

Evelyn Echle

«Alle wirklich guten Filmen, die ich gesehen habe, sind irgendwo verwurzelt». Walter Ruggle über das Kino aus Afrika, Asien, Osteuropa und Lateinamerika 2015

<https://doi.org/10.25969/mediarep/3503>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Echle, Evelyn: «Alle wirklich guten Filmen, die ich gesehen habe, sind irgendwo verwurzelt». Walter Ruggle über das Kino aus Afrika, Asien, Osteuropa und Lateinamerika. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 24 (2015), Nr. 1, S. 117–125. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/3503>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

https://www.montage-av.de/pdf/2015_24_1_MontageAV/montage_AV_24_1_2015_117-125_Echle_Walter_Ruggle_im_Gespraech.pdf

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

«Alle wirklich guten Filmen, die ich gesehen habe, sind irgendwo verwurzelt.»

Walter Ruggle über das Kino aus Afrika, Asien, Osteuropa und Lateinamerika

Evelyn Echle

Als «Perlentaucher im Ozean der Filmindustrie» wurde Walter Ruggle schon bezeichnet. Dabei erstreckt sich das «Tauchrevier» des Direktors der Stiftung *trigon-film* vornehmlich auf das Filmschaffen aus Afrika, Asien, Osteuropa und Lateinamerika. Als öffentlich-rechtliche Schweizer Kultur-Stiftung mit Sitz in Ennetbaden bei Zürich agiert *trigon-film* hauptsächlich als Filmverleih, zudem bringt sie unter eigenem Label auch DVDs heraus und publiziert vierteljährlich ein Magazin mit Hintergrundberichten, Essays und Informationen zum Weltkino. Ein weiterer Schwerpunkt liegt in der pädagogischen Vermittlungsarbeit zum interkulturellen Filmschaffen. Evelyn Echle traf den 60-jährigen *trigon-film*-Direktor und Betreiber eines Arthouse-Kinos am Rande des Festivals *FilmTage Luzern: Menschenrechte*, um mit ihm über das Kosmopolitische im Kino zu sprechen.

Herr Ruggle, der Stiftungszweck von trigon-film im Jahre 1988 lautete, die Kenntnisse des Filmschaffens aus Afrika, Asien und Lateinamerika durch «Beschaffung, Verbreitung und Promotion sowie durch Archivierung von Filmen» zu fördern. Rückblickend nach über einem Vierteljahrhundert: Was davon ist heute noch übrig und vor allem, was davon ist noch akut?

Eigentlich alles, es hat sich nichts geändert. Wir haben den Stiftungszweck vor rund zehn Jahren sogar auf Osteuropa ausgeweitet, aus dem gleichen Grund, weshalb damals überhaupt die Stiftung gegründet

1 FRONTIER BLUES
(Babak Jalali,
IR 2009);
©trigon-film



wurde: weil da tolle Filme entstehen, die nicht ins Kino kommen. Das war der Ansatz damals, und er blieb es bis heute. Mein Kritikerkollege, Bruno Jaeggi, gründete die Stiftung aus diesem einfachen Grund. An den Festivals – damals wie heute – sahen wir immer großartige Filme von diesen Kontinenten, aber kein Verleiher hat sich darum gekümmert. Jaeggi wollte das ändern und diese Filme auch herausbringen. Das ist heute nicht anders.

Für das Filmschaffen aus den Kernländern, die Sie betreuen, gibt es die verschiedensten Umschreibungen – world cinema, kosmopolitisches Kino, transnationales Kino sind nur einige davon. Welchen Sinn machen Ihrer Meinung nach diese Labels oder Klassifikationen?

Muss man das überhaupt klassifizieren? Als ich die Stiftung übernommen habe, hieß es noch «Filme aus der Dritten Welt». Nur so konnte das Ganze finanziert werden: indem man diesen entwicklungspolitischen Aspekt in den Vordergrund stellte. Aber es war klar, dass es sich hierbei nicht um Filme aus einer «abgestuften» Welt handelt. Es gibt eine Welt, in dieser Welt entstehen Filme, und sinnigerweise sind im Lauf der Jahre die Filme aus den drei Kontinenten Asien, Afrika und Lateinamerika mitunter spannender gewesen als jene aus Europa oder aus Nordamerika. Ein Kino wie jenes aus Südkorea macht den Amerikanern vor, wie Film heute geht. Oder sehen Sie sich das iranische Kino an, das derzeit eine Blüte erlebt. FISH AND CAT [IR



2 FISH AND CAT
(Shahram Mokri,
IR 2013);
©trigon-film

2013; Shahram Mokri] zum Beispiel ist in einer einzigen Einstellung gedreht – eigentlich erfindet sich hier das Kino gerade neu.

Speziell Festivals arbeiten aber doch mit nationalen Zuschreibungen. Filme werden in den Wettbewerben über ihr Herkunftsland beworben und dadurch mit Erwartungen aufgeladen – wie zum Beispiel seit geraumer Zeit das argentinische Kino. Inwiefern machen diese Zuschreibungen Sinn, wenn man bedenkt, dass viele der Produktionen länderübergreifend und international querfinanziert sind?

Ein bisschen machen solche Zuschreibungen schon Sinn. Gerade am Beispiel des argentinischen Kinos, das an der Jahrtausendwende eine antizyklische Entwicklung durchgemacht hat, lässt sich das nachvollziehen. Das Land lag darnieder 2001, gleichzeitig entstanden spannende Filme von jungen Filmschaffenden. Für einzelne Länder ist die nationale Zuschreibung sinnvoll. Die Gefahr liegt eher darin, dass sehr schnell Förderinstitutionen «aufsitzen» und vielleicht mit Geldern aus Europa Einfluss nehmen auf diese eigentlich eigenständigen Produktionen. Dann entstehen Filme, die den Fördergremien entsprechen, aber nicht mehr so sehr zur Filmkultur beitragen.

Bleiben wir noch kurz beim Stichwort «Festival». Sie äußern sich mitunter sehr kritisch über kuratorische und organisatorische Abläufe auch bei namhaften Festivals, indem sie beispielsweise von der Prämierung des «Ethnokitsches» oder

von «Bücklingen» vor Sponsoren sprechen. Worin sehen Sie die Diskrepanz, oder was genau werfen Sie den Festivals vor?

Es gibt viele Festivals, und jedes für sich hat natürlich auch eine Geschichte. Nehmen Sie zum Beispiel die *Mostra del Cinema* in Venedig als ältestes Festival, das 1932 unter Mussolini als Länderschau – wie die Biennale – eingeführt wurde. Bis in die 1980er Jahre hinein war die Programmierung der Festivals als eine Art «Ländervertretung» organisiert, vor allem, als der Ostblock noch existierte. Ich musste mir in Berlin – einem Festival, das ich sehr schätze – jedes Jahr stets *den* Beitrag aus Russland, *den* Film aus China ansehen. Darunter gab es ohne Zweifel großartige Filme, sie standen aber als Stellvertreter für ihre Länder und mussten aus diesem Grund gezeigt werden und nicht primär wegen ihres künstlerischen Wertes. Wichtige Filmemacher wurden dagegen nicht eingeladen und wenn – wie im Falle von Andrei Tarkowski in Cannes – gab es einen Boykott der Offiziellen, in diesem Fall Mosfilm. Das war der Anfang der Festivals, erst da hat sich das Kuratieren durchgesetzt. Neu dazugekommen ist ein Typ Festival, der in unsere Zeit der «Eventitis» passt, in der alles, was nicht Event ist, nicht stattfindet. Gerade wenn man mit Filmemachern aus fragileren Ländern zu tun hat, ärgert man sich über die Arroganz einiger Festivalmacher und -macherinnen, die glauben, alle warteten nur darauf, dass sie einen Film einladen und präsentieren. Ich bekomme fast täglich Einladungen von Festivals mit Filmen, die wir betreuen und dann heißt es immer: «Wir fühlen uns geehrt, den Film X einladen zu dürfen, schicken Sie uns doch bitte dies und das und das...» Und wenn wir dann nachfragen, wie es mit der Bezahlung steht, heißt es verblüfft: «Ja nichts, dafür ist er ja eingeladen.» Es gibt also eine riesige Diskrepanz dieser Veranstaltungen zwischen eigenem Anspruch und dem, was sie bieten. Das sind häufig hochsubventionierte Festivals, die aber nicht bereit sind, den Filmschaffenden selber etwas für ihr Werk – also für ihre eigentliche künstlerische Arbeit – zu bezahlen. Und dann gibt es die zweite Kategorie, bei der man das Gefühl hat, die Sponsoren seien die Hauptsache und der Rest sei mehr ein notwendiges Übel. Es gibt eine Reihe solcher Festivals, die sich – gerade auch in der Schweiz – etablieren konnten. Das kann man nicht ändern. Aber was mich stört ist, dass hier eigentlich viel Geld zur Verfügung stehen würde, um etwas Gutes zu machen. Da hat sich etwas verselbständigt, das der Kultur nicht förderlich ist. Ich weiß auch nicht, was es bringt, wenn man Stars einfliegt, die fünf Minuten auf der Bühne stehen und dafür sechsstelligen Summen kassieren. Die Festivals haben eine wichtige Aufgabe: Sie können Filme zeigen, die man im alltäglichen Kinoprogramm nicht

herausbringen kann, weil sie zu schwierig oder zu anspruchsvoll sind. Veranstaltungsorganisatoren haben den Anspruch, gerade solche Filme kostenlos zu bekommen, was der Filmkultur nicht förderlich ist. Wenn wir einen Film ins Kino bringen, dann kaufen wir die Rechte, bezahlen dafür und betreuen den Film – wir statten ihn aus, wir machen Untertitel, bewerben ihn, das alles kostet ziemlich viel Geld. Festivals bezahlen bestenfalls die Reisekosten des Filmemachers. Aber für sein Werk, das die Kuratorinnen und Kuratoren großartig finden und zeigen wollen, zahlen sie nichts. Das ist keine gesunde Entwicklung.

Nach welchen kuratorischen Prinzipien verfahren Sie selbst bei der Auswahl für trigon-film? Festivals, persönliche Kontakte?

Ich bin ständig offen für neue Filme. Vieles sehe ich natürlich bei Festivals, einige Filmemacher schicken mir auch direkt einen Rohschnitt und bitten um meine Meinung. Genau genommen verhalte ich mich aber wie ein ganz gewöhnlicher Zuschauer: Ich sitze im Kino, freue mich, wenn sich der Raum verdunkelt, und entweder zieht es mir beim Anschauen den Ärmel rein oder nicht. Zunächst einmal ist es also reine Intuition, mit allem Wissen sehe ich immer noch ganz kindlich erst einmal das Neue. Das kann großartige Unterhaltung, geistige Nahrung oder eine existentielle Reise sein. Man taucht ein in das Werk und geht mit – oder man bleibt draußen.

Nun lautet unser Oberthema «Kosmopolitisches Kino» – wenn man von einer gängigen Definition des Kosmopoliten ausgeht, der sich in einer globalisierten Welt zwischen Nationen, Märkten und Identitäten wie selbstverständlich bewegt, mutet das auf die Filme, die trigon-film verleiht und als DVDs herausbringt, einigermassen zynisch an. Ich denke an Filme wie DJOMEH [Hasan Yekta Panah, IR 2000], FRONTIER BLUES [Babak Jalali, IR 2009] oder MEMORIES ON STONE [Shawkat Amin Korki, Irak 2014], die vornehmlich von Armut und Identitätssuche in Grenzregionen handeln – gerade weil die Barrieren eben ganz und gar nicht durchlässig sind, wenn man auf der falschen Seite steht.

Ja, das sind vor allem Filme, die lokal entstehen. Ich glaube, alle wirklich guten Filmen, die ich gesehen habe, sind irgendwo verwurzelt. Das kann irgendeine Kultur sein wie beispielsweise die von Samoa, die mir völlig fremd ist, aber der ich in einem Film wie THE ORATOR [Tusi Tamasese, Samoa 2011] begegne, der mich staunen lässt und bei dem ich sehr viel erfahre über diese Kultur. Und jetzt gibt es natürlich tatsächlich viele Filme, die von Grenzen handeln. Weil auf dieser Welt so viele Grenzen existieren. Wahrscheinlich ist es einfach ein

menschliches Kernthema. Die Kunst arbeitet daran mit, diese Grenzen zu überwinden.

Die Grenzen zu überwinden ist eines der Sujets, andererseits thematisieren die Filme auch häufig eine Sehnsucht nach der Heimat, ein Zustand des Verlorenseins im Exil. Wie erleben Sie das Publikum bei solchen Filmen, oder anders gefragt: Welche Rolle spielt die Diaspora?

Gerade, wenn ich direkt mit Regisseuren bei Filmvorführungen zusammen bin, erlebe immer wieder starke Reaktionen und Emotionen aus dem Publikum. Es sind Leute, die auf «ihre» Heimat schauen können und darauf ganz unterschiedlich reagieren. So etwas habe ich beispielsweise bei dem Film *BIRDWATCHERS* [Marco Bechis, Bras 2008] erlebt, der sich mit den Rodungen im brasilianischen Regenwald beschäftigt. Es gab darauf aus dem Publikum eine abwehrende Haltung, weil man die Tendenz hat, im Exil die eigene Heimat eher zu verherrlichen, und man glaubt, sich plötzlich rechtfertigen zu müssen, wenn ein kritisches Bild gezeigt wird. Eine Frau konnte nicht verstehen, dass die Abholzung und nicht etwa das National-Brasilianische kritisiert wird.

Das Filmerlebnis wird quasi von einem nostalgischen Moment überlagert und dadurch anders wahrgenommen – was ist aber insgesamt mit der «Dekodierungsleistung», wenn man so will, die vom Publikum verlangt wird, das nicht mit der Kultur aus Asien, Afrika oder Lateinamerika vertraut ist? Sie engagieren sich ja auch sehr stark in der pädagogischen Vermittlungsarbeit – wobei die Beschäftigung mit Film in vielen Schulen noch nicht zum normalen Curriculum zählt...

Ja, Film ist grundsätzlich immer noch viel zu wenig präsent im Unterricht. Vor allem, wenn man bedenkt, was «Film» für den Alltag bedeutet. Jeder Heranwachsende besitzt ein Handy, auf dem sich Filme ansehen lassen. Aber im Unterricht findet keine oder kaum eine Auseinandersetzung damit statt, wie Filme entstehen, was sie bewirken oder was Filme uns bieten können. Meine Erfahrung als Kinobetreiber ist, dass es immer wieder Lehrerinnen und Lehrer gibt, die anfragen, ob sie bei mir eine Veranstaltung machen können. Und dann schlagen sie mir einen Film vor – meistens etwas Naheliegendes, das gerade im Multiplex läuft. Wenn ich dann sage, das haben aber die meisten doch schon gesehen, ob sie denn damit eine tiefergehende Auseinandersetzung führen wollen, heißt es: «Nein». Ich schlage dann eine Alternative vor, und das Lustige ist: Bei den Vorführungen entstehen über das Unerwartete Erfahrungen, die sowohl für die Schüler als auch für die Lehrer spannend sind. Beispielsweise sehen die Schülerinnen und



3 BIRDWATCHERS
(Marco Bechis,
BRA 2008);
©trigon-film

Schüler bei dem schwarzafrikanischen Film *DÔLÈ* [Imunga Ivanga, Gabun 2000] Kids in Gabun. In den Gesprächen hinterher kommt regelmäßig das Erstaunen zum Ausdruck, dass die ja fast die gleichen Probleme haben wie die Heranwachsenden hier und dass dort auch tolle Musik läuft und so weiter. Es kann sehr viel geschehen über und mit dieser Vermittlungsarbeit.

Es geht Ihnen also um das Sichtbarmachen eines Filmschaffens jenseits des Mainstreams?

Mein zentrales Anliegen ist, diese Filme «normal» zu machen. Es ist nichts Spezielles, es gibt diese Filme, sie haben eine Daseinsberechtigung. Ich war damals 1988 als Journalist bei der Gründungspressekonferenz von *trigon-film*, bei der Statistiken präsentiert wurden, wonach in der Schweiz keine Filme aus Afrika oder Lateinamerika gezeigt wurden. Asien war mit Akira Kurosawa und Bruce Lee vertreten. 1995, als 100 Jahre Kino gefeiert wurde, habe ich Bücher durchgesehen: Filmgeschichte war darin eine nordwestliche Angelegenheit. In einem Buch firmierte unter afrikanischem Kino *OUT OF AFRICA* [Sidney Pollack, USA 1985], völlig absurd. Und das war zu einer Zeit, als es Souleymane Cissé oder Zézé Gamboa ja bereits gab! Da gibt es noch einigen Nachholbedarf, um auch dieses Erbe zugänglich zu machen. 100 Jahre Kino ist bislang vornehmlich 100 Jahre europäisches und nordamerikanisches Kino. Wenn es gut geht, werden Ozu oder Kurosawa am Rand erwähnt.

Sie sprechen die Leerstellen einer Filmhistoriographie an, die aber nur gefüllt werden können, wenn ein Verantwortungsbewusstsein für das audiovisuelle Erbe besteht. Etwas, was selbst für das europäische oder nordamerikanische Filmschaffen nicht besonders ausgeprägt ist. Wie gehen Sie mit dieser Diskrepanz für das Filmschaffen in Afrika, Lateinamerika und Asien um?

Ein zentrales Anliegen ist, dafür unsere Kollektion von über 400 Filmen zu pflegen. Normalerweise werden Filme nach spätestens fünf Jahren weggeschmissen; bei uns sind mit wenigen Ausnahmen fast alle Filme noch vorhanden. Die meisten Filme – und darauf sind wir stolz – sind sehr gut gealtert und haben ihren Wert behalten. Es ist ganz wichtig, dass sie weiter für die Kinos verfügbar bleiben, aber auch Privatpersonen oder Schulen und Institutionen zugänglich gemacht werden. Dazu gehören für mich ebenso die Klassiker – auch speziell aus Asien, Afrika und Lateinamerika.

Gerade bei älteren Filmen ist es ja nicht damit getan, sie nur zu «verwalten». Viele müssen erst generell im Rahmen von Restaurierungsprojekten zugänglich gemacht werden. Sie haben vorher den Ausdruck der «fragilen Länder» verwendet – wie ist das Bewahren des filmkulturellen Erbes für Filmemacherinnen und Filmemacher aus solchen Ländern überhaupt leistbar?

Restaurierungen sind immer mit viel Geld verbunden. Das kann man sich nicht so einfach leisten, schon gar nicht allein als Filmemacher. Es müssen Mittel und Wege gesucht werden, weil die Filmemacher viel Unterstützung – auch von Institutionen wie unserer – benötigen. Im Moment suchen wir solche Mittel und Wege, um das Werk von Fernando Solanas zu restaurieren. Im Falle von Glauber Rocha beispielsweise gründete seine Tochter Paloma eine Stiftung; die Restaurierung seiner Filme erfolgte durch die finanzielle Unterstützung des Mineralölkonzerns Petrobras. Restaurierungen sind eine immense Arbeit – es ist aufwändig, teuer, aber es lohnt sich. Das zeigt das Beispiel von Andrei Tarkowski, dessen Filme wir gerade in restaurierten Fassungen und im Original mit deutschen Untertiteln herausgebracht haben – das Eintauchen in das Werk während der Herausgabe war ein Wiederentdecken von großartiger Filmgeschichte.

Lassen Sie uns zum Schluss noch einmal zum Ausgangspunkt unseres Gesprächs kommen. Sie kümmern sich um das Filmschaffen aus Ländern, deren Kunst aus einer westlichen Warte immer auch mit einem politischen Subtext – Stichwort Zensur – aufgeladen ist. Auch wissenschaftlich werden die Zuschreibungen eines transnationalen oder kosmopolitischen Kinos oft

innerhalb eines politischen Diskurses verhandelt. Was und wie erleben Sie das direkt im praktischen Umgang?

Es gibt politische Zensur, und es gibt sie auch bei uns, wenn etwa Sendeanstalten mit inhaltlichen und gestalterischen Vorgaben das Entstehen von Produktionen beeinflussen, bevor sie von Unterstützung sprechen. Man wünscht niemandem eine Zensur, aber unter politisch widrigen Umständen ist immer wieder große Kunst entstanden. Als Beispiel fallen mir die Filme von Carlos Saura unter Franco ein. Oder aktuell das iranische Kino. Abbas Kiarostami meinte einmal, wenn der Zensor seinen Film anschaut und dabei etwas entdeckt, was er zensieren möchte, dann habe er als Filmemacher etwas falsch gemacht. In Ländern mit expliziter Zensur muss man, bevor man etwas sagt, schreibt, malt, singt oder filmt denken und sehr genau überlegen, was man ausdrücken möchte und vor allem wie. Dieser Prozess des bewussten Gestaltens würde auch dort nichts schaden, wo keine staatlichen Wächter amten. Denn es ist eigentlich egal, woher ein Film kommt und unter welchen Umständen er entstanden ist: Wenn ein Film gut ist, ist er gut. Und umgekehrt. Die Tatsache, dass wir bei *trigon-film* die Spezialisierung mit Afrika, Asien, Lateinamerika und Osteuropa haben, hängt schlicht und einfach damit zusammen, dass niemand sonst sich ernsthaft und kontinuierlich um das Filmschaffen aus diesen Regionen gekümmert hat und kümmert.

Vielen Dank für das Gespräch!