

Danièle Huillet & Jean-Marie Straub
Med bidrag af / With 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, Danièle Huillet & Jean-Marie Straub, Elke Marhöfer, Frédéric Papon, Frederik Tøt Godsk, Jean-Charles Fitoussi, 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, Noëlle Pujol, Oscar Pedersen, Pedro Costa, Peter Nestler, Sally Shafto, Sarah Foster, Serge Daney, Sílvia das Fadas, Sofie Cato Maas, Stefan Ramstedt, Tag Gallagher, Thom Andersen, Ute Holl, Valerie Massadian & Viktor Retoft

Efterår 2023

Filmkritik

BALTHAZAR

(09)

BALTHAZAR Filmkritik (09)
Danièle Huillet & Jean-Marie Straub

Balthazar er et tidsskrift for filmkritik, der udforsker nye perspektiver på historisk og nutidig filmkunst. / Balthazar is a Danish film journal that offers new perspectives on historical and contemporary cinema.

(09)

BALTHAZAR

Filmkritik

Efterår 2023

BALTHAZAR Filmkritik (09)

Danièle Huillet & Jean-Marie Straub

6-8	Forord	86-89	Ømhed for lømlerne
9-10	Preface	90-92	Love for the Thugs Serge Daney
12-14	Det er i Saint-Ouen, at jeg finder dig	94-105	På arbejde med Danièle Huillet og Jean-Marie Straub – En samtale med Jean-Charles Fitoussi
15-16	<i>It Is in Saint-Ouen That I Find You</i> Noëlle Pujol	106-115	<i>At Work with Danièle Huillet and Jean-Marie Straub</i> – <i>A Conversation with Jean-Charles Fitoussi</i> Oscar Pedersen
18-45	Kommunisme som æstetisk praksis Ute Holl	116-129	Begyndelsen på latter og ømhed – En samtale med Pedro Costa
46-55	Breve til Peter Nestler	130-140	<i>The Beginning of Laughter and Tenderness</i> – <i>A Conversation with Pedro Costa</i> Oscar Pedersen
56-60	<i>Letters to Peter Nestler</i> Danièle Huillet & Jean-Marie Straub	142-194	Billedmateriale
62-69	Den film, Chris Marker aldrig fik skabt	142-194	Photogrammes
70-76	<i>The Film Chris Marker Never Got to Make</i> Frédéric Papon	196-361	Annoteret filmografi
78-81	Strauberne	197-362	Annotated filmography
82-84	<i>The Straubs</i> Serge Daney		

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



Hånden – Jean-Marie Straub, Rolle, 2018 (Valerie Massadian)

Forord

Ikke alle Danièle Huillet og Jean-Marie Straubs film indledes med et billede af en håndskrevet dedikation, men deres første film gør, og det samme gør Straubs sidste. *Machorka-Muff*, 1963: “ein bildhaft abstrakter Traum, keine Geschichte.” *La France contre les robots*, 2020: “*pour Jean-Luc.” Herimellem: over halvtreds film. Når man ser tilbage på Huillet og Straubs samlede værk i dag, er det svært at undgå at tillægge sådanne dedikationsbilleder betydning. De peger udad, mod beskueren, som læser dem, og den verden, de tilhører (“Für Holger Meins”, *Moses und Aron*, 1975). De peger også bagud, mod hånden, der skrev dem (Straubs hånd, Huillets ånd). Men frem for alt peger de indad, mod filmene selv: den livskraft, som lyden i deres film fremkalder; den verdenshærdning, som de skanderede tekster udtrykker; den deskriptive kvalitet, som deres billeder er rundet af – det er der alt sammen, før filmene overhovedet er “begyndt”, indlejret i de stumme inskriptioner. Billedet af en håndskrevet dedikation optræder uregelmæssigt i deres film, men

det udtrykker enkelheden og det verdslige nærvær, der er en del af dem alle.

Huillet og Straub var traditionsbundne praktikere og modernistiske billedtænkere. De bar en springkniv i den ene hånd og et kærlighedsbrev i den anden. De arbejdede med omhu og var målrettede, og i enhver af deres film formåede de at frembringe en følelse af, at filmmediet er meget ældre, end det egentlig er: at filmmediet har ligget latent i landskabet, sproget, skriften og kroppen, og at det først nu, i mødet med deres kamera, viser sig fra sin sande side. *Her* ser vi virkelig et træ, *her* ser vi virkelig en krop i protest, *her* oplever vi virkelig et forhold mellem billede og lyd, som er baseret på respekt og retfærdighed.

Det er netop til alt dette, at denne udgivelse er dedikeret. Huillet og Straub har haft afgørende betydning for *Balthazar*. Deres arbejde har implicit og eksplicit formet tidsskriftet samt fyldt dets sider, og vi er glade for at præsentere et væld af historiske og originale bidrag i dette nummer. Udgivelsen består af to dele. I første del belyser essays, breve og samtaler specifikke aspekter af Huillet og Straubs liv og værk. Anden del består af en annoteret filmografi. Den omfatter et utal af stemmer, som giver liv til hver eneste film af Huillet og Straub. I begge dele tilhører stemmerne personer, der enten kendte og arbejdede med Huillet og Straub, eller har været afgørende for formidlingen af deres kunst. Vi er taknemmelige for alle, der har hjulpet med at realisere denne udgivelse.

Til bidragsyderne

Til Danièle Huillet (1936-2006)
og Jean-Marie Straub (1933-2022)

– Oscar Pedersen og Viktor Retoft

Preface

Not all Danièle Huillet and Jean-Marie Straub films open with a handwritten dedication. But their first film does, as does Straub's last. *Machorka-Muff*, 1963: "ein bildhaft abstrakter Traum, keine Geschichte." *La France contre les robots*, 2020: "*pour Jean-Luc." In between: over fifty films. Looking back at Huillet and Straub's work today, it is difficult to entirely avoid adding meaning to such images of jotted-down, half-legible pen scratchings. The dedications point outwards, to the spectator reading them and the world in which they exist ("Für Holger Meins" from *Moses und Aron*, 1975), and backwards, to the hand that wrote them (Straub's hand, specifically, Huillet's in spirit, always). But most importantly, they point inwards – towards the films themselves. The sense of life that the sounds of their films evoke; the world-hardened texts that their images are built upon (including the legendary coloured notations of the rehearsal texts); the descriptive quality of their camera as it pierces into reality – it's all there before the film has even "begun", internalised in mute inscriptions. This image

of a handwritten dedication occurs irregularly throughout their films, but it expresses the simplicity and pent-up weight of reality integral to them all.

Huillet and Straub were traditional practitioners and modernist image thinkers. They carried a switchblade in one hand and a love letter in the other. They worked with care and purpose, and in each of their films, they managed to convey a sense that cinema is much older than it really is: that cinema has lain dormant in landscapes, languages, writings and bodies, and that it is only now, in the encounter with their camera, that it reveals its true colours. *Here* is a tree, *here* is a body in protest, *here* is a bond between image and sound based on respect and justness.

And it is precisely to all of this that the following publication is devoted. Huillet and Straub have been crucial to *Balthazar*. Their work has implicitly and explicitly shaped the journal and filled its pages, and we are pleased to present a wide array of historical and original contributions about it in this current issue. It is comprised of two parts. The first: essays, letters, and conversations, past and present, illuminate specific aspects of Huillet and Straub's cinema. The second: a newly written annotated filmography encompassing a myriad of voices that enliven every single film by Huillet and Straub. In both parts, the voices belong to people who either knew and worked with Huillet and Straub or have been committed to disseminating their cinema. We are grateful to everyone who helped make this publication a reality.

To the contributors

To Danièle Huillet (1936-2006)
and Jean-Marie Straub (1933-2022)

— Oscar Pedersen og Viktor Retoft



Noëlle Pujol

Det er i Saint-Ouen, at jeg finder dig

Det er i Saint-Ouen, at jeg finder dig og skriver denne korte tekst. Jeg bor lige ved siden af, og min næste film skal indspilles her, *Boum ! Boum !*, en musical-fantasy, som foregår midt i Saint-Ouen-loppemarkedet, ved porten til Paris.

Noëlle Pujol

Jeg passerer Rue des Rosiers, jeg krydser den lange røde løber, der dækker den smalle gade ved Marché Biron, jeg går langs stenmuren på Avenue Michelet. Et helt landskab åbner sig og betragter mig. På hjørnet af Avenue du Cimetière Parisien står muren til bedemandsforretningen Thoin, der har måtte lukke; muren er en kulisse for rød graffiti. En uhildet kærlighedserklæring omsluttet af brede bølger formet som palmer og hjerter: DIE FOR LOVE. Det siger alt. En gåde åbenbares. Lidt længere fremme er hr. Thoin og hans ansatte i gang med at tømme forretningen. Jeg fotograferer en guidebog til Rom, der ligger efterladt i gården. Den er åben, våd. Det er også din by, byen, som indeholder *Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer ou peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour, Leçons d'histoire.*

Hr. Thoin forærer mig vaser og en hel koloni af fugle, pileflettede pelikaner. Jeg er kommet for at vise dig alle mine skatte. I luften flyver kragerne vildt. De kæmper om kastanjerne, som de lader falde fra træerne for at afskalle dem. En buket tørrede blomster blæser omkring, den er pakket ind i kraftpapir, hvorpå der med blokbogstaver står skrevet: TOUTE RÉVOLUTION EST UN COUP DE DÉS.

For 30 år siden opdagede jeg i Toulouse, uden at kende jer, en af jeres film, *Non réconciliés ou Seule la violence aide où la violence règne*. Et par år senere fandt jeg jer igen på Le Fresnoy – Studio National des Arts Contemporains i Tourcoing, mens I klippede *Humiliés*. Jeg var irriteret over en af skuespillernes læderjakke. Jeg syntes, at den skinnede med en vis hårdhed. Du spurgte mig: “Vil du gerne være garderobemester?” Jeg havde ikke overvejet det, men jeg kan godt lide tøj. Det kan du også, ikke sandt? En dag dukkede du op med Danièles trøje på hovedet. Hun råbte ad dig, og alle begyndte at grine.

Fra Saint-Ouen, den 1. maj 2023,
to tusind træer over dit hoved.
– Noëlle Pujol

(09)

Balthazar Filmkritik

14

Noëlle Pujol It Is in Saint-Ouen That I Find You

It's in Saint-Ouen that I find you and write this short text. I live just next door, I want to shoot my next film here, *Boum ! Boum !*, a musical fantasy in the heart of the Saint-Ouen flea market, at the gates of Paris.

I cross Rue des Rosiers, I cut across the long red carpet that covers the alley of Marché Biron, I walk along the long wall of gritstone on Avenue Michelet. A whole landscape opens up and regards me. On the corner of Avenue du Cimetière Parisien, the wall of the Thoin funeral home, before it was demolished, serves as a backdrop for red graffiti. A free declaration of love wrapped in broad waves shaped like palm trees and hearts: DIE FOR LOVE. Everything is said. An enigma is opened. A little further on, Mr. Thoin and his employees are clearing out the place. I photograph a guidebook on Rome, abandoned in the courtyard. It is open, wet. It is also your city, the city of *Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer ou peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour, Leçons d'histoire*.

Mr. Thoin gives me vases and a colony of birds, wicker pelicans. I come to show you all my treasures. In

Noëlle Pujol

15

the sky, the crows flying wildly. They fight over the chestnuts, which they let fall from the trees to shell them. A bouquet of dried flowers blows about, it is wrapped in kraft paper and on it, written in pen, in capital letters: TOUTE RÉVOLUTION EST UN COUP DE DÉS.

Thirty years ago in Toulouse, without knowing you, I discovered one of your films, *Non réconciliés ou Seule la violence aide où la violence règne*. A few years later, I found you again at Le Fresnoy, the national studio of contemporary arts in Tourcoing, editing *Humiliés*. I was irritated by the leather jacket of one of the actors. I felt it was shining with a certain harshness. You said to me: “You want to become a wardrobe mistress?” I hadn’t thought about it but I like clothes. You do too, don’t you? One day, you showed up with Danièle’s sweater on your head. She yelled at you, everyone started to laugh.

From Saint-Ouen, May 1, 2023,
two thousand trees above your head.
– Noëlle Pujol

(09)

Balthazar Filmkritik



Moses und Aron (1975)

Ute Holl Kommunisme som æstetisk praksis

“En busk, kiselsten, af og til sågar et termitbo: det er nok for vinden. Det er mod dette, at bevoксningen tilpasser sig og vokser til klitter; danner kæder og vægge, bliver æg-, hjerte- og stjerneformede.”

– Raoul Schrott¹

At opfatte Danièle Huillet og Jean-Marie Straubs film som en vedvarende byggeplads for kommunismen indebærer, som det ofte er blevet bemærket, en vis tvetydighed, når det kommer til spørgsmålet om folket og det folkelige. På den ene side handler deres film om historiske og politiske vilkår for arbejdere og bønder – de fokuserer på undertrykkelse og opfordrer til oprør. På den anden side kan denne fordring om at styrke folket føles som en modsætning til deres idiosynkratiske filmiske former såvel som deres tekstvalg, der består af en temmelig klassisk kanon af velkendt litteratur og højkultur – Corneille, Montaigne, Hölderlin, Mallarmé og Kafka for eksempel,

desuden kommunisterne Pavese, Fortini, Vittorini og Brecht, og, for den sags skyld, Bach og Schönberg, hvad angår musik. Desuden har deres stringente formsprog en tendens til at forvirre dem, der går i biografen for underholdningens skyld, hvilket har bidraget til en vis eksklusivitet blandt det straubske publikum: I stedet for at oplyse en *subaltern* offentlighed til at lære “en rachâchant”², har deres film tiltrukket en seriøs samling af akademiske specialister, connaisseurs, fortrinsvis mænd, hvoraf mange er bogorme. Omvendt vidner offentliggjorte breve og erindringer om livslange, hjertelige venskaber med deres samarbejdspartnere; en anerkendt dirigent såvel som en lydassistent, en egyptisk journalist og en siciliansk murer.³ Men hvor finder man så det skjulte *folk* i deres film? Den måde, hvorpå mennesker er iscenesat og filmet i Huillet/Straubs film, står i direkte modstrid med samtidens fremstillinger af mennesker og ikoniske repræsentationer af kommunisme. I 1970’erne og 80’erne, da deres film i stigende grad fokuserede på forbindelsen mellem folket og loven, som i *Geschichtsunterricht* (1972), *Moses und Aron* (1975), *Trop tôt/Trop tard* (1980/1981) eller *Klassenverhältnisse* (1984), blev den populære kommunistiske tankegang underbygget af retro-realistiske billeder, såsom *Il quarto stato*, Guiseppe Pellizza da Volpedos oliemaleri, som forestiller sultne bønders demonstrationer i slutningen af det 19. århundrede, og som er fremstillet i et klassisk centreret perspektiv med kraftige mænd og skrøbelige kvinder. Denne ikoniske afbildning af det revolutionære folk blev meget passende adapteret i Joseph Beuys og Bernardo Bertoluccis kunst. Huillet/Straubs film, som er mættede med en anden historisk erfaring og blottede for enhver form for falsk utopisk ånd, er tværtimod ikke rundet af en sådan sentimentalisme. Modsat alle former for idealisering og ikonisk forenkling er de interesseret i konkrete mennesker – enten historiske eller dem, de lærte at kende under arbejdet med deres film, og som de følte et slægtskab med. I *Operai, contadini*, der blev optaget i 2000, læses tekster fra Elio Vittorinis

(09)

Balthazar Filmkritik

20

roman *Le donne di Messina* op af arbejdere og bønder, “nærmest analfabeter,”⁴ som Huillet understreger. Beretninger og minder om fascismen og dens *resistenza* fortælles som en fuga af kontrasterende stemmer og er båret af de konkrete stemmer, som læser og reciterer teksten. “Det, der interesserer os, er, hvordan teksten er legemliggjort i mennesker, dialoger, ikke plottet.”⁵ Ideen om at gøre en film folkelig eller “en del af folket”⁶ handler altså ikke om at gøre den simpel eller at tilpasse den populær- eller massekultur, men at inkludere levende kroppe, som udgør en modstand mod konventionelle, småborgerlige og specialisters måder at opfatte en tekst på. Som i *Dalla nube alla resistenza*, og adskillige Friedrich Hölderlin-digte for den sags skyld, er det ikke som dødelige, at mennesker konfronterer guderne, men som levende! Mennesker er ikke imod de udødelige, fordi de på et tidspunkt skal dø, men fordi de har valgt at leve og at være levende.

Ifølge Straub er det at henvende sig til mennesker i en film det modsatte af at stile efter massernes applaus. Det indebærer dog en risiko for, at filmen undslipper deres opmærksomhed:

“Film, som slår sig selv op på at være for masserne, er i virkeligheden lavet for at holde dem på plads, at øve vold mod dem, eller for at fascinere dem. Derfor er filmene ikke lavet på en måde, hvor folk kan rejse sig op og forlade salen. Vores film er lavet, så folk kan gå, hvis de vil.”⁷

Det, de skaber, er en ulydighedens filmkunst. I stedet for at understrege denne positive frihed til at bestemme over sin egen tid, er Huillet/Straubs film dog ofte blevet beskrevet i negative vendinger, såsom “asketisk, minimalistisk, avantgarde, anti-illusionistisk, anti-narrativ, anti-filmisk og statisk,”⁸ ifølge Barton Bygs oversigt over kritikpunkter. Dette gør sig også gældende i Gilles Deleuzes kendte og ofte gentagne formel

Ute Holl

21

– som han har fra Klee – om, at folket mangler i Huillet/Straubs politiske filmkunst. Også selvom han giver det et produktivt twist. Ifølge Deleuze er Huillet/Straub “de vigtigste politiske filmskabere i moderne vestlig filmkunst,” præcis fordi “de ved, hvordan man viser, at det er folket, som mangler, som ikke er der.”⁹ En mere præcis beskrivelse af deres æstetiske praksis viser, at Huillet og Straub går mindre op i det manglende folk, end de går op i at skabe et produktivt dispositiv for kommunisme, ud af hvilket folk har mulighed for at træde frem som ligeværdige.

I bogen “On Populist Reason”, som bygger på strukturalistisk teori, argumenterer Ernesto Laclau for, at der skal introduceres tre processer på samme tid, før folket kan fremprovokeres: Anerkendelsen af en *ur-heterogenitet*, implementeringen af *forskelligheder* og endelig *ækvivalenslogikken*. I begyndelsen skal en tilstand af heterogene, bestemte forskelle organiseres således, at de sættes ind i et gitter af mulige handlinger eller æstetikker. Disse forskelle skal derefter indskrives i en ækvivalenskæde.¹⁰ Ved bevidst at afsløre folkets særegenhed prøver Huillet og Straub ikke at repræsentere et folk – eller dets fravær – men derimod at etablere de strukturer, der faciliterer skabelsen af et eller flere folk. Kommunismen i deres film handler således om de ligeværdige relationer, der muliggør en “konstruktion af folket, hvilket er den politiske handling par excellence.”¹¹

Den klassiske praksis for Huillet/Straub er at fokusere på det konkrete samt en ligelig fordeling af disse konkrete elementer. Straub fortæller dette gentagne gange i interviews. Det første skridt, der tages, er at fjerne al kontekst, så der blot er de basale elementer tilbage. Når Straub f.eks. taler om synkronlyd, nævner han “bølger” som fællesnævneren for både perceptionen, synet og hørelsen. Beslutninger om iscenesættelse, billedkomposition, indspilning og klipning skal således overveje dette. Bølgernes universalitet forklarer, hvorfor billeder og det soniske, såsom lys, musik, lyd og støj, er lige vigtigt: “Størstedelen af bølgerne i film kommer fra lyden...”¹² Den ligelige

tilgængelighed af visuelle eller soniske elementer er dernæst forudsætningen for alle filmiske bevægelser og følelser: “De bølger, som en lyd udsender, er ikke bare lydølger. Bølger af ideer, bevægelser og følelser bevæger sig også med lyden.”¹³

Huillet/Straubs store interesse for filmruller, kamera-linser, lyssætning, såvel som optagelses- og mixing-apparater stammer fra ideen om ‘materialitet’ og handler om at sikre, at ingen industrielt præfabrikerede procedurer indgår i deres filmiske processer.¹⁴ Dette gælder for både deres arbejde med synkronlyd og kamerabevægelser. Deres særegne brug af panorering forfladiger for eksempel landskaberne, de filmer, så alle elementer fremstår lige vigtige. Herved frigøres billedet også fra konventionelle regler for perspektiv og repræsentation.¹⁵ Deres kompositioner og optiske valg skaber ligeværdige relationer, inklusive *hors champ* som en uset, men ikke abstrakt tilstedeværelse i filmene. Deres arbejde med at skabe ligeværdige elementer starter således – i modsætning til Jacques Rancières receptionsbaserede teori – med selve materialet og de materialistiske processer i filmarbejdet. Arbejdsmetoden for to af de kunstnere, som Huillet/Straub har været særligt optagede af, Friedrich Hölderlin og Arnold Schönberg, viser, at de var forløbere på dette område, fordi begge arbejdede med begreber om ligeværdig fordeling, da de opfandt formsprog, der modsatte sig og radikalt omdannede deres tids æstetik. I begge tilfælde handlede det om at anvende denne æstetik til at ændre forståelsen af det rumlige. Og for Hölderlin såvel som Schönberg omhandlede de rumlige og relationelle problematikker folket.

ET NYT RUM FOR ET NYT FOLK

I sin revolutionære indsats for at igangsætte den såkaldte ‘vaterländische Umkehr’ (fædrelandsvendingen) vendte

Friedrich Hölderlin – som forstod formuleringen bogstaveligt – sig mod stroferne som punkter på vej mod vendingen og en tilbagevenden til virkeligheden. Selvom processen i denne vending mod fædrelandet for ham var åben, kunne den have endt i “vildnisset eller i en ny form,”¹⁶ som han skriver – præcis ligesom de tyske nationalsocialister og venstrefløjens revolutionære begge tog hans poesi til sig – var skabelsen af et nyt folk tæt forbundet med de radikale poetiske rekonfigurationer af sproget. Det at omdanne sprog til *Gesang*, sang eller poesi er derfor processer, som producerer en slags elementernes ækvivalens. Walter Benjamin havde således set, at folket, “*Das Volk* som symbol på poesien fik opgaven at udfylde Hölderlins kosmos.”¹⁷ I sin digtning brugte Hölderlin ikke blot de antikke versemål til at udligne rytmen, som f.eks det alkaiske i “*Thränen*”, eller det asklepiadæiske i “*Blödigkeit*”, eller sågar heksametre som i “*Menons Klagen um Diotima*”. Hölderlin brugte også den frie plads på den tomme side til at indsætte sine ord i rytmiske mønstre, hvilket betød, at han lod store dele af siderne være tomme. Han gjorde således læseren opmærksom på muligheden for at fordele ordene materielt på siden, længe før Stéphane Mallarmé (hvis digt “*Un coup de des jamais n’abolira le hazard*” er centralt i Huillet/Straubs film *Toute révolution set un coup de dés* fra 1977) eksperimenterede med de tomme pladser mellem tegnene. Hölderlins nye måde at arbejde med den tomme plads på blev særligt tydelig i Frankfurtudgaven af hans samlede værker, som Huillet/Straub rent faktisk baserede deres studier i Hölderlins *Empedokles* på. Redaktøren D.E. Sattler vendte tilbage til tidlige manuskripter for at demonstrere, at semantikken og syntaksen i versene frembringes ved at skabe en rytmisk fordeling af ordene på siden, som viser i hvor høj grad det nøje er tilrettelagt i tidlige versioner, at pladser intentionelt står tomme.¹⁸ På denne måde kunne Hölderlin understrege sin modstand mod alle sproglige konventioner i sprogbrugen og tekster, hvilket også indebar en ændring i måden, man talte tysk på.

(09)

Balthazar Filmkritik

24

Den strenghed, der ligger i at omdanne det talte tyske sprog til et slags *ødelagt* tysk for så at kunne destillere forskellige oplevelser ud af det, er et centralt anliggende for Danièle Huillet og Jean-Marie Straub. Den idiosynkratiske måde, hvormed de lægger vægt på diktionen af tekster under prøverne, samt deres fokus på hver eneste stavelses betydning i en sætning, for således at kunne bevare en ligeværdig valens og relevans – i stedet for den gængse sproglige tilpasning, som kommer fra tilvænning og tilsyneladende naturlige vaner – stammer altså fra Hölderlin. Det er en teknik, som bliver brugt til at befri følelser, der er skjulte og glemt i historien, og som har overlevet, forstenede som dinosaurer, i de litteraturbidder, som Huillet/Straub genopliver i deres film. Udover denne arkæologiske genopdagelse af historiske fornemmelser og følelser åbner Hölderlins arbejde også for en forståelse af Huillet/Straubs arbejde, hvad angår spørgsmålet om folket.

I Walter Benjamins essay om Hölderlins to relaterede oder “*Dichtermut*” og “*Blödigkeit*”, som han skrev i den første krigsvinter i 1914-15, nævner Benjamin to fundamentale aspekter, som også lader til at være afgørende for Huillet/Straubs filmkunst: for det første dette, at Hölderlins digte handler om den indre relation mellem digteren og folket, og, for den sags skyld, om spørgsmålet om guderne og loven. Og for det andet observerer Benjamin – ved at sammenligne disse to beslægtede digte som en konkret videreudvikling af nogle strofer – at Hölderlin i sine oder arbejder på en rekonfiguration af rummet og en forsætlig desorganisering af rumlige love, som således angriber hierarkier og sociale ordner. Benjamin argumenterer for, at den anden ode, “*Blödigkeit*”, er en vending mod det orientalske i modsætning til de græske former i “*Dichtermut*”. Denne anden odes orientalske og mytiske poetiske princip, som “overvinder grænser”¹⁹, er således i stand til at ophæve det græske formative princip fra den tidligere ode og vil til sidst danne et åndeligt kosmos ud

Ute Holl

25

fra “rene relationer af intuition, sanselig eksistens”²⁰, dvs. en ny form for umiddelbar opfattelse. Benjamin er i stand til at folde sin argumentation ud allerede i behandlingen af de to første linjer i digtene, der som det første fokuserer på “det levende” – som en mere radikal erstatning for menneskene i Hölderlins digtning – og for det andet på et nyt haptisk og fladt rum, som det ligeledes blev genopdaget af kunsthistorikere fra Benjamins tid, i begyndelsen af 1900-tallet, for at udfordre perspektivets love.²¹ Ifølge Benjamin forbliver menneskene og de rumlige ordner forbundne i Hölderlins værk, og det centrale spørgsmål for kunstneren forbliver, hvor han skal høre til, hvem han skal forholde sig til, hvem han skal tale for, som i de første vers af “Blödigkeit”:

Sind denn Dir nicht bekannt viele Lebendigen?
Geht auf Wahrem Dein Fuß nicht, wie auf Teppichen?
Er der ikke mange levende ting, du kender?
*Går dine fødder ikke på sandheden, som på tæpper?*²²

Den første version af digtet “Dichtermut” begyndte anderledes. Ifølge Benjamin “lever denne version stadig i den græske verden”²³ og forbliver knyttet til myten.

Sind denn Dir nicht verwandt alle Lebendigen?
Nährt zum Dienste denn nicht selber die Parze Dich?
Er alle levende ting ikke forbundet med dig?
*Nærer skæbnen dig ikke kun til at tjene sit lod?*²⁴

I forhold til “Dichtermut”, der handler om digterens død, fastholder Benjamin, at digterens mod er kommet fra en endnu ukendt kraft og grunder i “en anden og fremmed orden, nemlig forholdet til de levende.”²⁵ Her er Hölderlins kosmos endnu ikke fyldt op med sang eller lyd, som hos mennesker, tværtimod er det stadig knyttet til en højere kraft: “Den dybere ret,

hvorved digteren forbinder sig med og føler sig relateret til folket – de, som er i live – kan ikke mærkes i dette digt.” Kun i den anden version af stroferne bliver det tidligere billede af digtere som værende “digtere af folket” til, at de er “folkets tunger”, dvs. et nyt forhold, der er autoriseret af den nye rumlige sammenfletning af digter og mennesker. Det er her, det “orientalske” kommer ind som den konkrete oplevelse af det fladvævede stof eller det knudrede gulvtæppe – i øvrigt en meget konkret oplevelse for Benjamin, som var søn af en antikvitetshandler, og som var fortrolig med orientalske stoffer og teknikker. Folket såvel som digteren og guderne er placeret i et fladt og haptisk rum, men særligt digteren og folket er indhyllet som i en enkelt tekstur, som Benjamin udtrykker det: “Nu igen, blot depersonaliseret, dukker folket op (kan vi sammenligne dette med byzantinske mosaikker?), som om det var presset ind i overfladen omkring den store flade skikkelse af dens hellige digter.”²⁶ Rummet er her som en “orientalsk” eller en ornamentale struktur blevet til et produktionsapparat for en række nye forskelle, der øger sandsynligheden for ligeværdige relationer. Det nye rum udgør og rummer en verden af særheder, afledt af den specifikke plads, det får i det nyorientalske rum af ligeværdige elementer – som i mønstre på tæpper eller mosaikker: “Immanent for alt bestemmende i rummet er dets egen bestemthed. Enhver situation bestemmes kun i rummet og er kun bestemmende i rummet.”²⁷ Den æstetiske praksis har således skabt en ny følelse af skønhed, hvorfra “menneskene dukker op.”

Endelig, som Benjamin påpeger, gør Hölderlin sin poetologiske modstand mod en hierarkisk organisering af rummet til et politisk argument. Med henvisning til de midterste vers af “Blödigkeit” peger Benjamin på den ækvivalente kæde af sociale elementer, der følger: Guder optræder som mennesker, vilde dyr slutter sig til himmelske skabninger, og prinsernes såvel som digternes sange er forenet med folket:

(09)

Balthazar Filmkritik

26

Ute Holl

27

*Siden Guder voksede som mennesker, ensomme som bæster,
Og siden, på hver deres måde, sangen og prinsekoret
Bragte de himmelske personer tilbage til jorden,
Så har også vi, folkets tunger, kunnet lide at leve i menne-
skers selskab.*²⁸

Efter dette centrale vendepunkt i oden konkluderer Benjamin, at verdens orden bryder sammen, hvilket betyder, at de engang så fornemme magter snor sig i en kæde eller i en række af ligeværdige elementer: “Her, i midten af digtet, styrter himmelske mænd og fyrster ned fra deres gamle ordener – de knyttes til hinanden.”²⁹ Selvom det er sandt, at gudeskikkelsen forbliver, er den gud, Hölderlin påberåber sig, slægtskabet – en far “som under rige og fattige mænd den tænkende dag,”³⁰ en gud, der fordeler intellektuel rigdom og kraft ligeligt, og dermed oplyser de levende “en rachâchant” som en almindelig offentlighed. Metoden, hvormed man “forbinder sig til hinanden”, *zu einander reihen*, som i en kæde eller række, er kunstnerens, men er også en guddommelig praksis.

Ud fra Walter Benjamins analyse af Hölderlins værk fremstår Huillet/Straubs omdannelse af strofer til filmiske strukturer, der indsætter lydlige og visuelle elementer på absolut lige vilkår, pludselig integreret i en længere tradition for poetologiske praksisser. At opløse verden i detaljer, de differentielle processer, er et middel til at skille ideer eller ideologiske antagelser ad og analysere dem i forhold til filmisk erfaring. At producere detaljer og dermed genbestemme alle tings og levende væseners enestående plads i rummet er også at gøre dem værdifulde hinsides de kapitalistiske eller religiøse værdisystemer. Derefter, i redigeringsprocessen, samles de igen i henhold til ækvivalenslogikken.

I et essay om Hölderlins sene poesi, udgivet halvtreds år efter Benjamin, kaldte Theodor W. Adorno denne proces med ligeværdig fordeling parataktisk, idet han mente, at Hölderlin

(09)

Balthazar Filmkritik

28

“var allergisk mod det alt for ventede, det allerede indfangne og byttelige i den sproglige konvention”³¹; allergisk, kan man måske tilføje, over for enhver præfabrikeret bytteværdi for ord. Adorno forklarer Hölderlins poetologiske strategi som en, der radikalt undviger sig underkastelse. Lige så nonchalant, som Hölderlin havde været, da han støttede nationale oprør, lige så fast besluttet var han på at forstyrre enhver form for familie-, slægts- eller statsorden. Han var bevidst om frigørelseshistorier og fokuserede derfor på sine egne velovervejede digtskrivningsteknikker, tilsyneladende upåvirket af den foragt og manglende forståelse, som hans samtidige ofte udtrykte. Hans metode peger mod en generel holdning, selv når den fokuserer på sprogets transformation: “Hölderlins teknik [...] mangler ikke dristigt udformede hypotaktiske konstruktioner, alligevel er paratakserne slående, kunstige forstyrrelser, der unddrager sig det logiske hierarki af en syntaks, der underordner sig.”³²

I et forsøg på at redde Hölderlin fra Martin Heideggers nationalistiske tilegnelse, specifikt i form af “Volk” som et meget tysk folkebegreb, henviser Adorno til den senere ode, “stimme des Volkes” (Folkets stemme), for at kunne forklare modkraftens spænding på det poetiske subjekt, som, i den parataksiske ødelæggelse af sproglige konventioner, oplever en smertefuld adskillelse. “Det løsrevne, formgivende subjekt, absolut i dobbelt forstand, bliver bevidst om sig selv som negativitet,” men netop gennem tabet af et fast sprogligt grundlag bliver det også bevidst om tilstedeværelsen af et fiktivt eller poetisk fællesskab; “bevidst om en isolation, der ikke visker fiktionen om et positivt fællesskab ud.”³³ Fællesskabet, ville Deleuze sige, mangler tydeligvis her – eller i Adornos mere dialektiske termer: “Netop fordi han ærede Rousseau, overholder Hölderlin ikke længere den sociale kontrakt som digter.”³⁴ Hvis man følger en subtekst i Adornos essay, kan man tolke hans læsning af Hölderlins poetologi som

Ute Holl

29

det at samle elementer af en slags ulydighedsæstetik. Praksissen med at udligne sproglige elementer er for Adorno en befriende, men også voldelig handling: “Når man sætter det fri, fremstår sproget parataktisk uordnet, når det bedømmes ud fra subjektiv hensigt,”³⁵ en formulering, der lyder hårdere på tysk, hvor Adorno faktisk taler om sproget som værende “parataktisk ødelagt”.³⁶

Med udgangspunkt i Walter Benjamin, der havde beskrevet Hölderlins poetiske praksis som det at “knytte den ene til den anden,” et arbejde, der fokuserer på kæder eller rækker (Reihen), fortsætter Adorno med at beskrive “forvandlingen af sprog til en seriel orden,” som han derfor kvalificerer som værende “musikagtig”.³⁷ Adorno tænker utvivlsomt her på Arnold Schönberg og komposition på baggrund af rækker – hvilket han havde studeret hos Schönbergs elev Alban Berg. Eftersom Huillet/Straub i deres udvidede værk om Schönberg, specifikt i deres enestående omdannelse af operaen “Moses und Aron” til en film i 1974, omhyggeligt havde studeret hans grundlæggende kompositionspraksis, er det værd at huske på Schönbergs tekniske ideer om ligeværdig omfordeling i musikken, og at relatere den til operaens oprindelige formål, nemlig at undersøge folket, loven og spørgsmålet om ulydighed i en tid med fare og eksil.

ØRKENENS POETOLOGIER

I sine overvejelser om en ny kompositionsteknik, som han første gang præsenterede under en forelæsning ved the University of California i Los Angeles den 26. marts 1941, forklarer Schönberg, at hans “metode til at komponere med tolv toner, som kun er relateret til hinanden”³⁸ er en abstraktionspraksis, der omsætter en idé til musik, og samtidig en æstetisk praksis, der ifølge Schönberg knytter en form, “rent psykologisk set, til en følelse af skønhed.”³⁹ Som konservativ musikforsker stoler

Schönberg på det faktum, at i musikkens historie havde lyden eller klangfarvens organisering ikke, som man kunne tro, været en idé om at farvelægge en ellers matematisk formet idé, som i forskellen mellem *disegno* og *colore*, men at farvningen af lyden i sig selv altid havde været “en udstråling af en iboende kvalitet af ideer...”⁴⁰ Schönberg vælger i en kantiansk drejning en tæt relation mellem det konkrete og ideen ved meget praktisk at øge rækkevidden i forskellen mellem lyde. Det er herigennem, at Huillet/Straub finder deres model ved at stole på, at filmmediets grundlæggende materielle elementer kan kommunikere abstrakte historiske ideer, såsom klasseforhold eller historiografiske lektioner.

For ikke at gå for meget i detaljer med tolvtoneteknikken er det tilstrækkeligt at understrege, at den grundlæggende regel er, at ingen tone må gentages, medmindre alle andre har lydt. Komponisten bruger en specifik serie af den kromatiske skala, en række, såvel som dens inversion, retrograd og retrograd inversion, for at opnå en ækvivalent kæde. Schönbergs koncept kan opsummeres som at skabe absolut lige relationer mellem alle toner, idet man undgår enhver oplevelse af, at der er overvægt på en, som så kan misforstås som en central rod eller en grundtone, der underkaster lyden en centralt herskende harmoni.⁴¹ Selv hvis toner er klynget i grupper, “tjener denne gruppering primært til at give en regelmæssighed i fordelingen af tonerne.”⁴² Med udgangspunkt i det klassiske notationssystem – som han i øvrigt udtænkte en mekanisk skrivemaskine til – arbejdede Schönberg ikke kun i det vandrette fordelingsplan efter rækkens regel, men også i den vertikale dimension af samtidighed, med andre ord både parataktisk og syntaktisk. Med tanke på en ligeværdighedens æstetik er det interessant, at han skulle være særlig opmærksom på mellemrummene – rum, der således transcenderer det traditionelle begreb om intervaller i pythagoræiske forhold, idet de ikke længere er underordnet harmonier.⁴³

Logikken eller reglen bag tolvtone-komposition og dens evigt skiftende “idé-emotionelle struktur”⁴⁴ i musikken er svær at forstå, hvilket selv Schönberg har indrømmet, alligevel er det mest fremtrædende kendetegn ved hans musik indtrykket af lydene som værende ligeligt fordelt i et udjævnet, hørbart felt. Musikken følger ideen om ligelig fordeling som sandet i ørkenen, samtidig med at den selvstændigt udvikler strukturer i henhold til sin egen iboende regel for rækken. I modsætning til at komponere i tonearter og harmonier, som underkaster et stykke en bestemt ånd eller temperament, etablerer farve- og udtryksrækken i tolvtonemusikken en ny form for åbent lydrum. Det “svarer til princippet om den absolutte og ensartede opfattelse af det musikalske rum.”⁴⁵ Samtidig kan lyde, når de danner nye og uhørte klangfarver, også slynge sig mellem musik og støj, det menneskelige og umenneskelige, instrumentelle og omgivende effekter, “overvinde grænser,” for at citere Benjamins forståelse af Hölderlins poetologiske praksis, og åbne nye soniske rum.

Operaen “Moses und Aron”, som er baseret på en enkelt tonerække, åbner rent faktisk med et eksempel på en kompleks klang, der er mellem det menneskelige og det instrumentale. Ifølge partituret skal et sunget “O---” lyde *pianissimo* fra orkestergraven gennem auditoriets mørke, før tæppet går op. Seks solostemmer intonerer det, mens de sidder ved siden af seks soloinstrumenter, der spiller “unisont med dem”⁴⁶: sopran og fløjte, mezzo og klarinet, alt med engelsk horn, og en takt senere tenor, baryton og bas med fagot, basklarinet og cello. Lyden danner en akustisk summen, en sammensmeltning og forvirring af instrumenter og kroppe. Først ni takter senere vil yderligere fire stemmer blive tilføjet, hvor lyden udkrystalliseres til bestemte stemmer og ord, der viser sig at repræsentere “stemmen fra den brændende tornebusk”.⁴⁷ Det er imidlertid et forskelsløst øjeblik, som sætter publikum i den samme akavede situation som Moses, da han lader sine får græsse i ørkenen,

(09)

Balthazar Filmkritik

32

irriteret over noget, han ikke kan skelne som ren støj eller en stemme; som blot forstyrrelse eller en guddommelig orden. Og dette forvirringsmotiv er således, gennem et sæt af stigende forskelle og lige sandsynligheder, det, der udgør operaens ramme; ørkenlejren, hvor folket diskuterer deres skæbne over for gudsbjerget og fraværet af en leder. I denne krise, hindret af loven, viser Schönberg – som selv blev forfulgt som jøde og senere var på vej i eksil, da han komponerede (men aldrig færdiggjorde) operaen – konfrontationerne mellem to positioner: Moses, som er engageret i de abstrakte ideer, ord og loven, og Aron, som er interesseret i det konkrete og den sanselige erfaring. I denne forstand rejser situationen med loven et musikalsk, et æstetisk og et religiøst spørgsmål på samme tid.⁴⁸ Huillet/Straub tilføjer i deres bearbejdelse af operaen et politisk spørgsmål og sandsynligvis også et økologisk. I deres film er det at arbejde hen imod kommunismen ikke kun et spørgsmål om at skabe en matrix for ligeværdige relationer, men også at åbne et rum af ukendte relationer, herunder dem mellem mennesker og dyr, rum og klimaer – inklusive, som Hölderlin så det, både de “himmelske og fyrster”, der måtte “styrte ned fra deres gamle ordener”. Et folk fremstår som et sekundært fænomen ifølge dette syn på verden, ligesom operaens folk bliver et emne, efter at Moses har modtaget budskabet om dets undertrykkelse fra en lyd i tornebusken. Ved hjælp af filmteknologi og filmisk praksis udvikler Huillet/Straub en kompleks forståelse af kommunismen, som en kraft, der kan skabe nye og ligeværdige relationer.

For at øge forvirringen ved den indledende lyd i operaen fik Schönberg den excentriske idé at øge fremmedgørelsen, idet han foreslog, at “det kunne være muligt at adskille stemmerne fra hinanden uden for scenen, (selvom de forbliver visuelt i kontakt) vha. telefoner, som vil føre lyden gennem højttalere ind i salen, hvor stemmerne derefter vil smelte sammen.”⁴⁹

Det er fra denne idé om teknisk at adskille og derefter

Ute Holl

33

remix klangfarver og lyde, at Huillet/Straub har taget deres unikke soniske løsning til den filmiske udgave af operaen, som endte med at blive optaget i et amfiteater nær Alba Fucens i Abruzzerne. Som Straub forklarede det i et interview med *Cahiers du cinéma*:

Moses und Aron er et teknisk eventyr, hvad angår optagelsen af lyden, som ingen tidligere havde turdet [...]. Jeg havde drømt om det helt fra starten, og lydteknikeren mente også, at det var rigtigt ... først at indspille orkestret alene og så få sangerne til at synge over det.⁵⁰

Orkesterstemmene og alle korsekvenser uden for billedrammen blev således forproduceret hos Österreichischer Rundfunk (ORF) i Wien for at kunne lave en meget tør, rumklangsfri, fire-kanals monoversion på smalt bånd til optagelsen af filmen.⁵¹ De forudindspillede numre understøttede sangerne under deres optrædener i det fri via små højttalere installeret blandt korsangerne. Solisterne sang, udstyret med små ørepropper, for at kunne følge orkesterlydene, som omhyggeligt skulle holdes uden for mikrofonernes følsomhedsområde. I teatrets arena med alle dets efterklangseffekter og omgivende lyde blev stemmer fra kor og solister optaget med adskillige mikrofoner på boomstange til to af de tre Nagra-IV-enheder, der var til stede.⁵² For at høre orkesterstemmerne måtte Michael Gielen, dirigenten, der stod på en mobil piedestal, bære "et par hovedtelefoner, der dækkede begge hans ører, og forhindrede ham i at høre, hvad dem, han dirigerede, sang."⁵³ Under optagelserne i amfiteatret tilføjede lydtekniker Louis Hochet studieoptagelser fra Wien som en slags "live"-synkronisering med sangerne. Efter redigering skulle det synkroniserede materiale kun mixes.

Den mikrobevægelse, der ligger i at adskille stemmer, musik og lyde, som Schönberg havde antydnet både i sin komposition og i sine sceneinstruktioner, blev således etableret i

stor skala i Huillet/Straubs filmatisering. For at danne et nyt lydtrum integrerede de alle mulige særlige effekter: Stemmer i et lydstudies kulturelle rammer blev blandet med stemmer i det åbne landskab, forstyrret af vinden eller moduleret af dyrelyde. Efterklang fra forskellige historiske arkitekturer blev blandet sammen – dette var muligt,

“fordi Strauberne og deres lydtekniker gennem eksperimenter havde fundet ud af, at den naturlige efterklang fra studiet i Wien mere eller mindre svarede til området i Alba Fucens, hvor optagelserne fandt sted.”⁵⁴

Omstændighederne ved en teaterruin i midt-1970'ernes Italien, uregelmæssigheder i den elektriske frekvens, gamle kobberkabler, peger alle på den skrøbelige synkronisering, der aldrig underkastede sig en central taktfasthed i musikken, men snarere svarer til en parataktisk splintræng af musikken. Det parataktiske akustiske rum, som Huillet/Straub udtænkte, omfattede forstyrrelser forårsaget af den radikale adskillelse af parametre for så at frembringe nye lag af lydfelter – og derved sammenkædnin-
gen af elementer med ligeværdige forhold. Efter teknisk at have isoleret de deltagende – sangere, bønder, teknikere, musikere og dyr – og derefter indlejret de særlige fænomener i de to forskellige mix-stadier, for at danne et absolut hybrid rum, ville den komplette oplevelse af lyden i filmoperaen, “den absolutte og enhedsmæssige opfattelse af det filmiske rum,”⁵⁵ for første gang finde sted i biografrummet. Det er i biografens mosaiske rum, at et nyt folk – som er blevet fremkaldt teknologisk og derefter forbedret – dukker op.

I sine forberedelser til filmen havde Danièle Huillet lavet en historisk undersøgelse af semitiske nomaders liv og skikke i Mellemøsten, hovedsagelig med udgangspunkt i Adolphe Lods' bog *Israel, Des Origines Au Milieu Du*

VIIIe Siecle Avant Notre Ere, som blev udgivet i 1930. I sine noter understreger Huillet, at ørkenen er et hybridrum af forskellige kulturer.⁵⁶ Filmen overfører således denne idé om ørkenen til et sæt af relationer, der forbinder teatrets arkitektur og dets *arena* – latinsk for sand – til de enkelte karakterer, som er udsat for vind og klima, samt til bønders skuespil og til dyr i bevægelse og deres lyde. Huillet/Straubs måde at filme på udmærker sig ved fuldstændig afvisning af en central orden eller et centralt regime: Hverken teknikkerne, skuespillerne eller instruktørerne dikterer processerne, men filmoptagelserne fanger og dokumenterer den indviklede interaktion mellem alle elementerne. Her handler de naturligvis mere radikalt, end Schönberg havde forestillet sig, at hans opera skulle realiseres. I denne forstand havde endda John Cage kvalificeret Schönbergs musik, selvom han var en velkendt konservativ. “Schönbergs metode er analog med et samfund, hvor der lægges vægt på gruppen og integrationen af individet i gruppen.”⁵⁷ Kunsten at kunne integrere uden at underkaste det specifikke en central idé eller en totalitær lov er den kunst, der her er tale om.

FORSKELLE OG KOMMUNISME: DANIELÉ HUILLET OG JEAN-MARIE STRAUB

Den indledende indstilling i filmoperaen, der underbygger lydene af Moses’ forvirring, begynder med et nærbillede af profetens baghoved og bevæger sig derefter i et enkelt take hen over amfiteatrets arena, op i ruinerne, på tværs af bevoksning og buske i forladte olivenplantager og stopper ved en øde slette foran to bjergtoppe, da den første musikalske sats slutter. Denne panorering stiller et engang dyrket landskab til skue, der nu er gennemsyret af kulturelle teknikker fra det industrialiserede samfund. Dette gælder for landskabet såvel som for kamerateknologien, der afslører det. Panoreringen kæder de

(09)

Balthazar Filmkritik

36

særlige elementer ind i en række ligeværdige genstande; det frigør og fremmedgør samtidig landskabet i dets perspektiviske orden og åbner dette filmisk fremmedgjorte nye serielle rum for publikums blik. Men publikum må stadig selv skelne tingene fra hinanden: ønsker det at se et sublimt landskab eller hellere de kapitalistiske økonomiers ødemark, hvor bønder og arbejdere udnyttes? Ønsker det at se en historisk ramme eller en analyse af bøndernes situation i halvfjerdserne? I denne forstand er panoreringen en kollektiv bevægelse, der afventer valorisering, og kræver en række særlige og individuelle beslutninger – i modsætning til en homogen kollektiv reception – for at blive til virkelighed. Det er på grund af denne begyndelse, at franske filmkritikere foreslog, at filmens mennesker faktisk er skjult i den filmiske praksis eller kulturelle teknikker, såsom for eksempel panoreringen:

Cahiers du cinéma: Det slående i *Moses und Aaron* er, at folket er tænkt som værende et blik. Det er et blik, der kræver, at vi tilfredsstiller det.

Straub: Min tanke var i dette øjeblik, at menneskene trods alt er blikket. Okay, hvad er det så, der pludselig får blikket til at frembringe panoreringen? Det er ikke Aron, der skaber panoreringen, og ikke forbindelsen mellem Moses og Aron. For Moses er aldrig knyttet til folket gennem en panorering (bortset fra den, der går forbi ham). Moses knyttes aldrig til folket gennem nogen form for kamerabevægelse – bortset fra panoreringen, der viser hans “kald” (Brændende tornebusk = mennesker uden for billedrammen).⁵⁸

Det metonymiske forhold mellem panorering, brændende busk, det lille kor og mennesker, en samling af tekniske, musikalske, filmiske og politiske forestillinger, forbinder

Ute Holl

37

filmens forskelligartede niveauer lige fra begyndelsen. For Straub er det at lave folkelige film – det at konstruere filmisk kommunisme – således et spørgsmål om at lære at se, uden at ens blik bliver vejledt af en central kraft, da det er kendetegnende for den singulære gud:

Man må forstå, at sammen med civilisationen opfandt bønderne guderne. Man må forstå, at opfindelsen af monoteisme betyder, at det er meget svært at undvære guder. At det stadig vil tage os århundreder at nå dertil, og at det at undvære guder, som det voltairske bourgeois gjorde, ikke er en løsning. Det er kun kynisme.⁵⁹

Straubs arbejde med at lave og se film består i at *aflære* monoteismen. Dette gælder ikke kun i form af et kantiansk ansvar ved at bruge sin egen forstand uden en andens hjælp, men det betyder praktisk talt en radikal analyse af verden, der skiller den ad med filmiske midler, så den modstår enhver konventionel kategori. Og dette gælder specifikt for den moderne forståelse af det virkeliges kategori, *la categorie du reel*, som Roland Barthes i 1968 havde fordømt som en metode til at skabe effekten af realisme i moderniteten – den skjulte, implicite *signifier* i realistisk kunst.⁶⁰ Målet med Huillet/Straubs film er nærmere at opbygge nye og ligeværdige relationer til et kommende samfund eller folk. Her viser de sig at være meget præcise i deres kommunisme:

Kommunisternes teoretiske grundsætninger hviler aldeles ikke på ideer, på principper, som er opfundet eller opdaget af en eller anden verdensreformatør. De er kun almene udtryk for de faktiske forhold, der knytter sig til en eksisterende klassekamp, til en historisk bevægelse, der foregår for øjnene af os.⁶¹

I modsætning til Kant, der i *Kritik af Dømmekraften* havde baseret ‘kunsten at skelne’ på *sensus communis* og æstetiske forskelle og havde defineret det skønne som et mål i sig selv, “så at sige uden kobling til andre smukke ting,”⁶² gøder Huillet/Straubs film jorden for alle slags mulige forbindelser, ganget op og gjort lige, som Straub hævder: “Jeder sei wie alle (Hver være som alle). Det er Empedokles’ store tale, som jeg kalder Hölderlins kommunistiske utopi.”⁶³ Denne kommunistiske konstruktion er baseret på og håndhævet af tekniske foranstaltninger: de mangfoldige lag af syntetiserede lyde, den komplekse konstruktion af filmiske rum og dermed åbningen af specifikke blikke, som således forbereder et folks dannelse og fremtræden. Men det er lige så svært at slippe af med de vejledte og centralt organiserede opfattelsesformer, som det var for proletarerne – som Marx skrev til – at miste deres lænker. Han skriver dog: “De har en verden at vinde.”⁶⁴

Danièle Huillet fører argumentet videre i sine noter om indspilningen af *Moses und Aron*.⁶⁵ For hende fører det ikke kun uddrivelsen af en enkelt Gud, men også introduktionen af nye filmiske forskelle, såsom den filmiske tid som varighed, filmisk rum som et åbent felt, montage som en måde at samtænke det hidtil usammenhængende, og fremkomsten af uforudsete fænomener fanget af det filmiske apparat: de lysbevægelser, vinden skaber, når den rusker i træernes blade, solens mærker på blege østrigske sangeres næser, lyden af dyrehove på tør og sandet jord, klimatiske elementer, der styrer et rum, en kultur eller et folk. For Huillet er kameraet et [dziga] vertovsk apparat, der kan afsløre det almindeligvis usete, “et apparat til radiografi, et spejl, der hjælper med at se og ... høre, opdage, under ophobning af vaner og klichéer, virkeligheden – sandheden?”⁶⁶ Film er kunsten at etablere forbindelser til det usete, det oversete, de hidtil ukendte ting i egen ret. Men i modsætning til den fetichisme af det virkelige, som Barthes afslører i tressernes kunst, en sammenblanding

af elementer af det virkelige for at påsy betegneren direkte på den nøgne referent, viser Huillet/Straub hele rækken af sammenhænge, som film kan producere, et indviklet netværk af bestemte ting, sanser, syn og lyde.

Dette illustreres i sekvensen med Guldkalven. Det begynder med billedet af en iøjnefaldende skulptur af en kalv, man kan se bag Aaron, som, da lovgiveren Moses ikke er vendt tilbage fra bjerget, forsøger at berolige de protesterende mennesker ved at forklare, at sanselige billeder og materielle ting er forbundet med et iboende princip. Dette, siger Aron, er lige så pålideligt som en uforanderlig lov. Aron vælger et slags materielt baseret regelsæt, en slags fleksibel økonomi, en guldstandard⁶⁷ i stedet for en ren monoteistisk lov eller en radikalt revolutionær økonomi:

Dette billede vidner om, at i alt, hvad der er, lever en Gud! Uforanderligt, som et princip, er materialet, gullet, som du har givet. Levende – foranderlig, som alt andet: det andet er den form, jeg gav den. Tilbed jer selv i dette symbol!⁶⁸

Huillet/Straub afbryder Arons propaganda ved straks at tilføje et vidvinkelbillede af en gruppe dyr, inklusive æsler, okser og en hvid kamel. Huillet fortæller:

Vi optager tre meget lange indstillinger, for med sådan en indstilling skal man filme og tillade, at livet kan flyde videre. Georges [Vaglio] optager lyden, for vi venter på vejtrækningen og lydene fra seletøjet eller vognen – meget smukt.⁶⁹

Bagefter driver hyrder iført teaterkostumer flere dyr, flokke af får og køer, gennem amfiteatrets tagløse, klare sydlige *parodos* og ind i arenaen med bevægelser, der vækker minder om flere tusinde års kulturelle teknikker. Disse forskellige lag

(09)

Balthazar Filmkritik

40

viser, at filmen ikke beskæftiger sig med historisering, men med at analysere historiske repræsentationsformer og virkelighed. Indstillingen vikler kultur- og naturhistorie ind i optagede fagter, spor og stemmer. Her overlejres Schönbergs musik igen af mange slags dyrelude, hvis klangfarver i slutningen af et langt orkesterafsnit, der sammenstiller ekstrem og excentrisk *glissandi* med næsten orientalske rytmer, blander sig med instrumenternes. Strygeinstrumenter og træblæsere smelter sammen med hyrdernes fløjten og råben, slagtojsinstrumenter smelter sammen med klapren fra fårenes hove, stemmerne fra okser og kontrafagot smelter sammen på den måde, Stemmen fra den *brændende tornebusk* tidligere var en blanding af instrumenter og stemmer, vejtrækning og vibrering.

I denne scene, hvor dyreflokkene drives, måtte filmoptagelserne vente, som Huillet skriver, på at rytmen i indstillingen udviklede sig. Men i modsætning til sekvensen med den brændende busk⁷⁰ er kaldet her, der er syntetiseret ud af dyrestemmer og instrumenter, ikke længere et kald fra en gud eller en transcendental anden verden, men et kald fra de levende. Det er en konkret lydlig blanding af væsener, ting, instrumenter og sandsynligvis optagemaskiner: dyriske og mekaniske. I denne indstilling bliver hver enkelt seer udfordret til at skelne: ikke at tænke på guder, men på levevilkår. Disse dukker også op under slagternes dans, der følger: liggende på alteret, konfronteret med andre antikke fragmenter af arkitektur, ser man stykker af kød som en påmindelse om et kapitalistisk samfund, der adskiller produktion og forbrug, og uretfærdigheden ved den følgende fordeling. Billederne af de levende ting, genstande og mennesker er her ikke en konfrontation af kulturelle billeder med det rene eller virkelige liv, tværtimod er de igen en serie af billeder, som giver publikum mulighed for at opfatte og tænke i forhold til historiske konstellationer og klasseforhold. Dette indebærer imidlertid at “overvinde grænser,” som Benjamin

Ute Holl

41

udtrykte det i forhold til Hölderlin.⁷¹ Eller som Laclau forklarer, “fremkomsten af ‘folket’ som en historisk aktør er således altid grænseoverskridende i forhold til den forudgående situation.”⁷²

Den særlige skønhed i de særlige lyde i sekvensen med dyr, hyrder og slagtere, vejtrækningen af både dansere og dyr, minder os om, at vi også er levende væsener, der foretager egne beslutninger, adskilt fra udødelige og guder. Danièle Huillet og Jean-Marie Straubs film minder os om, at “det er meget svært at undvære guder,” men vi har en verden at vinde, hvis vi gør det.

Noter

- (1) Raoul Schrott, *Die Wüste Lop Nor: Novelle* (2000). “Ein Busch, irgendein Kiesel, sogar ein Termitenhügel manchmal: dem wind genügt das. An ihm richten Wächten sich aus und wachsen sich zu Dünen aus; sie bilden Ketten und Wälle, werden ei-, herz-, oder sternförmig.”
- (2) *En rachâchant* (1982) er en syv minutter lang film af Huillet og Straub, som er baseret på Marguerite Duras’ novelle “Ah Ernestol!” (1971). Dens titel er en neologisme, der refererer til lyden af ordet ‘søger’ på fransk, en recherchant, eller, som skoleeleven, der er filmens hovedperson, kræver: at finde ud af det selv.
- (3-6) Danièle Huillet, “Sickle and Hammer, Cannons, Cannons and Dynamite! Danièle Huillet and Jean-Marie Straub in Conversation with François Albera,” i *Jean-Marie Straub & Danièle Huillet*, 2006, s. 120-123.
- (7) Straub som citeret i John Gianvito, “Tough Love” i *Jean-Marie Straub and Danièle Huillet*.
- (8) Barton Byg, *Landscapes of Resistance: The German Films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub* (1995), s. 4.
- (9) Gilles Deleuze, *Cinema 2. The Time-Image* (1989), s. 215.
- (10-11) Ernesto Laclau, *On Populist Reason* (2005), s. 78 og 121.
- (12-13) Straub, Huillet: “Interview on Direct Sound,” i *Jean-Marie Straub and Danièle Huillet: Writings* (2016), s. 156.
- (14) Se Huillets overvejelser om den filmiske proces i “Notes on Gregory’s Work Journal,” i *Writings*, s. 277-331. “Vi prøver denne nye negativ [...] for at teste, om der er fremskridt i forhold til den foregående udgave, eller om den primært tjener Kodak som et industrielt fremskridt...”

(09)

Balthazar Filmkritik

42

(15) Ute Holl, *The Moses Complex: Freud, Schoenberg, Straub/Huillet* (2017), s. 194-221.

(16) Friedrich Hölderlin, “Notes on the Antigone,” i *Essays and Letters* (2009), s. 331.

(17) Walter Benjamin, “Two Poems by Friedrich Hölderlin – ‘The Poet’s Courage’ and ‘Timidity,’” i Walter Benjamin: *Selected Writings 1: 1913-1926* (1996), s. 18-47; “Und so als Symbol des Gesanges hat das Volk den Kosmos Hölderlins zu erfüllen,” i Walter Benjamin, *Aufsätze, Essays, Vorträge* (1977), s. 114.

(18) Hölderlin, “Empedokles I,” i *Sämtliche Werke* (1985), Vol. 12, s. 13.

(19) Benjamin, “Two Poems” s. 34.

(20) På tysk: “Das ist das orientalische, mystische, die Grenzen überwindende Prinzip, das in diesem Gedicht so offenbar immer wieder das griechische Gestaltende Prinzip aufhebt, das einen geistigen Kosmos schaffte aus reinen Beziehungen der Anschauung, des sinnlichen Daseins...” i Benjamin, “Zwei Gedichte,” s. 124.

(21) Se Wilhelm Worringer og Alois Riegl, eller, hvis det drejer sig om arkitektur og det ornamentale, Siegfried Kracauer.

(22) Hölderlin, *Selected Poems and Fragments*, red. Jeremy Adler, trans. Michael Hamburger (London: Penguin Books, 1998), s. 100-101.

(23) Benjamin, “Zwei Gedichte,” s. 110. Hölderlin, *Selected Poems*, s. 99

(24) Hölderlin, *Selected Poems*, s. 99

(25) Benjamin, “Zwei Gedichte,” s. 109: “Noch begründet sich der Mut des Dichters seltsam aus einer andern, fremden Ordnung. [...] Was hat dem dichterischen Mut die Volksverwandtschaft zur bedeuten? Nicht fühlbar wird im Gedicht das tiefere Recht, aus dem der Dichter seinem Volk, den Lebendigen, sich anlehnt und ihnen verwandt fühlt.”

(26) Ibid. s. 116: “Nun erscheint - dürfen wir es byzantinischen Mosaiken vergleichen? - entpersönlicht das Volk, wie in der Fläche gedrängt um die flache große Gestalt seines heiligen Dichters.”

(27) Ibid. s. 115. “Allem Bestimmenden im Raum ist immanent dessen eigene Bestimmtheit. Jede Lage ist im Raum allein bestimmt und allein in ihm bestimmend.”

(28) Ibid. s. 103. “Denn, seit Himmlischen gleich Menschen, ein einsam Wild, / Und die Himmlischen selbst führet, der Einkehr zu, / Der Gesang und der Fürsten / Chor, nach Arten, so waren auch. / Wir, die Zungen des Volks, gerne bei Lebenden.”

(29) Ibid. s. 112: “So daß hier, um die Mitte des Gedichts, Menschen, Himmlische und Fürsten, gleichsam abstürzend aus ihren alten Ordnungen, zu einander gereiht sind.”

Ute Holl

43

(30) Hölderlin, *Selected Poems*, s. 102: "Unser Vater, des Himmels Gott / Der den denkenden Tag Armen und Reichen gönnt."

(31-32) Theodor W. Adorno, "Parataxis. On Hölderlin's Late Poetry," i *Notes to Literature, Volume Two* (1974), s. 129-130.

(33) På tysk "... einer Vereinzellung, die doch keine Fiktion positiver Gemeinschaft tilgt," fra Adorno, "Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins,"

(34-35) Adorno, "Parataxis. On Hölderlin's Late Poetry," s. 135-136.

(36) Adorno, "Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins," s. 475: "Losgelassen, freigesetzt, erscheint [die Sprache] nach dem Maß subjektiver Intention parataktisch zerrüttet."

(37) Adorno, "Parataxis. On Hölderlin's Late Poetry," s. 130-131.

(38-45) Arnold Schönberg, "Composition with Twelve Tones," i *Style and Idea* (1950), s. 103-138.

(46) Schönberg, Moses und Aron, *Oper in drei Akten*, Studien-Partitur, takt 1.

(47) Ibid. takt 1-14. For spørgsmålet om, hvorvidt den indledende vokal tilhører Moses eller ej, se Marc M. Kerling, "O Wort du Wort, das mir fehlt:" *Die Gottesfrage in Arnold Schönbergs Oper Moses und Aron - Zur Theologie eines musikalischen Kunst-Werkes des 20. Jahrhunderts* (2004), s. 57.

(48) Matthias Schmidt, "Vor dem Gesetz. Zur religiösen Dimension eines musikalischen Begriffs bei Schönberg," i *Arnold, Schönberg und sein Gott: Bericht zum Symposium Juni 26.-29. Juni 2002* (2003), s. 299-310.

(49) Schönberg, Moses und Aron, *Oper in drei Akten*, fodnote til takt 9.

(50) Jacques Bontemps et al. "Conversation avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet (Moïse et Aaron)" i *Cahiers du cinéma* 258-259 (1975), s. 23.

(51) Michael Gielen, *Unbedingt Musik. Erinnerungen* (2005).

(52) For flere detaljer se Huillet, "Notes" i *Writings*, s. 277-331; se også: "Propos de JM Straub publiés dans *Le Film Français*" i *NEF Diffusion, Moïse et Aaron*, Presse Information. Tak til Volko Kamensky for at dele dette dokument fra Fondo Straub-Huillet i Cineteca di Bologna.

(53) Huillet, "Notes," i *Writings*, s. 293.

(54) Oversat fra Michael Grelen, "Aus einem Gespräch mit Michael Gielen. Wolfram Schütte spricht mit Michael Gielen," *Filmkritik* 221/222 (1975) s. 281.

(55) Schönberg, "Composition with Twelve Tones," s. 115-116.

(56) Huillet, "Small Historical Excursus," i *Writings*, s. 161-176.

(57) John Cage, "The Future of Music. Credo," i *Silence* (1971), s. 3-7, 5.

(58) Jacques Bontemps et al. "Conversation avec Jean-Marie Straub et Danièle Huillet (Moïse et Aaron)," s. 13-14.

(59) Straub, "Sickle and Hammer," s. 119.

(60) Roland Barthes, "L'Effet de Réel," *Communications* 11 (1968), s. 84-89. Tak til Peter Ott for tips og kritiske bemærkninger.

(61) Karl Marx og Friedrich Engels, *Det kommunistiske manifest*.

(62) Hannah Arendt, *Lectures on Kants Political Philosophy* (1992), s. 7. Arendt ser Kants Kritik af dømmekraften og det sublime som et politisk program.

(63) Huillet/Straub, "Questionnaire on May 1968," i *Writings*, s. 267.

(64) Marx og Engels, *Det kommunistiske manifest*.

(65) Huillet, "Notes," s. 277-331.

(66) Huillet, "Interview: No appeasement," i *Writings*, s. 252.

Oversat fra engelsk af Mads Emil Aagaard. Tak til Ute Holl, Annett Busch og Tobias Hering.

Kommunisme som æstetisk praksis udkom på engelsk i *Tell It to the Stones: Encounters with the Films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub* (red. Annett Busch, Tobias Hering. Sternberg Press, 2021).

(67) Denne økonomiske subtekst ligger ligefor, da efterkrigstidens Bretton Woods-aftaler – et regelsæt, som skulle balancere økonomiske magter – mislykkedes, netop som filmen blev optaget, hvilket åbnede døren for venture- og rovdriftskapitalisme. Aarons hentydninger til guld som et tegn på social fred kunne, i hvert fald for 1970'ernes publikum, antyde en mulighed for den kapitalistiske utopi om et selvreguleret monetært system baseret på guldreserver (herunder USA's økonomiske overherredømme). Moses modsætter sig dette under sit forsvar af en immateriel universel, eller rettere "en allestedsnærværende, ufatteligt og utænkelig" lov, da Moses henvender sig til den nye gud i begyndelsen af operaen.

(68) Schönberg, *Moses und Aron*, Akt II, Scene 3, takt 308-319.

(69) Huillet, "Notes," s. 277-331.

(70) Huillet, "Notes," s. 329-330: "Vi begynder igen for anden gang. Det er bedre for rytmen..."

(71) Benjamin, "Two Poems," s. 34.

(72) Laclau, *On Populist Reason*, s. 228.

(09)

Balthazar Filmkritik

Palasthotel Mannheimer Hof

A STEIGENBERGER HOTELGESELLSCHAFT K. G. a. A.
FRANKFURT AM MAIN: Hotel Frankfurter Hof - Hotel Monopol-Metropole
Weingroßhandlung Frankhof
DUSSELDORF: Park Hotel
DUISBURG: Hotel Duisburger Hof
STUTTGART: Hotel Graf Zeppelin
BADEN-BADEN: Hotel Europäischer Hof - Badhotel Badischer Hof
BAD HOMBURG v. d. H.: Ritter's Park Hotel
BAD KISSINGEN: Kurhaus-Hotel
BAD REICHENHALL: Grand Hotel Axelmannstein und Kurhaus-Betriebe



8 März 69

MANNHEIM,
Augusta-Anlage 4-8
Telefon: 43071
Telegraph-Adresse: Mannheimerhof
Fernschreiber: 04-68245

Lieber Peter,

1000 Dank für die Briefe, die Kopie (wir haben den Film noch nicht gesehen, weil a) Ton-Schnitt für die englische Fassung des Bach-Films -der Kampf 2 Wochen lang in London: wir haben erreicht, die Fassung die wir wollten; es bleibt noch die Frage, ob die den Film so zeigen werden, oder noch lieber doch mit Untertiteln!!!! und überhaupt keine Zeit und eine 35mm Tisch! b) Linder will auch den Film sehen, kommt aber erst in ein paar Tage zurück. Wir versuchen's, da wir vielleicht schon am 26. März nach Rom ziehen.

Danke für den Ton---ungarische Fassung... Hoffen wir dass die Ungaren einen noch erkennbaren Film sehen werden.

Wir lesen dem Delahaye den Szemes Text weiter - aber wir haben vor einer Woche eine postkarte von Delahaye aus Ungarn bekommen??? Er sagt, er hat eine kurze Rolle gespielt im letzten Jancso ?? Viel Glück an Zoltan, danke für das Bild, mille amitiés an Zsóka und Judith...

CHRONIK kommt raus, mit DER BRÄUTIGAM, nächste Woche im Theatiner. Gestern und heute, 8 Stunden lang, mit dem Tonmeister vom Aventin-Studio, gearbeitet im Kino, damit die Leute einen ein bisschen anständigen Ton (=Tonwiedergabe!) bekommen... Nicht zu glauben.

Sonst schläft alles hier wieder; und was den Film betrifft - es ist - doch vielleicht hoffnungslos... Wenigstens uns, momentan, scheint es so. Und was die Constantin treibt, das ist "genauso schlimm, wenn nicht noch schlimmer, als was die Nazi-UFA getrieben hat: Verdümmung, Vergiftung eines ganzen Volks"; sagt J-M. bei jeder Gelegenheit - aber es ist auch ein hoffnungsloser Kampf, bis die Constantin sich selbst ruiniert -die sind dabei-; aber dann wird es wahrscheinlich nicht besser, sondern irgendwird(?) noch schlimmer es scheint immer abwärts zu gehen...

Ob in Italien eine Revolution möglich ist (und das ist das einzige Weg, um auf einmal diese Dummheit, Verdümmung zu rütteln)? Oder ob da auch, obwohl anders, sicher, die Hoffnungslosigkeit so gross ist?

Wir können nur versuchen, selbst unsere Arbeit so gut wie möglich zu machen - aber das ist so dumm, auch das, dafür kämpfen zu müssen, damit ein Film nicht kaputt gemacht wird, wenn man denkt, für wie viele andere (wichtigere?) Dinge - Menschen - man kämpfen müsste. Und trotzdem muss man wegen eines Films kämpfen, nur

INTERNATIONALE SPIELBANK
BAD DÜRKHEIM

Roulette

Baccara

GANZJÄHRIG TÄGLICH GEÖFFNET AB 16 UHR

"pour ne pas céder". Godard behauptet, allein hält man nicht lange durch, aber vielleicht ist es eben das, das einzige was man kann!

Danièle Huillet & Jean-Marie Straub Breve til Peter Nestler

Danièle Huillet, brev til Peter Nestler
8. marts 1969

(Brevpapir fra Palasthotel Mannheimer Hof)

Kære Peter,

1000 tak for brevene, kopien (vi har ikke set filmen endnu, fordi a) lydredigering til den engelske version af Bach-filmen -2 ugers lang kamp i London: vi er nået frem til den version, vi ønskede; nu er det kun et spørgsmål om de vil vise filmen sådan, eller dog alligevel hellere med undertekster!!!! og slet ingen tid og intet 35mm-klippebord! b) Linder vil også gerne se filmen, men kommer først tilbage om et par dage. Vi prøver, da vi måske flytter til Rom allerede d. 26. marts.

Tak for lyden - Ungarsk udgave... Lad os håbe, at ungarerne får en nogenlunde genkendelig film at se. Vi sender Szemes-teksten videre til Delahaye - men for en uge siden

halten, so lange man es kann...

Glauben Sie nicht, dass wir sehr traurig sind; müde, wütend etwas, auch weil der Bach zu spät rauskommt (nach 14 Monaten in seinem Land!) und weil die selbe Schweine, die uns krepieren liessen 15 Jahre lang jetzt sagen – sagen lassen, anderen, damit man das dem Straub wiederholt, oder schreiben, dass die gerne einen Straub-Film produzieren würden usw.! Drecksäcke. Deswegen auch, gerade, gehen wir.

Thome hat einen Langfilm gedreht (DIE DETEKTIVE)... den wir nicht mögen. Lemke dreht fürs Fernsehen über die Brandstifter von Frankfurt ("Es waren Leute, für die die Welt zu eng geworden war"....? sagt Lemke). Zihlmann sieht wie ein lebendiger Toter aus. Und es gibt viel Underground-Films. Leute von der Berliner Filmakademie (rausgeschmissene) wie Straschek versuchen, Filme mit für von Schüler zu machen machen zu lassen. In der Kaufinger Strasse (Grossumbau wegen U-Bahn) steht ganz gross geschrieben auf einem Holzbrett STREIK.

In Rom will J-M. OTHON drehen – nach einer Tragi-komödie von Pierre Corneille (17. Jahrhundert); Othon ist der Nachfolger von Galba der den von Nero war; und es sind 2 Mädchen, Plautine und Camille ("Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer"); lömm, Farbe, Direktton. 10 Menschen. Auf dem Monte Palatino alles (5 Akten) im freien. Im September-Oktober?? (Wegen Genehmigung und Touristen!).
???

So, einige Nachrichten. Tausend grüsse, und an die ganze ^{STROSS}Familie à bientôt???

in Rom: c/o Adriano Aprà
Vicolo del Governo Vecchio 8

fik vi et postkort fra Delahaye fra Ungarn??? Han fortæller, at han spillede en kort rolle i den seneste Jancsó?? Held og lykke til Zoltán, tak for billedet, mille amitiés til Zsóka og Judith...

CHRONIK udkommer sammen med DER BRÄUTIGAM, næste uge i Theatiner. I går og i dag, 8 timer med lydteknikeren fra Aventin Studio, vi har arbejdet i biografen, så folk får en smule ordentlig lyd (=lydgengivelse)... Utroligt.

Ellers er alting faldet til ro her igen; og hvad filmen angår – måske er det alligevel håbløst... Det ser det i hvert fald ud til for os i øjeblikket. Og det, dem fra Constantin har gang i, det er "lige så slemt, hvis ikke værre, end det, som Nazi-UFA lavede: fordummelse, forgiftning af et helt folk"; siger J-M. ved enhver lejlighed – men det er også en håbløs kamp, indtil Constantin ruinerer sig selv – de er godt på vej –; men så bliver det nok ikke bedre, men på en eller anden måde (?) endnu værre; det lader til at gå ned ad bakke...

Om en revolution er mulig i Italien (og det er den eneste måde at ryste op i denne dumhed, fordummelse på en gang)? Eller om håbløsheden også er så stor der, selv om den sikkert er anderledes?

Vi kan kun forsøge selv at gøre vores arbejde så godt, som vi kan – men også det er så dumt at måtte skulle kæmpe, for at en film ikke bliver ødelagt, når man tænker på, hvor mange andre (vigtige?) ting – mennesker – man burde kæmpe for. Og alligevel er man nødt til at kæmpe for en film, for "pour ne pas céder". Godard hævder, at man ikke holder ud længe alene, men måske er netop dét det eneste man kan gøre: at holde ud så længe man kan...

Tror du ikke, at vi er meget triste; trætte, lidt vrede over, at Bach kommer ud for sent (efter 14 måneder i hans eget

land!), og fordi de samme svin, der lod os kradse af i 15 år, nu fortæller – fortæller andre, for at de skal gentage det for Straub, eller skriver – at de gerne ville producere en Straub-film, osv.! Skiderikker! Det er også derfor – netop derfor – vi rejser.

Thome har lavet en spillefilm (DIE DETEKTIVE)... som vi ikke kan lide. Lemke er i gang med en tv-film om brandstifterne fra Frankfurt, (“De var mennesker, for hvem verden var blevet for snæver”....? siger Lemke). Zihlmann ligner en levende død. Og der er mange undergrundsfilm. Folk fra filmakademiet i Berlin (der er blevet smidt ud), som Straschek, forsøger at lave film med, for og af studerende, at lade dem lave dem. I Kaufinger Straße (stor ombygning på grund af undergrundsbanen) står der skrevet med store bogstaver på et træbræt: STREIK.

I Rom vil J-M. filme OTHON – efter en tragikomedie af Pierre Corneille (17. århundrede); Othon er Galbas efterfølger, der var Neros efterfølger; og det handler om 2 piger, Plautine og Camille (“Le yeux ne veulent pas en tout temps se fermer”); 16mm, farve, synkronlyd. 10 mennesker. På Monte Palatino, alt sammen (5 akter) under åben himmel. I september-oktober?? (På grund af tilladelse og turister!). ???

Altså, en del nyheder. Tusind hilsner, og til hele den store familie: à bientôt???

D.

(09)

Balthazar Filmkritik

10. September 84 *

Lieber Peter,

danke für deinen Brief ^{von} Mallorca (Nein, wir kannten den Text von George Sand nicht); obwohl es nicht so scheint (ich schreibe so ungenau) denke ich oft an dich, an euch mit viel Liebe – und an eure Arbeit mit Bewunderung

Gesund sind wir noch – vorläufig – einigermaßen, aber meine Zähne und mein Rücken! und aber, sagt Danièle, ich ranche zu viele Toscani, und es wird mit mir wie mit dem dritten Reich enden; Zusammenbruch! Was dann? Wir haben keine Krankenversicherung, keine Altersversorgung... außerdem: keine Arbeitsgenehmigung und keine Aufenthaltsgenehmigung

Sind aber stolz, den Kafka-Film – auch gesundheitlich – überstanden, überlebt zu haben; Fünf Monate Vorbereitungszeit, 31 Darsteller, 12 Wochen (74.800 m. Negativ verzeichnet, mehr als die Hälfte Kopier)

und meine alten Knochen und meine Augen!

Danièle Huillet og Jean-Marie Straub, brev til Peter Nestler
10. september 1984

(JMS – håndskrift)

Kære Peter,

Tak for dit brev fra Mallorca (Nej, vi kendte ikke teksten af George Sand); selvom det ikke ser sådan ud (jeg bryder mig ikke om at skrive!), tænker jeg ofte på dig, på jer, med mange kærlige tanker – og på jeres arbejde med beundring

Vi er stadigvæk raske – foreløbigt – til en vis grad, men mine tænder og ryg! Og mine gamle knogler og øjne! Men, siger Danièle, jeg ryger for mange Toscani, og det vil ende med mig, som med det tredje rige; sammenbrud! Og hvad skal vi så gøre? Vi har ingen sygeforsikring, ingen pensionsordning... derudover: ingen arbejdstilladelse og ingen opholdstilladelse

Men vi er stolte over at have overlevet Kafka-filmen – også hvad angår vores helbred: Snesevis af måneders forberedelse, 31 skuespillere, 12 ugers optagelser (74.800 m. negativ, mere end halvdelen tilintetgjort i filmlaboratoriet), halvdelen af dem om natten (hvor vi i gennemsnit kun sov 3-4 timer om dagen), redigering hver dag i 12 uger (uden en hviledag), fra kl. 14:00 til kl. 2 om natten, og så kampen med filmlaboratorierne i Hamborg og i Paris

Vi har ikke en U-matic.

Jean-Marie Straub

Drehzeit, davon die Hälfte nachts
(während derer wir durchschnittlich
nur 3-4 Stunden täglich geschlafen
haben), 12 Lochen geschnitten
jeden Tag (ohne ^{einen} Ruhetag) von 14 Uhr
bis 2 Uhr früh, und dann den Kampf
mit den Kopierwerken in Hamburg
und in Paris - - - - -

Eine U-Matz haben wir nicht!

Aber vielleicht könntest du, am besten "offiziell" durch
das schwed. Fernsehen?, eine Kopie des Matzes bekommen,
den die gemacht haben im Hessischen Rundfunk nach einer
schöne 35mm Kopie von uns gebracht vor 6 Monaten!
Dann z.H. Dietmar Schings (das ist der verantwortliche
'Redakteur' - auch ein Freund); seine persönliche Adresse
ist: Wolfgangstrasse 104, Fr./M.

Andere Möglichkeit (???): eine Vorführung in der schwed.
Kinemathek? Enno Patalas hat eine Kopie im Filmmuseum;
oder die vom Filmhaus in Hamburg (doch näher an Stockholm!)
- haben auch von uns eine schöne Kopie bekommen (die, die
in Berlin lief): Verant. Dieter Kosslick, Filmhaus,
Friedensallee 7, HH
Tel. 391747

Die schwed. Kinemathek würde nicht zusammenbrechen, weil die
lmal bevor wir sterben 1 Film von uns zeigt (oder?).
Schwarzweiss; Format 1:33; Länge 2 Stunden 7 Minuten.

1 Buch ist gerade erschienen bei Fischer Verlag über, en
Film und die Dreharbeit; hab' ich noch nicht gesehn; nat
auch Bilder. Heisst KLASSENVERHÄLTNISSE...

Seid alle unarmt, kommt ihr nie mehr nach Paris oder Rom??
Unsere Katze, Misti, ist gestorben, 1 Woche nachdem wir hier
mit ihr zurück waren; 13 1/2 Jahre, nach 1 Jahr Kampf gegen
Krebs. Dem Hund geht's gut. Hat sie gesucht.

D*

(Danièle - maskinskrevet)

Men måske kunne du, helst "officielt" gennem svensk TV?, få fat
på en kopi af udsendelsen, som Hessische Rundfunk lavede, efter
en flot 35mm kopi, som vi gav dem for 6 måneder siden! I så fald,
send til Dietmar Schings (det er den ansvarlige "redaktør" - også
en ven); hans personlige adresse er: Wolfgangstrasse 104, Fr./M.

Anden mulighed (???): En visning i det svenske cinematek?
Enno Patalas har en kopi på filmmuseet; eller dem fra Filmhaus
i Hamburg (trods alt tættere på Stockholm!) - har også fået en
fin kopi fra os (den, der blev vist i Berlin):

Ansvarl. Dieter Kosslick, Filmhaus,
Friedensallee 7, HH
Tel. 391747

Det svenske cinematek ville ikke bryde sammen, fordi de
viser 1 af vores film bare 1 gang før vi dør (eller hvad?).
Sort/hvid; format 1:33; Længde: 2 timer 7 minutter.

Der er netop udkommet en bog om filmen og optagelser-
ne på Fischer Verlag; har ikke set den endnu; indeholder
også billeder. Den hedder KLASSENVERHÆLTNISSE...

Knus og kram til jer alle, kommer I aldrig til Paris eller Rom
igen??

Vores kat, Misti, er død, 1 uge efter at vi kom tilbage til hende
her; 13 1/2 år, efter 1 års kamp mod kræft. Hunden har det fint.
Den har ledt efter hende.

D*

Oversat fra tysk af Anna R. Winder.
Tak til Peter Nestler.

Danièle Huillet & Jean-Marie Straub Letters to Peter Nestler

Danièle Huillet, letter to Peter Nestler
March 8, 1969

(Letter from Palasthotel Mannheimer Hof)

Dear Peter,

A 1000 thanks for the letters, the print (we haven't seen the film yet, because a) sound editing for the English version of the Bach film – a 2-week long struggle in London: we have arrived at the version we wanted; now it's only a question of whether they will show the film as it is, or still prefer showing it with subtitles!!!! and no time at all and no 35mm flatbed editor! b) Linder also wants to see the film, but won't be back for a few days. We'll try, as we may be moving to Rome already on March 26.

Thanks for the audio – Hungarian version... Let's hope that the Hungarians get to see a fairly recognisable film. We'll pass the Szemes text on to Delahaye – but a week ago we received

(09)

Balthazar Filmkritik

56

a postcard from Delahaye from Hungary???

He tells us that he played a small role in the latest Jancsó film???

Good luck to Zoltán, thanks for the photo, mille amitiés to Zsóka and Judith...

CHRONIK will be released together with DER BRÄUTIGAM, next week in Theatiner. Yesterday and today, 8 hours with the sound engineer from Aventin Studio, we've been working in the cinema so that people can have a bit of proper sound (= sound reproduction)... Unbelievable.

Apart from that, everything has calmed down here again; and as for the film – maybe it's hopeless after all... At least that's what it looks like to us at the moment. And what the people from Constantin are doing is “just as bad, if not worse, than what the Nazi UFA was doing: stupefying, poisoning a whole people”; says J.-M. at every opportunity – but this is also a hopeless struggle until Constantin ruins itself – they're well on their way –; but then it probably won't get better, but somehow (?) even worse; things seem to be going downhill...

Whether a revolution is possible in Italy (and that is the only way to shake this stupidity and dumbing down all at once)? Or whether the hopelessness, although different, is also so great there?

All we can do is try to do our job as well as we can – but that too is so stupid, to have to fight for a film not to be ruined, considering how many other (more important?) things – people – we ought to be fighting for. And yet you must fight for a film “pour ne pas céder”. Godard claims that you don't last long on your own, but maybe that's all you can do: hold out as long as you can...

Danièle Huillet

57

Don't you think we are very sad; tired, a little angry that Bach is coming out too late (after 14 months in his own country!), and because the same bastards who let us languish, let us off the hook for 15 years, now say – say to others, so that they may repeat it to Straub, or write – that they would like to produce a Straub film, etc.! Bastards! That's why we're leaving.

Thome has made a feature film (DIE DETEKTIVE)... which we don't like. Lemke is shooting a film for TV about the Frankfurt arsonists ("They were people for whom the world had become too narrow" ...? says Lemke). Zihlmann looks like the living dead. And there are many underground films. People from the Berlin Film Academy (who were kicked out), like Strasschek, try to make films with, for and by students, to let them make the films. In Kaufinger Straße (major renovation due to the subway), a wooden board reads in large letters: STREIK.

In Rome, J.-M. will film OTHON – after a tragicomedy by Pierre Corneille (17th century); Othon is the successor to Galba, who was the successor to Nero; and it's about 2 girls, Plautine and Camille ("Le yeux ne veulent pas en tout temps se fermer"); 16mm, colour, direct sound. 10 people. At Monte Palatino, all (5 acts) under the open sky. In September-October?? (Due to permission and tourists!).???

So, quite a bit of news. A thousand greetings, and to the whole big family: à bientôt???

Danièle Huillet and Jean-Marie Straub, letter to Peter Nestler
September 10, 1984

(JMS – handwritten)

Dear Peter,

Thank you for your letter from Mallorca (No, we didn't know the text by George Sand); although it may not appear so (I don't like writing!), I often think of you, of you all, with many loving thoughts – and of your work with admiration _____

We are still healthy – for now – to a certain extent, but my teeth and my back! And my tired old bones and eyes! But, says Danièle, I smoke too many Toscani, and I'll end up like the Third Reich: collapse! What then? We have no health insurance, no pension plan... besides: no work permit and no residence permit _____

But we are proud to have survived the Kafka film – also in terms of our health: many months of preparation, 31 actors, 12 weeks of shooting (74,800 m. negative, more than half of it destroyed in the film lab), half of which was at night (where we only slept 3-4 hours a day on average), editing every day for 12 weeks (without a day of rest), from 14:00 to 2 in the morning, and then the battle with the film labs in Hamburg and Paris

We don't have a U-matic.

(09)

Balthazar Filmkritik

(Danièle – typewritten)

But maybe you could, preferably “officially” through Swedish TV, get hold of a copy of the broadcast that Hessische Rundfunk made, from a fine 35mm print that we gave them 6 months ago! If so, send to Dietmar Schings (that’s the “editor” in charge – also a friend); his personal address is: Wolfgangstrasse 104, Fr./M.

Another option (????): A screening at the Swedish Cinematheque? Enno Patalas has a print at the Film Museum; or the people from the Filmhaus in Hamburg (closer to Stockholm after all!) – also got a nice print from us (the one shown in Berlin):

Responsible. Dieter Kosslick, Filmhaus,
Friedensallee 7, HH
Tel. 391747

The Swedish Cinematheque wouldn’t go out of business because they show 1 of our films just 1 time before we die (or would they?). Black and white; format 1:33; Length: 2 hours 7 minutes.

A book about the film and its production has just been published by Fischer Verlag; haven’t seen it yet; also contains images. It’s called KLASSENVERHÄLTNISSE...

Hugs and kisses to all of you, will you never come to Paris or Rome again?

Our cat, Misti, passed away, 1 week after we came back to her; 13 ½ years, after a 1-year battle with cancer. The dog is fine. It has been looking for her.

D*

(09)

Balthazar Filmkritik

60



Danièle Huillet og Jean-Marie Straub, *Le Fresnoy* (2006).
Foto: Frédéric Papon og Jean-René Lorand.

Frédéric Papon Den film, Chris Marker aldrig fik skabt

“Det er banalt at sige, at hukommelsen bedrager os, og det er mere interessant at betragte dens opspind som en slags naturlig forsvarsmekanisme, der kan styres og formes efter behag. Undertiden kaldes dette også for kunst.”

Frédéric Papon

– Chris Marker, *Immemory (Madeleinezonen)*

Historien om den film, Chris Marker aldrig fik skabt, kan inddeles i tre episoder.

Året er 2002. Vi befinder os i det nordlige Frankrig, i byen Tourcoing, på Le Fresnoy – Studio national des arts contemporains, som Alain Fleischer har grundlagt og nu driver. Fleischer har betroet mig rollen som pædagogisk koordinator for afdelingen for film og billedkunst. Både Alain og jeg vil gerne invitere Chris Marker. Da jeg kontakter ham, indvilliger han i at komme og se stedet.

Jeg tager til banegården i Lille sammen med Don Foresta, der underviser på Fresnoy og er ven af Marker. I taxaen, der kører os tilbage mod Tourcoing, føler jeg mig lillebitte, og jeg skælver af frygt for at sige noget upassende over for denne mand, der for mig er mere legende end menneske, en sand læremester, som man hører om i Østen, en leder, man følger, en, hvis meninger ikke er til diskussion. Og da jeg ikke udmærker mig synderligt inden for småsnak, er det eneste, jeg formår at fremstamme i bilen, der holder stille i en trafikprop: “Nå, er det så første gang, De er i Lille?” Marker smiler og peger på en gade, som han uden tøven siger navnet på. Så én til. Og så endnu en. Han forklarer mig, at han på et tidspunkt havde til opgave at finde lokationer til Costa-Gavras’ film *L’aveu* (1970), der blev indspillet her, og at han skulle genskabe Prags gader, som på daværende tidspunkt var sammenlignelige med kvarterne i Lille. Herfra glider samtalen smertefrit, som mellem to rejsekammerater på vej gennem en by med det samme ærinde.

Da vi når frem, står Alain Fleischer og venter på os, og han viser Marker rundt på stedet. Marker er forbløffet over, at vi stadig projicerer film på 35mm, og at de studerende “stadig spilder deres tid” med tungt analogt udstyr i en tid, hvor alt er blevet dematerialiseret og lettere. Han foreslår et projekt, der skulle vise sig aldrig at blive til noget, men da han sidst på dagen sætter sig tilbage i en taxa, havde vi talt længe om Cocteaus *La Belle et la Bête* (1946), som hans projektidé var udsprunget fra.

Anden episode: Året er 2003, og vi befinder os i Paris.

Jeg vil gerne invitere Chris Marker tilbage til Le Fresnoy, hvor jeg bl.a. er programansvarlig for en visningsrække, som finder sted hver mandag aften under titlen *La Cinéthèque*. Jeg har tænkt mig at foreslå Marker, at vi præsenterer et retrospektiv med hans film i anledning af udstillingen *De mémoire*, der skal åbne til vinter. Jeg ringer til ham. Han afviser kategorisk, men høfligt, da han ikke længere ønsker at vise sine egne film. I stedet

(09)

Balthazar Filmkritik

64

foreslår han, at han kunne udvælge nogle af de mange film, han modtager dagligt med posten, og som interesserer ham meget mere end hans “egne gamle film”, da han ellers aldrig vil kunne dele nogle af sine favoritfilm og opdagelser med andre end sine nærmeste.

Han foreslår, at jeg kan komme hjem til ham og få nogle kopier. Jeg opdager, at han bor meget tæt på mig; for enden af gaden på venstre hånd efter figentræet. Han forsikrer mig om, at “du vil kunne genkende indgangen.” Og rigtigt nok, ved siden af et gammelt parisisk hus finder jeg et atelier med en reklame for Craven-cigaretter på døren. Jeg røg Craven A-cigaretter, da jeg var yngre. Det var mit mærke. Craven har en sort kat som logo. Reklamen består af et fotografi af en kat, der godt kunne have stået model for tegneren af logoet. Jeg banker på. Det er her. Jeg træder indenfor og befinder mig i et stort lokale, jeg knapt nok når at orientere mig i, før Marker har budt mig på te og er begyndt at fortælle om sit arbejde. Der står to computere midt i lokalet, én til at skrive mails og surfe på internettet på og en anden til at klippe film på. Og så er der et virvar af kabler, som lianer i en teknologisk regnskov, i dette rum, der både er meget kaotisk og ordnet. Dette skulle jeg også senere få at se på nogle fotografier taget af Agnès Varda, der var på et lignende besøg, og hvis blik studsede over den samme indmad. Et mentalt blotlagt rum. Og i dag, i 2023, indser jeg, at jeg ikke længere kan huske, om der var en (levende) kat i rummet. Jeg betragter bøgerne, der står sirligt arrangeret efter samlinger på en lang reol (de velsammensatte Gallimard-biografier gør særligt indtryk på mig), og drikker min te, mens jeg nyder det smukke efterårslys, der falder ind i Markers atelier i stueetagen, et sted i Paris’ 20. arrondissement.

Chris Marker fortæller mig om de unge mennesker, der sender deres film til ham, og om de intense mailkorrespondancer, han har med folk fra hele verden. Han har

Frédéric Papon

65

udvalgt nogle film, som han betror mig. Jeg skal vise dem på Le Fresnoy fire mandage i streg fra den 24. november til den 15. december 2003, og efter hans ønske skal de præsenteres som et Chris Marker-program. Han ønsker ikke at skrive eller sige noget om programmet, men vil blot invitere folk til at komme og opleve film af disse filmskabere, som han føler sig tæt knyttet til.

Programmet skal hedde *7 de coeur* (Syv fra hjertet): syv film, syv filmskabere. Vi skal se Henri-François Imberts *Sur la plage de Belfast* (1996), Claude Venturas *L'inconnu du Pacific Hôtel* (1980), Isild le Bescos *Demi-tarif* (2003), der på det tidspunkt endnu ikke har haft biografpremiere, *Charlotte quelque part* (2003) af Jean-Baptiste de Laubier, den unge Para One, som studerer på La Fémis, ("jeg fandt hans film liggende ude foran mit hus, så den kunne være sjov at vise," siger Chris Marker), Denis Gauberts *Monsieur William, les traces d'une vie possible* (2001), Yann Kassiles *L'expérience de Nietzsche* (2000) og John Burgans *Memory of Berlin* (1998).

En bonus eller et supplement til denne episode: Indendørs, aften, i Le Fresnoys store foyer: Jean-Marie Straub og Danièle Huillet træder ind på scenen.

Chris Marker er blandt de kunstnere, der med invitation fra kurator Philippe Dagen deltager i udstillingen *De mémoire* (18. oktober til 28. december 2003). Han skal vise et værk side om side med Christian Boltanski, Pascal Convert, Vincent Gorpel, Marc Desgrandschamps, Jean-Luc Godard, Frédéric Loutz, Robert Morris, Sigmar Pike, Sophie Ristelhueber og François Rouan. Strauberne er taget til Le Fresnoy for at klippe deres film *Une visite au Louvre*. De har set udstillingen, men vil gerne se Markers værk "i sin helhed". Det drejer sig om cd-rommen *Immemory*, der på udstillingen præsenteres som et objekt med uendelige forgreninger; et, man aldrig når til bunds i. Men Strauberne vil have det hele

med. En aften, efter lukketid, spørger de Pascale Pronnier, der driver udstillingsstedet, om at lade den computer, hvor værket kunne spilles på, stå tændt for dem. Og således blev de siddende hele natten for at udforske og spille på den lille Macintosh med cd-rommen i.

Tredje og sidste episode: Efteråret 2005 i Tourcoing, tilbage på Le Fresnoy.

Som de har gjort næsten hvert år siden redigeringen af *Sicilia!* (1999), er Strauberne flyttet ind i lejlighed 22, hvor de skal tilbringe vinteren med at klippe deres nye film, *Ces rencontres avec eux*. Lejligheden ligger på samme etage som deres klipperum. De arbejder om morgenen og underviser de studerende om eftermiddagen. De studerende følger med i stilhed og af og til i latter. Ordene strømmer frem og tilbage mellem de to filmskabere. Denne lektion er en livslektion. Danièle koncentrerer sig om hvert klip og beder Jean-Marie om at gå ud. "Det er nemt nok ikke at sige noget dumt. Man skal bare tie stille," siger hun. Og sådan fortsætter det dag efter dag.

De ankommer i begyndelsen af efteråret og går fra borde. Bogstaveligt talt: de aflæsser kufferter, filmdåser (altid 35mm) og deres katte. Der er selvfølgelig katte. Og det år havde de ni med sig. Inden deres ankomst havde Danièle fortalt mig, at hun ofte havde talt med Chris Marker om denne entré, og at han flere gange havde foreslået at komme og filme kattens ankomst. Jeg har ofte drømt om denne film, som Chris Marker aldrig fik skabt. Det skyldtes uden tvivl trivielle omstændigheder, såsom tid, midler eller arbejdskraft. Men det år bad Danièle mig for første gang om at komme og hjælpe dem med at aflæse. Jeg vil aldrig vide, om det var hendes skjulte hensigt, at nogen skulle kunne optage dette øjeblik, som hun måske allerede vidste ville blive det sidste af sin slags. Men hun sagde aldrig noget om det, og af ærefrygt for

det faktum, at det burde have været Chris Marker, der optog det, turde jeg ikke tage mit kamera frem og indfange et af disse øjeblikke, som betød så meget for Danièle.

Vi er altid for generte over for andre. Af ren beskedenhed, dovenskab eller generthed fortæller vi os selv, at vi bare kan tale med dem en anden gang, men pludselig går folk bort og er her ikke længere til at høre os. Det er mere eller mindre det, Valentina Cortese siger i *La nuit américaine* (François Truffaut, 1974). Men det sker ikke kun i film. Marker dukkede ikke op, og et år senere var Danièle ikke længere iblandt os.

Og her sidder jeg så tilbage og forestiller mig selv som en skyggestatist i en af Chris Markers film, der kunne have foregået sådan her: Har De nogensinde båret et kattebur med en kat indeni? Mens De tager det ene bur efter det andet ud af bilen, breder dyrets bevægelse sig fra buret og op gennem armen som en panisk og håbefuld besked om endeligt at være ankommet. Hele forløbet udspiller sig i fuldkommen stilhed, ikke så meget som et miau eller udråb, kun venten og frygt breder sig. I baggrunden kan man kun høre støjen fra den nærliggende trafikerede vej og Danièle, der udtaler alle kattenes fornavne med en uendelig øm og lindrende stemme. Så forlader man bilen og træder ind i den lille hal på bagsiden af Bernard Tschumi-bygningen, der fungerer som nødudgang fra biografen, tager elevatoren til anden etage, går derefter ned gennem gangen til en dør, der kræver nøglekort, og til sidst hen til den anden dør, lejlighed 22: deres hjem i de næste seks måneder, hvor Danièle skal hjælpe hver eneste af de små "pus" med at genfinde og mærke deres territorier. Og imens går Jean-Marie rundt i cirkler om bilen. De har ikke længere deres hund, så han står tilbage på sin udsigtspost og tygger på sin cigarillo med hænderne bag ryggen og venter på, at katteritualet er ovre, så han kan hjælpe med at slæbe kufferterne og filmdåserne ind.

Lejligheden består af to etager: et stort rum med et køkken nedenunder samt et soveværelse og et badeværelse ovenpå.

(09)

Balthazar Filmkritik

68

Hvordan ville Marker have fulgt hver kat ud af sit bur? Danièle kender alle kattenes personligheder samt ved, hvor den ene vil gemme sig, og hvor den anden vil løbe hen. Kattene værner sig hurtigt til deres nye sted, da størstedelen af dem allerede har været her før og kender stedet. Men der er også nogle nytillkomne. Deres ansigtsudtryk er omskiftelige, de kigger nysgerrigt rundt og deres klør laver små tørre lyde mod det grå gulvtæppe.

Alt og alle, inklusive kattene, finder deres plads i rummet. Filmdåserne sættes ved filmspolen, Danièle stiller sin filmsplejser på gennemsynsbordet, hvorefter hun sætter de indkøbsposer fra sig, de har taget med fra Paris, "så vi ikke behøver at haste ud til et supermarked og i stedet hurtigt kan fodre kattene." Og Marker ville være fulgt med Danièle ud i aftenens mørke, idet hun sætter madskåle og en kurv frem ved et lille forladt værksted for foden af Fresnoys have, i nærheden af Alain Fleischers bolig. De andre nabolagskatte, der boede i Tourcoing og Blanc Seau-kvarteret, havde nemlig også ventet på, at filmskaberne fra Rom og Paris skulle komme tilbage, så vinteren skulle blive mindre hård for dem.

Film er som løfter, vi giver til vores nærmeste. Vi ønsker at opfylde dem, men mod vores vilje løber tiden fra os, og ven efter ven mærker vi tomrummet tage til omkring os.

Frédéric Papon

Oversat fra fransk af Frederik Tøt Godsk.

69

Frédéric Papon

The Film Chris Marker Never Got to Make

It's trite to say that memory deceives us, and more intriguing to consider its lies as a kind of natural defence mechanism that can be controlled and shaped at will. Sometimes this is also called art.

– Chris Marker, *Immemory (The Madeleine Zone)*

The story of the film Chris Marker never got to make can be divided into three episodes.

The year is 2002. We are in northern France, in Tourcoing, at Le Fresnoy - Studio national des arts contemporains, which Alain Fleischer had created and is at this time running. Fleischer has entrusted me with the role of educational coordinator for the Department of Film and Visual Arts. We both want to invite Chris Marker: I call him, and he agrees to come and see the place. I go to the train station in Lille with Don Foresta, who is also teaching at Le Fresnoy and is a friend of Marker.

(09)

Balthazar Filmkritik

70

In the taxi that takes us back to Tourcoing, I feel tiny, and I tremble with fear of saying something inappropriate to this man who, for me, is more legend than a human, a true teacher like the ones you hear about in the East, a leader you follow, someone whose opinions are not open to discussion. And as I'm not very good at small talk, the only thing I manage to stammer out in the car, which is stuck in traffic, is: "So, is this your first time in Lille?" Marker smiles and points to a street, which he names without hesitation. Then another. And yet another. He explains to me that he was once tasked with finding locations for Costa Gavra's film *L'aveu* (1970), which was shot here, and that he had to recreate the streets of Prague, which at the time were comparable to the neighbourhoods of Lille. From then on, the conversation went smoothly and unhindered, like two travelling companions passing through a city on the same errand. As we arrive at Le Fresnoy, Alain Fleischer welcomes us and shows Marker around. Marker is amazed that we still project film on 35mm and that students are "still wasting their time" with heavy analogue equipment in an age where everything has become dematerialised and lighter. He then proposes a project that unfortunately will remain unmaterialised, and by the end of the day, as he got back in a taxi, we had talked at length about Cocteau's *La Belle et la Bête* (1946), from which his project idea had sprung.

Frédéric Papon

Second episode: The year is 2003 and we are in Paris.

I would like to invite Chris Marker back to Le Fresnoy, where I am programming a series of screenings that take place every Monday evening under the heading *La Cinéthèque*. I want to suggest to him that we present a retrospective of his films in connection with the exhibition *De mémoire*, which is due to open in the winter. I call him up. He categorically but politely declines, as he no longer wants to show his own

71

films. Instead, he suggests that he could select some of the many films he receives daily by mail. These films interest him much more than “his own old films”; otherwise, he would never be able to share some of his favourite films and discoveries with anyone other than those closest to him.

He asks me to come see him at his place so I can get the copies. I discover that he lives very close to me; at the end of the street on the left, past the fig tree. He assures me that “you will recognise the entrance.” Sure enough, next to an old Parisian house, I find an atelier with an ad for Craven cigarettes on the door. I smoked Craven A when I was younger. That was my brand. The Craven logo is a black cat’s head. The ad consists of a photograph of a cat that could have been the model for the logo designer. I knock on the door. This is the place. I step inside and find myself in a large room where I barely have time to glance around before Marker offers me tea and starts talking about his work. There are two computers in the centre of the room, one for emails and surfing the internet, the other for editing films. And then there is a tangle of cables, like vines in a technological rainforest, in this room, which is both chaotic and orderly. I would later see this again in photographs taken by Agnès Varda, who had made a similar visit and whose gaze was struck by the same innards. A mental space laid bare. And now, in 2023, I realise that I can no longer remember if there was a real cat in the room. I look at the books, neatly arranged by collections on a long shelf (the well-assembled Gallimard biographies stand out) and drink my tea while enjoying the beautiful autumn light that falls into Marker’s studio on the ground floor, somewhere in the 20th arrondissement of Paris.

Chris Marker tells me about the young people who send him their films and his intense email correspondence with people worldwide. He has selected a few films that he entrusts to me. I will show them at Le Fresnoy on four consecutive Mondays from November 24 to December 15, 2003, and present

them, at his request, as a Chris Marker program. He doesn’t want to write or say anything about the program, but simply to invite people to come and experience the films of these filmmakers with whom he felt a close connection.

The program will bear the title he chose: *7 de coeur* [Seven from the heart], symbolising seven films and seven filmmakers. We will show Henri François Imbert’s *Sur la plage de Belfast* (1996), Claude Ventura’s *L’inconnu du Pacific Hôtel* (1980), Isild le Besco’s *Demi-tarif* (2003), which at the time had not yet premiered, *Charlotte quelque part* (2003) by Jean-Baptiste de Laubier, the young Para One, when he was still studying at La Fémis, (“I found his film in front of my house, so it would be fun to show,” said Chris Marker), Denis Gaubert’s *Monsieur William, les traces d’une vie possible* (2001), Yann Kassile’s *L’expérience de Nietzsche* (2000) and John Burgan’s *Memory of Berlin* (1998).

A bonus or supplement to this episode: Interior, evening, in the grand foyer of Le Fresnoy: Jean-Marie Straub and Danièle Huillet enter the stage.

Among the artists invited by curator Philippe Dagen to participate in the exhibition *De mémoire* (October 18 to December 28, 2003) is Chris Marker, who is showing a work alongside Christian Boltanski, Pascal Convert, Vincent Gorpel, Marc Desgrandschamps, Jean-Luc Godard, Frédéric Loutz, Robert Morris, Sigmar Pike, Sophie Ristelhueber and François Rouan. The Straubs are at Le Fresnoy to edit their film *Une visite au Louvre*. They have seen the exhibition but would like to see Marker’s work “in its entirety”. This piece is the CD-ROM *Immemory*, presented in the exhibition as an object with infinite ramifications; one that can never be fully explored. But the Straubs want to see it all. One evening, after closing time, they ask Pascale Pronnier, who runs the exhibition space, to leave the computer turned on. And

so, they spent the whole night exploring and playing on the little Macintosh with the CD-ROM in it.

The third and final episode: Fall 2005 in Tourcoing, back at Le Fresnoy.

As they have done almost every year since the editing of *Sicilia!* in 1998, the Straubs move into duplex 22, where they will spend the winter editing their new film *Ces rencontres avec eux*. The duplex is on the same floor as their editing suite. They work alone in the mornings and teach the students in the afternoon. In silence and sometimes with amusement, the students look on with admiration and respect. Words flow back and forth between the two filmmakers. This lesson is a life lesson. Danièle concentrates on each cut and asks Jean-Marie to leave. “It’s easy not to say something stupid. You just have to keep quiet,” she says. And so it goes, day after day.

They arrive in early autumn and disembark. Literally: they unload suitcases, film cans (always 35mm), and their cats. There are cats, of course. And that year they had brought nine. Before their arrival, Danièle had told me that she had often spoken to Chris Marker about this entrance and that he had offered several times to come and film the arrival of the cats. I have often dreamt of this movie that Chris Marker never got to make. I am sure it never happened due to some rather trivial circumstance such as scheduling, availability, or fatigue. But that year, for the first time, Danièle asked me to come and help them unload. I will never know if it was her hidden intention to have someone record this moment, which she may have already known would be the last of its kind. She never said anything about it, and out of reverence for the fact that it should have been Chris Marker who recorded it, I didn’t dare take out my camera and capture one of these moments that meant so much to Danièle.

We’re always too shy around other people. Out of sheer modesty, laziness, or shyness, we tell ourselves that we can just

talk to them another time, but suddenly people walk away and are no longer here to hear us. That’s more or less what Valentina Cortese says in *La nuit américaine* (François Truffaut, 1974). But it doesn’t just happen in movies. Marker didn’t show up, and a year later, Danièle was no longer with us.

And here I am, imagining myself as a shadowy extra in a Chris Marker film that could have gone something like this: Have you ever transported a cat carrier with a cat inside? As you take one cage after another out of the car, the animal’s movement spreads from the cage up your arm like a panicked and hopeful message of finally having arrived. The whole process unfolds in perfect silence, not so much as a single meow or outcry, just waiting and fear. In the background, all you hear is the noise of the nearby expressway and Daniele addressing each cat by its first name in an infinitely tender and soothing voice. Then you leave the car and enter the small hall at the back of the Bernard Tschumi building that serves as the emergency exit from the cinema, take the elevator to the second floor, then walk down the corridor to a door that requires a key card, and finally to the second door, duplex 22: their home for the next six months, where Danièle will help each “bug” rediscover and mark their territories. Meanwhile, Jean-Marie walks in circles around the car. They no longer have their dog, so he stands alone, on the lookout, chewing on his cigarillo with his hands behind his back, waiting for the cat ritual to end to help lug in the suitcases and film cans.

The duplex has two floors: a large room with a kitchen downstairs and a bedroom and bathroom upstairs. How would Marker have followed each cat out of its cage? Danièle knows each cat’s personality, and where one will hide and the other will run. The cats quickly get used to their new location as most of them have been here before and know the place. But there are also a few newcomers. Their facial expressions

change, they look around curiously and their claws make little dry sounds against the grey carpet.

Everything and everyone, including the cats, find their place in the room. The film cans are placed by the winder, Danièle puts her film splicer on the editing table, then sets down the groceries they bought in Paris “so we don’t have to rush to a supermarket and can quickly feed the cats instead.” And Marker would have followed Danièle into the darkness of the night, where she set out bowls of food and a basket near a small, abandoned garage at the foot of Fresnoy’s garden, near Alain Fleischer’s home. The other neighbourhood cats living in Tourcoing and the Blanc Seau district have also been waiting for the filmmakers from Rome and Paris to return so that the winter would be less harsh for them.

Films are like promises we make to our loved ones: We want to fulfil them, but against our will, time slips away, and friend after friend, the void grows around us.

(09)

Balthazar Filmkritik



Klassenverhältnisse (1984)

Serge Daney Strauberne

En aften på Centre Pompidou, omgærdet af nysgerrige museumsgæster, vagabonder og sikkerhedsvagter, mødtes nogle medlemmer af SI ("Straub Internationale") på samme måde som de første kristne, hvis disse, for de led martyrdøden, havde startet en omrejsende filmklub. Takket være Franz Kafka (som i øjeblikket hyl-des på Centre Pompidou) kunne de nemlig se forpremieren på Jean-Marie Straub og Danièle Huillet's seneste film, som er inspireret af *Amerika*.

Amerika/Klassenverhältnisse er filmens tyske titel. To ord: Det længste og mest marxistiske af dem betyder "klasseforhold". Og da ord er, som de nu engang er (temmelig underfundige), kom denne aften netop til at handle om "klasse". Men klasse forstået som en skolelærers klasse; en klasse, man kan gå om eller (som mange og stadigt flere gør) pjække fra. Det ville dog være en klar fejltagelse i dette tilfælde. Som to nonkonforme pædago-ger gjorde Strauberne nemlig et skønt nummer ud af at sno sig gennem spørgsmålene (troskyldige, vidende og drilske) fra aftenens publikum. Mens museets rengøringsdamer

(klasseforhold forpligter) gjorde rent i biografen, og sikkerhedsvagterne (idem) talte sammen over deres walkie-talkier, stod Straub og Huillet og talte om filmkunst. Og som det lyder hos Renoir, er det sådanne ting, der “går tabt i dag”.

Straub har aldrig haft økonomisk succes (måske en lille smule takket være *Chronik der Anna Magdalena Bach*, 1967), men hans film har ofte skræmt folk væk. At tage livtag med filmkunsten og diskutere den på hans måde – med *body and soul* – ligger uendeligt fjernt fra dagens vage teorier om “den gode kommunikation” og “målgrupper”, som de kalder det i showbiz. For svært, for nært.¹ Desuden har Strauberne den opsætsighed aldrig at ville præsentere deres arbejde som marginalt, men – bemærk nuancen – som en minoritet.² De befinder sig *ikke engang* i en ghetto, men fra deres ståsted holder de fast i filmkunsten som en ariadnetråd. Falsk jøde (men dette problem har han viet et triptykon til), landflygtig (fra Metz til Rom via München) og militærnægter (grundet Algierkrigen i 1959, benådet i 1971): Jean-Marie Straub, født i 1933, er ifølge ham selv “for gammel” (et af hans ledemotiver) til *ikke* at tale om sine film som en ældre herre. Nok er han fattig, men hans film (der i lige så høj grad er Danièle Huillets) er som børn, der, som fattigfolk siger, “har alt, hvad de behøver.” Strauberne (og særligt Huillet) ved, hvad hver en cent, lire eller mark er værd, og hvor pengene kommer fra og går til. Deres ordentlige forståelse for “klasseforhold” begynder slet og ret med at have forstand på prisen for *god kvalitet*. Og det er netop, fordi den nuværende filmindustri ikke længere forstår dette, at den er truet af inflation og opblæsthed. Straub-Huillet er (ligesom Godard, Duras eller Rohmer) filmkunstnere par excellence (jeg undgår bevidst at anvende ordet *auteurs*) i en tid, hvor billedets og producentens rolle er forvitret. For dem betyder det at producere både at producere deres liv og værk, eller, mere beskedent sagt, deres arbejde og arbejdskraft.

Ovenstående er ikke et retorisk forbehold for endnu engang at beskrive Strauberne og deres film som “uundværlige”,

(09)

Balthazar Filmkritik

80

“strengt asketiske”, “sublime, men kedelige” eller “rene og hårde”. Det er sket alt for tit. Der ligger desuden så meget afsmag i den måde, man taler om “de rene” på, for meget had mod den illusion, den slags mennesker vækker i os, som om de selv (det vil sige uden os) har valgt deres livs mange modsætninger (helgenerne er utilnærmelige, vi kan kun møde dem fra tid til anden, deraf SI). Siden 1962 har de skabt ni spillefilm og fem kortfilm, der – om vi vil det eller ej – konstituerer et *værk* (tag Dem i agt for dette ord: Der vil blive skabt mange flere smukke film, men hvem kan med sikkerhed sige, at der også vil blive skabt flere “værker”?)

I sidste ende har Strauberne tiden på deres side. Ikke fordi de pludselig skulle gå hen og blive populære (selvom *Amerika/Klassenverhältnisse* er deres mest tilgængelige film), men fordi den afstand, de meget tidligt tog fra “filmverdenen”, og den skæbnesvangre ensomhed, som rammer dem, der “kun stoler på deres egne evner”, er ved at blive almen blandt yngre filmskabere, der i dag, det vil sige sent i deres karrierer, er letsindige nok til at ville nyde godt af *auteurs* romantiske aura og “ytringsfrihed” uden at have taget sig tid til at hærde sig mod, hvad dette indebærer. Strauberne spildte ikke tiden, de tog den (sikkert fordi de var to). Og hvis der denne aften i den triste mezzanin i Centre Pompidou var noget stærkt i det, de sagde; noget, som stadig stiller spørgsmål til verden gennem filmkunsten, var det, at de altid har lagt deres stolthed i aldrig at ville få noget til gengæld.

Serge Daney

Noter

(1) Serge Daney laver et spil på ordlyden af det franske “tard” (sent) og det engelske “hard” (hårdt) og refererer desuden til filmen *Trop tôt/trop tard*.

(2) Daney refererer til Gilles Deleuze og Félix Guattaris bog *Kafka for en mindre litteratur* (1975).

81

Serge Daney

The Straubs

One evening, amidst a group of the curious, the beggars, and other security guards, some members of the S.I. (the “Straubian International”) got together like early Christians who, before suffering martyrdom, might have founded a traveling cine-club. Thanks to Franz Kafka (currently honored at the Centre Pompidou), they were attending an advance screening of Jean-Marie Straub and Danièle Huillet’s latest film, inspired by *Amerika*.

Amerika / Klassenverhältnisse is the German title of the film. Of the two words, the longest and the most Marxian means “class relations”. And – words being words, often playful – this evening was indeed about “class”. But as in a class an educator might teach, a class you might repeat, or one (like many, more and more) you might want to skip. You would be wrong to do so. Non-conformists but good teachers, the Straubs, threading their way through the (naïve, expert, or irritating) questions from their audience that night, performed a brilliant act. While the Pompidou cleaners cleaned the projection room (class relations oblige) and the security guards talked on their walkie-talkies

(09)

Balthazar Filmkritik

82

(idem), they talked cinema, and as we say with Renoir, these are “rare things” nowadays.

Straub has never enjoyed success (a little perhaps with *The Chronicle of Anna Magdalena Bach*, 1967), but his films have often frightened some. This way of taking on cinema without compromise – *body and soul* – is simply too distant from the soft communication theories and systematic audience targeting that are talked about in the world of show business. Too hard, too simple. On top of that, the Straubs have had the malice never to present their work as “marginal” but – it’s a nuance – as minority. They are not even in a ghetto, but from where they are, they hold on to cinema like Ariadne’s thread. A false Jew (but he devoted a triptych to that issue), a true exile (from Metz to Rome via Munich), a conscientious objector (because of the Algerian war of independence in 1959, amnestied in 1971), Jean-Marie Straub, born in 1933, is “too old” (one of his leitmotifs) not to talk about his films gracefully. He’s the one that is poor, but his films (and they are Danièle Huillet’s too) are like children who, as poor people say, have “all they need”.

There’s not a centime, lira, or mark that Straub (and especially Huillet) do not personally know the provenance, circulation, and usage of. A good understanding of “class relations” begins by a simple understanding of the value of money. And it’s precisely because current cinema has lost sight of this that it is threatened by inflation and bloating. Straub-Huillet (like Godard, Duras, or Rohmer) are the cine-artists par excellence (I purposely don’t say “auteurs”) of this era where the roles of the image and of the producer have vanished. Producing for them is to produce both their life and their art, or, more modestly, their work and their workforce.

All this is not some caveat before introducing, once more, the Straubs and their cinema as “indispensable”, “rigorous and ascetic”, or “sublime but boring”. This has

Serge Daney

83

been done too many times. Plus, there is too much resentment in the way we talk about the “pure ones”, too much hate for the illusion they give us to have chosen by themselves – meaning without us – the contradictions of their existence (saints are impossible to be with, one can only meet with them from time to time, hence the S.I.). Then, since 1962, the nine full length features and the five shorts constitute – whether we want it, or wanted it, or not – a body of work. (Beware of this little term: there will be many more beautiful films but who can tell if there will be other “bodies of work” of cinema?).

Finally, time is on the Straubs’ side. Not because they could suddenly become very popular (although *Amerika/Klassenverhältnisse* is their most limpid film), but because the distance they’ve put, very early on, between themselves and the “world of cinema” and the solitude of those who count “on their strength alone” are becoming the common and inevitable fate of younger filmmakers who today (meaning very late in the game), would have the frivolity to want to benefit from the romantic aura and the “freedom of expression” of the auteur without having had the time to harden themselves on what that means. This time, the Straubs (perhaps because it’s the two of them) didn’t waste their time seizing it. And if that evening, in the gloomy mezzanine of the Centre Pompidou, there was something really strong in what they said, something that still questions the world through the means of cinema, it’s because they have invested all their pride in thinking that nothing will never be owed to them.

Libération, October 3, 1984.

Translated from French by Laurent Kretschmar and Andy Rector.
This translation was first published in 2019 on kinsolang.blogspot.com.



Die Antigone des Sophokles nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet von Brecht 1948 (1992)

Serge Daney Ømhed for lømlerne

Det skal endnu engang handle om Straub, som er i Paris for at vise *Antigone* af Sofokles, Hölderlin, Brecht, Straub og Huillet for en lille gruppe standhaftige venner. Som det hører sig til, må de omtumlede beskuere, når filmen er slut og natten er faldet på, overgive sig til at trippe på stedet, stående på Rue Troyon, på fortovet og vejen, uden mulighed for at kunne gå på en café og diskutere filmen. Og som altid bliver man nødt til at gå hen og sige nogle pæne ord til skaberen af værket, der selv står og tripper på stedet. Hvor mange gange har dette Straub-ritual fundet sted i løbet af de seneste tyve år?

Men er det ikke netop det, *Antigone* og alle Straubs toga-film handler om? Tvinges vi ikke netop til, siddende, at se på oprejste kroppe, der er placeret som tinsoldater på klipper, udsat for sol, skyer og vind, fugleskræmsler og vejrhaner på én og samme tid? Og er det ikke på sin plads, at vi, når filmen er slut, må blive stående, stiv som en pind, i et komisk ubehag, som filmskaberne tydeligvis fryder sig over?

En dag vil det være nødvendigt at skrive om denne tinsoldatskrop i Straubs film. Denne krop, som i den

ene film efter den anden ikke længere går, ikke længere bevæger sig, fordi det eneste, den risikerer – i denne filmlogik, der minder så meget om Kurosawas – er at blive vraget og smidt væk. Det er fortrinsvis en mandekrop. Og i stigende grad en aldrende krop, der enten tilhører fugleskræmselfamilien (Moses' slægt) eller vejrhanefamilien (Arons slægt). Efter den kokette Empedokles¹ kommer lømlen Kreon, alderdommens sidste maske, lige dele fugleskræmsel og vejrhane, stående over for sin søn Haimon (scenen er enestående) og et par unge-gamle mænd i et folkekor, de er allerede godt skaldede og råber endnu engang deres opportuniste ud.

Er disse kroppe fædre? Da jeg bliver mere og mere overbevist om, at cinefili udelukkende drejer sig om kærligheden til en afdød, fraværende eller ødelagt far, er det svært for mig at se, hvordan Straubs film skulle udgøre andet end et stort øjeblik i denne historie samt være den ultimative forklaring på, hvorfor jeg holder fast i deres arbejde. Det er, som om Strauberne forsøger at sige, at enhver far – enhver tyrann – er uværdig, men at denne uværdighed i virkeligheden tilhører os, folket, der allerede har givet afkald på vores frihed. Og fordi folket udtrykker den menneskelige-alt-for-menneskelige evne til at indvillige sig i forbrydelser og underkastelse (jeg ser ikke anden mening i Straubs meget deprimerende “kommunisme”), må vi ikke overbebyrde de ledende tinsoldater med erindringer fra vores skoletid. Når alt kommer til alt, har lømlerne også gjort sig fortjent til lidt ømhed, og i *Othon* var Jean-Marie perfekt i rollen som Lacus: “Lad os tage vare på os selv og lade hånt om resten.”

En kvinde – er hun en mor? – giver sig til at danse (i *Schwarze Sünde*, det drejer sig om en squaw) rundt om nogle mandekroppe, nogle snaksalige stylitter, der står på usynlige søjler og udsættes for solens stråler. Denne dans graver en grøft mellem os og dem, og det er i denne grøft, i bunden af billedet, at der bliver gjort krav på, at vi “læser” Danièle

(09)

Balthazar Filmkritik

88

Huilletts undertekster, der i deres bogstavelige skønhed er udmattende (altså fuldstændig afskrækkende). Deri hviler det offentlige paradoks ved det straubske værk – i denne besynderlige omvending af rollerne, hvor kvinden *skriver* (skriver om billedet, skriver det over og streger det ud) og har til opgave ikke at lade sin mand komme for let til. Straub er tilfreds med at stå vredt i billedet, at “være” billedet (som fodboldspilleren, der er bænket under hele kampen) mellem to onde tanker eller to solstik.

Beskueren bliver stående. Utvivlsomt en *elev*, en *udvalgt elev* (men er han også et barn?). Jeg ser ham pludselig som den unge Jakob fra Det Gamle Testamente, der kun kan opnå sin blinde og mishandlede fars velsignelse ved listigt at iklæde sig Esaus stinkende pjalter, som Rebekka har stjålet. For Straubs film udsender en *lugt*, der i sidste ende kan minde om de bibelske klæder, “ordtogaens” beskyttende lugt. For dem er det sproget, der *lugter*, og sprog stinker (fra deres virkningsfulde udskillelse af det uønskede). Det er dette sproglige sammenkog, udgjort af alle skoleelevernes ordrethed og et sprogs måde at “bosætte” sig i et andet, som skaber de græske, franske, italienske eller tyske undertekster. Dette er Rebekkas hemmelighed, hustru til faderen og allieret med Den, der *er*, denne gud, som er blevet sagt at være en “tilføjelse til en kvindes nydelse”.

Serge Daney

Noter

(1) Serge Daney henviser til Huillet og Straubs to forudgående “togafilm”, *Der Tod des Empedokles* (1987) og *Schwarze Sünde* (1989).

Oversat fra fransk af Frederik Tøt Godsk

Dette er et uddrag af kapitlet “Journal de l’an présent” i *La Maison cinéma et le monde 4: Le Moment Trafic 1991-1992* (2015, Éditions P.O.L.).

89

Serge Daney

Love for the Thugs

Still, on the subject of Straub, who is visiting Paris to present *Antigone* by Sophocles, Hölderlin, Brecht, Straub and Huillet to a few dozen loyal friends. As the custom requires, dazed spectators must, once the film is over and the night has fallen, engage in a discreet exercise of collective *shuffling*, standing between the sidewalk and the street on Rue Troyon, without even the possibility of a discussion in a café. As expected, one must accept to say a few kind words to the author, himself shuffling. How many times have we performed this Straub ritual in the last twenty years?

But isn't *this* precisely what's happening in *Antigone* and in all of the Straubs' films? Are we not condemned to watch, seated, standing bodies, set down like tin soldiers on rocks, exposed to the sun, the clouds, and the wind, at once *scarecrows* and *weathervanes*? And isn't it fair that, once the film is over, it's our turn to stay standing in the comic discomfort of a brief *picket line* that visibly delights the authors?

One day, one will have to write about this tin soldier-body in the Straubs' films. This body that, film after film, stops

(09)

Balthazar Filmkritik

90

walking, stops moving, because its sole risk, in a logic reminding us of Kurosawa, is to be flicked or picked off. It's preferably a man's body. And increasingly an aged body, belonging either to the scarecrow family (Moses' lineage) or to the weathervane family (Aaron's lineage). After the coquettish Empedocles, here is the latest mask of oldness, here is Kreon the thug, both scarecrow and weathervane, facing his son Haemon (the scene is magnificent) and a few younger old men forming a people-chorus, bald and opportunistic.

Are these bodies fathers? Being ever more convinced that cinephilia is but the love for a dead, absent, or broken father, I cannot see how Straub's cinema wouldn't form, for me, a great moment of this history and the ultimate explanation of my fondness for their work. The Straubs seem to say: any father – any tyrant – is unworthy, but this unworthiness is really ours, the people who have always already renounced their freedom. And it's because the people are the human-all-too-human urge for consented crimes and desired servitude (I don't see any other meaning for the Straubs' rather depressing "communism"), that we mustn't overburden the chief tin soldiers with our high school memories. After all, even thugs deserve love and, in *Othon*, Jean-Marie himself was perfect as Lacus ("Let's take care of ourselves and scorn the rest").

A woman – is she a mother? – starts to dance (in *Black Sin*) around these men-bodies, chatty *stylites* perched on invisible columns and exposed to sunstroke. This dance creates a gulf between us and them, and it is in this gulf, at the bottom of the image, that we are given notice to "read" Daniele Huillet's subtitles, gruelling in their literal beauty (meaning completely discouraging). There resides the public paradox of the Straubi-an work, in this strange *reversal* of roles that gives to the woman who *writes* (and moreover, writes on the image, crossing and striking it out) the task to prevent too easy an access

Serge Daney

91

to *her* man. The latter is content to furiously *strike poses* inside the image, to “be” the image (in the sense of being a wallflower) in-between two evil thoughts or two sun strokes.

The spectator remains. Surely a *pupil*, an *elected* pupil (but a child?). I suddenly see him like the young Jacob of the Old Testament who can only obtain the blessing of the abused father via the tricks of Esau’s smelly clothes substituted by Rebekah. For Straubs’ films give off a *smell* eventually comparable to that of biblical clothes, the protective odour of a “word toga”. For them, the language *smells* and languages stink (from their efficient removal of the undesirable). It’s this language stew, made with all the schoolboy literalities and all the possible ways for a language to “inhabit” another, that feeds the Greek, French, Italian or German subtitles. It’s Rebekah’s secret, the wife of the father and the ally of the One that is, this god said to be “an addition to a woman’s pleasure”.

(09)

Balthazar Filmkritik

Translated from French by Laurent Kretzschmar.

This is an excerpt of the chapter “Journal de l’an present” in *La Maison cinéma et le monde 4: Le Moment Trafic 1991-1992* (2015, Éditions P.O.L.).



D'ici là (Jean-Charles Fitoussi, 1997)

Oscar Pedersen På arbejde med Danièle Huillet og Jean-Marie Straub: – En samtale med Jean-Charles Fitoussi

OP Hvordan mødte du Danièle Huillet og Jean-Marie Straub?

JCF Da jeg havde færdiggjort min første film, *Aura été* (1994), anbefalede en ven mig at se Straubernes film. Det gjorde jeg, og jeg var imponeret. Senere, da jeg var i Rom for at indspille min anden film, *D'ici là* (1997), fandt jeg bare deres nummer i telefonbogen og ringede dem op. Jeg forklarede, at jeg var ved at optage en film, og at jeg gerne ville møde dem. Straub accepterede, men advarede mig, "Du finder aldrig vores hus." Og det var rigtigt nok meget svært at finde: et sted i en af Roms forstæder, tæt på lufthavnen. Alle vejene var blinde, så jeg måtte køre rundt og prøve igen, men til sidst fandt jeg dem. Jeg ringede på dørtelefonen, og han svarede, "Jeg kommer, men du skal vide, at jeg nægter at blive filmet." Så talte vi om... jeg ved snart ikke... om John Ford og Fritz Lang, og jeg forklarede min film. Pludselig sagde han: "Hvornår skal vi optage?", og sådan kom han med i min film. Han spillede en meget lille rolle, men efter det

foreslog jeg Danièle og Jean-Marie, at jeg kunne være assistent på deres film. Et år senere, da de var ved at forberede produktionen af *Von heute auf morgen* (1997), kontaktede de mig. Jeg går ud fra, at det gik godt, da de bad mig om at arbejde sammen med dem igen i de næste ti år.

OP Huillet og Straub arbejdede med små filmhold. Hvordan adskilte deres arbejdsmetode sig fra det, du før havde oplevet?

JCF Jeg havde været assistent på én film, før jeg begyndte at arbejde med Strauberne, og det var selvfølgelig noget helt andet. Danièle var den *egentlige* førsteassistent, ikke mig. Hun organiserede det hele. Alt var blevet planlagt. De øvede længe med skuespillerne, så de kendte alle rollerne inden optagelserne gik i gang. De havde også udarbejdet *découpage*. Faktisk var et manuskript af Huillet og Straub en *découpage*, det bestod ikke kun af dialog, alt var allerede udarbejdet og inddelt i kameraindstillinger. De vidste, hvad der var brug for til hver indstilling, hvilken linse der skulle bruges, fra hvilken vinkel der skulle filmes, etc. Kort fortalt, alt var så veltilrettelagt, at man havde masser af tid på set.

Dette forbliver den største forskel mellem deres måde at arbejde på og den standardiserede måde. På andre filmsets har alle travlt, de kæmper mod tiden, er fuldstændig hysteriske. Med Danièle og Jean-Marie gælder det modsatte. Som de ofte sagde, var det at have tid deres luksus. Vi havde tid til at vente, til at vente på miraklerne, til at lyset blev uforudsigeligt og så videre. Det var meget fredfyldt.

OP Hvad var din rolle som assistent?

JCF Det var en meget lille rolle. Vi var to assistenter. Efter- som Danièle havde planlagt det hele så godt, var det

vores opgave at transportere negativerne tilbage til Frankrig, til det franske laboratorium, vi rejste med nattoget. Filmrullerne var meget tunge, og man var nødt til at beskytte dem som et barn, fordi Danièle og Jean-Marie ikke stolede på postkurererne. Så man passede på dem, og når man ankom om morgenen, tog man hen til laboratoriet for at fremkalde filmen. Man tilbragte en nat i Paris, og morgenen efter tog man hen til laboratoriet for at gennemgå positiverne. Man skulle altid tjekke dem for at se, hvordan de sorte og hvide toner var blevet, for at se om kontrasterne var, som Strauberne havde ønsket. Så jeg var en slags spion. Jeg skulle altid tage til gennemsynsvisionen og ringe til Danièle for at beskrive, hvad der var blevet fremkaldt. Nogle gange opdagede jeg noget i billederne, som laboratoriet ikke havde nævnt, og så ringede hun til laboratoriet med sine noter og bad dem om at lave en ny kopi. Dem fra laboratoriet kunne selvfølgelig ikke lide mig. Engang gav de mig med vilje et forkert visningstidspunkt, så da jeg ankom, var kopien allerede blevet testet, og de forsikrede mig om, at "nej nej, det er allerede ovre og der er ingen problemer, lad os ikke spille din tid." Danièle ringede til dem, "Det må I aldrig gøre igen! Vi skal se dem igennem." Så jeg var lidt deres tredje øje. Den efterfølgende nat ville jeg tage tilbage til Italien med positiverne, og Danièle og Jean-Marie ville tjekke alt materialet igennem.

OP Er det også det, du viser i din film *Sicilia! Si gira* (2001), som følger produktionen af *Sicilia!* (1999)? Da Straub peger på et lærred og kommenterer på kontrasten?

JCF Ja, præcis, når han siger, at de sorte og hvide nuancer minder ham om *Journal d'un curé de campagne* (Robert Bresson, 1951). Så det var sådan, vi arbejdede som assistenter. Som nævnt var vi to assistenter, og vi byttede

altid plads, rejste frem og tilbage med toget om natten. Én var på set, mens den anden var i Paris, og vice versa. Der var så lidt at lave på set, fordi alt var så roligt og gennemtænkt. Det opdagede jeg under optagelserne af *Von heute auf morgen* i Frankfurt, og da vi skulle til at indspille *Sicilia!*, spurgte jeg, om jeg måtte filme produktionen. De sagde, at det ville være okay, hvis jeg var usynlig.

OP Ændrede din rolle sig nogensinde i løbet af de ti år, I arbejdede sammen?

JCF Nej, den var altid den samme. Intet ændrede sig. Den eneste forandring var under indspilningen af *Sicilia!*, hvor jeg også rejste med fly. Danièle og Jean-Marie ville ikke have, at negativerne skulle røntgenfotograferes. Det var svært at overbevise sikkerhedsfolkene om at lade mig rejse uden. Filmfotografen havde godt nok sagt til Strauberne, at negativerne ikke ville blive påvirket af røntgenfotografering, men de ville ikke tage chancen. Det var sjovt. Engang var lufthavnspolitiet nødt til at køre mig i bil, fordi jeg ikke kunne komme igennem sikkerhedskontrollen. I dag ville det være fuldkommen umuligt.

OP Du nævnte luksussen ved at have tid. Jeg gætter på, at det var denne luksus, som gjorde det muligt for dem at arbejde så omhyggeligt med kompositionen af hvert eneste billede.

JCF Ja, det er også det, jeg forsøger at vise i min film, *Sicilia! Si gira*. Vi ser, at de kun anvender én synsvinkel til interiør-scenerne i *Sicilia!*. Det er fra denne ene position, at alle indstillingerne er filmet. Der er et og kun et kameraøje, og det ser alt. Med andre ord ændres rummet ikke i løbet af sekvensen. Det er kun linserne, der bliver skiftet. Derfor har man en

rumopfattelse, som man ikke finder i nogen anden film. At nå frem til dette perspektiv er lidt af et geometrisk problem. Man kender til rummet samt skuespillernes positioner, og så afprøver man forskellige kamerapositioner. Det er tålmodigt arbejde. Man rykker kameraet lidt efter lidt. Når man først har fundet kameraets position, flytter det sig ikke. Ikke i flere uger. Der vil ikke blive rykket rundt på kameraet, før alle optagelser er i hus. Indtil da skabes alle indstillinger udelukkende ved at panorere kameraet.

I andre produktioner optager man almindeligvis hele scenen fra en kameraposition, og så går man videre til den næste. Man sparer tid og penge på den måde. Der er en økonomisk logik ved dette. Men det var ikke, hvad Danièle og Jean-Marie gjorde. De optog sekventielt; efter sekvensens rækkefølge. Hvis to skuespillere talte sammen i en scene, optog de en del af dialogen i indstilling A, så skiftede de perspektiv til indstilling B, hvor anden del af dialogen vil blive optaget, og så bevægede de kameraet tilbage igen i et forsøg på at finde frem til kompositionen i indstilling A. Når de filmede indenfor, var de nødt til at ændre lyssætningen for hver indstilling. Når man ser *Sicilia!*, synes jeg, at man kan mærke dette – at kompositionen har ændret sig; at en given indstilling ikke tilhører præcis samme øjeblik som den forudgående. Man får ikke kun en fornemmelse af rum, men også af tid. Man mærker, at tiden er gået mellem indstillingerne. Straub sagde engang til mig, at ... Eisenstein, tror jeg nok, arbejdede på en lignende måde. Selv når Eisenstein havde en indstilling, der gik igen i en scene, genfandt han indstillingen i stedet for at filme hele scenen en indstilling efter en anden. Jeg er ikke sikker på, at jeg husker rigtigt, men jeg mener, at Straub fortalte, at Dreyer også gjorde noget lignende.

OP Og jeg går ud fra at lyden også blev optaget på samme vis?

JCF Som du ved, anvendte de kun synkronlyd. Ingen postproduktion og ingen lydredigering, det var kun ét monospor. Så ja, lyden blev optaget indstilling efter indstilling. Noget ændrede sig dog under optagelserne af *Sicilia!*, da deres faste lydtekniker, Louis Hochet, gik bort, og Jean-Pierre Duret tog over. Vi befandt os i skoven, da Jean-Pierre ankom til Italien. Han ville gerne tilføje en mikrofon, hvilket var yderst uortodokst. I årevis havde der kun været én mikrofon. Men han spurgte, om han måtte placere en mikrofon i nærheden af en flod. Danièle ønskede ikke at forbyde det, for hun ville respektere hans idé, men hun garanterede ikke at bruge det. Meget langt fra skuespillerne placerede han så en mikrofon. Jeg er ikke sikker på, om de endte med at bruge lyden af floden. Men efter denne film lod de ham altid sætte en anden mikrofon op. Jeg burde spørge ham, om han nogensinde tjekkede under lyd-mixingen, om de beholdt dens lyd eller ej.

OP Dette vidner også om den sammenhæng mellem det til-sigtede og det tilfældige, som kendetegner deres måde at arbejde på. De arbejdede for at nå det punkt, hvor verdens uregerlighed trængte ind i billedet.

JCF Ja, at byde dét velkommen, som er anderledes og større end en selv. Når hver kameraposition var fundet, lavede vi mange *takes*, så teksten blev udført korrekt. Men vi lod også tilfældet råde. En skuespiller kan bevæge sig eller sige noget på en bestemt måde, som ikke var blevet prøvet i andre *takes*, og pludselig hører du, jeg ved ikke, en fugl eller en hest, eller pludseligt kan lyset se helt specielt ud. Målet er at være åben for det tilfældige. Det er derfor, man har en følelse af virkeligheden og verdens nærvær i deres film.

(09)

Balthazar Filmkritik

100

OP Du nævnte, at du arbejdede på *D'ici là*, da du mødte Huillet og Straub. Ændrede deres tilgang til film din egen måde at instruere på?

JCF De giver dig styrken til arbejde en smule imod de tekniske standarder og skabe simple film. Og man behøver ikke mange mennesker for at lave en film. Man kan udføre præcise ting med et lille hold, med mennesker, man stoler på, og med tid. Efter at have mødt Strauberne blev mine egne sets meget mere fredfyldte, fordi vi havde tid. Det var det afgørende. Når man taler med sin producer om at lave en film, diskuterer man længden på optagelsesperioden. Og da man har mange, mange ting at gøre på kort tid, ender man med at skynde sig, og så kan man ikke længere se, hvad man laver. Hvis man normalt har brug for otte uger til at filme, og man kun får givet seks, er det vanvittigt ikke at skære ens materiale til at passe til seks uger. Hvis man forsøger at lave otte ugers arbejde på seks, vil man skabe noget skrækkeligt, så man bliver nødt til at tilpasse det, man skal filme, til den tid, man skal filme i.

Oscar Pedersen

OP I *D'ici là* er der et billede af Straub, som står foran nogle tætte buske og bunker af metal. Ved siden af ham står en nedslidt rutsjebane. Han løfter sin højre hånd i en modstandshandling. Det er et kompakt billede: Straub, rutsjebanen, knytnæven. Det næste billede er af et barn, der taler om verdens storhed. Hvordan forbinder du barndommen med Huillet og Straubs film?

JCF Fra man bliver født, er ens øjne åbne, og man ser alting for første gang. Jo ældre man bliver, desto mindre overrasket bliver man over ting. Men tingene har ikke ændret sig, det er en selv, der har ændret sig, tingene kan stadig være meget overraskende. Det er sådan en skam, at vi mister

101

opfattelsen af, hvor overraskende ting er. Jeg tror på, at vi i Huillet og Straubs film får givet følelsen af en overraskende verden tilbage. At se de ting, der er foran os, bliver fuldkommen fantastisk. Det er næsten en religiøs oplevelse. Man er så til stede i det øjeblik, at alt bliver af største betydning. I Godards *Hélas pour moi* (1993) taler en person om, at han gerne vil se firbenet i en af Straubernes film. Det er netop pointen, pludselig ser man den, eller man ser en flue, virkelig ser den. Fluen har samme betydning som krigen, eller hvad det nu kan være. Jeg mener, at dette er et barns (eller en fuld mands) privilegie: at se på ting og blive forundret. *Découpage*n, billedkompositionerne, alt ved Danèle og Jean-Maries film er meget enkelt. Selvfølgelig skal man være dygtig for at nå hertil, men det er det modsatte af teknisk virtuositet. De bevarede Lumière-brødrenes filmkunst.

Da folk opdagede Lumière-brødrenes *cinématographe*, var de tryllebundet af at se et træ; af at se det, de så hver dag, men nu som en opdagelse. Bladene bevægede sig, det var selvfølgelig, men de havde ikke været opmærksomme. På grund af kinematografen var de nu det. Den afslørede nye glæder, som var tilgængelige for alle, simpelthen glæden ved at se, og dermed glæden ved at være. Hvilket hurtigt gik tabt. Der er en kendt sætning af Pavese, som jeg mener, at Straub brugte i *Dalla nube alla resistenza* (1979): “The surest, and the quickest, way for us to arouse the sense of wonder is to stare, unafraid, at a single object. Suddenly – miraculously – it will look like something we have never seen before.” Det er ligesom, når man udtaler et ord mange gange, isoleret fra sin sætning. Dette ord bliver mærkeligt, dette meget normale ord. Det minder mig om Antoine Doinel, der gentager sit navn foran spejlet i *Baisers volés* (François Truffaut, 1968): Antoine Doinel Antoine Doinel ... og så forvandler navnet sig til noget andet, Fabienne Tabard Fabienne Tabard Fabienne Tabard ... Så det er derfor, deres film klinger af så intens glæde,

(09)

Balthazar Filmkritik

102

det er simpelthen glæden ved at være i verden. En glæde, som er så nem at miste.

OP Det er en ukompliceret filmkunst i den forstand, at den er fundamental.

JCF Ja, lige netop.

OP Du begyndte at arbejde med Huillet og Straub i 1997 under produktionen af *Von heute auf morgen*. Filmen knytter sig til deres grundlæggende metode og interesser, herunder Arnold Schönbergs operaer, men den adskiller sig også fra de film, der kommer før og efter, f.eks. *Lothringen!* (1994) og *Sicilia!*. For det første blev den indspillet på en teaterscene. Det gav dem mulighed for at optage lyd på måder, der ikke havde været mulige under indspilningen af deres forrige Schönberg-opera, *Moses und Aron* (1975). Diskuterede de deres interesse for denne opera med dig?

Oscar Pedersen

JCF Det er nok bedst at betragte hver film som sin egen entitet, der følger sine egne regler. Efter *Operai, contadini* (2001), tror jeg, begyndte de at lave variationer over de samme regler og temaer, du ved, ligesom Bach gjorde med *Fugaens kunst*: ét motiv der spilles variationer over. Det ser vi for eksempel i *Operai, contadini* og *Umiliati* (2003), *Itinéraire de Jean Bricard* (2008) er forbundet til *Trop tôt/Trop tard* (1981) ... men stadigvæk, hver film havde sine egne regler. Jeg er ikke sikker på, hvorfor de pludselig besluttede sig for at filme *Von heute auf morgen* efter *Lothringen!*.

Men der er ingen tvivl om, at produktionen af *Von heute auf morgen* adskilte sig fra de andre Straub-film, jeg arbejdede på. Først og fremmest var den indendørs. Men

103

også teknisk krævede filmen noget andet. Der var et orkester på 70 musikere, hvilket blev optaget med synkronlyn. Ligesom med kameraet var der en *découpage* for musikken. En *découpage* til at angive, hvornår man kunne klippe i overensstemmelse med hver indstilling. Musikken blev aldrig optaget ud i én køre, men i fragmenter og sat sammen i klipperummet. Når man ser filmen, kan ens ører høre musikkens kontinuitet, men ens øjne kan opdage musikkens struktur, dens skelet. Selvom man ikke kan høre det, ved man, at både billedet og lyden er blevet klippet. Det er utroligt.

OP *Le Genou d'Artémide* (2008) og *Itinéraire de Jean Bricard* var de første film, der udkom efter Huillets død. Hvad var din oplevelse med disse to produktioner?

JCF De havde forberedt *Itinéraire de Jean Bricard*, før Danièle gik bort. Så det var et fællesprojekt, anderledes end de film, han lavede efterfølgende. Selve optagelserne var selvfølgelig anderledes fra de tidligere film i den forstand, at Danièle ikke var der, men produktionsmetoden ændrede sig ikke. Nu var der blot to øjne og to ører, hvor der før havde været fire øjne og fire ører. Da Danièle var i live, og de lavede film, gik hun i seng meget, meget sent. Hun arbejdede altid med teksterne og fodrede hundene og kattene. Hun var også filmenes producent, og hun brugte meget af sin tid på at finde finansiering. Da hun døde, var det også slut med 35mm.

OP Hvorfor stoppede du med at lave film med Straub efter *Itinéraire de Jean Bricard*?

JCF Han havde ikke brug for mig længere. Han holdt op med at optage på film og gik over til video. Ingen grund til at tage nattoget længere.

(09)

Balthazar Filmkritik

OP Hvornår så du sidst Straub?

JCF Det var i maj 2018 i Metz, hans fødeby. De tildelte ham byens æresmedalje og gjorde ham til "æresborger". Han sad i kørestol og var meget mindre snakkesalig end normalt, i hvert fald i offentligheden. Jeg tror faktisk ikke, han sagde et ord. Han virkede lidt ligeglad med den ceremoni, der hyldede ham, men tilstedeværelsen af små børn, som selv var fremmede over for de voksnes komiske skikke, tryllebandt ham.

Paris, 20. marts 2023.

Oscar Pedersen

At Work with Danièle Huillet and Jean-Marie Straub: – A Conversation with Jean-Charles Fitoussi

OP How did you meet Danièle Huillet and Jean-Marie Straub?

JCF After I had finished my first film, *Aura été* (1994), a friend told me I should watch the Straubs' films. I did, and I was impressed. When I was in Rome shooting my second film, *D'ici là* (1997), I simply found their number in the phone book and phoned them. I explained that I was shooting a film and I would like to meet them. Straub accepted but warned me, "You will never find our house." And it was true, it was very complicated to find; somewhere in the suburbs of Rome, near the airport. The roads were all dead ends, so you had to drive around and try again, but finally, I found them. I buzzed the door phone, and he answered, "I'm coming, but you must know I absolutely refuse to be filmed". Then we talked about... I don't know... about John Ford and Fritz Lang, and I explained my film. Suddenly he said: "When are we shooting?" and so, he entered my film. He played a very small part, but after that, I suggested to Danièle and Jean-Marie that I could assist them with their films.

(09)

Balthazar Filmkritik

106

One year later, when they are about to make *Von heute auf morgen* (1997), they contacted me. I suppose it went okay because they asked me to work with them again for the next ten years.

OP Huillet and Straub worked with small crews. How did their working method differ from what you had experienced prior to this?

JCF I had been an assistant on one film before working with the Straubs, and it was of course completely different. Danièle was the real first assistant, not me. She was the organizer of everything. Everything had been planned. They rehearsed extensively with the actors, so they knew all the parts before shooting. They had also done the *découpage*. In fact, a script by Huillet and Straub *was* the *découpage*, it did not consist of just dialogue, everything had been worked out and divided into a series of shots. They knew what was needed for each shot, what lens to use, from which point of view to film, etc. In short, everything was so well prepared that you had plenty of time on set.

This remains the main difference between how they worked and the standardised way. On other sets, everybody is rushing, fighting against time, being completely hysterical. With Huillet and Straub, it is the opposite. As they often said, having time was their luxury. We had time to wait, to wait for the miracles, for the light to be unpredictable, and so on. It was very peaceful.

OP What was your role as an assistant?

JCF It was a very small part. We were two assistants. Since Danièle had planned everything so well, our role was to transport the negatives back to France, to the French laboratory, traveling by night train. They were very heavy,

Oscar Pedersen

107

the rushes, and you had to protect them like a child because Huillet and Straub did not trust the mail couriers. So, you took care of it, and when you arrived in the morning, you would go to the laboratory to develop the film. You would spend one night in Paris, and the next morning you would return to the laboratory to review the positive print. You always had to check them, to see how the blacks and whites had turned out, to see if the contrast was what the Straubs wanted. So, I was kind of a spy. I would go to the screening, and I'd call Danièle to describe what had been developed. Sometimes I noticed something in the images that the laboratory had not mentioned, so she called the laboratory with notes and told them to produce a new print. Naturally, the laboratory did not like me. Once, they intentionally told me the wrong screening time, so when I arrived the print had already been screened, and they assured me, "No, no, it's already over, there are no problems, we do not need to waste your time." Danièle called, "Don't you ever do that again! We must see." I was kind of an extended eye. The following night I would return to Italy with the positives and Huillet and Straub would screen the material.

OP Is that also what is shown in *Sicilia! Si gira* (2001) – which follows the production of *Sicilia!* (1999) – when Straub points to a screen, commenting on the light?

JCF Yes, exactly, when he says that the black and white reminds him of *Journal d'un curé de campagne* (Robert Bresson, 1951). So that is how we worked as assistants. As mentioned, we were two assistants and we always switched places; travelled back and forth during the night by train. One was on set while the other was in Paris, and vice versa. On set, there were very few things to do because it was so quiet and thought-out. When we were making *Von heute auf morgen* in Frankfurt, I noticed this, and when we were about to make *Sicilia!*, I asked

(09)

Balthazar Filmkritik

108

if I could film the production. If I was invisible, it would be okay, they told me.

OP Did your role ever change during the ten years of working together?

JCF No, it was always the same. Nothing changed. The only change was during *Sicilia!*, where I also travelled by plane. Danièle and Jean-Marie did not want the negatives to be x-rayed. It was hard to convince security to let me travel without the x-ray scan. The director of photography had said to Danièle and Jean-Marie that the negatives would not be affected by x-ray, but even so, they did not want it. It was funny. Once the airport police had to drive me by car because I could not get through security. Today, it would be completely impossible.

OP You mentioned the luxury of having time. I guess it was this luxury that allowed them to work so meticulously with the framing of each shot.

JCF Yes, that is also what I try show in my film, *Sicilia! Si gira*. We see that for the interior scenes in *Sicilia!*, there is only one point of view. It is from this single point of view that all the shots are filmed. There is one and only one camera eye that sees everything. In other words, the space is not modified during the whole sequence. It is only the lenses that change. You, therefore, have a sense of space, which you won't find in other films. To find this point of perspective is kind of a geometrical problem. You have the space, and the actors' positions, and then you try out different camera positions. It is patient work. You move the camera, little by little. Once you have found the position of the camera, it will not move. Not for weeks. Until every shot has been carried out, the camera will not move, only pan around.

Oscar Pedersen

109

In other productions, you normally record the whole scene from one camera position and then you move on to the next. You save time and money. There is an economic logic to this. But this is not what Danièle and Jean-Marie did. They shot in the order of sequence. If two people were talking in a scene, they shot one piece of dialogue in shot A, then changed perspective to shot B, another piece of dialogue, and then they moved back, trying to find the framing of shot A again. When they filmed inside, they had to change the light, etc., for each shot. I believe that when you see the film, you feel *that* – that the framing has moved, that the shot does not belong to exactly the same moment as the shot before. You do not only get a feeling of space but also a feeling of time. You sense that time has passed between shots. I remember Straub saying that... Eisenstein, I believe, did the same thing. Even when Eisenstein had the same shot repeating in a sequence, he was re-finding the shot instead of filming the whole scene one shot after another. I am not sure I remember correctly, but I think Straub said that Dreyer did something similar.

OP And the sound, I presume, was also recorded shot by shot?

JCF With sound, as you know, it was all direct sound. No postproduction, and no sound editing, it was only one mono track. The sound was made shot by shot, yes. A change did occur, however, during the making of *Sicilia!*, after their regular sound engineer, Louis Hochet, had passed away and Jean-Pierre Duret took over. When Jean-Pierre arrived in Italy, we were in the forest. He wanted to add another microphone, which was very unorthodox. There had only been one microphone for years. But he asked if he could place a microphone near a river. Danièle did not want to forbid it, because she wanted to respect his idea, but she did not guarantee to use it. So,

(09)

Balthazar Filmkritik

110

quite far from the actors, he placed a microphone. I am not sure if they ended up using the river. But after this film, they always let him put another microphone where he wanted. I should ask him if he checked during the mixing if they kept it or not.

OP This also testifies to the convergence of the intentional and coincidental that permeate their way of working. They work to reach the point where the unruliness of the world can enter the image.

JCF Yes, to welcome that which is different and bigger than yourself. When each camera position had been found, you would shoot many takes for the text to be carried out correctly. But you also allow chances to happen. An actor can move or say something in a nice way that hadn't been tried in other takes, and suddenly you hear, I don't know, a bird or a horse, or the light can be special. The aim is to be open for chances to happen. That is why you have a feeling of reality and the presence of the world in their films.

OP You mentioned that you were working on *D'ici là* when you met Huillet and Straub. Did their approach to cinema change your own way of directing?

JCF They give you the strength to work against the technical standards a bit and make a simpler cinema. And you do not need many people to make a film. You can do precise things with a small crew, with people you trust, and with time. After meeting the Straubs, my own sets were much more peaceful because we had time. That was the main thing. When you talk to your producer about making a film, you discuss the length of the shoot. And since you have to do many, many things in a short period of time, you end up rushing, and

Oscar Pedersen

111

you can no longer see what you are doing. If you normally need eight weeks for a shoot, but you can only get six, it is crazy not to cut down the material to fit six weeks. If you try to make eight weeks' worth of material in six, you will make horrible stuff, so you must adapt what you have to shoot to the time you can shoot it in.

OP In *D'ici là*, there is a shot of Straub standing in front of some thick bushes and piles of metal. Next to him is a worn-down slide, he raises his right hand in an act of resistance. It is a dense image: Straub, the slide, the fist. The next image is of a child talking about the grandness of the world. In your view, how does childhood connect with Huillet and Straub's cinema?

JCF From the time you are born, your eyes are open, and you see everything for the first time. The older you get, the less you are surprised by things. But things have not changed, it is just you who have changed, things can still be very surprising. It is such a pity that we are losing the perception of how surprising things are. I believe that in Huillet and Straub's films, you are given back the feeling of a surprising world. To see the things that are in front of you becomes completely incredible. It is almost a religious experience. You are so present at that moment that everything becomes of great importance. In Godard's *Hélas pour moi* (1993), a person talks about wanting to see the lizard in one of the Straubs' films. This is exactly the point, all of a sudden you see it, or you see a fly, really see it. The fly has the same importance as the war or anything else. I think this is the privilege of a child (or a drunken man): to look at things and be astonished. Also, the *découpage*, the framing, all of Danièle and Jean-Marie's films are very simple. Of course, you have to be skilful to get to this point, but it is the opposite of technical virtuosity. They kept the cinema of the Lumières'.

(09)

Balthazar Filmkritik

112

When people discovered the Lumières' *cinématographe*, they were in awe of seeing a tree, of seeing what they saw every day, but now as a discovery. The leaves were moving, it was obvious, but they had not paid attention. Because of the *cinématographe*, they did. It revealed new joys that were accessible to everyone, simply the joy of seeing, hence the joy of being. This was lost very quickly. There is a famous sentence by Pavese, which I believe Straub used in *Dalla nube alla resistenza* (1979): "The surest, and the quickest, way for us to arouse the sense of wonder is to stare, unafraid, at a single object. Suddenly – miraculously – it will look like something we have never seen before." It is like when you pronounce a word many times, isolated from its sentence. This word will become strange, this very common word. It reminds me of Antoine Doinel repeating his name in front of the mirror in *Baisers volés* (François Truffaut, 1968): Antoine Doinel Antoine Doinel Antoine Doinel... and then the name becomes something else, Fabienne Tabard Fabienne Tabard Fabienne Tabard... So, this is why their films ring with such intense joy, it is simply the joy of being in the world. A joy that is so easy to lose.

Oscar Pedersen

OP It is an uncomplicated cinema in the sense that is fundamental.

JCF Yes, that is right.

OP You began working with Danièle Huillet and Jean-Marie Straub in 1997 during the production of *Von heute auf morgen*. The film is tied to their general method and interests, including Arnold Schönberg's operas, but it also varies somewhat from the films preceding and following it, e.g. *Lothringen!* (1994) and *Sicilia!*. For one thing, it was filmed on a sound stage. The

113

sound stage allowed them to record sound in ways that hadn't been possible during the filming of their other Schönberg opera, *Moses und Aron* (1975). Did they discuss their interest in this opera with you?

JCF Perhaps it is best to view each film as its own, following its own rules. *After Operai, contadini* (2001), I think, they began making variations on the same rules and subjects, you know, like Bach did with *The Art of Fugue*, one motif played in variation. We see this with *Operai, contadini* and *Umiliati* (2003), for example. . . *Itinéraire de Jean Bricard* (2008) connects to *Trop tôt/Trop tard* (1981) . . . But still, each film has its own rules. I am not sure why they suddenly decided to film *Von heute auf morgen* after *Lothringen!*.

But there is no doubt that the production of *Von heute auf morgen* differed from the other Straub films I worked on. First, it was inside. But also technically, the film demanded something different. There was an orchestra of 70 musicians playing, which was recorded using direct sound. So, like the camera, there was a *découpage* for the score. A *découpage* to note when you could cut in accordance with each shot. The score was never recorded in one, but in fragments and put together in the editing. When viewing the film, your ears can hear the continuity of the music, but your eyes can discover the structure of the score, its skeleton. Even if you can't hear it, you know that there has been a cut in both the image and sound. That's incredible.

OP *Le Genou d'Artémide* (2008) and *Itinéraire de Jean Bricard* was the first films after Danièle Huillet's passing. How did you experience these two productions?

JCF Well, they had prepared *Itinéraire de Jean Bricard* before Danièle's passing. So, it was a shared project, different from the films he would make afterward. The shooting was of

course different in the sense that Danièle was not there, but the production method did not change. Now there were only two eyes and two ears whereas before there had been four eyes and four ears. When Danièle was alive and they were making films, she would go to sleep very, very late. She was always working on the texts and feeding the dogs and the cats. She was also the producer and she spent much of her time finding partners and funding, so when she died, it was also the end of 35mm.

OP How come you stopped making films with Straub after *Itinéraire de Jean Bricard*?

JCF He did not need me anymore since he stopped shooting on film and turned to video. No need to take the night train any longer.

OP When was the last time you saw Jean-Marie?

JCF It was in May 2018 in Metz, his city of birth, which awarded him the city's medal of honour, making him an "honorary citizen". He was in a wheelchair and was much less talkative than usual, at least in public. In fact, I don't think he said a word. He seemed vaguely indifferent to the ceremony that honoured him, but the presence of young children, themselves strangers to the comical conventions of adults, kept him enthralled.

Paris, March 20, 2023.



Où gît votre sourire enfoui? (Pedro Costa, 2001)

Oscar Pedersen Begyndelsen på latter og ømhed – En samtale med Pedro Costa

OP *Où gît votre sourire enfoui?* udkom i 2001. Beskæftigede du dig med Huillet og Straubs film inden da, f.eks. ved at vise deres film eller skrive om dem?

PC Jeg skrev aldrig om dem eller deres film. Det var måske den skjulte årsag til, at jeg gerne ville lave en film om dem, med dem... For at gøre op med den måde, deres film var blevet beskrevet på, som var skadelig og fuldkommen forbigik filmenes enkelthed. Jeg ville genindføre vigtigheden af deres film med et andet sprog... I slutningen af 1970'erne, måske var det i begyndelsen af 80'erne, var jeg i samme omgangskreds som de tre vigtigste straubianere i Portugal: Alberto Seixas Santos, João César Monteiro og João Bénard da Costa. Det var en tid kendetegnet ved dets mange sammentræf: João Bénard var meget aktiv og viste film på Gulbenkian – alle de klassiske amerikanske film: Han lavede fantastiske programmer om 30'erne, 40'erne og 50'ernes film. Cinemateca Portuguesa eksisterede ikke dengang. Han købte mange filmkopier, lavede nogle gange dubletter;

han var en discipel af Henri Langlois i den forstand. Paulo Branco begyndte også sin fantastiske karriere som producent på det tidspunkt. Nogle unge cinefile stiftede *M*, et fremragende filmtidsskrift, der indeholdt tekster om Eisenstein, Godard, Oliveira, Cordeiro/Reis, Strauberne. Nogle af skribenterne fra *Cahiers du cinéma* var her også, i Lissabon. António Reis, Seixas Santos og João Bénard havde inviteret dem til at lave nogle workshops på den dengang nyoprettede filmskole – folk som Jacques Aumont, Marc Vernet og Pascal Bonitzer. Cahiers-ugen var virkelig en stor mulighed for at se samtidens store film. De to hovedkræfter på det tidspunkt var Godard og Straub. Og så var der Chantal Akerman, Jacques Rivette, Raúl Ruiz og Marguerite Duras. Og inden for egne landegrænser var der Manoel de Oliveira, Margarida Cordeiro og Reis. Robert Kramer flyttede også til Portugal i tiden heromkring. Jeg kan huske, at der var fulde huse til Gulbenkian-visningerne. Det er utroligt at tænke på nu: Jeg så Straub og Godards film projiceret på et 30×15m lærred i et 1000-sæders auditorium. Det kommer aldrig til at ske igen... Meget af det, jeg ved om film, udsprang fra denne tid.

Jeg var heldig at være i Lissabon i den periode: jeg så allerede en del film, jeg skulle til at begynde på filmskolen og var meget optaget af musik. Der var en vis sensibilitet i luften. For mig blandede Straub-filmene sig med den tids musik. Jeg gik ind i biografen og derefter ind på mit værelse med mine venner og lyttede til Buzzcocks, Wire osv. Det hele var meget spændende. Filmene var spændende – det, de foreslog; deres form; menneskerne, der lavede dem og var omkring dem; ordene og pædagogikken. Det var fem år efter revolutionen. Al den sorg og en følelse af fiasko. Portugal forblev et fattigt land. En drøm, der ikke blev til virkelighed... Første gang Jean-Marie og Danièle kom til Portugal var omkring 1979, hvor de præsenterede deres film på Goethe-instituttet. Det var der, jeg så mine første Straub-film i biografen. Inden da havde

(09)

Balthazar Filmkritik

118

jeg set og elsket *Chronik der Anna Magdalena Bach* (1968) på tv en påskedag... Det var tider...

OP Mange filmskabere rejste til Portugal i revolutionsårene 1974-76, heriblandt Robert Kramer, Glauber Rocha, Thomas Harlan, Daniel Edinger, Michel Lequenne og kollektiver som Oficina Samba og British Newsreel Collective. Nogle blev, andre rejste væk igen. Da Huillet og Straub ankom et par år senere, var de så tilknyttet denne kreds af filmskabere?

PC En af dem, de var mest interesserede i, var João César Monteiro. Jeg kan huske, at i tiden omkring *Klassenverhältnisse* (1984) var João César i gang med at udvikle et projekt om Marquis de Sade, og han ville gerne arbejde sammen med hele holdet fra *Klassenverhältnisse*. Der var en gensidig kærlighed mellem dem. Jeg tror, at Jean-Marie og Danièle havde nogle problemer med Kramers tilgang, teoretiske uenigheder. De var også en smule kritiske over for Oliveira. Det skyldtes klasseforhold... Danièle plejede at sige: "Han er ikke tvunget til at bære de mange filmdåser, på samme måde som vi er." Men de beundrede ham også. De bar filmdåserne, fordi de valgte at være deres egne producenter. De kritiserede voldsomt deres medfilmskabere, når det kom til produktionsanliggender. Det er noget af det, jeg har taget med mig: Produktion betyder noget, og den måde, du håndterer det på, vil have stor betydning for din films form, for ikke at tale om indhold. Deres liv og film var en hyldelse til kærligheden og livet, og de gik aldrig på kompromis. Man ville ikke se dem til fester i Cannes, men de var heller ikke 'freaks', tværtimod. Danièle arbejdede bare så meget... Hun var til stede til visningerne, interviewene og middagene, men så var hun også væk, hun skulle se til hundene og kattene. Jean-Marie var mere reserveret, men kunne godt lide at

Oscar Pedersen

119

tale, han kunne godt lide en god diskussion, han kunne godt lide at blive konfronteret. Jeg er dog sikker på, at han var en glad mand, han bar ikke rundt på had, i modsætning til mange af de bitre folk i filmbranchen. Det var også det, jeg ønskede at vise med min film: jeg ville genindføre nogle sandheder om deres arbejde og liv, vise deres vitalitet, deres sensualitet, selv deres humor: for en gangs skyld at hævde, at de havde en enkel, direkte tilgang til film – at de ikke var radikale bæster, som næsten alle kritikere proklamerede. De var mennesker, der elskede denne verden, og som konstant reagerede og gjorde oprør, de reagerede på uretfærdighed, på ting, der ikke var helt rigtige. De var på vagt, det lå i deres natur. På tysk er “Straub” når en hund eller kat rejser børster... De reagerede på uretfærdighed, på ting, der var for vage. De gjorde, hvad de kunne, for at udrydde vaghed fra enhver filmproduktion.

Da min film udkom, blev jeg en slags forbindelse til dem... folk spurgte mig om dem. Men ofte på en lidt for hurtig måde. Hvordan havde de det? Hvordan kunne de overleve ved at lave film på en sådan måde? Og jeg var ret rystet over uvidenheden og arrogancen, da vi afholdt samtaler efter min film i de franske *ciné clubs*... en filmjournalist spurgte: “Hvordan var det at arbejde med Straub-brødrene?” Det er en uretfærdig verden. En verden, som afviser dem, som aldrig anerkender deres film. Og den totale glemsel vil snart komme, og deres film vil kun blive vist i nogle få fangehuller...

Men for bare et par måneder siden var jeg i Barcelona for at vise *Où gît votre sourire enfoui?*, *Sicilia!* og *Chronik* i Filmoteca. Efter visningen havde jeg en samtale med Esteban Riambau, direktøren for Filmoteca, og det var meget rørende. Salen var propfyldt. Der var omkring 400 pladser, og størstedelen af publikum var under 40 år. Esteban fortalte mig, at Straubernes film aldrig var blevet vist i Spanien. Ikke en eneste film var blevet udgivet, og der var kun blevet afholdt nogle få ukomplette retrospektiver gennem årene. At se så mange unge mennesker,

(09)

Balthazar Filmkritik

120

der gerne ville se deres film, var meget rørende. Der skete noget under disse visninger. Måske skyldtes det det mulighedsrum, den dristighed, som Huillet og Straub skaber i deres film. Det rækker ud over filmene selv. Under de diskussioner, der fulgte efter visningerne, hørte jeg ikke nogen afvise filmene eller deres form, hvilket ellers ikke er unormalt. Der var et fælles ønske om at reparere, at vende tilbage til nogle af de ting, vi har mistet i filmkunsten – at vende tilbage til andre former for forhold til verden. Jeg kan huske, at en ung fyr talte om, at han aldrig havde set naturen så lys som i disse film. Og det er sandt; den er siden forsvundet. Det handler om en bestemt synsvinkel, et blik...

Kort efter visningerne i Barcelona blev *Où gît votre sourire enfoui?* og *Sicilia!* vist her i Lissabon, i Paulo Brancos biograf. Endnu en gang var der helt fyldt, 300 mennesker, et meget ungt publikum. Vi havde en tre timer lang samtale, Paulo havde villet lave den visning i lang tid; han tilhørte det øjeblik, Huillet og Straub kom fra. Han var en af dem, han har produceret og distribueret så mange film. Og nu er vennerne væk, Jean-Claude Biette, Serge Daney... det var en bevægende visning. Den gav mig en lille smule håb og styrke.

Jeg kan huske sidste gang, Jean-Marie og Danièle besøgte Portugal. På det tidspunkt kendte jeg dem, og de var meget glade. De havde været på tur rundt i Portugal med Seixas Santos. Jean-Marie var meget nysgerrig på det geologiske landskab i Alentejo-regionen, dets råhed og tørhed. Han sagde: “Hvis jeg ikke dør i Italien, vil jeg gerne dø i Alentejo.” I sidste ende skete ingen af delene.

OP For nylig genså jeg de film, du og Fitoussi har lavet om Strauberne. Danièle Huillet fremstår som den samme person i begge film. Hun er fokuseret, taler kun, når det er nødvendigt, og ellers er hun i baggrunden,

Oscar Pedersen

121

hvor hun organiserer tingene. Straub synes derimod at være to forskellige personer. I din film fremstår han som en skuespiller, lidt af en performer. I Fitoussis film er han relativt stille. Selvfølgelig var han nødt til at være stille, da de i Fitoussis film er på optagelserne af *Sicilia!*, men jeg vil gerne høre dine tanker om dette.

PC Renato Berta, som har skabt mange film med Danièle og Jean-Marie, fortalte mig engang, at de nogle gange var nødt til at tage fat i Straub for at få ham til at falde til ro, han var så begejstret. Jeg var der et stykke tid, da de optog *Operai, contadini* (2001), og jeg lagde mærke til, at Straub altid gennemlevede øjeblikket med skuespillerne, han mimedede og gentog teksten lydløst, han ønskede altid at... være tættere på, måske. Jeg brugte også en måned på at se dem øve. Jean-Marie var meget opstemt, nogle gange var han lidt til besvær, endda lidt sentimental. Danièle var der for at holde Jean-Marie tilbage. Danièle var meget præcis og meget stærk. Hun arbejdede intensivt for at nå ind til essensen. Med hans hjælp. Og det var det smukkeste ved dem. At de var to. Som Jean-Marie sagde: "Det fungerer kun på grund af hende." Og hun ville sige: "Det er hans idéer. Jeg er her bare for at vise ham vejen." Det får mig til at tænke på historien om første gang Danièle så Jean-Marie i metroen og tænkte: Den fyr har brug for hjælp...

OP Huillet og Straub tog mange noter under prøverne og produktionen af deres film. Medbragte de dette i redigeringsrummet, eller lod de det ligge for bare at *være* med filmmaterialet?

PC Jeg tror ikke, de brugte det i klipningen. Robert Bresson udtrykte det bedst: at skrive, optage og klippe er alle selvstændige øjeblikke. Når du skriver, er det begyndelsen, du er i gang med at formulere idéer, og du ved ikke, om de vil

(09)

Balthazar Filmkritik

122

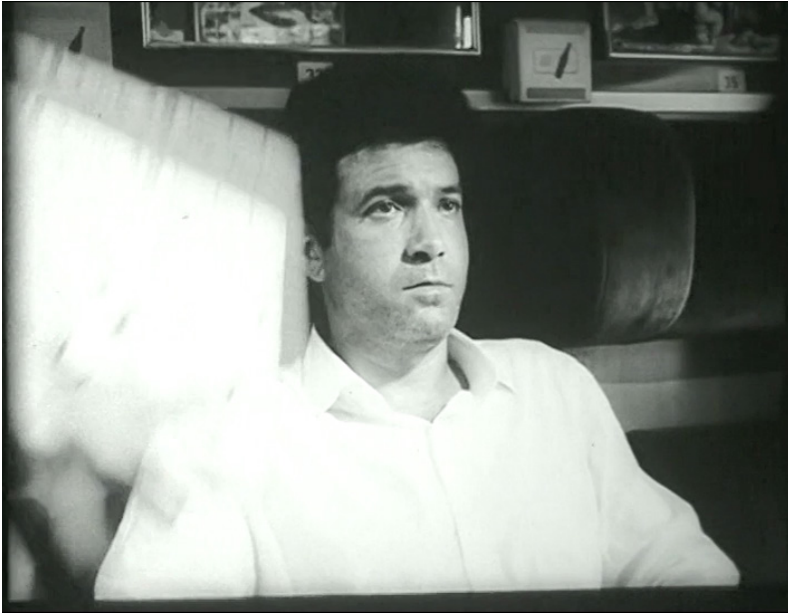
fungere. Når du er på optagelse, glemmer du det skrevne. Og at redigere indebærer, at man fuldkommen omorganiserer sin oprindelige idé. De var de mest bressonianske af alle filmskabere. Kun materialet betød noget, med dets bevægelse, spænding og indre rytme – der var ingen teori involveret. Jean-Marie plejede at kalde det 'høsten'. "I dag var høsten god, vi fik samlet til tre kurve. I går kunne vi kun fylde halvanden." Det hele udsprang af deres praksis. De kom fra en meget præcis måde at redigere menneskelig bevægelse på. Chaplin. De kiggede og så og studerede materialet med deres øjne. *Regardez, regardez, regardez!* som Danièle siger i filmen. Noterne blev lagt til side. Jean-Marie skrev og noterede selvfølgelig i alle de farvede øvetekster, og Danièle tog masser af noter under produktionen, og hun plejede også at skrive breve til holdet. Det var de smukkeste og mest hjælpsomme produktionsnoter, man kunne forestille sig: Kære den og den, vi ser frem til at modtage dig den 13. omkring klokken syv om aftenen. For at komme hertil skal du tage den eller den vej. Det er hurtigere at køre via A4, men hvis du tager M1, er der en smuk kirke, du bør besøge. Tag nu ikke for lang tid, for vi skal virkelig i gang med at indspille. Hvis du kan, så prøv at se springvandet på vejen. Hvis du skal stoppe for at spise, så spis på den eller den restaurant, og så videre.

OP Du indspillede *Où gît votre sourire enfoui?*, mens Huillet og Straub redigerede tredje version af *Sicilia!* Hvordan oplevede du deres arbejde med de forskellige versioner af deres film?

PC Til min overraskelse var det skuespillerne, der interesserede dem mest. Skuespillerne var folk, der aldrig havde hørt om Huillet og Straub, og som måtte finde tid mellem arbejdet på apoteket eller natarbejdet på fabrikken.

Oscar Pedersen

123



Où gît votre sourire enfoui? (2001)



Où gît votre sourire enfoui? (2001)

De var fascinerede og interesserede i denne mærkelige form for arbejde. Og det var ikke på grund af penge eller berømmelse. Og de blev alle sammen venner. De arbejdede på teksterne i månedsvis. Da Danièle og Jean-Marie skulle redigere filmen og gennemgå optagelserne, var de så beundrende over for skuespillernes præstationer. Det var altid et helvede for dem at vælge mellem de mange *takes*. Jeg brugte meget tid på at tale med dem om det, vi talte også om det i forhold til Vanda og Ventura. Det påvirkede nemlig også min arbejdsmetode. Jeg er mindre optaget af andre værdier, billedmæssige, kompositoriske... jeg ser bare disse mennesker arbejde... så hårdt, 5, 15, 50 gange. Og jeg beundrer dette arbejde så meget. Det var altså disse mange forskellige *takes*, der fik Danièle og Jean-Marie til at lave forskellige versioner af filmene. Der var selvfølgelig også en økonomisk fordel forbundet til dette. De kunne tilbyde forskellige negativer, masterkopier, til de forskellige produktionslande. Den første version var på det landsprog, hvorfra de modtog finansiering. *Sicilia!* er en italiensk film, så den første version er italiensk. Derefter lavede de en version til Tyskland og en tredje version til Frankrig. De bedste *takes* blev lagt ind i den første version. Men de var ikke videnskabsfolk, så måske endte de bedste *takes* i den anden eller tredje version. Alle versioner af *Sicilia!* er forskellige. Timingen er anderledes, varigheden ligeså. En af versionerne er to minutter længere end de andre. Måske fik de idéen fra Renoir. For eksempel fra de forskellige versioner, Renoir lavede af *The Golden Coach* (1952). I et interview sagde Renoir, at han foretrak den engelske version, fordi Anna Magnani ikke kunne tale engelsk, så hun talte fonetisk. Og den indsats, det arbejde, hun lægger i udtalen, er så fantastisk. Accenten er fuldstændig vanvittig, og det tilføjer et lag til filmen. Jeg mener, at *Elena et les hommes* (1956) blev optaget på to sprog. Han optog den først på engelsk, derefter på fransk. Det gjorde Danièle og Jean-Marie ikke. Sprogene kom til udtryk i Danièles

(09)

Balthazar Filmkritik

126

undertekster. Danièle og Jean-Marie havde flere anvendelige takes og ønskede ikke at spille dem.

OP Du nævnte Godard tidligere. Holdt Huillet og Straub sig opdateret med hans film?

PC Ja, beundringen var gensidig. Danièle var meget begejstret for Jean-Luc. Den aften, min film havde premiere på tv-kanalen ARTE, ringede Anne-Marie Miéville til hende og sagde: "Vi ser den nu, Jean-Luc og jeg, og vi føler os mindre ensomme." Jeg tror, Godard hjalp dem en del i svære tider. Også økonomisk. Alle bekræfter, at Godard var en meget generøs mand. Men der var også en vis rivalisering mellem dem... Jean-Marie sagde altid, at de skulle være så forskellige som muligt... Danièle plejede at sige, at Godard brugte 50 år på at tale om sig selv. Hun mente, at han begrænsede sig selv, og at man er nødt til at træde ud af sig selv. Det var netop det, de formåede at gøre. Deres overbevisninger fastholdt dem på dette spor. Godard begyndte altid med filmenes form. Og formen ville så arbejde med sig selv og begynde at tænke. Jean-Marie og Danièles tilgang var næsten den modsatte; de startede med idéer og overbevisninger og arbejdede derefter på en form. Det var derfor, filmkunsten var så spændende i begyndelsen af 80'erne: Godard og Huillet/Straub befandt sig på hver sin side, men alligevel dækkede de hele spektret af horisonten. Selvom de kom fra den samme klassicistiske tradition, var de hinandens modsætning – og supplerede hinanden på samme tid. Sidst, men ikke mindst, en væsentlig faktor: Straub og Godard var fælles om en vis pædagogik. En pædagogik, som de producerede, som de tvang frem. Engang reflekterede vi over disse film og filmkunsten generelt, vi var afhængige af det, blev næret af det. Jean-Marie, Danièle og Jean-Luc var ikke kun de bedste kritikere, men også de bedste lærere. Det var de på et tidspunkt, hvor der også

Oscar Pedersen

127

var nogle andre betydelige mennesker, der skrev “professionelt” i magasiner og aviser. Hvis du i dag vil læse noget interessant om en film, finder du det ikke i mainstream-medierne... I dag skal man grave dybt for at finde Cristina Fernandes og hendes blog eller Andy Rectors ting, for eksempel. Andy er en overlever. En eminent iagttagere, som gør modstand og reagerer på film i en særlig form. En sand følgesvend for nutidens filmskabere, måske et af de sidste eksempler på den slags mennesker, filmmediet plejede at skabe, en, der elsker så højt, at han er nødt til at forlænge filmoplevelsen. Hélas... det er forbi, kritik, diskussioner, det findes ikke længere. Jean-Marie og Danièles film har brug for vores tanker, har brug for en konstant parallel tænkning. Kritikken plejede at være ledsagere til disse film, til denne periodes filmbevægelse. Dengang var det nødvendigt med pædagogikken, vi længtes efter disse idéer, disse associationer, på skrift, mundtligt, alt det arbejde, som Jean-Marie og Danièle, Godard, Reis, Rivette, Jean Rouch har gjort... Jeg tror, det endte med dem. Denne pædagogiske side af deres praksis var vigtig for deres film. De var store instruktører og store prædikanter. Første gang jeg så Jean-Marie Straub, tænkte jeg: “Den mand er en forkynder i en western-kirke.” Ligesom Joel McCrea i Tourneurs *Stars in My Crown* (1950): “Hear me now!”

OP Var Huillet og Straub interesserede i din måde at arbejde med digitalkameraet på, mens I indspillede *Où gît votre sourire enfoui?*

PC Danièle og Jean-Marie accepterede mig på grund af mit lille kameras “usynlighed”. Vejen dertil var meget bizar. Da Janine Bazin og André S. Labarthe inviterede mig til at lave filmen til *Cinéastes de notre temps*-serien, foreslog de, at jeg selv kontaktede Danièle og Jean-Marie. Vi vidste alle, at de ikke ville bryde sig om at blive filmet. Og det er helt forståeligt. “Vi er ikke superhelte,” plejede de at sige. De brød sig ikke om at

(09)

Balthazar Filmkritik

128

efterlade spor, deres film var mere end nok. Desuden hadede Jean-Marie film om film. De er nemlig altid rundet af den samme kliché: et interview med filmskaber, filmskaber går drømmende rundt i Paris eller Berlin, et uddrag af en af hendes eller hans film... “Hvis du er kommet for at overtale mig,” sagde Jean-Marie, “til at gå en tur i skoven eller tage metroen for at posere og tale om kunst, så kan du godt glemme alt om det!” Jeg svarede: “Selvfølgelig ikke,” selv om jeg ikke anede, hvordan jeg skulle gribe filmen an... Jean-Marie konkluderede: “Du vil ikke finde nogen kunstnerisk hemmelighed ved at filme os!”

Tiden gik, og så ringede Labarthe pludseligt: “Jeg tror, de er blevet overbevist.” Så tog jeg til Paris. Jeg havde hørt, at de ville klippe en tredje version af *Sicilia!*, og jeg tænkte, at jeg kunne filme det daglige arbejde i klipperummet. Jeg var ret sikker i mit arbejde med mit lille kamera. Danièle så lettere mistænksomt på det og sagde: “Men ingen lys, og kom ikke for tæt på, jeg er ikke en hest!” Jean-Marie mumlede: “Vi har hørt, at du er en diskret sjæl.”

Senere fortalte Labarthe mig, at Jacques Rivette havde hvisket dem mit navn. Rivette var deres nære ven, og Rivette kunne godt lide mine film... Han havde lige set *No Quarto da Vanda*. Han havde fortalt dem, at jeg arbejdede med et lille kamera, uden lys, alene. Så Jacques Rivette beroligede dem, og jeg tror, jeg fortalte dem, at dette lille kamera kunne opfange og analysere små ting, som et mikroskop, det kunne optage små øjeblikke, som klipningen af et skud... intime ting, det kunne filme tanker. Eller som Godard ville sige, det kunne filme tankernes udfoldelse. Mens filmen udfolder sig, udfoldes tænkningen. Så det er derfor, denne film blev mulig. Og, som altid, gennem seriøst, hårdt arbejde. Og mens vi arbejdede, lærte vi hinanden at kende. Og vi blev venner. Det var begyndelsen på en masse latter og ømhed.

Oscar Pedersen

Lissabon, 15. april 2023

129

Oscar Pedersen

The Beginning of Laughter and Tenderness

— A Conversation with Pedro Costa

OP *Où gît votre sourire enfoui?* was released in 2001. Did you engage critically with the cinema of Huillet and Straub before that, for example, by showing their films or writing about them?

PC I never wrote about them or their films. And that's perhaps a secret reason why I agreed to do a film about them, with them... to avenge a lot of bad writing, which had been harmful to their reception and ignorant of its simplicity. I wanted to reinstate their films and their importance in a different way...

In the late 70s, or very early 80s, in Lisbon, I was around the three main Portuguese Straubians: Alberto Seixas Santos, João César Monteiro, and João Bénard da Costa. It was a time of great coincidence: João Bénard was very active, showing films at the Gulbenkian Foundation, all the classical American cinema, and extraordinary programs of the 30s, 40s, and 50s. The Cinemateca did not exist then. He bought prints, copied some; he was a disciple of Henri Langlois in that sense. Paulo

(09)

Balthazar Filmkritik

130

Branco also began his amazing production streak at that moment. Some young cinephiles created *M*, a great film magazine that featured texts on Eisenstein, Godard, Oliveira, Reis/Cordeiro, and the Straubs. Some writers from *Cahiers du cinéma* were here as well, in Lisbon. António Reis, Seixas Santos, and João Bénard had invited some of the Cahiers people to do workshops at the then brand-new national film school — people like Jacques Aumont, Serge Daney, Marc Vernet, Pascal Bonitzer, etc. And the Cahiers Week was truly a great chance for us to watch contemporary films. The two main forces at that time were Godard and Straub. And then there were Chantal Akerman, Jacques Rivette, Raúl Ruiz, and Marguerite Duras. And closer to us, Manoel de Oliveira, Margarida Cordeiro and Antonio Reis. Robert Kramer was about to move and work in Portugal.

I remember there were full houses at the Gulbenkian. It is incredible to think of it now: I saw Straub and Godard's films projected on a 30×15 m screen in a 1000-seat auditorium, sometimes full... It will never happen again... Most of my learning came from this exciting moment.

I was lucky to be in Lisbon at this time, already watching films, about to go to film school, and being very into music. There was a certain sensibility in the air. For me, the Straub films mingled with the songs of that period. I stepped into a film and then into my room with friends and listened to Buzzcocks, Wire, etc. It was very exciting. The films were exciting, their proposals, their forms, the people around them, the words, and the pedagogy around them. This was five years after the Revolution. With all the grief and feeling of failure. Portugal remained a poor country. A dream that did not come true... Jean-Marie and Danièle came to Portugal around 1979 to present their films at the Goethe Institute. It was there that I saw my first Straub films on a screen. I had seen and loved *Chronik der Anna Magdalena Bach* (1968) on public TV on Easter Sunday... Those were the days....

Oscar Pedersen

131

OP Many filmmakers came to Portugal during the years of revolution: Robert Kramer, Glauber Rocha, Thomas Harlan, Daniel Edinger, and Michel Lequenne, among others, and groups like Oficina Samba and British News-reel Collective. Some stayed, others left. When Huillet and Straub arrived a few years later, were they affiliated with this scene of filmmakers?

PC One of the guys they were most fond of was João César Monteiro. I remember around the time of *Klassenverhältnisse* (1984), João César was developing a project about Sade, and he wanted to work with the whole technical crew from *Klassenverhältnisse*. There was a shared fondness between them. I think Jean-Marie and Danièle had quarrels with Kramer about theoretical issues. They were also a bit critical of Oliveira. It was rooted in class relations... Danièle used to say, "He does not have to carry the load of film cans as we do." But they had a certain admiration for him as well. They carried the load because they chose to be their own producers. They fiercely criticised their fellow filmmakers on production matters. This is one of the ideas I still carry: production matters and how you deal with them will determine much of your film's form, if not content. The Straubs' lives and films glorify love and life; they never compromised. You wouldn't see them at parties in Cannes, but they were not freaks either; on the contrary. Danièle worked so much... She would be there for the screenings, interviews, and dinners, but she moved quickly; she had to see to the dogs and cats. Jean-Marie was more aloof, but he liked to talk, he enjoyed a good discussion, he liked to be confronted. But I'm confident he was a happy man; he didn't hate, unlike many of those bitter guys in the film business. That's also what I wanted with my film: to put back some truths about their work and their lives, reclaiming their vitality, their sensuality, even their humour. For once, to claim that theirs was a simple, direct approach

(09)

Balthazar Filmkritik

132

to cinema, they were not the radical beasts that almost all critics proclaimed. They were people who loved this world and were constantly reacting and rebelling, responding to injustice, to things that were not quite right. They were alert; it was their nature... "Straub" in German means raised hackles on a cat or dog... Responding to injustice, to things that were not quite right, to things that were too vague. They did everything they could to expel vagueness from filmmaking.

After my film, I became a sort of link... people asked me about them. But often in a too-quick fashion. How were they? How could they survive doing films in this manner? And I was pretty appalled with the ignorance and the indifference when we had discussions, after my film, in film clubs in France... One film journalist asked, "How was it to work with the Straub brothers?" ... It's a very unfair world. A world that refuses them, that never acknowledged their films. And oblivion will come soon, their films only to be screened in a few dungeons...

However, just a few months ago, I was in Barcelona. We showed *Où gît votre sourire enfoui?*, *Sicilia!* and *Chronik* at the Filmoteca. I did an after-screening conversation with Esteban Rimbau, the director of the Filmoteca, and it was very moving. The room was packed. Around 400 seats, most of the audience was under forty. Esteban told me that the Straubs were never shown in Spain. Not one film got released, and only a few partial retrospectives were held throughout the years. Seeing so many young people wanting to see their films was very moving. Something happened at these screenings. Maybe the possibility, the audacity that Huillet and Straub bring with their films. It goes beyond cinema. During the discussions that followed the screenings, I did not hear any refusal of the films or their forms, as I sometimes do. There was a shared wish to repair, to go back to things we've lost in cinema, to other kinds of relationships with

Oscar Pedersen

133

the world. I remember a young guy talking about never having seen nature as bright as in these films. And it's true; it has since disappeared. It is a point of view, a gaze...

Shortly after the screening in Barcelona, *Où gît votre sourire enfoui?* and *Sicilia!* were screened again, here in Lisbon, at Paulo Branco's cinema. Again, packed, 300 people, a very young crowd. We had a three-hour conversation; Paulo also felt he had wanted to do that screening for a long time; he belonged to that moment. He is one of them, having produced and distributed so many films. And now the friends are gone, Biette, Daney... it was a moving screening. It gave me a little bit of hope and strength.

I remember the last time Jean-Marie and Danièle came to Portugal. At that point, I knew them, and they were very happy. They had done a small tour around Portugal with Seixas Santos. Jean-Marie was very curious about the geological landscape of the Alentejo region, its roughness and dryness. He said, "If I don't die in Italy, I would like to die in Alentejo." Ultimately, neither happened.

OP I recently revisited the films you and Fitoussi did on the Straubs, respectively. In both films, Danièle Huillet appears the same: she is focused, speaking only when necessary, and otherwise, she is in the back, organising things. Straub, on the other hand, seems to be two different people. In your film, he resembles an actor, a bit of a performer. In Fitoussi's film, he is relatively quiet. Of course, he needed to be quiet as they were filming *Sicilia!* but I would like to hear your thoughts on this.

PC Renato Berta, who made many films with Danièle and Jean-Marie, told me that sometimes they had to grab Straub to sustain him and quiet him down in his excitement. I was there for a while when they were shooting *Operai, contadini*

(09)

Balthazar Filmkritik

134

(2001), and I saw Straub always living the moment with the actors, miming and repeating the text silently, always wanting to... be closer, maybe. I also spent a month watching them rehearse. Jean-Marie was exalted, sometimes a bit inconvenient, even a little sentimental. Danièle was there to restrain Jean-Marie. Danièle was very concise and very strong. She worked intensively to get to the essence. With his help. And that was the most beautiful thing about them. That they were two. Like Jean-Marie said: "It only works because of her." And she would say, "It's his idea. I am just there to guide him." It makes me think of that story about the first time Danièle saw Jean-Marie in the metro and thought: this guy needs help...

OP They made extensive notes during the rehearsal and production of their films. Did they carry this into the editing or leave it behind to simply *be* with the material?

PC I don't think they used it in the editing. Bresson expressed it the best: writing, shooting, and editing are all autonomous moments. When you are writing, it's the beginning, you are formulating ideas, and you don't know if they will work. When you are shooting, you forget the writing. And then editing means completely re-ordering your original idea. They are the most Bressonian of filmmakers. Only the material counted, with its movement, tension, and inner rhythm – no theory involved. Jean-Marie used to call it the harvest. "Today, the harvest was good; we got three baskets. Yesterday, we just had one and a half." It was all derived from the praxis. They came from a very precise way of editing human movement. Chaplin. They just watched and looked and studied the material with their eyes. *Regardez, regardez, regardez!* like Danièle says in the film. The notes were put aside. Of course, Jean-Marie wrote and noted all those coloured

Oscar Pedersen

135

rehearsing texts; Danièle took lots of notes during production, and she also used to write letters to the crew. They were the most beautiful and helpful production notes you could imagine: Dear so-and-so, we will be expecting you on the 13th around seven in the evening. To get here, you take this or this road. It is quicker to take the A4, but if you take the M1, there is a beautiful church you should visit. Don't be too long because we really must shoot. If you can, try to see the fountain on the way. If you have to stop to eat, eat at this restaurant, and so on.

OP When you recorded *Où gît votre sourire enfoui?* it was during the editing of the third version of *Sicilia!* What was your experience with them as they were working on the different versions of their films?

PC To my surprise, their centre of interest was the actors, truly. People who had never heard of Straub, who had to find time between working at the pharmacy or in the factory at night. They were intrigued and interested in this strange kind of work. And it was not because of any money or fame. And they became friends. They worked on the texts for months. When Danièle and Jean-Marie got to the editing and saw the rushes, they admired the actors' performances. It was always torture for them to choose a take. We talked a lot about it, we also spoke about Vanda and Ventura. And it happened to me, too; I care less about other values – pictorial, compositional. I am just watching these people work... so hard, 5, 15, 50 times. And I am in awe of this work. This led them to make different versions of the films, using the different takes in different versions. Of course, there was also an economic side to this. They could offer different negatives, masters, to their different production countries. Their first version was in the country's language from where they received the funding. *Sicilia!* is an Italian film, so the first version is Italian. Then a second

(09)

Balthazar Filmkritik

136

version to Germany and a third version to France. The best takes go into the first film. But they were not scientists, so maybe the best ended up in the second or third version. All versions of *Sicilia!* are different – different timing, duration, and so on. One is two minutes longer. Maybe they got the idea from Renoir – for example, the various versions of *The Golden Coach* (1952). In an interview, Renoir said he preferred the English version because Anna Magnani couldn't speak English, so she spoke phonetically. And the effort, the work she does is so amazing. The accent is completely crazy, and it adds a layer to the film. On *Elena et les hommes* (1956) Renoir shot in each language, I believe. He did one take in English, and then in French. Danièle and Jean-Marie didn't. The languages were expressed in Danièle's subtitles. Daniele and Jean-Marie had several usable takes and did not want to waste them.

OP You mentioned Godard earlier. Did they keep up with his films?

PC Yes, the admiration was mutual. Danièle was very fond of Jean-Luc. The night my film premiered on the broadcast channel ARTE, Anne-Marie Miéville called her and said: "We're watching, Jean-Luc and I, and we feel less lonely." I think Godard helped them a lot through hard times. Even financially. Everybody confirms that Godard was a very generous man. But there was also some rivalry between them... Well, Jean-Marie always said they had to be different in every way... Danièle used to say that Godard spent 50 years talking about himself. She thought he limited himself and that you have to step outside of yourself. They always did exactly that. Their convictions kept them steady on that track. Godard begins with form. And the form would work itself and begin to think. Jean-Marie and Danièle's approach was almost the opposite; they

Oscar Pedersen

137

started with ideas and convictions and then worked on a form. That's why cinema was so exciting at the beginning of the 80s: we had Godard and Huillet/Straub on opposite sides yet covering the whole spectrum of the horizon. Even if they came from the very same classical tradition, they were each other's opposite and, at the same time, complementary. Last but not least, one crucial factor: Straub and Godard shared and produced and provoked a certain pedagogy. We used to *think* about those films and cinema, we relied on it, we were nurtured by it. Jean-Marie, Danièle, and Jean-Luc were not only the best critics but also the best teachers. And at that time, there were also some considerable people writing 'professionally' in magazines or newspapers. Today, if you want to read something interesting about a film, you won't find it in the mainstream media... Today you'll have to dig deep to find Cristina Fernandes and her blog or Andy Rector's things, for example. He's a bit of a survivor. A brilliant observer who resists and reacts to film in a different form. A true companion for filmmakers working today, maybe one of the last examples of what a kind of human cinema used to create, one who loves so much he has to prolong the film experience. Hélas... it's over; criticism, discussion, it's gone. Jean-Marie and Danièle's films need our thoughts, a constant parallel thinking. They used to be companions to these films, to that movement. We needed that pedagogy; we longed for those ideas, those associations, in writing, orally, all the work done by Jean-Marie and Danièle, Godard, António Reis, Jacques Rivette, Jean Rouch... I guess it ended with them. This pedagogical side of their practice was important to their films. They were great directors and great preachers. The first time I saw Jean-Marie Straub, I thought, "This man is a preacher in a western church." Just like Joel McCrea in *Tourneur's Stars in My Crown* (1950), "Hear me now!"

(09)

Balthazar Filmkritik

OP Did they ever express interest in your way of working digitally when making *Où gît votre sourire enfoui*?

PC Danièle and Jean-Marie accepted me because of the 'invisibility' of my small camera. Through a very bizarre route. When Janine Bazin and André S. Labarthe invited me to shoot the film for the *Cinéastes de notre temps* series, they suggested I contact them. We all knew Jean-Marie and Danièle wouldn't like to be filmed. And it's completely understandable. "We are not superheroes," they used to say. They didn't like the perspective of leaving traces behind them; their films were more than enough. Furthermore, Jean-Marie hated films on films. It is always the same cliché: an interview with the filmmaker, the filmmaker walking dreamily in Paris or Berlin, an excerpt of one of their films... "If you have come here to convince me," Jean-Marie said, "to take a walk in the woods, or take the subway, to pose and talk about art, I won't do it!" I replied, "Of course not," even though I didn't have a clue about how to go about it... Jean-Marie concluded, "Filming us, you won't find any artistic secret!"

Oscar Pedersen

Time passed, and then André Labarthe called again, "I think they are convinced". So, I went to Paris. I had heard they would edit a third version of *Sicilia!* and I thought I could film their daily work in the editing room. I was pretty confident in the work with my small camera. Danièle looked puzzled and said, "But no lights, and don't come too close, I'm not a horse!" Jean-Marie mumbled, "We've heard you are a discreet soul."

Later, Labarthe told me that Rivette had whispered to them a word about me. They were close friends, and Rivette liked my films... He had just seen *No Quarto da Vanda*. He told them I worked with a small camera, without lights, alone. So Rivette calmed them, and I guess I told them

that this small camera could grasp and analyse small things, like a microscope, record small events, like the cutting of a shot... intimate things, it could film thoughts. Or, as Godard would say, it could film thought in action. While the film unfolds, thinking unfolds. So, this is why this film became possible. And, as always, through serious, demanding work. And while working, we got to know each other. And we became friends. It was the beginning of a lot of laughter and tenderness.

Lisbon, April 15, 2023.

Billedmateriale Photogrammes



Machorka-Muff (1963)



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



Chronik der Anna Magdalena Bach (1968)



Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter (1968)



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)



Geschichtsunterricht (1972)



Einleitung zu Arnold Schoenbergs Begleitmusik zu einer Lichtspielszene (1973)



Moses und Aron (1975)



Fortini/Cani (1976)



Toute révolution est un coup de dés (1977)



Dalla nube alla resistenza (1979)



Trop tôt/Trop tard (1981)



En rachâchant (1982)



Klassenverhältnisse (1984)



Proposta in quattro parti (1985)



*Der Tod des Empedokles oder – Wenn dann der Erde
Grün von neuem Euch erglänzt (1987)*



Schwarze Sünde (1989)



Cézanne – Dialogue avec Joachim Gasquet (1990)



*Die Antigone des Sophokles nach der Hölderlinschen Übertragung
für die Bühne bearbeitet von Brecht 1948 (1992)*



Lothringen! (1994)



Von heute auf morgen (1997)



Sicilia! (1999)



L'arrotino (2001)



Il viandante (2001)



Operai, contadini (2001)



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)



Il ritorno del figlio prodigo (2003)



Incantati (2003)



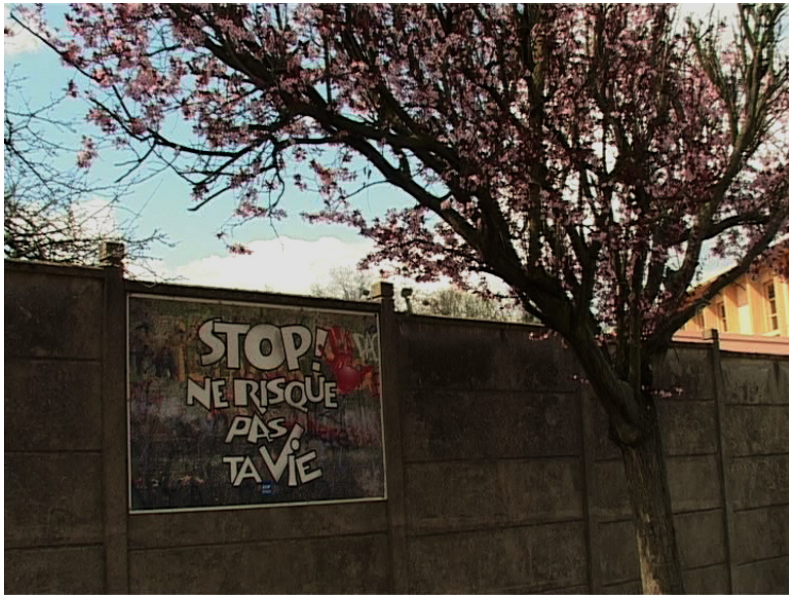
Dolando (2003)



Une visite au Louvre (2004)



Quei loro incontri (2006)



Europa 2005 – 27 octobre (2006)



Le genou d'Artémide (2008)



Itinéraire de Jean Bricard (2008)



Le streghe, femmes entre elles (2009)



Corneille-Brecht ou Rome l'unique objet de mon ressentiment (2009)



Joachim Gatti, variation de lumière (2009)



O somma luce (2010)



L'Inconsolable (2011)



Schakale und Araber (2011)



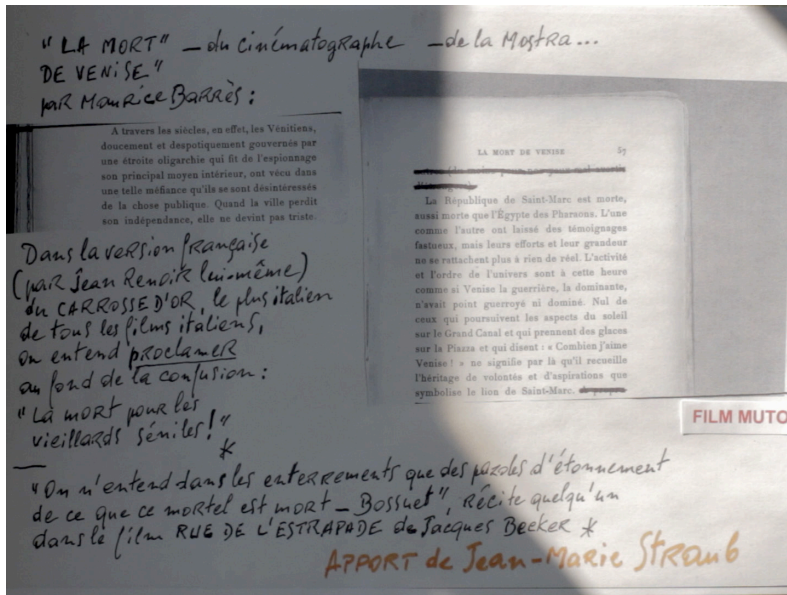
Un héritier (2012)



La madre (2012)



Un conte de Michel de Montaigne (2013)



La mort de Venise (2013)



Dialogue d'ombres (2014)



À propos de Venise (Geschichtsunterricht) (2014)



Kommunisten (2014)



La guerre d'Algérie! (2014)



In omaggio all'arte italiana! (2015)



L'Aquarium et la Nation (2015)



Gens du lac (2018)



La France contre les robots (2020)

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

(09)

Balthazar Filmkritik

208

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.

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.” Tronfølgers 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 Mascerone 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 folkekrabs statistiske virkelighed. “Sandheden eksisterer,” som Fortini selv skriver, “absolut i sin relativitet.”

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.

Annoteret filmografi

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.”

Annotated filmography

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.

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 næstsidsste 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 spøgelse 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.)
Jeppe 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-kværnende 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 dén 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.

*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 dystert 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

268

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

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 Danèle 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 parisisk 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, Orpheus, 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, halv-nærbilleder 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 former 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

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

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.

(09)

Balthazar Filmkritik

328

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.

Annotated filmography

329

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

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

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 Hauler 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

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 coproducer 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

© Balthazar

Publication no. 9, Fall 2023

Nonprofit publication

Editors: Oscar Pedersen
& Viktor Retoft

Graphic design:
Office Hours

Belva Film owns the copyright to all
photograms from films by Danièle
Huillet and Jean-Marie Straub.

Cover illustration:
Slitscan of *Fortini/Cani* (1976)

Printing:
Christensen Grafisk

Thanks to the contributors and
Barbara Ulrich Straub.

Contact: tidsskriftbalthazar.dk
tidsskriftbalthazar@gmail.com
facebook.dk/Balthazarfilmtidsskrift

Support: Danish Arts Foundation



Statens
Kunstfond

ISSN 2596-5794

All texts are translated by Balthazar
unless otherwise specified.

It has not been possible to locate the
rights holders for the two texts by
Serge Daney.

Rights holders may contact
the editorial team for possible
remuneration.