

# 13. internationales forum des jungen films

berlin  
19. 2. – 1. 3.  
1983

21

## L'ENFANT SECRET

Das verheimlichte Kind

Land Frankreich 1982  
Produktion Philippe Garrel G.I.E.

Regie, Buch Philippe Garrel  
Drehbuchbearbeitung Annette Wademant

Kamera Pascal Laperrousaz  
Musik Faton Cahen  
Geiger Didier Lockwood  
Ton Alian Villeval  
Schnitt Philippe Garrel  
Mischung Paul Bertault  
Script Martine Knecht  
Regieassistent Emanuel Petit  
Tonassistent Jean-Luc Rault-Cheyne  
Schnittassistent Sophie Schmitt

Darsteller  
Elie Anne Wiazemsky  
Jean-Baptiste Henri de Maublanc

ferner:  
Xuan Lindenmayer, Ellie Maderos, Edwige Gruss, Cecile le Bailly,  
Vincent Dare, Eliane Roy, Caroline von Paulus, Pierre Frano  
sowie Benoit Ferreux

Uraufführung 2. Dezember 1982, Paris

Format 35 mm, schwarz-weiß, 1:1.66  
Länge 95 Minuten

### Ein Ereignis für den französischen Film

Eine der Entdeckungen der Woche der 'Cahiers du Cinéma' war L'ENFANT SECRET, ein großer Film über die Liebe. Es sind die Fragmente einer erlebten Geschichte, jener des Filmemachers, der in seinem vierzehnten Film wieder zur Methode der Autobiographie, des Tagebuchs, zurückfindet. Was erzählt wird (eine Erziehung der Gefühle, das 'mal de vivre' eines Künstlerpaares, die Schwierigkeit des Erwachsenwerdens) ist weit, sehr weit vom Naturalismus entfernt, und dennoch war man selten so nahe am wirklichen Leben: zersplitterte Glücksmomente, das Hindurchgehen durch die Verzweiflung, Sonntagsspaziergänge mit einem kleinen verlorenen Kind, das von einem Ort zum anderen geschleppt wird. Der Film, in schwarz-weiß und mit hypersensiblen Material gedreht, fängt Tränen, Lächeln und flüchtige Gefühlsmo-

mente ein. Aus kleinen Pinselstrichen setzt sich so ein wunderbarer Film zusammen, der dennoch nie ins Banale des Alltags abgleitet. Erstens, weil Garrel ein großer Filmemacher ist, intuitiv und sinnlich, und weil alles, was er filmt, selbst das Prosaische, diese Grazie besitzt, die nur ihm zu eigen ist.

L'ENFANT SECRET ist ein Ereignis im bisherigen Werk von Philippe Garrel, einer seiner bewegendsten und gelungensten Filme, und ein Ereignis für den französischen Film.

Alain Philippon in: Cahiers du Cinéma, No. 343, Paris, Januar 1983

### Inhalt

Eine Abendgesellschaft in einer Villa in der Nähe von Paris. Es ist Hochsommer. Ein junger Mann ist fasziniert von einer jungen Frau. Im Garten der Villa, unter einem Baum, küssen sie sich zum ersten Mal. Ihre Finger liebkosn sich, ihre Köpfe sind geneigt. Ungeschicklichkeit einer ersten überschwenglichen Zuneigung.

Sie gehen ins Haus, reden miteinander bis zum Morgengrauen, während sich die anderen um sie herum amüsieren. Sie gehen in ein Zimmer hinauf.

„Darf ich das?“

fragt die junge Frau und legt ihren Kopf auf den Körper des jungen Mannes, der ausgestreckt auf dem Bett liegt.

Er: „Ja, das ist gut.“

Sie: „Dein Herz klopft sehr heftig.“

Er: „Wie heißt Du?“

Sie: „Elie, und Du?“

Er: „Jean-Baptiste.“

Hier beginnt sich das Geheimnis des anderen zu offenbaren.

Sie lieben sich, aber tauschen keinen Schwur aus.

Elie, einige Tage später:

„Ich habe einen kleinen Sohn, sein Vater ist Filmschauspieler, aber ich lebe allein mit ihm. Im Augenblick ist er bei seiner Großmutter. Wenn ich ihn abholen werde, wirst Du dann hier auf mich warten?“

Du wirst sehen, er ist sehr schön, Du wirst Dich gut mit ihm verstehen.“

Swann tritt in Jean-Baptistes Leben ein.

Einige Wochen später geht Elie, eine Theaterschauspielerin, auf eine Auslandstournee.

Doch dieser Entschluß kommt so unverhofft, daß er in den Augen von Jean-Baptiste wie eine Flucht erscheint. In seiner Sensibilität verletzt, verfällt er in eine Depression.

An diesem Nachmittag hat Elie seine Spur wiedergefunden und ist auf dem Weg in die Klinik. Jean-Baptiste ist in seinem Zimmer, in der Klinik. Die Sonne scheint herein.

Seit seinem Klinikaufenthalt hat Elie, die wartend neben ihm steht, den ersten Platz im Leben von Jean-Baptiste eingenommen. Wenn sie auch bereits seine Erwählte war, so ist er jetzt definitiv mit ihr verbunden.

Sie gehen zusammen nach draußen, der Schritt von Jean-Bap-

tiste ist unsicher, er drückt Elies Hand. Er wird einen Film drehen, und dieses Vorhaben gibt ihm den Mut, der Welt wieder gegenüberzutreten.

Jean-Baptiste begegnet wieder dem Kind.

Eines Abends sitzt Elie tränenüberströmt da, ein Telegramm in den Händen. Tränen rollen zwischen ihre Lippen, als sie sagt: „Meine Mutter ist gestorben.“

Elie und Jean-Baptiste nehmen den Zug. Elie trägt Trauerkleidung und eine dunkle Brille.

Elie weint. Das Unglück vereint sie aufs neue.

Jean-Baptiste und Elie sitzen auf einer Bank im Regen.

Elie gesteht ihm, daß sie ein Verhältnis mit einem anderen Mann hat. Sie trennen sich.

Erste Verabredung seit der Trennung. Elie erklärt sich einverstanden, daß er sie in der Hauptstadt begleitet. Sie spazieren unter Straßenlaternen. Es ist wie ein Ritual, daß sie sich sehen, obwohl sie getrennt sind.

Jean-Baptiste fragt nach Swanns Befinden. Elies Kind.

Einen Monat später ist es Elie, die um Hilfe rufen wird, als sie in einem kleinen Hotel strandet und die Verzweiflung sie überfällt.

Jean-Baptiste sucht sie im Hotel auf. Er klopft an ihre Tür. Sie versöhnen sich unter vielen geflüsterten Worten; Elie ist seit Tagen ans Bett gefesselt.

Voll überströmender Zärtlichkeit und neuer Hoffnung nimmt ihre Liebe nach einem Jahr der Trennung wieder Gestalt an. Sie lieben sich.

Etwas ist jedoch für immer zersprungen.

Philippe Garrel

### Aus einem Gespräch mit Philippe Garrel

Garrel: ... mit L'ENFANT SECRET habe ich mich entschlossen, mich wieder mehr meiner Lebensgeschichte zuzuwenden. Mir ist klar geworden, daß es zwar immer mehr Kommunikationsmittel gab, aber immer weniger, was man damit ausdrückte. Ich selbst habe mich zu Filmen hinreißen lassen, um Techniken zu erproben und Stile zu erfinden, bis sich das eines Tages gegen mich selbst wendete. Mir ist klar geworden, daß letztlich sehr wenige Menschen unter den Filmemachern meiner Generation Mitteilungen über ihr eigenes Leben machen: immer ging es um die Frage der Kommunikationsmittel, aber die Leute kommunizierten nicht mehr viel. Also habe ich einfach eine Reihe von Ereignissen aus meinem Leben niedergeschrieben und sie Annette Wademant gezeigt, einer Szenaristin der alten Schule. Für meine letzten Filme hatte sie, im Gegensatz zu den Filmen meiner frühen Jahre, kein Verständnis mehr. Sie wollte mich einfach so weit bringen, daß ich von meinem Puritanismus und meinem Künstlertum abrücke, die sich in einer bestimmten Arbeitsweise niedergeschlagen hatten. Sie half mir vor allem keine Angst vor dem Ausdruck solcher Dinge zu haben, die mein Privatleben betrafen. Ich habe also ein Buch geschrieben, das ich ihr zeigte, und sie hat die Szenen zusammengestellt und alle Absichtserklärungen gestrichen, um zu gewährleisten, daß es für andere Menschen aus einem anderen Milieu verständlich ist.

(...)

Sie hat nichts selbst geschrieben, sie war einfach Gesprächspartnerin, hat Sequenzen verbessert. Ich habe ihr die Szenen vorgelesen, und sie gab ihr Urteil dazu ab, ob die Szene notwendig war, für mich und für den Dialog, den ich mit ihr führte. Sie sagte nein, wenn es schien, als sei eine Szene als Provokation geschrieben. Provokation ist vielleicht nicht das richtige Wort: meine bisherigen Filme waren viel gewagter; ich suchte in ihnen die Grenzen des modernen Films zu sprengen, um einen noch moderneren zu finden, wollte mit dem arbeiten, was von der klassischen Malerei übrig bleibt, und den abstrakten Film erforschen, doch an einem Punkt habe ich mich darin verloren. Mir ist nach den Vorführungen aufgefallen, daß ich, wenn ich meinen Freunden meine Filme zeigte, ihnen nicht das geringste mitgeteilt hatte: alles mußte noch

mit Worten erklärt werden. Also mußte ich zu etwas Einfachem zurückkehren. Es ging darum, ein sehr großer Künstler zu sein, darum, schöne Filme zu machen, und dann mußte man nicht zu sehr an die Kunst denken ...

(...) Was die Musik anbelangt, da habe ich mit Leuten zusammengearbeitet, die sich in einer ähnlichen Situation befanden wie ich. Ich habe sie nicht danach ausgesucht, ob sie einer bestimmten Schule angehören, sondern nach ihrer Lebenserfahrung. François Cahen und Didier Lockwood sind zwei Freunde, François Cahen hat ein Kind ... Wir haben auf der Basis vergleichbarer Lebenserfahrungen zusammengearbeitet. Der Film spricht z.B. das Fehlen von festen Bindungen bei vielen jungen Künstlern an, ihre Art, sehr kurzlebige Beziehungen einzugehen, sonntags im Kino, in einem Hotelzimmer, oder beim Spazierengehen, auf der Straße. Die Künstler haben kein sonderlich stabiles Familienleben, sie stehen gesellschaftlich ein wenig abseits; daher habe ich mit Leuten gearbeitet, die ein solches Leben führen, die einerseits eine sehr leidenschaftliche Paarbeziehung und viel Zuneigung für ihr Kind haben, die andererseits aber keine Familie bilden. Ich habe mich also auf ähnliche Situationen im Privatleben bezogen, und so bin ich auch bei den Darstellern verfahren: mich hat einzig interessiert, wie sie in Wirklichkeit leben und nicht, zu welcher Schule sie gehören. Henri de Maublanc z.B., der den Jean-Baptiste spielt, ist kein Schauspieler, sondern Mathematiker. Er hat in Robert Bressons Film *Le diable probablement* gespielt sowie in meinem Film, das ist alles. Es gefiel ihm, mit mir und Anne Wiazemsky zu arbeiten, und er hat *Marie pour mémoire* gesehen.

(...) L'ENFANT SECRET, das ist die Perspektive von jungen Eltern, einer Frau mit ihrem Kind, die ihre Sonntage mit ihrem Geliebten verbringt. Es ist die Geschichte vom Ende einer Jugend, von der Notwendigkeit, erwachsen zu werden und Dinge, Momente einer Zweierbeziehung auszudrücken, die von Lebensfreude überspudeln und solche, die Verletzungen hinterließen. Es ist eine Art sehr irdischer, alltäglicher 'education sentimentale', eine Erziehung der Gefühle.

(...) Manchmal ist der Film sehr positiv, dann wieder sehr zweifelt und zuletzt wieder sehr positiv. Auch wenn der Film keine 'Intrige' besitzt, so gibt es doch eine Entwicklung von Szene zu Szene, mitunter gibt eine Szene die Antwort auf eine andere, und die Motivation der Beteiligten wird sichtbar. Das liegt ganz und gar an den Eigenschaften der Autobiographie, d.h. streckenweise hat das Leben auch eine Linie, einen Vektor. Nichts wurde von außen hinzugefügt: es ist die Chronologie, die dies verlangt. Wenn man die Ereignisse mehrerer Jahre und Personen, ihre Leidenschaften und Gefühle, nebeneinander stellt, dann merkt man, daß es tatsächlich ein Verhältnis von Ursache und Wirkung gibt, daß sich die verschiedenen Motivationen überschneiden, daß es Dinge darin gibt, die verständlich sind ... Gleichzeitig wollte ich sehr dialektisch bleiben; ich habe nicht versucht, einen eindeutigen Standpunkt zu beziehen. Ich habe begriffen, daß die subjektive Sprache des jungen Mannes, die philosophischen Irrtümer und ähnliche Dinge, in seiner Existenz begründet sind. Vielleicht liegt es gerade daran, daß ich mir nicht die Frage gestellt habe, ob ich hinsichtlich der Fragen, die ich behandle, ein großer Philosoph bin, daß ich sie aussprechen konnte. Wenn ich mich selbst in Frage gestellt hätte, hätte ich vielleicht gedacht, daß diese Dinge nichts mit Kunst zu tun haben, weil sie völlig banal sind ... (...) Ich denke nicht, daß dieser Film mit *La Maman et la putain* zu vergleichen ist, in dem es konstant um das Unbewußte und zugleich das Bewußtsein der Menschen und die Sprache ihrer Beziehungen geht. In meinem Film gibt es einfach Momente, in denen bestimmte Zeichen erkennbar werden, Warnzeichen hinsichtlich des Verhaltens der Personen und dessen, was in ihrem Unterbewußtsein geschieht. *La Maman et la putain* ist meiner Meinung nach das Meisterwerk unserer Generation und insofern schwer zu übertreffen, bevor wir unsere 'reifen Jahre' erreicht haben. Das ist ein Film, der quasi alles über die Schwierigkeit der Generation gesagt hat, die im oder unmittelbar nach dem Krieg geboren wurden ... Eine Zeitlang war ich fasziniert vom amerikanischen 'underground' und ähnlichen Dingen, doch dann habe ich gemerkt, daß das viel weniger interessant war, als ich zunächst dachte, weil nur eine

weitere Kunstbewegung zustandekam, und letztlich ist das von viel weniger Bedeutung als jene Leute, die über eine große Sensibilität verfügen und sagen, was sie denken. Darum habe ich mich erneut den Filmen von Jean Eustache oder Jacques Doillon zugewandt. Eine Zeitlang habe ich das gebraucht, daß die Leute zu mir sagten: „Ja, genau, so geht es mir auch.“ Das ist offensichtlich ein Rückgriff auf die Eigenschaften des spektakulären Spielfilms alter Prägung und sein Gesetz der Identifikation. Aber hier geschieht das aus anderen Gründen; ganz einfach, weil die Künstler dieser Generation, im Westen, in den 70er Jahren ähnlich gelebt, die gleichen Schwierigkeiten in der Zweierbeziehung, die gleichen materiellen Schwierigkeiten gehabt haben. Das ist der Grund, warum es diese Identifikation gibt, nicht etwa, weil es einen Helden gibt; mein Darsteller ist kein Held, er ist irgend jemand.

(...) Der amerikanische Film hat mich nie angezogen. (...) Ich konstatiere, daß es ihn gibt; das ist so, als schilderte man mir das Leben in Asien, aber es hat keine Faszination für mich. Im Gegenteil, die Tatsache, daß sich unsere Generation in Frankreich qualifizieren muß, liegt mir viel mehr am Herzen; daß sie Filme machen und anerkannt werden sollte als etwas anderes, als eine geistig freie Generation, die sich aber gleichzeitig ständig verliert; es ist eine sehr lebendige Generation, aber historisch gesehen, keine sehr ernsthafte. Seit unserem Scheitern in der Frage der Revolution sind 14 Jahre vergangen. All das sind Dinge, die mich viel mehr bewegen. Ich denke, daß die Filme gelingen oder mißlingen aufgrund anderer Kriterien als denen der Umwandlung von Geld in Film. Sie gelingen hauptsächlich aus inneren Gründen.

Das Gespräch führte Alain Philippon. In: Cahiers du Cinéma, No. 344, Paris, Februar 1983

## Die Ministerien der Kunst (Der Junge Film)

Von Philippe Garrel

*Die Ministerien der Kunst (der junge Film)*

Jean Eustache Philippe Garrel Jacques Doillon

*Die Ministerien der Kunst (der Coup des Jahrhunderts, das Kreuz und das Banner, der visionäre Salon).*

*Dialektik und Moral. Delacroix beeindruckt die Mütter. Die Kinder bevorzugen die entblößten Schultern der Heiligen Republik im Aufstand. Gavroche hat eine Piratenpistole in der Hand und die Republik, seine Mutter (ich muß von La maman et la putain sprechen, einem Film von Eustache, einem Meisterwerk in der Sammlung Henri Langlois); hat entblößte Brüste.*

*Jean sitzt neben mir ich sitze neben Jean (und er steigt in sein altes Auto und fährt weg).*

*(Jean ein Traum inspirierte mich zum Sozialismus). Ich habe Urlaub gemacht in Corens, einem Dorf im Süden, bei dem Maler Metzinger. Ein blaues Zimmer.*

*Ich habe Liberté, la nuit beendet, die Dialektik des Wunsches. Jean Eustache ist ein Genie, ich habe beschlossen, von ihm zu reden. Die Dialektik ist intelligent, sie hat auch Talent; morgen werde ich von Chantal sprechen, ein weiteres Kind an den Schreibpulten des Films.*

*Jean, ich bin ihm begegnet, als ich zwanzig war.*

*Ich bin ihm begegnet in der Avenue Pierre Premier de Serbie im Büro von Barbet Schroder, wo manchmal Eric Rohmer sitzt und selten auftauchenden Schülern Moral beibringt, mir, Garrel Philippe, Eustache Jean und Bulle; Eric ist ein guter Lehrer.*

*Großaufnahme von Philippe und Jean.*

*Das Kino hat Jean-Luc gemacht, und die Moral Eric.*

*Godard redet nicht viel. Rohmer akzeptiert, von Moral zu reden.*

(...)

*Warum Filme machen heute, wenn nicht, um den ersten Entwurf wieder einzuholen, unsere Art des Filmemachens Ende der 60er Jahre? Die Bedingungen unserer Jugend, als Künstler, waren sehr schwer. Ich sage 'wir', man macht mir das oft zum Vorwurf. Ich weiß es nicht besser. Ich bin Sozialist.*

*Wann fingen wir an, Kunst zu machen? 1963/1964.*

*Jean Eustache hat sich 1981 umgebracht. Er hat seinen Tagen ein Ende gesetzt ...*

(...)

*Wenn ich bis heute 14 Filme machen konnte, dann nur, weil meine Filme weniger kosteten als andere. Sie sind nicht besser als andere Filme meiner Generation. Sie sind lediglich billiger. Wie ich das mache? Ich habe viel kürzere Drehzeiten und bin häufig auch mein eigener Kameramann und Schnittmeister. Ich drehe hauptsächlich auf überaltertem 35-mm Material, das zum Teil noch aus den 50er Jahren stammt. Technik ist mir egal; ich beschäftige mich einzig mit dem Sinn dessen, was ich sage, und mit der Schauspielerführung.*

*Ich schreibe meine Drehbücher selbst, die im allgemeinen sehr kurz sind. Meine einzige Methode beim Schreiben, Schneiden, Drehen war die Dialektik. Wie ich sie meiner Weltsicht angepaßt habe: die Personen eines Films, Mann und Frau, dürfen intellektuell einander nicht unter- oder überlegen sein. Realistisch und dialektisch ist eine Erzählung dann, wenn sie mir ein Höchstmaß an Vergnügen bereitet und gleichzeitig eine philosophische Einsicht.*

(...)

*Ich gehe gern im Louvre spazieren, aber nicht im Eilschritt wie in Bande à part, sonntags, wenn der Eintritt frei ist, und montags, im Musée d'art moderne. Ich betrachte die Gemälde von Vuillard ohne einen Sou in der Tasche. Ich gehöre einer Generation an, die sieben Künste zugleich betrachtet, und das ist mein größter Stolz.*

*Nicht die Schlechtesten unter uns haben ihr Leben auf diese Weise verbracht, und was hätte den jungen Intellektuellen besseres widerfahren können, als sich in die Kunst zu verlieben, um der Faszination der Waffen zu entfliehen. Ja, das ist uns passiert, betrachtet unsere Filme, man geht darin mit leeren Händen spazieren.*

In: Gérard Courant (Hrsg.), Philippe Garrel. Broschüre zur Retrospektive seiner Filme im Studio 43 in Paris, Januar 1983, S. 7 f.

## Gespräche mit Philippe Garrel

Von Gérard Courant

### 1. Gespräch, Juni 1982: Leidenschaften

*Garrel: ... heute, in unserer Generation, sollten die Menschen durch die Kunst, statt einzig für die Kunst leben. Es herrschte die Fetischisierung des Kunstwerkes. Das war eine gefährliche Situation ...*

*Man läßt ein fragmentiertes Leben hinter sich; vielleicht finden wir ein anderes.*

*Immerhin, wir haben unsere Integrität nicht verloren. Wir haben eher unsere Gesundheit aufs Spiel gesetzt, um unsere Integrität zu bewahren ... Ich komme immer wieder auf sie zurück: Chantal Akerman, Jean-Marie Straub und Werner Schröter. Aus Gründen der Integrität. Ich weiß, daß sie Menschen sind, die ihr ganzes Leben lang den poetischen Film verteidigen werden ...*

*Es ist erforderlich, daß man die Künstler ein wenig ernster nimmt und ihnen das Recht zugesteht, sich zu irren. Es ist besser, alles zu sagen und sich zu irren, als nichts zu sagen und eine Ausrede zu erfinden.*

*Die Kunst ist für das eigene Leben wichtig. Die Kunst macht es möglich, sich über sich selbst klar zu werden ...*

*Frage: Hältst du heute noch aufrecht, was du vor Jahren einmal gesagt hast, daß du, politisch gesehen, eher 'nicht entfremdete' als 'befreiende' Filme machst?*

*Garrel: Ja, gewiß, denn mein Meister ist Freud ... Irgendwann hieß es einmal, ich machte 'underground'-Filme, dann wieder, meine Filme seien 'revolutionär'.*

*Frage:* Wenn man sich alle deine Filme ansieht, dann fällt auf, daß deine Darsteller in der Mehrzahl Frauen sind.

*Garrel:* Ja, ich war deswegen oft einsam, weil ich Frauen dargestellt habe. Das ist ein Dialog, der mich mehr interessiert als der mit Männern. Trotzdem gibt es immer auch einen Dialog zwischen dem Regisseur und dem, der spielt. (...)

Meine Filme haben keine besondere gesellschaftliche Relevanz. Sie sind nichts weiter als Symbole der Ausdrucksfreiheit. Sie propagieren z.B. keine Moral. Meine Filme werden anderen vielleicht Lust machen, selber Filme zu drehen. Sie haben vielleicht mehr mit der Geschichte von Künstlern als mit der Geschichte unserer Gesellschaft zu tun.

(...)

## 2. Gespräch, 8. Juni 1982: Achtung, Poesie

### 3. Gespräch, 13. Juni 1982: Kunst, das bedeutet, sich in Traum- schlössern zu verlieren

*Frage:* Welche Qualitäten hat die Kunst?

*Garrel:* Die Annäherung, die Erfindung. Ich könnte nie eine Geschichte rekonstruieren; ich glaube nicht an die Exaktheit der Erinnerung. Ich arbeite lieber mit Träumen. Ich ziehe den Bereich des Traumhaften vor. Dennoch fällt mir die Annäherung an das Romanhafte, an die moderne Kunst, leichter. Vielleicht, weil ich wirklich leidenschaftlich gern über die Schönheit, über die Liebe arbeite und keine Lust habe, als Kontrapunkt Erzählungen der Grausamkeit zu erfinden.

*Frage:* Viele Cineasten sind fasziniert vom Stummfilm früherer Tage und der Gegenwart, wie du ihn machst oder andere Filmmacher wie beispielsweise Andy Warhol. Glaubst du, daß die Sprache dieser Lust am Film etwas genommen hat?

*Garrel:* Es ist schwierig, einen langen Stummfilm zu machen; ist der Film kurz, dann ist das im Bereich des Möglichen. Sonst ist es schwer, die Ruhe im Kino, die Konzentration, zu halten. Es ist eine Frage der Balance ...

Die Synchronität, das ist der Einbruch der Arbeit im Film. Der Ton, das ist die Erfindung der Arbeit.

Das Bild ist etwas, dessen Schönheit man nicht definieren kann. Man kann nicht sagen, warum ein Bild schön ist.

Das Bild und der Ton, das ist das Irrationale und das Rationale. Ein Film ist ein künstliches Objekt.

Das Bild (ohne Ton) ist etwas viel Direkteres, Unverfälschteres ... Ich bewundere die Surrealisten sehr ... Das sind Menschen, die ein exemplarisches Leben geführt haben. Sie haben den neuerlichen Ruhm nicht gesucht. Sie sind bewundernswert geblieben.

Im Surrealismus gab es diese Art der Wichtigtuerei nicht, das machte ihre Poesie aus. Das ist etwas, was dem Film, der um jeden Preis die Massen erobern will, am meisten fehlt.

Die Surrealisten sind sich selbst treu geblieben, so wie man es tut, wenn man jung und noch nicht erwachsen ist.

Es ist schwierig, Kindern zu sagen, sie sollen Künstler werden, weil viele Künstler unbeschreibliche materielle Schwierigkeiten zu bewältigen hatten.

Es ist schwer, jemanden für die Kunst zu motivieren. Das ist so, als wollte man jemanden in die Kirche locken, d.h. ihn zu einer bestimmten Form der Askese zu verpflichten.

## 4. Gespräch, 18. Juni 1982: Das Kunstwerk ist nützlich, weil es unsere Freiheit begründet

*Frage:* Sind deine Filme exemplarisch?

*Garrel:* Nein, überhaupt nicht. Das einzig Exemplarische ist, daß ich mich seit meinem 16. Lebensjahr durch meine Filme ernähren konnte.

*Frage:* Ist Freud wichtiger als Marx?

*Garrel:* Nein. Marx ist nützlicher und Freud ist lustiger. Freud ist ein Klassenprivileg.

*Frage:* Muß man, um Kunst zu machen, sich in eine Situation des Ungleichgewichts bringen?

*Garrel:* Nein, im Gegenteil. Man muß sich der Kunst bedienen, um im Gleichgewicht zu bleiben. Das ist eine höchst philosophische Art, seine Zeit zu verbringen ... Das Ziel der Religion ist nicht, uns alle ans Kreuz zu schlagen. Das gleiche gilt für die Kunst.

*Frage:* Willst du über dein neues Projekt, *Liberté la nuit*, etwas sagen? Es geht darin um den Widerstand und die Widerstandskämpfer von Vercors während des letzten Krieges.

*Garrel:* Das ist ein Film, der bis jetzt nur in Form eines Drehbuchs existiert. Mein Vater, der demnächst 60 wird, gehörte der Résistance von Vercors an. Ich habe versucht, nach seinen Angaben ein Drehbuch zu verfassen ... Ich hoffe, daß ich diesen Film bald drehen kann. Er wird drei Kapitel haben: *Le Passeur du rêve*, *L'Encrier de Dieu* und *Liberté la nuit*.

Aus: Gérard Courant (Hrsg.), Philippe Garrel, a.a.O. S. 24 f.

## Biofilmographie

**Philippe Garrel**, geb. 1948 als Sohn des Schauspielers Maurice Garrel. Verläßt das Gymnasium mit 16 Jahren und wird ein Jahr später Regisseur beim Fernsehen und Mitarbeiter im Team von Alain de Sédouy und André Harris. Er arbeitet für die Sendungen *Zoom*, *16 Millions de jeunes* und *Bouton rouge*. Bis auf *Anemone* (1966) hat er alle seine Filme auch selbst produziert.

Filme:

- 1964 *Les enfants désaccordés*
- 1965 *Droit de visite*
- 1966 *Anemone*
- 1967 *Marie pour mémoire* (Forum 1972)
- 1968 *Le révélateur*  
*La concentration*  
*Actua I* (Kollektivfilm, 10 min., verschollen)
- 1969 *Le lit de la Vierge*
- 1970/72 *La cicatrice intérieure* (Forum 1972)
- 1973 *Athanor*
- 1974 *Les hautes solitudes*
- 1975 *Un ange passe*
- 1976 *Le berceau de cristal*
- 1977 *Voyage au jardin des morts*
- 1978 *Le bleu des origines*
- 1979/82 *L'ENFANT SECRET* (Jean Vigo-Preis)

in Vorbereitung:

*Liberté la nuit*