

Vor ziemlich genau dreißig Jahren habe ich an gleicher Stelle zum ersten Mal eine Einführung in diese beiden Filme vorgetragen. Die Straubs hatten die Uraufführung von „Zu früh / zu spät“ einst auf meine Initiative hin der FILMKRITIK zu ihrem 25. Geburtstag geschenkt – einige der Veteranen unter Ihnen können sich vielleicht noch an die durchaus turbulente Veranstaltung im alten Arsenal in Schöneberg erinnern – und seither stand die FILMKRITIK in diesem System des Potlatsch, das eigentlich den Indianern Nordamerikas oder der einstigen DDR-Gesellschaft zugeordnet wird, sozusagen bei den Straubs im Wort. Wir mussten aber, bevor wir zum Film etwas veröffentlichen konnten, das Erscheinen der Zeitschrift einstellen, weil wir es uns nicht länger leisten konnten, durch das Anbieten unserer kostbaren Ideen und Worte wie sauer Bier unsere Finanzen gänzlich zu zerrütten. Ich habe also eine kurze Zeit später die Gelegenheit einer von Harun Farocki initiierten und überwiegend von ehemaligen Mitarbeitern der FILMKRITIK bestrittenen und selbstredend der Beförderung von Haruns Ruhm dienenden Wochenendveranstaltung der Akademie der Künste zu Essay-Filmen genutzt und den Film der Straubs ins Programm gehievt. Mich trieb um – bis heute weiß ich nicht, ob aus Faulheit, Arroganz, angeborener Demut oder immerwährender Stagefright – eine Programm-Idee als Erkenntnisautomat. Wenn ich „Zu früh / zu spät“ mit „Toute Révolution est un Coup de Dés“ kombinierte, diese beiden Filme gleichsam miteinander montierte, würden sie sich, wie von selbst, gegenseitig erläutern. Ich hätte etwas zu zeigen, aber ich hätte – wie ich mich tatsächlich nicht entblödete, am Anfang meiner Ausführungen meinem unschuldigen Publikum vorzuhalten – ich hätte nichts zu sagen. Es folgte ein nicht enden wollender Schwall von Worten.

1.

Wenn die Montage der beiden Filme etwas Programmatisches hat, sie nicht nur in einem Programm zusammenfasst, sondern Programm ist, wenn also dadurch die Filme sich wechselseitig interpretieren sollen, so mache ich mich dennoch nicht anheischig, Ihnen den Mallarmé-Film zu interpretieren. Dazu müsste man, wenn ich in der Sprache der Geheimdienste reden darf, den Code des Gedichts knacken. Daran sind schon raffiniertere Geister als ich gescheitert. Ich behaupte einfach – und das ist mehr als eine Ahnung – dass die beiden Filme mehr miteinander zu tun haben als zwei Filme derselben Filmemacher ohnehin immer. Ich nehme den Mallarmé-Film – wenn ich jetzt in der Sprache der Hermeneutiker reden darf – als ein heuristisches Modell.

Beginnen aber möchte ich mit einer Anekdote. Über die Entstehungsgeschichte von „Zu früh / zu spät“ haben die Straubs viel erzählt, am meisten und am erhellendsten in einem Interview mit Hans Hurch - nach der Premiere des Films, die ich schon erwähnte, der zum Geburtstag der FILMKRITIK im alten Arsenal – einem Interview mit Hans Hurch also für die Wiener Programmzeitschrift *Falter*. Die Bemerkungen zum Mallarmé-Film sind kryptischer.

1955 drehte Jacques Rivette seinen ersten Kurzfilm, den etwa 30minütigen „Le Coup du Berger“. Unter dem ersten Teil der Anfangstitel sieht man zwei Hände das sogenannte „Schäfermatt“ oder den „Schäferzug“ ausführen, das wäre die korrekte Übersetzung des Titels. Diese sehr kurze Zugfolge ist eine aus dem Schachbuch für Dummies – nur sehr ungeübte Anfänger lassen sich mit ihr übertölpeln. Die Handlung des Films ist eine Dummie-Intrige zweier naiver Ehebrecher, die der betrogene Ehemann mit einem überraschenden, überlegten Zug matt setzt. Die Titelsequenz ist also cum grano salis eine Metapher für den ganzen Film. Sie enthält, auf einer strukturellen Ebene, den ganzen Film

in der Nussschale. Das hat gewisse Ähnlichkeit mit dem, was ich zum Verhältnis des Mallarmé-Kurzfilms und des langen, zweiteiligen Dokumentarfilms, die Sie gleich sehen werden, postuliere.

Gleichzeitig lässt die Bildmetapher auch anklingen ein Statement, das Jean-Marie sehr oft getan hat: in einer gewissen Phase sei Filmemachen wie Schachspielen. Und der Titel des Films verweist auf jenen berühmten Satz, den der, welchen Rivette in seinem Fernsehporträt „le maître“ genannt hat – Jean Renoir – all seinen Adepten ins Stammbuch geschrieben hat: Filmemachen sei mit Freunden ein Ding drehen. Er benutzt das Wort „coup“.

Was erzähle ich und wozu überdehne ich diese Metapher bis zum „Geht-nicht-mehr“?

Bei „Le Coup du Berger“ hat der damals 22jährige Jean-Marie die einzige Regieassistenten seines Lebens gemacht. Im gleichen Jahr hat er wohl noch in Lyon bei den Dreharbeiten zu „Un Condamné à Mort s'est échappé“ Bresson und in Paris Renoir wohl bei „French Cancan“ etwas zugesehen, aber das seien bloße kurze Freundschaftsbesuche gewesen. Der damals 27jährige Jacques Rivette, das hat Jean-Marie mir erzählt, hat während der Dreharbeiten immer wieder Mallarmés Gedicht deklamiert, das er ganz auswendig konnte. Man kann also mit einem gewissen Recht davon ausgehen, dass hier die Keimzelle für den Mallarmé-Film der Straubs liegt und, um erneut die Metapher etwas zu überdehnen, die Keimzelle vielleicht für das Filmemachen der Straubs und von Rivette. Und, um noch ein wenig weiter zu dehnen, für alle drei von ihnen eine Metapher für das Filmemachen selbst.

„Le Coup du Berger“ gilt manchen als der erste Film der Nouvelle Vague – und das, weil er so ganz ein Ding, ein Coup ist gemäß Renoirs Diktum. Die Mastermind (oder muss man sagen „der“ oder gar „das“?) des Films, der gehörnte Ehemann, der die jungen Ehebrecher übertölpelt und seinerseits seine Geliebte mit dem corpus delicti, dem Pelzmantel des jungen Ehebrechers, präsentiert, ist der damalige Chefredakteur und Mitbegründer der „Cahiers du Cinéma“, Jacques Doniol-Valcroze. Chabrol war der Produktionsleiter des Films und Truffaut, Godard und Rivette selbst tauchen in der Schlussequenz als Partygäste auf. Da haben wir sie also fast alle, die Zöglinge des charismatischen Linkskatholiken André Bazin, die er „Jungtürken“ nannte und als Experten – vor allem für den amerikanischen Film – hochschätzte. Es ist also nicht nur die lebenslange Freundschaft mit Rivette, mit dem sie Filmtipps, Kameraleute, Produzenten und Techniker austauschten, die, entgegen der landläufigen Auffassung, es handle sich um deutsche Regisseure französischer Muttersprache, die Straubs als von Jugend an von den Ideen, Vorlieben und Strategien der Nouvelle Vague geprägte Filmemacher ausweist.

2.

„Zu früh / zu spät“ ist als der erste Dokumentarfilm der Straubs bezeichnet worden. Das haben sie akzeptiert, aber einen ziemlichen Flunsch dabei gezogen. Es kommen keine Personen vor in dem Film, die Darsteller wären, aber die Landschaften seien wie Personen. Faktisch gesehen müsste man das mit gleichem Recht etwa für den Lichtspielszene-Film sagen, wo der Straschek einen Brief von Schönberg liest oder für „Fortini/Cani“, wo Fortini aus seinem eigenen Buch liest. Aber diese Genre-Zuordnungen sind für die Filme der Straubs nicht sehr sinnvoll und sie bringen einen kein Stück weiter. Schließlich hat Jean-Marie mit Recht darauf verwiesen, dass jeder sogenannte Spielfilm ein Dokumentarfilm über seine Darsteller ist. Und ich frage mich: Ist nicht jeder Film, auch wenn er inszeniert ist, eine Dokumentation und ist nicht jedes Dokument eine Inszenierung? Vor dreißig Jahren habe ich als Beispiele Eichingers Produktionen als die Dokumentation eines verzweifelten Versuches, viel Geld auszugeben, und Wildenhahns teilnehmende Beobachtungen als die Inszenie-

rung einer Vertrauenserschleichung angeführt und heute mag sich jeder, der will, entsprechende Beispiele suchen.

Die Frage nach den Genres erübrigt sich vollends, wenn man, wie ich das später tun möchte, auf den Kinematographen zu sprechen kommt.

3.

Was gibt es in „Zu früh / zu spät“ zu sehen? Was gibt es zu hören?

Die einzelnen Elemente des Films, sowohl, was die Bilder als auch, was die Töne anbetrifft, sind disparat. Ich zähle, fast wahllos, Einiges auf, was ein erster Blick, ein erstes Hören wahrnimmt. Ein Film in zwei Teilen. Der erste basiert auf einem Teil eines Briefes von Engels an Kautsky, der wiederum zwei oder vielleicht sogar drei unterschiedliche Teile hat – eine erste abstrakte Erörterung über die Französische Revolution, gefolgt von einer Aufzählung von Orten, deren soziale Zustände mit Zahlen belegt werden, und am Schluss wieder ein kurzes theoretisches Kapitel. Der zweite Teil basiert auf Exzerpten aus dem Buch „Kämpfe in Ägypten“ zweier unter dem Pseudonym Mahmud Hussein firmierender ägyptischer Autoren.

Sehr verschiedene Arten von Einstellungen: mit dem Teleobjektiv aufgenommene, mit dem Weitwinkel; Fahrten, Festeinstellungen, Schwenks, gelegentlich hin und her. Schwarzfilm. Ausschnitte aus einer historischen Wochenschau. Zwei ganz verschiedene Texte: ein historischer und ein (zum Zeitpunkt der Entstehung des Films) zeitgenössischer. Eine Sprecherin und ein Sprecher. Einstellungen, in denen man nur die Luftbewegungen hört, und solche, die voll von menschlichen und tierischen Stimmen sind. Immer wieder gibt es gleichsam Überlängen am Anfang und am Ende von Einstellungen und dann wieder ganz kurz geschnittene Kamerabewegungen. Es gibt den wie eine Postkarte anmutenden Blick von der Kirche Sacré-Coeur aus und Einstellungen, die, decadriert, hätte Johan van der Keuken gesagt, nur einen schmalen Streifen Vegetation und ganz viel Himmel darüber zeigen. Anmerkung: Das taugt wirklich nur für den ersten Blick, weil das System der Bilder bei dem Straub-Enthusiasten van der Keuken ein ganz anderes ist als bei den Straubs selbst. Ende der Anmerkung. Im ersten Teil ein strenger Text, in dem passagenweise nur Zahlen aufgezählt werden, die nichts Repräsentatives haben und in ihrer Bedeutung schwer zu erfassen sind, in zweiten Teil ein auf die Weise der Journalisten formulierter Text, in dem die Satzkonstruktionen etwas eigentümlich Unschärfes haben und die Übergänge vag bleiben, ein Wortschatz wie aus einem Parteiprogramm.

Anmerkung: Bei diesem Film und auch bei manchen anderen der Straubs haben einige Kritiker und auch Zuschauer, Freunde, mit denen man ins Gespräch kommt, gemault, dass die Texte schrecklich seien. Für meinen Geschmack trifft das ein bisschen zu auf den des ägyptischen Teils. Aber wer die Straubs ein wenig kennt, weiß, dass da keine Geschmacksverirrung vorliegt und müsste, wenn er darauf beharrte, schnell einsehen, den eigenen Vorurteilen aufgesessen zu sein. Jean-Marie nimmt sich Texte vor, weil er behauptet, selbst nicht schreiben zu können. Er nimmt von den Texten, was ihm gefällt. Genauer gesagt, er nimmt sie her für seine Zwecke. Seine Haltung zu ihnen ist nicht die des Dieners der hehren Literatur, sondern, wie er, augenzwinkernd sagt, die des Zensors. Das mag

sehr zugespitzt sein, trifft die Sache aber sehr gut. Und zeigt, dass sich, auch wenn die beiden bei Gelegenheit auf die Inkunabeln der Weltliteratur zugreifen, es auf die Qualität der Texte eigentlich nicht ankommt. Ende der Anmerkung.

Man findet in *Zu früh / zu spät* Einstellungen, in denen der Text die ganze Länge ausfüllt und lange Einstellungen, in denen nur eines oder überhaupt kein Wort fällt.

Man kann in dieses scheinbare Chaos, in dieses *bric-à-brac* vielleicht etwas Ordnung bringen, indem man sich einzelne Einstellungen genauer anschaut.

4.

Eine Einstellung.

Es ist die erste des Films, nach den Titeln. Also auch die erste im französischen Teil dieses zweiteiligen Films. Der zweite Teil zeigt Städte und Landschaften in Ägypten. Im Drehbuch hieß die Einstellung: *La Place de la Bastille en carrousel*. Das beschreibt den Effekt besser als das deutsche Wort ‚Kreisfahrt‘. Es ist eine relativ schnelle Fahrt aus der rechten Seitentür eines Autos. Die französische Bezeichnung weist hin auf Schwindel, vorbeifliegende Farben, den Eindruck des Kaleidoskophaften – auf etwas Komisches. Fahrzeuge, die in den Kreisverkehr einfahren, werden wie angesogen – ein Eindruck, der entsteht durch nicht parallele Bewegungen von Kamera und Gegenständen und durch die kurze Brennweite, mit der das aufgenommen wurde – und sie werden dann anschließend wie weggepustet. Die vertikalen Linien, Häuserecken, Straßenfluchten verziehen sich, einschließlich des Hauses, das eine ‚Banque de France‘ beherbergt.

Nicht Vergeblichkeit, *alles umsonst*, stete Wiederkehr ist in der Einstellung gemeint, sondern Groteske. Das ist erst einmal überraschend, weil es dem Vorurteil über Straubsche Bilder so gar nicht entspricht.

Die Einstellung zu dem historischen Ort – Anmerkung: Ich spiele hier natürlich an auf Jean-Maries bekanntes Diktum „Eine Einstellung ist eine Einstellung“ – auch also in dem Sinne, dass der Kadrierende eine Stellung zu dem Gegenstand der Aufnahme bezieht. Anmerkung Ende. Die Einstellung zu dem historischen Ort ist eine blasphemische. So gesehen ist das Wort, das ich eingangs benutzt habe, richtig: „Effekt“. Der Blick geht nicht auf das Denkmal ‚Place de la Bastille‘, den Genius auf einer Säule, der liegt buchstäblich im Rücken der Kamera. Das Denkmal hat ohnehin mit der *Grande Revolution* von 1789 nur indirekt zu tun. Es wurde zur Erinnerung an die Juli-Revolution von 1830 errichtet und später der Revolution von 1848 geweiht. Obwohl auf der Säule ein „Genie der Freiheit“ steht, hat das Denkmal also weniger mit Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit zu tun als mit dem „Enrichissez-vous – Bereichert euch“ des Juste Milieu.

Dass es sich hier tatsächlich um die Place de la Bastille handelt, erscheint so nicht notwendig. Man braucht es nicht einmal zu wissen.

5.

Eine andere Einstellung.

Im letzten Drittel des Films, also im ägyptischen Teil, gibt es die erste Einstellung, während der kein Wort ‚Kommentar‘ fällt. Vier weitere folgen.

Das erscheint wie ein Bruch mit dem Prinzip des Films, das man etwas kurzschlüssig so charakterisieren könnte: zwei Texte als Reiseführer für zwei unterschiedliche Länder. Das erklärt sich jedoch auf einer abstrakten Ebene recht einfach: Zu sehen sind Orte, die der Text nicht eigens nennt, die er pauschal einschließt. Die Reisenden, die sich nach ihrem Führer gerichtet haben, sind über das, was er nennt, hinaus fündig geworden.

Aber noch aus einem ganz anderen Grund ist die erste jener ‚kommentarlosen‘ Einstellungen auffällig. Es ist die längste des gesamten Films, 10 ½ Minuten, eine ganze 120 m-Rolle lang – hätte es für 16mm längere Filmrollen gegeben, wäre die Einstellung vermutlich noch länger.

Ein erster oberflächlicher Blick – wenn ich *Blick* sage, schließe ich das Ohr ein – könnte in der Einstellung das Gegenstück zu der gerade besprochenen vermuten: kein Kreis, kein Karussell, eine Fahrt vorwärts. Genauso wenig jedoch wie die Einstellung an der Place de la Bastille Zirkularität im Sinne von Vergeblichkeit meint – oder besser: sagt -, geht es hier um *vorwärts*, Zukunft, Optimismus.

Der Gestus dieser Einstellung – ich meine damit ein Zusammenspiel von Kadrage, Bewegung, Kameraposition und Dauer – lässt das nicht zu. Die Einstellung hat den Gestus der Landnahme; ich sage nicht Panzerfahrt oder niedrig fliegender Hubschrauber – Kamerapositionen haben nie etwas so Eindeutiges. Landnahme im Sinne einer Erkundung – die Straubs haben darauf hingewiesen, dass mit der militärischen Expedition Bonapartes die Kartographen nach Ägypten gekommen sind – auch dies also eine Klammer, die die beiden Teile zusammen hält. Die französischen militärischen Kartographen haben die noch immer verlässlichsten Karten der ägyptischen Provinz angefertigt. Die Straubsche Expedition wäre dann eine Wiederholung dessen, tatsächlich haben sie sich beim Aufsuchen der Drehorte nach den alten französischen Karten gerichtet. Landnahme im Sinne einer Eroberung. Die Entmachtung der Briten, Fremden und Aristokraten hat das Land eben nicht befreit.

Dazu passt auch, dass, nachdem in der Einstellung vorher der Kommentar endet, man aus der Ferne, aber laut einen Esel schreien hört, dass während der ganzen Vorwärtsfahrt der Motor des Kleinwagens zu hören ist, durch dessen Frontscheibe die Einstellung aufgenommen worden ist, und dass jedes Mal, wenn man einen Baum oder eine Baumgruppe passiert, ein aufgeregtes Vogelkonzert zu hören ist. Ich spreche jetzt nicht von Intentionen. Ich meine, dass die Straubs das nicht gesucht, aber gefunden haben. Dass es ihnen geschenkt worden ist. Damit wären wir dann beim Konzept des Kinematographen. Aber ich greife vor.

6.

Die vierte Einstellung des Films zeigt das Ortsschild der Gemeinde Tréogan. Wir sind also wieder im ersten Teil, dem französischen. Wir sind in der Bretagne. Mit der Einstellung vorher, einem Schwenk,

der auf einer Straße endet, ist sie mit einem bedeutungsvoll richtig/falschen Tonanschluss verbunden. Ein Auto war aus dem Bild gefahren, man hört noch das Geräusch des sich entfernenden Fahrzeugs, nach dem Schnitt hört man ein sich näherndes Auto, das am Ortsschild vorbei in die Tiefe des Bildes fährt. Wie zwei *opening shots* in einem Spielfilm – wenn auch die Autos natürlich nicht identisch sind. Hinter dem Ortsschild ist eine Baracke zu sehen mit Werbeplakaten, davor Gebüsch. Die Hälfte des Bildes macht die Straße aus und ihre Fluchtlinie. Während der Einstellung vorher hatte man gehört: „Tréogan: 10 wohlhabende Familien, 10 verarmte, 10 bettelarme.“ Mit dieser Einstellung, eingedenk des falschen einführenden Anschlusses – und dies ist das erste Dorf, was gezeigt wird – führt einen der Film in die Irre. Er tut so, als wollte er eine Kontinuität darstellen: *schon vor 200 Jahren war dieses Dorf arm und so ist es immer noch, nichts hat sich geändert* – als wollte der Film ein historisches Faktum aus einem Text mit einem Bild belegen. Diese Einstellung ist, was Godard in seinem Film *Week-End* eine *fauxtographie* genannt hat, *faux* wie falsch.

Wie in dieser Einstellung der Film eine Verdoppelung zulässt: im Text wird von Armut geredet und man sieht ein Bild, das auf den ersten Blick „Armut“ zu bedeuten scheint, so lässt er, besonders im ersten Teil, einen Kontrast zu und bleibt so jenem dialektischen Gestus treu, der für die Straubs so wichtig ist – im Gezeigten und Gesagten auch sein Gegenteil mit aufscheinen zu lassen. Dieser Kontrast besteht darin, dass angesichts der Menge der aufgezählten Dörfer, deren Bewohner Bettler, Almosenempfänger und am Rande des Existenzminimums lebende Menschen waren, die Folge von Schwenks über grüne Felder und Wiesen den Gedanken aufdrängt, wie fruchtbar dieses Land doch ist – und doch in ihm die Mehrzahl der Menschen Hunger leiden.

Mögen in Filmen die Bilder nur dazu da sein, den Text, wie man auf Neudeutsch sagt „zu versinnlichen“. Die Sprache der Begriff und das Bild die Musik dazu. In den Filmen der Straubs ist es, zumindest gelegentlich, genau umgekehrt.

7.

Zwei Einstellungen aus dem zweiten Teil.

Zweimal, wenn von der ägyptischen Zentralregierung im 19. Jahrhundert die Rede ist, sieht man eine Einstellung der Zitadelle von Kairo, zweimal die gleiche Festeinstellung. In einer extremen, kurz-brennweitigen Untersicht – Sie sehen, ich vermeide das Wort ‚Froschperspektive‘, weil es das Ganze zu putzig machen würde – sieht man ein Stück Mauer am äußersten unteren Bildrand und links und rechts schmale Türmchen, perspektivisch verzerrt, darüber, den Großteil des Bildes ausmachend, das Weiß des Himmels.

An dieser Stelle herrscht zwischen Bild und Text eine Analogie, oder anders, vielleicht genauer gesagt: die oftmals posaunenartige Diktion des Textes besonders des ägyptischen Teils - bezeichnenderweise an dieser Stelle just nicht so ausgeprägt – findet ihre Entsprechung in der Idee eines Bildes. Es ist die Idee für ein Bild, das zum Piktogramm tendiert. Straub war sich vollkommen bewusst, wie *unstraubisch* diese Perspektive und diese Kadrage waren. Grienend zeigte er sie mir, als er die Kamera eingestellt hatte. „Sieht ein bisschen nach Eisenstein aus“, sagte ich. „Manchmal muss er eben das Gegenteil machen von dem, was er mag“, sagte Danièle und grinste auch. Dies ist eine Art von Einstellung, die nicht eine *impression* erlaubt, hätte Godard gesagt, sondern eine *expression*. Das Bild ist ein Ausdruck, Ausdruck einer Haltung dessen, der es gemacht hat. Die Einstellungen, die die Kairoer

Zitadelle zeigen, sind ein Ausdruck von Verachtung. Nicht verächtliche Bilder, sondern Bilder für eine Verachtung.

8.

Nach all diesen Präliminarien nun die Einstellung, auf die ich hinauswollte. Wie durch Gedankenübertragung wird sie mitten in der Ausstellung oben projiziert, als wäre sie deren Zentrum, ihr Kernstück. Vielleicht haben die Kuratoren sich von dem inspirieren lassen, was ich in den Vorgesprächen erzählt habe. Aber wir wissen ja: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Ein Würfelwurf wird niemals abschaffen den Zufall.

Ein Fabrikator, im Text wird von einer Revolution im Jahre 1919 gesprochen, es fällt zum ersten Mal das Wort ‚Arbeiter‘.

Einen solchen Zusammenhang und ein solches Bild meint man zu kennen. Die Filmemacher, die nicht in die Fabrik dürfen, weil der Kapitalismus die Arbeit versteckt und unsichtbar machen will, wollen die Arbeiter treffen an dem Punkt, wo sie gerade noch Arbeiter und erst ein bisschen Privatmenschen sind, vor dem Fabrikator, um noch ein wenig von der Arbeit, von den *Produktionsverhältnissen* zu sehen, vielleicht in den Gesichtern der Arbeiter oder in ihren Gesten. Und hier ist der Ort, an dem bei Fabrikbesetzungen die sichtbaren Auseinandersetzungen stattfinden und wo bei Streiks die Stellungnahmen abgegeben werden.

Es ist für den, einmal lax gesagt, 68er-Film in Frankreich und auch hier das, was für das Fernseh-Feature der Experte vor der Bücherwand ist oder die langbrennweitige Einstellung in der Fußgängerzone mit den auf die Kamera zu wuselnden anonymen Menschen. Ein unverzichtbarer Topos oder die erstbeste Idee. Harun Farocki hat sich natürlich, weil es sich gleichzeitig um ein enorm wichtiges politisches Motiv und einen lachhaften Irrsinn handelt, für diese Situation interessiert und einen Kompilationsfilm gemacht *Arbeiter verlassen die Fabrik*, für den ich ihm einen Streifen aus den Negativresten zur Verfügung gestellt habe, die Danièle mir anvertraut hatte.

Diese Einstellung *sortie d'usine* ist auch in *Zu früh / zu spät* nicht frei von jenem angenommenen revolutionären Pathos, wenn sie auch 1981 gedreht wurde, als niemand sonst so etwas noch drehte, wenn sie auch durch die Distanz, aus der die Menschen gefilmt worden sind, und durch die Länge der Einstellung etwas Unverwechselbares, Eigenständiges bekommt.

Faire la Revolution, heißt es in einem der Motti zu dem Drehbuch des Films *Chronik der Anna Magdalena Bach*, *c'est aussi remettre en place des choses très anciennes mais oubliées*. Das ist ein Zitat von Charles Péguy – Revolution machen, das ist auch, sehr alte, aber vergessene Dinge wieder auf ihren Platz zu rücken.

Straub/Huillet sind Traditionalisten, so sehr, dass sie, kokett akzeptierend, wie aus der Mode geraten jene Konnotation ist, etwas sehr viel Älteres meinen: die Erfindung der Kinematographie, des Kinematographen. Das Lumière'sche Fabrikator in Lyon, bei Arbeitsschluss aufgenommen mit dem gerade zusammengeschraubten Kinematographen, gehört mit der *Ankunft des Zuges auf dem Bahnhof von La Ciotat* und dem *Déjeuner du Bébé* zu den Urbildern des Kinos. Es wird hier nicht einfach

nur zitiert. Diese vielfach vergessene Tradition Lumièrescher kinematographischer Bilder ist es, in die sich die Straubs stellen. Waren es am Anfang *homemovies* der Fabrikantenfamilie, so wurden bald Operateure mit dem neuen Apparat in die Welt geschickt, um kurze Panoramen und bewegte Ansichten herzustellen für Jahrmarktsstände und bunte Programme in neu eröffneten Sälen. Die Lumières selber dachten vor allem an eine weit verbreitete Verwendung des neuen Aufnahme- und Wiedergabe-Apparats für wissenschaftliche Zwecke. In den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts entstanden so in fast der ganzen bekannten Welt eine riesige Menge von ersten Kinematographen-Stücken.

Als ich 1993, zu Jean-Maries 60. Geburtstag, beauftragt wurde, zwei moderierende Filmstücke für einen Themenabend Straub/Huillet auf ARTE zu drehen, war es unisono die Aussage der interviewten Franzosen: *Die Straubs gehen auf den Kinematographen zurück*. Helmut Färber rettete die deutsche Ehre, als er genau das weiter ausführte. Als ich 2003 in das Rundfunkstudio des RBB geladen wurde zu einem kleinen Interview anlässlich Jean-Maries 70. Geburtstag und eben das ausführte als wesentliches Charakteristikum der Arbeit der Straubs, schaute mich die Moderatorin mitleidig an und glaubte, ich alter verkalkter Trottel hätte nichts zu sagen als die Tautologie *Das Kino ist das Kino* und bediente mich dabei des verschrobene Begriffs *der Kinematograph*. Auch, nachdem ich nachhakte, wollte sie nicht verstehen, dass ich von etwas sehr Bestimmtem sprach.

Für die Straubs ist es fraglos, dass es einen Sinn hat, mit Kamera und Tonband herumzureisen und manchmal ohne, manchmal mit Eifer und Zorn Vorgänge festzuhalten; dass womöglich beim Anschauen dieser bewegten Bilder man etwas herausfinden kann, was man anders nicht herausfinden könnte, wie ein Pferd galoppiert zum Beispiel; dass das Herz des Filmemachens im Kinematographen liegt, einem Instrument zur Erforschung der Welt.

Für einen wesentlichen Aspekt des Films *Zu früh / zu spät* und für das Kino der Straubs insgesamt ist dieser Ansatz ein Programm.

9.

Aber was hat all das nun mit dem Mallarmé-Film zu tun und inwiefern liefert der Mallarmé-Film einen Schlüssel für *Zu früh / zu spät*?

Vor dreißig Jahren habe ich etliche Stellen aus dem Gedicht rezitiert und die entsprechenden Stücke in der deutschen Übersetzung zum Vortrag gebracht, über die Danièle, Jean-Marie, Andrea Spingler, Helmut Färber und ich direkt im Anschluss an die Dreharbeiten in Paris sich beugten. Auch sie ist oben in der Ausstellung zu besichtigen. Bei der dann immer noch bestehen bleibenden Dunkelheit dieser auf der einen Seite durch die ausgefeilte Typographie ein logisches System konstruierenden, auf der anderen Seite auf Sprachmusik abzielenden reinen Poesie sehe ich heute darin keinen rechten Sinn mehr. Ich will lieber eine kurze Paraphrase der eigentlich kaum nennenswerten *Handlung* des Stückes versuchen, auf die Gefahr hin, dass dabei etwas vollkommen Verqueres herauskommt – Komparatisten also weggehört – oder etwas Ähnliches wie bei dem Hollywood-Produzenten, der den berückendsten Liebesfilm der Filmgeschichte träumte, kurz aufwachte, die Handlung niederschrieb und am nächsten Morgen einen Zettel auf seinem Nachttisch vorfand, auf dem geschrieben war: *boy meets girl*.

Also: In einer prekären und eigentlich hoffnungslosen Lage (*du fond d'un naufrage* – aus der Tiefe eines Schiffbruchs), die auf hermetische Weise mit einer Vielzahl nautischer Metaphern charakterisiert wird, geht ein Mann, *maître* genannt und *vieillard* – Greis, unter anderem einst Bootsführer, es an, in einer titanischen Aktion eine bestimmte Zahl zu würfeln, die es erlaubt, sich und andere aus

dieser Lage zu befreien und davonzukommen. Die Anstrengungen jedoch können den Erfolg nicht garantieren. Er bleibt letztlich dem Zufall überlassen.

Der letzte Satz des Gedichts – *toute pensée émet un coup de dés* (Jeder Gedanke sendet aus einen Würfelwurf), ein Satz in Klartext sozusagen – macht deutlich, dass jedwede geistige Tätigkeit gemeint ist – die Meisterung des Lebens selbst, was das Verfassen von Gedichten und das Drehen von Filmen einschließt, wie Rivette es einst mit seinen Rezitationen gemeint hat, spekuliere ich einmal. Es ist relativ einfach und recht naheliegend, jenen titanischen Kampf um *l'unique nombre qui ne peut pas être un autre* – die einzige Zahl, die nicht kann / eine andere sein zu beziehen auf Mallarmés dreißigjähriges Ringen um dieses, sein letztes Poem.

Die Straubs in ihrer Wiederaufnahme von Rivettes Rezitationen drehen die Schraube noch ein wenig weiter. Ihr Mallarmé-Film heißt *Toute révolution est un coup de dés* – Jede Revolution ist ein Würfelwurf. Es gibt also eine weitere Klammer zu *Zu früh / zu spät*, geht es doch in den theoretischeren Passagen aus dem Engelsbrief (am Anfang und Ende des ersten Teils) darum, dass Revolutionen beileibe keine Selbstläufer sind, sondern abhängig von den konkreten historischen Gegebenheiten und letztlich also vom Zufall.

Der Titel des Mallarmé-Films ist eigentlich kein Titel, sondern ein Zitat; ein Satz, den der Historiker Michelet Jahrzehnte vor der *Commune* und Jahrzehnte vor der Entstehung des Mallarmé-Gedichts geschrieben hat, das 1897 kurz vor Mallarmés Tod zum ersten Mal erschienen ist. Die Straubs haben uns, die Rezitierenden, im Halbkreis auf den Grabhügel im Friedhof Père Lachaise gesetzt, der die Überreste der 147 hier erschossenen Kämpfer der *Commune* von 1871 birgt und sich vor der sogenannten *Mur des Fédérés* erhebt, dem Denkmal für die 30.000 Toten der *Commune*, über das der Anfangsschwenk des Films hinwegstreicht.

Im Zusammenhang des Films verhält sich sein Zitatitel gleichsam wie ein Marxscher Gedanke zu einem Hegels, er ist eine Antwort auf oder eine Variante des letzten Gedichtsatzes *Jeder Gedanke sendet aus einen Würfelwurf*. Er ist das dritte Element der Montage, die den Film ausmacht: der Zitatitel, der Ort des Geschehens, der Text des Gedichts. Mallarmé war nicht gerade ein politischer Mensch, aber es ist unzweifelhaft, dass er, zwar nicht auf dem Père Lachaise, sondern in seiner Wohnung in der Nähe der Gare St. Lazare, die *Commune* und die Kämpfe um sie miterlebt hat. Und es ist bedeutungslos, ob er mit diesem Gedicht auch die *Commune* meinte. In der Poesie wird nichts gemeint, sondern es herrscht die Metapher und die Musik der Sprache.

10.

Jean-Marie hat oft gesagt, dass sie versuchten, mit jedem Film einen Schritt weiter zu gehen. Das klingt sehr abstrakt und lässt sich sehr leicht als sehr vages selbstinszenatorisches Gerede abtun. Und doch ist es wohl wahr. Im Mallarmé-Kurzfilm von 1977 gibt es ein für sie neues Konzept, das im Laufe der Zeit immer größere Bedeutung gewann. Auf der Schräge des Grabhügels im Père Lachaise sind alle Rezitierenden von mehr oder minder der gleichen Kameraposition aus gefilmt, was durch ihre Anordnung natürlich erst möglich war. Das finden wir wieder in einigen „Massenszenen“ in dem ein Jahr später gedrehten „Dalla nube alla resistenza“, das wird für das Vielpersonenstück „Klassenverhältnisse“ fast zur Regel und ist ab den *Theaterfilmen*, ab *Empedokles* also, mehr oder minder eheres Gesetz. Damit das funktioniert, muss man die Positionen der Darsteller sehr genau kalkulieren. Man muss, Achtung, Schach spielen, sagt Jean-Marie, also die Konsequenzen, die eine erste Ent-

scheidung auf die nächsten hat, sehr weit antizipieren. Eine solche strenge Vorbestimmung, Determination, Festlegung gibt es dann auch in anderen Bereichen als der Kameraposition und so hat sich der Ruf der Straubs als Arbeitstiere, Kontrollfreaks und Genauigkeitsfanatiker verfestigt. Schon 1974 witzelte Rainer Gansera in der FILMKRITIK: *Keine falsche Bewegung, Moses und Aron*.

Als ich 1978 zum ersten Mal richtiger Assistent der Straubs war und unter anderem jede 2-3 Nächte das belichtete Material nach Rom ins Kopierwerk brachte und die Positive für die Arbeitskopie abholte, die wir am folgenden Abend in einem Kino in der Nähe der Drehorte anschauten, bemerkte ich, dass die Produktion gleichzeitig arm und reich war. Das Catering und die Hotels waren eher ärmlich, alle Assistenten arbeiteten umsonst, die Team-Mitglieder hatten sich aus Sympathie für die Straubs auf recht geringe Honorare eingelassen, die meisten Darsteller waren Laien und machten auf Spesenbasis mit. Was die Menge des belichteten und kopierten Materials anging, herrschte aber der reinste Luxus. Die Straubs drehten Minimum knapp 20, meistens 30, oft über 40 Klappen pro Take. Und wenn man die Rushes sah, wurde deutlich, dass das nicht daran lag, dass technisch etwas schiefgegangen war oder die Darsteller viele Fehler gemacht hätten. Das bekam man in der Regel bei den technischen und den Darstellerproben in den Griff.

Als wir 1980 für den ersten Teil von *Zu früh / zu spät* eine kleine Tour de France machten, hatte Danièle den Juni als Drehtermin festgelegt, weil in dieser Zeit im Norden Frankreichs, wo wir uns hauptsächlich bewegten, mit wenig Regen, aber einigem Wind und also wechselnden Wolken zu rechnen war, d.h. sowohl mit strukturierten Himmeln als auch mit häufigen Lichtwechseln. Es waren nur sogenannte Landschaftsaufnahmen, viele feste Einstellungen, einige Schwenks, die aber für einen gewieften Operateur wie Willy Lubtchansky überhaupt kein technisches Problem darstellten. Aber wir drehten 2 bis 3 Einstellungen pro Tag über den Zeitraum von fast einem ganzen Monat. Ein Team in einer Fernsehauftragsproduktion hätte für das Pensum acht, vielleicht 10 Tage zugestanden bekommen. Wir warteten und warteten und wir drehten und drehten, obwohl wir wegen des Wetters oder technischer Probleme keinen einzigen Drehtag verloren.

Bei beiden Filmen waren mehr oder minder alle Rushes technisch und ästhetisch betrachtet in Ordnung. Da es also nicht um die Perfektion des Ergebnisses ging bei dieser luxuriösen Verwendung von Material und Zeit, was ja bekanntlich auch Geld ist, mussten die Straubs mit den vielen Klappen und dem Warten etwas Anderes im Sinn haben. Schaut man auf unser heuristisches Modell Mallarmé-Film, wird klar, was das ist. Sie waren aus auf einen unerwarteten einzigartigen Augenblick. Sie wollten etwas Unvorhergesehenes herausfordern, sie wollten etwas geschehen lassen, was sich, vollkommen unabhängig von ihren Intentionen in einem magischen Augenblick ereignete und nichts mit präfabrizierten Bedeutungen zu tun hat. Sie machten ein Kalkül. Aber nicht, um etwas zu kontrollieren. Sie wollten, dass erscheine jene *einzig Zahl, die nicht kann eine andere sein*. Sie betrieben ein Kalkül des Zufalls. Sie wollten zurückkommen in einen Zustand, in dem die filmischen Bilder wieder unschuldig werden wie 1895 am Fabrikator in Lyon; nicht Propaganda, nicht Sprache, nicht Begriff, sondern Dokument.

Es ging nicht darum, dass die Arbeitstiere erlöst werden, weil sie strebend sich bemühen, sondern um die Gnade des Kairos - *καῖρός*, des richtigen Augenblicks, weder zu früh noch zu spät. Es ging darum, in Demut ein Geschenk zu empfangen. *Sola gratia – allein durch Gnade* heißt es bei Luther und in der Theologie der Reformation.

Es ist gesagt worden, dass in *Zu früh / zu spät* der Text ein Vorwand ist – ich vergrößere etwas – ein Vorwand dafür, an die Orte zu reisen, von denen in dem Text die Rede ist. Dorthin zu reisen und aufzuzeichnen, was da passiert. Oder auch mit Hilfe der Aufzeichnung Gegebenheiten an diesen Orten zu messen. Tatsächlich ein bisschen, was ein Kartograph tut, der ausmisst und aus der Summe seiner Messungen ein Bild der Landschaft herstellt, eine Karte. Nun misst ein Tonbandgerät und eine Kamera keine Meter, Höhen etc.

Vielleicht könnte man sagen, dass diese beiden Instrumente in diese Gegenden getragen worden sind, um zu er-messen, was dort an Leben ist. An Leben der Menschen, der Pflanzen und der Tiere, und das ist – in dieser Reihenfolge – keine Hierarchie. In pathetischen Momenten, in Interviews, Diskussionen und Pressekonferenzen bezog Straub sich in diesem Zusammenhang auf Rosa Luxemburg. (Zitat) *Für Rosa Luxemburg war das Schicksal eines Insekts, das irgendwo in einer Ecke um sein Leben kämpft, ohne dass die Menschheit etwas davon mitbekommt, genauso wichtig wie das Schicksal und die Zukunft der Revolution, an die sie glaubte.*

Das ist ein Hinweis darauf, wie er den Film gerne angeschaut und –gehört haben möchte; und es ist ein Prinzip, das man im Leben vielleicht befolgen sollte.

In diesem Sinne wünsche ich Ihnen viel Freude beim Anschauen der beiden Filme.