

Tausend Klippen*

Elke Marhöfer: In dieser Frage geht es um ein Modell, das Jacques Rancière in Hinsicht auf eure Filme entworfen hat, und zwar die Verlagerung des „dialektischen Dispositiv“ hin zum „lyrischen Dispositiv“ seit dem Film *Dalla nube alla resistenza* von 1978(1). Das frühere, dialektische Dispositiv stellt nach Rancière eine Art „Arbeiterkommunismus“ dar, welches auf einem Modell von Austausch und Abspaltung beruht. Das lyrische Dispositiv hingegen, eine Art „Bauernkommunismus“, basiert auf dem Modell der Übereinstimmung und der Affirmation. Wie würdest du eure Filme in Bezug auf diesen Begriff des „Bauernkommunismus“ beschreiben? Ich denke hier an *Trop tôt, trop tard*, *Dalla nube alla resistenza* und *Operai, contadini*.(2)

Jean-Marie Straub: Aber das bin ich doch gar nicht. Rancière ist Rancière. Ich kann nicht den Rancière kommentieren. Ich verstehe nicht einmal ganz, was er meint. Was soll ich dazu sagen? Dass der Rancière recht hat? Über etwas, das für mich ganz abstrakt ist? Vielleicht ist das für ihn konkret, da müsste ich seinen Text lesen, erstmal oder wieder. Ich sehe nicht, was das alles heißt. Ich mache doch keinen Film, um den „Bauernkommunismus“ zu illustrieren oder darzustellen. Außerdem geht es in *Operai, contadini* nicht nur um Bauernkommunismus. Es ist noch dazu eine Liebesgeschichte zwischen Ventura und der Frau. Eine Liebesgeschichte, die auf gegenseitiger Achtung beruht. Das sind Leute, die nach dem Krieg eine Gemeinschaft gebildet haben. Sie haben versucht, miteinander zu überleben, und diese Gemeinschaft wird dann von außen zerstört, denn dann kommt McCarthy(3), und nach McCarthy kommt die Democrazia Christiana, und die arbeitet mit den Amerikanern, bis zu dem Punkt, wo sie sogar gemeinsam mit der CIA Attentate vorbereitet, nur um die Zusammenarbeit mit der italienischen KP zu verhindern.

* Der hier veröffentlichte Text ist die redigierte Übertragung eines Gesprächs, das Elke Marhöfer und Mikhail Lylov mit Jean-Marie Straub an drei aufeinander folgenden Tagen im Februar 2013 geführt haben. Die gesprochene Sprache wechselte dabei gelegentlich zwischen Deutsch und Englisch und wurde für die Publikation zu einer deutschen und einer englischen Fassung vereinheitlicht.

EM: Ich stimme mit dir überein, dass das Modell von Rancière in seiner Binarität zu abstrakt ist, aber ich finde es hilfreich, um den Punkt der Hinwendung zu 'bäuerlichen Lebensformen' klarzumachen. Und wenn man den Film *Trop tôt, trop tard* nimmt, den historischen Text, die Statistiken, die gelesen werden, und auch die Bilder des heutigen Frankreich – da gibt es doch offensichtlich ein Interesse an diesem Leben.

JMS: Es waren Zahlen, die nicht von mir kommen, sondern aus den *Cahiers de Doléances*(4) der französischen Revolution. Der Engels übernimmt das, und ich stehe da und fahre herum und suche Plätze, Orte. Ich suche, was ihr den „Standpunkt der Einstellung“ nennt, für diese Information, für diese Zahlen. Das ist der französische Teil. Im ägyptischen Teil geht es nicht mehr um Zahlen, aber wiederum um Schauplätze von wirklichen Rebellionen. Ich weiß nicht, was ich da sagen soll. Wenn ich fähig wäre, darüber zu plaudern, hätte ich die Filme nicht gemacht. Ich habe die Filme gemacht, gerade weil ich nicht fähig war, über den sogenannten „Bauernkommunismus“ zu plaudern. In *Operai, contadini* kommt das Wort Kommunismus nicht ein einziges Mal vor.

EM: Ich finde es aber interessant, mit dem Wort 'Kommunismus' eure Herangehensweise zu beschreiben. In euren Filmen gibt es eine Affirmation der Gleichwertigkeit von Elementen: vom Text, dem Wind, den Vögeln, den Grillen, den Menschen, die den Text rezitieren. Alles ist in einer gleichbedeutenden Form vorhanden. Alles ist vorhanden: Schnee, Eis, Sterne, Lastwagen, Benzin, die Herstellung von Käse. Welche Bedeutung hat diese Gemeinschaft, die du gerade beschrieben hast? Warum hat sie euch interessiert?

JMS: Ich könnte zynisch antworten wie Buñuel: „Er interessierte sich auch für die Insekten.“ Das klingt ein bisschen verächtlich, aber ein Film ist doch kein Modell. Ein Film ist ein Gewebe von Gefühlen, Erzählungen und Erlebnissen. Dass das über Texte vermittelt ist, die nicht von uns sind, sondern von anderen, das behindert ja nicht, im Gegenteil, es ergibt eine zusätzliche Schicht für die Fiktion. Der zweite Teil von *Operai, contadini* ist die Geschichte fast einer Lynchtat. Der Erzähler wird fast gelyncht. Und dann kommt die Kehrseite davon, das ist die Liebesgeschichte von Ventura, und das hat dann mit der Gemeinschaft zu tun. Es ist eine Liebesgeschichte, die nur in einer Gemeinschaft passieren konnte und die deswegen auch konkret und schön ist. Aber das hat mit Bauern als solchen nichts zu tun.

EM: Für mich ist insbesondere *Trop tôt, trop tard* ein wichtiger Film, noch mehr als *Operai, contadini*, da er die Landschaft bearbeitet und als eigenständigen Akteur in den Vordergrund rückt.

JMS: Das hat mal jemand „die Nähe und die Ferne“ genannt. Deswegen ist es interessant, dass du dich der beiden Filme angenommen hast. Besonders der ägyptische Teil, aber auch der französische, das ist wirklich die Ferne. Die Ferne der Zahlen. Nennen wir das Landschaft oder von mir aus: Geologie, geologisches Theater der Zahlen. Dagegen ist es in dem italienischen Film [*Operai, contadini*] die Nähe und nicht mehr die Ferne. Aber das hängt mit der Arbeit zusammen, die wir zu machen versucht haben: immer auf eine Kehrseite zu gelangen oder auf das Gegenteil von dem, was man vorher gemacht hat. Um zu widersprechen, um etwas Gegenteiliges zu machen. Aber kann man sagen, das eine oder das andere sei wichtiger? Ich weiß nicht, mit welchem Recht. Man kann auch sagen, ein bisschen zynisch: das Theater dessen, was man erzählt, der theatralische Raum. Dass das mit Landschaft oder sogar mit Geologie zu tun hat, ist nur die Konsequenz daraus. Oder der Ursprung davon, man weiß es nicht.

EM: Wie würdest du denn den Raum von *Trop tôt, trop tard* beschreiben?

JMS: Ich weiß nicht, ob ich ihn beschreiben kann, das können nur Leute machen, die damit nichts zu tun haben. Eine Beschreibung ist etwas, das man von außen tut, und ich bin drin. Ein Film ist etwas, das mit Raum arbeitet, und wenn der Film wirklich existiert, soll der Raum so bearbeitet worden sein, dass man damit Zeit erreicht hat. Das ist alles, mehr kann ich nicht sagen. Es wäre viel interessanter, wenn du schreibst, was du empfunden und erlebt hast. Was ich zu sagen habe, ist doch belanglos. Das steckt doch in der Materie, nicht in Wörtern, die man nachträglich erfindet, um darüber zu schwatzen. Dass jemand, der außen ist, das tut, das ist dann interessant. Das beruht dann auf Erfahrungen und Erlebnissen, die er mit den Filmen gehabt hat, die von den Filmen kommen, aber gemischt sind mit seinen eigenen Erfahrungen. Dann wird es interessant.

EM: Zunächst erscheint mir in dem Film die Gleichwertigkeit wichtig von dem, was du als theatralischen Raum und ich als Landschaft bezeichnet habe, auch vom Filmton und der Geschichte, die stattgefunden hat. Alle Momente sind gleichwertig vorhanden, und darin sehe ich eine Gleichberechtigung von Geschichte im Verhältnis, zum Beispiel, zum Raum und allem, was grundsätzlich vorhanden ist.

JMS: Man muss nur suchen und suchen, bis man gefunden hat, was ihr den „Standpunkt“ nennt, und dann entsteht die Materie. Genauso wenn man ein Dorf filmen möchte, muss man wissen, von wo man das tut. Der Ausdruck

„Der Standpunkt der Einstellung“ hat mir missfallen. Die Einstellung ist das Ergebnis, und der Standpunkt ist, was man sucht, um zum Ergebnis zu kommen. Und da muss man viel herumfahren um das Dorf; nach oben gehen, nach unten, bis man den Punkt gefunden hat, von wo man einfach etwas sieht. Wo man etwas sieht. Es ist wichtig, das zu wiederholen. Und dann entdeckt man, dass es oft im Dorf dort endet, wo der Wasserbehälter steht, denn der Wasserbehälter steht natürlich nicht irgendwo beliebig. Er steht da, von wo das Wasser die ganze Ortschaft versorgen kann. Und der Standpunkt, von dem die Ortschaft versorgt werden kann, ist zufälligerweise auch der Standpunkt des Filmers, der eben versucht, ein Ganzes zu zeigen. Also, das ist dann eine Einstellung von einem Dorf wie eine Bewässerung. Und Brecht würde sagen: Was man filmt, gehört dann den Bewässerern. Was man zeigt, gehört den Bewässerern, die Welt gehört den Bewässerern. Aber das ist Quatsch.

EM: Ihr zeigt nicht einfach ein Dorf, ihr zeigt auch das Ganze, das das Dorf umgibt, seine Platzierung.

JMS: Man bewässert nicht nur eine Ortschaft, man bewässert die Erde.

EM: Und die Erde ist eines dieser Elemente in euren Filmen. Gibt es eine Form von „Filmökologie“?

JMS: Ich weiß nicht, was Ökologie heißt. Ich weiß, was *logia* heisst, das ist das Wort *logos*, und *oikos* ist das Wort „Haushalt“. Ha! *Oikos* ist die Ökonomie, also der Mann, der Verwalter, die Hausverwaltung ganz wörtlich. Das kommt vom Griechischen und da kommt man nicht drum herum. Ich würde lieber sagen: „Oh Erde, meine Wiege.“

EM: Die poetische Antwort macht einen anderen Raum auf als das Wort „Ökologie“. Also gut, „die Erde als Wiege“, was bedeutet das?

JMS: Jetzt sind wir auf den Kern gekommen. Es bedeutet nichts weiter als „Oh Erde, meine Wiege“. Das ist wie mit einem Film: Es genügt für sich und an sich. Ich sehe nicht, warum man das noch verbessern sollte, mit einer Beschreibung oder einer Erklärung.

EM: In *Trop tôt, trop tard* wirkt die französische Landschaft seltsam befremdend, weil sie so leergefegt ist.

JMS: Das war für uns klar, weil wir ja nicht hingefahren sind und sofort gefilmt haben, sondern mehrmals hin und wieder hin, um uns dem, was wir aufnehmen wollten, anzunähern. Wir wussten ganz genau, dass in Frankreich von dem Standpunkt, der für uns nötig war, nicht mehr viel Menschengegenwart zu sehen und zu hören ist. Erstens, weil der Standpunkt entfernt ist, und zweitens, weil Frankreich eben das geworden ist, was es geworden ist. Aber man spürt doch, dass es eine Landschaft ist, die einmal bearbeitet wurde und viel bearbeitet wurde, obwohl sie jetzt leer zu sein scheint. Ob das auch der Fall in Ägypten ist? Man könnte sagen, es ist umgekehrt. Aber das ist wiederum Rhetorik. Umgekehrt, weil um den Nil herum jeder Quadratzentimeter bearbeitet worden ist. Aber sobald die Erde aufhört und die Wüste anfängt, hört auch alles auf, und zwar viel drastischer. Und da gibt es eben einen Punkt, der fast ein gemeinsamer Nenner sein könnte für beide Filme, obwohl die zunächst mal ganz widersprüchlich erscheinen. In *Operai, contadini* steckt man mittendrin, man steckt mittendrin und die Leute sind im Vordergrund.

EM: *Trop tôt, trop tard* und *Operai, contadini* sind fast ethnografisch.

JMS: Ja, das hoffe ich. Das ist auch das, was ich eben reinzuschmuggeln versucht habe, mit Buñuel und den Insekten. Er hat einmal gesagt: „Ich filme diese Leute einfach, wie ich Insekten filmen würde.“ Wenn man nicht davon ausgeht, dass das mit Verachtung oder mit Gleichgültigkeit zu tun hat, dann ist das schon etwas wert.

EM: Das Gleiche hat Ousmane Sembène einmal zu Jean Rouch gesagt: „Du filmst uns wie Insekten.“ Ich kannte das Buñuel-Zitat nicht, aber er hat genau das Gleiche gesagt.

JMS: Ousmane hat das über die Filme von Jean Rouch gesagt?

EM: Ja.

JMS: Und hat er das bedauert oder beklagt?

EM: Sembène hat das als Vorwurf gemeint.

JMS: Ach ja, er hat das als Vorwurf gemeint. Wenn man sie nicht als Insekten gefilmt hätte, dann hätte man sie gefilmt wie ...? Wie Clowns? Wie Kasperle?

EM: Aber der Buñuel-Film *Las Hurdes* ist doch gerade eine Kritik an ethnologischen Filmen und an der Erwartung der Zuschauer. Ich würde ja gar nicht glauben, dass er das Dorf und die Leute wie Insekten filmen will.

JMS: Er hat das nicht über diesen Film gesagt. Er hat das viel später gesagt über die Filme, die er dann in Mexiko und in Frankreich gedreht hat. Und er hat es über die Bourgeoisie gesagt, die er gefilmt hat, und nicht über die Leute von *Las Hurdes*.

EM: Warum willst du dieses Zitat auf eure Filme übertragen? Warum willst du überhaupt zynisch und distanziert sein?

JMS: Es ist sehr hart, was da passiert zwischen den Arbeitern und den Bauern zum Beispiel. Es gibt da eine Kluft. Und das erste Drittel des Films handelt von dieser Kluft. Und man kann wirklich keiner Seite die Schuld geben, sie sind gleichermaßen auseinander. Nagib! (*Er ruft die Katze.*) Er ist in *Trop tôt, trop tard* am Ende drin.

EM: Die Katze?

JMS: Ja, ja, er sitzt im Bett und telefoniert. Er ist krank und er wird bald sterben. Und er heißt Nagib.(5)

EM: In dem Film *Dalla nube alla resistenza* gibt es auch eine Ambiguität, einen Zwischenzustand von Mystischem und Historischem, von Mensch und Tier und von Mann und Frau. Es gibt den Wolf, der Mensch war, den Mann, der Frau war. Woher kommt euer Interesse, diese fundamentalen Unterscheidungen aufzuweichen? Das heißt, zwischen diesen großen Unterscheidungen hin- und hergehen zu können, beziehungsweise sie zu verändern.

JMS: Das hat mit Mythologie zu tun, wie man das so nennt.

EM: Ja, aber wichtig ist doch, dass es in der Mythologie diese Trennungen, die für uns heute so wichtig sind, nicht so sehr gibt. Und ich möchte wissen, was euch daran interessiert hat, dass es diese Trennungen nicht so sehr gibt.

JMS: Dass uns der Wolf nicht weniger interessiert hat als die beiden, die so viel schwatzen über seinen Tod? Das ist doch wesentlich für den Film.

EM: Und dass der Mann eine Frau sein kann. Genau, das ist wesentlich. Und was ist der Grund, diese Momente nach vorne zu bringen?

JMS: Ich kenne mich in Mythologien nicht aus. Die Danièle kannte ein gutes Stück davon, ich war vollkommen ignorant. Mich hat das interessiert, weil das eben komische Geschichten sind, weiter nichts. Und meistens komische Geschichten von den Bauern.

EM: Was ist wichtig an den komischen Geschichten?

JMS: Dass sie einfach komisch und ganz fremdartig erscheinen und dass man sie erzählen muss, als ob das einfach nicht da wäre, diese Fremdartigkeit, und immer wiederum auch das Gegenteil. Dann ist man wieder bei Brecht, man kommt nicht drum herum.

EM: Ich fand diese komischen Geschichten wichtig, weil sie das Heute mit seinen regulierenden Trennungen in Frage stellen.

JMS: Sie stellen nicht nur das Heute in Frage. Wenn der Tiresias auf seinem Karren sitzt, spricht er von den Göttern und sagt plötzlich: „Vorher nehmen sie dir jede Kraft und dann entrüsten sie sich, wenn du weniger als Mensch wirst.“ Das hat zwar mit Mythologie zu tun, aber nicht nur. Der ganze Film ist doch so, ob das direkt mythologisch ist oder nur indirekt.

EM: Ja, wir können das Wort auch weglassen, ich hab' damit auch nicht so viel zu tun.

JMS: Das kam von mir, leider.

EM: In diesem 'weder Mann noch Frau', 'weder Tier noch Mensch' gibt es etwas, das gegen die Aufteilung des Lebendigen in Arten oder Geschlechter angeht, und das finde ich sehr befreiend.

JMS: Ja, Donnerwetter, die sind doch ... Wenn die Frau verrät, dann verrät sie als Frau, sie rebelliert als Frau. Weil sie die Männerwelt zum Kotzen findet, nicht nur wegen Mann und Frau und so weiter. Es ist das Gegenteil. Sie verrät sich nicht selbst oder die Welt oder die Natur. Sie verrät die Verräter, und das ist etwas anderes, weil sie eben Verräter sind.

EM: Die Texte, die ihr verwendet, sind immer lyrische Texte und ihr Inhalt ist nur *ein* Teil unter anderen Momenten. Alles ist direkt vorhanden und verweist nicht auf etwas Äußeres. Man könnte dann vielleicht sagen, dass eure Filme wesentlich durch Affekte arbeiten.

JMS: Affekte – ich würde lieber sagen Gefühle. Denn Affekt ist wiederum nicht mehr Griechisch, sondern Lateinisch.

EM: Wenn eure Filme auf Gefühlen basieren, geht es euch darum, abstrakte Vorstellungen von Repräsentation zu verlassen und so etwas wie eine unmittelbare Bewusstmachung zu produzieren? Geht es darum, von Repräsentation wegzukommen?

JMS: Ja, ich würde sagen, es geht darum, die Sachen zu zeigen und die Gefühle, so dass derjenige, der den Film sieht, den Eindruck hat: Was ist denn das für ein Planet, auf dem wir leben? Oder was ist denn das für eine Welt, wo solche Sachen möglich sind? Oder solche Gefühle, oder wo solches passieren kann. Und da steckt man wieder in dem Sumpf mit Brecht, im guten Sinne. Was ist denn das für eine Welt, wo solche Gefühle, solche Sachen, solche Ereignisse, solche Geschichten stattfinden können? Ist das richtig oder nicht richtig? Könnte das anders sein? Eines Tages müsste man das doch verändern. Ja. Das ist es.

EM: Die Art und Weise, wie ihr filmt, nämlich eher auf Gefühlen basierend, ist ja anders, als wenn man einfach versucht, die Repräsentation eines Problems zu verfilmen. Ihr filmt ja nicht die Darstellung eines Problems, sondern ihr filmt viel direkter.

JMS: Ja. Ohne das, was man so leichthin 'Distanz' nennt. Und doch so, dass derjenige, der den Film sieht, die Möglichkeit hat, sich zu fragen, wie das möglich ist; ob das sein *mus*, oder ob das sein müsste. Brecht hat nie von Distanzierung gesprochen, die Amerikaner und die Engländer haben das falsch übersetzt. Er hat von Verfremdung gesprochen, die Sachen so zu zeigen, dass sie fremd werden.

EM: Du hast gesagt, du möchtest die Dinge ohne Distanz zeigen, und dennoch soll der Betrachter die Möglichkeit haben, zu reflektieren und zu fragen: „Warum muss diese Welt so sein?“ Dieser Übergang vom direkten, distanzlosen Empfinden hin zu dieser Frage: Warum muss das so sein – wie funktioniert das?

JMS: Ha! Wie das funktioniert, weißt du doch besser als ich. Ich bin ja nur der Koch. Ich weiß nicht, wie das funktioniert. Ich hoffe nur, es funktioniert irgendwie, was soll ich mehr sagen.

EM: Gilles Deleuze hat gesagt, euer Bild sei ein „Stein“ und eure Einstellung ein „Grabmal“. Die Erde sei verlassen, aber gleichsam gefüllt mit Geschlechtern von Leichnamen. Wenn ihr zum Beispiel am Ende von *Operai, contadini* einen langen Schwenk über die Hügel macht, wirkt der Raum dort durch die vorangegangenen Gespräche seltsam vermenschlicht. Die Hügel scheinen bevölkert von Menschen. Geschichte wird also zu einer Vermenschlichung von Natur. Was ist in diesem Schwenk 'Mensch' und was ist 'Natur'?

JMS: 'Natur' an sich, als solches, existiert nicht, und ob der Mensch jemals existieren wird oder noch existiert, das ist die andere Frage. Ich glaube, diese Landschaft ist für mich darin eher etwas Weibliches und was man Mensch nennt, wenn man das forcieren will, etwas Männliches.

EM: Ihr sucht sehr spezifische Drehorte, historische Plätze, aber ihr produziert keine filmisch-illusorische Konstruktion dieser Orte. Manchmal gibt es eine Totale oder einen Schwenk, aber die erklären den Raum nicht in diesem illusorischen Filmverständnis. Warum wehrt ihr euch gegen die Filmkonvention, durch eine Reihe von Einstellungen den Raum erfahrbar zu machen?

JMS: Es muss ein Geheimnis bleiben. Wenn man filmt und ein Geheimnis zerstört, dann filmt man überhaupt nichts. Es geht um das Gegenteil einer Vergewaltigung. Ich weiß nicht ... man soll, man muss, man darf nur filmen, was man nicht vergewaltigt. Donnerwetter, was man liebt, oder – ich mag das Wort nicht, aber: respektiert. Analysieren heißt wörtlich „auflösen“. Der Aaron sagt in *Moses und Aaron*(6): „Lass mich ihn auflösen“. Er spricht von einem Gedanken von Moses und dann sagt er: „Auflösen, das heißt opportunistisch werden“.

EM: Und der Filmraum, den ihr in euren Filmen produziert, wäre es okay für dich zu sagen, dass dieser Raum ein fragmentierter ist? Ein Raum, der aus Teilen besteht, im Gegensatz zu einem kontinuierlichen Raum?

JMS: Ja, aber andererseits darf es nicht auffällig fragmentiert sein, denn dann hat es überhaupt keinen Sinn mehr. Derjenige, der filmt, ist ja kein Chirurg. 'Auflösen' ist etwas anderes. Wenn der Aaron sagt: „Mach dich dem Volk angemessen hart verständlich. Gebiete hart, aber befolgsam.“ Das ist ja der Opportunismus, der da beschrieben wird. Der Filmemacher muss jede Versuchung von Opportunismus einfach wegzagen, vermeiden.

EM: Ihr habt auch immer wieder betont, dass es keine 'Filmsprache' gibt. Ihr habt versucht, gegen alle psychoanalytischen und semiotischen Vorstellungen von Film anzukämpfen.

JMS: Die Filmsprache ist die Werbung.

EM: Was ist dann deine Grundlage für Klarheit im Film?

JMS: Dass man alles vermeidet, was metaphorisch ist.

Zweiter Tag

Mikhail Lylov: Wir haben gestern darüber diskutiert, dass ihr in euren Filmen *Dalla nube alla resistenza*, *Trop tôt, trop tard* und *Operai, contadini* ein sehr besonderes, 'flaches' Verhältnis zwischen Körpern, Text, Ton, Licht und Orten herstellt. Wenn diese Elemente den Filmraum formen, was sind die Kräfte, die sie organisieren?

JMS: Das ist ein Grübeln und Grübeln und Grübeln, und die Kräfte sind die Elemente einer Konstruktion. Wenn die Konstruktion stimmt und stark genug ist, dann sind die Kräfte innerhalb dieser Konstruktion frei wie die Sterne am Himmel. Damit ein Film existiert, muss man ihn vorher bauen. Und das sind eben die Verhältnisse zwischen diesen sogenannten Kräften, und dann muss alles innerhalb dieses Rahmens frei funktionieren. Wenn keine strenge Konstruktion da ist, gibt es keinen Film. Und es muss eine Vielfalt da sein. Was uns interessiert, sind diese Vielfältigkeiten der verschiedenen kleinen Geschichten, die erzählt werden und die dann Teil eines Gewebes sind. Das ist ein Gewebe. Es reicht nicht, eine Kamera aufzustellen und irgendwas zu filmen. Es muss vorher abstrakt ein Rahmen und eine Konstruktion entstehen, die dann konkretisiert werden an Ort und Stelle und die dann frei funktionieren. Man muss schon einen Rhythmus haben, bevor der Film gedreht wird und bevor man ihn schneidet. Man muss wissen, warum man da und da steht, wie lange das und das gefilmt wird, und dann einen anderen Standpunkt nehmen oder den gleichen, aber näher, oder den gleichen, nur ein bisschen weiter entfernt. Das muss man alles im Kopf haben oder auf dem Papier. Wenn man nix im Kopf hat, ist nix da auf der Leinwand, und wenn man keine Gefühle hat, nix im Herzen, dann ist auch nix da.

EM: Du sagst, es muss ein Rahmen konstruiert, aufgestellt werden, und die Elemente darin müssen frei funktionieren. Es gibt also eine Klammer, die aufgestellt werden muss, und die Freiheit in dieser Klammer. Meine Frage wäre, welches Verhältnis besteht zwischen der Klammer und der Freiheit? Unter welcher Macht beeinflussen sie sich gegenseitig? Wie arbeitest du damit?

JMS: Wenn der Gedanke am Anfang stark genug ist, dann funktioniert das alles von selbst. Aber diese Freiheit entsteht nur gegen etwas, was am Anfang das Gegenteil von Freiheit ist. Mehr kann ich nicht sagen. Es ist eine Konstellation und es ist auch ein Dispositiv. Aber das alles muss in die Luft gejagt werden, es muss gesprengt werden. Dann erst fängt der Film an, nachdem man das alles in die Luft gesprengt hat.

EM: Und wie sprengst du?

JMS: Ich spreng nicht, ich warte, bis die Wirklichkeit das tut. Oder ich arbeite im Widerspruch zu dem Ganzen. Und die Luft und das Licht und so weiter, und die Tonatmosphäre – in all dem, was nicht vorgesehen ist, fängt es an zu leben. Aber nur weil der Rahmen da ist, sonst gibt es das Unvorhergesehene nicht. Der Alte sagt in *Nicht versöhnt*(7): „Schwer traf mich das Unvorhergesehene.“ In dem Fall ist es die Frau, die man ihm vorstellt. Man könnte auch sagen, in diesem Sinn ist der Film eine Frau, die plötzlich alles in die Luft sprengt. Das Unvorhergesehene ist Bestandteil der Materie. Wenn der Film existiert, dann ist es gerade nicht außerhalb, sondern innen drin.

EM: Wenn der Film gedreht ist – dann ja. Kann das „Unvorhergesehene“ nach dem Drehen erscheinen? Ist die Montage auch Teil des „Unvorhergesehenen“?

JMS: Nein, das ist immer das Unvorhergesehene. Aber es ist eine rein handwerkliche Arbeit. Die Montage ist weiter nichts als Handwerk, Handwerk, Handwerk. Man muss nur wissen, wenn man zwei Blöcke hat, was dazwischen passiert. Die Kraft der Montage entdeckt man. Und ja, es wird eine Kraft, wenn der Schnitt funktioniert und wenn der Schnitt richtig ist im Verhältnis zum Ganzen und zu der Erzählung, zu den Beziehungen, den Figuren und dem Rest – dann ist es eben eine Kraft, sonst ist nix da.

EM: In der Mitte der zweiten Hälfte von *Trop tôt, trop tard* verstummt die Voice-over-Stimme, aber es gibt noch weitere Landschaften.

JMS: Das nennt man ein 'développement'. Film arbeitet mit Raum und existiert nur, wenn man so weit gearbeitet hat, bis dieser Zeit wird, bis sich da plötzlich etwas befreit. Wir haben einen Film gemacht, der heißt *Fortini/Cani*(8), habt ihr den gesehen? Es ist die Geschichte eines Juden aus Florenz, der erzählt, was ihm dort während des Krieges passiert ist. Und plötzlich sagt er: „Die Gemeinderäte der apuanischen Alpen prononcieren sich nach der Gemeinde von Marzabotto.“(9) Und dann sieht man Marzabotto. Das ist zehnmal Oradour(10), innerhalb Norditaliens. Das war die sogenannte „Gotenstellung“, von einer Küste zur anderen. Dann ist der Widerstand aufgeflammt, und die Wehrmacht hat versucht, die Dörfer zu zerstören und die Frauen zu erschießen, weil sie die Männer versorgt haben. Was ich nur sagen wollte, ist, dass das eine viel drastischere Entwicklung ist und viel weiter geht als das, was am Ende von *Trop tôt, trop tard* passiert. Da kommt so eine feierliche, historische Erklärung in drei Sätzen, und dann entwickelt sich eine Sequenz von Schwenks in, ich glaube, zehn verschiedenen Dörfern um die „Gotenstellung“ herum. Man sieht fast zwanzig Minuten nur Landschaft, stumm, ohne Text. Das ist eine Entwicklung im Film. Das nennt man eine Entwicklung. Eine Art von geophysikalischer, geografischer, geologischer Sequenz, die auch ein Spektakel ist, ein Ort des Widerstands.

EM: Du hast gesagt, dass im zweiten Teil von *Trop tôt, trop tard*, nach den historischen Materialien, sich etwas befreit hat, und ich finde, man sieht das. Ich habe den Eindruck, es hat mit der Situation vor Ort zu tun, mit Ägypten, dass plötzlich wieder Menschen in der Landschaft existieren im Gegensatz zu Frankreich. Da zerfällt dann plötzlich auch die Konstruktion. Das heißt, gibt es eine Entwicklung nur im Skript oder auch im Moment des Filmens?

JMS: Nein, das ist eben, was ich die Konstruktion nenne. Wir haben diesen Satz gelesen und gedacht: „Donnerwetter, was ist denn das?“ Und wir sind hingefahren, drei Wochen lang im Kreis, und wir haben diese Dörfer gesucht, Dokumente gesucht, die uns dann berichtet haben, wo alle diese Dörfer waren. Und manche wussten gar nichts mehr, und wir mussten mehrmals hingefahren und entdecken. Es gibt da ein Dorf am Schluss, wo die SS die ganze Bevölkerung, die noch da war, eingesperrt hat in einer Schule auf einem Hügel, die Frauen und die Kinder. Dann haben sie die Schule in Brand gesteckt und da reingeschossen. Der Schwenk endet mit dieser Schule, einer Dorfschule, ziemlich klein, aber mit vielen Fenstern, und das haben wir entdeckt an Ort und Stelle. Dafür muss man sich vielmals erkundigen und vielmals herumfahren. Nach Ägypten sind wir zweimal gefahren, und einmal mit

Karten von den Leuten, die mit Napoleon nach Ägypten kamen. Das sind die einzigen Landschaftskarten der Dörfer und der Felder, die existieren. Es gab keine moderne Kartografie von Ägypten. Dann mussten wir jeden Lastwagenfahrer fragen: Wo ist denn das Dorf Soundso? Und manchmal waren wir mittendrin und niemand wusste es, auch der Lastwagenfahrer nicht. Sollen wir *Fortini/Cani* anschauen?

EM: Ja, sehr gern.

(...)

JMS: Es gibt ein französisches Wort: 'dilatation', Ausdehnung. Das gilt auch für die Musik, plötzlich dehnt sich etwas aus und plötzlich wird etwas zusammengefasst. Das ist die Arbeit! Weiter nichts. Und das hängt zusammen mit dem, dem man begegnet, bevor man filmt, und nicht während man filmt. Aber es gibt auch Überraschungen. In *Fortini/Cani* war die Synagoge in Florenz eine Überraschung. Wir sind eines Samstags da reingegangen und haben einen ganzen Gottesdienst erlebt. Das haben wir dann auch gefilmt. Und das ist im Film drin, war aber nicht vorgesehen. Man kann nur etwas filmen, was man gesehen hat, und man kann nur etwas gesehen haben, wenn man vorher lange genug geschaut hat. Cézanne sagte: „Schauen Sie sich diesen Berg an, einstmals war er Feuer!“ Das ist der Berg, den er fünfzig Mal gemalt oder gezeichnet hat – der Mont Sainte-Victoire, aber das müsste für jeden Augenblick in jedem Film gelten.

EM: Ich glaube auch an die Kraft der Situation, an den Moment, in dem etwas passiert. Nicht nur in einer langen Vorbereitungsarbeit, sondern auch in der aktuellen Situation, wenn man einen Ort neu oder zum ersten Mal sieht. Wenn man diesen Moment filmen kann, dann übermittelt sich etwas.

JMS: Damit muss man aber sehr vorsichtig sein. Ich glaube nicht an 'spontaneity'. Das kann manchmal passieren, in einem Rahmen, der vorher sehr bearbeitet wurde. Im Gegenteil, man muss manchmal den Mut haben, zu verzichten und auf den Knopf zu drücken, damit es *nicht* weiter läuft, das Filmmaterial. Zum Beispiel gibt es einen Film von Jean Rouch, der heißt *La chasse au lion à l'arc*. Rouch hat gefilmt, gefilmt und im Augenblick, als sie auf den Löwen mit Pfeilen geschossen haben, hat er aufgehört zu filmen. Er hat gesagt: „Das darf man nicht zeigen.“ Das ist eine moralische Frage. Ästhetik hat mit Moral zu tun.

EM: Die Jagd war Teil eines Rituals, das heilig ist in einer bestimmten Form.

JMS: Das kommt noch dazu, aber es war nicht nur das. Es gibt Augenblicke, wo man intervenieren muss und nicht mit den Händen in der Tasche dabeistehen kann und filmen.

ML: *Operai, contadini* zeigt Texte aus Elio Vittorinis *Die Frauen von Messina*. In der Erzählung schaffen die Leute eine Gemeinschaft, die versucht, mit dem Nachkriegs-Italien, mit der Härte des Lebens zurechtzukommen, den Hunger zu überwinden und den langen Winter zu überleben. Die Geschichte konzentriert sich auf die alltäglichen Lebensaktivitäten und die Verhältnisse, die daraus entstehen. Die alltägliche Lebensaktivität ist das materielle Leben der Kommune, ihre Arbeit. Der Film *Operai, contadini* wird im Wald inszeniert. Die Leute sind von nicht-kultivierter Natur umgeben. Es gibt also eine Asymmetrie zwischen dem Leben der Kommune in der Erzählung und dem Leben der Kommune im Film. Ist diese Asymmetrie notwendig?

JMS: Es ist natürlich besser, als wenn wir mitten auf Feldern gedreht hätten. Das ist da, wo sie wohnen, das ist nicht irgendwo. Außerdem, wenn wir sie auf angebauten Feldern gezeigt hätten, dann wäre das platt gewesen und illustrativ. Hier sind sie in einem Raum, an einem Ort, wo sie irgendwie einen Prozess erleben, einen Prozess im Sinne eines Gerichts. Sie stehen vor einem Gericht und sollen erzählen, wie das alles gewesen ist und wie das alles passiert ist. Deswegen lesen sie auch zum Teil, wie wenn einer vor Gericht etwas verliest.

ML: Aber die Leute im Film stellen auch eine Gemeinschaft dar.

JMS: Aber die Gemeinschaft sieht man nicht als solche, während sie existierte. Man sieht alles, was erzählt wird. Es sind Erzählungen, eine ganze Menge kleine, winzige Erzählungen. Wie man vor einem Gericht eine winzige Sache erzählt, etwas Präzises, Beschränktes.

ML: Wenn man einmal annimmt, dass jeder Film in gewisser Weise eine Dokumentation seiner selbst ist, dann gibt es einen Unterschied zwischen Vittorinis Roman, also einem Buch, das direkt beschreibt, wovon es handelt, und eurem Film *Operai, contadini*. Es geht mir um die unterschiedliche Repräsentationspolitik, die hier jeweils am Werk ist. Im Film sind Menschen versammelt und sie sprechen über die Kommune, aber wird in dem Film eine Kommune hergestellt? Worin besteht die Beziehung zwischen der Kommune, von der sie sprechen, und ihnen selbst?

JMS: Die Kommune sieht man doch nicht, während sie als Kommune existiert und funktioniert. Man ist nicht in dem Speiseraum, man ist nicht auf den Feldern, man erlebt die Kommune über eine Fiktion, die eine Erzählung ist fürs Gericht. Das ist die Kommune, wie man erzählt, dass man sie erlebt hat. Nur bestehend aus kleinen Geschichten von Zankereien zwischen Bauern und Arbeitern. Man erzählt von dem, was passiert ist, als es eine Kommune gab.

ML: Aus meiner heutigen Erfahrung, die von einigen Versuchen stammt, ein Kollektiv zu gründen, zum Beispiel innerhalb der Kunst, genügt es nicht, von der Kommune zu sprechen, um sie ins Leben zu rufen. Eine öffentliche Erklärung aufzuführen, stellt noch kein Kollektiv her. In Vittorinis Roman, der das Leben einer Kommune beschreibt, gibt es das materielle Alltagsleben, das unabhängig von den Verhandlungen über die Kommune existiert. In *Operai, contadini* scheint es aber, als solle die Kommune hergestellt werden, indem man über sie spricht.

JMS: Du kannst nicht herstellen, was nicht mehr existiert. Rekonstruktion ist oft schwierig und misslingt, weil sie nicht konkret werden kann. Aber darüber zu sprechen, was man erlebt hat, das ist konkret. Das kann man machen, zumindest konnte man es in der Zeit des sowjetischen Films zum Beispiel. Hier ist es etwas anderes, da geht das nicht, da gab es keine andere Lösung. Außerdem war es nicht das Ziel, eine Kommune zu zeigen und zu filmen. Unsere Absicht war, eine Kommune zu *erwähnen*. Das Wort.

ML: Der Film ist von 2001. Warum dieses Bedürfnis, das Wort Kommune zurückzubringen, woher kam dieses Bedürfnis?

JMS: Wer weiß? Weil das alles verdrängt worden war und weil die heutige Politik das immer mehr zu verdrängen versucht.

ML: In *Dalla nube alla resistenza* sagt Tiresias zu Ödipus, dass *vor* den Göttern die Dinge sich selbst regierten. Die Götter begannen, den Dingen Namen zu geben und bestimmten dadurch ihr Schicksal. Der alte Bellerophon kann sich nicht selbst töten, da der Tod eine Frage des Schicksals ist. Im zweiten Kapitel des Films inszeniert die Bar-Szene die spießbürgerliche Verachtung von Kommunisten. Sie sagen: „Diejenigen, welche Kommunisten genannten werden, sind immer soundso ...“ Ist der Kampf gegen das Schicksal ein kommunistischer Kampf? Und wenn 'Kommunismus' eine Benennung ist, was würde es dann bedeuten, ein sich selbst regierender Kommunist oder eine Kommune zu sein?

JMS: Da ist einer im Film, der zurückkommt. Das war der Schreiner und er sagt zu dem anderen: „Was bist du denn? Kommunist?“ Und dann sagt der Kommunist: „Italienisch.“ Das sind alles konkrete, moralische Präzisionen, da geht es nicht um den Kommunismus in der Luft. Er sagt: „Wir sind zu ignorant in diesem Lande. Kommunist ist nicht derjenige, der es will. Man bräuchte die, die nicht ignorant sind, die den Namen nicht verderben.“ Das ist alles. Es wird geredet von etwas, das eben nicht existiert. Ich mache darauf aufmerksam, dass in dem Film das Wort „Kommune“ nie, von keiner der Personen gebraucht wird. Am Schluss sagt Ventura einmal ein Wort: „diese *ri-unione* von Menschen.“ Das heißt: „dieses Zusammensein von Menschen, Zusammentreffen von Menschen“. Er sagt nie 'Kommune'.

ML: In der ersten Szene in *Trop tôt, trop tard* folgt die Kamera, gemeinsam mit dem Auto, einem Kreisverkehr.

JMS: Sieben Mal.

ML: Die Bewegungen der Kamera verwischen die Koordinaten des Raums. Der Raum wird durch diese Bewegung kontinuierlich transformiert. Räumliche Hierarchien werden ausgelöscht. Links-Rechts, Nord-Süd, die den Betrachter orientieren, existieren nicht. Obwohl diese Szene einen Anfang und ein Ende hat, hat die Kamerabewegung keine Richtung. Warum habt ihr diesen dis-figurativen Raum erzeugt? Ist es ein nicht-menschlicher oder ein anti-menschlicher Raum?

JMS: Er ist nicht mehr menschlich, er ist nur gefüllt vom Verkehr oder vom Verkehr aufgesogen, also ist er nicht mehr menschlich. Aber er war einmal menschlich, denn das war ein Platz, und da oben ist die *Statue de la Liberté*, die man nicht sieht, weil man darum herumkreist und davon erzählt, dass die Bourgeoisie immer verraten hat. Die Figuren sind eingesperrt in den Autos, wie im Gefängnis. Man sagt auch: sich im Kreis bewegen. Das ist ganz konkret. Und in dieser Einstellung am Anfang, die sehr böse ist und wo alles darin steckt, was ihr gesagt habt, ist es trotzdem für uns ein Spiel gewesen, so etwas gespenstisch zu zeigen. Man darf sich doch nicht schämen zu spielen!

Dritter Tag

EM: Wir würden gerne ein wenig detaillierter über den Film *Trop tôt, trop tard* sprechen. Im ägyptischen Teil gibt es eine Einstellung von Kairo von der Perspektive einer Festung aus gesehen.

JMS: Das ist die Hauptfestung.

EM: Du hast gesagt, wenn man ein Dorf filmen will, muss man einen Standpunkt suchen, und dass dieser Standpunkt oft dort ist, wo der Wasserbehälter den Ort versorgt. Wenn man von einer Festung aus filmt, oder innerhalb eines Dorfs zum Beispiel vom Bewässerungspunkt aus, sind das zwei unterschiedliche Standpunkte?

JMS: Ideologisch schon. Es gibt auch Dörfer, die keinen Wasserbehälter haben, die hängen von einem anderen Dorf ab, und so weiter. Aber man muss irgendwie so etwas finden. Es kann auch die Kirche sein, wenn sie oben ist. Aber das hat dann als Konsequenz, dass man die Kirche nicht filmen kann, denn man ist drinnen oder drauf.

EM: Aber man muss diesen ideologischen Unterschied auch nicht unbedingt machen, oder?

JMS: Den Wasserbehälter zeigt man sowieso nicht. Aber diese Festung, wenn man davon ausgeht, dann zeigt man sie, denn das war schon ein Ausgangspunkt des Widerstands für die Ägypter.

ML: Die Position der Kamera ist dann eine strategische?

JMS: Ich mag Strategie nicht, weil darin 'strategos' steckt, griechisch für „der General“. Das gilt für Eroberer oder für Armeen, aber das gilt doch nicht für den Film. Ein Film hat doch nichts mit Krieg zu tun. Man will nicht die Erde erobern, man will sie streicheln. Das hat mit Erotik zu tun und nicht mit Strategie. Es hat mehr mit Geologie zu tun, mit Geologie und Geografie. Das ist Geo, die Erde auf Griechisch. Geologie ist, was nicht zu sehen ist, oder fast nicht; das, was unten ist. Geografie ist, was an der Oberfläche ist, die Beschreibung der Erde.

EM: Du sagst, du magst Strategie nicht, weil es etwas mit General zu tun hat. Aber man könnte ja auch sagen, dass Konstruktion und Montage Teile einer Strategie sind.

JMS: Ja, die Vorbereitung. Aber was nachher kommt, ist das Gegenteil von Strategie.

EM: Und was wäre das?

JMS: Erotik, oder Betrachtung, oder ... es hat auch mit Mystik zu tun. Auf keinen Fall mit Mystizismus, aber mit Mystik. Wie heißt das in der Bibel, das Hohelied? Das ist ein Dialog, beim Bach auch: „Wann kommst du, mein Heil? Ich warte mit brennendem Öle.“ Einmal haben wir uns erlaubt, sozusagen einen Musikfilm zu machen, und das ist der Schlusschoral des Himmelfahrtsorchesters, und da sind die Wörter drin, die Ungeduld. Bei diesem Schlusschoral in *Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zubälter*(11) sieht man die Leute, die da sind, die Frauen auf dem Gehsteig. Dann hört man die Wörter „dass wir den Heiland grüßen, dass wir den Heiland küssen“. Donnerwetter, das hat auch mit Erotik zu tun.

EM: Ich finde, dass eure Filme auch sehr archäologisch operieren. Sie folgen Ruinen, Orten, Städten und Straßen, dem, was an Resten, an räumlichen und historischen Überresten vorhanden ist. Gleichzeitig sind sie aber auch anthropologisch, weil sie sich hauptsächlich auf den Menschen beziehen. Aber die Körper werden nicht wie im ethnologischen Film, wie zum Beispiel bei Rouch, gefilmt. Wenn ihr eine Landschaft filmt, dann folgt ihr eher den Linien, die die Landschaft erzeugt, zum Beispiel der Kontur des Berges oder der Linie einer Straße, aber nicht den Leuten, die sich darin bewegen.

JMS: Das wäre ein anderer Film. Man kann nicht zwei Sachen gleichzeitig betreiben. Bei dieser Entfernung sind die Leute in der Ferne, oder sie sind nicht da. Die Absicht und der Zweck ist nicht, die Leute zu zeigen.

ML: Die Frage nach der Strategie beziehungsweise der Taktik kam auf, um zu verstehen, in welcher Beziehung die Teile eines Films zu seinem Ganzen stehen.

JMS: Warum sollte das so sein? Das muss es gar nicht. Man kann Blöcke zeigen, die als Blöcke wie in der Geologie miteinander reagieren. Aber das ist eine Frage der Jahrtausende. Jahrtausende! In *Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zubälter* heißt es: „Oh Tag, du Tag, wann wirst du sein?“ Das ist die Ungeduld. „Dass wir den Heiland grüßen, dass wir den Heiland küssen? Komm, stelle dich doch ein! Oh Tag, du Tag, wann wirst du sein? Komm, stelle dich doch ein.“ Das ist ein Block für sich mit der Musik.

EM: Einzelne Blöcke eines Films können miteinander korrespondieren ähnlich wie tektonische Blöcke in der Geologie. Sie müssen nicht strategisch verknüpft werden, sie beziehen sich aufeinander – ist es das?

JMS: Manchmal ja, dann ist es das, was man eine Sequenz nennt. Aber bei Landschaften muss das nicht der Fall sein, dass eine Sache verknüpft ist mit der anderen, das kann auch getrennt sein. Blöcke wie Granitblöcke, die aneinander prallen.

ML: Ein Geologe oder Archäologe kann lediglich *wissen*, wie sich die Granitblöcke, die Geologie zusammensetzen. Das ist der Punkt: Wenn wir Geologie oder Archäologie betreiben, untersuchen wir lediglich, wie es gemacht ist. Wir können die Geologie nicht konstruieren. Und dann der Prozess der Entstehung eines Films, wo Blöcke verbunden sind ...

JMS: Es ist keine Absicht, es ist eine Methode. Wir sind nicht da und stellen uns davor und sagen: „Jetzt werden wir Geologen.“ Nein, so ist es nicht, es ist eine Methode. Es hat mit Geologie zu tun, aber es ist Filmerei. Es zeigt Geologie als solches nicht, sondern es arbeitet zum Teil wie Geologie.

ML: Basiert diese Methode auf Mimese?

JMS: Nein. Das Gegenteil von Mimese: Zufall. Das hat mehr mit Zufall zu tun als mit Mimese. Alles, was Mimese ist bei der Filmerei, ist tödlich, genau wie die Metaphern. Kafka schreibt in seinem Tagebuch: „Die Metaphern sind eines in dem vielen, was mich am Schreiben verzweifeln lässt.“ Film muss Metaphern vermeiden, wie er als Film die Malerei vermeiden sollte. Wenn einer anfängt und sagt: „Wir werden das jetzt mit einem Licht zeigen, das mit Rubens oder mit Goya zu tun hat“, dann ist der Film schon kaputt, bevor er geboren wird. Die Kamera ist kein Pinsel, es ist eine Kamera. Genau wie die Kamera nie eine Waffe gewesen ist, wie viele behauptet haben im Mai 68. Es ist keine Waffe, es ist eine Kamera. Brecht sagte schon: „Es ist kein Auge, es ist kein Auge!“

EM: Sondern? Was ist es denn für dich?

JMS: Es ist eine Betrachtung. Und dann ist man wieder bei Meister Eckhart, oder was?

EM: Ist die Kamera für euch ein Werkzeug?

JMS: Ja.

ML: Eure Filme mit Strategie in Verbindung zu bringen, war kein Statement, sondern ein Versuch zu verstehen. Indem man einen Faden aufgreift und schaut, wo er hinführt. Eine Festung ist kein beliebiger Ort, der plötzlich da ist. Eine Festung ist immer verbunden mit der Landschaft, der Geologie.

JMS: Du sprichst von *Trop tôt, trop tard*?

ML: Zum Beispiel. Und dann sind wir diesem Faden gefolgt, indem wir uns die Kamera als eine Erweiterung der Geologie gedacht haben, als eine Festung: Sie verwendet Granit, um ihren Standpunkt zu markieren, oder sie verwendet den Wasserspeicher, worüber wir gestern gesprochen haben.

JMS: Nicht schlecht. Das stimmt. Warum sitzt du hier? Es wäre besser, du würdest darüber schreiben.

EM: Es ist wichtig, manches von dir zu hören.

JMS: Nein, es ist schade. Denn mit solchen Schwätzereien macht man zum Teil kaputt, was die Filme sind. Die Filme sind, wie sie sind, dank der Arbeit, die drinsteckt. Was ich da schwatze, ist an sich uninteressant. Denn das steckt in der Materie drin, und was da drinsteckt, könnt ihr besser beschreiben als ich. Denn das ist dann konkret, eine Erfahrung, etwas, was ihr erlebt habt. Und was ich da schwatze, ist das Gegenteil, das ist Theorie, schlechte Theorie oder oberflächliche Theorie, also kurz und gut: Klischees. Und ein großer Teil der Arbeit, bevor und während man filmt, besteht darin, die Klischees zu vermeiden und in die Luft zu sprengen, zu ‚dynamitieren‘. Es gibt ein Wort, das vergriffen ist, das zum Klischee geworden ist: Es hat mit *Dialektik* zu tun. Donnerwetter! Man darf nie etwas sagen oder zeigen, wo nicht die Möglichkeit des Gegenteils als Widerstand darin zu spüren ist.

EM: (*lacht*) Ich bin natürlich voll von solchen „oberflächlichen Theorien“. Als wir uns überlegten, was wir gerne mit dir besprechen möchten, haben wir auch schon daran gedacht, dass wir hier nur „oberflächliche Konstruktionen“ streifen können.

JMS: Trotz allem ist das alles nachträglicher Mist. Das steckt schon drin in den Filmen, aber wenn man es formuliert, dann wird es verwässert. Was man erzählt, auch wenn es zum Teil ja stimmt, wird zur Karikatur oder zur generellen Idee. Brecht sagte: „Die Wahrheit auszugraben unter dem Schutt des

Selbstverständlichen, im großen Prozess das Einzelne mit dem Allgemeinen zu verknüpfen“. Die Filmerei hat mit dem Einzelnen zu tun und nicht mit dem Generellen. Und das Ganze muss ein Geheimnis bleiben. Das ist Film-materie, das ist keine Predigt.

ML: Und Film ist nicht die dialektische Versöhnung?

JMS: Nein, niemals.

ML: Wenn ich einen Film schaue: Wie wirkt sich da die Dialektik auf mich aus? Was sollte der dialektische Effekt sein? Für Brecht scheint es um eine kalkulierte Provokation zu gehen, die zu einem manipulierten Ergebnis führt. Der „Brechtsche Effekt“ ist die Herstellung eines unversöhnten Subjekts. Das ist die Kraft der Dialektik, man wird Teil dieser unversöhnlichen Logik, in der es keine Lösung gibt. Das ist also eine Form, wie sich die Dialektik auf einen auswirkt. Kommt das dem nahe, was ihr gemacht habt?

JMS: Unser erster Langfilm hieß *Nicht versöhnt*. Wie könnte man mit einer solchen Welt versöhnt sein? Das habe ich ja vorher versucht zu sagen, als ich meinte: Man muss all das sein, was man zeigt. Wir haben etwas Konkretes, die Erde, und wir müssen die Fähigkeit haben, diese Erde zu genießen, um sie verteidigen zu können. Wir haben nur das.

EM: Würdest du deine Filme als „in Verteidigung der Erde“ beschreiben?

JMS: Ja, selbstverständlich. In einem Film von Dowschenko gibt es eine Szene, wo ein Bauer plötzlich aus Ungeduld anfängt, sein Pferd sehr hart am Maul zu reißen. Er wurde ungeduldig wegen dem, was ihm vorher passiert ist, und plötzlich hatte er es mit dem Pferd zu tun, und dann hört man ganz vorsichtig einen Kommentar: „Iwan, Iwan, du verwechselst den Feind.“ Der Zynismus ist nie so groß gewesen wie jetzt. Wir haben einen Punkt an Zynismus erreicht, der alles, was vorher gewesen ist ... und woher kommt das? Vom Geld, vom Kapitalismus, man muss es so kindisch sagen.

EM: Deshalb habe ich mich am ersten Tag etwas gewundert, als du Buñuel zitiert hast: „Man könnte zynisch sagen, ich habe sie wie Insekten gefilmt.“

JMS: Er hat das aber präzise gesagt über ...

EM: ... die Bourgeoisie.

JMS: Ja. Da war die Idee drin: „Wie seltsam, dass es solche Kreaturen gibt.“ Man tut das nicht, weil man das gut und schön findet, sondern man tut es, damit die Leute sagen: „Aber das ist doch nicht möglich! So was dürfte nicht sein, auf keinen Fall, so was müsste nicht sein und so was muss nicht sein und so was darf nicht sein.“ Dieses Gefühl steckt in unseren Filmen, und wenn man präventiv sein möchte, steckt es in jeder Einstellung drin. Wenn wir nicht für die Katz gearbeitet haben mit der Danièle. Aber durch diese ganze Sache bin ich jetzt wie ein Wahnsinniger da. Und die Filme, trotz allem, was ich gesagt habe, sind alles andere als Wahnsinnigkeit. Es ist wiederum eine Forcierung, eine Karikatur, die man dann betreibt ... während man immer mit Vorsicht und großer Geduld, Geduld, Geduld ... trotz allem versucht hat bei der Arbeit ... Das ist, warum ich ... ihr seid mir lieb, aber ich hätte von vornherein sagen müssen: Nein, das will ich nicht! Ich habe schon zu viel Blödsinn und zu viel geschwätzt, ich will nicht noch einmal, weil ihr beide mir lieb seid. Ja. Das war wiederum eine *Falle!*

EM: Misha, er glaubt, wir haben ihm eine Falle gestellt.

JMS: Eine Falle, genau, eine Falle.

Anmerkungen

Die im Text abgebildeten Szenenfotos wurden von Marian Stefanowski aus 16mm-Kopien der Filme *Dalla nube alle resistenza* (*Von der Wolke zum Widerstand*, 1978) und *Trop tôt, trop tard* (*Zu früh zu spät*, 1980) reproduziert.

¹ Die Frage bezieht sich auf einen Gedankengang, den Jacques Rancière in einem öffentlichen Interview mit Philippe Lafosse nach einer Vorführung von *Dalla nube alla resistenza* und *Operai, contadini* im Cinéma Jean Vigo in Nizza entwickelt hat. Das transkribierte Gespräch wurde in englischer Übersetzung von Ted Fendt im Internet veröffentlicht: <http://mubi.com/notebook/posts/politics-and-aesthetics-in-the-straubs-films> (letzte Abfrage November 2013).

² Drei Filme von Jean-Marie Straub und Danièle Huillet: *Trop tôt, trop tard* (*Zu früh, zu spät*, 1980), *Dalla nube alla resistenza* (*Von der Wolke zum Widerstand*, 1978) und *Operai, contadini* (*Arbeiter, Bauern*, 2000).

³ Joseph McCarthy (1908–1957), US-amerikanischer Politiker, nach dem die „McCarthy-Ära“ benannt ist: eine anti-kommunistische Kampagne in den USA in den frühen 1950er Jahren, die sich zu einer mehrjährigen Phase landesweiter Repressionen, Berufsverbote und Rufmorde ausweitete.

⁴ Die „Cahiers de Doléances“ (etwa: Beschwerdehefte), eine Einrichtung des Ancien Régime in Frankreich, waren schriftlich geführte Register, in welche die Abgeordneten regelmäßig Beschwerden, Proteste und Bitten der Bevölkerung aller Stände aufzunehmen hatten.

⁵ Mohammed Nagib (1901–1984), zentraler Akteur in der ägyptischen „Revolution des 23. Juli“ (1952) und erster Präsident nach der Ausrufung der Republik am 18. Juni 1953.

⁶ *Moses und Aaron* (1974) von Jean-Marie Straub und Danièle Huillet.

⁷ *Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht* (1964) von Jean-Marie Straub und Danièle Huillet.

⁸ *Fortini/Cani* (1976) von Jean-Marie Straub und Danièle Huillet.

⁹ Der vollständige Satz aus *Fortini/Cani*, auf den sich Jean-Marie Straub hier bezieht, lautet: „Die Gemeinderäte in den apuanischen Alpen, wo 23 Jahre zuvor Reder und die seinigen Hunderte von Menschen abgeschlachtet hatten, erklären sich im Sinne der Gemeinde von Marzabotto und lehnen die Bitte um Verzeihung ab.“

¹⁰ Am 10. Juni 1944 verübten Soldaten einer deutschen SS-Division ein Massaker an der Bevölkerung von Oradour-sur-Glane, einem Dorf in der Region Limousin.

¹¹ *Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zubehälter* (1968) von Jean-Marie Straub und Danièle Huillet.









A Thousand Cliffs*

Elke Marhöfer: This question deals with a model that Jacques Rancière outlined in relation to your films, namely the shift from a dialectical *dispositif* towards a lyrical *dispositif* after *Dalla nube alla resistenza*, the film you made in 1978.(1) In Rancière's view, the earlier, dialectical *dispositif* presents a form of "workers' communism" that centers on a model of disagreement and disassociation. On the other hand, the lyrical *dispositif* is a type of "peasant communism" based upon agreement and affirmation. How would you describe your and Danièle's films in relation to this concept of peasant communism? I'm referring here to *Trop tôt, trop tard*, *Dalla nube alla resistenza*, and *Operai, contadini*.(2)

Jean-Marie Straub: But that's not me at all. Rancière is Rancière. I can't comment on Rancière. I don't even quite understand what he means. What am I to say about it? That Rancière got it right? About something, which for me is quite abstract. Perhaps that is concrete for him, though I ought to read his book, or read it again. I can't make out what all that is supposed to mean. I don't make a film to illustrate or to represent "peasant communism". Besides, *Operai, contadini* is not only about peasant communism. It is also a love story between Ventura and the woman. A love story based upon mutual respect. These are people that built a community after the war. They tried to live their lives out together, and then afterwards this community is destroyed from without, for that's when McCarthy(3) comes along, and after McCarthy comes the Italian Christian Democratic party and it colludes with the Americans to such an extent that they even plan assassinations in cahoots with the CIA for the sole purpose of preventing them from working together with the Italian Communist party.

* The following text is an edited transcription of a discussion that Elke Marhöfer and Mikhail Lylov had with Jean-Marie Straub on three consecutive days in February 2013. The discussion alternated occasionally between German and English and has been unified into a German and an English version for this publication.

EM: I agree with you insofar as Rancière's model is too abstract in its binarism, but I find it helpful to clarify the point when you began focusing on "peasant lifestyles". And when one examines the film *Trop tôt, trop tard*, the historical text and also the images from present-day France, one senses nonetheless a palpable interest in this way of life.

JMS: Those numbers in the film didn't come from me but are taken from the *Cahier de Doléances*(4), drawn up before the French Revolution. Engels makes use of them, and I go there and drive around in search of sites, places. I search for what you refer to as the "point of view of the take,"(5) in light of this information, these figures. That's the French section of the film. In the Egyptian section, it's no longer about figures but again about specific locations where rebellions broke out. I don't know what I should comment about that. Were I able to pass comment on that, I wouldn't have made the film. I made that film precisely because I was unable to talk about "peasant communism." In *Operai, contadini* the word communism is never once uttered.

EM: I find it interesting, however, to describe Danièle's and your approach by using the word "communism." Your films are characterized by an affirmation of equivalence among the elements: be it text, the wind, birds, crickets, the people who recite the text. Everything exists as though in an equally significant form. Everything exists: snow, ice, stars, trucks, petrol, cheese making. What significance does this community you've just described have for you? Why did it interest you and Danièle?

JMS: I could answer cynically, as Buñuel did: "He interested himself in insects, too." That sounds a little disparaging, but a film is no model. A film is woven from feelings, stories and experiences. That which is transmitted by texts, not written by Danièle and I, but by others, doesn't in any way impede; if anything, quite the opposite, what emerges is yet another layer for the fiction. The second section of *Operai, contadini* is the story of what could almost be described as a lynching. The storyteller is almost lynched. And then there's the other side of the story, that is the love-story with Ventura and that is then linked to the community. It's a love story that could only happen in a community, and for that reason is at once concrete and beautiful. But that has nothing to do with peasantry as such.

EM: For me, *Trop tôt trop tard* is a particularly important film, more so than *Operai contadini*, in that it engages with the landscape and brings it to the fore as a protagonist.

JMS: Someone once referred to that as "closeness and distance." Hence it's interesting that you've focused on these two films. The Egyptian part particularly, and also the French part, really deals with distance. The distance of numbers. Let's call that landscape, or for all I care: geology, a geological theater of figures. By way of contrast, in the film set in Italy [*Operai, contadini*] we are no longer dealing with the distant but with the near. But that is connected to the work that we've tried to undertake: To constantly succeed in doing the opposite of what we had previously done, or in presenting an other side to the story. So as to contradict, or so as to do the opposite. But who is to say that one or the other is more important? I wouldn't know on what grounds. One could also say, somewhat cynically: the theater of that which you're talking about, the theatrical space. The fact that one ends up engaging with the landscape or even geology, is merely the consequence of that. Or the origin of it, who knows.

EM: How would you then describe the space in *Trop tôt, trop tard*?

JMS: I don't know if I can describe it; only those who have nothing to do with it can do that. Someone on the outside makes a description, and I am on the inside. A film is something that works with space, and if a film really exists, the space should be toiled in such a way that one reaches time with it. That is all, there's nothing more I can add. It would be a lot more interesting were you to write what you have felt and experienced. Whatever I have to say on the subject is irrelevant. What I have to say is embedded in the subject matter, not in words that one later finds to chatter about it. It becomes interesting when an outsider does it. It would then be based upon experiences and observations he had had with the films; that come from the films but are yet mixed with his personal experiences. That's when it becomes interesting.

EM: What first strikes me as important in the film is the equivalence of that which you refer to as theatrical space and I call landscape, of the soundscape and the unfolding accounts. Every single instant is treated equally and therein I see an equal status for the narrative in relation to, for example, the physical space itself and all that exists.

JMS: One must search and search until one finds what you refer to as the "point of view," and then the subject matter comes into being. In the same way as when one wants to film a village, one needs to know the spot from where to do that. This phrase, "the viewpoint of the take", bothered me. The take is the result, and the viewpoint is what one searches for in order to achieve that result.

And that involves driving around the village a lot, going up and then going down until one finds that spot from where one can simply see something. Where one sees something. It's important to repeat that. And then one discovers that in a village the search often ends where the water tower stands, for needless to say the water tower's location isn't arbitrary. It is placed exactly on that spot where water can be fed to the entire locality. And the standpoint from where the locality can be supplied with water just also happens to be the filmmaker's standpoint, who is likewise attempting to show an entirety. Hence the take of a village then operates like an irrigation system. And Brecht would say: What one films then belongs to the irrigators. What one reveals belongs to the irrigators; the world belongs to the irrigators. But that is humbug.

EM: You not only show a village, you also show everything that surrounds the village, its setting.

JMS: One doesn't just irrigate a locality, one irrigates the earth.

EM: And the earth is one of these elements in your films. Is there a form of "film ecology"?

JMS: I don't know what ecology means. I know what *logia* means; that's the word *logos* and *oikos* is the word for household. Ha! *Oikos* is the economy, hence the man, the manager, the house management. That comes from the Greek and there's no getting around that. I would prefer to say: "Oh earth, my cradle."

EM: That lyrical response opens up another space than the word "ecology". Well then, what does "the earth as cradle" mean?

JMS: Now we're coming to the crux of the matter. It means nothing more than what it says, "Oh earth, my cradle." Just as it is with a film: it is in and of itself enough. I don't see why one should improve upon that by means of a description or an explanation.

EM: In *Trop tôt, trop tard* the French countryside comes across as singularly strange, because it has been so completely emptied.

JMS: That was obvious to us because we just didn't simply drive there and start shooting immediately but rather we traveled back and forth repeatedly so that we could draw closer to that which we wanted to film. We

were well aware that in France, from the standpoint which we required there wouldn't be a lot of human activity to seen or to be heard. Firstly, because the standpoint is at a distance, and secondly, because of the fact that France has just become what it has become. Nonetheless one senses that the countryside was once worked and that it was worked intensively, even though it seems so deserted now. Whether that was the case in Egypt? One could say that it is the opposite. But that is just being rhetorical. Opposite, in the sense that every single patch of land close to the Nile has been cultivated. But once the fertile Nile valley ends and the desert begins, all life ceases and it is even more drastic. And there is a point that could almost be a common denominator for both films, although they initially might appear as quite contradictory. In *Operai, contadini* we are right in the middle, in the middle of the what's happening and the people are in the foreground.

EM: *Trop tôt, trop tard* and *Operai, contadini* are almost ethnographical.

JMS: Yes, I hope so. That is also what I attempted to sneak in before, when I mentioned Buñuel and the insects. He once said: "I'm simply filming these people in the way I would film insects." As long as we can assume it has nothing to do with scorn or with indifference, then it is a worthwhile undertaking.

EM: Ousmane Sembène said something along those lines to Jean Rouch: "You film us as though we were insects." I didn't know that Buñuel quotation, but he put it in identical terms.

JMS: Ousmane said that in reference to Jean Rouch's films?

EM: Yes.

JMS: And did he regret or complain about that?

EM: Sembène meant it as a reproach.

JMS: Oh yes, he meant it as a reproach. But if they hadn't been filmed like insects, then how would they have been filmed...? Like clowns? Like a Punch and Judy show?

EM: But Buñuel's film *Las Hurdes [Land Without Bread]* is precisely a critique of ethnological films and the spectators' expectations. I don't for one second believe he wants to film the village and its inhabitants like insects.

JMS: He didn't say that in reference to *Las Hurdes*. He made that statement much later about the films he shot in Mexico and in France. And he made that comment in relation to the bourgeoisie that he filmed, and not about the people in *Las Hurdes*.

EM: Why do you want to ascribe this quotation to your films? Why even do you want to be cynical and aloof?

JMS: That which comes to pass between the workers and the peasants, for example, is very tough. There is a chasm. And the first third of the film deals with this chasm. And one really can't blame either side, they are equally torn asunder Neguib! (*He calls his cat.*) He makes an appearance in *Trop tôt, trop tard*, towards the end.

EM: Who, the cat?

JMS: Yes, yes, he sits on the bed and telephones. He is sick and will soon die. And his name is Neguib.(6)

EM: There is also an ambiguity in *Dalla nube alla resistenza*, an intermediate state between the mystical and the historical, between the human and the animal, between man and woman. There is a wolf that was a human, and a man who was a woman. What lies behind the interest to tone down these fundamental distinctions? In other words, to be able to shift back and forth between these powerful distinctions, and also to modify them.

JMS: That has to do with mythology, as it is called.

EM: Yes, what is nonetheless important is that in mythology these divisions, which are of such importance to us nowadays, are not so common. And I would like to know what it was that sparked your and Danièle's interest in the fact that these divisions are not so common.

JMS: You mean that the wolf was of no less interest to us than the couple who prattle on so much about his death? That's substantial for the film.

EM: And that a man can be a woman. Exactly, that is substantial. And what is the reason to bring these occurrences to the fore?

JMS: I'm not versed in mythology. While Danièle was familiar with the subject, I was completely ignorant. I was attracted to these stories just because they were comical, and nothing else. And mostly comical stories by the peasants.

EM: What is significant about these comical stories?

JMS: That they simply seem comical and quite outlandish and that they be told as if it didn't exist, this outlandishness, and then always and again the opposite. So we're back to Brecht, there's no way around him.

EM: I found these comical stories noteworthy because they question our present day life and times with its regulative divisions.

JMS: They not only question our present. As Tiresias sits on his cart, speaking of the Gods, he suddenly utters: "First they deprive of your strength and then become indignant as you become less than a human being." That has partly to do with mythology, but not entirely. The whole film is like that, whether it's directly mythological or just implicitly so.

EM: Yes, we can give up using that word; I also don't have much use for it.

JMS: It came from me, unfortunately.

EM: There's something about this "neither man nor woman", "neither beast nor human" that defies the separation of the living into specific types or genders, and I find that very liberating.

JMS: Yes, my goodness, aren't they ... If a woman betrays, then she betrays as a woman, she rebels as a woman. Because she finds the man-world so loathsome, and not because of man and woman and so on. It's quite the opposite. She doesn't betray herself or the world around her or nature. She betrays the betrayer, and that is something entirely different because they are just that, betrayers.

EM: The texts you employ are invariably lyrical texts and their content is but *one* part among other elements. Everything is directly palpable and doesn't allude to something off-screen. One could then perhaps say that your films operate by affect.

JMS: Affect ... I would prefer to say feelings. Because to be specific the word affect doesn't derive from Greek but from Latin.

EM: If your films are based upon feelings, is it due to the fact that you abandon abstract images of representation and thereby produce something akin to an immediate awareness? Is it a question of breaking loose from representation?

JMS: Yes, I would say it's about showing things and the feelings, so that the person watching the film gets the impression that: What kind of a planet is this on which we are living? Or, what kind of a world is this that such things are possible? Or such feelings, or where such things can occur. And here again we find ourselves in the mire with Brecht, in the positive sense. What kind of world is this then where such feelings, such things, such incidents, such stories can happen? Is that right or not right? Could it be otherwise? One day, however, we will have to change that. Yes. That's it.

EM: The manner in which you and Danièle film, namely based more on feelings, is somewhat different to when someone simply attempts to make the depiction of a problem into a film. You don't present a problem through film but instead you film more directly.

JMS: Yes. Without that, which some carelessly call "distance." And yet in such a way, that whoever watches the film has the possibility to ask how that came about; whether it *must* be or whether it ought to be. Brecht never spoke of *Distanzierung* [distantiation]; the Americans and the English misinterpreted it. He spoke of *Verfremdung* [estrangement], to show things in such a light that they become strange.

EM: You've just said that you would like to show things without this sense of distance, and yet the observer should have the possibility to reflect and ask: "Why must the world be like this?" This shift from direct, non-distant sensation toward this very question: why must it be like this—how does it operate?

JMS: Ha! But you know better than I do how that operates. I'm just the cook. I don't know how that operates. I just hope that it operates somehow, what more can I say.

EM: 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 humanized 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"?

JMS: "Nature" in itself doesn't intrinsically exist and whether human beings ever actually existed or still exist, that is the other question. For me, this landscape incorporates something feminine, and what are called human beings, if one wants to push the point, incorporate something manly.

EM: While you search out very specific shooting locations, historic sites, you don't produce any illusory cinematic construction of these locations. Sometimes you shoot a wide-angled or a panning shot but they don't explain the physical space in this illusionary understanding of film. Why do you resist employing film conventions, whereby a series of takes render the physical space tangible?

JMS: It must remain a secret. If by filming one destroys a secret, one films absolutely nothing. It's about the opposite of a violation. I don't know... we should, we must, we may only film that which we don't violate. For heaven's sake, what we love, or—and I dislike the word, but: respect. To analyze literally means, "to unravel". Aaron says in *Moses and Aaron* (7): "Let me unravel it." He's referring to an idea by Moses and then he continues: "To unravel, that means to become opportunistic."

EM: And the filmed space which you and Danièle produced in your films, would it be okay for you to say that this space is fragmented? A space composed of parts in contrast to a continuous space?

JMS: Yes, but on the other hand it mustn't be blatantly fragmented, for then it wouldn't make sense any longer. A filmmaker is by no means a surgeon. "To unravel" implies something else. When Aaron says: "Use appropriate force to make yourself understood by the people. Your Commandments shall be strict, but obeyable." Here, he's giving voice to pure opportunism. The filmmaker has got to banish and avoid all temptation for opportunism.

EM: You have always stressed that there's no such thing as "film language". You have sought to fight against any psychoanalytical or semiotic presentation of film.

JMS: Film language is advertisement.

EM: What then constitutes your basis for clarity in film?

JMS: That one avoids anything metaphorical.

Second Day

Mikhail Lylov: Yesterday we discussed how you produce in *Dalla nube alla resistenza*, *Trop tôt, trop tard* and *Operai contadini* a very specific “plane” relationship between bodies, text, sound, lighting and locations. If these elements form the film space, which forces arrange them?

JMS: That involves contemplation, contemplation and more contemplation, and the forces are the elements of a construction. When the construction is right and solid enough, the forces within it are free like the stars in the sky. For a film to exist requires that it be constructed beforehand. And that is exactly the relationships between these so-called forces and then everything within this frame must function freely. Without a rigid structure, there will be no film. And there must be diversity there. What interests us is the diversity of the different small stories that are told and then become part of a web. It is a web. It’s not enough just to set up camera and start rolling. An abstract frame and construction must be developed beforehand that later will be concretized in-situ and that then will operate freely. One needs a rhythm even before one starts shooting the film, or works at the cutting table. One needs to know why one chooses particular angles from which to film, how long the individual shots will last, and then choose another standpoint or an identical one, but nearer, or the same, only a little more distant. One needs to have all that in mind already or written down. If one has nothing thought out, there’ll be nothing on screen, and if one has no feelings, or nothing in one’s heart, there won’t be anything either.

EM: You say that one needs to construct and set up a framework and the elements must operate freely within it. That means there’s a casing that also needs to be put in place, and the freedom within this casing. My question is what kind of relationship exists between the casing and the freedom. In terms of control, how do they impact on each other? How do you work with them?

JMS: If the idea behind the film is powerful enough at the outset, then everything operates of its own accord. But such freedom only evolves out of something that in the beginning is the opposite of freedom. There’s nothing more I can add. It is a configuration and also a *dispositif*. But all that needs to be torn asunder, it must be blown to pieces. The film only really gets rolling once all that has been blown up.

EM: And how do you blow it up?

JMS: I don’t blow it up; I wait until reality does it. Or I work in opposition to the whole. And the air and the light and so on, the sounds and such—the film begins to live in all that isn’t foreseen. But only because of the framework, otherwise there wouldn’t be anything unforeseen. The old man in *Nicht versöhnt* [Not reconciled] (8) says: “The unforeseen struck me hard.” In this case it is the woman that embodies the unforeseen. One might add that in this sense the film is a woman who suddenly blows everything to pieces. The unforeseen is an integral part of the subject matter. If the film exists, then the unforeseen is never an external factor but arises from within.

EM: When the film has been shot—then yes. Can the “unforeseen” crop up after shooting has finished. Is the editing process also part of the “unforeseen”?

JMS: No, that is always the unforeseen. But it’s purely skilled manual labor. Editing is nothing other than handcraft, handcraft, handcraft. If one has two blocks, one only needs to know what occurs in-between. One learns the strength of editing. And yes, it becomes a strength if the editing cut works, and if the cut is right in relation to the lot and to the story itself, to the relationships, to the physiques and the rest—then it’s precisely a strength, otherwise there’s nothing there.

EM: Halfway through the second part of *Trop tôt, trop tard*, the voice overlaps into silence, but the landscapes continue.

JMS: That’s what’s referred to as a *développement*. Film works with space and only exists if one works it to such an extent that it becomes time, until something suddenly is freed. We made a film titled *Fortini/Cani*. (9) Have you seen it? It is a story of a Jew from Florence who recounts what happened there during the war. And he suddenly says: “The town council of the Apuan Alps announces that it will adapt a comparable stance to the commune of Marzabotto.” (10) And then one sees Marzabotto. What happened there is ten times the scale of Oradour (11), and in northern Italy. That was the so-called Gothic Line that stretched from coast to coast. As the resistance erupted, the Wehrmacht attempted to destroy the villages and to massacre the women because they provided food for the men.

What I just wanted to say is that here is a much more drastic development that goes way beyond that which happens towards the end of *Trop tôt, trop tard*. With three sentences we get a ceremonious, historical explanation, and what follows is a series of panning shots in, I think, ten villages in the vicinity of the Gothic Line.

For close to twenty minutes one sees nothing but landscape, silent, without commentary. That's a development in the film. That's what's called a development. A sort of geophysical, geographical, geological sequence that at the same time is a spectacle, a site of resistance.

EM: You mentioned that in the second half of *Trop tôt, trop tard*, after the historical references, something is freed; and I find that one sees that. I have the impression that it has got something to do with the situation on site, with Egypt, that suddenly the countryside is populated again, in contrast to France. That's when suddenly the construction collapses. In other words, does a development happen only in the script, or does it also occur while filming is underway?

JMS: No, that is exactly what I call the construction. We read that phrase and thought to ourselves: "Good grief, what is this all about?" And so we drove there and went in circles for three-weeks on end searching for these villages, for documents that finally indicated to us the whereabouts of these villages. And some people didn't know anything whatsoever and so we had to go there on several occasions and discover. You see a village towards the end of the film, in which the SS locked up the entire remaining population in a school on a hill, the women and children. They then sat the school ablaze and started to shoot into it. The pan shot ends on this school, a village school, somewhat small albeit with many windows; and that we discovered on-the-spot. In order to do so, we had to ask around a lot and drive around a lot. We traveled to Egypt twice, once with the maps drawn up by cartographers who accompanied Napoleon on his campaign there. These are the only topographical maps of the villages and the fields that exist. There were no modern-day maps of Egypt. We then had to ask all the truck-drivers: Where is such-and-such a village? And at times we were smack in the middle of it and nobody knew its location, not even the truck-drivers. Shall we watch *Fortini/ Cani*?

EM: Yes, we'd be glad to.

(...)

JMS: There is a French word: *dilatation*, expansion. The term is also used in music, as when suddenly something expands and then it suddenly contracts. That is the task at hand. And nothing more. And that hinges upon that what one encounters before filming begins and not during the shoot. But surprises also come about. In *Fortini/Cani* the synagogue in Florence was one such. One Saturday we entered there and experienced the religious service in full.

And then we filmed it, too. It can be seen in the film, although it hadn't been envisaged. One can only film what one has seen, and one can only have seen something when one has gazed long enough. Cézanne remarked: "Look at that mountain; once it was fire." Mont Sainte Victoire— that is the mountain he painted or drew some fifty times, but that approach ought to pertain to every single frame in every film.

EM: I also believe in the inherent power of the situation, in that moment in which something happens. Not only in the course of a thorough pre-production phase but also in the actual situation when one sees something afresh, or for the first time. If this moment can be captured on film, something will come across.

JMS: But one needs to be very careful about that. I don't believe in "spontaneity". It might happen on occasion within a context that had been thoroughly worked out in advance. In contrast, at times one needs the courage to do without a particular shot and to push the button so that filming is *stopped*. Take, for example, Jean Rouch's *La chasse au lion à l'arc* [The Lion Hunters]. Rouch was filming and filming and then at the very moment they shot arrows at the lion he stopped the camera. His comment was: "That shouldn't be shown." That is a moral question. Aesthetics has to do with morals.

EM: The hunt was part of a ritual that is holy in some way.

JMS: That, too, but it wasn't only that. There are moments in which we must intervene and not stand by with our hands in our pockets and film.

ML: *Operai, contadini* introduces texts taken from Elio Vittorini's "Women of Messina". The narrative focuses on how a group of people creates a community and how they sought to come to terms with life's hardships in post-war Italy, to overcome hunger and survive the lengthy winter. The story is centered on their daily activities and the relationships that emerge from these interactions. Everyday activities constitute the material life of the commune, their daily chores. The film *Operai, contadini* is enacted in the woods. Here, the protagonists are surrounded by uncultivated countryside. Hence an asymmetry exists between the life of the commune as told in the story and the life of the commune as depicted in the film. Is this asymmetry necessary?

JMS: Of course it is better than had we filmed right in the middle of the fields. That is where they actually live; it is not just anywhere. Besides, had we

shown them in cultivated fields it would have been flat and illustrative. Here they are in a physical space, in a place where they are undergoing a trial, a trial in the sense of being before a court. They stand in court and are asked to testify about the entire circumstances and how it all came about. That's why at times they read, as though reading a statement aloud at court.

ML: Yet the people in the film also represent a community.

JMS: But one doesn't see the community as such, even though it exists. One sees all that is told. It is a series of stories, a good many tiny little stories. Just as someone recounts a tiny detail in court, something precise and exact.

ML: If one accepts that every film is in a certain sense a documentation of itself, then there is a distinction to be made between Vittorini's novel, that is to say between a book that describes in a straightforward manner the setting, and your film, *Operai, contadini*. My concern here is the different representational politics employed in respect to the work. In the filmed version, one sees a group of people who speak about the commune, but is the presence of the commune established in the film? Wherein lies the connection between the commune about which they speak and the speakers themselves?

JMS: One doesn't get to see the commune while it exists and functions as such. We don't enter the dining area, we don't go to the fields. One experiences the commune by means of a fiction that is a tale for the court. It's the commune according to how people say they experienced it. It consists only of stories about petty quarrels between peasants and workers. They tell stories about what happened when the commune existed.

ML: In view of my own experience nowadays, that stems from several attempts to set up a collective in the artistic sphere for instance, it doesn't suffice just to speak of the commune to get it launched. Making an official declaration won't produce a collective. In Vittorini's novel, which describes life within a commune, there's also the materiality of everyday life that is independent of the debates about the commune. It seems that in *Operai, contadini* the commune is meant to be established by talking about it.

JMS: You can't establish something that no longer exists. Reconstruction is often difficult and fails because one cannot materialize it. But talking about something one has lived through, that's something concrete. One can do that, or at least it was possible to do so during the era of Soviet films, for instance.

The circumstances in this case are not comparable, it is impossible to do so, and there was no other solution. And besides, the aim was not to present or to film a commune. Our intention was to *allude* to a commune. The word.

ML: That film dates from 2001. Why this necessity to reintroduce this word commune, where did this need arise?

JMS: Who knows? Because that was all suppressed and because current official policy strives to suppress it even further.

ML: In *Dalla nube alla resistenza* Tiresias says to Oedipus that *before* the Gods existed objects had governed themselves. The Gods began to give names to the objects, thereby determining their destiny. Old Bellerophon cannot kill himself, because death is a matter of destiny. In the bar scene in the second section of the film, one sees the philistine's contempt for communists enacted. They say: "Those who are called communists are always such-and-such..." Is the struggle against destiny a communist struggle? And if "communism" were a label, what would it then entail to be a self-regulating communist or a commune?

JMS: There's a character in the film who returns. He had been the joiner and he says to the other: "What are you then? Communist?" To which the communist replies: "Italian." These are all concrete and moral precisions, it's not about pie in the sky communism. He says: "We are too ignorant in this country. A communist is not he who wants to be one. We would need people who are not ignorant, who won't tarnish the name." That is all. They discuss something that doesn't exist. Let me remind you that the word "commune" is never once uttered by anyone in the film. At the end Ventura once refers to "this *riunione* of people." That is to say, "this togetherness of people, this meeting of people"; he never once uses the word 'commune'.

ML: In the opening scene of *Trop tôt, trop tard*, the camera is positioned in a car that repeatedly drives around a roundabout.

JMS: Seven times.

ML: The camera movements blur the coordinates in physical space. By means of this movement, the space is continuously transformed. Hierarchies in space are obliterated. The left-right, north-south axes that guide the observer don't exist.

Even though this sequence has a starting and finishing point, the camera movement doesn't follow a particular direction. Why did you create this dis-figurative space? Is it a non-human or an anti-human space?

JMS: It is no longer human; it is only full of traffic, or engulfed in traffic and hence no longer human. But once upon a time it was a human space, for it was a public square and above it, on top of the column is the statue of the "Spirit of Liberty", which you don't see, because you're circling around it recounting how the bourgeoisie were always betrayers. The human figures are locked into their vehicles, as though imprisoned. One also says: to go around in circles. That is quite concrete. And this very ferocious shot right at the beginning of the film, which contains all that you've pointed out, was for us, however, a game to show something spectral. After all, one shouldn't feel abashed about playing!

Third Day

EM: We would like to discuss *Trop tôt, trop tard* in a little more detail. In the Egyptian segment there is a panoramic shot of Cairo as observed from the perspective of a fortress.

JMS: That is the citadel.

EM: You mentioned how if you want to film a village, you need to search out a standpoint, and that this standpoint is often located where the water-reservoir irrigates the area. If one shoots from a fortress, or in a village, let's say, from the point where it is irrigated, do you consider these as two different standpoints?

JMS: In an ideological sense, yes. Some villages don't have water reservoirs and depend on another village for their water supply, and so on. But one needs to find such a standpoint. It could also be the church, if it looks down over the locality. But that has the consequence that one can't film the church itself, for one is either inside or on the rooftop.

EM: But is there really a need to make this ideological distinction?

JMS: The water-reservoir isn't shown anyway. But this particular fortress, if that is your standpoint, you show it, because it was really a point of departure for the Egyptian resistance movement.

ML: So then the camera position is strategic?

JMS: I don't like strategy because strategy comes from *strategos*, the Greek for "the general". The term applies to conquerors or to armies, but it does not apply to the film. A film has nothing whatsoever to do with war. One doesn't want to conquer the earth, one wants to caress it. A film has to do with eroticism and not with strategy. It has more to do with geology, with geology and geography. That is related to *geo*, Greek for the earth. Geology is the study of that which is not visible, or barely so; that which is underneath. Geography deals with that which is on the surface, a description of the earth.

EM: You say you dislike strategy because of its military connotations. But couldn't it also be pointed out that construction and editing are components of a particular strategy?

JMS: During preparation, yes. But what emerges afterwards is the opposite of strategy.

EM: And what might that be?

JMS: Eroticism, or observation, or ... it has a mystical aspect. It has nothing whatsoever to do with mysticism but with the mystic. What do they call it in the Bible, the "Song of Songs"? In Bach this is also the basis for a duet: "When will You come, my Saviour? I wait with burning oil." We once took the liberty of making a music film so to speak and that is the closing chorale from the Ascension Oratorio with these lyrics expressing impatience. In *Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zubälter* [*The Bridegroom, the Actress and the Pimp*](12) one sees the people there, the women on the sidewalk with this closing chorale as a soundtrack. Then one hears the words "when will we greet the Saviour, when will we kiss the Saviour?" Now! If that isn't erotic.

EM: I find that your and Danièle's films also work very much on an archeological level; searching out ruins, localities, towns and streets, that which remains, the historical and spatial vestiges. Yet at the same time these films are also very anthropological because they are principally concerned with human life. But human bodies aren't filmed as in ethnological films, as Rouch filmed them, for instance. When filming a landscape, you follow more the lines created by the landscape, the contours drawn by the mountains, for instance, or the route a street takes, but not the people that are going about their business within the frame.

JMS: That would be another film. One can't undertake two things at once. From this distance people are in the distance, or they're not there at all. Our intention and aim is not to show the people.

ML: The question concerning strategy and tactic arose so as to comprehend how the various elements involved in making a film relate to the whole.

JMS: Why should they? They needn't be in any way. One can show blocks that interact like geological blocks. But that is a question of millennia! Millennia. In *Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zubälter* the question goes: "O day, o day, when will you be?" That is impatience personified. "When we will greet the Savior, when we will kiss the Savior? Come, present yourself now! O day, o day, when will you be?" That is a block in itself with the music.

EM: Some blocks of a film could fit in with each other in the way that tectonic plates do geologically. They don't need to be strategically linked, yet they have a bearing on one another—is that what you're getting at?

JMS: At times yes, then that is what's called a sequence. But with landscape that need not be the case, that one element has bearing on another for they can also be separate. Blocks like granite boulders that collide with each other.

ML: A geologist or an archeologist can just *know how* the granite-blocks, the geology of a locale is pieced together. That is the point: if we undertake geological surveys or archeological digs our investigations are exclusively limited to how landscape is formed. We can't construct the geology. And then when it comes to the process of creating a film, in which blocks are interconnected.

JMS: It's not a concept; it's a working method. We are not there so as to present ourselves and declare: "Now we'll become geologists." No, it's not like that; it's a method. It is connected with geology but it involves filming. It doesn't reveal anything about geology as such, but yet it works partly like geology.

ML: Is this method based upon mimesis?

JMS: No. The opposite of mimesis: Coincidence. That has more to do with coincidence than with mimesis. In film anything tainted with mimesis is fatal, as is anything metaphorical. Kafka writes in his diary: "Metaphors are one of the many things that make me despair when writing." Film must avoid metaphors; and it must also, as a film, avoid a painterly approach. If one starts and says:

"We will now reveals this in a light that has to do with Rubens or with Goya", then the film is already destroyed before it even came to life. The camera is no paintbrush; it's a camera. And just in the same way the camera was never a weapon as many claimed in May 1968. It is not a weapon; it's a camera. Brecht already pointed out: "It's no eye, it's no eye!"

EM: If not, what is it then for you?

JMS: It's contemplation. And then we're back to Meister Eckhart, or what?

EM: Is the camera a work-tool for you?

JMS: Yes.

ML: To link your films with strategy was not meant as a statement on our behalf but rather an attempt to understand. Just as one follows a thread and sees where it leads. A fortress isn't built just anywhere; it doesn't suddenly pop up out of nowhere. It is invariably linked to the surrounding landscape and its geology.

JMS: Are you referring to *Trop tôt, trop tard*?

ML: That's a case in point. And then we followed this thread by regarding the camera as an extension of a geological feature, as a fortress: it uses granite to designate its standpoint, or it uses that water-reservoir that we discussed yesterday.

JMS: Not bad. That's true. Why are you sitting here? It would be better if you'd write something about it.

EM: It's important to have your take on the subject.

JMS: No, it's a pity. For with such ramblings one partly destroys what the films are all about. The films are what they are thanks to the effort that goes into making them. What I am rambling on about is in itself of no interest. For that is already embedded in the material we've filmed and you are better placed to describe what is embedded there. For that is then concrete, an experience or something that you have lived through. And what I'm rambling on about is the opposite, it's theory, poor theory or shallow theory, thus in a nutshell: clichés. And the greater part of the work during pre-production and when shooting is namely that: to avoid the clichés, and to blow them up, to dynamite them.

There's a word that has frayed with usage, that has turned into something of a cliché: It is linked to *dialectic*. Damn! One should never say or show something in which one cannot sense the possibility of its opposite as an intrinsic resistance.

EM: (*laughs*) I am naturally full of such "shallow theories". When considering what we would like to discuss with you here, it also struck us that we could merely touch lightly upon "shallow constructions".

JMS: It's nevertheless all a lot of retroactive crap. What I have to say is all embedded in the films but when it is articulated, it is somehow watered-down. What we're discussing here, even if it is partly right, ends up as caricature or generalities. Brecht said: "To unearth the truth under the debris of the everyday, to combine the individual with the general in the greater process." Filming concerns itself with the individual and not with the general. And the whole must remain a mystery. That is subject matter for a film, that's not a sermon.

ML: And film isn't a reconciliation of this dialectic?

JMS: No, never.

ML: When I watch a film, how does the dialectic affect me? What should be the dialectical effect? It seems that for Brecht it's about a calculated provocation aimed at manipulating the outcome. The "Brechtian effect" is the production of an unreconciled subject. That is the power inherent in dialectical approach; one becomes part of this irreconcilable logic in which there's no solution. Hence it is a form in which the dialectical approach affects us. Is this understanding of things close to your approach?

JMS: Our first feature film was called *Not Reconciled*. How could one reconcile oneself to such a world? I tried to express that earlier on when I alluded to the subject: One needs to be all that one shows. We have something concrete beneath our feet, the earth, and we must have the ability to enjoy the earth, so as to be in a position to protect it. That's all we have.

EM: Would you describe your films as "in defense of the earth"?

JMS: Yes, of course. There's a scene in a film by Dovzhenko in which a peasant in a sudden fit of impatience begins yanking hard on his horse's reins. He's all on edge as a result of what happened to him earlier on and then he suddenly is confronted with the horse, and then one hears a very cautious commentary:

"Ivan, Ivan you've mistaken the enemy." Cynicism has never been so prevalent as it is nowadays. We have reached such a level of cynicism that everything which existed previously ... and what's the source of that? Money, capitalism, one has to put it so puerilely.

EM: That's why I was somewhat surprised on the first day when you quoted Buñuel: "One could say it cynically: that I filmed them like insects."

JMS: To be more precise he was then referring to...

EM: ...the bourgeoisie.

JMS: Yes. The idea was along the lines of: "How curious that such creatures exist." One doesn't do that because one finds it good or beautiful, but rather so that people will say: "But how can that be possible? By no means ought it have been like that, it shouldn't have been like that, and it can't be like that and it shouldn't be like that." This feeling is embedded in our films, and were we to be pretentious, it is embedded in every single take we shot. Unless we worked all for nothing, Danièle and I. And it is thanks to this whole thing that I'm here like a maniac. Yet the films, despite all that I've said are anything but manic. To wit, it is coercion, a caricature that is then carried out... while always with caution and utmost patience, patience, patience... despite all we attempted to work... That is why I... you are both dear to me but I should have said in the beginning: No, I don't want that. I've already gone on too long with too much claptrap; I don't want to continue because you are both dear to me. Yes. That was a trap.

EM: Misha, he thinks that we've laid him a trap.

JMS: A trap, exactly, a trap.

Notes

The film stills in this text were reproduced by Marian Stefanowski from 16mm prints of *Dalla nube alla resistenza* (*From the Cloud to Resistance*, 1978) and *Trop tôt, trop tard* (*Too early, too late*, 1980) by Danièle Huillet and Jean-Marie Straub.

¹ This question alludes to a line of thought elaborated by Jacques Rancière during a public interview with Philippe Lafosse following a screening of *Dalla nube alla resistenza* and *Operai, contadini* at Cinéma Jean Vigo in Nice. A transcription of the discussion translated by Ted Fendt has been published on the Internet. <http://mubi.com/notebook/posts/politics-and-aesthetics-in-the-straubs-films> (last accessed November 2013)

² Three films by Jean-Marie Straub and Danièle Huillet: *Trop t t, trop tard* (*Too Early, Too Late*, 1980) *Dalla nube alla resistenza* (*From the Clouds to the Resistance*, 1978) and *Operai, contadini* (*Workers, Peasants*, 2000).

³ Joseph McCarthy (1908 - 1957), American politician from whom the “McCarthy era” took its name instigated an anti-communist campaign in the U.S.A. in the early 1950s that stretched several years, developing into a nationwide phase of repression, character assassination and occupational bans.

⁴ The *Cahiers de Doléances* [List of Grievances], a directive of the Ancien Regime in France, were lists of grievances, criticisms and pleas from all classes in society recorded in a register that deputies regularly had to present to the king.

⁵ Jean-Marie Straub is referring to the German title of this book (then in-progress), *Der Standpunkt der Aufnahme*, which literally means: the standpoint of the take, or the point where one places the camera.

⁶ Mohammed Neguib (1901 - 1984), prominent figure in the Egyptian “23 July Revolution” (1952) as well as the nation’s first president after the proclamation of the republic on 18 June 1953.

⁷ *Moses and Aaron* (1974) by Jean-Marie Straub and Danièle Huillet.

⁸ *Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht* (*Not Reconciled Or Only Violence Helps Where Violence Rules*, 1964) by Jean-Marie Straub and Danièle Huillet.

⁹ *Fortini/Cani* (1976) by Jean-Marie Straub and Danièle Huillet.

¹⁰ The complete sentence from *Fortini/Cani* to which Jean-Marie Straub refers is: “The Apuan Alps Commune Council, where 23 years previously Reder and his people had slaughtered citizens in their hundreds, declare that they will take an identical stance to the Community of Marzabotto and reject the appeal for pardon.”

¹¹ On 10 June 1944 soldiers of a German SS Division perpetrated a massacre on the inhabitants of Oradour-sur-Glane, a village in the Limousin region.

¹² *Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter* (*The Bridegroom, the Actress and the Pimp*, 1968) by Jean-Marie Straub and Danièle Huillet.

Index	handpapers
Tobias Hering, Der Standpunkt der Aufnahme / Point of View	11
Videoladen Zürich, Züri brännt jetzt / Zurich's burning now	21
Joanne Richardson, Making films politically	41
Charles Heller, Image.Migration	59
Raphaël Cuomo, Maria Iorio, And never becomes	85
Serge Daney, Restaging	113
dogfilm, dogfilm goes Fernsehen? / dogfilm goes television?	125
Bärbel Schönafinger, kanalB ersetzt herkömmliches Fernsehen / kanalB – replaces ordinary television	147
Serge Daney, On paper	185
Djibril Diop Mambety, La grammaire de grand-mère / Grandma's Grammar	193
Brigitta Kuster, parler film	199
bankleer, Les Maîtres 2000	219
Jean-Marie Straub, Elke Marhöfer, Mikhail Lylov, Tausend Klippen / A Thousand Cliffs	249
Serge Daney, A Tomb for the Eye (Straubian pedagogy)	279
Sarah Vanagt, Dust Breeding	287
Sarah Vanagt, Tobias Hering, Disturbed Earth	297
Robert Schlicht, Film als Schauprozess / Film as Show Trial	311
Robert Schlicht, Romana Schmalisch, Preliminaries	319
Miriam Aprigio, Raphaël Grisey, Taking part in festivities of one hundred years ago	327
Brigitta Kuster, choix de passé	347
Avery Gordon, Who's there?	357
Autorinnen und Autoren / Authors	360
Impressum, Dank / Imprint, Acknowledgments	362
Bildnachweis / Photo credits	368