CECILIA VALENTI

TRAUER MEDIAL DENKEN

Die Sorge um den Anderen im militanten Dokumentarfilm der 1970er Jahre

Sorgearbeit an der Schnittstelle von Ökonomie und Ethik

Im Diskurs der feministischen Ökonomie bezeichnen Sorgetätigkeiten den gesamten Bereich bezahlter und unbezahlter Arbeit, die primär auf das Wohlergehen von Menschen statt auf die Produktion für einen anonymen Markt oder für Unternehmen ausgerichtet ist. Somit sind die Konturen einer Theorie der Sorgeökonomie im Unterschied zur neoklassischen Wirtschaftstheorie bereits skizziert. Unscharf bleibt, was genau dazuzuzählen ist: Ob neben Hausarbeit auch bezahlte Pflege- und Betreuungsarbeit in staatlichen oder privaten Institutionen, persönliche Dienstleistungen, Emotionen und zwischenmenschliche Beziehungen als gleichberechtigte Teile einer Ökonomie der Sorge zu betrachten sind. Und gehören zu den Sorgetätigkeiten ebenfalls Arbeiten an Universitäten oder in Kindergärten? Eine präzise Taxonomie der Sorgearbeit ist eine diffizile Aufgabe. Dennoch bleibt für die feministischen Ökonom_innen die Tatsache stets im Vordergrund, dass der wesentliche Teil der Sorgearbeit immer noch unbezahlt ist und von Frauen geleistet wird.

Auf die geschlechterspezifische Aufteilung von Sorgearbeit machte bereits die zweite Frauenbewegung in den 1970er Jahren aufmerksam: Die Sorge um den Anderen wird in der kapitalistischen Industriegesellschaft als Aufgabe der Frau betrachtet. Trotz ihrer gesellschaftlichen Notwendigkeit bleibt diese in der familiären Sphäre stattfindende Leistung durch die Nichtbezahlung unsichtbar.[1] Die Lohnforderung,[2] zentral für den neuen Feminismus, sollte daher die Tätigkeiten der Frau als Arbeit begreifbar machen und eine mystifizierende Gleichsetzung der Frau mit ihrer ‹natürlichen› Funktion in der Familie aufbrechen.[3] Über den historischen Rahmen des neuen Feminismus hinaus plädieren feministische Ökonom_innen der Gegenwart ebenfalls für eine Erweiterung einer andro- und eurozentrischen marxistischen «Mainstream-Ökonomie».[4] ‹Frauen› stellen jedoch keine homogene Kategorie mehr dar, und Geschlecht wird nicht als einzige Kategorie zur Verstärkung sozialer Ungleichheit

1 Im historischen Rahmen des neuen Feminismus meinte weibliche Sorgearbeit konkret weibliche Reproduktionsarbeit, die im privaten Raum der lohnarbeitenden Familie stattfindet und dem Anderen – dem Kind, dem Ehemann – gewidmet ist.

2 Die Vertreter_innen der an den Ehemann oder den Kapitalisten gerichteten Lohnforderung sind sich der gravierenden Konsequenzen einer Integration und Institutionalisierung der Hausarbeit in den gesellschaftlichen Produktions-/Reproduktionsprozess bewusst: «Die Hausarbeit wäre kapitalistische Lohnarbeit mit allen der Entfremdungsproblematik implizierten Konsequenzen», Helga Manthey: Hausarbeit als theoretische Kategorie eines Emanzipationskonzeptes von Frauen?, in: *Prokla. Zeitschrift für politische Ökonomie und sozialistische Politik*, Bd. 8, Nr. 33, 1978, 89–117, hier 114.

3 Mariarosa Dalla Costa, Selma James: *Die Macht der Frauen und der Umsturz der Gesellschaft*, Berlin (West) 1973.

4 Mascha Madörin: Plädoyer für eine eigenständige Theorie der Care-Ökonomie, in: Torsten Niechoj, Marco Tullney (Hg.): *Geschlechterverhältnisse in der Ökonomie*, Hamburg 2006, 277–297, hier 279.

betrachtet – Klasse, Ethnizität, Alter, Behinderung und sexuelle Orientierung werden nun im Sinne eines intersektionalen Feminismus und im Rahmen einer Kritik an der neoliberalen Marktwirtschaft miteinbezogen.

In den (historischen und aktuellen) feministischen Debatten um eine ‹andere Ökonomie› korrespondiert die Fokussierung auf das weibliche Arbeitsvermögen oder, zeitgemäß ausgedrückt, auf *caring labor* und seine Nicht- oder Minderbezahlung mit einer Thematisierung des Sorgebegriffs in vorrangig ökonomischen Kategorien.[5] Mitte der 1980er Jahre erfolgte eine Wende in der Sorgearbeitsdebatte: Man begann, ethische Kategorien in die Analyse einzubeziehen und fokussierte dementsprechend weniger die Sorge als (reproduktive) Arbeit.[6] Sobald Sorge nicht primär als Anliegen des Ökonomischen, sondern im Rahmen einer Care-Ethik[7] erfasst wird, treten andere Aspekte in den Vordergrund: ‹Verletzlichkeit›, ‹Verantwortung› und ‹Abhängigkeit› zählen zu den Schlüsselbegriffen einer solchen Ethik. Sie werden je nach Ansatz als anthropologisch-ontologische Wesenszüge menschlichen Seins (als *conditio humana*), als charakteristische Eigenschaften von Frauen[8] oder als gesellschaftlich geprägte und veränderbare Zustände gedeutet. Trotz unterschiedlicher Zielrichtungen lässt sich als Gemeinsamkeit identifizieren, dass die Blickverschiebung vom Ökonomischen zum Ethischen in der Sorgedebatte mit einer spezifischen Ethikvorstellung einhergeht: Gemeint ist dabei keine disziplinierende und herrschaftslegitimierende «konventionelle Moral der Güte»,[9] sondern ein feministisch inspiriertes Denken, das in den 1980er Jahren als junge Sparte der Moralphilosophie entstand und das Subjekt ‹interrelational› denkt. Das heißt, dass eine Ethik der Achtsamkeit Einzelne nicht als gegeneinander abgegrenzte Subjekte ansieht, sondern den relationalen Aspekt der Subjektivität hervorhebt und dabei Alltagspraktiken sowie verschiedene Modi des Angewiesenseins und der Bezogenheit in den Blick nimmt.[10]

Für die folgende Untersuchung bedeutet diese Verschiebung ins Ethische zunächst eine Erweiterung des Untersuchungsfeldes: Der Dimension der Sorge um den Anderen können neue Praktiken zugeordnet werden, die jenseits der ökonomischen Verwertungskette existieren. Wie der historische Exkurs gezeigt hat, wohnt dem Feminismus und seinen Kämpfen die Sorge von Anfang an als ein Thema inne, dessen implizite Bezüge es zu rekonstruieren gilt.

Von der Sorge um den Anderen zur Trauer um die Toten

Anknüpfend an die hier umrissene ethisch-politische Dimension der Sorge möchte ich vorschlagen, den Blick auf eine spezifische Sorgepraxis zu richten, die nur selten als solche gelesen wird: die Trauer um die Toten.[11] Grundsätzlich lässt sich Trauern als Reaktion auf den Verlust einer geliebten Person und als Zustand der «ausschließlichen Hingabe»,[12] der totalisierenden Absorbierung im Andenken und Pflegen eines verlorenen Anderen beschreiben. Ein Bezug zum Sorgebegriff (in seiner ethischen Bedeutung) lässt sich insofern behaupten,

5 Seit den 1980er Jahren wird immer weniger von Reproduktions- und Sorgearbeit und immer mehr von ‹Care› gesprochen. Dieses Konzept, aus dem US-Amerikanischen übernommen, wird zum ‹Losungswort› einer international geführten Debatte. Dahinter vermutet Frigga Haug einen «Geschichtsverlust der deutschen und westeuropäischen Frauenbewegung», vgl. Frigga Haug: Das Care-Syndrom. Ohne Geschichte hat die Frauenbewegung keine Perspektive, in: *Widerspruch. Beiträge zu sozialistischer Politik*, Bd. 32, Nr. 62, 2013, 81–92, hier 81. Wenn auch nicht immer wie bei Haug feministisch-historisch dekliniert, gehört eine gewisse Skepsis fast zum Gemeinplatz in der Care-Literatur. Kritisiert werden die semantische Unschärfe dieses Begriffs sowie die Unübersichtlichkeit der Zugänge in der Care-Debatte – siehe paradigmatisch dazu den Aufsatz der Soziologin Margrit Brückner: Entwicklungen der Care-Debatte. Wurzeln und Begrifflichkeiten, in: Ursula Apitzsch, Marianne Schmidbaur (Hg.): *Care und Migration. Die Ent-Sorgung menschlicher Reproduktionsarbeit entlang von Geschlechter- und Armutsgrenzen*, Leverkusen-Opladen, Farmington Hills 2010, 43–58.

6 Über den Perspektivwechsel in der Sorgedebatte von der Ökonomie zur Ethik vgl. Helen Kohlen: Sorge als Arbeit und Ethik der Sorge. Zwei wissenschaftliche Diskurse, in: Elisabeth Conradi, Frans Vosman (Hg.): *Praxis der Achtsamkeit. Schlüsselbegriffe der Care-Ethik*, Frankfurt / M., New York 2006, 247–275.

7 «Ethik der Achtsamkeit» wäre eine deutsche Entsprechung des englischen Begriffs *care ethics*, so Elisabeth Conradi und Frans Vosman einleitend im Sammelband, der sich als deutschsprachiges Standardwerk über die ethisch-politische Dimension pflegend-sorgender Interaktionen ansehen lässt: vgl. Elisabeth Conradi, Frans Vosman: Einleitung. Schlüsselbegriffe der Care-Ethik, in: dies.: *Praxis der Achtsamkeit*, 42–104.

als dass man Trauer als eine Erfahrung denkt, die mit der Eröffnung einer Perspektive auf menschliche Interdependenz und der allen gemeinsamen Verwundbarkeit einhergeht. Genau in diese Richtung argumentiert z. B. Judith Butler in ihrem Aufsatz «Gewalt Trauer Politik», wenn sie betont, das Subjekt sei beim Trauern «außer sich»,[13] d. h. in einen Prozess überwältigenden Schmerzes verstrickt, dessen Ende es nicht beherrschen kann und der ihm zeige, wie sein Ich durch ein Du verletzlich und verwundbar ist. Die Trauer bringe «die Knechtschaft, in der uns die Beziehungen zu anderen halten», also ein grundlegendes Ausgeliefertsein, zum Vorschein.[14] Ausgehend von dieser Erkenntnis skizziert Butler das politisierende Potenzial der Trauer im Zusammenhang mit dem Feminismus: Die Sprengung des Ich-Bollwerks und die Sichtbarmachung primärer emotionaler «Beziehungsbande»,[15] die für die Trauerarbeit konstitutiv sind, geben uns die Möglichkeit, eine politische Gemeinschaft, ein Wir, zu entwerfen. Die feministische Theorie und der feministische Aktivismus gelten hier als die wichtigste Ressource zur Begründung politischer Trauer: Der Gedanke an das körperliche Leben, es in seiner Verwundbarkeit und seinem Ausgesetztsein zu berücksichtigen und mit einer Theorie der Macht und Anerkennung zu durchdenken, ist der Geschichte der feministischen, der Lesben- und Schwulenbewegung ab den 1960er Jahren bis heute eingeschrieben.[16]

Hier, bei der Hervorhebung der konstitutiven Bedeutung der Mitmenschen in der Trauer, richtet sich das Augenmerk auf ein zentrales Thema der Trauerforschung von Sigmund Freud bis Jacques Derrida: die Beziehung zwischen Eigenem und Fremdem, zwischen dem Ich und dem Anderen in der «Trauerarbeit».[17] In seiner berühmten Abhandlung «Trauer und Melancholie» geht Freud der Frage nach der Endlichkeit der Trauer und dem Fortleben des verlorenen Anderen im trauernden Subjekt nach. Für Freud endet die Trauer, wenn das Ich die Libido nach Durchlaufen verschiedener Stadien vom geliebten Objekt ablöst und sich einem neuen zuwendet. Bei der Vollendung der Trauer wird «jede einzelne der Erinnerungen und Erwartungen» an das verlorene Objekt restlos assimiliert und so das Subjekt wieder «frei» und «ungehemmt».[18] Nicht immer aber gelingt die innere Arbeit der Trauer (und mit ihr die erfolgreiche Wiederherstellung der Identität des trauernden Ichs). Denn Trauer kann, weiter nach Freud, im pathologischen Fall der Melancholie immer kippen, und zwar, wenn die Aneignung des betrauerten Objekts nicht zur Verschiebung von einem Objekt zu einem anderen, sondern zur narzisstischen «Identifizierung» mit dem verlorenen Objekt führt. Diese Form der melancholischen Aneignung beschreibt Freud durch die Metapher des Fressens: Der Andere wird als Resultat der Melancholie bloß «einverleibt»[19] – nicht vollendet assimiliert oder, um im Jargon zu bleiben, verdaut – und dieses unbewusste Festhalten des einverleibten Liebesobjekts verhindert die korrekte «Ent- und Neuverknüpfung»[20] des vorherigen Gegenstands.

Freuds rigide Grenzziehung zwischen normaler Trauer und pathologischer Melancholie und die damit verbundene Rede vom Ende der Trauer werden

8 Wie bei der US-amerikanischen Psychologin Carol Gilligan, die in *Die andere Stimme*, einem Standardwerk der US-amerikanischen *ethics-of-care*-Debatte, von einer weiblichen Fürsorgemoral spricht und dabei behauptet, Frauen hätten eine höhere Moralentwicklungsstufe als Männer – eine kontrovers diskutierte These, insofern sie wie eine Essentialisierung des biologischen Geschlechts anmutet. Vgl. Carol Gilligan: *Die andere Stimme. Lebenskonflikte und Moral der Frau*, München, Zürich 1988 [1982].

9 Elisabeth Conradi: Die Ethik der Achtsamkeit zwischen Philosophie und Gesellschaftstheorie, in: dies., Vosman (Hg.): *Praxis der Achtsamkeit*, 178–294, hier 249.

10 Ebd., 184–186.

11 Trauer wird als Praxis der Sorge um den Anderen explizit adressiert z. B. in: Gisela Ecker (Hg.): *Trauer tragen – Trauer zeigen. Inszenierungen der Geschlechter*, München 1999, 19 f.

12 Sigmund Freud: Trauer und Melancholie, in: ders.: *Freud-Studienausgabe*, Frankfurt / M. 1945 [1915], Bd. 3, 193–212, hier 198.

13 Judith Butler: Gewalt Trauer Politik, in: dies.: *Gefährdetes Leben. Politische Essays*, Frankfurt / M. 2017 [2004], 36–68, hier 63, 41.

14 Ebd., 40.

15 Ebd., 39.

16 Ebd., 41, 59, 63.

17 Der Begriff «Trauerarbeit» geht auf Freuds einschlägigen Aufsatz «Trauer und Melancholie» und seinen Versuch, «den Schmerz der Trauer ökonomisch zu charakterisieren», zurück, Freud: Trauer und Melancholie, 198, 209.

18 Ebd., 199.

19 Ebd., 203.

20 Ulrike Dünkelsbühler: Good Mourning, Melancholia, in: Karin Dahlke, Ulrich A. Müller, Marianne Schuller (Hg.): *Melancholie und Trauer*, Kassel 1994 (Fragmente. Schriftenreihe für Kultur-, Medien- und Psychoanalyse, Nr. 44/45), 229–243, hier 231.

oft kritisiert. Derrida schreibt in seinem Trauertext über Louis Marin die Freud'sche Theorie um und betont die Unabschließbarkeit der Trauer als Prozess, der nicht erst nach dem Tod, sondern schon zu Lebzeiten (z. B. in der Freundschaft) beginnt.[21] Die Verinnerlichung, für Derrida wie Freud eine *conditio sine qua non* der Trauer, darf «nicht möglich und vollendet sein». Mit Rekurs auf Emmanuel Lévinas' Ethik schreibt Derrida, dass der verinnerlichte Andere einem Bild entspricht, das zurückblickt, das zum ständigen Zeugen wird: «Das Bild schaut uns an, es betrifft uns».[22] Zusammengefasst zielt die Kritik an Freud auf das Schema von normaler und pathologischer Affektion und auf die damit zusammenhängenden getrennten Modi der Aneignung des Anderen: Statt auf die normale Trauer, die «gemäß dem Identitätsgesetz»[23] zur Wiederherstellung des Ichs als frei und ungehemmt führt, und statt auf die perfekte Assimilation des Fremden richtet sich das Augenmerk vielmehr auf das Unverdaute – auf den Rest und die Spur von Alterität im Ich.

Diese prekäre Beziehung, die in der Metaphorik des Verschlingens und Ausscheidens zwischen dem Ich und dem verlorenen Anderen hergestellt wird, versucht mein Text medientheoretisch zu denken. Dabei wird ein konkreter und zugleich paradigmatischer Fall von politischer Trauer im Film untersucht: Produktionen der italienischen Unitelefilm, der Filmabteilung der Propagandasektion der Kommunistischen Partei Italiens (PCI), die Anfang bis Mitte der 1970er Jahre (während der sogenannten Strategie der Spannung)[24] entstanden sind. Die Entscheidung, diese Dokumentarfilme im Zusammenhang mit dem Thema Trauer zu analysieren, geht aus einer einfachen ersten Beobachtung hervor: Nicht mehr primär der Arbeiterkampf und seine Errungenschaften, wie unmittelbar post 1968, standen im Mittelpunkt militanten Dokumentierens, sondern das Trauern um Attentatsopfer und junge Militante, die durch Gewalt auf der Straße gestorben waren. Die Verbindung zum Thema Trauer liegt also zunächst in der Tatsache begründet, dass diese Filme zur Dokumentation von Trauerakten entstanden sind – aber nicht nur. Im Hinblick auf ein zentrales Merkmal dieser Filme – die Verwendung von Fremdmaterial – möchte ich argumentieren, dass eine stetige Überschreitung des Films durch sein jeweiliges mediales Anderes, die Fotografie und das Fernsehen, stattfindet und dass diese Überschreitung die Trauer erstens als eine Figur interner Alterität, der Selbst-Differenz und der Einverleibung von Fremdem, medial reflektiert. Mit anderen Worten: Es gilt zu beschreiben, wie der italienische militante Dokumentarfilm die Erfahrung der Andersheit der Trauer in sich trägt. Zweitens verweisen Suche und Aneignung fremder Bilder und Töne auf die prekären Bedingungen dieser Dokumentarfilme: Eine Verbindung zur Trauer als einer Erfahrung von Prekarität wird somit bereits auf der Ebene der Produktionsverhältnisse sichtbar.

Schließlich ist die Betrachtung dieser spezifischen Dokumentarfilme unter dem Blickwinkel der Trauer auch in historischer Hinsicht produktiv, weil sich damit die Möglichkeit einer feministischen Relektüre[25] der Geschichte linksradikaler und männerdominierter Militanz im Italien der 1970er Jahre anbietet.

21 Jacques Derrida: Kraft der Trauer. Die Macht des Bildes bei Louis Marin, in: Michael Wetzel, Herta Wolf (Hg.): *Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten*, München 1994, 13–35.

22 Ebd., 30.

23 Dünkelsbühler: Good Mourning, Melancholia, 232.

24 Die Strategie der Spannung (*strategia della tensione*) bezeichnet eine Serie von Anschlägen gegen die Zivilbevölkerung in Italien bis Anfang der 1980er Jahre. Die meisten davon konnten später eindeutig neofaschistischen Gruppierungen zugeschrieben werden, andere wiederum blieben unbekannten Ursprungs. Dabei wurden immerzu linke, vor allem anarchistische Kreise für die Attentate verantwortlich gemacht.

25 Kritik an den patriarchalischen Strukturen von Gruppierungen der Neuen Linken äußerten italienische Feministinnen bereits zur damaligen Zeit, wie diese Studie um den Fall von Lotta Continua belegt: Paola Stelliferi: Una originaria, irriducibile asimmetria. Il rapporto della nuova sinistra con i femminismi in Italia (1972–1976), in: *Italia contemporanea. Genere e culture politiche dagli anni Settanta a oggi*, Bd. 287, Nr. 2, 2018, 15–43.

Für eine Sichtbarmachung des körperlichen Lebens, darunter auch der Gewalt, des Todes und des Verlusts,[26] plädierte der neue Feminismus gerade zur Zeit der Entstehung dieser Filme, und zwar nicht nur im Kampf für das Recht auf Abtreibung, sondern auch vor dem Hintergrund einer Reflexion über den gewalttätigen Tod und die kollektive Trauer der Militanz – ein Thema, das die italienische Historikerin Mariella Gramaglia als blinden Fleck unter jungen, urbanen Gruppen radikaler Linker der 1970er Jahre ausmacht: «Der Ausruf ‹Für die toten Genossen reicht Trauer nicht› ist nicht allein ein Ausdruck der Wut, sondern auch ein Indiz für die eigene kulturelle Unfähigkeit zu trauern.»[27] Sich der Geschichte der filmischen Militanz aus der Perspektive politischer Trauer zu nähern, bedeutet also, an eine Forderung des historischen Feminismus anzuknüpfen. Die hier vorgeschlagene Lektüre der Trauer als Praxis der ethischen Sorge (mit Butler) versteht sich als ein Versuch, in den noch zu analysierenden Dokumentarfilmen des PCI den Beitrag des Feminismus im Kampf linksradikaler Militanter anzuerkennen.

Medien der Trauer im italienischen militanten Dokumentarfilm

Mit Luigi Perellis *I giorni di Brescia*[28] liegt ein militanter Dokumentarfilm der Unitelefilm vor, der unmittelbar nach dem neofaschistischen Bombenanschlag vom 28. Mai 1974 im norditalienischen Brescia entstand und die öffentliche Beerdigung von sechs der Todesopfer dokumentierte.[29] Die religiöse Zeremonie, die in unter den Bogengängen der Piazza della Loggia eingerichteten Totenzimmern stattfand, wird in *I giorni di Brescia* nicht gezeigt. Stattdessen zeigt der Film ein *funerale rosso*, eine rote Beerdigung. Die Kamera schwenkt über ein grenzenloses Tableau von ernsten und weinenden Gesichtern einer aus ganz Italien angereisten Menschenmenge und verweilt auf politischen Symbolen von Resilienz und Resistenz: auf erhobenen Fäusten, resolut und kampfbereit, und auf roten Nelken. Es war nicht lange her, dass diese Blumen während des italienischen Faschismus als gefährlich galten, weil mit ihnen auf Beerdigungen Zeichen der Subversion gesetzt wurden.[30] Niemand in der namenlosen Menge redet. Der Einzige, dem das Recht zu sprechen erteilt wird, ist der Gewerkschaftsführer Luciano Lama. Seine Rede lässt sich als Indiz deuten dafür, *wie* getrauert werden soll: Die Opfer des Terroranschlags von heute werden mit den Toten von damals in Verbindung gebracht, mit den im antifaschistischen Guerillakampf während des Zweiten Weltkriegs gestorbenen Partisan_innen. Der Verweis auf die italienische Resistenza ist hier kein Zufall, vielmehr eine zentrale rhetorische Figur in den Grabreden und in der linken Erinnerungskultur der 1970er Jahre.[31]

Bei der Beerdigung in Brescia war die 16-mm-Kamera von Unitelefilm nicht das einzige Medium vor Ort – auch das öffentlich-rechtliche Fernsehen, die Rai, war da, denn die Trauerfeier sollte landesweit live ausgestrahlt werden. Auf diese Sendung, genauer auf ihre Töne, rekurriert Luigi Perelli gleich zu Anfang

26 Zur feministischen Auseinandersetzung mit der Gewaltfrage und linksradikaler Militanz im Italien der 1970er Jahre vgl. Marica Tolomelli, Stefania Voli: Hat der bewaffnete Kampf ein Geschlecht? Politische Militanz und Gewaltfrage im Italien der 1970er Jahre. Eine Betrachtung aus der Gender-Perspektive, in: *Zeitgeschichte*, Bd. 37, Nr. 2: Politische Gewalt – Terrorismus – Geschlecht, 2010, 71–94.

27 Übers. d. Verf., im Original: «Gridare ‹per i compagni morti non basta il lutto›, non è solo un'espressione d'ira, ma anche una dichiarazione della propria impotenza culturale a consumare il lutto», Mariella Gramaglia: Affinità e conflitto con la nuova sinistra, in: *Memoria. Rivista di storia delle donne*, Bd. 19/20, Nr. 1/2, 1987, 19–37, hier 28.

28 Der Film lässt sich abrufen unter: patrimonio.aamod.it/aamod-web/film/detail/IL8600001453/22/i-giorni-di-brescia.html (30.9.2020).

29 An dem Tag waren im Stadtzentrum auf der Piazza della Loggia an die 10.000 Menschen zu einer Kundgebung versammelt. Geladen hatten die großen Gewerkschaftsbünde, protestiert wurde gegen das schleichende Erstarken neofaschistischer Kräfte im Land. Bei der Bombenexplosion kamen acht Menschen zu Tode: fünf Lehrer_innen, zwei Arbeiter sowie ein pensionierter Arbeiter, die alle an der friedlichen Demonstration teilgenommen hatten.

30 Dianella Gagliani: Funerali di sovversivi, in: *Rivista di Storia Contemporanea*, Bd. 1, Nr. 13, 1984, 119–141.

31 Pierluigi Zavaroni: *Caduti e memoria nella lotta politica. Le morti violente della stagione dei movimenti*, Mailand 2010, 187.

Abb. 1–7 ***I giorni di Brescia*, Regie: Luigi Perelli, I 1974, Rechteinhaber: AAMOD**

seines Films, wenn es um die Rekonstruktion des Attentats geht. Hier ist ein akustisches Dokument zu hören, das zunächst im Fernsehen (in der erwähnten Sendung) lief und das sich Perelli für *I giorni di Brescia* aneignet und wiederverwendet. Es sprach gerade der Gewerkschaftsführer Franco Castrezzati, als um 10.12 Uhr ein in einem Abfalleimer versteckter Sprengsatz explodierte – Castrezzatis politische Rede, dann die Explosion, das Heulen und Schreien der in Panik geratenen Menschenmenge speicherte die TV-Tonspur, der somit eine zeitliche Dimension des ‹live›, der Präsenz und der Unmittelbarkeit eingeschrieben ist.

Der Einsatz von Fernsehmaterial ist in *I giorni di Brescia* nur beim Ton am Anfang des Films festzustellen – der von Fotografie ist wesentlich eindringlicher:[32] Denn bevor der Film vergleichsweise früh [TC 00:09:23] in der Trauerdokumentation zu sich kommt, stützt er sich bei der Rekonstruktion der Katastrophe einzig auf Pressefotografien, die Perelli im Archiv der Zeitung *L'Unità*, des offiziellen Parteiorgans des PCI, recherchiert hatte.

Diese Animation statischer Pressefotografien verbindet die Produktion der Unitelefilm mit dem militanten Kino der 1970er Jahre jenseits Italiens, z. B. mit Fernando Solanas' und Octavio Getinos *La Hora de los Hornos*, einem dokumentarischen Epos und mittlerweile Klassiker des revolutionären lateinamerikanischen Kinos, das von italienischen Militanten bewundert wurde.[33] Dessen zweiter Teil, *Chronik des Peronismus*, beginnt mit einer rabiaten, beinahe halluzinierenden Montagesequenz von Kriegsreportage-Fotografien aus Algerien, Vietnam und Bolivien, die vom Kameraauge navigiert werden über Zoom-ins und Zoom-outs ins Raster des gedruckten Bildes. Dieser Text soll aber nicht die ästhetischen Analogien zwischen dem europäischen militanten Kino und den Kinematografien des historischen Dritten Kinos der 1960er und 1970er Jahre behandeln. Stattdessen wird das filmische Verfahren des Einverleibens und Animierens von Pressefotografien im militanten Kino fokussiert, die wie

32 Allgemein ist der implizite oder explizite Einsatz von Fotografien, als Fundstücke oder Beweismaterial, im Dokumentarfilm eine gängige Praxis. Vgl. dazu Stefanie Diekmann: Editorial. Fotografie im Dokumentarfilm, in: *Fotogeschichte*, Jg. 27, Nr. 106, 2007, 3–5, hier 3.

33 *La Hora de los Hornos* lief in Italien gleich 1969 auf dem Pesaro-Filmfestival.

in *I giorni di Brescia* im Zusammenhang mit der Thematisierung von Tod und Verlust hervortreten.

Perelli setzt sich in seinem Film nicht direkt mit diesem Fotomaterial auseinander, sondern benutzt es allein als Found Footage – als die einzig vorhandenen Bildzeugnisse vom Tatort.[34] Dieser von der Praxis her aufgezwungene Rekurs auf Pressefotos sorgt dennoch für unbeabsichtigte ästhetische Effekte: Die Abfolge statischer Fotografien zerbröckelt und fragmentiert die Bilderebene, die wie aus eingefrorenen fotografischen Erinnerungssplittern zusammengesetzt erscheint.

Die einzelnen Fotografien wurden vom Filmemacher am Tricktisch abgefilmt und durch Zooms neu kadriert. Details von verwundeten Körpern im schweren Regen, Blutflecke, trauernde Gesichter treten hervor. Gelegentlich dringt das Kameraobjektiv durch Zooms tiefer ins Raster des gedruckten Bildes ein: Das Foto löst sich auf, und was zurückbleibt, ist aschgraues, lebloses Papier. Solch ein Prozess der Exkarnation durch extreme Zooms in die Bildtextur hinein entlarvt nicht nur das Fotografische als das Rohmaterial des Films, sondern lässt die epistemologische Bilderbefragung, die jene «stufenweise Vergrößerung des Details» filmisch vermittelt, als zwecklos erscheinen: «Ich entdecke nichts: was ich vergrößere, ist nur das Korn des Papiers.»[35]

Unter den verwendeten Fotos lassen sich neben jenen direkten Tatortszenen aus Brescia weitere erkennen, die, wenn man so will, einen Bilderatlas des italienischen Terrors insgesamt bilden. Auch tauchen viele der in *I giorni di Brescia* gezeigten Fotografien in den militanten Dokumentarfilmen der italienischen bleiernen Jahre und in den Produktionen der Unitelefilm später erneut auf: die Einzelbilder der Täter, die zerbombten Räume der Banca Nazionale dell'Agricoltura an der Piazza Fontana in Mailand vom 12. Dezember 1969 (darunter: Blutflecke, Leichentücher, Glasscherben, zurückgelassene Hüte) und das angeschwollene Gesicht der Leiche Giuseppe Pinellis,[36] der als Verdächtiger im

34 Dabei lässt sich fragen, ob das Zurückgreifen auf Bilder der Presse und Töne des nationalen Fernsehens als ‹Notlösung› einen Widerspruch in der militanten Filmpraxis sichtbar macht, denn eine ablehnende Haltung gegenüber Kommunikations- und Massenmedien aufgrund ihrer kruden und die Wahrheit verfälschenden Berichterstattung gehörte zum Topos militanter Texte und Manifeste in Italien und anderswo – für den italienischen Kontext vgl. Pio Baldelli: Il cinema politico, in: ders., Alberto Filippi (Hg.): *Cinema e lotta di liberazione*, Rom 1970, 7–26, hier 10 f.

35 Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt/M. 2019 [1980], 110 f.

36 Das Gesicht der Leiche Pinellis verweist auf eine weitere Totenmaske des militanten Kinos, auf die des toten Che Guevara aus den letzten Minuten von *La Hora de los Hornos*.

Rahmen von Massenverhaftungen unter Mailänder Anarchist_innen festgenommen sowie verhört worden war und in der Nacht vom 15. auf den 16. Dezember unter ungeklärten Umständen aus dem vierten Stock des Polizeipräsidiums stürzte und starb.

Insgesamt stellen die in den militanten Dokumentarfilmen zitierten Pressefotografien ihr Medium in einen Zusammenhang mit dem Tod – und zwar sowohl auf der Ebene filmischer Operationen, durch Zooms, die das Bild in pixelhafte Details sezieren und auslöschen, als auch auf der inhaltlichen Ebene: Denn was hier gezeigt wird, ist stets ein gewaltsamer Tod, der quasi im Bild stattfindet. Dabei tragen diese Fotos zu einem paradoxalen Projekt bei: das Sterben, einen «Grenzbegriff», der «gar nicht gesehen werden kann»,[37] zu dokumentieren.

Thanatografie – der Tod vor der Trauer

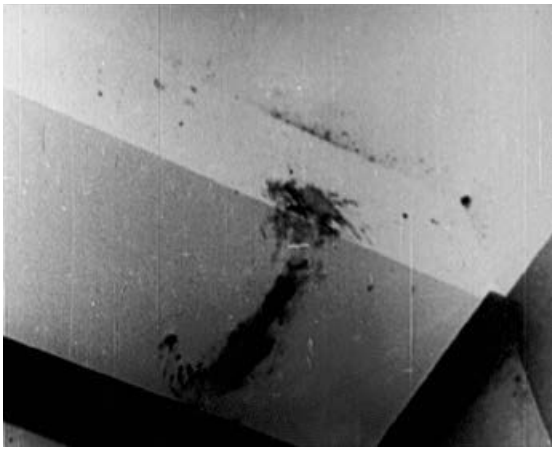
Viele grundsätzliche Auseinandersetzungen mit der Fotografie definieren das Medium über sein Verhältnis zum Tod. Es folgt hier ein kurzer Theorie-Exkurs zur semiotischen Tradition, um daran anschließend zu argumentieren, dass der militante italienische Dokumentarfilm die mortifizierende Tradition des fotografischen Standbildes nicht nur zitiert, sondern sie auch zu politisieren vermag.

Roland Barthes beschreibt in seinem Foto-Essay *Die helle Kammer* das fotografische Bild als eines, das in vielerlei Hinsicht den Tod evozieren kann. Als Index, als automatische Aufzeichnung eines Objekts auf einem lichtempfindlichen Träger, ist das Foto für Barthes (im Einklang mit André Bazin) Spur und Abdruck eines bereits vergangenen Augenblicks, ist Beglaubigung einer vergangenen Präsenz.[38]

Gerade diese Erfahrung eines «zermalmenden» Fließens der Zeit sowie der Rückkehr eines bereits vergangenen Augenblicks schließt bei Barthes die Realität des Todes in der Fotografie ein. Barthes' Theorie der Fotografie läuft nicht

37 «Der Tod ist dagegen weder sichtbar noch unsichtbar; er ist dem Regime der Visualisierungen, der Erhellungen und Verfinsterungen, schlechthin entzogen», in: Thomas Macho, Kristin Marek: Die neue Sichtbarkeit des Todes, in: dies. (Hg.): *Die neue Sichtbarkeit des Todes*, München 2007, 9–21, hier 9.

38 Zu Bazins und Barthes' Theorie des Fotografischen und deren Ähnlichkeiten wie dem Festhalten beider an der Auffassung von Fotografie als Index, als Abdruck und Spur, vgl. Laura Mulvey: The Index and the Uncanny. Life and Death in the Photograph, in: dies.: *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*, London 2006, 54–66.



nur auf diese ernüchternde finale Wahrheit ‹Man wird sterben› hinaus, sondern es geht sein Schreiben aus einer privaten Erfahrung des Todes hervor: Es ist ein (nie publiziertes) Kindheitsfoto seiner verstorbenen Mutter, von dem der Anstoß zum Schreiben von *Die helle Kammer* ausgeht.[39]

Barthes' Theorie der Fotografie ist in diesem Sinn ein Werk der Trauer, und die Betrachtung dieses Mediums als eines des Zeitverfalls ergibt sich wie in den meisten der grundlegenden fototheoretischen Abhandlungen aus einer Beschäftigung mit privaten Fotografien und mit klassischen Erinnerungsbildern wie Kindheitsfotos, Familienporträts und Fotoalben.[40] Das lässt sich als eine erste zentrale Differenz zum fotografischen Material des militanten Dokumentarfilms herausstellen, wo die Aufmerksamkeit nicht den Toten vergangener Zeiten, sondern den aktuellen Toten aus dem Umfeld der Filmemacher_innen gilt, den Opfern des militärischen und paramilitärischen Terrors, den Opfern von Polizei und gesellschaftlicher Gewalt. Der Tod als ‹natürlicher›, als freiwilliger Tod oder als philosophischer Tod – als platonisches *melete thanatou* oder als Heideggers «Vorlaufen in den Tod» –, spielt hier keine Rolle.

Der Zusammenhang von Fotografie und Tod ist auch ein zentrales Argument, das herangezogen wird, wenn über das intermediale Verhältnis von Fotografie und Film nachgedacht wird.[41] Christian Metz, wie Roland Barthes und Philippe Dubois einer semiotischen Tradition zuzuschreiben, setzt die Fotografie mit absolutem Stillstand und damit dem Tod gleich und definiert den Film als deren Anderes, als ein Medium, das aufgrund seiner unablässigen Bewegung mit dem Leben und einem Gefühl der Präsenz zusammenhängt. So schreibt Metz:

> Film gives back to the dead a semblance of life, a fragile semblance but one immediately strengthened by the wishful thinking of the viewer. Photography, on the contrary, by virtue of the objective suggestions of its signifier (stillness, again) maintains the memory of the dead as *being dead*.[42]

39 Mulvey setzt sich mit Barthes' und Bazins Fototheorien auseinander und arbeitet differierende Wahrnehmungen des Todes heraus: Während bei Bazins katholischem Realismus der Gedanke eines Lebens nach dem Tod eine Rolle spiele, stehe bei Barthes die Tatsache des Todes in all seiner Kontingenz im Vordergrund, siehe ebd., 60.

40 Susan Sontag bezieht sich in ihrer Abhandlung zur Fotografie immer wieder auf Familienfotos, so wie Bazin Familienporträts und Fotoalben erwähnt, wo es um die Herausarbeitung der Fotografie als Index geht. Siehe Susan Sontag: *Über Fotografie*, Frankfurt / M. 2018 [1977], 14; André Bazin: Ontologie des photographischen Bildes, in: ders.: *Was ist Film?*, Berlin 2002, 8–39.

41 Wichtig ist es, an dieser Stelle anzumerken, dass der Tod nicht nur als Charakteristikum der Fotografie, sondern auch des Films gelten kann, und zwar innerhalb einer bestimmten Denktradition, die von Cocteau über Bazin zu Godard geht. Vgl. Alexander Streitberger: Fotografie, Doppelgänger und Tod in Krzysztof Kieslowskis *La double vie de Véronique*, in: Stefanie Diekmann (Hg.): *Freeze Frames. Zum Verhältnis von Fotografie und Film*, 2010 Bielefeld, 27–39, hier 28.

42 Christian Metz: Photography and Fetish, in: *October*, Bd. 34, 1985, 81–90, hier 84.

Die hier implizierte Konstellation Stasis/Tod/Fotografie und Bewegung/Leben/Film hält an einem dichotomisch-essentialistischen Verständnis voneinander isolierbarer Medien und an einer zeichentheoretischen Auffassung der Fotografie als Index fest: Die Fotografie dokumentiert das Einmal-gewesen-Sein des Gezeigten, so wie es zum Zeitpunkt der Aufnahme war, und damit «thanatografiert»[43] sie es.

Zumindest aus zwei Gründen greift diese Dichotomie im Hinblick auf den hier analysierten Filmkorpus zu kurz. Zunächst, weil die Grenze von Film und Fotografie in *I giorni di Brescia* und den anderen Unitelefilm-Produktionen von einer konstitutiven Unschärfe gekennzeichnet sind, macht es eher wenig Sinn, Fotografie und Film als feste Größen zu denken: Diese Bilder sind technisch-materialistisch gesehen nämlich keine Fotografien, sondern am Tricktisch aufgenommene Filmbilder. Auch die Betrachtung der Fotografie als Index, als Abdruck eines Außen, erweist sich als problematisch. Denn der fotografische Charakter dieser Zeitungsfotografien ist durch das ständige Migrieren von Film zu Film nur verblasst wiedergegeben: Statt als einmalige Spur einer nicht mehr nachzuholenden Vergangenheit lassen sich diese Bilder treffender als Kopien definieren, die in der Gegenwart der Wiederholung auf eine mögliche Zukunft der Aneignung und Wiederverwendung verweisen.

Ausblick: Zwei Modi, die Trauer medial zu denken

I giorni di Brescia endet nicht mit fotografischen Standbildern der Toten. Im Gegenteil: Der Tod steht im Film nur am Anfang. Darauf folgt die Trauer, in den Aufnahmen von Luigi Perelli ausführlich dokumentiert. Dem Film wohnt also eher ein Blick der Trauer als einer des Todes inne, und zwar nicht allein zeitökonomisch, insofern als die Trauerfeier als konkretes Ereignis die größte Filmdauer einnimmt. Vielmehr, so die zentrale These dieses Textes, eröffnet *I giorni di Brescia* eine medientheoretische Perspektive auf die Trauer, die zweigestaltig ist.

Zum einen stellt der Rückgriff auf Pressefotografien, der sich aus knappen technischen Mitteln sowie der schlechten Verfügbarkeit von Archivmaterial und insbesondere Bewegtbildern erklären lässt, die Prekarität der Produktionsverhältnisse mit der Prekarität in der Trauer in einen Zusammenhang.[44] Zu denken wäre dabei an Judith Butlers Ausführungen über die Trauer als Offenbarung menschlicher Verletzlichkeit, den sich daraus ableitenden Wunsch nach politischer Gemeinschaft sowie das Gefühl grundlegender Abhängigkeit und Verantwortung dem Anderen gegenüber. Demzufolge könnte auch die Zentralität der Debatte über Distributionsinfrastrukturen jenseits der offiziellen Kreisläufe des Mainstreamkinos, die sich z. B. in Italien in der Gründung des CCM (Collettivo Cinema Militante)[45] als selbstfinanzierter Plattform zur Verbreitung autochthoner und internationaler Dokumentarfilme niederschlägt, gedeutet werden im Sinne eines grundlegenden sozialen und kollektiven Charakters dieses Kinos, das auf Netzwerke angewiesen ist.

43 Philippe Dubois: *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, Amsterdam, Dresden 1998 [1990].

44 Dieser Gedanke entstand in einem Gespräch mit Alexandra Schneider.

45 Das CCM-Manifest ist zu lesen in: *Ombre Rosse*, Jg. 3, Nr. 8, 1969, 72.

Zum anderen werden statt der Produktionsverhältnisse militanter Arbeit deren ästhetische Verfahren adressiert, die filmische Art der Aneignung von Fremdmaterial, der man ein theoretisches Potenzial zuspricht. So findet sich jene problematische Grenzziehung zwischen Selbst und Fremdem, dem Ich und dem Anderen, die die Trauerarbeit mit sich bringt, im fertigen Werk in der Differenz von filmischem und nichtfilmischem Material ästhetisch gespiegelt. Im analysierten Filmbeispiel *I giorni di Brescia* wäre diese Aussage auf das Verhältnis von Film zum angeeigneten fotografischen oder televisuellen Anderen zu beziehen sowie auf die konstitutive Unschärfe, die es kennzeichnet: Sind die in die filmische Struktur eingeflochtenen Bilder der Toten und Verletzten im technisch-materialistischen Sinne noch als Fotografien zu betrachten? Verblasst ihr fotografischer Charakter durch das Abfilmen am Tricktisch und das Migrieren von Film zu Film nicht allmählich? Somit wurden zwei Themenbereiche innerhalb des medientheoretischen Fragenkomplexes zur Trauer skizziert – beide bleiben jedoch Forschungsdesiderate, deren vertiefende Behandlung den Rahmen dieses Textes übersteigt. Was versucht wurde, ist, eine Verbindung zwischen Trauertheorie und praktisch-medialer Trauer zu ergründen: In einem ersten Schritt wurde ein Denken über die Trauer aus der feministischen Sorgedebatte hergeleitet, und im zweiten wurden einzelne Theorieannahmen an einen spezifischen Fall von Trauer aus der Geschichte des italienischen militanten Dokumentarfilms herangetragen. Die Arbeit der Trauer zeigte sich dabei als eine Arbeit der Medien: Das Eindringen des Toten in den trauernden Film durch die Fotografie macht das filmische Medium nur in der Distanz zum Anderen begreifbar.