

12. internationales forum des jungen films

berlin 13. 2. – 23. 2. 1982



ZU FRÜH / ZU SPÄT
TROP TOT / TROP TARD
TOO EARLY / TOO LATE
TROPPO PRESTO / TROPPO TARDI

Land	Italien/Bundesrepublik Deutschland/ Frankreich 1981
Produktion, Regie, Buch, Schnitt	Jean-Marie Straub, Danièle Huillet
Kamera	William Lubtchansky, Caroline Champetier (Teil 1) Robert Alazraki, Marguerite Perlado (Teil 2)
Ton	Louis Hochet, Manfred Blank
Texte	Friedrich Engels ('Engels an Kautsky'), Mahmud Hussein ('Luttes sociales en Egypte')
Sprecher	Danièle Huillet, Gérard Samaan
Assistenten	Leo Mingrone, Isaline Panchaud (Teil 1), Mostafa Darwisch (Teil 2)
Dreharbeiten in Frankreich (Juni 1980, Teil 1) und in Ägypten (Mai 1981, Teil 2)	
Uraufführung	8. November 1981, Arsenal-Kino Berlin
Länge	105 Minuten (Teil 1 : 28 Minuten, Teil 2 : 77 Minuten)
Format	16 mm, Farbe

Anmerkung : es handelt sich bei der vorliegenden Version des Films um eine von Straub/Huillet selbst hergestellte deutsche Fassung, in welcher die Texte des Films auf deutsch gesprochen werden.

Inhalt

ZU FRÜH / ZU SPÄT ist ein Film in zwei Teilen (Teil 1 : Friedrich Engels; Teil 2 : Mahmud Hussein). Teil 1 basiert auf einem Brief von Engels an Kautsky, Teil 2 auf Ausschnitten aus dem Buch 'Luttes sociales en Egypte' von Mahmud Hussein.

Engels setzt den historischen Verlauf der Französischen Revolution von 1789 – wer diese Revolution gemacht hat und wer von ihr profitiert hat – in Beziehung zur Einkommens- und Lebenssituation der französischen Land- und Stadtbevölkerung zu diesem Zeitpunkt. Mahmud Hussein skizziert die Geschichte der ländlichen und städtischen Revolten im Ägypten des 19. und 20. Jahrhunderts bis zum Nasserschen Staatsstreich von 1952. Die Straubs haben die historischen Orte, um die es in den Texten geht, wieder aufgesucht und Bilder und Töne aus dem Frank-

reich und Ägypten der Gegenwart zu diesen Texten in Beziehung gesetzt.

Kritik

Betrachtungen auf dem Lande

Straub/Huillet's neuer Film ZU FRÜH / ZU SPÄT
Von Wolfram Schütte

Frankfurt a.M. (und dort das 'Kommunale Kino') war der letzte Ort, an dem die in Rom lebenden Jean-Marie Straub und Danièle Huillet Ende des Jahres 1981 ihren neuen Film ZU FRÜH / ZU SPÄT in der Bundesrepublik und West-Berlin vorstellten, bevor er am 11. Januar spät abends im ARD-Fernsehen lief. Zuvor waren sie in München, Berlin und Hamburg gewesen – nebenbei auch deshalb, weil sie Ortsbesichtigungen unternahmen; denn ihr nächstes Filmprojekt soll in Deutschland entstehen (vorausgesetzt, sie finden Geldgeber für das ökonomisch bescheidene Vorhaben); es wäre der erste wieder bei uns entstandene Film, seit die beiden Exilfranzosen 1968 (nach *Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter*) die Bundesrepublik verlassen hatten und in Rom lebten. Den 'deutschen Kulturraum' haben sie freilich nie so ganz verlassen – wenn man z.B. an *Geschichtsunterricht* (1972) denkt (nach Brechts *Geschäften des Julius Caesar*) oder der 'Einführung zu Arnold Schönbergs Begleitmusik zu einer Lichtspielszene' (1972) und *Moses und Aron* (nach Schönbergs gleichnamiger Oper), entstanden 1974.

Auch ZU FRÜH / ZU SPÄT geht, zumindest in seinem ersten Teil, von einem deutschen Text aus: einem Brief, den Friedrich Engels an Karl Kautsky schrieb; der Text des zweiten, längeren Teils des Films stammt von dem Ägypter Mahmud Hussein, einem Emigranten, der heute in Paris bei der UNESCO arbeitet.

Was verbindet einen Engels-Text (über die Französische Revolution) mit einem ägyptischen Text der Gegenwart (über die ländlichen und städtischen Revolten in Ägypten vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart)? Was die Bilder von Paris und Dörfern in Frankreich mit denen Kairos, Dörfern am Rande der Wüste, ländlichen Gegenden im Nildelta? Was, wer ist da 'zu früh'; was, wer 'zu spät'? In welcher Korrespondenz stehen die Texte zu den Bildern, die Worte zu den Kamerabewegungen?

Zu früh, behauptet Engels an Kautsky, sei die plebejische Losung der 'Fraternité' gekommen, zu spät der radikale Revolutionär Babeuf, der sie hätte verwirklichen wollen. Aber da sei der welt-historische Befreiungsansatz der Französischen Revolution schon von der Bourgeoisie verraten und an deren Klassen-Interessen verkauft worden. Wie breit die äußerste Armut im revolutionären Frankreich in Großstädten und auf dem Lande vorhanden war, belegt Engels an Beispielen aus Dörfern oder aus Städten wie Paris und Lyon.

Der Ägypter Hussein argumentiert gegen den Eindruck, das ägyptische Volk habe seine unerträglichen Lebensbedingungen immer nur hingenommen; er setzt gegen solchen angeblichen Fatalismus eine Subgeschichte der städtischen und ländlichen Erhebungen seit Beginn des 19. Jahrhunderts.

'Zu früh/zu spät': Damit ist gemeint, was Zyniker die Pointe und Moralisten die Tragik der Geschichte nennen könnten: – Ihre Ungleichzeitigkeiten; daß nämlich oft, um ein Wort des jungen Marx zu paraphrasieren, 'die Gedanken zur Tat' zu früh drängen und

‘die Tat zum Gedanken’ zu spät kommt. Was die Teile ‘A’ und ‘B’ des Films derart zusammenschweißt, ist der gleiche geistige Ansatz, der gleiche Fokus des Interesses. Er richtet sich auf die bislang immer verlorenen Kämpfe der Plebs und besonders auf das Schicksal der bäuerlichen Welt in der Moderne. Der Blick auf Ägypten (in der ‘Dritten Welt’) wird sozusagen zu einer Fahrt in die Vergangenheit Frankreichs; und der Blick auf Frankreich – ist das die Antizipation der ägyptischen Zukunft? Käme der Gedanke einer revolutionären Veränderung heute für Frankreich zu spät, kam er für Ägypten bisher zu früh? Mit keinem Wort stellt der Film von Straub/Huillet diese Frage, mit keinem Wort gibt er darauf eine Antwort; dennoch spürt man die Frage und Antwort, nur muß man beide selbst formulieren. Jedoch außer dem bereits erwähnten gleichen Fokus des Interesses stiftet er noch auf andere Art Zusammenhänge zwischen seinen scheinbar topografisch und historisch weit entfernten zwei Teilen. Zum einen, indem der Ägypter seine Recherche der Volksaufstände eben zu jener Zeit beginnen läßt, in der der Liquidator der Französischen Revolution, Napoleon, sein ‘ägyptisches Abenteuer’ beendete und Frankreich sich zur ‘1. Welt’ entwickelte und Ägypten zur ‘3. Welt’ machte. Zum anderen, indem der Text des Ägypters mit jener ‘daß’-Konjunktion beginnt, mit deren wiederholter Verwendung Engels den Periodenbau seiner argumentativen Prosa gliederte und den die Sprecherin des ersten Teils (Danièle Huillet) so zu akzentuieren wußte, daß der Periodenschluß wie eine Fermate auch über lange Augenblicke sprachlicher Stille gehalten schien und der Neueinsatz der Sprache nicht als neuer *Anfang* sondern als *Fortsetzung* über eine Zone des Schweigens hinweg kenntlich blieb.

Alein in solchem musikalischen Umgang mit sprachlicher Artikulation, die große Korrespondenzbögen zu schlagen in der Lage ist, zeigt sich die subtile Meisterschaft der Autoren, mit geringsten, jedoch exakt verwendeten Mitteln äußerst feinmaschige, um nicht zu sagen ‘von webernsche’ Strukturen ausbilden zu können.

Selbstverständlich verlangt eine solche Ästhetik, die als ‘minimal art’ allem opponiert, was das Kino an Tricks und Sensationen, an ‘sinnlichen’ Attraktivitäten der Traumfabrikation entwickelt hat, eine außergewöhnliche, eine geduldige Aufmerksamkeit. Straub/Huillet, das heißt eben eher: zurück zu *Lumière* als: weiter mit *Méliès*. Seit sie Filme machen, haben sie damit Anstoß, Feindschaft, Hohn und Ablehnung erfahren. Je ‘pornografischer’ (Straub) das kommerzielle Kino die Phantasie und die Wünsche der Menschen ausbeutet und verschandelt, desto befremdlicher, ‘banaler’, unverständlicher muß eine Bild- & Tonästhetik erscheinen, die sich mit äußerster Vorsicht auf dem Boden der Wirklichkeit bewegt und der nach einem Wort Rosa Luxemburgs, das Straub jetzt zitierte, ‘das Schicksal eines Insekts genauso wichtig ist wie das der Revolution’; die eben nicht durch Meinung oder Indoktrination, nicht durch unkenntlich gemachte Instrumentalisierung der Bilder und Töne den Zuschauer & -hörer überwältigen und manipulieren will; sondern ihm Augen-Blicke, topografische Ansichten, betrachtende und gehörte Momente der Realität wie Fundstücke einer dokumentarischen Ethnologie darbietet. Dem Zuschauer ist, ihm muß überlassen bleiben, was er diesen Dokumenten entnimmt, wie er mit ihnen umgeht, wie er sie sich assoziativ, kombinatorisch aneignet. Die Freiheit, welche ihm diese ästhetische Konstruktion in keinem Augenblick beschneidet, ist wohl für viele Zuschauer und -hörer das Peinigende an diesen Filmen, die zuerst einmal nichts sein wollen, als was sie zeigen und was sie hören lassen.

Das heißt nun nicht, daß sich die Zuschauer einem Chaos des Zufälligen, einem Bild-Tonsalat ausgesetzt sähen. Mit den frühen Filmen Andy Warhols, die etwa aus der gleichen Zeit stammen wie Straub/Huillets deutsche Anfänge mit *Machorka-Muff* (1963) und *Nicht versöhnt* (1965), beide nach Böll-Stoffen, teilt Straubs Ästhetik sozusagen die ‘Lidlosigkeit’ des Kamerablicks (jedoch nicht Warhols Exhibitionismus und sexuellen Voyeurismus) und das offene Ohr der akustischen Wahrnehmung; was daran bestürzt (zumindest verwundert), ist das absolute Primat des mit Originalton Gefilmten. Der Kommentar wird unmißverständlich davon getrennt (ist eine dritte Ebene, zu der noch eine vierte, die Musik treten kann); zugleich wird er nie direkt auf das Gefilmte bezogen,

damit er Bild und Ton des Realen nicht zur Illustration herabwürdigt. *Trennung hält diese Ästhetik stärker zusammen als jegliche Form von Verschmelzung oder Harmonisierung.*

Paradoxerweise tritt das Primat der Realität (vor Kamera und Mikrophon) umso stärker hervor, je offensichtlicher der Film aus einer Addition höchst formalisierter Akte besteht: Schwenks von rechts nach links und umgekehrt, horizontal weit öfter als vertikal; langen starren Einstellungen, die den Blick in die Tiefe des Raums asymmetrisch auslegen; Fahrten der Kamera auf einem beweglichen Objekt; Kreisschwenks um 360 Grad. Außer dem Zoom (oder doch in *Othon*?) benutzen Straub/Huillet alle klassischen, rein ikonografischen Mittel des Kinos; aber in dem sie es demonstrativ tun (als wäre es zum ersten Mal) – und *demonstrativ* wird der Gestus, weil er mit *Zeit* einläßlich umgeht – verschwinden die kinematografischen Mittel nie im vermeintlichen *Zweck*: nämlich einer über das Dokumentieren hinausgehenden Produktion von Schein und damit Fiktion. Dem Augenblick der Aufnahme von Realität bleibt immer eingeschrieben, daß sie aufgenommen wurde; so wird sie (durch Kadrierung, Perspektive, Dynamik), sowohl formalisiert (wo nicht durch Montage ritualisiert), als auch gerade dadurch als nichts denn jeweils der reale Augenblick in seinem momentanen Lebensfluß erhalten.

Straub/Huillets zutiefst befremdliche, ‘häretisch’-asketische Beziehung auf Realität im Kino hat mehr mit Siegfried Kracauers ‘Errettung der physischen Realität’ (in seiner ‘Theorie des Films’) zu tun, als mit Godards semiologisch-strukturalistischer Philosophie der Bilder und Töne. In keinem ihrer bisherigen Filme ist das so stark hervorgetreten wie jetzt in ZU FRÜH / ZU SPÄT. Er ist der ‘dokumentarischste’ von allen ihren Arbeiten, freilich einem phänomenologischen Dokumentarismus (und nicht einem eingreifenden) folgend, im Vergleich zu dem etwa Bunuels *Las Hurdes* von einem geradezu eisensteinschem Barock und george-groszhafter Polemik strotzt.

Wie *Othon* (wo Corneilles gleichnamiges Drama in den antiken Ruinen des gegenwärtigen Roms gespielt wurde); wie *Geschichtsunterricht* (wo Fragmente aus Brechts Caesar-Roman mit einer langen Fahrt durch die heutigen Plebsviertel der urbs konfrontiert wurden); ja wie noch *Dalla nube alla resistenza* (diesem Zweiteiler nach Pavese-Texten, dessen erster Teil eine Rekonstruktion des mythischen Zeitalters versuchte und dessen zweiter Teil eine Ortsbegehung ist, auf der Suche nach Ereignissen während des Faschismus) – wie alle diese früheren Arbeiten ist auch ZU FRÜH / ZU SPÄT keine soziologische Recherche, keine historische Demonstration über die ‘Wahrheit’ von Engels’ Analyse oder die sozialen Veränderungen seither; auch kein Report über das heutige Ägypten, über die Lebensbedingungen seiner Bauern. Kein Film, der mit den Mitteln der Reportage und des Journalismus, der Recherche und der Analyse vorgeht (wie z.B. Marcel Ophüls *Le chagrin et la pitié*, der Kollaboration und Widerstand der Franzosen während der deutschen Okkupation aufdeckte).

Hatten die Straubs jedoch bisher ihren ‘Dokumentarismus’ verborgen hinter Rudimenten von Erzählungen, Skizzen von Handlungen, Aufrissen von Storys, lose verknüpft mit dialogisierenden Menschen, die vor dem Hintergrund der Stadt- und Landtopographie agierten; und waren ihnen Theuring/Engström mit *Fluchtweg nach Marseille* und Claudia von Alemann kürzlich mit ihrer *Reise nach Lyon* gefolgt – die einen auf den Spuren der Anna Seghers und anderer Emigranten, für die Südfrankreich 1940 zum Transit-Ort wurde auf der Flucht vor den Nazis; und die andere auf der Spurensuche in der Lyoner Stadtlandschaft, wo sich im 19. Jahrhundert die Sozialistin Flora Tristan aufhielt und starb –: So geht nun ZU FRÜH / ZU SPÄT entschieden darüber hinaus. Es ist ein Schritt zu einer vollständigen Autonomie der aufgezeichneten Realität, zur hermetischen Souveränität des Dokuments, und ein absoluter Bruch mit allen Resten des Erzählkinos. Keine Menschen-Schauspieler mehr, die sich vermittelnd vor oder in diese Bilder und Töne von Städten, Dörfern und Landschaften stellen – außer jenen, die in ihnen leben. *Dalla nube alla resistenza* und ZU FRÜH / ZU SPÄT verhalten sich etwa zueinander wie Cézannes ‘Badende’ zu seinen Landschaftsbildern des ‘St. Victoire’.

Betrachtet man die ästhetische Entwicklung, welche die Straubs von jenen semidokumentarischen Filmen, in denen ein ‘mensch-

liches Erkenntnis-Interesse' den Blick der Kamera noch gelenkt (oder ihn gebrochen) hatte, nun zu ihrem jüngsten Film eingeschlagen haben, so könnte einem ZU FRÜH / ZU SPÄT als eine Abstraktion erscheinen, als eine Vernichtung der menschlichen Perspektive, eine Absage an die humane Veränderung der Geschichte, einen Wechsel vom frühen Renoir zum späten, von Brecht und Buddha, als eine offene Hingabe an eine 'magische' oder mystische Kontemplation in der Natur.

Das scheint mir jedoch eine Täuschung zu sein. Und selbst wenn es keine wäre: – wer außer rechten oder linken Reaktionären würde solches scheinbare 'Verschwinden des Menschen' Malern, Literaten, Musikern vorwerfen, da es doch zum Signum nicht weniger Werke der Moderne gehört, als Reflex einer totalitären gesellschaftlichen und politischen Entwicklung?

Jedoch diese 'topographischen Ortsbestimmungen mit dem Theodoliten der Kamera, für zwei Sprechstimmen und Naturlaute' (wie man den Film auch charakterisieren könnte), sind ein langes Poem des historischen Eindenkens; das Sprache an Bildern sich reiben läßt und Vergangenes am Ort seines Geschehens heute aufsucht; das Behauptete (oft in einer bestimmenden Diktion, die sich abstrakt darüber erhoben hat) mit Ansichten gegenwärtigen Lebens konfrontiert, die mehrdeutig bleiben, gleichwohl als Resonanzboden für diese beiden Texte dienen könnten.

Mit einer mehrmaligen, ununterbrochenen Umrundung des 'Place de la Bastille' beginnt ZU FRÜH / ZU SPÄT. Eine Kreisbewegung, welche die sternförmig auf den Platz zulaufenden Straßen, die Baulichkeiten und die einströmenden Autos erfaßt. Scheinbar alltägliche Momentaufnahmen an einem Ort, von dem die Französische Revolution ihren Ausgang nahm. Diese Fahrt um 360 Grad wird sich nicht mehr wiederholen (Schwenks einmal um die Achse dagegen später schon). *Dadurch* erhält dieser ikonographische Akt, *dadurch* prägt die Form: ein 'Icipit'. Formuliert wird, vergleichbar einer musikalischen Ouvertüre, das Verschwinden eines vergangenen Geschichtsmoments, die von der Gegenwart gelöschte Epiphanie der Revolution.

Die äußerste *Diskretion*, mit der Jean-Marie Straub und Danièle Huillet menschlicher Geschichte in Natur-(& Stadt-) Geschichte und dem utopischen Gedanken in (Stadt-) Landschaften nachfragen, setzt auf den Blickeinfall der Topographie. (Kafkas und Arno Schmidts Helden waren manchmal Landvermesser). Wenn man sich auf den topographischen Blickeinfall verläßt, den der Film auf Frankreich und Ägypten richtet, so wird man (zusammen mit der Oberstimme der Texte) auf ganz verschiedene (oder auch scheinbar gleiche, verwandte und gegensätzliche) Betrachtungsweisen und Ansichten, vornehmlich auf dem Lande treffen. So fällt einem z.B. auf, daß im ersten, französischen (und wesentlich kürzeren) Teil die Topographie ganz bei sich bleibt. Die einstmaligen Orte der Armut, der Verelendung, der Erniedrigung (die Engels' Text erwähnt) werden von außen angepeilt, vom Land her, in das diese Dörfer eingebettet sind. Nur einmal dringt die Kamera in einen Ort vor, sonst bleibt sie draußen. Im Vorgelände dieser menschenleeren Dörfer herrschen Straßen, Zäune, der Anblick und das Geräusch fahrender Autos. Das 'bäuerliche Universum', dessen kinematographische Evokationen Ermanno Olmi mit dem *Holzschuhbaum* und Francesco Rosi mit *Eboli* versuchten, finden die Straubs auch in ihrer französischen Heimat nicht mehr. Der topographische Blick wird einer Erstickung und Leblosgigkeit gewahr, denen er nur einmal durch einen Vertikalschwenk auf einen im Wind bewegten Baum entkommt. (Das Zittern der Äste im Wind: seit der *Chronik* und dem *Bräutigam* hat in den Straubschen Filmen die Verzweiflung in dieser Metapher Hoffnung geschöpft.) Wie ein Zeichen des 'Zu spät' mutet der Schwenk auf eine Reklametafel an einer Landstraße an; wie ein Augenblick der Ermutigung dagegen das Fundstück einer Losung, auf einen verlassenen Schuppen draußen im Land gespritzt: 'Die Bauern werden sich erheben'; verdeckt die Jahreszahl – als könne damit die historische Datierung außer Kraft gesetzt und offen gehalten werden, damit es noch einen Grund zur Utopie gäbe.

Frankreich, das Land, aber auch die in Panoramaschwenks von oben als Steinwüsten gesehenen Großstädte Paris und Lyon: fixiert wie vom Blick eines Fremden. Wie anders Ägypten, auch

hier setzt der Text die trigonometrischen Punkte für die Kamera. Es sind Orte, an denen Revolten stattfanden. Sie werden aufgesucht, am Rande der Wüste, in Kairo, im Nildelta. Zentral zwei Einstellungen: beide ca. 10 Minuten lang. Die eine ist eine starre Totale auf den Ausgang einer Fabrik, die Arbeiter einer Schicht strömen heraus. Ein Topos Lumières, so begann einmal das Dokumentarische im Film. Zu Fuß oder auf Fahrrädern, in traditioneller oder westlicher Kleidung, zerstreut sich die Menge, einzelne bemerken die Kamera, aber lassen sich nicht von ihr irritieren, blicken herüber (auf uns). Die zweite setzt jene eindrücklichen langen Fahrten aus *Geschichtsunterricht* und *Dalla nube* fort, mit denen Räume in ihrer Tiefe, in ihrem Wechsel durchmessen wurden. War es in *Geschichtsunterricht* eine Fahrt, die in den engen Gassen des heute noch plebejischen Roms dessen optische und akustische Lebensäußerungen aufblas, so führt in ZU FRÜH / ZU SPÄT die lange Fahrt an einem Kanal entlang, bewachsen mit Bäumen, aus denen Vogelgezwitscher tönt, die betonierete Straße gelat über in eine stauartige Landstraße, Felder ziehen vorbei, vereinzelt Häuser, Menschen, die vor die Tür treten, am Straßenrand gehen, sie rufen einem etwas zu. Es ist eine langsame Fahrt vom Dach eines kleinen Lieferwagens aus gemacht, den man weder sieht noch hört, ein gleitendes Schweben, das einer zärtlichen Haltung, einem streichelnden Nachfahren der Landschaftskonturen entspricht. Nicht der Blick des Touristen und auch nicht der des zielgerichteten Ethnologen formuliert den Gestus der Kamera; eher ist es Zeit selbst, die den Raum einem vor Augen führt, mit seinen wechselnden Anblicken und Geräuschen.

Die ägyptischen Sequenzen tauchen in eine bäuerliche Welt noch ein. Es gibt sie hier noch, vereinzelt sieht und hört man Autos, aber auf den Straßen herrschen Menschen und Tiere vor. Da reitet eine Frau mit einem Baby auf einem Esel, ein Bauer geht mit einer Hacke über der Schulter aufs Feld, junge Leute, unterschiedlich gekleidet, kommen einem entgegen. Wie der phänomenologische Dokumentarismus sowohl das Ungleichzeitige dieses Lebens umfaßt, so vermag er auch im Betrachter das Mythische an dieser bäuerlichen Kultur zu erwecken. Allerdings provoziert er solche Assoziationen an keiner Stelle durch Objektwahl, Kamerapositionen oder Montage, auf nichts wird man hingewiesen, kein argumentativer Diskurs beherrscht den Film, nur der Gestus des Betrachtens, des Hörens wird vom Zuschauer verlangt.

Zuletzt, wenn der Text des Ägypters sich der Gegenwart nähert, auf die Nachkriegszeit, Faruks Königreich von britischen Gnaden, den Offiziersputsch von 1952 zu sprechen kommt, wechselt der Film zu schwarz-weißem Wochenschau material über. Dabei fällt ein letzter Blick auf den Offizier Sadat in Nassers Kabinettsrunde. Die letzte Einstellung ist ein Vertikalschwenk von einem Hotelwolkenkratzer am Ufer eines Nil-Seitenarms, das Gebäude spiegelt sich im Wasser, das Wasser wirft Wellen auf ein begrast Stück Land. Man wird nicht gleich an Brechts Moldaulied (aus dem *Schweyk im 2. Weltkrieg*) denken müssen, aber daß 'das Große nicht groß bleibt und das Kleine nicht klein', mag man schon assoziieren.

Das ist schließlich der einzige Zwang dieser Ästhetik, daß sie einem alle Freiheiten läßt und nur auf eine äußerste Konzentration der Wahrnehmung, eine Sensibilität für musikalische Strukturen, eine Empfindung für Korrespondenz setzt, die im gelebten Augenblick und den Formen seiner filmischen Reproduktion verborgen sein könnten.

P.S. Der Film ZU FRÜH / ZU SPÄT wird von den 'Freunden der Deutschen Kinemathek' in Berlin verliehen.

Kirche und Film, Frankfurt/Main, Januar/Februar 1982

Tod und Verklärung der Erzählung

Von Louis Marcorelles

Der Film zerfällt in zwei Teile unterschiedlichen Gewichts: der erste zeigt zur Begleitung einiger Reflexionen und Zitate von Friedrich Engels das revolutionäre Frankreich, seine Felder, Wege, Dörfer und Städte. Frankreich, wo die Revolution bereits einmal zu früh ausbrach, von 1789 bis 1792, wo diese Vergan-

genheit von einer dicken Schicht aus Vergessen zugedeckt scheint. Jean-Marie Straub tritt in gewissem Sinn die Erbschaft eines Maurice Barrès an, indem er eine Rückkehr zur Erde und zu den Vorfahren vollzieht, in der wir nicht die Inspiration einer irgendwie gearteten 'nationalen Revolution', sondern eines möglichen Sprunges nach vorn finden.

Der Beginn von ZU FRÜH, ZU SPÄT beschwört jene Magie der Revolution, die untergründig die Gegenwart durchzieht. Unendlich lang tastet die Kamera den Raum der Place de la Bastille ab, der beladen ist mit Erinnerungen, sie dreht sich wieder und wieder im Verlauf einer regelmäßigen und unabänderlichen Kreisbewegung, die uns an das unvergebliche Experiment Michael Snows auf einem Gipfel in der Zentralregion von Québec erinnert. Wo Snow uns gewissermaßen in die Nacht der Zeit vor Beginn der Schöpfung schleudert, da lanciert Straub von unserem alten Kontinent aus mit Hilfe von Engels ein Projektil, das in das Leben der Menschen eindringen soll, in der Hoffnung auf eine Welt, die wirklich für diese Menschen und endlich besser eingerichtet sein wird.

Der zweite, längere Teil von ZU FRÜH, ZU SPÄT, ungefähr eine Stunde lang, untersucht auf ähnliche Weise das Ägypten von gestern und heute, das Ägypten der Jetztzeit, festgehalten in einem bestimmten Moment; Ausgangspunkt ist die Expedition Bonapartes zur gleichen Zeit jener Französischen Revolution, bis zu den allerletzten Ereignissen, praktisch bis zum Tode Sadats. Ägypten, eine bäuerliche Welt, noch befangen in einer fernen Zeit ohne Gedächtnis, aber wo Städte entstanden sind und mit ihnen die Arbeit in der Fabrik, die Ausbeutung des Menschen durch den Menschen. Jean-Marie Straub benutzt diesmal den Text eines ägyptischen Schriftstellers, Mahmoud Hussein, als Kommentar, er befreit den Orient von jedem Exotismus, schickt keine Gegebenheit voraus, sondern läßt uns 'arbeiten': mit den Bildern, der Sprache der Bilder; um zu jenem empfindlichen Punkt zu gelangen, wo die Sprache des Kommentars und die der Bilder eins werden.

Der große Moment und die äußerste Provokation sind dann gekommen, wenn eine fünfzehn Minuten lange feste Einstellung uns von einem bevorzugten Ort, einem 'strategischen Platz', wie Jean-Marie Straub erklärt, das Herausströmen von Arbeitern aus einer Fabrik zeigt. Zwei Linien kreuzen sich, besser gesagt, verschmelzen miteinander: in perfekter Diagonalrichtung verlassen die Arbeiter die Fabrik, die Sirene hat eben aufgeheult, sie durchqueren die Leinwand in der gleichen Bewegung, von rechts nach links, ohne einen Augenblick die Kamera zu bemerken. Im Vordergrund folgt der Verkehr einer horizontalen Linie, das Hin und Her der Stadt, von einem Punkt zum anderen. Michael Snow würde, so glauben wir, ein solches Spiel mit dem Raum nicht zurückweisen.

Louis Marcorelles, in: *Le Monde*, Paris, 18. 2. 1982

Die Erfindung des Kinos

Von Jean Thibaudeau

In zwanzig Jahren (seit 1962) haben Danièle Huillet und Jean-Marie Straub zwölf Filme unterschiedlicher Länge gedreht, alle zusammen dreizehn Stunden Vorführzeit, eine der wichtigsten Wegstrecken der zeitgenössischen Kunst.

Ihre Methode ist immer die gleiche. Sie wählen eine Musik (Bach, Schönberg) oder einen Text aus (von Corneille, von Brecht, hier Engels und Mahmoud Hussein), den sie nicht adaptieren, darstellen oder illustrieren, sondern dessen Gegenwart sie auf unnachahmliche Weise im Kino selbst installieren.

In ZU FRÜH, ZU SPÄT haben sie ihre Kamera in festen Einstellungen oder langsamen Schwenks ohne jede Inszenierung oder Schminke zunächst in Frankreich und dann in Ägypten aufpflanzte, nacheinander in all jenen Orten, etwa zwanzig in Frankreich und in Ägypten, von denen die Autoren sprechen (die sie zumeist nicht einmal gesehen haben).

Das Resultat ist erstaunlich: die unmittelbare (aber auch minimale) Formulierung ihrer gleichbleibenden politischen oder moralischen

Position führt die Straubs zur wunderbaren Vollendung ihrer Kunst.

Der Text, der auf nichts anderes hinweist als auf seine eigene Evidenz, befreit nicht das Bild, sondern öffnet ihm auf gewisse Weise das Feld der ältesten Erinnerung und erlaubt ihm so von einem Augenblick zum anderen seine ganze Würde und Feierlichkeit zur Erscheinung zu bringen.

Alles, was wir sehen, sehen wir immer wie zum ersten und zugleich zum letzten Mal. Wie in der Ewigkeit der Kindheit sind das Gras oder das Wasser, ein Kiesel, ein Vogel, eine Kuh, ein Dach, eine nahe Wolke, hier und gegenwärtig, für immer, unleugbar und unverständlich, gleich den Göttern.

Und dann ist da der Ton. Zu den Besonderheiten der Straubs gehört es, daß sie alles mit direktem Ton aufnehmen; so machen sie nicht die Geräusche der Bilder hörbar (denn die Bilder schweigen), sondern die Geräusche der Welt (unterschieden von ihren Bildern). Und das gibt den Bildern jenen Akzent der Ewigkeit, während die Geräusche nur das Vorübergehen oder das Zeichen der Zeit, die leichten Spuren des Ephemeren sind. Dieses Zusammenfallen und gleichzeitig diese Spaltung von Bildern und Tönen begründen nicht nur eine Poetik (die Eisenstein herbeiwünschte), sondern produzieren auch, zumindest in ZU FRÜH, ZU SPÄT, ergreifende 'dokumentarische' Effekte. So, und das ist keine Anekdote, wenn der Pariser Automobillärm uns im Vergleich zu dem von Kairo (der ist hell, barock, musikalisch) nach den betäubenden und schwindelerregenden Kreisfahrten der Place de la Bastille dumpf und schwer erscheint, so ist das Schweigen der französischen Landschaft nicht nur beruhigend, sondern es ist ein Schweigen des Todes. Niemand, auch keine menschliche Stimme ist gegenwärtig in diesen Landschaften, durch die allenfalls noch Traktoren, Autos und Züge hindurchfahren. Dagegen sind noch in den entlegensten Ecken der ägyptischen Landschaft die Leute sichtbar und unsichtbar, immerzu gehen oder fahren sie auf einem Fahrrad oder Motorrad oder reiten auf einem Esel vorbei. Und die Stimmen von dort (auch wenn man die Augen fünf Minuten zumacht, hören sie nicht auf, sich abzulösen) leiten plötzlich über zu dem alten Frankreich: als wir sie noch auf gleiche Art bewohnten, diese Landschaften, die heute nur noch zum Hintergrund von Wahlplakaten oder in der Verkleinerung auf Streichholzschildern dazu dienen, die Verdienste der französischen Eisenbahn zu proklamieren.

Jean Thibaudeau, in: *Le Monde*, Paris, 18. 2. 1982

Biofilmographie

Jean-Marie Straub, geb. 8. 1. 1933 in Metz

Danièle Huillet, geb. 1. 5. 1936

Filme :

1962 *Machorka-Muff* (18 Minuten)

1964/

65 *Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht* (55 Minuten)

1967 *Chronik der Anna Magdalena Bach* (94 Minuten)

1968 *Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter* (23 Minuten)

1969 (*Othon*) *Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer ou Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour* (85 Minuten)

1972 *Geschichtsunterricht* (88 Minuten)
Einleitung zu Arnold Schönbergs Begleitmusik zu einer Lichtspielszene (16 Minuten)

1974 *Moses und Aron* (110 Minuten)

1976 *I cani del Sinai / Fortini Cani* (83 Minuten)

1979 *Dalla nube alla Resistenza* (105 Minuten)

1981 ZU FRÜH / ZU SPÄT

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welscherstraße 25 (kino arsenal)
druck: b. wollandt, berlin 31