

Kritik der Kritik

Der militante Dokumentarfilm der italienischen Neuen Linken zwischen Generermittlung und Selbstbefragung

Cecilia Valenti

Divergierende Ton/Ton- und Ton/Bild-Verhältnisse sollen im Zentrum meiner Untersuchung zur politischen Ästhetik militanter Dokumentarfilme stehen. Methodisch grenzt sich mein Ansatz zum Dokumentarischen von der bereits ausgiebig geführten filmtheoretischen Realismusdebatte ab, die nach dem ontologischen Status des Bildes und nach der referenziellen Logik des Visuellen fragt. So möchte ich militante Dokumentarfilme nicht ikonozentrisch, im Hinblick auf die Herstellung einer außerfilmischen Realität, untersuchen, sondern nach deren Fähigkeit fragen, die eigene Arbeit an der Schnittstelle von Visuellem und Akustischem selbst zu dokumentieren. Auf das Akustische in seiner Verbindung zum Visuellen bei einer Analyse zum militanten Dokumentarfilm zu fokussieren ist insofern passend, da dieses minoritäre, kaum theoretisierte¹ Subgenre des politischen Films stets auf Kommunikation angewiesen ist, die innerhalb der Filme, zwischen den sozialen Akteur_innen (sympathetischen Filmemacher_innen und Filmsubjekten) in Interviews stattfindet, in Form also interaktiven Sprechens, das zur Herstellung einer Gegenöffentlichkeit dienen soll. Grundsätzlich hat das gesprochene Wort viel mit den Zielen militanter Filme zu tun: konkrete Ereignisse der Gegenwart einer politischen Analyse zu unterziehen, den Informationsaustausch zwischen verschiedenen politischen Gruppen zu ermöglichen und Diskussionen im Publikum auszulösen.

Drei Filmbeispiele werden untersucht, die dem Umfeld der italienischen Neuen Linken zugeschrieben werden können und einer didaktischen und autoritären Tendenz des damaligen militanten Kinos kritisch gegenüberstehen. Wir haben

1 Neben zwei Publikationen, die den militanten Dokumentarfilm der 60er und 70er Jahre im Frankreich um die Ereignisse vom Mai 1968 analysieren, ist der Produktion der italienischen Neuen Linken noch keine systematische wissenschaftliche Untersuchung gewidmet worden. Eine umfassende Geschichte des militanten Dokumentarfilms blieb also bis heute aus und muss noch geschrieben werden. Vgl. Grant, Paul Douglas: *Cinéma Militant. Political Filmmaking and May 1968*, London/New York: Columbia University Press 2016 und vgl. Harvey, Silvia: *May '68 and Film Culture*, London: BFI 1978.

also drei Fälle vorliegen, die den eigenen Standpunkt der Militanz hinterfragen, indem sie nach einer Form für kritische Aussagen im Dokumentarischen suchen und das Problem der »voice of documentary«², von Bill Nichols als »a text's social point of view« definiert, ästhetisch auf je spezifische Weise adressieren.

Ich möchte mit Bildern der Wut aus einem verschollen geglaubten Dokumentarfilm der italienischen Neuen Linken beginnen, mit Bildern aus 12 DICEMBRE (I 1972, R: Lotta Continua), produziert von der außerparlamentarischen Gruppe *Lotta Continua* (Ständiger Kampf) zwischen 1970 und 1972. Das Datum im Filmtitel verweist auf den 12. Dezember 1969, den Tag, an dem auf der Mailänder Piazza Fontana vor der Banca Nazionale dell'Agricoltura eine Bombe explodierte und 17 Menschen tötete. In der Nacht vom 15. zum 16. Dezember stürzte Giuseppe Pinelli, der als Verdächtiger im Rahmen von Massenverhaftungen unter Mailänder Anarchist_innen festgenommen und verhört worden war, unter ungeklärten Umständen aus dem vierten Stock des Polizeipräsidiums und starb. Das Attentat von der Piazza Fontana war der Höhepunkt der sogenannten *strategia della tensione* (Strategie der Spannung), einer Serie von Anschlägen gegen die Zivilbevölkerung in Italien bis Anfang der 80er Jahre. Die meisten davon können später eindeutig neofaschistischen Gruppierungen zugeschrieben werden, andere wiederum bleiben unbekannten Ursprungs. Dabei werden immerzu linke, vor allem anarchistische Kreise für die Attentate verantwortlich gemacht. Diese Tatsache ist im Zusammenhang mit der systematischen Irreführung während der Ermittlungen durch Geheimdienste und Teile des Staatsapparats sowie der Verschleierung und Verfälschung von Beweisstücken zu lesen. Die Ablenkungsmanöver erschwerten eine plausible Rekonstruktion der Attentate und wirkten sich auch auf die Prozesse zur Piazza Fontana aus.³

1970, ein Jahr nach den Bombenanschlägen, erscheint ein in Millionenauflage verkauftes Buch: *La strage di Stato. Controinchiesta* (Das Staatsmassaker. Gegen-

2 Nichols, Bill: »The Voice of Documentary«, in: Film Quarterly 36/3 (1983), S. 17–30, hier S. 18.

3 Heute wird in Italien die Schlagwortrhetorik des *strage senza colpevoli*, eines Massakers ohne Schuldigen, bei öffentlichen Debatten, an nationalen Gedenktagen, in Talkshows und journalistischen TV-Sendungen, zur Geschichte der 70er Jahre des Bombenanschlags auf der Piazza Fontana selten infrage gestellt. Die Wahrheit ist aber mittlerweile genauer rekonstruiert worden, auch wenn der Fall nach über 35 Jahren sich hinziehenden Ermittlungen und Prozessen am 30. September 2013 archiviert wurde, ohne dass die Tatbegehenden, Mitglieder der neofaschistischen *Ordine Nuovo*, juristische Konsequenzen tragen mussten. Mit den Bomben auf der Piazza Fontana plante der *Ordine Nuovo* die Destabilisierung des sozialen Klimas, die Angst vor einem Bürgerkrieg in der italienischen Gesellschaft, die 1969 wegen radikaler Studierenden- und Arbeiter_innenkämpfe bereits sehr angespannt war, zu steigern und somit einen Staatsstreich oder eine autoritäre Regierung vorzubereiten. Die italienische Tageszeitung *Il fatto quotidiano* hat am 30. September 2014 die gesamte Einstellung aller Verfahren online gestellt: <https://www.ilfattoquotidiano.it/2013/09/30/strage-di-piazza-fontana-archivate-tutte-indagini-gip-non-si-puo-indagare-allinfinito/728682/> vom 26.02.2020.

mittlung).⁴ Wie der Titel vorwegnimmt, setzt sich diese Dokumentation mit den offiziellen Ermittlungen der Mailänder Polizei auseinander, die sich unter der Leitung des Kommissars Luigi Calabresi,⁵ des Polizeichefs Marcello Guida und des Chefs der politischen Abteilung Antonino Allegra gleich nach den Bombenanschlägen einseitig gegen die Anarchist_innen richteten. Die Autor_innen der Gegenermittlung, 15 anonyme Angehörige der außerparlamentarischen Linken, zerlegen nach und nach die Versionen der Polizei über das Massaker auf der Piazza Fontana als auch die über den Tod Pinellis. 12 DICEMBRE knüpft an die forensische Arbeit des Buchs an und setzt die Gegenermittlung im Medium Film fort: Zeug_innen, die von offizieller Seite ignoriert worden waren, sollten interviewt, Widersprüche und blinde Flecken ans Licht gebracht werden. Die Witwe Pinellis kommt zu Wort sowie die Arbeiterklasse von Carrara, Bagnoli, Neapel und Viareggio. Die Zeug_inneninterviews zum Attentat auf der Piazza Fontana wechseln sich also ab mit dokumentarischen Aufnahmen, die den Kampf des italienischen Proletariats von Mailand bis zur Reggio Calabria dokumentieren. Laut Pasolini sollte ein »Chor der Arbeiter« den Film begleiten und die »klassenkämpferische Stimmung« im Lande zeigen, die, weiter nach Pasolini, »in den zwei vergangenen Jahren wieder aufgeflammt und im Bombenanschlag kulminiert«⁶ ist. Mehr als ein Film zum Jahrestag, mehr als eine Untersuchung einer Verschwörung, leistet 12 DICEMBRE einen anthropologischen Beitrag zur Geschichte der Arbeiter_innenkämpfe.

Die Montage dieser zwei Ebenen, der Zeug_inneninterviews und der Arbeiterklasse-Aufnahmen, vollzieht sich in 12 DICEMBRE bis zum Ende. Ein gegendokumentarischer Impuls lässt sich auf den beiden Ebenen feststellen: Bei den Zeug_inneninterviews betrifft er den Inhalt der zu hörenden Aussagen, die der offiziellen Erzählung eine andere Perspektive entgegenstellen möchten. Die Worte wenden sich in diesen Bildern gegen die offizielle Geschichtsschreibung. Bei den Arbeiterklasse-Aufnahmen geht es nicht um die Offenbarung von blinden Flecken in der Geschichtsschreibung, nicht um die Gegenüberstellung konträrer Aussagen. Vielmehr verbindet sich der gegendokumentarische Impuls in den Bildern der Arbeiterkämpfe mit Modi des Dokumentierens und mit filmischen Verfahren, die zum Teil gegen den »klassischen«, militanten Dokumentarfilm der 70er Jahre operieren. Das heißt, gegendokumentarisch sind diese Bilder nicht, weil sie eine andere Geschichte zu den Ermittlungen über das Attentat auf der

4 Odradek (Hg): La strage di stato. Controinchiesta, Rom: Odradek 2000 [1970].

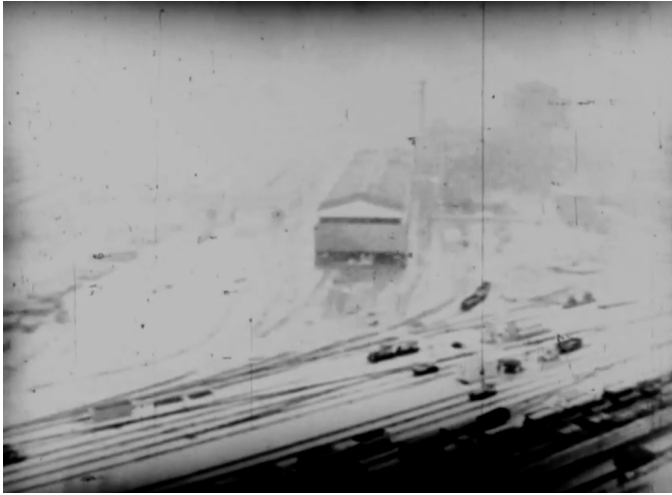
5 Luigi Calabresi wurde am 17. März 1972 von Angehörigen der linksradikalen Gruppe Lotta Continua erschossen. Für die radikale Linke bleibt Calabresi der Hauptverantwortliche für den Tod Pinellis.

6 Pasolini, Pier Paolo: »Le bombe secondo Pasolini«, in: Ders., Tutte le opere, Bd. II: Per il cinema, hg. v. Walter Siti und Franco Zabagli, Milano: Arnoldo Mondadori 2001, S. 2987–2990.

Piazza Fontana erzählen, sondern weil sie eine kritische Auseinandersetzung mit dokumentarischen Ästhetiken der Militanz ermöglichen – zunächst mit einem die Bilder erläuternden, monotonen Voiceover.

Gegen die monolithische Voice of God⁷

Abbildung 1: 12 DICEMBRE (I 1972, R: Lotta Continua) (Filmstill).



Italsider, das größte Stahlwerk Italiens, bei Neapel gelegen, erscheint aus der Ferne. Es wird überflogen durch einen langsamen Panoramaskwenk. Wie von Frost erstarrt, zeigt das grobkörnige, verwaschene Schwarz-Weiß-Material den Industriekoloss in einer zugleich natürlichen und technischen Landschaft. Die Aufnahmen des stummen Stahlwerks werden begleitet von einem rätselhaften

7 Für Bill Nichols wird ein Voiceover in Dokumentarfilmen zur ›Stimme Gottes‹, wenn es einen didaktischen und autoritativen Überzeugungsanspruch erhebt, Bilder zum Beleg einer These illustrativ oder konterkarierend verwendet und diese den Zuschauer_innen erläutert. Voice-of-God-Kommentarstimmen fänden sich laut Nichols zuerst in den expositorischen Dokumentarfilmen (»expository documentaries«) von John Grierson und Robert Flaherty, wo die Zuschauer_innen direkt angesprochen werden. Vgl. Nichols, Bill: *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington, Indiana: Indiana University Press 1991, S. 32 und S. 34. Mo Beyerle knüpft an Nichols' Definition des Voiceover als ›Stimme Gottes‹ an und verwendet sie im Kontext des US-amerikanischen militanten Dokumentarfilms. Vgl. Beyerle, Mo: »Das Direct Cinema und das Radical Cinema«, in: Mo Beyerle/Christine N. Brinkmann (Hg.), *Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre. Direct Cinema und Radical Cinema*, Frankfurt a. M./New York: Campus Verlag 1991, S. 29–53, hier S. 41–42.

Geräusch: Ein Vogelschrei? Das Geheul eines verletzten Tiers? Oder vielleicht eine Sirene?

Gleich in der nächsten Einstellung wird dieser Sound diegetisch verankert. Einer der Arbeitslosen, die sich vor der Fabrik in Bagnoli versammelt haben, ist stumm, aber dennoch sehr beredt. Sein Protest äußert sich in präverbalen Ausdrucksformen, in unartikulierten Tönen und wütenden Gesten. Die um ihn gruppierten Arbeiter unterstützten ihn bei der Artikulation, verbalisieren die Bewegungen seiner geballten Fäuste und die Grimassen seines Gesichts. Wie bei einem eingesprochenen Voiceover entsteht dabei eine leicht groteske Komik.

Diese Übersetzungsarbeit eines sich vor der Kamera formierenden Kollektivsubjekts wirft die Frage auf, was im Prozess des Zur-Sprache-Bringens verloren geht, welchen Überschuss an sprachloser, nicht kanalisierbarer Wut ein mehr oder weniger kodifiziertes klassenkämpferisches Reden mittels agitatorischer Parolen produziert. So wird die Figur des stummen, aber gestikulierenden, des außer sich geratenden Arbeiters zum Negativbild eines geschwätzigten Sprechens im Dienste der Vermittlung politischer Programme und wirkt als Plädoyer für ein anderes, nicht bloß illustratives Verfahren des kritischen Dokumentierens sozialer Kämpfe im militanten Kino.

Militante Dokumentarfilme haben immer einen eigenartigen Ursprung. Sie entstehen in Krisensituationen, aus außergewöhnlichen Umständen heraus. Spontan, aus einem konkreten Anlass gedreht, sind es Filme, die schnell zum Einsatz kommen sollen. Die agitatorische Funktion bestimmt dabei das ästhetische Konzept: Filmemacher_innen arbeiten oft mit hochempfindlichem Schwarz-Weiß-Material, mit preiswerten Kopien, an denen weder ein Lichtausgleich noch eine Reparatur von Kratzspuren vorgenommen werden. Das direkte Agitationskino vertritt eine anti-kontemplative Handlung, es ist für die Aktion, aktivistisch, wie es das Wort *militante* andeutet, ein Partizip Präsens, das einen Vorgang beschreibt, der sich gerade vollzieht.

Durch das Festhalten am Ideal medialer Unmittelbarkeit tritt das direkte Agitationskino in Konkurrenz zu den Massenmedien, insbesondere zum Fernsehen. So verstehen sich die militanten, Ende der 60er Jahre aufkommenden Filmkollektive, beispielsweise das 1967 in New York gegründete Kollektiv *Newsreel*, als Korrektiv einer als defizitär und verzerrend empfundenen TV-Berichterstattung. Ziel war es, durch einen alternativen, radikalen Nachrichtendienst mit Ablegern in mehreren amerikanischen Städten – San Francisco, Boston, Chicago und Los Angeles –, der Gegeninformationen liefern sollten, eine Gegenöffentlichkeit herzustellen.⁸

Mit der Idee eines flächendeckenden und klandestinen Arbeitsmodus schließt das militante Kino praktisch an die Kampfstrategie der Guerilla an, die auch mit der wiederkehrenden Metapher der Kamera als Gewehr in militanten Filmmani-

8 Vgl. M. Beyerle/C. N. Brinkmann: Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre, S. 41–42.

festen versinnbildlicht wurde. »Die Kamera ist der unerschöpfliche Enteigner von Bild-Waffen, der Projektor ein Geschütz, das 24 Bilder in der Sekunde feuert«⁹, schreiben die argentinischen Filmemacher Fernando Solanas und Octavio Getino 1969 in einem der zentralen Texte zur Theorie des Dritten Kinos. Mit diesem drastischen Bild wird im Grunde die Vorgehensweise eines Kollektivs adressiert, in dem jede_r Beteiligte mit der Gesamtheit des verwendeten Equipments sowie allen Funktionen hinreichend vertraut ist, mithin austauschbar sein soll; in dem organisatorische Detailversessenheit, Fleiß und ein hohes Arbeitstempo vorherrschen; in dem sich alle Mitglieder bereit erklären, Verzicht zu leisten auf Komfort, auf alte Gewohnheiten und auf »dieses ganze Klima der Normalität, wohinter sich der alltägliche Kriegszustand verbirgt«.¹⁰

An dieser Stelle ließe sich der negative, reaktive Impuls, der als Daseinsberechtigung des militanten Dokumentarfilms dienen sollte, einer Kritik unterziehen und dabei das Modell eines politischen Kinos als einer rein oppositionellen, dem Ästhetizismus der Kulturindustrie und dem Vertriebsapparat entgegenstehenden Praktik, als veraltet beschreiben. Angenommen also, dass gesellschaftliche Praxis für die Ästhetik heute nur einen projektiven Fluchtpunkt (und keine reine und reale Praxis) darstellen kann, erweist sich das Festhalten an der Kopplung Ästhetik/Politik dennoch als produktiv, denn »im Glauben an das politische Potenzial ästhetischer Praxis reinszeniert sich in erster Linie der Glaube an die Bedeutsamkeit von Ästhetik überhaupt, ihr letztlich kaum verhüllter, idealistischer und versöhnlicher Anspruch«¹¹, so Helmut Draxler. Die konstitutiven Prämissen eines militanten Dokumentarfilms – das Vertrauen in die Möglichkeit eines Eingreifens in den Geschichtsprozess und der Glaube, politisch konsequent agieren zu können – kommen nicht ohne die Vorstellung eines zu bekämpfenden Gegenübers aus.

Auch in 12 DICEMBRE wird der Handlungsimperativ aus einem als unerträglich empfundenen Status quo abgeleitet, der projektiv, in eine mögliche Zukunft hinein, auf einen Zusammenstoß hinausläuft. Haus- und Fabrikbesetzungen, Streiks und Konfrontationen werden folglich nicht in einer Gegenwart der Bilder gezeigt. Abgesehen von spärlichem sogenannten *battle footage*¹² – einem Topos des militanten Kinos –, das Auseinandersetzungen zwischen der Neuen Linken und der Polizei ausstellt, wird der Kampf in 12 DICEMBRE als logische Konsequenz einer bedrückenden Realität heraufbeschworen:

9 Solanas, Fernando/Getino, Octavio: »Towards a Third Cinema«, in: Bill Nichols (Hg.), *Movies and Methods. An Anthology*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 1976 [1969], S. 44–64, hier S. 44–64.

10 Ebd., S. 58.

11 Draxler, Helmut: »Ästhetik oder Antiästhetik«, in: *igkultur.at*, dort datiert am 12.01.2004, <https://igkultur.at/artikel/aesthetik-oder-antiaesthetik>

12 M. Beyerle/C. N. Brinkmann: *Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre*, S. 44.

Abbildung 2: 12 DICEMBRE (I 1972, R: Lotta Continua) (Filmstill).



Die Totale auf die Stahlfabrik wird durch die Einblendung »Napoli. Es herrscht Hunger, es steigt die Wut« geografisch verankert. Durch eine Schrift, die, würde sie vom Bild abgelesen, als eine laute, aggressive männliche Stimme im Zuschauerraum ertönen könnte. Stattdessen erfahren wir vom ersten Arbeiter, der aus dem Straßentumult heraus das Wort ergreift, wo wir uns befinden: weiterhin in Neapel, weiterhin in einer Hungersnot. Diese Auslassung deiktischer Schrift lässt sich als eine gegendokumentarische Strategie beschreiben, die Video- und Audio-Footage nicht prosaisch, sachlich-informativ verwenden möchte. Auch das monologisierende Sprechen der Arbeiter, die einer nach dem anderen im Sinne einer kollektiven Autonarration das Wort ergreifen, koppelt sich immer wieder von den sprechenden Körpern ab und schwächt so die indexikalische Funktion der Stimmen. Hier spricht die Arbeiterklasse für sich. Das Projekt einer sich selbst dokumentierenden Arbeiterklasse stellt eine für den militanten Film der 60er und 70er Jahre immer wieder vehement debattierte Frage: Wer spricht für wen,¹³ oder, anders gesagt, wer wird zum Objekt des Blicks gemacht? Und auch im Sinne einer Gegendokumentation ist diese Frage von Bedeutung, denn sie impliziert eine Auseinandersetzung mit den Hierarchien, die dem Akt des Dokumentierens zugrunde liegen, und befördert eine demokratisierende Neuverteilung von Kommunikationsmitteln von oben nach unten.

Die Kamera steht in dieser Szene mittendrin, unter den Leuten, sie nimmt Anteil. Es ist Pier Paolo Pasolini, der in die Kulisse hineinfragt – aufgeregt, fast außer Atem. Pasolini war von Beginn an in unterschiedlichen Rollen an der Pro-

¹³ Vgl. P. D. Grant: *Cinéma Militant*, S. 19.

duktion beteiligt.¹⁴ »Pasolini, der Interviewer, löst sich auf; Pasolini, der Filmmacher, hört konzentriert zu«¹⁵, schreibt Michel Foucault in einem Text zu Pasolinis *COMIZI D'AMORE* (I 1964, R: Pier Paolo Pasolini), einem Interviewfilm, der 12 DICEMBRE stilistisch in vielerlei Hinsicht nahesteht. Meistens bekommt Pasolini auf seine Fragen keine unmittelbaren Antworten, eine Frage muss er sogar mehrfach wiederholen. Es entsteht ein versetzter Dialog, ein asynchrones Sprechen, das Spuren der chaotischen Lebendigkeit von Straßengesprächen trägt, wodurch die altrömische Bedeutung von *comizi* als Forum und Bürgerversammlung unter freiem Himmel eingelöst wird.

Die Wehklage der Arbeiter geht ins nächste Bild rüber, vermischt sich dabei mit dem Gesang von Kindern, mit dem Tumult des Alltags. Gerade aber diese operativen Verunreinigungen und Vermischungen, die zur Formierung eines Soundteppichs beitragen, richten sich gegen die Vorstellung einer zentralisierten autoritativen Stimme als Sprachrohr politischer Wahrheit. Und so entzieht sich der Ton bei diesen Aufnahmen dem bei militanten Dokumentarfilmen stets latenten Vorwurf, das Sprechen der Figuren sei bloß eine Introjektion eines belehrenden Voiceovers zur Übermittlung einer *message*, zur Illustration eines politischen Programms.

Anzumerken ist bei diesem Verfahren der Ton-Stratifizierung im Dienste einer Pluralisierung des politischen Sprechens auch, dass eine Schar von Kindern das Lied *Bandiera rossa* singt, eines der bekanntesten Arbeiterlieder überhaupt, das hier zum Ohrwurm wird, mal leise im Hintergrund zu hören, mal wiederum in den Vordergrund drängend.

Nicht nur enthält diese Aneignung des kommunistischen Lieds durch die von Spontaneität bestimmte Kinderwelt ein antiautoritäres Moment. Die Aufnahmen von Kindern, eingefügt als energetische Intervalle, sequenziell zwischenmontiert, liefern ein anderes Bild vom gemeinsamen Laufen und Marschieren, mal nach rechts, mal nach links, ins Bild hinein und wieder heraus. Eine weniger gerichtete Vorstellung von Bewegungen (bzw. einer Bewegung im Sinne von *movement*) wird aufgemacht, als sie beispielsweise der eher kanonisch aufgenommene Demonstrationszug zu Anfang des Films vermittelt:

In einer fünfeinhalbminütigen Fahrt bewegt sich die Kamera an den Reihen einer Demonstration entlang. Wir sind in Mailand, nach dem Attentat auf der

14 Zu den ästhetischen und ideologischen Differenzen zwischen Pasolini und den Aktivisten von *Lotta Continua* während des Filmdrehs vgl. Tietke, Fabian: »Gegenermittlung. Pasolini und Lotta continua – Eine Relektüre«, in: Cargo 24 (2014), S. 68–73, hier S. 71–72.

15 Foucault, Michel: »Eine Meinung zum Film Pasolinis. Der graue Morgen der Toleranz«, in: 12. Internationales Forum des jungen Films, Infoblatt, Berlin 1982 [1977]. Foucaults Rezension ist mit geändertem Titel ebenfalls abgedruckt in: Foucault, Michel: »Die grauen Morgen der Intoleranz«, in: Ders., Schriften in vier Bänden. Dits et Écrits, hg. v. Daniel Defert und François Ewald, Bd. 3: 1976–1979, S. 354–356.

Abbildung 3: 12 DICEMBRE (I 1972, R: Lotta Continua) (Filmstill).



Abbildung 4: 12 DICEMBRE (I 1972, R: Lotta Continua) (Filmstill).



Piazza Fontana. Einmal reckt ein Fahrer kurz die geballte Faust ins Blickfeld – ein Augenblick der Widerspiegelung. Die Filmemacher hinter der Kamera solidarisieren sich mit den Aktivist_innen vor der Kamera. Solche Widerspiegelungseffekte finden sich in den spezifischen Adressierungsmodi militanter Dokumentarfilme im Allgemeinen häufig, denn es sind Filme, die sich in erster Linie an die »bereits

Bekehrten«¹⁶ richten, mit dem Anliegen, eine schon für die Sache gewonnene Gemeinschaft zur politischen Tat zu bewegen. Militante Filme wollen den Kampf intensivieren, nicht erweitern. So zirkulierte 12 DICEMBRE ausschließlich in den parallel zu *Lotta Continua* existierenden Kulturkreisen der *Circoli Ottobre*, das heißt, er kam nie in den regulären Verleih und somit auch nicht in die normalen Kinosäle.¹⁷

»Agitation im Film und durch den Film heißt immer noch Mobilisierung der Agitatoren – ein gefährlicher Mechanismus, dessen einziger Effekt meist die unkritische, einflussende Selbstbestätigung bleibt«¹⁸, schreibt Wolf Lepenies und kritisiert dabei die selbstglorifizierenden und selbstbeglaubigenden Tendenzen des militanten Kinos. In Italien monierte bereits Anfang der 70er Jahre der neugeborene Feminismus der zweiten Welle die blinden Flecken der dokumentarischen Praktiken der Neuen Linken.

Feministische Kritik an der Selbstglorifizierung

In *LA LOTTA NON È FINITA* (Der Kampf ist nicht zu Ende) (I 1973) des *Collettivo femminista di cinema-Roma*¹⁹ von 1973 geht es nicht um die nachträgliche Glorifizierung des Kampfes, nicht um das bereits Erreichte, sondern um das noch Umkämpfte. Sechs Frauen, sechs Freundinnen, ziehen sich auf eine sonnige Dachterrasse in Rom zurück, um zu diskutieren. Alle sechs rauchen, eine von ihnen strickt.

Oft erscheint diejenige, die gerade spricht, nicht im Bild. Gezeigt wird eher das Zuhören als das Sprechen: Gesichter, die ganz auf das konzentriert sind, was eine weibliche Stimme von außerhalb des Bildes sagt. Durch die Absenz der Sprechenden wird das Gesagte zum kollektiven Gedankenfluss. Die Bilder konzentrieren sich darauf, Frauen im Prozess der Selbstäußerung und des Zuhörens zu zeigen, eine Praxis, die in den 60er und 70er Jahren als *autocoscienza* (als Praxis der Selbsterfahrung) bekannt wurde. Die *autocoscienza* war von der Erfahrung der *Consciousness-raising*-Gruppen aus den USA geprägt und zugleich ein spezi-

16 Nichols, Bill: *Newsreel. Documentary Filmmaking on the American Left*, New York: Arno Press 1980, S. 99.

17 Chiesi, Roberto: »Pasolini und 12 DICEMBRE«, in: Willi Baer/Karl-Heinz Dellwo (Hg.), *Verdeckter Bürgerkrieg und Klassenkampf in Italien II*, Hamburg: Laika-Verlag 2015, S. 317–335, hier S. 330.

18 Lepenies, Wolf: »Der Italo-Western – Ästhetik und Gewalt«, in: Karsten Witte (Hg.), *Theorie des Kinos. Ideologiekritik der Traumfabrik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1972, S. 15–38, hier S. 27.

19 Begründet wurde dieses Kollektiv 1971 von militanten Feministinnen der römischen Gruppe *Rivolta Femminile* und *Lotta Femminista*. Der erste Film der Gruppe, *L'ACGETTIVO DONNA* (I 1974), stellte zugleich die Abschlussarbeit ihres Mitglieds Rony Daopoulos am *Centro Sperimentale di Cinematografia* dar. Vgl. Licciardello, Annamaria: »Io sono mia. Esperienze di cinema militante femminista negli anni Settanta«, in: Zapruder 39 (2016), S. 86–87.

Abbildung 5: LA LOTTA NON È FINITA (I 1973) (Filmstill). © Aamod – Fondazione Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico in Rom



fisches Merkmal des italienischen Feminismus der zweiten Welle. Es stellte ein zentrales Mittel dar, mit dem italienische Feministinnen ansetzten, um zu einer eigenen, vom männlichen Ausdruck unabhängigen Sprache zu gelangen. Der Begriff wurde von der *Rivolta-Femminile*-Bewegung eingeführt und in den Schriften der Mailänder Gruppe der *Libreria Delle Donne* (Frauenbuchhandlung) der Debatte um zwei weitere richtunggebende Instrumente des italienischen feministischen Kampfes, des *separatismo* (Separatismus) und der *pratica dell'inconscio* (Praxis des Unbewusstseins) hinzugefügt.²⁰ Unter dem Motto *ripartire da sè* (bei sich selbst neu beginnen) wird subjektive Erfahrung bei der Praxis der *autocoscienza* als Nullpunkt des politischen Sprechens betrachtet. Diese Bewegung nach innen korrespondiert filmisch mit Zooms auf Gesichtsausdrücke sowie auf Hände, die im Unterschied zur klassisch linken Ikonografie nicht demonstrativ zur Faust geballt werden, sondern zwanglos eine Zigarette halten oder stricken.²¹

20 Vgl. dazu Paola Bono/Sandra Kemp (Hg.), *Italian Feminist Thought. A Reader*, Oxford/Cambridge, Massachusetts: Basil Blackwell 1991, S. 8–12, über den spezifischen Kontext der *Libreria Delle Donne* vgl. ebd. S. 82–129.

21 Ähnliche filmische Verfahren, das politische Sprechen zu dokumentieren, finden sich im ersten Film des *Collettivo di cinema-Roma*, in *L'AGGETTIVO DONNA*, wo ein Protest von Arbeiterfrauen dokumentiert wird, wie sie vor einer Fabrik sitzen, streiken, rauchen und reden. Close-ups der Gesichter fokussieren auch hier eher das Zuhören als das Sprechen.

Ausgangspunkt der Diskussion der sechs Frauen sind gemeinsame Erlebnisse auf den Demonstrationen zum 8. März. Hier draußen unter freiem Himmel, die Geräusche der Stadt im Hintergrund, reden sie darüber, welcher Formen sich ihr feministischer Kampf bedienen soll, um sich vom agonalen Stil der Männer zu unterscheiden, »dessen einzige Dynamik die der Auseinandersetzung mit der Polizei ist.«²² An dieser Stelle gerät das dokumentarische Format zur performativen Experimentalanordnung: Zwei divergierende Modi des Demonstrierens werden einander gegenübergestellt und miteinander verglichen, indem Straßen-Footage zweier Demonstrationen zum Internationalen Frauentag am 8. März 1972 sowie im darauffolgenden Jahr in das Gespräch auf der Terrasse hineingeschnitten wird.

Das erste Beispiel dokumentiert die Proteste mit chaotischen Aufnahmen in der klassischen Militanzästhetik der Neuen Linken: Auf Augenhöhe sympathisiert die Kamera mit den Frauen, die Plakate halten oder mit Schaulustigen disputieren. Eine verzerrte weibliche Stimme erklingt aus dem Megafon und denunziert die reproduktive Rolle der Hausfrau in der kapitalistischen Gesellschaft, andere schreien: »In der Familie sind die Männer die Bourgeoise und die Frauen das Proletariat!« Schließlich interveniert die Polizei mit Gewalt und verhaftet einige Demonstrantinnen. Ganz anders, weniger didaktisierend, dafür verspielter und offener, ist das Straßen-Footage vom 8. März 1973. Auf dem Markt hat sich das Frauenkollektiv versammelt, singt und tanzt, improvisiert Straßentheater und begleitet mit der Gitarre Popsongs aus der Zeit, deren humorvoll angepasste Texte Löhne für die Hausarbeit²³ sowie die Abschaffung der Ehe fordern. Die Wirkung ist ansteckend: Eine Marktverkäuferin folgt dem Rhythmus mit lächelnden Augen und beginnt mitzusingen.

Militanter und weniger fragmentarisch in seinem Aufbau als *LA LOTTA NON È FINITA IST L'AGGETTIVO DONNA* (ITA 1974), der erste Film des *Collettivo femminista di cinema-Roma*, vom Erscheinen des Manifests »Per un cinema clitorideo vaginale« (Für ein Klitoris-Kino) begleitet, das in seinem situationistischen Ton an Solanas'

22 So eine der Frauen im Film (Übersetzung CV).

23 Die internationale Kampagne für Löhne für die Hausarbeit startet in Italien 1972 in Padua mit der italienisch- und englischsprachigen Publikation des Manifests von Maria Dalla Costa und Selma James: »The Power of Women and the Subversion of the Community« (auf Deutsch: Dalla Costa, Mariarosa/James, Selma: Die Macht der Frauen und der Umsturz der Gesellschaft, Berlin: Merve Verlag 1973 [1971]). Dort wird für eine Politisierung des Kampfes plädiert: Die Forderung zur Entlohnung der Hausarbeit sei der erste Schritt auf dem Weg zur deren Abschaffung. Für den Lohn zu kämpfen, so auch Silvia Federici, eine weitere zentrale Figur unter den italienischen radikalen Feministinnen, heißt, die Betrachtung der Hausarbeit als »natürlichen« Ausdruck der Frau zu verneinen und somit auch die kapitalistische Arbeitsteilung von Mann und Frau abzulehnen. Vgl. Federici, Silvia: »Salario contro il lavoro domestico«, in: Deborah Ardilli (Hg.), *Manifesti femministi. Il femminismo radicale attraverso i suoi scritti programmatici* (1964–1977), Milano: Morellini Editore 2018, S. 92–104, hier: S. 98–99.

Abbildung 6: L'AGGETTIVO DONNA (I 1974). © Aamod – Fondazione Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico in Rom



und Getinos Manifest »Towards a Third Cinema« erinnert.²⁴ Wie das historische Dritte Kino, so beschwört auch das *Collettivo femminista di cinema-Roma* ein Guerilla-Kino herauf, das die Filmvorführung nicht als ein in sich abgeschlossenes Ereignis einer entfremdeten Zuschauermasse betrachtet, sondern als Überleitung der politischen Debatte hin zur konkreten Praxis ernst nimmt: »Non ci rivolgiamo a chi va al cinema per passare il tempo o per distrarsi. Il nostro è un appello alla riflessione e alla critica che diventano azione«²⁵, schreiben die Feministinnen in ihrem Klitoris-Kino-Manifest.

24 »Per un cinema clitorideo vaginale« ist hier zu lesen: www.nelvento.net/archivio/68/femm/aggettivo.htm. Der Begriff »Klitoris-Kino« ist zugleich Anspielung auf und Fortschreibung von Carla Lonzis Gründungsmanifest »La donna clitoridea e la donna vaginale« (Die Klitoris-Frau und die Vagina-Frau) aus dem Jahr 1971. Hier betont Lonzi das Recht der Frau auf klitoralem Sex, der im Unterschied zum vaginalen, der patriarchalischen Ordnung nicht unterworfen sei, insofern er keine reproduktive Funktion erfülle und weibliche Lust vom koitalen, heterosexuellen Geschlechtsverkehr befreie. Es ist diese Idee eines Kampfes für ein autonomes, nicht männlich-derivatives, weibliches Begehren, das das *Collettivo femminista di cinema-Roma* mit ihrem Manifest für eine Analyse der Herrschaftsverhältnisse im Kino produktiv machen möchte: Zwar wird im Manifest die Idee eines Klitoris-Kinos aus dem Titel nicht mehr direkt adressiert, dennoch lässt sich in Anlehnung an Lonzis Ausführungen eine Kinopraxis darunter verstehen, die sich von männlichen Produktions- und Distributionswegen unabhängig macht und zugleich auf der Repräsentationsebene das stereotype Bild der passiven, dem Mann unterworfenen Frau durch das eines selbstbestimmten weiblichen Subjekts zu ersetzen versucht.

25 Wir wenden uns nicht an die, die zum Zeitvertreib oder zur Ablenkung ins Kino gehen. Wir appellieren an das Nachdenken und an die Kritik, die zur Aktion werden (Übersetzung CV).

In *L'AGGETTIVO DONNA* ist der Wohnungsbalkon im Unterschied zu *LA LOTTA NON È FINITA*, kein ruhiger Treffpunkt in der Sonne, sondern Außenposten einer Plattenbauwohnung,²⁶ von welchem der Blick einer Hausfrau kurz in die Ferne schweift, bevor er sich auf die noch abzuhängende Wäsche richtet.

In einer Passage aus *L'AGGETTIVO DONNA* über die gewalttätige Trennung zwischen dem Öffentlichem (Produktion, Lohnarbeit) und dem Privaten (Reproduktion, unbezahlte Hausarbeit) ist das der einzige Augenblick, der außerhalb der eigenen vier Wände spielt. Die kleine Wohnung ist eine Festung für die Frau, die für sieben Kinder und den Ehemann verantwortlich ist. Ihre reduzierte, isolierte Welt spiegelt sich in der Enge des Bildraums: Man sieht Frauenhände den im schmutzigen Wasser versunkenen Wischlappen suchen, Kinderkleidung reinigen oder Geschirr spülen – erbarmungslose Details routinierter Arbeit, die den Blick der Frau nach unten sinken lassen und ihren Körper nah am Dreck zeigen. Gelegentlich erweitert sich das visuelle Feld, und die Kinder kommen ins Bild, an dessen Ränder gerückt. Sie schauen ihrer Mutter schweigend dabei zu, wie sie das Bett frisch bezieht.

Diese Montage von Fragmenten der Hausarbeit ist stumm.²⁷ Oder genauer, der diegetische Originalton ist durch eine mehrstimmige Collage aus Frauenstimmen ersetzt worden, ganz im Einklang mit dem ersten Manifest von *Rivolta Femminile*,²⁸ wo es am Ende lakonisch heißt: »Comunichiamo solo con donne«, wir sprechen nur mit Frauen. So sind die melancholischen Klänge eines traditionellen italienischen Volkslieds der Reisplückerinnen zu hören. Es handelt von einer Hausfrau, die von ihrem erbärmlichen Alltag erzählt, davon, wie sie sich die ganze Woche lang nach dem Samstagabend sehnt, nach der Pizza oder dem Eis mit dem Ehemann. Dazu werden Ziele der radikalen Frauenbewegung skandiert. Eine dialogische Montage setzt also auf der Tonspur eine Aussage in der ersten Person neben deren politische Analyse: Es ist im Interesse des Kapitals, die Rolle der Hausfrau als »natürliche« Frauenrolle zu definieren und sie an den Rand des Produktionsprozesses zu verbannen. Für die Entnaturalisierung der Kopplung Frau/Hausarbeit in der patriarchalischen Familie und für die Belohnung reproduktiver, weiblicher Arbeit kämpft der Zweite-Welle-Feminismus und mit ihm seine Filme.

26 Mehrfach steht der modernistische Plattenbau im Nachkriegskino der Neuen Linken für eine Architektur der Alltagsentfremdung und sozialne Ausgrenzung im städtischen Raum. Siehe zum Beispiel die Plattenbauten in Jean-Luc Godards *DEUX OU TROIS CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE* (F 1967) und in Solanas' und Getinos *LA HORA DE LOS HORNO* (ARG 1968).

27 Ein ähnliches Verfahren, das Aussetzen des Originaltons bei Bildern des Familienalltags (darunter weibliche Hausarbeit), übertönt von einer weiblichen Voiceover-Stimme, findet sich auch in *CLASSE DE LUTTE* (F 1968), dem ersten Film der Groupe Medvedkine. Nicht aber eine Hausfrau spricht hier, sondern die Arbeiterin Suzanne Zedet, die von ihrer Militanz in einer Uhrenfabrik in Besançon erzählt.

28 Vgl. Lonzi, Carla: *Sputiamo su Hegel*. E altri scritti, Milano: Et al. 2013 [1970], S. 5–11.

Diesen Kampf macht *L'AGGETTIVO DONNA* ästhetisch sichtbar, in der Diskrepanz von Bild und Ton erfahrbar: Die verstummten Bilder aus dem Alltag einer Hausfrau wirken trotz ihres vertrauten Inhalts auf einmal fremd. Mit anderen Worten: Die Hausarbeit erscheint als mechanische, leblose Alltagsroutine, die eine Frau einfach durchführt, ohne sich von dieser bestimmen zu lassen. Die Hausarbeit ist nicht mehr als ein ›Adjektiv‹, lateinisch für das ›Hinzugefügte‹, ein Attribut und kein ursprüngliches Fundament.

Ausblick. Nah an der Gegenwart, eine Kritik von innen

Wie bei den militanten italienischen Dokumentationen der Lage der Arbeiterklasse, so bedienen sich auch die feministischen Frauenkollektive der 70er Jahre des Mediums Film, um ihre eigene Gegenwart zu kritisieren: Von den untersuchten Gegendokumentationen legt *12 DICEMBRE* durch Zeug_inneninterviews eine historische Perspektive frei, die sich konträr zu den Ermittlungen der Mailänder Polizei zu den Bombenanschlägen von 1969 auf der Piazza Fontana verhält; in *LA LOTTA NON È FINITA* dokumentieren die Feministinnen ihre eigene militante Praxis während des Frauentages vom 8. März 1972 und 1973, und merken dabei, dass sie mit den Bildern der zweiten Demonstration die klassische männlich geprägte Militanzästhetik der Neuen Linken hinter sich lassen. *L'AGGETTIVO DONNA* richtet den Blick schließlich vom Öffentlichen ins Private, um mit divergierenden Bild-Ton-Verhältnissen die Pseudo-Normalität des isolierten Alltags einer Hausfrau in Rom zu offenbaren.

Die politische Analyse der Klassen- und Geschlechterverhältnisse ging dabei stets mit einer kritischen Auseinandersetzung filmischer dokumentarischer Mittel einher: Wie adressiert man das Politische im Film, ohne das Gespenst eines programmatisch-autoritären Voiceovers beim Sprechen der politischen Akteur_innen und Filmsubjekte wiederentstehen zu lassen? Wie fügt man Footage-Bildmaterial des Straßenkampfes in die Filmstruktur ein, ohne dass Ermüdungs- und Redundanzeffekte eintreten? Das sind Fragen, die italienische Feministinnen bereits in den 70er Jahren filmisch verhandelt haben, indem sie den militanten Dokumentarfilm der Neuen Linken von innen auf Brüche und blinde Fläche hin geprüft haben.

Literatur

Beyerle, Mo/Brinkmann, Christine N. (Hg.): Der amerikanische Dokumentarfilm der 60er Jahre. Direct Cinema und Radical Cinema, Frankfurt a. M./New York: Campus Verlag 1991.

- Bono, Paola/Kemp, Sandra (Hg.): *Italian Feminist Thought. A Reader*, Oxford/Cambridge, Massachusetts: Basil Blackwell 1991.
- Chiesi, Roberto: »Pasolini und 12 dicembre«, in: Willi Baer/Karl-Heinz Dellwo (Hg.), *Verdeckter Bürgerkrieg und Klassenkampf in Italien II*, Hamburg: Lalka-Verlag 2015, S. 317–335.
- Dalla Costa, Mariarosa/James, Selma: *Die Macht der Frauen und der Umsturz der Gesellschaft*, Berlin: Merve Verlag 1973 [1971].
- Federici, Silvia: »Salario contro il lavoro domestico«, in: Deborah Ardilli (Hg.), *Manifesti femministi. Il femminismo radicale attraverso i suoi scritti programmatici (1964–1977)*, Milano: Morellini Editore 2018, S. 92–104.
- Foucault, Michel: »Eine Meinung zum Film Pasolinis. Der graue Morgen der Toleranz«, in: 12. Internationales Forum des jungen Films, Infoblatt, Berlin 1982 [1977].
- »Die grauen Morgen der Intoleranz«, in: Ders., *Schriften in vier Bänden. Dits et Écrits*, hg. v. Daniel Defert und François Ewald, Bd. 3: 1976–1979, S. 354–356.
- Grant, Paul Douglas: *Cinéma Militant. Political Filmmaking and May 1968*, London/New York: Columbia University Press 2016.
- Harvey, Silvia: *May '68 and Film Culture*, London: BFI 1978.
- Lepenies, Wolf: »Der Italo-Western – Ästhetik und Gewalt«, in: Karsten Witte (Hg.), *Theorie des Kinos. Ideologiekritik der Traumfabrik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1972, S. 15–38.
- Licciardello, Annamaria: »Io sono mia. Esperienze di cinema militante femminista negli anni Settanta«, in: Zapruder 39 (2016), S. 86–87.
- Lonzi, Carla: *Sputiamo su Hegel. E altri scritti*, Milano: Et al. 2013 [1970].
- Nichols, Bill: *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington, Indiana: Indiana University Press 1991.
- »The Voice of Documentary«, in: *Film Quarterly* 36/3 (1983), S. 17–30.
- *Newsreel. Documentary Filmmaking on the American Left*, New York: Arno Press 1980.
- Odradek (Hg.): *La strage di stato. Controinchiesta*, Rom: Odradek 2000 [1970].
- Pasolini, Pier Paolo: »Le bombe secondo Pasolini«, in: Ders., *Tutte le opere*, hg. v. Walter Siti und Franco Zabaghi, Bd. II: *Per il cinema*, Milano: Arnoldo Mondadori 2001, S. 2987–2990.
- Solanas, Fernando/Getino, Octavio: »Towards a Third Cinema«, in: Bill Nichols (Hg.), *Movies and Methods. An Anthology*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 1976 [1969], S. 44–64.
- Tietke, Fabian: »Gegenermittlung. Pasolini und Lotta continua – Eine Relektüre«, in: *Cargo* 24 (2014), S. 68–73.

Onlinequellen

Draxler, Helmut: »Ästhetik oder Antiästhetik«, in: igkultur.at, dort datiert am 12.01.2004, <https://igkultur.at/artikel/aesthetik-oder-antiaesthetik>
<https://www.ilfattoquotidiano.it/2013/09/30/strage-di-piazza-fontana-archivate-tutte-indagini-gip-non-si-puo-indagare-allinfinito/728682/> vom 26.02.2020.
www.nelvento.net/archivio/68/femm/aggettivo.htm

Filme

CLASSE DE LUTTE (F 1968, R: Groupe Medvedkine)
COMIZI D'AMORE (I 1964, R: Pier Paolo Pasolini)
DEUX OU TROIS CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE (F 1967, R: Jean-Luc Godard)
L'AGGETTIVO DONNA (I 1971, R: Collettivo di cinema-Roma)
LA HORA DE LOS HORNOS (ARG 1968, R: Octavio Getino, Fernando E. Solana)
LA LOTTA NON È FINITA (I 1973, R: Collettivo di cinema-Roma)
12 DICEMBRE (I 1972, R: Lotta Continua)

