

internationales forum des jungen films

berlin
25.6.—2.7.
1972.

10

LA CICATRICE INTERIEURE

Die innere Verletzung

Land	Frankreich 1971
Produktion	Philippe Garrel
Regie und Buch	Philippe Garrel
Kamera	Michel Fourmier
Musik	Nico
Darsteller	Nico Pierre Clementi
Uraufführung	Paris, 17. Februar 1972
Länge	60 Minuten
Format	35 mm Farbe

Das Bild ergreift die Macht

Von Hélène Demoriane

LA CICATRICE INTERIEURE, der sechste lange Film von Philippe Garrel, der soeben in Paris angelaufen ist, gleicht keinem anderen Film. Es gibt weder eine Geschichte noch Dialoge, sondern eine Aufeinanderfolge sehr langer Sequenzen, zwischen denen die Kamera ins Dunkel taucht. Landschaften der Schöpfungsgeschichte und der Apokalypse: Wüsten, Vulkane, Schichten von Packeis. Eine Frau schreit. Ein Kind lächelt. Ein Schäfer weidet seine Schafe. Ein nackter Mann (Pierre Clementi), einen Köcher auf dem Rücken, schreitet dahin. Er entwendet das Feuer. Ist es Eros oder Prometheus? Man denkt an die großen mythologischen Gemälde des 17. Jahrhunderts.

“Dies ist kein Film der Erzählung”, erklärt Philippe Garrel. “Eher ein Film, der Grenzen sprengt, ein Film der Halluzination.” ‘Illumination’ hat er nicht gesagt, obwohl man ihn mit Rimbaud verglichen hat. Dreiundzwanzig Jahre, ein langes, trauriges Kindergesicht, Züge, die an seinen Vater erinnern, den Schauspieler Maurice Garrel.

Hinter ihm liegt schon eine Legende. Fünf Filme, die nirgendwo zu sehen waren, außer in der Cinémathèque, in Filmclubs und auf Festivals. Ein Name, der für viele den französischen ‘Untergrund-Film’ symbolisiert, das Kino außerhalb des Verleihs, der Prinzipien und der Moral.

Heute hat Philippe Garrel Angst. Zum ersten Mal ist eines seiner Werke in den normalen Verleih gekommen und dringt über den kleinen Kreis enger Freunde und Eingeweihter hinaus, mit denen er arbeitet: sein Vater, die Schauspieler Pierre Clementi und Jean Kalfon, Nico, eine deutsche Sängerin, die, um ihm zu folgen, die von Andy Warhol gegründete Rock and Roll-Gruppe verließ, der Maler Pardo ... Abends hält er sich in der Nähe des Kinos La Pagode auf, wo sein Film läuft, geht hinein, hört ‘seinem’ Publikum zu.

Warum diese Aufführung? “Um das Beispiel”, sagt er, “einer bestimmten Kunstform zu geben. Der Film der Gegenwart ist ein

Alpträum. In *French Connection* zeigt man zum Beispiel den Teufel in Form der Heldin. Ich will Gold zeigen.” Und dann mußte man den Film ‘amortisieren’. Für *Marie pour Mémoire* hat er Schulden gemacht. Seine beiden folgenden Filme, *La Concentration* und *Le Lit de la vierge* konnten dank einer jungen Mäzenin, Sylvina Boissonas, gedreht werden. Um LA CICATRICE INTERIEURE zu drehen, hat er *Marie* an die amerikanischen Universitäten verkauft. Und das *Centre national du cinéma* hat ihm geholfen. (...) *L'Express*, Paris, 5. März 1972

Die Reise ins Ursprüngliche Interview mit Philippe Garrel

Von Claude Fléouter

“Fast alle Leute, die das Alter meines Vaters haben, gehen ins Kino, um sich mit Personen zu identifizieren. Die Leute meiner Generation dagegen geben zu, ins Kino zu gehen, um zu schweben, das heißt, um eines bestimmten Gefühls wegen...”

Philippe Garrel macht Filme, in denen “die Bilder wie musikalische Sätze konstruiert werden.” Aber da er sich nicht um den Vertrieb seiner Filme kümmert und das bestehende Verleihsystem ablehnt, sind weder *Marie pour mémoire* noch *Le Révéléateur*, *La Concentration* oder *Le Lit de la vierge* jemals ins Kino gekommen. “Dadurch wurde es mir möglich, vor der Erzählung zu fliehen, mich mehr und mehr einem Kino der Sprache zu widmen. Mein erster Film war eine Art Schwingung der Zeit. In diesem Sinne war er schon datiert. Aber *Le Lit de la vierge* und LA CICATRICE INTERIEURE sind Konstanten außerhalb der Zeit, sie sind eine Art Reise ins Ursprüngliche.”

“LA CICATRICE INTERIEURE behandelt die Beziehungen zwischen einem Mann und einer Frau. Ich schreibe nichts vor den Dreharbeiten auf. Keine Zeile. Am Anfang steht ein Titel (ein Titel wie eine Besessenheit. Jede Einstellung ist die ‘Innere Verletzung’. Man könnte den Film als Schleife zeigen oder den Anfang in die Mitte setzen; man hätte immer noch denselben Film: er hat sie gefunden und hat sie verlassen. Er hat sie verlassen und hat sie gefunden). Es gibt den Titel, und es gibt den Wunsch danach, mit Leuten zu drehen, die man mag, mit denen man intensive Beziehungen hat. Auch den Wunsch, in eine bestimmte Gegend zu reisen (zur Zeit von LA CICATRICE wollte ich die Wüste, die amerikanische Wüste. Das ist phantastisch, die Wüste, mit einer Kamera. Man hat die Zivilisation vollkommen hinter sich gelassen. Kein Gegenstand, kein Haus. Alles ist unberührt. Eine Art, sich von der Welt zu lösen). Am Drehort überkommt einen der Schwindel, man hat den Eindruck, die Welt zu verändern, indem man dreht. Es gibt so etwas wie eine bewegte Stoff-Leinwand, von der Schwingungen ausgehen, es gibt keine Strecke, keine Entwicklung ist a priori festgelegt; es gibt ein mystisches Universum. Das Kino der Unvernunft.

Im Alltag dämmert man dahin; aber beim Drehen gibt es Momente, in denen man hellwach ist, es gibt Augenblicke unerträglicher Spannung, Beziehungen der Angst. Und dann findet eine Befreiung von Energie statt, aber nur innerhalb eines genau festgelegten Weges der Kamera. Diese Art von Kino ist gefährlich für die Vernunft. Nach *Le Lit de la vierge* erhielt Pierre Clementi 10 Elektroschocks; mir gab man 7 Elektroschocks nach LA CICATRICE INTERIEURE.

Die Personen meiner Filme sind keine Kritiker-Personen. Was ich zeige, sind exemplarische Verhaltensweisen - niemals verrate ich die Charaktere, indem ich sie übertreibe.”

Manchmal wartet Garrel nach der Vorführung seines Films am Ausgang. "Wenn in diesem Moment jemand auf mich zukommt, hat er es schwer, zu sprechen. In jedem Fall kann er nichts sagen und ich wäre sehr in Verlegenheit gebracht, sollte ich ihm antworten. Mir scheint interessant, daß jede gedrehte Einstellung den Zuschauer in gewissem Sinn 'entblößt' und ihn in einen bestimmten Gefühlszustand versetzt. Und nun kann er seinerseits die Reise des Films auf eine instinktive und unreflektierte Weise vollziehen."

Le Voyage primitif. Interview mit Philippe Garrel von Claude Fléouter, in 'Le Monde' vom 18. Februar 1972.

Philippe Garrel in 8 Punkten

1. Das Publikum

Ich denke niemals an den möglichen Zuschauer meiner Filme. Im Augenblick des Drehens geschieht es mir, daß ich das Gefühl habe, mit Leuten wie Leonardo da Vinci oder Welles in Kommunikation zu treten. Ich stelle mir die gleichen Fragen wie sie, ich stehe wie sie vor den größten Problemen des Schaffens. Ich filme mit dem Gedanken an die Nachwelt. Bisher ist keiner meiner fünf ersten Filme ins Kino gekommen: ich kann also nur durchhalten, indem ich mir vorstelle, für die Zukunft zu arbeiten. Den Film des Jahres zu machen, daran denke ich niemals. Unter solchen Bedingungen zu drehen heißt natürlich, einer Wand gegenüberzustehen. Und das ist gefährlich, ebenso, wie im Halbschlaf in einer Galerie des Louvre spazierenzugehen – wie es im täglichen Leben ziemlich häufig geschieht ... Ich glaube, daß man in der Übung der Perfektion weiter und weiter gehen muß. Die Schönheit um der Schönheit willen, ich weiß, das langweilt die Leute, sie erwarten etwas anderes, sie wollen sich mit einem Helden oder einer Geschichte identifizieren. Ich stehe auf den Antipoden dieser Konzeption und beschäftige mich mehr mit den Regeln der Harmonie. Um das Publikum zufriedenzustellen, braucht man das Spektakuläre, und das interessiert mich nicht. In LA CICATRICE INTERIEURE habe ich ein Zeichensystem aus Bewegungen der Kamera entwickelt. Die Fahrten entsprechen geometrischen Figuren, die a priori definiert sind. Wenn diese Figuren ins Kino übertragen werden, sollen sie den Zuschauer erschüttern, ihn in eine Falle locken. In Amerika legt man Skulpturen auf mehrere Kilometer großen Flächen an, zum Beispiel auf einem Strand. Man versteht den Sinn, das Zeichen erst, wenn man es aus dem Flugzeug sieht. Wenn man an ihm entlanggeht, versteht man nichts. Meine Filme zu 'empfinden', ist das Gleiche. Man darf den Begriff der Zeit oder des Raums nicht mehr zum Problem machen.

2. Die Faszination der Kamera

Wenn man einen Film dreht, stellt man sich vor, die Welt zu verändern. Die Realisierung der kleinsten Einstellung verlangt grenzenlose Anstrengungen: man kann zum Beispiel drei Tage und drei Nächte hindurch mit Dutzenden Kilo Material einen Berg hinaufklettern. Man hat den Eindruck, sich einer essentiellen Aufgabe zu widmen. Am Schluß des Films 'steigt man wieder herab' ... Wenn ich nicht drehe, schlafe ich. Ich überwintere. Sobald ich wieder im Besitz der Kamera bin, verbinde ich auf spontane Weise den Beginn des Drehens mit dem Ende des letzten Films. Zwischen diesen beiden: ein langer Schlaf. Jede Einstellung hat in meinem Leben einen wichtigen Platz.

3. Das Team

Um einen Film zu drehen, brauche ich das aktive Mitwirken der Darsteller. *Le Révêlateur*, in Deutschland mit Laurent Terzieff gedreht, wurde ein Mißerfolg: die Schauspieler meiner Filme müssen von selbst kommen, sie müssen eines Tages zu den Dreharbeiten kommen und Lust haben, bei dem Film mitzumachen. Es ist eine Frage der Affinität, wie bei einer Rock-Gruppe. Ich bin wirklich nicht der macchiavellistische Regisseur, der alles vorausgesehen hat, der schon vor den Dreharbeiten den ganzen Film im Kopf hat. Von einem bestimmten Punkt ab heißt ein Filmteam leiten, sich für Napoleon am Vorabend einer großen Schlacht zu halten ...

4. Ideologische Position

Filmen ist eine heilige Handlung.

Ich bin ein Künstler, und das vertrete ich. Einen Film zuendezubringen, ist sehr viel schwieriger, als jeden Morgen Brot zu backen. Soll man mich meinetwegen für einen Faschisten halten. Vor einer weißen Leinwand, vor einem Mikrophon oder hinter einer Kamera zu stehen, das erfordert eine besondere Aufmerksamkeit. Diese Erfahrung ist fünftausend Kilometer von jeder anderen entfernt. Zu jeder Zeit waren es die Künstler, die die größte Verantwortung getragen haben, und nicht die kleinen Händler. Moralische Probleme stelle ich mir nur im Hinblick auf den Film. In meinen Filmen küssen die Personen sich nicht, sie essen nicht und sie lieben sich nicht: ihr Alltagsleben ist vollkommen abstrakt. Das ist eine moralische Haltung. Der Film ist für mich weder eine Industrie noch eine Religion. Vielleicht bin ich im Irrtum, die Leute haben offenbar kein sehr großes Bedürfnis, das Haus zu verlassen, um ihr Alltagsleben zu transzendieren. Das Leben, *mein* Leben: geboren werden, Filme machen, sterben. Filme zu machen ist also – ich spreche für mich – weder ein Handwerk, noch ein Beruf, noch ein Weg, das zu sprengen, was die Gesellschaft mich zu erdulden zwingt. Es ist ein paralleler Akt der Verdrängung seitens des Autors und des Zuschauers.

5. Referenzen

Selbst im Untergrund-Kino kann man nichts mit dem Bunuel von *Un Chien andalou* und *L'Age d'or* vergleichen. Godard selbst ist nicht so eindrucksvoll. Sein Kino beruht mehr auf einem modernistischen Dialog. Von fast allen französischen Filmen gilt: wenn man den Ton aus ihnen entfernte, würde nichts übrigbleiben.

6. LA CICATRICE INTERIEURE

Dieser Film steht der Malerei Pardos sehr nahe. In Positano, wo er malte, haben wir lange über Ästhetik gesprochen. Man kann meinem Film vorwerfen, in Bewegung gesetzte Malerei zu sein, denn jede Einstellung ist autonom. Den Ton des Films habe ich Nico vollkommen anvertraut. Ich habe die Einstellungen nur ihrer Musik angepaßt. Wir haben zwei Jahre gebraucht, bis wir mit LA CICATRICE INTERIEURE fertig waren.

7. L'Athanore

Ich habe schon eine Viertelstunde meines neuen Films gedreht, *L'Athanore*. Die Drehbuchprämie, die ich erhielt, erlaubte es mir, nach Mexiko zu reisen und dort in den aztekischen Tempeln zu drehen. Es handelt sich um einen Film über die Alchimie, den wir in der von Ledoux erbauten Rotunda in La Villette begonnen haben ... Nico war nackt, Flammen kamen aus den Wänden. In diesem Augenblick gab es eine Polizei-Razzia, und das erschien wie eine Strafe für das Experiment, das wir gerade anstellen wollten. Diese Polizisten hatten eine seltsame Ähnlichkeit mit den Carabinieri des 17. Jahrhunderts, die die Alchimisten verhafteten ... *L'Athanore* stellt sich als das totale Poem auf eine Frau dar, auf Nico.

8. Die Berühmtheit

Bis jetzt war es mir gleichgültig, ob meine Filme gesehen wurden oder nicht. Ich bin nur bei den Liebhabern von Seltenheiten bekannt. Aber jetzt hatte ich Lust, LA CICATRICE INTERIEURE zu zeigen, und für *L'Athanore* hoffe ich auf eine noch größere Verbreitung. Einen Film für eine Milliarde, darauf hätte ich schon Lust ...

Das Interview wurde auf Tonband festgehalten von Paul Alessandrini. In: *Actuel*, Paris, Nr. 18, März 1972

Die große Reise

Von Marcel Martin

Philippe Garrel ist mit 23 Jahren die bedeutendste Persönlichkeit der jungen französischen Avantgarde. 6 lange Filme kann er sich bereits zuschreiben: *Anémone*, *Marie pour Mémoire*, *Le Révêlateur*, *La Concentration*, *Le Lit de la vierge* und diese CICATRICE INTERIEURE, die sein Meisterwerk ist, ein Meisterwerk ohne ge-

meinsames Maß mit dem Kino des Alltags; daraus erklärt sich die Zurückhaltung der Verleiher und die Tatsache, daß vier seiner Filme noch nicht ins Kino gekommen sind.

Garrel macht Filme, "um zu schweben", wie er sagt, und er spricht von der "Reise ins Ursprüngliche". Muß man diese *Reise* in einem doppelten Sinn verstehen? Ja, ohne Zweifel, denn der Film wirkt wie eine Droge. Der Regisseur versucht nicht, gegen eine visuelle Magie zu kämpfen, die sich als Konterbande in seinen Film einschleicht; er akzeptiert sie und benutzt sie als das, was sie ist: als Essenz und spezifischen Daseinsgrund des Kinos. Ein Kino der Empfindungen, ein sinnliches Kino, das aber in den Bereich der reinen Ästhetik gehört: zutreffenderweise vergleicht der Regisseur die Bilder seines Films mit den Kängen von Musik, und sein Werk ist eine lyrische Partitur verschwenderischen Reichtums, die sich mit ihrer Faszinationskraft vor allem an das Auge wendet.

Denn um die Magie zu verstärken, läßt Garrel die Bilder gern stumm und stellt dadurch die religiöse Stimmung bei der Vorführung alter Filme wieder her, wie seine Generation sie kennengelernt hat, nämlich als wirklich stumme Vorführung. Ebenso entschieden ist die Ablehnung jeder dramatischen Spannung im traditionellen Sinne: eine Handlung, die ein Vorwand ist und in jeder Richtung interpretiert werden kann, die die Logik und die Chronologie herausfordert und die sich zum Ziel setzt, die tellurische Gegenwart wunderbarer, mondähnlicher Landschaften hervorzuheben, die in einer zeitlosen Existenz erstarrt sind. In diesem vorgeschichtlichen Dekor bringt ein nackter Prometheus (Pierre Clementi) einer nordischen Märchenprinzessin das Feuer; mit einem Blick der Ruhe und der Anteilnahme, der den traumgleichen Charakter der Szene unterstreicht, betrachtet die Kamera diese schweigende Vermählung der vier Elemente. Ein naives und mystisches Universum, aufgeschlossen dem Masochismus, erfüllt von heimlicher Qual, von dem jedoch ein malerischer Zauber ohne Beispiel ausgeht: auch das ist Kino.

Les Lettres Françaises, Paris, 23.3.1972

Träumen und Wachen

Von Henry Chapier

Die Filme von Philippe Garrel würde ich den falschen Cartesianern, den Bürokraten oder Geizhalsen oder gar den Liebhabern von Geschichten und 'Psychologie' nicht empfehlen. Aber wenn man eine Neigung zum Traum hat, wenn man das Vagabundieren der Einbildungskraft liebt und nichts von 'Botschaften' oder spektakulären Tugenden hält, muß man dann nicht diesen jungen Dichter auf dem Wege seiner Vision begleiten? Es ist nicht notwendig, das zu entziffern, was mir evident erscheint: die Wüste, das Meer, das Feuer, das Wasser, und der Wind, Personen wie das Paar der Vorgeschichte, die ein kosmisches Abenteuer mit seinen Sehnsüchten erleben — ist das nicht genug?

Hinter dieser imaginären Welt steht eine Sensibilität mit ihren Wahlverwandschaften: dem wagnerischen Pantheismus, vermischt mit seinen Quellen, der Nibelungenlegende, der englischen Romantik, der Freudschen Symbolik (die reitende Frau, der Eros-Bogen, der Höhlenmensch, das Kind).

Diese Mythologie wird uns bruchstückhaft präsentiert, vermittelt sehr langer Sequenz-Einstellungen, deren Atem Garrel nicht unterbrechen wollte: wenn man sie lang findet, dann bleibt man besser bei der Sonnabend-Abend-Fernsehunterhaltung.

LA CICATRICE INTERIEURE lebt von diesem langsamen Rhythmus, von dieser getragenen Prosodie, von diesen Adlerschreien: die Vorstellung, diesen Rausch der Schönheit zu disziplinieren oder von diesem Traum einzelne Wurstscheiben abzuschneiden, wäre der Gipfel des Absurden.

Nico und Pierre Clementi, angetan mit der Kleidung des Mythos, sind dessen erstaunliche Archetypen. Meiner Meinung nach ein einziger poetischer Irrtum: das weiße Meßgewand Nicos, und ein Tonfall, der ein bißchen zu sehr in die Richtung eines russi-

schen Odéons geht, wenn sie mit erstickter Stimme ihre Verse deklamiert.

Pietros Partie ist leichter, weil seine Rolle seltsamer ist und seine stumme Gegenwart mehr besagt als alle Reden. In seiner Erscheinung sind allerdings auch einige traumhafte Merkmale angelegt, die auf Klischees zurückgehen, wie sie jeder sogenannten humanistischen Kultur gemeinsam sind.

Diesen Versuch der Interpretation schreibe ich nur um der Erinnerung willen auf: Garrels Besonderheit besteht darin, daß sein Film — wie die Zeichnungen des 'Rohrschach-Tests' in der Psychoanalyse — einen Zustand des Dahintreibens erzeugt: von Ihnen allein hängt es ab, zu wissen oder zu entscheiden, ob Sie mit ihm 'schweben' oder aber Ihre eigene Richtung einschlagen wollen.

Der Ton des Films setzt diesen Traum fort, ebenso wie das Bild, dieses Lauschen auf das Unbewußte. LA CICATRICE INTERIEURE verlangt einen Zustand der Verfügbarkeit, den man nur erreichen kann, wenn man alles andere ausschaltet: man muß, wenigstens eine Stunde lang, das ganze System der Analyse und der Kritik zum Einschlafen bringen, das sich auf die Bequemlichkeit des Wissens, auf Referenzen oder auf die Technik stützt.

Garrel wünscht, daß wir zu ihm kommen, befreit von all diesem Gepäck, vielleicht mit dem Mut, uns selbst wiederzufinden. LA CICATRICE INTERIEURE verwirrt uns, weil man von uns verlangt, einen Augenblick lang das störende 'Überich' zum Schweigen zu bringen. Eine Hin- und Rückfahrt bis an den Grund unserer selbst, ist das nicht schon die Hälfte eines Weges, den wir zurücklegen müssen?

Combat, Paris, Februar 1972

Philippe Garrel

Zur Person

Geboren 1948 als Sohn des Schauspielers Maurice Garrel. Verläßt das Gymnasium mit 16 Jahren und wird im folgenden Jahr Regisseur beim Fernsehen. Er wird Mitarbeiter des Teams von Harris und Sédouy und arbeitet für die Sendungen *Zoom*, *16 Millions de jeunes*, *Bouton rouge*.

Mit 18 Jahren dreht er zwei Kurzfilme, *Les Enfants desaccordés* und *Droit de visite*, danach einen ersten langen Film im 16 mm-Format, *Anémone*. 1968 erhält er für *Marie pour mémoire* den großen Preis des Festivals von Hyères.

Lange Filme:

1967 *Anémone*

1967 *Marie pour mémoire*

1968 *La Concentration*

1968 *Le Révélateur*

1969 *Le Lit de la vierge*

1971 LA CICATRICE INTERIEURE

Gegenwärtig ist Philippe Garrel mit den Dreharbeiten zu dem Film *L'Athanore* beschäftigt.

Zur Parallelveranstaltung

MARIE POUR MEMOIRE (Marie zum Gedächtnis)

Frankreich 1967. Produktion: Philippe Garrel/Service de la recherche de l'O.R.T.F. Buch und Regie: Philippe Garrel. Kamera: Michel Fourmier. Ton: Jacques Dumas. Darsteller: Zouzou, Didier Léon.

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welsersstraße 25 (kino arsenal)
druck: b. wollandt, berlin 30