

Archäologie des Kinos, Gedächtnis des Jahrhunderts

Aus dem Französischen von
Michael Heitz und Sabine Schulz

Jean-Luc Godard / Youssef Ishaghpour

Archäologie des Kinos,
Gedächtnis des Jahrhunderts

diaphanes

Titel der Originalausgabe:
Archéologie du cinéma et mémoire du siècle, Tours 2000
© Youssef Ishaghpour

1. Auflage
ISBN 978-3-03734-026-4
© diaphanes, Zürich-Berlin 2008
www.diaphanes.net
Alle Rechte vorbehalten

Umschlag, Layout, Satz: 2edit, Zürich
Druck: Ludwig Auer, Donauwörth

Inhalt

Jean-Luc Godard / Youssef Ishaghpour <i>Archäologie des Kinos, Gedächtnis des Jahrhunderts</i>	7
Youssef Ishaghpour: <i>J.-L. G., Filmemacher des modernen Lebens</i> <i>Das Poetische im Historischen</i>	85

Archäologie des Kinos, Gedächtnis des Jahrhunderts

Youssef Ishaghpour: Mit den HISTOIRE(S) DU CINÉMA ergeht es einem wie Ihnen selbst mit Ihrem Projekt, Ihrem »Plan«, den Sie, wie im Gedicht von Brecht, für undurchführbar hielten und dennoch realisiert haben. Man fühlt sich ein wenig wie der heilige Augustinus, der, als er ein Buch beginnen wollte, die Vision von einem Kind hatte, welches das ganze Wasser des Meeres in eine Sandgrube zu löffeln versuchte. Man ist stets mit der Unmöglichkeit, gar Vergeblichkeit konfrontiert, alles zu sagen, wo es doch darum ginge, das Ganze zu erzählen. Das lässt sich nur erreichen, wenn man »eine Form, die denkt« schafft, wie Ihre HISTOIRE(S). Aber um diese *Geschichte(n)* zu »erzählen«, müsste man eigentlich ihre platonische Idee herausarbeiten. Dies würde eine Überschau erfordern, die wohl schwer zu erreichen ist, ohne vorher einen Abstand zu diesem Werk einzunehmen, das nicht nur in der Filmgeschichte seinesgleichen sucht, sondern auch in der Kunstgeschichte, ja in der Geschichtsschreibung im Allgemeinen. Eine solche Abstandnahme bedürfte der zeitlichen Ablagerung, um das Werk sich zur Idee verwandeln zu lassen. Doch ich bin als Betrachter noch zu nah an Ihren HISTOIRE(S). Um welche Art Geschichte handelt es sich denn eigentlich? Nichts darin entspricht dem, was man sich von einem Lehrbuch erwartet: Weder wird entlang der Daten und Fakten und in chronologischer Folge ein Ablauf von Ereignissen dargestellt, noch erhält man eine methodische Bestandsaufnahme von Techni-

Archäologie des Kinos...

ken, Schulen oder Werken. Sie befinden sich unterhalb der historischen Peripetien, indem Sie sie durchqueren, aber auch gewissermaßen darüber, was eine synthetische Perspektive ergibt, in der das Kino nicht mehr nur das unterhaltsame Spektakel ist, für das man es gemeinhin hält, oder jene eingegrenzte Sphäre, als die Cineasten es behandeln. Vielmehr lassen Sie das Kino als das erscheinen, was es ist: nicht nur die wichtigste Kunstform des 20. Jahrhunderts, sondern dessen Zentrum, da es den Menschen dieses Jahrhunderts in seiner Gänze aufnimmt, vom Grauen seiner Katastrophen bis hin zu seinen Erlösungsversuchen durch die Kunst. Es geht also um das Kino in diesem Jahrhundert und um das Jahrhundert im Kino. Und dies, wie Sie sagen, weil das Kino projiziert, weil das Kino auf einer besonderen Relation zwischen Wirklichkeit und Fiktion beruht. Weil das Kino durch seine Macht die Fabrik des Jahrhunderts gewesen ist, oder um Sie zu zitieren, weil das Kino »das 20. Jahrhundert hervorgebracht hat«, ist es ebenso bedeutsam wie jedes andere große historische Ereignis und ist ihm deshalb zur Seite zu stellen. Da diese Ereignisse aber auch durch das Kino bestimmt wurden und ihrerseits – als Zeitgeschehen, etwa für die Wochenschauen – vom Kino gefilmt wurden, machen sie einen integralen Bestandteil des Kinos aus, und weil die Ereignisse als Geschichte das Schicksal des Kinos beeinflusst haben, gehören sie der Geschichte des Kinos an. »Geschichte des Kinos, Geschichte des aktuellen Geschehens, Aktualität des Kinos«, wie Sie so oft wiederholen. Es geht vor allem um ein Werk und nicht um einen Diskurs, und ich verstehe sowohl Ihren Wunsch, über diesen einen Film – der zugleich acht Filme ist – zu sprechen, als auch Ihre Vorbehalte dagegen.

Jean-Luc Godard: Um es ganz einfach zu sagen: nein, ich verfüge nicht über einen zusammenfassenden, enzyklopädischen Wissensdiskurs, aus dem hervorginge, was ich tun wollte oder was ich getan

habe. Überhaupt nicht... Es sind acht Filme, die zu einem einzigen vereint sind – beides zusammen. Das ist einfach so entstanden. Aber es sind auch acht Kapitel eines Films, den man in hundert weitere einteilen könnte, darüber hinaus Anhänge in der Art von Fußnoten, die man ja nicht selten interessanter findet als den Haupttext... Ein großes Buch mit acht Hauptkapiteln: diese Gliederung hat sich in zehn Jahren nicht verändert. Das war eine Art Leitfaden, um klarer zu sehen, um zu sagen, in diese Richtung soll es gehen. »Fatale Beauté« (*Fatale Schönheit*) etwa ist nicht das gleiche wie »Le Controle de l'univers« (*Die Kontrolle des Universums*)... Warum acht, oder besser gesagt vier, jeweils in A und B unterteilt? Nun, vielleicht weil ein Haus vier Mauern hat, so einfach ist das.

Konstellation und Klassifizierung

YI: Sie haben also diese Quer- oder Längsschnitte zur Anlage des Gesamtaufbaus vorgenommen und gingen zugleich von einer Idee des Kinos aus, von den verschiedenen Aspekten des Kinos, die in Gestalt einer Konstellation eine Idee vorzeichneten.

JLG: Ja, acht Konstellationen, oder zwei mal vier... das Sichtbare und das Unsichtbare. Und innerhalb davon ging es dann darum, entlang der vorhandenen Spuren weitere Konstellationen wiederzufinden... um Walter Benjamin zu zitieren, der einmal geschrieben hat, dass die Sterne plötzlich Konstellationen bilden und Gegenwart und Vergangenheit in Resonanz zueinander treten.

YI: Was die Resonanz zwischen Vergangenheit und Gegenwart angeht, so gibt es eine Binnenbeziehung Ihres Films zur Zeit, ja man

Archäologie des Kinos...

könnte sagen, der Zeit zur Zeit, eine Rückerinnerung – was auch den Jahren geschuldet ist, die es brauchte, ihn zu machen.

JLG: Sicherlich, es hat viele Jahre gedauert, eine lange Zeit; vorgehen war das nicht, aber es ist nun einmal so gekommen. Und so schlecht war das gar nicht, denn wenn ich den Film wie üblich sofort hätte abschließen müssen, hätte ich mir diese Zeit wohl kaum genommen. Trotzdem muss diese Zeit auch ertragen werden.

YI: Am Beginn des einen Kapitels sind zwei Photos von Ihnen zu sehen: ein aktuelles und ein älteres, und Sie wechseln vom einen zum anderen über, als würde man in der Zeit zurückgehen. Diese Rück Erinnerung bezieht sich also nicht nur auf das Jahrhundert oder das Kino, sondern auch auf Sie selbst, das heißt, im Film gibt es auch eine autobiographische Dimension, die sehr wichtig ist. Und ich glaube, unabhängig von Ihrer Stellung in der Filmgeschichte oder von ihrem Verhältnis zu dieser Geschichte gibt es da eine Beziehung zur Zeit – mit allem, was das impliziert –, die aus der Dauer resultiert, die zur Realisierung des Films erforderlich war. – In Ihren HISTOIRE(S) DU CINÉMA, vielleicht, weil es hier um Ihre Beziehung zur Geschichte des Kinos geht, gibt es ein einziges Element, einen Moment, der sich in Bezug zu Ihrem Film gleichsam als Außenposition darstellt, wie ein von außen kommender Kommentar. Ich meine Ihr Gespräch mit Serge Daney.

JLG: Der Übernahme der HISTOIRE(S) DU CINÉMA durch Gaumont war eine Unterbrechung von drei, vier Jahren vorausgegangen. Ich hatte mein Projekt nicht zu Ende geführt, ich hatte von den acht Kapiteln in Planung erst die beiden ersten Kapitel abgeschlossen. Canal+ und andere Anstalten wollten das damals nicht machen. Dann übernahm Gaumont das Projekt, und auf einmal fragte ich

mich, wie ich weitermachen, wo ich die Sache wieder beginnen sollte. Als ich an den beiden ersten Kapiteln arbeitete, hatte ich eine Menge Material aufgenommen, ohne zu wissen, was ich damit tun sollte: Alain Cuny, der Élie Faure las, Sabine Azéma, wie sie einen Text aus Brochs *Tod des Vergil* sprach, Julie Delpy als junge Schülerin, die *Le Voyage* von Baudelaire liest... Ich erzählte auch von dem Projekt, das damals erst in Planung war, und beschrieb es so: erstens: »Toutes les Histoires«, zweitens: »Une Histoire seule«, drittens: »Seul le cinéma«, dann »Fatale Beauté« und die anderen. Daney schrieb darüber einen Artikel für *Libération*. Es gab jedoch eine Aufzeichnung unseres Gesprächs. Ich erzählte ihm, wie ich weiterarbeiten gedachte, erzählte ihm von den Schwierigkeiten, in denen ich steckte... Ich hatte also diese Aufzeichnung. Als ich dann weitermachen musste, brauchte ich einen neuen Ausgangspunkt. Jeder Teil beginnt mit einer Einführung, die Anfänge waren alle sehr mühsam; das ist sehr schwierig, man muss irgendwie in Fahrt kommen. Also sagte ich mir, ich fange mit dieser Aufzeichnung des Gesprächs mit Daney an. Das brachte ein bisschen Fernsehen hinein, ein mehr oder weniger klassisches Interview. Aber Daney stand für mich auch für das Ende der Kritik, wie ich sie verstand, angefangen bei Diderot – von D. zu D., von Diderot zu Daney, denn nur die Franzosen, mit ihren endlosen Diskussionen, sind wahrhafte Kritiker. Und ein weiterer Grund war, dass Daney in dem, was er sagt, ziemlich gut die damalige Position der Nouvelle Vague zusammenfasst...

YI: Aber man hat doch den Eindruck, dass es mit Daney als einzigem Zeugen weniger darum geht, einen äußeren Blick zu suchen, eine Objektivierung oder gar eine Legitimierung, sondern eher darum, ein wenig à la Hegel, das Außen in das Innere Ihres Films zu integrieren. Sicher: Als Daney Ihnen über die Position der Nouvelle