



*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 Schrott<sup>1</sup>

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”<sup>2</sup>, 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.<sup>3</sup> 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,”<sup>4</sup> 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.”<sup>5</sup> Ideen om at gøre en film folkelig eller “en del af folket”<sup>6</sup> 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.”<sup>7</sup>

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,”<sup>8</sup> 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.”<sup>9</sup> 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 ækvivalens-kæde.<sup>10</sup> 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.”<sup>11</sup>

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...”<sup>12</sup> 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.”<sup>13</sup>

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.<sup>14</sup> 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.<sup>15</sup> 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,”<sup>16</sup> 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.”<sup>17</sup> 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.<sup>18</sup> 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”<sup>19</sup>, 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”<sup>20</sup>, 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.<sup>21</sup> 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 Währem Dein Fuß nicht, wie auf Teppichen?  
*Er der ikke mange levende ting, du kender?*  
*Går dine fødder ikke på sandheden, som på tæpper?*<sup>22</sup>

Den første version af digtet “Dichtermut” begyndte anderledes. Ifølge Benjamin “lever denne version stadig i den græske verden”<sup>23</sup> 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?*<sup>24</sup>

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.”<sup>25</sup> 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.”<sup>26</sup> 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.”<sup>27</sup> 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: 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.*<sup>28</sup>

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.”<sup>29</sup> 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,”<sup>30</sup> 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”<sup>31</sup>; 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.”<sup>32</sup>

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.”<sup>33</sup> 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.”<sup>34</sup> 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,”<sup>35</sup> en formulering, der lyder hårdere på tysk, hvor Adorno faktisk taler om sproget som værende “parataktisk ødelagt”.<sup>36</sup>

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”.<sup>37</sup> 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”<sup>38</sup> 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.”<sup>39</sup> 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...”<sup>40</sup> 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.<sup>41</sup> Selv hvis toner er klynget i grupper, “tjener denne gruppering primært til at give en regelmæssighed i fordelingen af tonerne.”<sup>42</sup> 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.<sup>43</sup>

Logikken eller reglen bag tolvtone-komposition og dens evigt skiftende “idé-emotionelle struktur”<sup>44</sup> 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.”<sup>45</sup> 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”<sup>46</sup>: 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”.<sup>47</sup> 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.<sup>48</sup> 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.”<sup>49</sup>

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.<sup>50</sup>

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.<sup>51</sup> 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.<sup>52</sup> 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."<sup>53</sup> 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.”<sup>54</sup>

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 splintring 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 hybridt rum, ville den komplette oplevelse af lyden i filmoperaen, “den absolutte og enhedsmæssige opfattelse af det filmiske rum,”<sup>55</sup> 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.<sup>56</sup> 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 teknikerne, 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.”<sup>57</sup> 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).<sup>58</sup>

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.<sup>59</sup>

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.<sup>60</sup> 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.<sup>61</sup>

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,”<sup>62</sup> 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.”<sup>63</sup> 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 vejlede 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.”<sup>64</sup>

Danièle Huillet fører argumentet videre i sine noter om indspilningen af *Moses und Aron*.<sup>65</sup> 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?”<sup>66</sup> 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 guldstandard<sup>67</sup> 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!<sup>68</sup>

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.<sup>69</sup>

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 busk<sup>70</sup> 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.<sup>71</sup> Eller som Laclau forklarer, “fremkomsten af ‘folket’ som en historisk aktør er således altid grænseoverskridende i forhold til den forudgående situation.”<sup>72</sup>

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 Albers,” 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. “Allein 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 guldrer server (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