

internationales forum des jungen films

berlin
25.6.—2.7.
1972



COUP POUR COUP

Schlag auf Schlag

Land	Frankreich 1971
Produktion	M.K. 2 Productions, Cinémas Services, WDR III, Köln
Buch, Regie, Kamera, Schnitt	Marin Karmitz, 100 Arbeiterinnen und eine Gruppe von Filmemachern
Uraufführung	Paris, 25. Februar 1972
Länge	90 Minuten
Format	16 mm Farbe, aufgeblasen auf 35 mm

Zum Inhalt

COUP POUR COUP erzählt eine Episode des sozialen Kampfes in einer Konfektions-Fabrik. Zwei Arbeiterinnen (Colette und Agnès) sind entlassen worden, weil sie als Rädelsführerinnen militanter Umtriebe in der Fabrik gelten. Daraufhin streiken alle Arbeiterinnen; aus spontaner Auflehnung wird ein wilder Streik, als die Gewerkschaften versuchen, die Frauen an den Arbeitsplatz zurückzuschicken — ohne vorher bessere Arbeitsbedingungen auszuhandeln. Erst als es den Arbeiterinnen gelingt, den Arbeitgeber (Boursac) einzusperren, ist dieser zu Zugeständnissen bereit.

François Nourissier in: L'Express, 28. Februar 5. März 1972

Vom Gespräch mit der Gewerkschaft bis zur Einsperrung des Chefs in der Fabrik ist es ein erschreckender Kampf, für den die Arbeiterinnen sich entschlossen haben. Während des Kampfes gewinnen sie Selbstvertrauen. Sie erkennen und überwinden ihre Situation als Frau, um sich aufzulehnen gegen den Leistungszwang.

Aus der Produktionsmitteilung

COUP POUR COUP versteht sich weder als Erfindung eines absoluten 'proletarischen' Kinos für ein Universitäts-Getto, noch will er einem beliebigen Publikum ein Unterhaltungsschauspiel bieten.

Er will den Massen die Möglichkeit geben, ihre eigenen Überlegungen zu machen, zu umschreiben und vorzuschlagen.

Louis Seguin in: La Quinzaine Littéraire, Paris, 16. Februar 1972

Schlußtext des Films

Du hast dir gesagt, es sind ja nur Frauen. Dennoch mußt du nachgeben. Agnès und Colette bleiben bei uns. In den Fabrikhallen wird es nicht mehr so sein wie vorher. Wir werden unseren Teil zu sagen haben.

Deine Werkmeister haben ihre Arroganz verloren und das zu Recht. Schluß mit den Geschäften, die auf unserem Rücken ausgetragen

werden. Du wirst akzeptieren müssen, was wir dir vorschreiben. Wir wissen, daß du versuchen wirst, Entlassungen auszusprechen. Du und deine Presse, ihr habt einen Skandal gemacht und nach Legalität geschrien. Legalität bedeutet für dich, uns Arbeiterinnen einzusperren vom ersten Tag im Einstellungsbüro an bis zum Ausgang jenes Tunnels, wo uns ein Chrysanthemfeld erwartet. Unsere Legalität ist das Recht des Volkes. Und das steht auf des Messers Schneide. Du wirst versuchen, die Rädelsführerinnen — wie du sie in deinen Berichten nennst — zu entfernen. Vergiß nicht, daß unser größter Sieg die Einigkeit ist, die wir in unseren Kämpfen gewonnen haben. Es ist die Einigkeit mit unseren Ehemännern, die die Notwendigkeit unseres Frauen-Kampfes erkannt haben. Es ist die Einigkeit mit anderen Fabriken. Unser Kampf hinterläßt eine Ölspur, und wenn es sein muß, eines Tages auch eine Blutspur. Vergiß nicht. Das Wichtigste ist nicht, was wir bisher bei dir durchgesetzt haben. Das Wichtigste ist, was sich in unseren Köpfen geändert hat. Wir haben uns das Recht genommen zu sprechen, das Recht zu handeln. Rechte, die seit jeher euch Arbeitgebern reserviert waren, um uns besser zu unterdrücken. Und um diese Rechte kämpfen wir mit Gewalt. Um sie zu erobern, um sie zu behalten, bis sie euch eines Tages nicht mehr gehören.

Zitiert nach: L'Outil des Travailleurs, Paris, 5. April 1972

Der Film als Kampf — Der Kampf als Film

Interview mit Marin Karmitz von Martin Even

Even: Es ist sechs Monate her, daß der Film COUP POUR COUP fertiggestellt wurde. Aber um den Film zu zeigen, um ihn herauszubringen, ist eine weitere Art des kämpferischen Vorgehens erforderlich: "Die filmische Praxis ist das Resultat der Praxis der Massen", sagt der Filmemacher Marin Karmitz. In seiner jungen Karriere gibt es einen Einschnitt: Mai 1968. Marin Karmitz verwarf damals freiwillig das *Autoren-Kino*. Er verließ die Richtung, in der er sich engagiert hatte: die Richtung seines ersten langen Films *Sept jour ailleurs*.

Karmitz: Angesichts der Massenkämpfe ist mir bewußt geworden, daß das Kino, so wie ich es praktizierte, ein Klasseninstrument war, das niemals die Kämpfe des Volkes, sondern höchstens das Gefühl eines Filmemachers vermittelte, und daß es, wenn es auch manchmal die Arbeiterklasse zeigte, dies doch stets nur aus bürgerlicher Sicht tat.

Im Mai 1968 haben wir sehr viel gedreht; wir haben überall und nirgends Dokumente gefilmt; ein kämpferisches Kino war wieder aufstanden. Aber es blieb der Domäne, die dem Bürgertum reserviert ist, verwandt. Es war das erzählerische Kino, das jedermann in den normalen Kinosälen sehen konnte.

Even: Und deshalb haben Sie dann den Film *Camarades* gedreht?

Karmitz: Ja, eine Fiktion, die bestimmt war, die Mauern der kommerziellen Kinos zu sprengen, aber nach neuen Arbeitsmethoden realisiert war, insofern wir die Politik auf den 'Kommando-Posten' gesetzt haben. Das war eine Etappe, keine Lösung. Verstehen Sie, es mußte ein Film gedreht werden, auch wenn er kritisiert werden sollte. Denn nur die Kritik erlaubt einem vorwärtszukommen, Fortschritte zu machen.

Es gab keinen Anhaltspunkt, es sei denn das russische Kino der zwanziger Jahre und den Film *Salz der Erde* von Biberman.

Wir hatten einen Entschluß gefaßt: *Camarades* mußte mit Arbeitern realisiert werden. Das war der erste Schritt.

Man hat uns später gesagt – und wir haben es eingesehen – daß es ein Irrtum war, die Geschichte einer individuellen Bewußtseinswerdung zu zeigen, auch wenn die Hauptperson von einem Arbeiter und nicht von Gabin interpretiert wurde. Aber die Arbeiter, die den Film sahen, erkannten sich nicht darin. Ich habe begriffen, daß man nicht – wie ich es getan hatte – das Bewußtsein der Arbeiterklasse von dem politischen Gewissen, von der Idee des Kampfes trennen kann.

Even: Also haben Sie Ihre Methoden noch einmal überprüft, um den Film COUP POUR COUP zu drehen?

Karmitz: Man mußte eine neue Arbeitsweise finden, um das politische Ziel dieser Arbeit zu verdeutlichen; die Massenkämpfe zur Grundlage des individuellen Bewußtseins machen. Den Standpunkt ändern: Keine Wünsche mehr zeigen, sondern die Wirklichkeit. Es galt nicht mehr, persönliche Erfahrungen zu recherchieren wie in dem Film *Camarades*, sondern die Erfahrungen der Kämpfe. Diese absolute Notwendigkeit, sich auf die Kämpfe zu stützen, hat uns dazu gebracht, die Geschichte eines Streiks zu wählen.

Even: Und dann haben Sie das Drehbuch ausgearbeitet?

Karmitz: Inzwischen ist die proletarische Linke verboten worden, hat es Prozesse und Beschlagnahmungen von 'La Cause du Peuple' (Die Sache des Volkes) gegeben. Das war die Gelegenheit für viele Intellektuelle – besonders für mich – auf die Straße zu gehen; die theoretischen Überlegungen aufzugeben, die nach den Enttäuschungen von 1968 ohne Erfolg geblieben waren.

Der Aufruf Sartres war wie eine neue Mobilmachung für die Kämpfe, an die man nicht mehr dachte. Es war die Möglichkeit, wieder zusammenzukommen und Arbeiter zu treffen, die zwei Jahre Erfahrung in den Betrieben gesammelt und eine Menge zu sagen hatten.

Das war zu der Zeit, als ich den Autor des Drehbuches von COUP POUR COUP traf – einen von ihnen.

Wir wollten den Arbeitern im Film selbst das Wort geben, so wie 'La Cause du Peuple' es in der Presse tat. Diese militanten Arbeiter haben mir gesagt: "Wir werden es dir erklären."

Even: Und nachdem der Text redigiert war ...

Karmitz: ... mußte man den Film finanzieren. Dabei haben wir versucht, die Widersprüche des Systems zu analysieren.

Der erste Widerspruch ist die Darlehens-Provision auf den Gewinn, deren Zusammensetzung und Funktion (Unterstützung gleich Repression) selber zweiseitig sind: Resultat des Widerspruchs, wir haben ein Darlehen beantragt und erhalten. Wir selber hatten auch ein bißchen Geld. Und dann hat sich Rocheman, der Direktor von Trois Luxembourg (drei Pariser Kinos, A.d.R.), entschlossen, sich an die Produktion zu wagen. Schließlich hat sich der WDR (Westdeutscher Rundfunk Köln, III. Programm Fernsehen) beteiligt, der *Camarades* sehr geschätzt und mit viel Erfolg am 1. Mai im Ruhrgebiet ausgestrahlt hatte. Alles zusammen war nicht viel, aber immerhin genug, um einen Film innerhalb des Systems zu realisieren.

Dann haben wir uns eine Taktik zu eigen gemacht, die wir 'ronéo vietnamienne' nennen. Weil dieser Film gemacht werden mußte, mußten wir Mittel finden, ihn zu drehen.

Finanzierung – Einheitslohn, weit entfernt vom Gewerkschaftsminimum. 1500 Francs pro Monat für jeden.

Ausstattung – Eine stillgelegte Fabrik, die von dem Team wieder instand gesetzt wurde. Durch die Unterstützung und Beratung der Arbeiterinnen wurde aus der Fabrik wieder ein regelrechtes Unternehmen, in dem wirklich Hosen hergestellt werden konnten.

Schauspieler – Fast gar keine. Sehr schnell hatten wir den unlösbaren Widerspruch bemerkt zwischen denen, die die Sequenzen des Films 'spielten' (selbst dann, wenn sie ehrlich waren), und den Arbeiterinnen, die sie 'lebten'. Die meisten Schauspieler sind wieder gegangen.

Arbeiterinnen – Politisch Überzeugte und Mädchen aus dem Arbeitsvermittlungsbüro, engagiert für 1500 Francs im Monat wie alle anderen auch und hingekommen wegen des Geldes, werden ganz langsam zur Seele des Films.

Even: COUP POUR COUP ist, wie Sie betonen, eine *Kollektivarbeit*. Welche Aufgabe hat bei dieser Arbeit der Regisseur?

Karmitz: In meinen früheren Filmen versuchte ich, das zu vermitteln, was ich empfand. Ich reagierte individuell, subjektiv. COUP POUR COUP ist das Zeugnis einer tiefgehenden Veränderung. Ich habe das, was ich fühlte, in den Dienst der politischen Idee gestellt, die sich ebenso freimachte von den vorbereitenden Untersuchungen wie von den Themen, an denen die Arbeiter und die anderen Mitglieder der Gruppe hingen.

Ich traf zwar die Entscheidungen. Aber sie waren jedesmal das Resultat von Diskussionen über die Methoden und über den politischen Inhalt dessen, was wir machen wollten. Diskussionen, die nicht im Theoretischen stecken blieben, sondern ins Praktische gingen. Ich versuchte, meine praktischen Erfahrungen als Filmemacher einzusetzen.

Übrigens, wenn ich keine präzise Vorstellung der Kräfteverhältnisse in einer Szene oder einer Sequenz hatte, wußte ich nicht, wo ich die Kamera aufstellen sollte, weil ja alles improvisiert war. Ich wußte dann auch nicht, welchen Rhythmus ich nehmen und wie ich diese Sequenz mit der nächsten verbinden sollte.

Solange ich nicht verstanden hatte, wie eine Fabrikhalle – mit den Augen einer Arbeiterin betrachtet – aussieht, konnte ich den Film nicht wirklich beginnen. Und dann habe ich verstanden, daß mit jedem Bild die Repression, unter der die Arbeiterinnen zu leiden hatten, und die andere Seite, nämlich die Reaktion der Arbeiterinnen auf diese Repression, erfaßt werden mußten.

Es reicht nicht, die Fließbandarbeit nur zu zeigen. Man muß dabei auch die Schwere der Repression wahrnehmen. Es sind die Arbeiterinnen, die mir das erklärt haben. Es ist nicht möglich, die Entwürfe ins Blaue hinein zu realisieren.

Even: Und genau bei dieser Ermittlung der Ideen war Ihnen die *Video-Anlage* behilflich?

Karmitz: Es genügt nicht, klare politische Ideen zu haben. Man muß auch einen nicht-akademischen Stil finden, eine Filmsprache, die dem Inhalt gerecht wird. Hierbei hat die *Video-Anlage* (elektronische Bild- und Tonaufzeichnung, die sofort abspielbar und über Monitor zu besichtigen ist, A.d.R.) eine dreifache Funktion gehabt:

Sie hat uns geholfen, dort Untersuchungen anzustellen, wo Frauen kämpferische Aktionen machten. Und wir konnten diese Reportagen den anderen Mitgliedern der Gruppe zeigen, die nicht dabei gewesen waren. Die Video-Anlage hat auch, was sehr wichtig ist, die Arbeiterinnen mit der Kamera vertraut gemacht: Wenn wir uns außerhalb des Raumes aufhielten, waren die Diskussionen viel freier. Die Arbeiterinnen äußerten leichter ihre Ideen und ihre Bedenken. Sie wußten zwar, daß ihre Unterhaltungen aufgezeichnet wurden, aber die Anwesenheit von Marguerin (der die Video-Anlage bediente) genierte sie nicht.

Das hat uns letztlich die Vorbereitungsarbeit für heikle Sequenzen erleichtert. Die Mädchen hatten häufig ganz präzise Vorstellungen. Also probten wir diese mit der Video-Anlage und kritisierten das Aufgezeichnete sofort im Anschluß daran: Szenenbild, Aufteilung usw. Jeder wußte, was gerade geprobt wurde, und konnte sich daran beteiligen.

Even: Die Wahrheit, das ist die Hauptsache?

Karmitz: COUP POUR COUP ist keine sklavische Nachahmung der sogenannten Realität. Der Film ist vielmehr Ausdruck der Realität der Klassenkämpfe, wie die Arbeiterinnen sie empfinden. Unser künstlerischer Begriff heißt 'Revolutionäre Romantik'. Das ist weder Volkismus, noch Arbeiterismus und auch kein sozialistischer Realismus.

Was wir zeigen wollten, ist die Heiterkeit, die Freude und die Befreiung: Während ihres Kampfes entdecken die Frauen sich selbst,

lernen sich gegenseitig kennen und können endlich miteinander reden. Sie verändern ihre Beziehung zu ihrem Mann und ihren Kindern. Sie werden sich ihrer Kraft bewußt. Sie können ihr Leben durch ihren Kampf ändern.

Martin Even, *Filmer en militant, militer en filmant*, in: Le Monde, Paris, 17. Februar 1972

Gespräch mit den Arbeiterinnen

Das Abenteuer hatte bei der Arbeitsvermittlung in Elbeuf (Normandie) im Juli 1971 begonnen.

„Ich fand keine Arbeit“, erzählt Jacqueline, „und deshalb hatte ich mich bei der Arbeitsvermittlung gemeldet. Man hatte uns gesagt, ein Regisseur suche Komparsen. Zuerst habe ich gedacht, daß wir für den Film alle nicht in Frage kommen! Dann habe ich mich zusammen mit anderen Arbeitslosen doch vorgestellt, weil die Arbeit ja ganz gut bezahlt wurde.“

Mit diesen 'Anfängerinnen' will Marin Karmitz einen wilden Streik rekonstruieren. Einen Streik, wie er sich vor kurzem in Elbeuf abgespielt hat. Er erwartet eine doppelte Mitarbeit. Bevor die Arbeiterinnen im Film sich selbst spielen, sollen sie an der Ausarbeitung der Dialoge und des Drehbuchs mithelfen.

Die Arbeiterinnen sind verblüfft: „Eine Arbeitgeber, der um Rat schlägt bittet, so was gibt es doch gar nicht.“

Doch nach kurzer Zeit bildet sich ein 'Kollektiv' heraus. Alle Mitarbeiter – Schauspieler, Techniker und Arbeiterinnen – bekommen den gleichen Lohn: 1500 Francs pro Monat.

Jede Sequenz wird vor dem Drehen diskutiert: Unaufhörliches Gerede, Verwirrungen, Unterbrechungen und Wiederholungen. „Man hatte oft den Eindruck, Zeit zu verschwenden“, seufzt Jacqueline.

Aber Karmitz bleibt bei seiner Methode: „Es war die einzige Möglichkeit, sagt er, den Arbeiterinnen wirklich das Wort zu geben.“ Wie in einem Psychodrama lassen sie ihren Groll explodieren, ihre Phantasie blühen.

„Unser Leben ist in Wirklichkeit viel härter“, beteuert Elodie, die älteste, aber vielleicht auch überzeugteste Kämpferin unter den Arbeiterinnen.

Für die meisten waren die zwei Monate Drehzeit mehr als nur Film. Sie haben wirklich ihr eigenes Leben hingelegt.

François Nourissier in: L'Express 28. 2. - 5. 3. 1972

Gespräch mit den Filmemachern

(...)

Louis Seguin, Filmkritiker: Nehmen wir ein konkretes Beispiel: Die Szene der Einsperrung. Die Überführung des Patrons von seinem Büro in den Glas-Käfig, wo die Frauen ihn bewachen und beobachten. Wie hat sich diese Szene im Laufe der Diskussion entwickelt?

Elodie Avenel, Arbeiterin: Das ist sehr einfach. Er war in einem geschlossenen Raum und wir wollten ihn sehen, verstehen Sie? Also haben wir uns entschlossen, ihn dahin zu bringen, wo wir ihn besser sahen.

Patrick Cabouat, Filmemacher: Das Vorhandensein eines tatsächlichen Dekors hat eine große Rolle gespielt. Auch wir fanden die Idee viel besser, daß die Arbeiterinnen dort rundherum stehen sollten. Das ermöglichte, die Art der Beziehung zu zeigen, die die Arbeiterinnen zu ihrem Chef haben konnten.

Seguin: Es gab also eine Einheit zwischen der eigentlichen Filmpraxis (Standort der Kamera etc.) und dem exemplarischen Charakter der Szene?

Avenel: Es war unbedingt nötig, daß die Arbeiterinnen das Verhalten des Chefs während der Einsperrung sehen und auch er sieht, daß er angeguckt wird. Das traf sich gut.

Evelyne July, Filmemacherin: Es waren die Arbeiterinnen, die vorschlugen, ihn in den Käfig zu setzen. Wir hatten schon im Büro gedreht, da sagten sie: „Wenn wir ihn einsperren, können wir ihn nicht im Büro lassen. Wir können ihn nicht da lassen, wo man ihn nicht sehen kann.“

Seguin: Und ausgehend von dieser Situation haben sie darüber diskutiert, was sie mit dem Chef machen...

Avenel: Wir wollten ihn langweilen, bis er nachgeben würde.

Seguin: ... was sie machen würden, wenn er nach einer Zigarette fragte.

Avenel: Wir wollten ihm keine Zigarette geben. Zumindest nicht sofort. Weil wir ja auch nicht das Recht haben, zu rauchen. Genauso mit dem Klo, weil wir immer auf die Ablösung warten mußten.

July: An diesem Punkte gab es vor allem Diskussionen. Einige sagten: „Man muß ihn hingehen lassen“.

Avenel: Ich war einverstanden, ihn rauszulassen. Aber man sollte ihn Spießruten laufen lassen bis zum Klo und sogar die Tür auflassen. Und dann hätte man ihn in den Glas-Käfig zurückbefördern sollen.

July: Sie sagte: „Das gibt solche Bauchschmerzen. So gemein dürfen wir nicht sein.“ Die Diskussion hierüber war so wichtig, daß die Arbeiterinnen einfach weitergemacht haben, als wenn nichts wäre, als wir die Szene gedreht haben.

Seguin: Die Klo-Frage tritt seit Ferodo bei jedem wilden Streik auf. Das ist eine der Angelegenheiten, die das Bürgertum am meisten schockiert.

(...)

Seguin: Ich würde gern über das Ende des Films diskutieren. Man hat daran zweierlei Kritik geübt. Eine Kritik ist die, sagen wir einmal, revolutionistische. Sie sagt: „Warum ist das Ende nicht triumphierender? Warum endet der Film mit einem Fischschwanz? Warum bricht nicht am Ende die Revolution aus?“ Die zweite Kritik ist die von Intellektuellen meines Schlages: „Der Schluß vermittelt einen ziemlich gequälten Eindruck. Da es sich nicht um einen wirklichen Streik handelt, ich meine, um einen Real-Streik mit konkreten Aufgaben, zieht man sich mit Allgemeingültigkeiten aus der Verlegenheit.“ In einem wirklichen Streik gibt es ein Nachher. Der Film dagegen hört auf. Er ist zu Ende. Aber es wird nicht gesagt, was zu Ende ist.

July: Zunächst der erste Punkt, der ganz einfach ist. Es mußte gesagt werden, daß der Kampf etwas Fortdauerndes, ein alltägliches Ereignis ist, etwas, was man immer macht, jeden Tag ein bißchen mehr. Er ist weder der Anfang noch das Ende der Revolution. Außerdem durfte es auf keinen Fall einen triumphierenden Schluß geben. Wir haben hierüber eine sehr ausgedehnte Diskussion gehabt und sind zu diesem Schluß gekommen.

Man weiß, wie es in Ferodo geendet hat. Aber es gibt immer eine Hoffnung, eine fortdauernde Hoffnung. Die Revolution ist nicht für morgen früh angesetzt. Sie ist tagtäglich. Revolution machen heißt jeden Tag kämpfen.

Avenel: Sie sagen, es sei kein wirklicher Streik. Aber es ist ein wirklicher rekonstruierter Streik.

Seguin: Ich will auf gar keinen Fall sagen, daß er falsch ist. Ich will sagen, daß es in dem Moment, wo es nicht die konkreten Bedingungen eines bestimmten Streiks gibt, vielleicht ein Irrtum ist, aufzuhören. Hätte man den Film nicht noch ein bißchen fortführen, die Arbeit der auf den Streik folgenden Tage zeigen können?

July: Wir haben diesen Vorschlag gemacht. Aber die Arbeiterinnen sagten: „Kommt nicht in Frage.“ Sie wollten nicht, daß der Film mit einer Wiederaufnahme der Arbeit endet, auch nicht, um zu zeigen, daß sich etwas geändert hat. Der zweite Vorschlag war, mit dem Öffnen des Fabriktores und der Aufhebung der Barrikaden zu enden. Die Arbeiterinnen haben auch das zurückgewiesen. Für sie war das ein Schlappe. Sie sagten: „Das ist auch eine Wiederaufnahme der Arbeit. Damit können wir nicht zeigen, was wir zeigen“

wollen." Wir haben uns also entschlossen, mit einem Bild aufzu-
hören, das die Hoffnung der Arbeiterinnen verkörpert. Hoffnung
auf Fortsetzung des Kampfes und Veränderung der Welt. Ihre
größte Hoffnung ist, eines Tages auch die Arbeitgeber am Fließ-
band zu sehen. In den Fabriken ist das jetzt ein Lösungswort.

Karmitz: Aber man muß auch unterstreichen, daß es ein *gewollter*
Stil war. Wir haben weder versucht 'sozialistischen Realismus'
noch 'cinéma vérité' zu machen, das heißt, keine Reproduktion
der alltäglichen Banalität. Wir wollten vielmehr 'revolutionäre
Romantik', wie wir es nennen. Das heißt, ausgehen von bestimm-
ten ganz konkreten Situationen, sie nicht idealisieren, aber über-
treiben und zeigen, wie sie sich innerhalb ihres Zusammenhangs
verändern können.

Wir wollten eine Synthese bringen, damit der Film ein Beispiel
wird, damit er als Ausgangspunkt für eine Diskussion oder eine
politische Arbeit dienen kann.

July: Nach dem Streik von Saint-Omer und seinem schlechten
Ausgang sagte eine Arbeiterin: "Man muß einen Film machen,
damit, wenn ein ähnlicher Streik ausbricht wie unserer, man ihn
auf der Tür vorführt oder im Kino an der Ecke, und die Mädchen
wissen, was man machen und was man gewinnen kann."

Avenel: Für bestimmte Leute hat das Arbeiten am Film eine Be-
wußtseinsweiterung gebracht. Bei mir sowieso, aber auch bei
den jüngeren Frauen hat man gemerkt, daß sie nachdenken.
Das ist durch den Film so gekommen. Wir waren alle zusammen,
wir haben uns kennengelernt und es hat sich etwas entwickelt.
Die, die jetzt wieder arbeiten, haben etwas begriffen. Und des-
halb, um noch einmal auf das Ende zu kommen, gefällt mir der
Schlußtext so sehr. Er hat diesen Sinn.

Seguin: Haben Sie kollektiv an dem Text gearbeitet?

Avenel: Ja, er gefällt mir sehr gut. Ich weiß nicht, was er für eine
Wirkung haben wird, aber er gefällt mir.

Seguin: Auf mich wirkt er mehr, wenn ich ihn anschließend lese,
als wenn ich ihn im Kino höre.

Avenel: Bei mir ist das umgekehrt. Ich habe den Film in Elbeuf
gesehen. Der Text hat mehr Eindruck auf mich gemacht, als ich
ihn im Kino gehört habe. Sicherlich, weil ich Arbeiterin bin und
er mich mehr betrifft.

Seguin: Ja, aber Sie haben auch an der Ausarbeitung teilgenom-
men. Ich glaube, man muß folgendes Phänomen beachten. Im
Kino läßt kurz vor dem Ende des Films die Aufmerksamkeit des
Zuschauers nach. Es ist der Augenblick, wo er aufsteht, um hin-
auszugehen.

Karmitz: Das Ende, das Du vorschlägst, ist das, was wir während
des ganzen Filmes vermeiden wollten, nämlich von außen her
eine theoretische Analyse zu bringen, die nur unseren Gesichts-
punkt widerspiegelt hätte.

Seguin: Aber konnte man diese Analyse nicht von innen herbei-
führen?

Karmitz: Wir haben alle über verschiedene Lösungen nachgedacht:
Die Arbeit zeigen, mit der Veränderung, oder zeigen, wie die Idee
des Streiks sich verbreiten konnte, wie andere Arbeiter sich die
Frage einer gleichen Aktion stellen konnten, oder einfach von
dem Frauenstreik zurückzublenden auf das, was bei Ferodo ge-
schehen ist. Aber diese Lösungen waren zu abstrakt. Am Ende
haben wir dann doch den Typ von Film bevorzugt, der dazu ge-
macht ist, Diskussionen herbeizuführen. Auf Grund der Praxis
und der Erfahrung von Leuten, die ihn sehen, wird dieser Film
lebendig werden.

July: Und es ist ja auch ein kleiner Lebensabschnitt einer Fabrik.

Avenel: Sie wissen, wie schwer es nach einem Streik ist. Man geht
natürlich nicht mit hängendem Kopf zurück. Aber zuhause gibt
es kein Geld mehr. Man hat keine Lust mehr zu reden. Man muß
ganz schön ran, um Geld zu verdienen. Bei Fließband- und bei
Stückarbeit hat man wenig Zeit zu diskutieren. Man muß über-
pünktlich kommen, sich beeilen hineinzukommen, sich beeilen

hinauszukommen, um dann die Kinder abzuholen, Einkäufe zu ma-
chen etc. Sehen Sie, darum hat die Frau bei der gleichen Arbeit sehr
viel mehr Probleme als der Mann.

Seguin: Über dieses Problem hat es bei einer Vorführung eine Dis-
kussion zwischen den Arbeiterinnen aus dem Film und den Mäd-
chen vom MLF (mouvement pour la libération de la femme-Bewe-
gung zur Befreiung der Frau, A.d.R.) gegeben.

Avenel: Sie haben uns nicht sprechen lassen.

Karmitz: Sie sagten den Arbeiterinnen, daß der Feind Nr. 1 der
Ehemann sei und dann erst der Arbeitgeber. Die Arbeiterinnen
meinten, daß im Gegenteil der eigentliche Feind der Arbeitgeber
und nicht der Ehemann sei. Ihr Film ist ein Film über den Klassen-
kampf und über den Kampf der Frauen gegen das Unternehmertum,
das sie unterdrückt. Der Kampf gegen die Ehemänner steht nicht
im Vordergrund.

Avenel: Es ist doch kein Kampf gegen die Männer. Jeder arrangiert
sich doch zuhause, so gut es geht. Es gibt welche, die Verständnis
haben, und andere haben eben keins.

Karmitz: Man muß noch etwas sagen. Seit dem Streik, seit dem
Kampf gegen die Unternehmer sind sich die Frauen, in Troyes
zum Beispiel, ihrer Situation und ihrer Wichtigkeit als Frau be-
wußt geworden. Seitdem konnten sie erkennen, was sie in der Be-
ziehung zu ihren Männern ändern mußten. Als der Kampf gegen
die Unternehmer entbrannte, ist dieses Bewußtsein zum Vorschein
gekommen.

Cabouat: Die Befreiung der Frau ist nicht aus dem Klassenkampf
ausgeklammert, so wie sie (Frauen der MLF) es anscheinend sagen
wollten.

Karmitz: Wir wollen unseren politischen Standpunkt präzisieren:
Die Frauen zeigen, wie sie zuerst das Unternehmertum angreifen
und wie sie dann während dieses Kampfes noch eine Reihe ande-
rer Dinge entdecken.

Seguin: Das gleiche Problem gab es in dem Film *Salz der Erde*,
dort allerdings auf Grund eines Männer-Streiks.

Karmitz: *Salz der Erde*, ist für uns ein wichtiges Beispiel. Es ist
einer der Filme, die die Arbeitsmethoden geschaffen haben, die
wir anzuwenden versuchten. Außerdem hat der Kampf in seiner
Ausweitung Ähnlichkeit mit dem Kampf, den wir zu führen ver-
suchen. Der Unterschied ist, daß *Salz der Erde* im psychologi-
schen Bereich bleibt. Er schildert die Beziehungen der Eheleute.
Michael Wilson hat sehr klar gesagt, daß es eine Liebesgeschichte
war und daß durch diese Geschichte zweier Personen bestimmte
Dinge enthüllt wurden.

Wir haben eine andere Position bezogen: die der Massen. Es han-
delt sich nicht mehr um eine individuelle, sondern um eine kollek-
tive Bewußtseinswerdung.

Seguin: Das waren 'Liberale' im amerikanischen Sinne.

Karmitz: Ja, aber sie haben sich den Massen verbunden, haben
teilgenommen an den Kämpfen, und von diesem Augenblick an
waren sie keine 'Liberale' mehr.

July: Wir wollten den Klassenkampf in all seinen Erscheinungsfor-
men zeigen, während *Salz der Erde* den Klassenkampf von zwei
Personen aus sah.

Positif, Revue du Cinema, Paris, Nr. 138, Mai 1972, S. 12 ff.

Geschichte eines Streiks

Der Text ist das Werk von Arbeitern. Denn allem Anschein zum
Trotz ist COUP POUR COUP kein 'linker' Film unter anderen.
Er ist nicht das 'engagierte' Werk eines linksgerichteten Filme-
machers. Marin Karmitz ist der Urheber, nicht aber der Autor —
auch wenn es schwer zu begreifen ist, daß ein Filmemacher nicht
das Zentrum eines Films ist, daß eine Dsiga-Wertow-Gruppe nicht
Godard und eine SLON-Gruppe nicht Chris Marker ist.

COUP POUR COUP ist ein völlig neuer Film in der Art der Herstellung: Kollektiv entworfen (über die sogenannte 'Zusammenarbeit' hinausgehend) und bis in den Schnitt gemeinsam diskutiert, entstand er mit Hilfe einer Video-Anlage. Sie war unparteiischer Zeuge der sukzessiven Annäherung und der Widersprüche, die sich Tag für Tag zwischen Filmemachern, Technikern, Schauspielern und Arbeiterinnen ergaben.

Diese Widersprüche sind wichtig für die Entstehung des Films: Denn sein Reiz liegt in der Art, wie sie gelöst und nicht, wie sie umgangen werden.

Martin Even *Histoire d'une grève*, in: Le Monde, Paris, 17. Februar 1972

Kritiken der Pariser Presse

COUP POUR COUP: Ereignis oder nicht?

Von Samuel Lachize

Endlich: die Arbeiterklasse im Film... Und die Bourgeoisie klatscht Beifall... 'Le Monde' hat COUP POUR COUP eine ganze Seite gewidmet. Und das ist nur ein Beispiel unter hunderten. Das Konzert der Lobeshymnen, mit denen der Film überschüttet wird, ist umso erstaunlicher, als die Mehrzahl der Lobesredner bisher niemals eine besondere Liebe für die Arbeit manifestiert hat... Doch eine Tatsache bleibt: die eigentlich Betroffenen scheinen den Film nicht zu mögen, ebenso wenig auf den Champs-Élysées wie auf den Boulevards. Karmitz wendet sich an das 'Volk', aber – wie am Ende von *Eugen Oegin* – 'das Volk schweigt'.

Worum geht es? Um ein nicht zu verachtendes Abenteuer im französischen Kino. Zum ersten oder beinahe ersten Mal drehen eine Gruppe von Filmemachern und eine Hundertschaft authentischer Arbeiterinnen zusammen einen Film.

Für einen Einheitslohn nimmt jeder ganz einfach an einem Film teil. Und man erzählt spontan die Geschichte eines Streiks in einer Textilfabrik. Der Chef (nicht imaginär) heißt Boursac (etwa: Geldbeutel) – eine direkte Anspielung ... Die Arbeiterinnen spielen ihre eigene Rolle und sind meist bewegend und manchmal 'pittoresk' – ich werde darauf zurückkommen.

Die höllische Akkordarbeit, die Nervenkrisen, die davon herrühren, und die mögliche Revolte, die daraus hervorgehen kann, werden denunziert. Eine ganze Serie wahrer Details. Karmitz greift auf den Versuch zurück, den Biberman in der recht kurzen Geschichte des Arbeiter-Kinos schon mit *Salt of the Earth* (*Salz der Erde*) vorgezeichnet hatte... Im Laufe des Streiks werden sich die Frauen ihrer Kraft und ihrer Lage bewußt. Das ist nicht neu, aber es ist eindrucksvoll. Man könnte sagen: Hut ab!

Aber plötzlich schlägt der Film um, und das erklärt den vorher erwähnten Applaus: Karmitz visiert die Unternehmer nur an, um sie wie in einem Billardspiel zu benutzen. Er stößt die weiße Kugel und trifft durch einen seltsamen Effekt die rote. Das heißt, er zielt nicht auf die Unternehmer, sondern auf die Gewerkschaften, und ganz besonders auf die C.G.T. In sehr ungeschickter Weise übrigens. Die 'Delegierte' der Fabrik ist eine Zicke, die sich à la Cardin kleidet, ihre Kolleginnen verachtet und ihre Zeit damit verbringt, gegen den Streik zu protestieren.

Sie hält eher zu der schrecklichen Werkmeisterin als zu den Arbeiterinnen. Und der Gewerkschaftsvertreter steigt aus einem weißen Citroen (aber ja doch!) und führt sich wie ein Übermensch auf. Er schließt sich mit dem Unternehmer ein, um über die Forderungen der Streikenden zu diskutieren und um ihnen Befehle zu geben. (Es ist bezeichnend, daß die negativen Rollen von professionellen Schauspielern oder von Darstellern gespielt werden, die der Arbeiterwelt fremd sind.)

Eine schwachsinnige Karikatur – und es werden bestimmt nicht die Arbeiter sein, die mir widersprechen –, eine scheußliche Karikatur, die nur die Feinde der Arbeiterklasse erfreuen kann. Sie werden grinsen bei der Betrachtung dieser Szenen. Was auch die Intention von Karmitz sein mag, man errät mit Leichtigkeit, wem

sein Film nützt, worauf er sich bezieht in einem wohlbekannten politischen Zusammenhang...

Was die 'pittoresken' Arbeiterinnen angeht, so komme ich auf sie zurück, obwohl sich die Kritik nicht direkt gegen sie richtet. Sehen sie sich diesen Film an, hören Sie ihn sich vor allen Dingen an, und sie werden ein gewisses Unbehagen verspüren. *Salz der Erde* war ein Film der Liebe für die Arbeiter. COUP POUR COUP ist für mich eine Form der Verachtung, vielleicht ungewollt, aber doch in deutlich spürbarer Weise. Und das ist der Gauchismus: die Verachtung der Arbeiterklasse durch diejenigen, die sich 'links' nennen, sich aber lustig machen über die, die sie angeblich verteidigen... Was sich gewisse Leute wünschen, ist eine Arbeiterklasse, die hundert Jahre zurückgeblieben wäre, die nur auf einen neuen Karl Marx, auf einen neuen Lenin wartet. Aber zum Unglück für ihn und zum Glück für die Arbeiter haben Marin Marmitz und seine Freunde nicht das gleiche Gewicht.

Aus: Humanité Dimanche, Paris, März 1972

Die Arbeiterinnen haben das Wort

Von Michel Capdenac

(...)

Trotz der prinzipiellen Kritik, die man diesem Film entgegenzubringen hat, der nicht frei von Widersprüchen ist und darauf ausgeht, den Mythos eines Grabens zu bestätigen, einer hypothetischen Antinomie, einer tiefgehenden Spaltung zwischen den Bestrebungen der Arbeiter und den Gewerkschaften, die doch Ausdruck und Instrument dieser Bestrebungen sind, ist COUP POUR COUP ein Werk vehementer Erneuerung, ein polemisches Werk, das Polemik herausfordert. Der beinahe dokumentarische Stil des Streikberichtes wird von einem epischen und lyrischen Atem belebt, der der Dynamik des Kampfes mit seinen dramatischen und komischen Wendepunkten Größe verleiht. Die außerordentliche Qualität bestimmter Momente liegt in ihrer menschlichen Wahrheit: denn selten sah man auf der Leinwand Porträts von Arbeiterinnen, die nicht Darstellungen, sondern gelebte Wahrheit waren. Ihre offenerzige Sprache, ihr Spott, ihre Gesichter, ihre Gesten, ihr kollektives und individuelles Verhalten gegenüber ihren Kindern (Szene der improvisierten Kinderkrippe), gegenüber ihren Männern oder gegenüber dem Unternehmer (selbst wenn dieser als Barbar eine allzu symbolische Zielscheibe wird), erfahren durch die Übersetzung ins Bild eine in ihrer Erregung und feurigen Schönheit bewegende physische Realität. Es ist eine Hymne auf die eroberte Freiheit, auf das Wort, das denen zurückgegeben wurde, die nur ihre Arbeitskraft besitzen und die in dem Getöse, der Verwirrung und der Freude sich plötzlich als *zusammengehörig* empfinden, in der Würde und dem Mut eines Abenteurers, durch das sie sich selbst entdecken, und das sie einander näherbringt.

Aber der Film ist dennoch kein rohes Dokument, kein 'Querschnitt durchs Leben', sondern etwas neu Gestaltetes. Er treibt uns mitten in die Klassenantagonismen und ihre heftigsten Erschütterungen hinein. Man mag bezweifeln, ob das Licht, das Karmitz im Namen eines fragwürdigen, vereinfachten und verstümmelten Marxismus auf diese Vorgänge wirft, einen exemplarischen Wert hat, aber die heilsame Heftigkeit der Denunzierung eines Systems, das den Arbeiter auf ein Objekt, eine Handelsware, eine Profitquelle reduziert, ist nicht zu übersehen. Sicherlich ist das Anklageplädoyer an sich nicht neu. Wichtig ist, was die Kraft des Bildes erreicht, dessen Enthüllungseffekt unersetzlich ist. Die Bilder in COUP POUR COUP haben mitreißende Überzeugungskraft; aus ihnen formiert sich ein Fresko, das weit mehr überzeugt als *Camarades*. Vielleicht öffnen sie den Weg zu Analysen und Recherchen, die gehaltvoller, sicherer und zusammenhängender sind. Aber die Tatsache, daß ein solches Experiment versucht werden konnte, das die Diskussion entfacht, selbst wenn es nicht voll zufriedenstellend ist, stellt ein Ereignis dar, das mit einem Meilenstein markiert werden sollte.

La parole aux ouvrières. In: Les Lettres Françaises, Paris, 1. März 1972, S. 14

Marin Karmitz

Filmographie

Sept Jours ailleurs (1967)

Camarades (1969 - 70)

COUP POUR COUP (1972)

Zur Parallelveranstaltung im Arsenal:

CAMARADES

Genossen

Frankreich 1969 - 70. Produktion: MKz (Marin Karmitz); Reggane films; Films 13 (Cl. Lelouche); La Gueville (Danièle Delorme u. Yves Robert). Regie: Marin Karmitz. Buch: Marin Karmitz; Jean-Paul Giquel; Lia Wajntal. Kamera: Pierre-William Glenn (Eastmancolor). Dekor: Charlotte Fraisse u. Henri Brichetti. Musik: Jacky Moreau u. Sylvia Gandette. Montage: Thierry Derogles.

Darsteller: Jean-Paul Giquel (Yan); Juliet Berto (Juliet); Dominique Labourier (Jeanne); André Julien (Der Vater); Gilette Barbier (Die Mutter); Christian Bouillette, Gérard Zimmerman, Feure-Bertin, etc.

(...)

Es sind zwar schon viele Filme über Fabrikarbeiter gemacht worden, aber keiner von ihnen beschäftigte sich mit der eigentlichen Arbeit: wie die meisten Filme begannen sie sozusagen um 17 Uhr 30 und endeten um 21 Uhr 30, während CAMARADES jenes Drittel im menschlichen Leben behandelt, das der Arbeit gehört. Die Handlung geht ganz einfach um einen jungen Mann aus der Provinz, der nach Paris kommt, einen Job in einer Fabrik bekommt und langsam zu einer revolutionären Bewußtwerdung getrieben wird. Schön photographiert, benutzt der Film brechtartige Songs sowohl als Divertissement wie als Kommentar. Dies ist Regisseur Marin Karmitz' zweiter Film, und er ist gut.

Richard Roud in: Sight and Sound, London, Sommer 1970

Marin Karmitz glaubt, die Entwicklung der Widersprüche des Kapitalismus mache die Einführung des Sozialismus in Frankreich nötiger denn je. Für ihn ist der Film vor allem eine Waffe. Verglichen mit seinem Erstling, *Sept Jours Ailleurs*, bedeutet CAMARADES einen großen Fortschritt in seiner ideologischen Bewußtseinsbildung. Obwohl es sich, wie er selber bekennt, nur um einen Schritt auf diesem Wege handelt.

Thema: Ein junger Mann, Yan, verläßt seine Heimatstadt St.-Nazeire und führt nach Paris, wo sich seine Proletarisierung akzentuiert und ihn zum politischen Kämpfer macht. Begonnen wie ein traditioneller progressionistischer Film (d.h. wie ein Film mit politischer Anklage und Existenzangst), kippt CAMARADES in der Mitte (ganz genau) in den folgenden Abschnitt: Was tun angesichts dieser Situation? Der Autor und sein Kollektiv antworten: den Revisionismus demaskieren und Aktionsausschüsse schaffen. Einfach, linear und klar will die Handlung die großen Zuschauermassen ansprechen. Ein seltsames Paradoxon will, daß aus diesem strengen, mit Marx- und Leninzitaten gespickten Film eine leuchtkräftige Poesie quillt.

Guy Hennebelle in: cinéma 70, Paris, Nr. 148

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welsersstraße 25 (kino arsenal)
druck: b. wollandt, berlin 30