

TOUTE RÉVOLUTION EST UN COUP DE DÉS

JEDE REVOLUTION IST EIN WÜRFELWURF

Frankreich 1977

Drehbuch Jean-Marie Straub, Danièle Huillet

nach dem Gedicht von Stéphane Mallarmé «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard» (1897)

Für Frans van de Staak, Jean Narboni, Jacques Rivette und einige andere

Den Toten der Kommune 21.–28. Mai 1871 gewidmet

Kamera William Lubtchansky, Dominique Chapuis

Ton Louis Hochet, Alain Donavy

(Re-)Zitierende Helmut Färber, Michel Delahaye, Georges Goldfayn, Danièle Huillet, Manfred Blank, Marilù Parolini,

Aksar Khaled, Andrea Spingler, Dominique Villain

Produktion Straub-Huillet

Drehzeit zwei Tage, 9. und 10. Mai 1977

Drehort Friedhof Père Lachaise, Paris

Kosten 55.000 Francs

35mm/1:1,33/Farbe

10 Minuten

Zwiesprachen

Literatur war nie für sie ein Drehbuchfundus. Die Basis ihrer Filme ist künstlerisch vorgeformtes Material. So zu verfahren, ist eine Entscheidung, die nicht allein das Kino angeht und seine Zukunft. Sie betrifft Abbildung generell. Sie läßt auch die Vorstellung erkennen von einem veränderten gesellschaftlichen Status von Kunst. Bei den Straubs bleibt der Vorwurf zum Film ein fremdes Bruchstück. Ein Widerspruch zum Kino. Damit nur nicht das alte einheitliche Kunstzeichen sich bilden kann, das die äußere Realität vertritt.

Früher machten die Straubs, ein wenig ohnmächtig, Zeichen mit Motti, Widmungen und Erklärungen, damit man aufmerksam würde auf die politische Dimension ihrer Filme, gegen welche Gewalt sie sich richteten und daß sie als Filmher arbeiteten für eine bessere Ordnung. Mit *Toute révolution est un coup de dés* (Jede Revolution ist ein Würfelwurf) hat sich das geändert. Die Politik, die im Kino steckt, zeigt sich selbstbewußter. Nichts Aufgesetztes mehr, die Verschränkung ist total.

Das Mallarmé-Gedicht, das der Film inszeniert, war ein Programm, alle Veränderungen enthaltend, die seit der Mitte des vergangenen Jahrhunderts eine neue poetische Sprache gründeten: Die Praxis von Sprache ist nicht reduzierbar auf Sinnproduktion. Gedichte von Mallarmé sind szenisch konzipiert. Nicht möglich auf dem Theater, sagt er, aber das Theater verlangend. Diese Unmöglichkeit realisiert der Film. Jede Einstellung ist ein Raum für kalkulierte Zufälle. Das Gedicht war zeitgenössisch mit der Pariser Kommune. Es registriert Umsturz auf eine für die Kunst einzig legitime Weise. Sie rüttelt an der alten Sprachordnung, auf die gesellschaftliche Ordnung aufbaut.

Mit Pavese, für *Dalla nube alla resistenza* (Von der Wolke zum Widerstand), haben Jean-Marie Straub und Danièle

Huillet einen Autor gefunden, der gleichzeitig politisches Geschehen sehr nah verfolgte und nicht einen Moment bereit war, drängender Tagesfragen wegen sich als Dichter beirren zu lassen und die Kunst zu verkaufen. Schon bald nach Kriegsende schrieb er, als Kommunist, mutig gegen alle linken Hysteriker – wie 1975 Pasolini, der ohne Rücksicht auf Parteilinien sich für Aldo Moro aussprach. Als Pavese sich 1950, 42jährig, das Leben nahm, suchte man nach eindeutigen Erklärungen vergeblich. Es gab auch private Gründe. Frauen. Seine Abschiedsworte schrieb er auf die weißen Seiten vorn in eine Ausgabe seiner «Dialoge mit Leuko». Leuko, aus der griechischen Sage, war eine Gefährtin der Kirke. Sechs von diesen Dialogen sind im Film.

Man kann vorsichtig sagen, daß Paveses Selbstmord so politisch war wie der Majakowskis. Es gibt für Dichter keine Möglichkeit des Paktes mit der institutionalisierten Politik. Paveses Geschichtsbegriff, wie er aus seinen Büchern abzulesen ist, ist unvereinbar mit der triumphierenden Rechthaberei, die zur Sprache der politischen Parteien gehört.

Dalla nube alla resistenza ist ein Film von Zweiteilung organisiert. Er macht einen Kontext aus Stücken von zwei Büchern von Pavese, aber so, daß nach dem zweiten Drittel mit einem Vorspann nochmal ein Anfang ist. Ein früherer Paveseroman, «Der Mond und die Feuer»: Ein Antifaschist kommt nach dem Krieg zurück aus Amerika in den Ort im Piemont, in dem er als Findelkind aufwuchs. Die Veränderungen, zu denen alles bereit schien, haben nicht stattgefunden. Über den Kadavern des Faschismus, die die Erde unerwartet freigibt, brechen, beängstigend, die alten Antagonisten sich Bahn.

Der Film, das sind Orte im Piemont und Laien, die Dialogstellen aufsagen aus dem Roman oder sogar vorlesen. Sie funktionieren wie Masken im antiken Theater. Sie verkörpern nicht Figuren, sondern leihen der Sprache ihren Kör-

per. Ihre Mühen mit den Texten, die zu richtigen Kämpfen ausarten, stellen, gesprochen, Literatur dar. Was an ihr geschrieben ist. Das Paradox variiert Mallarmés Verräumlichung von Poesie. Es ist unpersönlich gemachte Erfindung, die dennoch auf unerhörte Weise mit diesen Leuten und den realen Orten, die sie durchwandern, verbunden ist. Wodurch der Film hinausgeht über die Erinnerung an die blutige Zeit der Resistenza.

Der Widerstand als Gegenstand

Die «Dialoge mit Leuko» fußen auf griechischen Fabelfiguren, und auch wenn man als Kind nicht Schwabs «Sagen des klassischen Altertums» verschlungen hat, die Situationen der Dialoge kommen einem vor wie fernes Vertrautes. Immer sind es Gespräche zu zweit, Rede und Gegenrede, unaufgehoben, in einem natürlichen Dekor, der wie getrennt bleibt von den Figuren. Im monologischen Erzählkino ist alles auf den handelnden Menschen ausgerichtet. Hier zerstreut sich mit den Blicken der Sprechenden die alte fiktive Einheit von Person und Ort und Zeit.

Die Dialoge haben einen Angelpunkt, eine Achse gemeinsam. Immer geht es um einen Unterschied, um eine Trennungslinie, deren Willkürlichkeit einem nicht weniger gewalttätig vorkommt als die Willkür und Barbarei, der sie ein Ende setzen soll. Herakles tötet den grausamen Lytherses, damit es mit den Menschenopfern, die die Erde befruchten sollen, endlich ein Ende hat. Als ob ein letztes Opfer passieren müßte, um eine neue Ordnung zu gründen. Danach genügen dann stellvertretend Tieropfer. Im letzten Dialog, für zwei arme Hirten, die Hüter der Herden anderer, ist es nur noch ein Ritual mit Milch und Honig. Im zweiten Teil des Films wird erzählt, wie von den Partisanen eine Spionin liquidiert wurde. Man begnügte sich nicht damit, sie zu töten. Sie wurde verbrannt. Zum Zeichen.

Levi-Strauss sagt, daß die Sprache nicht nach und nach entstand. Daß sie ein Einbruch war, eine Mutation. Der Sprung von der Natur in die Kultur geschah ganz plötzlich. Die Benennung distanzierte, sie verdrängte die Herrschaft der Dinge. Als symbolische Ordnung, die ihren Teil gesellschaftlicher Gewalt kanalisiert, ist auch die Kunst ein Sy-

stem, ein Gesetzeskodex. Auch im Unterschied zu anderen stellt sie, wo sie lebendig ist, den Untergrund von Chaos und Ungeformtheit mit dar, auf dem sie ruht.

Ein Ochsenkarren zieht im dritten Dialog den blinden Teiresias und Odysseus, der es noch nicht ist, durch eine offene Landschaft über einen Weg, der wie eine Metapher für Schicksal ist. Der kleinste Erdbuckel, der lächerlichste Kieselstein hat seine Resonanz in den Stimmen der beiden Sprecher. Nur eines möchte im Grunde Odysseus wissen von dem blinden Alten, der so viel vom Leben gesehen hat, er möchte den Unterschied der Unterschiede beschrieben haben, der, scheint es, alle Ungleichheit generiert: Wie waren die sechs Jahre, in denen Teiresias als Frau gelebt hat. Der Alte kann darüber nichts sagen.

Im Kino sind Bilder nicht alles. Der Schwarzfilm, der in *Dalla nube alla resistenza* deren zwanghaften Ablauf unterbricht, bewirkt, daß man bemerkt, was man im allgemeinen nur unbewußt erfährt, daß Rhythmus, vor aller Abbildung, ein elementares Gestaltungsmittel des Kinos ist, das einen beben macht, das einen aus den Angeln hebt. Auf einer Stelle Schwarzfilm zwitschert ein Vogel. Er zwitschert weiter, sagt man sich, erinnernd, daß die Bilder ihn vorher überdeckten.

Der Film, zerlegt in seine Komponenten, fügt sich anders zusammen zu Zeichen, die, auch wenn sie nur Bild von Bildern sind, in ihren Lücken, da wo ihre Teile aufeinanderstoßen, wilde Töne erzeugen. Ein Vorschlag zur Transkribierung des Titels: Wolke mit Trugbild übersetzen, und für Widerstand böte sich an Granit.

Die Mischungen, die Monstren zeugen, sind im Kino nicht nur erlaubt, sie sind, wenn man es recht bedenkt, sein Gesetz. Solche Zwitter zu produzieren, hat vor ihm kaum eine Kunst geschafft. Vor allem seitdem die Leinwand redet, wimmelt es von Chimären und Kentauren und Werwölfen. Sogar Götter wandeln zuweilen wieder unter den Menschen. (1979)

Frieda Grafe

«Beschriebener Film 1974–1985»,

«Die Republik» Nr. 72–75, 25. Januar 1985