

Dieter Scholz

## Film und die anarchistische (Ein-)Bildung

Richard Porton: *Film and the anarchist imagination*, London/New York: Verso, 1999, 314 S., 23 Abb., DM 52,80

Zu den wechselseitigen Einflüssen zwischen Anarchismus und Literatur sowie bildender Kunst liegen bereits eingehende Studien vor.<sup>1</sup> Sie werden nun ergänzt durch einen umfassenden Blick auf das Medium Film.

Richard Porton, Mitherausgeber der Zeitschrift *Cineaste* und Dozent für Filmwissenschaft am College of Staten Island, sieht seine erweiterte Dissertation als Beitrag zur Aufarbeitung der »Geheimgeschichte« des 20. Jahrhunderts.<sup>2</sup> Er verwirft die Stilfrage zugunsten inhaltlicher Auseinandersetzung, kümmert sich also weniger um mögliche Zusammenhänge zwischen Anarchismus und Moderne oder Postmoderne, sondern interessiert sich vorwiegend für die Aktivitäten der Anarchisten selbst. Die Untersuchung ist an den Kategorien Repräsentation, Revolution, Arbeit und Pädagogik orientiert, bevor abschließend eine sich schwach abzeichnende anarchistische Ästhetik in Aussicht gestellt wird.

Zunächst geht es Porton um Fremd- und Selbstwahrnehmung. In der Frühzeit des Mediums Film stehen die Regisseure noch ganz unter dem Eindruck einer »Propaganda durch die Tat«. Sie bedienen die Sensationslust des bürgerlichen Publikums, indem sie das Stereotyp des bärtigen und wilden, meist aus dem Ausland zugewanderten Bombenwerfers reproduzieren. Diese Grundfigur führt von dem deutschen Emigranten Herrn von Schmitt in D.W. Griffiths »The Voice of the Violin« (1909) über den Maler Peter in Robert Bakers »The Siege of Sidney Street« (1960) bis zu dem vom Lande kommenden Tunin in Lina Wertmüllers »Film d'Amore e d'Anarchia« (1973). Wenn Porter allerdings Hal Hartleys »Simple Men« (1992) als »postmoderne Apotheose dieser aus der Mode gekommenen Klischees« gilt, dann reduziert er dieses ironisch-ödipale Roadmovie auf eine Szene, in der ein altgewordener Anarchist seinen Söhnen in idyllischer Umgebung Malatestas Traktat »Anarchia« vorliest als handle es sich um ein Märchen der Gebrüder Grimm.

Der Sicht von außen stellt Porton die »Selbst-Repräsentation« gegenüber. Den beiden Dokumentarfilmen »Freie Arbeiter Stimme« (1980) und »Anarchism in America« (1981) von Joel Sucher und Steven Fischler, die auch als »Pacific Street Film Collective« firmieren, wirft er vor, Widersprüche und Auseinandersetzungen innerhalb der anarchistischen Bewegung zu übergehen, um das Wunschbild einer harmonischen Gemeinschaft zu erzeugen. Wenn Porton bemängelt, daß die Filmemacher »dem Individualanarchismus deutlich mehr Sendezeit widmen als dem kollektivistischen oder kommunistischen Anarchismus«, oder wenn ihn der Auftritt eines Präsidentschaftskandidaten der Libertären Partei stört, läuft er jedoch Gefahr, Ausschlussmechanismen dogmatischer Gruppierungen zu reproduzieren.

Als Beispiele einer anarcho-feministischen Perspektive nennt Porton »Journeys from Berlin/1971« von Yvonne Rainer (1980) und »Born in Flames« von Lizzie Borden (1983). Beide arbeiten mit collageartigen Überlagerungen. In Bordens Zukunftsvision einer militanten Frauengruppe fließt Handschriftliches ebenso ein wie TV-Material; bei Rainer sind es eher die fortwährenden Verschiebungen zwischen

dem Politischen und Psychoanalytischen, Ernsthaftigkeit und Ironie, Stimmen und Bildern, wenn sie mit ausführlichen Zitaten von Vera Zasulich, Vera Figner, Ulrike Meinhof und Emma Goldman arbeitet.

Die Memoiren von Goldmans Lebensgefährten Alexander Berkman werden in Rainers Film übrigens von Vito Acconci gesprochen, und es war Berkman selbst, der zu Beginn seines Exils in Berlin 1924 erfolglos mehrere Drehbücher verfasste, unter anderem über den Anführer einer anarchistischen Guerilla in der Ukraine, Nestor Makhno. Porton kritisiert Berkmans Versuch, anarchistische Inhalte mittels romantischer Rahmenhandlungen zu popularisieren und prangert bei diversen anarchistischen Historienfilmen idealisierende und entpolitisierende Tendenzen an.

Anarchistische Revolutionäre sind ein dankbares Thema für sozialpolitisch interessierte Regisseure wie Peter Lilienthal (»Malatesta«, 1971) oder Warren Beatty (»Reds«, 1981), aber selbst ein so differenziertes Werk wie Ken Loachs »Land and Freedom« (1995) entgeht dem Vorwurf nicht, mitunter kitschig zu sein, auch wenn Porton zugeben muß, es sei schwierig, nicht durch diesen Film berührt zu werden, der den Spanischen Bürgerkrieg einer jungen Generation nahegebracht hat. Ein Teil seiner Wirkung ist sicherlich der Tatsache zuzuschreiben, daß im Team der Schauspieler Laiendarsteller agieren, unter denen sich Mitglieder der anarchistischen Gewerkschaft CNT befinden.

Deren Anarcho-Syndikalismus prägt auch Hector Oliveras Film »La Patagonia rebelde« (1974), der in einer liberalen Phase argentinischer Politik entstand, aber bereits nach kurzer Laufzeit von den Peronisten aus dem Verkehr gezogen wurde. In diesem Film wird unter anderem die stets schwierige Zusammenarbeit zwischen Intellektuellen und Arbeiteraktivisten nachgezeichnet. Ihrer gemeinsamen Überzeugung, durch kollektive Aktionen in den Fabriken zu neuen Formen der Arbeitsorganisation und der sozialen Ordnung zu kommen, steht eine Position gegenüber, die derartige Versuche als Reformismus attackiert und den radikalen Bruch mit den vorgegebenen Verhältnissen fordert. Berühmt geworden ist hierbei Michel Piccoli, der in Claude Faraldos »Themroc« (1973) urplötzlich aus dem Alltagstrott ausschert und seinen Gelüsten freien Lauf läßt. Um die fortschreitende Entfremdung des Industriearbeiters zu verdeutlichen, hat ihm Faraldo seine Sprache genommen und sie auf Laute wie Knurren oder Lachen reduziert. Nach dem Ausbruch aus der Arbeitswelt wird daraus eine paradiesische Vorsprachlichkeit. Doch derartige Aspekte interessieren Porton nicht, der »Themroc« für eine »leicht pubertäre Fantasie unmittelbarer Wunscherfüllung« hält und Faraldos »Bof« (1971) vorzieht, einen ähnlich furiosen Film, in dem Morde toleriert und die freie Liebe propagiert werden. Mit antiautoritärem Humor setzt der aus der Arbeiterklasse stammende anarchistische Regisseur seine Erkenntnis um, es sei »einfach, einen Proleten in einem Bourgeois zu verwandeln«.

Wie im Bereich der Arbeit existiert auch in der Pädagogik der Antagonismus zwischen Reform und Rebellion. Die militante Variante – Linsay Andersons »If ...« (1968) mit Malcolm McDowell als nihilistischem Internatszögling – gilt Porton als »Resultat einer pessimistischen Verachtung der Moderne, die nicht von einer Zukunftsvision begleitet wird.« Ohne den Griff zur Waffe kommt Jean Vigo aus, dessen »Zéro de conduite« (1933) in langen Einstellungen mit Zeitlupe Kissenschlachten und Klassenzimmeraufstände vorführt und über das Element des Karnevalesken wesentliche Ziele der anarchistischen Utopie andeutet. Alain Tanners »Jonas qui au-



ra 25 ans en l'an 2000« (1976) favorisiert den antiautoritären Unterricht, wobei radikale Pädagogik und soziale Transformation unauflösbar verbunden sind. Drehbuchautor John Berger hat Figuren und Handlung so angelegt, daß es Porton leicht fällt, Verbindungen herzustellen zur freien Schule des Anarcho-Pädagogen Francisco Ferrer, zu Walter Benjamins Radiosendungen für Kinder und zu der von Elisée Reclus propagierten »individuellen Expropriation«, d.h. der moralisch gerechtfertigten aber außerlegalen Wiederaneignung von Produkten gesellschaftlicher Arbeit, im Klartext Diebstahl. Dies sind nur einige der möglichen Bezüge, und Porton bilanziert, Tanners Film halte die schwierige Balance zwischen anarchistischer Pädagogik und dem zeittypischen Hang linker New Age-Anhänger zu Astrologie und tantrischem Sex als Kompensation enttäuschter politischer Hoffnungen nach 1968.

Als angewandte »Pädagogik jenseits des Klassenzimmers« stellt Porton Filme von Initiativen wie Paper Tiger Television aus den USA oder Kontrast aus den Niederlanden vor. Ihre Dokumentationen über neue soziale Bewegungen wie die Hausbesetzerszene in Amsterdam entstehen in enger Zusammenarbeit mit den Porträtieren. Nicht selten sind die Produzenten selbst Teil des jeweiligen Zusammenhangs wie etwa Clayton Patterson, dessen Video »Tompkins Square Park Police Riot« (1988) von Porton mit den teilnehmenden und perteiergreifenden Beobachtungen von Jean Rouch und Jean-Luc Godard verglichen wird. Pattersons Band löst für Porton die Vorhersage Hans Magnus Enzensbergers ein, daß die neuen Medien als Produktionsmittel verwendet werden könnten: »Video-Guerillas« als »Realisierung der demokratischen Möglichkeiten der Videotechnologie«.

An dieses Argument knüpft Porton im Schlusskapitel an, wenn er sich nach einer Auseinandersetzung mit Aki Kaurismäkis »La Vie de Bohème« (1993), Luis Buñuels »L'Age d'or« (1930) und »Viridiana« (1961) sowie Guy Debords »La Société du spectacle« (1973) auf kleine unabhängige Produktionen konzentriert. Der im Wohnzimmer entstandene »Ultra-Low-Budget«-Film »The Liberal War« von Nick Macdonald (1972) zu Vietnam gilt ihm als »paradigmatisches Beispiel eines post-romantischen anarchistischen Impulses.« Das Wagnersche Ideal des Gesamtkunstwerks, das die ästhetische und politische Avantgarde früherer Generationen beflügelte, sei in der Postmoderne einer dezentralen und fragmentarischen Ästhetik gewichen, die ihren aktuellen Ausdruck in der Verwendung und Montage vorgefundenen Materials finde. In Craig Baldwins »Sonic Outlaws« (1995) wird neben den Tape Beatles und der Billboard Liberation Front auch die amerikanische Rockgruppe Negativland vorgestellt, deren Computerbearbeitung der U 2 Hitsingle »I still haven't found what I'm looking for« eine Klage der Schallplattenfirma Island Records nach sich zog. Porton wertet eine derartige Sampling-Technik als anarchistisch motivierte, post-situationistische »direkte Aktion« gegen die Herrschaft großer Konzerne und das individuelle Copyright.

Die aktuellen Angriffe der Heavy Metal Gruppe Metallica und ihrer Plattenfirma gegen die freie Internet-Musiktauschbörse Napster wiederholen einen ähnlichen Konflikt auf einer anderen technologischen Ebene. Indem Porton den Pop-Aspekt anspricht, begibt er sich auf ein Feld, das weiter zu bearbeiten wäre. Daß es möglich ist, von einer radikalen Außenseiterposition ins Zentrum der populären Unterhaltungskultur vorzustößen, ohne die eigenen anarchistischen Intentionen aufzugeben, hat die britische Band Chumbawamba erfolgreich vorgemacht. Sie zeigen, daß in einem dreiminütigen Videoclip mehr ästhetische und politische Sprengkraft stecken

kann, als in einer 90-Minuten-Dokumentation. Unter dieser Fragestellung wäre es aufschlußreich, das Musikvideo »Free Society«, das Paul Garrin 1988 für Elliot Sharp produziert hat, und in dem er Sequenzen des Polizeieinsatzes am Tompkins Square Park verwendet, mit dem erwähnten Film von Clayton Patterson zu vergleichen.

Es bleiben viele Forschungswege offen, denn Porton schöpft die Feinanalyse der eingesetzten bildnerischen Mittel nicht aus. Was die inhaltliche Durchdringung des Themas und die Kontextualisierung der einzelnen Filme angeht, stellt seine Studie aber ein substanzielles und gut lesbares, in verschiedenste Richtungen weit ausgreifendes Kompendium dar, das deutlich über die bisherige Ansätze von Alan Lovell<sup>3</sup> und Pietro Ferrua<sup>4</sup> hinausgeht. In einer abschließenden Skizze über anarchistische Filmkritik schließt sich Porton der Ansicht von Susan White<sup>5</sup> an, daß es gerade in akademischen Institutionen keine Berührungsgänge im Hinblick auf die Erforschung populärer Kulturformen mit ihren jeweiligen Bildwelten geben sollte. Es wäre wünschenswert, daß im 21. Jahrhundert eingelöst würde, was Aby Warburg bereits 1920 postuliert hatte: daß die Kunstgeschichte »alles Bildschaffen in ihr Studiengebiet einbegriffen« sehen sollte.<sup>6</sup>

## Anmerkungen

- 1 Walter Fähnders: Anarchismus und Literatur. Ein vergessenes Kapitel deutscher Literaturgeschichte zwischen 1890 und 1910, Stuttgart: Metzler, 1987; Dieter Scholz: Pinsel und Dolch. Anarchistische Ideen in Kunst und Kunsttheorie 1840-1920, Berlin: Reimer, 1999.
- 2 Vgl. Greil Marcus: Lipstick Traces. A Secret History of the Twentieth Century, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989; dt: Lipstick Traces. Von Dada bis Punk – kulturelle Avantgarden und ihre Wege aus dem 20. Jahrhundert, Hamburg: Rogner & Bernhard bei Zweitausendeins, 1992.
- 3 Alan Lovell: Anarchist Cinema, London: Peace News, 1962.
- 4 Pietro Ferrua: Anarchists in Films, Portland, OR: Lewis and Clark College, 1980, <sup>2</sup>1983. Vgl. auch Cinéma et anarchie, Genf: Centre International de Recherches sur l'Anarchisme, 1984.
- 5 Susan White: Anarchist Perspective on Film, in: Howard Ehrlich (Hg.): Reinventing Anarchy, Again, San Francisco/Edinburgh: AK Press, 1996, S. 274 f.
- 6 Aby Warburg: Heidnisch-antike Weissagungen in Wort und Bild zu Luthers Zeiten, Heidelberg, Carl Winters Universitätsverlag, 1920, S. 4.