

AUGENBLICKE. GESICHTER EINER REISE

von JR und Agnès Varda als Repräsentation der «Klasse ohne Privilegien»

Die Filmemacherin Agnès Varda und der Straßenkünstler JR zeigen im Dokumentarfilm *Augenblicke. Gesichter einer Reise*,¹ wie sie französische Landbewohner_innen fotografieren, die Ausdrucke großformatig auf verschiedenen Fassaden anbringen, die eigene Recherchearbeit und das Filmen. Zudem werden die fotografierten Protagonist_innen im Verlauf des Films zu ihrem Verhältnis zu den Fotografien befragt, die Interviews sind Teil des Filmgeschehens. Die Filmhandlung entwickelt sich gemäß des Genres Road Movie, basiert also scheinbar auf dem Zufall der Begegnung, wenngleich die Orte des Geschehens von Anfang an feststehen: die ländlichen Gebiete Frankreichs und seine Bewohner_innen sollen aufgesucht werden. JR und Varda beginnen eine Reise in den Norden, Nordosten, Nordwesten und den Süden der Republik Frankreich. Der bunte Reigen an Begegnungen, der sich auf der Leinwand entfaltet, ist jedoch keinesfalls so unstrukturiert, wie die Filmemacher_innen es vorgeben. Der Film ist für Varda, die zum Zeitpunkt der Aufnahmearbeiten 88 Jahre alt ist, eine Zeitreise: einerseits in die Vergangenheit, bringen einige der aufgesuchten Schauplätze doch Erinnerungen an ehemalige, nun verstorbene Weggefährten hervor. Andererseits reist Varda einer Zukunft entgegen, die vom Zusammenarbeiten mit JR geprägt ist.

Und so ist das Thema der möglichen Gemeinsamkeiten, des Zusammenseins, der Freundschaft, der Kooperation, der Solidarität – kurz der Gemeinschaft – die thematische Klammer, die den Film zusammenhält. Wie wir sehen werden, vermittelt der Film eine gegenseitige Verbundenheit der Filmenden und Gefilmten durch seine Medienpraktiken, vor allem durch seinen Rückgriff auf die Ästhetik der Straßenkunst und der Arbeiter_innenfotografie. Als fertiges Produkt zirkuliert der Film darüber hinaus ortsübergreifend in einer größeren Öffentlichkeit und bringt auch für das Kinopublikum die hegemoniale «Aufteilung von Identitäten, Tätigkeiten und Räumen» durcheinander.²

¹ *Augenblicke. Gesichter einer Reise* (Visages, Villages), Regie: Agnès Varda, JR, F 2017.

² Jacques Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin 2008, 27.

Varda und JR stellen mit ihrem Film eine Aufteilung des Sinnlichen in Frage, die Jacques Rancière zufolge die Teilhabe am politischen Geschehen bestimmt, indem sie festlegt, wer sich Gehör zu verschaffen vermag und wer nicht gehört wird.³ Durch die Verweise auf Vardas Wegbegleiter_innen und die experimentelle Zusammenarbeit verknüpft der Film erinnerte Geschichte, gegenwärtige Darstellung und zukunftsweisende Praktiken. *Augenblicke. Gesichter einer Reise* ist eine Repräsentation in der doppelten Bedeutung des Wortes, auf die Gayatri Chakravorty Spivak hingewiesen hat. Als politische Vertretung und als ästhetische Darstellung⁴ verweist dieses unausgewiesene Archiv auf die Frage nach Klassen. Zudem lässt sich die Situation der Landbevölkerung, die Varda in ihrem Film befragt, mit jener der Parzellenbauern und -bäuerinnen vergleichen, die Karl Marx in dem *Achtzehnten Brumaire des Louis Bonaparte* beschreibt: Unter der Herrschaft von Napoleon III. zwischen 1848 und 1870 hatten diese keine (darstellende und vertretende) Repräsentation, keine gemeinsam entwickelte Analyse der eigenen Situation, kein geteiltes (Klassen-)Bewusstsein.⁵

Im 18. Jahrhundert verschwand die mittelalterliche und frühneuzeitliche Allmende als ein gemeinsam verwalteter Produktionsraum vollständig aus Frankreich.⁶ Im 19. und 20. Jahrhundert geriet das Land zunehmend in Abhängigkeit vom industriellen Sektor und von der Stadt als Wirtschaftsraum. Gleichzeitig verschwand in Westeuropa das Landleben als das hegemoniale Leitbild; es setzte eine «kulturelle Deagrarisierung» ein, die den ländlichen «Wirtschaftsweisen, den Gesellschaftsformen, den Herrschaftspraktiken und den kulturellen Deutungsmustern»⁷ wenig Bedeutung zumisst und mit einer «starre[n] Fixierung auf Tradition und Besitzstandswahrung» einhergehen kann.⁸ Gerade weil JR und Varda ihre Protagonist_innen als Expert_innen ihrer eigenen Situation in den Mittelpunkt des Bildes rücken, sie aus ihrer Vereinzelung lösen und in eine Gemeinschaft einbetten, unterbrechen sie die von Marx umschriebene Dynamik.

Marx schreibt:

Insofern als Millionen Familien unter ökonomischen Existenzbedingungen leben, die ihre Lebensweise, ihre Interessen und ihre Bildung von denen der andern Klassen trennen und ihnen feindlich gegenüberstehen, bilden sie eine Klasse. Insofern nur ein lokaler Zusammenhang [...] besteht, die Dieselbigkeit ihrer Interessen keine Gemeinsamkeit, keine nationale Verbindung und keine politische Organisation unter ihnen erzeugt, sind sie keine Klasse. Sie sind daher unfähig, ihr Klasseninteresse im eigenen Namen, sei es durch ein Parlament, sei es durch einen Konvent geltend zu machen. Sie können sich nicht vertreten, sie müssen vertreten werden.⁹

Vor dem Hintergrund der Klassenkämpfe in Frankreich, die erst in die Wahl und dann in den anschließenden Staatsstreich von Napoleon III. im Jahr 1851 mündeten, geht es hier um die Klasse der französischen Parzellenbauern und -bäuerinnen, die durch ihre Napoleonverehrung maßgeblich zum Erfolg der napoleonischen Machtergreifung beitrugen. Marx analysiert ihr Wahlverhalten als eine «Reaktion des Landes gegen die Stadt»,¹⁰ das sich durch die Wahl von Louis Bonaparte an der von Paris aus herrschenden Elite der zweiten

³ Vgl. ebd.

⁴ Vgl. Gayatri Chakravorty Spivak: Can the Subaltern Speak?, in: Die Philosophin. Forum für feministische Theorie und Philosophie, Nr. 14, H. 27, 2003, 42–59, hier 43–47.

⁵ Vgl. Karl Marx, Friedrich Engels: Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte, in: dies.: Werke (MEW), Bd. 8, Berlin 1960, 111–207.

⁶ Vgl. Marc Bloch: French Rural History. An Essay on its Basic Characteristics, London 2015 [1966].

⁷ Gunther Mai: Die Agrarische Transition. Agrarische Gesellschaften in Europa und die Herausforderungen der industriellen Moderne im 19. und 20. Jahrhundert, in: Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für Historische Sozialwissenschaft, Nr. 33, H. 4, 2007, 471–514, hier 485.

⁸ Ebd., 505.

⁹ Marx u. a.: Der achtzehnte Brumaire, 198.

¹⁰ Ebd., 131.



Abb. 1–6 Screenshots aus:
Augenblicke. Gesichter einer Reise
 (Visages Villages), Regie: Agnès
 Varda, JR, F 2017

¹¹ Marx u. a.: Der achtzehnte
 Brumaire, 139.

¹² Vgl. Marie-José Kolly, Alexandra
 Kohler: Die Ergebnisse Macrons
 und Le Pens in der Übersicht, in:
 NZZ, dort datiert 8.5.2017, [nzz.ch/
 praesidentenwahl-in-frankreich-die-
 ergebnisse-macrons-und-le-pens-in-der-
 uebersicht-ld.1289908](http://nzz.ch/praesidentenwahl-in-frankreich-die-ergebnisse-macrons-und-le-pens-in-der-uebersicht-ld.1289908), gesehen
 am 16.2.2018.

¹³ Daniel Stockemer: *The Front
 National in France. Continuity and
 Change Under Jean-Marie Le Pen and
 Marine Le Pen*, Cham 2017, 89,
 Übers. Doro Wiese (DW).

¹⁴ Vgl. Simon Bornschier: Why a
 Right-Wing Populist Party Emerged
 in France but not in Germany: Clea-
 vages and Actors in the Formation of
 a New Cultural Divide, in: *European
 Political Science Review*, Vol. 4, Nr. 1,
 2012, 121–145; Michel Bussi, Jérôme
 Fourquet: Élection présidentielle
 2007: Neuf cartes pour comprendre,
 in: *Revue française de science politique*,
 Nr. 57, H. 3, 2007, 411–428.

Französischen Republik – «die hohe Finanz, die große Industrie, der große Handel, d. h. das Kapital mit seinem Gefolge von Advokaten, Professoren und Schönrednern»¹¹ – habe rächen wollen. Diese Rache kehrte sich jedoch unter Napoleon III. gegen sie selbst, da sie durch ein System von Hypothekarschulden, Abgaben- und Steuererhöhungen noch weiter in die ohnehin eklatant fortschreitende Armut getrieben wurden. Marx' Analyse ist insofern für JR und Vardas Film relevant, als dass alle Schauplätze des Films in Regionen liegen, in denen es ebenfalls eine «Reaktion des Landes gegen die Stadt» gegeben hat. In den verarmten Industrieregionen im Norden und Nordosten Frankreichs, in den nordwestlichen Hafenstädten sowie im ländlichen, strukturschwachen Süden entlang der Mittelmeerküste stimmte die Bevölkerung in der Präsidentschaftswahl 2017 zu einem großen Teil für den rechtspopulistische Front National (FN).¹² Analysen der FN-Wähler_innenschaft haben ergeben, dass weder «Gender, Religiosität, Familienstand noch ökonomische Schwierigkeiten in Form von Arbeitslosigkeit eine Rolle für die FN-Wähler_innenschaft» gespielt haben.¹³ Viel entscheidender ist ein ländlicher Wohnsitz, dazu ein geringer Bildungsstand und eine generelle Unzufriedenheit mit dem politischen System der repräsentativen Demokratie, welche als Vertretung und Ansammlung korrupter Eliten angesehen wird.¹⁴ Der FN steht also für anti-demokratische Tendenzen ein, die mit dem Ruf nach einer autoritären Regierung verbunden sind, nicht unähnlich der Situation im Frankreich des Jahres 1851. Darüber hinaus propagiert die Partei ausgesprochen xenophobe und nationalistische Haltungen, die möglicherweise ihren Wähler_innen eine Geltungsmacht versprechen, die sie durch die globalen Entwicklungen des Kapitalismus verloren haben.



Durch die Wahl der Filmschauplätze ist es daher, wie Richard Brody hervorgehoben hat,

nahezu unausweichlich, dass – in einer früheren Bergarbeiter_innenstadt oder in einer im Verschwinden begriffenen bäuerlichen Region – einige der Leute, die sich fröhlich und bereitwillig haben filmen lassen, Unterstützer_innen von Frankreichs rechtsextremem Front National sind. Sie tragen dementsprechend denselben Hass und dieselben Vorurteile mit sich herum, die die Partei befördert.¹⁵

Die parteipolitische Orientierung der interviewten Protagonist_innen kommt allerdings nirgends im Film zur Sprache. JR und Varda untersuchen Produktionsverhältnisse, inklusive ihres eigenen Films, die sie auf unaufdringliche Weise in einen geschichtlichen und sozialen Kontext stellen. Wenn also die Land- und Ziegenwirtschaft, der Bergbau, die Fabrik, der maritime Transport ebenso thematisiert werden wie die Recherchearbeiten, die Herstellungs- und Aufnahmebedingungen von Fotografie, Film und Wandbild, werden mediale Formen und dargestellte Inhalte einer historisch-materialistischen Analyse unterzogen. Darüber hinaus stellt der Film einen zeitübergreifenden Zusammenhalt seiner Protagonist_innen überhaupt erst her und greift somit in die «Beziehungen zu den Seinsweisen und den Formen der Sichtbarkeit» ein,¹⁶ wenn er geschichtliche Kontexte bereitstellt, Formen der Gemeinsamkeit von Lebens- und Arbeitsverhältnissen erkundet – und möglicherweise mit dieser Erkundung allererst produziert. Die verschiedenen medialen Praktiken, die der Film intradiegetisch zeigt, und jene, die der Film als Medium ist, die im Film eingesetzten künstlerischen Formen wie die Gruppenfotografie, das Plakatieren im öffentlichen Raum, das filmische Inszenieren einer fortwährenden

¹⁵ Richard Brody: Agnès Varda and JR's «Faces Places» Honors Ordinary People on a Heroic Scale, in: *The New Yorker*, dort datiert 10.10.2017, newyorker.com/culture/richard-brody/agnes-varda-and-jrs-faces-places-honors-ordinary-people-on-a-heroic-scale, gesehen am 16.2.2018, Übers. DW.

¹⁶ Rancière: *Die Aufteilung des Sinnlichen*, 27.



Selbstanalyse und -reflexion erlauben es zudem, dass alle Beteiligten sich zueinander in Beziehung setzen und Solidarität zeigen können. Die Vereinzelung sorgte laut Marx'scher Analyse dafür, dass gesellschaftliche Gruppen sich nicht selbst vertreten können, sondern vertreten werden müssen. In gewisser Weise konstituiert der Film somit die Repräsentation einer diffusen Klasse, die ich hier in Anlehnung

an Didier Eribon als «Klasse ohne Privilegien» kennzeichnen möchte.¹⁷ Die im Film dargestellten künstlerischen Praktiken und die künstlerischen Praktiken des Films sind für diese Klasse ohne Privilegien wegweisend, weil sie ein geteiltes Bewusstsein einer sozialen Situation erschaffen, die sich vor allem durch die Abwesenheit von Privilegien auszeichnet. Es ist der Film selbst, welcher der «Klasse ohne Privilegien» eine Repräsentation gibt. Die «Klasse ohne Privilegien» könnte sich sonst aufgrund ihrer Heterogenität nur im Gegensatz zu anderen Klassen konstituieren, die wiederum über soziales, intellektuelles, materielles Kapital verfügen.

Eine der ersten Exkursionen, die JR und Varda unternehmen, hat die Bergbauregion in Frankreichs Norden zum Ziel. Varda hat eine Reihe von historischen Postkarten gefunden, die Bergarbeiter darstellen, und sie will sehen, wie es heute in der Region aussieht. Vor Ort hören die Filmemacher_innen, dass es eine Straße mit alten, leerstehenden Bergarbeiter_innenhäusern gibt, die abgerissen werden sollen. Dort treffen sie Jeanine, die letzte Bewohnerin der Straße. In ihrer Erinnerung betont sie die harte Arbeit unter Tage, erinnert sich aber auch mit viel Wärme in der Stimme an ihren Vater, der jeden Morgen mit einem langen Baguette in der Tasche unter Tage ging und den Kindern bei seiner Rückkehr Brotreste gab: «Ach, was für ein Fest war das dann! Das Brot war, mit Salz bestreut, so unendlich lecker.» Inspiriert von den ihnen zugetragenen Erzählungen beginnen JR und Varda, überlebensgroße Vergrößerungen der historischen Fotografien auf die Häuserwände zu plakatieren. Wie sie betonen, wollen sie den Bergarbeitern und ihren Familien Respekt zollen. Die Aktion zieht viele Menschen an, die sich auf der Straße versammeln und die Fotos kommentieren. Ähnlich wie Jeanine haben sie nur noch Kindheitserinnerungen, wenn sie über den Bergbau sprechen, denn die Kohleproduktion ist mittlerweile eingestellt, was zur Verarmung der Region führte. Einig sind sich alle, dass Bergbau ein enorm schwerer Beruf gewesen sei, und doch sind sie stolz darauf, wie ihre Familien in der Vergangenheit ihr Leben gemeistert haben. Vermittelt durch das Filmen, Interviewen und das Kleben hat sich so eine kleine Gemeinschaft geformt, die der Gegenwart eine geteilte

¹⁷ Didier Eribon: *Rückkehr nach Reims*, Berlin 2009, 66.



Vergangenheit hinzuzufügen hat, der Ehre gebührt. Wenngleich das Handwerk schwer war, ist auch deutlich, dass Menschen nach der Arbeit unter Tage der Rücken gewaschen und dass Brot gemeinsam gegessen wurde: Niemand war allein, das Schicksal war geteilt, ganz anders als die heutige Isolation, die entlang von Bildern filmisch vermittelt wird, die Jeanines einsamen Verbleib in einer langen Straße mit leeren Häusern dokumentieren. Mit ihrer Erinnerung und Geschichte steht Jeanine nach der Plakataktion nicht mehr allein; zudem wird sie mit einer überlebensgroßen, an ihr Haus geklebten Fotografie ihrer selbst geehrt, zur Verdeutlichung ihrer Held_innentat, sich der Hausräumung zu widersetzen. Wenn Monumente traditionell die Herrscher_innen dieser Welt abbilden, so wird in *Augenblicke. Gesichter einer Reise* die Geschichte der <kleinen Leute> gleichzeitig hergestellt und zum Vorschein gebracht, vergrößert, auf filmischem Material festgehalten und sowohl im Film als auch durch den Film zum Gegenstand der Betrachtung und Reflexion, der Erinnerung und Erzählung gemacht. Dadurch entsteht eine Wissensarchitektur, die einer monumentalen Herrschaftsgeschichte widerspricht.

Die Strategie, überlebensgroße Fotografien in den öffentlichen Raum der Straße zu bringen – von JR als «Fotografitti» bezeichnet¹⁸ –, schließt hier an eine der wichtigsten Eigenschaften von Straßenkunst an: Gemeingüter zu produzieren, durch die «Menschen sich als Öffentlichkeit definieren und die zum Gegenstand von Gesprächen und Debatten, Definitionen und Verhandlungen über geteilte Angelegenheiten werden können».¹⁹ Sie steht damit einer Entwicklung entgegen, die sich in den letzten Jahrzehnten global durchgesetzt hat, der Privatisierung des öffentlichen Raumes durch Kommerzialisierung und zunehmende Kontrolle von Seiten der Regierenden. Straßenkunst verweist auf die geteilte

¹⁸ Elizabeth Day: The Street Art of JR, in: *The Guardian*, dort datiert 7.3.2010, theguardian.com/artanddesign/2010/mar/07/street-art-jr-photography, gesehen am 16.2.2017, Übers. DW.

¹⁹ Sally Sargeson: The Contested Nature of Collective Goods in East and Southeast Asia, in: dies. (Hg.): *Collective Goods, Collective Futures in Asia*, New York 2007, 153–165. Übers. DW.



Nutzung des öffentlichen Raums. Es ist zwar möglich, private statt öffentliche Schulen zu besuchen oder Wasser aus eigens gekauften Flaschen statt aus der Leitung zu trinken, aber der öffentliche Raum wird regelmäßig durchkreuzt, weshalb die Teilnahme an ihm beständig verhandelt werden muss.²⁰ Straßenkunst kann zu einer (Wieder-)Aneignung des öffentlichen Raumes beitragen. Sie kann Menschen dazu aktivieren, ein Kunstwerk gegenüber anderen zu verteidigen, Spenden für Kunstschaffende einzusammeln oder an Kunstaktionen mitzuwirken. In *Augenblicke. Gesichter einer Reise* wird diese Form der Aktivierung von Passant_innen in der allerersten Fotograffiti-Aktion verdeutlicht. Für diese Aktion fahren JR und Varda mit ihrem Kleintransporter, dessen Ladefläche als Fotoautomat dient, in einen kleinen Ort und bitten Passant_innen, sich mit einem Baguette – vor das Gesicht gehalten, zwischen die Zähne geklemmt – aufnehmen zu lassen. Diese Porträtfotos werden instantan in Überlebensgröße ausgedruckt und so nebeneinander geklebt, dass sich das Ende einer Baguettestange mit dem Anfang der nächsten verbindet, in einem visuellen Band zwischen den Bewohner_innen. Gab es diesen Verbund zuvor? Fest steht, dass die Fotografie Verbundenheit schafft, als visuelles Thema, aber auch durch die öffentlichen Produktions- und Ausstellungsbedingungen. Voller Neugier versammeln sich Menschen vor JRs Kleintransporter, nehmen bereitwillig an der Fotoaktion teil und freuen sich über die Gelegenheit des Zusammenseins. Aus Passant_innen sind Teilhaber_innen des öffentlichen Raums geworden, in den sie sich durch die visuelle Repräsentation gemeinsam einschreiben.

Die Tradition der Arbeiter_innenfotografie wird dadurch aufgerufen, dass Menschen in ihren Tätigkeitsfeldern aufgenommen werden, als Bauer auf dem Feld, als Kellnerin in einem Café. Theoretischer Ausgangspunkt für die

²⁰ Vgl. Luca M. Visconti, John F. Sherry, Stefania Borghini, Laurel Anderson: Street Art, Sweet Art? Reclaiming the «Public» in Public Place, in: *Journal of Consumer Research*, Vol. 37, Nr. 3, 2010, 511–529.



Arbeiter_innenfotografie war in den 1920er Jahren die Annahme, dass «die Welt der Bourgeoisie und die Welt der Arbeiter_innen voneinander getrennte Erfahrungsbereiche seien; dass die bürgerliche Fotografie ungeeignet sei, um die Essenz der proletarischen Existenz einzufangen; und dass Arbeiter_innen, beeinflusst von der bürgerlichen Ästhetik, von proletarischen Ideologien entfremdet seien».²¹ Dadurch sollte den Arbeiter_innen die eigene Lebensrealität als kollektive Erfahrung kritisch zurückgespiegelt werden, um sie potenziell zu politischen Aktionen zu motivieren.²² An Stelle von Familien wird in der Arbeiter_innenfotografie zur Dokumentation des sozialen Lebens oftmals eine Gruppe aufgenommen, wobei das Verhältnis von fotografierender Person und dargestellter Gruppe durch den «Zweck der Aufnahme als im positiven Sinn geteilt verstanden wird».²³ Am deutlichsten kommt die Bezugnahme auf die Arbeiter_innenfotografie in *Augenblicke. Gesichter einer Reise* zum Tragen, wenn JR und Varda Menschen in einer Streusalzfabrik aufnehmen, durch deren Schichtdienst nicht alle Arbeiter_innen gleichzeitig vor Ort sind. JR und Varda bitten daher die einzelnen Schichten, sich als Gruppe aufzustellen und ihre Hände in eine Richtung zu recken: die Frühschicht nach links, die Spätschicht nach rechts.

Gegenüberliegend auf eine Fabrikmauer montiert, sehen die entsprechenden Fotos so aus, als wären die Arbeiter_innen Pflanzen, die einander entgegen wachsen, als ob die jeweils andere Schicht die Sonne sei, nach der sich gereckt und gestreckt wird. Durch dieses Motiv wird verdeutlicht, dass die Fabrik von vielen betrieben wird, die einander für die Produktion benötigen: Die Früh- und die Spätschicht halten gemeinsam die Fabrik am Laufen. Da die Aufnahmesituation Teil des Films ist, wird zudem ersichtlich, wie viel Spaß die

²¹ Karin B. Ohrn, Hanno Hardt: «Who Photographs Us?» The Workers' Photography Movement in Weimar Germany, Vortragsmanuskript Jahrestreffen der Association for Education in Journalism, Boston, dort datiert 13.8.1980, eric.ed.gov/?id=ED193668, gesehen am 16.2.2018, 10, Übers. DW.

²² Vgl. ebd.

²³ Ebd., 18.



Abb. 7 Agnès Varda und JR vor den von ihnen porträtierten Arbeiter_innen (Orig. in Farbe)

Fabrikarbeiter_innen beim Fototermin haben. Als die Fotos hängen, werden einzelne Personen gebeten, sich für die Filmkamera auf den Fotos zu identifizieren. Sie stellen sich vor ihren Platz, erzählen von ihrer Arbeit und weisen sich mit dem Foto im Hintergrund als Teil eines Ganzen aus.

Ich habe am Anfang dieses Aufsatzes die These aufgestellt, dass JR und Vardas *Augenblicke. Gesichter einer Reise* es schafft, einer diffusen «Klasse ohne Privilegien», die sich aufgrund ihrer Heterogenität nur in Abgrenzung zu anderen Klassen mit sozialen, materiellen, intellektuellen Privilegien definieren kann, eine filmische Repräsentation zu geben.

Varda und JR nutzen das zukunftsweisende Potenzial des Dokumentarfilms, um eine Gemeinschaft zu evozieren, die geteilte Arbeits- und Lebensverhältnisse reflektiert. Sie folgen damit Hito Steyerls Forderung an den kritischen Dokumentarfilm, der «den Blick auf die Welt freigibt», indem er gerade nicht das zeigt, «was vorhanden ist», sondern vielmehr eine «Perspektive der Zukunft» einnimmt.²⁴ Der Film adressiert ein utopisches Potenzial, weil es ihm nicht darum geht, die Realität zu dokumentieren, sondern offenzulegen, dass das Dokumentarische eine Konstruktion ist, die nicht nur «Wissen über die Vergangenheit vermitteln kann, sondern über das Potenzial verfügt, eine mögliche und bessere Zukunft zu antizipieren».²⁵ Es ist die fortwährende Konstruktion und das Abgleichen von persönlichen Wahrnehmungen und Wahrheiten, die diese Form von Zukünftigkeit gewährleistet. Denn *Augenblicke. Gesichter einer Reise* fokussiert sich nicht allein auf geteilte Arbeits- und Lebensverhältnisse, die durch die Herstellung von Privatheit und Öffentlichkeit, Produktion und Produkt sowie durch hegemoniale Machtverhältnisse oftmals im Hintergrund verschwinden, sondern krei-ert

²⁴ Hito Steyerl: *Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld*, Wien 2008, 15 f.

²⁵ Paolo Magagnoli: *Documents of Utopia: The Politics of Experimental Documentary*, New York 2015, 68, Übers. DW.

neue Möglichkeiten für die Analyse von Lebens- und Arbeitsverhältnissen, die Alternativen zu jenen Dynamiken bereitstellen, im Zuge derer sich viele der Landbewohner_innen Frankreichs der rechtsextremistischen Partei FN zuwenden. Wie Didier Eribon in *Rückkehr nach Reims* beschreibt, sind sowohl die Kämpfe und Traditionen der Arbeiter_innenbewegung als auch die «spezifischen Lebensbedingungen», «Hoffnungen und Wünsche» der Arbeiter_innen aus der «politischen Repräsentation und den kritischen Diskursen» verschwunden.²⁶ Dass Teile seiner Familie nun nicht mehr die kommunistische Partei, sondern den FN wählen, sieht er als Folge einer negativen Selbstaffirmation, die dem Fehlen einer positiven politischen Repräsentation und dem Wunsch, «ihrem Standpunkt Gehör zu verschaffen», entspringt.²⁷ *Augenblicke. Gesichter einer Reise* kann als Versuch gesehen werden, diesem Verschwinden der «Klasse ohne Privilegien» aus Darstellung und Vertretung entgegenzutreten und ein neues Bildgedächtnis anzulegen, das in der Zukunft zur Verfügung stehen wird.

²⁶ Eribon: *Rückkehr nach Reims*, 81 f.

²⁷ Ebd., 87.

Augenblicke. Gesichter einer Reise (Visages, Villages) läuft seit März 2018 in den Kinos und wird voraussichtlich im Dezember auf DVD (Universum Film) erscheinen.