

Mond, Sonne, Wasser, Feuer; Blut auf den Feldern

EINE MATERIALSAMMLUNG

Ödipus und Teiresias sitzen auf einem Karren, man sieht sie von hinten. Zwei Kühe ziehen den Karren, es geht vorwärts auf einem Weg, an Wiesen vorbei, Maisfeldern, abgeernteten Feldern. Sie reden darüber, was es ist, wenn man über Götter spricht; worüber man da spricht; der Raum, in dem sie sich bewegen, ist einer, der von Menschen gemacht ist, bearbeitete Natur.

Eine Eiche auf einem Berg. In der Eiche sitzt Nephele, die Wolke. Vor dem Baum steht Ixion. Ixion hatte seinen Schwiegervater in eine Grube voller glühender Kohlen gestoßen, Zeus hatte ihm dieses Verbrechen verziehen und ihn sogar zur Göttertafel zugelassen. Als Ixion sich an Zeus' Frau Hera heranmacht, schickt Zeus ihm eine Wolke, die wie Hera aussieht. Wolke heißt griechisch ‚nephele‘. Daß Ixion und die Wolke das Geschlecht der Kentauren, halbtierischer Wesen mit menschlichem Oberkörper und Pferdeleib, gezeugt haben, bezweifelt Pavese in seinem Vorwort zum Dialog; daß aber Ixion seine Verbrechen ewig büßen muß, angebunden an ein sich stetig drehendes feuriges Rad, scheint ihm wahrscheinlich.

Zweierlei, auf den ersten Blick sehr Verschiedenes, ist hier miteinander verwoben. Die Trennung der Welt der Götter und der der Menschen, das Verbot, sich zu vermischen, die Etablierung außerhalb der Natur und unabhängig von den Menschen vorhandener Gesetze; und der Wetterzauber, das Regenopfer. Die Wolke bringt den Regen, das Feuer weckt den Boden, und wenn die Feuer brennen, kommt der Regen. Und das Feuer hat etwas zu tun mit Blutvergießen, mit Menschenopfern.

Zwei arme Hirten, Vater und Sohn, zünden ein Feuer an, ein *falò*, in der Nacht auf einem Berg. Sie bitten Zeus um Regen. Der Sohn fragt den Vater, warum sie das tun, und der Vater erzählt die Geschichte von Athamas und wie die Menschenopfer entstanden. Während er erzählt, sieht man den Mond. Mit den Göttern, sagt er, ist es so wie mit den Herren, sie sind die Herren oder sie sind wie die Herren.

Der *Bastard*, der nach Amerika gegangen ist – er ist geflohen vor den Faschisten – und sein Freund Nuto, der Schreiner, gehen durch die hügeligen Weinberge bei Santo Stefano Belbo. Der Heimkehrer will erfahren, was geschehen ist während seiner Abwesenheit. Auf einem dieser Spaziergänge, die Kamera ist vor ihnen auf der gewundenen Straße, sagt der Nuto, daß es schon seine Bewandnis habe mit den Feuern – es gebe eine bessere Ernte – und dem Mond. Aberglaube sei nur das, was Schlechtes bewirke. Wer den Mond und die Feuer verwende, um die Bauern zu bestehlen, sei selbst der Ignorant und man müßte ihn öffentlich (*in piazza*) erschießen.

Worüber geht ein Film?

Die Filme der Straubs gehen über das Verhältnis von Texten zu Orten, Landschaften; und von diesen zu Menschen, zu Menschen überhaupt und zu denen, die in dem Film darstellen/spielen/rezitieren.*

* Anm. rechts.

DALLA NUBE ALLA RESISTENZA (VON DER WOLKE ZUM WIDERSTAND) –
WORÜBER DER FILM GEHT – 103 MINUTEN – (ERSTENS)

Titel

L'INSTITUT NATIONAL DE L'AUDIOVISUEL présente / una produzione di Danièle Huillet e Jean-Marie Straub / con la RAI-TV, Rete 2, la JANUS Film & Fernsehen e ARTIFICIAL EYE / DALLA NUBE ALLA RESISTENZA / Testi di Cesare Pavese DIALOGHI CON LEUCÒ Einaudi 1947, LA LUNA E I FALÒ Einaudi 1950 / PRIMA PARTE / 1 *La nube* Olimpia Carlisi, *Issione* Guido Lombardi / 2 *Ippoloco* Gino Felici, *Sarpedonte* Lori Pelosini / 3 *Edipo* Walter Pardini, *Tiresia* Ennio Lauricella / 4 *primo cacciatore* Andrea Bacci, *secondo cacciatore* Lori Cavallini / 5 *Litiere* Francesco Ragusa, *Eracle* Fiorangelo Pucci / 6 *Padre* Dolando Bernardini, *Figlio* Andrea Filippi / SECONDA PARTE / *il bastardo* Mauro Monni, *Nuto* Carmelo Lacorte, *il Valino* Luigi Giordanello, *Cinto* Mario di Mattia, *il cavaliere* Paolo Cinanni, *quelli nel bar* Maria Eugenia T., Alberto Signetto, Paolo Pederzoli, Ugo Bertone, Gianni Canfarelli, Domenico Carrosso, Sandro Signetto, Antonio Mingrone, *il parroco* Gianni Toti / *Musica diritta* da Gustav Leonhardt / *Suono* Louis Hoher, Georges Vaglio, *Trascrizione FONORETE* / *Fotografia* Saverio Diamanti, Gianni Canfarelli / *Parrucchiera* Silvana Todero, *Costumi* CANTINI, *Calzature POMPEI* / *Elettricista* Francesco Ragusa, *Macchinista* Gianfranco Baldacci / *Assistenti* Leo Mingrone, Isaline Panchaud, Manfred Blank, Rotraud Kühn / Vincent Nordon, Stéphanie de Mareuil, Paolo Pederzoli / *Sviluppo e stampa* di LUCIANO VITTORI.

WORÜBER DER FILM GEHT (ZWEITENS)

Ein Film, der zur Grundlage *zwei* Texte hat. Weder werden sie montiert, noch werden sie verfilmt. Von den 27 *Dialogen* kommen im Film sechs vor, von dem, worüber *La luna e i falò* geht, kommt vielleicht ein Drittel vor. Das ist ein Film darüber, wie sich zwei Texte *eines* Autors zueinander verhalten und ein Film, in dem zwei Texte eines Autors als *Material* verwandt worden sind. Zwar sind sie kurz hintereinander geschrieben, aber sie werden nicht behandelt wie ein Stück aus dem Leben des Autors. Was Pavese war, kommt vor als eine Haltung, eine Einstellung; und darin, wie sich die Bilder, die Einstellungen zu den Worten verhalten.

20. Februar

(Vorwort zu den „Dialoghetti“)

Wenn man könnte, hätte man gern nicht ganz so viel Mythologie gemacht. Aber wir sind überzeugt, daß der Mythos eine Sprache ist, ein Ausdrucksmittel – das heißt nicht etwas, was in unserem Ermessen steht, sondern eine Pflanzschule von Symbolen, zu denen – wie zu aller Sprache – ein besonderer Gehalt von Bedeutungen gehört, den nichts anderes wiedergeben könnte. [...] Hier haben wir uns damit begnügt, uns hellenischer Mythen zu bedienen, da ja diese Mythen im Volk verzeihlicherweise beliebt sind und von der Tradition her unmittelbar angenommen werden. [...] Wir sind überzeugt, daß eine große Ent-

* Das Wort *rezitieren* hat im Deutschen den Geruch des 19. Jahrhunderts; im Französischen und im Italienischen scheint das nicht der Fall zu sein. *Recitare* war das Wort, das die *Darsteller* gebrauchten, wenn sie davon sprachen, was sie in *DALLA NUBE ALLA RESISTENZA* tun.

deckung hervorgehen kann nur, wenn wir bei ein und derselben Schwierigkeit hartnäckig ausdauern. Wir haben nichts gemein mit den Reisenden, mit denen, die Experimente machen, mit den Abenteurern. Wir wissen, daß die sicherste – und rascheste – Art, uns zu verwundern, die ist, unerschütterlich immer denselben Gegenstand im Auge zu behalten. Eines schönen Tages wird uns scheinen, als hätten wir diesen Gegenstand – wunderbarerweise – nie gesehen.*

Die *Dialoge* sind weder dramatisch, es sind keine Theaterdialoge, noch behandeln sie an einem Tisch Philosophie. Wer da spricht, hat seine Geschichte, und die ist bekannt, und wie es endet, weiß man auch. Die Dialoge haben eine Situation und ein Thema. Sie reden immer über zwei Dinge gleichzeitig; der Mythos wird *präsentiert* und er wird *analysiert*. Wie wenn da gleichzeitig eine Person spräche und die Person, die spricht, dargestellt würde. Beides wird gleich ernst genommen. Daß etwas gleichzeitig das Leben ist und ein Modell des Lebens und beides ist im Kopf.

*Nicht analysieren, sondern darstellen. Aber in einer ganz lebendigen Art gemäß einer darin einbegriffenen Analyse.***

Ixion steckt seine Axt in den Gürtel, als er Nephele gegenübertritt, als käme er gerade vom Töten. Er steht in der Nähe des Abhangs, und die Einstellungen auf ihn zeigen die fallenden Hänge des Berges. Die erste Einstellung, in der beide zu sehen sind, ist von unten, ganz kurz sieht man ihn im Vordergrund und hinten oben die Wolke, in der Eiche sitzend. Alle folgenden Einstellungen zeigen nur jeweils einen, von einer mittleren Höhe aus, Nephele immer leicht von unten, Ixion von oben. Ein Zeitalter ist vorüber, das der Vermischung verschiedenster Kreaturen; in den Köpfen der Menschen werden die Götter zu Fremden; sie entziehen sich der Wahrnehmung – Nephele in der Eiche ist ein körperloses Gebilde mit dem Aussehen Heras, eher eine Vorstellung als eine Gestalt – und werden verpflanzt in die Köpfe der Menschen als ein Gesetz. *Es gibt ein Gesetz, Ixion, dem man gehorchen muß*, heißt der erste Satz des Dialoges *La nube*, Die Wolke.

Hippolochos ist der Sohn des Bellerophonotes, desjenigen, der – auf Befehl der Götter – die Chimaira getötet hat, ein Ungeheuer mit dem Leib dreier Tiere: vorne Löwe, in der Mitte Ziege, hinten Schlange. Sie hatte mit ihrem feurigen Atem das Land verwüstet. Bellerophonotes ist der Sohn des Glaukos, der Pferde mit Menschen fütterte, und der Enkel des Sisyphos, der, nachdem er mehrmals den Tod überlistet hatte, wegen seines Lebenswandels oder weil er einen Liebeshandel Zeus' verraten hatte, zu der bekannten Strafe verurteilt wurde. Sarpedon, ein Neffe des Hippolochos, also ein Enkel Bellerophonotes, hat seinen Großvater gesehen, wie er durch ödes Land irrt, alt, abgerissen und die Götter anklagt. Sie hätten ihn die Chimaira töten lassen, und jetzt, wo er alt geworden ist, bestrafte sie ihn dafür. Sarpedon berichtet dem Hippolochos – der Dialog *La chimera*, Die Chimaira.

* Cesare Pavese: *Das Handwerk des Lebens*. Frankfurt, 1974 (= Bibliothek Suhrkamp), 302, 303. – Das Original heißt *Il mestiere di vivere*. Gegen die Übersetzung habe ich einige Vorbehalte, sie ist von der gleichen Übersetzerin, die aus *La luna e i falò* den *Jungen Mond* gemacht hat, auch in der Bibliothek Suhrkamp erschienen. Die Übersetzung ist wirklich eine Zumutung. Ganz gut übersetzt gab es die *Gespräche mit Leuko* einmal im Claassen-Verlag. Doch diese Auflage ist vergriffen.

** *Handwerk des Lebens*. 355.

Ödipus, der seinen Vater getötet und seine Mutter geheiratet hat, ohne es zu wissen, fragt den blinden Priester Teiresias, der seine Geschichte aufklären wird, nach der Rolle der Götter in dem, was über ihn, Teiresias, erzählt wird. Teiresias beschreibt das – blind werden, sieben Jahre als eine Frau leben – als einen Erkenntnisprozeß, dem die Götter nur einen Namen geben – *I cechi*, Die Blinden.

Zwei Jäger haben einen Wolf erlegt. Es ist Lykaon, König von Arkadien, den Zeus in einen Wolf verwandelt hatte. Er war berüchtigt gewesen wegen seiner Grausamkeit. Als Zeus in Menschengestalt die Erde besucht hatte, hatte Lykaon ihm das Fleisch eines Kindes vorgesetzt. Die Jäger fragen sich, ob sie nicht einen Menschen getötet haben, und entschließen sich, weil auch die Wolfsexistenz Lykaons ihnen als etwas Menschliches vorkommt, den enthäuteten Kadaver zu begraben: *L'uomo-lupo*, Der Mensch-Wolf.

Herakles, der Sieger, der Unbesiegte, ist zu Gast bei dem phrygischen Herrscher Lityerses. Der will ihn bewirten, dann aber ihn töten lassen und mit seinem Blut nach der Ernte das Kornfeld düngen. Herakles fragt nach Entstehung und Ablauf dieses Menschenopfers und will mit Lityerses um die Wette ernten. Wer dabei verliert, soll geopfert werden. Es wird Lityerses sein und es soll das letzte Menschenopfer werden – der Dialog *L'ospite*, Der Gast oder Der Gastgeber.

Die Opferhandlung der beiden Hirten im Dialog *I fuochi*, Die Feuer, ist fast eine Parodie. Da, wenn es regne, es überall regne, sagt der Vater, genüge bei ihnen Milch und Honig, Tiere könnten sie ja in den großen Gutshöfen opfern. Und die Athamas-Geschichte, die er dann erzählt, ist eine Art Satyrspiel mit dem König Athamas als Pantoffelheld und seiner jungen Frau Ino als Hausdrachen. Nephelē, die Wolke, die erste Frau des Athamas, kommt vor als Wölkchen am Himmel, das Ino auf die Idee bringt, Athamas zu opfern statt der entflohenen Stiefsöhne; und daß dann, als Athamas geopfert werden soll, gleich der Regen kommt und die Feuer löscht, ist dem Vater deutliches Zeichen der Komplizität von Göttern und Herren. Was hier im Dialog erzählt wird, verhält sich zum Nephelē-Phrixos-Athamas-Mythos wie Lukas Zwo zu einem Krippenspiel.

13. Mai [1948]

Alle die eigenen typischen Situationen sammeln (dafür bist du geboren):

*Gewalttat und Blut auf den Feldern
Fest auf der Höhe
Spazierweg auf dem Kamm
Meer vom Ufer her*

Zum Glück sind es viele.

26. Nov. 49. Ist das nicht das Thema von Luna e falò?*

Einer, der sich *un bastardo*, einen Bastard, nennt – und die Honoratioren des Ortes nennen ihn auch so. *Es sind alles Bastarde. Und unser Geld wollen sie. Das Land und das Geld, wie in Rußland* – kommt aus Amerika, wo er etwas geworden ist, zurück nach Italien, der faschistische Krieg ist zu Ende. Er war ein Findelkind gewesen, Bauern hatten ihn großgezogen gegen ein Entgelt, Bauern aus dem Piemont. Er ist zurückgekommen, weil er seine Wurzeln sucht, das Stück Land, mit dem er etwas zu tun hat. *Vielleicht taucht jetzt auch mein Vater auf.* Vielleicht will er sich ein Stück Land kaufen. Die auf dem kleinen Hof

* *Handwerk des Lebens.* 343.

waren, wo er großgezogen wurde, sind alle tot. Der Hof wird jetzt bewirtschaftet vom Valino, mit seiner Frau, der Großmutter und seinem Sohn Cinto, der hat ein steifes Bein, ist ein Krüppel. Das Land gehört einer Großgrundbesitzerin, und die hat die Stelle der Herrschaften eingenommen, bei denen der Bastard als Knecht gearbeitet hat, bevor er wegging nach Genua, Techniker zu werden, und dann Hals über Kopf ab aufs Schiff, wegen der Faschisten. Mit Nuto, dem Schreiner und Musikanten – als er ein Junge war, hatte er ihn bewundert – geht er über die Wege und die Hügel, und Nuto erzählt ihm, was passiert ist, während er fort war. Nuto hat aufgehört, Musik zu machen, die einen haben sich mit den Faschisten arrangiert, das mit den Partisanen hat angefangen; Nuto war nicht bei den Partisanen, *sie hätten mir das Haus niedergebrannt*, aber er hatte Kontakt zu ihnen. Zwei Leichen werden gefunden, Verräter, die die Partisanen hingerichtet hatten. Es tut sich um im Ort, der Pfarrer hält eine Leichenrede gegen die Roten. Der Bastard kauft dem Cinto ein Messer, Cinto will es ganz allein für sich behalten. Der Valino und die Großgrundbesitzerin geraten in Streit wegen Bohnen und Kartoffeln. Valino prügelt wütend seine Frau und zündet Haus und Scheune an. Alles verbrennt, die Frau und die Großmutter sterben in den Flammen. Cinto kann sich retten, er hat sein Messer. Valino erhängt sich. Der Bastard gibt Cinto als Adoptivsohn zum Nuto. Er will nicht mehr bleiben, vielleicht will er zurückgehen nach Amerika. Nuto erzählt ihm, wie Santina, die jüngste und schönste Tochter seiner ehemaligen Herrschaft, gestorben ist. Sie ist, eine Verräterin, von den Partisanen erschossen und verbrannt worden.

Das ist vom ganzen Roman nur ein kleiner Teil; das, was erzählt wird in der Jetzt-Zeit des Romans und die Erinnerungen, die der Bastard und Nuto sich erzählen.

Im Film gibt es keine Rückblenden, die Erinnerungen werden *erzählt*; erzählt wird auch von der Nacht, in der der Bauernhof abbrennt und Cintos Familie stirbt. Man sieht *den Tunnel*, Schwarzfilm, ein Stück Horrorfilm von viereinhalb Minuten. Der Bastard erzählt das, wie im Roman, in der Vergangenheit.

Der Film, sagt Straub, sei eine Art NICHT VERSÖHNT, aber über Italien und in zwei Teilen.

Und wie mythologisches Denken da dechiffrierbar wird als eine Geschichtsschreibung des Volkes, das ist auch ein Stück MOSES UND ARON.

WORÜBER DER FILM GEHT (DRITTENS)

In MOSES UND ARON ist das Amphitheater ein Ort, wo eine Oper gefilmt wird und es ist die Wüste, durch die das jüdische Volk zieht, eine Sandebene. In FORTINI/CANI gibt es lange Schwenks, man sieht Berge, Straßen, Dörfer in Landschaften, wo die deutschen Faschisten die Zivilbevölkerung ermordet haben. Auf den Schwenks liegt kein Text, nur einmal sieht man eine Gedenktafel. Der Rahmen, den der ganze Film ihnen gibt, läßt die Landschaften selbst sprechen. In TOUTE REVOLUTION EST UN COUP DE DES rezitieren neun Leute, auf einem kleinen Hügel im Pariser Friedhof Père Lachaise sitzend nahe der *mur des fédérés*, ein Gedicht von Mallarmé. Der Friedhof und seine Geschichte und was er mit der Commune zu tun hat, das ist wie ein Schlüssel zu dem Gedicht und dem Film.

Dreimal Orte aus Filmen der Straubs, drei Beispiele, wo die Orte einem vorkommen wie der Gegenstand des Films.

Ganz im Süden der Toskana, südlich von Grosseto die Küste entlang, gibt es ein flaches Land, die Maremma. Es ist einmal ein unzugängliches, sumpfiges Land gewesen; *der Vogel, der dahin fliegt, verliert sein Gefieder, und ich habe da eine liebe Person verloren.*

In dem Dorf Alberese, da, wo eine Hügelkette beginnt nach Süden hin, die ein paar Kilometer lang die Flachebene trennt in eine zu den Bergen im Landesinnern und eine zur Küste hin, liegt auf einem Hügel ein Haus mit einer großen Terrasse, von der aus man das jetzt mit kleinen Kanälen durchzogene, kultivierte Land auf der einen Seite und die Hügelkette auf der anderen Seite überblickt. Zur Flachebene hin sitzt, in einem großen Korbstuhl an die Balustrade gelehnt, Lityerses, und vor der Balustrade, zur Hügelseite hin, steht Herakles. In der zweiten Einstellung sieht man das Kornfeld, auf das Herakles blickt, es zieht sich hin ganz bis zu den Hügeln, über denen im blauen Himmel ein paar winzige Wolken schwimmen; man hört die Frösche quaken in den Entwässerungskanälen. *Eine Einstellung wie von Murnau. City Girl? Nein, überhaupt Murnau.* Es hat Arbeit gekostet, aus diesem feindlichen, bedrohlichen Land Kulturland zu machen, das Land trägt noch die Zeichen seiner Geschichte. Es hat Arbeit gekostet und Menschenleben.

Der Monte Serra, ungefähr 900 Meter hoch, liegt genau zwischen Pisa und Lucca. Es ist ein unwegsamer Berg, einer, der sich einem verschließt. Auf ungefähr 600 Meter Höhe gibt es an einer Wellblechbude einen Parkplatz, von dem aus ein paar Fußwege in Bögen am Hang entlang gehen. Nach etwa 600 bis 700 Metern erreicht man, vor einem verfallenen Steinhaus, eine Eiche mit einem hochbewachsenen Grasstück davor. Das ist Nephelies Baum, in dem sie, die vom Gipfel kommt, sitzt und herabblickt auf Ixion, der unten steht, und neben ihm fällt es steil ab.

Ein kleines Stück weiter oben ein rechteckiges Rasenplateau, von niedrigen Büschen umsäumt nach allen Seiten hin. Hier, mit dem freien Blick auf den Himmel und auf den Mond, entzünden die beiden Hirten ihr Opferfeuer und, den Mond betrachtend, erzählt der Vater die Geschichte von Athamas.

An einem Rand des Plateaus schaut der Fels aus der Erde hervor und bildet nach drei Seiten Mauern um einen tieferliegenden Vorsprung. In einer Felsritze auf dem Vorsprung haben die beiden Jäger in der Nacht ein Feuer angezündet, sie lehnen an den Felsen vor dem Feuer und reden; seitlich vor ihnen liegt auf einem Felsbrocken der erlegte Wolf, wie auf einem Opferstein.

Auf der anderen Seite, gegen Lucca hin, liegen am Berg terrassenförmig Olivenhaine. Hinter einem verwachsenen Haus steht ein dichter Wald. Er steigt zum Haus hin an, in Erdstufen, die bewachsen sind, als seien sie Rasenbänke. Mit dem Rücken zum Haus sitzen auf einer solchen Stufe Hippolochos und Sarpedon. Durch das grünsilbrige Laub fällt die Sonne auf die Stämme, den Boden, die Gesichter; ein Augenblick sommerlicher Ruhe.

Von Pontedera aus Richtung Livorno, zwischen Tripalle und Vicchio, gibt es eine schmale Straße aus gelbem Lehm, bestreut mit kleinen spitzen Steinen. Hier fahren Odipus und Teiresias auf Theben zu. Schnurgerade führt die Straße einige Zeit an Feldern entlang, eine Zypresse wirft einen schmalen scharfen Schatten, es ist eine staubige Straße in praller Sonne, ganz kurz geht es einmal durch einen dunklen Hohlweg, dann wieder, leicht gewunden, an Feldern entlang; die Kamera bleibt immer in der gleichen Position, die Einstellungen werden getrennt durch ein kurzes Stück Schwarzfilm. Dann hört man nur das Geräusch der Holzräder auf den Steinen und das Ächzen des Karrens – ein unerbittlich einförmiger Weg.

Der Piemont ist die Landschaft Paveses, ein hügeliges Land mit runden, eng gestaffelten Bergrücken, bis oben hin von Weinbergen bedeckt, Haselnußfeldern, Obstbauplantagen. In den Flußtälern, Belbo, Bormida, liegen die größeren Dörfer und Kleinstädte, verbunden mit geraden Straßen, die an den Flüssen entlang führen; zwischen den Hügeln und auf den Hügeln die kleinen Dörfer mit einer Kirche und einer Taverna, die Straßen schlängeln sich an den Hügeln entlang, über einen Bergrücken weg und schon die nächste Windung. Auf diesen Straßen – an der Bergseite die gemauerten Zisternen, in denen die Bauern das Regenwasser auffangen für die trockene Zeit, enge Schächte mit einer bogenförmigen Öffnung nach oben – erzählen sich Nuto und der Bastard ihre Erinnerungen.

Und wenn der Pfarrer seine antikommunistische Predigt hält vor der Kirche in Santo Stefano Belbo – gleich gegenüber die Bar heißt jetzt *La luna e i falò*, Kinderzeichnungen von einem Mond und einem falò hängen da hinter der Theke neben einem Zeitungsphoto von Pavese – sieht man links die Hügel, jene Hügel, wo die Feuer abgebrannt wurden und wo die Partisanen waren.

In Santo Stefano gibt es eine Postkarte zu kaufen vom Denkmal, das die Stadt dem Pavese gesetzt hat; vor einem Hufeisen von Häusern, die aussehen wie zu klein geratene Kasernen, steht auf einem Rasenstück eine Säule mit einem Kopf Paveses drauf; von dem Metall ist die Patina heruntergeleckt wie Blut und der Photograph hat das Bild so belichtet, daß man nur von den Häusern etwas sieht; Paveses Kopf liegt im Schwarzen.





WORÜBER DER FILM GEHT (VIERTENS)

Die in *DALLA NUBE ALLA RESISTENZA* spielen, sind, mit einer Ausnahme, *Laien*. Ein Laie ist, von der einen Seite her gesagt, jemand, der keine Priesterweihe hat; von der anderen Seite her einer, der von sich sagt, er verstehe nichts von wissenschaftlichen Dingen. Laie ist einer, der dem Volke zugehört.

(1) Liste

Guido Lombardi (Ixion) ist ein Videofilmemacher aus Rom, Fiorangelo Pucci (Herakles) unterrichtet *cinema* an der Universität von Urbino. Gianni Toti (der Priester) ist in Rom Journalist, Carmelo Lacorte (Nuto) Dozent an einem Marxismus-Institut in Urbino. Olimpia Carlisi, die Wolke, ist seit ein paar Jahren Schauspielerin, Ennio Lauricella (Teiresias) war Französischlehrer in Rom, er ist pensioniert; Walter Pardini, der Ödipus, ist Lehrer in Pontedera. Francesco Ragusa, Cecco, der Lityerses, ist Beleuchter und Bauer aus Pisa. Mario di Mattia kommt aus Alba Fucense in den Abruzzen; er hat den Cinto gespielt und wie der hilft er seinem Vater auf dem Bauernhof. Luigi Giordanello (der Valino) ist ein Bauer aus Torre Bormida im Piemont. Gino Felici und Lori Pelosini (Hippolochos und Sarpedon), die beiden Jäger Andrea Bacci und Lori Cavallini und Vater und Sohn Dolando Bernardini und Andrea Filippi kommen aus Buti am Monte Serra, sie sind Arbeiter und Angestellte. Auch aus Buti ist Mauro Monni, der Bastard. Er ist technischer Angestellter. Paolo Cinanni arbeitet in Rom in einer Organisation, die sich um ausgewanderte Arbeiter kümmert, der FILEF.



(2) Anmerkungen

Olimpia Carlisi und Ennio Lauricella sind einander vertraut aus dem *OTHON*. Olimpia war die Camille, Ziehtochter des Kaisers Galba, bei der Politik und Liebe nicht aufgehen, Inkarnation jenes Roms, das niemand fragt; dessen Wohl alle im Kopf zu haben scheinen, und das ist, was die Intrige auf Trab bringt. Und sie war, in einer eigentümlichen Mischung von Nähe und Entfernung, das, was ein Mitteleuropäer sich so vorstellt unter einer Italienerin. Ennio Lauricella hat den Kaiser Galba gespielt, vor dessen Augen, wenn er dasitzt auf seinem Thron-Stuhl vor der Ruinenmauer, die Handlung des Stückes zu einer Komödie wird. Er ist der Herrscher von Rom und, mit einem großen rollenden R und schnarrend distinguiertem Französisch, ein würdevoller, ernster Komiker.

Olimpia Carlisi hat ein Kleid an mit einem hellen, leichten roten Schleier und sie scheint, mit ihrem hellen Teint, fast durchsichtig zu sein; das Bild einer Göttin, eine Art Sinnestäuschung in Gestalt einer Person. Von dem Trugbild einer Göttin, dem der früher direkt körperliche Kommunikationsprozeß zwischen Göttern und Menschen zu einem geworden scheint, in dem die einen Wesen nur noch die Inkarnation eines moralischen Systems für die anderen sind – die *Götter* werden zu einer idealistischen Kategorie – scheint eine direkte Linie zu führen zu der Konstruktion des Schicksals als einer Entfaltung des Erfahrungsbereichs – im *Teiresias*-Dialog; es ist der historische Fortlauf der Gedanken, oder: das Modell davon.

Mario di Mattia ist aus dem Ort, wo, im Amphitheater, der größte Teil von *MOSES UND ARON* gedreht worden ist. Sein Vater ist Bauer und dazu noch Aufseher des Amphitheaters, der romanischen Kapelle oberhalb des Theaters und der etruskischen Siedlung, die weiter unten gerade ausgegraben wird.

Alba Fucense ist ein Dorf von vielleicht hundert Einwohnern; es ist ganz und gar rechtwinklig angelegt. Die Häuser sind fast alle in *einem* Stil, seltsamer Kontrast zu der Landschaft, in der das Dorf sich befindet; nach Osten hin eine fruchtbare flache Ebene und nach Westen hin der Monte Velino, der Berg Sinai aus MOSES UND ARON, der unvermittelt aufsteigt aus der Ebene, 2800 Meter hoch. Das Dorf ist zerstört worden in einem Erdbeben in den dreißiger Jahren. Die Faschisten haben den Einwohnern ein neues Dorf geschenkt.

Mario ist jetzt 20 Jahre alt. Als er elf war, hat er, eine hormonbedingte Wachstumsstörung, sagten die Ärzte, aufgehört, größer zu werden. Wenn Cinto gefragt wird, was er machen wolle, wenn sein Vater ihm das Messer abnähme, das der Bastard ihm geschenkt hat, dann hat die Antwort, er werde seinen Vater umbringen, eine unerbittliche Entschlossenheit. Der Punkt, wo die Erfahrung, fremd zu sein in einer Umgebung – eine Erfahrung von Leid –, einen Behauptungswillen erzeugt, der sich dieser Umgebung entgegenstellt. Die Person des Cinto scheint etwas zu tun zu haben mit der Johanna Fähmel aus NICHT VERSÖHNT, der alten Frau, die im Nervensanatorium lebt und als einzige begreift, daß nur Gewalt hilft, wo Gewalt herrscht. Ihre Reaktionen auf den Faschismus haben sie ins Sanatorium gebracht und jetzt, wo wieder etwas beginnt, was ihm ähnlich sieht wie ein Ei dem anderen, kann sie nur noch die Pistole im Sinn haben.

Buti ist eine Gemeinde von vielleicht 4000 bis 5000 Einwohnern; gleich am Ortsende geht es steil hoch, den Monte Serra hinauf. Dort liegt ein Gelände, das sich *circolo primo maggio* nennt, etwas, das heutzutage in Deutschland unweigerlich ein alternatives Kulturzentrum genannt werden würde. In Buti gibt es nichts, wozu dies eine Alternative wäre. Der *circolo* ist das ganze Jahr geöffnet, was da stattfindet, ist ein permanentes *Unità*-Fest. Mauro Monni, der mit seiner Frau und seiner Tochter auch noch eine *Bar* betreibt in Buti, Treffpunkt der Zwanzigjährigen, ist einer der Organisatoren des *circolo*. An dessen Aktivitäten haben alle aus Buti, die in dem Film spielen, ihren Teil, sei es, daß sie Theatergruppen machen, Musik spielen, für das Essen sorgen oder das Programm organisieren. Der Stimmenanteil der PCI in Buti schwankt zwischen 60 und 64 Prozent.

Paolo Cinanni stammt aus Kalabrien. Nach einem schweren Unfall wurde er arbeitslos, siedelte über in den Piemont und begann, noch einmal zu lernen. Einer seiner Englischlehrer war in den dreißiger Jahren der damals arbeits- und einkommenslose Pavese. Paolo Cinanni hat in Kalabrien und, später, als einer der Organisatoren, im Piemont als Partisan gekämpft. Über die Kämpfe in Kalabrien hat er ein Buch geschrieben, das, sagte Straub, nicht einmal in der *Unità* besprochen worden ist. Der *cavaliere*, den er spielt, ist ein einsamer alter Mann, der nur noch ein kleines Stück Land besitzt, das aber begreift als den Ort, wo er seine Wurzeln hat; ein kleines Stück Land, das er seiner Familie erhalten wollte als ein freies Land, aber seine Familie ist tot.

(3) Paralipomena

Die Darsteller kommen aus den verschiedensten Berufen und aus ganz verschiedenen Orten. Der Film geht über Italien, ein Land, dessen Gesellschaft noch immer eine agrarische ist. Wenn die griechische Mythologie die Erzählung gewordene Geschichte der agrarischen Gesellschaften ist und nicht nur den Gymnasiallehrern gehört, dann ist, was der Film in seinen beiden Teilen zusammenbringt, die Gegenwart Italiens mit einer kollektiven Geschichtsschreibung. Er bringt das auch zusammen, indem er die Darsteller zu den Texten bringt.



Die Straubs sind vor Beginn der Dreharbeiten ein Jahr lang hin und her gefahren in Italien und haben mit den Darstellern die Texte geprobt. Es sind dabei Textbücher entstanden, die aussehen wie lange Gedichte in freien Rhythmen, in denen die Struktur der Texte, der Widerstand der Darsteller gegen die Texte und die Identifikation der Darsteller mit den Texten dasteht als eine Partitur. Zwischen den *Dialogen* gibt es Titel und am Anfang des zweiten Teils gibt es einen langen Rolltitel. Auf denen steht, wer was spielt, die Rolle und der Darsteller; wie in Stummfilmen, wo es ein Insert gibt, wenn jemand Neuer vorkommt.

Einen Film machen, ist ein Stück Leben leben; und in das, was jemand spielt, darstellt, rezitiert, schreibt er sein Leben hinein, seine Biographie.

Die Leute aus Buti, die im ersten Teil spielen, sprechen toskanischen Dialekt; die Dialoge, die sie sprechen, machen sie zu etwas ihnen eigenem; sie verändern den Text, sie zeigen einen praktischen Zugang zu ihm.

Mauro Monni, wenn er, der Bastard, von der Arbeit in Genua erzählend und von der Flucht vor den Faschisten, eine ansteigende Straße hochgeht, kann er vor Anstrengung nur schwer atmend reden. Das ist die Anstrengung, wenn man einen Berg hochgeht, und das ist die Anstrengung, von Erinnerungen zu erzählen, die auf einem lasten.

Ja, es gibt diese *sagenhaft perfekte Technik Straubs* und es gibt die technische Perfektion *des Hollywood-Films aller Länder*.*

Dann gibt es noch vieles andere, und das ist nicht *daneben*; und die Technik der Hollywood-Filme ist keine routinierte Raffinesse. Sie kennt den Gestus des Beeindruckens; und die sie handhaben, bedienen sich souverän aus dem großen Vorratslager, das nur eine Fabrik haben kann. Doch der Begriff der *Glätte* ist das Ergebnis jenes Fausthiebs aufs Auge, den die Konzeption des Autor-Künstlers und der Kritik den Filmkritikern versetzt hat.

Über technische Perfektion kann man wohl nur etwas sagen, wenn man über kinemographische Redeweisen spricht.

Der Hollywood-Film, und da kann man auch wieder sagen „der Hollywood-Film aller Länder“ oder das, was Godard den amerikanischen Kinoimperialismus genannt hat, also etwas, das wir lieben, hat als grundlegende Einheit die *Szene*, in den Filmen der Straubs gibt es ein Primat der einzelnen *Einstellung*.

* Wolf-Eckart Bühler: „Gebunden und Gedrosselt. Eine kleine Rede an J.M.S.“: – „Ein weitverbreitetes, auch von uns bislang nicht aufgeklärtes Mißverständnis bezieht sich auf die sagenhaft ‚perfekte Technik‘ Straubs. Die gibt es, wenn auch nicht im Sinne der routinierten Raffinesse des Hollywood-Films aller Länder. Das vorliegende Heft hätte dieses Mißverständnis analysierend ausräumen sollen. Dies tut es zu unser aller, auch Straubs Schaden nicht; durch den ausschließlich dokumentierenden Charakter des Heftes wird statt dessen der Mythos vom ‚Perfektionist‘ und ‚Arbeitsfanatiker‘ Straub nur ein weiteres Mal verklärt und damit vernebelt.“

Filmkritik Nr. 221/222 (Mai, Juni 1975). Das Heft geht über MOSES UND ARON.



Wenn bei einem Schnitt, mit dem weder ein Ortswechsel noch ein Zeitsprung verbunden ist, die Charakteristik des Lichts sich ändert oder es im Ton einen Sprung gibt, was die Lautstärke der Grundgeräusche angeht, so ist man gewöhnt, das als einen Kunstfehler zu betrachten oder als störend, außer in B-Pictures, wo das einen seltsamen Reiz hat.

Im *OTTHON* ist der Ton so wie in einem Originalton-Film aus den dreißiger oder vierziger Jahren; alles, was man hört, ist, was der Tonmann an Ort und Stelle gemischt hat, es gibt keine weichen Übergänge, und bei der Mischung ist daran nichts mehr geändert worden. Die Geräuschkulisse des Films ist der immer präsente, ständig auf- und abschwellende Verkehrslärm in Rom. Das sei ein Film mit einer Lichttonmischung, sagte der Straub.

Die Schlußsequenz von *DALLA NUBE ALLA RESISTENZA* ist an einem Tag aufgenommen worden. Nuto erzählt dem Bastard, wie Santina gestorben ist, die jüngste Tochter der Herrschaften, bei denen der Bastard Knecht war. Man sieht den erzählenden Nuto nah en face, den Bastard, der zuhört, auch von vorn in einer Art amerikanischen Einstellung; einmal ein Feld mit Bäumen, das vor ihnen liegt, in ihrem Blickfeld, und zum Schluß – wieder in der Richtung, in die sie schauen – den Rücken eines Hügels, hinter dem die Sonne verschwindet. Während das aufgenommen worden ist, ist die Sonne von Osten nach Westen gewandert und hat die Personen, die man an immer der gleichen Stelle sieht, in jeder Einstellung von einer anderen Richtung aus beleuchtet. Mit der Einstellung auf die Sonne ändert sich auch noch die Farbe des Lichts.

In *MOSES UND ARON* sind die Längen der einzelnen Einstellungen, die Stellen, an denen Schnitte liegen, hergeleitet aus der Struktur des musikalischen Textes. Ein Filmschnitt ist wie ein Absatz in einem geschriebenen Text. Nur insofern die musikalische Struktur etwas zu tun hat damit, wie, in einer dramatischen Situation, Menschen sich aufeinander beziehen, ist die einzelne Einstellung Teil der *Auflösung* einer Szene.

Der Begriff der Auflösung ist technische Sprache gewordene Theorie darüber, wie in der Kinematographie geredet wird.

Eine Szene hat ihren Ort und ihre Personen. Bei einmal gegebenen Positionen von Personen in einem Raum – deren Übersicht ist die Totale – bekommt jedes Bild von Personen einen eigentümlichen Charakter der Überdetermination; es kommt sozusagen der ganze Raum und das Verhältnis der Personen und Dinge zueinander fragmentarisch in jeder Einstellung wieder vor; was sich in der Sprache über Bilder und Sequenzen niedergeschlagen hat in den Begriffen der *Achse* und der *Luft*.

Zwei Leute reden miteinander und man sieht mal den einen, mal den anderen. Sie haben Luft vor ihren Gesichtern, und die Achsenverhältnisse sind so, daß sie immer auf die gleiche Bildkante hin zu schauen haben. Es entsteht so ein System von Bildern, und die Bilder unterliegen einem Systemzwang. Es ist jenes System – und das ist alles nicht kritisch gemeint –, das die sogenannten guten Handwerker im Schlaf beherrschen.*

Daß die Filme der Straubs so nicht „funktionieren“, liegt eben daran, daß ihre grundlegende Einheit die Einstellung ist.

Eine Einstellung, so steht es immer wieder in den Interviews, sei ein Gedanke, und das Wort *Einstellung* habe zumindest zwei Dimensionen; eine technische, es wird etwas eingestellt, cadriert, und eine moralische, es wird ein Standpunkt vertreten.

* Helmut Färber hat einmal, als er amerikanische Kino-Lehrbücher besprach, darauf hingewiesen, daß solche handwerklichen *Gesetze* einem einen Ansatz bieten, über Filmsprache zu reden, ohne bei Diskursen über de Saussure und Einleitungen in den Strukturalismus hängenzubleiben. Ein materialistischer Ansatz. H. F.: „Semiotik in Hollywood“, *Filmkritik* 4/73.



Da das aber den Bildern nicht wie ein Kommentar beigegeben ist, sondern ihre Existenzweise ausmacht, ist es so schwer zu beschreiben, wie es einfach zu sehen ist: weil es da keinen Überhang an Begrifflichkeit gibt wie bei den Bildern Herzogs, die auf einen Reflex spekulieren, ihn einem anbieten wie Pawlow seinem Hund mit der Glocke das Fleisch.

In den *Straub-Filmen*, das ist gesagt worden, wird geredet über das Verhältnis von Texten zu Orten und Personen. Auch jede einzelne Einstellung spricht darüber. Wo eine Einstellung einsetzt und wo sie aufhört, ist hergeleitet aus der Struktur eines Textes, eines musikalischen, epischen, dramatischen, lyrischen Textes. Das Stück des Textes, das eine Einstellung ausmacht, ist ein Abschnitt. Die Einstellung, wie sie dann zu sehen ist auf der Leinwand, zeigt, in der Relation einer Person zu einem Ort, die Analyse des Abschnitts.

In der Schlußsequenz von *DALLA NUBE ALLA RESISTENZA* sieht man Nuto erzählend und den Bastard zuhörend. Nuto, nah, ist links im Bild, sitzend, er ist die ganze Zeit hier gewesen, er hat alles miterlebt und er wird hier bleiben; rechts von ihm sieht man einen Strauch mit dunkelgrünen Blättern, eine Pflanze, wie sie zur Dekoration benutzt wird bei offiziellen Anlässen, auch auf dem Friedhof. Er hat seine Brille auf und liest den Bericht über Santina vor.

Vorher, im Roman und im Film, hatte es immer Anlässe gegeben, wo einer sich erinnert; vor der Bar, beim Spaziergang, *aus der Situation heraus*. Jetzt ist das in der Konstruktion des Romans eine Stelle, die letzte und einzige, wo Nuto dem Bastard etwas berichten *will*. Ein ganzes Kapitel lang gibt es keine Ich-Erzählung; ein Wechsel in der Erzählhaltung, würde ein Literaturwissenschaftler sagen; es wird etwas erzählt, was, könnte man sagen, in der Struktur den ganzen Roman noch einmal rekapituliert.

Der Bastard hört ihm zu, stehend, er hatte gesagt, daß er vielleicht zurückkehren wolle nach Amerika, dieses Land scheint ihn enttäuscht zu haben; er ist eher rechts im Bild, links ein Baum wieder mit diesen Friedhofsblättern.

Als Nuto von Santinas Tod erzählt, wie der Kommandant der Partisanen ihre Leiche verbrannt hat, sieht man ein Feld, hinten begrenzt von einem Hügel; eine Einstellung wie das Kornfeld im fünften Dialog, wo Lityerses den Herakles töten und auf dem Feld verbrennen wollte, damit die Ernte besser wird; und Herakles wird stattdessen ihn umbringen, das ist das letzte Menschenopfer. Santina, die schöne Tochter des Herren, eine Faschistenhure, später Partisanin und dann hat sie die Partisanen verraten, ist erschossen worden von den Partisanen und ihre Leiche ist verbrannt worden auf dem Feld.

Der Bastard will wissen, was aus Baracca geworden ist, dem Kommandanten der Partisanen. Er sei aufgehängt worden von den Schwarzhemden, sagt Nuto, nimmt seine Brille ab und schaut nach vorn. Man sieht den Hügel und die Sonne, die hinter ihm verschwindet. Musik setzt ein.

Ixions Strafe – das ist aus dem ersten Dialog des Films – sei, sagen die Altphilologen, ein Bild des Sonnenrads. Und die Sonne ist das Feuer, das Feuer, das in die Erde geht und die Erde weckt, daß es eine gute Ernte gebe. Das ist ein Sonnenuntergang und eine Einstellung, die parallel ist zu der Einstellung des Feldes, als über Santinas Tod berichtet wird; *parallel*, wie das dunkelgrüne Friedhofslaub in den Einstellungen auf Nuto und den Bastard *symmetrisch* war, der Rahmen der Szene. Die Musik geht über die Schlußtitel, dann hört sie auf und es erscheint das Wort *Fine*, Ende, zum ersten Mal in einem Film der Straubs.



Der Film wurde gedreht im Sommer 1978 an den bezeichneten Orten, auf 35mm, in Farbe und in italienisch.

Der staatliche italienische Verleih ITALNOLEGGIO, ursprünglich mit einer kleinen Summe an der Produktion des Films beteiligt, will ihn jetzt nicht verleihen, so daß die Chancen, diesen für Italien gedrehten Film in Italien in den Kinos zu sehen, im Augenblick sehr schlecht sind.

Die ‚Berlinale‘-Verantwortlichen lehnten ihn sowohl für den Wettbewerb als auch für eines der Nebenprogramme ab, weil er *zu extrem anders ist* (Donner).

In Cannes, wo er den Organisatoren für den Wettbewerb zu riskant war, wird der Film in einem Neben-Neben-Programm laufen.

Diese Sektion heißt jetzt *Un certain regard*, früher hieß sie *Les yeux fertiles*. Das ist, außer dem, was es sonst noch alles ist, eine *Tendenzwende*.

Zusammengestellt und geschrieben von Manfred Blank; Arbeitsphotos von Rotraud Kühn, Standphotos aus den Negativresten.