

„EINE HALLUZINOGENE COLLAGE.
EINE SYMPHONIE, DIE WIE EIN
HANDSTREICH DAHERKOMMT.“

DIE ZEIT

„EIN JAHRHUNDERTWERK.“

SUSANNE OSTWALD, NZZ
"GODARD ERFINDET
DAS KINO, [...] NOCH
EINMAL NEU."

BERT REBHA

MARGO

PRESSEHEFT



PALME D'OR SPECIALE
FESTIVAL DE CANNES

EIN JEAN-LUC GODARD BILD BUCH FILM

AUF DEUTSCH GESPROCHEN VON
JEAN-LUC GODARD

Produziert von Hamidreza Pejman, Georges Schoupsair, Nader Mobargha
Jean-Luc Godard, Fanny Ardant, Pierre-Emmanuel Dutilleul, Rocco Sotgiu
Eine Produktion von CASA AZUL FILMS
In Koproduktion mit ECRAN NOIR PRODUCTIONS
Internationaler Vertrieb Wild Bunch
Mit Unterstützung durch Cinéma und Loterie Romande,
Bundesamt für Kultur (Schweiz), Jan Michaleki Stiftung,
Snaporazverein - F. Bianchi, ARTE
Eine Koproduktion von RTS Radio Télévision Suisse

arte

RTS Radio Télévision Suisse

CINEFORUM

LOTTERIE ROMANDE

PRODUCTION ASSOCIATION

ECRAN NOIR PRODUCTIONS

SWISS FILMS

SWISS FILMS

GRANDFILM

BILDBUCH

JEAN-LUC GODARD

(OT: Le Livre D'Image, IT: THE IMAGE BOOK, Schweiz 2018)

Filmstart: 04. April 2019

Spielfilm: 85 Min., DCP-2K, franz. OmU-Fassung und deutsche Fassung

FSK: k.A.

Regie: Jean-Luc Godard
Kamera: Fabrice Aragno
Schnitt: Jean-Luc Godard, Fabrice Aragno
Sprecher: Jean-Luc Godard
Produzenten: Fabrice Aragno, Mitra Frahani, Jean-Paul Battaglia, Hamidreza Pejman, Georges Schoucair, Nader Mobaragha
Originalmusik: Editions ECM
Researcher: Nicole Brenez
Eine Produktion von: Casa Azul Films, Ecran Noir Productions
Weltvertrieb: Wild Bunch

Kurzsynopsis:

Regielegende Jean-Luc Godard sinniert in seinem neuesten Werk über den Status Quo der Welt.

Ein rauschhafter Gedankenfluss. Eine assoziative Collage in fünf Kapiteln. Bilder und Wörter. Wie ein fieberhafter Traum, geschrieben in einer stürmischen Nacht. Grausam und gewaltig. Die Sehnsucht nach Freiheit. Die Abgründe der Menschheit. Die Schönheit des Kinos. Das verlorene Paradies. Zeit und Geschichte, gedehnt und verdichtet. Ein unheilvolles Bilderbuch. Der Krieg hat begonnen.

GRANDFILM

GRANDFILM GmbH Verleih
Muggenhofer Straße 132 d Bau 74
D-90429 Nürnberg
verleih@grandfilm.de www.grandfilm.de
+49 (0)911 810 06 671

ÜBER DEN FILM

Erinnerst du dich noch daran, wie wir vor langer Zeit unsere Gedanken trainiert haben? Meistens gingen wir von einem Traum aus.... Wir fragten uns, wie in völliger Dunkelheit Farben von solcher Intensität in uns entstehen konnten. Mit leiser, leiser Stimme, die große Dinge sagt, überraschend, tief und präzise. Bild und Worte. Wie ein schlechter Traum, geschrieben in einer stürmischen Nacht. Unter westlichen Augen. Die verlorenen Paradiese. Der Krieg ist da.

Jean-Luc Godard setzt mit seinem neuesten Film sein sich alle Freiheiten nehmendes Spätwerk fort. Ein rauschhafter Gedankenfluss, eine assoziative Collage in fünf Kapiteln. Die Sehnsucht nach Freiheit. Die Abgründe der Menschheit. Die Schönheit des Kinos. Zeit und Geschichte, gedehnt und verdichtet.

Mit BILDBUCH (OT: LE LIVRE D'IMAGE) setzt der inzwischen 88-jährige Jean-Luc Godard die essayistische Arbeit der letzten 20 Jahre fort und macht da weiter, wo HISTOIRE(S) DE CINEMA und FILM SOCIALISME begonnen haben. Es geht um Gewalt und wie sie in Bildern dargestellt wird, um das Verhältnis Europas zur südlichen Hemisphäre, um die Verantwortung der Kunst und des Kinos. Poetisch, melancholisch, universell gültig und gleichzeitig sehr persönlich, ist BILDBUCH ein hypnotischer Strom von Bildern, Gedanken und Zitaten. Ein "Jahrhunderwerk", wie der Filmkritiker Bert Rebhandl bemerkte, für das JLG 2018 in Cannes den Spezialpreis *Palme d'or speciale* verliehen bekam.

ÜBER DEN FILMEMACHER

Jean-Luc Godard (*1930) gilt als wichtigster Vertreter der französischen Nouvelle Vague und hat die Sprache des Kinos nachhaltig geprägt. 2010 wurde ihm der Ehrenoscar für sein Lebenswerk verliehen.

JLG - drei Buchstaben, die bei kinoaffinen Menschen sofort etwas auslösen. Kaum ein Regisseur hat mit seinem Werk so nachhaltig den Werdegang des Kinos beeinflusst. Und anders als andere ist Jean-Luc Godard mit seinem Spätwerk nicht in die seichte Belanglosigkeit geflohen, sondern reflektiert mit intellektuell aufregenden Filmen das Verhältnis von Politik und Kunst, Geschichte und Gegenwart, Kino und Welt.

Filmographie (Auswahl):

1954: Opération Béton
1960: Außer Atem
1963: Die Verachtung
1965: Alphaville
1965: Elf Uhr Nachts
1967: Die Chinesin
1983: Vorname Carmen
1987: Schütze deine Rechte
1998: Geschichte(n) des Kinos
2004: Notre musique
2010: Film Socialisme
2014: Adieu au langage
2018: Le Livre d'image

Jean-Luc Godard (2018): Worte wie Ameisen

Eine exklusive Übersetzung des einzigen Interviews, das der Meister der französischen nouvelle vague zu seinem neuen Film *BILDBUCH* gegeben hat.

Dmitry Golotyuk and Antonina Derzhitskaya 25.1.2019

Unser erstes Treffen mit Godard fand im Mai 2016 in Rolle statt [1]. Zu dieser Zeit hatte die Idee zu *The Image Book* bereits Gestalt angenommen: eine zunächst vierteilige Struktur entwickelte sich zu sechs Teilen (fünf "Finger" als eine lange Einleitung und die "Hand", die sie alle einschloss), während das Skript viele Einstellungen und Texte enthielt, die im Film zum Einsatz kommen sollten (einige Dinge sollten jedoch verschwinden, und andere Text- und Bildzitate aus denselben Quellen ihren Platz einnehmen). Der Schnitt hatte noch kaum begonnen. In Godards kleinem, verräucherten Schneiderraum bekamen wir dennoch die Gelegenheit, die ersten elf Minuten des Films zu sehen - alles, was bis dahin fertig war.

Während unseres zweiten Besuchs im März 2018 war der Film beinahe vollendet. Der Raum, in dem wir uns unterhalten hatten (und in dem Zoé Bruneau eine Figur aus Fritz Langs *METROPOLIS* in *GOODBYE TO LANGUAGE* betrachtet) war nun zu einem kleinen Sichtungsräumchen umgebaut worden. Hier fanden die ersten Sichtungen von *BILDBUCH* statt, unter Bedingungen, wie sie Godard als am passendsten erachtete. Der Raum ist auf eine bestimmte Weise gestaltet: ein großer Fernschirmschirm in der Mitte, zwei große Lautsprecher, die auf die Zuschauer*innen zeigen, die an der gegenüberliegenden Wand sitzen. Diese drei den Raum strukturierenden Elemente verweisen auf die letzten Endes verworfene Idee, eine Filmskulptur für drei Bildschirme zu kreieren. Am Wichtigsten jedoch ist es, den Klang vom Bild zu trennen, wie Godard während unseres kurzen Gesprächs mit ihm und Fabrice Aragno direkt nach der Sichtung betont. Zwei Tage später kehren wir zu ihm zurück, um den Film im Detail zu besprechen.

DÉBORDEMENTS: Wir würden gerne über Ihren neuen Film sprechen und gleich mit seinem Titel, *The Image Book*, beginnen, weil das das Erste ist, was einem auffällt. Man weiß mittlerweile, dass Ihre Titel immer schon vor dem Film da sind ...

JEAN-LUC GODARD: Ja, das stimmt, aber in diesem Fall kam der Titel erst nach dem Film. Eine lange Zeit war der richtige Titel, der jetzt als Untertitel fungiert, *Image et parole* (Bild und Sprache).

D.: Genau, und vorher gab es noch *Tentative de bleu* (Versuch eines Blaus) [2], *Le grand tableau (noir)* (Das große Bild/Die Tafel) und noch andere Versionen. Was genau gab denn die Richtung vor, wenn nicht der Titel, oder legte, wie Sie sagten, dem Ganzen eine Verpflichtung auf?

J-L.G.: In dem Fall war das wie mit jedem Titel: wir hatten eine Zusammenfassung. Aber darüber sprechen wir noch. Und wir schreiben 'image' in der Einzahl. Es handelte sich nicht um ein Buch mit Bildern, wie es sie oft gibt, wie Bücher über Maler*innen und Bilder, zum Beispiel. Es geht um das Bild. Achja, ich wollte Sie etwas fragen, mir will da etwas nicht einfallen: in *The Children Play Russian* gibt es einen Moment, wo es heißt, dass die Russen zwei Wörter für das Bild haben.

D.: Ja, "obraz" ("образ") und "izobrajenie" ("изображение").

J-L.G.: Und ich habe den Unterschied vergessen ...

D.: "Obraz" ist nicht nur das, was man sieht, es ist größer, eher metaphysisch ...

J-L.G.: Genau, und das andere? Das, was die Amerikaner "pictures" nennen?

D.: Ganz genau.

J-L.G.: Okay. Aber im Französischen habe ich, glaube ich, gesagt, dass das Bild, "obraz" ... Ich habe als Beispiel ein Symbol/Icon/eine Ikone gezeigt. Heutzutage

ist das hier ein Symbol/Icon/eine Ikone [er hält den Bildschirm seines Smartphones hoch und lacht].

D.: Erinnern Sie sich noch daran, was der Ausgangspunkt dieses Films war?

J-L.G.: So richtig angefangen hat das Ganze, als ich über die fünf Finger an der Hand nachdachte. Ich sagte zu mir selbst: „Wir sollten einen Film machen, in dem es fünf Finger gibt und darüber, was diese fünf Finger zusammen ergeben, die Hand also.“ Dann dachte ich an ... an einen weiteren Teil, vielleicht, der daran anschließen sollte. Aber das hat eine Weile gedauert. Das mit den fünf Fingern ging schnell: der erste Finger stellt Remakes, Kopien, dar; der zweite Krieg, und dann bin ich auf diesen alten französischen Text gestoßen, *SOIRÉES DE SAINT-PÉTERSBOURG* (Joseph de Maistre, 1821); der dritte war dann ein Vers von Rilke ("wie Blumen in Geleisen so traurig arm im irren Wind der Reisen"); der vierte Finger – ach genau, die Finger kamen mir fast alle gleichzeitig – war Montesquieus Buch *Vom Geist der Gesetze* (1748); und der fünfte war LA RÉGION CENTRALE, ein Film von einem Amerikaner, Michael Snow, [3], den ich gekürzt habe: wir sehen das alles nicht mehr [Er macht eine Geste um ein Panoramaschwenk anzudeuten]. Und dann hatte ich die Idee, dass das Zentrum von der Liebe zwischen einem Mann und einer Frau handeln sollte, was Dovzhenkos *ERDE* entnommen ist.

D.: Was ist die Verbindung zwischen diesem Paar und Michael Snows Film?

J-L.G.: Nun, das Paar ist das zentrale Element, was Michael Snow allerdings nicht sagt, aber egal, er hat eben LA RÉGION CENTRALE gemacht.

D.: Das Paar ist der eigentliche Mittelpunkt des Films?

J-L.G.: Das hängt von den Zuschauer*innen ab. Oder Bécassine. [Er schaut auf eine Collage an der Wand, mit einem Bild aus dem französischen Comicstrip BÉCASSINE, das man auch im Film sieht und lacht.]

D.: Oder Fabrice Aragno, der, nachdem er sich den Film vor zwei Tagen noch einmal mit uns angeschaut hatte, meinte, dass das Paar, das den Mittelpunkt des Films darstellt, eine offensichtlich zentrale Rolle einnimmt.

J-L.G.: Ja, vielleicht. Daran habe ich jetzt nicht gedacht. Alle können genau das darüber denken, was sie wollen. Wenn ich ihn mir wieder anschau und darüber nachdenke, fallen mir andere Dinge auf und das ist gut so. Und wenn ich mich nicht irre, gibt es eine Einstellung, in der man eine Großmutter und ihre Enkelin hinter einem LKW sieht, der gerade wegfährt. Und darauf steht „Erde“.

D.: Ja, das ist Barnets *Alyonka*.

J-L.G.: *Alyonka*, richtig. Das ist zwar nicht Dovzhenko, aber da steht „Earth“.

D.: Das ist aus *Histoire(s) du cinéma*.

J-L.G.: Ja, ich habe mehrmals Dinge aus *Histoire(s) du cinéma* wiederverwendet, aber oft mit anderer Tonspur.

D.: Ist das eine Überschrift die im Film auftaucht [während sie auf ein Schild im Regal zeigen].

J-L.G.: „Speech and image“? Ja, es taucht einmal auf, glaube ich. Ich kann mich nicht mehr genau erinnern.

D.: Uns hat das ziemlich gut gefallen, neben dem Titel; das ist ein tolles Bild, aber auch eine Metapher: Sprache, die zum Bild wird.

J-L.G.: Stimmt, und dann das Bild, das zu Sprache wird. Das kommt auch aus ... ich weiß nicht, ob Sie es kennen, schon vor Jahren hat Anne-Marie ein kleines Buch geschrieben, das *Images en parole* (Bilder in Sprache) (aber ‚Bilder‘ im Plural und ‚Sprache‘ im Singular). Ich kann es Ihnen zeigen. [Er holt das Buch, der Titel ist mit schwarzem Filzstift übermalt.] Da sind kleine Geschichten über Leute, die hier wohnen, drin. Und ich habe das Vorwort geschrieben.[4] Es gibt übrigens eine Einstellung, die das Buch zeigt, im Film.

D.: War der Nahe Osten schon ganz am Anfang Teil Ihres Projekts?

J-L.G.: Ich weiß nicht genau. Nein, ich glaube nicht, nicht ganz am Anfang, aber er kam schnell dazu. Das war Arabien, „Das fruchtbare Arabien“ (Arabia felix [5]), weil mir einfiel ... Am Ende des 19. Jahrhunderts war „Das fruchtbare Arabien“ (Arabie heureuse) ein Begriff, den französische Schriftsteller*innen oft benutzten, die Anhänger*innen des Saint-Simonismus, zum Beispiel. Und mir ist dann noch ein Buch eingefallen, das von einem Amerikaner stammt, Frederic Prokosch, das auf Französisch *Hasards de l'Arabie heureuse* hieß. [6]

D.: Was Sie wiederum in Ihrem Film zitieren und das eigentlich auf dem Boden im ersten Raum Ihres *Collages-de-France*-Projekts hätte platziert werden sollen. [7]

J-L.G.: Keine Ahnung, aber Sie wissen es wohl besser als ich. [Er lacht.]

D.: Es gibt da auch eine Sequenz in *Histoire(s) du cinéma*, in der Sie die Kindheit des Kinos mit der Kunst der Anhänger des Saint-Simonismus verbinden, mit einem Traum vom Orient ...

J-L.G.: Stimmt, aber das habe ich gemacht, weil eine der führenden Persönlichkeiten oder einer der Wortführer der Anhänger des Saint-Simonismus *Enfantin* hieß. [8]

D.: Ja, genau. Und Sie behandeln da auch die Eisenbahn. [9]

J-L.G.: Ja, aber das kommt daher, weil mein Großvater mütterlicherseits das Eisenbahnnetz im türkischen Smyrna in einer kleinen Stadt namens Cassaba ausgebaut hat. Und Cassaba war auch der Name meines ersten Hundes. Mein Großvater war sehr reich. Er war Mitglied der ... ich erinnere mich noch, sie wurde irgendwann zur Banque de Paris et des Pays-Bas umgetauft, was heute eine ziemlich bekannte Bank ist, aber damals Osmanische Bank hieß. [10]

D.: *BILDBUCH* entwickelte sich langsam zu einem archäologischen Vorhaben, wie Sie sagten. Diese neue Richtung haben Sie zusammen mit Yervant Gianikian und Angela Ricci Lucchi eingeschlagen, zwei italienischen Filmemacher*innen, deren Präsenz in Ihrem Film ziemlich wichtig ist. Ihr Artikel *Notre caméra analytique* (Unsere analytische Kamera) beginnt mit folgenden Worten: „Wir reisen, während wir katalogisieren, wir katalogisieren, während wir reisen.“ Sie zitieren mindestens drei Einstellungen aus ihren Filmen, einschließlich dieser einen, in der ein Zug in einen Tunnel hineinfährt und einer sich abwickelnden Filmrolle.

J-L.G.: Das ist aus einem amerikanischen Film, glaube ich, oder einem englischen ... [Er sucht nach der entsprechenden Einstellung in einem großen Notizbuch, das eine Art annotiertes Skript des Films enthält.] Hier, er heißt *Reel-Unreel*.

D.: Ja, aber ich meine eine andere Einstellung. Am Anfang der Remakes, ein Film, der gerade abgewickelt wird.

J-L.G.: Ein, der gerade abgewickelt wird? Stimmt, das ist der Film der beiden Italiener*innen.

D.: Und das sieht ein wenig wie eine nie enden wollende Straße aus.

J-L.G.: Richtig.

D.: Sie haben die Tonspur eines anderen Films dazugenommen, einer Dokumentation über Rock-Musiker*innen, deren Namen ich vergessen habe, die erwähnen, dass Orpheus von seiner langen Reise zurückkommt. Weil das auch ein Archivfilm ist, könnte man denken, dass es sich dabei um eine Reise in die Vergangenheit handelt ...

J-L.G.: Ach, über so etwas denke ich nicht wirklich nach. Es gibt da mehrere Filme, die ich von zwei Leuten aus Frankreich bekommen habe, einen von ihnen erscheint im Abspann, sie heißt Nicole Brenez, und der andere heißt ... Ha, sobald ich nach einem bestimmten Wort suche, läuft es mir davon wie eine Ameise. Und dann fällt es mir plötzlich drei Monate später wieder ein. Nein, ich glaube, ich habe es vergessen ... Bernard Eisenschitz! Er ist ein Spezialist für russisches Kino und hat mir ein oder zwei russische Filme gegeben.

D.: Ich dachte, der Film hätte etwas mit Archäologie zu tun, weil das oft die Art und Weise ist, wie Gianikian und Ricci Lucchi das Filmemachen angehen, sie suchen nach etwas in der Vergangenheit, um damit einen Sachverhalt in der Gegenwart näher zu beleuchten.

J-L.G.: Richtig.

D.: Mit Ihrer Arbeit ist das ähnlich, außer, dass Sie, indem Sie Benjamins Idee von bestimmten Konstellationen zwischen Vergangenheit und Zukunft folgen, die Gegenwart direkt ins Spiel bringen, um sich mit ihr auseinanderzusetzen: Sie zeigen Bilder von islamistischen Kämpfern in dem ersten Teil des Films, REMAKES ...

J-L.G.: Ja, aber das kommt daher, dass das ‚Remake‘ eine Kopie ist. In Rossellinis Film PAISA sieht man, wie Menschen ins Meer geworfen werden und im islamistischen Film sieht man dann wieder, wie Menschen ins Meer geworfen werden. Wohingegen Rossellinis Film nur „La guerra era finita.“ gesagt hat. [Er lacht.] Das ist alles. Mehr sehe ich da nicht.

D.: Und doch gibt es zwei Einstellungen von islamistischen Kämpfern im ersten Teil: die eine ist dokumentarisch, während die zweite aus einem ...

J-L.G.: ... fiktionalen Film stammt.

D.: Sissakos *TIMBUKTU*. Ihr archäologisches Terrain schließt auch alles Imaginäre [falls die Interviewmensen hier nicht etwas Spezifischeres meinen, wie das Kulturelle Imaginäre, ist hier aber nicht eindeutig] mit ein.

J-L.G.: Ja, ja, natürlich.

D.: Ist es nicht vielmehr die aktuelle Situation im Nahen Osten, die sie dazu bewegt hat, sich diese Region anzuschauen?

J-L.G.: Nein, es ist eher so, dass die arabische Welt, obwohl ich sie nicht wirklich gut kenne, mich seit meiner Kindheit immer sehr angesprochen hat.

D.: Aber warum macht man heute dann einen Film über die arabische Welt?

J-L.G.: Naja, man könnte sagen, dass es einfach gut funktioniert. Das kommt von mir. Von den arabischen Frauen, in die ich verliebt war und mit denen es dann nicht geklappt hat, so etwas meine ich. Aber da gab es etwas, das ich einfach an den Arabern mochte. Und damals, in der Zeit meines Großvaters, mit Cassaba, dem Hund, hatte mein Großvater einen Chauffeur und der war Algerier. Sie waren wirklich reiche Leute aus dem Kleinbürgertum und wie aßen immer von Tellern, die mit Szenen aus der Eroberung Algeriens verziert waren. Das spielt wohl alles eine Rolle. Und dass man heute über den Nahen Osten spricht. Es gibt viele solcher Dinge. Ich hatte mal einen Onkel, der Kapitän von was weiß ich war und er gehört zu ... In Syrien, vor dem Krieg, als das Land noch ein französisches Protektorat war, als der Irak noch ein englisches Protektorat war. All das.

D.: Also alles, was eher aus dem Inneren kommt als aus den Nachrichten.

J-L.G.: Richtig, aber die Nachrichten haben damit natürlich auch zu tun. Sie erinnern mich daran. Ich bleibe ein wenig auf dem Laufenden, indem ich Zeitung lese. Was Anne-Marie, die Schweizer*innen betrifft, wissen wir nicht so genau Bescheid, ein wenig sind wir französische Geflüchtete. Sie kam wegen ihrer Tochter hierher, wegen der Schule und so weiter. Und, um genau zu sein, wenn wir fernsehen, dann französisches Fernsehen, und wenn wir Zeitung lesen, dann französische Zeitungen. Wir lesen immer drei: *Libération*, *Le Canard enchaîné* und ...

D.: *Charlie Hebdo*?

J-L.G.: Und *Charlie Hebdo*.

D.: Sind Sie hier etwa nicht wirklich glücklich?

J-L.G.: Was die Landschaft betrifft schon, die ist angenehmer ... und wir hatten

nicht/mussten nicht [nicht eindeutig] ... Anne-Marie ist aus Lausanne, ich war schon immer entweder in Paris oder hier und dem Ufer auf der anderen Seite des Genfersees, an der französischen Küste. Als wir Paris verlassen haben, haben wir versucht, in Grenoble zu leben, aber das hat nicht funktioniert. Also hatten wir nicht wirklich einen Ort zum leben, während wir hier nach wie vor einen der alten Orte haben. Mein Vater hat die Schweizer Staatsbürgerschaft angenommen, ist also ein Schweizer Bürger, er hat sich hier in einer Klinik gleich nebenan niedergelassen, in der ich auch einmal behandelt wurde. Wir hätten nach Frankreich ziehen können, aber wir wussten nicht wohin, es gibt schließlich hunderttausende Orte, wo man hinkann. Und hier hatten wir einen, der ... Nun ja, irgendwann sind wir einfach geblieben. Wir mögen die Schweizer*innen nicht wirklich, abgesehen von ein oder zwei Leuten und in erster Linie den Hunden.

D.: Und Ramuz, denke ich.

J-L.G.: Ramuz gehört auch zu meiner Kindheit. Ich erinnere mich an Bücher von Ramuz, die wir zusammen mit meinem Großvater lasen, der ein großer Literaturfreund war. Wir haben zusammen laut daraus gelesen.

D.: Aber würden Sie nicht gerne nach Frankreich zurückziehen?

J-L.G.: Auf keinen Fall. Aber manchmal denke ich mir, dass ich es schön fände, wenn Rolle in Frankreich wäre.

D.: Wir würden gerne wieder auf Sissako zurückkommen, auf seinen Film *Timbuktu* ...

J-L.G.: Ja, das ist ein guter Film.

D.: Er scheint eine Rolle als Zeuge zu erfüllen, die Sie als sehr wichtig, wenn nicht sogar essential, für das Kino erachten. Aber erfüllt er auch die Funktion, das Kino selbst zu verkörpern, also in dem Sinne, in dem Sie zwischen Kino und Filmen unterscheiden?

J-L.G.: Das kommt aus *Cahiers du cinéma*, der Nouvelle vague, wo wir nach und nach, was die Beziehung zu Filmen während ihres Entstehens und sogar des Kinos selbst betrifft, Leute wie zum Beispiel Epstein oder Flaherty mochten [der Satz ergibt im englischen Interview schon nicht sonderlich viel Sinn]. Epstein, weil er auch viel über das Kino schrieb: *L'Intelligence d'une machine* und so weiter, was ich manchmal las. Ich kenne mich allerdings nicht so gut damit aus. Ich kenne ... ein Bruchstück, einen Satz daraus und das war's auch schon. Ich habe beispielsweise auch nie Dostoyevsky ganz gelesen, aber an manches erinnere ich mich. Ich habe mich ernsthaft mit *Vasily Grossman* beschäftigt, der mir sehr gefallen hat ... [11] Den kennt man kaum. Brodski auch nicht. Ich erinnere mich an ein Buch von Brodski, *Byzanz*, was wunderschön ist. Und die Russen haben immer ... Im Gegensatz zu allen anderen habe ich immer noch etwas für die Russen übrig. Aber wo das herkommt, weiß ich nicht, Romane, Musik ... und dabei kenne ich mich nicht wirklich mit Musik oder Malerei aus ...

D.: Im ersten Teil, REMAKES, verbinden Sie Bilder vom Krieg oder von Friedensverträgen mit denen von Paaren. Zum Beispiel sagt Depardieu zu Laurence Masliah: „Das ist unser erster Streit“, dann sieht man Einstellungen aus *TIMBUKTU* und *DIE KARABINIERIS*, in denen der Mann und die Frau von Waffen getrennt werden. Diese Verbindung gibt es auch in *GOODBYE TO LANGUAGE* und *LES TROIS DÉSASTRES*, glaube ich.

J-L.G.: Richtig. Das kann auch daher kommen, dass ich zweimal verheiratet war. Es hat nie funktioniert und das war auch viel besser so, denn ... ich war immer an dem Äußeren interessiert. Und die jungen Frauen, die mir gefielen, waren hauptsächlich an mir wegen meiner Berühmtheit interessiert. So hat dann immer eineinhalb Jahre gedauert, oder zwei, aber nicht länger.

D.: Fabrice Aragno erzählte uns vor zwei oder drei Jahren, dass eine Version des Filmtitels das Wort ‚Reisen‘ beinhaltete. Zu dieser Zeit wollten Sie einen des Films in Sankt Petersburg drehen und mehrere Einstellungen wurden in Tunesien gefilmt. Planten Sie noch andere Ausflüge?

J-L.G.: Nein, ich entscheid mich für Tunesien, weil ich wusste dass, weil ich mich

an eine Schauspielerin erinnert habe ... [Ghalia Lacroix, welche die Rolle der Djamilia in *For Ever Mozart* spielt und mehrmals in *BILDBUCH* erscheint] Dann hat man mir erzählt, dass sie ihren Mann verlassen hätte, einen in Frankreich recht bekannten Regisseur namens Kechiche. Am Ende von *For Ever Mozart* war sie schon mit Kechiche zusammen [ergibt kausal gesehen irgendwie keinen Sinn im Zusammenhang mit dem, was er gerade eben gesagt hat]. Irgendwann hat man dann gesagt: sie ist nach Tunesien gegangen. Ich fand das heraus und somit hatten wir jemanden, dem wir dort kannten und von dem wir zwei oder drei Adressen bekamen, wo man gut drehen konnte. Und so hat sich das mit Tunesien ergeben. Ich hätte aber lieber Algerien genommen, ich habe eine gewisse Leidenschaft für Algerien, wie ich schon erzählt habe. Das wäre aber leider nicht möglich gewesen. Die Leute in Algerien sind zu eigen ... die in Tunesien dagegen sehr freundlich; ich weiß nicht, wie sie in Marokko sind, aber die in Algerien ... [Er ballt seine Faust und sein Gesicht wird ernst.] Sie sind anders. Davon abgesehen: der, den man im Film sehen kann, der Neffe von Scheich Ben Kadem, [12] das ist ein Foto, das während des Algerischen Krieges von einem algerischen Kämpfer aufgenommen wurde.

D.: Also deswegen die Sache mit La Marsa, wegen dieser Frau?

J-L.G.: Nein, naja, vielleicht ein wenig, aber nicht wirklich. Aber wir hatten jemanden, den ich mal kannte ... wie lange ist das her? ... Zwölf oder fünfzehn Jahre, von einem Film.

D.: Da wäre noch Salammbô. [13]

J-L.G.: Sallambô, ja. Und Ludwig IX, Saint Louis, der in Karthago starb.

D.: Ah, ja. Aber hatten Sie nicht vor, selbst nach La Marsa zu gehen?

J-L.G.: Ich war dort, dreimal sogar, mit Fabrice [Aragno] und Jean-Paul [Battaglia], um alles Mögliche zu filmen. Wir wussten nicht wirklich, was dabei herauskommen würde, aber nach und nach hat es sich ergeben.

D.: Haben Sie einige der Einstellungen selbst gedreht?

J-L.G.: Nur sehr wenige, ein oder zwei, glaube ich. Den Rest haben Fabrice und Jena-Paul gemacht.

D.: Und sind diese zwei oder drei Einstellungen im Film gelandet?

J-L.G.: Nun ... [Er überlegt.] Eine davon. Das war einfach ... Ja, das könnte ... [Er lacht.] Das Hotel stand direkt dem Meer gegenüber und ja, da war eine Straße. Vielleicht so etwas in der Art, aus einem Hotelzimmer. Und dann die Einstellung mit den sich im Wind wiegenden Palmen. Das war ein andres Hotel. Aber das war's auch schon. [Er lacht.]

D.: Sie wussten nicht schon vorher, was gefilmt werden sollte?

J-L.G.: Nein, überhaupt nicht. Das, was man filmt, sollte nahrhaft oder nicht nahrhaft sein [oder freier: nährend oder zehrend]. Mehr so wie Maler*innen, die, wenn sie einen Spaziergang machen ... Mir gefallen Delacroixs Landschafts- und Stadt-Aquarelle sehr gut. Er hat ziemlich viele davon gemalt.

D.: Im Drehbuch standen viele Einstellungen, die in Tunesien extra für den Film gedreht wurden. Man könnte sich vorstellen, dass L'ARABIE HEUREUESE hauptsächlich aus diesen Einstellungen besteht, aber in Wirklichkeit sind es gar nicht so viele.

J-L.G.: Richtig, es waren am Ende weniger, weil dafür hauptsächlich Einstellungen aus arabischen, besonders tunesischen, Filmen genommen wurden. Und zwar, weil es einen Filmverleih nicht weit von hier in Freiburg im Üechtland gibt, ein bisschen hinter Lausanne, auf dem Weg nach Bern. Der heißt Trigon und spezialisiert sich auf Filme aus dem Maghreb. Und wir haben sie gefragt, ob wir nicht alles kaufen könnten, was sie aus dem Maghreb haben.

D.: Und Sie haben sich alles davon angeschaut?

J-L.G.: Ja. Das braucht immer die meiste Zeit, also das anzuschauen, was wir selbst gefilmt haben oder das, was es schon gibt. [Er lacht.] Das braucht viel Zeit. Und manchmal nimmt man etwas und zwei Monate später merkt man, dass es nicht wirklich gut ist, aber man baut es trotzdem ein und nimmt letzten Endes doch etwas Anderes. Zum Beispiel diese Einstellung von dem weinenden Mädchen aus *L'Arabie*. Ich habe sogar noch ziemlich viele tunesische und algerische Filme, die ich gar nicht gesehen habe. Wenn ich sie mir angeschaut hätte, wäre da bestimmt etwas dabei gewesen.

D.: Ich kann mir vorstellen, dass da auch einige ziemlich schlechte Filme dabei waren.

J-L.G.: Oh, ja, ziemlich schlechte sogar, aber das hat keinen Unterschied gemacht. Ich suchte nicht gezielt nach guten oder schlechten Filmen, so wie früher, sondern nach einem Etwas.

D.: Im dritten Teil, der dem Reisen gewidmet ist, findet man ein Gedicht von Baudelaire, das Sie bereits mehrmals zitiert haben, das heißt *Voyage*, ein sehr kurzer Ausschnitt, in dem Baudelaire über das Kino zu reden scheint, bevor es Kino gab.

J-L.G.: Ja, ja, genau.

D.: „Der bilder strom umrahmt mit horizont!“ [14; hier Übersetzung von Stefan George; ja, der hat alles damals klein geschrieben]

J-L.G.: In Frankreich sagte man statt „Wir gehen heute Abend ins Kino,“ früher „Wir kaufen uns ein Stück Leinwand.“ [15] Und dann ist die Leinwand gleichzeitig noch ein Gemälde. Nein, nicht ganz. Genau genommen markiert das ganze spätere 19. Jahrhundert bereits den Beginn des Kinos vor Lumière. Die Technologie dafür kam erst später. Hier allerdings kommt sie zuerst, also ist alles ein wenig umgedreht.

D.: Ihre Werke enthalten oft Ideen oder Zitate, die immer wiederkehren, aber manchmal drücken Sie auch die gleichen Dinge mit anderen Zitaten aus oder andersrum.

J-L.G.: Ja, aber sicher doch.

D.: Ich erkenne etwas in der Art in der Baudelaire-Sequenz. Ein paar Zeilen später sagt Baudelaire: „Ein bittres wissen das die reise spendet! Die welt sich gleich und klein hat gestern heut und immer unser bild uns zugewendet.“ [16]

J-L.G.: Das kommt in *Histoire(s) du cinéma* vor.

D.: Ja, schon, aber hier sagen Sie irgendwie dasselbe, nur zitieren Sie dabei Baudelaire nicht. Er spricht von der gleichen und kleinen Welt und Sie nehme einen Ausschnitt aus der Tonspur eines Film her, ich weiß gerade nicht aus welchem, aber dort sagt jemand, dass unter Kommunisten Geld am meisten zählt.

J-L.G.: Richtig! [Er lacht.]

D.: Ich würde sagen, dass das mehr oder weniger dasselbe ist, diese gleiche und kleine Welt ...

J-L.G.: Ja, natürlich. Ich würde nach wie vor gerne reisen, aber die Technologie würde ... Man kann sich mit dem, was ich jetzt Sprache nenne, fortbewegen, oder Kraft unserer Gedanken, ganz wie man möchte, aber wenn es eine Rakete gäbe, die mich auf der Stelle irgendwohin bringen könnte, hier, schauen Sie mal ... [Er tippt auf den Bildschirm seines Smartphones.] Wenn ich „Wladiwostok“ eingebe und hier draufdrücke, bleibe ich hier, ich lande nicht in Wladiwostok. Das macht mich traurig. Aber gleichzeitig weiß ich, dass man, wenn man dann mal in Wladiwostok ist, nun ja, man tippt wieder hier drauf und gibt „Berlin“ ein ... Weil jedes Mal, wenn ich mit Anne-Marie in den Urlaub fahre – also eigentlich fahren wir nicht mehr, aber ... – dann ist das Einzige, was man schon nach einem Tag

verspürt, das Bedürfnis, wieder weiterzufahren. Eigentlich ist die Reise selbst das Schöne an der Sache. Damals ... in Russland muss es wohl immer noch Nachtzüge geben. In Europa gibt es so was nicht mehr.

D.: Doch, die gibt es noch. In Italien.

J-L.G.: In Italien? Mir hat das gefallen. Man geht zum Bahnhof, legt sich ins Bett und am Morgen ist man schon irgendwo anders. Und am Abend legt man sich wieder im Zug ins Bett und ist weg. Das nenne ich einen schönen Ausflug.

D.: Vielleicht ist es ja die Eintönigkeit dieser Welt, die es Ihnen ermöglicht, über den Nahen Osten von heute zu sprechen, indem Sie sich auf europäische Autor*innen aus dem 18. Und 19. Jahrhundert beziehen, so wie Joseph Maistre, zum Beispiel und sein Konzept vom ‚heiligen Krieg‘, was uns wiederum zu dem zurückführt, was gerade in Syrien und an anderen Orten passiert ...

J-L.G.: Ich würde es heutzutage nicht mehr schaffen, allzu lange im Nahen Osten zu bleiben. Aber ich war mal dort, als wir gerade an *ici et ailleurs* gearbeitet haben. Ich bin vier- oder fünfmal dort gewesen. Ich kannte Leute in Beirut und Jordan, Fedajin-Gruppen, einschließlich dieses Dichters, der starb, aber dessen wunderschöne Stimme an einer Stelle zu hören ist. Ich weiß zwar nicht, was er sagt, aber ...

D.: Im Film, meinen Sie?

J-L.G.: Ja, genau, an der Stelle, an der man die Toten sieht und Maschinengewehre hört und er etwas auf Arabisch rezitiert, das ist wunderschön. [17] Ich mag die arabische Sprache sehr gerne. Ich spreche sie nicht, aber ich finde, dass sie viel musikalischer ist als Französisch, Deutsch oder andere Sprachen.

D.: Sie haben uns gefragt, worüber [Vladimir] Vissotsky in dem Lied, das Sie zitieren, spricht. Es heißt *Wolfsjagd*. [18] Es ist wirklich nicht so einfach, Vissotsky zu übersetzen, wissen Sie, weil er Sprache auf eine ganz bestimmte Art und Weise benutzt, auf eine poetische, würde ich sagen, aber sie ähnelt auch Liedern, wie man sie im Gefängnis singt. Ich versuche es trotzdem mal ...

J-L.G.: Nein, nein, machen Sie sich bitte nicht die Mühe. Ich habe kein Problem damit, es so zu belassen, wie es ist ... ich sollte einfach mal die Sprache lernen. Wenn ich nicht die Sprache lerne ... Ich bin beispielsweise gegen Untertitel.

D.: Wirklich?

J-L.G.: Weil man dann keine Zeit hat, um auf das Bild zu schauen, wenn's gerade interessant ist. Also ist quasi jeder Film untertitelt, weil die Bilder nicht interessant genug sind. Und es eine Geschichte gibt, der es zu folgen gilt. Da geht es immer um einen Mann, der eine Frau trifft und dann gibt's Probleme, und so weiter. Also braucht man Untertitel. Und dann liest man den Text mit, aber wenn Text und Bild beide gleich spannend sind, wird das Ganze wiederum uninteressant. Nein, ich spreche mich immer für eine Synchronfassung aus, kein Voice-Over, sondern eine richtige Synchronfassung, aber gut gemacht eben. Und die ist genauso teuer wie der ursprüngliche Film. Man muss die passenden Stimmen finden und all das, deswegen gibt es so gut wie keine von denen. In Frankreich werden die manchmal für Blockbuster, wie man sie nennt, produziert, große Filme, und so weiter. Also macht man dann eine Synchronfassung, aber die ist dann noch uninteressanter als der ursprüngliche Film.

D.: Was Sie dagegen mit dem Ton machen, muss man hören, das ist ein bisschen wie Musik.

J-L.G.: Ja, stimmt, das ist so wie Musik. Es stört die Leute nicht, wenn sie bei einer Oper nicht alles verstehen. Man versteht bei Opern im Allgemeinen nicht, was die Leute da singen, aber im Kino, da muss man folgen können. Na gut, es muss reichen, um zu verstehen, dass es da einen Mann gibt, der eine Frau trifft und was auch immer, aber das ist dann wieder langweilig.

D.: Was Synchronfassungen betrifft, so glaube ich, dass es fast unmöglich ist, wirklich gute zu machen. Oder man muss sie eben selbst machen.

J-L.G.: Ja, aber das ist nicht wirklich spannend, weil beim Synchronisieren der Klang all der unterschiedlichen Sprachen ... [19] Das ist so, als ob man einen Film synchronisieren würde, in dem es nur Musik gibt und jedes Mal, wenn man ein Klavier hört, würde man es mit einer Geige synchronisieren. [Er lacht.]

D.: Eine Sackgasse also.

J-L.G.: Ja, aber diese Sackgasse demonstriert etwas ... Und wenn das die Leute dazu bringt, andere Sprachen lernen zu wollen, dann ist das doch wunderbar.

D.: Genauso sehen wir das auch.

J-L.G.: Übersetzungen sind zu einem gewissen Grad nützlich. All die Bücher, die ich gelesen habe ... Wenn ich Dostojewskis *Der Idiot* gelesen habe, dann auf Französisch, aber ich weiß, dass mir dabei vieles entgangen ist. Aber er ist so talentiert, dass man trotz der Übersetzung gefesselt ist.

D.: Um auf Vissotsky zurückzukommen: wie fanden Sie das Lied?

J-L.G.: Ich habe es mir angehört, weil ich eine Art – wie sagt das man auf Russisch – Verehrer der Schauspielerin Marina Vlady war. Und Vlady war Vissotskys Frau. Also hat es mich daran erinnert ... Darum bin ich auf einen Film gestoßen, in dem es ein Bild von Marina Vlady gibt, in dem sie neben einem alten Scheich steht. Man erkennt es nicht so gut, weil ich ihr kein Unrecht tun wollte und so weiter, aber ... ich habe mich ganz schön oft mit ihr gestritten, weil sie nur schlechte Filme gedreht hat.

D.: In Anbetracht dessen, dass Sie nicht wussten, worum es in Vissotskys Lied geht, passt es perfekt zum Thema des vierten Teils des Films, ‚L'Esprit des lois‘ (Der Geist der Gesetze), in dem es auftaucht. Es geht darin nämlich um Regeln und darum, Regeln zu brechen, um zu überleben.

J-L.G.: Aber ich wusste zumindest, dass es russische Protestsänger*innen und -dichter*innen gab, Mayakovsky, Mandelstam, Yesenin und später noch andere, die ich nicht kenne ... Und dann noch all die Bücher aus dieser Zeit und die ganzen Schriftsteller*innen, die Russland verlassen haben, und so weiter. Ich habe angefangen, mich sehr dafür zu interessieren, ein bisschen so, als ob das meine Familie wäre, auf eine gewisse Art und Weise. Vissotsky war also ein Protestsänger und ein Protestdichter, somit hatte das eigentlich nichts mit Marina Vlady zu tun. Und ich fand, dass es ganz gut zu der Figur des verrückten Bauern aus *Erde* [ich hoffe, ich habe das richtig übersetzt, weil ich *Erde* nicht gesehen habe und den Kontext nicht kenne] passte. Das ist alles.

D.: In der ersten Fassung des Films, die wir vor zwei Jahren gesehen haben, war noch das Wild-Bunch-Logo zu sehen. Jetzt ist es allerdings weg. Können Sie uns etwas zu der entsprechenden Trennung erzählen?

J-L.G.: Ja, eigentlich lief erst alles gut. Aber dann, irgendwann vor sechs Monaten etwa, oder sogar ein wenig früher, schlossen sie ein paar schlechte Deals ab, produzierten einige sehr schlechte Filme und verloren viel Geld. Sie hatten also nichts mehr übrig und konnten uns nicht das bezahlen, was sie uns schuldig waren. Also haben wir versucht, uns von ihnen zu trennen, haben das geschafft und haben von hier aus neu angefangen. Das ist alles. Und dann hatten sie eigentlich auch gar kein Interesse an dem Film. Ich habe sie in Ruhe gelassen, denn wir hatten uns ja geeinigt: ihr gebt mir Zeit, anschließend macht ihr, was ihr wollt, das betrifft mich dann nicht mehr. Sie haben sich den Film angeschaut, als er noch nicht fertig war, und haben festgestellt, dass sie nicht wussten, was sie damit anfangen sollten. Alles, was ihnen in den Sinn kam, war, wie sie den Film in ein, zwei oder vier Kinos bringen konnten ... Das hätte uns nichts genützt. Was diesen Film betrifft, selbst wenn ihn nur zwanzig Leute einmal sehen, reicht mir das, selbst wenn es nur einmal ist, aber die Leute ihn wirklich sehen.

D.: Jetzt, da der Film von Fabrice Aragons Firma Casa Azul übernommen wurde, können Sie ihn so zeigen, wie sie es möchten.

J-L.G.: Richtig. Wir sind nicht darauf aus, damit viel Geld zu verdienen. Ein bisschen was müssen wir natürlich verdienen, genauso wie Sie zum Beispiel, aber mehr auch nicht.

D.: Ich glaube, dass Sie schon lange nach dieser Art von Finanzierung Ausschau gehalten haben, also quasi selbst zu produzieren ...

J-L.G.: Nein, das hat sich erst nach und nach entwickelt. An meinem ersten Film, *À bout de souffle/Außer Atem*, also meinem ersten großen Film, hat mich gestört, dass ich meine Eltern verlassen hatte und mir einen Produzenten gesucht hatte, der sich benahm wie mein Vater. Damit meine ich: sagen wir mal, ich gebe dir das und du tust dafür dies. Und so lernte ich mit der Zeit Geld auszugeben oder zumindest das Recht zu haben, selbst Geld für einen Film auszugeben, ohne mehr davon zu verlangen. Und später ... Es gab natürlich Regeln und so weiter ... Als wir dann eine Produktionsfirma hatten haben wir gelernt, dass es Regeln gibt, wie das mit dem Staat ist, das alles, und sind damit auch nicht wirklich klar gekommen. [Er lacht.]

D.: Aber jetzt haben sie ein bisschen mehr Freiheit, um das zu tun, was Sie möchten.

J-L.G.: Wir können tun und lassen, was mir möchten. Oder auch nicht. Aber langsam bin ich es auch müde, ich will eigentlich gar nicht mehr, ich weiß auch nicht. Denn wenn ich im Lotto gewinnen würde, würde ich keine Filme mehr drehen.

D.: Wirklich?

J-L.G.: Ja, vielleicht mal einen kleinen Film, irgendwas, aber ich weiß nicht wirklich. Nein, trotzdem ... Irgendwann kommt man an einen Punkt, an dem man aufhören muss, weil alles, was danach kommt ... nicht mehr dasselbe ist.

D.: Und trotzdem hoffen wir, dass Sie weitermachen werden. Um auf den Vertrieb von *BILDBUCH* zurückzukommen: Sie sagten, dass Sie ihn lieber in kleinen Kinos oder lieber im Theater als im Kino zeigen würden.

J-L.G.: Kleine Kinos, Theater, Kulturzentren oder im Zirkus ...

D.: Und vielleicht in Museen?

J-L.G.: Genau. Vielleicht findet wieder etwas im Centre Pompidou statt, aber ich weiß nicht, das hat immer noch ... einen starken Establishmentcharakter. [20] Und das hängt davon ab, ob wir Geld bekommen oder nicht.

D.: Möchten Sie, dass das der Film auf einer Leinwand läuft oder eher auf einem Fernseher?

J-L.G.: Nein, nein, lieber auf einem Fernseher, mehr oder weniger groß, und auf jeden Fall mit zwei Lautsprechern, die ein Stück weit vom Fernseher weg stehen, damit man gar nicht erst in Versuchung gerät – die zugegebenermaßen sehr groß ist – zu glauben, dass das, was man hört, das ist, was gerade auf dem Bildschirm passiert. Aber wenn er auf einem Fernseher läuft, werden die Leute den Klang auch mit dem Fernseher in Verbindung bringen, daran können wir nichts ändern. Das hat seinen Ursprung in der weit entfernten Vergangenheit, bei Lumière und so weiter: man glaubte, dass das, was man sah, der Realität entsprach. Und heute lebt dieser Trend fort. Man versucht, das Bild zu verändern, 3D zu benutzen. Ich habe auch einmal 3D benutzt ... Aber in meinem letzten Film habe ich versucht 3D dafür zu benutzen, den Unterschied zwischen Bild und Ton herauszustellen, also nicht immer den zum Bild gehörigen Ton zu benutzen. Wenn man ein Auto vorbeifahren sieht oder einen Krankenwagen oder etwas anderes, lohnt es sich nicht, den entsprechenden Klang zu verwenden. Man braucht einen anderen Klang.

D.: Glauben Sie nicht mehr daran, dass man auf einem Fernsehbildschirm keine Filme mehr, sondern nur noch Reproduktionen/Abbildungen sieht?

J-L.G.: Nein, so denke ich nicht mehr. Was mich an Bildschirmen stört, egal ob das Fernseher oder Computerbildschirme sind, ist, dass der Ton immer zum Bild passt und wir glauben, was wir sehen. Das ist im Grunde Werbung. Wenn man Ihnen einen fahrenden Mercedes zeigt und die Stimme dazu sagt: „Kaufen Sie einen Mercedes,“, nein, das ... Das ist nach und nach so geworden. Und im Moment

kann man dem nicht entkommen, vielleicht nur so oder in kleinen Theaterperformances oder durch Vissotskys Lieder. [Er lacht.] Momentan funktioniert das nur auf diese Weise, egal ob im Internet oder sonst wo ... oder sogar im Friseursalon. Man kann nicht in einen Friseursalon gehen und sich die Haare so schneiden lassen, wie man möchte. Das ist unmöglich.

D.: Deswegen mögen sie Theater, um mal etwas anderes zu machen ...

J-L.G.: Theaterleute sind es gewohnt, einen Tisch zu finden [vielleicht sogar erfinden], wo es keinen gibt; wenn es irgendwo keinen Projektor gibt, dann bauen wir eben einen auf; wenn die Lautsprecher umgestellt werden müssen, dann machen wir das eben. Sie machen so etwas bereitwillig. Das ist sozusagen die Essenz von Theater. Also vielleicht nicht in großen Theatern, aber so etwas ist möglich. Also, um solche Orte geht es mir, aber Stück für Stück: erst ein bisschen in der Schweiz und dann vielleicht ein- oder zweimal in Frankreich. Aber das war's auch schon. So oder so hält der französische Produzent die Rechte für fast jedes Land auf der Welt. Der Film wird dort also auf die althergebrachte Weise gezeigt. In einem normalen Kino hört man den Ton nicht so wie hier. Das ist so wie Musik, und dann ... ertönt anstatt von Beethovens Quartett, keine Ahnung, ein Topfschlagen oder so etwas in der Art. [Er lacht.]

D.: Aber dennoch besitzen Sie noch die Rechte für ein paar Länder wie Tunesien, Algerien und Griechenland ...

J-L.G.: Ja, aber das wird nicht funktionieren ... Aber ich könnte die Rechte dieser einen alten Schauspielerin geben, um der Freundschaft Willen, und sie dann darum bitten, dass sie versucht, sie zu verkaufen, dann kann sie ein bisschen Geld einnehmen, für sich selbst, das würde mich sehr freuen. Dann könnte ich manchmal sagen: „Lade doch ein paar Leute ein und zeig' ihnen den Film. Lass' sie ein oder zwei Dinare Eintritt zahlen ...“ Oder eine Kopeke. So wie ich Ihnen das für Sankt Petersburg vorgeschlagen habe. Wir werden den Film in einem kleinen Theater in Lausanne zeigen, als genau so eine Installation, selbst wenn es ... also nur der Bildschirm und die zwei Lautsprecher. In Vidy gibt es ein sehr bekanntes Theater, das drei oder vier große Säle hat, aber wir werden ihn dort nur in einem sehr kleinen Saal zeigen. Dort habe ich übrigens – vielleicht erinnern Sie sich noch – den Anfang von *For Ever Mozart* gedreht. Mittlerweile gibt es dort zwar einen anderen Intendanten, aber er hat sich bereit erklärt, das mit uns zu machen.

D.: Haben Sie eigentlich kein Interesse mehr daran, Trailer zu machen? [21]

J-L.G.: Nein. Der Film selbst ist ein Trailer.

D.: Und haben Sie vorher Trailer eher aus der Notwendigkeit heraus gemacht oder ...

J-L.G.: Ja, natürlich, aber weil es mir damals gefiel, mir gefiel es, Teil dieser Welt zu sein und damals war man noch nicht so allein, könnte man sagen. Zwischen dem ... was man das junge französische Kino nannte, was der Beginn des erwachsenen französischen Kinos war, also im Vergleich zum alten französischen Kino. Aber damals gab es da noch Italiener*innen, Deutsche, Kanadier*innen, Brasilianer*innen; es gab also ... eine Art Gemeinschaft des guten Kinos. Die Russen kannte ich nicht so gut, aber in *2 x 50 Years of French Cinema/Deux fois 50 ans de cinéma français* sprachen wir über ... wie hieß diese Frau noch einmal ... Ich hab's vergessen. Nein, nein, die Filme zu der Zeit waren ziemlich mies. Mir gefällt Tarkovsky nicht sonderlich oder ...

D.: Und sie zitieren ihn so gut wie nie, außer *Opfer*.

J-L.G.: Richtig, eine Einstellung daraus.

D.: Vor sechs Monaten lief einer Ihrer Filme aus den 1980ern, *The Rise and Fall of a Small Film Company/Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma*, zum ersten Mal im Kino. Alain Bergala beschreibt ihn als eine Art Katastrophenfilm, der sich mit einer unlösbar aussichtslosen Situation beschäftigt, aber gleichzeitig war er irgendwie eine Art Widerstandsfilm. Gegen Ende gibt es eine Szene, in der die Statist*innen gefragt werden, was ...

J-L.G.: essenziell ist.

D.: Genau, und Léauds Figur antwortet: „Es sind nicht unsere Gefühle oder unsere gelebten Erfahrungen, sondern die stille Hartnäckigkeit, mit der wir diesen trotzen.“

J-L.G.: Ich weiß nicht genau, von wem das ist. Könnte Faulkner sein. Ich kann mich an die Hälfte nicht mehr erinnern. Es kommen oft Zeilen wie diese vor ... in vielen schlechten Romanen, zum Beispiel, finde ich ab und zu eine Zeile, die gar nicht mal schlecht ist, sogar sehr philosophisch ist.

D.: Und Sie lassen *BILDBUCH* auch mit einer Passage ausklingen, die Widerstand thematisiert. Und Hoffnung.

J-L.G.: Richtig, die habe ich Peter Weiss' Buch entnommen.

D.: „Selbst wenn nichts so gelaufen ist, wie wir es uns erhofft hatten, hätte es nichts an dem geändert, was wir uns erhofft hatten.“

J-L.G.: Das ist sehr optimistisch und nebenbei das, was ich wirklich denke.

D.: Obwohl der Film allgemein eher ... Ich weiß nicht, ob man ihn ‚düster‘ nennen kann, aber im Gegensatz zu *The Rise and Fall of a Small Film Company/Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma* gibt es dort so gut wie keinen Humor.

J-L.G.: Das stimmt. Nein, nicht ganz, die Zeile: „Sogar unter Kommunisten zählt Geld am meisten.“ Ich finde, dass ... [Er lacht.] Sie stammt aus einem schlechten amerikanischen Film, ich weiß nicht mehr genau von wem.

D.: Darin findet sich auch noch folgende Zeile: „Glaub mir, man ist nie so traurig, dass einem die Welt plötzlich besser erscheint als sie ist.“

J-L.G.: Ja, das ist von – man kennt ihn, Sie kennen ihn vielleicht auch – Elias Canetti.

D.: Ja, genau.

J-L.G.: Und auch ‚die Erde‘ [ist das jetzt eine Referenz auf den Film *Erde*, den er weiter oben erwähnt?], dabei handelt es sich um die folgende Zeile: „Die Welt erstickt von den Buchstaben des Alphabets ...“ und so weiter, das kommt auch von Elias Canetti.

D.: Dürers *Melencolia* war auch im Drehbuch ...

J-L.G.: Richtig, das ist aber rausgeflogen.

D.: Vor kurzem sind wir auf zwei Interpretationen dieses Sticks gestoßen. Die eine ist von Giorgio Agamben. Er nimmt Benjamins berühmte Interpretation als Ausgangspunkt, die einen von Paul Klees Engeln als den Engel der Geschichte deutet [22], um wiederum Dürers Engel als den Engel der Kunst zu lesen. Den erste von beiden wird vom Sturm des Fortschritts Richtung Zukunft gedrängt, während der Engel selbst nach hinten schaut, sodass er auf ewig dazu verdammt ist, Richtung Vergangenheit zu schauen, die ihm als Schutthaufen erscheint; der andere allerdings bleibt bewegungslos, scheint aus der Zeit gefallen, könnte man sagen, und wird von Dingen umgeben, die zwar nicht in Schutt und Asche liegen, jedoch ihrer eigentlichen Funktion beraubt sind. Auf diese Art und Weise werden sie zu Kunstobjekten. Das erinnert mich an eine Zeile von Hollis Frampton, die Sie in diesem Film zitieren: „keine Tätigkeit kann zu Kunst werden, bevor die ihr eigene Epoche zu Ende gegangen ist.“

J-L.G.: Richtig.

D.: Die andere Interpretation kommt von Elie Faure. Er schreibt: „In *Melencolia*, das sein gesamtes Werk zusammenzufassen scheint, sieht man, wie der menschliche Geniegeist durch Trägheit zunichte gemacht wird, mit allen dazugehörigen Errungenschaften, weil er trotz seiner großen Flügel [freier: trotz seines großen Potentials] nichts wirklich Wesentliches erkannt hat. Genauso wie

Faust hat Albrecht Dürer auf der Suche nach der Illusion, die er letzten Endes doch nicht zu fassen bekommen hat, alle möglichen Welten durchschritten.“ [23] Das ist eine ganz schön pessimistische Beurteilung. Im Gegensatz dazu dienen für Sie aber das Scheitern und die Unmöglichkeit als ein Ausgangspunkt, von dem paradoxerweise ein neuer Weg abzweigt. Wie heißt es in *The Rise and Fall of a Small Film Company/Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma*: wenn man in einem Zeitalter lebt, in dem man keinen Erfolg haben kann, kann man es dennoch versuchen und sich anstrengen.

J-L.G.: Ja, natürlich. Aber dieses Bild von Dürers Engel, der Engel aus *Melencolia* hat mich ins Grübeln gebracht ... Ich habe darüber nachgedacht, ihn einzubauen, mir sind dann aber noch andere Dinge aufgefallen: wenn er melancholisch war ... Eigentlich war er nicht wirklich melancholisch, sonst würden wir genau das tun, was Agamben und andere getan haben, sogar Elie Faure oder Freud: wir würden versuchen, zu interpretieren. Dann werden große Bücher geschrieben, kleine Bücher geschrieben, nun, es werden Texte produziert. Aber was mich betrifft, was den Engel für mich melancholisch macht, ist das, was er sieht. Allerdings ist das etwas, das wir wiederum nicht sehen können. Das war der Moment, in dem ich dachte: bestimmt sieht er ein Paar. Und dann dachte ich an das Paar aus *Erde*, das es nach wie vor schafft, ein wenig Melancholie heraufzubeschwören. Der dazugehörige Text ist einem Buch von Maurice Blanchot entnommen, *Warten, vergessen*. Ein Text daraus ... Ich hatte vorher eine Sequenz in Sarajevo gedreht und sie war zu schlecht ... Wir haben sie nicht benutzt, sie war gar nicht gut, es war einfach zu früh. [24]

Dieses Interview wurde am 21. März 2018 in Rolle von Dmitry Golotyuk und Antonina Derzhitskaya geführt. Vielen Dank an Jean-Luc Godard, Fabrice Aragno und Julien d'Abrigeon. Es erschien ursprünglich auf der Website Débordements. Übersetzung von Jaro Jasenowski.

PRESSESTIMMEN

"Eine halluzinogene Collage. Eine Symphonie, die wie ein Handstreich daherkommt."

Die Zeit

„Ein Jahrhundertwerk.“

Bert Rebhandl, Cargo

„Die erste Überraschung lautet, wie gegenwärtig dieser Film des 87-Jährigen ist. Voll Zorn darüber, dass die Menschheit Trost in falschen Heilsversprechungen sucht und davorsteht, die Demokratie an die 'Idioten an der Macht' zu verraten.“

Dominik Kamalzadeh, Der Standard

"Godard erfindet das Kino, dessen Ende er schon in den sechziger Jahren prophezeit hat, noch einmal neu, aus der Geschichte des Films und der Gegenwart der Welt heraus. Er nutzt die digitale Technik in zuvor nicht gesehener Weise, schafft ein flirrendes und irritierendes Werk, das lange nachwirkt."

Susanne Ostwald, NZZ

AUSZEICHNUNGEN:

Cannes 2018 – Palme d'or speciale

Toronto International Film Festival 2018

Filmfest Hamburg 2018

Viennale 2018

weiterführende Links:

<https://www.imdb.com/title/tt5749596/>

https://www.rottentomatoes.com/m/the_image_book

<https://www.zeit.de/kultur/film/2018-05/le-livre-d-image-jean-luc-godard-cannes-filmfestival>

<https://www.franzoesische-filmwoche.de/The-Image-Book>

<https://www.tiff.net/films/the-image-book/>

Mitwirkende/Förderer:



Radio Télévision
Suisse



Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Eidgenössisches Departement des Innern EDI
Département fédéral de l'intérieur DFI
Dipartimento federale dell'interno DFI
Departament federal da l'intern DFI
Bundesamt für Kultur BAK
Office fédéral de la culture OFC
Ufficio federale della cultura UFC
Uffizi federal da cultura UFC