

Stummfilm mit Sprache

DER TOD DES EMPEDOKLES oder
WENN DANN DER ERDE GRÜN VON NEUEM EUCH ERGLÄNZT
von Danièle Huillet und Jean-Marie Straub

Huillet/Straub gehen von Positivitäten aus. Sie haben einen Text, den es nicht gibt, und sie haben Bilder, die es so nicht geben wird. Damit läßt sich arbeiten.

Relativ spät, Mitte Januar 1987, akzeptieren die Organisatoren der Berliner Filmfestspiele das Angebot der beiden Exil-Franzosen, die den Text (von 1798) gefilmt haben, mit dem Foucault ein neues Sprechen in der Literatur beginnen läßt (und damit die Literatur überhaupt). „Das ist der Augenblick (oder er steht bevor), als Hölderlin sich bis zum Geblendetsein gewahr wurde, er könne nur noch in einem Raum sprechen, von dem sich die Götter abgewandt hatten, und daß es das Sprechen nur noch sich selbst verdanke, wenn es den Tod umginge. Damals tat sich am Fuße des Himmels eine Öffnung auf, auf die sich unser Sprechen immer mehr zubewegt.“ Daß die Veranstalter den Film annehmen, ist Ausdruck von Not. Man braucht einen westdeutschen Beitrag, der international konkurrenzfähig ist. Von den anderen Beiträgen des Festivals trennen den Film Welten: Sinnliche vor allem und konkrete. Ein Dokumentarfilm aus der UdSSR, auf den, wenn man der Presse glauben darf, „alle Welt wartet“, und dessen Ankunft in Berlin sich dramaturgisch geschickt verzögert, heißt DIE GLOCKEN VON TSCHERNOBYL; der Film von Huillet/Straub DER TOD DES EMPEDOKLES. Es ist kein Zufall, daß beide Filme parallel laufen. Ihre Berührungspunkte sind allerdings minimal. Wie die Titel bereits deutlich machen. „Die Metaphern sind eins von vielen, die mich am Schreiben verzweifeln ließen“ ist ein Kafka-Satz, den sich die beiden Filmemacher notiert hatten. Metaphern und Rhetorik sind auch der Hauptangriffspunkt ihrer Arbeit am Empedokles. Erst deren größtmögliche Eliminierung liefert den Ausgangspunkt für jene Form von ‚strukturiertem Pathos‘, die sich als eine Zielvorgabe festhalten läßt. Mit der Wendung gegen Metapher und Rhetorik sind Huillet/Straub nicht gerade im Trend. Das Unverständnis, auf das ihr Film stößt, ist es schon eher. Freilich ist der Titel des Films noch mit einem ‚oder‘ versehen: [..] oder Wenn dann der Erde Grün von neuem euch erglänzt. Den Tod des Empedokles 1986 zu filmen, ist eine Faktizität, die etwas sagt; mit Adornos Berliner FU-Vortrag ‚Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie‘ von 1967 ist sie strukturell verwandt. Keine Handlungsanweisungen, keine Situationsanalyse. Sprache stattdessen. Und historische Distanz.

Auf der Berlinale ist DER TOD DES EMPEDOKLES der aktuellste Film. Der Dokumentarfilm über Tschernobyl dagegen hat alle guten Eigenschaften eines schlechten Horrorfilms. Das Publikum sieht Bilder, von denen es glaubt, daß es nichts damit zu tun hat. Zeitgleich die erste der drei Fassungen des Hölderlinschen Trauerspielfragments zu filmen, die das sich neu artikulierende Subjekt noch explizit mit einer einschneidenden Verschiebung im Verhältnis Mensch-Natur in Beziehung setzt („Das Leben der Natur, wie sollt' es mir/Noch heilig seyn, wie einst! Die Götter waren/Mir dienstbar nun geworden, ich allein/War Gott, und sprach im frechen Stolz heraus“), ist da eine eindeutige Positionsnahme. Tarkovskijs OPFER wäre eine andere Position aus demselben Kontext.

Tschernobyl ist nicht zuletzt ein Problem der Kommunikation. „Träum/Ich denn? mein edler Gegner ist, der Priester,/Und sein Gefolge – pfui!...!“ Als Huillet/Straub in Hamburg ihren Hund spazierenführen kommt ein kleines Mädchen auf sie zu und sagt in genau dem Tonfall: Beißt – der Hund? Im Fernsehen ist das nicht zu sehen. Was der Zuschauer bei Huillet/Straub sehen kann, ist etwas, von dem er zuvor bestenfalls etwas gehört hat. Es ist das Verhältnis von Sprache und Sprechen. Und zwar ganz konkret: Jenseits von Sinn. Der Film verweist auf den Text, der sich wiederum im Sprechen verweigert. Damit verweist der Film allererst auf das, was er ist: Bilder und Töne. Daß er ein Film ist, verübelt ihm die Kritik, daß ihm diese sinnliche Reduktion überhaupt gelingt, garantieren die strikte Beachtung von Metrik und Versende und die ausschließliche Benutzung von Original-Ton. Eine Nachsynchronisation ihrer Filme haben Huillet/Straub stets vehement abgelehnt. „Wie die Stimme sich ändert, wenn die Luft sich ändert, wenn es feucht ist, wenn es Wind gibt oder Sonne, wenn man steht oder sitzt, etwas gegessen hat oder nicht, kann keine Nachsynchronisation zeigen.“

Überlappungen und Überblendungen sind entsprechend verpönt; Ton- und Bildspur werden hart geschnitten. Präzision steht gegen Beliebigkeit („Wieviel Felder [= Einzelbilder] nimmt man da? Eine Silbe, ein Wort? Mehr noch? Wo führt das hin?“). Das Resultat ist frappant. Anders als mit dem üblichen Film-„Telefonton“ wird man im Hölderlin-Film mit Stimmlagen, Stimmprofilen konfrontiert, mit Stimmen mit Körpern: schmerzlichen, demagogischen, schwärmerischen. Die starke Suggestionkraft einzelner Passagen rührt genau hier her. Dabei ist es faszinierend zu beobachten, daß der O-Ton für die Mundbewegungen offensichtlich gar nicht einmal so entscheidend zu sein scheint, wie für die scheinbar unmerklichen, aber doch so präzisen Minimalbewegungen des Körpers beim Sprechen.

Daß die Tonbehandlung der Huillet/Straub-Filme einen Traum der Avantgarde, den Ton ohne Mischung zu überspielen, inzwischen eingeholt hat, ist die Leistung von Louis Hocht. Die Arbeit des ehemaligen Renoir- und Ophüls-Tonmannes hat in diesem Film einen derartigen Grad an Perfektion erreicht, daß man den Ton der einzelnen Aufnahmen im Prinzip so durchlaufen lassen könnte. Einzig die extremen Wind- und Wetterlagen auf Sizilien lassen noch einmal auf die Mischform zurückgreifen. Dabei ist entscheidend, daß jedes Tonsignal, das in einer Aufnahme auftaucht, aus nur einem Arbeitsgang stammt. Kommt die Stimme des Empedokles-Darstellers in der Naturtotale aus dem Off, so ist sie zur gleichen Zeit aufgenommen worden, wie die Geräusche der Natur, die man hört. Off-Ton und Schleifen werden wie Synchronon behandelt und nicht-nachträglich unterlegt; die Aufspaltung, die die Technik nahelegt – etwa „schöne Schleifen“ zu suchen – wird nicht nachvollzogen. Das direkte Aneinanderschneiden des O-Tons ist ein Tanz auf dem Seil. Da gilt es gleichermaßen jedem Sichbemerkbarmachen der Natur, dem Anheben oder Abflauen des Windes, den Geräuschen der Blätter und Zweige, dem Singen der Vögel gerecht zu werden, wie den streng funktionalen Erfordernissen der Textpräsentation. Etwa Sprechpausen eher kürzer als normal zu halten. Die Vermittlung der Artikulation der Darsteller mit den abrupten Schwankungen des sizilianischen Lichts (das bei der Lichtbestimmung und dem Farbausgleich nicht nachträglich noch harmonisiert wird) beim Bildschnitt ist vergleichbarer Natur. So daß man jeden Meter über beide Seile laufen muß; man also doppelt abstürzen kann. Das Zittern der Körper zwischen den Einstellungen zu beseitigen, ist ein Ziel der Arbeit, Psychologisierung zu vermeiden. Zugleich aber auch das Zittern in den Einstellungen, das etwas sagt, transparent zu halten. Im Ergebnis ganz elementar; man kann Sprechen sehen.

Dabei ist das Sprechen im Film ein besonderes: Es unterbricht Identifikationsakte. Erreicht wird dies vor allem durch das Umsetzen eines optischen Signals (eines geschriebenen Textes) in ein akustisches (eines gesprochenen), durch die Markierung des Versendes bei gleichzeitiger Beachtung des Metrums. Gegenüber der vieldiskutierten Sprachverwendung im Kafka-Film KLASSENVERHÄLTNISSE bedeutet die Hereinnahme der Metrik in den neuen Film eine durchgängige Radikalisierung, die eher mit älteren Projekten wie OTHON (1969) in Beziehung steht. Und schon damals stand nach der Uraufführung von knapp 90 Minuten Corneille im Original ein französisches Pärchen im Zuschauerraum auf und sagte, bevor es türensclagend den Saal verließ, in dem Film sei kein einziges Wort Französisch und: „Corneille, c'est la France“. Daß Hölderlin dann Deutschland sein würde, es war vorrausschbar. Gemessen an dem Feuerwerk von Sinn im TOD DES EMPEDOKLES muten die Dialoge von KLASSENVERHÄLTNISSE regelrecht prosaisch an. (Wobei allerdings, das sei eingeräumt, die unorthodoxen Sprechpausen in der Prosa punktuell die Alltagskommunikation und den Alltagsinn viel weitgehender aufzubrechen imstande sind als die per se Distanz schaffende Fremdheit eines Metrums.) Die kurze Pause am Versende ermöglicht die Präsentation der Materialität des Textes vor der Sinnkonstruktion. Was sie verweigert, ist Eindeutigkeit. Die im geschriebenen Text angelegte Polyvalenz bleibt beim Wechsel des Texttypus unverseht, von einer reduzierenden Interpretation unverstellt.

Das Verfahren, statt einer Lesart mehrere anzubieten, heißt Dekonstruktion. Es ist das Verfahren, das Huillet/Straub das Leben schwer-

macht und immer schon schwergemacht hat. Alle Anfeindungen, aller Haß dem Film (jedem dieser Filme) und seinen Machern gegenüber setzen genau hier an. „Herr Straub, Sie haben das Enjambement nicht beachtet!“, so fängt es meist an. Und Straub hat keine Probleme zu antworten: „En-jam-be-ment, was ist denn das? Das doch das:“ und dann macht er vor der Leinwand mit ein zwei Schritten das Laufen von Groucho Marx nach; lange durchgezogene Schritte, etwas affig, etwas aus dem Gleichgewicht. Er hat Recht, genau das ist ein Enjambement. Was ihm das Enjambement zerstöre, sei die Variabilität. Es macht Sinn verbindlich. Vor allem im gesprochenen Text. Die Entscheidung für mehrere Sinne (bei Huillet/Straub ganz buchstäblich) hat dabei mit Beliebigkeit überhaupt nichts zu tun. Dazu orientiert sie sich viel zu penibel an der Textgestalt. Präsentiert wird nicht irgendeine Materialität von Sprache (wie auch?), sondern die eines konkreten historischen Textes. Dessen Begrenztheit limitiert Bedeutungen; sie unifiziert sie jedoch nicht.

Als Huillet/Straub sich 1984 entschließen, den TOD DES EMPEDOKLES zu filmen, entscheiden sie sich für einen Text, den es nicht gibt. Was es gibt, sind drei fragmentarische, stark divergierende Entwürfe, ein Bündel von Handschriften mit zahlreichen schwer zu entziffernden, häufig parallelen Lesarten. Was vorliegt, ist ein Berg Arbeit. Die Stuttgarter Ausgabe versucht daraus ein Ergebnis zu machen. Sie verbannet die Varianten in den Apparat. Die neue Frankfurter Ausgabe tut dies nicht. Sie dokumentiert den Arbeitsprozeß und seine Ergebnisse, ist aber selbst noch in Arbeit. Was liegt da näher, als daß die bei-

len, die sich auf den Fluch beziehen) erforderlich mache (was Sattler auch konsequenterweise befolgt) und: „Wo führt das hin?“

Die Entscheidung für die erste Fassung des Trauerspielfragments als Grundlage des Films fällt aus zwei Gründen: Zum einen ist sie die unreinste, sprachlich z. T. prosaischte („Das war ein alberner Gedanke, Mann!“ 1224) der drei Fassungen und folglich in gewisser Weise die vollständigste. Allein die Figur des Empedokles ist viel stärker perspektiviert als in den späteren Entwürfen (die sich sukzessive enfamiliarisieren). Sie ist, wenn man will, dramatischer konzipiert – der andere Grund der Entscheidung angesichts eines Stücks, dessen Stärke nicht gerade im dramatischen Aufbau liegt. Der Film aber brauche gerade diese Unreinheit; die letzte Fassung sei nicht mehr filmbar. Für das Trauerspiel, das mit Personen rechnen muß, ist die zunehmende Abstrahierung des Empedokles eine Leistung; für einen Film, der das Stück zum Gegenstand hat und der Rhetorik zu vermeiden sucht, sind die Vorgaben andere. Die Figur des Empedokles wird in der 1. Fassung in fünf Facetten vorgeführt, die nebeneinander stehen, ohne daß sie zu hierarchisieren wären. Es lassen sich unterscheiden: Empedokles als öffentlicher, politischer Mensch, als privater Mensch, als Wahnsinniger, als Prophet und Priester und als Heiliger. Keiner dieser Aspekte läßt sich ohne Rest in einen anderen überführen; im Film sind sie schon allein im stark divergierenden Stimmprofil des Empedokles-Darstellers präsent, in dessen changierenden Sprach-/Artikulations-Nuancen und Sprech-Intervallen.

Was Huillet/Straub an diesem Figuren-Splitting so sehr reizt, ist die Figur des Heiligen. Immer habe man alles Heilige gehaßt und



den Film den TOD DES EMPEDOKLES selbst edieren? Vom Herausgeber der kritischen Textausgabe D. H. Sattler bekommt Danièle Huillet die Fotokopien der Hölderlinschen Handschrift, mit denen sie Zeile für Zeile die Beißnerschen Lesarten und Textentscheidungen überprüft. Das Ergebnis – die Textgrundlage des Films – ist eine halbe Collage. Es ist der mit neuen Lesarten vielfach breit überklebte Text der Stuttgarter Ausgabe, ein neuer Text auf dem Sprung zur historisch-kritischen Ausgabe. An einem langen Wochenende wird das Ergebnis mit Sattler diskutiert. Daß der Huillet-/Straubsche von dessen späterem Text dennoch in mancherlei Hinsicht abweicht, dokumentiert die Eigenständigkeit der Film-Text-Arbeit. Und es ist nicht der schlechtere Text, der da ediert wird. Auffällig ist die größere Vorsicht der beiden Franzosen bei der Korrektur angeblicher Textirrtümer. 726 „du klage dich nicht an“ (Sattler „ich klage dich nicht an“) wird beibehalten. Ein Beispiel. Es gibt mehr. Daß der Fluch des Empedokles („Sterbt langsamen Todes, und euch geleitet, / Des Priesters Rabengesang!... 1“, 713a-724a) nicht gestrichen wird, wie es Hölderlin im nachhinein einmal vorgehabt hat („Keine Fluch? Er muß lieben bis ans Unendliche hin“) – eine Randbemerkung, die Sattler sklavisch in die Tat umsetzt – demonstriert das Niveau, auf dem hier operiert wird. Für Huillet/Straub ist der Nachtrag irrelevant; der Traum der ‚Ausgabe letzter Hand‘ reine Fiktion. Sie argumentieren plausibel, daß diese Streichung zwei andere Streichungen (von Stel-

gedacht, man könne keine Kunst damit machen. Für sie sei es eine Herausforderung gewesen, einmal den Gegenbeweis anzutreten. In der Filmgeschichte sind Hagiographien selten. Huillet/Straub nennen als Vorbilder SIEGFRIED (Lang), SEVEN WOMEN (Ford) und ALEXANDER NEVSKIJ (Eisenstein). Auf Traditionslinien bezogen, ist der Heiligen-Aspekt der Figur Empedokles kompliziert. Da gibt es die Widersprüche von Opfer und Selbstmord, von Held und Heiligem. In dominant christlicher Tradition die Inszenierung einer Heiligenfigur, die sich töten will, in französischem Kontext die Konzeption eines Antihelden, eines Anti-Buonaparte, anders gesagt: eines Heiligen, der kein Held sein kann.

Im Film von Huillet/Straub wird der gesamte Charakter-Fächer der Figur nicht aufgelöst, sondern zugespitzt. Freilich büßt dadurch die ‚vollständigste Fassung‘ an Vollständigkeit ein. Der Film hört auf, wenn Empedokles aufhört zu reden. Die Schlußszene bei Hölderlin (1777 „Nimm ihn hin, du gabst ihm alles, gabst/Ihn uns“ bis 1864 „Scheint euer Freund zu denken.“) geht nicht in den Film ein. Es ist der einzig große Eingriff in die Textgestalt. Danièle Huillet und Jean-Marie Straub können das machen, weil sie das, wofür Hölderlin noch eine Schlußszene braucht, zuvor schon in der Dialogregie erreicht haben. Die Funktion der Szene bei Hölderlin ist eine der Dezentrierung. Die Figur des Empedokles wird im Dialog von Delia, Panthea

und Pausanias relativiert; das Schlußwort hat die Skeptizistin (Delia). Das Stück ist damit von hinten zu lesen. Zweihundert Jahre später hat sich die Situation verkehrt. Der christliche Kosmos ist nicht mehr intakt; die Figur eines Heiligen ist nicht mehr zu brechen, sondern liegt als gebrochene vor.

Nun wollen Huillet/Straub mit ihrem Interesse am Heiligen, einer der zentralen Komponenten von jenem ‚strukturierten Pathos‘, von dem weiter vorn die Rede war, natürlich nicht Einheit herstellen. Das würde jedem ihrer Arbeitsschritte widersprechen. Das Problem, das sich ihnen stellt, ist, wie Empedokles verschwinden kann, ohne daß sein Tod einen neuen Helden, ohne daß das letzte Wort, das ihm eingeräumt wird, ein neues Machtverhältnis produziert. Das Problem wird gelöst durch einen harten Schnitt: „Irisbogen, so ist meine Freude.“ *Schnitt*: Nachspann. Die Vermeidung der Pause nach dem Sprechen funktioniert: Der Text hat kein letztes Wort, das nachklingt; er bricht abrupt ab. Dadurch wird keine der Empedokles-Varianten favorisiert (als letzte spricht die Figur des wahnsinnigen Empedokles). Zugleich erscheint der Text dichter; ein Tempoverlust kann vermieden werden. Diese strukturierte Pathetisierung – überraschend, wo doch die Form zunächst gegen das Pathos zu kämpfen scheint – spiegelt sich in der Verwendung der Musik im Vor- und Nachspann. Hört man zu Beginn des Films das Ende eines Bachschen Violinsonate, so hört der Film auf mit deren Anfang. So weit wäre es gut gewesen, nur fügen Huillet/Straub an einer Stelle unter den Titeln des Nachspanns eine Tonspur ein, die sie an einem verregneten Drehtag eher zufällig aufgenommen hatten, als die Kamera schon nicht

zu verstehen. Sicherlich haben sie auch Bilder im Kopf, bevor sie mit der Arbeit am Film beginnen. Nur gibt es für sie diese Bilder nicht, wenn sie mit der Arbeit beginnen. Sie sind für die Arbeit schlicht nicht zulässig; sie machen zu viel kaputt.

Huillet/Straub machen ihren Sinn nicht verbindlich. Ein solches Verfahren halten sie für totalitär. Die künstlerische Struktur ist für sie viel zu komplex als daß sie in einem Modell aufgehen könnte. Ihre Arbeitsweise erwarten sie dagegen auch als Rezeptionshaltung; sie hoffen auf einen Zuschauer, der hinsehen und anhören kann, einen ohne krampfhaft Orientierung auf einen Sinn. „In der erdig-grünen sizilianischen Landschaft, unter blauem, weißbewölktem Himmel stehen Figuren in schlichten klassischen Gewändern und rezitieren die Texte von Hölderlins Trauerspiel. [...] Ein überraschend schönes, geistiges Erlebnis. Nie lenkt die Kamera ab. Sie bleibt unbeweglich auf Gesichtern und Landschaft. 132 Minuten vergehen wie von selbst.“ (KaHa, in der BZ).

„Je größer die Dichter sind, desto mehr sollte man Konzepte vergessen. Wenn man Schmerz empfindet bei Wörtern, braucht man nicht sofort zu wissen, was das bedeutet.“ Das einzige, was man brauche, sei Aufmerksamkeit und Gelassenheit. Vergleichbar etwa dem Sportler: mit Gehirn und Konzentration, aber auch mit Geschmeidigkeit. „Wenn man darauf warten müßte, was der Film im einzelnen sagt, wäre der Film schrecklich.“ Bei keinem Film seien alle Dialoge sofort verständlich; „was passiert, wenn einer das ersten Mal die Matthäus-Passion hört?“



mehr lief. Man hört: „meine Freude.“/[Einstellungswechsel] → Nachspann mit Musikspur/[Ende der Musik] Anfang einer Tonspur mit einem Vogel und einem Donnergeräusch. Der Effekt dieser Stelle ist unglücklich. Intendiert war eine Konfrontation von Natur und Kunst, genauer gesagt der Kunst mit der Natur. Etwas äußerst Lebendiges, Eigenwilliges (Musik) wird unterbrochen von etwas, das es nicht braucht (Donner). Was anklingt, ist der Tod. Der Effekt ist ein anderer: Das Geräusch des Donners leistet eine nachträgliche Autorisation der Rede des Empedokles, die nicht beabsichtigt sein kann. Es ist pikanterweise göttliche Rede, die mit Donner endet.

Festzustellen, daß Huillet/Straub an dem Aspekt des ‚heiligen Empedokles‘ interessiert sind, heißt nicht, festzustellen, daß sie dies bei der Arbeit in der Vordergrund stellen. Im Gegenteil: konkrete Arbeit an einem Text, einem Film setzt bei beiden ein mit Sinnentleerung. Das heißt, daß ab dem Zeitpunkt, wo ein Text beginnt, für sie wichtig zu werden, sie damit aufhören, seinen Kontext zu erarbeiten, sich eine Interpretation zurechtzulegen (Briefe Hölderlins und den ‚Grund zum Empedokles‘ lesen sie beispielsweise erst nach der Fertigstellung des Films). Jeder spürbare Versuch einer Modellbildung, jeder offensichtlich interpretatorische Zugriff wird radikal von ihnen abgeblockt. Die Sinnsucher laufen hier regelmäßig ins Leere; „die wollten wissen, was wir für ein Bild haben, bevor wir ein Bild haben“. So sind sie nicht

Das künstlerische Konzept von Huillet/Straub ist radikal antihermeneutisch: Die Oberfläche ist konturiert genug, als daß man ihr noch einen Sinn unterlegen müßte. An die Stelle von Metaphysik ist die Fixierung auf das Material getreten. „Wir haben nie gedacht, wir wollen jetzt Hölderlin verfremden. Die Arbeit am Sprachmaterial bringt das mit sich. Eine Arbeit mit dem Material läßt nicht mehr einen Produktionsmodus zu, der eine Übersetzung wäre, eher eine Abbildung. Wichtig ist: so transparent, so viel Abbildung wie möglich.“

Abbildung heißt nicht Illustration. Wenn beim ersten Auftritt des Archons Kritias („In Eins verloren. Allverdunkelnd hüllt./ Der Zauberer den Himmel und die Erd“) ein Schatten vor die Sonne tritt und das Bild sich verdunkelt oder wenn bei der ersten Naturtotale über der großen utopischen Rede des Empedokles die Wolken langsam aneinander wandern, sich jedoch komplett nicht schließen, dann ergibt das zwar Bedeutungseffekte, „aber statt darüber zu lachen, daß der liebe Gott uns einen Streich gespielt hat... wenn es immer eine Entsprechung 1:1 wäre, dann wäre es richtig, bei ‚allverdunkelnd‘ dunkel zu werden.“

Wolkenschieber sind die beiden freilich nicht. Was sie mit Abbildung meinen, ist die Abbildung der Materialität des Textes. Er ist ein äußerer Zwang, der Möglichkeiten bereit stellt. „Daß man durch so eine Form etwas tut, was man nie getan hätte. Das ist kein Joch, das ist eine

Freiheit mehr.“ Die Materialbeschaffenheit erzwingt den Schnitt; theoretische Entscheidungen werden, wenn, am Schluß getroffen („Fast nur, wenn es nicht mehr geht“). Interessant in diesem Zusammenhang ist Huillet/Straubs Wertschätzung von Dziga Vertovs EIN SECHSTEL DER ERDE. Ein auf eine bestimmte Art enzyklopädisch strukturierter Film; 1926 in der UdSSR der Versuch einer offenen Bestandsaufnahme für den Neubeginn. Vertov hat sich in fünf Thesen zu diesem Film geäußert, drei möchte ich im Kern zitieren. „I.: [...] Ob Chronik, ob Komödie, ob Spielfilmschlager – EIN SECHSTEL DER ERDE liegt irgendwo außerhalb diese Definitionen, das ist schon die nächstfolgende Stufe [...] II.: EIN SECHSTEL DER ERDE kann in den Grenzen der UdSSR keine Kritiker, die Gegner bzw. Anhänger des Films sind, finden; denn sowohl die Gegner als auch die Anhänger sind ebenfalls Teilnehmer des Films. [...] III.: [...] was auch immer zu beachten sei: alles wird auf Seiten dieser Arbeit gegen jeglichen Typ des ‚Schauspieler‘- oder ‚partiellen‘ Schauspieler-Films sein. Den vollen Sieg der Fabrik der Fakten über die Fabrik der Grimassen“. Die Konzeption von Huillet/Straub knüpft hier an, jedoch mit entscheidender Differenz. Bei ihnen ist Sprache zentral. Die Abbildung vollzieht sich anhand eines fiktiven Textes. Eine Abbildung des Textes, der Darsteller, der Natur, der Aufnahmesituation. Die jeweils für sich steht. Für nichts sonst. Und das erklärt die zentrale Bedeutung des Heiligen für Huillet/Straub. In deren ‚Fabrik der Fakten‘ ist es am schwierigsten, das Heilige für sich – unlädiert, in dem ihm eigenen Wert – stehen zu lassen. Für sich sprechen zu lassen. Es ist gewissermaßen der Gradmesser für gelungene Abbildung. Strukturiertes Pathos.

Es ist der einzige Luxus, den die beiden Franzosen sich seit je herausgenommen haben, daß sie im Vergleich zu den Superproduktionen überproportional viel Filmmaterial auch kopieren lassen (Beim TOD DES EMPEDOKLES werden von 63.000 m abgedrehten Materials 54.000 m kopiert). Sie tun das, weil sich so die jeweiligen Fortschritte und die damit einhergehenden Verluste besser kontrollieren lassen. Auf Sizilien wurden sie von dem von schwarz bis knallhell pumpenden Licht gezwungen, mehr Aufnahmen als normal zu machen. Die Folge ist, daß sie zum ersten Mal durchgängig mehrere verwendbare Aufnahmen von derselben Einstellung in Händen halten. (*Was es ihnen ermöglicht, drei bis vier Originale herzustellen. Die Red.*) Ein langgehegtes ästhetisches Projekt der beiden ist damit realisierbar. Die verschiedenen Fassungen lassen zum einen erkennen, wie sich materialbedingt der Gesamtschnitt ändert, d. h. im einzelnen, welche unterschiedlichen Schnitte die jeweiligen Aufnahmen diktieren und welche Effekte das produziert. Zum anderen leisten sie inmitten aller Reproduzierbarkeit einen feineren Angriff auf die Einzigartigkeit des Kunstwerks, auf das Original. Dieser Lust an der Variation ist die Lust an der Potentialität des Materials ablesbar. Huillet/Straub gebrauchen die bekannte Steinbruch-Metapher, aber in charakteristischer Wendung. „Es ist wie die Männer von Carrara. Stehen vor einer Marmorwand und suchen Adern, setzen dann den Meißel an und treiben die Spaltungen immer weiter. Immer an anderer Stelle, immer mehr.“ Der dem zugrundeliegende Kunstbegriff deckt sich exakt mit Walter Benjamins *Vorschlag zur kulturgeschichtlichen Dialektik*. „Es ist sehr leicht, für jede Epoche auf ihren verschiedenen ‚Gebieten‘ Zweiteilungen nach bestimmten Gesichtspunkten vorzunehmen, dergestalt, daß auf der einen Seite der ‚furchtbare‘, ‚zukunftsvolle‘, ‚lebendige‘, ‚positive‘, auf der anderen Seite der vergebliche, rückständige, abgestorbene Teil dieser Epoche liegt. [...] Aber jede Negation hat ihren Wert andererseits nur als Fond für die Umriss des Lebendigen, Positiven. Daher ist es von entscheidender Wichtigkeit, diesem, vorab ausgeschiedenen, negativen Teile von neuem eine Teilung zu applizieren, derart, daß mit einer Verschiebung des Gesichtswinkels (nicht aber der Maßstäbe!) auch in ihm von neuem ein Positives und ein anderes zu Tage tritt als das vorher bezeichnete. Und so weiter in infinitum, bis die ganze Vergangenheit in einer historischen Apokatastasis in die Gegenwart eingebracht ist.“

Auf Gedankenfiguren Walter Benjamins stößt man bei diesen beiden Filmemachern überhaupt sehr häufig. So ist deren Materialästhetik unmittelbar gekoppelt mit einem emphatischen Arbeitsbegriff, dessen einzelne Komponenten sich mit Handwerk/Alter/Erfahrung/Präzision/Geduld angeben lassen. Wenn Huillet/Straub vom Film erzählen, wenn sie in ein vorsichtiges Schwärmen geraten, dann hört man Geschichten von alten Vorführern, die Filme noch einlegen konnten, von der kürzlich verstorbenen Frau, von der sie bereits ein Jahr vor Drehbeginn ihre Kostüme zur Verfügung gestellt bekamen, damit die Darsteller sich darin zu bewegen lernen („Man läuft anders im Gewand als in einer Hose“) oder von rund siebzigjährigen Tonmännern, etwa von dem an der Mikroangel, der sich vom Kameramann nur die Brennweite des Objektivs angeben läßt, um zu wissen, wie weit er die Angel in den Bildausschnitt hängen kann. Erfahrungen, die verloren gehen; ein gewisses Blau bei den Tuaregs, das mit

dem Verschwinden der Tuaregs verschwinden wird; Kleider, die man in Europa nicht mehr sieht, seit Giotto.

Dabei ist das Arbeiten der beiden nicht nur ein material-fixiertes, sondern auch ein kollektives, arbeitsteiliges Arbeiten: „keine Arbeit machen, die jemand anders besser machen könnte“. Die Liste ihrer Drehbuchautoren belegt dies: Brecht, Coenille, Mallarmé, Pavese, Kafka, Schönberg, jetzt Hölderlin. Doch die Arbeitsteilung fängt bereits viel früher an. Jeder Huillet/Straub-Film ist ein Film von zwei Filmemachern. Es ist bedauerlich genug, daß man das betonen muß; bekommt man doch zur Orientierung immerhin zwei unterscheidbare Namen genannt (obwohl es häufig genug ‚die Straubs‘ heißt). Da ist keine Ehefrau wieder einmal bei den Dreharbeiten dabei, wie *dpa* meldet. Es ist in letzter Zeit einiges über Co-Subjekte und die Funktion asymmetrischer Beziehungen für die ästhetische Produktion geschrieben worden. Im Falle der Franzosen hat man eines der seltenen Beispiele eines funktionierenden (und faszinierenden) symmetrischen Beziehungsmodells, das über Arbeit strukturiert ist. Konzentriert und verliebt. D. h. kein symbiotisches Verhältnis zweier Leute, die sich selbst Umwelt sind; keine Radikalität, die nur über Privatismus auszuhalten wäre. Die praktizierte Arbeitsteilung auch in Arbeitsstadien, wo dies normalerweise unüblich ist, beispielsweise beim Schnitt, garantiert dabei eine gewisse Kontrolle der Launen. „Das ist oft Gewalt. Aber da kann etwas herauskommen.“ Der Präzision kommt das zugute.

Der Gedanke der Arbeitsteilung steht auch hinter der Entscheidung für den einzelnen Darsteller. Da hat man nicht den Eindruck, daß eine Clique filmt; da scheint jeder Darsteller für seine Rolle ausgewählt zu sein. Und es gibt im TOD DES EMPEDOKLES keine Fehlbesetzung! „Die Entscheidung für einen Darsteller ist wie eine Wette. Erst dann fängt die Arbeit an.“ Dabei gehen die beiden Filmemacher äußerst geduldig und vorsichtig mit ihren Darstellern um, die extrem gefordert sind. Erst nach und nach werden diese etwa mit den einzelnen Vorstellungen von Gestik und Artikulation konfrontiert. Die anfangs sehr irritierende Metrik wird bei den Darstellern des Kritias und des Hermokrates beispielsweise zunächst ausgeklammert, damit sie sich erst einmal prinzipiell an den Hölderlin-Text gewöhnen können. Bis auf wenige Ausnahmen lernen Huillet/Straub mit dem jeweiligen Darsteller zusammen.

Huillet/Straub mischen stets Berufs- und Laiendarsteller; Berufsschauspieler mögen sie im allgemeinen nicht. Das Problem, das sie mit Schauspielern haben, liegt für sie in deren internalisierten mechanischen Bewegungsabläufen („Laiendarsteller machen nie zweimal dasselbe.“ „Wie die Kinski in PARIS, TEXAS vor der Peepshow-Scheibe sich durch die Haare fährt, ist inflationär. Das kann sehr schön sein, hat man aber beim erstenmal gesehen.“) Für das Theater könne das Sinn haben: Wo man immer alles im Bild hat muß Eindeutigkeit im Raum eben anders hergestellt werden. (Etwa durch Gesten, Kopfbewegungen, ein Körperwippen). Der Film sei durch die Bildausschnittwahl immer auf das Wesentliche konzentriert, auf das, was er zeigen will. Eine Einstellung, wie die vom Empedokles ohne Kopf, ist im Theater unvorstellbar, „wo man zuviel sieht, um sehen zu können, wie der Körper atmet und tanzt“. Gleichzeitig sei solch ein Körper ohne Kopf aber auch mehr dem Betrachter ausgeliefert, der Sadesche Aspekt. Hinzu komme, daß der Profi-Schauspieler immer etwas zu viel vom Text verstehe, den er sprechen soll, aber nicht genug; d. h. immer eine Idee von dem Text mit sich herumtrage.

Man versteht diesen Gedanken ein wenig, wenn man sich die Videoaufzeichnungen der Empedokles-Inszenierung von Klaus-Michael Grüber aus dem Jahre 1975 anschaut („seinerzeit Grübers wunderbare Inszenierung in der Schaubühne“, Karen Niehoff im Tagesspiegel). Bruno Ganz mit Schweißbrille im Bahnhofswartesaal vor dem Atna. Läßt man einmal als legitimen Argumentationspunkt den historischen beiseite (daß es eine Leistung war, zu der Zeit dieses Stück überhaupt auf die Bühne zu bringen), fällt der Versuch der Verteidigung einer solchen Art von Aufführung vor dem Hintergrund der Filmemacher-Arbeit äußerst schwer. Zu groß sind einfach die Niveauunterschiede. Die Hölderlin-Rezitation von Bruno Ganz ist schlimm rhetorisch, selbstgefällig und unpräzise wie die Handlungsabläufe auf der Bühne überhaupt. Ein solches Theater kann von Huillet/Straub viel lernen.

Was abgesehen von diesen Punkten für die beiden bei Berufsschauspielern im allgemeinen von Nachteil ist, ist, daß Schauspieler heutzutage als eigenständige Berufsgruppe soziologisch uninteressant seien („In den frühen Hollywoodfilmen kann man noch sehen, daß der Darsteller Farmer ist oder soetwas“). Die Auswahl der Darsteller des TOD DES EMPEDOKLES ist entsprechend gemischt. Neben einander agieren ein holländischer Opernsänger, ein italienischer Philosophieprofessor (und Gramsci-Spezialist) neben einem deutschen Balletttänzer und Goetheinstitut-Lehrer; ein fast 80jähriger

Melville/Lang/Godard-Schauspieler neben einem italienischen Geschwisterpaar. Ein Großteil der Darsteller hat Deutsch als Zweitsprache. Melodisch ist das äußerst interessant. Darsteller des Empedokles ist Andreas von Rauch, ein ehemaliger Lehrer aus Hamburg-Altona. Die Bach-Violinsonate des Vorspanns wird von ihm gespielt; die letzten Töne liegen beinahe noch auf den Bäumen der ersten Einstellung, „Diß ist mein Garten“. „Jeder Film ist ein Dokumentarfilm über den Hauptdarsteller.“

Bereits sehr früh, über ein Jahr vor Drehbeginn, beginnen Huillet/Straub damit, die Einstellungen des Films festzulegen. Straub fertigt erste Skizzen an, die über die Standorte der Darsteller und der Kamera rein abstrakt den dramatischen Raum des Films aufbauen. Worum es geht, ist soetwas wie eine erste räumliche und psychologische Abstimmung. Erst dann gehen die beiden Filmher auf Drehort-Suche, prüfen draußen die Abstraktion auf dem Papier. „Wenn wir die Orte suchen, dann existiert Hölderlin nicht mehr. Man sucht etwas, was in sich stimmt.“ Das konkrete Bild entsteht erst mit den Darstellern und dem Licht, das vorgefunden wird. Die Einstellungen können dabei noch einmal variieren. „Die Lösungen für das Bild finden wir meistens: d. h. wenn die Kameraleute kommen, bleibt ihnen nicht viel Platz für tolle Ideen. Jede Einstellung gehört zu einem Ganzen, was Kameraleute meist vergessen.“

Das bürgerliche Trauerspiel war mit dem TOD DES EMPEDOKLES buchstäblich an die frische Luft gesetzt worden. Ein Schauspiel unter freiem Himmel. Als Huillet/Straub nach Sizilien kommen, um Natur zu suchen, wo sie noch unzerstört ist, treffen sie auf zwei Sorten von Gruben: die der Archäologen und die der Bauspekulanten. Die Gegend um Agrigento ist für den Film völlig unbrauchbar; einzelne Orte, die sie von 1972 noch in Erinnerung hatten, erkennen die Filmher nicht wieder. Als Drehort für den ersten Akt hatten sie ursprünglich an Elba gedacht, diesen Plan jedoch bald verworfen („Nein, das ist Übermut. Wir müssen zurück zum Naturalismus“). Also nähern sie sich Agrigento so weit es die Natur zuläßt. Gedreht wird an zwei Orten: An einem ausgetrockneten Flußbett neben dem Aufstieg zum Ätna nahe der Ortschaft Linguaglossa und in dem Park eines ‚Castello di Donnafugata‘ auf einem Hügel zwischen Comiso und Marina di Ragusa. In 8 km Luftlinie sind die amerikanischen Mittelstreckenraketen stationiert. Der Film beginnt mit Bildern aus dem Park, d. h. mit der von Menschen bearbeiteten Natur. Die Landschaft am Ätna im zweiten Teil des Films hat einen anderen Charakter; die erste lange Naturortale über der utopischen Rede des Empedokles im Off ist die schönste Naturaufnahme, die ich je im Film gesehen habe („EMPEDOKLES ist vielleicht der erste Film, in dem ich wirklich eine Landschaft als Landschaft wahrgenommen habe.“ Manfred Hermes in SPEX). Dabei wird im TOD DES EMPEDOKLES nicht Natur, sondern in der Natur gefilmt; ein Großteil der Ausschnitte steht im Kontext von Sprache. Viele der Bilder existieren nur im Widerspruch zum Text. Ansonsten würden sie sich in reiner Selbstgefälligkeit zerstören. In der freien Landschaft entsteht nun der Effekt, daß die Figuren sich nicht naturalistisch bewegen, daß sie bei aller Realität völlig unrealisiert erscheinen. Im Film gibt es keine Fahrten, keine Schwenks. Die Figuren erscheinen relativ ruhig, fast statuarisch. Der Blick wird dadurch auf weitaus elementarere Handlungen gelenkt. Was fehlt ist Zappeligkeit.

Jean-Marie Straub stellt die Naturaufnahmen des TOD DES EMPEDOKLES gern in die Tradition der ‚großen Maler‘ unter den amerikanischen Westernregisseuren: Raoul Walsh etwa oder John Ford. Die Parallele ist richtig gezogen; nur daß hier das Pathos der großen Täler und Berge noch radikaler geworden ist. Und zwar dadurch, daß man Natur agieren läßt. Man hastet nicht durch Einstellungen. Für die Kritiker ist das unerträglich. Natur, die nicht mit Schwenks oder Zooms aufbereitet, ja tranchiert wird, gibt es nicht. Sizilien, das sind die Panoramen der Postkarten, sonst nichts. Nicht einmal den Ätna gibt es, wenn man ihn anders filmt. „Ich weiß auch nicht, grüble vergeblich noch darüber, warum die beiden, wenn sie das, wo's sich begibt, in Sizilien drehen, uns Sizilien vorenthalten? Kein Meer, kein Ätna, kein Bezug zur Landschaft: ein paar Bäume, ein wenig Gestrüpp im lichtdurchfluteten schönen Haine“ (Karena Niehoff im Tagesspiegel). Hat man Natur allein im Bild, muß sie gezeigt werden; sie darf sich nicht selber zeigen. Weil man das nicht mehr wahrnehmen kann. Oder um es mit der Polizei zu sagen: Man muß die Natur vorgeführt bekommen. In Bezug auf den TOD DES EMPEDOKLES spricht man in der Kritik folglich von ‚erstarrter Natur‘. „Das ist schon hart, daß man den Spieß so umdreht. Man kann wohl sagen, daß die Kamera erstarrt vor dem, was sie vorfindet. Es gibt eine Fülle von Informationen, allein im Licht.“

Nach dem nächtlichen, klaustrophobischen Kafka-Film mit einer Vielzahl von Innenaufnahmen mit hochartifizierlicher Beleuchtung (Kamera: William Lubtchansky) haben Huillet/Straub mit ihrem



KLASSENVERHÄLTNISSE

neuen Film einen offeneren, freieren Film vorgelegt, der ausschließlich mit Außenaufnahmen bei Naturlicht arbeitet, welches auf den ersten Blick eher dokumentarisch anmutet. Tatsächlich ist das Projekt, auf Sizilien ausschließlich mit Naturlicht zu filmen, weitaus imaginativer und kühner. Draußen die Bildanschlüsse für den Schnitt zu bekommen, habe nach Meinung der beiden Filmher bislang als einziger Gregg Toland (Kamera u. a. bei GRAPES OF WRATH und CITIZEN KANE) geschafft.

Bei ihrem Film sind Huillet/Straub an einer Reproduktion der Aufnahmesituation interessiert. Im nachhinein zu glätten, die Sprünge zu beseitigen, käme ihnen nicht in den Sinn. Die einzelnen Aufnahmen werden bei der Lichtbestimmung und dem Farbausgleich optimiert, aber nicht einander angeglichen. Hintereinander stehen sie gewissermaßen blockförmig. Es gibt keine Tilgung der Zeitdifferenz. Die Kamera im TOD DES EMPEDOKLES hat Renato Berta, der mit Lubtchansky als einer der großen Lichtexperten in Europa gilt. (Als Godard zu Beginn seiner erneuten Spielfilmproduktion in SAUVE QUI PEUT [LA VIE] versucht, einen Dialog über die Möglichkeiten des Lichts im Film herbeizuführen und mit zwei Chef-Kameramännern zu drehen, greift er genau auf diese beiden Spezialisten zurück.) Während Lubtchansky bevorzugt mit Halbschatten und sehr kontrastreich arbeitet (am liebsten mit Kunstlicht) und für ausgefallene Bilder bekannt ist, ist Berta Spezialist für optimale Bildauswertung, für äußerst konzentrierte, auf das wesentliche reduzierte, eher ‚einfache‘ Bilder – bevorzugt Außenaufnahmen mit weichem Licht. Für den TOD DES EMPEDOKLES erhält er die Anweisung, die Fotografie möglichst kontrastreich zu halten, sehr hartes Material zu benutzen. Und was bezogen scheint auf die Körnigkeit des 35 mm Films, auf den weitgehenden Verzicht auf indirekte Beleuchtung, läßt sich im Ergebnis in fast allen Bildkomponenten wiederfinden: Kontrast. Beim Bildaufbau beispielsweise in dem zweiten Delia/Panthea-Dialog der Kontrast von altem und neuem Porträt, von einer im Stil alter Gemälde fotografierten Frau in einer Zypressenallee, einer Totale voller Tiefenschärfe und Lichteinfall zwischen den Bäumen und einem eher wie ein Foto aufgenommenen Mädchen, eine Halbnahe mit leichtem Tele-Effekt und diffusum Licht unter den Bäumen. Bilder, die man erfaßt hat, werden fallengelassen; das Gesicht von Andreas von Rauch wird nicht ‚verpulvert‘, wenn man es einmal gesehen hat. Und der Film weiß zu variieren; man spürt die Lust der Fil-



mer, Formen zu zeigen, Farben und Töne. Und Sizilien natürlich. Huillet/Straub erweisen dem Land auf ihre Weise Reverenz. An einer Stelle lassen sie nach der Rede des Empedokles das Bild der Natur kurz stehen. „Das ist jetzt nicht mehr Hölderlin; das ist für Sizilien.“ Es sind 4 Bilder, die sie da stehenlassen; 24 sieht man in einer Sekunde. So werden Effekte produziert. Überhaupt sind die im Film zwischen zwei Einstellungen eingelegten Pausen äußerst genau und reflektiert. Gerade über Pausen werden ja am schnellsten Psychologismen aufgebaut; eine zu lange (oder auch schon normale) Sprechpause kann bereits die Gewalt aus einer Antwort nehmen, „macht Hölderlins Dialektik kaputt“. Aber das heißt nicht, daß ausschließlich knapp geschnitten würde oder nach irgendeinem zuvor festgelegten Prinzip und sei es Hölderlin. Mit der Aufnahme ist zum Text etwas hinzugekommen. Und beides gilt es zu beachten. Die Pausen sind musikalisch strukturiert; „sie sind wie bei Webern. Sie lassen einem die Freiheit, die Figur beurteilen zu können“. Dabei sind in deren Hintergrund die Bilder, ruhig wie sie sind, in permanenter Bewegung. Das Licht ist es, das einen nicht zur Ruhe kommen läßt; die Lichtarbeit des Films ist in der Tat einzigartig: Man läßt das Licht spielen und fängt es dabei ein; ein sanftes Licht, wie man es nur in Filmen sieht, gibt es hier nicht. Es gibt dafür eine Form von Entsprechung: Dem präzisen Licht Italiens nähert man sich mit Präzision.

Die beiden großen Naturtotalen am Ätna über der Rede des politischen bzw. wahnsinnigen Empedokles bündeln die Erfahrungen der Arbeit. „Ihr dürstet längst nach Ungewöhnlichem“; so beginnt der erste große Blick der Kamera ins Weite. Die Landschaft ist aufgenommen mit einem 18 mm Weitwinkel; im Gegensatz zur zweiten Naturtotale ist viel mehr Boden und wenig Himmel im Bildausschnitt. Die Einstellung bleibt ungewöhnlich lange stehen („Und Wahres reden, die nicht wiederkehren“). Der gezeigte Ausschnitt von Natur läßt sich nach und nach erkunden. Geleitet wird die Erkundung dabei vom Licht, das das Gelände regelrecht aufrüllt, immer neu perspektiviert. Zum Teil sind die Helldunkel-Kontraste so flächig, daß man abstrakte Farbschichten vor Augen hat, dann wieder sieht man in einem unscheinbar gebliebenen Teil des Bildes die Wurzeln der dortigen Bäume, anderswo dann die Spitzen der Gräser. Die Schattenlinien verschieben sich in einem fort. Die utopische Rede des Empedokles kommt dabei aus dem Off, was den Ton noch präsenter macht. Zudem wird der Text nicht, wie sonst üblich, vor Ort auswendig rezitiert, sondern (wie noch an zwei weiteren Stellen des Films) vorgelesen. In Bezug auf das Stimmprofil erzeugt dies natürlich Variationen. Die zweite Naturtotale, mit der der Film beschließt („Ha! Jupiter Befreier, näher tritt“), unterscheidet sich von der ersten durch die Wahl des Bildausschnittes. Der Blickwinkel ist rechts und links verkürzt (25 mm Objektiv); die grüne Fläche vorne ist nicht mehr vorhanden, man sieht keine Wurzeln mehr. Der Text spricht vom Tod.

Wird in diesen beiden Einstellungen der Raum durch das Licht konstituiert, so wird in den dialogischen Sequenzen die räumliche Perspektivierung durch eine Systematisierung des Kamerastandpunktes erreicht. Der Kamerastandpunkt bleibt identisch; es wird nicht korrigiert. Die Kamera schwenkt auf unterschiedliche Höhen; die Höhe des Stativs bleibt jedoch gleich. Es wird gewissermaßen im Schwenk geschnitten. Wie die Figuren zueinander stehen, wie sie sich sehen, wie man sie sieht, der Raum selber, all das bleibt intakt. Auch werden Darsteller nicht einfach ‚abgeräumt‘, nur weil sie sich nicht mehr im Bildausschnitt befinden. Ein Darsteller spricht anders bei einem realen Gegenüber. Es war bereits von den Skizzen von Jean-Marie Straub die Rede. Sie leisten diese Systematisierung, indem sie gewissermaßen ein Theatertableau konstruieren. Bei den Dreharbeiten hat man sich das ganz real vorzustellen. Es gibt eine Fläche, die nicht betreten werden darf -, und die sich die Darsteller gruppieren. Auf dem Papier sind die einzelnen Linien des Blickkontaktes eingezeichnet. Die Kamera bewegt sich knapp vor einer der äußeren Linien, die sie nicht überschreiten darf. Würde die Linie überschritten werden, wäre der Raum zerstört; man hätte einen ‚Gummiraum‘. Daß solch ein Raum, der heutzutage im Film fast die Regel ist, von den Zuschauern kaum mehr wahrgenommen werde, zeige, „daß die Menschen den Raum nicht kennen, in dem sie leben“. Daß man keinen Blick mehr für Distanzen hat. Die Systematisierung des Kamerastandortes leistet aber noch etwas zusätzlich. Sie ermöglicht eine Kadrierung, die nicht beliebig ist, wenn man will, relativ objektivierbare Geschmacksurteile. Sicher sind die einzelnen ästhetischen Entscheidungen bei der Bildausschnittwahl nicht genau artikulierbar; sozialisationsbedingt. Da fließen auch Erfahrungen mit anderen Filmen ein. Für den TOD DES EMPEDOKLES beispielsweise Mizoguchis Verfahren, wichtige Ereignisse statt in Großaufnahme in Totale oder Halbtotale zu filmen (etwa in SANSHO DAYU). Aber natürlich auch andere, nicht unmittelbar präsenze Bilder. Was sich sagen läßt, ist, daß die beiden Franzosen mit der Problematik des Bildrahmens äußerst sensibel umgehen. „Es gibt Sachen, die man zeigen muß. Die kann man nicht halb drinlassen.“ Das können dann Äste sein.

[...]

Zu einem Film gehört, daß man ihn sich auch anschauen kann. Im Falle des TOD DES EMPEDOKLES sieht es so aus, als ob der Film nie gezeigt werden wird. Es scheint als ob er für das Museum gedreht worden sei. Die Aufnahme des Films in der Kritik ist eine Kette von Unglaublichkeiten; der Tatbestand heißt Kunstmord. Mord aus Überforderung. Auf die eigene Hilflosigkeit reagieren die Kritiker und ein Großteil des Publikums mit purem Haß. Eine viel zu elementare Reaktion, als daß sie sich noch mit anderen Auffassungen von Film begründen ließe. Der Film sitzt. Daran besteht kein Zweifel. Wenn Huillet/Straub sagen, daß eine Veränderung von Sprache und Artikulationsgewohnheiten irritierender und angreifender sei, als die von Bildeinstellungen, geben ihnen die Reaktionen auf den EMPEDOKLES recht. Was sich bloßgelegt sieht, sind offensichtlich Urängste. Die Angst vor Aphasie etwa.

Und weil keiner etwas zu sagen weiß, sagen alle was. Post- wie Vormoderne. Jeder sagt, wie es ihm so geht; verkauft wird das als Filmkritik. Es hat viel von der Berufsschauspielerei, wie sie Huillet/Straub verstehen. Die Kritiker haben zuviel im Kopf, um den Film unbefangenen sehen zu können, aber nicht genug, um ihn zu begreifen. Das macht sie wütend. Man findet die Fehler nicht und denunziert deshalb. Die vorsichtigen Rezensenten versuchen sich entsprechend abzusichern: „wahre Enttäuschung [...] die starre Kamera von Renato Berta [...] sowie die nicht gerade sonderlich brillante Besetzung nahmen dem Stück jegliche innere Spannung und Konsistenz. Freilich hat auch das eine durchdachte Konsequenz, was bei diesen Filmemachern wohl auch kaum anders erwartet werden kann“ (Boe. in Neue Zürcher Zeitung). Oder: „Bußtag bei der Berlinale. Die radikale Kühnheit des Jean-Marie Straub und seiner Kunstgefährtin Danièle Huillet ist immer wieder atemberaubend: Was sie dem Publikum [...] an Selbstausterung abzwangen, gleich einer Züchtigung. Von jenem unbeugsamen Asketensadismus, der nur zwei Möglichkeiten läßt: Entweder davonlaufen [...] oder leiden“ (Ponkie in AZ). Ein verlegener Respekt schwingt da selbst im Verriß noch mit. Huillet/Straub stecken in der abstrusen Situation von Klassikern, die sich weiter äußern. Weithin anekannt als entscheidende Neuerer der Filmkunst der 60er Jahre, ist doch zwanzig Jahre später nicht einmal ihr erster Film von der Kritik verdaut. Alexander Kluge meinte damals in der Diskussion, daß man das nicht machen könne, Sprache als einen Gegenstand zu behandeln. Sprache sei ein Vehikel für Kommunikation; sie transportiere Sinn. Dasselbe Argument wird bei jedem neuen Film von Huillet/Straub unverändert angeführt. Ob Kluge diese Position heute noch einnehmen würde, wäre einmal interessant zu wissen. Sicher ist, daß in die Kontroverse um den EMPEDOKLES-Film auch die Grundsatzdebatten in den Geisteswissenschaften der letzten 5 bis 10 Jahre einfließen. Die neuen Schlagworte ‚Deonstruktion‘, ‚Dispersion‘ oder ‚Dissemination‘ - an dem Huillet/Straub-schen Film wären sie zu präzisieren. Aber das ist gewissermaßen nur die intellektuelle Oberlage der Ablehnung. Davon zu unterscheiden ist das Gros der Kritiken, die aus dem Fehlen einer Filmkritik in der Bundesrepublik resultiert. Was bei Jean-Marie Straub am Beginn seiner Filmarbeit steht, ist die Intention über Filme zu schreiben. Straub, Chabrol, Godard, Rivette. In der Bundesrepublik gibt es Vergleichbares nicht.

Auf der turbulenten Pressekonferenz in Berlin sagt Straub: „Die meisten Filmemacher zeigen etwas, was sie noch nie gesehen haben.“ Die ersten Kritiker in den Zeitungen verstehen das auf ihre Art. Sie schreiben, daß man einen Film wie den von Huillet/Straub nicht zeigen darf. Sie erinnern sich. „Beispiel für ein schrecklich deutsches (?) Mißverständnis vom Massenmedium Film. Auch bei den für die Wettbewerbsauswahl Verantwortlichen.“ (Hagmut Brockmann im Volksblatt Berlin) Die überregionalen Zeitungen knüpfen hier an. Andreas Kilb - eine späte Reinkarnation der Figur des Notars Dr. Kilb aus Huillet/Straubs NICHT VERSÖHNT (1965): „Das war Büroleben, wie sie's gewohnt war: Kaffee kochen, Kuchen kaufen und was erzählt bekommen, das seine richtige Reihenfolge hatte: von den Leben, die da hinten im Wohnflügel gelebt, von den Toden, die da gestorben worden waren. Jahrhundertlang hatten die Kilbs dort hinten Laster und Licht gesucht, Sünde und Heil, waren Kämmerer, Notare, Bürgermeister und Domherren geworden; dort hinten war noch etwas von den strengen Gebeten späterer Prälaten in der Luft, die düsteren Laster jungfräulich gebliebener Kilbinnen und die Bußübungen frommer Jünglinge, in diesem dunklen Haus da hinten...“ - dieser Andreas Kilb schreibt in der Zeit: „Dies rigorose Kino gleicht dem Unglück, das es beschwört“. Was er will, sagt er auch („eigentlich gibt dieser Film [...] dem Kino den Abschied - der Versöhnung von Wort und Bild“), was das sein soll, das weiß der liebe Gott. Auf das ‚nicht versöhnte Wort und Bild‘ kaprizieren sich auch die Kollegen. Karina Niehoff in der Süddeutschen Zeitung: „Laiendarsteller, Empedokles sogar zuweilen mit abgeschlagenem Haupt, singen in einem weinerlichen Ton, nein, nicht etwa den herrlichen Text, sondern diesen als Hackstück: penetant stockend, den Versbruch penibel respektierend, hat fast jedes dritte oder vierte Wort auf das ihm zugehörige nächste

geraume Weile zu warten. Daß die beiden Filmemacher uns Sterbliche, vor allem die Kritiker, für taub und blöde halten, für Faschisten gar, wenn sie denn nach dem Sinn zu fragen wagen – daran ließen die gewiß von innen her aufs kostbarste Beglänzten keinen Zweifel. [...] So sei den Großen grob gesagt: Ihre Manie, ihr aufs äußerste Getriebenes treibt das Äußerste dem Dichter aus.“

Die Gesetze des Geistes aber seien metrisch, das fühle sich in der Sprache, sie werfe das Netz über den Geist, in dem gefangen er das Göttliche aussprechen müsse, und solange der Dichter noch den Versakzent suche und nicht vom Rhythmus fortgerissen werde, so lange habe seine Poesie noch keine Wahrheit, denn Poesie sei nicht das alberne sinnlose Reimen, an dem kein tieferer Geist Gefallen haben könne, sondern das sei Poesie: eben daß der Geist nur sich rhythmisch ausdrücken könne, daß nur im Rhythmus seine Sprache liege, während das Poesielose auch geistlos, mithin unrhythmisch sei.

Und jedes Kunstwerk sei ein Rhythmus nur, wo die Zäsur einen Moment des Besinnens gebe, des Widerstimmens im Geist, und dann schnell vom Göttlichen dahingerissen, sich zum Ende schwingen. So offenbare sich der dichtende Gott. Die Zäsur sei eben jener lebendige Schwebepunkt des Menschengeistes, auf dem der göttliche Strahl ruhe.

Bettina Brentano von Arnim

Die Marschrouten sind damit vorgegeben; was sie verbindet, ist das Stereotyp Sinn: 1. (gar nicht einmal speziell auf den TOD DES EMPEDOKLES bezogen, als Standard-Avantgarde-Vorwurf) Sinn als die dominante Auffassung von dem, was Film ist (Herbert Linder, 1968: „Es ist seltsam, daß die Leute desto besser wissen, was Film ist, je schlechter sie sehen“); 2. Sinn, verstanden als fixer Traditionsbestand, als Klassikerkanon (zu dem Hölderlin übrigens noch nie gezählt hat) und 3. Sinn als unantastbares grammatikalisches Gesetz. Totalitär ist das alles, das stimmt, nicht nur taub und blöd. Es geht um das, was undeutsch ist. Um deutsche Ehre geht es. Die Hark Bohm dann retten muß. DER KLEINE STAATSANWALT – „Ehrenretter Hark Bohm“ (Morgenpost). Verräterisch genug, ist der Bezugspunkt dieser Leute

Was der Mensch dem Menschen und der Natur angetan hat, muß aufhören, radikal aufhören – dann erst und dann allein können die Freiheit und die Gerechtigkeit anfangen. Gegenüber dem scheußlichen Begriff fortschrittlicher Produktivität, für den die Natur „gratis da ist“, um ausgebeutet zu werden, bekennt sich Benjamin zu Fouriers Idee einer gesellschaftlichen Arbeit, die, „weit entfernt, die Natur auszubeuten, von den Schöpfungen sie zu entbinden imstande ist, die als mögliche in ihrem Schoße schlummern“. Zum befreien, von der unterdrückenden Gewalt erlösten Menschen gehört die befreite, erlöste Natur. [...]

Zum „Denken gehört nicht nur die Bewegung der Gedanken, sondern ebenso ihre Stillstellung“. Auch sie sind von dem Unrecht und der Untat durchtränkt. Was der historische Materialist „an Kulturgütern überblickt, das ist ihm samt und sonders von einer Abkunft, die er nicht ohne Grauen bedenken kann“. Seine eigenen Gedanken sind nicht frei von dieser Abkunft. Deren Stillstellung ist der Augenblick, in dem ihre Abkunft bewußt wird und das Bewußtsein verändert. Das Denken erfährt den „Choc“, der es unfähig macht, in den überlieferten Bahnen weiterzudenken; die Negation wird zu seinem konstruktiven Prinzip. Eines seiner Resultate ist die Unmöglichkeit des Staunens darüber, daß die Dinge, die wir unter und seit dem Faschismus erlebt haben, „im 20. Jahrhundert ‚noch‘ möglich sind“. Sie sind die Wirklichkeit des 20. Jahrhunderts, das seiner Abkunft verhaftet bleibt und sie erfüllt. [...]

Wo die Revolution messianisch geworden ist, kann sie nicht am Kontinuum sich orientieren. Das heißt aber nicht, daß sie auf den Messias warten muß. Dieser ist nur im Willen und Tun derer, die am Bestehenden leiden, der Unterdrückten, für Benjamin: im Klassenkampf. Wenn dieser nicht akut ist, dann wird der Widerstand der möglichen Freiheit nur in einer ganz verschiedenen Zeit sichtbar: in „der Erlösung oder der Musik oder der Wahrheit“ – nicht aber in der Zeit der entfesselten Produktionskräfte, des „technischen Eros“. Die Freiheit erscheint auch nicht in der Freizeit, wo jeder komponieren oder philosophieren kann, sondern

in der Diskussion immer wieder Schule. „Da gibt es doch Regeln“, „Wenn ein Kind so sprechen würde, würde es eine 5 bekommen“. Wenn Wagenbach zum Kafka-Film sagt, so könne jede Gemüsefrau sprechen, liegt das auf demselben Niveau. Der Vergleich zum Kafka-Film zeigt das Klassiker-Argument in aller Schärfe. Eine in Rezensionen häufig anzutreffende Bemerkung ist, „dieser Film läßt sich kaum mit dem vorausgegangenen des Cineastenpaares, mit KLASSENVERHÄLTNISSE vergleichen“ (Boe. in Neue Zürcher Zeitung). Der Rang-Unterschied ist dabei nicht einer der Filme, das ist entscheidend, sondern einer der bearbeiteten Autoren. Es geht immer auch um die Differenz Kafka-Hölderlin. Huillet/Straub wissen das genau. Sie verfolgen seit Jahrzehnten zwei große Arbeitslinien. Die eine, ich nenne sie einmal die sprachreflexive, läuft über die Filme OTHON, DALLA NUBE ALLA RESISTENZA, TOD DES EMPEDOKLES, die andere, vielleicht die mehr gesellschaftskritische, über die Filme NICHT VERSÖHNT, GESCHICHTSUNTERRICHT, KLASSENVERHÄLTNISSE. Die Freiheit, die sich die beiden herausnehmen, ist, immer von einer Linie auf die andere zu wechseln, diese wechselseitig zu radikalisieren. Hätten sie auf der Linie des Kafka-Films weitergemacht, hätten sie vielleicht Erfolg gehabt. Oder: „Wenn wir 20 Kartons dazwischenmachen, ‚Am Atna‘ oder ‚Josef Stalin‘, etwas gesetzte Musik unterlegen, nicht ganz so schlecht – Mozart wäre am besten – kriegen wir einen Bundesfilmpreis.“ Deutsche Klassiker. Kilb meint, er fände den Film enttäuschend, aber das sei ja auch kein Wunder, wo schon das ‚Projekt Hölderlin‘ gescheitert sei. Eine Filmkritik gibt es in der Bundesrepublik nicht; die Filmkritik als letzter niveauvoller Stellvertreter hat ihr Erscheinen eingestellt. Was es stattdessen gibt, sind immer mehr Berichte über Film und einen neuen Typus Journalisten – nennen wir ihn Kilb.

Mediokrität hat in der ohnehin schon recht planen bundesrepublikanischen Kulturlandschaft ihren Preis. Nur daß es nicht der eigene ist. Natürlich nicht. Als Folge der öffentlichen Kritik lehnt das Kuratorium des deutschen Films, das Gelder aus Bundesmitteln verteilt, die nicht eingespielt werden müssen, eine Vertriebsförderung für den TOD DES EMPEDOKLES ab. Begründung: Soetwas könne man heute nicht mehr machen.

Für entscheidende Hinweise und die Diskussion des Textes danke ich Robert Bramkamp, Martin Hagemann und Renate Werner

Rembert Hüser

eben in der Stillstellung, wie sie in der großen Musik und Literatur geschehen ist. Nahe liegt es, die Worte Benjamins im Sinne jenes schlechten Humanismus zu interpretieren, der gegen den Materialismus die „höheren Werte“ ausspielen zu müssen glaubt. Benjamin warnt: Der „Klassenkampf... ist ein Kampf um die rohen und materiellen Dinge, ohne die es keine feinen und spirituellen gibt“. Diese sind im materiellen Kampf selbst gegenwärtig, wenn anders er wirklich ein Kampf um die Aufspaltung des Kontinuums ist – gegenwärtig „als Zuversicht, als Mut, als Humor, als List, als Unentwegtheit“, und sie werden jeden neuen Sieg der Herrschenden immer wieder in Frage stellen.

Ungeheuer ist der Abstand, der die Gegenwart von solchen Worten trennt. Sie wurden zur Zeit des triumphierenden Faschismus, beim Ausbruch des Zweiten Weltkriegs, geschrieben. Die Gegenwart gehört nicht mehr derselben geschichtlichen Periode an: sie liquidiert die Zeit, in der der offene und versteckte Kampf gegen den Faschismus noch fähig schien, das Kontinuum der Geschichte aufzusprengen. Es hat sich wieder geschlossen. So steht die tatsächliche Entwicklung als blutiger Zeuge für die Wahrheit Benjamins: aus dem Blick auf die Vergangenheit, nicht aus dem Blick in die Zukunft schöpft der Kampf um Befreiung seine Kraft. Der Angelus Novus der Geschichte „hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet“, aber ein „Sturm weht vom Paradiese“ und „treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst.“

Herbert Marcuse

(siehe auch „Nach- und Hinweise“ auf Seite 29)