistance mit ihren Vichy-Gegnern von den Anhängern des Vichy-Regimes abhoben, immer mehr in den Hintergrund und eine Art Kontinuität mit den alten Regimen setzte ein.⁸¹

In der Literatur sind die Person de Gaulles und die Rolle der IV. Republik ein zwiespältiges Thema. Einige Autoren sehen de Gaulle durchwegs positiv und verurteilen die IV. Republik oder erkennen die Leistungen, die sie erbracht hat nicht an, andere beschreiben de Gaulle als machthungrigen General, der genau weiß wie er zu kalkulieren hat oder betrachten die IV. Republik mit gemischten Gefühlen.

Diese Problematik ist auch bei der Literatur über den Algerienkrieg zu sehen. Die IV. Republik war ein Hoffnungsträger für ein neues Frankreich, der aber an seiner schlussendlichen Umsetzung scheiterte und die Wirren des Algerienkrieges, in dem viele Fehler von französischer Seite unter der IV. Republik gemacht wurden, nicht überlebte. De Gaulle konnte sich in dieser Zeit wiederum neu etablieren, an die Macht gelangen und schließlich seine Vorstellungen in der V. Republik umsetzen.

⁸¹ Vgl. Loth 1992 S.135-143

3.4.1. Rezeption der Zweiten Weltkriegs-Vergangenheit in der Nachkriegszeit

Das Erbe dieser schwierigen Jahre hatte eine einschneidende Wirkung im kollektiven Gedächtnis Frankreichs. Vor allem drei Ereignisse und Begebenheiten drückten dem Nachkriegs-Frankreich ihren Stempel auf: Die Niederlage von 1940, das Vichy Regime und die Widerstandsbewegung der Résistance.

Die Résistance und de Gaulles Beitrag mit dem „Freien Frankreich“ zur „Selbstrettung“ stellten zwar die „Ehre“ Frankreichs wieder her, konnten die Franzosen aber nicht die Schmach der Niederlage und die dadurch hervorgerufene Unsicherheit vergessen lassen. Jedoch erweckte die Niederlage auch den Patriotismus der Franzosen zu neuem Leben und den Willen so etwas nie wieder geschehen zu lassen. Ein Umstand, der zum Beispiel auch den Algerienkrieg prägte, in dem man bis zum Schluss an der Kolonie, die als Teil Frankreichs gesehen wurde, festhalten wollte. Außerdem kam es durch die vielen Fluchtbewegungen zu einer Vereinigung von verschiedenen Menschengruppen und dadurch zu einem Ausgleich der Lebensumstände in Frankreich und gleichzeitig zu einer Modernisierung, in den ländlichen Gegenden auch durch eine Dezentralisierung.⁸²

Die Résistance leistete einen großen Beitrag zur „Selbstbefreiung“ Frankreichs und hatte nicht nur diese kämpferische Aufgabe zu erfüllen. Gegen Kriegsende hin ging es in der Résistance nicht nur um Widerstand gegen die Besatzer und das Vichy-Regime, sondern auch darum Ursachenforschung für das Versagen im Krieg zu betreiben. Außerdem konzentrierte man sich darauf, Frankreich und seine Verfassung zu reformieren, weshalb auch die Gewerkschaften und Parteien in die Résistance miteinbezogen wurden. Die Erlebnisse der Zeit in der Résistance knüpften starke Bande zwischen den Beteiligten und de Gaulle wurde zu einem Symbol für Freiheit.⁸³

Exkurs zu Gericht als Gedächtnisort

Jörg Müller stellt in seinem Aufsatz „Der Gerichtssaal als Gedächtnisort des Terrors. Eine diskurshistorische Analyse der Darstellungsformen des Terrors vor Gericht am

⁸² Vgl. Rémond 1991 S.382-384

⁸³ Vgl. Rémond 1991 S.386-389

Beispiel der V. Französischen Republik.“ die These auf, dass sich die Darstellungsformen der Erinnerung an die nationalsozialistische Gewalt je nach Aufbau der Gemeinschaft unterscheiden. Müller ist der Ansicht, dass dieser Umstand für liberale Demokratien bedeutungsvoll ist, weil sie sich als Gegensatz zu dem System des NS-Terrors verstehen und deshalb die HistorikerInnen eine zentrale Rolle in der Gesellschaft einnehmen müssen, da sie über die Form der Darstellung der Geschichte entscheiden. Jedoch sieht Müller hier nicht nur die Geschichtswissenschaft als wichtigen Faktor für die Geschichtsbildung und das kollektive Gedächtnis, sondern auch die Justiz, die beide politisch brauchbares Wissen über die Vergangenheit erzeugen. Dennoch unterscheiden sich Geschichte und Justiz in der Form wie ihre Art der Geschichtserzählung generiert wird, denn vor Gericht treffen die beiden Rivalen aufeinander.⁸⁴

Müllers Beispiel, das er zum Näherbringen des Verhältnisses zwischen Geschichte und Justiz in seinem Aufsatz verwendet, ist die Nachkriegsgeschichtsschreibung in Frankreich. Hier übernahm die Justiz Aufgaben, die klassisch der Historiografie zugeordnet waren, wie die Konstruktion von Erinnerungsdiskursen, die nicht nur das neue Staatswesen stützen, sondern auch die spannungsgeladene jüngere Vergangenheit in eine Balance bringen musste. Diese Ziele wollte man mit zwei Maßnahmen erreichen, durch Gesetze und Prozesse gegen Kriegsverbrecher beziehungsweise Entnazifizierungsaktionen. Auch die Geschichte begann sich in ihrem Aufgabengebiet zu wandeln. Die Historiografie verstand sich nun als eine Wissenschaft, die einen moralischen und politischen Auftrag hat und agierte als ein Gegengewicht zu konservativen und rückschrittlichen Blöcken in der Politik, immer das „Wohl“ der Republik vor Augen. Seit der Dreyfus-Affäre bekamen die HistorikerInnen ein neues Bewusstsein für ihre Berufung, da sie hier zum ersten Mal als Sachkundige vor dem Gericht standen und so auf dem Gebiet der Justiz mitmischen konnten. Durch diese Entwicklungen näherten sich Geschichte und Justiz immer mehr an und die traditionellen Aufgabengebiete vermengten sich. Die Stabilität des Systems verbesserte sich durch die Verteilung der Funktionen auf zwei Institutionen, die HistorikerInnen schritten in öffentliche Auseinandersetzungen ein und die Geschichtsschreibung durchlebte einen Wandel in Richtung Rechtsprechung. Die HistorikerInnen mussten aber durch diese Überschneidungen und die dadurch entstehende Rivalität,

⁸⁴ Vgl. Müller 2012 S.67-68

Rückschläge hinnehmen, wie die Einschränkung des Handlungsspielraums bei den Prozessen, wo sie bald nicht mehr als Gutachter, sondern nur noch als Zeugen und durch die strikte Oralität und dem Ausschluss von Einsicht in die Prozessakten bei Kriegsverbrecherprozessen eingeschränkt, auftreten durften.⁸⁵

Jörg Müller schlägt in Bezug auf das Verhältnis Geschichte und Justiz eine Einteilung in drei Entwicklungsphasen vor:

Die erste Phase setzt er von 1945 bis 1965 an, einer Zeit des Wiederaufbaus auf nationaler Ebene. Justiz und Geschichte haben hier eine zentrale Rolle beim Entwurf einer neuen Nachkriegsidentität, kommen beide ihrem politischen Auftrag nach und beschränken sich nicht mehr auf das Erzeugen von Erinnerung. Die Justiz rückt durch die Kriegsverbrecher- und Entnazifizierungsprozesse in den Vordergrund der Gedächtnisarbeit und erschwert den HistorikerInnen ihre Arbeit, indem sie ihnen Grenzen setzt, wie zum Beispiel durch das Diffamierungsgesetz 1950. Mit diesem Gesetz geht das Verbot einher, über nicht mehr als 10 Jahre zurückliegende Ereignisse im Privatleben von noch lebenden Personen sowie von der Justiz amnestierten Geschehnissen zu berichten. Die Justiz wollte sozusagen mit der unliebsamen Vergangenheit, vor allem dem Vichy-Regime, abschließen und die Historiografie daran hindern, das Thema wieder aufzurollen. Die Geschichtswissenschaft konzentrierte sich auf die Résistance, auf der die gesamte neue nationale Identität aufgebaut wurde und die Schuldfrage geriet in den Hintergrund.

Die zweite Phase von 1965 bis 1985 brach mit dem Schweigen zu zahlreichen Vorkommnissen zur Zeit des Zweiten Weltkrieges. Die Justiz machte hinsichtlich der Vergangenheitsbewältigung durch das Gesetz über die Unverjährbarkeit von Verbrechen gegen die Menschlichkeit und Kriegsverbrechen einen großen Schritt nach vorne, was auch Auswirkungen auf die Geschichtsproduktion hatte. Im Gegensatz zu vorher, konnten nun auch die Verbrechen von Franzosen in den Mittelpunkt des Interesses rücken, nachdem die zuvor geführten Kriegsverbrecherprozesse sich zumeist nur mit Deutschen oder Mitglieder anderer Nationalitäten beschäftigten. An dieser Entwicklung hatte die 68er-Generation einen großen Anteil. Wie der Blick auf die Täter wurde auch der Blick auf die Opfer erweitert und nicht mehr nur Verbrechen

⁸⁵ Vgl. Müller 2012 S.69-73

gegen Résistance-Mitglieder in den Vordergrund gerückt, sondern zum Beispiel auch an Juden. Auch die Regierung und die Kontinuitäten der IV. Republik mit dem Vichy-Regime wurden zum Thema. Diese Brüche ermöglichten auch nach und nach eine Beschäftigung mit der unmittelbaren Vergangenheit wie dem Algerien-Krieg, aber auch den kolonialen Tätigkeiten Frankreichs und der Sklaverei.

Die dritte Phase teilt Jörg Müller von 1985 bis 2010 ein. Die Historiografie befand sich durch die Konflikte vor Gericht in einer Krise und stellte den eigenen Status in Frage. Schließlich zog sich die Geschichte fast ganz aus den Gerichten zurück und verlagerte sich in Richtung Politik. Die Politisierung der Geschichtswissenschaft ist nach wie vor im Fortschritt begriffen.⁸⁶

⁸⁶ Vgl. Müller 2012 S.69, 70, 73-83

4. Der Film „Chronique d'un été“

4.1. Jean Rouch, Edgar Morin und „Cinéma vérité“

4.1.1. Die zwei „Autoren“

Jean Rouch, einer der zwei „Autoren“ des Films „Chronique d'un été“, verbrachte, obwohl er Franzose war, den Großteil seines Lebens in Afrika und verschrieb sich dem ethnografischen Kino. Sein Tod, bei einem Autounfall in Niger Anfang 2004, stellte einen herben Verlust sowohl für die wissenschaftliche als auch die filmische Welt dar.⁸⁷

Geboren in Paris am 31. Mai 1917 als Sohn eines Marinemeteorologen, der an einer Expedition in die Antarktis teilnahm und einer Mutter, die einer Familie von Künstlern entstammte, wurde ihm sowohl die Wissenschaft als auch die Kunst in die Wiege gelegt. Die Familie lebte an unterschiedlichsten Orten, wie Brest, Paris, in Algerien und in Deutschland. Jean Rouch kehrte schließlich nach Paris zurück, um zu studieren. In der Metropole kam er mit den Surrealisten in Kontakt, malte auch selbst und verfasste Gedichte. Auch die neugegründete Cinémathèque Française und das Musée de l'Homme mit seiner großen Sammlung an afrikanischer Kunst, faszinierten ihn. Auf Bestreben seines Vaters entschloss er sich anstelle des angestrebten Kunststudiums zu einer Ausbildung in Ingenieurswesen, welches ihm nach Ansicht seines Vaters einen gesicherten Lebensstil ermöglichen würde. Bald darauf wurde seine Ausbildung durch den Beginn des Zweiten Weltkrieges gestoppt. Nun musste er anstatt Brücken zu bauen diese sprengen, um die Deutschen zurückzuhalten. Nach dem Einmarsch der Deutschen in Frankreich blieb er in Paris, um seine Studien abzuschließen und besuchte weiterhin das Musée de l'Homme, das zu einem Zentrum der Résistance geworden war. 1941 beschloss er, nach einem Vorfall in Brest, bei dem er und ein paar seiner Freunde von deutschen Soldaten verhaftet wurden, Frankreich zu verlassen und in die Kolonien zu gehen. Er ließ sich als Ziviltechniker in Niger anheuern. Hier kam er in Kontakt mit der lokalen Songhay-Religion und wurde dadurch zu seinen ersten ethnografischen Studien angeregt. Er schickte seine Aufzeichnungen nach Paris an

⁸⁷ Vgl. Brink 2007 S.17

Marcel Giraule, bei dem er schon in seiner Ausbildungszeit Wahlfächer belegt hatte und dieser ermunterte ihn seine Studien fortzuführen.⁸⁸ Ein Jahr verbrachte er in Niger, bis er durch seinen neuen Chef, der Anhänger Pétains war, als Gaullist vertrieben wurde und nach Dakar ging. Hier betrieb er weiterhin seine Forschungen und kämpfte schließlich für die Französische Freiheitsarmee in Afrika. Als er Ende 1944 nach Paris zurückkehrte, schloss er ein Anthropologie-Studium mit dem Diplom ab und konnte Marcel Griaule als Doktorvater für sich gewinnen. Paris war ihm etwas fremd geworden und er sehnte sich zurück nach Afrika. Deshalb kehrte er bald auf den afrikanischen Kontinent zurück und begann seine Eindrücke mit einer Filmkamera festzuhalten. Sein erster Film, der gezeigt wurde, handelte von einer Nilpferdjagd. Diese Aufnahmen führte er den darin vorkommenden Personen vor, was diese in helle Aufregung versetzte und ihm auch Feedback zu seiner Arbeit einbrachte. Unter den Zuschauern waren einige, die ebenfalls bei ihren Tätigkeiten gefilmt werden wollten und so ergab ein Film den nächsten.⁸⁹ Seine Bemühungen brachten ihm schließlich eine Anstellung als Wissenschaftler beim „Centre National de Recherche Scientifique“ ein, wodurch er nun frei von kommerziellem Erfolgsdruck in Afrika Filme drehen konnte.⁹⁰ Viele seiner Filme stellen einen großen Beitrag für die Anthropologie und Ethnografie dar, auch dem afrikanischen Kino verhalf er zum Aufstieg. Von 1987 bis 1990 war er Direktor der „Cinémathèque Française“ und drehte bis zu seinem Tod im Jahre 2004 auch weiterhin Filme und unterstützte das Werk anderer Filmemacher.⁹¹

Edgar Morin, Jahrgang 1921, kann man nicht auf ein Wissensfeld begrenzen, seine Werke umfassen Soziologie, Epistemologie, Anthropologie, Wissenschaft und Wissenschaftstheorie. Morin sieht sich selbst als „Nomade“, da er nicht bei einem Wissensfeld bleibt und immer Neues entdecken will; deshalb wird er auch als „Magellan der Ideen“ betitelt. Im Zweiten Weltkrieg schloss er sich der Résistance und der Kommunistischen Partei an. Der Stalinismus, der herrschte und dem Morin angehörte, seine spätere Distanzierung davon sowie der Bruch mit der Kommunistischen Partei, beeinflussten auch sein weiteres Denken. Trotz einer längeren Krankheit von 1962 bis 1963 und einer darauf folgenden Erholungsphase in Monaco, hörte er nicht auf zu schreiben und zu veröffentlichen. In seinen Büchern

⁸⁸ Vgl. Stoller 1992 S.23-31

⁸⁹ Vgl. Stoller 1992 S.29-43

⁹⁰ Vgl. Interview Dan Yakir & Jean Rouch, 1978 S.10

⁹¹ Vgl. <http://cinema.encyclopedie.personnalites.bifi.fr/index.php?pk=9255> Datum: 24.1.2013

wandte er sich den unterschiedlichsten Themen zu, von der Politik hin zur Anthropologie und zur Soziologie, was ihm auch durch seine Anstellung am „Centre National de la Recherche Scientifique“ ermöglicht wurde.⁹²

Im Dezember 1959 trafen sich Jean Rouch und Edgar Morin, die beide Juroren am Ersten Internationalen Ethnografischen Filmfestival waren, in Florenz, wo Morin ihm vorschlug gemeinsam einen Film zu drehen. Sein erster Vorschlag bezog sich auf das Thema Liebe, doch dieser wurde später wieder als zu umfangreich verworfen. Morin forderte Rouch auf, den er als neuen Typ eines Filmemachers betrachtete, da er in die realen Lebensereignisse vor der Kamera eintauchte, einen Blick auf die eigene Kultur zu werfen, die Rouch etwas fremd geworden war. Für dieses Experiment wollten sie die Technik des „Cinéma vérité“ anwenden, um der „Wahrheit“ auf den Grund zu gehen. So entstand schließlich der Film „Chronique d'un été“ und die Geburt eines neuen (oder zumindest neubelebten) Genres wurde eingeläutet.⁹³

4.1.2. Cinéma vérité

Um die „Wahrheit“ einzufangen, griffen Rouch und Morin auf eine Technik zurück, die in den 1920er Jahren von einer Gruppe um Dziga Vertov in der Sowjetunion unter dem Namen „kinopravda“ (Film-Wahrheit) zum ersten Mal angewandt wurde. Dieser Begriff, übersetzt mit „cinéma vérité“, wurde zu einem Schlagwort in der Filmbranche der 1960er Jahre.⁹⁴ Kritiker meinen, der gewiefte Produzent von Chronique d'été hätte diesen Begriff zu Werbezwecken wieder ausgegraben. Natürlich entwickelten sich bald Diskussionen über das Konzept des cinéma vérité und die Wahrheit und die Objektivität, die es zu verkörpern anstrebte. Selten zuvor wurde ein Begriff unter den Filmschaffenden so heftig debattiert. Viele Filmemacher und die Branche sprangen auf den Werbezug des cinéma vérité-Begriffes auf und bezeichneten alle möglichen Experimente und Projekte damit, wie Amateurfilme, TV-Reportagen, den italienischen Neorealismus und dergleichen mehr. Dadurch verlor der Begriff seine Bedeutung und der Ruf nach einer Definition wurde immer lauter. Jeder hatte eine unterschiedliche Meinung zu dem Genre und eine unterschiedliche Vorstellung davon. Auch Filmkritiker trugen eine Mitschuld an dieser Verwirrung. Alle strebten nach der „Wahrheit“ in ihren nicht-fiktionalen Filmen und verwendeten „Realität“ als Mittel.

⁹² Vgl. Schmidt 1987 S.151-154

⁹³ Vgl. Rouch, Feld 2003 S.229-230

⁹⁴ Vgl. Rothberg 2004 S.1234

Dieser Anspruch auf die filmische „Wahrheit“ des „cinéma vérité“, hatte natürlich ein enormes gesellschaftskritisches Potenzial in sich. Aktuelle Themen, die die Protagonisten des Films bewegten, wie politische Ereignisse, konnten hier, oft in „intimen“ Gesprächen wie unter Freunden, angesprochen werden.

Dies bedeutete jedoch nicht, dass diese Filme mehr „Wahrheit“ als fiktionale Filme zeigten. Dadurch, dass viele unterschiedliche Filme und Projekte mit dem „Gütesiegel“ *cinéma vérité* ausgezeichnet wurden, kam es oft zu absichtlichen oder auch unabsichtlichen Irreführungen der Zuschauer und zu Verzerrungen. Für einige Kritiker steht der Versuch die Objektivität des Films zu wahren, im Widerspruch zum Zweck des Kinos. Filmemachen ist eine Kunstform, die nicht einfach nur Material aufzunehmen vermag, sondern auch erfordert, dass man dieses selektiert und organisiert. Dies ist die wahre Aufgabe des Filmemachers, der den Film damit erst zur Kunst werden lässt. Bei der Frage der Objektivität stolpern die Filmemacher also über das Paradox des Kinos, das gleichermaßen für Spielfilme wie für Dokumentarfilme gilt. Die Kamera kann zwar die Äußerlichkeiten eines Ereignisses aufnehmen, wie die Handlung, Wörter und Gesten, jedoch niemals die absolute Bedeutung dieses Ereignisses, die auf die Selektion und das Arrangement des Kontextes durch den Filmemacher angewiesen ist und deshalb muss der Filmschaffende eine Wahl treffen. Der Versuch keine Selektion vorzunehmen ist nahezu unmöglich, da man meistens mehr Material hat als man verwenden kann. Den Versuch, ein solcherart selektiertes Material, dem der Stempel des Filmemachers aufgedrückt wurde, als objektiv zu verkaufen, sehen Kritiker des Genres als absurd an. Jedoch sehen manche es als Fortschritt an, die *cinéma vérité*-Technik in Bezug auf Filme anzuwenden, die die künstlerische Ehrlichkeit und den Mut haben, die eigenen Überzeugungen der Filmschaffenden zu zeigen. Sie zeigen damit nicht die eine Wahrheit, sondern ihre Wahrheit. Deshalb sieht der Autor und Kritiker Peter Graham, in seinem Aufsatz über das *Cinéma vérité* in Frankreich in der Zeitschrift *Film Quarterly* aus dem Sommer 1964, die Notwendigkeit, den Begriff des *cinéma vérité* so schnell wie möglich zu begraben und einen anderen Ausdruck für eine neue Art des Filmens zu finden.⁹⁵ *Cinéma vérité* versucht, in seiner unterschiedlichen Formen, die allgemeine Wahrheit hinter den Dingen zu finden, durch Beobachtung von Menschen und ihren Interaktionen und stellt sich der Frage wie das Leben wirklich ist, mit einer Kamera. Diese Technik kann sich in ihrer besten Form einem Ereignis oder Objekt annähern,

⁹⁵ Vgl. Graham 1964 S.30-36

sogar besser als andere Medien und die Kamera kann mit den Protagonisten interagieren, jedoch kommt es dem Zuschauer, nach Meinung des Kritikers Henry Breitrose, oft so vor als würde er außen vor gelassen und nimmt sich selbst als Eindringling wahr. Dadurch kann der Seher die Handlung und das Ereignis nicht in seiner Gesamtheit erfassen. Breitrose meint auch, dass der Zuschauer sich manchmal die Frage stellt, ob sich überhaupt ein Mensch hinter der Kamera verbirgt, der denkt und fühlt, weshalb er diese Filme auch als „Living Camera“-Filme bezeichnet. Für ihn haben diese „Living Camera“-Filme einen beherrschenden gemeinsamen Charakterzug, sie konzentrieren sich meistens wie klassische Dramen auf Konflikte und deren Lösung und ihre Qualität ist deshalb davon abhängig, wie interessant das ausgewählte Thema ist. Die Problematik des *cinéma vérité* liegt für ihn darin, dass der mit der Entwicklung dieses Genres verbundene technische Fortschritt für einige zum magischen Schlüssel für die Wahrheit der Welt geworden ist. Man kann jedoch nicht annehmen, dass es überhaupt eine allgemeine Wahrheit über Ereignisse, Personen und Objekte gibt und dadurch stellt *cinéma vérité* keinen goldenen Pfad dorthin dar. Somit bleibt die Objektivität im Film der Mythos, der er immer war.⁹⁶

Gegen diese Kritiker des *cinéma vérité* beziehen Rouch, Morin, aber auch andere Stellung. James C. Lipscomb, Mitarbeiter von Drew Associates, deren Filmen in den Artikeln von Graham und Breitrose einige Aufmerksamkeit geschenkt wird, meldet sich kurz darauf auch in der Zeitschrift *Film Quarterly* zu Wort. Er stimmt Breitrose zu, dass der Begriff *cinéma vérité* zu lose ist und von vielen europäischen Journalisten und Schriftstellern beinahe jeder Film mit Kamerarütteln mit diesem Term belegt wird wie auch alle möglichen fiktionalen Experimente, Interviews und gewöhnliche Dokumentationen, deren Technik der des *cinéma vérité* ähnelt. Das Fehlen einer wirklichen Definition des Begriffes sieht er als Auslöser dafür, dass jetzt nach einem neuen Begriff gesucht werden musste, der Filme dieses Genres bezeichnet. Der Begriff „*cinéma vérité*“ hat jedoch zumindest in den USA eine spezielle Bedeutung für die Filmemacher, weshalb sie versuchen, eine Übereinkunft hinsichtlich der Bedeutung zu finden. *Cinéma vérité* ist für Lipscomb kein fiktionales Kino, da es weder Drehbuchautoren hat, die die Szenen und Dialoge schreiben noch die Filme von einem Regisseur gesteuert oder gestellt werden. Die Filmschaffenden im *cinéma vérité* sind für ihn eine besondere Art von Filmjournalisten, die versuchen, das was passiert,

⁹⁶ Vgl. Breitrose 1964 S.36-40

aufzunehmen und agieren damit wahrheitsgetreuer als Reporter die Notizen auf ihre Blöcke kritzeln. Die Filmschaffenden richten ihre Kamera auf etwas, dass sie als bedeutsam, schön, traurig und/oder lustig empfinden und mit den Zusehern teilen möchten. Wenn es eine Geschichte dahinter gibt, ist diese nicht kreiert, sondern die Kamera wurde nur auf das Drama des echten Lebens ausgerichtet. Dies bedeutet für Lipscomb jedoch nicht, dass der Filmschaffende dadurch seine Sichtweise der Dinge verloren hat. Für ihn ist es klar, dass niemand der im *cinéma vérité* tätigen Personen glaubt, dass er oder sie absolut objektiv ist. Es erscheint ihm sinnlos, dass die Kritiker dieser Technik auf der Unmöglichkeit der Objektivität beharren, da sich die Filmschaffenden des *cinéma vérité* dessen absolut bewusst sind. Auf der anderen Seite erreichen diese Filme, seiner Meinung nach, eine höhere Intensität und Kraft, sobald der Zuschauer davon überzeugt ist, dass ihm hier eine *faire* Sicht der Dinge präsentiert wird und er so selbst entscheiden und urteilen kann. Hier lässt sich die Vielfältigkeit der Deutungsweisen eines Films durch die Zuschauer erkennen. Zu Missverständnissen kann es dadurch kommen, dass die Zuschauer sich ihre eigene Meinung über das Material bilden und sich absolut sicher sind, dass der Filmschaffende es genauso gemeint und gesehen hat. Lipscomb erklärt den Unterschied zwischen *cinéma vérité* und Dokumentationen anhand des Vergleichs der Autoren, die die Charaktere durch die Handlung zeichnen und dem Leser nahe bringen, damit dieser sich sein eigenes Bild schafft, anstatt ihm zu sagen, was der Autor über den Charakter denkt und was der Leser über ihn zu denken hat. Er betont in diesem Zusammenhang jedoch, dass das mit der Technik und nicht mit der Form des *cinéma vérité* zu tun hat, da auch ein *cinéma vérité*-Film sehr voreingenommen und wertend sein kann. Das Problem, dass dem Zuschauer manche Szenen in den *cinéma vérité*-Filmen gestellt vorkommen, erklärt er damit, dass diese schon so an die falsche Realität des fiktionalen Films gewöhnt sind, dass sie die Realität nicht mehr erkennen, wenn sie sie sehen.⁹⁷

Hubert Smith sprach sich 1967 für die Verwendung der *cinéma vérité*-Technik in Filmprojekten im Rahmen der Universität aus. Für ihn bietet sie viele Vorteile, da sie Filme von großer Kraft, Präsenz und Wert produziert, von den großen Produktionsfirmen sieht er sie jedoch ignoriert. In seiner Definition des *cinéma vérité* minimieren diese Filme die Einschränkungen, denen der Film normalerweise bei der

⁹⁷ Vgl. Lipscomb 1964 S.62-63

Umlegung von Realität unterworfen ist. Es sind Filme, die so nah wie möglich an das visuelle, aurale und kinestatische Empfinden echter Gegenwart herankommen und während der Verdichtung, Neuordnung und durch Nebeneinanderstellen von Stücken der Realität an der Wahrheit der Geschichte haften bleiben.

Die Unpopularität des *cinéma vérité* für Filmschaffende ist für ihn schwierig zu erklären und er führt sie auf unterschiedlichste Faktoren, wie Sponsoren, Publikum, Equipment, Personal und Kosten zurück, also auf Elemente, die immer bei einer solchen neuen Technik von Bedeutung sind. In Bezug auf Sponsoren sieht er hier die Notwendigkeit, sich die Richtigen auszusuchen, wobei er ihren generell schlechten Ruf als falsch empfindet und eine Mitschuld der Regisseure an den Zwistigkeiten erkennt. Das Publikum darf bedauerlicherweise nur selten seine Meinung äußern, wird aber oft dazu benutzt, die Meinung anderer zu unterstreichen. Im Allgemeinen wird es von Smith eher als aufgeschlossen gegenüber Neuem gesehen. Wichtig ist für ihn, dass der Film sich über jede Mittelmäßigkeit erhebt und beim Publikum etwas auslöst, sei es auch negativ. Die Filmcrew muss sich den Herausforderungen des *cinéma vérité* stellen, das eine sehr persönliche Arbeit voraussetzt und emotional und psychisch sehr belastend werden kann. Außerdem kann sie sich nicht auf normale Arbeitszeiten verlassen. Die übliche Hierarchie wird ausgelöscht und die Gruppe muss gut zusammenspielen und sich darauf einlassen können. Das Equipment befand sich zu dieser Zeit mit Handkamera und Recorder auf dem neuesten Stand, was zwar teuer war, aber dafür benötigte man keine umfangreiche Ausrüstung, was jedoch von Film zu Film variieren konnte. Das größte Problem, warum es nur wenige im *cinéma vérité* schaffen, erkennt er in der Unfähigkeit der Regisseure sich auf eine solche Erfahrung einzulassen. Bei diesen Experimenten kann man nicht mehr den Abstand zu den Menschen wahren, die man vorher nur agieren ließ und ist damit auch deren Launen ausgeliefert. Der Drehtag lässt sich oftmals nicht so einfach aus dem Kopf vertreiben und man ist persönlich und emotional aufgeladen, muss sich selbst immer wieder in Frage stellen und einen offenen Geist behalten, da *cinéma vérité* nicht den Komfort eines Skripts bietet, auf welches man zurückgreifen könnte. Manchmal weiß man sogar mehr über seine Protagonisten als ihre engsten Vertrauten und man hat das Glück ab und zu einen seltenen Moment erleben zu dürfen, bei dem der Mensch vor der Kamera all seine Schutzmechanismen fallen lässt. Das Ziel ist hier nicht, alle am Film Mitwirkenden gut aussehen zu lassen und sie im besten Licht zu präsentieren; zudem sollen auch nicht die Erwartungen und Vorstellungen des Publikums befriedigt werden.

Manchmal muss der Regisseur aber auch im Dienste der „Wahrheit“ künstlerisch zurückstecken und nicht seine eigene Genialität durch spannende Musik- und Bildkompositionen zur Schau stellen. Die „Normalität“ soll gezeigt werden, unstrukturiert, mit Menschen, die echte und starke Emotionen ausleben. Cinéma vérité kann extreme emotionale Überanstrengungen auslösen, bietet aber auch unübertroffene Befriedigungen, weshalb man für diesen Stil genügend Courage braucht und man niemanden vorwerfen kann, wenn er dem nicht standhält, meint Smith.⁹⁸

Diese emotionale Überanstrengung kennt auch Jean Rouch, der in einem Interview mit Dan Yakir aus dem Jahr 1978 meint, dass fiktionale Filme zu drehen wie Urlaub für ihn ist. Für ihn sind Dokumentationen und fiktionale Filme gleichbedeutend. Über die Beziehung von Subjektivität und Objektivität im Film meint er, dass sie für ihn das Gleiche wie in den humanistischen Wissenschaften darstellt. Wenn man Menschen beobachtet, ist man automatisch präsent und man kann nichts dagegen tun, dadurch kommt es für ihn zu einer Verzerrung der Wahrheit. Die humanistischen Wissenschaften sind für ihn „schrecklich subjektiv“. Auch die Art des Filmens beeinflusst das Material, weshalb Rouch es vorzieht, in einem kleinen Team zu arbeiten und sein eigener Kameramann zu sein. Er ist sich dessen bewusst, dass er nicht objektiv sein kann, so wie jeder andere auch. Eine Kamera zu verstecken findet er aber widerwärtig, er nennt sein System lieber „camera de contact“, bei dem die Kamera zu einem dritten Charakter, neben Protagonisten und Filmschaffenden, wird. Durch einen weiten Winkel und eine leise Kamera kann er sehr nahe kommen und das Geschehen nicht übermäßig stören. Die Objektivität der Kameralinse sieht Rouch als zusätzliches stimulierendes Mittel für Beobachter und Beobachteten, womit eine bestimmte Realität geschaffen wird. Cinéma vérité sieht er nicht als Wahrheit, sondern als die Wahrheit über das Kino, jene Wahrheit, die jemand mit mechanischen Augen und mechanischen Ohren im Kino zeigen kann. Es handelt von der Suche nach Wahrheit. Wenn Jean Rouch mit der Kamera unterwegs ist, ist er nicht er selbst, sondern nimmt ein anderes Ich an, ein anderes Stadium seiner selbst, das er „cinétranse“ nennt. Die Teilnehmer am Film sind sich absolut bewusst, dass die Kamera allgegenwärtig ist. Für ihn ist das alle Objektivität, die man erwarten kann. Von da an lebt man in einer audiovisuellen Galaxie, in der eine neue Wahrheit entsteht: cinéma vérité. Diese neue Realität hat für Rouch wenig mit der normalen Realität zu tun, da

⁹⁸ Vgl. Smith 1967 S.58-62

man zum Beispiel anders spricht wenn eine Kamera dabei ist.⁹⁹

Edgar Morin sieht die Suche nach einem neuen cinéma vérité vor allem als Suche nach einem Kino der Brüderlichkeit, dessen Ziel es auch ist, dass sich die Subjekte im Film in ihrer eigenen Rolle wahrnehmen. Für ihn kann das Kino die Wahrheit nur durch das cinéma vérité erkennen, die Wahrheit, dass man sich nicht wie ein Eindringling, sondern mit den Personen im Film verbunden fühlt. Edgar Morin sieht wie auch Jean Rouch eine Gefahr im Verstecken der Kamera, da der Filmschaffende dadurch zum Spion degradiert wird. Morin stellt sich selbst die Frage, wie man noch von Wahrheit reden könne, wenn diese ausgesucht, provoziert und bearbeitet wurde. Das Problem liegt für ihn an den Leuten, die cinéma vérité als Bestätigungstempel für die Wahrheit sehen und nicht als Forschungsgegenstand. Der Begriff cinéma vérité ist natürlich gewagt. Morin und Rouch wollten einfach die Fiktion eliminieren und näher ans Leben heranrücken, jedoch wurden ihnen die Schwierigkeiten im Umgang mit der Wahrheit erst zum Schluss des Filmprozesses zu „Chronique d'un été“ klar. Sie glaubten eigentlich, von einer Basis der Wahrheit ausgehend, eine noch größere Wahrheit finden zu können. Morin sieht dieses Experiment trotzdem nicht als gescheitert an, da er und Rouch so das Problem der Wahrheit präsentieren konnten. Sie wollten in direkten Kontakt mit dem Leben treten und das Fiktionale der Komödien und Dramen hinter sich lassen, aber das Leben selbst ist eine Komödie und ein Drama. Für Morin ist klar, dass sich jede Person selbst nur durch eine Maske darstellen kann, was gleichzeitig Offenbarung und Verkleidung ist, denn diese Maske wird zum Sprecher im Film. Dadurch wird jeder im Film dazu fähig, realer als im echten Leben zu agieren, aber gleichzeitig auch falscher. Es existiert einfach keine gegebene Wahrheit.¹⁰⁰

„They said about Chronique d'un Été that it couldn't be the truth, that truth doesn't exist in the cinema. When Vertov spoke of Kino-Pravda, it wasn't simply filming the journal Pravda. It was an attempt to search for the truth. But he said it very clearly: the ciné-vérité is the truth of cinema, the truth that one can show in the cinema with a mechanical eye and an electronic ear.“¹⁰¹

Sowohl Rouch als auch Morin sehen die Theorien und Methoden Dziga Vertovs

⁹⁹ Vgl. Interview Dan Yakir & Jean Rouch 1978 S.6-8

¹⁰⁰ Vgl. Rouch, Feld 2003 S.230-232, 263

¹⁰¹ Vgl. Interview Dan Yakir & Jean Rouch, 1978 S.7

zwiespältig, da auch er seine Kamera nach ersten Versuchen versteckte. Beide sind jedoch große Verehrer von Robert Flaherty und seinem Film „Nanook of the North“, der für Rouch den Beginn des ethnografischen Kinos darstellt. Rouch sieht ihre Arbeit als Verknüpfung der Ansätze Vertovs und Flahertys und dadurch als deren Erweiterung.¹⁰² Diese beiden Pioniere des Dokumentarfilms und ihre Arbeit möchte ich in einem kurzen Abschnitt erläutern.

4.1.3. Robert Flaherty und Dziga Vertov

Robert Flaherty wurde am 16. Februar 1884 in Iron Mountain, Michigan, als ältestes von sieben Kindern, geboren. Der Großvater der Familie war aus Irland, über Québec, in die USA gekommen. Robert Flahertys Vater brachte ihm von seiner Arbeitsstelle als Minenarbeiter in Kanada, indianische Mokassins mit, was sofort das Interesse des jungen Roberts an der indigenen Bevölkerung weckte. Als junger Bursche lebte er eine Zeit lang zusammen mit seinem Vater und den anderen Arbeitern in einem Camp der Minenarbeiter, wo er auch in Kontakt mit der Wildnis und Indigenen kam. Als er zurück auf die Schule musste, hielt er es dort nicht lange aus und nahm mit 17 Jahren Reißaus zurück in Richtung Wildnis und durfte schließlich an Erkundungen seines Vaters teilnehmen, der auf der Suche nach Eisenerz in Kanada war. Nach einem kurzen Zwischenspiel am College, das er bald wieder verlassen musste, heiratete er eine ihm verwandte Seele, die ebenso ein Naturmensch wie er war, Frances Hubbard. Doch Robert zog es wieder in den weiten nahezu unerforschten Norden und er wurde schließlich angeheuert und auf die erste von fünf Expeditionen innerhalb von sechs Jahren in den hohen Norden gesandt, auf der Suche nach Eisenerz und Kupfererz. Obwohl er zwar einige Entdeckungen gemacht hatte, auch Abseits seiner Suche nach Rohstoffen, war die wirtschaftliche Nutzung, der von ihm entdeckten Erzquellen nicht rentabel, was zu allem Übel sein eigener Vater dem Gönner mitteilen musste. Flaherty hatte auf seinen Reisen aber eine starke Faszination für das Land und die darin lebenden Menschen entwickelt und kehrte zurück.¹⁰³

Robert Flaherty wusste, dass es notwendig war, eine Kultur und ihre Menschen zuerst kennenzulernen und sie erst dann zu filmen. Deshalb verbrachte er ein Jahr bei den

¹⁰² Vgl. Rouch, Feld 2003 S.230-231, 267

¹⁰³ Vgl. Griffith 1953 S.17-20

Inuit und filmte sie erst gegen Ende seines Aufenthalts bei ihnen. Aus diesem Material, das unter extremen Bedingungen entstanden war, formte er den Film „Nanook of the North“, der für viele, darunter auch Jean Rouch, die Geburtsstunde des ethnografischen Kinos kennzeichnet und Flaherty zum „Vater des Dokumentarfilms“ auserkor. Zudem wandte er eine Methode an, die nicht sehr weit verbreitet war. Er zeigte den fertigen Film denjenigen, die darin vorkamen. Um den Film seinem Hauptdarsteller Nanook und dessen Familie zeigen zu können, musste Flaherty ihn selbst in seiner Hütte entwickeln. Leider gibt es diese erste Version des Films nicht mehr, da ein Feuer die Hütte verwüstete. Durch seine Hartnäckigkeit konnte er eine neue, heute bekannte Version des Films erstellen. „Nanook of the North“ wurde ein kommerzieller Erfolg, an den Flahertys weitere Filme, die er auf den unterschiedlichsten Kontinenten drehte, nicht anschließen konnten.¹⁰⁴ Jedoch brachte er einen Stein ins Rollen, der viele andere Filmemacher nach ihm beeinflussen sollte, darunter Jean Rouch und Edgar Morin.

Ebenfalls in den 1920er Jahren veränderte eine Gruppe um Dziga Vertov in der Sowjetunion den Dokumentarfilm und das Kino. Dziga Vertov hieß eigentlich David Abelevich Kaufman und war ein jüdischer Student aus Bialystok. Er hatte es sich in den Kopf gesetzt, die Wochenschauen zu ändern, die sich durch eine informative chronologische Darstellung von Ereignissen durch Bilder auszeichneten, die fast gar nicht bearbeitet wurden und sich nicht gerade durch eine kreative Kameraführung hervortaten. Diese stilistischen Mängel brachten ihn dazu, mit seinem Bruder und seiner späteren Frau eine eigene Wochenschau zu gestalten, „kinopravda“ (Film- oder Kinowahrheit) genannt. Diese Wochenschauen beschränkten sich nicht mehr auf reine Information durch Bilder von Ereignissen, sondern kreierte durch Montage von unterschiedlichsten Bildern, die nicht in Ort und Zeit verwandt sein mussten, kausale Zusammenhänge und Argumentationslinien. Die Information wurde zugunsten der Interpretation vernachlässigt. Neu war auch, dass diese Wochenschauen auf Themen spezialisiert waren, nicht nur auf Ereignisse. Diese Themen drehten sich oft auch um das gemeine Volk, seine Anliegen und Probleme und nicht um die Herrschenden und Mächtigen, die man sonst zu Gesicht bekam. Bald wurde klar, was für ein machtvolleres Mittel zur Überzeugung und Ermahnung des Volkes diese Bearbeitung filmischen Materials darstellte. Viele von Vertovs Neuerungen wären nicht ohne die

¹⁰⁴ Vgl. Rouch, Feld 2003 S.267-268

Vorbedingungen des bolschewistischen Journalismus möglich gewesen, der sich auch der Indoktrinierung des Volkes gewidmet hatte. Für Vertov gab es zwei Mächte des Kinos: Aufzunehmen und eine tiefere Wahrheit dahinter aufzudecken, also sozusagen das Leben in einem unbeobachteten Moment zu überraschen. Vertov wusste genau, wie er die diskursive Macht des Kinos nutzen konnte, anstatt einfach nur Gesehenes aufzunehmen. Die chronologische Abfolge wurde von einer logischen und diskursiven Aneinanderreihung abgelöst. Somit standen die neuen „kinopravda“-Wochenschauen in einem starken Kontrast zu den bisherigen.¹⁰⁵

Vertov und die um ihn versammelte „kinok“-Gruppe verfassten einige Niederschriften zu ihren Ansichten und Methoden. In seinem Manifest „kinoglaz“ (Kinoauge) sagte er der künstlerischen Kinematografie und ihrer verfälschten Wirklichkeit den Kampf an und wollte die Kopien der Realität durch die Originale ersetzen; für ihn fabrizierte jeder Kunst oder auch niemand.¹⁰⁶ Er entwickelte die Theorie, dass nur das Kameraauge die Wahrheit hinter allem entdecken kann, da das menschliche Auge nur einen flüchtigen Blick auf das Weltgeschehen erhascht. Weitere wichtige Punkte und stilistische Mittel waren für Vertov der Zusammenhang zwischen Mensch und Maschine, die Montage des gefilmten Materials, die Kinoauge-Theorie und die unsichtbare Kamera.

Von den Wochenschauen kam Vertov bald zu Filmen, wovon „Der Mann mit der Kamera“, wahrscheinlich der bekannteste ist. Auch hier wird die Kamera versteckt, um das Geschehen möglichst wenig zu beeinflussen und die Wirklichkeit in ihrer „Realität“ zu filmen.¹⁰⁷

Für Siegfried Kracauer ist „Der Mann mit der Kamera“ der Beweis dafür, dass das sowjetische Kino nicht in seiner Entwicklung stehen geblieben ist. In diesem Werk gibt es für Kracauer zwei Hauptakteure, zum einen die Stadt mit ihren Dingen und Menschen und zum anderen den Mann mit der Kamera, der sich der Stadt und den Dingen und Menschen, die sie inne hat, bemächtigt. Die Beziehung zwischen diesem „Kinoauge“ und den Dingen, die es sieht, bestimmen den Wert des Films. Der Kameramann manipuliert nach Lust und Laune an seinen zu filmenden Objekten durch seineameratechnik herum und zeigt Vergrößerungen, Zeitlupen oder ähnliches. Das

¹⁰⁵ Vgl. Hicks 2007 S.5-11

¹⁰⁶ Vgl. Vertov 1924 S.39-40

¹⁰⁷ Vgl. Svejksky 1996 S.61-74

„Kinoauge“ blickt für Kracauer unter die Oberfläche und dringt in die geschlossene Realität des Kollektivs der Dinge und Menschen, die es zeigt, ein.¹⁰⁸

Seine Methoden und Theorien beeinflussten Filmemacher auf der ganzen Welt, vor allem in den 60er und 70er Jahren des 20. Jahrhunderts. Filmschaffende in den USA versammelten sich unter dem Begriff „direct cinema“ und führten Vertovs Methode der versteckten Kamera fort und Jean Rouch und Edgar Morin leiteten ihr „cinéma vérité“ direkt vom Begriff der „kinopravda“ ab.¹⁰⁹

Edgar Morin sieht bei Vertov und seiner versteckten Kamera das Problem, dass der Filmschaffende zu einem Spion degradiert wird. Flaherty empfindet er als wahren Geistesvater der neuen cinéma vérité-Bewegung, da er bei ihm und seinem Film „Nanook of the North“, die wahren Kämpfe des Menschen zu sehen glaubt, der Mensch gegen die Natur und die Tragik, die dieser Kampf beinhaltet. Einen weiteren kritischen Punkt erkennt er bei Flaherty, da dieser seinen Protagonisten nicht zu einem fremden Exoten degradiert, sondern ihn als etwas Vertrautes zeigt. Deshalb ist es für Morin auch wichtig, einen Film über Paris zu machen, um die Entfremdung in der Metropole aufzubrechen, auf der Suche nach einer neuen Brüderlichkeit.¹¹⁰

Jean Rouch huldigt auch den Errungenschaften Robert Flahertys, da er für ihn und das ethnografische Kino ein wichtiger Pionier war. Vertovs Versuche, die Kamera an ihre Grenzen zu bringen und einen neuen Blick zu schaffen, der offen ist für die Welt, würdigt Rouch ebenfalls in hohem Maße. „Kinopravda“ und cinéma vérité beschreibt er als verrücktes Bestreben, aber sehr interessantes Experiment. Bei Vertov sieht er fast schon einen Kult um die Kamera, bei der der Kameramann als Hohepriester fungiert. Rouch ist sich außerdem sicher, dass es nur wenig Unterschied zwischen Ethnografie und Kino gibt. Ein Film zeichnet auf und wird geschnitten, ebenso wird ein ethnografisches Buch, das publiziert werden soll, bearbeitet.¹¹¹

In ihren Aussagen und im Film von Jean Rouch und Edgar Morin, sieht man die Gemeinsamkeiten und Unterschiede, die sich in Bezug auf Vertov und Flaherty aber auch andere Filmschaffende ergeben. Rouch und Morin finden es beide fast schon

¹⁰⁸ Vgl. Kracauer 1929 S.88-91

¹⁰⁹ Vgl. Svejksky 1996 S.108-112

¹¹⁰ Vgl. Rouch, Feld 2003 S.230-231

¹¹¹ Vgl. Rouch, Feld 2003 S.267-273

widerwärtig, die Kamera zu verstecken, wie Vertov und ihre anderen Kollegen des „direct cinema“. Aber sowohl Morin und Rouch als auch Vertov lehnen eine Vorbereitung in Form einer Art Drehbuch ab und sehen die Technik und die Kamera als starken Faktor in ihren Filmen. Rouch und andere übernahmen Flahertys Angewohnheit, die Filme den Protagonisten zu zeigen, wie man es auch in „Chronique d'un été“ sieht.

Cinéma vérité, das von Vertov und Flaherty stark beeinflusst wurde, führte wiederum, vor allem in Frankreich, zum Entstehen der Nouvelle Vague-Bewegung. Dieser Umstand freute Rouch, der diese Bewegung als losgelöst von der ökonomischen Filmindustrie ansah und die das Kino schließlich ein wenig aus den Klauen dieser Industrie befreite.¹¹²

4.2. „Chronique d'un été“ – Chroniken eines Sommers

Der Film „Chronique d'un été“ von Jean Rouch und Edgar Morin wurde während des Sommers 1960 hauptsächlich in Paris und St. Tropez gedreht und 1961 als Produktion von Argos-Film veröffentlicht. Ich möchte in diesem Kapitel auf die Produktionsbedingungen des Films eingehen und einen kurzen Abriss über die Handlung und die im Film agierenden Personen geben. Ich beziehe mich dabei vor allem auf die Aufzeichnungen Morins und Rouchs zum Film.

Als Edgar Morin, Jean Rouch 1959 beim ersten Internationalen Ethnografischen Filmfestival in Florenz vorschlug, zusammen einen Film zu machen, war er sich sicher, dass eine neue Art des Kinos durch die eben erst aufgetretenen neuartigen technischen Errungenschaften möglich wäre und dass Rouch der richtige Partner für ihn sei, da dieser bekannt für sein Talent war, sich mit einer kleinen Kamera in eine Gruppe zu integrieren und in diese eintauchen zu können ohne als Regisseur gesehen zu werden, sondern als Teil des Gefüges. Für dieses Experiment waren beide bereit ästhetische Mängel in Kauf zu nehmen und noch nicht - auf diese Art und Weise - erforschtes Land zu betreten. Bei dem Treffen in Florenz war die Grundidee, das Thema Liebe in einem gemeinsamen Film zu behandeln. Diese Idee wurde jedoch bald

¹¹² Vgl. Interview Dan Yakir & Jean Rouch 1978 S.9

wieder verworfen, da die Liebe beiden als ein zu großes und schwieriges Thema erschien und deshalb schlug Morin ein simpleres Thema vor, nämlich „Wie lebst du?“. Dieser Vorschlag bedeutete aber für Morin nicht einfach das Filmen der Lebensumstände, wie die Wohn- und Arbeitssituation von unterschiedlichen Personen, sondern ihn interessierten vielmehr die Lebenseinstellungen von Menschen, ihre Probleme und deren Lösung und die Interaktion mit anderen. Fragen, die sie sich und anderen dazu stellten, handeln von Glück oder Unglück, Liebe, Gleichgewicht, Akzeptanz oder Revolte. Der Film sollte das Forschungsobjekt Paris erkunden und in seiner Recherche echtes Leben beinhalten, also nicht im klassischen Sinne eines Dokumentarfilms, sondern im Sinne eines Films, der von seinen Autoren und Darstellern gelebt wird. Jedoch wollten sie sich dabei nicht auf die Gesellschaft im soziologischen Sinn beschränken, sondern die Menschheit als ethnografisches Projekt erforschen. Das Experiment sollte dabei unterschiedlichste Menschen aus verschiedenen sozialen Schichten und verschiedenster Herkunft berücksichtigen, aber diese nicht als Stereotypen präsentieren. Morin legte großen Wert darauf, dass es in dem Film keine starren Interviews gab, sondern wollte eine Umgebung schaffen, die spontane Diskussionen begünstigte. Außerdem stand auch der Austausch zwischen Morin und Rouch mit ihrer Filmcrew und den Mitwirkenden am Film im Mittelpunkt. Die Protagonisten sollten auch in den Aufbauprozess des Films miteinbezogen werden, zum Beispiel durch die Suche nach neuen Darstellern.¹¹³

Nach den ersten Diskussionen über das Thema stimmte Rouch zu. Nun mussten sie einen Produzenten für ihren Film finden, was ihnen mit Anatole Dauman von Argos-Films auch gelang. Damit Rouch die Leute kennenlernen konnte, die Morin aus seinem Bekanntenkreis für den Film vorschlug, veranstalteten sie mehrere Probeabendessen mit unterschiedlichen Personen, bei denen sie auch schon mitfilmten. Rouch kümmerte sich vor allem um die technische Seite des Projekts, auch weil er bestimmtes Personal haben wollte, mit dem er auch gut harmonierte und welches mit der neuesten Technik, die dieser Film benötigte, umgehen konnte.¹¹⁴

Nun möchte ich einen kurzen Überblick über die Handlung des Films und die wichtigsten Charaktere geben, um danach auf die Schwierigkeiten bei der Produktion und andere Details einzugehen.

¹¹³ Vgl. Rouch, Feld 2003 S.229-233

¹¹⁴ Vgl. Rouch, Feld 2003 S.232, 234-235

4.2.1. Inhalt des Films

Der Film beginnt mit Bildern aus den Straßen von Paris, bei denen eine Stimme aus dem Off das Vorhaben der Filmschaffenden erklärt. In der ersten Szene sieht man Jean Rouch und Edgar Morin zusammen mit Marceline bei und nach einem Abendessen. Marceline, die der Ausgangspunkt für die Frage „Wie lebst du?“ werden soll und einen großen Part im Film übernimmt, arbeitet in einem Institut für Marktforschung und erklärt sich schließlich, nach einer Diskussion über die Natürlichkeit des menschlichen Verhaltens vor der Kamera, dazu bereit an diesem Experiment teilzuhaben. Marceline und eine zweite junge Frau, Nadine, stellen Passanten auf der Straße die Frage „Êtes-vous heureux?“ (Sind Sie glücklich?) und bekommen die unterschiedlichsten Antworten, da jeder der Angesprochenen die Frage auch anders interpretiert.

Die nächsten Szenen handeln von unterschiedlichen Auffassungen von Arbeit. Man sieht Mechaniker in einer Werkstatt, die betrügen, um an etwas mehr Geld zu kommen, ein junges Ehepaar namens Maddie und Henri, das von ihren Erfahrungen in der Arbeitswelt berichtet und nun als Maler sein Geld verdient, eine Diskussion von Arbeitern über die Zustände in den Fabriken und schließlich begleitet die Kamera einen ganzen Tag lang vom Aufstehen an Angélo, einen Arbeiter in der Renault-Fabrik. In der darauffolgenden Szene findet eine Begegnung zwischen dem Fabrikarbeiter Angélo und dem afrikanischen Studenten Landry statt, die einander von Morin und Rouch vorgestellt werden. Ihre Diskussion dreht sich um die Situation der Arbeiter und die Problematik eines Minderwertigkeitskomplexes, mit dem manche von ihnen zu kämpfen haben.

Danach wird uns die Familie Gabillon bei einem Abendessen vorgestellt, bei dem Probleme eine Unterkunft zu finden, diskutiert werden. Die nächste Person, die uns präsentiert wird, ist Marilou, eine aus einer angesehenen italienischen Familie stammende 27-jährige Sekretärin, die unter anderem mit dem sozialen Abstieg, den sie in Frankreich durchmachen musste, zu kämpfen hat. Diese Szene ist sehr eindringlich, da man ihren Zusammenbruch vor der Kamera miterleben kann.

Jean-Pierre, Student und der Freund von Marceline, spricht über die Impotenz seiner Generation, die schreckliche Kompromisse eingehen muss. Sein Scheitern, die Frau,

die er liebt, also Marceline, glücklich zu machen, geht ihm sehr zu Herzen. Hier mischt sich Marceline ein, die sich dafür verantwortlich fühlt, dass er das Leben so schwarz sieht, da sie ihn mit Menschen bekannt gemacht hat, die an ihren politischen Erfahrungen zerbrochen sind, sie eingeschlossen. Sie wollte nicht, dass er sich wie sie fühlt und hoffte, dass sie ihn trotz allem glücklich machen könne. An dieser Stelle filmt die Kamera Marcelines Unterarm, auf dem eine Tätowierung zu sehen ist, die sie als jüdische Überlebende eines KZs kennzeichnet. Hier kommen wir als Zuschauer zum ersten Mal mit Marcelines Vergangenheit in Berührung.

Es folgt eine Tischszene, in der einige uns schon bekannte Gesichter wieder auftauchen, die über den Algerienkrieg und die „Jugend von heute“ diskutieren. Die nächste Szene, die in einem Restaurant im Freien gefilmt ist, dreht sich um eine Diskussion über Alltagsrassismus, die aktuellen Ereignisse im Kongo, die Solidarität der Afrikaner und landet schließlich bei der KZ-Vergangenheit Marcelines, die die meisten Anwesenden wie aus heiterem Himmel trifft und aufwühlt. Danach folgen wir Marceline, vom Place de la Concorde aus, durch die Straßen von Paris, wobei sie ihre Vergangenheit in Bruchstücken Revue passieren lässt. Diese drei Szenen, die Diskussion über den Algerienkrieg, die Szene im Restaurant und Marceline in den Straßen von Paris, werde ich noch genauer analysieren.

Nach diesen ernsteren Themen kommt ein harter Schnitt und wir sehen einige der Charaktere auf einem Fest tanzen, darunter auch Marceline und Jean-Pierre. Danach treffen wir Marilou wieder, die um einiges glücklicher erscheint und beobachten sie und ihren Freund bei alltäglichen Tätigkeiten. Auch Angélo sehen wir nochmals, der mit Problemen durch die Dreharbeiten in der Fabrik zu kämpfen hat und diese schließlich verlässt.

Nun beginnt der große Aufbruch in die Ferien in Paris und wir können die Akteure bei verschiedenen Aktivitäten begleiten, wie Wasserskifahren und den Besuch eines Stierkampfes. Landry wird uns als afrikanischer Erforscher der Ferien in Frankreich in St. Tropez gezeigt, wo er auch ins Gespräch mit einem Model kommt, das Brigitte Bardot ähnlich sieht und über das Leben in St. Tropez berichtet. Außerdem sehen wir Morins Töchter, Véronique und Irène, die sich mit Landry darüber unterhalten, welche Pflichten sie in ihrem Alter (12 und 13 Jahre) in seiner Heimat zu erfüllen hätten. Auch Angélo, sein Freund Jacques, dessen Frau und ihre Kinder machen Urlaub im Wald

von Fontainebleau.

Nach diesen Urlaubsszenen sehen wir im Film ein Publikum in einem Kinosaal, das aus den Personen besteht, die im Film vorkommen und das über die Fassung des Films, den es soeben gesehen hat, spricht und über seinen eigenen Auftritt, aber hauptsächlich über den der anderen urteilt. Nach dieser für Morin und Rouch gewiss aufreibenden Diskussion, sehen wir die beiden einen Gang auf und ab gehen, während sie dabei das Experiment und seinen Erfolg oder Misserfolg Revue passieren lassen. Draußen auf der Straße trennen sie sich und wir folgen Morin während des Abspanns.

4.2.2. Rouch versus Morin

Die Szenen, die wir im Film sehen, wurden nicht chronologisch in dieser Reihenfolge gefilmt. Rouch wollte eine chronologische Abfolge des Films, da er vor den Dreharbeiten erwartete, dass im Sommer 1960 ein für Frankreich essentielles Ereignis passieren würde, wie etwa endlich Frieden in Algerien. Dieses gewichtige Ereignis trat aber nicht ein. So heißt der Film zwar „Chronik eines Sommers“, stellt die Ereignisse aber nicht in der Reihenfolge dar, in der sie passiert sind. Diesen Titel schlug übrigens die Produktionsfirma vor, da ihr das Hauptthema „Wie leben Sie/lebst Du?“ zu sehr nach Fernsehreportage klang.¹¹⁵

Die unterschiedlichen Ansichten von Rouch, Morin und der Produktionsfirma Argos zogen sich durch den gesamten Produktionsprozess des Films. Rouch wollte, dass vorab aufgenommene Gespräche assoziative Bilder untermalen. Er beabsichtigte, dass sich nur zwei bis drei Charaktere als Hauptfiguren herauskristallisieren sollten und schlug sogar Morin dafür vor. Notfalls hätte Rouch sogar einer Art vorab geschriebenen Handlung zugestimmt, damit man einige Charaktere näher kennenlernt.

Morin wollte in diesem Film vor allem die politischen Probleme aufgreifen, wie die Algerienfrage und die Unabhängigkeitsbestrebungen im Kongo und auch mehrere Fabriken und Arbeitsstätten besuchen, ohne dass sich dabei allerdings die Hauptfrage des Films auflöst. Er bestand darauf, seine Darsteller zu behalten und wollte, dass sich die Frage wie man lebt im Laufe des Films in die Fragen „Wie kann jemand leben?“

¹¹⁵ Vgl. Rouch, Feld 2003 S.237, 254, 256

und „Was kann ich tun?“ transformiert und auf die Zuschauer übergreift. Morin warf Rouch vor, sich nur auf die fröhlichen und angenehmen Szenen zu versteifen und den traurigen und melancholischen Ansätzen des Films, die Morin als wichtiger ansah, entgegenzuwirken.¹¹⁶

Die Unstimmigkeiten griffen auch auf die Produktionsfirma über, die sich in den Prozess des Filmens einmischte und damit drohte, die Dreharbeiten abubrechen, wenn die technischen Improvisationen weiter überhand nehmen und keine Maßnahmen ergriffen würden. Morin profitierte von diesem Streit und konnte die Tischgesprächsrunden wieder aufnehmen, die Rouch gerne verworfen hätte. Um den 20. Juli 1960 verloren Morin und Rouch, aufgrund von Streitigkeiten mit der Produktionsfirma, ihren ursprünglichen Kameramann. Jean Rouch konnte sich bei der Wahl des neuen Kameramanns durchsetzen und die Entscheidung fiel auf den Kanadier Michel Brault, dessen Stil Rouch bewunderte. Nun konnte er mit Brault zusammen seine Straßenszenen und Naturexperimente filmen und diese mit synchronisiertem Ton unterlegen. Morin sah an dieser Stelle eine Übernahme des Films durch Rouchs „pédovision“, wie seine Technik von Morin bezeichnet wurde, und dadurch eine Vernachlässigung der von Morin entwickelten Technik der „Kommensalität“, bei der er die Menschen bei Essensgelagen zusammenführt. Morin betrachtete Rouchs surreale Ansätze, die sicher von seiner Jugend in Paris herrührten, mit Skepsis. Dadurch entfernten sich die beiden Filmemacher in ihren Anschauungen immer mehr.¹¹⁷

Eigentlich wollte Morin die Ferienszenen in St. Tropez nicht filmen, Rouch köderte ihn aber damit, dass er Morins Töchter in den Film miteinbeziehen würde sowie mit der Idee Landry als eine Art umgekehrten Entdecker, der aus Afrika stammt und Frankreich erkunden soll, einzusetzen. Diese Urlaubsszenen offenbaren für Morin wieder Rouchs „Flucht“ vor dem Ernst hin zum Fröhlichen.¹¹⁸ Nach diesem Ferienpart und der Rückkehr nach Paris machte die Produktionsfirma deutlich, dass es endlich an der Zeit wäre, den Film fertigzustellen. Rouch konnte unter Druck nicht arbeiten, also erstellte Morin, mit seinem Einverständnis, einen Drehplan. Der Zeitfaktor führte auch dazu, dass sie nicht alle Szenen und Begegnungen, die sie noch

¹¹⁶ Vgl. Rouch, Feld 2003 S.237

¹¹⁷ Vgl. Rouch, Feld 2003 S.238-242

¹¹⁸ Vgl. Rouch, Feld 2003 S.241-242

vor Augen hatten, verwirklichen konnten.¹¹⁹ Nun mussten sie 25 Stunden Filmmaterial, das meiste davon auf 16mm-Film, auf Spielfilmlänge kürzen. Hier begannen die wirklichen Kontroversen zwischen Rouch und Morin und zwar darüber, welches Material unbedingt in den Film aufgenommen werden musste und welches nicht. Die Frage, die sie sich stellen mussten, war weniger technischer Natur, sondern mehr über die generelle Bedeutung des Films, denn bei so unterschiedlichem Material war der Interpretationsspielraum groß. Die Unstimmigkeiten mündeten in eine Krise mit drei Fronten. Die Produktionsfirma Argos wollte jemanden aus ihren Reihen beim Schnitt dabeihaben. Rouch wollte mit dem Schnitt aber nur jemanden betrauen, den er kannte und dem er vertraute, zudem musste er für zwei Monate nach Afrika reisen, was wiederum die Produktionsfirma wegen der Verzögerung verärgerte. Morin verlangte eine mit Rouch gleichberechtigte Position, damit der für ihn essentielle Inhalt des Films nicht verloren gehe. Rouch hingegen pochte wieder auf einige wenige Charaktere und eine chronologische Abfolge des Films, beginnend beim Frühling und beim Herbst endend. Morin klammerte sich an eine thematische Abhandlung und wollte, dass der Film über die individuellen Charaktere zu den generellen Problemen gelangt. Ein *cinéma vérité* sollte erschaffen werden, dass die Kluft zwischen Spielfilm und Dokumentarfilm überbrücken kann. Beide waren sich darin einig, einen „authentischen“ Film schaffen zu wollen. Zuerst begann Rouch den Film alleine zu schneiden und Morin gab sich unzufrieden mit dem Filmmaterial, das Rouch aussuchte und bei dem ihm wichtige Szenen fehlten, dann schnitt Morin und dieses Mal war Rouch es, der unzufrieden war. Nach langem Hin und Her schlossen sie endlich einen Kompromiss. Die Diskussionen gingen aber bald auf die Produktionsfirma über, die sich abwechselnd auf die eine und die andere Seite schlug und immer mehr Leute mischten sich ein. Bei Screenings zeigte sich, dass die Zuschauer die Szenen, in denen einer der Filmschaffenden vorkam, als authentischer wahrnahmen als die anderen. Deshalb beließen sich Morin und Rouch öfters in den Filmszenen als sie es eigentlich vorhatten. Eine noch nicht endgültige Version wurde bei den Filmfestspielen in Cannes gezeigt. Rouch und Morin waren sich schließlich darüber einig, dass das Ende zu schwach geraten war. Morin sah einen generellen Abstieg im Film, der bei der Algeriendiskussion beginnt, Rouch war nur mit dem Ende unzufrieden. Deshalb drehten sie noch einen Schlussteil mit der Diskussion über den Film.¹²⁰

¹¹⁹ Vgl. Rouch, Feld 2003 S.243

¹²⁰ Vgl. Rouch, Feld 2003 S.250-256

4.2.3. Nach dem Film: Resumé der Filmschaffenden und Kritiken

Morin sprach davon, dass er nach Abschluss des Films zwei unterschiedliche Gefühle in sich tragen würde. Einerseits war er, im Vergleich zu seinen Idealvorstellungen von dem fertigen Film, enttäuscht, andererseits fühlte er eine große Zufriedenheit, dass er diese Erfahrung durchgemacht hatte und auch die Kompromisse, die er eingehen musste, überstand. Hier gibt er ein Gefühl wieder, welches Hubert Smith bei seiner Aufforderung für mehr *cinéma vérité* im universitären Filmbereich ebenfalls beschrieb (siehe Kapitel „Cinéma vérité“). Jean Rouchs Teilhabe an dem Filmprojekt sah Morin als unverzichtbar an, nicht nur weil dessen Name die Produzenten überzeugte und er vom technischen Standpunkt am meisten Ahnung von der Realisierung eines solchen Projekts hatte, sondern für Morin war er auch vom persönlichen Standpunkt aus unersetzbar, auch wenn sie ein sehr unterschiedliches und oft streitendes Paar abgaben. Nach dem Herauskommen des Films sahen die Filmschaffenden mit Kummer, dass sich die Hauptkritik der Zuschauer gegen die Darsteller des Films richtete. Für Morin und Rouch war das besonders schwer zu ertragen, da sie die Protagonisten als ihre Freunde ansahen und natürlicherweise auch wollten, dass die Zuschauer die Menschen mochten, die ihnen am Herzen lagen. Für Morin war dies aber zugleich die Schwäche und die Tugend des Films, da dadurch das Verhältnis zwischen Protagonisten und Zuschauern verändert wurde und somit die Grenzen des normalen Kinos durch ihre Provokation durchbrochen wurden. Die Reaktionen zeigten, wie schnell die Zuschauer dazu bereit waren, zu verurteilen und zu schubladisieren, zumeist aber nur aus ästhetischen Gründen. Sie dachten, der Zuschauer würde sich nach dem Film die Frage stellen wie er oder sie lebt und wie man leben kann, aber die Reaktionen waren vielfältiger. Morin sah eine Selbstschuld dieser Attacken bei sich und Rouch, da die Kompromisse, die sie schließen mussten, auf Kosten ihrer Charaktere gingen. Das Problem sah Morin aber weniger in ihrer Methode, sondern auch in der Natur des Menschen.

„If a good part of the film’s viewers refuse, reject, or expel from themselves what they consider a „pathological“ case that is in no way representative or significant, this indicates not an error in our method but rather the difficulties involved in conciousness of certain fundamental givens of being human.“¹²¹

¹²¹ Vgl. Rouch, Feld 2003 S.260

Eine weitere Schwierigkeit, mit der sie zu kämpfen hatten, war die Unvereinbarkeit von Realzeit und Kinozeit und dass die Bearbeitung zwar das Verständnis der Ereignisse ohne die Möglichkeit der Echtzeit verbessern konnte, aber das was wirklich in realer Zeit passiert war, verschwimmen ließ. Morin sah den Film auch als ein Statement gegen die Zensur, da seiner Meinung nach, Dinge die zurückgehalten und nicht angesprochen werden, ausgesprochen werden müssen und empfand dadurch, wie manche Kritiker, auch keine Überschreitung der moralischen Grenzen im Film. Die größte Gefahr meinte er sowieso bei den Kritikern selbst zu sehen, die ohne die Leute zu kennen, zu wissen glaubten, was gut für sie sei und unfähig waren, die Figuren zu respektieren und in ihr Herz zu schließen. Da einige Kritiker die Konsequenzen, die der Film für manche Protagonisten hatte, sehr stark thematisierten, warf Morin die Frage auf, ob wir nicht alle in unserem alltäglichen Leben Risiken auf uns nehmen und auch über das Schicksal anderer entscheiden müssten. Das grundlegende Problem sieht er in der eigenen Moral. Für Morin kann der Film in die unterschiedlichsten Richtungen verstanden werden, links oder auch reaktionär, optimistisch und pessimistisch, das liegt sicherlich auch an den großen Unterschieden zwischen Morin und Rouch. Sie wollten aber die Probleme, die sich im Film auftaten, nicht unbedingt auf einer politischen Ebene präsentieren, sondern tiefer graben und die Probleme aussprechen, für die alle verantwortlich sind.¹²²

Im Gegensatz zu Edgar Morin, der später noch viele Werke als Theoretiker veröffentlichte, hatte Jean Rouch Schwierigkeiten seine Gedanken zu einem seiner Filme, zumindest vor der Fertigstellung, niederzuschreiben. Er beschränkte sich, aus administrativen und finanziellen Gründen, nur auf die notwendigste schriftliche Darstellung, da er seiner Meinung nach seine Ideen nur kinematografisch ausdrücken kann. Ungern entwarf er ein Szenario, weil sich seine Ideen im Laufe des Filmprozesses weiterentwickelten und von der Improvisation lebten. Für ihn waren die Kamera und der Recorder, was für andere Stift und Notizblock sind. Seine Unfähigkeit, die Idee anders mitzuteilen, sah er als schwierigste Herausforderung für die Menschen an, die mit ihm arbeiteten. Eigentlich wollte Rouch sich nicht als Tyrann gegen die anderen aufspielen, die er eigentlich als nichts anderes als Freunde betrachtete, womit er wahrscheinlich auch Morin ansprach, der unter den Streitigkeiten

¹²² Vgl. Rouch, Feld 2003 S.257-262

während des Filmprozesses ebenso zu leiden hatte wie er selbst.¹²³

Morin meinte nach Fertigstellung des Films:

„Now I realize that if we achieved anything, it was to present the problem of truth. We wanted to get away from comedy, from spectacles, to enter into direct contact with life. But life itself is also a comedy, a spectacle.“¹²⁴

4.2.4. Technische Besonderheiten

Die Verwirklichung des Films „Chronique d'un été“ von Jean Rouch und Edgar Morin 1960/61 wäre in dieser Form nicht ohne den technischen Fortschritt dieser Zeit möglich gewesen.

Für die technische Komponente an diesem Film zeigt sich vor allem Jean Rouch verantwortlich, der schon seine ersten Filme mit einer 16mm-Kamera gedreht hatte. Sobald das 16mm-Format in Farbe erhältlich war, drehte Rouch seine Filme damit, um die Welt noch realistischer wiedergeben zu können. „Chronique d'un été“ stellt hier eine der wenigen Ausnahmen dar.

Ende der 1950er Jahre kamen die ersten elektrischen Kameras heraus, die nicht mehr manuell aufgezogen werden mussten und wodurch sich die Möglichkeiten für längere Einstellungen verbesserten. Zu Beginn der Dreharbeiten zu Chronique verwendeten Morin und Rouch noch eine 10 Kilogramm schwere Kamera, die auf einem Wagen bewegt wurde. Nachdem Rouch Michel Brault aus Kanada in den Film miteinbezog, brachte dieser eine tragbare Kamera und Ansteckmikrophone mit, da Rouch unbedingt eine Handkamera benutzen wollte, um freier improvisieren zu können. So wurde auch das Problem mit dem synchronen Ton gelöst, da die handelnden Personen mit einem Ansteckmikrofon und einem tragbaren Tonband ausgestattet wurden.¹²⁵ Während der Dreharbeiten wurde von der Firma Éclair, durch die Mitarbeit Rouchs, eine 16mm-Handkamera entwickelt, die ein noch einfacheres Filmen ermöglichte und relativ leicht war und ruhig arbeitete. Diese Techniken erlaubten es den Filmschaffenden

¹²³ Vgl. Rouch, Feld 2003 S.266-267

¹²⁴ Vgl. Rouch, Feld 2003 S.263

¹²⁵ Vgl. Hohenberg 1988 S.239-241

gleichzeitig nahe an der Person und distanziert zu sein, kreierten eine Form der Filmkunst bei der diese gleichzeitige Intimität und Distanz persönliche Erlebnisse in einem öffentlichen Raum artikulieren lässt und schafften eine neue Art des Verständnisses und der Nähe zu den Protagonisten eines Films.¹²⁶

4.2.5. Thematiken im Film

Schon während des Prozesses des Filmens und später bei der Bearbeitung ergaben sich vor allem für Edgar Morin, der im Gegensatz zu Jean Rouchs gewünschter chronologischer Abfolge, für eine thematische Ordnung im Film war, folgende mögliche Unterteilungen.

Edgar Morin erwog eine thematische Dreiteilung des Films in:

- Das private Leben der Handelnden (intern und subjektiv),
- Arbeit und soziale Beziehungen und
- aktuelle Geschichte - dominiert vom Algerienkrieg.¹²⁷

Nach Abschluss der Dreharbeiten kristallisierte sich für Morin nachstehende Einteilung in sechs Unterkapitel heraus, die aber schon auf seiner vorherigen Idee beruhten:

- Monotonie und grauer Alltag,
- Fabrik und Büroarbeit,
- Schwierigkeiten des Lebens, Alleinsein und Glück,
- Liebe,
- die Welt des Sommers 1960 sowie
- „On the Road again“.¹²⁸

Aufgrund der Kompromisse, die Rouch und Morin zwecks Beendigung des Films schließen mussten, konnte weder eine chronologische Abfolge nach der Vorstellung Rouchs mit wenigen Hauptcharakteren noch der von Morin gewünschte absolut

¹²⁶ Vgl. Rothberg 2004 S.1238-1239

¹²⁷ Vgl. Rouch, Feld 2003 S.237

¹²⁸ Vgl. Rouch, Feld 2003 S.250

thematische Ablauf verwirklicht werden. Für Morin ist der Film, der dabei entstanden ist, ein Hybrid aus ihren unterschiedlichen Vorstellungen und Ideen.¹²⁹

¹²⁹ Vgl. Rouch, Feld 2003 S.257

Ich habe eine Einteilung der Szenen in ihrer Reihenfolge, in verschiedene Thematiken, unternommen und versucht, diese in einer Tabelle ersichtlich darzustellen:

Szene	Thema
1. Vorspann, Preis in Cannes	
2. Marceline als Startpunkt des Films	Start der Thematik
3. Befragung der Passanten, „Sind Sie glücklich?“	
4. Mechaniker über Arbeit und Glück	
5. Ehepaar Madi und Henry	Arbeit
6. Arbeiterdiskussion	
7. Angélos Tag, Fabrikarbeit	
8. Treffen zwischen Landry und Angélo	
9. Essen mit Familie Gabillon	
10. Marilou am Rande eines Nervenzusammenbruchs	Unglück
11. Jean-Pierre und Marceline	
12. Algeriendiskussion	Aktualität
13. Tischrunde auf der Terrasse des Totem Restaurant	Aktualität → Erinnerung und Vergangenheit
14. Marceline in den Straßen von Paris	Erinnerung
15. Tanzende Paare	Glück
16. Marilou ist glücklich	
17. Angélos Probleme in der Fabrik	Unbeständigkeit des Glücks
18. Aufbruch in die Ferien	Das Leben ist leichter in den Ferien
19. Nadine und Landry baden und vergnügen sich in St. Tropez	
20. Nadine und Landry beim Stierkampf	
21. Model in St. Tropez	
22. Morin, seine Töchter und Landry	
23. Jacques, seine Familie und Angélo in den Wäldern	
24. Nach dem Screening, Kritik der Protagonisten	Kritik und Selbstkritik
25. Abschließendes Gespräch zwischen Rouch und Morin, Reflexion	
26. Ende und Abspann während Morin über die Champs-Élysée geht, im Hintergrund als Ton die Frage vom Anfang „Sind Sie glücklich?“	

Auf die Szenen Nummer 12, 13, 14, 24 und 25 werde ich in der detaillierten Szenenanalyse noch näher eingehen.

5. Szenenanalyse

Ich werde im folgenden Teil von mir ausgewählte Szenen genauer untersuchen. Zuerst werde ich ein Protokoll der Szene wiedergeben, wobei ich mich auf die englischen Untertitel berufe, anschließend eine Analyse der wichtigsten Charaktere der Szene vornehmen und die gesamte Szene dann in ihrer möglichen Bedeutung verorten.

5.1. Tischszene mit Diskussion über den Algerienkrieg

5.1.1. Szenenprotokoll

Tischszene mit Rouch, Morin und einigen jungen Leuten, wovon manche zum ersten Mal in diesem Film auftauchen. Die Gruppe wird nach dem Essen gezeigt, wo sie bei Wein über die Algerienkrise diskutiert.

Man sieht Rouch und Morin im linken Drittel des Bildes am Kopfende des Tisches, der uns aber nicht in seiner vollen Größe gezeigt wird. Eine Frau und ein Mann sitzen mit dem Rücken zum Zuschauer. Gegenüber den beiden sieht man noch drei weitere Personen.

Rouch (*mit dem Rücken zur Kamera, hauptsächlich mit Morin sprechend*): Up to this point, the film has been restricted to a relatively personal world. Now it expands to take in the events of the summer of 1960.

Stimmen: Let's do it.

Morin: I'd like to know ...

Stimmen: Fire away!

(Close-up von Jean-Marc, dann zurück auf die Tischansicht)

Morin: If I was a student, now, particularly a young man, of age for military service, the war in Algeria would worry me. You couldn't care less.

(Close-up von Jean-Marc)

Jean-Marc: Of course I care. Even if it's only because one day, in a year, two years, ten years, the Algerian war will be fantastic film material.

(Medium Shot von Morin, kurzer Schnitt auf Jean-Pierre)

Morin: You're talking as an artist. That's all well and good.

(Medium Shot von Céline und Morin)

Céline: If a majority of Frenchmen showed opposition!

Stimme: What for?

Céline: Why, to make this stupid war end!

(Close-up von Rophé in Profilansicht)

Rophé: But why should France give in? She's got certain rights.

(Close-up von Jean-Pierre, Céline ist in der linken Bildseite zu sehen, Kamera schwenkt etwas nach rechts und links)

Jean-Pierre: The war will end in negotiations. Like every other war. All wars end in negotiations.

Rophé: The G.P.R.A. probably can't end it.

Jean-Pierre: That's not the point.

Céline: The war must end eventually.

(Close-up von Régis, Zwischenschnitte mit Aufnahmen von anderen Diskussionsteilnehmern)

Régis: This war's been going on six years. We never talk about that. It's become a habit. Something we take for granted. Crimes are taking place out there and people turn a blind eye.

Viguié, der Kameramann, mischt sich ein.

(Close-up auf Viguié im Profil, Morin im Hintergrund)

Viguié: The student problem and the Algerian problem have been mixed up together. All this affects you young people in particular. I criticise youth today for not playing their part. Your heart's not in it.

(Close-up von Jean-Pierre)

Jean-Pierre: The youth you talk of is a myth!

Viguié: There's no myth of youth ...

Jean-Pierre: But you've created a myth! Aspiring youth, glorious, active!

Viguié: Not so. Active youth, maybe!

Jean-Pierre: Why? We're 20, so we're dispensable!

(Medium Shot von Morin, Kamera schwenkt etwas nach rechts und zeigt Céline)

Morin: Everyone seems in a fog at the moment about the Algerian war, even people who usually have definite opinions, solutions. It's all muddled.

(Medium Shot von Régis neben Jean-Pierre, Zwischenschnitte mit Bildern von anderen)

Teilnehmern an der Tischrunde)

Régis: If we're to clean up this mess, we've all got to take a hand. Everyone must act, and forget group thinking, abstract words. We've got to start with ourselves! Take a gamble, and make France take a gamble, on the idea that men can finally stamp out this war.

(Cut mit Maschinengewehr-Sound-Effekt, schnelle Schnitte auf Nahaufnahmen von Zeitungsausschnitten)

Schlagzeilen (*Untertitel*):

F.L.N. COUNTER-ATTACKS

DESPERATE NEWS FROM CONGO WHITES

5.1.2. Analyse der Hauptcharaktere

Edgar Morin und Jean Rouch: Die Autoren des Films agieren hier nur als Diskussionsleiter. Sie stellen Fragen und bringen sich mit Anmerkungen ein, um die Diskussion fortzuführen, sind aber nicht diejenigen, die die Hauptargumente vorbringen. Morin wirft den jungen Menschen am Tisch vor, sich nicht für das Problem zu interessieren, obwohl es sie insbesondere betrifft, da sie sich im richtigen Alter für den Militärdienst befinden. Schließlich räumt Morin ein, dass alle Menschen sich in einer Art luftleeren Raum in Bezug auf den Algerienkonflikt befinden und niemand, selbst diejenigen, die zu allem eine Position und Meinung haben, hier nicht klar Stellung beziehen können oder wollen.

Jean-Pierre: Der Student und Freund Marcelines vertritt hier die „junge Generation“ die sich nichts von den „Alten“ vorwerfen lassen und den eigenen Weg beschreiten will. Er selbst hat aber in den vorherigen Szenen schon mit der eigenen Ohnmacht und „Impotenz“ zu kämpfen gehabt. Jean-Pierre fühlt sich von der Bemerkung des Kameramanns Viguié angegriffen, dass die Jugend die ihr zugedachte Rolle nicht ausfüllen würde und nicht mit dem Herzen dabei sei. Jean-Pierre sieht hier eine Kreation eines Mythos von einer Jugend, die es gar nicht gibt und die von den „Alten“ als Kanonenfutter nach Algerien geschickt wird. Ein Krieg, den sie selbst niemals begonnen hätten und sofort beenden würden. Er fürchtet sich auch davor, als Soldat zum Militärdienst einberufen zu werden, was automatisch Algerien für ihn bedeuten würde, falls er seine Prüfungen in Philosophie ein zweites Mal nicht bestehen und

dadurch seine Berechtigung zum Studium verlieren würde.¹³⁰

Viguiet und Rophé: Der Kameramann Viguiet und der Tonmeister Guy Rophé steigen spontan in die Unterhaltung ein und legen ihre Standpunkte dar.¹³¹ Beide entstammen einer anderen Generation als die jungen Menschen, mit denen sie diskutieren, und beziehen wahrscheinlich auch deshalb Stellung für den Krieg, oder zumindest gegen ein Einlenken Frankreichs. Dies entspricht der allgemeinen Haltung der Generation, die auch schon den Zweiten Weltkrieg aktiv miterlebt hat. Eine weitere Niederlage würde die hart erkämpfte Wiedererstarkung Frankreichs nach der Schmach gegen die Deutschen, die Besatzung und dem Vichy-Regime ins Wanken bringen, was auf alle Fälle verhindert werden müsse. Da viele dieser Generation, vielleicht auch Rophé und Viguiet, für ihre Ideale, sei es gegen die deutschen Besatzer oder gegen das Vichy-Regime gekämpft hatten, verurteilen sie die junge Generation, indem sie meinen, dass sie nicht für Frankreich gehen Algerien Stellung beziehen würden, für das ihre Väter und Großväter ihr Leben gegeben haben.

Jean-Marc: Ist ein junger Filmemacher, der von Jean Rouch in die Runde aufgenommen wurde.¹³² Seine Position ist die eines Künstlers, der uns als jemand präsentiert wird, der sich nur mit der Nutzung der Krise für seine eigenen künstlerischen Zwecke beschäftigt. Dies wird zumindest in den Aufnahmen von ihm, die es in den endgültigen Film geschafft haben, erkennbar. Ein Ästhet, der sich der zukünftigen Verarbeitung, Aufarbeitung und Präsentation dieses Themas widmet. Diese Fragen sind sicherlich wichtig, erscheinen aber absurd angesichts der aktuellen Probleme.

Céline: Céline, eine kommunistische Studentin, wurde von Morin in die Runde eingeführt.¹³³ Von ihr sind nur wenige Sätze im Film verblieben, jedoch bekommt man durch diese ihr starkes Auftreten gegen den Krieg in Algerien zu spüren.

Régis: Als Freund und Studienkollege von Jean-Pierre spricht er indirekt die Folterungen und Verbrechen an, die in Algerien passieren. Ihn stört die Normalität des

¹³⁰ Vgl. Rouch, Feld 2003 S.244

¹³¹ Vgl. Rouch, Feld 2003 S.238

¹³² Vgl. Rouch, Feld 2003 S.238

¹³³ Vgl. Rouch, Feld 2003 S.238

Grauens und der Gewalt, die von den meisten Franzosen einfach ignoriert wird. Hier zeigt sich, dass die Folterungen und Verbrechen sehr wohl der Öffentlichkeit bekannt waren, aber wirklich dagegen unternommen wurde nichts. Régis ist sich sicher, dass dann der Krieg beendet werden könnte, wenn alle zusammenhalten würden. Er meint aber, jeder müsse bei sich selbst anfangen und dadurch auch Risiken eingehen. Ganz Frankreich müsse die Gefahr einer Niederlage eingehen, um diesen schrecklichen Krieg zu einem Ende zu bringen.

5.1.3. Analyse der Szene

„Chronique d'un été“ und damit diese Szene im Film wurden von Edgar Morin als die einzigen filmischen Dokumente ihrer Zeit bezeichnet, die den Algerienkrieg in Frage stellten.¹³⁴ Später folgten andere Werke, die dieses Thema in den Vordergrund stellten, wie „La Bataille d'Alger“ von Gillo Pontecorvo aus dem Jahr 1966.

Die Diskussion ist im fertigen Film nur bruchstückhaft und verstümmelt wiedergegeben. Viele der Aussagen der jungen Teilnehmer an der Diskussion wurden von Rouch und Morin zu deren Schutz weggelassen.¹³⁵ Diese Vorkehrung spiegelt die strengen Zensurbestimmungen in Frankreich, die zu dieser Zeit in Bezug auf aktuelle und umstrittene Themen, wie den Algerienkonflikt herrschten, wider. Die Autoren des Films wollten ihre Protagonisten nicht den Repressalien aussetzen, die ihnen einige Aussagen sicher eingebracht hätten. Außerdem wollten sie, meiner Meinung nach, auch den Film schützen, der mit zu starken Aussagen gegen den Krieg und die Kriegsführung vermutlich Probleme bei der Veröffentlichung bekommen hätte. Die Länge der eigentlichen Diskussion wird uns durch unterschiedliche Bilder in der Szene verdeutlicht, in der zu sehen ist, wie der viele Wein zusehends seine Wirkung zeigt und die Diskussionsteilnehmer gezeichnet von Alkohol, langem Sitzen und dem aufreibenden Meinungsaustausch sind.

In dieser Szene des Films wird die Aktualität zu einem großen Thema. Der Film verlässt die persönliche Ebene der bisherigen Szenen und widmet sich den Ereignissen im Sommer 1960. Somit findet eine Verschiebung der Problematik von der

¹³⁴ Vgl. Rothberg 2004 S.1234

¹³⁵ Vgl. Rouch, Feld 2003 S.238

individuellen und persönlichen Ebene hin zu der Problemlage statt, in der sich ganz Frankreich wiederfindet, die aber von vielen nicht wahrgenommen wird. Dieses Umlagern von der persönlichen Ebene hin zu einer größeren und allgemeineren Thematik sah auch Edgar Morin in seiner Vision von dem Film, der entstehen sollte, vor.

Der Generationenkonflikt, der durch Rophé und Virguier auf der einen Seite und Jean-Pierre, Régis und Céline auf der anderen Seite ausbricht, verleiht der Szene neben der Aktualität des Algerienkonflikts und der Zensur noch eine weitere Dimension. Eine Dimension, in der auch die nicht verarbeitete Vergangenheit des Zweiten Weltkrieges, aber auch die der Kolonialisierung, zu Tage tritt. Beides sind Themen, die zur Zeit der Dreharbeiten noch keinen großen Raum in der (Geschichts-)Wissenschaft und den Diskursen einnahmen.

Michael Rothberg sieht in dieser Szene eine ambivalente und distanzierte Haltung der Franzosen, selbst jener, die dem linken Milieu zugehörig waren, gegenüber dem Algerienkrieg, der erst sehr viel später als Krieg bezeichnet wurde.¹³⁶

5.2. Diskussion im Freien im Restaurant des Musée de l'Homme

5.2.1. Szenenprotokoll

Tischszene mit Morin, Rouch und einer Gruppe von Leuten, von denen einige schon im Laufe des Films vorgekommen sind, wie Marceline, Jean-Pierre, Régis und Landry. Der Tisch steht im Freien in einem Restaurant. Einige Personen sieht man nur von hinten und etwas schräg im Profil.

Marceline: I'd never marry a coloured man.

Stimmen: Why?

Marceline: In my case, it wouldn't work. I can understand loving a ...

Stimmen (*lachend*): A negro! You don't like negroes!

(Man sieht den Rücken von Jean-Pierre und Marceline von der Seite. Zwischen den beiden Rouch ihnen gegenüber und Landry, ein schwarzer Student, rechts im Bild)

¹³⁶ Vgl. Rothberg 2004 S.1236

Rouch: You're a sexual racist.

Marceline: I'm not. It's not racism. Unless I feel attracted, I can't have an affair with someone.

Rouch: So, negroes don't attract you.

(Close-up von Landry eingefügt, dann zurück auf vorherige Einstellung, Jean-Pierre lehnt sich zurück, aus dem Bild)

Marceline: I don't think it's possible. But only because I don't want to. I remember two years ago on July 14 ...

(Lachen)

Marceline: ... I didn't have ... But I remember it was the first time ... For the first time at a July 14th ball I danced with a coloured man.

(Lachen)

Stimme: It touched you?

Marceline: His dancing was so extraordinary...

Stimme: Go on ...

(Close-up von Landry und Rouch und dann zurück auf die Einstellung mit Marceline)

Landry: I must protest. The blacks living in France are usually liked for their dancing. I'd like it to be for other reasons.

Marceline: Right.

(Close-up von Morin im Profil und Raymond und Nadine im Hintergrund)

Morin: But we're really here to discuss the Congo with our African friends. But before we start, I wonder if despite the prominence given by the press to events out there, do we in Paris feel real concern about it? Are all of you here concerned, and if so, by what?

(Medium Shot von Jean-Pierre, Marceline, Régis im Profil auf einer Tischseite und Rouch am Kopfende)

Jean-Pierre: I know I felt actually physically involved after watching a T.V. report. After showing some scenes and mentioning some events, the newsreader concluded: „You see how these people use independence.”

(Medium Shot von Landry und Nadine auf der anderen Tischseite, Rouch sitzt grinsend am Kopfende)

Landry: Coming to the Congo, Belgium said: „Good, there's money to be made.“ No, that's not right. The first idea was: no privileged class, no trouble.

(Lachen, Close-up von Nadine, dann Medium Shot von Raymond, Nadine und Landry,

Rouch links halb im Bild)

Rouch: What do you think, Nadine?

Nadine: I agree with Landry, it's ... I lived a year in Leopoldville, with the nuns who were raped. It was ghastly!

(Close-up von Morin, der am anderen Tafelende sitzt, dann zurück zu Nadine, Raymond, Landry und Rouch)

The Africans were cooped up together. They weren't allowed in certain parts of the city.

(Close-up von Régis und Marceline im Profil, Marceline streicht mit einer Rose über ihren Mund)

Régis: Do other Africans feel involved? Is there racial unity among blacks? Do you feel responsible?

(Close-up von Landry)

Landry: Of course.

(Close-up von Raymond, dem zweiten schwarzen Studenten am Tisch, im Profil und Nadine)

Raymond: Violence is reprehensible. But it expresses anger.

(Close-up von Landry)

Landry: If it had been two African states, other Africans would stay aloof. But white men mistreating blacks ... You see, all the African nations were colonies once. So in a case of white ill-treatment, they all feel they share the others' sufferings.

(Close-up von Marceline im Profil und Régis neben ihr)

Marceline: It's understandable. This isn't a good example, but in a case of anti-Semitism, I'd fight it. If it's a German Jew, a Polish, Russian or American Jew!

(Close-up von Rouch, dann Schwenk in Richtung Landry)

Rouch: Landry, have you noticed the number on Marceline's arm?

Landry: Yes.

Rouch: What do you think it is?

Landry: I've no idea.

Rouch: Couldn't say? Raymond?

(Close-up von Raymond)

Raymond: I know sailors tattoo themselves, but she's not one.

(Marceline lacht)

Rouch: A fancy of hers maybe?

Raymond: Maybe.

Rouch: Why a number?

Marceline: A heart would look better.

(Close-up von Marcelines tätowiertem linken Unterarm, der auf ihrem Oberschenkel abgestützt ist)

Raymond: It's not a phone number, it's too long.

(Close-up von Marceline im Profil, Régis im Hintergrund)

Marceline: This isn't a V, it's a triangle. Half of the Jewish star. The six-pointed star is a Jewish symbol. The number isn't my phone number. As a Jew, I was deported during the war. It's my concentration camp number.

(Schwenk zum sprachlosen Landry, Stille, dann hinüber von der schockierten Nadine, die still zu weinen beginnt und versucht ihre Tränen mit der Hand zu verstecken, zu Raymond)

Marceline: Do you know what a camp is?

Raymond: I've seen a film about them.

(Close-up von Marcelines Händen, die eine Zigarette und die Rose halten, über die sie streicht, im Hintergrund Régis Oberkörper)

Régis: „Night and Fog“.

Raymond: I think so, yes.

(Standbild von Marcelines Händen mit der Rose)

5.2.2. Analyse der Hauptcharaktere

Morin und Rouch: Wieder sind Morin und Rouch zwar im Bild zu sehen, aber nicht die Hauptakteure in dieser Szene. Sie fungieren wieder als Fragesteller und Diskussionsleiter, um die Unterhaltung in die von ihnen gewünschten Bahnen zu lenken. Jean Rouch spielt hier aber noch eine weitere wichtige Rolle, indem er die Aufmerksamkeit der Anwesenden auf Marcelines KZ-Tätowierung lenkt und so ein weiteres Thema in die Runde einführt. Ohne Rouch wären diese Wende in der Szene und die damit verbundene Spannung sowie die Beklommenheit der Protagonisten und sicher auch der Zuschauer nicht zu Stande gekommen. Somit hat er hier eine Schlüsselrolle für den weiteren Verlauf inne.

Landry: Landry, Nadine und Raymond wurden von Rouch in die Filmrunde gebracht.

Er hatte mit ihnen schon seinen Film „La pyramide humaine“ gedreht als sie noch Schüler in Abidjan an der Elfenbeinküste waren.¹³⁷ Landry, ein afrikanischer Student, war zuvor schon im Film vorgekommen als er sich mit Angélo über das Leben der Fabrikarbeiter austauschte und die beiden auch sofort eine Verbindung aufbauten.

Die afrikanischen Studenten, die in Paris studieren, sollen in dieser Szene mit den Franzosen über die Beziehungen zwischen Frankreich und Afrika, die Vorkommnisse im Kongo und den Kolonialismus im Allgemeinen sprechen.

Landry versucht Stellung gegen die rassistischen Aussagen von Marceline zu beziehen. Ihm sind die Stereotype, mit denen schwarze Männer in Frankreich belegt werden, wie beispielsweise, dass sie gute Tänzer seien, sichtlich unangenehm. Schließlich versucht Marceline ihre Bemerkungen wieder gut zu machen und stimmt Landry zu.

Seine Bekundung der Solidarität mit den Afrikanern in Bezug auf die schlechte Behandlung durch „Weiße“, verleitet Marceline, Überlebende eines KZs, schließlich dazu, einen Vergleich zwischen Antisemitismus und Kolonialismus anzustellen, der sich in der Geschichtswissenschaft in Bezug auf den Holocaust herausbildete, der nicht in den Diskurs passte. Hier ist der Singularitätsdiskurs über den Holocaust anzusprechen, der dessen Vergleich mit anderen Genoziden mehr oder weniger unmöglich machte, ohne einen Aufschrei zu verursachen. Jedoch gibt Marceline, Überlebende des Holocausts, hier selbst den Anstoß zu einem Vergleich. Dies zeigt auch, dass die Fronten noch nicht verhärtet waren, die Holocausterinnerung noch nicht gesellschaftlich entwickelt und eine offene Diskussion möglich war.

Das Wissen über den Holocaust, der damals noch nicht so bezeichnet wurde, ist bei den afrikanischen Studenten in der Runde ist eher gering, was aber nicht weiter verwunderlich ist, weil das Interesse an diesem Teil der Geschichte damals generell noch nicht so verbreitet war. Als Marcelines KZ-Vergangenheit aufkommt, ist der sonst so redegewandte Landry plötzlich sprachlos und findet keine passende Reaktion darauf, es bleibt ihm sogar der Mund etwas offen.

Jean Rouch und Edgar Morin erstellten, nachdem der Film abgeschlossen war, einen Fragenkatalog, den sie einigen der Protagonisten zur Beantwortung vorlegten. Aus Landrys Antworten wird deutlich, dass er seine Entscheidung, bei diesem Film mitzuwirken, nicht bereut. Er kennt Rouchs Methode schon von den Dreharbeiten zu „La pyramide humaine“. Einige Themen hätte er noch gerne diskutiert oder gerne gesehen, dass sie ausführlicher behandelt werden. Eine Diskussion zwischen Raymond

¹³⁷ Vgl. Rouch, Feld 2003 S.238

und ihm über Beziehungen zwischen weißen Frauen und schwarzen Männern wurde nicht in dem Film aufgenommen. Dieses Thema und seine Einstellung dazu, liegt ihm sichtlich am Herzen und er meint, dass man fast einen ganzen Film darüber drehen müsse. Landry ist sich sicher, dass er sich selbst durch seine Handlungen und Worte im Film treu geblieben ist, auch wenn ihm bewusst war, dass Kameras auf ihn gerichtet waren; ihn beeinträchtigten sie nicht. Mit einigen der Menschen, die er bei den Dreharbeiten zu „Chronique d' un été“ kennengelernt hat, wie Marilou und Angélo, verbindet ihn nun eine Freundschaft. In Bezug auf Marceline muss er immer an die Emotionen denken, die er hatte, als er von ihrer Vergangenheit als Deportierte erfuhr. Ihre Courage, mit der sie sich ins Leben zurückkämpfte, trotz ihrer Erfahrungen, wird er für den Rest seines Lebens nicht vergessen.¹³⁸

Raymond: Er war mit Landry und Nadine in „La pyramide humaine“ zu sehen und wurde von Jean Rouch in diese Runde mitgebracht.

Für ihn ist Gewalt zwar verwerflich, aber sie hilft den Afrikanern ihre Wut zum Ausdruck zu bringen.

Raymond versucht, im Gegensatz zu Landry, die Bedeutung von Marcelines Tätowierung zu erraten. Als das Rätsel gelöst wird, ist er zwar genau so betroffen wie Nadine und Landry, findet aber im Gegensatz zu ihnen schneller die Sprache wieder und meint sogar schon einen Film über den Holocaust gesehen zu haben.

Nadine: Die einzige weiße Frau in der Gruppe der afrikanischen Gäste, die von Rouch in Chronique eingeführt wurden, lässt sich von der heiteren Stimmung in der Runde, die anfänglich bei dieser Diskussion von eigentlich ernsten Themen herrscht, anstecken. Als sie von ihren Erfahrungen in Leopoldville und den vergewaltigten Nonnen erzählt, lächelt sie noch, um darauf gleich wieder ernst zu werden.

Marcelines KZ-Vergangenheit trifft sie hingegen wie ein Schock und löst starke Emotionen in ihr aus. Zwar versucht sie ihre Reaktion und die aufkommenden Tränen mit der Hand zu verbergen, jedoch schafft es der Kameramann diese Situation und die Reaktionen darauf gut einzufangen.

Régis und Jean-Pierre: Beide spielen eine weniger große Rolle in dieser Szene. Jean-Pierre bringt sein Verständnis für die Lage der Afrikaner zum Ausdruck. Régis

¹³⁸ Vgl. Rouch, Feld 2003 S.333-336

interessiert sich für die Solidarität der Afrikaner und fragt danach. Dies spiegelt auch die Positionen der beiden aus der vorherigen Szene wieder. Jean-Pierre nimmt immer wieder eine unterstützende Körperhaltung gegenüber Marceline ein und streicht ihr über den Rücken. Régis weiß, wie es scheint, bereits, welche Antwort ihn bei der Frage nach Marcelines Tätowierung erwartet. Er enthält sich und sieht bei den Scherzen zu Boden, die vorab über die mögliche Bedeutung der Tätowierung gemacht werden. Das dunkle Kapitel in ihrer Geschichte scheint den Franzosen sehr wohl bewusst zu sein und sie wissen mit welchem Erbe sie aufwachsen.

Marceline: Um sie kreist in dieser Szene die Handlung, obwohl von Rouch und Morin wahrscheinlich etwas anderes geplant wurde, da sie eine Diskussion über die aktuellen Ereignisse im Kongo beabsichtigten. Jedoch umschließen die Teile mit Marceline die Szene. Die Einstellung beginnt mit der Aussage Marcelines, die von Rouch schließlich als „sexueller Rassismus“ gedeutet wird und sie endet mit Marcelines Enthüllung vor der Gruppe, die alle anderen Themen, die in dieser Diskussion aufgegriffen werden, zum Erliegen bringt.

Das Marceline, die rassistisch als Jüdin im Zweiten Weltkrieg verfolgt wurde, selbst die Szene mit einer stereotypen und rassistischen Bemerkung beginnt, erstaunt den genaueren Betrachter der Szene und stellt für ihn ein Paradox dar. Ihr Einlenken, das später in der Szene folgt, zeigt, dass sie selbst die Tragweite ihrer Bemerkungen begriffen hat und diese „wiedergutmachen“ will.

Den Vergleich der Leiden anderer, zum Beispiel durch die Kolonisation, mit dem Leid, das sie selbst ertragen musste, scheut sie nicht. Dies zeigt, dass sie selbst keine „Hierarchie des Leidens“ kreiert, bei der die Opfer des Holocaust auf der obersten Stufe stehen.

Mit den Scherzen über ihre Tätowierung geht sie ungezwungen um und bringt sich auch selbst mit dem Vorschlag ein, dass ein Herz als Tätowierung sicher schöner aussehen würde. Jedoch merkt man, dass die Ereignisse und Aussagen bei dieser Tischrunde, sie auch selbst zum Nachdenken anregen. Etwas geistesabwesend streicht sie, in ein paar Momenten die gezeigt werden, über die Rose in ihrer Hand, so als wolle sie sich selbst beruhigen.

Obwohl Marceline durch den Antisemitismus-Kolonialismus-Vergleich selbst schon Andeutungen zu ihrer Vergangenheit macht, ist es fraglich, ob die Szene ohne die Frage nach der Tätowierung, die von Rouch an seine afrikanischen Gäste gerichtet

wurde, eine solche Wende genommen hätte. Diese Frage löste eine Kettenreaktion aus und veränderte die eigentlich entspannte und gut gelaunte Atmosphäre schlagartig. Später schämte sich Rouch auch für sein Eingreifen, aber meiner Ansicht nach ist diese Szene eine der beeindruckendsten und am nahegehendsten in diesem Film, die einige der Hauptthemen umspannt.

5.2.3. Analyse der Szene

Die Szene, gedreht auf der Terrasse des Totem Restaurant des Musée de l'Homme, bietet ein breites Spektrum an Themen, die sich zur Analyse eignen. Zum einen ist da die unvorhergesehene Diskussion über die rassistische Bemerkung Marcelines, dann der beabsichtigte Meinungs Austausch über die Vorkommnisse in Afrika, speziell dem Kongo und damit die Diskussion über die Dekolonialisierung selbst. Als weiterer unvorhergesehener Faktor kommt Marcelines KZ-Vergangenheit ans Tageslicht.

Die Intensität der Szene hängt auch stark von der gut improvisierten Kameraarbeit von Viguier und Tarbès ab. Sie schaffen es, die Beklemmung der Teilnehmer nach Marcelines Enthüllung perfekt einzufangen. Dieser Punkt ist im Gegensatz zu den vorab geplanten Einstellungen bei einem fiktiven Film besonders wichtig. Das gesamte Filmteam muss dazu bereit sein, sich auf seine Intuition zu verlassen und dem Geschehen zu folgen. Hier haben es die Beteiligten geschafft, Landrys fassungsloses Gesicht und Nadines aufkeimende Emotionen auf Filmmaterial zu bannen. Morin sieht in Nadines aufkommender emotionaler Reaktion einen Ausdruck für die „Wahrheit“ des Films, da in fiktionalen Filmen die Emotionen oft provokant gezeigt werden, Nadine aber in einer sehr menschlichen Geste versucht diese zurückzuhalten und ihre Emotionen zu verbergen.¹³⁹ Für diese Art der Improvisation in Bild und Ton war Jean Rouch bekannt und das Filmteam musste sich darauf einlassen können. Die Wahrheit über Marcelines Vergangenheit tritt aber nur durch Rouch zu Tage, was eigentlich seinem Grundsatz vom *cinéma vérité* widerspricht. Er greift aktiv in das Geschehen ein und lenkt es in die von ihm gewünschte Bahn, auch wenn diese Handlung vielleicht spontan als Reaktion auf Marcelines Antisemitismus-Aussage geschah. Damit schafft er, meiner Meinung nach, eine Art spontanes Skript für diese Szene, da er, wie es scheint, die Reaktion der afrikanischen Gäste so erwartet hat und dieser Szene dadurch

¹³⁹ Vgl. Rouch, Feld 2003 S.238-239

ein dramatisches Ende gibt.

Der Autor Michael Rothberg sieht, in einem Aufsatz aus dem Jahr 2004, die Szene als Beispiel für Rouchs Verständnis des *cinéma vérité* als ein Kino der Provokation. Die Zuschauer und Protagonisten fühlen sich unwohl und selbst Rouch schämt sich später für sein Auftreten in dieser Szene.¹⁴⁰ Für Rothberg ist dieser Film ein Beispiel dafür, was hätte sein können, wenn man in Bezug auf die Holocausterinnerung einen anderen Pfad eingeschlagen hätte. Hier bezieht er sich vor allem auf den Singularitätsdiskurs, der die Einzigartigkeit des Holocaust als Genozid vorsieht. Für Rothberg stellt dies eine Gefahr dar. Er meint, dass man dem Holocaust seine Bedeutung nicht nehmen dürfe, aber Vergleiche mit anderen Genoziden zu unterbinden eine „Hierarchie des Leidens“ schaffen würde, in der Verbrechen, die nicht an das Ausmaß des Holocausts „heranreichen“, die Menschen nicht mehr aufrütteln und berühren würden. Er fordert dazu auf, die Rolle der Einzigartigkeit des Holocaust in Bezug auf Diskurse über extreme Gewalt noch einmal zu überdenken. Die ansteigende Institutionalisierung eines monolithischen Verständnisses des Holocaust als radikal anders als andere historische Ereignisse, sieht Michael Rothberg als einen der Hauptschuldner dafür, dass dieser Weg gewählt wurde. Dieses Verständnis der Einzigartigkeit des Holocaust zeigte seine volle Blüte aber erst nach den 1960er Jahren. Jedoch schaffte die intensivere Beschäftigung mit dem Holocaust eine Basis für eine Vielzahl von anderen Forschungen zu unterschiedlichen Genoziden, ethnischen Säuberungen und Geschichten der Gewalt, die vielleicht ohne den Diskurs um die Verortung des Holocaust gar nicht in dieser Weise möglich gewesen wäre. Die Algerienkrise löste in Frankreich ein neues Bewusstsein für die eigenen Beschränkungen aus und ermöglichte eine schnellere Beschäftigung mit dem Holocaust. Jedoch hatte die Konzentration auf die Holocaust-Erinnerung zur Folge, dass Themen wie die Gewalt in den kolonialen Jahren in den Hintergrund gedrängt wurden. Die Befürworter der Singularität des Holocaust sehen eine Gefahr in der Relativierung und Verwässerung der Erinnerung an den Holocaust und vergleichen die Gegner ihrer Ansicht manchmal sogar mit Holocaustleugnern. Die Gegner der Singularitätstheorie argumentieren damit, dass das ansteigende Interesse für den Genozid der Nationalsozialisten von anderen historischen Tragödien ablenkt. Zugespitzt formuliert, dass sich die Regierungen zwar mit ihrer eigenen (Holocaust-)Vergangenheit beschäftigen,

¹⁴⁰ Vgl. Rothberg 2004 S.1237

gleichzeitig aber Genozide fortführen. Rothberg bezieht weder ganz Stellung für die Befürworter noch für die Gegner des Singularitätsdiskurses. Für ihn ist klar, dass es Banalisierungen des Holocaust gibt, aber er sieht die Schuld eher bei einer kulturellen Industrie und deren Vermarktung, als bei den Intellektuellen. Jedoch darf für Rothberg die Erinnerung an den Holocaust nicht die Erinnerung an andere Genozide und auch zukünftiger Genozide blockieren. Er ist sich sicher, dass an einem gewissen Punkt der Geschichte eine Verortung des Holocaust in der Geschichte mit seinen Besonderheiten, aber auch mit einer Berücksichtigung von anderen Geschichten der Gewalt und eventuellen Vergleichen, Wechselbeziehungen und Transfers, denkbar sein wird. Eine mögliche Geschichtsschreibung, die „Chronique d'un été“ für ihn schon aufgezeigt hat, später aber in Vergessenheit geriet. Der Holocaust soll nun nicht mehr als mit anderen Geschichten konkurrierend gesehen werden. Rothberg schlägt hier ein Konzept einer multidirektionalen Erinnerung vor, in der dynamische Transfers zwischen den Erinnerungen passieren und zirkulieren und man sich darüber im Klaren ist, dass die Erinnerung an eine Geschichte im kollektiven Gedächtnis nicht die Erinnerung an eine andere auslöscht. Michael Rothberg stellt Chronique in einen Vergleich mit den Ursachen des Eichmann-Prozesses, der 1961 die Holocaust-Erinnerung aus dem privaten Raum auf internationale Ebene in die Öffentlichkeit trug. Hier traten auch die Opfer als Zeugen auf und rückten so in den Mittelpunkt des Interesses. Für ihn kreieren die Kameraeinstellungen in dieser und der vorangegangenen Szene eine subjektive Sicht der Dinge, mit einer neuen Ebene der Intimität zwischen Zusehern und Protagonisten und dadurch die Illusion einer Szene, die nicht gestellt wurde und in die auch nicht eingegriffen wurde. Das tägliche Leben wird als von Politik und Gewalt infiltriert gezeigt.¹⁴¹

„I argue that Marceline's testimony was made possible by a discursive context in which the association of torture, truth, testimony, and resistance underwrote a link between the Algerian war and Nazi atrocities. The emergence of the survivor from silence and the private sphere of intimate associations- indeed the emergence of that private sphere- into a public space of articulation parallels the process of the Eichmann trial but derives its impetus at least in part from the intense, ongoing struggles of decolonization, which were forcing a new recognition of racialized state

¹⁴¹ Vgl. Rothberg 2004 S.1232-1234

violence, at least among a small cadre of French leftist intellectuals and activists.“¹⁴²

Michael Rothberg erkennt in der Reihenfolge der Szenen eine seltsame Verschiebung von Aktualität, von der Algeriendiskussion, den Zeitungsberichten und dem Gespräch über den Kongo hin zur Erinnerung durch Marcelines Vergangenheit. Er meint jedoch in der Szene im Totem Restaurant eine Einführung einer Hierarchie des Wissens zu sehen, bei der die weißen Franzosen als diejenigen gezeigt werden, die Bescheid wissen und Raymond und Landry als die Unwissenden verbannt sind. Rothberg verurteilt diese Hierarchie.¹⁴³

Meiner Meinung nach hat Michael Rothberg in einigen seiner Punkte recht. Auch ich finde, dass die Kreation einer „Hierarchie des Leidens“ verwerflich ist, aber die Banalisierung des Holocaust eine große Gefahr darstellt. Jedoch sollte die geschichtswissenschaftliche Diskussion mit ihren Vergleichen, Gegenüberstellungen und Transferuntersuchungen nicht unterbunden werden, solange die Besonderheiten nicht außer Acht gelassen werden. Eine „Hierarchie des Wissens“ sehe ich hier nicht, da das Wissen um den Holocaust noch nicht sehr weit verbreitet war und Raymond sogar schon einen Film darüber gesehen hatte. Ein Detailwissen, wie das um die Tätowierungen aus dem KZ, war sicherlich noch nicht zu vielen Menschen durchgedrungen und für dieses Unwissen kann man Landry und Raymond keinen Vorwurf machen.

5.3. Marcelines Monolog in den Straßen Paris

5.3.1. Szenenprotokoll

Marceline geht über den Place de la Concorde in Paris. Die Kamera ist vor ihr. Im Hintergrund sieht man Autos und den Eiffelturm.

(Ganzkörperansicht, Marceline in der linken Hälfte des Bildes)

Marceline: The Place de la Concorde is empty. Empty like it was twenty, fifteen years

¹⁴² Vgl. Rothberg 2004 S.1242

¹⁴³ Vgl. Rothberg 2004 S.1235-1237

ago. I can't remember now. „You'll see, we'll go there, work in the factories. We'll see each other on Sundays,“ father said. And you used to answer me: „You're young, you'll come back.“ „I'll never return.“

Sie summt eine Melodie. Die Kamera entfernt sich etwas von ihr:

And here I am in the Place de la Concorde. I came back, you stayed.

We'd been there six months before I saw you.

(Close-up von Marceline im Profil, etwas von unten nach oben gefilmt, dann etwas weiter weg, mehr von ihrem Oberkörper ist zu sehen)

We fell into each other's arms. Then that dirty S.S. Officer hit me in front of you.

You said, „She's my daughter.“

Achtung halt die Schnauze.

He threatened to hit you.

And then ... You had an onion in your hand. You put it in mine and I fainted.

(Marceline von vorne gefilmt in einer Ganzkörperaufnahme. Sie geht langsam durch die fast menschenleeren Les Halles und die Kamera entfernt sich immer weiter von ihr und zeigt dadurch mehr von der Architektur.)

Marceline summt „Les grands prés marécageux“ und seufzt.

When I saw you, you asked, „Mother and Michel?“ You called me your little girl. I was almost happy to be deported with you, I loved you so much. I wish you were here now.

When I came back, I was hardened. I was hard. I saw them all at the station. Mother, everyone ... They kissed me. My heart felt like a stone. It was Michel who softened it.

(Kamerafahrt stoppt, Marceline geht weiter Richtung Kamera)

I said, „Don't you know me?“

He said, „Yes, I think so. I think you're Marceline.“

5.3.2. Analyse der Hauptcharaktere

Marceline: Nachdem Marcelines Vergangenheit als Deportierte in der Szene mit ihrem Freund Jean Pierre zum ersten Mal angesprochen wird und sie diese Erinnerungen, in der Tischszene auf der Terrasse des Totem Restaurant, vom Privaten in eine Art Öffentlichkeit der Gruppe trägt, erzählt sie in dieser Szene in einem Monolog aus bruchstückhaften Erinnerungen von ihren Erfahrungen. Diese Fragmente erscheinen dem Zuschauer manchmal etwas kryptisch, in den 1960er-Jahren wahrscheinlich noch

mehr als heute, da wir auf unser Wissen von Erzählungen von Überlebenden des Holocaust zurückgreifen können und damals Opfererzählungen erst am Beginn standen.¹⁴⁴

In einem Interview aus dem Jahr 2006, in dem Marceline Loridan Ivens mit Joram ten Brink über „Chronique d'un été“ und Jean Rouch und Edgar Morin spricht, erzählt sie über ihre Wandlung von einem schüchternen Mädchen, das keine Hoffnung mehr hat, zu einer angesehenen Filmschaffenden, die mit dem Filmemacher Joris Ivens verheiratet ist. Sie kannte Jean Rouch vorher nicht, aber sie war eine Freundin von Edgar Morin, da sie in die Untergrundbewegung in Paris gegen den Algerienkrieg involviert war. Als sie Edgar Morin traf, schrieb er gerade ein Buch über die Kommunistische Partei. Marceline bewegte sich indessen in einer Organisation, die noch weiter links angesiedelt war als die Kommunistische Partei und stark gegen den Algerienkrieg auftrat. Dennoch wurden die beiden Freunde. Vor Chronique hatte Marceline nichts mit der Filmwelt zu tun, sie hatte noch immer mit ihrer schwierigen Zeit im KZ zu kämpfen. Durch einen Bekannten kam sie zur Arbeit in einem Marktforschungsinstitut nach amerikanischem Vorbild. Als sie Jean Rouch vorgestellt wurde, waren die Unterschiede zwischen Edgar Morin und ihm in Bezug auf die Erwartungen an den Film sofort ersichtlich. Jean Rouch war sofort für seine Provokationen im Film bekannt, die sich immer mehr steigerten. Durch „Chronique d'un été“ wurde Marceline selbst dazu inspiriert Filme zu drehen. Ihr erstes Werk handelte von dem Algerienkrieg und sie entwickelte immer neue progressive Ideen.¹⁴⁵

Über „Chronique d'un été“ sagt Marceline, dass sie einige Freunde, die sie aus Auschwitz kannte, fragten, wie sie nur an einem solchen Film teilnehmen konnte. Vor allem die Szene am Anfang, in der Marceline und Nadine die Passanten fragen, ob sie glücklich sind, verstörte viele, da sie sich fragten, wie Marceline, nach allem was passiert war, von Glück reden kann. Als sie zum ersten Mal die Szene sah, in der Marilou ihren Emotionen freien Lauf lässt, erkannte Marceline wie jemand sich selbst spielen kann und wie Emotionen genutzt werden können, um im Film gut auszusehen. Hinsichtlich der Szene, in der Marceline durch die Straßen von Paris, vom Place de la Concorde zu Les Halles, wandert, meint sie, dass sie hier selbst zur Filmschaffenden wird. Sie hatte die Szene Morin und Rouch vorgeschlagen, auch wenn Rouch diese Szene später als seinen Beitrag zum *cinéma vérité* bezeichnete. Marceline wusste, dass sie, um diese Szene durchführen zu können, weit weg von den Kameras sein und einen

¹⁴⁴ Vgl. Rothberg 2004 S.1237

¹⁴⁵ Vgl. Brink 2007 S.145-148

tragbaren Nagra-Recorder bei sich tragen müsse. Hier wurde ihr die Bedeutung der Technik für den Film immer klarer.

Chronique wurde von den Kritikern entweder geliebt oder gehasst, bekam aber den Preis der Jury bei den Filmfestspielen in Cannes. Marcelines späterer Mann, Joris Ivens, erkannte sofort die Gefahr, die dieser Film in sich trug. Für Ivens stellte er einen Freibrief dar, einfach drauflos zu drehen ohne darüber nachzudenken, was man da eigentlich tut. Er meinte, dass man die Szenen vorher planen, reflektieren und die Verknüpfungen überdenken sollte.

Mit dem Abstand der Jahre sah Marceline die Schönheit von „Chronique d'un été“, vorher war sie zu sehr involviert. Sie meinte, dass sie am liebsten dem jungen scheuen Mädchen auf der Leinwand, das sie selbst war, zurufen möchte, dass doch alles nicht so schlimm sei und sie in ihrem Leben noch Glück finden würde.¹⁴⁶

Auch Marceline wurde nach Fertigstellung der Dreharbeiten von Jean Rouch und Edgar Morin ein Fragenkatalog zu ihrer Sichtweise des Films und ihren Erfahrungen vorgelegt. In diesem beschreibt sie die Erfahrung des Filmens, die für sie ein abenteuerliches und etwas verrücktes kinematografisches Experiment war, aber auch ein kameradschaftliches Projekt in das sie von Anfang an involviert war. Auch wenn cinéma vérité den Anspruch auf Wahrheit erhebt, stellt Marceline in Bezug auf „Chronique d'un été“ fest, dass das Werk vorrangig ein filmisches Experiment war. Sie möchte sich auch nicht an der Diskussion über den Begriff „cinéma vérité“ und seinen Anspruch beteiligen und kritisiert die Auswahl oder das Weglassen und das extreme Zuschneiden mancher Szenen, genau wie Landry, da sie manche Darstellungen dadurch als verfälscht empfindet.

In der Szene, in der sie durch Paris wandert und ihre Vergangenheit Revue passieren lässt, spielt Marceline sich selbst in einer Art Rolle, in der sie sich dramatisierte. Sie meint, dass sie sich selbst nicht involviert fühlte, obwohl es eigene und persönliche Erinnerungen waren. Sie hatte den Charakter, der sie im Film war, in den Griff bekommen. Sie sieht es als nicht wichtig an, ob der Zuschauer im Film die „reale“ Marceline oder die „filmische“ Marceline sieht. Hauptsache der Charakter Marceline oder irgendjemand anders im Film berührt die Zuschauer und löst etwas aus, ob das nun ihre persönliche Wahrheit war oder nicht.¹⁴⁷

Am Beginn des Filmprozesses, noch eingeschüchtert von den Kameras Edgar Morins und Jean Rouchs, schaffte sie es sich selbst abzuschotten und dadurch eine eigene

¹⁴⁶ Vgl. Brink 2007 S.147-151

¹⁴⁷ Vgl. Rouch, Feld 2003 S.340-342

Realität von sich selbst zu kreieren. Es ist für sie nicht die Wahrheit über sie selbst, sondern ein filmisches Selbst in dem Marceline die Rolle der Marceline übernimmt, so wie Jean Rouch sein filmisches Selbst als „ciné-transe“ bezeichnet. In der Schlusszene des Films meint Jean-Pierre, dass die Szene mit Marceline am Place de la Concorde und in Les Halles, die Szene mit der meisten Wahrheit war, da sie diese Szene „geschauspielert“ hatte. Rouch und Morin widersprechen und meinen, diese Szene sei nicht geschauspielert, da sie ihre eigenen persönlichen Erinnerungen verwendet. Marceline sieht ihre Rolle selbst ambivalent. Einerseits sind es persönliche Erinnerungen und Erfahrungen, andererseits sieht sie in dem Film nicht sich selbst, sondern eine andere Realität von sich selbst.

Meiner Meinung nach überschneiden sich die unterschiedlichen Behauptungen, da auch Rouch von seinem anderen Selbst beim Filmprozess spricht und Marceline mit anderen Worten das Gleiche ausdrückt. Ob diese Szene nun „wahr“ ist oder nicht, ist meiner Auffassung nach unwichtig. Wichtig ist, da stimme ich Marceline zu, ihre Wirkung auf den Zuschauer. Diese Szene bleibt im Gedächtnis, auch wenn der Film mit Urlaubs- und anderen Szenen weitergeht, aber bis zu der Schlusssequenz, meiner Meinung nach, sehr an Spannung verliert.

5.3.3. Analyse der Szene

Diese Szene wurde mit dem kanadischen Kameramann Michel Brault gedreht, dessen Technik sie erst in dieser Form ermöglichte. Der Drehtag wurde für den 15. August 1960 festgesetzt und Marceline schlug den Place de la Concorde vor, da dort zu der Zeit, der Filmemacher Dmytryck einen Film über die deutsche Besatzung drehte und sie hofften, dass deutsche Schilder und Schauspieler in Uniformen der Wehrmacht unterwegs wären, um der Szene die richtige Kulisse zu geben. Die Dreharbeiten zu Dmytrycks Film endeten jedoch schon am Vortag und als sie am 15. August am Place de la Concorde eintrafen, war schon alles abgebaut. Die Technik ist in dieser Szene entscheidend. Brault brachte ein Ansteckmikrophon mit, das Tonbandgerät trug Marceline um die Schulter, während sie leise mit sich selbst sprach. Gefilmt wurde von Brault und Rouch aus Rouchs Citroën 2 CV, den Morin und drei andere für die Kamerafahrt schoben. So fuhren sie durch die Straßen Paris, während Marceline sagt, was ihr gerade in den Sinn kommt und nur sie es hören kann. Geblieben sind von ihrer

Fahrt durch die Straßen nur die Einstellungen vom Place de la Concorde und von Les Halles.¹⁴⁸

In dieser Szene, meint Michael Rothberg, wird ein geisterhafter Raum der Erinnerung geschaffen, in dem Ort und Zeit sich überschneiden. Vergangenheit und Gegenwart werden hier durch die Inszenierung der Szene überlagert und begegnen einander durch die erlebten Traumata. Auch die Architektur von Les Halles, die mit seinen bahnhofartigen Hallen an abfahrende und wiederkehrende Züge erinnert, trägt zur Überlappung der Zeiten bei. Der Autor meint, dass die Aneinanderreihung der Szenen für manche eine Art „Korrektur“ des „Unwissens“ von Raymond und Landry darstellen könnte, Rothberg sieht hier aber komplexere Zusammenhänge. Eine gleichzeitige Distanziertheit und Intimität, die durch die Technik ermöglicht wird, schafft neue filmische Umstände und macht einen neuen Ausdruck persönlicher Erlebnisse im öffentlichen Raum möglich, die auch in der Holocausterinnerung durch Zeitzeugenaussagen immer mehr Gewicht erhalten.¹⁴⁹

Meiner Meinung nach gibt es eine interessante Verschiebung in der Szenenreihenfolge hinsichtlich der Aktualität durch die Diskurse über Algerien und den Kongo, hin zur Erinnerung von Marceline, die die Aussagen von Zeitzeugen vorwegnimmt. Deshalb sehe ich auch keine große Problematik in der Inszenierung, da auch heute noch Zeitzeugen mit Abstand von Ereignissen berichten, die sie schon oft reflektiert haben oder öfters erzählen mussten und dadurch eine weniger emotional aufgeladene Nacherzählung wiedergeben, wie auch Marceline sie beschreibt.

Eine „Korrektur des Unwissens“ von Landry und Raymond sehe ich hier nicht. Eher eine Vertiefung der Thematik durch Marceline selbst, über die der Zuschauer nach ihrer Enthüllung genauso wie Landry und Raymond sicher mehr erfahren will.

Das Setting der Szene in Les Halles erinnert mich nicht nur an einen Bahnhof, der in der Maschinerie der Deportation eine große Rolle spielte, sondern die Kamerafahrt, die Marceline in Les Halles immer kleiner wirken lässt, gibt dem Zuseher ein Gefühl für die Ohnmacht des Einzelnen gegenüber einer gewaltigen Maschinerie des Todes, wie sie Marceline erlebt hat. Sie wirkt wie ein kleiner Teil eines großen Ganzen, allein gelassen in den fast menschenleeren Les Halles.

¹⁴⁸ Vgl. Rouch, Feld 2003 S.240-241

¹⁴⁹ Vgl. Rothberg 2004 S.1237-1238

5.4. Kritik und Selbstkritik in den Szenen nach dem Screening

5.4.1. Szenenprotokoll

Das Licht des Filmprojektors ist zu sehen, schließlich geht das Projektorlicht aus und das normale Licht an und eine Art Kinosaal wird gezeigt, in dem einige der Protagonisten des Films sitzen, welchen sie sich gerade angesehen haben. In der ersten Reihe sitzt Morin, Rouch befindet sich manchmal hinter der Kamera, dann steht er mit dem Rücken zur Kamera. Im Laufe der Szene sieht man diejenigen, die diskutieren, aber auch die Reaktionen anderer, die sich manchmal, wie es scheint, unbeobachtet von der Kamera fühlen.

Rouch: Now you've seen yourself on the screen, Edgar and I want your views. First the children. Did you like what you saw?

Véronique (*Morins Tochter*): Charlie Chaplin's better.

Morin: What was your impression?

Véronique: I don't know. You tell me.

Morin: Some say it's not real, others say it is.

Véronique: What's not real? Cameras can't lie.

Jacques: The fact is, when they tried to express themselves, they talked pretty generally. And that's not true to life.

Morin: For example?

Jacques: The talk between Landry and Angélo is a mass of generalities.

Nadine: On the contrary, it's marvellous! They connected. They share the same problems.

Marceline: It's not true.

Nadine: They made contact. You could say they discovered each other.

Gabillon: It was a meeting of like minds.

Morin (*stark gestikulierend*): In my opinion, it's the truest scene we did because we watch their friendship develop.

Jacques: That Landry and Angélo like each other is obvious. But that's not my point. The scene is so unnatural, so artificial!

Angélo (*sich selbst verteidigend*): I can't agree, because at the time I didn't know anything about Landry. When I began talking to him, I forgot the cameras. I was

caught up in the discussion.

Jean-Pierre: I found the film extremely embarrassing. Actually part of it was very boring. But the rest was quite indelicate.

Marilou: I feel that to obtain even the tiniest grain of truth, the subject has usually to be alone and on the verge of hysteria. That is, if you're to talk of anything very intimate.

Maxie (*Jacques Frau*): With that method, you'll obtain artificial scenes. Or scenes bordering on – or which in fact are completely indecent. As for meeting some of these people ... Forgive me, I'd rather not. Mary Lou made me squirm horribly. She stripped herself too bare.

Madame Gabillon: I thought Mary Lou was wonderful, and I'm longing to meet her.

Morin (*steht auf und dreht sich wütend zu den anderen Sitzreihen um*): To me, Maxie's views are monstrous. Her reactions are the type which hinder the emergence of truth.

Régis: Mary Lou doesn't act in front of the camera. She is uninhibitedly in search of herself. The same goes for Marceline, she talks to herself. And we're embarrassed because we feel we're intruders. But in the end that's just what wins us over.

Jean-Pierre: Marceline's sequence is better than the others because she is acting.

Marceline: They were very personal, intimate memories. Maybe when I was saying the words, I was reliving the past, feeling it. But I wasn't being histrionic between shots as Mary Lou suggests. So I can't agree about being on the verge of hysteria. It's not true.

Régis: I like the way the film goes from the false natural, like the meaningless street interviews, to a close-up of Mary Lou which never comes off, but is beautiful. It's this movement from one to the other that is gripping.

Rouch und Morin Schlusszene:

Jean Rouch und Edgar Morin gehen einen Gang im Musée de l'Homme entlang und vor den Glasvitrinen auf und ab. Rouch trägt ein Mikrophon an seinen Revers angesteckt.

Rouch: What did you think of the screening?

Morin: I found it interesting, because the argument split the group into two factions. They either criticised our characters as not being true to life. For example, Jacques accuses Angélo of acting a part with Landry. Or else they found them too true. As when Maxie, Jacques's wife, criticised Mary Lou for stripping herself before the camera. What does that mean? It means we've reached a stage where we question a

truth when it's not an everyday truth. We've gone beyond it. When sincerity is a bit more than life-size, it's called ham. Or else exhibitionism.

Sie stoppen und kurz ist nur Morin zu sehen, dann drehen sie sich um und gehen den Gang zurück.

Morin: And that's the basic problem. If they are perceived as actors or exhibitionists, our film's a failure. But I'm certain in my own mind that they're neither of these things.

Rouch: One can't be sure. They themselves can't be sure. Marceline said she acted the Concorde scene. But she didn't.

Morin: Or if she did, it was her most authentic side. Talking of her father was no game. This film, unlike normal cinema, reintroduces us to life. People react as they do in life. They're not guided, nor is the audience. We don't say, this man's good, another wicked or nice, or clever. So the audience is bewildered by these people they could actually meet. They feel involved but would prefer not to be. Some were moved. I noticed that some were moved by Mary Lou, others by Marceline, or Jean-Pierre or Angélo. So I believe some of our ideas will get across.

Rouch: Were you moved?

Morin: I've seen the film so often, the impact's lessened. Still, it does move me very much. But in a different way.

Die Kamera bleibt stehen, Rouch und Morin gehen an ihr vorbei und entfernen sich immer weiter auf dem Gang. Der Ton bleibt wegen dem tragbaren Mikrophon gleich laut wie vorher.

Morin: At first, I thought everybody would find the film moving. Now I see people I'm fond of, like Mary Lou and Marceline, being criticized. That upsets me. I hoped audiences would like the people I liked.

Rouch: We wanted to make a film of love, but it's turned out to be an impersonal kind of film, or if not impersonal, one which elicits reactions, which aren't necessarily sympathetic.

Morin: It's a job getting anything across.

Morin und Rouch geben sich draußen auf der Straße die Hand.

Morin: We're in for trouble ...

Die Kamera begleitet Morin, der langsam den Gehsteig an Passanten vorbei entlang geht. Während im Hintergrund die Anfangsfrage des Films, gestellt von Marceline und Nadine, „Êtes-vous heureux?“ als Ton abgespielt wird.

Fin und Abspann

5.4.2. Analyse der Hauptcharaktere

Edgar Morin und Jean Rouch: Sie sind auch hier wieder, wie in vielen anderen Szenen des Films, die Leiter der Diskussion und stellen zunächst Fragen. Aber diese Struktur bricht auf, als sie sich selbst in die Diskussion einbringen, um sich gegen die Kritik zu verteidigen. Hier bricht die Fassade, vor allem von Morin zusammen, der sich lebhaft mit großer Gestik an der Diskussion beteiligt und seine Sicht der Dinge und die Protagonisten, die er mag, verteidigen will.

In der Schlusssequenz, in der Morin und Rouch alles nochmals Revue passieren lassen und sich fragen, ob ihr filmisches Experiment überhaupt Sinn gemacht hat, spricht vor allem Morin und Rouch hört zu. Sie scheinen beide noch sehr aufgewühlt zu sein von der harten Kritik ihrer eigenen Protagonisten an ihnen. Sie sind darüber schockiert, dass ihre Charaktere im Film entweder als Schauspieler oder als „Exhibitionisten“ gesehen werden. Morin meint, dass das filmische Experiment gescheitert sei, wenn die Menschen die Protagonisten nur so oder so sehen, aber er selbst ist sich sicher, dass sie weder das eine noch das andere sind. Rouch relativiert aber, dass man sich da nicht so sicher sein könne und selbst die Darsteller im Film es nicht wissen. Hier gibt er als Beispiel Marceline an, die meint, dass sie die Szene am Place de la Concorde geschauspielert hätte, aber Rouch ist sich sicher, dass dem nicht so war. Morin meint, dass diese Szene auch wenn sie gespielt wäre, ihr authentischster Part war, da sie über sehr persönliche Dinge sprach.

Morin und Rouch sind sich beide sicher, dass zumindest ein paar der Dinge, die sie dem Zuseher vermitteln wollten, diesen auch erreichen und berühren. Sie sehen ihre Arbeit nicht als wertend an, da sie ihre Protagonisten nicht als Helden oder Bösewichte darstellen und so die Zuschauer sich selbst in den Figuren wiedererkennen können. Beide wollten zu Beginn einen Film über die Liebe machen, der ihrer Meinung nach jedoch in einem Film mündete, der von ihnen unerwartete Reaktionen auslöste, die nicht unbedingt immer positiv ausfielen.

Véronique: Edgar Morins 12-jährige Tochter wird als Erste zum Film befragt und löst mit ihrer Bemerkung, dass Charlie Chaplin besser sei, allgemeines Gelächter aus. Auf die Frage, was ihr Eindruck des Films war, will sie, wahrscheinlich eingeschüchtert durch die anderen Teilnehmer und die Kameras, nicht antworten und entgegnet Morin, er solle es ihr sagen. Auf die Bemerkung Morins hin, dass einige meinen, dass der Film

nicht real und wahr sei, antwortet sie mit einer Naivität, die man ihr in ihrem Alter nicht vorwerfen kann, dass die Kamera ja gar nicht lügen könne.

Jacques und Maxie: Jacques und seine Frau Maxie haben beide sehr starke Meinungen zum Film und den anderen Protagonisten, die vor allem Jacques auf eine fast schon politische Ebene zieht. Er verurteilt die allgemeinen Aussagen und greift dabei vor allem seinen Freund Angélo und Landry an. Er sieht ihr Gespräch als banal und deshalb wiederum als lebensfremd an. Es ist für ihn unnatürlich und künstlich, auch wenn er nicht in Frage stellt, dass Landry und Angélo einander mögen. Viele aus der Runde widersprechen seinen Aussagen und verteidigen die Szene mit Angélo und Landry.

Maxie kritisiert vor allem Marilou dafür, dass sie sich selbst der Kamera so preisgibt. Auch sie spricht sich gegen die Künstlichkeit von Szenen aus und ebenso gegen die „hysterische“ Marilou, die sie im Film als unsympathisch und anstößig empfindet. Auf diese Aussage reagiert Morin heftig und geht in die Defensive.

Jacques sieht Angélo und Landry im Film als nicht real und lebensecht an, während Maxie Marilou dafür kritisiert, zu „real“ zu sein und zu viel von sich selbst preiszugeben. Diese Ambivalenz greift auch Edgar Morin in der abschließenden Szene auf, in der er sich mit Rouch nochmals bespricht.

Gabillon und Madame Gabillon: Beide beziehen gegen die Aussagen von Jacques und Maxie Stellung und verteidigen Angélo, Landry und Marilou. Viel mehr ist von ihnen nicht mehr in der geschnittenen Szene erhalten geblieben.

Nadine: Sie verteidigt ihren Freund Landry, der nicht anwesend ist, gegen die Vorwürfe Jacques, dass Landrys und Angélos Szene gekünstelt sei. Sie sieht hier ein Treffen von zwei Menschen, die sich von Anfang an sympathisch sind und ihrer Meinung nach dieselben Probleme teilen. Der letzten Aussage widerspricht Marceline.

Angélo: Von Angélo sind nur ein paar Sätze in der endgültigen Szene verblieben, mit denen er sich gegen die Vorwürfe von Jacques verteidigt. Er meint, dass er sich ganz in der Unterhaltung mit Landry verloren und so die Kameras vergessen hätte.

Marilou: Sie legt ihre These über die Wahrheit im Film dar, in der sie meint, dass ein

Funken Wahrheit im Film nur entstehen kann, wenn die Protagonisten möglichst alleine sind und sich am Rande eines Nervenzusammenbruches befinden.

Marilou wird in dieser Szene, neben Angélo und Landry, am heftigsten kritisiert. Ihr Preisgeben verstört die Zuseher und man weiß nicht wie viel von ihrem Gebaren echt ist. Vielleicht verhält es sich hier aber auch nach Meinung der Filmschaffenden so, dass die Realität im Film nicht mehr erkennbar ist, weil uns so viel schon vorgespielt wurde.

Marceline: Sie fühlt sich von Marilous Behauptung, am Rande eines Nervenzusammenbruches gestanden zu sein, angesprochen und meint, dass dem nicht so war, denn Sie verwendete ihre eigenen Erinnerungen, verhielt sich aber ihrer Einschätzung nach vor und nach den Aufnahmen nicht theatralisch.

Morin und Rouch sind aufgebracht, dass Marceline sagte, dass sie die Szene, in der sie durch die Straßen von Paris geht, gespielt habe. Für die beiden ist diese Szene auf keinen Fall geschauspielert und sie beteuern, dass ihre persönlichen Erinnerungen das bezeugen.

Régis: Er ist der Auffassung, dass Marceline und Marilous Szenen am besten sind, weil sie nicht gespielt wurden und sie zu sich selbst sprechen. Régis meint, dass Marilou und Marceline sich auf der Suche nach sich selbst, spielen. Er, als Zuschauer, fühlt sich wie ein Eindringling, aber damit gewinnt man schlussendlich die Gunst des Zuschauers. Er mag die Art wie der Film von einer falschen Realität, zu sehen bei den Straßeninterviews, zu der Intimität der Einstellungen mit Marilou gelangt. Dieser Zustand fesselt ihn.

Jean-Pierre: Er widerspricht Régis, da er meint, dass Marcelines Szene die beste sei, da sie gespielt wurde. Im Gegensatz dazu, sieht Régis diese Szene als eine Art der „Wahrheit“ an.

Auch er findet Teile des Films unanständig, manchmal sogar langweilig und peinlich. Hier nimmt er fast die gleiche Haltung ein wie Maxie, die Marilou wegen ihres „Exhibitionismus“ kritisiert.

Vielleicht sieht er sich auch selbst und andere vor der Kamera bloßgestellt und erkennt sich selbst in der Szenenauswahl nicht wieder.

5.4.3. Analyse der Szene

In diesen zwei Szenen wird die Frage nach der „Wahrheit“ des fertigen Films, der eigenen Darstellung und die der anderen, aufgeworfen. Morin und Rouch stellen das filmische Experiment selbst in Frage und zweifeln daran, ob der Film im Endeffekt überhaupt noch Sinn macht.

In seiner Idealvorstellung vom fertigen Film plante Morin die Schlusszene, in der der Film vorgeführt wird, etwas anders. Er stellte sich einen großen Saal voll von Kameras und Mikrofonen vor, die die Reaktionen der Zuseher, in diesem Fall der Protagonisten des Films, auf den fertigen Film einfangen könnten. Eine Szene in der alles seinen richtigen Platz findet und man sich den wichtigen Fragen, die der Film stellt, bewusst wird und sie sich auch selber stellt. Jedoch war der Film nicht fertig. Es herrschte Zeitdruck von Seiten der Produktionsfirma und somit mussten Morin und Rouch das Projekt fertigstellen, weshalb nur ausgewählte Sequenzen in kurzer Fassung, lediglich Bruchstücke des Filmmaterials, präsentiert wurden, von denen es später nicht alle in den fertigen Film schaffen sollten. Diese Begegnung fand im Vorführraum des „Studio Publicis“ im Keller statt. Nach dieser Szene wurden Rouch und Morin von Brault dabei gefilmt, wie sie sich auf der Champs-Élysées im Regen verabschieden. Dies wurde die letzte Einstellung des Films mit der auch der Abspann einsetzt.¹⁵⁰

Die Szene, in der sich Morin und Rouch in den Gängen des Musée de l'Homme unterhalten, wurde erst nach den Filmfestspielen in Cannes nachträglich als Reaktion auf die Zuschauerwünsche eingefügt. Hier konzentrieren sich Rouch und Morin deshalb nur auf die Reaktionen, die die erste Vorführung des Materials bei den Protagonisten auslöste, um die große Zeitspanne die dazwischen lag, nicht in den Film einfließen zu lassen.¹⁵¹

Trotz des zeitlichen Abstands zwischen den zwei Szenen schien die Kritik an dieser ersten Vorführung Rouch und Morin immer noch zu beschäftigen. Diese Kritik nahm auch einige Reaktionen der Kritiker vorweg, die manche Protagonisten in ihren Beurteilungen des Films verrissen.

¹⁵⁰ Vgl. Rouch, Feld 2003 S.248

¹⁵¹ Vgl. Rouch, Feld 2003 S.256

Nach meiner Meinung sind diese zwei Szenen, die unter anderem die Tradition von Robert Flaherty widerspiegeln, sehr wichtig für „Chronique d'un été“. Ohne sie würde wenig von dem ursprünglichen Gedanken des cinéma vérité übrigbleiben, außer, dass die Filmschaffenden sich selbst im Film zeigen und über den Prozess des Filmens sprechen. Es ist verständlich, dass die Kritik aus den eigenen Reihen durch die Protagonisten, Morin und Rouch hart trifft. Man muss aber bedenken, dass bei dieser Vorführung nur einige Szenen gezeigt wurden und diese bloß fragmentisch. Aus diesem Grund ist auch Jean-Pierres Bemerkung, dass der Film langweilig sei, nicht verwunderlich.

Der Satzsatz von Morin, der noch am Gang des Musée de l'Homme aufgezeichnet wurde, aber über das Bild von Morin und Rouch, die sich auf der Champs-Élysées verabschieden, gelegt wurde, wird im Untertitel mit „We're in for trouble ...“ übersetzt und lautet im französischen Original „Nous sommes dans le bain“. Diese Redewendung bedeutet, dass sie Bescheid wissen und darüber im Bilde sind.¹⁵² Man könnte sie so deuten, dass sie nun zu neuen Ebenen vorgedrungen sind und vielleicht eine größere Wahrheit dahinter erkennen. Oder aber, dass sie nun wissen, welche Schwierigkeiten einen auf der Suche nach Wahrheit erwarten.

¹⁵² Vgl. Rouch, Feld 2003 S.329

6. Schlusswort

Der Film „Chronique d'un été“ spielt vor dem Hintergrund unterschiedlichster historischer Begebenheiten. Er vereint die Aktualität des Algerienkrieges und die damit verbundenen Dekolonialisierungstendenzen mit der Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg, das Vichy-Regime und den Holocaust.

Abschließend kann ich sagen, dass der Film „Chronique d'un été“ ein interessantes filmisches Experiment ist, das durch seinen Anspruch auf die (filmische) Wahrheit natürlich Tücken in sich birgt. Schwierig fand ich persönlich die Einordnung des Films in ein Genre, da er weiter geht als ein dokumentarischer Film, aber auch Elemente des fiktionalen Films enthält.

Meiner Meinung nach hat der Film einige neue Elemente in sich, die zwar teilweise aus der Tradition des Dokumentarfilms stammen, aber neu aufgegriffen oder abgeändert wurden. Die Filmemacher Jean Rouch und Edgar Morin sind in vielen Szenen, vor allem in jenen, die Diskussionen in der Gruppe zeigen, im Bild zu sehen. Dieser Trick vermittelt den Betrachtern ein Gefühl der Authentizität des Films, da Rouch und Morin sich den Blicken stellen und nicht hinter der Kamera verstecken.

Für mich ist, nachdem ich mich eingehend mit dem Film und seiner Entstehungsgeschichte beschäftigt habe, Edgar Morin der wahre „Vater“ dieses Films. Er schlug Rouch eine Zusammenarbeit vor und wählte auch Paris als Schauplatz ihres Experiments. In der Schlusssequenz des Films ist er es, der den Hauptteil der Reflexion übernimmt und es hat für den Zuseher den Anschein als wäre er mehr von der Kritik an dem Werk getroffen als Rouch.

Jean Rouch zeigte sich hingegen für die technische Seite der Filmarbeit verantwortlich, vor allem, da er mehr Erfahrung als Morin hatte. Ohne diese technische Komponente hätte dieser Film aber nicht in diesem Sinne verwirklicht werden können. Sein Name führte schließlich auch dazu, dass das Projekt von einer Produktionsfirma angenommen wurde.

Es ist wahrscheinlich, dass das Zusammentreffen von zwei so unterschiedlichen Persönlichkeiten, den Film zu dem macht, was er ist. Auch Morin und Rouch waren sich, trotz der Differenzen, die mit dem Filmprozess einhergingen, nicht feindlich

gesinnt, sondern betonten, dass der Film ohne den jeweils anderen nicht möglich gewesen wäre.

Hinsichtlich meiner Fragestellung bin ich der Ansicht, dass der Film einige Geschichtsdiskurse in seinen Szenen aufgreift. Er zeigt, manchmal auch unterschwellig, Generationenkonflikte, Probleme der Arbeiter, die noch nicht aufgearbeitete Vergangenheit des Zweiten Weltkrieges, wie den Holocaust und das Vichy-Regime. Der Algerienkonflikt wird hier sehr früh gezeigt, zeitgleich mit den tatsächlichen Ereignissen, was damals nicht einfach war, da diese aktuellen Geschehnisse auch durch die Zensur unterdrückt wurden. Plötzlich tritt in dem Film eine Zeugin des Holocaust hervor und spricht für sich selbst und andere Opfer. Sie ist eine Zeitzeugin, die sehr früh an die Öffentlichkeit tritt, etwas, was später fast zu einer Selbstverständlichkeit wurde. Sie erzählt kryptisch von ihren Erlebnissen, scheut sich aber auch nicht andere Opfer anzusprechen, wie die des Kolonialismus. Diese „anderen“ Opfer brauchten lange, um in das Gedächtnis der Menschen vorzurücken, sie wurden fast vergessen. Man widmete sich lieber einer weiter zurückliegenden Zeit, die für aktuelle Regime, wie das in Frankreich, das aus der Résistance hervorging, ein „angenehmeres“ Erinnern hervorbrachte, da sie so ihre Legitimität betonen konnten.

Auch die Themen des Algerienkriegs und des Kolonialismus, die beide tiefe Narben im französischen kollektiven Gedächtnis hinterließen, werden in „Chronique d'un été“ angesprochen. Themen, die erst später Anerkennung in der (Geschichts-)Wissenschaft erhalten und erforscht werden sollten. Man könnte diesen Film also auch als einen Vorläufer deuten, der Themen aufgriff, für die die Geschichtswissenschaft und die Erinnerungskultur sehr viel länger zu ihrer Einverleibung brauchten.

Leider verliert der Film, meiner Meinung nach, nach Marcelines Szene, in der sie sich erinnert, an Spannung. Wir beobachten die Protagonisten des Films bei den unterschiedlichsten Freizeitaktivitäten in den Ferien, weit weg von Paris. Es fühlt sich fast so an, als würde uns Paris als schwermütige Stadt, voller Probleme, präsentiert. Die Pariser werden beim Packen für die Ferien und bei der Flucht aus der Stadt gezeigt, in Gegenden, in denen die Sonne scheint und die Probleme weniger groß erscheinen. Dieser Teil mag etwas „seichter“ als der Rest des Films erscheinen, zeigt aber auch die Zerstreuung als eine Ambivalenz gegenüber der Gegenwart und ihren

aktuellen (politischen) Problemen, die man als eine der „Wahrheiten“ in diesem Film deuten kann. Interessant ist auch der Schlussteil, in dem neuerlich die Struktur eines „normalen“ Films aufgebrochen wird und die Protagonisten sich in der Kritik an den Filmschaffenden und den anderen Darstellern üben. Das Gespräch zwischen Morin und Rouch am Schluss des Films fühlt sich wie eine Conclusio zu Forschungsergebnissen an, die sie aus diesem Experiment gewonnen haben. Hier bekommt der Film, wie auch in manch anderen Szenen, durch den Soziologen Morin und den Ethnografen Rouch, einen Hauch von Wissenschaft verliehen. Sie haben die Mentalität der Pariser, die aber nicht durch Stereotype, sondern durch Individuen repräsentiert wird, untersucht und tragen mit diesem Film ihre Erkenntnisse über sie zusammen.

Der anthropologische und der ethnologische Film, mit dem Jean Rouch sich hauptsächlich in seinem Werk befasste, und die Forscher dieses Feldes sind sich dessen bewusst, dass die eigene Anwesenheit und das Beobachten, ihre „Forschungsobjekte“ beeinflussen und prägen. Diese selbstreflexive Erkenntnis wirkt sich auch auf den Film „Chronique d'un été“ und das Resümee der Filmemacher aus.

Meines Erachtens ist die in diesem Film versuchte Objektivität gescheitert. Die Filmemacher sind zu sehr involviert, um irgendjemanden oder irgendwas mit Abstand betrachten zu können. Sie haben sich ihre Meinung zu den Protagonisten gebildet, sie ins Herz geschlossen und bringen dies auch zum Ausdruck. Das lässt für mich den Schluss zu, dass es keine bestimmte „Wahrheit“ hinter den Dingen und über Personen gibt. Die Personen werden in einer Art filmischen Wahrheit präsentiert, die nie ihr „Ganzes“ erfassen kann.

Trotzdem würde ich dieses filmische Experiment nicht als gescheitert sehen. Manche Protagonisten und Szenen haben sicher die Zuschauer und auch mich bewegt, wenngleich auch nicht nur positiv, und zum Nachdenken gebracht. Außerdem zeigt der Film, wie schwer die Suche nach „Wahrheit“ ist und regt zum Nachdenken darüber an, ob es so etwas wie „Wahrheit“ und „Objektivität“ überhaupt gibt.

Der Film wird selbst mit dem Abstand der Jahre zu einem zeitgeschichtlichen Dokument, das einerseits für die Mentalität in Frankreich angesichts der Krise in Algerien und der Entkolonialisierung steht, andererseits die in diesen Jahren

herrschende Sprachlosigkeit zu Holocaust und Rassismus zum Ausdruck bringt. Der Film birgt auch einen Versuch einer historisch-politischen Intervention in sich, aus der „cinéma vérité“ entspringt. Das alles verweist auch auf den „Bruch“ der 1968- eigentlich unerwartet angesichts des Zeitbildes in „Chronique d'un été“- kommen wird.

7. Literatur- und Quellenverzeichnis

Film:

Chronique d'un été; Jean Rouch, Edgar Morin; Argos Films, 1961

Literatur:

Becker, Wolfgang; Schöll, Norbert; Methoden und Praxis der Filmanalyse. Untersuchungen zum Spielfilm und seinen Interpretationen, Leske Verlag + Budrich GmbH, Opladen 1983

Breitrose, Henry; On the Search for the Real Nitty-Gritty: Problems & Possibilities In: "Cinéma-Vérité", *Film Quarterly*, Vol. 17, No. 4, Summer 1964

Brink, Joram Ten; Building Bridges. The Cinema of Jean Rouch, Wallflower Press, London 2007

Cohen, William B.; The Algerian War and the Revision of France's Overseas Mission In: *French Colonial History*, Volume 4, 2003

Elsaesser, Thomas; Hagener, Malte; Filmtheorie zur Einführung, Junius, Hamburg 2007

Faulstich, Werner; Einführung in die Filmanalyse, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1994

Faulstich, Werner; Die Filminterpretation, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1988

Faulstich, Werner; Grundkurs Filmanalyse, Wilhelm Fink Verlag, München 2002

Fuchs, Günther; Henseke, Hans; Das französische Kolonialreich, VEB Deutscher Verlag der Wissenschaften, Berlin 1987

Graham, Peter; "Cinéma-Vérité" in France, *Film Quarterly*, Vol. 17, No. 4, Summer 1964

Griffith, Richard; The World of Robert Flaherty, Duell, Sloan and Pearce, New York 1953

Held-Schrader, Christine; Sozialismus und koloniale Frage. Die überseeische Expansion im Urteil früher französischer Sozialisten, Musterschmidt-Verl., Göttingen 1985

- Hicks, Jeremy; Dziga Vertov. Defining Documentary Film, I.B. Tauris & Co Ltd, London & New York 2007
- Hohenberger, Eva; Die Wirklichkeit des Films, Olms, Hildesheim 1988
- Hohenberger, Eva; Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms, Vorwerk 8, Berlin 1998
- Klarsfeld Serge; Die Endlösung der Judenfrage in Frankreich. Dokumentationszentrum für Jüdische Zeitgeschichte CDJC Paris; deutsche Dokumente 1941-1944, Selbstverl., Paris 1977
- Klarsfeld, Serge; Vichy-Auschwitz. Die Zusammenarbeit der deutschen und französischen Behörden bei der „Endlösung der Judenfrage“ in Frankreich, Greno, Nördlingen 1989
- Kracauer, Siegfried; Der Mann mit dem Kinoapparat 1929 In: Kracauer, Siegfried; Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974
- Kracauer, Siegfried; Die Errettung der physischen Realität, 1960 In: Texte zur Theorie des Films, Reclam, Stuttgart 2003
- Lipscomb, James C.; Cinéma-vérité, *Film Quarterly*, Vol. 18, No. 2, Winter 1964
- Loth Wilfried; Geschichte Frankreichs im 20. Jahrhundert, Fischer-Taschenbuch-Verlag, Frankfurt am Main 1992
- McCormack Jo; Social Memories In: (Post)colonial France: Remembering the Franco-Algerien War In: *Journal of Social History*, Volume 44, Number 4, Summer 2011
- Müller, Jörg; Der Gerichtssaal als Gedächtnisort des Terrors. Eine diskurshistorische Analyse der Darstellungsformen des Terrors vor Gericht am Beispiel der V. Französischen Republik In: Mattl, Siegfried (Hg.), Terror und Geschichte. Band 2, Böhlau Verlag, Wien 2012
- Rémond, René; Frankreich im 20. Jahrhundert. Erster Teil 1918-1958, Dt. Verl.-Anst., Stuttgart 1991
- Rothberg, Michael; The Work of Testimony in the Age of Decolonization: “Chronicle of a Summer”, Cinema Verité and the Emergence of the Holocaust Survivor, *PMLA*, Vol. 119, No. 5, October 2004
- Rouch, Jean; Feld, Steven; Ciné-Ethnography, University of Minnesota Press 2003

- Schmidt, Aurel; Edgar Morin oder Die Komplexität des Denkens In: Altwegg, Jürg; Französische Denker der Gegenwart: Zwanzig Porträts, Beck, München 1987
- Smith, Hubert; The University Film Director and Cinema-Verite, *Journal of the University Film Producers Association*, Vol. 19, No. 2, 1967
- Smith, Tony; Idealism and People's War: Sartre on Algeria In: *Political Theory*, Vol. 1, No. 4 Nov. 1973
- Stoller, Paul; The Cinematic Griot. The Ethnography of Jean Rouch, The University of Chicago Press, Chicago & London 1992
- Svejkovsky, Katharina; Dziga Wertow. Publizist und Poet des Dokumentarfilms, Diplomarbeit, Wien 1996
- Vertov, Dziga; "Kinoglaz", 1924 In: Texte zur Theorie des Films, Reclam, Stuttgart 2003
- Yakir, Dan; Rouch, Jean; "Ciné-Transe": The Vision of Jean Rouch: An Interview, *Film Quarterly*, Vol. 31, No. 3, Spring 1978

8. Anhang

8.1. Abstract

Die vorliegende Arbeit behandelt den Film „Chronique d'un été“ von Jean Rouch und Edgar Morin, der im Jahr 1960 hauptsächlich in Paris gedreht wurde. Zielsetzung war eine Analyse des Films hinsichtlich der historischen Hintergründe und Begebenheiten mit Bezug auf die Erinnerung.

Um ein möglichst gutes Verständnis der historischen Hintergründe zu erlangen, wurden im ersten Hauptteil der Arbeit für den Film wichtig erscheinende geschichtliche Ereignisse wie der französische Kolonialismus, der Algerienkrieg und Frankreich im Zweiten Weltkrieg behandelt.

Der zweite Hauptteil der vorliegenden Abhandlung befasst sich mit dem Film „Chronique d'un été“, dem daraus entstandenen Genre „cinéma vérité“ und schließlich mit einer Analyse von ausgewählten Szenen. Die methodische Herangehensweise orientiert sich hier an der Filmanalyse, jene in den ausgewählten Szenen durch eine Analyse der handelnden Charaktere, Dialoge und der Handlung selbst, welche im Hinblick auf die vorher behandelten historischen Themen, umgesetzt wird.

Der Film „Chronique d'un été“ ist ein filmisches Experiment auf der Suche nach „Wahrheit“. Die Filmschaffenden befinden sich selbst mitten im Geschehen der Filmhandlung und lassen den Zuschauer, vermeintlich, an dem Prozess des Films teilhaben. Die Protagonisten und auch die Filmemacher üben sich in der Kritik und Selbstkritik, vor der Kamera, an dem vorhandenen Material und der „Realität“, die der Film abbilden soll. Sie brechen so mit der „üblichen“ Struktur in Filmen, da hier der Kamerablick durch Jean Rouch und Edgar Morin personifiziert wird.

Die für diese Arbeit zur Analyse ausgewählten Szenen zeigen, wie sehr Geschichte und Erinnerung mit dem Alltag der Protagonisten verwoben sind. Plötzlich greift die Erinnerung an den Holocaust auf das alltägliche Leben über und vermischt sich mit aktuellen Ereignissen und Problemen der Dekolonisation. Der Film greift so einige Themen auf, die von der (Geschichts-)Wissenschaft und der Erinnerungskultur erst später untersucht und einverleibt wurden.

8.2. Lebenslauf

Persönliche Daten

Anna Kieninger
geboren am 11.02.1988 in St. Pölten
österreichische Staatsbürgerin

Ausbildung

1994 - 1998 Volksschule der
Englischen Fräulein in St.
Pölten
1998 – 2006 BRG/BORG St. Pölten
mit Schwerpunkt Musik
Abschluss mit
2006 AHS Matura
ab 2006 Beginn des Geschichte-
Studiums an der
Universität Wien
2007-2009 Kunstgeschichte-Studium
an der Universität Wien

Sprachliche Kenntnisse

Englisch, Französisch

Sonstiges

- Teilnahme an der 7. Europäischen
Sommer-Universität Ravensbrück 2011
zum Thema „Geschlecht und Rasse in
der NS-Medizin“
- seit dem Wintersemester 2009/2010
Tätigkeit als Kursleiterin am
Universitätssportinstitut Wien