

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 32 (1990)
Heft: 174

Artikel: Godard zum Sechzigsten : Gespräch zwischen Walter Ruggle und Jean-Luc Godard
Autor: Ruggle, Walter / Godard, Jean-Luc
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-866935>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 17.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

NOUVELLE VAGUE, der Titel Ihres neuen Films, ruft ein Stück Filmgeschichte wach. Im Gegensatz zu anderen Vertretern der «Nouvelle Vague» haben Sie nicht als Kritiker angefangen, um dann «Metteur en Scène» zu werden – Sie sind auch als Filmemacher Kritiker geblieben. Sie analysieren Kino mit Hilfe von Kamera und Tonbandgerät.

Das stimmt. Bei der «Nouvelle Vague» waren wir nie sehr viele – Rohmer, sicher Truffaut, dann ich, Rivette und einige Nachfahren wie Straub oder Garrel. Die Satelliten noch und die, die andere Bewegungen repräsentierten, wie Resnais, Varda oder Chris. Marker. Natürlich waren noch Leute wie Chabrol da, aber mir scheint, sie haben nie wirklich dazugehört. Heute sind vielleicht noch Rivette und ich übriggeblieben.

Was es damals gab, das nennen Sie in Ihrem Vorwort zum Buch mit den Briefen von François Truffaut «la magie». Sie finden dort auch, man müsste eigentlich wieder ganz von vorne beginnen.

Ja, nur ist das viel schwieriger. Es gab ja nicht unbedingt Magie, aber sicher eine Art Enthusiasmus. Wenn man älter wird, meint man immer, dass sich das ein wenig verändert habe. Mir scheint aber doch, damals glaubte man an etwas – auch wenn es verschiedene Ausdrucksformen geben mochte. Deshalb ist der Filmtitel NOUVELLE VAGUE nun auch eine Erinnerung an den Ursprung, ein Referenzpunkt.

Unser wirklicher spiritueller Vater war Henri Langlois, mehr noch als Bazin. Die jungen Maler mochten früher auch in Museen gegangen sein, um zu sehen, was ihre grossen Vorfahren gemacht hatten. Aber hier wurden die grossen Vorfahren für uns entdeckt durch Leute, die in Museen geboren wurden, die in Museen lebten – in Museen wie der Cinémathèque Française. Das hatte sogar einen astronomischen Aspekt: Plötzlich sahen wir einen Teil des Himmels, den wir zuvor nicht gesehen hatten, und der war sehr speziell.

Wir haben unser Kino immer im Bewusstsein gemacht, dass andere schon vorher Kino gemacht hatten. Wir haben damals in der Nouvelle Vague geglaubt, wir wären eine Avantgarde. Aber mir scheint: Wir waren eine Arrière-garde, die vorwärts-machte. In jener Zeit ging das Filmemachen gewissermassen vom Vater an den Sohn über. Heute wissen die

Gespräch zwischen Walter Ruggle und Jean-Luc Godard

Jungen vor allem nicht mehr, dass man schon lange Kino macht – es sei denn, ihr schreibt darüber.

In der «Nouvelle Vague» steckte ein avant-gardistisches Moment. Warum sind Leute wie Rivette und Sie heute beim Experimentieren so allein?

Es gab bei uns immer eine Referenz zum Kino. Wir haben auch die Funktion eines Kritikers. Das ist wie in der Wissenschaft: es gibt die Theorie und das Experiment – und beides gehört zusammen. Heute jedoch gibt es Wissenschaftler, die entweder nur Theorie entwickeln oder nur Experimente machen.

Dafür gibt es heute viel mehr Mittel, um Kino zu machen.

Natürlich gibt es einen grösseren Reichtum und mehr Mittel, aber gleichzeitig schon soviel zu viel, dass man nichts mehr damit anzufangen weiss. Das ist eine generelle Entwicklung seit dem Weltkrieg. Die Kultur läuft heute durch die Hände von Technikern, und diese verhindern letztlich, dass Kultur überhaupt sein kann. Es gibt viel mehr Flugzeuge, aber es lässt sich kaum noch fliegen. Sogar der Himmel ist überfüllt. (lacht)

Es gibt heute so viele, die glauben, Kino machen zu können – das ist sogar verständlich. Wenn man den Fernseher einschaltet und sich ansieht, was da gesendet wird, dann kann sich jeder fragen: Warum sollte ich das nicht auch machen können? Die Gewalt, die sich da übermittelt durch etwas, was sie Bilder nennen, ist stärker denn je, grösser, mystifizierter noch. Das ist wie in der Landwirtschaft: Man setzt auf grössere Kulturen, und die

kleineren verschwinden. Der kleine Bauer hat zwar immer mehr Mittel zur Verfügung, aber das nützt ihm immer weniger.

1983 wurden Sie am Filmfestival von Venedig von einer Autoren-Jury unter dem Vorsitz von Bernardo Bertolucci für PRÉNOM CARMEN mit dem Goldenen Löwen ausgezeichnet; in Cannes 1990 erhielt unter demselben Jurypräsidenten nicht der einzige innovative Film, NOUVELLE VAGUE, einen Preis, sondern eine stupide US-amerikanische Comicmaschine mit dem Titel WILD AT HEART. Zeitgeist?

Das war damals ein Preis von Freunden, die sich selber mit diesem Preis auszeichneten. Für Bernardo war das eine Möglichkeit, sich anschliessend nach Hollywood abzusetzen (schmunzelt)...

...Bertolucci hatte 1983 Ihre Auszeichnung als «Zeichen der Nostalgie, der Angst und der Hoffnung» bezeichnet – was ist da in der Zwischenzeit geschehen?

Bertolucci ist heute anderswo, und dann ist es die Politik, die Cannes bestimmt. Es gibt inzwischen nur noch ganz wenige Festivals, wo Leute miteinander ins Gespräch kommen. Dafür hat jede noch so kleine Stadt bereits ihr eigenes Festival. Da geht es dann einfach noch darum, rasch etwas Geld umzusetzen. Das hat letztlich mit einem Festival nichts mehr zu tun.

Dieser Hang zum Spektakel, der viel Show und Personality-Geschichtchen produziert, ist ja ein Ausdruck des Zustands unserer Gesellschaft. Wie fühlen Sie sich eigentlich in diesem Rummel, wo das Drum-und-Dran immer wichtiger wird als die Dinge selber?

Nicht sehr wohl. Ich rede gerne übers Kino und über alles, was es rundherum gibt. Ich gehe gerne vom Kino aus, aber im Moment, da alle nur noch über den Rest reden, lohnt sich die Mühe nicht. Heute sind viele Menschen sehr einsam und sehr unglücklich. Sie sagen das nicht, vergnügen sich lieber – das scheint mir Ausdruck einer Schwäche. Hinzu kommt, dass die Filme nicht mehr sehr gut sind, und das Fernsehen hat nicht erreicht, was es ursprünglich wollte: etwas zu erfinden. Inzwischen ist auch die Presse zu einem schönen Teil mit dem Fernsehen liiert. Es existiert eine Scham der Presse, aber wenn heute noch jemand etwas aufdeckt, so sind

es immer die gedruckten Medien. Nicht das Fernsehen. Das Fernsehen will nicht aufdecken, sonst wäre es ja anders. Die Presse ist noch eine recherchierende Kraft, sie will noch von der Wirklichkeit reden, manchmal wie Zola.

Jedes Mal, wenn es ein Watergate aufzudecken gilt, ist das am Fernsehen nicht möglich, gleichzeitig wäre es besser, es fände am Bildschirm statt. Das wäre wahrer, und es gäbe weniger einfache Ausreden. Aber die Presse, die man noch liest, braucht das Fernsehen und publiziert auf ganzen Seiten dessen Programme. Warum publiziert sie nicht die Fahrpläne der Züge oder Flugpläne, warum nicht die Ferienprogramme der Reiseveranstalter?

Woran liegt es denn, dass das Fernsehen nicht fähig ist zu entdecken?

Es wäre fähig, aber es will nicht. Vielleicht können sie es heute einfach nicht mehr, wobei es immerhin Momente gibt, in denen sie es können. Man könnte doch eine schöne Menge von Dingen zeigen – nur hat man keine Lust, sie zu sehen. Es gäbe dann fast niemanden mehr, der fernsehen würde, und das wäre sehr gut.

In Ihren Filmen fasziniert mich immer wieder von neuem der Ausdruck der Gesichter, seien es Gesichter von Stars wie Brigitte Bardot oder Alain Delon, seien es Gesichter von Anfängerinnen.

Ich versuche, mit Leuten zusammenzuarbeiten, die an sich schon etwas ausdrücken. Ich kann sie dann wie ein Dokumentarfilmer aufnehmen, auch wenn ich sie auf einen Parcours schicke, der ein wenig Fiktion beinhaltet. Das unterscheidet mich gar nicht stark von anderen Filmemachern, etwa von Fredi Murer, dessen Filme ich schätze. Auch er zeigt Gesichter in kleinen fiktiven Situationen und lässt uns darin die Zeit, zu sehen. Wenn der Darsteller etwas zu geben hat, wird man das sehen.

Mir scheint, dass es einen Unterschied gibt zwischen der Arbeit Murers und derjenigen von Godard. Murer erzählt eine Geschichte nach traditionellen dramaturgischen Mustern, Sie aber arbeiten mit Fragmenten einer möglichen Handlung. Nehmen wir beispielsweise Domiziana Giordano, die in einer Sequenz im Speisesaal ganz einfach da sitzt und über ihr Gesicht einen Eindruck von Abwesenheit vermittelt?



Mir schienen diese Einstellungen sehr schlecht, als wir sie gedreht haben, und auch als ich sie mir angeschaut habe, gefielen sie mir nicht. Erst dadurch, dass sie mit anderen Einstellungen in Verbindung gebracht wurden, entwickelten sich diese Bilder, und es blieb etwas von dem hängen, was Giordana war, als wir sie für diesen Film ausgewählt hatten. Sie liess sich während der Dreharbeiten zu sehr gehen, nahm zu und hat ihr Gesicht verloren. Beim Drehen hab ich sie einfach da sitzen lassen und hab ihr nur die Punkte angegeben, auf die sie blicken sollte. Ich habe dann vielleicht zehn Minuten aufgenommen und mir gesagt, hoffentlich erhalte ich so fünfzehn Sekunden, die ich brauchen kann.

Also besteht Ihre Arbeit darin, all das Aufgenommene am Ende zueinander in Beziehung zu bringen?

Die wichtige Arbeit ist die Montage. Man gibt sich Elemente, die den Film ergeben werden. Da unterscheide ich mich tatsächlich von Fredi Murer, aber das ist nicht unbedingt ein Vorteil, denn ich schaffe es nicht, von allem Anfang an eine genügend starke Kontinuität zu haben. Sie entsteht auf das Risiko des Filmes hin. Mir gefällt es aber, an das zu glauben, was man macht, ohne allzu genau zu wissen, was es ist. Man bricht auf ins Unbekannte, man weiss, dass man den Aufbruch braucht, aber die Gründe dafür findet man später.

Das ist mir zu bescheiden, denn beispielsweise die ganze Sequenz mit dem Unfall am Anfang von NOUVELLE VAGUE lässt sich nicht ohne Planung bewerkstelligen. Die Kamerabewe-

gung nach rechts beginnt in der Villa, geht über den Parkplatz durch den Park bis hin zum Baum: Da sind verschiedene Handlungsräume in einer Bewegung komponiert.

Das war tatsächlich konstruiert. Diese Sequenz wurde ein wenig im voraus komponiert und nur noch gering modifiziert. Da stand die Komposition von Anfang an fest, aber sie ist musikalisch oder malerisch. Für mich ist das trotzdem Montage – sie wurde einfach schon im vornherein gemacht. Die Montage eines Filmes kann vor, während oder nach dem Dreh geschehen.

Der Film ist für mich immer stärker zu seiner eigenen Analyse geworden. Das ist fast so, als würde jemand mit seiner eigenen Psychoanalyse beginnen. Man steigt in sich hinab oder steigt gegen sich hoch und findet Momente des eigenen Lebens wieder, die man neu komponiert und die dadurch Sinn gewinnen. Das sind kleine Filmstücke, die etwas sagen, die man sonst nicht sehen würde. Sie mögen einem erlauben, das äussere Leben zu ertragen, das sonst zu hart wäre.

Wie vollzieht sich die Recherche nach den Drehorten?

Oh, das kommt, einfach so, wie bei Malern. Das ist auch damit verbunden, wie man produziert. Das beginnt bei den Co-Produzenten, die man findet, bei den finanziellen Mitteln, die man sich erhofft. Ich bin ein Strassenverkäufer, der sagt: Wer will das? Am Ende finde ich jemanden, der das will. Natürlich braucht es einen ideellen Ausgangspunkt, der mich dazu bringt, etwas verkaufen zu wollen. Ich kann aber die kommerziellen und die künstlerischen Möglichkeiten nicht voneinander trennen. Diese Verknüpfung ist ja auch etwas Interessantes am Kino. Aber wohlverstanden: Weil sie verknüpft sind, muss man sich noch mehr Strenge auferlegen. Ich bin kein Cineast, der sagt, ich will das, und wenn ich das nicht bekomme, dann mache ich es nicht. Ich habe immer Angst davor gehabt, meinen Lebensunterhalt nicht zu verdienen. Wenn ich sehe, wie die Leute gelebt haben, so war das oft sehr hart. Die einen haben sich durchgeschlagen, aber andere haben das nicht geschafft. Der grosse van Gogh erlangte seinen Ruhm erst nach seinem Tode, vielleicht auch wegen seiner kargen Existenz, schon Gauguin hatte mehr Glück, Rilke lebte bei einem Freund auf dem Schloss – ich könnte das nicht und bin zu sehr

beunruhigt darüber, Geldprobleme zu haben. Ich habe mich immer gefragt, wie ich etwas sagen könnte.

Das Kino, wie Sie es pflegen, das wie die Malerei, die Schriftstellerei, die musikalische Komposition als Prozess wächst, ist schwierig, weil da ja kein fertiges Szenario vorgelegt werden kann.

Das ist in der Tat schwierig, aber es ist gleichzeitig auch besser so. Gerade weil ja immer auch ein Risiko drin steckt, muss man sicher sein, etwas vorschlagen zu können, das man im Griff hat, selbst wenn die Details noch nicht so klar sind. Individuell gesehen ist das ja viel Geld, auch wenn es gesamthaft betrachtet nicht viel Geld kostet, einen Film zu machen.

Sergio Leone hat mir einmal gesagt, er würde nie einen Film in der Schweiz drehen, weil es ihm hier zuviel Grün gebe. Sie haben in NOUVELLE VAGUE die grüne Farbe wie ein Maler in allen Schattierungen erforscht.

Für mich steht nicht die Schweizer Landschaft im Vordergrund, da ich den Film auch anderswo so hätte machen können. Aber es stimmt schon, dass es da eine Natur gibt, die noch sichtbar ist. In Paris ist es lange her, seit sie im Labor das Grün so gesehen haben, wie auf meiner Kopie. Sie wissen nicht mehr, was grün sein kann, und dass es noch Grün gibt, das sehr lebendig ist.

Sie scheinen sich aufs Grün konzentriert zu haben wie van Gogh aufs Gelbe. Wie spielt sich denn die Zusammenarbeit mit den Kameralauten im Hinblick auf die Farbgebung ab?

Die interessieren sich nicht so stark. Ich mag das Grün, das dunkle Grün, das helle. Da entwickelt sich die Arbeit dann wie von selber, ganz natürlich. Der Maler kennt die Unlust auch hinauszugehen, weil er findet, das Licht sei jetzt nicht so, wie er es haben möchte. Ich bin in dieser Beziehung nahe bei den Malern, vor allem bei den Impressionisten, die ich liebe.

Im Unterschied zu den Malern sind Sie aber nicht allein – an der Kamera steht noch eine Person.

Im grossen und ganzen bestimme schon ich. Man hat die Namen der Kameralaute zur Korrektur aufgeführt. Im Prinzip sind es Kodak, ich und Zeiss.

Heisst das auch: Es geht darum, dass

jemand die Kamera aufstellt, und Sie bestimmen dann das Cadre, die Zeit auch, die ein bestimmtes Cadre haben soll.

Genau.

Nehmen Sie dann mehrere Einstellungen auf, verschiedene auch und entscheiden während der Montage?

Ich drehe manchmal eher zuviele Einstellungen, aber es hilft mir, mir meinen Film ins Bewusstsein zu rufen. Den Schauspielern und Technikern dürfte das manchmal auf die Nerven gehen, aber mir hilft es, etwas mehrfach zu tun, denn so beginne ich, mehrmals zu sehen und dann, indem ich etwas tue, darüber nachzudenken. Es ist wie bei einem Tennis-Match, bei dem man versucht, dem Gegner einige Punkte zu schenken, weil es einem gefällt zu spielen. Wenn man zu schnell gewinnt, ist das Spiel zu schnell beendet.

Wie unterscheidet sich die Arbeit mit einem Star von jener mit Anfängerinnen?

Ich versuche, entweder einen wahren Star zu verpflichten oder mit kleinen Schauspielern zu arbeiten, die sich nicht als Stars fühlen. Einen Star einzusetzen heisst, wie mit einem mächtigen Politiker zu arbeiten, wo Kräfte spielen und Verhandlungen geführt werden müssen. Man versteht sich, und wenn man einmal sein Wort gegeben hat, so versucht man, es zu halten. Aber auch bei den kleinen Schauspielern gibt es Unterschiede: Bei PRÉNOM CARMEN fühlten sich die beiden jungen Schauspieler bereits wie Stars, obwohl sie zum ersten Mal vor der Kamera standen. Das war erstaunlich. Da waren dann die Beziehungen schwierig, weil sie keine wirklichen Stars waren.

Mir scheint, Sie haben aus dem Star Alain Delon wieder einen gewöhnlichen Menschen gemacht.

Ich habe das angestrebt. Wenn er versucht, halbwegs normal zu sein, ist er am besten. Er sagt nicht viel, hat eine natürliche Präsenz, eine gute Stimme, er ist nicht zu stark eingenommen von seinem Image, das er zurzeit zu verteidigen sucht, weil es zu schwinden beginnt. Es ist klar, dass ich ihn interessanter finde als mittelmässige Schauspieler. Ich mag die Extreme: Den Besten der Kleinen oder den Grossen. Der Film muss dann das Mittel zwischen beiden sein.

Mit Belmondo wollten Sie nie mehr zusammenarbeiten?

Im Moment nicht. Er hat sich zu sehr verändert, ist zu verschieden geworden von dem, was er einmal war. Es ist ja so, dass ich Vorstellungen habe von einer Figur oder über bestimmte Dinge. Für Depardieu, den ich in einigen Filmen sehr gut mag, habe ich keine Idee. Ich glaube, ich würde ihm Unrecht tun, wenn ich mit ihm arbeiten würde, also mache ich es nicht.

Wenn Sie also eine Idee haben, dann sehen Sie auch schon den Schauspieler oder die Schauspielerin dafür?

Sie sind für mich wie das Modell in der Malerei oder wie das Sujet zur Skulptur. Wenn Rodin sich dazu entschieden hat, eine Skulptur von Balzac zu machen, so wird er keinen anderen formen. Ich glaube, es ist mir noch nie passiert, dass ich eine Geschichte ohne die Schauspieler entworfen hätte. Diese Geschichte ist dann auch verknüpft mit der Finanzierung des Films. Die konkrete Figur hilft, einem Financier eine Vorstellung vom Film zu geben, und wird ein bestimmtes Budget ermöglichen. Wenn der Schauspieler noch nicht bekannt ist, sucht man eben das Gesicht des Unbekannten. Der Vorteil beim Star ist der, dass man bereits das Bild von ihm hat, auch wenn er einem als Person noch unbekannt ist.

Das heisst, wenn ich das richtig verstehe, dass NOUVELLE VAGUE nicht gedreht worden wäre, wenn Delon nicht mitgemacht hätte?

Der Film wäre nicht entstanden. Mir scheint tatsächlich, dass nur er auch diese sanfte Seite einbringen konnte. Mit jemand anderem wäre daraus eine psychologisierte Figur geworden, aber keine Figur, keine Statue im Prinzip.

Ich würde unterscheiden zwischen dem *Darsteller* (l'acteur) und dem *Schauspieler* (le comédien). Von letzteren gibt es viele gute, Piccoli zum Beispiel ist ein guter Schauspieler, aber für mich ist im Kino ein guter Schauspieler nicht das gleiche wie ein guter Darsteller.

Aber Sie haben in LE MÉPRIS auch mit Piccoli zusammengearbeitet...

●●● ja, aber die wahren Darsteller sind Bardot und Fritz Lang. Piccoli ist ein ausgesprochen guter Schauspieler, der seine Repliken geben kann, aber es war der Film, der ihn trug, und

nicht Piccoli, der den Film trug. Es braucht die Schauspieler genauso wie die Darsteller. Der Italiener Vittorio Gassman ist für mich ein grosser Schauspieler, wenn man ihn für eine Shakespeare-Inszenierung einsetzen würde, so wäre er ein guter Schauspieler, aber ich würde Richard III lieber mit Gabin machen, auch wenn das gar keinen Sinn zu ergeben scheint.

Das heisst, dass der Darsteller sich selber repräsentiert?

Er steht für sich selber, er hat seine Welt aufgebaut, er ist eine Welt für sich, eine Kraft, der man Rechnung tragen muss wie dem Wind, wie der Sonne, wie dem Licht. Der Schauspieler ist ein gewöhnlicher Politiker – man kann sagen, de Gaulle war ein Darsteller, Adenauer war ein Darsteller, Kohl versucht ein Darsteller zu sein, aber er ist nur ein schlechter Schauspieler – er ist so schlecht, dass er schon wieder gut ist und alle eingewickelt hat (lacht). Gorbatschow hat man zuerst für einen Schauspieler gehalten und nun sieht man allmählich, dass er fast ein Darsteller ist. Lech Walesa ist ein Darsteller. In der Schweiz, da gibt es keine Darsteller (lacht), plus après Guillaume Tell.

Darsteller kann man immer einsetzen, es gibt grössere und kleinere, bessere und weniger gute. Wenn ich unbekannte Darsteller nehme, so geht das per Zufall, denn man findet sie dort, wo sie vorbeikommen. In Frankreich, aber auch in den lateinischen Ländern wie Italien, bei den ärmeren ohnehin, da finden sich viele gute Darstellerinnen oder Darsteller. In der Schweiz ist das nicht so, da steht es schlecht. Dieses Land ist zu reich, die Armen sind versteckt, man sieht sie nicht. In Frankreich sieht man sie in der Metro – kann sie finden. Die Serviererin, die Schiller rezitiert in NOUVELLE VAGUE, das ist keine Schauspielerin, obwohl sie es sein möchte. Ich habe sie gefunden, und sie war unendlich viel besser als ein Mädchen aus dem Konservatorium. Für mich ist sie eine Darstellerin, die vielleicht nichts mehr machen wird, aber sie hat etwas Gewisses. Ich muss da nur noch den Text finden, mit dem sie gut sein kann.

Und man muss sie gefunden haben...

... und man muss ihr begegnet sein, um sie engagieren zu können, genau. Oft täuscht man sich, manchmal sieht man es sogleich. Im Casting mag sich herausstellen, dass sie die ungeschickteste ist, dass sie die falscheste ist, aber: Sie ist die beste.



Den Darsteller können Sie so einsetzen wie die Natur oder ein Stück Architektur: Für sich stehend, auf sich referierend.

Voilà. Mit Delon hat man überhaupt keine Bedenken, eine Einstellung auf ihn zu machen und anschliessend eine von einem Pferd oder einem Baum. Sie sind alle gleich.

Wie die Darsteller, wie die Natur so setzen Sie als weitere Elemente die Musik und die Worte ein, um zu einer Komposition zu gelangen. Evoziert die Musik, von der Sie ausgehen, bestimmte Bilder?

Nein, aber sie weckt in mir das Bedürfnis, etwas zu machen. Man hört sie und stellt fest, dass das eine oder andere Stück in bestimmten Zusammenhängen passen könnte. Es gibt ja fast nichts, was von mir kommt, ich habe all diese Dinge zu einem bestimmten Zeitpunkt einfach zusammengeführt, es ist die Natur, die mich trägt, und oft finde ich es überraschen, dass ich überhaupt Rechte bezahlen muss für einen kleinen Ausschnitt. Ich verwende ja keine ganzen Musikstücke. Zum ersten Mal in NOUVELLE VAGUE scheint mir die Musik ein wenig von anderswo herzukommen, ich habe eine andere Musik gefunden, und das hat mir geholfen. Das sind Komponisten, die auch etwas suchen und sich von daher von anderen unterscheiden.

Von wem stammt denn die Akkordeonmusik?

Das ist ein Mann namens Pirschner, der im Tirol auf einem Bauernhof lebt, für sich arbeitet und vom deutschen

Plattenlabel ECM betreut wird. Als ich das eine oder andere Stück dieser Art gehört habe, sagte ich mir: Es muss möglich sein, damit einen Film zu machen.

Sie nehmen all diese Elemente und fügen sie, sozusagen gleichwertig, auf einer Ebene zusammen.

Ich denke, ich bin sehr demokratisch. Es gibt zwar kleine Parteien, und es gibt grosse Parteien, aber alles ist sehr demokratisch.

War es eine Konsequenz dieser Demokratie, dass Sie sich in Cannes als «Organisator» Ihres Filmes bezeichnet haben und nicht etwa als Autor oder Metteur en Scène, dass Ihr Name nicht in den Titeln figuriert?

Das gehört natürlich ein wenig zur Veranstaltung, andererseits erinnere ich mich, dass ich ABOUT DE SOUFFLE genausowenig signiert habe; es gibt dort keine Lauftitel, lediglich den Filmtitel. Bei NOUVELLE VAGUE habe ich mich wieder dazu entschieden, weil mir das ehrlich schien, denn die Musik stammt nicht von mir, drei Viertel der Dialoge stammen von grossen Schriftstellern, also bin ich der Organisator, der Komponist. Ich habe damit natürlich auch ein wenig darüber polemisiert, wie heute jeder meint, schon ein Filmautor zu sein, bevor er etwas Gescheites zustandegebracht hat. Truffaut hat zur Zeit der Nouvelle Vague den Autorenbegriff definiert, und ich wollte wieder auf diese Art zurückkommen.

Sie hatten sich in den sechziger Jahren von diesem Autorenbegriff distanziert.

Nicht grundsätzlich, aber wenn er von weiss Gott wem verwendet wird, wenn drei Viertel der Regisseure (Metteur en scène) sich als Autoren bezeichnen, so zähle ich mich nicht mehr dazu. Ich möchte nicht mit dieser Art von Filmemachen in Verbindung gebracht werden. Wenn Fassbinder sagte, ich bin Filmautor, dann kann ich mithalten. Aber wenn Schlöndorff das von sich behauptet oder sogar Wenders, dann muss ich sagen: In dem Moment bin ich kein Filmautor mehr.

Was ist denn das, ein Filmautor?

Das ist jemand, der – ich weiss nicht –, der eine Verantwortung wahrnimmt, aber nicht nur eine Verantwortung in Bezug auf die eigene Imagepflege. Es reicht, wenn man sich ums Image

kümmert, wenn es einen fertigen Film zu verkaufen gilt, da muss man sich dann aber auch fürs Produkt schlagen.

Pressekonferenzen sind ohnehin etwas Nutzloses. Vielleicht gab es einen Sinn für Churchill nach dem Krieg oder für de Gaulle, aber heute organisiert man eine Pressekonferenz, wenn irgendjemand ein kleines Spektakel veranstaltet, um eine Plauderei oder ein Ritual zu provozieren, das mit nichts mehr korrespondiert – die Leute langweilen sich. Was da noch zu tun bleibt, ist das schlechte Gefühl demgegenüber ausbrechen zu lassen, aber wenn man das zwei bis dreimal getan hat, ist es auch nicht mehr besonders reizvoll. Es ist die Autokritik, die einen dann noch interessieren kann.

Sie haben im Kino begonnen, haben mit Video experimentiert und arbeiten jetzt wieder vorwiegend mit Film. Wohin entwickelt sich das Kino?

Den Grossteil der Filme kann man immer noch mit Copains machen, denn zu achtzig Prozent sind die Filme mit drei bis vier Personen in einem Raum gestaltet. Ein Mann und eine Frau und dann noch jemand oder zwei dazwischen. Zur Zeit der Nouvelle Vague war das noch viel teurer, Rohmer beispielsweise hat 16-mm-Filme stumm gedreht, weil der Ton einfach zu teuer gewesen wäre. Heute wollen das die Leute nicht mehr machen, dabei ist das gar nicht so schlecht, auch im Videobereich kann man so schon sehr schön arbeiten. Ich selber versuche das immer noch auch mit Video für mich. Das ist eine Art, die Zeit und den Raum zu erfassen, denn das Kino ist ja ganz nah bei der Skulptur, und eine Skulptur ist etwas, was einem in Erinnerung bleibt. Es kommt aber selten vor, dass man sich an ein Fernsehbild erinnert. An ein gemaltes Bild kann man sich erinnern, an ein Filmbild kann man sich erinnern.

Das mag ja mit ein Grund dafür sein, dass junge Filmemacher den Bezug zum Kino nicht so haben, wie es beispielsweise die Leute der Nouvelle Vague hatten: Sie haben die Filmgeschichte (wenn überhaupt) nicht im Kino aufgesogen, sondern am Fernsehen.

Sie kennen das Kino vom Fernsehen her, und Kino am Fernsehen, das ist eine Übermittlung, das ist nicht einmal eine Postkarte, sogar wenn die Bildschirme grösser werden, so wird sich das nicht ändern. Ich glaube, dass das Kino noch lange Zeit überleben wird,

weil es da doch zumindest noch eine archaische Seite gibt, die es einfach braucht. Kino im Fernsehen übermittelt etwas wie ein Telefongespräch. Man braucht das, in gewissen Momenten ist man froh, wenn man übers Telefon mit jemandem reden kann. Aber den ganzen Tag nur am Telefon – nein. Und die neue Technik des HDTV, die jetzt kommt, läuft darauf hinaus, dass einzelne Elemente des Bildes elektronisch verdoppelt werden. Die «High Definition» ist ein Beschiss. Es ist so, wie wenn man sagen würde, eine Frau, die von Ingres porträtiert wurde, sei besser definiert, als wenn sie von Renoir gemalt worden wäre. Das Fernsehen geht in seiner Technik in Richtung Ingres: Man wird die Sprecherin besser definieren.

Was wird denn dem Kino noch bleiben? Der US-amerikanische Kolonialismus nimmt im Filmgeschäft eher noch zu?

Es sind die USA, das ist klar. Aber es gibt etwas im Kino, das von den USA schlecht angewandt wird. Man kann sagen, am Anfang nannte sich der deutsche Nationalsozialismus national und sozialistisch. Das ist ja nicht zum vornherein schlecht. Im Moment, da es in einer bestimmten Art angewandt wird, wird es etwas anderes. Die Französische Revolution mit ihrem Terror war als Idee auch nicht schlecht, der Kommunismus in seinem Konzept auch nicht, aber in dem Moment, in dem jemand behauptete, ihn verwirklicht zu haben, wurde das zum real existierenden Sozialismus – und das war schlecht.

Das Kino wird noch dauern, denn ich glaube, dass es im Rahmen der gesellschaftlichen Organisation einen Stellenwert hat als etwas sehr Primitives, sehr Familiäres, sehr Sippenhaftes. Gleichzeitig ist es abenteuerlich, enthält etwas, von dem alle träumen. Im Prinzip sind die Dreharbeiten eines Filmes, eine Vereinigung von 12 bis 400 Personen (wenn es sich um eine amerikanische Produktion handelt), ja inmitten einer schwierigen Welt die Verwirklichungen eines Lebens in einem Traum. Man ist gut bezahlt, braucht nicht viel zu tun, muss nichts erfinden, man hat einen Patron, der Produzent oder Realisator ist und alles macht, man muss nur gehorchen. Man gibt dir keine Schläge, man schießt nicht auf dich, drei Viertel der Zeit verbringt man im Freien an der Sonne, man sieht Frauen, man hat Geld, kann abends essen gehen. Das ist eine ideale Welt, und man lebt sogar ein wenig in der Fiktion, und es

kann einem dabei sogar manchmal schlecht gehen. Ich glaube, es gibt da etwas wie den Aufbruch auf einen Weg, auf dem man all seine Gewohnheiten wiederfindet. Das ist etwas, was das Fernsehen überhaupt nicht zu bieten hat. Das Kreative ist die Kraft des Kinos.

Diese kleine Welt, die sich wie eine familiäre Zelle organisiert, wie eine Nation – sie verschwindet nachher wieder und kann neu beginnen. Für die, die das machen, erlaubt es, ein Leben noch einmal zu leben. Was mich anbelangt, so langweilt mich der Dreh aber am meisten, denn mir scheint das alles recht falsch. Diese Falschheit aber gefällt den Leuten, und darum möchten sie gerne Filmemacher sein. Ein Realisateur, der auf den Set kommt, ist doch wie ein deutscher General in Serbokroatien: Er kommandiert herum, tut dies, tut das, und nachher räumt er nicht einmal auf.

Wie sieht es denn mit der kleinen Ton-Bild-Fabrik «Sonimage» in Rolle aus, deren Patron Sie selber sind? Haben solche kleine Unternehmen eine Zukunft?

Ich glaube nicht. Das ist etwas Persönliches, Kleines, ich habe es nicht geschafft, mich mit anderen zu vereinen, vielleicht bin ich zu stark personalisiert. Andererseits können zwei Maler auch nicht zusammen malen, Gauguin und van Gogh haben das versucht – es war sehr, sehr hart für sie.

Das bedeutet, dass das Kinomachen im Endeffekt etwas sehr Isoliertes ist?

Es ist etwas Isoliertes, aber wenn man Glück hat und ein Mann mit guten Eigenschaften ist – um das Musilwort zu paraphrasieren –, so kann man nach wie vor Partner finden, die auch ein wenig einsam sind, und diese Isolierten kommunizieren dann, wenn Sie so wollen. Sie kommunizieren in einer anderen Art als die grossen Vertriebswege.

Mit Jean-Luc Godard unterhielt sich Walter Ruggie im Juli 1990 in Rolle.

Wir veröffentlichen hier einen weiteren Teil dieses Gesprächs, das sich in wenigen Passagen mit einem Auszug überschneidet, der am 8. August 1990 im Zürcher Tages-Anzeiger erschien.

Walter Ruggies Gespräch mit Sergio Leone erschien im November 1984 in Filmbulletin Nummer 138.