

Den anoterede filmografi
indeholder bidrag af:

The annotated filmography
contains contributions by:

Agathe Presselin, Andy Rector,
Anna Sofie Hartmann, Annett Busch,
Antoine Thirion, Barton Byg,
C.W. Winter, Christoph Huber,
Christophe Clavert, Christopher Small,
Dalia Neis, Daniel Fairfax,
Elke Marhöfer, Frederik Tøt Godsk,
Jeppe Sengupta Carstensen,
Jeppe Kondrup Adelborg, John Gianvito,
Katherine Pickard, Luisa Greenfield,
Mads K. Mikkelsen, Makoto Mochida,
Martin Grennberger, Ming Tsao,
Morten Lindqvist, Nicolas Helm-Grovas,
Nicole Brenez, Nikolaj Lübecker,
Sally Shafto, Sarah Foster,
Sílvia das Fadas, Sofie Cato Maas,
Stefan Ramstedt, Tag Gallagher,
Thom Andersen, Valerie Massadian
& Viktor Retoft

Annoteret filmografi

Dette er en annoteret oversigt over alle film af Danièle Huillet og Jean-Marie Straub. Den er udarbejdet i overensstemmelse med de filmografier, der er tilgængelige på Miguel Abreu Gallery, straub-huillet.com og i bogen *Jean-Marie Straub & Danièle Huillet* (2016, red. Ted Fendt).

Filmene fra 1963-2006 blev skabt af Huillet og Straub. Film fra 2008 og frem er skabt af Straub alene. For udførlige produktionsdetaljer, henviser vi til førnævnte kilder.

Alle tekster er originale bidrag fra 2023, medmindre andet er angivet.

(09)

Balthazar Filmkritik

Annotated filmography

This is an annotated overview of all films by Danièle Huillet and Jean-Marie Straub. It is carried out in accordance with the filmographies available at Miguel Abreu Gallery, straub-huillet.com and in the book *Jean-Marie Straub & Danièle Huillet* (2016, ed. Ted Fendt).

Every film from 1963-2006 was made by Huillet and Straub. Films from 2008 onward were made by Straub alone. For extensive production details, please visit the above-mentioned sources.

All texts are original contributions from 2023 unless otherwise specified.

Annotated filmography

Machorka-Muff
(1963, 18 min.)
Agathe Presselin

Selvom det var deres første film, repræsenterer *Machorka-Muff* et fuldt udviklet apparat til at indfange virkeligheden. Dens effektivitet beror på Huillet og Straubs ubetingede tro på forholdet mellem tekst og billede. Billederne er altid ledsaget af en voice-over, som læser en novelle af Heinrich Böll højt. Teksten er nøje fulgt og i fuldkommen overensstemmelse med de ledsagende billeder. En mand siger, at han er betænkelig ved at tage telefonen, og på billedsiden ser vi en hånd, der tøver med at tage fat om røret. Det er takket være denne omhyggelige klipning, at den latterlige *Machorka-Muff* er så troværdig: Han er en tidligere officer i den tyske hær, som bruger sin tid på at sidde i hotellobbyer og dagligstuer og udtænke planer for en ny militærstyrke. Sammen med sine lige så latterlige ledsagere formår han ikke at samle nogen hær. I stedet udfører han alle mulige symbolske handlinger med det formål at bevare eller genoprette det, som han anser for at være irreducibelt på trods af nederlagene: klassehierarkiet, adelskabet i Tyskland. Hæren, med dens uniformer prydet med medaljer og knaphuller, dens rangorden og dens offervilje, er netop det symbol, som konstant får konkret materiel støtte. Overvej for eksempel filmens sidste scene, hvor det længe ventede projekt tager form midt i en ødemark: *Machorka-Muff* døber en granitplade, der er cementeret til et par mursten, og som skal etablere legitimiteten af et militært minde i verden og sikre dets fortsættelse gennem århundrederne. Selvom den er latterlig, er denne protokol ikke desto mindre et udtryk for nazismens pomp, der selv i tider med nederlag klamrer sig fast til alle steder, hvor herskerygen stædigt fortsætter. Så hvad kunne Huillet og Straub gøre med denne ideologiske tilstedeværelse? De kunne

(09)

Balthazar Filmkritik

198

bestemt ikke få noget ud af den (for så ville de have stået i gæld til den), så de påtvang den i stedet en billedmasse. På den måde kan de symbolske handlinger ikke undslippe den lille virkelighed, som de tilhører: de er små og banale.

Machorka-Muff
(1963, 18 min.)
Agathe Presselin

Even though it was their first film, *Machorka-Muff* represents a fully developed apparatus for capturing reality. Its effectiveness lies in Huillet and Straub's unquestioning belief in the power of text-image articulation. The images are always accompanied by a voice-over reading aloud a short story by Heinrich Böll. The text is strictly adhered to. Stricter still are the accompanying shots: a man says he's reluctant to pick up the phone, and we see a hand that hesitates to pick up a receiver. Thanks to this scrupulous cutting alone, the laughable *Machorka-Muff* is so believable: an ex-officer of the German army, he plots the advent of a new military force in hotel lobbies and living rooms. With his equally laughable companions, he doesn't raise any armies. Instead, he engages in all manner of symbolic acts to preserve or restore what he considers irreducible despite the defeats: the class hierarchy and the nobility of Germany. With its uniforms emblazoned with medals and buttonholes, its ranks and its sense of sacrifice, the army is the very symbol to which material support is constantly given. Just look at the last scene of the film, when the long-awaited undertaking takes shape in the middle of a wasteland: *Machorka-Muff* christens a granite top cemented to a few bricks, which is meant to establish the legitimacy of a military memory in the world and ensure its continuity through the centuries. This ridiculous protocol is nonetheless the panoply of Nazism that clings – even in times of defeat – wherever the will to rule stubbornly persists. So, what could Huillet and Straub make of this ideological existence? They certainly couldn't get anything out of it (and would have been indebted to it), so they inflicted a body of images on it. In this

200

(09)

Balthazar Filmkritik

case, the symbolic cannot escape the little reality that is truly its own: small and banal.

Annotated filmography

201

Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht
(1965, 55 min.)

Anna Sofie Hartmann

Filmen var mit første møde med Huillet-Straub. Jeg var i mit første år som instruktørstuderende på Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin og beherskede endnu ikke det tyske sprog til fulde, så dialoger og fortælling fløj mig hen over hovedet, mens 35mm-kopien rullede. Til gengæld sad jeg med en fornemmelse af at være vidne til et filmsprog, der talte højt og tydeligt. Et filmsprog, der betragtede verden med en præcision og koncentration, jeg ikke før havde oplevet. Særligt ét billede brændte sig fast på nethinden: en dame i ædelt jakkesæt (inklusiv hat), filmet bagfra, stående på en balkon med udsigten fyldt op til randen af Kølner Domkirke, i færd med at affyre en pistol mod billedkantens højre side. Jeg ved, hun skyder en antagonist, jeg forstår, hun tager hævn, jeg mærker tyngden af Historien.

Filmen er baseret på en roman af Heinrich Böll, "Billard Um Halbzehn", skrevet i 1959. Böll var Vesttysklands krønikeskriver, efterkrigstidens Tyskland. Han stillede livet til skue i et land, hvor man levede med Nazitysklands spøgelse. Han gjorde det muligt at mærke, hvordan det måtte være at leve side om side med manden, der dræbte din kone, og som nu stiller op til borgmesterposten. Et samfund, der ikke havde gjort opgør. Filmen er fra 1965, godt tyve år efter krigen, men endnu tre år før 68-oprøret. Titlen skærer ind til benet: "Nicht versöhnt... oder es hilft nur Gewalt wo Gewalt herrscht" (Ikke forsonet eller: kun vold hjælper, hvor vold hersker). Den indkapsler det, som filmen såvel som Bölls forfatterskab formår: blotlægge volden, som gennemsyrrer et 'ikke forsonet' folk.

Jeg genser filmen femten år senere. Jeg forstår nu, hvad der siges, men er hverken mindre forvirret eller fascineret.

(09)

Balthazar Filmkritik

202

Fortællingen er båret af en voice-over og springer frit mellem fortid, nutid og førfortid, og dermed også mellem hovedpersoner. Billederne skaber dertil et fortællerum, som så ofte som ikke, finder sted uden for billedrammen. De præcist udvalgte udsnit af værelser og steder viser kun det aller mest nødvendige. Huillet-Straub forsøger ikke at skabe en fuldkommen illusion, som skal forføre os tilbage til forgangne tider og overvælde os i sin detaljerigdom – *im Gegenteil* – det handler om at reducere, at skrælle af, at vise det essentielle, at komme ind til kernen, til en sandhed, der åbenbarer sig, når iscenesættelsen stiller sig selv til skue. Brecht citeres i begyndelsen: "Anstatt den Eindruck hervorrufen zu wollen, er improvisiere, soll der Schauspieler lieber zeigen was die Wahrheit ist: er zitiert." Ved at vise "at de citerer" giver skuespillerne – og filmen som helhed – plads til en følelsesmæssig åbenbaring. Ordene træder frem i sine fulde kræfter. Volden bliver synlig i sproget. Forholdet menneskene imellem træder tydeligere frem i de klart komponerede billeder. Som om citationen er en stærkere genvej til den egentlige mening, ja nærmest den eneste vej til det skrækkelige, man ikke kan se. For med hvilke andre midler skulle man kunne vise et så kuldegysende billede af et samfund, af Efterkrigstidstyskland?

Annoteret filmografi

203

Not Reconciled, or Only Violence Helps Where Violence Rules
(1965, 55 min.)

Anna Sofie Hartmann

The film was my first encounter with Huillet-Straub. I was a first-year student at the Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin and didn't have full command of the German language, so as the 35mm print rolled on dialogue and story went over my head. On the other hand, I was left with the feeling of witnessing a cinematic language that spoke loud and clear. A language that spoke of the world with a precision and concentration I had never experienced before. There's one image that I will never forget: a lady in a noble suit (including a hat), filmed from behind, standing on a balcony with a view filled to the brim of the Cologne Cathedral, about to fire a gun toward the right side of the frame. I know she is shooting an antagonist; I understand she is taking revenge; I feel the weight of History.

The film is based on a novel by Heinrich Böll, "Billard Um Halbzehn", written in 1959. Böll was the chronicler of West Germany, of post-war Germany. He depicted a country that was living with the ghosts of Nazi Germany. He made it possible to feel what it must have been like to live side by side with the man who killed your wife and who is now running for mayor. A society that had not yet taken stock. The film was made in 1965, a good twenty years after the war, but still three years before the '68 uprising. The title cuts to the chase: 'Nicht versöhnt... oder es hilft nur Gewalt wo Gewalt herrscht' (Not Reconciled, or Only Violence Helps Where Violence Rules). It encapsulates what the movie, as well as Böll's writing, accomplishes: exposing the violence that permeates a people not reconciled.

I revisit the movie fifteen years later. I now understand what is being said, but I am no less confused or fascinated. The narrative is told through a voice-over and jumps freely

(09)

Balthazar Filmkritik

204

between past, present and past tense, and thus also between the main characters. The images also create a narrative space that, as often as not, takes place outside the picture frame. The accurately selected sections of rooms and places show only what is necessary. Huillet-Straub is not trying to create the perfect illusion that will ease us back into past times and overwhelm us with its richness of detail – *im Gegenteil* – it is about reducing, peeling off, showing the essential, getting to the core, to a truth that reveals itself when the staging puts itself on display. Brecht is quoted at the beginning: "Anstatt den Eindruck hervorrufen zu wollen, er improvisiere, soll der Schauspieler lieber zeigen was die Wahrheit ist: er zitiert." By showing "that they are quoting", the actors – and the movie as a whole – make room for emotional revelation. The words emerge in their full power. Violence is made visible in language. The relationship between people becomes more apparent in the carefully composed images. As if quotation is a more powerful shortcut to the real meaning – perhaps even the only way – to the horror we cannot see. For by what other means could one show such a chilling depiction of a society, of post-war Germany?

Annotated filmography

205

Chronik der Anna Magdalena Bach

(1968, 93 min.)

Sofie Cato Maas

“[The reader] relives an image, negates sequences, reverses time. The poem is a mediator: thanks to the poem original time, father of all time, takes on the guise of a moment. Its sequence turns into a pure present, a source that feeds itself and transforms man.”

– Octavio Paz

“I remember everything simultaneously”

– Anna Akhmatova

Overvejelser om tiden og det synlige

Den mexicanske digter Octavio Paz' måde at tale om poesiens umiddelbarhed på – som noget, der får tiden til at op-høre – synes at være nært beslægtet med den formalistiske æstetik i Danièle Huillet og Jean-Marie Straubs første spillefilm *Chronik der Anna Magdalena Bach*. Filmen optegner Johann Sebastian Bach og hans anden kone Anna Magdalenas liv og består af (hovedsageligt spartanske) sekvenser af musikalske opvisninger af Bachs musik, der indimellem sættes i samspil med dialoger, afbildninger af tekst, nodeblade og manuskripter, mens Anna Magdalenas faktuelle fortællerstemme fletter sig ind i disse forskelligartede fremstillinger. Filmen er et glimrende eksempel på en formalistisk udforskning af det synliges begrænsninger, såvel som dets enorme mulighedsrum i forhold til tid og lyd. Ikke ulig et digt er *Chronik* som helhed en mediator mellem forskellige filmiske øjeblikke, der næres af hinanden, mens musikken og stemmerne bruges til at overskride billederne.

(09)

Balthazar Filmkritik

Tid fungerer som en kontinuerlig nutid i filmen, da hver sekvens repræsenterer et øjeblik af umiddelbarhed, af “ren nutid”. Denne idé om den rene nutid præger måden, hvorpå vi lærer at lytte til Bachs musikalske fortolkninger, og hvordan vi erfarer den hårfine balance, der er i spil mellem Gustav Leonhardts og Christiane Lang-Drewanz' optrædener som Bach og Anna Magdalena (Leonhardt ældes ikke synligt i løbet af filmen), Bachs og Anna Magdalenas egne historiske personaer, Bachs musik som nedskrevet på papir og musikeren Leonhardts musikalske fortolkninger. Derfor er det, der i sidste ende kommer til syne, ikke nødvendigvis et realistisk portræt af en musiker og hans familie, men snarere en filmisk overvejelse over musikkens forhold til billedet gennem den subtile nedbrydning af tid og historisk fremstilling.

Annoteret filmografi

The Chronicle of Anna Magdalena Bach
(1968, 93 min.)
Sofie Cato Maas

“[The reader] relives an image, negates sequences, reverses time. The poem is a mediator: thanks to the poem original time, father of all time, takes on the guise of a moment. Its sequence turns into a pure present, a source that feeds itself and transforms man.”

– Octavio Paz

“I remember everything simultaneously”

– Anna Akhmatova

Contemplating Time and the Visible

The way in which the Mexican poet Octavio Paz spoke about poetry’s immediacy, negating time, seems closely related to the formal aesthetics of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub’s first feature film *Chronik der Anna Magdalena Bach*. Chronicling the life of Johann Sebastian Bach and his second wife Anna Magdalena, *Chronik* consists of (mostly austere) sequences of the musical performances of Bach’s music that are alternated by dialogues, depictions of texts, sheet music, and manuscripts, while the factual narrative voice of Anna Magdalena weaves through these alternating depictions. The film is an excellent example of the formal exploration of the limitations of the visible, as well as its immense possibilities, in relation to time and sound. The whole of *Chronik*, similarly to a poem, functions as a mediator, divided into cinematic moments, sequences that feed each other as music and the voice are utilized as ways of exceeding the imagery. Time functions as a continuous present in the film as each of the

sequences represents a moment of immediacy, of ‘pure present’. This notion of the pure present informs the way in which we learn to listen to the musical renditions of Bach and how we view the delicate balance that comes into play between Gustav Leonhardt’s and Christiane Lang-Drewanz’ performances as Bach and Anna Magdalena (Leonhardt does not visibly age throughout the film), Bach’s and Anna Magdalena’s own historical personas, Bach’s music as written down on paper and Leonhardt’s musical interpretation as a musician himself. So that what eventually emerges is not necessarily a realistic portrait of a musician and his family, but rather a cinematic contemplation of music in relation to the image, through the subtle undermining of time and representation of history.

(09)

Balthazar Filmkritik

208

Annotated filmography

209

Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter

(1968, 23 min.)

Thom Andersen

Det er en af mine yndlingsfilm, men jeg kan ikke forklare præcis hvorfor. Det er en særlig egenskab ved Huillet og Straubs film, at de er større end summen af de enkelte dele. I sin bog *Straub* fra 1971 giver Richard Roud en meget konkret og detaljeret beskrivelse af filmen og dens produktion, men når han skal forklare dens effekt, forfalder han til floskler: “Det er Straubs mest lyriske, mest bevægende ... mest mystiske værk, idet den følelsesmæssige kraft, det afgiver, synes at være excessiv, så at sige, i forhold til fakta, i forhold til ‘plottet’.”

De mest hemmelighedsfulde og mystiske film er materialistiske film. Jeg er klar over, at denne påstand er umulig at forsvare her. Men tænk blot på Paul Schraders transcendentale stilister: Dreyer, Ozu, Bresson.

Der Bräutigam består af tre fragmenter. Den første er et *tracking shot*, der er filmet om natten fra en bil langs Münchens Landsberger Straße, en gade, som er kendt for dets mange prostituerede. Scener som denne er på det seneste blevet en genre på YouTube. De har titler som “Aurora Avenue, Seattle” eller “Figueroa Street, Los Angeles.” Nogle af disse *actualités* vækker en dokumentarisk interesse. I en video om Aurora Avenue bemærkede jeg en prostitueret dværg på gaden og et hotel med navnet “21+ Recreational”. Men ingen af videoerne har megen æstetisk værdi. I Huillet-Straubs indstilling lægger man dog først og fremmest mærke til dens akkuratess. De er villige til at filme rum, der er så godt som bælgmørke. Kvinderne på gaden er som spøgelse. Sekvensen starter og slutter ved tankstationer, der er kraftigere oplyst end noget andet sted derimellem. Som Richard Roud skrev, ser vi til sidst “en sært ophøjet forpost af lys midt i den omsluttende dunkelhed.”

(09)

Balthazar Filmkritik

210

Der er ingen synkronlyd i denne sekvens. Stilheden gør den til noget nærmest unikt i Huillet og Straubs samlede værk. Hvorfor synkronlyd? Michael Mann har forklaret, hvorfor han i *Heat* (1995) insisterede på at bruge synkronlyd under skududvekslingen i midtbyen: “Vi arbejdede hårdt på at sikre os, at vi fik de rigtige lyde til maskingeværerne, når de blev affyret for fuldt drøn i ‘the concrete canyons’. Der er et bestemt mønster i genlyden. Det får en til at føle, at man aldrig har hørt det i en film før, så det føles meget virkeligt.” Noget lignende sker i Huillet-Straub-filmene. Det er, som om vi hører lyden af stilhed på en måde, vi aldrig har hørt før. Det skaber en “virkeligheds-effekt”. Man tænker måske ikke bevidst over forskellen, men man mærker den.

Der er også noget andet: Halvvejs gennem dette *tracking shot* introduceres lyden af Bachs *Himmelfartsoratorium*. (BWV 11). Der sker et chok-klip på lydsporet fra stilhed til “Gloria”. Alligevel lyder musikken som den skal, og hastigheden af dette *tracking shot* er præcist kalibreret til musikkens tempo.

Disse er de materielle midler til at skabe en følelse af opstemthed. Man kan få indblik i det arbejde, det kræver at skabe dette, ved at se Rainer Werner Fassbinders debutfilm, *Liebe ist kälter als der Tod* (1969). Huillet og Straub gav ham lov til at bruge et andet *take* af deres *tracking shot* i denne film, og det er forfærdeligt. Det starter et forkert sted (i næsten komplet mørke). Objektivets brændvidde er for lav, så vi ser kun detaljer. Gaden er filmet fra en 90-graders vinkel i stedet for en 40-graders vinkel. Selvom indstillingen i *Der Bräutigam* kan forekomme skødesløs, var det vigtigt, at både vinklen og størrelsesforholdet var helt på plads.

Det andet fragment er filmens mærkeligste. Jeg kan ikke komme i tanke om at have set noget lignende i nogen anden film, hverken før eller efter: at reducere et to timer langt skuespil til ti minutter og derefter filme en sceneopførelse

Annoteret filmografi

211

af det i én lang indstilling med et ubevægeligt kamera. Stykket hedder *Krankheit Der Jugend* og blev skrevet i 1924 af en berlinsk teaterchef, der gik under navnet Ferdinand Bruckner. Hvis man skulle oversætte titlen til engelsk, foretrækker jeg *Sorrows of Youth*. München Aktion-Theater opførte stykket sammen med et 90 minutter langt stykke af Fassbinder, som var medlem i denne teatergruppe, der senere ville få stor betydning for hans film.

Roud skrev, at handlingen i stykket er “så godt som umulig at få greb om efter et enkelt gennemsyn af filmen.” Jeg vil påstå, at det er så godt som umuligt efter ti gennemsyn af filmen. Det, der står tilbage, er atmosfæren, som minder om atmosfæren i Fassbinders første film.

I stykket spiller Fassbinder en alfons, eller en, der i hvert fald gerne vil være alfons, og han spiller en alfons i filmens tredje fragment, som er noget mere konventionelt end de to forudgående. Det er en historie fortalt med nogle få spartanske billeder. Endnu en gang er temaet prostitution. En prostitueret (Lilith Ungerer) gifter sig med en afroamerikaner (deres bryllup skildres i en fire minutter lang indstilling), og hendes alfons dukker op i deres hjem for at forlange hende tilbage. Hun får fat i hans pistol og skyder ham i brystet. “Kun vold hjælper, hvor vold hersker,” som det hedder i undertitlen til *Nicht Versöhnt*. Kameraet følger hende i en panorering, mens hun går til højre og stiller sig ved et stort vindue. Kameraet bevæger sig hen mod vinduet, så kun naturen udenfor er synlig: et højt, smukt træ på en regnfuld forårsdag. Igen, Himmelfartsatorium. Huillet og Straub sagde engang, “Bach udtrykker ikke kun følelser, han udtrykker luft, ild, vind.

Da jeg så *Der Bräutigam* for første gang, blev jeg mindet om noget, D.W. Griffith sagde i et af sine sidste interviews: “Hvad den moderne film mangler, er skønhed – skønheden i vindens bevægelse i træerne, den enkle bevægelse, når et fint blad blæser om de blomstrende træer.” Og jeg mindes det, hver gang jeg ser den igen.

(09)

Balthazar Filmkritik

Da jeg senere så 16mm-kopien af *Der Bräutigam*, som cirkulerede her i USA, var den sidste indstilling udvisket af støv og ridser, og jeg kastede næsten op. Jeg er glad for, at den blev restaureret i min levetid.

The Bridegroom, the Actress, and the Pimp
(1968, 23 min.)
Thom Andersen

It is one of my favourite films, but I couldn't tell you why. It is a peculiarity of films by Huillet and Straub that they are more than the sum of their parts. In his 1971 book *Straub*, Richard Roud offers a very concrete and detailed description of the film and account of its production, but in explaining its effect, he falls back on platitudes: "It is Straub's most lyrical, most moving . . . most mysterious work, in that the emotional charge it gives off would seem to be in excess, as it were, of the facts, of the 'plot.'"

The most mysterious and mystical films are materialist films. I know this claim is impossible to defend in this space. But think about Paul Schrader's transcendental stylists: Dreyer, Ozu, Bresson.

Der Bräutigam is composed of three fragments. The first is a tracking shot taken at night from an automobile along Munich's Landsberger Straße, a street where women are known to go out whoring. Scenes like this have lately become a genre on YouTube; they have titles like "Aurora Avenue, Seattle" or "Figueroa Street, Los Angeles." Some of these *actualités* have a documentary interest. In one movie of Aurora Avenue, I noticed a midget prostitute out on the street and a motel that calls itself "21+ Recreational." But none have much aesthetic value. In the Huillet-Straub shot, however, we notice, first of all, rigor. They are willing to film spaces that are almost entirely black. The women in the street are like ghosts. The shot begins and ends at gas stations, more brightly lit than anything in between. As Richard Roud wrote, we find at the end "a strangely exalting outpost of light amid the encircling gloom."

(09)

Balthazar Filmkritik

214

There is no direct sound in this sequence. This silence makes the shot almost unique in the work of Huillet and Straub. Why direct sound? Michael Mann has explained his insistence on direct sound during the downtown gunfight of *Heat* in these terms: "We went to great pains to be sure we got the right sounds for the machine guns letting rip in the concrete canyons. There's a certain pattern to the reverberations. It makes you think you've never heard that in a film before, so it feels very real." Something similar happens in Huillet-Straub films. It is as if we hear the sound of the silence, something we've never heard in a film before. It creates a "reality-effect." You may not think about the difference consciously, but you feel it.

There is something else: music. Halfway through this tracking shot, they introduce the sound of Bach's *Ascension Oratorio*. (BWV 11). There's a shock cut on the soundtrack from silence to "Gloria." Yet the music sounds right, the speed of the tracking precisely calibrated to the tempo of the music.

These are the material means to create a feeling of exhilaration. You can appreciate the work necessary to create this by watching Rainer Werner Fassbinder's first film, *Love Is Colder than Death* (1969). Huillet and Straub allowed him to use another take of the tracking shot in this film, and it is terrible. It starts in the wrong place (in almost complete darkness). The focal length of the lens is too long, so we see only details. The street is shot at a 90-degree angle, rather than at a 40-degree angle. Although the take in *Der Bräutigam* looks casual, the angle had to be right, and the scale had to be right.

The second fragment is the strangest. I can't think of anything like it in earlier or in subsequent movies: reducing a two-hour play into ten minutes and then filming a stage performance of it in a single take with an unmoving

Annotated filmography

215

camera. The play is *Krankheit Der Jugend*, written in 1924 by a Berlin theater manager who called himself Ferdinand Bruckner. As an English translation of the title, I prefer *Sorrows of Youth*. The Munich Action Theater staged the play along with a 90-minute play by Fassbinder, a member of the group which became the nucleus of his movie stock company.

Roud wrote that the storyline of the play “is almost impossible to work out from a single viewing of the film.” I would say it is almost impossible after ten viewings of the film. What remains is the atmosphere, which is much like the atmosphere of Fassbinder’s first films.

Fassbinder plays a pimp or a would-be pimp in the play, and he plays a pimp in the third fragment, which is somewhat more conventional than the first two, a story told in a few economical images. Again, the theme is prostitution. A prostitute (Lilith Ungerer) marries a black American (their wedding is depicted in a single four-minute sequence shot), and her pimp comes to reclaim her at their home. She grabs his gun and shoots him in the chest. “Only violence serves where violence rules,” as the subtitle of *Not Reconciled* has it. The camera follows her in a panning motion as she walks to her right and stands by a large window. The camera tracks toward the window so that only the natural world outside is visible: a tall, lovely tree on a rainy spring day. Again, the *Ascension Oratorio*. Huillet and Straub once said, “Bach expresses not only feelings; he expresses air, fire, wind.”

When I first saw *Der Bräutigam*, I was reminded of something D. W. Griffith said in one of his last interviews: “What the modern movies lack is beauty – the beauty of moving wind in the trees, the little movement in a beautiful leaf blowing on the blossoms in the trees.” And I recall it each time I see it again.

When I later saw the 16mm print of *Der Bräutigam* that circulated here in the United States, the final shot was blotted

out by dust and scratches, and I almost threw up. I’m glad it was restored in my lifetime.

Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer, ou Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour

(1970, 88 min.)

Nicolas Helm-Grovas

Ikke så meget stedfortrædende magt som det stedfortrædende ved magt. Substitut, afløser, delegat, stand-in. Magt på én gang teologisk (præst [vicar]), politisk (repræsentant, suppleant, håndlanger), lingvistisk (udskydelse, *différence*), dramatisk (rolle, performer). Statskuppet som udskiftningens logik: “Den anden Bonaparte er blot en afløser, en udskiftning af Napoleon.” Tronfølgens forløb: Nero, Galba, Otho, Vitellius. Fremførelsen af manuskriptet minder delvist om en indøvelse, en gennemgang, men uden løshed eller afslappelse. I stedet er en tekst af en vis størrelsesorden blevet ført gennem et meget tyndt rør (zoombevægelsen ind i grotteåbningen i starten af filmen), for derved at blive sammenpresset og foranderlig. “Magt ... undertrykker ikke teksten, den skaber den.” De dekorative og ornamentale “romerske dragter” og “romerske fraser” rives i stykker indefra, prosaisk. Noget, der konstant bliver fremført gennem filmen, “hver dag: et statskup i det små” (hvert sekund). For ikke at nævne Plautine og Camilles centrale plads (som forstår rollerne, de har fået tildelt som den maskuline magts mediatorer) og ægteskab (som i sig selv er teatralisk og indført gennem et performativt udsagn). Patriarkatets udskiftningslogik: Gift dig med datteren, så du forhåbentligvis kan tage faderens plads. Filmens egen logik er at afvise denne form for stedfortræderi og samtidig fremlægge den. Den repræsenterer ingenting (“Film er ude af stand til at udtrykke noget som helst”, “vi burde lave film uden mening, jeg håber, at film ikke betyder noget”). Men idéen om udskiftning er ikke begrænset til de indre bevægelser i filmens *écriture*. “Bagtæppet” af biler og trafikstøj, det Rom, som måske i fremtiden selv har friheden til at vælge, stederne, der citeres (Hispania,

(09)

Balthazar Filmkritik

218

Lusitania, Graecia) – alt dette er tegn på de diktaturer, som omgiver filmen og landet, den er indspillet i. Disse, “hensat til en svunden tidsalder”, med deres modstykker til “den genopstandne romanisme – brutus’erne, gracchi’erne ...”, forsøger at opretholde “deres lidenskab for den historiske tragedies storhed.” Filmen er spottende og dødsensalvorlig. Kort fortalt: Det er umuligt at forstå *Othon* uden at referere til Franco, Estado Novo, Obersternes Regime.

Annoteret filmografi

219

Othon
(1970, 88 min.)
Nicolas Helm-Grovas

Not so much vicarious power as the vicariousness of power. Substitute, replacement, delegate, stand-in. Power at once theological (vicar), political (representative, deputy, henchman), linguistic (deferral, *différance*), theatrical (role, performer). The coup d'état as logic of substitution: "The second Bonaparte is himself only a replacement, a substitute for Napoleon." A process of succession: Nero, Galba, Otho, Vitellius. The delivery of the script partly having the character of a rehearsal, a run-through, but without looseness or relaxation. Instead, a text of certain dimensions has been passed through a very thin conduit (the zoom into the cave entrance at the beginning), becoming pressurized and volatile. "Power ... produces the text instead of suppressing it." The decorative and ornamental "Roman costumes" and "Roman phrases" are fractured from within, prosaic. Something constantly performed through the film: "a coup d'état in miniature every day" (every second). Not to forget the centrality of Plautine and Camille (who understand the role they have been assigned as mediators of male power) and marriage (itself theatrical and instituted by an utterance that is performative). The substitutive logic of patriarchy: marry the daughter and hopefully take the place of the father. The film's own logic being to refuse this vicariousness while presenting it. It represents nothing ("cinema is incapable of expressing anything at all"; "we should make films without meaning, I hope that film means nothing"). Yet its substitution is not limited to the internal movements of *écriture*. The "backdrop" of the cars and the noise of traffic, the Rome that might permit herself at some point in the future to choose, the places cited (Hispania, Lusitania, Graecia) – all these are signs

(09)

Balthazar Filmkritik

220

of the dictatorships surrounding the film and the country of its filming. These, "set back into a defunct epoch", with their equivalents of "resurrected Romanism – the Brutuses, the Gracchi...", attempting to sustain "their passion on the high plane of historical tragedy". The film is derisive and deadly serious. In short: impossible to grasp *Othon* without reference to Franco, Estado Novo, the Colonels.

Annotated filmography

221

Geschichtsunterricht

(1972, 85 min.)

Sarah Foster

Hvis Rom er Den Evige Stad, så er den evige tid måske som en bølge eller et loop. I Rom står gamle kejserlige ruiner side om side med moderne kontorer, huse og trafik. Byens travle gader udgør et potent omdrejningspunkt for en film om erindring og fortolkningsmuligheder, og de minder os om, at enhver historieskrivning aldrig kun handler om fortiden, men konstant former og bliver formet af nutiden.

Geschichtsunterricht arbejder med tidslighed på samme måde, som byen Rom gør det. Baseret på *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar*, en ufuldendt roman af Bertolt Brecht, er den historien om en ung mand, der undersøger den romerske kejsers liv. Kameraet følger hovedpersonen, der i lange mellem-spil kører rundt i byen, iklædt et nålestribet jakkesæt. Derimellem interviewer han en række antikke romerske karakterer – en bankmand, en tidligere soldat, en jurist og en forfatter – som fortæller om deres oplevelser med og holdninger til den mand, der i sidste ende blev kejserrigets mest berømte hersker. Mens disse personer er klædt i tidstypiske kostumer, er de omgivet af faktiske moderne omgivelser – en metalbænk i parken, en stribet havestol, et forbi passerende fly.

Filmens løse narrativ sammenstiller forskellige perspektiver på, hvordan Cæsar forholdt sig til krig, økonomi og politik. Personerne reflekterer over, hvem Cæsar egentlig var, og hvordan hans rejse mod magten påvirkede Rom. Implicit i dialogerne mellem disse angiveligt antikke karakterer ligger mange af Brechts egne ideer om historie, magt og økonomi. *Geschichtsunterricht* blander tid, sted og perspektiv for at vise historiens evigt ekspanderende strøm, som aldrig er afsluttet, men i stedet er til konstant genforhandling.

(09)

Balthazar Filmkritik

222

History Lessons

(1972, 85 min.)

Sarah Foster

If Rome is the Eternal City, eternal time might be like a wave or a loop. In Rome, ancient imperial ruins live alongside modern offices, houses, and traffic. The city's bustling streets offer a potent setting for a film about memory and interpretation, reminding us that history is never really only about the past, but is constantly shaping and being shaped by the present.

Geschichtsunterricht plays with temporality in much the same way that the city of Rome does. Based on *The Business Affairs of Julius Caesar*, an unfinished novel by Bertolt Brecht, the film tells the story of a young man researching the life of the Roman emperor. The camera follows our protagonist, dressed in a pinstripe suit, as he drives around the city for long interludes. In between, he interviews a series of ancient Roman characters – a banker, a former soldier, a jurist, and a writer – who share their experiences and opinions on the life of the man who eventually became the empire's most famous ruler. While these characters are dressed in period costumes, they are surrounded by un-fictionalized modern settings – a metal park bench, a striped lawn chair, a passing aeroplane.

The film's loose narrative juxtaposes views on Caesar's life in war, money, and politics. The characters reflect on who Caesar really was and how his rise to power impacted Rome. Implicit in the dialogues of these supposedly ancient characters are many of Brecht's own ideas about history, power, and economics. *Geschichtsunterricht* layers time, place, and perspective to show an ever-expanding flow of history that is never fixed but in continual re-interpretation.

Annotated filmography

223

*Einleitung zu Arnold Schoenbergs Begleitmusik
zu einer Lichtspielszene*
(1973, 15 min.)
Luisa Greenfield

Forbundet af spyende vand: *Geschichtsunterricht* afsluttes med det samme måbende stenansigt, Fontana del Mascherone, som åbner *Einleitung*. I denne film, som Straub betegnede som deres første agitationsfilm¹, reciterer han en tekst, der omhandler komponisten Arnold Schönberg, mens han sidder afslappet på en lav mur på toppen af Janiculum i Rom. Schönbergs partitur fra 1929-30 blev skrevet som svar på en bestillingsopgave om at skrive et stykke musik, "for at fejre talefilmens indtog", hvilket var ironisk i betragtning af Schönbergs grundlæggende aversion mod brugen af lyd i film². *Begleitmusik zu einer Lichtspielszene* fik ikke et filmisk modstykke i Schönbergs levetid, hvilket syntes at have været tiltænkt fra Schönbergs side, for ifølge ham selv var det "musik til ingen film"³. I partituret til det ni minutter lange stykke havde han kun noteret følgende anvisninger til musikerne: "*Drohende Gefahr, Angst, Katastrophe*" (truende fare, frygt, katastrofe), en vending, Straub gentager i alt tre gange, når han beskriver Schönbergs endelige eksil fra Tyskland og død i Los Angeles i 1951.

Et fotografi af den unge Schönberg taget af Man Ray og et andet taget lige inden hans død, herefter et tegnet selvportræt fra 1911, der viser ham på vej væk med hænderne bag ryggen, fordybet i sine tanker.

I tv-studiet i Baden-Baden læser Straschek op af breve, som Schönberg skrev i 1923, hvori han anklager Kandinskij for det hykleriske i at antyde, at han som "enestående jøde" vil blive skånet for forfølgelse af den voksende antisemitiske bevægelse i Tyskland.

Musikken begynder, og efter at Nestler har læst op fra Brecht, ser vi visuel bekræftelse af *Drohende Gefahr, Angst,*

Katastrophe: Et foto af pariserkommunarderne, der ligger i deres kister, et newsreel af amerikansk militær, der lægger bomber i et fly, som derefter bliver smidt ud over Vietnam, efterfulgt af røgskyer fra det brændende land. Til sidst en panorering hen over italienske og tyske aviser, som annoncerer frifindelsen af de nazistiske arkitekter bag Auschwitz. Endeløse sammenstillinger af dengang og nu.

Midtvejs i filmen dukker Danièle Huillet op som filmens holdepunkt, hun sidder i en sofa i deres lejlighed i Rom og holder den kat, hun fandt i afrakket tilstand på gaden, mens hun introducerer Brechts tekst fra 1935: "Men, spørger Brecht, 'hvordan vil nogen nu sige sandheden om den fascisme, han er imod, hvis han ikke vil sige noget om den kapitalisme, der bringer den frem i lyset?'"⁴

(09)

Balthazar Filmkritik

224

Annoteret filmografi

Noter

(1) "[...] for første gang ønskede vi at skabe en agitationsfilm." Straub i "Andi Engel talks to Jean-Marie Straub, and Danièle Huillet is there too", *Enthusiasm*, nr. 1 (December 1975): 19.

(2) Ursula Böser, *The Art of Seeing, The Art of Listening* (Frankfurt am Main: Peter Lang), 71-72.

(3) Nuria Nono-Schönberg, *Arnold Schoenberg 1874-1952: Lebensgeschichte in Begegnungen* (Klagenfurt: Ritter, 1992), 275. "Musik zu keinem Film."

(4) Manuskriptet til *Einleitung zu Arnold Schönbergs Begleitmusik zu einer Lichtspielszene* blev oversat til engelsk af Misha Donat og Danièle Huillet og udgivet i *Screen 17*, no. 1 (forår, 1976): 81.

225

Introduction to Arnold Schoenberg's "Accompaniment to a Cinematographic Scene"

(1973, 15 min.)

Luisa Greenfield

Linked by spewing water, *Geschichtsunterricht* closes with the same gaping stone-faced Fontana del Mascione that opens *Einleitung*. In what Straub called their first agitational film,¹ the text he recites while leaning on a low wall atop the Janiculum in Rome describes composer Arnold Schoenberg. His 1929–30 score was written in response to a commission for a piece of music “in celebration for the advent of the talkies,” which was ironic given Schoenberg’s aversion to the use of sound in cinema in general.² As Schoenberg seemed to intend it, “Accompaniment to a Cinematographic Scene” never had filmic counterpart in his lifetime, instead existing as he termed it, “Music for no film.”³ In the nine-minute score, he provided only the following indications for musicians: “*Drohende Gefahr, Angst, Katastrophe*” (threatening danger, fear, catastrophe), a phrase Straub repeats a total of three times as he describes Schoenberg’s eventual exile from Germany and death in Los Angeles in 1951.

A Man Ray photo of young Schoenberg and one taken just before his death appear, a self-portrait drawing from 1911 of him walking away, hands folded behind his back, thinking.

In the television studio at Baden-Baden, Straschek reads letters written in 1923 by Schoenberg assailing Kandinsky for the hypocrisy of suggesting that since he is an “exceptional Jew” he will be spared persecution by the growing anti-Semitic movement in Germany.

The music starts and after Nestler reads from Brecht, we see visual attestation of *Drohende Gefahr, Angst, Katastrophe*: a photo of the Paris communards lined up in their coffins, newsreel of U.S. military loading bombs into planes then

being dropped in Vietnam, billows of smoke emanating from the burning land. Finally ending with a pan over Italian and German newspapers announcing the acquittal of Nazi architects of Auschwitz. Endless constellations of then and now.

Danièle Huillet anchors the film at its center, reclining on a sofa in their apartment in Rome and holding the cat that she had rescued in a decrepit state from the streets, as she introduces Brecht’s 1935 text, “But, asks Brecht, ‘how will someone now say the truth about fascism, which he is against, if he will say nothing about capitalism, which brings it to the fore?’”⁴

(09)

Balthazar Filmkritik

226

Annotated filmography

Notes

(1) “[...] we wanted to make an agitational film for the first time.” Straub in “Andi Engel talks to Jean-Marie Straub, and Danièle Huillet is there too,” *Enthusiasm*, no. 1 (December 1975): 19.

(2) Ursula Böser, *The Art of Seeing, The Art of Listening* (Frankfurt am Main: Peter Lang), 71–72.

(3) Nuria Nono-Schoenberg, *Arnold Schoenberg 1874–1952: Lebensgeschichte in Begegnungen* (Klagenfurt: Ritter, 1992), 275. “Musik zu keinem Film.”

(4) The script for *Introduction to Arnold Schoenberg's "Accompaniment to a Cinematographic Scene"* was translated into English by Misha Donat and Danièle Huillet and published in *Screen 17*, no. 1 (Spring, 1976): 81.

227

Moses und Aron
(1975, 105 min.)
Christoph Huber

Da Huillet og Straub udarbejdede *Moses und Aron* efter Arnold Schönbergs ufuldendte opera af samme navn, iscenesatte de den i et amfiteater i Abruzzerne, så de elementære kræfter kunne fremhæves – hvilket både henviser til landskabet, der er afgørende for filmen, og som adskiller den fra parrets andre betydningsfulde Schönberg-film, og til fortællingen. Kampen mellem ord (repræsenteret af Moses, manden med stentavlerne) og billede (Aron, tilhænger af Guldkalven) kommer således til udtryk i den mest materialistiske af alle operafilm. Men *Moses und Aron* er lige så usædvanlig i sin egenskab som en-film-om-film, der beskæftiger sig med betydningen af både hurtige klip og lange indstillinger. Manny Farber og Patricia Patterson har i en berømt artikel beskrevet den “meget sanselige oplevelse” som “lækker og lykkegivende ... En fysisk virkelighed, der giver genlyd i sindet.” Ud over de æstetiske og sanselige glæder ved Huillet-Straubs stringente tilgang, er der som altid åndelige og ideologiske aspekter, som ikke bør overses. I *Moses und Arons* tilfælde blev filmens dedikation “til Holger Meins” straks fjernet, da filmen havde premiere i Tyskland (på TV). Kommentaren fra ledelsen af public service-stationen ARD: “Kunne misforstås som en politisk demonstration.”

(09)

Balthazar Filmkritik

Moses und Aron
(1975, 105 min.)
Christoph Huber

For *Moses und Aron* Huillet and Straub staged the unfinished eponymous opera by Arnold Schönberg in an amphitheater in the Abruzzi, highlighting the elemental forces, which refers both to the natural locale, which is one crucial aspect that sets it apart from the duo’s other great Schönberg films, as well as the subject. The struggle between word (represented by Moses, man with the Tablets of the Law) and image (Aron, follower of the Golden Calf) thus reveals itself in the most materialist of all opera movies. Yet *Moses und Aron* is equally exceptional as a film about film, pondering the meaning of quick edits as well as long shots. In a well-known article, Manny Farber and Patricia Patterson have described the “very sensual experience “as “delicious and joyful [...] a physical reality that reverberates in the mind.” But beyond the aesthetic and sensuous pleasures to be derived from Huillet-Straub’s rigorous approach there are, as always, spiritual, and ideological aspects that should not be overlooked. In the case of *Moses und Aron*, the film’s dedication “to Holger Meins” was promptly eliminated when the Film premiered in Germany (on television). The comment by the management of public-service broadcaster ARD: “Could be misunderstood as a political demonstration.”

Annotated filmography

Fortini/Cani
(1976, 83 min.)
Daniel Fairfax

Absolut i sin relativitet

Som han senere ville genfortælle i en note til Straub fra 1978, skrev Franco Fortini *I cani del Sinai* (*Hundene fra Sinai*) i en tilstand af rasende indignation – “med spændte muskler, i ekstrem vrede” – i sommeren 1967, i kølvandet på Seksdageskrigen. Den marxistiske digter og litteraturkritiker, som var søn af en jødisk far og en katolsk mor, var ikke bare forfærdet over krigens ødelæggelser, som resulterede i besættelsen af Vestbredden, Gazastriben, Golanhøjderne og Sinai-halvøen, men også over det frelste hykleri blandt de fleste italienske bourgeois-intellektuelle, hvis fremherskende “anti-arabiske fanatisme” på foruroligende vis mindede om den dehumaniserende retorik, som Mussolini-regimet havde brugt mod Italiens jødiske befolkning.

I *Fortini/Cani* (1976), den tredje i en filmtrilogi, der beskæftiger sig med jødisk historie og identitet, filmer Huillet/Straub Fortini i færd med at oplæse sine egne ord, ni år efter at de var blevet nedfældet. Filmen er meget vel den ultimative form for filmatisering, men den er også præget af Huillet/Straubs egne indgreb, som ikke knytter sig til forlægget. I de fleste tilfælde er der tale om arketyperiske eksempler på “det straubske skud”, der er blevet en grundsten i deres æstetik: langvarige statiske eller panorerende indstillinger, der skildrer landskaber, Firenzes gader eller monumenter for den antifascistiske modstandstandsbevægelse.¹

Mindre karakteristiske er de mange indstillinger af avisartikler i *Fortini/Cani*, men disse kan være lige så vigtige at have for øje. Sent i filmen optræder et sådant indklip: kameraet panorerer stiltfærdigt hen over en tabel, der giver et historisk

(09)

Balthazar Filmkritik

230

overblik over den jødiske og arabiske befolkning i Palæstina. Fra 1919 til 1948, 1950 og 1961 stiger den jødiske befolkning ubønhørligt fra 56.000 til 665.000, 1.203.000 og 2.155.551. I mellemtiden, efter en indledende stigning fra 660.000 til 1.232.000, falder det arabiske modstykke drastisk: til 385.000 og derefter 280.000. I løbet af lidt over et årti er næsten en million palæstinensere, omkring 80% af den arabiske befolkning fra før 1948, forsvundet: myrdet, fordrevet, udstødt.²

Indstillinger som denne betragtes måske ikke almindeligvis som et eksempel på “det straubske skud”, men de tal, der vises på lærredet, har den samme ubestridelige virkelighed over sig, den samme *évidence*. Ligesom monumenterne, gaderne og markerne andre steder i filmen, *er de der*. Bag disse tal – uanset hvor meget den zionistiske bevægelse forsøger at benægte det, og uanset hvor meget enhver, der udtrykker solidaritet med den palæstinensiske sag, kan blive chikaneret, politisk udstødt og grundløst hængt ud som antisemit – gemmer der sig et helt folks traume.

Her, sort på hvidt, er ethvert folkeedrabs statistiske virkelighed. “Sandheden eksisterer,” som Fortini selv skriver, “absolut i sin relativitet.”

Annoteret filmografi

Noter

(1) Kritikere som Jean-Claude Bonnet har fremhævet disse billeder som “telluriske, geologiske, geofysiske” sekvenser, hvor “landskabet skal aflæses som et sted, hvor kampe og operationers tomme teater står indskrevet”. Jean-Claude Bonnet, “Trois cinéastes du texte”, *Cinématographe* 3 (oktober 1977), s. 3.

(2) Tabellen er et udklip fra side 3 i det italienske kommunistpartis dagblad *L'Unità* den 14. juni 1967, og den ledsager en række landkort, der viser udviklingen af israelsk-kontrolleret territorium i perioden fra 1948 til 1967.

231

Fortini/Cani
(1976, 83 min.)
Daniel Fairfax

Absolute in its relativity

As he would later recount in a note to Straub from 1978, Franco Fortini wrote *I cani del Sinai* (*The Dogs of the Sinai*) in a state of furious indignation – “with muscles tensed, in extreme rage” – in the summer of 1967, in the immediate wake of the Six Day War. The Marxist poet and literary critic, son of a Jewish father and a Catholic mother, was wrenched in disgust not only at the depredations of the war itself, which resulted in the occupation of the West Bank, Gaza Strip, Golan Heights and the Sinai peninsula, but also at the sanctimonious hypocrisy of the majority of Italian bourgeois intellectuals, whose prevailing “anti-Arab zeal” unnervingly echoed the dehumanising rhetoric that the Mussolini regime had deployed against Italy’s Jewish population.

In *Fortini/Cani* (1976), the third in a trilogy of films treating questions of Jewish history and identity, Huillet/Straub chose to film Fortini in the act of reading his own words, nine years after they were committed to the page. The film is the ultimate form of cinematic adaptation, perhaps, but it is also striated by Huillet/Straub’s own incursions, independent of the source text. In many cases, these consist of archetypal examples of the “plan straubien” that has become a cornerstone of their aesthetic: prolonged static or panning shots showing landscapes, the streets of Florence, or monuments to anti-fascist resistance.¹

Less emblematic are the numerous reproductions of newspaper articles in *Fortini/Cani*, but these can be just as salient for the viewer. In one such insert, late in the film, a camera pans silently across a table, giving a historical overview of

(09)

Balthazar Filmkritik

232

the Jewish and Arab populations in Palestine. From 1919 to 1948, 1950 and 1961, the Jewish population inexorably rises from 56,000 to 665,000, 1,203,000 and 2,155,551. Meanwhile, after an initial rise from 660,000 to 1,232,000, its Arab counterpart drops precipitously: to 385,000 and then 280,000. In the space of little more than a decade, close to a million Palestinians, roughly 80% of the pre-1948 Arab population, have disappeared: murdered, displaced, dispossessed.²

Shots like this may not commonly be considered as examples of the *plan straubien*, but the numbers shown on screen possess the same incontestable reality to them, the same *évidence*. Like the monuments, streets and fields elsewhere in the film, they are *there*. Behind these figures – as much as the Zionist movement may try to deny it, and as much as anybody expressing solidarity with the Palestinian cause may be harassed, politically ostracised and baselessly slandered as antisemitic – lies the trauma suffered by an entire people.

Here, in black and white, is the statistical reality of genocide. “The truth exists,” as Fortini himself writes, “absolute in its relativity.”

Notes

(1) Critics such as Jean-Claude Bonnet have highlighted these images as “telluric, geological, geophysical” sequences, in which “the landscape is given to be read as place of inscription of struggle, empty theatre of operations”. Jean-Claude Bonnet, “Trois cinéastes du texte,” *Cinématographe* 3 (October 1977), p. 3.

(2) The table is a clipping from page 3 of the June 14, 1967, issue of *L’Unità*, the daily newspaper of the Italian Communist Party, accompanying a series of maps showing the expansion of Israeli-controlled territory between 1948 and 1967.

Annotated filmography

233

Toute révolution est un coup de dés

(1977, 10 min.)

Frederik Tøt Godsk

1: En panorering. Nøgne trækroner mod et blændende forårslys, fuglekvidder, statisk støj. Videre. Kameraet glider fra himlen ned over et lejlighedskompleks og ender ved en stenmur, hvor buketter af røde og hvide roser ligger spredt på jorden. På en mindetavle står ordene: AUX MORTS DE LA COMMUNE 21-28 MAI 1871. Denne mur, også kendt som *le mur des fédérés*, markerer skellet mellem byen og kirkegården, hvis jord blev slagmark og massegrav for kommunarderne under Pariserkommunens brutale opløsning.

Klip. Efter Jules Michelets indledende citat, "Ingen revolution er tilfældig," ses ni unge mennesker sidde som ubevægelige, talende sten i græsset og recitere Stéphane Mallarmés digt *Et terningekast vil aldrig ophæve tilfældet* (1897). Foruden første indstilling modstår talen konsekvent enhver øjenkontakt med kameraet. Filmen er klippet og læst op efter de typografiske variationer, Mallarmé brugte til at skrive digtet. Det er Huillets film, hendes stemme og fagter, som, med kollektivets styrke i ryggen, medierer digtet fra en anden tid som "et genfærds gestus, der vil vakle og styrte sammen".

2: Herfra kunne man foranlediges til at tro, at H/S bringer et *historisk tema* om kommunens opløsning for dagen. En opløsning, der for en stor del skyldtes måden, hvorpå kommunarderne skødesløst distribuerede befrielsesbilleder af dem selv stående foran barrikaderne på de boulevardiserede gader. Disse fotografier endte nemlig i politiets hænder og blev kommunens angivere: For første gang i historien kunne politiet anvende fotografier til bevisførelse og retsforfølgelse ved at sammenkæde identitet, navn og billede. Det er denne historiske begivenhed,

(09)

Balthazar Filmkritik

234

der blandt andet har lagt grund for en betydelig del af H/S' billedlige modstandspolitik. Ligesom et billede kun findes på grund af et tidligere billede, ligger Historien for H/S således også altid allerede for vores fødder.

3: I 1977 var det en historisk og politisk provokation at begræde kommunarderne fra 1871, da en anden, langt mere aktuell kommunistisk tragedie havde fundet sted i Paris' gader d. 8. februar 1962, i slutningen af Algerierkrigen. Den krig, alle de medvirkende i filmen havde nægtet at deltage i, hvorfor de først vendte hjem til Frankrig fra eksil i midten af halvfjerdserne. Det franske kommunistparti havde arrangeret en akut fredsdemonstration for Algeriets uafhængighed, få timer efter at den kolonialistiske, højreekstremistiske og paramilitære modstandsgruppe OAS havde bombet den daværende kulturminister André Malraux' hjem. Den eneste skade, de lykkedes med at forvolde, var at gøre en fireårig pige, Delphine Renard, blind på det ene øje. Demonstrationen var et opråb om akut modstandspligt, men var også en overtrædelse af det udgangsforbud, der på dette tidspunkt udelukkende gjaldt for algeriere, fransk-algeriske arbejdere og muslimer. Udgangsforbuddet forbød dem at forlade deres hjem efter klokken halv ni om aftenen. Under kaosset og opløsningen af denne demonstration, der senere, men først langt senere, skulle blive omtalt som *Charonne-affæren*, blev ni pro-algeriske demonstranter fra det franske kommunistparti myrdet af parisisk politi på trappeopgangen til metrostationen Charonne under politi-præfekten Maurice Papons ledelse. Papons politi opløste nemlig demonstrationen, før den egentlig var nået at gå i gang på Place de Bastille, hvilket fik demonstranterne til at flygte ned langs boulevarderne tæt på Père Lachaise-kirkegården. Det siges, at de parisiske betjente rev jerngitrene af boulevardernes platantræer og kastede dem ned på demonstranterne, der i forsøg på

Annoteret filmografi

235

at slippe væk lå fanget i hobetal på trapperne ned til metroen. I modsætning til Paris-massakren i 1961, stoppede togtrafikken aldrig.

4: Som Straub siger – efter at have citeret en lang bid af Jean-Jacques Rousseaus forord til *Afhandling om ulighedens oprindelse og grundlæggelse blandt menneskene* (1755) – i sin korte film *Joachim Giatti, variation de lumière* (2009), der omhandler Giatti, som mistede et øje, da politiet beskød en gruppe demonstranter i Montreuil d. 8 juli 2009: “Og nu siger jeg, Straub, at det er politiet – bevæbnet af kapitalen – det er *dem*, der dræber.”

Intet er tilfældigt i Huillet og Straubs film. Viser noget, skjules noget andet.

(09)

Balthazar Filmkritik

236

Every Revolution Is a Throw of the Dice
(1977, 10 min.)

Frederik Tøt Godsk

1: A pan. Bare tree crowns against the blinding light of spring, birds chirping, static noise. Next. The camera tilts from the sky over an apartment building and ends by a stone wall where bouquets of red and white roses lie scattered on the ground. These words are written on a memorial tablet: AUX MORTS DE LA COMMUNE 21-28 MAI 1871. This wall, also known as *Le mur des fédérés*, marks the threshold between the city and the cemetery, whose earth became a battlefield and mass grave for the communards during the Paris Commune’s brutal dissolution.

Cut. After the opening quote by Jules Michelet, “Every revolution is a throw of dice,” nine young people are seen sitting like motionless talking stones in the grass, reciting Stéphane Mallarmé’s poem “A Throw of the Dice Will Never Abolish Chance” (1897). Apart from the first shot, the speech act resists eye contact with the camera. The film is edited and read aloud according to the typographical variations that Mallarmé used when writing the poem. It is Huillet’s film; it is her voice and gestures that, backed by the strength of the collective, mediate the poem from another time to “the gesture of a spectre that will wobble and crash”.

2: From this, you could be prompted to think that H/S bring forth a *historical theme* of the commune’s dissolution. A dissolution that, for a significant part, was caused by the way the communards carelessly distributed images of liberation, which featured themselves in front of the barricades on the *boulevardized* streets. These photographs ended up in the

Annotated filmography

237

hands of the police and became the informers of the commune: For the first time in history, the police could use photographs as evidence and persecution by linking identity, name, and photography. This historical event helped form H/S's pictorial politics of resistance. Just as an image only exists because of a previous image, in the eyes of H/S, history is always already at our feet.

3: In 1977, it was a historical and political provocation to lament the communards of 1871 when another, far more current communist tragedy had occurred in the streets of Paris on February 8, 1962, at the end of the Algerian War. The war that all cast members had refused to participate in, which is why they only returned to France from exile in the mid-1970s. The French Communist Party had arranged an urgent peace demonstration for the independence of Algeria only a few hours after colonialist, far-right and paramilitary resistance group OAS bombed the home of the then Minister of Culture André Malraux. The only harm they managed to cause was to blind one eye of a four-year-old girl, Delphine Renard. The demonstration was a call for urgent duty of resistance but was also a violation of the curfew, which at the time applied to all Algerians, French-Algerian workers, and Muslims. The curfew prohibited them from leaving their home after half past eight in the evening. During the chaos and breaking-up of the demonstration, which would later, but not until much later, be referred to as The Charonne Massacre, nine pro-Algerian protesters from the French Communist Party were murdered by the Parisian police on the steps of the Charonne metro station under the guidance of the police prefect Maurice Papon. Papon's police broke up the demonstration before it had even started on Place de Bastille, causing the protesters to take flight down the boulevards near Père Lachaise Cemetery. It is said that the Parisian police officers tore the iron railings off the plane trees and threw them down on the

protestors, who, to get away, were trapped in droves on the metro steps. Unlike the 1961 Paris massacre, the trains never stopped running.

4: As Straub says – after quoting a long passage from Jean-Jacques Rousseau's preface to *Discourse on the Origin and Basis of Inequality Among Men* (1755) – in his short film *Joachim Gatti, variation de lumière* (2009), which is about Gatti, who lost an eye when police fired on a group of protesters in Montreuil July 8, 2009: “And now I, Straub, say that it is the police – armed by capital – it is *them*, who kill.”

Nothing is left to chance in the films of Huillet and Straub. When something is shown, something else is hidden.

Dalla nube alla resistenza

(1979, 105 min.)

Katherine Pickard

En oplæsning af tekst

placeret her på denne klippe og dér ved billedets kant
rumligt i forgrunden, kroppen og ordet modarbejdes af et
ledsagende løvgrøn vidde

Bagsiden af et hoved, månen

Kun vi, beskueren, ser tydeligt vejen forude, en oplyst
fremtid

Sproget kan ikke udtømme betydningerne

Den dybtliggende modstand forbliver: naturelementer i
konflikt
viden

En film i to dele

To mænd går rundt i det piemontesiske landskab. En grå
stenvæg, jordbrune og grønne bakker, pæne rækker af
vinstokke, der klamrer sig til det skrånende terræn. Kroppe
og ord er indskrevet i et landskab, der skjuler hemmeligheder,
brutale sandheder.

Jeg reflekterer over om jeg har opofret nok for sagen, over
mit fravær. Som Paveses næstsidste forsoning. Efter at have
skrevet teksten sagde forfatteren: "Det er ikke klogt at friste
guderne for ofte."

(09)

Balthazar Filmkritik

Disse er gaver, oversat og viderefordelt. De omlægger
vores fokus og forpligtelser, og vi forbliver stolte, sanselige
modtagere.

Tak, Danièle Huillet

Tak, Jean-Marie Straub

From the Cloud to the Resistance
(1979, 105 min.)
Katherine Pickard

A recitation of text
placed here on this rock, and there at the frame's edge
spatially foregrounded, the body and the word resisted by
an accompanying leaf-green expanse

The back of a head, the moon
Only we, the viewer, see clearly the road ahead, an
illuminated future

Language cannot exhaust meanings
The most profound resistance remains: elements of nature
in conflict
knowledge

A film in two parts

Two men walk in the Piedmontese countryside. A grey
stone partition, earth-brown and green hills, neat rows
of vines clinging to the sloped terrain. Bodies and words
inscribed in a landscape concealing secrets, savage truths.

I reflect on my own jilting of necessary sacrifices to
the cause, my absence. Like Pavese's penultimate
reconciliation. After writing the text, the author had said,
"It's not smart to tempt the gods too often."

(09)

Balthazar Filmkritik

These are offerings translated and redistributed. They
realign our focus and commitments, and we remain proud,
sensuous recipients.

Thank you, Danièle Huillet
Thank you, Jean-Marie Straub

Trop tôt/Trop tard
(1981, 100 min.)
Dalia Neis

Når journalister plejede at spørge instruktørparret om deres grundlæggende tilgang til film, tyede de ofte til at citere stumfilmsinstruktøren D.W. Griffith, “What the modern movie lacks is beauty – the beauty of moving wind in the trees.”

I *Trop tôt/Trop tard* sammenvæver vinden tid og sted. Den pustende vinds landskab er en palimpsest af historier om revolution i Frankrig – karakteriseret ved langsomme panoreringer af græsstrå, der svajer blidt på en eng – såvel som i Egypten, indfanget i støvblæste indstillinger ved Nilen. Filmens to dele henviser begge til den materielle verdens umærkelige, blide vinde såvel som til de historiske revolutioners fejende hvirvelvinde.

Vindens immanente kraft, skyerne i bevægelse, det spredte støv, den brusende flod, arbejderne, der forlader fabrikken, bondeoprørernes skjulte historier: Alt dette udgør ligeværdige aktører i Huillet/Straubs filmiske kosmos; pustet ind i nuet som sammenfiltrede allierede, der alle bebor billedet.

(09)

Balthazar Filmkritik

Too Early/Too Late
(1981, 100 min.)
Dalia Neis

When interviewers asked the filmmaking duo about their core approach to cinema, they often resorted to quoting the silent film director, D.W. Griffith, “What the modern movie lacks is beauty – the beauty of moving wind in the trees.”

In *Too Early/Too Late*, the wind is a binding thread across time and space. The landscape of breathing wind is a palimpsest of the histories of revolution in France on the one hand – characterised through slow panning shots of blades of grass blowing gently across a meadow – and in Egypt, on the other, captured in dust-blown shots by the Nile. Both these sections in the film refer to the imperceptible, minor winds of the material world, as well as to the sweeping whirlwinds of historical revolutions.

In Huillet/Straub’s cinematic cosmos, the immanent force of the wind, the moving clouds, the scattering dust, the murmuring river, the workers departing the factory, the hidden histories of peasant uprisings all function as equal actors in this film, breathed back into the present moment as intersecting allies, co-inhabiting the frame.

Annotated filmography

En rachâchant
(1982, 7 min.)
Nikolaj Lübecker

En rachâchant er wacky fra begyndelsen af. Den starter med en indstilling af “moderen”, som står i et hjørne af et køkken og skræller kartofler (et ironisk nik til *Jeanne Dielman?*), men proportionerne er forkerte: Gryden på komfuret er over brysthøjde, hvilket får moderen til at ligne en lille dukke i et overdimensioneret dukkehus. “Læreren” får samme behandling i den efterfølgende indstilling: Han læner sig op ad en dør og har hånden på et håndtag, der er over skulderhøjde – endnu en formindsket voksen! Med disse størrelsesforvridninger tilslutter filmen sig straks sin helts, “l’enfant Ernesto”, legesyge oprør. Ernesto nægter at gå i skole, fordi “de underviser mig i ting, jeg *ikke* kender til”. “Hvordan vil du ellers lære noget?” spørger læreren. “En ra-châ-chant”, svarer Ernesto. Selvom dette udsagnsord ikke findes i nogen ordbog, er det øjeblikkeligt virkningsfuldt og smittende: “In-cholent!” råber læreren, vrøvlet spreder sig.

En rachâchant, som er baseret på en børnebog fra 1971 af Marguerite Duras (*Ah ! Ernesto*), er 6 minutter og 50 sekunders muntert anarki, der går direkte til kernen af det republikanske system: skolen. Ernesto er en klog ung rebel: Han kanalisere måske endda Platons idé om *anamnesis* (“der findes ikke undervisning, kun erindring”) og afviser kategorisk det, Jacques Rancière siden hen ville kalde pædagogisk “fordummelse” (*Den uvidende lærer*, 1987). Men de voksne er heller ikke helt dumme: Da Ernesto forlader klasselokalet efter en hårdfør udveksling af synspunkter – og ubekvemme smil – med forældrene og læreren bag sig, indrømmer de indbyrdes, med beklagelse, at Ernesto har ret: Selvom han ikke går i skole, vil han stadig lære at læse, skrive, regne, osv.

(09)

Balthazar Filmkritik

246

Måske er den mærkelige slutning (at Ernesto nok skal klare den) det ultimative slag mod institutionen: ikke engang dens egne repræsentanter tror på dens relevans.

Annoteret filmografi

247

En rachâchant
(1982, 7 min.)
Nikolaj Lübecker

En rachâchant is wacky from the outset. It begins with a shot of ‘the mother’ standing in the corner of a kitchen, peeling potatoes (an irreverent nod to *Jeanne Dielman?*), but the proportions are off: the pot on the cooker is above chest height, making her seem like a tiny doll in an oversized doll’s house. In the next shot, ‘the schoolmaster’ gets a similar treatment: leaning against a door, his hand rests on a handle situated above shoulder height – another adult miniaturized! With these scale-variations, the film immediately joins the playful rebellion of its hero ‘l’enfant Ernesto’. Ernesto refuses to go to school because ‘they teach me things I *don’t* know’. ‘How will you learn, then?’ asks the teacher. ‘En ra-châ-chant’, answers Ernesto. Although absent from all dictionaries, this verb is immediately effective and contagious: ‘In-cholent!’, shouts the teacher, the nonsense spreading.

Based on a 1971 children’s book by Marguerite Duras (*Ah ! Ernesto*), *En rachâchant* is 6 minutes and 50 seconds of joyful anarchy, going straight to the heart of the republican system: the school. Ernesto is a wise young rebel: he perhaps channels Plato idea of anamnesis (‘there is no teaching but recollection’) and defiantly refuses what Jacques Rancière would soon call educational ‘stultification’ (*The Ignorant Schoolmaster*, 1987). But the adults are not entirely stupid either: when Ernesto leaves the classroom, after a robust exchange of viewpoints – and confusing smiles – with both his parents and the schoolmaster, they regretfully admit between themselves that Ernesto is right; even if he does not come to school, he will still learn to read, to write, to count... Perhaps this curious ending (that Ernesto will be fine) is the ultimate

blow to the institution: not even its own representatives believe in its importance.

(09)

Balthazar Filmkritik

Klassenverhältnisse
(1984, 130 min.)
Annett Busch

To citater som dedikationer:

“Titlen er blot en antydning.”

En indskudt bemærkning fra Danièle Huillet i en samtale med Wolfram Schütte, udgivet som et kapitel i bogen *Klassenverhältnisse*, 1984. Schütte er ikke tilfreds med hendes svar, “Det er så sandelig mere end bare en antydning...” Jean-Marie Straub tager over, der er altid meget mere at tilføje. Men hvis vi stopper op ved Danièle, hvilken retning kan en antydning så åbne for? Der Titel, ein Hinweis, at påpege og omdirigere opmærksomheden fra forfremmelser og løfter (“Amerika”) til relationer baseret på tilfældige enheder (klasse). En afgrænset læsning af titlen ud fra rent socioøkonomiske termer foreslås ikke.

“Måske kommer man længere, hvis man forstår selve fragmenterne som småkager.”

Rembert Hüser læser den sidste sætning i Kafkas “ufærdige” roman som en antydning: “eine Handvoll Kekse” (“en håndfuld kiks”). Associationen bliver kun drevet frem af oversættelsen af *Keks* som *Cookies*. Som en browserhistorik (tråd, hukommelse, fil), som uendelig læsning? Det er ikke meningen, at selve historien skal slutte. Hvis man ikke lærer at acceptere sin egen klasse som en position (“Lerne Deine Stellung zu begreifen!” hører vi Mario Adorf instruere sin nevø), vil den rejse, som (klasse)forræderiet sætter i gang, nødvendigvis være endeløs (uafsluttet, uden ankomst). Titlen på Hüseres essay: “Vorsingen in Amerika”. Søgning som sang, ansøgning som samtale.

Hvad hentyder titlen til? “Wir wollten den Text, *Amerika* von Kafka prüfen, einfach prüfen.” At afprøve en tekst, et eksperiment med en åben slutning. Testresultatet kan være negativt. Er det en sprogtest?

Med tanke på kontrollens dialektik er det, der sker i *Klassenverhältnisse*, ikke så meget billedet, som påvirkes af tilfældigheder, men snarere sproget, der glider ud af skuespillernes kontrol. Kafkas sprog udfolder et sameksisterende nærvær gennem skuespillerne, der beholder deres eget nærvær. Jeg ville ikke have tænkt på at vælge *Klassenverhältnisse*, hvis jeg skulle vælge en film fra Huillet og Straubs omfattende oeuvre. Men den ramte mig, da jeg lyttede til det skanderede tyske sprog og mærkede, hvad det gjorde for min oplevelse af filmen. Det åbnede for en ny relation. *Amerika* bragte mig til New York.

(09)

Balthazar Filmkritik

250

Annoteret filmografi

251

Class Relations
(1984, 130 min.)
Annett Busch

Two quotes as dedications:

“The title is just a hint.”

An interjection dropped by Danièle Huillet in a conversation with Wolfram Schütte, published as a chapter of the book *Klassenverhältnisse*, 1984. Schütte is not satisfied with her answer, “it is certainly more than just a hint...” Jean-Marie Straub takes over, there is always much more to add. However, if we pause with Danièle, which direction could a hint open? Der Titel, ein Hinweis, pointing and redirecting attention from promotion and promise (“Amerika”) towards relations through random units (class). A limitation to read the title in purely socio-economic terms is not suggested.

“Perhaps one can get further if one understands fragments themselves as cookies.”

Rembert Hüser takes the last sentence of Kafka’s “unfinished” novel as a hint: “eine Handvoll Kekes” (“a handful of biscuits”). The association only propels through the translation of Kekes as Cookies. As a browsing-history (thread, memory, file), as unending reading? The story itself is not supposed to come to an end. If one doesn’t learn to accept one’s own class as a position (“Lerne Deine Stellung zu begreifen!” we hear Mario Adorf instructing his nephew), the journey, which (class) betrayal sets in motion, turns out as necessarily endless (unfinished, without arrival). The title of Hüser’s essay: “Vorsingen in Amerika”. Seeking as singing, applying as conversing.

What does the title hint at? “Wir wollten den Text, *Amerika* von Kafka prüfen, einfach prüfen.” Testing a text, an experiment with an open end. The test result can be negative. Is it a language test?

Thinking of dialectics of control, what happens in *Class Relations*, it’s not so much the image that seems affected by contingency; it is rather language that slips out of the control of the actors. Kafka’s language unfolds a coexistent presence through the actors who keep their own presence. To choose a film from the comprehensive oeuvre of Huillet and Straub, I would not have thought of *Class Relations*. However, it struck me, listening to the performed German language and what it did to my perception of the film. It opened a new relation. *Amerika* brought me to New York.

(09)

Balthazar Filmkritik

252

Annotated filmography

253

Proposta in quattro parti
(1985, 40 min.)

Griffith har altid haft en usynlig tilstedeværelse i Huillet og Straubs film. I 1985 materialiserede spøgelset sig endelig. I en montage båret af stram kausalitet sættes Griffiths film *A Corner in Wheat* fra 1909, som MoMA engang beskrev som “en bibelsk fortælling om griskhed, guddommelig gengældelse og massernes langvarige lidelser,” i samspil med uddrag fra *Moses und Aron*, *Fortini/Cani* og *Dalla nube alla resistenza*. (Balthazar)

(09)

Balthazar Filmkritik

A Proposition in Four Parts
(1985, 40 min.)

Griffith has always been an invisible presence in the films of Huillet and Straub. In 1985, the ghost finally materialised. In a montage of tight causality, Griffith's 1909 film *A Corner in Wheat*, which MoMA once described as “a Biblical tale of avarice, divine retribution, and the prolonged suffering of the masses”, is put in sequence with excerpts from *Moses und Aron*, *Fortini/Cani*, and *Dalla nube alla resistenza*. (Balthazar)

Annotated filmography

*Der Tod des Empedokles oder: Wenn dann der Erde Grün
von neuem Euch erglänzt*
(1987, 132 min.)

Jeppes Sengupta Carstensen

“Lad os begynde forfra, før det er for sent... Hvad vi prøver at udforske, er det, som er uden for os selv,” sagde Straub efter visningen af deres for mange dengang skandaløst abstrakte *Der Tod des Empedokles* i Avignon i 1987. Jeg så filmen for første gang under en togrejse med ÖBB fra Danmark til Italien og mærkede den politiske økologi i den minimalistisk-kværende iscenesættelse af Friedrich Hölderlins posthumt udgivne *Der Tod des Empedocles* fra 1826. Hölderlins tragedie indlejres med Straub og Huillets sirlige stagedesign i en irgrøn vulkanlund foran Etna på Sicilien. Karaktererne reciterer og nærmest mes-ser Hölderlins tragedie fra første til sidste billede. Indimellem forsvinder karakterne fra billedet. Decentreringen af mennesket. Straub og Huillets store kærlighed til det transnationalt-utopiske, som den udfoldes i Sequence-forlagets samling *Jean-Marie Straub and Danièle Huillet – Writings*, er sammen med deres reaktualisering af den politisk-romantiske økologi hos Hölderlin med til at give det meget statiske forløb af billeder og ord en imponerende virkning hos mig. Straubs pointe er også, at tragedien og den ultimative og paradoksale følelse af apati og revolutionær vrede, som findes i os alle i dag, også fandtes hos Hölderlin i det protomoderne vækstregimes Tyskland. Hölderlin udforskede den subjektive fatalismes revolutionære potentiale i et tidligt modernistisk formsprog med den tragiske utopi som endemål. “Jordens grønne vil skinne igen,” siger Empedokles-stemmen *offscreen* til billederne af skyer, som svæver forbi Etnas tinde. At den erkendelse og nødvendige utopi findes i den abstrakte og subjektive kontemplation hinsides den kapitalistisk-demokratiske orden, er følelsen, som jeg sad med, da jeg så de sidste sekunder af filmen

(09)

Balthazar Filmkritik

256

på strækningen hen over den venetianske lagune lige inden banegården Santa Lucia. Lad os begynde forfra, før det er for sent. Lad os få Jordens grønne til at skinne igen.

Annoteret filmografi

257

*The Death of Empedocles, or When the Green of the Earth
Will Glisten for You Anew*
(1987, 132 min.)
Jeppe Sengupta Carstensen

“Let us try to start from scratch, before it’s too late... What we try to explore are things that are outside of ourselves,” Straub said after the screening of *Der Tod des Empedokles* in Avignon, 1987. I saw the film for the first time during a train ride with ÖBB from Denmark to Italy and felt a very peculiar political ecology resonating in the minimalist staging of Friedrich Hölderlin’s posthumously published *Der Tod des Empedocles* from 1826. Fragments from Hölderlin’s tragedy are activated in Huillet and Straub’s meticulous stage design in an almost electric dark green volcanic grove in front of Mount Etna in Sicily. From the first to the last frame, the characters recite and almost chant Hölderlin’s tragedy. Occasionally, the characters disappear out of the picture: The decentering of the human. Huillet and Straub’s excitement for the transnational, as expressed in Sequence’s collection *Jean-Marie Straub and Danièle Huillet – Writings*, together with their reactualization of the political-romantic ecology of Hölderlin, helps to give the very static and abstract sequences of images and words an overwhelming effect on me. Straub’s argument is also that the tragedy and the paradoxical sense of apathy and revolutionary affect that exists in all of us today also existed in Hölderlin’s work in the early stages of 18th-century extractivist capitalism. Hölderlin explored the revolutionary potential of a certain subjective fatalism in an early modernist idiom and with a tragic utopia as its ultimate goal. “The green of the Earth will glisten again,” says the voice of Empedocles *offscreen* to the images of clouds hovering past the peak of Etna. That this statement and utopia are somehow found in the subjective contemplation beyond the capitalist-democratic order is the

(09)

Balthazar Filmkritik

258

feeling I had when I watched the last seconds of the film on the stretch across the Venetian lagoon just before the Santa Lucia railway station. Let us try to start from scratch, before it’s too late. Let us make the green of Earth glisten again.

Annotated filmography

259

Schwarze Sünde
(1989, 42 min.)
Christopher Small

Schwarze Sünde (1988) består af en række bemærkelsesværdigt direkte billeder, selv for en film af Huillet og Straub. Den er en fyrre minutter lang gentagelse af deres Empedokles-projekt, hvortil de “filmatiserede” (i den mest flade straubske forstand) Friedrich Hölderlins ufærdige stykke *Der Tod des Empedokles*. Det meste af filmen er en konkret skildring af en diskussion mellem Empedokles og hans discipel Pausanias på toppen af Etna på Sicilien, inden Empedokles kaster sig ned i vulkanen. Begge mænd sidder på hug på den sorte jord, der formentlig er bestrøet med vulkansk aske, og taler om verdens natur, som for Empedokles er en forlængelse af hans egen legemlige tilstand.

En stor del af deres dialog foregår uden for billedrammen, idet vi ser den ene lytte statisk til sin samtalepartner og vice versa. Når de begge rejser sig op ved slutningen af deres diskussion, træder de ud af billedet: først Pausanias og derefter, i et af de fantastisk sjove straubske greb, der antyder deres stils komiske karakter, Empedokles, og vi ender med at stirre på deres ben og fødder. Herefter ser vi Danièle Huillet sidde alene på jorden, mens Beethovens strygekvartet nr. 16 – hans sidste store værk – svirrer omkring hende. Hun sidder påfaldende stille og stirrer blot, som om hun er bedøvet af den levende verden. Efter en lang pause siger hun to ord: “neue Welt” – ny verden.

Som det er blevet nævnt andetsteds, er de tre versioner af Hölderlins stykke et resultat af en dyster og urolig periode i den tyske digters liv. Ligesom sin hovedperson så Hölderlin verden som en scene, hvorpå elementerne tordnede, brasede og styrtede sammen. Interessant nok havde Empedokles-projektet selv en diskontinuerlig og fragmentarisk karakter for

Huillet og Straub. Det resulterede i flere versioner af *Der Tod des Empedokles* (1987) med små variationer mellem dem, det samme gjaldt *Schwarze Sünde*. Et uddrag af sidstnævnte film – en genoplivning af Huillet efter hendes død – er også inkluderet i Straubs solofilm *Kommunisten* (2014).

(09)

Balthazar Filmkritik

260

Black Sin
(1989, 42 min.)
Christopher Small

Black Sin (1988) is made of a remarkably direct series of images, even for a film by Huillet-Straub. A forty-minute iteration of their Empedocles project, for which they ‘adapted’ (in the flattest Straubian sense) Friedrich Hölderlin’s unfinished play ‘Der Tod des Empedokles’. For much of its runtime, the film is a material depiction of a debate between Empedocles and his disciple Pausanias at the top of Mount Etna, Sicily, before Empedocles throws himself into the volcano. Each man crouches in the black dirt, which is presumably strewn with volcanic ash, and speaks about the nature of the world, which for Empedocles is an extension of his own material state.

Much of their dialogue takes place off-screen, as we watch the other speaker in the conversation listening statically to his fellow interlocutor. When each stands up at the end of their debate, they step out of frame: first Pausanias and then, in one of those hilarious Straubian touches that suggest the comic nature of their style, also Empedocles, leaving us to stare at their legs and feet. After this, we see Danièle Huillet herself, sitting alone in the dirt, as Beethoven’s String Quartet No. 16 – his last major work – swells around her. She is strikingly still, staring off ahead as if stupefied by the living world. After a long pause, she says two words: ‘neue Welt’ – new world.

As has been noted elsewhere, the three versions of Hölderlin’s play were the product of a bleak, tumultuous period in the German poet’s life. Like his protagonist, Hölderlin saw the world as a stage upon which the elements thundered, burst, and crashed amongst themselves. Interestingly, the Empedocles project itself had a discontinuous, fragmentary nature for Huillet-Straub. It resulted in several versions of *The Death*

of *Empedocles* (1987) with minor variations between them, as well as *Black Sin*. An excerpt of the latter film – a revival of Huillet after her death – also features in Straub’s solo film *Communists* (2014).

(09)

Balthazar Filmkritik

262

Cézanne – Dialogue avec Joachim Gasquet
(1990, 51 min.)
Sally Shafto

Når jeg tænker på Jean-Marie Straub og Danièle Huillet's *Cézanne*, ja faktisk på alle deres film, kommer jeg straks til at tænke på to ord: kunstneriske møder. Det er for mig indbegrebet af deres tilgang og i virkeligheden også deres livsværk. Eller som Straub engang sagde: "Livet består af en række møder og tilfældigheder, og det gælder også for vores arbejde; ellers er det intet værd."

(09)

Balthazar Filmkritik

Cézanne – Conversation with Joachim Gasquet
(1990, 51 min.)
Sally Shafto

When I think of Jean-Marie Straub and Danièle Huillet's *Cézanne* and in fact of all their films, two words come immediately to mind: artistic encounters. That for me is what epitomizes their approach and indeed their life's work. Or, as Straub once said: "Life is a series of encounters and chance meetings, and this holds true for our work; otherwise, it's worth nothing."

Annotated filmography

*Die Antigone des Sophokles nach der Hölderlinschen
Übertragung für die Bühne bearbeitet von Brecht 1948*
(Suhrkamp Verlag)
(1992, 100 min.)
Barton Byg

Genstande i tid: Træet og Autostradaen

Alene titlen afslører, at dette er en film om tid. Og der har aldrig været et tidspunkt, hvor man ikke har været bekymret for statsmagt, menneskelig kærlighed og ære samt kriges ødelæggelser. Meget af filmen stammer fra fortiden: stenene fra Sofokles' tid, ordene fra Hölderlin og Brechts. Men stemmerne, kroppene, lyset, luften og især træet stammer fra filmens nu.

Og hvordan tager filmen os med ind i fremtiden? Kreons nederlag modsiges på ildevarslende vis af det vidtstrakte landskab bag ham, et imperium fra det 20. århundrede, der viser viadukten på Autostrada A29, som fører mod havet. Straub kunne ikke fordrage tanken om, at film skulle efterligne malerkunsten, men jeg kan ikke lade være med at se Cézanne i dette billede – som i så mange af Huillet og Straubs portrætter af figurer, klipper, jord og træer.

Brechts advarselsord, som står skrevet til sidst i filmen, fremstår stadig fremsynede, mens Carabinieri-helikopteren tordner i vores ører. Der har været krig uafbrudt siden filmen blev skabt.

Men der er også træet, Antigones træ, træet, der "også var Antigone," som Huillet har sagt. Et beskedent nældetræ står plantet som vidne til Haemon, Ismene, Tiresias og Antigones kommen og gåen og protesteren. Danièle Huillet var bekymret for, at træet ikke ville overleve 1980'erne, og uden træet ville de ikke have indspillet filmen. Siden produktionen af filmen er en række af de personer, der arbejdede på den, døde, heriblandt

Albert Heterle, Louis Hochet, William Lubtchansky, Danièle Huillet og Jean-Marie Straub. Ligesom Autostradaen er Google Street View en del af den skadelige teknologi, der forbinder filmen med vores egen fremtid. Men via Street View kan jeg også se, at nældetræet stadig blomstrer.

(09)

Balthazar Filmkritik

*The Antigone of Sophocles after Hölderlin's Translation
Adapted for the Stage by Brecht 1948 (Suhrkamp Verlag)
(1992, 100 min.)*
Barton Byg

Objects in Time: The Tree and the Autostrada

The full title alone reveals that this is a film about time. And there has never been a time to be unconcerned with state power, human love and honor, and the devastation of war.

Much of the film is from the past: the stones from Sophocles' time, the words from the times of Hölderlin and Brecht. But the voices, the bodies, the light, the air, and especially the tree are from the now of the film.

And how does the film take us into the future? Creon's defeat is ominously contradicted by the expanse behind him, a 20th Century empire revealing the viaduct of the Autostrada A29 leading toward the sea. Straub hated the idea of film imitating painting, but I can't help but see Cézanne here – as in so many Straub/Huillet portraits of figures, rocks, earth, and trees.

Brecht's words of warning onscreen at the film's end remain prescient, with the Carabinieri's helicopter thundering in our ears. War has been uninterrupted since this film was made.

But there is also the tree, Antigone's tree, the tree that "was also Antigone," as Huillet put it. A humble nettle tree stands by as witness to the comings and goings and protestations of Haemon, Ismene, Tiresias, and Antigone. Danièle Huillet had worried that the tree would not survive the 1980s, and without the tree, they would not have made the film. Since the film was made, a number of those involved have died, including Albert Heterle, Louis Hochet, William Lubtchansky, Danièle Huillet, and Jean-Marie Straub. Like the Autostrada,

Google Street View is part of the violent technology that links the film to our own future. But using Street View I can also see that today the nettle tree is flourishing.

(09)

Balthazar Filmkritik

Lothringen!

(1994, 21 min.)

Makoto Mochida

I 2014, tyve år efter at Huillet og Straub skabte deres kortfilm *Lothringen!*, besøgte jeg Lorraine, eller for at være præcis Lothringen, som betegner det franske område, der blev annekteret af Det Tyske Kejserrige i 1871. Med hjælp fra André Warynski, som havde arbejdet sammen med Huillet og Straub på *Lothringen!*, var jeg i stand til at besøge alle optagelsesstederne fra filmen.

Formålet med mit besøg i Lothringen var at få bekræftet min formodning om, at Huillet og Straub havde udeladt protestantiske kirker fra samtlige indstillinger i *Lothringen!*, en film baseret på den anti-tyske og anti-protestantiske roman *Colette Badouche* (1909). I denne franske roman, som er skrevet af Maurice Barrès, nægter en fransk pige, Colette, at giftes med en tysk protestant, Frédéric Asmus, på det grundlag, at hun er født i den katolske by Metz.

Gennem mit feltarbejde i Lothringen og Koblenz (den tyske by, hvor den første indstilling i *Lothringen!* blev optaget) fandt jeg ud af, at de fem kirker og den katedral, der kan ses i filmen, alle er katolske. Tre protestantiske kirker blev imidlertid bevidst udeladt fra optagelserne, og yderligere tre er knap nok synlige. I den sidste indstilling i *Lothringen!*, som blev optaget på en plads ved en katolsk kirke i Scy-Chazelles, kan man for eksempel se tårnet af en katolsk kirke på højre side af Colettes hat. Det er derimod svært at se den protestantiske kirke ved siden af tårnet på grund af en hvid røg, der stiger op foran bygningen. På denne måde skildrede Huillet og Straub Colettes had mod Det Tyske Kejserrige.

Efter mit feltarbejde mødte jeg tilfældigvis Jean-Marie Straub på en restaurant i nærheden af hans bopæl i Paris. Da

jeg spurgte ham om den mirakuløse røg i *Lothringen!*, smilede han og sagde: “Jeg er ingen røgmager!”

(09)

Balthazar Filmkritik

270

Lothringen!
(1994, 21 min.)
Makoto Mochida

In 2014, twenty years after Huillet & Straub made their short film *Lothringen!* (1994), I visited Lorraine, or to be precise, Lothringen, which indicates the French territory annexed by the German Empire in 1871. With the help of André Warynski, who had collaborated with Huillet & Straub on *Lothringen!*, I was able to trace every shooting spot of this film.

The primary purpose of my visit to Lothringen was to confirm my assumption that Huillet & Straub had excluded Protestant churches from every shot of *Lothringen!*, a film based on an anti-German and anti-Protestant novel, *Colette Badouche* (1909). In this French novel written by Maurice Barrès, a French girl, Colette, refuses to marry a German Protestant, Frédéric Asmus, on the grounds that she was born in a Catholic city, Metz.

Through my field study in Lothringen and Koblenz (a German city where the first shot of *Lothringen!* was taken), I found out that five churches and one cathedral whose buildings can clearly be seen in this film are all Catholic. However, three Protestant churches were excluded from the shots intentionally by the filmmakers, and another three are barely noticeable. For example, in the last shot of *Lothringen!*, which was taken at a square of a Catholic church in Scy-Chazelles, a steeple of another Catholic church stands out on the right side of the hat of Colette. In contrast, a Protestant church next to the steeple is hard to notice due to white smoke rising in front of its building. In this way, Huillet & Straub depicted hatred of Colette against the German Empire.

After my field study, I happened to meet Jean-Marie Straub at a restaurant near his residence in Paris. When I asked

him about the miraculous smoke in *Lothringen!*, he smiled and said, “I’m not a smoke maker!”

(09)

Balthazar Filmkritik

272

Von heute auf morgen

(1997, 62 min.)

Ming Tsao

Hvad vil det sige at være *moderne*? For Huillet og Straub er faren ved at blive moderne – og mere generelt ved “modernisering” – at man foragter alt det, der er gået forud, og “jager skygger”, når alt bliver “privatiseret, plyndret og ødelagt af ... (ideen) om vækst og udvikling.”¹ Schönbergs forsvar for den moderne musik kommer til udtryk i hans opera *Von Heute auf Morgen* (1929), som er baseret på en libretto skrevet af hans kone Gertrude under pseudonymet Max Blonda. Det er den første opera, der gør brug af Schönbergs tolvtoneteknik, hvori ingen tone gentages, før alle resterende toner er blevet spillet, hvilket modarbejder enhver følelse af et harmonisk holdepunkt. Alligevel anvendes denne helt igennem *moderne* teknik til at tjene en libretto, der reducerer det moderne – som antydes af den seksuelle frigørelse i et åbent ægteskab – til blot at være et modelune og en trussel mod troskab. Som Max Blonda skrev: “Din leder er mode, men for os (er det) ... tør jeg sige det: kærlighed.” At Schönberg bruger tolvtoneteknikken til at forsvare det monogame ægteskabs tradition som et symbol på troskab – især et kunstnerisk værks troskab over for dets realisering (hvad end det er opera eller film) – siger noget om dobbeltheden ved det at være en *radikal* kunstner. Som Karl Marx engang skrev i *Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie*: “At være radikal er at tage fat om sagen ved roden.” (*Radikal sein ist die Sache an der Wurzel fassen*) Men for både Schönberg og Huillet/Straub er rødderne forankret til historie og tradition, hvorved radikalitet indebærer en vis mængde konservering, beskyttelse og kærlighed. Straub har også pointeret, at “vi har noget fast under vores fødder i form af jorden, og vi bør være i stand til både at nyde godt af jorden samt beskytte den.”²

(09)

Balthazar Filmkritik

274

Efter Schönbergs advarsel om, at muligheden for en ny musik kun er gangbar, hvis vi passer på den, er komponisten Helmut Lachenmanns svar næsten 90 år senere, med orkesterværket *Marche fatale* (2017), fuldkommen afvisende. Hans svar udspringer af Vestens immanente sammenbrud efter endeløse krige og neoliberal finanspolitik. Rigtignok, er det, der i dag kaldes ny musik, uden tradition og historisk kontekst; det følger modeluner og vil uundgåeligt bryde sammen. “Hvis man først har banket ind i folk, at kun det nutidige og moderne eksisterer, hvad enten det er gennem økonomiske tendenser eller formodet politisk eller moralsk tvang, så når man et punkt, hvor mennesket tror, at det lever bedre, end nogen nogensinde har levet eller nogensinde kan leve. Der opstår ikke længere nogen bevægelse.”³ For Huillet og Straub er *Von heute auf morgen* “en krigserklæring” mod moderniseringen, og bekræfter herved muligheden for, at noget virkelig nyt kan opstå, ja faktisk, en *ny musik*, som Schönberg ville have været stolt af.

Annoteret filmografi

Noter

(1) I. Graw, D. Huillet og J.-M. Straub, “Modern Menschen: Ein Interview mit Danièle Huillet und Jean-Marie Straub von Isabelle Graw,” *Texte zur Kunst*, Heft Nr. 27 (September 1997 “Formfragen”), side 50.

(2) M. Lylov, E. Marhöfer, J.-Marie Straub, “A Thousand Cliffs,” i *Tell it to the Stones: Encounters with the Films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub* (2021), side 389.

(3) I. Graw, *ibid.*

275

From Today Until Tomorrow
(1997, 62 min.)
Ming Tsao

What does it mean to be *modern*? For Huillet and Straub, the danger of becoming modern – or more generally “modernization” – means to despise all that has gone before and to “chase after shadows,” where everything becomes “privatized, plundered, and destroyed by... (the idea) of growth and development.”¹ Schoenberg’s defense for a modern music is given form in his opera *Von Heute auf Morgen* (1929) based on a libretto by his wife Gertrude under the pseudonym Max Blonda. It is the first opera to make use of Schoenberg’s twelve-tone technique in which no tone recurs until all remaining tones have been used, thereby destabilizing any sense of harmonic center. Yet this wholly *modern* technique is used in the service of a libretto that relegates the modern, suggested by sexual liberation through open marriage, to simply fashion and a threat to the idea of fidelity. As Max Blonda writes in the libretto, “Fashion is your director but for us, (it is) ...dare I say it: love.” Yet Schoenberg’s integration of the twelve-tone technique to defend the tradition of monogamous marriage as a symbol for fidelity, particularly the fidelity of an artistic work to the rigor of its materialization, whether opera or film, speaks to the dialectical nature of what it means to be a *radical* artist. As Karl Marx once said in *A Contribution to the Critique of Hegel’s Philosophy of Right*, “to be radical is to grasp things by the root” (*Radikal sein ist die Sache an der Wurzel fassen.*) But the roots for Schoenberg as well as for Huillet and Straub are located precisely in history and tradition, whereby radicality implies some degree of conservation, preservation, and love. As Straub has remarked, “We have something concrete beneath our feet, the earth, and we must have the ability to enjoy the earth, so as

(09)

Balthazar Filmkritik

276

to be in a position to protect it.”² After Schoenberg’s warning in which a new music is only possible if we care for it, composer Helmut Lachenmann’s response almost ninety years later, with his orchestral work *Marche fatale* (2017), is entirely negative. His response occurs after the West’s immanent collapse from endless wars and neoliberal economic policies. Indeed, what is called new music today has become decontextualized from tradition and history, endlessly grasping at fashionable trends, and is ultimately marching off a cliff. “Once you’ve hammered into people the idea that only what is contemporary and modern exists, be it economic fashions or the supposed political or moral coercions, then it gets to the point where the human being believes he lives better than anyone has ever lived before or ever could live. No movement occurs anymore.”³ For Huillet and Straub, *Von heute auf morgen* is “a declaration of war” against modernization to reaffirm the possibility for something truly new, indeed a *new music* of which Schoenberg would have been proud.

Annotated filmography

Notes

(1) I. Graw, D. Huillet, J.-M. Straub, “Modern Menschen: Ein Interview mit Danièle Huillet und Jean-Marie Straub von Isabelle Graw,” *Texte zur Kunst*, Heft Nr. 27 (September 1997 “Formfragen”), pg. 50.

(2) M. Lylov, E. Marhöfer, J.-M. Straub, “A Thousand Cliffs,” in *Tell it to the Stones: Encounters with the Films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub* (2021), pg. 389.

(3) I. Graw, *ibid.*

277

Sicilia!

(1999, 66 min.)

Jeppes Kondrup Adelborg

Vi arbejder.

I haverne.

Men der er ikke altid olivenolie til salaten med appelsinerne i.

Det er ikke altid et godt år.

Olien kan koste meget.

Og der er ikke altid brød.

Og nogle år dør et menneske som Danièle Huillet og andre år

dør et menneske som Jean-Marie Straub. Også selvom man

lige havde nået at tænke, at uanset hvor mange cigarer, han

stak i munden, og uanset hvor mange cigarer, hun så ham

stikke i munden, så ville de forsætte med at leve.

I sort og hvid.

Med ét spor af lyd.

På Silicien!

Fire steder.

På havnen, i toget, i huset, foran trappen.

Men den burde have været rød.

For det kan godt gå godt uden man bliver rig.

Faktisk bedre.

Men hvorfor?

Hvorfor råber de sådan?

Og er det virkelig rigtigt, at man kan kende en ægte sicilianer

på, om han eller hun spiser om morgenen eller ikke?

Den er i hvert fald smuk, verden:

Lys, skygge, kulde, varme, glæde.

Håb, næstekærlighed.

(09)

Balthazar Filmkritik

278

Barndom, ungdom, alderdom.

Mænd, børn, kvinder.

Smukke kvinder, grimme kvinder, Guds nåde, useriøsitet... .

og ærlighed.

Hukommelse, fantasi.

Hvad skal det betyde?

Ingenting.

Brød og vin.

Pølser, mælk, geder, svin og køer. Rotter.

Bjørne. Ulve.

Fugle. Træer og røg, sne.

Sygdom, helbredelser. Jeg ved, jeg ved. Død, udødelighed og

genopstandelse.

Det er ekstraordinært.

Grazie amici.

Jeg håber, at jeres lagner nåede at blive tørre.

Annoteret filmografi

279

Sicilia!
(1999, 66 min.)
Jeppe Kondrup Adelborg

We work.
In the gardens.
But there's not always olive oil for the salad with the oranges in it.
It's not always a good year.
The oil can cost a lot.
And there is not always bread.
And some years a person like Danièle Huillet dies and other years a person like Jean-Marie Straub dies. Even though you just got to thinking that no matter how many cigars he put in his mouth, and no matter how many cigars she saw him put in his mouth, they would go on living.
In black and white.
With a single sound track.
In Sicily!
In four places.
At the harbor, on the train, in the house,
in front of the stairs.

But it should have been red.
Because you can do well and not get rich.
Better, in fact.
But why?
Why do they shout like that?
And is it true that you can tell a true Sicilian by whether or not they eat in the morning?

It's certainly beautiful, the world:
Light, shadow, cold, warmth, joy.

(09)

Balthazar Filmkritik

280

Hope, charity.
Childhood, youth, old age.
Men, children, women.
Beautiful women, ugly women, God's grace, frivolity... and honesty.
Memory, imagination.
What's it supposed to mean?
Nothing, nothing, nothing.
Bread and wine.
Sausages, milk, goats, pigs, and cows. Rats.
Bears. Wolves.
Birds. Trees and smoke, snow.
Disease, cures. I know, I know. Death, immortality, and resurrection.

It is extraordinary.
Grazie amici.

I hope your sheets had time to dry.

Annotated filmography

281

L'arrotino
+ *Il viandante*
(2001, 7 min.), (2001, 5 min.)

To film, som begge er omredigerede sekvenser fra *Sicilia!* De havde premiere på Torino Film Festival 2001 (21. november).

Et håndskrevet titelskilt: *til Danièle! (Balthazar)

(09)

Balthazar Filmkritik

The Knife Sharpener
+ *The Wayfarer*
(2001, 7 min.), (2001, 5 min.)

Two films, both of which are re-edited sequences from *Sicilia!* They were presented together at the 2001 Torino Film Festival (November 21).

A handwritten title card: *for Danièle! (Balthazar)

Annotated filmography

Operai, contadini
(2001, 123 min.)
Elke Marhöfer

Gilles Deleuze sagde engang, at dit billede er en “sten” og dine optagelser er en “grav”. Jorden er forladt, og alligevel er den så at sige fyldt med generationer af lig. Når du for eksempel mod slutningen af *Operai, contadini* foretager en lang, fejende panorering hen over bakkeskråningen, fremstår det fysiske rum mærkværdigt menneskeliggjort i lyset af det, der er blevet sagt forinden. Bjergskråningen ser ud til at være befolket af mennesker. Dermed bliver Historien en menneskeliggørelse af naturen. Hvad er “menneskeligt” i denne panorering, og hvad er “natur”?

(09)

Balthazar Filmkritik

Uddrag fra *A Thousand Cliffs* (2014),
et interview med Jean-Marie Straub af Marhöfer og Mikhail Lylov.

284

Workers, Peasants
(2001, 123 min.)
Elke Marhöfer

Gilles Deleuze remarked that your image is a “stone” and your take is a “tomb”. The earth is abandoned and yet, as it were, it is filled with generations of corpses. When, for example, towards the end of *Operai, contadini*, you make a long sweeping pan across the hillside, the physical space comes across as being strangely humanised in the light of what was said beforehand. The hillside seems to be populated by people. Hence history becomes the humanization of nature. What is “human” in this panning shot, and what is “nature”?

Annotated filmography

Excerpt from *A Thousand Cliffs* (2014),
an interview with Jean-Marie Straub by Marhöfer and Mikhail Lylov.

285

Il ritorno del figlio prodigo + Umiliati che niente di fatto o toccato da loro, di uscito dalle mani loro, risultasse esente dal diritto di qualche estraneo (Operai, Contadini – seguito e fine) (2003, 29 min.), (2003, 35 min.)

Et diptykon, der er tæt forbundet med *Sicilia!* og *Operai, Contadini*. *Il ritorno* består af andre takes af indstillingerne 40-46 og 63-66 i *Operai, contadini*. *Il ritorno* og *Umiliati* giver endnu en gang krop og stemme til Elio Vittorinis roman *Donne Di Messina*, som fortæller om et fællesskab af arbejdere og bønder i efterkrigstidens Italien. Stemmerne taler ikke samtidigt, men de udgør ikke desto mindre et kor. Forskellige, men blandede stemmer, et flertals-ental, der kan synge solidaritetens sang eller, hvis det er nødvendigt, gø som en hund. (Balthazar)

(09)

Balthazar Filmkritik

The Return of the Prodigal Son + Humiliated: ...That Nothing Produced or Touched by Them, Coming from Their Hands, Proves Free from the Claim of Some Stranger (2003, 29 min.), (2003, 35 min.)

Twinned films that are closely linked to *Sicilia!* and *Operai, Contadini*. *Il ritorno* was made using different takes of shots 40 to 46 and 63 to 66 of *Operai, contadini*. The diptych gives body and voice to Elio Vittorini's novel *The Women of Messina*, which tells of a community of workers and peasants in liberated Italy. The people may not speak simultaneously, but they create a choric voice, nevertheless. Diverse but blended voices, a plural-singular that can sing the song of solidarity or, if need be, bark like a dog. (Balthazar)

Annotated filmography

Incantati
(2003, 6 min.)

Indspilningen af *Umiliati* resulterede i adskillige film. Havde de for meget materiale? Var der noget i billederne eller i Paveses ord, som krævede endnu et blik eller endnu et lyt? *Incantati* er en alternativ slutning på *Umiliati*, et fragment, eller som det er blevet sagt, “et mini-manifest”. (Balthazar)

(09)

Balthazar Filmkritik

288

Incantati
(2003, 6 min.)

The production of *Umiliati* resulted in several films. Did they have too much material? Was there something in the images or in the words of Pavese that required yet another look or listen? *Incantati* is an alternative ending to *Umiliati*, a fragment, or as has been noted, “a mini-manifesto”. (Balthazar)

Annotated filmography

289

Dolando
(2003, 7 min.)

Første gang Dolando Bernardini medvirkede i en af Huillet og Straubs film, var i *Dalla nube alla resistenza*. 24 år senere vendte han tilbage i *Umiliati*. Som en tak til filmholdet inviterede Huillet og Straub Bernardini til at synge et par strofer fra Torquato Tassos digt *La Gerusalemme liberata* fra det 16. århundrede. (Balthazar)

(09)

Balthazar Filmkritik

Dolando
(2003, 7 min.)

The first time Dolando Bernardini appeared in a film by Huillet and Straub was in *Dalla nube alla resistenza*. Twenty-four years later, he returned for *Umiliati*. As a gesture of thankfulness to the cast and crew, Huillet and Straub invited Bernardini to sing a few stanzas from Torquato Tasso's 16th-century poem *Jerusalem Delivered*. (Balthazar)

Annotated filmography

Une visite au Louvre
(2004, 47 min.)
Antoine Thirion

Hvor, under dette “besøg på Louvre”, femten år efter *Cézanne* (1989), er maleren, som Gilles Deleuze kaldte “Straubernes mester”? Han er hverken på museet eller i den serie af malerier, der udgør netop dette besøg. Dog indtager han en central plads gennem den tekst, som en voiceover læser højt: Et materiale, der ikke kunne være mere forplumret, sammensat af minder og perforeret med lånte citater, opfundne udtryk og passager af ren fiktion i en indirekte stil.

Fra samtalerne med Joachim Gasquet, en 23-årig digter og søn af Cézannes barndomsven, er kun malerens ord bevaret – læst højt af en kvindestemme – samt nogle få svar fra hans unge samtalepartner – oplæst af Straub selv. Filmskaberens stemme giver genlyd i dette korte spørgsmål: “og Courbet?” Af mange årsager, Courbet. Blandt andet for at have udarbejdet en realisme for jorden og bønderne. For at have malet *Un enterrement à Ornans*, der afbilder et afatisk folk, som stumt kommunikerer med de dybeste lag af sin historie. Courbet, som myndighederne vilkårligt holdt skjult for offentligheden, er den tomme midte, som Cézanne forsøger at vække til live i sine samtaler med Gasquet. “Vi lader os altid udnytte... det er tyveri... vi er staten... jeg er... at male... hvem forstår Courbet? Det er, som om han blev kastet i spjældet i denne kælder.” Cézanne fik sin unge ven til at love at gøre alt i hans magt for at sikre, at Courbet en dag ville få skænket en plads i de moderne maleres salon, “i lyset”.

At høre malerens protest (mod institutionerne og de akademiske kunstformer) på selveste Louvre ville være det perfekte eksempel på den “straubske fantasi: en statsejet radio, der taler Brecht” (Serge Daney). Malingen og ordene, der udgør

grundlaget for dette besøg, er den muld, hvorfra Straub og Huillet udgraver Cézannes vrede. Cézanne beklagede sig over, at Frankrig skjulte disse skatte, og sagde til Gasquet: “Lad os sætte ild til Louvre... med det samme,” hvilket genkalder disse andre ord, som Straub så ofte citerede: “Se dette bjerg, engang var det ild.”

(09)

Balthazar Filmkritik

292

Dette er et uddrag af *Du feu dans la térébenthine*, udgivet i *Cahiers du cinéma* nr. 588, marts 2004.

Revideret af Antoine Thirion i maj 2023.

Annoteret filmografi

293

Une visite au Louvre
(2004, 47 min.)
Antoine Thirion

Where, during this ‘visit to the Louvre’, fifteen years after *Cézanne* (1989), is the painter whom Gilles Deleuze called “the Straubs’ master”? He is neither in the museum nor the series of paintings that make up this particular visit. Yet he occupies a central place through the text that a voice-over reads aloud; a material that could not be more impure, composed of memories, perforated with borrowed quotations, invented expressions, and passages of pure fiction in indirect style.

From his conversations with Joachim Gasquet, a twenty-three-year-old poet and son of Cézanne’s childhood friend, only the painter’s words are preserved – read aloud by a female voice – alongside a few of retorts by his young conversation partner – read out by Straub himself. The filmmaker’s voice resounds in this short question: “And Courbet?” Courbet, for several reasons. For having worked out a realism of the land and the peasants. For having painted *Un enterrement à Ornans*, an aphasic people, silently communicating with the deepest layers of its history. Courbet, arbitrarily kept hidden from the public’s gaze by the authorities, is the empty centre that Cézanne is trying to bring back to life in his conversation with Gasquet. “We always let ourselves be taken advantage of... It is theft... We are the State... I am... Painting... Who understands Courbet? It’s as if he was thrown in jail in this basement”. Cézanne made his young friend promise to do everything in his power to ensure that one day Courbet would be given his place in the salon of the Moderns, “in the light”.

To hear the painter’s protest (against the institutions and the academic art forms) in the Louvre itself would be the perfect example of the “Straubian fantasy: a state radio that

speaks Brecht” (Serge Daney). The paint and words that form this visit’s material are the soil from which Straub and Huillet unearth Cézanne’s anger. Bemoaning that France was hiding these treasures, Cezanne told Gasquet: “Let’s set fire to the Louvre... right away”, recalling these other words that Straub often quoted: “Look at this mountain, once it was fire”.

(09)

Balthazar Filmkritik

294

This is an excerpt from *Du feu dans la térébenthine*, published in *Cahiers du cinéma* n°588, March 2004.

Revised by Antoine Thirion in May 2023.

Annotated filmography

295

Quei loro incontri
(2006, 68 min.)
Tag Gallagher

... Der har kun været ét “møde” i *Quei loro incontri*. De første tre duetter er mellem guder; den femte er mellem mænd. Det eneste møde mellem dødelig og udødelig er Hesiods møde med Mnemosyne, hvor også filmens første menneske optræder – efter hvem der ikke længere er guder. Det er plausibelt, at Hesiods møde kun finder sted i hans egen fantasi, ligesom Ixions møde i begyndelsen af *Dalla nube*.

(09)

Balthazar Filmkritik

These Encounters of Theirs
(2006, 68 min.)
Tag Gallagher

... There has been only one “encounter” in *Quei loro incontri*. The first three duets are between gods; the fifth is between men. The sole encounter between mortal and immortal is Hesiod’s with Mnemosyne, which comes only in the fourth dialog, along with *Quei loro incontri*’s first human – after whom there are gods no more. Plausibly, Hesiod’s encounter occurs only in his own imagination, like Ixion’s encounter at the beginning of *Dalla nube*.

Annotated filmography

Europa 2005 - 27 octobre

(2006, 10 min. 30 sek.)

Christophe Clavert

I foråret 2006 blev jeg ringet op af Jean-Marie, som spurgte, om jeg vidste, hvor Zyed Benna og Bouna Traoré (to unge drenge, der døde af elektrochok i et kraftværk, mens de gemte sig for politiet den 27. oktober 2005 i Clichy-sous-Bois) var blevet fundet døde. Jeg svarede, at jeg ikke vidste det præcist, men at jeg ville forsøge at finde stedet. Så jeg tog derhen, lavede en tegning af kraftværksområdet og tog den med hjem til Jean-Marie og Danièle. Så vidt jeg kan huske, fortalte de mig da, at den italienske tv-kanal RAI 3 havde givet dem og en række andre filmskabere til opgave at skabe en lille film, som skulle være en slags efterfølger til Rossellinis *Europa '51*. De spurgte, om jeg ville tage med dem, og fortalte, at Jean-Claude Rousseau ville optage filmen med sit miniDV-kamera. Så vi tog derhen. Under optagelserne sad jeg på jorden og holdt fast i Jean-Claudes kamerastativ, så det ikke bevægede sig under panoreringerne. (I 2018 lavede Jean-Claude en film ud af de forskellige *rushes* fra *Europa 2005, 27 Octobre* i anledning af Jean-Maries 85-års fødselsdag. Filmen hedder *Une vie risquée* og kan ses her: <https://youtu.be/z9orcABv2P0>). Jean-Marie og Danièle bad Jean-Claude om at klippe filmen, hvilket han gjorde, og han præsenterede dem filmen, som vi kender den i dag: fem versioner af den samme sekvens bestående af to indstillinger. Jean-Claude foreslog, at han og jeg sammen lagde sidste hånd på de to overskrifter, der optræder til sidst i filmen: “chambre à gaz” (gaskammer), “chaise électrique” (elektrisk stol).

Uddrag fra Andy Rectors interview med Christophe Clavert, som blev publiceret den 9. maj 2022 på kinoslang.blogspot.com.

Revideret af Christophe Clavert i maj 2023.

(09)

Balthazar Filmkritik

298

Europa 2005 - 27 october

(2006, 10 min. 30 sek.)

Christophe Clavert

In spring 2006, I received a call from Jean-Marie asking me if I knew where the death of Zyed Benna and Bouna Traoré (two young boys who were killed, electrocuted inside a power station while hiding from the police, on October 27, 2005, in Clichy-sous-Bois) had taken place. I answered that I did not know exactly, but that I would try to find it. So I went to the place, made a drawing of the power station area and brought it to Jean-Marie and Danièle's place. I think they told me at this moment that the Italian TV channel RAI 3 had commissioned them, along with other filmmakers, to make a little film which would be a sort of sequel to Rossellini's *Europa '51*. They asked me if I wanted to come along with them and said that Jean-Claude Rousseau would be shooting the film with his miniDV camera. So, we went to the place. During the shoot I sat on the ground, holding Jean-Claude's tripod so that it wouldn't move during the pans. (In 2018, Jean-Claude made a film from the rushes of *Europa 2005, 27 Octobre* for Jean-Marie's 85th birthday called *Une vie risquée*, which can be seen here: <https://youtu.be/z9orcABv2P0>). Jean-Marie and Danièle asked Jean-Claude to do the editing, which he did by himself, and he proposed to them the film as we know it: five versions of the same sequence of two shots. Jean-Claude asked me to finalize with him the two headlines appearing at the end: “chambre à gaz” (gas chamber), “chaise électrique” (electric chair).

Excerpt from Andy Rector's interview with Christophe Clavert, published May 9th, 2022, on kinoslang.blogspot.com.

Revised by Christophe Clavert in May 2023.

Annotated filmography

299

Le genou d'Artémide
(2008, 26 min.)
Morten Lindqvist

“Someone you love is dead?”

Minder bliver hurtigt tågede og derfor kan tekst stå tilbage som det mest levende vidnesbyrd om en person. Danièle Huillet og Jean-Marie Straubs filmvirke er et bevis på dette: at teksten, skrevet af en forfatter der for længst er gået bort, lever. Når vi læser den, reciterer den, forholder os til den, så lever ikke bare teksten men også forfatteren.

Min mor døde, da jeg var ung, og jeg husker hende sidde på gulvet og tegne, sy, gå rundt i haven og beskære blomster. Men mine minder om hende står svagt og tåget for mig. Da jeg første gang læste en prædiken, hun havde skrevet, med hendes tilføjede kuglepensrettelser og noter og udstregninger, fremstod hun, igennem teksten, langt mere levende for mig end i mine minder.

Danièle Huillet døde 9. oktober 2006. To år efter instruerer Jean-Marie Straub *Le genou d'Artémide alene*, den første film uden hende. Jeg forestiller mig Jean-Maries sorg over ikke at sidde med Danièle i klipperummet og klippe filmen sammen, snakkende og diskuterende. Stilheden, i den forstand at der ikke bliver talt, har altid haft en særlig vigtighed i Huillet og Straubs film. Men stilheden efter en skuespillers afsluttede replik kan ikke undgå at få en ny betydning efter hendes død.

I et interview fortalte skuespiller Andreas von Rauch om en episode under produktionen af *Der Tod des Empedokles* (1987), hvor Danièle insisterede på, at han udtalte ordene ‘sorgfuld’ og ‘stilheden’ ligeværdigt i samme sætning. ‘Sorgfuld’ skulle ikke betones med mere kraft end ‘stilheden’, da forbindelsen mellem de to ord ville gå tabt og dermed betydningen. Kun sammen og jævnblydigt står betydningen klar: stilheden er sorgfuld.

(09)

Balthazar Filmkritik

300

Artemide's Knee
(2008, 26 min.)
Morten Lindqvist

“Someone you love is dead?”

Memories quickly become hazy and therefore text can remain the most vivid testimony of a person. Danièle Huillet and Jean-Marie Straub's films are proof of this: that the text, written by an author long gone, is alive. When we read it, recite it, relate to it, not only the text but also its author lives.

My mother died when I was young and I remember her sitting on the floor drawing, sewing, walking around the garden, pruning flowers. But my memories of her are dim and hazy. When I first read a sermon, she had written, with her added pen corrections and notes and crossings out, she seemed, through the text, far more alive to me than in my memories.

Danièle Huillet died on October 9, 2006. Two years later, Jean-Marie Straub made *Le genou d'Artémide* alone, the first film without her. I imagine Jean-Marie's sadness of not being able to sit with Danièle in the editing suite, talking and discussing. Silence, in the sense of not speaking, has always been of particular importance in Huillet and Straub's films. But the silence after an actor's finished line cannot help but take on a new meaning after her death.

In an interview, actor Andreas von Rauch recounted an episode during the production of *Der Tod des Empedokles* (1987) in which Danièle insisted that he pronounce the words “sorrowful” and “silence” with equal measure. “Sorrowful” should not be stressed more forcefully than “silence”, as the connection between the two words would be lost and with it, its meaning. Only together and as equals are the meaning clear. Silence is sorrowful. 301

Annotated filmography

Som en del af et forskningsprojekt anført af bevaringscentret for Loire-flodens bredder og bifloder, foretog den franske sociolog Jean-Yves Petiteau i 1994 et interview med Jean Bricard, der ankom med båd og gik rundt på Île Coton ved Loire-floden.¹ Øen, hvor han voksede op, blev besat under krigen og efterfølgende forurenede. Den blev brugt til tilfangetagelser og henrettelser, inklusive hans onkels, og det var her, at han som 12-årig lærte at skyde med maskingevær, fordi han havde brødre i modstandsbevægelsen.

Loire-flodens stynede træer: Poppel, ask, pil, eg. Et træ stynes ved at skære grenene ned til stammen, så det ligner en kroget næve med skud, der stikker op mod himlen. Traditionelt sikrede denne praksis en regelmæssig forsyning af træ i en håndterbar størrelse, uden at man behøvede at slå træet ihjel for at få det.

Itinéraire de Jean Bricard blev indspillet i vinteren 2007 på sort/hvid 35mm og var Jean-Marie Straubs første film uden Danièle Huillet. Mange år tidligere havde Huillet udvalgt Bricards rejsebeskrivelse som forlæg, sikkert på grund af et tilhørsforhold, da hendes familie kom fra Loiredalen og drev en virksomhed, der udvandt grus og sand fra flodlejet og omgivelserne, og det var den samme slags arbejde, en gammel praksis på Loire-flodens bredder, som Bricard beskriver i sin tekst. Men filmens fortællerstemme har en underlig, poleret kvalitet svarende til en reportage, når man sammenligner med den distinkte tilgang, Huillet og Straub havde til stemmer og diktation i deres øvrige værk. Det er kun i *Itinéraire*, at de har anvendt en oplæser, som de ikke havde øvet sprog og udtale med, på et lydspor, som de ikke selv havde indspillet. Straub havde

(09)

Balthazar Filmkritik

302

bedt om Bricards originale lydoptagelse, men da Petiteau indså, at den var forsvundet, forsøgte han at finde Bricard, som dog netop var gået bort. Straub spurgte, om Petiteau kunne finde en fra lokalområdet til at optage en oplæsning, og Petiteau tog fat i David Humeau, en ung skuespiller uden relation til Bricards stemme eller baggrund, og det er denne optagelse, Straub har brugt i filmen.

I *Itinéraire* sejler de to gange rundt om øen i den lille båd, og i de første fjorten minutter er det kun lyden af motoren og det skvulpende vand, man kan høre. Regenerativ gentagelse er forbundet med at gå tilbage i fortidens spor, og allerede anden gang rundt om øen har tingene ændret sig. Efterkrigstidens genopbygning førte til, at der blev udvundet uforholdsmæssigt store mængder sand og sten, som oversteg flodens naturlige kapacitet til at blive gendannet, og klimaforandringsrelateret tørke har forårsaget en ekstrem sænkning af vandstanden. Samtidig har en accelereret genvækst på øer og afledte sekundære forgreninger af floden ført til ændringer i flodens strømningskapacitet samt forhøjede flodemål.² *Vi kunne have taget derover for at se, hvordan øerne forsvinder. Det er en katastrofe.* Idet båden passerer øens spids og sætter kurs mod fastlandet, frigøres vi fra det regenerative kredsløb, og kameraets panorering styrer mod destinationen, men efterlader os drivende, før vi når frem.

Annoteret filmografi

Noter

(1) Jean-Yves Petiteau, "Jean-Yves Petiteau, *Itinerary of Jean Bricard: Three Documents*," in *The Cinema of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*, eds. Martin Brady and Helen Hughes (Cambridge: Legenda, 2023), 158.

(2) <https://loirevalley-worldheritage.org/Know/A-la-carte/Blois-Tours2/Amboise-city-and-chateau/Aggregate-extraction>

303

Itinéraire de Jean Bricard
(2008)
Luisa Greenfield

As part of a research project led by the Conservation Centre for the Banks of the Loire and its Tributaries, in 1994, French sociologist Jean-Yves Petiteau audio recorded and photographed an interview with Jean Bricard, approaching by boat and walking the Île Coton at the Loire River.¹ The island of his childhood was the site of wartime occupation and subsequent pollution. It was the site of capture and executions, including that of his uncle, and where he learned to use a machine gun at the age of twelve because he had brothers in the resistance.

Pollard trees of the Loire: poplar, ash, willow, and oak. Pollarding trees by cutting branches back to the trunk creates a tree that resembles a gnarled fist with shoots jutting toward the sky. Traditionally the practice provided a regular supply of manageable-sized wood without having to kill the tree to get it.

Itinéraire de Jean Bricard was filmed in winter 2007 on black and white 35mm, Jean-Marie Straub's first film without Danièle Huillet. Years earlier, Huillet chose the itinerary by Bricard surely due to affinity since her family came from the Loire Valley and had an aggregates company that extracted gravel and sand from the riverbed and surroundings, the same type of work, an ancient practice on the banks of the Loire, that Bricard talks about in his text. But the voice-over narration of the film has a curious, polished quality of reportage, as compared with the distinct way Huillet and Straub had grappled with voices and diction throughout their oeuvre. *Itinéraire* was the only time that they used a reciter they hadn't linguistically trained, on a soundtrack that was not of their own making. Straub had requested Bricard's original recording, but when Petiteau realised it had disappeared, he tried to locate Bricard,

(09)

Balthazar Filmkritik

304

who had recently died. Straub asked if he could find someone local to record a reading, and Petiteau engaged David Humeau, a young actor with no relation to Bricard's voice or background, and it is this recording that Straub used in the film.

Circling the island twice in the small boat, the sound of the motor and lapping water is all that is heard for the first fourteen minutes of *Itinéraire*. Regenerative looping connects to retracing time, and the second time around the island, things have already changed. Post-war reconstruction led to exorbitant quantities of sand and stone extracted, exceeding the natural capacities of reconstitution of the river, and climate change-related drought has caused an extreme lowering of the water line. At the same time, accelerated revegetation of islands and siphoned secondary branches of the river lead to alterations in flood flow capacity and heightened flood levels.² *We could have gone to see over there where the islands are disappearing. It's a calamity.* As the boat passes the tip of the island and heads for the mainland, we are released from the regenerative loop, and the camera pan navigates to the destination but leaves us adrift before we reach it.

Annotated filmography

Notes

(1) Jean-Yves Petiteau, "Jean-Yves Petiteau, *Itinerary of Jean Bricard*: Three Documents," in *The Cinema of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*, eds. Martin Brady and Helen Hughes (Cambridge: Legenda, 2023), 158.

(2) <https://loirevalley-worldheritage.org/Know/A-la-carte/Blois-Tours2/Amboise-city-and-chateau/Aggregate-extraction>

305

Le streghe, femmes entre elles

(2009, 21 min.)

Silvia das Fadas

Mødet finder sted i skoven, mellem Kirke og Leukotea.

Lad det være nok at åbne sanserne for det værendes nærvær,
At forstå, at

“Alt, der er brug for, er en bakke, en bjergtop, en havkyst. Et isoleret sted, hvor dine øjne ser op og gør holdt ved himlen. Den utrolige måde, tingene træder frem på i luften, rører stadig hjertet i dag. For mit vedkommende tror jeg, at et træ eller en sten, der er optegnet mod himlen, har været guder fra begyndelsen af.”

Le streghe:

Kirke, den ældre kvinde, læner sig op ad en mosbegroet sten i en uransagelig stilling, midt mellem tyngdekraften og nåden.

Leuka, den yngre kvinde, klædt i karmoisinrødt, med rødder og grene bag sig, lytter til Kirkes sensuelle ord og bevæger sin krop som i en henvendelse.

En udveksling finder sted i skyggen, balancerende mellem afstand og nærhed.

Kameraet fikserer vores opmærksomhed mod Kirke eller mod Leuka eller dem begge

Som i kraft af at være gudinder ved, hvad de dødelige ikke ved.

(09)

Balthazar Filmkritik

Kirke husker Odysseus, ham, der længes hjem, mod Penelope,
Mod hans hund, der venter ham

“Forstår du det, Leuka, hunden havde et navn.”
Indædthed.

Sollyset breder sig fra Kirkes ansigt ind i bregnerne, efeuen og rødderne i lysningen.

Og hvis vi lukker øjnene, blot et øjeblik, og kun lægger mærke til deres stemmer, lyden af vand, fuglesangen, og lader os være af alle disse dialoger, indtil

Vi henrykkes af en pludselig bevægelse, en stemmeføring
Leuka spørger Kirke:

Tu vorresti? / Har du lyst til?
(at bryde kæden)

Ohh intimiteten mellem kvinder,
Sammenholdet kaldet søsterskab,
femmes entre elles
arbres entre elles.

Vandløbet, vi hører, ser vi senere
det straubske kamera kærtregne blidt.
For mit vedkommende tror jeg, at det strømmende vand er medicin.
Det samme gælder film.

Annoteret filmografi

The Witches, Women Amongst Themselves

(2009, 21 min.)

Sílvia das Fadas

The encounter takes place in the forest, between Circe and Leucótea.

It may suffice to open the senses to the presence of what is,
Understanding that,

“All that’s needed is a hill, a peak, a seacoast. A solitary place where your eyes look up and stop in the sky. The incredible way things stand out in the air still touches the heart today. I, for my part, believe that a tree or a rock, profiled against the sky, were gods from the start.”

Le streghe:

Circe, the older woman, leans on a rock covered by moss, in an inscrutable posture, between gravity and grace.

Leucó, the younger woman, in crimson red, all roots and branches behind her, listens to the sensual words of Circe and moves her body towards inquiry.

A sharing takes place in the shade, balancing distance and closeness.

The camera focuses our attention on Circe, or Leucó or both
Who, by being goddesses, know what the mortals don’t.

Circe remembers Odysseus, the one who longs for home, for Penelope,

For his dog that awaits him

(09)

Balthazar Filmkritik

308

“Imagine, Leucó, that dog had a name.”

Obstinacy.

The sunlight sprawls from Circe’s face into the ferns, the ivies, the roots in the clearing.

And if we close our eyes, even for a moment, noticing only their voices, the sound of water, the bird songs, allowing ourselves to be nourished by all these dialogues, until

We are raptured by a sudden movement, a tone of voice
Leucó asks Circe:

Tu vorresti? / Would you like to?
(break the chain)

Ohh the intimacy between women,
The complicity called sisterhood,
femmes entre elles
arbres entre elles.

The creek we hear, we later see
the Straubian camera slowly caressing it.
I, for my part, believe that the flowing water is medicine.
Cinema too.

Annotated filmography

309

Corneille-Brecht ou Rome l'unique objet de mon ressentiment
(2009, 26 min. 43 sek.)

Andy Rector

“I hope you will be put on trial.”

– Tomas Young, en døende veteran fra Irakkrigen

Med stormskridt ændrer de brusende farver sig, mens Cornelia Geiser reciterer nogle vers fra to af Pierre Corneilles romerske stykker, *Horace* og *Othon*, efterfulgt af nogle vers fra Bertolt Brechts hørespil fra 1939, *Forhøret over Lucullus*, et kraftfuldt recitativ om krigsforbrydelser i fjorten korte dele (det blev aldrig udsendt, men blev senere gjort til en opera af Brecht og Paul Dessau i Østtyskland).

I *Lucullus*-stykket, som ifølge Brecht “mere eller mindre når grænsen for, hvad man kan sige” i undertrykkende tider, bliver en romersk general hidkaldt til underverdenen for at blive stillet for retten for de forbrydelser og lidelser, han har påført folket og slaverne. En gigantisk frise bliver trukket ind og analyseret for de mange forskellige former for liv, der ses udplyndret på den.

På tværs af århundreders vestlig civilisation forener Straub og Geiser disse tekster fra forskellige epoker og – i to hjørner af en lille parisiske lejlighed – konfronterer de barbariske herskere i antikkens Rom, kongerne i det 17. århundredes Frankrig, 1930'erne og 40'ernes europæiske fascister og, indirekte, dem, der sidder på magten i dag.

I det store hele er det ikke magthaverne, som er hovedkaraktererne her, men de undertryktes kollektive dom over undertrykkeren.

“Måske er det ikke engang en film,” tænkte Straub højt til en *talk* efter en visning af *Corneille-Brecht*. Ganske rigtigt, denne film består “bare” af en kvinde, der læser en tekst højt,

direkte mod kameraet, fra det samme hjørne af Straubs parisiske lejlighed (der engang tilhørte Huillets mor), som mange af de sene videoværker blev skabt i, og dette er første gang, det anvendes. Men ordene og deres drama og intonation fremkalder massive friser, endelige domme, storbrande, det ‘kollektive had’ til “Rome, l'unique objet de mon ressentiment” (Corneilles franske vil genlyde hos enhver, der ser alle tre versioner af filmen i træk, som tilsigtet), og fortsætter så endnu dybere ned (med Brecht-stykket), ned til et Hades, hvor en retssag for en imperialists krigsforbrydelser finder sted, måske den samme imperialist, måske en hvilken som helst imperialist. Det ville være forkert at kalde denne film minimalistisk, for selv hvis man fjernede dens rige lydside (en baby, der græder samtidig med replikken “. . . det kollektive had” i version A), ville man blive betaget af kostumernes og sollysets voldsomme farveskift, som er udført med *jump cuts* – endnu en filmisk retning, Straub har afsøgt for at skabe både pludselig og gradvis affekt. Fascination, magi og tro er også en del af Huillet/Straubs filmkunst, og disse opstår midt i deres diametrale modsætninger – analyse, kritisk sans, pludselige indskydelser – og tilbage igen. Når man forlader biografen, kan man mærke en skærpelse af sanserne.

(09)

Balthazar Filmkritik

310

Annoteret filmografi

311

Corneille-Brecht, or Rome, Unique Object of My Resentment
(2009, 26 min. 43 sek.)

Andy Rector

“I hope you will be put on trial.”

– Tomas Young, a dying Iraq war veteran

In leaps of physical color, Cornelia Geiser recites verses from two of Pierre Corneille’s Roman plays, *Horace* and *Othon*, followed by verses from Bertolt Brecht’s 1939 radio play *The Trial of Lucullus*, a powerful recitative on war crimes in fourteen short pieces (never broadcast; later turned into an opera by Brecht and Paul Dessau in East Germany).

In the *Lucullus* play, which Brecht said at the time “more or less reaches the limit of what can be said” in oppressive times, a Roman General is summoned to the netherworld to stand trial for the crimes and sufferings he has inflicted on the common people and slaves. A giant frieze is hauled in and analyzed for the variety of life seen plundered there.

Across centuries of Western civilization, Straub and Geiser bridge these texts of different epochs and – in two corners of a small Parisian apartment – confront the barbarous rulers of ancient Rome, the kings of 17th century France, the fascists of Europe in the 1930s and 1940s, and, by implication, those in power today.

Cumulatively, it is not the rulers who are the main characters here but the collective judgment of the oppressed upon the oppressor.

“Maybe it’s not even a movie,” Straub wondered aloud during a post-screening talk on *Corneille-Brecht*. Indeed, this movie is “just” a woman reading a text frontally to the camera in the same corner of Straub’s Parisian apartment (once Huillet’s mother’s) that is the site of many of the late videos, and this

is the first use. But the words and their drama and intonation invoke massive friezes, ultimate judgments, conflagrations, the ‘collective hate’ of “Rome, l’unique objet de mon ressentiment,” (Corneille’s French will ring in the ears of anyone who sees all three versions of the film in succession, as intended), then goes down even deeper (with the Brecht), down to a Hades where a trial for war crimes is taking place against an imperialist, perhaps the same imperialist, perhaps any imperialist. It would be foolish to call this picture minimalist, for even if its rich sound (a baby cries on the line “. . .the collective hate” in version A) were turned off, one could be fascinated by the violent changes of color in wardrobe and sunlight, here effected by jump cuts – yet another cinematographic vein Straub has tapped for both sudden and gradual excitation. Fascination, magic, and belief are part of Huillet/Straub’s cinema, too, occurring amid their total opposite – analysis, critical faculty, errant thought – and back again. One may feel upon leaving the theater a sharpening of the senses.

(09)

Balthazar Filmkritik

312

Annotated filmography

313

Joachim Gatti, variation de lumière

(2009, 1 min. 30 sek.)

John Gianvito

En brusende brise – Joachim, forskudt, øjnene er vågne og intakte – et blodrødt areal – Rousseaus fordømmelse af det civiliserede, “kloge” menneskes blindhed over for råbene på gaden – lav og sten og insekter – Straubs fordømmelse af kapitalens vold – En bil dytter... verden i et billede.

Det skal siges, at dette værk måske ikke ville være blevet til, hvis ikke Nicole Brenez og Nathalie Hubert havde været med til at sætte skub i initiativet “*Outrage et Rébellion*”, som værket var et bidrag til. Årsagen til, at netop dette initiativ blev iværksat på lige præcis dette tidspunkt, var, at franske gendarmere havde foretaget et voldeligt angreb på en lille og fredelig demonstration (i form af en stor udendørs festmiddag), der var blevet organiseret som reaktion på den tidligere evakuering af et “socialt center” for besættere i Montreuil-sous-bois den 8. juli 2009. Denne 90 sekunder lange kortfilm – som på sin egen måde er lige så brandfarlig som politiets chokgranater, der sprængte filminstruktør og kameramand Joachim Gattis højre øje – er endnu et bevis på, at Jean-Marie Straubs (og Danièle Huillet og Jean-Marie Straubs) film, selv i deres mest kompakte form, er skarpladte. Og mens jeg skriver dette, forsvarer de franske “sikkerhedsstyrker” med magt Emmanuel Macrons tilsidesættelse af parlamentet og offentlighedens mening om pensionsreformerne, hvilket gør nationen endnu mere usikker og denne film desto mere relevant.

(09)

Balthazar Filmkritik

Joachim Gatti, variation de lumière

(2009, 1 min. 30 sek.)

John Gianvito

A stirring breeze – Joachim, off-center, eyes alert and intact – A blood red field – Rousseau decrying the civilized, “prudent” man’s turning a blind eye to the cries in the street – Lichen and stone and insects – Straub’s condemnation of the violence of Capital – A car honks... the world in a frame.

It should be said that this work might not have come into existence were it not for the efforts of Nicole Brenez and Nathalie Hubert who spurred the “*Outrage et Rébellion*” initiative of which this is a contribution. That this particular initiative did come into existence at this specific time was triggered by French gendarmes violently descending upon a small and peaceful demonstration (in the form of a large outdoor banquet) that had been organized in response to the earlier evacuation of a squatter’s “social center” in Montreuil-sous-bois on July 8th, 2009. As incendiary in its own way as the police “flash-bomb” that exploded the right eye of filmmaker and cinematographer Joachim Gatti, this 90 second short is further illustration that the films of Jean-Marie Straub (and of Danièle Huillet & Jean-Marie Straub), even at their most compact, are loaded. And, as I write this, French ‘security forces’ forcibly defend Emmanuel Macron’s bypassing of parliament and public opinion around pension reforms, leaving the nation even less secure, and this film as persistently relevant.

Annotated filmography

O somma luce
(2010, 18 min.)
Mads K. Mikkelsen

Første halvdel af *O somma luce* består af et Edgar Varèse-stykke, der spiller over et sort lærred. Anden halvdel er i farver, her sidder en mand vendt mod verden og reciterer Dantes *Den guddommelige komedie*. Jeg så den i en biograf med 500 pladser i et *shopping mall* i Buenos Aires. Tidligere samme dag havde jeg mødt to teenagepiger på en tagterrasse, den ene tavs og sky, den anden nysgerrig og snakkesalig. Begge to havde et slidt skateboard stukket ind under selerne i rygsækken. Da lyset i salen blændede op efter filmen, opdagede jeg, at de igen sad lige ved siden af mig. På spørgsmålet om, hvad de syntes om filmen, svarede de i munden på hinanden, at den var “ægte punk”. Billetterne havde været nærmest gratis og salen var pakket. Et par dage senere mødte jeg Viennale-direktøren Hans Hurch på en taverna. Han havde hjulpet Huillet-Straub-parret med at lave nogle af deres film, da han var ung. Vi talte om forskellen på de af parrets film, der er optaget på henholdsvis 16mm, 35mm og video. Han havde allerede set Straubs nye og halvt billedløse film flere gange.

Ethvert medlem af publikum danner sig sin egen personlige oplevelse, men enhver film rummer samtidig en kerne, som er uforanderlig fra den ene tilskuer til den anden.

(09)

Balthazar Filmkritik

Oh Supreme Light
(2010, 18 min.)
Mads K. Mikkelsen

The first half of *O somma luce* consists of an Edgar Varèse piece and a black screen. The second half is in color, with a man facing the world and reciting Dante’s *The Divine Comedy*. I saw it in a cinema with 500 seats in a shopping mall in Buenos Aires. Earlier that day, I had met two teenage girls on a rooftop terrace, one silent and shy, the other curious and talkative. Both had a well-used skateboard tucked under the straps of their backpacks. When the lights in the cinema came on after the film, I realized that they were once again sitting right next to me. When asked what they thought of the film, they replied in unison that it was “true punk”. The tickets were almost free, and the theater was packed. A few days later, I met the Viennale director Hans Hurch in a tavern. He had helped the Huillet-Straub couple make some of their films when he was young. We talked about the difference between the couple’s films shot on 16mm, 35mm and video. He had already seen Straub’s new, semi-imageless film several times.

Each member of the audience forms their own personal experience, but at the same time, every film has a core that is unchanging from one viewer to the next.

Annotated filmography

L'Inconsolable

(2011, 15 min.)

Martin Grennberger

Première version. Robert Schumanns klaverkvartet nr. 2 i Es-dur, opus 47: I. Sostenuto assai – Allegro ma non troppo.

Musikken varer ved i et minut. Klip til en af skuespillerne, Orfeus, der sidder på en sten, på en skrånning, decentreret i billedet. Han beretter om at have vendt tilbage fra skyggerne, hans indviklede alliance med Eurydike. Så klippes der til Bacchante, som står oprejst, lidt mere centreret. Der kommenteres på det, hun netop har hørt. En orkestrering af blikke og diktion, umiskendeligt straubsk. Asymptotisk spænding. En intens udveksling af meninger om kærlighed og død, intethed, og om ikke at nedbringe Gud, etc. I en sekvens vises han, mens vi lytter til hendes beretning. I forskelligartede kompositioner veksles der mellem nærbilleder, halvnærbilleder og, i den sidste indstilling, et totalbillede af begge skuespillere. Jeg ser ikke på et enkelt objekt, jeg opfanger en kompleks dramaturgi af alliancefrihed og mulig forsoning, sirlige billedkompositioner af kroppe og blikke, med en antydning til rummet uden for billedet. Blokke af tid. Strata og en naturlig verdens lyde. Et fortættet stykke land, en topografi af stiltiende vidundere... Om de døde og de levende, og om det umuliges nuancer. Og, ak, det ligner muligvis noget, jeg aldrig har set før.

(09)

Balthazar Filmkritik

The Inconsolable One

(2011, 15 min.)

Martin Grennberger

Première version. Robert Schumann's Piano Quartet No. 2 in E-Flat Major, Op. 47: I. Sostenuto assai – Allegro ma non troppo.

The music lingers for a minute. Cut to one of the actors, Orpheus, sitting non-centred in the frame, on a stone, on a slope. He's recounting the return from the shades, his intricate alignments with Eurydice. Then cut to Bacchante standing tall, slightly more centered. Comments on what she just heard. The orchestration of gazes and diction, familiarly Straubian. Asymptotic tension. A rapt exchange of views on love and death, nothingness, of not tearing God to pieces, etc. One segment shows him while we listen to her account. Variable framing, oscillating between close-up, half-frame, and, in the last shot, both actors in full frame. I am not staring at a single object; I am perceiving a dense dramaturgy of non-alignment and possible reconciliation, meticulous framing of bodies and gazes, with a hint to off-screen space. Blocks of time. Strata and the sounds of the natural world. A condensed piece of land, a topography of tacit marvels... Of the dead and the living and the shades of the impossible. And, alas, potentially it looks like something that I have never seen before.

Annotated filmography

Un héritier
(2011, 21 min.)

I 1994 indspillede Huillet og Straub *Lothringen!*, som er baseret på Maurice Barrès' roman *Colette Baudoche*. Atten år senere vendte Straub tilbage, denne gang uden Huillet. Det var ikke bare en tilbagevenden til Barrès, men også til Lorraine, som er regionen, han voksede op i. Filmen er et møde mellem Straubs minder om sin fødeby Metz og Barrès' *Au service de l'Allemagne*, der fortæller om Mont Sainte-Odile i Alsace. Den indledes med et håndholdt *tracking shot* – en afvigelse fra de straubske statiske panoreringer – og følger en ung landsbylæge, som må vælge mellem sin "franske sjæl og den tyske dåd". (Balthazar)

(09)

Balthazar Filmkritik

An Heir
(2011, 21 min.)

In 1994, Huillet and Straub made *Lothringen!* based on the writings of Maurice Barrès. Eighteen years later, Straub returned alone. Not only to Barrès' words but also to Lorraine, the region he grew up in. A meeting between Straub's memories of his native town Metz and Barrès' story "Au service de l'Allemagne" about Mont Sainte-Odile, Alsace. Opening with a handheld tracking shot – a deviation from the Straubian static pans – the film traces a young country doctor who must choose between his "French soul and the German deed". (Balthazar)

Annotated filmography

Schakale und Araber
(2011, 10 min. 35 sek.)
Andy Rector

“At blændes af sandheden, det er vores kunst: lyset på det tilbagevigende fortrukne ansigt er sandt, ellers intet.” (Kafka)

“Kafka fandt ikke nogen løsning og er aldrig vågnet fra sit mareridt.” (Brecht)

Franz Kafkas lignelse, der blev skrevet i 1917, på tærsklen til Balfourdeklarationen (det kapitalistisk-imperialistiske tilsagnsbrev om støtte til zionismen), er – gennem Straub – et voldsomt værk, et had til hadet.

Fortællingens tre figurer, “Sjakalen”, “Europæeren” og “Araberen”, har alle en sindsforvirret tro og overbevisning; de kæmper mod hinanden, som sydende metaforer, fastlåst i et ørkenmareridt, med et sprog, der glimter både klart og uklart på tværs af lignelsens, virkelighedens og historiens dialektik.

Kafka forudså meget: afhængigheden af disse former for had – racemæssigt, religiøst, økonomisk – og, lige så klart som Lenin, en vestlig kolonimagt, der var parat til at antænde og udnytte dem.

Vi har mødt disse antagonistiske før, dette frådende raseri, disse bortforklaringer, dette bristepunkt – på verdensscenen, selv i gaderne. *Schakale und Araber* fremmedgør til det yderste ideen om “ældgamle” blodfejder – rodfæstet og permanent krig – ved at præsentere en onskabsfuld triangulær fælde, som man kun kan ønske at frigøre sig selv fra.

Had, uretfærdighed, kultisk tro, mestre, messianisme, slavemoral, falsk naivitet flyver ud af disse frygtindgydende

(09)

Balthazar Filmkritik

322

figurer, der alle står med ryggen til vinduerne – hvor det derimod hos Huillet/Straub er ved at kigge ud ad vinduet, at mulighederne kan opstå (Bach, Lilith i *Der Bräutigam*, Therese i *Klassenverhältnisse*).

Schakale und Araber er en bøn, uden at ligne en bøn – en iscenesættelse af hadske holdninger, der indebærer et usagt krav: skab en tid, hvor *mennesket ikke længere er en ulv blandt mennesker*.

Hvis lignelser er mulige i filmkunsten, bekræfter Straub deres uro, intensiverer den. Filmen skulle oprindeligt have været indspillet i den egyptiske ørken under optagelserne til *Trop tôt, trop tard*, men i sidste ende blev denne eksplosion af en film, denne konflikt-mod-konflikt, optaget på den begrænsede plads mellem spisebordet og altandøren i Straubs lejlighed ved Place de Clichy. Gennem denne hjemlige ramme (en mærkværdig troskab til Kafka: Det var i et lignende hjørne i hjemmet, at han skrev disse historier, led og kæmpede) samt koncentrationen af figurer, kortfattethed og ligefremhed, genopdager *Schakale und Araber* de fortættede og mægtige lidenskaber fra den tidlige filmkunst.

Efter at have deltaget i den 11. zionistiske kongres i Wien i 1913 beskrev Kafka zionismens racemæssige diskurs som “ewiges Geschrei” (vedvarende hyl, endeløs råben, uendeligt skrigeri) – en brechtsk iagttagelse – og inddrog til stor forbløffelse aspekter af jødiske ritualer og love i andre dyrefortællinger (*En hunds forskning*, 1922). Straub og hans samarbejdspartnere forstærker den brechtske Kafka. De er gode til at fremmedgøre deres adfærd, disse dyr, og med dyr mener jeg mennesker, der er skudt af det menneskeskabte filmapparat.

Da *Schakale und Araber* pludseligt og brutalt dukkede op i 2011, følte den både som et “våben til kritik” (af menneskeheden) og en “kritik af våbnet” (video). Straub

Annoteret filmografi

323

optog med vilje i modlys. Her er solen ikke rar, men brændende, luften ikke fyldt, men kvælende. Hvid fosfor, video-spænding. For måske første gang hos Huillet/Straub er mediets hæshed blevet indoptaget i dets materiale, selv om det er for at tjene temaet.

Denne video tillader end ikke et øjeblik svaghed fra sin beskuer. Skuespillerne på lærredet bruger muskler, der ikke er blevet vist på film i 85 år. Barbara Ulrich ligner med sin lamslåede, men saglige mine til forveksling Mae Marsh i *Intolerance* (D.W. Griffith, 1916), blot med endnu mere tilbageholdenhed. Giorgio Passerone gør sig bemærket som en af Straubs få superskurker i modsætning til de raske, charmerende typer, der oftere optræder (Erich von Machorka-Muff, Kreon [*Antigone*], Carlo den Skaldede [*Umiliati*]; “Hvis en skurk altid lignede en skurk, ville man være afvæbnet, når man møder en i virkeligheden,” sagde Huillet engang om Albin i *Othon*). Passerone som “Araberen” stivner, koger, bliver cylindrisk og kantet på samme tid, som en Barlach-skulptur, han er ekspressionistisk, næsten ’eccentristisk’ i sit skuespil, som Emil Jannings og Paul Wegener, når han udtrykker følelser gennem muskler i ansigtet, nakken og struben. Han er så stolt af sin kortvarige dominans, at når han løfter sin arm, er den vendt indad, lammet.

“Jeg observerer med sympati,” skrev Brecht om en japansk træudskæring, “Pandens opsvulmede årer, der viser / Hvor hårdt det er at være ond.”

(09)

Balthazar Filmkritik

324

Jackals and Arabs
(2011, 10 min. 35 sek.)
Andy Rector

“Our art is a way of being dazzled by truth: the light on the grotesquely grimacing retreating face is true, and nothing else.” (Kafka)

“Kafka did not find a solution and has never awoken from his nightmare.” (Brecht)

Franz Kafka’s parable, written in 1917 on the eve of the Balfour Declaration (the capitalist-imperialist letter of promise that undergirds Zionism) is, through Straub, a ferocious picture, a hatred of hate.

The story’s three figures, “Jackal”, “European”, “Arab”, are of deranged belief and position; they do battle, as seething metaphors themselves, stuck in a desert nightmare, in language flashing transparent and opaque across the dialectics of parable, reality, and history.

Kafka foresaw much: the dependencies of all hatreds – racial, religious, capital – and, as clearly as Lenin, a Western colonial power poised there to inflame and exploit them.

We’ve seen these antagonisms before, this fuming, these justifications, this boiling point – on the world stage, even in the streets. *Schakale und Araber* estranges, to the maximum, the idea of “immemorial” blood feuds – innate and permanent war – by presenting a vicious, triangular trap from which one can only wish to liberate oneself.

Hate, injustice, cultic belief, masters, messianism, lackeyism, faux naivete all fly out of these terrifying

Annotated filmography

325

figures with their backs to the window – whereas in Huillet/Straub to look out the window is where possibility lies (Bach, Lilith in *Der Bräutigam*, Therese in *Klassenverhältnisse*).

Schakale und Araber is a plea, without resembling a plea – a staging of odious sentiments, with an unsaid demand: bring about a time when *man is no longer a wolf to men*.

If parable is possible in the cinema, Straub verifies its disquiet, increases it. Originally to be shot in the Egyptian desert during the shooting of *Trop tot, trop tard*, ultimately this fulmination of a film, this conflict-against-conflict, was shot in a small space between the dining room table and balcony window of Straub's Place de Clichy apartment. With this domestic base (strange fidelity to Kafka: it was in a similar domestic corner that he wrote these stories, suffered and fought), its concentration of figures, brevity, and frontality, *Schakale und Araber* rediscovers the compressed, high-relief passions of early cinema.

After attending the 11th Zionist Congress in Vienna, 1913, Kafka described Zionist racial discourse as “ewiges Geschrei” (permanent shrieking, endless shouting, eternal screaming), a Brechtian observation, and put aspects of Judaism's rituals and laws in other animal tales (*Investigations of a Dog*, 1922), for greatest astonishment. Straub and his collaborators increase the Brechtian Kafka. Good strangers of behavior, these animals, and by animals, I mean man, shot through the man-made apparatus of cinema.

In its sudden and raw appearance in 2011, *Schakale und Araber* felt both a “weapon of criticism” (of humanity) and a “criticism of the weapon” (video). Straub deliberately shot against the light. The sun is not sweet here but burning, the air not full but suffocating. White phosphorus, video voltage. For maybe the first time in Huillet/Straub the hoarseness of the medium passed into the material, even if to serve the subject.

This video asks for not a moment of weakness from the viewer. The players on-screen use muscles not seen in cinema for 85 years. Barbara Ulrich, with a stunned yet matter-of-fact countenance, looks exactly like Mae Marsh in *Intolerance*, but suppressing even more. Giorgio Passerone enters heavy as one of Straub's few high villains, as opposed to the more frequent light-footed charmed ones (Erich von Machorka-Muff, Kreon [*Antigone*], Carlo the Bald [*Umiliati*]; “If a villain always looked like a villain you'd be disarmed when you met one in real life” said Huillet of Albin in *Othon*). Passerone as the “Arab” stiffens, boils, turns cylindrical and angular at once, like a Barlach sculpture, is Expressionist, nearly Eccentrist in his acting, like Emil Jannings and Paul Wegener, as he emotes using muscles of the face, neck, and throat. So proud is he of a momentary dominance, that when he lifts his arm, it is turned inward, palsied.

“Sympathetically I observe,” wrote Brecht of a Japanese carving, “The swollen veins of the forehead, indicating / What a strain it is to be evil.”

(09)

Balthazar Filmkritik

La madre
(2012, 20 min. 9 sek.)

MELEAGER: Jeg har brændt som en glød, Hermes.

HERMES: Men du har næppe lidt meget.

MELEAGER: Kvalen var værre, lidelsen fra før.

HERMES: Hør nu her, Meleager. Du er død. Flammen, branden, de er overstået. Du er mindre end røgen der stod op fra ilden. Du er næsten intet. Giv op. For dig er tingene i verden, morgenen, aftenen og landene intet. Se dig dog omkring.

MELEAGER: Jeg kan ikke se noget. Og jeg er også ligeglad. Jeg er stadig en glød... Hvad sagde du om verdens lande? Åh, Hermes, for en gud som dig er verden selvfølgelig smuk, anderledes og altid dejlig. Du har dine øjne, Hermes. Men jeg, Meleager, var kun jæger og jægersøn, jeg kom aldrig ud fra mine skove, jeg levede ved arnen, og da jeg blev født, var min skæbne allerede indeholdt i gløden min mor stjal. Jeg kendte ikke andet end et par fæller, vilddyrene og min mor.

Cesare Pavese, uddrag fra "Moren" i *Samtaler med Leuka*, oversat af Conni-Kay Jørgensen.

The Mother
(2012, 20 min. 9 sek.)

MELEAGRUS: I burned like a firebrand.

HERMES: But you will not have suffered much.

MELEAGRUS: It was worse, the pain, the passion of before.

HERMES: And now listen, Meleagrus. You are dead. The flame, the burning are past things. You are less than the smoke that was plucked from that fire. You are almost nothingness. Resign yourself. And for you are a nothingness, the things of the world, the morning, the evening, the villages. Look around now.

MELEAGRUS: I see nothing. And it doesn't matter to me. I am still an ember. What did you say about the villages of the world? As to a god that you are, certainly the world is beautiful and diverse, and always sweet. You have your eyes. But I, Meleagrus, was only a hunter and son of hunters, I never left my forests, I lived in front of a hearth and when I was born my destiny was already closed in the firebrand that my mother stole. I knew only some companions, the beasts, and my mother.

Cesare Pavese, excerpt from "The Mother" in *Dialogues with Leucò*, as spoken and translated in the film.

Un conte de Michel de Montaigne
(2013, 34 min.)
C.W. Winter

“Om at øve sig”

En omorganiseret variant af Montaignes “Om at øve sig”. 34 minutter. 22 billeder. Selvom det ikke var tilsigtet, er den en skarpsindigt facetteret og undseelig udvidelse af Morgan Fishers fremgangsmåde i *Picture and Sound Rushes* (1973). Billede. Lyd. Sort skærm. Stilhed. Et sæt af muligheder. Med enkeltstående underkategorier. Den stedfortrædende *co-lead*, en Paul Landowski-statue af Montaigne, der vender mod syd, mod Sorbonne, fra kanten af Place Paul Painlevé (Jeans far) på Rue des Écoles i 5. arrondissement. En “vanskelig” film, mener nogle – det er den i hvert fald for dem, som går ind med bestemte filmiske forventninger, som anstrænger sig med at læse, eller som er uinteresserede i filmmediets byggesten. En usleben filmatisering, knap nok bearbejdet. En bogstavelighed. Et manuskript, der ofte holdes lige uden for billedrammen af filmens anden *co-lead*, Barbara Ulrich, som læser, og læser præcist. Den guddommelige inspiration, der kendetegner de fleste filmatiseringer, er fjernet. Tilbage er noget, der minder om Borges’ fiktive Pierre Menard, som omskriver Cervantes’ *Don Quijote* ordret, ord for ord. Men den er heller ikke helt det. Spinkle 5D-billeder. Der er ikke brug for mere. Skabt på et klassisk grundlag. En tanke fra renæssancen af Montaigne. Et sindelagsskifte fra hans side. Tidligere havde han skrevet, at “det at filosofere er at lære at dø”. Inspireret af de taler, hans tætteste ven, proto-anarkisten Étienne de La Boétie, gav på sit dødsleje. Men her, givetvis i forlængelse af Lukrets’ *Om verdens natur* og inspireret af sin egen nærdødsoplevelse, hvor han blev kastet af sin hest, får Montaigne en fornemmelse af livets

(09)

Balthazar Filmkritik

330

og muligvis også dødens tilfældighed. Et ændret synspunkt, hvilket ikke var usædvanligt for essayisten, som allerede i sine tidlige voksenår søgte at tage bestik af modstridende tekster og synspunkter. Han har sandsynligvis fulgt Aischylos’ bebudelse – *audi alteram partem*. Endnu en gang hos Straub er credoet *no-nonsense*.

Annoteret filmografi

331

A Tale By Michel De Montaigne
(2013, 34 min.)
C.W. Winter

“On Practice”

A reordered variation of Montaigne’s “On Practice”. 34 minutes. 22 images. While unintended, an ingeniously faceted and underdetermined expansion on the calculus of Morgan Fisher’s *Picture and Sound Rushes*. Image. Sound. Black screen. Silence. A set of the options. With singular sub-options. The proxy co-lead, a Paul Landowski statue of Montaigne facing south toward the Sorbonne from the edge of Place Paul Painlevé (Jean’s father) on Rue des Écoles in the 5th arrd. A “difficult” film some say – certainly for those who enter with entitled filmic expectations, who strain at reading, or who are uninterested in the building blocks of cinema. A coarse-grained adaptation film, adapted barely. A literalness. A script often held just offscreen by the film’s other co-lead, Barbara Ulrich, who reads and reads precisely. Removed is the afflatus of most cinematic adaptation. What remains is something closer to the efforts of Borges’ fictional Pierre Menard, who re-writes Cervantes’ *Don Quixote* as-is, word for word. Though not quite that either. Tinny 5D images. No need for more. Emerging over a classical ground. A Renaissance rumination by Montaigne. A change of position on his part. Formerly, he had written that “to philosophize is to learn how to die.” Inspired by the preparatory deathbed speeches of his dearest friend, the protoanarchist Étienne de La Boétie. Though here, perhaps following on from Lucretius’ *On the Nature of Things*, and inspired by his own near-death experience of being struck down off a horse, Montaigne takes on a sense of the contingency of life and of a possibly unpredictable

(09)

Balthazar Filmkritik

332

death. A change of perspective not unusual for the essayist who, from his early adult years, sought to appraise conflicting documents and points of view. Likely heeding the clarion call of Aeschylus – *audi alteram partem*. We find Straub here again stripped down to no-nonsense.

Annotated filmography

333

La mort de Venise
(2013, 2 min.)

STUMFILM. “DØDEN” – af kinematografen – af festivalen
“I VENEDIG” af Maurice Barrès:

I den franske version (skabt af Jean Renoir selv) af “Le Car-
rosse d’or”, den mest italienske af alle italienske film, hører vi
udråbt midt i al forvirringen: Død over de gamle og senile!

“Til begravelser hører man kun ord af forbløffelse over, at en
dødelig mand er død” – Bossuet, siger nogen i filmen “Rue de
l’Estrapade” af Jacques Becker. Bidrag af Jean-Marie Straub

(09)

Balthazar Filmkritik

[underteksterne til *La Mort de Venise*, Straubs bidrag til Venedig
Filmfestivals omnibus *Future Reloaded*].

334

La mort de Venise
(2013, 2 min.)

SILENT FILM. “THE DEATH” – of cinematograph – of the
Festival “OF VENICE” by Maurice Barrès:

In the French version (by Jean Renoir himself) of “The Golden
Coach”, the most Italian of all Italian films, we hear exclaimed
amid all the confusion: Death to the old and senile!

“At funerals one only hears words of astonishment that a mor-
tal man has died” – Bossuet, says someone in the film
“Rue de l’Estrapade” by Jacques Becker. Contribution
by Jean-Marie Straub

Annotated filmography

[the subtitles for *La Mort de Venise*, Straub's contribution to the
Venice Film Festival's omnibus *Future Reloaded*.]

335

Dialogue d'ombres
(2014, 28 min.)
Morten Lindqvist

Meget af diskursen om Danièle Huillet og Jean-Marie Straubs film omhandler deres brug af naturlandskaber. Selv har de opfordret deres seere til at lade blikket vandre, at blive draget af træerne, vandet, jorden, skyerne, lyset.

Når jeg ser på deres landskaber, får jeg fornemmelsen af at de ville miste meget af deres kraft og skønhed havde de været mere pittoreske, smukkere i klassisk forstand. Ved at undgå det idealiserede og romantisk smukke, insisterer Huillet og Straub på, at deres landskaber er konkrete og nødvendige. De mener det, når de siger at menneskene i deres film ikke er vigtigere end landskabet de står i. Det oplever man, på meget direkte vis, i *Dialogue d'ombres*, hvor Cornelia Geiser og Bertrand Brouder optager godt og vel en tiendedel af billedet, og naturen resten.

I filmens sidste indstilling ser vi de to skuespillere sidde ved siden af hinanden, bragt sammen indenfor billedrammen, hvor de før havde siddet hver for sig. Men filmens sande mirakel indtræffer først, når man vender blikket mod landskabet bag skuespillerne og genkender træerne, vandet, jorden, skyerne, lyset og man forstår, at de hele tiden har siddet side om side, så tæt at de kunne række ud og nå hinanden. Bragt sammen af landskabet.

(09)

Balthazar Filmkritik

Dialogues of Shadows
(2014, 28 min.)
Morten Lindqvist

Much of the discourse on Danièle Huillet and Jean-Marie Straub's films has focused on their use of natural landscapes. They themselves have encouraged their viewers to let their eyes wander, to be drawn to the trees, the water, the earth, the clouds, the light.

When I look at their landscapes, I get the feeling that they would lose much of their power and beauty had they been more picturesque, more beautiful in the classical sense. By avoiding the idealized and romantically beautiful, Huillet and Straub insist on their landscapes as concrete and necessary. They mean it when they say that the people in their films are not more important than the landscape in which they stand. This can be seen, quite literally, in Straub's *Dialogue d'ombres*, where Cornelia Geiser and Bertrand Brouder each occupy a good tenth of the frame, and nature the rest.

In the final shot of the film, we see the two actors sitting next to each other, brought together in the same image, in contrast to the separate images they have occupied up until this point. But the true miracle of the film comes when you look at the landscape behind the actors and recognize the trees, the water, the earth, the clouds, the light, and you realize that they have been sitting side by side all along, so close that they could reach out and touch each other. Brought together by the landscape.

Annotated filmography

À propos de Venise (Geschichtsunterricht)

(2014, 22 min. 39 sek.)

Christophe Clavert

I marts 2013 bad Venedigbiennalen Jean-Marie om at bidrage til omnibusfilmen *Venezia 70: Future Reloaded*, som fejrede festivalens 70-års jubilæum. J-M sendte mig et ark collagepapir med et uddrag af Maurice Barrès' "La mort de Venise", og bad mig om at filme arket.

Jeg ved ikke, om idéen til at lave *À propos de Venise*, en film baseret på den samme tekst, udsprang fra dette projekt, men senere samme år, i begyndelsen af august, sendte Barbara (Ulrich) mig endnu et uddrag af teksten og forklarede, at Jean-Marie gerne ville indspille en film i begyndelsen af september. I sidste ende fandt optagelserne sted i oktober, kun et par meter fra Barbara og Jean-Maries hus i Rolle med udsigt over Genevesøen, som blev en erstatning for Venediglagunen.

Optagelserne tog tre dage: eftermiddagene den 12., 13. og 14. oktober. Vi var et lille hold: Dimitru Hulet stod for lyden, Arnaud Dommerc arbejdede som assistent (og som fransk medproducer gennem sit firma Andolfi). Apropos produktionen: Denne film blev, som så mange af Jean-Maries sene kortfilm, hovedsageligt produceret af Barbara gennem hendes selskab Belva Film (der udelukkende er dedikeret til Jean-Maries arbejde).

Da vi ikke arbejdede med anden belysning end solen, var den vigtigste opgave for mig at justere eksponeringen og farvetemperaturen på kameraet, så billedet ikke blev overeksponeret under optagelserne. Blandt de film, jeg har indspillet sammen med Jean-Marie, er denne en af mine favoritter med hensyn til billederne. Den krævede ikke engang nogen *colorgrading*.

Jeg kan ikke huske, hvor lang tid redigeringen tog, mindre end fem dage i hvert fald. Da filmens struktur allerede var

på plads, fokuserede vi i redigeringen på filmens musikalitet/rytme (dvs. hvor meget tid vi tillod, at der skulle være før og efter teksten blev læst op). Vi tog ca. ti *takes* per indstilling undtagen den 11. indstilling, som vi optog 21 gange. Under redigeringen beholdt vi for det meste det sidste *take* af hver indstilling.

(09)

Balthazar Filmkritik

338

Concerning Venice (History Lessons)
(2014, 22 min. 39 sek.)
Christophe Clavert

In March 2013, the Venice Mostra asked Jean-Marie to contribute to the omnibus film *Venezia 70: Future Reloaded*, which celebrated the festival's 70th anniversary. J-M sent me a sheet of collage paper with an excerpt of Maurice Barrès' "La mort de Venise" and asked me to film it.

I don't know if the idea to make *À propos de Venise*, a film based on the same text, came from that project but later that year, in the beginning of August, Barbara (Ulrich) sent me another excerpt from the text, saying that Jean-Marie would like to make a film in early September. Ultimately, the shooting took place in October, only a couple of meters from Barbara and Jean-Marie's home in Rolle, overlooking Lake Geneva, which became a substitute for the Venetian Lagoon.

Shooting took three days: the afternoons of October 12th, 13th, and 14th. We were a small crew: Dimitri Haulet on sound, Arnaud Dommerc worked as an assistant (and as the French co-producer through his company Andolfi). Speaking of production, this film, like so many of the late Jean-Marie shorts, was mainly self-produced by Barbara through her company Belva Film (entirely dedicated to Jean-Marie's work).

Without any lighting except for the sun, the main assignment for me was to adjust the exposure and color temperature so that the image would not be overexposed during shooting. Among the films I have made with Jean-Marie, it is one of my favorites in terms of its imagery. It did not even require any color grading.

I don't remember how long the editing took, but surely less than five days. Since the structure of the film was already in place, the editing work focused entirely on the film's musicality/rhythm (i.e., how much time we allowed there to be before and

after the text was read out). There were about ten takes per shot except for shot 11, which we did 21 takes for. During editing, we mostly kept the last take of each shot.

(09)

Balthazar Filmkritik

340

Kommunisten
(2014, 70 min.)
Valerie Massadian

KOMMUNISTSTRAUB

Jean-Marie,

Jeg er blevet bedt om at skrive om *Kommunisten*. Jeg ved ikke, hvordan jeg skal sætte ord på den... tør ikke. Ingen legitimitet til at gøre det. Som om ethvert ord ville reducere, begrænse, indskrænke en films kraft, denne films kraft.

Fordi det er en film, vi taler om. En film, der beder beskueren om at være der, at være fuldkommen til stede, med kroppen, med hovedet, med øjnene og med åbent sind, så filmen kan invadere dig, dér, blidt og grusomt. En film, der fortæller om historiens sammenbrud. En film om kærlighed. Som aldrig stopper med at råbe, i og mellem ordene, i de sammenstødende billeder og i musikken, "Tilsammen! Tilsammen! Måske..." En film, der består af mange film, som alle kommer fra det samme sted. Fra dette vanvittige ønske, som alle bærer på, i hemmelighed eller ej. Et håb, som vi kalder utopi, for en mulig tilværelse i verden. Nu er det nok, jeg har allerede sagt for meget. Hold kæft!

Måske kan jeg kun føle mig berettiget til at bruge ord ved at fortælle, hvad dine film gør ved mig. Hvordan de går igennem mig, rører mig, blander sig, forankrer mig og klistrer sig fast til mine knogler. *Kommunisten* efterlader mig strandet, vasket, rensat, rå, og jeg havde ikke set det komme. *Kommunisten* gør mig sulten, den slags sult, man får lige efter at have elsket. En sult, der både er kødædende og glædesfyldt, en lyst til at genskabe i sig selv det, man følte foran filmen.

Der er mennesket og historiens vold. Og så er der denne jord, hvor man af og til i det fjerne kan høre folkenes snakken og børnenes latter. Denne jord, som husker, som ved alt, og

(09)

Balthazar Filmkritik

342

som forbliver tavs, fordi den i modsætning til os ikke bliver så let ophidset. I går, i dag og i morgen bliver til én tid. Disse mænd og kvinder, ubevægelige og stærke som træer. Smuglere af en mundtlig overlevering, der tilhører os alle. Vores oprindelige og glemte sprog, det sprog, der giver tid til ord, tid til følelser.

Der er den kærlighed, der redder. Den gestus, den eneste gestus, som kvinden udfører, når hun tager mandens hånd og lægger den på hans kind. Der er dette billede fra Egypten af forbipasserende mænd og herefter de tavse bjerge. Og når alt, hvad der er tilbage af ordene, er deres ekko og deres vildskab, kommer tårerne, som jeg ikke ønsker at forklare.

Filmen skal blive ved med at invadere mig, og jeg beroliger stormen indeni mig, så jeg kan være der helt og holdent, for at følge dig igen, og for at forsøge ikke at miste noget i den kamp, som løber gennem *Kommunisten*, kampen mellem skønheden og smerten ved at være til i verden. Stormen fra en gud, som mennesket ikke er, men i sin galskab tror, det er. "Giv stemmen tilbage og del det gode," sagde Hölderlin, "Wie will ich lustig lachen?" spillede Bach. "Ny verden," svarede Danièle Huillet.

Det er ikke op til mig at skrive om denne film. Der er folk, der tør og ved, hvordan de skal gøre det. Disse film er for dyrebare for mig, jeg ville føle, at jeg besudlede dem. Jeg vil bare blive ved med at dele dem, som altid.

Tak for hver en storm.

Valerie Massadian skrev dette brev til Jean-Marie Straub i 2014. Dette er første gang, brevet er blevet udgivet.

Annoteret filmografi

343

Communists
(2014)
Valerie Massadian

KOMMUNISTRAUB

Jean-Marie,

I was asked to write about *Kommunisten*. I wouldn't know how to put anything into words... wouldn't dare. No legitimacy to do so. As if any word would reduce, limit, restrict the power of a film, of the film. Because it is a film we are talking about. A film that asks you to be there, to really be present, with your body, your head, your eyes and let the film invade you, there, gently and cruelly. A film that tells the story of the crash of history. A film of love. Which never stops shouting, in and between the words, the colliding shots, and its music, "Together! Together! Maybe..." A film made of many films, that all come from the same place. From this mad desire that everyone carries, secretly or not. A hope that we call utopia, of a possible being in the world. That's it, I've already spoken too much. Shut up!

Perhaps the only way to feel I have the right to use words would be to say what your films do to me. How they go through me, upset me, interfere, anchor me, and stick to my bones. *Kommunisten* leaves me on the ground, washed, purified, raw, and I did not see it coming. *Kommunisten* makes me hungry, the kind of hunger you get right after making love. A hunger that is both carnivorous and joyous, a desire to redraw in oneself what one felt in front of the film.

There is the violence of men and History. And then this Earth, with sometimes in the distance the murmur of peoples and the laughter of children. This Earth, which remembers, knows everything and stays silent, because it, unlike us, does not get agitated for nothing. Yesterday, today and tomorrow

become a single time. These men and women, immobile and powerful like trees. Smugglers of an orality that belongs to us all. Our native and forgotten language, the one that leaves time for words, time for emotion.

There is the Love that saves. This gesture, the only one, of this woman who takes the man's hand to put it on her cheek. There is this shot in Egypt of men passing by, and then the silent mountains. And when all that remains of the words are their echo and ferocity, tears come, which I do not want to explain.

Because it must continue to invade me, so I calm the turmoil in me to be there entirely, to follow you again, and to try not to lose anything of this fight between the beauty and pain of being in the world, which runs through *Kommunisten*. Tempest of a God that man is not, but in his madness thinks he is. "Again give voice and share the good," said Hölderlin, "Wie will ich lustig lachen?" played Bach. "New World", answered Danièle Huillet.

It's not for me to write about this film. There are people who dare and know how to do it. These films are too precious to me, I would have the feeling of sullyng them. I will just keep on sharing them, as always.

Thank you for every turmoil.

(09)

Balthazar Filmkritik

344

Valerie Massadian wrote this letter to Jean-Marie Straub in 2014. This is the first time the letter has been published.

Annotated filmography

345

La guerre d'Algérie!
(2014, 2 min.)
Christophe Clavert

I midten af august 2014 modtog Dimitri Hulet og jeg en kort tekst fra Barbara, som Jean-Marie havde til hensigt at lave en film ud fra, med Dimitri og mig som både skuespillere og teknikere. Dimitri skulle være lydoperatør og jeg skulle være fotograf. Kunne vi svare andet end: ja? Jeg kan huske, at vi kun øvede teksten én gang, og så optog vi filmen på to dage, den 3. og 4. oktober 2014. Da kameraet var placeret foran vinduet, var det umuligt at kontrollere lyset under optagelserne. Så senere var jeg nødt til at lave en hel del *colorgrading*.

(09)

Balthazar Filmkritik

The Algerian War!
(2014, 2 min.)
Christophe Clavert

In mid-August 2014, Dimitri Hulet and I received a short text from Barbara, letting us know that Jean-Marie intended to make a film from it with Dimitri and me as both actors and technicians. Dimitri was going to be the sound operator; I was going to be the DOP. Could we answer anything but: yes? I remember we had only one rehearsal of the text and then we shot it in two days, October 3rd, and 4th, 2014. As the camera was in front of the window, it was impossible to control the light during the shooting. So, I had to do quite a bit of color grading afterward.

Annotated filmography

In omaggio all'arte Italiana!

(2015, 10 min.)

Luisa Greenfield

I 2014 blev Jean-Marie Straub inviteret af Venedig Biennalen til at indsende et værk til det kommende års italienske pavillon under overskriften “Codice Italia”. Hans svar var *In omaggio all'arte Italiana!*, en digital genindspilning af de sidste ni minutter af deres 16mm film *Geschichtsunterricht* (1972), svært forringet, ridset og skrøbelig. Det beskadigede lydspor hakker og er ikke længere synkroniseret med billedet. De engelske undertekster, skrevet af Huillet, smuldrer væk. Filmfragmentet fremstår monochromt-magenta på grund af falmende farvestoflag, da det over tid kan ske, at to af de tre farvestoflag – cyan øverst, gul i midten og magenta i bunden – falmer, så magenta er den sidste nuance, der er tilbage.

Straubs beslutning om at fremhæve nedbrydningen af *Geschichtsunterricht* ved hjælp af en kopi, der var tiltænkt distribution i USA i 1970'erne, men som kun blev vist få gang derovre, peger ikke kun på den fysiske ødelæggelse af film som et materiale og – gennem det pres, digitalisering lægger på filmindustrien – dets systematiske ødelæggelse som medie, men gør også op med de systemer, som regulerer finansiering, distribution og bevaring af film – som i bund og grund bestemmer, hvilke film der overhovedet har ret til at eksistere.

Ved at se tilbage mod *Geschichtsunterricht* – en film, han og Huillet indspillede 43 år før *In omaggio* – rækker Straub langt udover personlige klager over Venedigs filmfestival, den italienske filmindustri og en kritik af internationale kunstfestivaler. Han påpeger også, hvordan økonomiske systemer af udnyttelse, der resulterer i en generel samfundsmæssig forringelse, har udviklet sig gevaldigt siden Brecht skrev *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar* i 1930'erne, og siden de filmede

(09)

Balthazar Filmkritik

348

Geschichtsunterricht i 1970'erne, som for at spørge gennem dette hærgede filmfragment: kan vi stadig nå at lære af disse lektioner?

Annoteret filmografi

349

In homage to Italian art!
(2015, 10 min.)
Luisa Greenfield

In 2014 Jean-Marie Straub was invited by the Venice Biennale to submit a piece for the Italian Pavilion the following year under the heading “Codice Italia.” His response was *In homage to Italian art!* a digital re-filming of the last nine minutes of their 16mm film *Geschichtsunterricht (History Lessons)*, badly degraded, scratched, and shaky. The damaged soundtrack quavers and no longer syncs with the image. English subtitles, written by Huillet, crumble away. The film fragment appears monochrome magenta due to colour fading where, over time, two of the three colour dye layers: cyan on the top, yellow in the middle, and magenta the bottom layer fade so that magenta is the final hue that remains.

Straub’s specific decision to highlight the degradation of *History Lessons* from a copy that was meant for U.S. distribution in the 1970s but which only saw a very limited amount of screenings there, speaks not only to the physical destruction of film as a material and, through the pressures of digitisation on the film industry, its systematic destruction as a medium, but also takes to task the systems that determine funding, distribution and preservation of films – essentially, deciding on their right to exist at all.

In hearkening back to *History Lessons* – a film he and Huillet had made 43 years prior to *In omaggio* – Straub goes well beyond personal grievances with the Venice Film Festival, Italian cinematic systems, and a critique of international art festivals. He also speaks to how economic systems of exploitation resulting in overall societal degradation have greatly expanded since Brecht’s writing *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar (The Business Affairs of Mr. Julius Caesar)* in the 1930s

and since their filming of *History Lessons* in the 1970s, as if to ask through projection of the ravaged film fragment – can we *yet* learn these lessons?

(09)

Balthazar Filmkritik

350

L'Aquarium et la Nation
(2015, 31 min. 18 sek.)
Stefan Ramstedt

Spørgsmål: Kan et akvarium være som Cézannes bjerg? Ja, i akvariet *chez Meng* finder Straub et billede af os og vores historie (religion og politik, kristendommens fødsel, det franske monarkis fald, den antifascistiske kamp under 2. verdenskrig, gaullismen, psykoanalysen). Ligesom i Jean-Marie Straubs andre film (både dem med og uden Danièle Huillet) samles historiske begivenheder for at afsløre de underliggende ideologier eller “mentale strukturer”. I denne henseende er *L'Aquarium et la Nation* måske det mest omfattende værk i deres filmografi.

Opfølgende spørgsmål: Kan en film være som en *potlach*-gave? Ja, i hvert fald for Huillet og Straub.

Et sidste spørgsmål: Har vi gengældt deres gave? Nej, men vi har ikke givet op endnu.

(09)

Balthazar Filmkritik

The Aquarium and the Nation
(2015, 31 min. 18 sek.)
Stefan Ramstedt

Question: Can an aquarium be like Cézanne's mountain? Yes, in the aquarium *chez Meng*, Straub finds an image of us and our history (religion and politics; the birth of Christianity, the fall of the French monarchy, the anti-fascist struggle during the Second World War, Gaullism, psychoanalysis). As in Jean-Marie Straub's other films (made with or without Danièle Huillet), historical events are brought together to reveal their underlying ideologies or “mental structures”. In this respect, *L'Aquarium et la Nation* is perhaps the most comprehensive work in their filmography.

Follow-up question: Can a film be like a *potlach* gift? Yes, at least for Huillet and Straub.

One last question: Have we reciprocated their gift? No, but we haven't given up yet.

Annotated filmography

Pour Renato
(2015, 8 min.)

Mange af Huillet og Straubs film tilhører også filmfotografen Renato Berta, som de arbejdede sammen med i årevis. Fra slutningen af 1960'erne og frem til den allersidste Straub-film stod Renato Berta bag kameraet. *Pour Renato* er en montage af set-fotografier og en scene fra *Othon*, skabt i anledning af Bertas fødselsdag. (Balthazar)

(09)

Balthazar Filmkritik

For Renato
(2015, 8 min.)

Many of Huillet and Straub's films also belong to cinematographer Renato Berta, one of their longest-standing collaborators. From the late 60s up until the very last Straub film, Renato Berta was behind the camera. *Pour Renato* is a montage of set photos and one scene from *Othon*, made to celebrate Berta's birthday. (Balthazar)

Annotated filmography

Gens du lac
(2018, 17 min. 54 sek.)
Viktor Retoft

Mange af Huillet og Straubs film foregår i grønne og brune landskaber. Straubs sidste to film, *Gens du lac* og *La France contre les robots*, foregår i blå. Vand har ikke en fast form i modsætning til de grønne og brune landskabers træer, marker og bakketoppe. "At leve betyder at have en form," har Straub engang sagt. Filmens sytten minutter og 54 sekunder er udgjort af seks indstillinger og fire passager med sort skærm. Lydsporet består af en oplæsning (fra Janine Massards roman *Gens du lac*), der omhandler Genevesøens politiske historie. Bådflugtninge sejlede over søen under anden verdenskrig. Vand kender ingen grænser.

To vigtige visninger af filmen:

- 20. maj 2018, Echo Park Film Center, 1200 N. Alvarado Street, Los Angeles: *Gens du lac* blev vist med *Väntan* (Peter Nestler, 1985) og *Le 6 juin à l'aube* (Jean Grémillon, 1946).
- 20. december 2018, Filmmuseum München, Sankt-Jakobs Platz 1, 80331 München: *Gens du lac* blev vist med *The Band Wagon* (Vincente Minnelli, 1953).

Visningerne illustrerer spændet i Straubs værk, både med og uden Huillet. Krigen (*Le 6 juin à l'aube*), farverige musicalnumre (*The Band Wagon*) og uretfærdige arbejdsvilkår for minearbejdere (*Väntan*). På hver deres måde er alle tre film modstandshandlinger. Det samme er Huillet og Straubs film. Film båret af vitalitet. Den længste indstilling i *Gens du lac* er den sidste. I over fem minutter er kameraet statisk rettet mod

en pynt med grønne træer, en håndfuld fortøjede sejlbåde vugger. Halvdelen af billedet er fyldt af søvandet, pynten og det bagvedliggende bakkeland er i billedets midte, og den grålige himmel er øverst. Pludseligt panorerer kameraet 180 grader. Genevesøen synes næsten uendelig. Kameraet panorerer hurtigt tilbage mod det figurative landskab, som om det så noget, det ikke turde se. Kameraet panorerer videre forbi pynten, for kort at gøre opmærksom på et anlægsarbejde ud for søbredden, før filmen slutter ved at tone til hvidt.

(09)

Balthazar Filmkritik

People of the Lake
(2018, 17 min. 54 sec.)
Viktor Retoft

Many of Huillet and Straub's films are set in landscapes of green and brown. Straub's last two films, *Gens du lac* and *La France contre les robots*, are set in blue. Unlike the trees, fields, and hill-tops of the green and brown landscapes, water does not have a solid form. "To live means to have a form," Straub once said. The film's seventeen minutes and 54 seconds comprise six shots and four passages of black screen. The soundtrack consists of a reading (from Janine Massard's novel *Gens du lac*) about the political history of Lake Geneva. Refugee boats crossed the lake during World War II. Water knows no borders.

Two important screenings of the film:

- May 20, 2018, Echo Park Film Center, 1200 N. Alvarado Street, Los Angeles: *Gens du lac* was shown with *Väntan* (Peter Nestler, 1985) and *Le 6 juin à l'aube* (Jean Grémillon, 1946).
- December 20, 2018, Filmmuseum München, Sankt-Jakobs Platz 1, 80331 München: *Gens du lac* was shown with *The Band Wagon* (Vincente Minnelli, 1953).

The screenings illustrate the range of Straub's work, both with and without Huillet. The war (*Le 6 juin à l'aube*), colourful musical numbers (*The Band Wagon*) and unjust working conditions for miners (*Väntan*). In their own way, all three films are acts of resistance. So is the cinema of Huillet and Straub. Films powered by vitality. The longest shot in *Gens du lac* is the last one. For over five minutes, the camera is statically fixed

on a small headland with green trees, and a handful of moored sailboats are bobbing. The lake takes up half of the frame, the headland and the hillside behind it are at the centre of the frame, and the greyish sky is at the top. The camera suddenly pans 180 degrees. Lake Geneva seems almost endless. The camera quickly pans back towards the figurative landscape as if it saw something it didn't dare to see. The camera pans further past the headland, briefly drawing attention to a construction site by the shore before the film ends by fading to white.

(09)

Balthazar Filmkritik

358

La France contre les robots
(2020, 10 min.)
Nicole Brenez

Den 5. januar 1945. Georges Bernanos, væbnet med ord mod Vichy-regimet, skrev *La France contre les robots* i Brasilien, og den blev udgivet i 1946 af "Edition France Libre" med denne ophavsret: "by Comité Central de la France Libre au Brésil." Frankrig: et land, der skylder verden en revolution svarende til den i 1789 og Pariserkommunen. Robotter: industrielle maskiner, hvis dominans gennemsyrrer alle politisk-økonomiske regimer (nazistiske, fascistiske, kapitalistiske, demokratiske, kommunistiske). Hvad anklagede Bernanos robotterne for? At ødelægge forholdet mellem mennesket og naturen, at erstatte Ordet med Tallets civilisation, at lade teknologien overtage idéen om "fremskridt" på bekostning af det gamle princip om moralsk fremskridt.

2020. Jean-Marie Straub, væbnet med billeder og lyd, udvalgte en paragraf fra de indledende sider af Bernanos' pamflet. Han ændrede ikke på et eneste ord. Han anvendte to versioner af den samme indstilling, begge med komplette rulletekster. I starten af den første version: tusmørke, en svane ledsager skuespilleren Christophe Clavert, mens han går langs søen og reciterer Bernanos' tekst, og så forsvinder den. I slutningen af den anden version: lysere, en svane dukker op, passerer den ubevægelige skuespiller og driver videre mod venstre. Svanerne er iblandt os, naturen vil sejre, og filmen giver os denne sidste gestus af hidtil uhørt optimisme – måske så vi kan fortsætte, det vil sige kæmpe, bare lidt endnu. Straub dedikerede filmen til Jean-Luc Godard, som havde anbefalet ham at læse en afhandling mod teknologiseringen af det levende, *Le Manifeste des chimpanzés du futur contre le transhumanisme* (2017). Bernanos, Straub, Huillet, Godard,

chimpanserne: dem, man plejede at kalde "fritænkere", de trodsige.

(09)

Balthazar Filmkritik

360

France Against the Robots
(2020, 10 min.)
Nicole Brenez

January 5, 1945. In Brazil, Georges Bernanos, a fighter of words against the Vichy regime, wrote *La France contre les robots*, published in 1946 by “Edition France Libre” with this copyright: “by Comité Central de la France Libre au Brésil.” France: a country that owes the world a Revolution in line with that of 1789 and the Paris Commune; robots: industrial machines whose reign is at work in all political-economic regimes (Nazi, Fascist, capitalist, democratic, Communist). What was Bernanos’ accusation against robots? The destruction of the relationship between human beings and nature; the replacement of a civilisation of the Word by a civilisation of the Number; Technology’s confiscation of the term “Progress” at the expense of the ancient principle of moral progress.

2020. Jean-Marie Straub, a fighter of images and sounds, chose a paragraph corresponding to the beginning of Bernanos’ pamphlet. He did not change a word. He used two versions of the same shot, each with full credits. At the start of the first version, twilight, a swan accompanies actor Christophe Clavert as he walks along the lake reciting Bernanos’ text, and then it disappears. At the end of the second version, brighter, a swan appears, passes the motionless actor, and drifts off to the left. The swans are among us, Nature will prevail, and the film offers this final gesture of unprecedented optimism – perhaps so that we can carry on, that is to say, fight, just a little longer. Straub dedicated the film to Jean-Luc Godard, who had recommended reading a treatise against the technologisation of the living, *Le Manifeste des chimpanzés du futur contre le transhumanisme* (2017). Bernanos, Straub, Huillet, Godard, the chimpanzees: those who used to be called “strong spirits,” the defiant ones.

(09)

Balthazar Filmkritik