

17. internationales forum des jungen films berlin 1987

11

37. internationale
filmfestspiele berlin

ROCINANTE

Rosinante

Land Großbritannien 1986
Produktion Cinema Action, in Verbindung mit Channel 4

Regie, Buch Ann Guedes, Eduardo Guedes
Produzent Gustav Lamche

Kamera Thaddeus O'Sullivan
2. Kamera Dennis Cullum
Musik Jürgen Knieper, Ausschnitte aus der c-Moll-Messe von Mozart
Schnitt Eduardo Guedes, Richard Taylor
Dekor Caroline Amies
Kostüme Jo Thompson
Regieassistent Andrew Warren, Tag Lamche
Schnittassistent Pascale Lamche
Produktionsmanager Caroline Hewitt
Aufnahmeleiter Sandra Kington
Ton Stan Philips
Ton-Assistenz Julia Britton
Besetzung, Produktionsassistent Pascale Lamche
EDV-Beratung Dr. Antonia J. Jones
EDV-Texte Lizzy Coley
Beratender Zauberer Duncan Trillo
Chefelektriker Mark Gibbon
Elektriker Dave Hayward
Produktionsbuchhaltung John Sharp
Rückprojektion Paul Witz
Ersatzteam Burn Lamche

Darsteller

Bill John Hurt
Jess Maureen Douglass
Spaßmacher Ian Dury
Molly Carol Gillies
Vorführer Jimmy Jewel
Gillian Gillian Heasman
Joe David Trevena
Stan Tony Rohr
Charlie Nicky Bee
Grundstücksverwalter Richard Worthy
Mrs. Matheson Jill Lamede
Charles Matheson Adam Daye

Uraufführung

17. August 1986, Edinburgh
Film Festival

Format Super 16, aufgeblasen auf 35 mm
Länge 93 Minuten

Inhalt

Bill lebt allein in einem verfallenen Kino. Auf die zerrissene Leinwand projiziert er zeitlose Bilder von England – einen Garten der Geheimnisse, einen Ort ohne Handlung. Als der alte Hausmeister und ehemalige Vorführer ihn warnt, daß das Gebäude demnächst abgerissen werde, packt Bill – inspiriert von dem Roman 'Don Quijote' – seine Sachen und macht sich auf die Reise, versteckt in einer LKW-Ladung von Weihnachtsbäumen.

In einem Landhaus, das inmitten eines schönen Landschaftsgartens liegt, wird er durch die Dichterlesung des Narren (Ian Dury) gestört und kann gerade noch entfliehen, als die Alarmanlage losgeht. Jess, die an einer obskuren Verschwörung teilhat, bei der es um Computer-Technologie geht, nimmt ihn in ihrem Lieferwagen mit. Die Reise führt sie bis zu einem abgelegenen Imbißstand mitten in der Dartmoor-Heide, der von Joe betrieben wird, mit dem Jess Dauer-Schach spielt und auch sonst einige Geheimnisse teilt.

Jess fährt Bill zu dem berüchtigten Dartmoor-Gefängnis. Sie durchfährt eine Polizeisperre und läßt Bill in einer einsamen Scheune zurück. Bill ist entschlossen, sie wiederzufinden. In der Zwischenzeit trifft Jess ihre Freundin Molly, 'die Hackerin', die ein Computerprogramm entwickelt, das sich in die komplexesten Systeme infiltrieren kann. Wenn es dazu kommt, ist kein Computerprogramm mehr sicher ... Bills Suche führt ihn in eine Höhle, wo er sich daran erinnert, was er in dem Landhaus erlebte: ein Verbrechen geschah, und Bill selbst hätte der tote Körper in der Bibliothek sein können. Später kommt er zu der baufälligen Hütte eines 'Squatters'. Er liest die Tagebücher der Besetzer und stellt sich ihr armseliges Leben vor. Er wird gestört durch Leute, die die Hütte zum Wochenendhaus umwandeln wollen; Bill macht sich angeekelt davon. Inzwischen besucht Jess Molly und Joe in ihrer elektronischen Versuchswerkstatt, von wo sie einen Einbruch in das elektronische Überwachungssystem der Nationalen Kohlenbehörde planen. Bill findet den Jess gehörenden Lieferwagen. Während er Jess' Karten, Diagramme und Photos vom Bergarbeiterstreik des Jahres 1984 betrachtet, schließt er sich aus Versehen in dem Wagen ein. Als Jess vorbeikommt, hat sie keinen Schlüssel. So sind sie getrennt bis zur nächsten Phase der Ereignisse ...

Statement der Regisseure

Wir gingen auf die Suche nach England und fanden einen 'Garten der Geheimnisse' voller Traditionen und Mythen, Gewalt und Verschleierung. Wir bedienten uns verschiedener Arten der Erzählung – Traditionen der Legende, der Romanze, des Romans – und benutzten verschiedene filmische Genres, um eine Geschichte von der alltäglichen Welt und der Welt, die wir mit anderen gemein haben, zu erzählen. Wir borgten den Titel ROCINANTE von Cervantes; ausgerüstet mit Don Quijotes Pferd, versuchten wir, gegen die Wirklichkeit anzureiten. ROCINANTE

geleitet uns durch eine Serie von Abenteuern und Begegnungen, die wieder zu vielen anderen Geschichten hinführen, und zitiert aus fremden Handlungen, um Dinge zu zeigen, die wir schon immer fast gewußt haben.

Zum Hintergrund des Films

Vierzig Jahre, nachdem Michael Powell und Emeric Pressburger den Geist des ländlichen Englands priesen, attackieren Ann und Eduardo Guedes die Mythen und Mysterien, die sein Begräbnis umgeben. Obwohl am entgegengesetzten Ende des ideologischen Spektrums beheimatet, evokiert ROCINANTE die gleiche Aura von Magie und Mysterium wie Powells *A Canterbury Tale*.

Die Beschwörung geht aus von Ian Durys Eröffnungsworten: „Es war einmal ... jetzt!“ Durch Lücken im Verkehr hindurch wirft seine Figur des Endzeit-Spaßmachers einen Feuerring, zerschmettert sogleich Erwartungen auf Neo-Realismus und setzt ROCINANTE in Bewegung.

John Hurt, die romantische Figur, England durchwandernd auf der Suche nach der perfekten Landschaft, Albion verfolgend, ist das Opfer der Poesie und der Gefangene des Mythos. Er sieht nur Landschaften, nicht die Leute, die sie angelegt haben oder die Leute, denen sie gehören. Dury ist der grimmige Spaßmacher, der hinterherhoppelt, um wenig willkommene Geschichten über die Schrecklichkeiten auszuspinnen, auf denen die Szenerie erbaut ist. Er ist die Stimme der Realität, aber niemals so langweilig wie die Stimme der Vernunft.

Im Rückgriff auf die mystischen Visionen eines Blake gelingt es ROCINANTE, ihrer Energie eine neue Richtung und Definition zu geben – auf gleiche Weise, wie es Derek Jarman in *The Angelic Conversation* mit den Sonetten Shakespeares tat. Aber während Jarmans Film nicht weiter ging als die vergessenen Erinnerungen an England auszugraben, schichtet ROCINANTE Mythos auf Mythos wie ein raffiniert erbautes Kartenhaus, bevor die ganze Struktur in unzählige verschiedene Richtungen auseinanderstiebt.

„Ich mag keine Handlungen, es gibt zu viele von ihnen“, informiert uns die Person Hurts an einer Stelle des Films. Er scheint in der Tat außerordentliche Anstrengungen zu unternehmen, um Erzählungen und Verschwörungen zu vermeiden, und doch ist er von beiden umgeben. Gefangen in einem Labyrinth ohne ein Schwert oder einen Faden, weiß er nicht genau, ob der Minotaurus ein Monster aus der realen Welt oder ein dunkles Ungeheuer aus seinem Unterbewußtsein ist.

ROCINANTE schreitet gemächlich durch eine phantasievolle Landschaft vertrauter Visionen, von denen jede gegen etwas in unseren eigenen unbewußten Volkerinnerungen anknüpft. Ist der Spaßmacher Ariel oder Caliban? Stammt er aus der Luft oder aus der Erde? Was ist die ummauerte Stadt, begraben im Herzen von Dartmoor? Was geschah in dem Landhaus? Wer ist Minos, und welcher Weg führt hinaus?

England? Wessen England?

(Aus dem Katalog des London Film Festival, 1986)

ROCINANTE – Der gesellschaftliche Zusammenhang eines Films

Von Alison Butler

I. Erinnerung an den Zustand der Unterentwicklung

Der oppositionelle Film in Großbritannien verdankt sein Dasein weitgehend dem Durchhaltevermögen und Engagement einiger weniger hingebungsvoller Leute, die anderen die Möglichkeit geben, ihre Projekte zu realisieren, was einen fortwährenden Kampf gegen Verknöcherung und regressive Tendenzen bedeutet. Die Situation ist im wesentlichen von zwei Faktoren gekennzeichnet: Erstens dem Fehlen einer breiten, sicheren industriellen Basis einer 'kommerziellen' Filmproduktion, die der Nährboden für ein paar radikale Filme sein könnte; zweitens dem tödlichen Gewicht der englischen Kultur selbst. Während

Begriffe wie Gegenkultur und kulturelle Vielfalt einem Teil des linken Publikums längst geläufig sind, erlebt die große Mehrheit der Bevölkerung noch immer eine nationale Kultur, die schon Perry Anderson mit den Worten beschrieb: „Großbritannien, die konservativste unter den großen europäischen Gesellschaften, besitzt eine Kultur nach ihrem eigenen Bild: mittelmäßig und bewegungslos.“

(...) Der britische Film befindet sich infolgedessen in einer sehr schwierigen Situation. Einerseits ist er von jeher literarisch, andererseits hat man den intelligenten Diskurs konsequent aus den audiovisuellen Medien verbannt, so daß der Film der immer raffinierten Bildsprache der Werbeindustrie zum Opfer gefallen ist. Wegen der systematischen Ausbeutung der Metaphersprache des Films durch die Werbung wurde, wie Thomas Elsaesser 1971 festgestellt hat, die Möglichkeit des Films in bezeichnender Weise unterminiert, sich in unserer gegenwärtigen Gesellschaft wieder zu einem kollektiven Stil mit einem 'Erkenntnispotential' zu entwickeln – im Gegensatz zum hauptsächlich der Information dienenden Fernsehen und den emotionalen Keulenschlägen und Knüppelhiebsen der Werbung.

Eine ungünstige Wirkung auf die britische Kultur hat auch gehabt, daß unsere linke Kulturtheorie und -praxis aus internationalen Traditionen und Bewegungen entliehen werden mußten. Wegen des hiermit zusammenhängenden Gedächtnisschwundes ist die britische linke Kultur voll von Schuldgefühlen und in wilder Aufregung auf der Suche nach einem einigenden Gedanken – während die nächsten Wahlen näherrücken.

(...) Mit diesem langen Vorwort wollte ich noch einmal den Zusammenhang darstellen, in dem unsere Frage „Was ist zu tun?“ steht, die den britischen oppositionellen Film bewegt, seit der strukturalistische Materialismus Mitte der 70er Jahre in seinem eigenen Bauchnabel verschwand, und das Gebiet abstecken, in dem der Film ROCINANTE von Cinema Action als Wegweiser zu einer vorläufigen Antwort gesehen werden kann. Die potentielle Bedeutung von ROCINANTE besteht im strategischen Entwurf eines neuen Englandbildes. Dem Vergessen entrissen, ausgegraben wird die britische Kultur- und Sozialgeschichte, und sie wird fortwährend aus der Perspektive der jüngsten politischen Ereignisse überprüft. Die ungewöhnliche Kraft dieses Films läßt sich wie folgt erklären: Während der britische oppositionelle Film den Prozeß der ideologischen Reproduktion durch eine Art Kurzschluß zu unterbrechen gesucht hat, indem er mittels des Dokumentarfilms oder der kaum verhüllten Allegorie oder des rigoros theoretischen formalen Films Erkenntnis in einer unmöglichen, reinen (der symbolischen) Form zu erzeugen bestrebt war, ist ROCINANTE einer der ersten Filme in dieser politischen Tradition, der die Macht der Imagination anerkennt und Erkenntnis durch Vergnügen erzeugt, und zwar dadurch, daß er das Imaginäre kontinuierlich ins Symbolische verwandelt. Seine Verankerung in der soziokulturellen Erfahrung und die Verwurzelung seines visuellen Stils in eben diesen Themen kennzeichnet ihn als einen wichtigen Beitrag zu der ersehnten Entwicklung eines kollektiven Stils für den britischen sozialistischen Film. Was aber nicht bedeuten soll, daß das Vergnügen, das ROCINANTE bereitet, unproblematisch sei. Wenn von 'Vergnügen' die Rede ist, stellt sich immer die Frage: Wessen Vergnügen? Die Vielfalt der Filmgenres und der erzählerische Reichtum des Mediums haben immer wieder gewisse Erwartungen zunichte gemacht, in denen die kommerzielle Filmindustrie ihre verschiedenen Produkte zu vermarkten sucht. Dieses Problem besteht dort nicht, wo die formalen Eigenschaften eines Films als eine untergeordnete Relation ihrer konjunkturellen Bedeutung verstanden werden. Einfacher ausgedrückt: Wenn der Film den Brechtschen Prinzipien der *Nützlichkeit* und *Genauigkeit* entspricht, statt den Diktaten des Modernismus zu gehorchen, wird er jenen am meisten Vergnügen bereiten, denen die Themen, die er behandelt, am meisten am Herzen liegen.

II. Die Wiederverzauberung des Alltagslebens

Die Filmemacher nennen ROCINANTE eine 'spekulative Fiktion'.

(...) Man hat die spekulative Fiktion definiert als eine 'dachziegelartige oder schuppenförmige Verschachtelung von 'realen' und 'fiktiven' Erzählungen in einer gegenseitig dekonstruktiven Beziehung. In ROCINANTE allerdings findet eher ein Austausch zwischen den beiden Erzählungen statt: Die mythische Landschaft wird von ihrem Kontrapunkt aus demontiert, während die soziale Realität selbst in einer Art Gegenbewegung mythologisiert wird.

(...) Die Posterkampagne von Shell mit ihrem traditionalistischen, konservativen Appeal ist ein Beispiel für die Verdinglichung der Geschichte, wie sie der sozialen Imagination der Neokonservativen entsprechend vom autoritären Regierungssystem betrieben wird: Die 'historische' Landschaft, aus der man alle Zeichen des Agrobusiness, der Industrie und der Siedlungen getilgt hat, wird von einer Gesellschaft zum Fetisch erhoben, die auf die Leugnung von Konflikten und Widersprüchen bedacht ist. Die Geschichte übernimmt in dieser Inszenierung die Funktion eines Mythos: Abstrahiert und gereinigt von politischen Spannungen wird sie 'ein einigendes Schauspiel, Schlichtung aller Streitfragen'. Die so 'gebildete' historische englische Landschaft ist eine Projektion, die wirksam die Erkenntnis einer aktiven Geschichtswerdung blockiert und die nationale Vergangenheit hermetisch gegen eine 'konsequent entwertete und bedeutungslose Geschichtserfahrung' abschließt.

Das ist ein Ausgangspunkt von ROCINANTE: Am Anfang des Films sehen wir Bill (John Hurt) in eine zeitlose und bedeutungslose Betrachtung von Landschaftsbildern versunken. Es ist das Ziel des Films, die Geschichtlichkeit und Subjektivität von der Matrix einer statischen und höchst selektiven Version der 'englischen Besonderheit' zu trennen (Bill von der Projektionsleinwand zu lösen) und im Verhältnis zu einer dynamischen, widersprüchlichen und politisch wichtigen heutigen Erfahrung zu reartikulieren. Der Film tut das allerdings nicht, indem er die herrschenden Mythen und Illusionen mit einer die Phantasie ausschaltenden und abwürdigenden Analyse konfrontiert, auf die eine rigorose Sozialgeschichte oder politisch-kulturelle Kritik vielleicht abzielen würde, sondern indem er eine der Funktionen des Mythos in Anspruch nimmt: seine Kraft, die der Gesellschaft innewohnenden Möglichkeiten auszudrücken und sie in Richtung auf eine Organisation allgemeinen Wissens (z.B. den Bergarbeiterstreik und die Auswirkung einer neuen Technologie auf industrielle Strukturen und Prozesse betreffend) und auf neue Protomythen und Erzählungen umzudirigieren.

III. Verlorene und wiedergefundene Landschaften

ROCINANTE ist um die Interaktion zweier Charaktere herum konstruiert: Bill und Jess (Maureen Douglass), vermittelt durch einen dritten, den Spaßmacher (Ian Dury). Der Film bedient sich der Charaktere nicht in dem psychologischen Sinne, in dem der Kunstfilm sie benutzt, sondern um durch den 'Charakter' historische Subjektivitäten einer bestimmten 'Konjunktur' miteinander in Beziehung zu setzen. Deshalb wird den Konfigurationen der Umgebung der Personen der Vorrang zuerkannt vor ihren persönlichen Geschichten und Motivationen. Was wirklich in dem Film stattfindet, ist die Interaktion zwischen zwei verschiedenen Arten, die Umgebung zu sehen. Bills Geschichte, die durch die allmähliche Auflösung einer Reihe von hyperrealen ländlich-idyllischen Bildern erzählt wird, ist eine Geschichte der Desillusionierung – oder wie Walter Benjamin es ausdrückt: „Sobald wir anfangen, uns zurechtzufinden, kann jenes früheste Bild nie mehr wiederhergestellt werden.“ In seinen Reisen von einem geschlossenen Raum zum anderen, die der Film beschreibt, gelangt er aus einer Position des passiven Zusehens in eine Position, in der seine Beziehung zur Umwelt durch seinen Wunsch, sich zu beteiligen, problematisch zu werden beginnt. Zuerst befindet er sich in einem aufgegebenen Kinosaal, in dem er sich als 'Besetzer' niedergelassen hat und leuchtend bunte Landschaftsdias betrachtet, bis man ihn hinausweist, so daß er sich nunmehr auf die Suche nach dem 'wirklichen Land' begibt. Am Ende ist er eingeschlossen im Lastwagen von Jess, der voll von Karten und Zeitungsausschnitten über die Computer der Nationalen Kohlebehörde und Schwarzweiß-

photos von Ereignissen während des Bergarbeiterstreiks steckt. Das heißt, der flache, menschenleere, unzugängliche, illusionäre Raum der statischen Hintergründe, den Bill zu Anfang bevorzugt, wird von gegenständlichen Räumen und dynamischen Vordergrunden abgelöst.

Die Geschichte von Jess ist die Geschichte eines Überlebenskampfes. Großaufnahmen weisen auf ihre zielgerichteten Aktivitäten hin, während vor allem Kamerafahrten und halbnahe Einstellungen ihre Beziehungen zu anderen Menschen zeigen. Jess, eine Aktivistin der Bergarbeiter-Community, hat sich den neuen Bedingungen der politischen Kontrolle und des Widerstandes angepaßt und setzt den Kampf entschlossen fort. Statt sich wie Bill mit Bildern und Oberflächen abzugeben, hält sie sich lieber an Landkarten, Computersysteme und politische Strukturen. Auf ihren Reisen durch das Land sammelt sie Informationen, um eines Tages die der Überwachung und Kontrolle der Bergarbeiter dienenden Computer der Kohlebehörde dadurch zu unterbrechen, daß sie 'Parasiten' einschleust. Indem er Jess begegnet, lernt Bill England als einen Ort der Machtverhältnisse und -aktionen kennen.

Dennoch ist die Gegenüberstellung der beiden Sehweisen kein einfacher Kontrast beruhend auf den Widersprüchen von Oberfläche und Struktur, von Imagination und Symbolik – Jess hat auch Visionen, aber ihre Imagination ist politisiert. Verdeutlicht wird das in einer halluzinatorischen Zeitlupesequenz, als sie sich an die berittene Polizei in Kampfausrüstung erinnert, die eine Streikpostenkette angreift (diese Sequenz wurde am neuen Zeitungszentrum von Mr. Murdoch in Wapping aufgenommen.)

IV. Pentimento

Zwei entscheidende Episoden in ROCINANTE zeigen die unterschiedliche Art, in der Touristen die Dinge sehen, zu denen anfangs auch Bill gehört (ebenso wie, wenn auch keinesfalls zwangsläufig, das Publikum des herrschenden, kommerziellen Films) und der 'komplexen Sehweise', die der Film vorschlägt. Die erste stellt Bills traumatische Erfahrung im Landhaus dar, wo er während einer Führung durch eine Ausstellung von Landschaftsbildern des 18. Jahrhunderts entdeckt, daß er das Opfer der Geschichte ist – der Arbeiter, den man aus den Bildern weggelassen hat, die die Wände der landbesitzenden Aristokratie schmückten und die immer noch in den öffentlichen Museen und Galerien hängen. Bills Begegnung mit den repräsentativen Strategien der herrschenden Klasse wird in phantastischer Weise dargestellt als eine Begegnung mit dem 'Unbewußten' der bürgerlichen Kunst, mit den Verzerrungen der Realität, die die euklidische Geometrie einer illusionistischen Harmonie unterstützen. Nach dieser Krise beginnt die Realität in sein von nostalgischen Bildern erfülltes Phantasie-England einzudringen – ganz buchstäblich, als Jess mit ihrem Lastwagen voll von Landkarten und Plänen in seinem Leben – auf der Landstraße – erscheint. Als Bill später auf der Suche nach der verschwundenen Jess übers Dartmoor wandert, läßt er sich in einem verlassenen Siedlerhäuschen nieder, wo er das Tagebuch eines verelendeten Arbeiters findet und liest und dann aus dem Fenster blickend keine 'Landschaft', sondern einen Mann und eine Frau in Arbeiterkleidern des 19. Jahrhunderts entdeckt, die gerade ein Haus zu bauen versuchen. (Nach dem Gesetz über die Rechte der *squatters* konnte eine landlose Familie ein Heim und einen kleinen Grundbesitz auf öffentlichem Land (*common land*) erwerben, wenn sie ihr Haus an einem Tag erbauten und abends ein Feuer im Kamin brennen hatten; das Gesetz galt solange, bis diese Rechte durch den langwierigen Prozeß der Einzäunungen und infolge der Bürokratisierung der Armenpflege durch Bentham auf ihre heutige minimale Form reduziert wurden.) Diese von Super 8 auf 35mm aufgeblasene Sequenz zeigt, wie man 'Land' nicht als Landschaft, sondern als Schauplatz einer sozialgeschichtlichen Entwicklung begreifen kann, die unübersehbar in Beziehung zur Gegenwart steht. (Bill ist selbst ein *squatter* und geht wieder fort, als ein Grundstücks-makler erscheint, der das Haus Interessenten zeigt.) Die Verwendung der photographischen Differenz – der besonderen Körnigkeit des Super 8 – und die Darstellung einer Art Sehnsucht oder Identifikation der Filmemacher, die in dieser Szene selbst erscheinen, weist auf die Tatsache hin, daß ein 'komplexes Sehen' im

Film mehr bedeutet als ein gründliches analytisches Begreifen der Thematik: Es erfordert zugleich eine Beteiligung an und eine Distanz zum Thema — denn einerseits erhebt die Realität materielle Forderungen an die Kulturproduzenten, andererseits geht sie stets über das hinaus, was dargestellt werden kann. Sobald die Geschichte von dem konservativen Anstrich befreit ist, der sie als 'Erbe' fixiert, taucht sie aus dem Nebel auf und trägt die Spuren derer, die sie gemacht haben.

V. Gegen das Idyllische

Vielleicht wird man *ROCINANTE* ebenso als eine Idylle verstehen wie vor einiger Zeit *So That You Can Live*. In einer Kritik des letzteren Films schrieben Sue Aspinall und Mandy Merck damals über den Mangel an Selbstreflexion der Filmemacher und ihre Neigung, die bäuerliche Landschaft zu idealisieren: „Wenn der Film Landschaften zeigt, geschieht dies oft, um ein Gefühl der Melancholie und des Verlustes und eine elegische Stimmung zu erzeugen, die an die Idealisierung des obskuren Landbewohners im 18. Jahrhundert erinnert, der in bäuerlicher Einfachheit dahinglebt ...“ In *ROCINANTE* ist auch ein elegisches Gefühl zu spüren, das in Verbindung mit dem Verlust der Phantasielandschaft entsteht. Die lauttönende Musik (für den Film von Jürgen Knieper geschrieben, die hauptsächlich in den Sequenzen zu hören ist, in denen wir Bills Reise verfolgen, sowie die Tatsache, daß uns die Struktur des Films trotz der Gegenwart einer aktiven Heldin auf eine Identifikation mit Bill hinlenkt, verstärken das Gefühl des Verlustes — obwohl uns in der Erzählung lebensfähigere Alternativen vorgeschlagen werden, nämlich Wissenschaft und Aktivität, die Bills verlorene Illusionen ersetzen sollen.

Was dieses Gefühl des Verlustes von dem des Idyllischen unterscheidet, ist seine Beschäftigung nicht mit einem goldenen Zeitalter, das erfunden wird, um den historischen Prozeß zu verschleiern, sondern mit eben diesem Prozeß selbst. In seiner Analyse der Idylle zeigt Raymond Williams, daß sie literaturgeschichtlich in jenem Augenblick erstarrte und endgültig von jeder sinnvollen Beziehung zur ländlichen Wirklichkeit Abschied nahm, als die feudale Ideologie sich in die bürgerliche verwandelte. *ROCINANTE* befindet sich ebenfalls an einem Punkt historischer Verwandlung: Die Reisen von Jess beschreiben den Übergang von einer politischen Aktionsform (dem demokratischen Radikalismus der Streikpostenlinie und der Demonstration, der nun von der Gesetzgebung der amtierenden Regierung so sehr eingeengt wird, daß er praktisch zu verschwinden droht) zu einer anderen (dem Guerillakrieg durch technologische Fälschungen und Sabotage). Trotz seines Romantizismus dokumentiert der Film also auch die gesellschaftlichen Verhältnisse, und in dieser Beziehung operiert er formal (aber nicht thematisch) innerhalb der Sphäre der Gegen-Idylle. Die Gegen-Idylle funktioniert, wie Williams geschrieben hat, dadurch, daß die Frage nach dem tatsächlichen historischen Bezug innerhalb der Darstellung aufgeworfen wird. In *ROCINANTE* geschieht das, indem Aspekte des realistischen Dokumentarfilms durch Aspekte der romantischen Fiktion gesteigert werden. (Der Film enthält tatsächlich Spurenelemente eines Dokumentarfilms, der nicht beendet worden ist; Maureen Douglass kommt aus einer Bergarbeitergemeinde und war während des Streiks 1984 ein aktives Mitglied der Women's Support Group; die unheimlichen und surreal anmutenden Systeme der Nationalen Kohlenbehörde Minos, Midas und Fido (!) sind, in dem Augenblick, in dem ich das schreibe, vielleicht gerade in Betrieb, und die Bilder von Wapping, die in dem Film verwendet werden, erweitern seinen Bezugsrahmen hinsichtlich der Thematik von Arbeiterrechten und neuer Technologie.)

Bills Geschichte vollzieht sich teilweise — aber nur teilweise — unabhängig von derjenigen Jess'. Von seinem Aufenthalt im Kino an, bis er am Ende in einen dunklen Raum eingeschlossen sich fragt, was er nun anfangen soll, stellt sie eine Kette von selbstreflexiven Spekulationen über die Zukunft des Films dar. (Interessant in diesem Zusammenhang ist, daß Bill die 'Zerstreuung' durch das Fernsehen ablehnt, die der mephistophelische Spaßmacher beschwört.) Bill verliert also das unkomplizierte Vergnügen der Filmbetrachtung als passiver Zuschauer.

Er gewinnt durch seine Begegnung mit Jess und ihre komplexere Sicht die Möglichkeit, in die gesellschaftliche Wirklichkeit einzugreifen. Womit wir nach einem langen Umweg wieder bei der Frage wären, was mit dem britischen oppositionellen Film geschehen soll. Was *ROCINANTE* uns vorschlägt, stimmt überraschenderweise mit Brechts realistischem Projekt überein: „Es ist klar, daß man viel gewinnen könnte, wenn das Theater oder die Kunst allgemein eine praktikable Ansicht der Welt liefern würden. Eine Kunst, die das fertigbrächte, könnte sich wirkungsvoll in die gesellschaftlichen Entwicklungen einmischen.“

Über die Gruppe 'Cinema Action'

Erklärter Grundsatz von Cinema Action ist es, 'sich der Zensur zu widersetzen' — vor allem im Bereich der Bilder —, die gegenüber Arbeitern besteht. Diese Menschen können privat bzw. zu Hause über ihre Arbeitsbedingungen reden. Nicht aber in der Öffentlichkeit. Und selten in den Medien.

Die etwa ein Dutzend Mitglieder umfassende Gruppe hatte sich seinerzeit gebildet, um 'die Wahrheit' über die Ereignisse im Mai '68 zu berichten und zu diesem Zweck auf Baustellen, Betriebs- und Gewerkschaftsversammlungen einen französischen Film über die politischen und kulturellen *événements* vorgeführt. „Cinema Action begann mit einem Film, und dann kam der Projektor“, sagen sie. In den 70er Jahren ging die Gruppe, die all die Jahre über keinerlei nennenswerte Mittel verfügte, vom Filmvorführen zum Dokumentieren der Arbeiterbewegung über — von der Besetzung der Clydeside-Werft 1971 bis zum Industrial Relations Act aus der Sicht der Docker; vom Bergarbeiterstreik 1974 bis zum 1971 gedrehten Film über Irland, der eine heftige Kontroverse auslöste.

Während die meisten Filmexperimente und Gruppen in den 70er Jahren finanzielle Förderungen erhielten, wurde für Cinema Action die ständige Geldnot zum Banner. Dies hat sich auf ihre Organisation („Wir arbeiten im Kollektiv, weil wir dadurch flexibler sind“) ebenso ausgewirkt wie auf ihren Arbeitsstil, der sich bedingt durch die Verwendung von Filmresten und billigen Tonmaterial. Als die Gruppe 1974 ihren *Miners' Film* in Angriff nahm, verfügte sie über ein Kapital von genau 5 Pfund. Nach eigenen Schätzungen haben die fertiggestellten Projekte bis 1985 rund 250.000 unbezahlte Arbeitsstunden gekostet. So viel Motivation und Entschlossenheit ist zugleich bewegend und frustrierend. Doch durch die filmische Dokumentation der 'wesentlichen Ereignisse in der Geschichte der Arbeiterbewegung der letzten 14 Jahre' verfügt die Gruppe nunmehr über ein einzigartiges Archiv. Aberhunderte Stunden Film und Interviewmaterial lagern fein säuberlich etikettiert und gestapelt im Keller. Da die Fernsehgesellschaften ihr Material aus dieser Zeit inzwischen vernichtet haben, finden sich bei der Gruppe allerhand filmische Kostbarkeiten u.a. über die ein Jahr dauernde Besetzung der Clydeside-Werft von 1971, in dem die Werftarbeiter ihnen Zugang zu allen Versammlungen gewährten (und den Film durch Spenden mitfinanzierten) ...

Chris Auty

Biofilmographie

Ann Guedes, geb. in Antwerpen, Journalistin, später Studium an der Hochschule für Gestaltung in Ulm. Arbeitete als Grafikerin und wurde dann Nachrichtenredakteurin beim ORTF, Paris. 1968 ging sie nach London und gründete das Kollektiv 'cinema action'.

Eduardo Guedes, geb. in Lissabon, kam 1963 nach England und studierte an der London International Film School, an der er später auch lehrte, Arbeitete in der kommerziellen Filmindustrie, bis er 1971 zu 'cinema action' kam.

Gustav Lamche, geb. in Schweidnitz/Schlesien. Baufacharbeiter. Vorstand Neue Bühne, Studium der Architektur, Soziologie am Institut für Sozialforschung. Leitung industriellen designs der 'gruppe bau frankfurt-main'. Filmscripts Paris. Seit 1968 in London 'cinema action'.