

Suhrkamp Verlag

Leseprobe



Enzensberger, Hans Magnus
Ich bin keiner von uns

Filme, Porträts, Interviews

Zwei DVDs mit einem Booklet mit Materialien und Interviews. Farbe und
Schwarzweiß

© Suhrkamp Verlag
filmedition suhrkamp 11
978-3-518-13511-2

Hans Magnus Enzensberger

Ich bin keiner von uns

Filme, Porträts, Interviews

Durruti – Biographie einer Legende 5

Hans Magnus Enzensberger im Gespräch
mit Peter Nau

Hans Magnus Enzensberger
Literatur und Linse 33

und Beweis dessen, daß ihre glückhafte
Kopulation derzeit unmöglich

Überblick über den Inhalt der DVDs 42

Nachweise und Impressum 46

Suhrkamp





Durruti – Biographie einer Legende

Hans Magnus Enzensberger im Gespräch mit Peter Nau

*»Was die Vorstellung einer didaktischen Kunst betrifft, die den gestrengen Brechtianern so teuer ist, so muß ich gestehen, daß, wenn man sie so versteht, daß da jemand mit Hilfe der Kunst das Wort ergreift, der über ein Wissen verfügt, das er dann an die unterdrückten Unwissenden zu ihrem Wohl austeilt, ich sie schwerlich ernstnehmen kann. Ich glaube, daß durch die künstlerische Praxis nur dann irgendeine ernsthafte Wissensvermittlung erfolgen kann, wenn in dieser Praxis selbst der Weg eingezeichnet ist, den derjenige, der durch sie hindurch spricht, zurückgelegt hat, um sich selbst das Wissen anzueignen, und nicht indem er es behauptend aufdrängt.«**

(René Allio)

Hans Magnus Enzensberger: Das ist, glaube ich, schon deshalb richtig, weil inzwischen ja ein dummer Zuschauer sozusagen nicht mehr existiert. Das heißt, jeder weiß, was mit dem Film möglich ist, jeder hat z. B., wenn auch nicht den Begriff, so doch ein Bewußtsein von der Montage. Also ergibt sich, wenn man ins Kino geht, von vornherein die Vorstellung: »Die können einem ja vormachen, was sie wollen.« Das hat sehr weitreichende politische Konsequenzen. Zwar heißt es nicht, daß ein Propagandafilm deswegen wirkungslos sein müßte. Aber der Stand der Unschuld beim Zuschauer ist nicht mehr vorauszusetzen. Er schluckt nicht mehr alles; er fragt sich: »Wo kommt das her?« – Schon deswegen ist es politisch wichtig, auch im Film selbst diesen Prozeß zu reflektieren, die Frage: Wer macht das? Wo kommt er her? Wo hat er das geholt? usw.

Peter Nau: Sie beginnen, wie Peter Nestler in Spanien! (»Wir

* René Allio: »A propos de Rude Journée pour la Reine«, in: *Cahiers du Cinéma* 249, S. 17-26, S. 22. (Dieser Textauszug wurde zusammen mit anderen nachfolgenden Zitaten vom Interviewer während des Gesprächs vorgelesen und von Enzensberger anschließend kommentiert; Anm. des Verlags.)

fuhren nach Helsinki, um Freiwillige der spanischen republikanischen Armee zu treffen ...») und Buñuel in Las Hurdes (»Bevor wir in die Hurdes gelangten, mußten wir La Alberca passieren ...«), ihre Film-Erzählung mit einer Darstellung der Umstände, unter denen Sie selber das, was nachfolgt, erfahren haben, und zwar wie Nestler mit Ihrer eigenen Stimme.

Es war auch da eine Balance zu finden. Der Auftraggeber des Films wollte, daß ich nicht nur spreche, sondern auch auf der Leinwand zu sehen bin. Das habe ich abgelehnt. Das hätte nämlich geheißen, daß ich mich neben diese Erzähler stelle, die über Durruti sprechen. Das ist keine Frage von Bescheidenheit oder Unbescheidenheit. Es wäre eine vollkommen falsche Bildparallele gewesen. Mit der Stimme ist es etwas anderes. Man kann zwar etwas dazu sagen, aber man ist nicht einer von diesen Leuten und darf sich deshalb auch nicht danebenstellen. Das hätte geheißen, zwei Dimensionen zu vermengen ... Man muß vom Filmemacher sozusagen die Hand sehen, aber nicht ihn.

Synchronisation

Was ist Ihre Meinung darüber, daß man die Originalstimmen nicht nur übersprochen, sondern sogar auf dramatische Weise übersprochen hat? Wie wäre es mit »neutralen« Sprechern und wie mit einer Untertitelung gewesen?

Die letzte Lösung hätte mir eigentlich am besten gefallen. Das wäre die konsequenteste und richtigste Lösung. Aber nach meiner eigenen Erfahrung, vor dem Bildschirm zu sitzen und die Untertitel zu lesen: Sehr oft ist es mir passiert, daß ich sie einfach nicht lesen konnte. Und dann ist das natürlich eine grobe Unhöflichkeit gegenüber einem Zuschauer, der nicht polyglott ist. In dem Film wird ja nicht nur spanisch, sondern auch französisch gesprochen. Mich stört der Gestus: »Wenn ihr es nicht kapiert, dann hättet

ihr eben Sprachen lernen müssen!« Das kann man nicht machen, das ist mir zuwider. Wäre ich sicher, daß man die Untertitel auf einer Leinwand richtig sieht, dann würde ich ohne weiteres für eine Untertitelung optieren. Für das Problem der Synchronisation gibt es eigentlich gar keine Lösung, die wirklich aufgeht. Immerhin halte ich nach wie vor an meiner Abneigung gegen »den deutschen Fernsehsprecher« mit Energie fest. Ich weiß ja, wie solche Synchronisationen entstehen: Das sind Leute, die sich nie auch nur im Entferntesten mit dem beschäftigen, was sie da sagen. Das hört man bei jeder Silbe. Man braucht nicht sehr empfindliche Ohren zu haben, um beim Fernsehen einfach Aggressionen gegen diese Sprecher zu kriegen, – ich verlange nicht von ihnen, daß sie sich identifizieren, ich verlange nur, daß sie von dem, was sie sagen, Notiz nehmen. Das tun die aber nicht. Dazu kommt, daß man diese Stimmen ja fast alle irgendwie kennt. Gestern abend haben sie über Probleme der Arzneimittelforschung gesprochen, und morgen werden sie die Zypernkrise kommentieren. Diese Art Neutralität ist noch nicht mal echte Neutralität, sondern eigentlich nur Routiniertheit. Die wollte ich auf jeden Fall vermeiden. Vielleicht sind wir in der anderen Richtung etwas zu weit gegangen, das werde ich jetzt bei der Nachsynchronisation mir noch mal genau anhören, daß man vielleicht einige extreme Ausschläge der Subjektivität der Synchronsprecher stutzt oder etwas dämpft. Das könnte sich als notwendig erweisen, denn ein Synchronsprecher, der sich sozusagen vordrängt vor den Originalton und vielleicht auch vor das Bild, der ist ja auch nicht gut.

Demnächst will ich noch mal an den Film herangehen, weil ihn der WDR nochmals senden will, dafür aber nur eine Stunde Zeit hat. Diese Herstellung einer einstündigen Fassung interessiert mich auch noch aus anderen Gründen. Was passiert, wenn man einen Film so kürzt? Das bedeutet ja einen qualitativen Unterschied.

* * *





Der Westdeutsche Rundfunk hat mir diese Arbeitsmöglichkeit gegeben. Es war ein ziemlich großer Einsatz auch von seiten des Senders, sogar mit gewissen Risiken verbunden, die, sagen wir, diplomatischer Art waren. Und das hat auch einiges gekostet und so weiter und so fort. Ich habe gar keinen Grund, den WDR da zu kritisieren. Die waren sehr loyal. Aber: Die Tatsache, daß der Film jetzt dort in Köln im Keller liegt, daß also einfach nicht die Möglichkeit besteht, den rauszukriegen, das ist etwas, was ich eigentlich nicht akzeptabel finde und was auch nicht erklärbar ist von den Interessen des Senders her, sondern wirklich nur aus den Schwierigkeiten eines so großen Apparats, einer so großen Bürokratie. Ich finde, nicht nur in meinem Interesse, sondern auch im Interesse von anderen Leuten, die da arbeiten: Das müßte unbedingt geändert werden. Es hat vielleicht nicht viel Zweck, das in einer Zeitschrift zu schreiben, aber man sollte es trotzdem sagen. Es gibt eben diese rechtlichen Hindernisse, den Film aus dem Keller rauszuholen. Die Leute dort in Köln sind auch gar nicht dagegen, nur müßte eben auch die Öffentlichkeit einen gewissen Druck ausüben. Nicht nur in diesem Fall. Das muß ein generelles Prinzip werden. Die Frage ist doch das *droit moral* der Autoren und der anderen Leute im Film, die da etwas sagen. Jeder, der da etwas sagt, der sagt das ja nicht für den WDR. Man muß einen Modus finden von seiten der Fernsehanstalten, ganz generell, daß diese Rechtsprobleme gelöst werden, denn sonst ... Das ist ja einer der Gründe dafür, daß es problematisch ist, fürs Fernsehen zu arbeiten, daß man für den Keller des WDR arbeitet. Wer hat daran ein Interesse?

Was die Frage nach der Professionalität eines solchen Films betrifft, so ist zu sagen, daß der Film auch dilletantisch ist. Das hängt z.T. von den Produktionsbedingungen ab: Interviews in halblegalen Situationen haben natürlich nicht den industriell üblichen Grad der Perfektion. Ich habe mit einem Team gearbeitet von Leuten mit wenig *credits*, also Leuten, die nicht schon 50

Filme gemacht hatten. Es war ein kalkuliertes Risiko. Daß er in Schwarz-Weiß gedreht ist, war eine bewußte Entscheidung, auch nur teilweise wegen der Kosten, sondern ich wollte auch mal sehen, wie weit die Perfektionsmaßstäbe, die herrschenden technologischen Standards, wie weit man die auch bis zu einem gewissen Grad unterlaufen kann. Das war eines der Momente dieser ganzen Versuchsanordnung.

Die Erinnerung

»Es ist ein regelrechter Kampf. Und worum wird er geführt? Man könnte es in etwa bezeichnen als mémoire populaire (die Erinnerung des Volkes). Es ist eine Tatsache, daß die Menschen, ich spreche von denen, die keinen Zugang haben zur Schrift, die nicht die Möglichkeit haben, Bücher zu schreiben und ihre eigene Geschichte zu Papier zu bringen, daß diese Menschen nichtsdestoweniger die Fähigkeit besitzen, Geschichte wahrzunehmen, sich ihrer zu erinnern, sie zu leben und zu gebrauchen. Diese populäre Geschichte war, bis zu einem gewissen Grad, noch lebendiger, klarer ausgeprägt im 19. Jahrhundert, wo es zum Beispiel eine ganze Tradition gab von Kämpfen, welche mündlich, als geschriebener Text oder als Chanson etc. überliefert wurden.

Indessen ist eine ganze Reihe von Apparaturen in Bewegung gesetzt worden (»populäre Literatur«, Schundliteratur, aber auch der Schulunterricht), um diese Bewegung aufzuhalten, die aus der Erinnerung des Volkes erwächst, und man kann feststellen, daß dieses Unternehmen ziemlichem Erfolg hatte. Das Wissen der Arbeiterklasse um ihre Geschichte wird zunehmend beschränkter. Denken wir einmal daran, was die Arbeiter, die in den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts lebten, von ihrer eigenen Geschichte wußten! Oder an die Gewerkschaftstradition – in des Wortes Tradition kämpferischer Bedeutung – bis zum Ersten Weltkrieg! Das war alles in allem großartig. Und seitdem ist es immer weniger geworden. Es wird immer weniger, verliert sich aber dennoch nicht völlig. (...)

Weil die Erinnerung in jedem Fall ein bedeutender Faktor ist im Kampf (man kann sagen, daß sich die Kämpfe in einer Art bewußtgewordener Dynamik von der Geschichte entwickeln), nimmt man den

*Menschen, indem man ihnen die Erinnerung auslöscht, ihre Dynamik. Und auch ihre Erfahrung, ihr Bewußtsein von den vergangenen Kämpfen ...»**

(Michel Foucault)

Die Zeitdifferenz zwischen Damals und Heute kann man auf verschiedene Arten reflektieren, und die elementarste Art, das zu machen ist, daß man sie in Gestalt der Erzähler mitbringt. Denn die sind ja auch »ungleichzeitig mit sich selbst«. Es gibt ja die Person, von der einer erzählt, und die Person, die jetzt erzählt. Das sind zwei verschiedene Figuren. Theoretisch kann man die genau unterscheiden. Interessant sind dann bestimmte Phänomene, so die Deformationen, die durch das Gedächtnis erfolgen; die Deformationen, die selbst durch das Erzählen einer Sache sich einstellen (die Sache wird ja deformiert dadurch, daß ich sie erzähle, besonders wenn ich sie oft erzählt habe, was bei diesen Leuten der Fall ist). Der Prozeß, der da stattfindet, ist natürlich sehr kompliziert. Es wird ausgewählt, auch verifiziert, indem man das Gesagte konfrontiert mit den Erzählungen anderer; es entsteht also eine Hierarchie des Wichtigen; manche Sachen können sich klären, manche sich verwirren, usw.

Im einzelnen müßte man lange darüber nachdenken, um zu sehen, was das alles mit sich bringt und bedeutet. Aber nicht nur diese allgemeinen erkenntnistheoretischen Probleme des Gedächtnisses, sondern natürlich auch spezifisch politische Gesichtspunkte spielen eine Rolle, weil diese Leute ja aus der Position von Verlierern erzählen. Verlierer nicht von gestern, sondern von vor über 30 Jahren. Deshalb ist die Haltung, in der sie die Geschichte erzählen und die sie selbst für sich jetzt als Personen darstellen, auch ein wichtiges politisches Faktum; genauso wichtig wie die Haltung von damals ist ihre heutige Haltung. Und das Verhältnis dieser beiden Haltungen zueinander, das spielt auch eine Rolle, und ich

* »Entretien avec Michel Foucault«, in: *Cahiers du Cinéma* 251-252, S.6-15, S.7.

glaube, daß man das gar nicht anders zeigen kann oder schwerlich wird anders zeigen können.

Das Gespräch ging über Ricardo Rionda Castro, einen der Erzähler aus Durruti.

Der ist auch nicht so alt geworden. Was mich bei dem Film interessiert hat, ist ja auch, wie verschieden der Alterungsprozeß bei den Leuten sich zeigt. Jeder altert anders. Man kann nicht mal sagen, einer mehr oder weniger, sondern: anders. Also die Chancen des Älterwerdens. Da gibt es auch Chancen drin. Ein anderer hat dann Schwierigkeiten mit dem Sprechen. Das geht sehr langsam. Auch das muß gezeigt werden. Nicht alles zusammenschneiden! Nicht so tun, als wäre das nicht so! Laß ihn die Fotos suchen in seiner Schublade! Laß ihn stocken in seinem Satz! Da ist auch eine Wahrheit drin.

Melancholie

Ricardo Sanz erzählt: »Damals glaubten manche, es wäre eine Ketzerei, wenn Leute wie wir, die gegen den Kapitalismus und das Geld waren, uns das Geld aus den Banken holten. Heute ist das die normalste Sache von der Welt geworden. Wir brauchten das Geld ja nicht für uns. Wir nahmen es, weil die Revolution Geld brauchte. Wir waren die ersten, damals in Spanien, die Erfinder sozusagen. Damals hieß es, das ist unmoralisch. Heute weiß jeder, es ist moralisch; damals hieß es ungerecht, heute weiß jeder, es ist gerecht.«

Erstaunt über diese Haltung eines 71jährigen, spreche ich von seinem »ungeheuren Bewußtseinsvorsprung«.

Ja, aber was Sie Vorsprung nennen, dem entspricht natürlich auch ein Problem. Die Kehrseite davon ist eine Frage, die mich sehr beschäftigt hat bei dem Film und die nicht leicht für mich war. Das ist die Frage der Melancholie. Das hat mir sehr zu schaf-





fen gemacht. Das hängt einerseits damit zusammen, daß die Leute aus der Situation der Besiegten sprechen; damit, daß sie alt sind, also von ihrem subjektiven Lebensalter her; aber das ist nun auch nicht zu begrenzen auf diese paar Leute, sondern das ist ja zugleich das Altern von Hoffnungen, das Altern von historischen Momenten, die als solche nicht wiederholbar sind, und da haben mir natürlich auch sehr viele Leute Vorwürfe gemacht. Die politische Kritik hat zum Teil so funktioniert, daß die Leute sagen: »Das sind also Abgesänge auf etwas, usw. Wo ist da ein vorwärtstreibendes Moment?« usw. Darauf kann ich nur sagen: Ich habe nie für mich das Recht, die Fähigkeit in Anspruch genommen, als Motor der Geschichte zu dienen. Wenn überhaupt, dann in einem bescheidenen Maß, bis zur Unsichtbarkeit. Als einer von 60 Millionen Einwohnern in Deutschland ist das infinitesimal. Ich glaube eben nicht an unsere privilegierte Situation. Wir sind in einer anderen Beziehung privilegiert, aber doch nicht in dieser. Diese Erwartungen, die da von den politischen Leuten oft an die Autoren gestellt werden, bedeuten eine ungeheure Überschätzung der Autoren.

Das Problem wurde akut zum Beispiel beim Schluß des Films. Ich habe hin und her überlegt – der letzte Satz des Films lautet: »Man macht nicht zweimal dieselbe Revolution.« Natürlich war das ein Satz, der auch für die anderen Beteiligten, die auftreten, schwer zu akzeptieren war. Es gibt ja auch einen, der davor sagt: »Ich gehe wieder zurück, ich mache da weiter, wo ich aufgehört habe, das werden wir doch noch sehen.« Ganz cholerisch wird der alte Mann da. Und das ist auch sehr gut, wie der das sagt: »Ich geh' wieder zurück, das macht mir gar nichts. Wollen wir mal seh'n, der Franco krepirt vorher. Ich bleib' übrig und der krepirt. Nicht umgekehrt.« Und dann kommt die Frau und sagt: »Man macht nicht zweimal dieselbe Revolution.« Das ist also ein absoluter Widerspruch, der nicht auflösbar ist. Es entstand nämlich das Problem: wen setzt du jetzt vorher, und wen setzt du jetzt an

den Schluß, weil man ja gewöhnt ist, daß der Schluß ein Resumee ist. Das ist auch eine falsche Idee, aber man muß von der Zuschauergewohnheit her damit rechnen, daß das so ist. Und da war also diese Wahl zu treffen. Ich habe dann doch den Satz: »Man macht nicht zweimal dieselbe Revolution« an den Schluß gesetzt, weil er mir einfach der richtigere schien, so bewundernswert die Haltung von diesem Mann auch ist, der sagt: »Ich geh' zurück und mach' da weiter.« Bewundernswert, eine notwendige Seite des Widerspruchs, aber inhaltlich gedacht, ist die andere Seite stringenter.

Kollektiverfahrung/Der Tod

Aus Walter Benjamin, »Der Erzähler«:

»Dabei ist allen großen Erzählern die Unbeschwertheit gemein, mit der sie auf den Sprossen ihrer Erfahrung wie auf einer Leiter sich auf und ab bewegen. Eine Leiter, die bis ins Erdinnere reicht und sich in den Wolken verliert, ist das Bild einer Kollektiverfahrung, für die selbst der tiefste Chok jeder individuellen, der Tod, keinerlei Anstoß und Schranke darstellt.«

Beim Lesen dieser Sätze mußte ich auch an die Stellen in Durruti denken, wo die Leute über seinen Tod sprechen.

Das ist nicht mein Verdienst, sondern ich habe es hier mit einem Glücksfall zu tun, der mir ermöglicht, so etwas zu machen. Das liegt in der Sache selbst. Es liegt in der Person, weil dieser Durruti eine Person war, die eigentlich nicht in irgendeinem bürgerlichen Sinn definiert ist: durch ihre Charakterzüge, durch ihre Persönlichkeit, sondern was dieser Mann ist, wird immer erst definiert durch die andern. Insofern läßt sich sein Einzellos überhaupt nicht abtrennen von dem der andern. Dadurch läßt sich so etwas hier sehr gut zeigen. Diese Leute haben ja diesen Teil ihres Lebens so verbracht. So deutlich sie voneinander unterscheidbar sind – jeder ist schon einer für sich. Es ist fast so wie diese Sprüche, die



wir meistens nicht glauben, wenn wir sie in den Blauen Bänden lesen. Da gibt es doch diese Sätze, das, was meistens in bezug auf den Kommunismus gesagt wird, daß er zugleich der höchste Grad der Vergesellschaftung ist, daß aber erst in dieser Gesellschaft der Einzelne als Einzelner sich deutlich ausprägen kann. Alle diese Dinge, die sehr unglaublich klingen, wenn man sie nur von der deutschen Philosophie her auf Flaschen zieht, waren da in einem historischen Glücksfall ja wirklich bis zu einem gewissen Grad realisiert worden, wenn auch nur kurz. Und insofern liegt es in der Sache selbst, daß so etwas zum Vorschein kommt. Das ist nicht etwas, über das ein Filmemacher einfach so verfügen kann. Ich würde mir das jedenfalls in einem andern Fall überhaupt nicht zutrauen oder erwarten, daß mir das gelänge. Aber hier kommt es aus der Sache.

»Als ich ankam«, erzählt Ricardo Rionda Castro im Film, »war Durruti noch am Leben. Er hat mich erkannt, er hatte Schmerzen, er wollte reden, aber der Arzt hat es verboten. Dann hat er noch etwas gesagt, was ich nicht ganz verstand. Irgendwas von Komitees. Zuviel Komitees! Das war immer seine Rede, schon als wir in Madrid ankamen. An jeder Straßenecke gab es ein Komitee; es war, um sie alle aus ihren Löchern herauszuschießen. Zuviel Komitees! Das war das letzte, was er gesagt hat.«

Ein merkwürdiger Humor geht von solchen Passagen des Filmes aus.

Inhaltlich sind die Sätze ja einfach vom anarchistischen Selbstverständnis her zu erklären. Da ist natürlich der tief eingewurzelte Abscheu vor der Bürokratisierung der Revolution. Das ist inhaltlich ganz klar. Aber es ist so merkwürdig, wie er das ausdrückt: weil er es auf ein Wort bringt. Eigentlich ist ein Komitee eine notwendige Sache. In jedem Kollektiv braucht man irgendein Komitee. Aber es war damals so, daß an jeder Straßenecke eines aufgemacht hat, und da war schon eine Menge Opportunismus. Wissen Sie, überhaupt wußte Durruti mehr, als er gesagt hat. Ich

errate da in der ganzen Figur ein Bewußtsein, das schon weiter geht als in seinen Reden erkennbar wird. Er war ja kein Redner, er war kein Theoretiker, und seine Reden sind deshalb einfach, zwar wirkungsvoll, aber auch wieder begrenzt. Reden, in denen er Sachen sagt, die eben gesagt werden müssen in so einer Situation. Aber ich habe immer den Verdacht gehabt, daß er viel weiter durchgeblickt hat, und ich glaube, daß so eine Passage wie diese auch daher ihre Kraft hat. Da kommt etwas zum Vorschein – ich glaube nicht, daß sich der Mann viele Illusionen gemacht hat, z.B. über die Aussichten der Anarchisten. Er hat seine eigenen Leute und sich selbst sehr gut gekannt. Er wußte mehr. Da war eine ganz merkwürdige Art von Intelligenz, auch von seiner Klasse her, gegeben. Das war nicht eine intellektuelle Intelligenz. Es war aber ein durchdringender Blick, der sehr tiefreichend war. Und deswegen hakt sich so ein Satz fest in der Erinnerung, weil da etwas spürbar wird von diesem Unausgesprochenen. Der wußte auch, daß er stirbt ...

Die Anekdoten

Ebenso ungewohnt wie erstaunlich ist die Unbeschwertheit, mit welcher die Menschen in Durruti erzählen, die Spontaneität, mit der die Erzählungen vom Film aufgenommen werden, und wie sich permanent eine gute Laune auf die Zuschauer überträgt.

Bei diesem Stoff hatte ich von Anfang an eine Angst nicht, die »linke« Angst, daß der Zuschauer gleichgültig bleiben könnte, daß er nicht drauf »einsteigt«. Diese Angst, die in den Agitationsfilmen immer dazu führt, daß der Filmemacher »drückt«. Er muß auf irgend etwas draufdrücken, weil er sich nicht drauf verlassen zu können glaubt, daß die Erfahrungen selbst sprechen, selbst in seinem Sinn sprechen. Das heißt, er hat immer diesen nagenden Zweifel, und den versucht er auszugleichen, indem er, sei es über