

## **Kino der Solidarität:**

### **Der radikale Filmemacher Peter Watkins und „La Commune“**

**Thomas Riegler, Wien**

Dieser Beitrag behandelt das Werk des 1935 geborenen britischen Regisseur Peter Watkins mit besonderem Augenmerk auf seinen letzten Film *La Commune* (1999). Watkins Schaffen verbindet die Konventionen des Underground- und Alternativkinos mit jenen des Third Cinema, aber auch mit dem klassischen kommerziellen Kino. Seine Filme thematisieren oft schon in ihrem Produktionsprozess eine bestimmte Form von Gemeinschaft und Solidarität. Dies dient als Ausdruck eines kollektiven Engagements, das in den emanzipatorischen Dynamiken der Sechzigerjahre seinen Ursprung nimmt, und oft die neuen gesellschaftlichen Verhältnisse zwischen Medien, Kultur und Politik vorwegnimmt. Sein letzter Film *La Commune*, in dem Laien-Darsteller ihr jeweils eigenes historisches „Script“ entwickeln und vor laufender Kamera kollektive Diskussionen über aktuelle politische Themen abhalten, entspricht genau dieser Konzeption.

Im Rahmen dieses Beitrags wird der einzigartigen Ästhetik und den radikalen Vermittlungsstrategien von Peter Watkins Kino nachgegangen – im Zentrum steht dabei der Film *La Commune* und die Fragen, wie darin solidarisches Handeln dargestellt/ästhetisch vermittelt wird.

#### **1. Der Regisseur**

Peter Watkins hat im Filmemachen seit dem Beginn seiner Karriere ein revolutionäres, kommunikatives Potential gesehen. Bereits als Absolvent von Cambridge begann er Dokumentarfilme zu drehen, die sich radikal gegen konventionelle Formen der filmischen Darstellung und Vermittlung richteten. Von der BBC früh unter Vertrag genommen, schaffte Watkins mit *Culloden* (1964) den Durchbruch. Darin berichtet eine Fernsehcrew über die Vorgeschichte, den Verlauf und die Folgen der Schlacht von Culloden 1746: Es handelt sich dabei um die letzte kriegerische Auseinandersetzung auf britischen Boden – den Untergang der rebellischen Hochländer unter ihrem Anführer Charles Edward Stuart im Kampf gegen waffentechnisch überlegene Regierungstruppen. Das innovative Element bestand darin, dass Watkins das historische Geschehen mit Laiendarstellern im Stil eines modernen Wochenschauberichtes inszenierte. Auf diese Weise wirken die Geschehnisse unmittelbar und sehr realistisch, während die Bezüge zur Gegenwart offensichtlich sind: Vom damals

wütenden Vietnamkrieg, über die Kritik an den bedrückenden sozialen Verhältnissen bis hin zur kritischen Rolle der Medien bei der „Einrahmung“ und Aufbereitung kriegerischer Ereignisse.

Dasselbe Konzept verfolgte Watkins bei seinem nachfolgenden Film *The War Game* (1965): Auch hier handelt es sich wie im Falle von *Culloden* um eine „Fake Doku“ – und zwar werden wiederum im Nachrichtenformat, das die apokalyptischen Konsequenzen eines nuklearen Angriffs auf Großbritannien simuliert. Das kritische Moment besteht darin, dass die staatlichen Schutzmaßnahmen und Krisenpläne als vollkommen sinnlos entlarvt werden. Nichts und niemand ist in der Lage Schutz vor einem nuklearen Holocaust finden. Eben wegen seiner ungeheuer verstörenden Bilder wurde *The War Game* von der BBC als „zu entsetzend bewertet, als dass eine Ausstrahlung in Frage käme“. Mit diesem Streit nahm das tiefe Zerwürfnis zwischen Watkins und den Programmachern und Senderverantwortlichen seinen Ausgang, das sein gesamtes weiteres künstlerisches Schaffen bestimmen sollte.

1967 drehte Watkins seinen einzigen großen Ausstattungsfilm *The Privilege*, eine negative Utopie über einen jungen Popstar, der von den Medien und Regierenden zwecks Kontrolle der Jugend als Heilsbringer instrumentalisiert wird. Der kommerzielle Misserfolg des Films führte zur allmählichen Marginalisierung von Watkins, der daraufhin Großbritannien verließ. Im Verlauf ständig wechselnder Aufenthalte in Skandinavien, Frankreich, den USA, Litauen und Kanada suchte und fand er immer wieder Möglichkeiten, seine Filme zu realisieren: In *Punishment Park* (1969) müssen unangepasste, rebellische Jugendliche durch eine kalifornische Wüstenlandschaft fliehen, während sadistische Polizisten auf sie Jagd machen. Die fiktionale Handlung ist klar angelehnt an die sozialen und politischen Spannungen der Nixon-Ära und denkt faschistoide Tendenzen in der amerikanischen Gesellschaft konsequent zu Ende. Hervorzuheben ist weiters Watkins Künstlerbiographie *Edvard Munch* (1976), worin er die Wechselbeziehung zwischen dem berühmten Maler, seinem sozialen Umfeld und den konservativen Konventionen seiner Zeit beschreibt.

## **2. Peter Watkins Medienkritik**

Seit seinem Bruch mit der BBC ist Peter Watkins ein profilierter Medienkritiker. Seine Filme handeln immer wieder davon, wie die Medien und Journalisten funktional benutzt werden, um Kontrolle und Macht durchzusetzen: „Die Medienprofis haben eine Schlüsselrolle bei der Aufrechterhaltung der autoritären Systeme und der Spirale physischer, sexueller und

moralischer Gewalt.“ Dabei hätte das Fernsehen laut Watkins durchaus eine alternative Richtung einschlagen und ein wirklich demokratisches Kommunikations- und Interaktionsmedium werden können: „Aber es befindet sich in den Händen einer Elite von mächtigen Agenten, Magnaten, Managern, Programm- und Produktionsleitern, die eine ungeheure Macht auf sich vereinen und überall ihre globalistische, kommerzielle, grausam-zynische Ideologie durchsetzen wollen. Natürlich wollen Sie ihre Macht mit niemandem teilen. Ihnen geht es nur darum, ungehindert Einfluss auf die Menschen ausüben zu können. Deshalb stoßen wir heute überall auf die gleichen Bilder und auf die gleiche Weigerung, eine verantwortliche und vernünftige Haltung gegenüber der Gemeinschaft zu übernehmen.“

Besonders kritisch zu betrachten ist Watkins Ansicht nach, dass das Fernsehen der Gesellschaft „totalitäre Erzählstrukturen“ aufgezwungen hat – er hat dafür die Bezeichnung „Monoform“ geprägt. Darunter versteht Watkins „eine Flut von Bildern und Tönen, in schneller und dichter Folge aneinander gehängt, eine fragmentierte Struktur also, die aber glatt wirkt“. Diese Mischung finde sich überall, ob Seifenoper, Krimiserie oder Nachrichtensendung – alles ist streng vereinheitlicht: „Entgegen dem Anschein ist die Monoform rigide und kontrolliert. Sie verkennt die unendlichen Möglichkeiten des Publikums und unterschätzt seine Reife.“ Die Monoform ist also ein intolerantes und antidemokratisches Bild, so Watkins weiter, in welchem das Publikum „nicht aus vielen komplexen Individuen“ besteht, „sondern aus einem einzigen großen Menschenblock, der für Werbeleute und die auf den Audimat fixierten Programmmacher - also für den Kapitalismus und die Marktwirtschaft - das ideale Ziel abgibt“. Die Massenkultur, die der Öffentlichkeit auf diese Weise aufgezwungen worden sei, „ist vulgär, engstirnig und brutal, beruht auf Vereinfachung und Voyeurismus, ist voller sexistischer und chauvinistischer Stereotype und dem Kult ums Geld verfallen. Die gesellschaftlichen Auswirkungen der Monoform sind verheerend“, so das Urteil von Watkins.

Sein künstlerisches Schaffen steht unter dem Vorzeichen, diese Monoform zu mit seinem Konzept zu durchbrechen und alternative Wege aufzuzeigen. Und zwar in mehrfacher Hinsicht: Zunächst geht es ihm darum, dem Publikum stets die Künstlichkeit der verführerischen Bilder aufzuzeigen. Die Präsenz der fiktionalen Reporter, ob nun auf dem Schlachtfeld von Culloden oder während der Barrikadenkämpfe in Paris, ist ein Stilmittel der Distanzierung. *La Commune* etwa beginnt mit den Worten: „Stellen Sie sich bitte vor, wir hätten den 18. März 1871“ und schärft dem Publikum ein, dass das zu Sehende inszeniert ist

und mit dem Heute, dem Hier und jetzt verbunden ist. Gleichzeitig bedient sich Watkins zentraler Elemente des *cinema verite* in der Tradition des italienischen Neorealismus: Der Einsatz von Laien zieht sich durch sein gesamtes Werk – um hier noch authentischer zu wirken, besetzte Watkins etwa die Rollen von Rechten mit tatsächlichen Reaktionären. Die Ordnungskräfte in *Punishment Park*, die über Munchs Malerei entrüstete Bourgeoise und die Angehörigen des Großbürgertums in *La Commune* drücken ihre ureigene Überzeugung aus. So ist z. B. die Rolle eines der TV-Kommentatoren des Regierungssenders in *La Commune* mit dem prominenten royalistischen Historiker Francois Foucart besetzt, der aus seiner Verachtung für die linksradikale Kommune kein Hehl macht. Auf der Seite der Aufständischen wiederum finden sich zahlreiche Sans Papier, die über keine legale Aufenthaltsgenehmigung in Frankreich verfügen und ihren Kampf für soziale Teilhabe daher auch wirklich „ausleben“.

Ein weiteres verfremdendes Element, dass sich klar gegen die informellen Bestimmungen der Monoform auflehnt, ist etwa die Länge von *La Commune*: Der Film ist fünf Stunden und 45 Minuten lang. Ähnlich von Dauer sind Edvard Munch (210 Minuten) oder *The Freethinker* (276 Minuten). Dieses Format sperrt sich natürlich völlig mit den modernen TV-Konventionen, wo Inhalte so rasch als möglich vermittelt werden sollen und der Fokus auf leicht-konsumierbarer Unterhaltung liegt. Die Länge von Watkins Werken ist ein Akt der bewussten Auflehnung gegen die „universelle Uhr“ der Monoform auf, die TV-Dokumentationen ein Maximum an 57 oder 47 Minuten zugesteht und auf diese Weise den Rhythmus und die interne Struktur des Formats diktiert.

Kommt dann noch Watkins Hang zu didaktischem Charakter, ausgedehnten Einstellungen und der Präferenz für Dialog statt Aktion, hinzu, dann ist nur allzu verständlich, warum sein Werk bis heute von Programmanstalten faktisch ignoriert wird. Watkins hat etwa *La Commune* in diesem Sinne als subversiven Beitrag zur Unterminierung der herrschenden Sehgewohnheiten aufgefasst: „Es geht um die Demokratie. Alternativformen müssen anerkannt werden. Die Erziehung durch die Medien soll kritisches Denken fördern und nicht die gedankenlose, sklavische Fortsetzung und Wiederholung des Bestehenden predigen. Mein Film ‚*La Commune*‘ ist ein Beitrag zu diesem Kampf. Er ermuntert auch zum revolutionären Kampf, der beim Anbruch dieses neuen Jahrhunderts eine Notwendigkeit ist.“ Allerdings kam es auch in diesem Fall zu einer Gegenreaktion: *La Commune* war von ARTE federführend produziert worden, nach Fertigstellung weigerte sich die Verantwortlichen, den Film auf dem

besten Sendeplatz zu zeigen, sondern verbannten ihn auf die Zeit zwischen 22 Uhr und 4 Uhr früh am 26. September 1999 – mit der Begründung, dass das der Film nicht für Primetime geeignet sei und einen „künstlerischen Misserfolg“ darstelle. Wie Watkins kritisiert, bedeutete diese Entscheidung, dass zwei Drittel des Films ausgestrahlt wurden, während die Öffentlichkeit am Schlafen war. An diesem Punkt begann bereits die Marginalisierung von *La Commune*, die sich bis zum heutigen Tag fortsetzt.

### **3. *La Commune***

Der Film wurde im Verlauf von 13 Tagen im Juli 1999 in einer verlassenen Fabrik in Montreuil, am östlichen Stadtrand von Paris gedreht. Am selben Ort befanden sich einst die Studios des französischen Film-Pioniers Georges Méliès (1861-1938), der insgesamt 400 Filme machte, die Illusion, Pantomime und Burlesque vereinigten.

*La Commune* nimmt – wie es der Titel besagt – auf die Bürgerkriegsereignisse in Paris im März 1871 Bezug. Die Pariser Kommune war der revolutionäre Stadtrat, der vom 18. März bis 28. Mai 1871 die Herrschaft in der französischen Hauptstadt innehatte. In diesen 72 Tagen versuchten die Kommunarden, Paris nach sozialistischen Vorstellungen zu verwalten und umzugestalten. An die Macht gekommen waren sie infolge der politischen Wirren unmittelbar nach Ende des Waffenstillstandes, der den Deutsch-Französischen Krieg von 1870/71 beendete. In diesem Krieg war das Kaiserreich Napoleon III. untergegangen, an seine Stelle trat eine von konservativen Kräften dominierte Republik. In Paris dagegen existierte bereits eine starke republikanische Bewegung, die sich aus vielen verschiedenen Strömungen zusammensetzte.

In Folge der langen deutschen Belagerung der Stadt und der damit verbundenen militärischen Mobilisierung der Bevölkerung im Rahmen der Nationalgarde war ein revolutionäres Potential gegeben – das sich am 18. März 1871 spontan entlud, als die Regierung Soldaten schickte, um die Artillerie der Nationalgarde zu beschlagnahmen. Die Aufständischen eroberten kampflos das Zentrum von Paris, die Regierung von Premierminister Adolphe Thiers setzte sich nach Versailles ab. Acht Tage später fanden kommunale Wahlen statt, die mit einem Sieg der Linken endeten. Der Gemeinderat (Commune) verkündete die allgemeine Volksbewaffnung und ordnete die Verteidigung von Paris sowohl gegen die vor den Toren der Hauptstadt stehenden deutschen Truppen als auch gegen die französischen Regierungstruppen an. Letztere rückten alsbald zur Wiederherstellung der Ordnung gegen das rebellische Paris

vor und eroberte dieses in der so genannten „blutigen Woche“ zwischen 21. und 28. Mai 1871 zurück. Bei den Kämpfen und nachfolgenden Massakern wurden 20.000 Aufständische getötet und etwa 40.000 inhaftiert. Das Ausmaß des Blutbads erklärt sich dadurch, dass die Generäle unter stillschweigender Duldung der Regierung jeden weiteren Aufruhr im Keim ersticken wollten. Die standrechtlichen Erschießungen gerieten zur finalen Abrechnung mit dem „roten“ Paris.

Die französischen Situationisten, eine linksradikale Künstlergruppe der 1950er und 1960er Jahren, hat die Aufständischen passend gewürdigt: „Die Kommune war das größte Fest des neunzehnten Jahrhunderts.“ Die Kommunarden seien „Herr ihrer eigenen Geschichte geworden“ und das nicht so sehr auf Ebene der Regierungs-Politik, „sondern auf Ebene des täglichen Lebens“. Es sei auch in diesem Sinne, von Marx verstanden worden, wenn er sagte, dass „die wichtigste soziale Maßnahme der Kommune ihre eigene Existenz in Taten war“.

Die Geschichte der Kommune ist mehrmals verfilmt worden – etwa im sowjetischen Stummfilm *Das neue Babylon* (1929) von Girorgi Kozintsev. Peter Watkins wählte sein bewährtes Format der Doku-Fiction: Über 220 Schauspieler, von denen 60 Prozent keinerlei vorherige Erfahrung hatten, verkörperten in einem leeren Pariser Theater die Arbeiter des Popincourt-Viertels im 11. Arrondissement. Sie stellten die sozialen und politischen Debatten nach, die die Pariser Kommunarden bewegten. Zu diesem Zweck wurde der Cast Monate vor dem eigentlichen Dreh gebeten, seine eigenen Recherchen über die Kommune anzustellen. Zusätzlich hatte Watkins ein eigenes Team, das über ein Jahr gemeinsam mit Experten wie Alain Dalotel, Michel Cordillot, Robert Tombs und Jacques Rougerie die Geschichte der Kommune nachforschte und die Fakten aufbereitete.

In *La Commune* wird das Geschehen aus der Sicht von TV-Journalisten vermittelt, die über die Ereignissen berichten. Und zwar aus zwei konträren Perspektiven: Aus der Sicht der Aufständischen und ihres Fernsehkanal (Commune TV) bzw. dem Medium der Regierung (TV Nationale Versailles), die Paris verlassen und nach Versailles geflüchtet ist. Trotz der authentischen Ausstattung drehen sich die Diskussionen oft um zeitgenössische Themen wie Arbeitslosigkeit, Bildung, Soziales, oder Rassismus. Die Hauptstossrichtung der Kritik richtet sich nicht gegen die konservativen Machthaber in Versailles, sondern an die heutige Politik- und Gesellschaftsform. So ist es nur konsequent, dass Watkins keine der „großen“ Ereignisse der Kommune – die Erschießung des Pariser Erzbischofs Darboy, das Niederbrennen des

Rathauses oder der Tuileries – nachstellt, sondern sich ganz auf „kleine“ Ereignisse beschränkt: Eine Versammlung der Union des Femmes, die Gründung von Kooperativen, neue „revolutionäre“ Erziehung in einem Klassenzimmer und schließlich die Verteidigung einer einzelnen Barrikade. Die Gestaltung des Sets unterstreicht bewusst die Künstlichkeit – das Ziel war, wie Watkins es ausdrückt, zwischen Realität und dem Theatralischen zu schweben“. Der Film will keine Rekonstruktion sein, sondern ein Mittel, sowohl die Vergangenheit und die Gegenwart kritisch zu hinterfragen. Das Viertel mit dem zentralen Place Voltaire und der Rue Popincourt, das die Handlung nie verlässt, ist als künstliches Element innerhalb eines Innenraums klar erkennbar. Der ganze Bereich wird von oben mit Neonlicht erleuchtet, was es Watkins ermöglicht, lange, ununterbrochene Einstellungen mit Handkamera zu filmen. Eben dieses Ineinanderübergehen von Form und Arbeitsverfahren ist ein zentrales Element von *La Commune*.

Der Hauptteil des Films besteht aus lebhafter Diskussion – eine der wichtigsten Fragen, die dabei aufgeworfen wird, ist die Frage nach dem besten Mittel oder Weg, eine bessere Gesellschaftsform aufzubauen. Und es stellt sich die Frage nach den Prinzipien, auf denen diese basieren soll bzw. vor welche Probleme revolutionäre Regierungen stehen, wenn sie eine solche neue Ordnung praktisch durchsetzen wollen. Gleich ob die Schauspieler die Beteiligung der Arbeiter am Profit der Eigentümer oder die Einsetzung eines Komitees für die öffentliche Sicherheit diskutieren, sie sprechen frei und kein Skript nach. Eben diese Spontaneität und die Emotionen, die sich daraus ergeben, machen den besonderen Charakter von *La Commune* aus. Immer wieder nehmen die Schauspieler auch direkt auf die Gegenwart Bezug und verdeutlichen damit die Nähe/Verbundenheit zwischen der historischen und der gegenwärtigen Situation: „Mehr als ein Jahrhundert später, haben wir Menschen auf den Mond gesandt, etc. Aber es ist immer noch die gleiche Sache. Obdachlosigkeit, Prekarität, Elend. Wachsende Ungleichheit.“ Wenn die „Union des Femmes“ ihre Versammlung abhält, dann sprechen die Frauen über die Situation der Frauen im Frankreich von 1999 und kritisieren etwa, dass Frauen in den Hierarchien des akademischen Bereichs immer noch unterrepräsentiert sind. Weiters werden die Sans-papiers als moderne Kommunarden identifiziert, weil diese Gruppe im gegenwärtigen Frankreich vergleichsweise ähnlich marginalisiert und unterdrückt wird wie die proletarische Schicht im 19. Jahrhundert.

In *La Commune* erheben die Darsteller den Anspruch, die kollektive Stimme der Kommunarden wiederzubeleben bzw. selbst als Kollektiv zu sprechen. In diesem Sinne

ergreift man nicht nur das Wort, um sich zu artikulieren, sondern um sich darüber hinaus, selbst als handlungsfähiges politisches Subjekt zu ermächtigen. Die Darsteller stellen nicht einfach die Ereignisse als Schauspieler nach, sondern eignen sich diese kognitiv-bewusst an. Sowohl in der Produktion als auch in der Rezeption wird der Film zur Quelle politischer Erfahrung. Allerdings werden die Schattenseiten Diskurs und Debatte nicht ausgespart: Jedes Argument findet sein Gegen-Argument, wodurch sich die Diskussionen bisweilen lähmend im Kreis drehen: „Es ist hart, ein Demokrat zu sein“, sagt eine Frau im Film. Der Film zeigt, wie sich die Kommune in endlosen Debatten verstrickt anstatt effektive Verteidigungsmaßnahmen zu organisieren: „Jeder debattiert, keiner gehorcht“, grummelt ein Charakter.

Ein weiteres Moment der Solidarität besteht in der Formierung eines kollektiven Körpers: Die Kommunarden halten als Formation zusammen, selbst als sie bereits von den Regierungstruppen bedrängt werden. Eine sozial dynamische, selbstbestimmte Masse, die sich ständig Räume erschließt und diese beansprucht bzw. ihrem emotionalen Zustand kollektiv Ausdruck verleiht: Ob Freude, Wut oder Ängste, in *La Commune* dominiert die Kollektivität der Erfahrung. Gleich ob die Kommune letztendlich tragisch niedergeschlagen wird, der gemeinsame solidarische Kampf der Aufständischen gegen die Übermacht macht aus der Niederlage einen moralischen Sieg, von dem bis heute große Wirkung ausgeht.

In diesem Sinne sind die Kommunarden mit ihrem radikalen Projekt gesellschaftlicher Veränderung keineswegs gescheitert – das haben schon die französischen Situationisten in ihren „Thesen zur Pariser Kommune“ festgehalten: „Vom allwissenden Standpunkt Gottes oder dem des klassischen Novellisten ... kann man einfach beweisen, dass die Kommune objektiv gesehen zum Scheitern verurteilt war ... Sie vergessen, dass für die, die sie wirklich gelebt haben, die Erfüllung längst schon da war.“ Peter Watkins wiederum hat das utopische Moment an der Kommune als zentrales Vermächtnis für unsere Gegenwart herausgestrichen: „Was in Paris im Frühling 1871 passiert ist, repräsentierte und repräsentiert immer noch die Idee von der Hingabe für den Kampf für eine bessere Welt, und dass wir eine Form von kollektivem sozialen Utopia brauchen – die wir heute genauso sehr brauchen, wie Todkranke Plasma benötigen.“

#### **4. Schlussbetrachtung**

Abschließend geht es darum, noch auf weitere Beispiele eingehen, wo das Medium Film aktiv als Mittel für soziale und politische Veränderungen eingesetzt wurde. Hier ist zunächst einmal



das „Third Cinema“, das vor allem von lateinamerikanischen Filmemachern in den 1960er und 1970er Jahren geprägt wurde, zu nennen. Es zeichnet sich durch die Ablehnung des Neokolonialismus, des Kapitalismus, bourgeoiser Werte und des Hollywood-Modells, das auch als „Frist Cinema“ bezeichnet wurde, aus. Als radikales Gegenmodell appellierte das „Third Cinema“ an die Massen, indem es antrat, die „Wahrheit“ zu vertreten und zur Veränderung des Status quo aufrief.

Der italienische Neorealismus verfolgte von Mitte der 1940er Jahre bis in die 1960er Jahre eine ähnliche Stoßrichtung: Politisch durch den Marxismus und die Erfahrung des Faschismus geprägt, sollten die Filme die ungeschminkte Wirklichkeit zeigen: Das Leiden unter der Diktatur, die Armut und die Unterdrückung des einfachen Volkes. Der Neorealismus ist in erster Linie ein „moralischer Begriff“, so Roland Barthes, der „genau das als Wirklichkeit darstellt, was die bürgerliche Gesellschaft sich bemüht zu verbergen“. Als einer der bedeutendsten Vertreter ist hier neben Roberto Rossellini vor allem Gillo Pontecorvo zu nennen. Sein bekanntester Film *Die Schlacht um Algier* (1965) war eine wirkungsvolle Anklage des französischen Kolonialismus und eine „Hymne“ auf den Kampf des algerischen Volkes für nationale Selbstbestimmung. Der Film verstand sich auch als mitreißende Aufforderung zu Handeln und wurde auch so verstanden – die Black Panthers, die IRA und selbst die Tamilischen Tiger hielten eigene Vorführungen für ihre Mitglieder ab, um diese in der Anwendung des algerischen Modells vom Guerillakrieg zu schulen.

Nach dieser Hochblüte des politischen Kinos Ende der 1960er Jahre und Anfang der frühen 1970er Jahre folgte eine längere „Durststrecke“, bedingt durch konservative Dominanz in den 1980er Jahren, den Zerfall des Ostblocks und den darauffolgenden Verlust universeller Wahrheiten. Jedoch ist im Gefolge der globalisierungskritischen Bewegung, dem 11. September 2001 sowie dem Durchbruch neuer Kommunikationstechnologien eine neue Welle des politischen Kinos losgebrochen, die sich im Boom des kritischen Dokumentarfilms und einem neuem Realismus ausdrückt, der sogar den Mainstream erreicht hat (*Crash, Bloody Sunday, Che, Syriana, Carlos, Redacted*, etc.)

Zweifellos ist das Kino aufgrund seiner einzigartigen Vermittlungskraft besonders geeignet, den Betrachter in komplexe soziale und politische Zusammenhänge zu hineinversetzen, Bewusstsein zu bilden und zum aktiven Engagement zu motivieren. Watkins *La Commune* ist das beste Beispiel für diese subversive Qualität des politischen Films – gerade wenn es darum

geht, der Dominanz der „Monoform“ entsprechend entgegenzutreten und diese mit alternativen Bildern und Erzählungen aufzubrechen.

**Links und Literatur:**

Homepage von Peter Watkins unter <http://pwatkins.mnsi.net/>

Rebound pour La Commune unter <http://www.rebond.org/>

Peter Watkins filmt die Pariser Kommune, in: Le Monde diplomatique, 17. 3. 2000.

Barbara Köppel, Praktiken filmischer Politisierung in Peter Watkins' La Commune, Diplomarbeit, Wien 2009.