

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 36 (1994)
Heft: 193

Artikel: "Vielleicht mache ich eher Geometrie als Algebra, weil meine (Film-)Konstruktionen sehr visuell sind" : Gespräch mit Eric Rohmer
Autor: Rothe, Marcus / Rohmer, Eric
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867063>

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: 12.01.2026

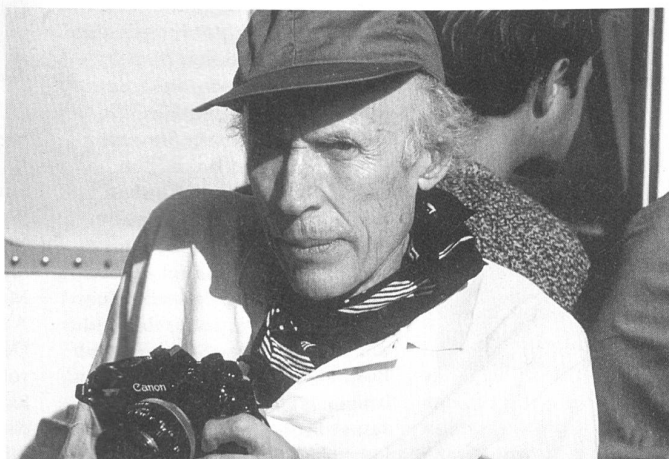
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

«Vielleicht mache ich eher Geometrie als Algebra, weil meine (Film-)Konstruktionen sehr visuell sind»

Gespräch mit Eric Rohmer



PAULINE À LA PLAGE



«Film ist vor allem ein plastisches (Kunst-)Werk, in dem ich wie ein Architekt den Raum organisiere.»

FILMBULLETIN Durch Zufall sah ich Sie letzten Sommer bei Les Halles im Pariser Zentrum, wo Sie, von den Passanten völlig unbemerkt, mit einem dreiköpfigen Team einen 16-mm-Film drehen.

ERIC ROHMER Am liebsten würde ich gar nicht auffallen. Wenn das nicht gelingt, gebe ich mich einfach für einen kanadischen Filmemacher aus und kann auf die Frage der Leute, «Wo kommt das im Fernsehen?», antworten: «In Kanada.»

FILMBULLETIN Sie bezeichneten sich schon in Ihren Kritiken in den «Cahiers du cinéma» als Amateur, und jetzt geht Ihr Kino immer mehr in die minimalistische Richtung.

ERIC ROHMER Ich habe diesen Weg gewählt, weil er mir viel Freiheit und Unabhängigkeit gibt und ich mit meinen Ideen bis ans Ende gehen kann. Im Gegensatz zu anderen Filmemachern versuche ich immer «leichtere» Filme zu machen. Mein letzter Film wurde am Centre Pompidou gedreht, wo es die widrigsten Bedingungen für Bild und Ton gibt (Touristen!). Aber es ist gerade interessant, weil sich dort Realität und Fiktion bekämpfen – aber auch befruchten.

FILMBULLETIN Auch Woody Allen wählt in seinen letzten Filmen einen improvisierten Reportagestil. Gibt es eine «neue Bescheidenheit»?

ERIC ROHMER Ich glaube nicht, dass Woody Allen für den plastischen Ausdruck («expression plastique») des Films so sensibel ist wie ich. Selbst wenn das einzelne Bild nicht besonders gut kadriert sein sollte, habe ich eine starke Idee von der Form und vom «Piktoralen» in seiner architektonischen Gesamtheit. Film ist vor allem ein plastisches (Kunst-)Werk, in dem ich wie ein Architekt den Raum organisiere. Ich gebe mir damit viel Mühe, auch wenn ich unter amateurhaften Bedingungen drehe. Man darf die «pikturale» Schönheit eines Films nicht mit seiner fotografischen Qualität verwechseln. Sehen Sie sich die Filme an, deren Bilder auch Postkarten sein könnten! Immer weniger glaube ich, dass ein «gelecktes» Bild schön ist. «Piktoral» soll nicht heissen, dass ich die Malerei imitieren will, sondern dass ich viel über die Komposition nachdenke: das Gleichgewicht der Farben und die Harmonie der Gesten. Deshalb ähnelt mein Film auch nicht einer Fernsehreportage. Wir mussten die Form nicht dem Thema opfern.

FILMBULLETIN L'ARBRE, LE MAIRE ET LA MÉDIATHÈQUE hat einen konkreten zeitlichen Bezug und wurde kurz vor den französischen Parlamentswahlen im März 1993 ins Kino gebracht. Wie entgehen Sie den Tücken der Aktualität?



Pascal Greggory und Arielle
Dombasle in *L'ARBRE, LE MAIRE ET
LA MÉDIATHÈQUE*

ERIC ROHMER Natürlich musste ich vorsorgen. Denn der Film entstand genau während der Wahlkampagne. Da jeder Film immer eine gewisse Verspätung den Ereignissen gegenüber hat, kann man plötzlich von der Aktualität überrannt werden. Bei diesem Film wusste ich nie ganz genau, wie er sich entwickeln würde, denn er hing auch von der politisch-gesellschaftlichen Situation in Frankreich ab. Ich hoffe, dass der Zuschauer akzeptiert, dass meine Filmfiktion von sehr realen Dingen handelt. Der Film kam genau im richtigen Moment in die Kinos und wahrscheinlich liegt sein Wert darin, dass er nicht *nach*, sondern *mit* den politischen Ereignissen entstanden ist.

FILMBULLETIN Historisiert das Kino die Aktualität?

ERIC ROHMER Ja, das Genre des epischen historischen Films hat grosse Berechtigung. Für mich gibt es zwei Möglichkeiten: Man kann sich – wie ich mit diesem Film – in die unmittelbare Aktualität stürzen und völlig zeitgenössisch sein. Oder man geht wirklich auf Abstand zu den Ereignissen – wie Eisenstein mit *PANZER-KREUZER POTEMKIN* oder Rossellini mit *PAISÀ*: Filme, die nachher entstanden. Ich wollte nichts Vorbereitetes oder Systematisches machen. Vielmehr sollte mein Film improvisiert sein. Wenn er zu sehr im voraus geschrieben worden

wäre, hätte er nichts Originelles gehabt, und meine politische Fabel wäre in Richtung Satire gegangen. Das wollte ich auf jeden Fall vermeiden. Denn wenn man nicht aktuell-zeitgenössisch ist, beginnt man schnell, die Züge zu vergrößern.

FILMBULLETIN Zum ersten Mal beschäftigen Sie sich direkt mit der Politik. Nach dem Mai 68, als Godard etwa mit *LA CHINOISE* militant-maoistisch wurde und Rivette sich in *OUT ONE* für experimentelle Theater- und Lebensformen interessierte, drehten Sie unbeirrt *MA NUIT CHEZ MAUD* (1969), an dessen Ende die katholische Ehe triumphiert.

ERIC ROHMER Ich beabsichtigte mit diesem Film keine reaktionäre Polemik, denn ich hatte schon lange vor 1968 das Drehbuch dazu geschrieben. Aber ich liess mich dann von den Ereignissen überhaupt nicht durcheinander bringen; *MA NUIT CHEZ MAUD* war nie eine politische Stellungnahme. Für *L'ARBRE, LE MAIRE ET LA MÉDIATHÈQUE* habe ich mir aber gesagt: «Du kannst dieser Aktualität nicht ausweichen» und wollte eine neue Erfahrung machen.

FILMBULLETIN Woher kommt diese Wende zum Politischen?

ERIC ROHMER Das ist nicht unbedingt eine Wende, denn ich habe mich schon immer für



LE SIGNE DU LION

«Ich war immer schon der Meinung, dass man Altes und Neues trennen muss, weil sie nicht harmonieren.»



MA NUIT CHEZ MAUD



Françoise Fabian
in MA NUIT CHEZ MAUD

das soziale Leben interessiert. Auch wenn es nicht so direkt war, handelt schon mein erster langer Film, *LE SIGNE DU LION* (1959), von Misere und Arbeitslosigkeit. Ich habe nicht immer nur Komödien und Liebesgeschichten gemacht! Ich war sensibel für soziale Themen, hatte aber bisher keinen Weg gefunden, um sie in meine Filme zu integrieren. Ausserdem wollte ich weder der Methode Godards noch der von anderen "politischen" Filmemachern folgen. Ich wartete auf die Inspiration, und plötzlich hatte ich Lust zu diesem Thema.

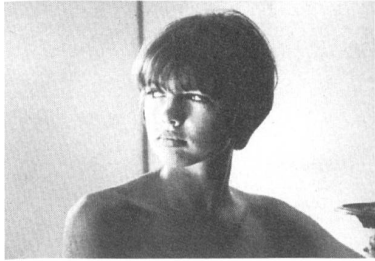
Was das Hauptproblem des Films, die Mediathek, betrifft, so interessiere ich mich schon seit langem für Urbanismus und Architektur. 1974 habe ich die Fernsehsendung «Ville nouvelle» zur modernen Architektur gemacht, in der ich – als Konservativer – den Futurismus verteidigte. Alle Theorien des Bürgermeisters in *L'ARBRE, LE MAIRE ET LA MÉDIATHÈQUE* von der "Re-Urbanisierung" des Landes – das heisst ein neues Konzept vom Landleben, das nichts mehr mit den Bauern zu tun hat – gab es schon bei einigen von mir damals befragten Architekten der siebziger Jahre. Da diese Diskussion im Zuge der Dezentralisierung am Ende der sozialistischen Regierungszeit wieder aufflammte, spürte ich spontan das Bedürfnis, daraus einen Film zu machen und zusätzlich das komplizierte Verhältnis zwischen   kologen und Sozialisten zu schildern.

FILMBULLETIN Die Architektur ist für Sie in diesem Film der Anlass, Ihre alten Fragen nach Tradition und Fortschritt, nach Klassik und Moderne zu stellen. Schon in Ihren Kritiken tauchte Rimbauds Credo auf: «Il faut être absolument moderne.»

ERIC ROHMER Das soll heissen: wenn die Moderne überholt ist, muss man bis ans Ende gehen. Die Idee der Postmoderne: nach dem "modernen" Le Corbusier musste man sich auf die Suche nach einer anderen Moderne machen.

FILMBULLETIN In Ihren Filmen gibt es selten eine Synthese von moderner Architektur und Natur (wie in *L'AMI DE MON AMIE*, 1987). Auch in *L'ARBRE, LE MAIRE ET LA MÉDIATHÈQUE* wehrt sich die Romanschriftstellerin gegen Bäume in einem modernen Kontext wie der Mediathek. Sind Sie Purist?

ERIC ROHMER Purist? Nein ... naja, doch, das heisst ich liebe es, das zu bewahren, was in seiner reinen Form schön ist. Darin folge ich dem von Fabrice Luchini gespielten Lehrer, denn diese Landschaft muss bewahrt werden; der Baum weniger, weil er wahrscheinlich sowieso morsch ist! Auf alten Gemälden ist schön, dass die Dörfer aus der Landschaft "hervorbrechen" und eine architektonische Einheit existiert. Heute werden die Dörfer ihrer Einheit durch moderne Bauten beraubt, die von reichgewordenen Bauern stammen. Ich war immer schon der Meinung, dass man Altes und Neues trennen muss, weil sie nicht harmonieren. Sehen Sie sich in Paris nur den Haussmann-Stil des neunzehnten Jahrhunderts neben der Architektur der "Grande Epoque" des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts an! Daher bin ich auch dafür, eine "ville nouvelle"    la Ricardo Bofill an einem freien, "utopischen" Ort zu errichten. Ebenso fände die Pyramide des Louvre ihren Platz besser in einem modernen Kontext.



Haydée Politoff
in LA COLLECTIONNEUSE



«Mein Paris
ist nicht das von
Rivette –
wahrscheinlich
weil er ganz
andere
Verkehrsmittel
benutzt!»



LA COLLECTIONNEUSE

FILMBULLETIN Sind nicht gerade die Kontraste spannend?

ERIC ROHMER Kontraste zu schaffen ist nicht die Aufgabe des Architekten, eher die des Malers oder des Benutzers. Sie selber können in Ihrer Wohnung alte neben moderne Sessel aufstellen ... Der Architekt hat eine enorme Verantwortung. Er sollte nicht provozieren, weil er Definitives schafft. (Wenn ich nach Versailles fahre, könnte eine im Garten aufgestellte Figur von Niki de Saint Phalle ein witziger Kontrast sein, aber das ist eben nicht "Versailles".)

Die Politiker irren, wenn sie im Herzen der alten urbanen Struktur ein Gebäude errichten wollen, das unsere Epoche markiert. So wird das Alte Stück für Stück geopfert. Paris wäre schöner und interessanter, wenn es in der Banlieue, also ausserhalb, "modern" erweitert würde und die von der Ile de la Cité ausgehenden "Altersringe" sichtbar blieben.

FILMBULLETIN Bei Ihnen erzeugt auch der Gegensatz Stadt/Land oft Spannung.

ERIC ROHMER Ich liebe die Natur sehr, könnte aber niemals auf dem Land leben. Denn dazu müsste man vielleicht Bauer sein und kein Städter auf Urlaub. In *LES NUITS DE LA PLEINE LUNE* (1984) verteidigt Luchini die Stadt mit ähnlichen Argumenten wie Arielle Dombasle in *L'ARBRE, LE MAIRE ET LA MÉDIATHÈQUE*. Dieses Thema gefällt mir, und wenn sich zwei meiner Figuren darüber streiten, bleibe ich – wie immer – unparteiisch. Denn jede von ihnen besitzt ihre eigene Wahrheit. (Konflikte entstehen nur durch den Zusammenstoss von mehreren möglichen Wahrheiten eines Ereignisses.)

FILMBULLETIN Unparteiisch? Ihr Held aus *L'AMOUR L'APRÈS-MIDI* (1972) feiert die Stadt als

Erlebnis der Masse und vergleicht sie mit dem Meer.

ERIC ROHMER Meine Helden mögen die Kleinstadt nicht. Solidarität, Nachbarschaft und so weiter kommen in meinem Universum nicht vor. In meinen Filmen gibt es entweder die Grossstadt oder die reine Natur. Wenn Kleinstädte eine Rolle spielen, dann nur negativ: In *LE BEAU MARIAGE* (1981) fühlt sich die Figur in der Kleinstadt eingeeengt und will ihr entkommen.

FILMBULLETIN Im Gegensatz zu Rivette ist Ihr Paris keine imaginierte, mystische, sondern eine sehr reale Stadt (mit genauen Orientierungsmöglichkeiten für den Zuschauer).

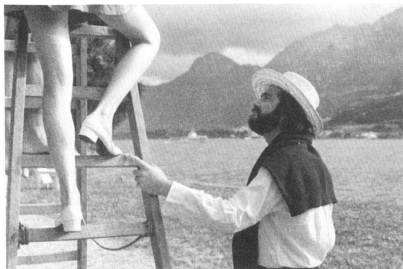
ERIC ROHMER Das Interessante ist, wie verschieden der Blick auf Paris sein kann. Jeder von "uns" – Rivette, Godard, Truffaut und Chabrol – hat die Stadt ganz anders wahrgenommen. Und Paris erlaubt diese subjektive Vielfalt der Visionen. Mein Paris-Bild ist kein Kontrast zu dem von Rivette, sondern eher eine Ergänzung; "mein" Paris ist nicht das von Rivette – wahrscheinlich weil er ganz andere Verkehrsmittel benutzt! (lacht)

FILMBULLETIN Ist Paris Ihre grosse Liebe?

ERIC ROHMER Ich liebe Paris – um so mehr, da ich kein gebürtiger Pariser bin, und ausserdem glaube ich, dass keiner der Nouvelle-vague-Regisseure echter Pariser war.

FILMBULLETIN In Ihrem Kino wird viel geredet, aber es gibt immer eine Konkurrenz zwischen dem Gesagten und dem Bild des Sprechers.

ERIC ROHMER Ja, es entsteht sehr oft ein Gegensatz, ein Widerspruch zwischen dem Bild, das die Figur von sich macht, und den Ideen,



LE GENOU DE CLAIRE



Arielle Dombasle und
Béatrice Romand
in LE BEAU MARIAGE



Amanda Langlet und Arielle Dombasle
in PAULINE À LA PLAGE

die sie vertritt. In diesem Sinn war Pascal Greggory als Bürgermeister hervorragend: ohne dass ich ihm Hinweise gegeben habe, setzt er sich als Politiker in Szene, und er erscheint weniger glaubwürdig und viel affektierter, wenn er mit Journalisten redet, als im "Privatleben". Die Sprache birgt natürlich mehr Lügen und Fiktionen, aber auch die Bilder – zum Beispiel die Körpersprache – können täuschen.

FILMBULLETIN Bei Ihnen zitieren die Männer oft Balzac, Pascal oder Hugo, während die Frauen viel persönlicher und origineller argumentieren.

ERIC ROHMER Tatsächlich zitieren die Frauen, die ich kenne, viel weniger als die Männer. In meinen Filmen hatte ich das bisher nicht bemerkt, also muss es unbewusst aus meinen Erfahrungen heraus entstanden sein. Sicherlich ist die Frau dem Leben näher und der Mann dem Buch. Bei Godard, Truffaut und mir war das auch ein Phänomen unserer Generation. Wahrscheinlich ist es heute anders.

FILMBULLETIN In Ihrem Filmzyklus «Contes moraux» (1962 bis 1972) verteidigen die männlichen Hauptfiguren ihre Überzeugung wie Treue, Ehrlichkeit und ähnliches, während die Frauen die ewige Versuchung verkörpern. Ist das ein paradiesisch-biblisches Leitmotiv?

ERIC ROHMER Auf jeden Fall verdanke ich diese Idee meiner Erziehung, und sie findet sich ähnlich in meiner Generation und besonders bei meinen Kameraden der Nouvelle vague wieder. Dieses biblische Leitmotiv ist in meinen letzten Filmen viel weniger präsent als in den «Contes moraux». Ich habe mich verändert, denn die Welt, die ich in den achtziger Jahren beschreibe, ist nicht die der sechziger Jahre. Der Film ist nie

ausserhalb seiner Zeit. Warum sollte ich also überholten Vorstellungen nachhängen?

FILMBULLETIN Seit den achtziger Jahren sind Ihre Hauptrollen weiblich. Während Godard und Chabrol die Frauen eher misstrauisch-sezierend zeigen, sind die Frauen bei Ihnen – wie auch bei Rivette und Truffaut – zu Komplizinnen geworden.

ERIC ROHMER Tatsächlich fühle ich mich den Frauen mittlerweile noch näher, und dadurch ähnelt meine Art, sie zu zeigen, der von Rivette sehr. Dass ich die Frauen in dem Zyklus der achtziger Jahre, «Comédies et proverbes» (1980 bis 87), in den Vordergrund stelle, hat sich also ganz natürlich ergeben.

FILMBULLETIN Ihre Figuren sind auf der Suche nach einem sehr zerbrechlichen Glück.

ERIC ROHMER Meine Komödien sind so ambivalent wie jede Tragödie: jedes Ding hat eine doppelte Bedeutung, es gibt nie eine Lösung, die sich aufdrängt, sondern das "Für" und "Wider" bleibt bis zum Schluss. Mein grösster Horror sind Filme, in denen alles schwarz und weiss ist.

FILMBULLETIN Bei Ihnen gibt es immer ein Ideal, eine Utopie: konkret (als ein erträumter Ideal-Mann in LES NUITS DE LA PLEINE LUNE oder L'AMI DE MON AMIE) oder abstrakt.

ERIC ROHMER Sicher. Dieses Ideal ist das konstituierende Element meiner Arbeit und zieht sich wie ein roter Faden durch meine Schriften und Filme. Ohne dass es mir immer bewusst gewesen ist, war es schon immer das Zentrum meiner Inspiration.

«Im banalen Krimi steckt oft mehr Philosophie als in "existenzialistischen" Filmen.»

FILMBULLETIN Eine metaphysische Suche nach Gott?

ERIC ROHMER Ich habe nie philosophische Geschichten erzählt, und die metaphysischen Fragen in den Filmen waren eher humorvolle Accessoires. Denn das Kino eignet sich schlecht für Symbolismus und Philosophie. Als ich zu schreiben anfing und noch nicht ans Kino dachte, habe ich vor allem ein Buch gehasst: «La peste» von Albert Camus. Ich sagte mir: «Camus ist der Anti-Moderne par excellence.» Nicht sein Humanismus, sondern seine Symbolik schreckten mich ab. Man hat behauptet, Camus sei von Kafka inspiriert gewesen, aber Kafka hatte eine fast naive Phantasie und beschrieb die Gesten der Menschen wie ein Maler. Camus dagegen suchte nach einem Symbol, fand die Pest und entwickelte diese Idee weiter. Genau das, was ich nicht mag – viel zu künstlich. Immerhin ist der Existenzialismus meine grosse Schule gewesen. Aber im Kino hat er nie funktioniert; Sartres Drehbuch «Les jeux sont faits» haftet auch dieser philosophische Symbolismus an. Ein Symbolismus, dem ich in meinen Filmen immer entfliehen wollte. Im banalen Krimi steckt oft mehr Philosophie als in "existenzialistischen" Filmen.

FILMBULLETIN Wenn man Ihre ersten Filme sieht wie LA BOULANGÈRE DE MONCEAU (1962), spürt man eine Frauenfeindlichkeit.

ERIC ROHMER Tatsächlich ist die Figur des Studenten frauenfeindlich ... aber Vorsicht: auch in LA COLLECTIONNEUSE (1967) stammt die Misogynie von der männlichen Figur und nicht vom Film selbst. Der Film dagegen bringt uns dazu, sich für Haydée, die Sammlerin, zu interessieren, auch wenn sie von den beiden

Männern verachtet wird. Letztlich zeige ich, dass sie viel bewegender ist als die Figur des Erzählers.

Nicht ich habe mich geändert, sondern die Figuren, das heisst die jungen Leute von heute haben nicht mehr diese frauenfeindliche Haltung.

FILMBULLETIN Haben Sie sich durch die Jugend Ihrer Figuren und Schauspieler weiterentwickelt?

ERIC ROHMER Ich bemühe mich, im Einverständnis mit meinen Figuren zu sein. Natürlich bleibe ich jemand meiner Generation und kann nicht in die Haut der Jugendlichen schlüpfen. Aber durch die Filme habe ich den Kontakt mit ihnen nie verloren. Was die Sprache und die Reaktionen der (jungen) Figuren angeht, habe ich mich immer von den Schauspielern inspirieren lassen. Bei meinen Dialogen lasse ich von ihnen überprüfen, ob sie wirklich zeitgemäss sind. Vor dem Film rede ich viel mit den Schauspielern, um herauszufinden, wie sie sich ausdrücken, und dementsprechend mein Drehbuch anzupassen. Auf diese Weise fühle ich mich den jungen Generationen verschiedener Epochen sehr nah.

FILMBULLETIN Ihre Heldinnen sind niemals offensiv verführerisch, eher unschuldige Schönheiten – "femmes fleurs". Oder wie sehen Sie den Rohmerschen Frauentyp?

ERIC ROHMER Als ich die «Contes moraux» machte, warf ich einigen Regisseuren vor, immer den gleichen Frauentyp zu zeigen. Also sollten sich in meinen Filmen sehr verschiedene Frauen sehen lassen. Ich weiss nicht, ob es gelungen ist. Vielleicht wird ein Aussenstehender trotzdem gewisse Ähnlichkeiten unter



LE GENOU DE CLAIRE

LE BEAU MARIAGE



PAULINE À LA PLAGE

Charlotte Véry
und Frédéric van
den Driessche
in CONTE D'HIVER



«Ich liebe
Schauspieler, die
im Ausdruck
und nicht in der
Bewegungs-
losigkeit schön
sind.»

ihnen entdecken. Und meine Vorlieben ahnen. Für mich gibt es nicht *die* Rohmer-Heldin: gerade ihre Verschiedenheit interessiert mich.

FILMBULLETIN Unter Ihren Heldinnen gibt es einen schönen Fremdkörper: Arielle Dombasle. Sie bringt den Glamour und das Körperliche mit.

ERIC ROHMER Sie ist anders als die anderen, weil sie weniger "real" ist: eine idealisierte Schönheit. Sie trägt tatsächlich etwas "Fremdes" in meine Filme, aber dieses Fremde kommt auch daher, dass ich ihr keine Alltagsrollen gebe: Sie schafft es immer und überall, dass sich alle nach ihr umdrehen. (lacht)

Meine anderen Heldinnen wirken alltäglicher, weil sie viel stärker ins Leben integriert sind. Ich mag Arielle sehr, denn sie ist eine "natürliche" Schauspielerin ... "natürlich" heisst, dass sie auf der Leinwand so ist wie im Leben: sie spielt keine Rolle.

FILMBULLETIN Dennoch wirkt sie unter Ihren Schauspielerinnen am künstlichsten.

ERIC ROHMER Ihre *Figuren* sind sehr künstlich. Arielle rezitiert niemals ihre Rolle, sondern vereinnahmt sie. Sie respektiert den geschriebenen Text am wenigsten von allen. Also vermittelt sie auch nicht den Eindruck zu "spielen". Vielleicht weil sie ihr ganzes Leben "spielt". Mich begeistert, wenn die Schauspieler wie in ihrem Leben sind – mit ihren spontanen Gesten!

FILMBULLETIN Ihre gesammelten Kritiken betitelt Sie mit «Le goût de la beauté». Ihre Filmheldinnen, besessen von der Idee körperlicher Schönheit, erklären radikal, dass hässliche Menschen keine Beachtung verdienen.

ERIC ROHMER Jeder hat eine persönliche Idee von Schönheit. Oft finde ich die französischen

Schauspieler hässlich, und jeder hat das Recht, dasselbe von meinen Schauspielern zu sagen. Denn ich habe eine eigene Definition von *der* Schönheit, die man nicht unbedingt in den amerikanischen Fernsehserien (kleine Nasen und grosse Formen) wiederfindet. Die (innere) Schönheit ist eine Frucht des Ausdrucks. Viele Schauspielerinnen sind auf Fotos sehr schön, aber wenn sie sich bewegen, oder sogar weinen, werden sie erschreckend hässlich. Ich liebe Schauspieler, die im Ausdruck und nicht in der Bewegungslosigkeit schön sind. Oft engagieren Regisseure bestimmte Schauspielerinnen nicht, aus Angst, ihre zu grosse Nase oder die nicht ganz perfekten Beine könnten nicht fotogen sein. Viele Schauspieler haben wunderbar regelmässige Züge, aber keine "Präsenz". Meine Heldinnen haben eine grosse schauspielerische Präsenz – mag ihre Nase auch noch so lang sein!

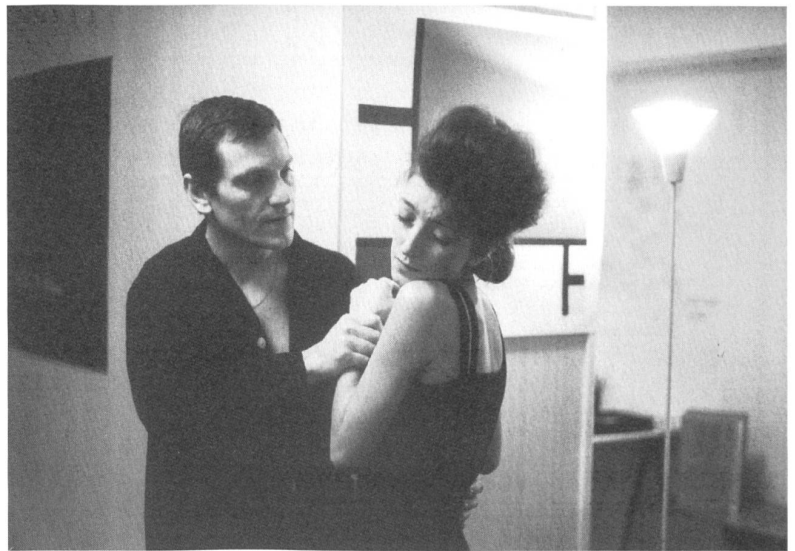
FILMBULLETIN Bei Ihnen ist die Liebe immer bedroht durch eine Verbindlichkeit, etwas Definitives. In den Filmen der siebziger Jahre war die Ehe die Gefahr für die Gefühle, in den achtziger Jahren ist es das Zusammenwohnen.

ERIC ROHMER Die Liebe ist immer von innen heraus bedroht. Am französischen Kino fand ich so altmodisch, dass die Liebe immer von äusserem Druck gefährdet war: soziale Vorurteile, die Eltern und so weiter. Meiner Meinung nach war das schon seit dem Krieg nicht mehr so. Und selbst Pagnols Komödien, in denen der Vater noch eine Autorität war, waren zu ihrer Zeit schon *démodé*. Die Bedrohung der Liebe kommt von der Schwierigkeit an sich, zusammen zu leben.

FILMBULLETIN In Momenten von Glück oder Sex beschleunigen Sie den Rhythmus Ihrer



L'AMI DE MON AMIE



Tscheky Karyo und
Pascale Ogier in LES NUITS
DE LA PLEINE LUNE



LES NUITS DE
LA PLEINE LUNE

«Die Ehe
Film und Musik
ist glücklich,
aber der Film
verliert dabei an
Terrain. Der
besondere Stil,
der das Kino
ausmacht, kann
von der Musik
ausradiert wer-
den.»

Filme wie in einem clip – als seien diese Szenen nur eine Passage wert.

ERIC ROHMER Richtig. Diese Szenen gibt es zum Beispiel in LES NUITS DE LA PLEINE LUNE und am Anfang von CONTE D'HIVER (1991). Nicht, dass ich sie ignorieren wollte, aber sie sind nicht meine Stärke. Ich kann gut die Schwierigkeit zeigen, aber vor der Fülle des Glücks muss ich kapitulieren. Vielleicht stimmt das französische Sprichwort: «Glückliche Menschen haben keine Geschichte.» In meinen letzten Filmen habe ich es wieder versucht, aber andere Regisseure sind einfach viel begabter darin, die Liebe in ihren glücklichsten Momenten darzustellen. Ich kann sie nur in "kondensierter" Form zeigen.

FILMBULLETIN Der Sport schafft in Ihren Filmen immer eine Verbindung zwischen den Körpern. (Zwei Personen beim Surfen, Tennis oder Schwimmen: in PAULINE À LA PLAGE, LE GENOU DE CLAIRE oder L'AMI DE MON AMIE kommen sie sich näher.)

ERIC ROHMER Der Sport kann eine sehr erotische Spannung erzeugen. Komischerweise kommt der Sport nur selten im französischen Film vor und schon gar nicht in der Nouvelle vague. Ich habe mich mehr dafür interessiert als meine Kameraden – bis auf Jean-Luc Godard ... der war sehr begabt und konnte auf den Händen gehen, was mir nie gelang. Es gibt eine Szene in seinem Film SOIGNE TA DROITE, wo Godard – immerhin schon über Fünfzig – regelrecht in ein Auto hechtet als sei er Zirkusakrobat. Ich mache wenig Sport, war auch nie besonders sportlich, sehe aber leidenschaftlich gerne Tennis – Tennis hat etwas Intimes wie ein verführerischer Schlagabtausch.

FILMBULLETIN Wenn Sie die sentimentalsten Labyrinth Ihrer Filme betrachten, fühlen Sie sich eher wie ein Geometer oder wie ein Musiker des Begehrens?

ERIC ROHMER Ich verstehe den Unterschied nicht, weil der Musiker ein Geometer wider Wissen ist. Es gibt die Mathematik der Musik und – wie Pythagoras sagt – eine Musik der Zahlen. Beide Gebiete treffen sich. Vielleicht mache ich eher Geometrie als Algebra, weil meine (Film-)Konstruktionen sehr visuell sind.

Was die Musik betrifft, so müssen meine Filme Musik sein, ohne Musik nötig zu haben. Für mich ist die Kunst des Films der Musik sehr nah, das heißt der Film vermittelt (aus sich heraus) ein musikalisches Gefühl. Der Film "heiratet" die Musik sehr leicht, und gleichzeitig sind seine Töne sehr verschieden, denn er gibt dem Unvorhersehbaren mehr Raum. Die Ehe Film und Musik ist glücklich, aber der Film verliert dabei an Terrain. Der besondere Stil, der das Kino ausmacht, kann von der Musik ausradiert werden.

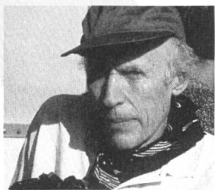
In meinen Filmen liebe ich die Zweideutigkeit, so dass man nicht weiß, ob ein Ereignis eine fröhliche oder traurige Färbung hat. Fügt man Musik hinzu, wird sie in diesem Moment eine Entscheidung treffen. Weil sie die Zweideutigkeit bedroht, taucht die Musik bei mir nur selten auf: am Anfang, am Ende oder bei einem Übergang.

Es ist keine Filmmusik, sondern Musik im Film ... ein Konzert, ein Autoradio ... Musik ist in meinen Filmen klangliches Element der Realität.

FILMBULLETIN Sie betonen immer wieder die Autonomie der Filmkunst, bezeichnen sie aber



LES NUITS DE
LA PLEINE LUNE



Eric Rohmer

als Kunst, die nur schlecht von sich selber leben kann.

ERIC ROHMER Heute vielleicht weniger, aber in den achtziger Jahren sah dieses manieristische oder "postmoderne" Kino so aus wie eine Katze, die sich in den eigenen Schwanz beisst. Denn dieses Kino suchte seine Motive in sich selbst. Zu dieser Zeit sah ich eine Reihe von Kurzfilmen, in denen ein Typ Kurzfilme machen wollte, es aber nicht schaffte und so weiter. Nein, man muss andere Themen finden! Denn das Kino ist ein Weg, um die Welt mit sich zu bringen und in der Vielfalt der Welt seine Stoffe zu suchen. Die Filmwelt selber ist viel zu beschränkt. Und in meinen Filmen ist es extrem selten, dass man vom Kino spricht.

FILMBULLETIN Sie drehen immer noch mit kleinstem Budget, auf der Strasse, während Chabrol, Godard und auch Rivette andere Richtungen einschlugen. Sind Sie der letzte Mohikaner der Nouvelle vague?

ERIC ROHMER Ich bin unserem "Programm" und mir selbst treu geblieben. Das hängt mit meiner Arbeitsweise, aber vor allem mit meiner Inspiration zusammen: Ich kann mir einfach keine teuren Filme vorstellen.

FILMBULLETIN Sie haben gesagt, die heutige Filmkritik unterscheide nicht mehr zwischen

"gut" und "schlecht", sondern nur noch zwischen "interessant" und "uninteressant".

ERIC ROHMER Ja, weil die aktuelle Kritik keine theoretische Grundlage hat, die wir bei den «Cahiers du cinéma» mit André Bazin besaßen. Vielleicht war unsere von Bazin ausgehende Theorie zu dogmatisch, aber die heutige ist möglicherweise zu impressionistisch. Sicher ist es heute schwieriger, postmoderner, beliebiger – es ist eine andere Epoche.

Ich lese immer noch Kritiken, auch wenn ich nur noch selten ins Kino gehe und mich eher von Malerei, Musik, Literatur und dem Leben inspirieren lasse. Es wäre schade, wenn die Filmkritik verschwände oder durch Interviews mit Regisseuren ersetzt würde. Nichts ersetzt die Meinung des Kritikers, und es ist nicht Aufgabe eines "auteur", sein Werk zu kritisieren. Das Metier des Kritikers verteidige ich vehement.

Das Gespräch mit Eric Rohmer führte Marcus Rothe

Zwischen einer Sie und einem Er

L'ARBRE, LE MAIRE ET

LA MÉDIATHÈQUE

von Eric Rohmer

SMOKING/NO SMOKING

von Alain Resnais



Grössere Mittel hat Eric Rohmer zwar nur selten für seine in fünfunddreissig Jahren entstandenen neunzehn Filme beansprucht, doch bescheidener geht's nun wirklich kaum noch. Beschränkt sich der filmende *professeur de lettres* gerade heute aufs Allernotwendigste, so tut er das in einer Zeit, die sich so bereitwillig wie nie von allerhand selbstzweckhaftem Grossaufwand beeindrucken lässt; und zwar so sehr, dass ohne einen solchen die Filme leichter als je platterdings übersehen werden. Allein der Titel L'ARBRE, LE MAIRE ET LA MÉDIATHÈQUE sperrt sich, als ginge es darum, was immer zügig oder einprägsam klänge, bewusst zu verweigern.

Dementsprechend führt der Film auch an keinen einmaligen Ort, sondern in die *France profonde* hinaus: in eine ziemlich gewöhnliche Provinz (die Vendée), die etwas undeutlich abgegrenzt scheint. Ein sozialistischer Bürgermeister namens Dechaumes gibt sich in Saint-Juire (einem vage lokalisierten Kaff jener Gegend) so dynamisch-modern und fortschrittsgewiss, wie es von seinesgleichen, im Einklang mit dem Programm seiner Partei, nun einmal zu erwarten ist. Sein ehrgeiziges Paradeprojekt ist ein Mehrzweckzentrum mit Mediathek und vielen schönen Parkplätzen. Indessen widerstrebt das Vorhaben dem grünen Dorfschullehrer. Immerhin