

Das Feuer im Innern des Berges

*Ein Gespräch mit Danièle Huillet von Helge Heberle
und Monika Funke Stern*

Danièle: Ich bin im Mai 1936 geboren. 1954 war ich für ein Jahr in einer Schule zur Vorbereitung der IDHEC. Ich habe viele Filme gesehen wie *Los Olvidados* von Bunuel, das hat mich interessiert und ich wollte versuchen, Dokumentarfilme zu machen. Am Schluß stand ein Examen, das habe ich noch gemacht. Aber nach dem Film, den sie uns vorgeführt haben, gab ich einfach ein weißes Blatt ab und sagte, daß es eine Schande sei, einen solchen Film vorzuführen für eine Examensarbeit.

Dann traf ich Jean-Marie, damals im November. Das weiß ich noch genau, weil damals die algerische Revolution anfang. Er hatte seine Idee vom Film über Bach und fragte mich, ob ich ihm helfen würde, das Ding zusammen zu schreiben. 58 mußte er Frankreich verlassen wegen des Algerienkrieges. Er wollte nicht auf Algerien schießen, und Ende 59 bin ich auch nach Deutschland gekommen. So, das ist alles.

Monika: Und ihr habt seitdem zusammengearbeitet?

Danièle: Ja, wir haben alles zusammen gemacht. Nur daß es damals nicht Mode war, die Frauen zu erwähnen. Keiner hat es bemerkt. Bis die Mode kam, da haben sie plötzlich bemerkt, daß ich immer im Vorspann war. Das war lustig.

Helge: Das Konzept eurer Filme, die sich doch sehr unterscheiden und unterschieden haben von den Filmen damals, das habt ihr gemeinsam entwickelt?

Danièle: Ja, das kam aber auch durch unser Leben.

Helge: Ihr seid nach Deutschland gekommen in die Emigration. Hast du erst dort angefangen, Deutsch zu lernen?

Danièle: Ich hatte ein bißchen Deutsch gelernt vorher, aber nur mit Kantaten-Texten von Bach, und das war schon ein komisches Deutsch. Außerdem habe ich nicht so gut Deutsch gelernt, weil wir zusammen mehr Französisch gesprochen haben. Es gibt Sachen, die wir nur auf Deutsch sagen können, aber sonst sprechen wir meist Französisch zusammen.

Helge: Was bedeutet für euch die Zeit in Deutschland, das ihr jetzt schon wieder verlassen habt?

Danièle: Die Zeit in Deutschland, das war die Entdeckung des Klassenkampfes und einer Gewalt, die auch in Frankreich und Italien existiert, aber nie so offen und klar auftritt. Wahrscheinlich weil die Heuchelei größer ist.

Monika: Die Rede vom Klassenkampf unterschlägt oft, daß auch Männer und Frauen zwei verschiedene Klassen sind. Die Verschiedenheit zeigt sich auch in der Art, wie deine Filmarbeit zur Kenntnis genommen wird. In dem Buch *Kluge/Herzog/Straub* steht irgendwann hintendrin auch etwas von Huillet und eine kleine Biografie, und Karsten Witte ist immerhin so höflich, von 'den Straubs' zu reden – heißt du eigentlich Straub oder Huillet?

Danièle: Also wir sind nicht verheiratet. Ich habe meinen Namen behalten. Aber er ist nicht so leicht auszusprechen. Straub ist viel leichter. Ich glaube nicht, daß das so wichtig ist. Es hat mich nie gestört. Ich mag nicht so gern Dinge erzählen und Fragen beantworten. Jeder hat seine Art, und was man nicht so gut macht, sollte man lieber nicht tun. Es gibt andere Dinge, die ich besser mache und außerdem, was uns interessiert, sind die Produkte und nicht die Namen.

Monika: Für euch ist die Distribution eurer Filmewichtig. Ihr fahrt selber mit den Filmen herum und redet hinterher über sie. Ich habe dein Schweigen als eine Form der Verweigerung gegenüber dem Autorenkino, gegenüber der Repräsentation empfunden.

Danièle: Wenn wir tot sind, können wir nicht mehr über die Filme sprechen. Das Filmmaterial ist sehr empfindlich und die Negative halten nicht ewig, aber eine gewisse Zeit werden die Filme uns überdauern und ich hoffe, daß sie den Leuten trotzdem etwas erzählen. Daß wir über die Filme diskutieren, kommt daher, daß das Verleihsystem überhaupt nicht mehr funktioniert. Straub diskutiert besser als ich. Ich weiß nicht, ob er es gerne macht. Ich denke, daß man damit einen Teil der Arbeit kaputtmacht.

Helge: Was meinst du, geht dabei kaputt?

Danièle: Ein Film ist eine Arbeit, die man bis ans Ende geführt hat. Eine Diskussion ist immer etwas, wobei man nur Halbwahrheit sagt oder Dinge forciert, die man im Film versucht hat, im Gleichgewicht zu halten. Bei einer Diskussion kann man sich auch nie die Zeit nehmen, wirklich nachzudenken, sonst würde man sagen: das dauert vielleicht acht Tage, bis ich Ihnen richtig antworten kann. Also per forza, wie die Italiener sagen, antwortet man manchmal zu schnell und sogar manchmal falsch. Wenn man dagegen einen Film macht, versucht man eben alle Möglichkeiten für den, der den Film sehen und hören wird, offenzulassen.

Monika: Wie sehen eure Funktionen aus bei der Arbeit?

Danièle: Z.B. bei *Zu früh – zu spät*. Ein gewisser Straschek, er ist ein Freund von uns, kam zu Besuch, als wir 1974 in Wien den Orchesterteil von *Moses und Aaron* aufgenommen haben. Er brachte zwei schwere Gepäckstücke voller Bücher mit – die ganze Korrespondenz von Marx und Engels. Ich dachte, das lese ich nie, so viele Bücher, dazu habe ich zu wenig Zeit. Nur vor dem Einschlafen kann ich ein bißchen lesen. Und trotzdem habe ich das Ganze gelesen, dabei war auch der Brief von Engels. Ich habe ihn dem Straub laut vorgelesen und er hat gesagt: Wir können vielleicht etwas über Frankreich machen. Dann waren wir wegen *Moses und Aaron* in Ägypten. Wir wollten sehen, wie die Leute in Ägypten leben, welche Kleider, welche Gesten, welche Lebensumstände usw., bevor wir die Kostüme aussuchten. Einmal in Ägypten, haben wir uns andere Fragen gestellt, als die, die mit dem Film zu tun hatten. In Rom dann hat Jean-Marie ein Buch gesehen, das hieß *Soziale Kämpfe in Ägypten*, mit Statistiken und Erklärungen, was zur Zeit dort los war. Wir hatten immer so eine Nostalgie, wieder nach Ägypten zu gehen. Ich glaube, ich habe dann gesagt: Wir könnten einen Film machen aus diesen zwei Sachen. Leichter war es mit dem Text von Engels, der stand irgendwie. Wir mußten die Angaben kontrollieren, denn der Engels hatte das von einem russischen Historiker her auswendig dem Kautsky geschrieben. Da waren falsche Zitate. Das haben wir alles in den Archiven in Paris nachgeprüft, wohin die Gemeinden 1789 die Cahiers schickten, in der großen Hoffnung, wenn jeder erzählt, was nicht geht, würde sich etwas ändern. Die Hefte liegen immer noch da und sind sehr wenig benutzt. Es ist irgendwie rührend, wenn man sie ausgehändigt bekommt. Dann haben wir die Ziffern und Namen überprüft, sind zu den Orten gefahren und gemeinsam suchten wir, wo die Kamera stehen kann, was man da sehen kann, und manchmal zanken wir uns auch sehr heftig.

In Frankreich ging es leichter. Wir sind immer wieder zu den Orten gefahren; in Ägypten konnten wir das nur einmal tun und es war schwierig, die Orte zu finden. Es gibt keine Karten außer denen von der Kolonialverwaltung. Die Namen stehen da auf Ägyptisch und drunter auf Europäisch. Mit Fotokopien davon haben wir die Ortschaften gesucht. Die Leute dort, fünf Kilometer von einem Dorf entfernt, wissen nicht, wie das nächste Dorf heißt. Das haben wir mit einem Freund aus Paris, einem Ägypter, in seinem Wagen ausgekundschaftet. Manchmal brauchten wir einen Tag, um ein Dorf zu finden. Also ungefähr die gleiche Arbeit, wie sie Leute gemacht haben, die die Karten gezeichnet haben. Nur daß wir bloß etwa 20 Tage für Ägypten hatten. Nach unserer Rückkehr kam dann die Organisation. Was man mit dem Geld, das man hat, tun kann. Was man sofort bezahlen muß, was später. Die Diskussionen, die da geführt werden müssen – das mache ich mehr als er. Wenn er sagt, so schaffe ich es nicht, dann versuche ich es anders. Dann kommt das Drehen. Die Leute müssen bezahlt werden, Hotels arrangiert usw. Wenn gedreht wird, bin ich mehr mit dem Ton zugange und er mehr mit der Kamera. Er macht die Einstellungen. Beim Schnitt bediene ich den Schneidetisch, er macht ab und zu etwas, wofür man normalerweise einen Assistenten hat, d.h. Umrollen usw. Für den ersten Kurzfilm hatten wir ei-

nen Cutter, das hat eine Woche gedauert. Als der Marie angefangen hat zu sagen, also hier müßte man fünf Felder wegnehmen und hier drei, hat der eine Nervenkrise bekommen. Seitdem haben wir nie einen Dritten dabei gehabt. Wir machen es so, daß wir die Muster immer stumm sehen, weil ich nie den Ton aus der Hand geben will, solange er nicht überspielt ist, weil ich gute Freunde kenne, die zwischen dem Drehort und dem Kopierwerk einen Teil von ihrem Originalton verloren haben. Oder wo die Überspielung nicht gestimmt hat, wenn sie gemischt haben oder überspielt haben. Da will ich dabei sein. Jean-Marie ist auch dabei, weil man beim Abhören des Tons noch Sachen entdeckt, die man sonst nicht hören würde. Wenn wir schneiden und anfangen auszuwählen, kommt das Schwierigste: Wir haben 3, 10, 15 Aufnahmen von der gleichen Einstellung – dann eine auszuwählen, das ist manchmal schmerzlich.

Monika: Wenn du das Ausgangsmaterial nimmst: die Akten aus dem 18. Jahrhundert, die Berichte über die Dörfer und die Engels-Texte, dann könnte man sich ja auch ganz andere Bilder dazu vorstellen. Die Berichte sagen z.B. soundsoviele Familien sind verarmt, so viele können noch eben leben, soundsoviele sind reich – und in den Bildern sieht man nun keine einzige Familie, keine einzige Person. Man sieht ab und an heute, jetzt, einen Lastwagen vorbeifahren über die asphaltierte Landstraße, das Dorfschild. Wie kommt ihr zu dieser Bildkonzeption?

Danièle: Was uns interessiert hat, war von Anfang an klar. Das war zu sehen, welche Spuren heute geblieben sind, was sich da ganz verändert hat. Z.B. eine Stadt wie Rennes, von der man sagt, daß ein Drittel der Bevölkerung in ständiger Gefahr der Pauperisation lebte, ist jetzt sehr viel reicher. Da wird viel gebaut. Aber am Anfang sieht man Dörfer in der Bretagne, die vielleicht noch ärmer geworden sind. Was uns interessierte: das heute zu sehen, welche Spuren bleiben und was überhaupt da weggefegt worden ist und keine Spuren hinterlassen hat. Und dazu ein topografischer Film: mit Kamera und Nagra mit Bild und Originalton als Mittel einer Enquête.

Helge: Dazu fällt mir die Diskussion in der DFFB ein. Da habt ihr erzählt, daß es bei der langen Fahrt am Kanal in Ägypten durch möglichst wenig Dörfer ging, weil es euch aufdringlich erschienen wäre, durch die Dörfer zu fahren. Also hat diese Enquête erstmal ein distanzierendes Verhältnis zu den Menschen.

Danièle: Ja...

Helge: Und in einem anderen Zusammenhang wurde in der Diskussion gesagt, daß in diesem Film der Mensch nicht im Mittelpunkt steht. Wobei ich dies ganz anders empfunden hatte, weil durch die Schwenkbewegungen und durch das Eindringen des Raumes von den Seiten her – sei es durch Vögel oder Schmetterlinge, durch Geräusche – man eigentlich die Präsenz der Filmemacher sehr viel deutlicher spürte. D.h. es ist zwar einerseits eine Welt sichtbar, die menschenleer ist, aber dem gegenüber steht eine menschliche Gegenwart, die kein Gesicht hat.

Danièle: Aber diese Forschung gilt auch der Landschaft. Der Mensch ist natürlich da, weil diese Landschaften bearbeitete Landschaften sind und veränderte. Sie sind geschichtlich. Das ist nicht die Natur. Das ist eine Natur, die durch die Menschen ganz verändert worden ist. Das schon. Aber was uns interessierte, war auch, eine Landschaft zu verstehen. Warum ein Dorf da gebaut worden ist, wie es steht. Warum in Ägypten die Bewässerung so funktioniert mit einem größeren Kanal und den kleineren. Das ist alles von Menschen, das ist klar. Daß wir nicht durch ein Dorf fahren wollten – das war auch nicht das Thema, weil immerhin erzählt wird, daß Kämpfe und Revolten stattgefunden haben, und wenn man z.B. die Ebene bei Luxor sieht: zu Anfang ist die Kamera still, dann kommt ein Schwenk nach links bis zu den Bergen, wo ein Dorf in den Bergen liegt, dann geht man wieder nach rechts – da wird erzählt, wieviele Leute massakriert worden sind. Wenn man dabei in ein Dorf gefahren wäre und die Leute dann gesehen hätte – das wäre doch irgendwie falsch. Diese Orte sind auch Friedhöfe im Grunde, wo die Menschen noch da sind, aber wo viele gestorben sind. Und das hat wieder mit Menschen zu tun. Aber trotzdem wollten wir auch spüren lassen, daß diese Landschaften nicht nur von Menschen verändert und zum Teil bedroht sind, sondern auch vom Wind, vom Staub, von allem, was sich verändert und wo der Mensch ohnmächtig ist, keine Macht darüber hat.

Bernard Mangiante: Ich wollte einfach sagen, daß dieser scheinbare Reichtum des französischen Landes in einem Gegensatz steht mit der scheinbaren Armut des ägyptischen Landes.

Danièle Huillet (zu ihrem Mann): Ich wollte dir widersprechen, schon vorher und ich mache das jetzt, weil er davon spricht. Ich finde nicht, daß man den Eindruck hat, daß sich das Land da in Frankreich so bereichert hat. Man hatte diesen Eindruck in Rennes, weil man da die weißen Häuser sieht und daß gebaut wird, aber wenn man genau hinguckt, sieht man, daß es sehr wenige Felder gibt und viele Wiesen dafür und das bedeutet auch...

Jean-Marie Straub: Eine Korrektur. Machen wir eine Korrektur zu meinem Blödsinn von vorher, teilweise Blödsinn. Sag das. (zu Mangiante).

Bernard Mangiante: Es gibt in Frankreich so einen scheinbaren ästhetischen Reichtum. Der kommt von den Farben und weil es da jede Menge Bäume gibt und Gras und alles ist ganz grün und sieht ziemlich reich aus. Und wenn man ein bißchen von Landwirtschaft versteht, sieht man sofort, das ist tatsächlich eine verarmte Landschaft, denn es gibt keine Kultur mehr, nur so Wiesen zum Füttern von Tieren.

Jean-Marie Straub: Das heißt ein Land, das man irgendwie aufgesogen hat.

Bernard Mangiante: Das unterbenutzt ist, während in Ägypten, wie Danièle sagt, jeder Quadratzentimeter benutzt wird.

Jean-Marie Straub: Es gibt kaum Motorkultur, denn ein Land macht man auch kaputt mit Motorkultur und mit chemischem Dünger und in Ägypten ist es noch nicht so weit. Landwirtschaftlich sind wahrscheinlich die Schweiz oder die Vereinigten Staaten von Amerika oder die Bundesrepublik Deutschland und zum größten Teil Frankreich verwüstete Länder, was die Bauernwirtschaft und die Bauernkultur betrifft. Also ein zum Teil reichgewordenes, fettgewordenes Land und andererseits ein verwüstetes Land. Und zwar ist das eine Wüste dann, die grün ist. Wenn das Land Ägypten einmal so verwüstet wird, dann wird es nicht grün, dann kehrt es sich zu Sand.

Jean-Marie Straub: Die Kirche von damals, das Rathaus, die Hauptstraße, alles das wurde

irgendwann weggeräumt. Man muß sagen, das stimmt, der erste Teil hat einen „Science fiction“-Charakter. Das ist wie ein Planet, der am Sterben ist, das heißt, das gehört zur Vergangenheit oder wenn man sich an den Mallarmé vom Kurzfilm erinnert, Un coup de dés, da heißt es, sprechend vom Nordstern, „une constellation“, aber wahrscheinlich spricht er doch von unserem Planet „froide d’oubli et de désuétude“, also wörtlich übersetzt wäre das „kalt aus Vergessenheit und Entwohntheit“. Das ist der Aspekt vom ersten Teil. Und das heißt, der Eindruck ist richtig, da ist was passiert, was jetzt nicht mehr vorhanden ist. Einerseits ist die Bereicherung gekommen, ein gewisses Fettwerden auf der Oberfläche und andererseits ist da wenig Hoffnung für etwas, das eine Zukunft hat. Dazu Ägypten. Trotz all dem Mist der heutigen Politik und der Politik seit Jahrzehnten dort, der Clique, die das Land beherrscht, ist Ägypten ein Land mit Zukunft und mit politischer Hoffnung. So hat man im ersten Teil den Eindruck, man überfliegt einen toten Planeten und im zweiten Teil geht man in eine Zukunft hinein, irgendwie.

Danièle Huillet: Und das Komische trotzdem ist, daß Ägypten im Grunde viel älter ist als Frankreich, denn gemessen an Ägypten ist Frankreich ein junges Land. Das ist doch ein Gegensatz. Man spürt das auch bei dieser Ebene, da im Niltal bei Luxor, wo man von Massakern spricht und Leute singen hört, da spürt man doch irgendwie viele Schichten, die soweit reichen. Und das hat man in Frankreich nicht. Da spürt man vielleicht auch in den Farben: das ist nicht so alt.

Jean-Marie Straub: Der Brief von Engels ist ein Brief in drei Teilen, die zwei anderen Teile sprechen von ganz anderen Dingen. Und plötzlich spricht er da von einem Buch, das der Kautsky damals schrieb, nicht ein Buch, eher ein Aufsatz, über die französische Revolution, den hatte er dem Engels geschickt, der hatte den gelesen und da fängt der Engels an zu schimpfen in der Art: „Du hast nichts verstanden wie üblich“ und „Du mußt doch wissen, daß...“ und dann geht’s los „daß, daß, daß...“

Hans Hurch: Zu früh, zu spät ist der erste Film, den Sie gemacht haben, bei dem keine Leute vorkommen, die Sie für den Film ausgewählt haben. Man hört zwar Menschen Texte

sprechen, aber man bekommt sie nicht zu sehen. Alles was im Film zu sehen ist wurde aufgenommen, ohne da noch etwas hinzuzufügen. Hat dies etwas zu tun mit dem kleinen Schritt weiter von dem Sie gesprochen haben, den Sie in diesem Film gegangen sind?

Danièle Huillet: Das ist der erste Dokumentarfilm, im Grunde. Die anderen, auch die Chronik, waren keine Dokumentarfilme.

Jean-Marie Straub: Das war ein Spielfilm mit dokumentarischen Mitteln. Die Sache mit dem Schrittchen: Ich glaube, jeder Film, das ist auch das Problem bei uns, jeder Film geht auf einer anderen Straße ein Schrittchen. Aber wenn ich schon sage, man muß immer ein Schrittchen weitergehen, das heißt einfach, daß man mehr sagt. Aber daß das auf der gleichen Straße wäre, wo man dann immer weiterkommen würde, das ist nicht der Fall, glaube ich. Jeder Film ist eine andere Straße und ein neuer Weg. Der nächste Film, das wird wieder ein Film mit vielen Personen, und, ich weiß nicht mehr, zwischen Nicht versöhnt und Von der Wolke zum Widerstand. Ich meine, es sind Punkte, wo wir eben weitergegangen sind als je, in dem letzten, das stimmt schon, aber nicht

als Dokumentarfilm oder als Gattung. Eher in die Richtung, die uns vorgeschwebt hatte, wenn wir damals gesagt haben, ich glaube bei Euch schon, den Satz von der Rosa Luxemburg, daß das Schicksal eines Insekts in irgendeiner Ecke der Welt genauso wichtig ist, wie die Zukunft der Revolution. In dieser Richtung käme der letzte Film ein Schrittchen weiter, das vielleicht ja.

Danièle Huillet: Ich glaube, daß es keine Personen da im Film gibt, die wir ausgewählt haben, das ist im Grunde nicht so wichtig. Aber es gibt Landschaften und die sind genauso behandelt, als ob sie Personen wären.

Danièle Huillet: Und was ich noch sagen wollte, der Brief vom Engels, das war für uns eine Möglichkeit, ein Land zu untersuchen, das unser Land ist und wo wir lange weg waren. Und zu sehen, was da los ist, ohne Gefahr zu laufen, weil es trotzdem unser Land ist, von Mitleid oder von Sentimentalismus angesteckt zu sein, d.h. um eine Methode zu haben zu einer Untersuchung. Das war der Brief vom Engels und das Resultat und was man da sehen kann, das ist eben nicht sehr tröstend.

Monika: Es wird ja über den Text auch ganz klar, daß da jemand steht, und die Landschaft aus einem bestimmten Blickwinkel und einer Intention heraus betrachtet. Das finde ich das Faszinierende an euren Filmen, daß ihr absolut konsequent verzichtet auf jede Form von Inszenierung dieser Landschaft: die wird jetzt und hier gezeigt und nicht als Kostüm, als Wiederholung der Zeit von damals inszeniert, sondern jetzt wird gezeigt, wie es jetzt ist mit allen Kleinigkeiten und Geschichtsmächten wie Wind, Wasser und Regen, die das Land bewegen. Diese Ansicht läd sich auf mit Geschichte durch diese Elemente und vor allem auch durch den Text, der dazu gelesen wird.

Aber das sind ja Texte, die von einem bestimmten Klassenwiderspruch ausgehen, sowohl der Engels-Text, wie auch in *Geschichtsunterricht* der Brecht-Text. Für sie sind die Klassenwidersprüche durch Besitz definiert und z.B. nicht durch Geschlechtszugehörigkeit.

Für meine Begriffe laden sich diese Bilder von Landschaft, von einer Stadt wie Rom mit ihren Pflastersteinen, mit Geschichte auf, aber diese Geschichte unterschlägt die Geschichte der Frauen, die ja auch Anteil, sehr viel Anteil an der Geschichte genommen haben und deren Schweiß, Blut und Tränen genauso die Pflastersteine Roms tränken wie Blut, Schweiß und Tränen der Männer, die zitiert und benannt werden. Ich weiß nicht, wie weit es dein Interesse ist und es euch bewußt ist, die Sache der Frauen präsent zu machen in der Geschichtsaufladung der Bilder.

Danièle: Ich kann dazu drei Dinge sagen. Erstens — das habe ich schon gesagt — gibt es Spielregeln, an die muß man sich halten. Z.B. eine Frau mittendrin bei Brecht zu inszenieren, wo er eben keine hatte, das wäre falsch auch für die Frau. In Ägypten vor der einen Fabrik, da sieht man einmal eine Frau, die ganz schwarz gekleidet ist, durchs Bild gehen. Sie trägt etwas auf dem Kopf, wahrscheinlich bringt sie irgendwas zum Essen für ihren Mann oder ihren Sohn. Und man sieht eine zweite Frau, die europäisch gekleidet ist, wie sie aus der Fabrik kommt — eine Sekretärin wahrscheinlich. Und sonst keine Frau, nur Männer, die da herumlaufen. Man sieht auf den Land-

10 Das Feuer im Innern des Berges

straßen mehr Frauen: einmal die Frau mit dem Kind auf dem Esel. Während der langen Fahrt sieht man auch eine Frau auf einem Esel, die ein Buch liest und wahrscheinlich zur Schule geht oder von der Schule kommt.

Das ist eine Antwort. Eine zweite Antwort ist, glaube ich, ein Film wie *Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter*. Das ist ein Film, in dem die Unterdrückung der Frau sehr deutlich da ist. Das ist ein Stoff, der mehr von uns kommt, die Konstruktion ist nicht von jemand andern ausgegangen.

Es gibt zwar keinen Satz darin, der von uns ist. Es sind nur Texte von anderen, aber die Konstruktion und die Geschichte kamen von uns und das hat so angefangen: Wir waren in München – wir lebten damals dort – und gingen zu einem Kino in der Vorstadt. Wir kamen zu Fuß zurück, weil es sehr spät war und es keinen Bus mehr gab. Es war ziemlich weit weg, und wir entdeckten diese Straße, wo die Frauen auf dem Gehsteig stehen und nur Männer in Lastwagen oder Automobilen vorbeifahren und anhalten. Darumherum hat sich der Rest des Films gedreht. Wir sind zweimal durchgefahren und wir hatten sogar das Nummernschild des Autos getarnt, weil da auch Zuhälter sind, die das beobachten.

Das ist die zweite Antwort und die dritte Antwort von mir ist, daß ich glaube, es geht viel schneller und leichter – und auf dem Punkt hatte der Marx doch irgendwie recht –, daß die Frauen sich befreien, wenn eine Gesamtrevolution da ist. Z.B. in Vietnam haben die Frauen die Gleichheit mit einem Stoß gewonnen. Das bedeutet nicht, daß nachher da die Reaktion nicht auch auf diesem Gebiet zuschlägt. Der Kampf da ist genauso nötig, wenn der Krieg zu Ende ist wie auch auf anderen Gebieten. Das ist ganz klar. Aber ich meine, da geschieht etwas sehr plötzlich, weil eben eine gesamte Bewegung da ist und nicht nur die der Frauen, sondern die Frauen sind da mittendrin.

Monika: Das ist auch sehr deutlich in euren Filmen drin, die Hoffnung auf die dritte Welt, auf eine Gesamtrevolution, die dann auch den Nebenwiderspruch, die Sache der Frauen, löst.

Danièle: Aber radikaler als es die Ägypterin in der Diskussion im Arsenal vertrat. Es hat mir sehr sehr leid getan, weil sie mit Argumenten gekommen ist, die von Politologen stammen, die sie übernommen hat. Gewiß, wenn man das von Männern hört, ist es schon dumm, aber von einer Frau ist es noch schlimmer. Sie ist nicht nur als Ägypterin kolonisiert, sie ist es auch als Frau. Sie hat gesagt, daß man von den Bauern keine Revolution erwarten kann, weil sie Analphabeten sind. An diesem Argument ist z.T. etwas Wahres, aber ich kann es trotzdem nicht mehr hören. Das Lustige und das Traurige ist, daß die ersten – nicht nur Revolten, sondern auch Revolutionen – z.T. eben von den Bauern gekommen sind, z.B. hier in Deutschland. Und die waren auch Analphabeten, nur hatten sie eben auch eine Kultur, aber nicht die des Klerus.

Monika: Auch die Abwesenheit von Frauen in den Bildern ist ein geschichtliches Dokument. Aber darum geht es mir hier nicht. Ihr entscheidet euch doch für bestimmte Texte, die Geschichte interpretieren. Es ist eine Entscheidung, ob man Engels nimmt oder Brecht, oder ob man sie kritisiert in ihrem Geschichtsbild. Das tut ja z.B. die neue Frauenbewegung. Ich habe große Skepsis, daß sich mit einer Revolution die Lage der Frauen ändert. Vielleicht zeitweise in der Phase, in der sie gebraucht werden und zuarbeiten. Das war immer so, wenn die Frauen gebraucht werden in und nach dem Krieg und zuarbeiten, aber ihre eigene Sache im Grunde nicht vertreten. Ich weiß nicht, ob du Interesse daran hättest, auch über diese Stoffe hinaus andere Texte zu thematisieren, in denen die Sache der Frauen behandelt wird.

Danièle: Aber das ist auch eine Begegnung. Die Liebesgeschichte passiert nicht nur, wenn man einer Person begegnet, sondern es kann auch ein Text sein, in dem doch irgendetwas richtig erscheint. Er ist immer nur teilweise richtig. Ich glaube, darin sind wir beide einig, daß man keinen Film machen kann mit allgemeinen Ideen, sondern daß man etwas Konkretes und Präzises haben muß, und der Text von Engels ist konkret und präzise für etwas sehr, sehr Kleines, Begrenztes. Man kann einen anderen Film machen mit einer Kritik darüber, aber das ist dann nicht der gleiche Film und dazu muß irgendwie eine Begegnung stattfinden.

Monika: Man kann z.B. so etwas als Defizit empfinden und da eine Entwicklung durchmachen.

Ich gehe von mir selber aus, daß so ein Prozeß der Bewußtmachung stattfindet. Nach der Diskussion in der DFFB habt ihr gesagt: nach *Geschichtsunterricht* ist so etwas wie ein Defizit offen; am Ende steht diese Brunnenfigur, eine Frau, wenn auch eine sehr mythologisierte, die ich gar nicht so sehr als Frau empfunden habe, der das Wasser aus dem Mund fließt, sie kotzt. Sie spricht das Schlußwort zu diesem Film: das Erbrechen über den Gang der Geschichte. In einem frühen Film von euch, in der Böll-Verfilmung *Nicht versöhnt* heißt es im Untertitel *Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht*. Für mich ist das ein Männerspruch, der auch unsere Politik bestimmt, z.B. die Politik der Aufrüstung. Die Ideologie, man muß aufrüsten, weil der Gegner aufrüstet, also gegen Gewalt hilft nur Gewalt...

Danièle: Ich unterbreche nur, um zu sagen, 'Gewalt', das ist nicht nur Gewalt mit Waffen. Ein Streik ist eine Form von Gewalt. Nehmen wir eine Utopie, die größte Utopie, die es gibt: daß plötzlich alle Intellektuellen, Frauen und Männer, streiken würden und diese Scheißgesellschaft zusammenbrechen würde, das wäre auch eine Form der Gewalt, die im Grunde viel größer wäre als alle Formen, damit umzugehen.

Monika: Aber ihr habt Ansätze zu alternativen Figuren gezeigt, die alte Fämel...

Danièle: Aber die steht ja für eine Art Gegengewalt, nur ist die verstört. Und der Druck ist zu groß, so daß sie dadurch zerstört wird. Nicht nur der Druck des Krieges oder der ganzen Zeit, sondern was sie da als Frau auch spürt und erleben mußte.

Helge: Ich würde von Dir gerne wissen, welche Filme von Frauen du magst. Kannst du z.B. mit Marguerite Duras etwas anfangen?

Danièle: Ich bewundere sie schon. Sie hat eine große Energie und ist sehr bissig, aber ich bewundere mehr eine Frau, die das alltägliche Leben schafft, nicht nur als Intellektuelle, sondern eine Frau, die das schafft mit Mann und Kindern, sich nicht umbringt und damit leben kann. Ich finde das viel schwieriger, als Filme zu machen.

Monika: Aber du willst das nicht?

Danièle: Ich habe die Kraft nicht dazu für beides zusammen.

Monika: Du willst lieber Filme machen?

Danièle: Das wäre auch eine Liebesgeschichte. Wenn man wählt, ist man sehr jung, und die Erfahrung kommt erst nachher. Vielleicht gibt es Frauen, die beides schaffen, vielleicht wird die Caroline das schaffen, einen Mann und eine Tochter oder mehrere Töchter. Vielleicht bei der jüngeren Generation... Es ist sehr schwer, dann die anderen nicht zu unterdrücken, was auch keine Lösung wäre.

Monika: Wie stehst du zu den Filmen von Chantal Akerman, z.B. *Jeanne Diehlmann*?

Danièle: Ich kann sagen, daß ich manches nicht ertragen konnte. Das war z.B., wie die Schauspielerin Delphine Seyrig Kartoffeln schält und man merkt, daß die das im Leben nie macht. Das geht nicht. Und was ich auch im Film nicht mag, sind stur systematische Einstellungen, daß, wenn jemand sich z.B. aufrichtet, er sich den Kopf dadurch abschneidet.

Monika: Aber ich meine, ihr habt euch ziemlich ausdrücklich gegen die von Hollywood entwickelte Filmsprache gewandt – Schuß/Gegenschuß –, wo immer das, was für den Moment wichtig ist, im Bild erscheint, der Kopf, und irgendwie müßte dir das vielleicht entgegenkommen, – eine gewisse Sturheit der Inszenierung, die dann vielleicht mehr auf das Kleid oder ein beliebiges Detail verweist...

Danièle: Aber ich glaube nicht, daß man eine Unterdrückung durch eine andere ersetzen kann und ich glaube auch nicht, daß man ein System durch ein anderes bekämpfen kann, weil dann eine Sache einfach rigide wird und das ist alles.

Helge: Du hast also das Gefühl, daß da filmsprachlich sehr viel Willkürliches passiert?

Danièle: Das wird dann irgendwie systematisch und das stimmt was nicht für mich. Das ist alles.

Monika: Obwohl ich eure Filme als ausgesprochen systematisch empfinde in ihrer Abwehr, in der Reflexion der Kommerzialisierungen der Filmsprache.

Danièle: Aber ich glaube, ich hoffe, das ist nicht so sehr ein System als eine Methode, irgendwas zu erforschen; die kann auch gesprengt werden, z.B. die Einstellung. Ich glaube, es ist das

dritte Dorf, das man in Ägypten sieht, wo man am Anfang das Schild hat und dann nach links geht, dann kommt man zurück bis nach rechts, dann sieht man das Dorf und im Hintergrund gehen Leute. Und ein Esel. Im Vordergrund, auf der Straße, kommen Wagen, Lastwagen und ein Karren und ein Esel – das passiert dann sehr im Vordergrund. Das war z.B. nicht vorgesehen. Es war für uns auch eine Überraschung und wir wollten das dann behalten, weil wir eben die Wirklichkeit nicht wegräumen wollten, nur damit die Einstellung bleibt, wie sie vorgesehen war. Weil wir sonst, wenn wir eine Einstellung machen würden mit dem, was auf der Straße passiert, nie so geschnitten hätten und...

Monika: Denkst du nicht, daß für das Verständnis eurer Filme auch sehr viel Kenntnis der Filmgeschichte Voraussetzung ist?

Danièle: Also erfahrungsgemäß sind die Leute sehr betroffen, die kaum Filme oder sehr wenige sehen. Ich glaube, es gibt da zweierlei: es gibt die Leute, die eine Filmkultur haben, viele Filme gesehen haben, bei denen die Filme auch manchmal sehr gut ankommen, die also interessiert werden. Aber die Leute, die am meisten betroffen werden, und – glaube ich – die Filme vielleicht am besten empfinden, das sind eben die, die keine Filmkultur haben.

Helge: Was heißt, daß sie keine Filmkultur haben? Es gibt heute ja auch Fernsehen...

Danièle: Aber im Fernsehen sehen die Leute mehr die Nachrichten, Sport, und die Leute, von denen ich spreche, sehen sich auch kaum Spielfilme an. Sie sehen das Fernsehen, wie man vorher auch Zeitung gelesen hat. Oder – ja, Sport. Sie haben recht, denn das ist das einzige, was einigermaßen gut gefilmt ist. Schwierig wird es mit Leuten, die zu wissen glauben, was Film ist und was Film sein soll. Die kommen rein und sagen sofort wie die Ägypterin z.B.: Das ist kein Film, das ist nicht filmisch. Da ist eine Schranke. Die glauben, Film muß so und so sein, und akzeptieren nicht, daß es anders eben auch sein kann. Und auch anders war.

Helge: In dem Interview, das Karsten Witte mit euch geführt hat, war eine Passage enthalten, wo ihr sagt, daß ihr Filme machen wollt, die sich nicht aus dem Kino her verstehen lassen, aus der Kinogeschichte, sondern die man so verstehen kann.

Monika: Aber ich denke schon, daß es so etwas gibt wie Tradition und filmsprachliche Tradition, auf die die Leute auch trainiert sind. Orgendwo verknüpfen sich mit Kino, konventionellem Kino, auch solche Begriffe wie Traumfabrik oder ‚Illusionen erwecken‘. Und ich denke, es ist auch eine Sache, die man nicht nur abwertend sagen darf. Weil mit der Möglichkeit, Illusionen aufzubauen, auch gegeben ist, Utopien zu denken, zu entwerfen, zu träumen – auch positive...

Danièle: ...Aber ich glaube nicht, daß das viel mit Utopien zu tun hat. Die Träume, die man hat, kommen nur von der Wirklichkeit und sind nur z.T. verschieden von der Wirklichkeit und sind ein Versuch, daraus zu entfliehen. Aber immer von der Wirklichkeit und nicht von nichts...

Monika: Ja. Gut. Man kann es auch sehr intellektuell machen. Aber ich denke, eure Bilder sind doch irgendwie Verzicht, haben doch schon etwas von Kargheit und Strenge.

Danièle: Ich hoffe nicht *nur*. Ich hoffe, daß man dabei noch Sinnlichkeit und Lust empfinden kann. Den Duft der Dinge spüren kann. Oder?

Monika: Was mich sehr fasziniert hat, war eure Berufung auf Cézanne, der immer und immer wieder den Berg malt, immer wieder die Außenseite des Berges, und der weiß, daß der Berg gebrannt hat. Er malt trotzdem immer wieder die Außenseite. Über die Energie, die er heranträgt, kommt das Feuer zur Erscheinung.

Danièle: Ich kann noch etwas mehr über Cézanne erzählen. Als ich 14 oder so war, da habe ich zum ersten Mal Bilder von Cézanne im Museum gesehen. Da war das freche Ding mit der nackten Frau, *Les Grandes Baigneuses*. Zunächst hatte ich den Eindruck, der kann nicht malen, das ist schlecht gemalt. Und trotzdem war irgendetwas drin, das hat bewirkt, daß ich mich sehr lange damit beschäftigt habe und die Bilder von den anderen Malern, die dort hingen, nicht mehr sehen konnte, weil ich den Eindruck hatte, die malen schlecht.

Helge Heberle, Monika Funke Stern
