

VERSUCH STRAUB ZU EHREN

1.

Meine Kindheit als Filmemacher habe ich mit Daniele Huillet und Jean-Marie Straub verbracht, im vertrauten Pluralis schon immer die Straubs. Das war um 68 herum in den Münchner Programmkinos, München war damals noch eine Stadt der Kultur.

Es gab **Machorka-Muff** und **Nicht versöhnt** in einer Vorstellung, ein Jahr später die Uraufführung der **Chronik**, für die die Straubs die Tonanlage im Theatiner-Kino neu einstellen ließen und immer wieder kontrollierten. Noch eine kurze Zeit später kam dann **Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter** dazu, als Vorfilm für wechselnde Hauptfilme, so dass es gleichzeitig in den Monatsprogrammen vier Filme der Straubs zu sehen gab. Ich ging hin, ich weiß nicht mehr, wie oft.

Als ernsthaft pubertierender Abiturient kannte ich meinen Böll, konnte jedem, der auch immer es hören wollte, die Familiengeschichte der Fähmels und die vertrackte Rückblendenkonstruktion des Romans und des Films auseinandersetzen. In einem der ersten Seminare an der Filmhochschule lernte ich bei Helmut Färber, ohne es eigentlich vorzuhaben, den **Machorka-Muff**-Film auswendig, kannte bald alle Musiknummern aus der **Chronik** - nach wie vor gefällt mir die Arie des Äolus am besten: "Wie will ich lustig lachen, wenn alles durcheinander geht ... " – Fassbinder, Schygulla und die ganze Truppe des *antiteater* kannte ich, bevor Fassbinder seinen ersten Film gemacht hatte. Ich weiß nicht, ob es daran liegt, dass ich in die Jahre komme, aber diese Zeit erscheint mir, von heute aus gesehen, wie ein freundliches Licht in die Finsternis der Gegenwart zu leuchten.

2.

In meiner Jugend als Filmemacher lernte ich die Straubs kennen. Ich hatte mich, gegen Ende meines Filmstudiums, in einem Brief frech als Regieassistent selbst empfohlen und eine freundliche Absage bekommen. Wie sollte ich auch damals schon wissen, dass in ihrer Art der Filmproduktion, in der er Schreiber, sie Lektorin ist, er hauptsächlich für das Bild zuständig, sie für den Ton, er der Künstler ist, sie gleichzeitig fordernde Produzentin, Aufnahmeleiterin, freundliche Skriptfrau und beschützende Glücke, dass in diesem hermetisch erscheinenden Produktionsmodell es für den klassischen Regieassistenten keinen Platz gibt? Gleichzeitig erhielt ich eine freundliche Einladung nach Paris, man könnte sich doch kennenlernen. Der kam ich nach, reiste, mit zwei Kopien ihrer Filme beladen, nach Paris und machte mich dort nützlich. Es war die Zeit der Uraufführung von **Moses und Aron** und ich fuhr sie zwei Wochen lang kreuz und quer durch Paris. Seither habe ich mich, immer wenn es mir zeitlich und finanziell möglich war, in irgendeiner Weise bei ihren Filmen nützlich gemacht. Ich war Untertitelübersetzer, zweiter Tonmann und Pausenc clown für Altmeister Louis Hochet, Darsteller, Kopien- und Negativtransporteur, Straßensperrerr, einmal sogar nominell Regieassistent und immer auch Korrepetitor. Ich war ein Teil ihrer persönlichen PR-Abteilung und bin darüber - auch Jean-Marie geizte die ganze Zeit lang an kompetenten Stellen nicht mit Hinweisen auf meine eigenen filmischen Werke - zu einem erwachsenen Filmemacher geworden.

3.

Es gehört zu ihrer Weise der Selbstdarstellung, die als ein Teil der Filmarbeit anzusehen ist, dass sie Autobiographisches genauso strikt verweigern, wie sie es, gezielt indiskret in Gespräche und Verlautbarungen einstreuen. Es wird deshalb nicht einfach sein, Materialien und Informationen zu einem biographischen Abriss zu sammeln, auf den doch, wenn eine Person geehrt werden soll, wenn auch für seine Filme, schlechterdings nicht verzichtet werden kann.

Soviel meine ich zu wissen: Jean-Marie ist am 8. Januar 1933 in Metz geboren, in der Lorraine, er ist also nicht, wie immer wieder behauptet wird, Elsässer. Er entstammt einer, wie er sagt, kleinbürgerlichen Familie. 1940, als Schulanfänger, hat er, wie alle Kinder in den von den Nazis besetzten Gebieten, anfangen müssen, Deutsch zu lernen, diese Sprache hat ihn also seither nicht verlassen. Nach der Befreiung kurze Zögling in einem Jesuitenkolleg, dann staatliches Gymnasium; mit dem Beginn eines Literaturstudiums in Strasbourg und Nancy Anfang des Kinointeresses. Er fährt hin und her zwischen Paris, wo es in der Cinémathèque die Retrospektiven gibt, und Metz, wo er mit einem Freund einen Filmclub leitet. Nach Metz werden zu Filmeinführungen die eingeladen, die er in der Cinémathèque und dem Kreis um sie herum kennengelernt hat: Andre Bazin, damals Chefredakteur der *Cahiers du Cinema*, die dortigen "Jungtürken" François Truffaut und Jacques Rivette, Henri Langlois, Betreiber der damals noch privaten Cinémathèque. Jean-Marie schreibt für Zeitungen und Zeitschriften Filmkritiken, von denen er heute nichts mehr hält. 1954 wird er seinem Vorsatz, nicht selber Filme machen zu wollen, untreu. Er beginnt mit der Arbeit an einem Film über Bach, schaut einigen Regisseuren bei der Arbeit zu: Bresson, Renoir; er lernt Danièle kennen, die auch Filme machen möchte, ihre Aufnahmeprüfung an der Filmhochschule aber aus Empörung über die dort gestellten Aufgaben selbst sabotiert hat. Richtiger Assistent ist er nur ein einziges Mal: bei Rivettes erstem Film, dem mittellangen **Le coup du berger**. Das war 1956, die Zeit, in der die Cinémathèque-Gänger, die Jungschreiber in den *Cahiers*, die Kinder von Bazin und Langlois, in der die ihre ersten Kurzfilme machten, die bald die *Nouvelle Vague* in Gang bringen sollten: Truffaut, Godard, Rivette, Chabrol, Demy. Wenn das auch niemals eine kohärente Gruppe gewesen ist und wenn auch die Filme der Straubs formal mit denen der genannten nichts gemeinsam zu haben scheinen, so ist es doch der 'Geist' dieser 'Bewegung', der auch ihre Filme prägt. "Wir sind die ersten Filmemacher, die wissen, dass es Griffith gegeben hat," soll Godard einmal gesagt haben; auch in den Filmen der Straubs geht die Bewegung von einer Erfahrung des Kinos aus, von einer Kinomanie, die zusammengeht mit einem avantgardistischen Willen, wenn dieses inzwischen etwas verstaubte Wort erlaubt ist. Ein gleichzeitig traditionalistischer Ansatz, der immer sich bezieht auf die Filmgeschichte, wenn es so etwas überhaupt gibt, und ein modernistischer, der bei den Straubs soweit gegangen ist, dass ab einem bestimmten Augenblick ihre Filme gar nicht mehr gegen die Filmindustrie gedreht sind (was bei ihnen nie der Fall war), sondern einfach ohne sie, sie haben mit der Filmindustrie nichts zu tun.

1958 ging Jean-Marie nach Deutschland, um für das Bach-Projekt zu recherchieren und um sich dem französischen Militär zu entziehen, das in Algerien einen Kolonialkrieg führte. Er wird in Abwesenheit als Deserteur zu einem Jahr Haft verurteilt und auf die Fahndungsliste gesetzt. Zwölf Jahre lang, bis zur Amnestie, kann er Frankreich nicht betreten. Die Straubs, inzwischen ein Paar, siedeln sich 1959 in München an. Das Bach-Projekt findet keine Finanzierung, ein anderes, das in der Zwischenzeit entstanden ist, eine Verfilmung des Romans

'Billard um halbzehn' von Böll, auch nicht. Sie versuchen es mit einem Kurzfilm, und so entsteht 1963 der erste Straub-Film, **Machorka-Muff**, nach der Kurzgeschichte 'Hauptstädtisches Journal', wieder von Böll. Er läuft, als Vorprogramm zu einem Film von Ken Russell kurz im Kino, findet aber keine sonderliche Beachtung, selbst Helmut Färber in der *Filmkritik* witzelt über ihn hämisch. Ein enthusiastischer Brief des Komponisten Stockhausen, veröffentlicht zusammen mit einer Notiz von Rivette in den *Cahiers* - alte Freundschaft bewährte sich da - scheint aber immerhin so weit Wirkung gezeitigt zu haben, dass nach einem guten Jahr, mit zum größten Teil privat zusammengeborgtem Geld, sie mit den Dreharbeiten zu dem längeren Böll-Film beginnen können, das würde **Nicht versöhnt** werden.

Mit diesem Film beginnt die Rezeptionsgeschichte der Straub-Filme als eine von kleinen Skandalen und Konfrontationen. Er wird in einer Art Privatvorführung unter dem Semintitel *Neue Erzählstrukturen im deutschen Kino* während der Berlinale 1965 gezeigt und trifft dort auf eine Publikumsmehrheit von Johlenden und Pfeifenden - und auf eine Minderheit von Enthusiasten: Enno Patalas und Frieda Grafe würden in der Folgezeit die Münchner Zeitschrift *Filmkritik* zum zweiten Organ des Straubianismus machen, Michel Delahaye den ersten großen Artikel in den *Cahiers* veröffentlichen; Andi Engel war da, der in England die Filme verleihen und andere mit kleinen Summen coproduzieren würde (in *Klassenverhältnisse* spielt er dann den Oberportier), Richard Roud, der 1970 das erste Buch veröffentlichen würde, und Adriano Aprà, der mit Artikeln und Einladungen auf das Festival in Pesaro die Verbreitung der Filme in Italien befördern würde (und Darsteller im **Othon** und in **Fortini/Cani** ist). Mit der Vorführung entsteht so etwas wie eine Straub-Gemeinde, die der gleichzeitig "elitär", "unbeholfen" und "Sprachvergewaltigung" rufenden Mehrheit von Zuschauern und Kritikern entgegenhalten würde, dass hier etwas zu sehen und zu hören ist, das einen Platz haben würde in der Filmgeschichte, in der Geschichte des Kinematographen, das etwas Neues ist.

Bei dieser Konfrontation ist es bis heute geblieben, die Mehrheit der heftig Ablehnenden hat genauso Nachwuchs bekommen wie die der Enthusiasten und wie bei keinem anderen mir bekannten Filmautor (ich gebrauche den Singular, wohlwissend, dass es sich um ein Paar handelt) hat die Gruppe der Enthusiasten stets den Verdacht der quasi religiösen Verblendung zu gewärtigen. Immer noch werden die beiden wie junge Debütanten bei Pressekonferenzen danach gefragt, was in aller Welt sie sich denn bei diesem und jenem gedacht hätten und ob sie nicht wüssten, dass man eine Geschichte so und so erzählen und ein Darsteller so und so sprechen und agieren müsse. Doch diese Konfrontation nimmt nicht mehr so lautstarke Formen an. Woran das liegen mag, ob es der Zeitgeist ist, der daherschwebt mit 'anything goes', ob es eine gewisse vorgebliche Klassizität ist, die gelegentlich, seit **Moses und Aron** an den Filmen konstatiert wird, ob niemand mehr den heiligen Zorn der beiden sich zuziehen möchte, ob es heutzutage größerer Konfrontationen bedarf oder ob gar eine Phase der Filmgeschichte zu Ende ist, das wäre vielleicht einer weitergehenden Überlegung wert. 'Ein neuer Straub' ist jedenfalls heute nicht mehr ein Ereignis wie, sagen wir einmal 'ein neuer Wenders', aber das gilt für einen neuen Film von Godard ja gleichermaßen.

Nicht versöhnt war in Deutschland kein Erfolg, er lief nach einiger Zeit in den Kirchner-Kinos zusammen mit **Machorka-Muff** und fand dort sein Publikum voll Studenten, Cinéasten und literarisch Interessierten, in Frankreich und England fand er starke Beachtung, das erlaubte den Straubs, auch angesichts des damals gerade anlaufenden 'Aufbruchs' in der deutschen Film(förderungs)landschaft, das Bach-Projekt zu verwirklichen. 1967 drehten sie die **Chronik** und wurden mit ihrem zweiten langen Film zu Klassikern. In München zumindest

wurde es Mode, "in Straubscher Manier" zu filmen, die ersten beiden Filme Faßbinders und der erste lange Film von Wim Wenders sind, in diesem Sinne epigonale Stücke, augenfällige Beispiele dafür. In den angesprochenen Filmen Faßbinders gar wird die Diktion mancher Laiendarsteller aus **Nicht versöhnt** als ein manieristisches Kunstmittel "eingesetzt", welches Sprachkritik zu fördern vorgibt und dadurch ein reiner Oberflächenreiz wird, etwas Beliebiges.

Die **Chronik** ist bis heute der einzig erfolgreiche Film der Straubs, in Kategorien des Marktes, er ist in verschiedenen Ländern länger und immer wieder im Kino gelaufen und viele Male im Fernsehen ausgestrahlt worden, und in denen des Feuilletons, er ist, vielleicht weil er auch als ein Musik-Kulturfilm gesehen werden kann, bei der Kritik der am wenigsten umstrittene gewesen.

Ziemlich rasch nach Fertigstellung der **Chronik** drehten sie, von heute aus gesehen erscheint das wie ein Abschiedsgruß an Deutschland, den **Bräutigam**-Film und siedelten über nach Rom, wo sie seither leben (abgesehen von den Zeiten, wo sie, zum Drehen und zur Fertigstellung der folgenden Filme, in Paris, Hamburg und Berlin sich aufhielten).

Die folgenden Filme, das sind erst einmal die italienischen – italienisch an ihnen zuvorderst die Dekors, die Drehorte –, sie sind, mit der einzigen Ausnahme der **Begleitmusik**, Freiluftfilme, sie sind in Farbe gedreht und sie drehen sich um Rom, um Schönberg und die Geschichte und Mythologie der Juden.

Viele dieser Filme sind in 16 mm gedreht, das hat - wie so oft bei den Straubs - ökonomische Gründe, aber durchaus auch ästhetische: eine solche Beweglichkeit, wie sie in einigen Sequenzen von **Othon** und **Geschichtsunterricht** gefordert war, ist zu der Zeit mit keiner 35 mm-Tonkamera möglich gewesen. Darüber hinaus hat es fast politische Gründe gehabt. In den siebziger Jahren war die 16 mm-Technik, von der Industrie forciert weiterentwickelt wegen der rasanten Vergrößerung der Fernsehindustrie, für das nicht industrielle Kino der Garant einer Unabhängigkeit. Man glaubte wohl an etwas wie ein paralleles Kino, das den wenigen, monopolisierten Großproduktionen eine Vielfalt von kleinen, unabhängigen Produktionen entgegensetzen sollte. Diese Hoffnung hat sich zerschlagen, wie immer aus einem ganzen Bündel von Gründen, die von der Hinwendung des Fernsehens zur Videotechnik über die Tatsache, dass die internationalen Verleihmonopole nicht gebrochen werden konnten, bis zu der Erfahrung reichten, dass die Industrie sich erneut als gelehrig erwies: Ende der Siebziger gab es 35 mm-Kameras, die, brauchbar für die Originaltontechnik, die sich bis dahin fast weltweit durchgesetzt hatte, eine ähnliche Beweglichkeit zuließen wie die des kleineren Formats. Mit Anfang der achtziger Jahre begannen die Straubs, auch ihre 'kleineren' Filme wieder auf 35 mm zu drehen.

In den siebziger Jahren sind die Filme der Straubs von den Filmkunstkinos in die Kommunalen Kinos und Kinematheken, auf die Festivals und ins Fernsehen gewandert, jedenfalls in Deutschland. Die Festival- und Kinematheken-Aufführungen als die Premierenfeste, die Fernsehausstrahlungen als die eigentliche 'Auswertung'. Das ist eine allgemeine Tendenz - eine Verschiebung im Gewicht der 'Medien' (ein Wort, das in dieser Zeit überhaupt erst in Schwang kam) - und hat mit den Filmen nur insofern etwas zu tun, als sie sich nicht den Moden und Trends der Kinolandschaft adaptierten und blieben, was sie schon Anfang der Sechziger waren: die Arbeiten von Poeten, geschrieben mit einem sehr kostspieligen Instrument. In dem Maße also, wie in Westeuropa das Kino aus der Sphäre des rummel-artigen Geschäfts (das es eigentlich aber blieb) in die der Kultur trat, wurden die Straubs, und mit ihnen manche, die ihre Brüder im Geiste waren (ich denke an Godard und Rivette) von neuen jungen

Stars des Gewerbes zu Außenseitern in ihm. Selbst dass sie in dieser Zeit, wieder fast fünfzehn Jahre nach Projektbeginn, ihren bis jetzt teuersten und aufwendigsten Film drehen konnten, **Moses und Aron**, nach der Oper von Schönberg, ändert daran nichts.

Ab den achtziger Jahren und bis heute haben sie damit gelebt und das in einer gewissen Weise kultiviert. 1983 erlaubte sich der Hamburger Kultursenat, sie sich als 'artists in residence' zu halten, so konnte **Klassenverhältnisse** entstehen, ein paar Jahre später luden verschiedene Institutionen sie zu Schnittseminaren ein, es entstanden die vier Fassungen des **Empedokles**, mehrere Hörfunkstationen wünschten ein klassisches Hörspiel mit Originalton, daraus wurde dann auch der Film **Schwarze Sünde**, das *Musee d' Orsay* in Paris fragte an wegen eines kleinen Bildbeitrags über Cezanne, daraus wurde der doch fast einstündige **Cezanne**-Film und schließlich wurde aus der Berliner Schaubühnen-Inszenierung der **Antigone** von Sophokles/Hölderlin/Brecht der gleichnamige Film, gedreht im Amphitheater von Segesta/Sizilien.

Achtzehn Filme in dreißig Jahren (nicht eingerechnet die Warte- und Vorbereitungszeiten), dem 'Betrieb', der 'Branche' abgerungen, abgetrotzt, abgeluchst (wenn vielleicht so auch nur möglich geworden durch den tätigen Einsatz vieler Freunde aus der 'Gemeinde'), das steht in der Filmgeschichte ohne Vergleich da; aber das ist auch mehr, als jedem anderen in einer vergleichbaren Situation möglich gemacht worden ist. "Ich habe Vorschläge gemacht, ihr habt sie angenommen. Das ehrt uns beide." steht/sollte stehen - sinngemäß - auf Brechts Grabstein.

4.

In die biographische Skizze sind unversehens kleine Reflexionen, Verweise geraten, die eigentlich nicht einem solchen Kapitel der Sendung zuzuordnen sind. Ist bei der biographischen Skizze an Erzählungen der Straubs selber sowie ergänzende Erläuterungen des Autors gedacht, so würden in einem reflektierenden Kapitel Mitarbeiter, Kritiker, Zuschauer, Freunde und vielleicht auch Feinde zu Wort kommen.

Das sollte ein Geflecht ergeben von Reden und Gegenreden, Ansätzen und Weiterführungen, ein in der Montage inszenierter Stafettenlauf von Erzählungen von Personen, die je einzeln befragt werden.

Im Mittelpunkt soll dabei stehen der Versuch, das "Straubische" zu umschreiben, ihre Bedeutung in einem objektiven (für 'das Kino') und einem subjektiven Sinne (für die jeweilige Person) zu benennen und schließlich prägnante persönliche Erinnerungen zu erzählen. Gewünscht wäre, dass man Menschen aus sehr unterschiedlichen Bereichen für solche Erzählungen und Einwürfe gewinnt.

Berlin, im September 1992

Manfred Blank