Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 43 (1991)
Heft: 18

Artikel: Nouvelle Vague pure : Anmerkungen zu Jacques Rivette
Autor: Christen, Thomas
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-932352

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: 08.07.2025

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

Nouvelle Vague pure

Anmerkungen zu Jacques Rivette

THOMAS CHRISTEN

Jacques Rivette gehört zum «harten Kern» der französischen Nouvelle Vague, jener Bewegung junger Cineasten, die sich Ende der fünfziger Jahre daranmachte, einen Generationswechsel innerhalb des Kinos dieses Landes herbeizuführen, und die sowohl thematisch wie formal einen frischen Wind in das als erstarrt, wenig innovativ und blutleer gewordene «Cinéma de la qualité» brachte. Und er ist – neben François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol und Eric Rohmer, um die wichtigsten Exponenten dieses Aufbruchs zu nennen – der unbekannteste geblieben, dessen Filme als schwierig, extrem, als am wenigsten «stromlinienförmig» und schwer zugänglich für eine breite Zuschauerschaft gelten – auch heute noch.

Im Grunde genommen ist Rivette – vielleicht neben Godard – aber auch jener Realisator der Nouvelle Vague, der sich am stärksten von herkömmlichen, konventionellen Formen des Films und Kinos entfernt und einer «Normalisierung» widersetzt hat. Bevor wir uns einigen thematischen, formalen und narrativen Merkmalen und Besonderheiten des Œuvres von Jacques Rivette zuwenden, immer im Bewusstsein, dass Extreme eben auch besonders schwierig zu fassen, zu analysieren und in Worte umzusetzen sind, wollen wir seinen Werdegang skizzieren.

Ein filmverrückter Spätzünder

Jacques Rivette wurde am 1. März 1928 in Rouen geboren, stammt also wie sein Kollege Eric Rohmer aus der Provinz, während die anderen drei Mitglieder des Nouvelle-Vague-Quintetts in Paris das Licht der Welt erblickten, allerdings mit der Einschränkung, dass Godard in der Westschweiz aufwuchs und auch die schweizerische Staatsbürgerschaft annahm. Über die Jugendjahre des Apothekersohns ist mir nicht viel bekannt, wohl aber der Umstand, dass er nach einem abgebrochenen Literaturstudium und einem ersten Filmversuch in den Jahren nach Kriegsende als Zwanzigjähriger in die Metropole zog und dort gleichsam dem Kino verfiel.

Die von Henri Langlois geleitete Cinémathèque und der Ciné-Club im Quartier Latin wurden zur zweiten Schule: Während Jahren sah er sich quer durch die Filmgeschichte, lernte dort seine späteren Kollegen kennen. Truffaut wird ihn später – ohne negativen Beiklang – als einen Fanatiker bezeichnen, der den ganzen Tag im Kino sass. Nachem er 1950 durch die Aufnahmeprüfung der Filmhochschule IDHEC gefallen und ihm somit der Weg einer geregelten Ausbildung zum Regisseur vorerst verbaut war, wuchs das Bedürfnis, sich nicht nur Filme anzusehen und im Freundeskreis darüber zu diskutieren, sondern sich auch schreibend damit auseinanderzusetzen.

Rivette fand schon bald Zugang zu Publikationsorganen; ein früher Artikel aus dem Jahre 1950 trägt die Überschrift «Wir sind nicht mehr unschuldig» und verrät, dass sich der junge Rivette nicht nur für den Gegenwartsfilm interessierte, sondern ebenso stark für das cinematographische Erbe – er setzte sich darin beispielsweise mit dem Pionier David Wark Griffith auseinander. Ebenso zeigt er aber auch auf, dass der frischgebackene Filmkritiker sich bereits Gedanken über das allgemeine Wesen des Films machte und zum Beispiel eine allzu rigide Auffassung von einer Filmsprache, von einer «Grammatik» des Films, ablehnte. Fünfundzwanzig Jahre später nennt er in einem in «Le Monde» erschienen Artikel anlässlich des Todes von Henri Langlois, der kein Nachruf sein will, einige Namen von Regisseuren, die er in jenen Jahren – vor allem in den Retrospektiven der Cinémathèque – kennen- und schätzengelernt hatte und deren Werke so etwas wie ein Koordinatennetz für das filmische Universum Rivettes bildeten: Jean Renoir, Kenji Mizoguchi, Alfred Hitchcock,

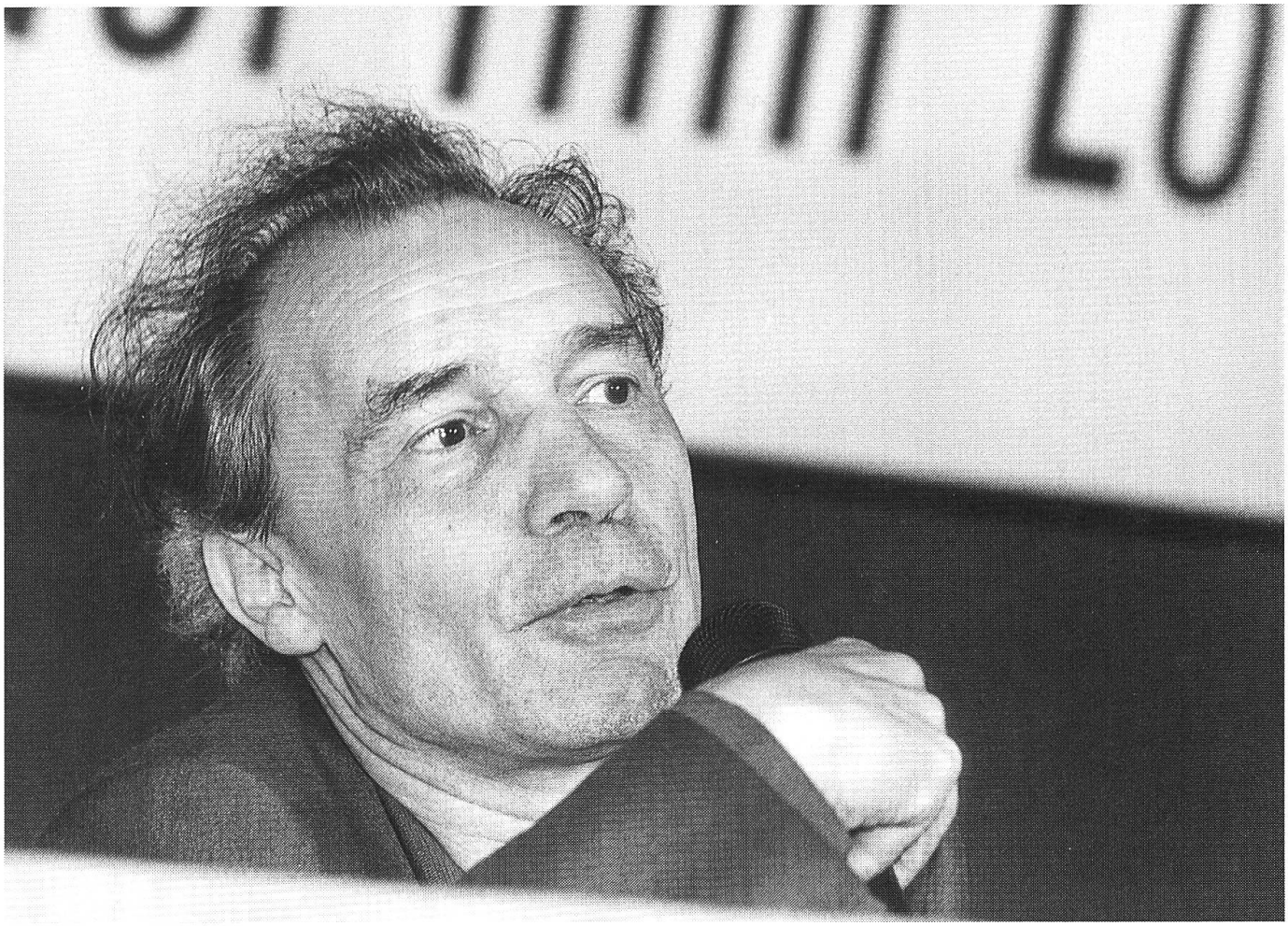


Bild: delay

Jacques Rivette am diesjährigen Festival Locarno

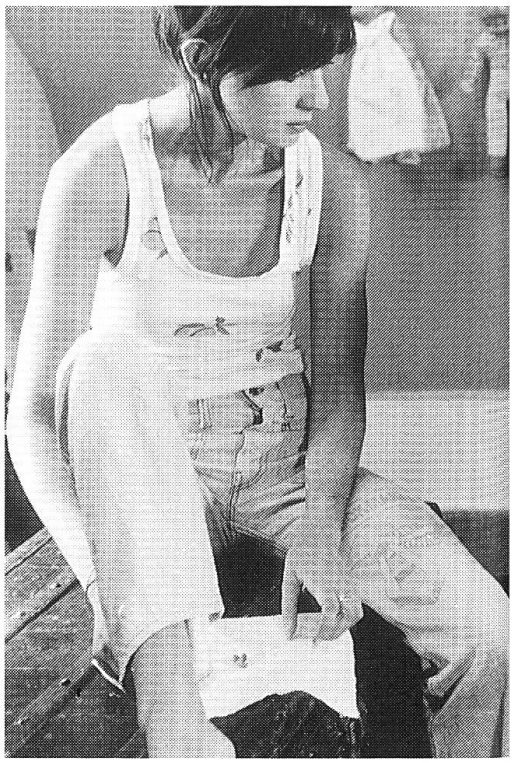
John Ford, Carl Theodor Dreyer, «ohne von Griffith und Chaplin zu sprechen, den ewig Modernen».

Fasziniert von Hollywood

Im selben Jahr gründete Rivette zusammen mit Truffaut, Godard und Rohmer eine eigene Filmzeitschrift mit dem Titel «Gazette du cinéma», die allerdings nach nur fünf Nummern ihr Erscheinen wieder einstellen musste. Drei Jahre später wurde er zum regelmässigen Mitarbeiter jener einflussreichen Zeitschrift, die die Nouvelle Vague publizistisch vorbereiten sollte: «Cahiers du cinéma». Einer seiner ersten Artikel ist einem weiteren Lieblingsregisseur Rivettes gewidmet: Howard Hawks. Die Faszination für die Amerikaner mag einen heutigen Leser etwas befremden; Rivette teilte sie jedoch mit vielen anderen der späteren Regisseure der Nouvelle Vague, die sich zunächst als Filmkritiker betätigten - sogar Godard stimmte in den allgemeinen Lobgesang ein, und auch seine frühen Filme bezeugen dies eindrücklich. Denn die Nouvelle Vague wäre ohne diese «Folie» des amerikanischen Films nur ungenügend verstehbar, erinnert sei nur etwa an François Truffauts berühmt gewordenes Buch über Hitchcock.

In dem erwähnten Artikel, der den Titel «Genie des Howard Hawks» trägt, werden einige Ausführungen gemacht, die vor dem Hintergrund von Rivettes eigenen Filmen aufhorchen lassen, die auch gleichsam wie einen Vorentwurf für seine eigene Filmarbeit gelesen werden können. Zum Beispiel: «Hawks kümmert sich (...) weder um Satire noch um Psychologie, die Gesellschaft ist für seine Sache von keiner grösseren Bedeutung als die Gefühle (...), ihn beschäftigt allein das Abenteuer des Intellekts.» Oder: «Besser als jeder andere weiss Hawks, dass die Kunst zunächst darin besteht, bis ans Ende zu gehen, selbst des Infamen, denn das ist die Poesie der Komödie.» Hawks sei - so Rivette - von den planmässigen Delirien angezogen, «wo in endloser Folge Konsequenzen sich erzeugen, wo die Kontinuität die Rolle des Verhängnisses spielt; die Helden interessieren ihn weniger ihrer Gefühle als ihrer Gesten wegen, die er mit leidenschaftlicher Aufmerksamkeit verfolgt; er filmt Aktionen, spekuliert dabei aber allein auf die Kraft ihrer Erscheinungen». Hawks sei besessen von der Kontinuität, Rivette spricht an mehreren Stellen von Exzess, von Masslosigkeit...

Die Filme von Hawks und Rivette besitzen - nicht nur auf den ersten Blick - wenig Gemeinsamkeiten;



wichtiger erscheint mir vielmehr, was der junge Rivette in ihnen sieht, wie er sie interpretiert. Das Moment des Exzesses wird für Rivettes eigene Werke zu einem Charakteristikum, das sich bereits formal in ihrer ausserordentlichen Länge äussert – bis hin zu *«Out 1»* (1970) mit einer Dauer von fast dreizehn Stunden! Und auch Rivettes Faszination von der Kontinuität ist unverkennbar, auch wenn er sie immer wieder aufbricht, ganz zu schweigen von seinem Interesse für die Gesten der Protagonisten, für ihr Körperspiel.

Was die beiden jedoch grundsätzlich unterscheidet – einmal abgesehen vom Umstand, dass Hawks' Filme innerhalb einer Industrie entstanden, Rivettes dagegen eher in einem Rahmen, der mit marginal umschrieben werden könnte –, ist das hohe Mass an Reflexivität, an Selbstbezug in Rivettes Filmen, der Meta-Charakter, der nicht nur auf das Medium Film selbst verweist, sondern auch auf den künstlerischen, kreativen Prozess allgemein, eine Reflexivität, die dazu führt, dass Rivettes Narration eher mit dem Begriff «lose» charakterisiert werden muss – ganz im Gegensatz zur Stringenz der Filme von Hawks.

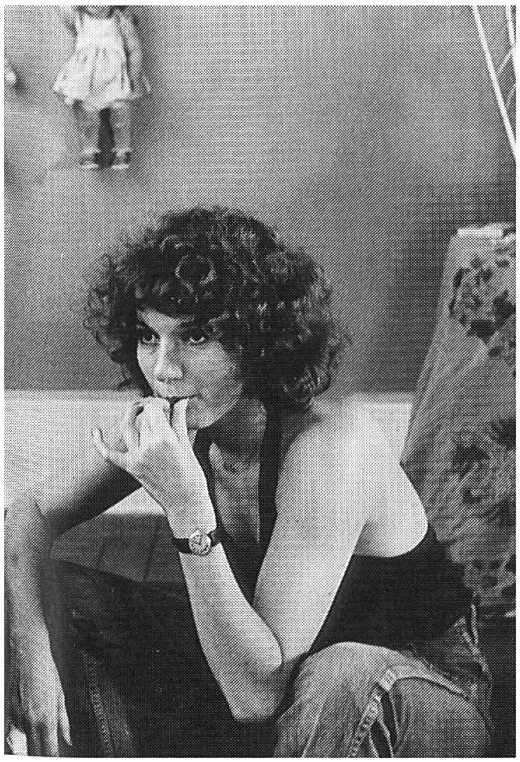
Rivettes Texte über Film sind alles andere als leicht verständlich, sie muten bisweilen sprunghaft, rätselhaft und geheimnisvoll an, erinnern in dieser Beziehung an seine späteren Filme: voll von Assoziationen und metaphorischen Bildern. Und irgendwann im Verlaufe dieser Zeit als Filmkritiker fiel der programmatische Satz: «Die einzig wahre Kritik eines Films kann nur ein anderer Film sein.» Rivette war sich wohl der Beschränktheit des einen Mediums (Sprache), in dem er über ein anderes (Film) reflektierte, nur allzu bald bewusst.

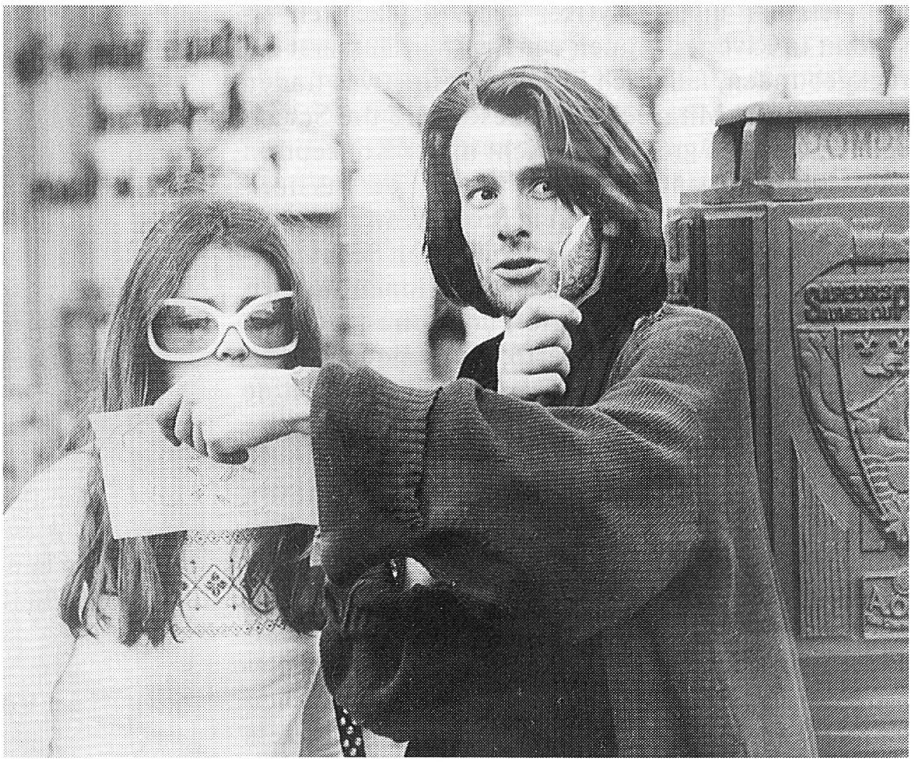
Start mit Hindernissen

1956 entstand der Kurzfilm *«Le coup du berger»*, inspiriert von einer Zeitungsnotiz über eine Scheidungsverhandlung, produziert von Claude Chabrol, der auch am Drehbuch mitarbeitete, und mit Truffaut und Godard als Darsteller: Cinéma copain. Eric Rohmer schrieb in «Arts» eine begeisterte Rezension, die auch als Ausdruck für das hohe Mass an Selbstbewusstsein zu lesen ist, über das die kommenden Nouvelle-Vague-Leute verfügten, wenn er meinte, dass «es in diesen dreissig Minuten» mehr an wahrem und gutem Kino gibt als in allen französischen Filmen, die im letzten Jahre angelaufen sind».

Produzent Chabrol, für den Rivettes Kurzfilm die erste Arbeit seiner mit Hilfe einer Erbschaft gegründeten Firma darstellte, war in der Folge der erste, der in die Offensive ging. Im folgenden Jahr drehte er mit «Le beau Serge» seinen ersten langen Spielfilm, der zugleich auch so etwas wie der Startschuss zur Nouvelle Vague war – nach diversen «Fingerübungen» wie eben «Le coup du berger» und anderen Kurzfilmen. Der Film wurde 1958 am Filmfestival von Locarno ausgezeichnet, eine erste Bresche in das traditionelle französische Kino war geschlagen. Godard folgte mit «A bout de souffle» (1959), Rohmer mit «Le signe du lion» (1959) und Truffaut mit «Les Quatre Cents coups» (1960).

Doch wo blieb Rivette? Auch er begann 1958 sei-





«Paris nous appartient», «Céline et Julie vont en bâteau», «Out One Spectre»

nen ersten langen Spielfilm unter dem Titel *«Paris nous appartient»*, ausgehend von einem Darlehen der Zeitschrift «Cahiers du cinéma», da sich kein Produzent für diese Geschichte um eine (vermeintliche) Verschwörung erwärmen konnte. Doch finanzielle und organisatorische Schwierigkeiten verzögerten die Fertigstellung um drei Jahre, so dass er erst 1961 in die Kinos kommt. Und bis zu seinem nächsten Film, *«La religieuse»*, der Adaption des Romans von Denis Diderot, werden fünf weitere Jahre vergehen – diesmal allerdings noch begleitet vom Umstand, dass der Film zum Zensurfall wird. In der gleichen Zeitspanne wird Godard bereits elf Langfilme, Chabrol ebenso viele, Truffaut immerhin vier realisiert haben. Rivettes Start verlief alles andere als problemlos, und die Probleme, vor allem was die Finanzierung und Auswertung (Verleih) anbelangt, werden ihm im Verlaufe seiner Karriere treu bleiben.

Komplott, Geheimnisse, Phantasie

In seinem Lexikoneintrag im «Dictionnaire du cinéma» von Larousse nennt Raphaël Bassan drei Themenbereiche, die sich bereits in Rivettes Erstling *«Paris nous appartient»* finden lassen: das Motiv des Komplotts, jenes der Theaterproben und die Mischung von Improvisation und Inszenierung, von Fiktion und dokumentarischen Sequenzen. Tatsächlich ziehen sich alle drei Themen wir rote Fäden durch seine Filme – mit jeweils mehr oder weniger starker Ausprägung. Und sie stehen auch nicht für sich alleine, isoliert da, sondern verweben sich ineinander und ziehen – wie wir sehen werden – Konsequenzen nach sich, die über den thematischen Bereich hinausgehen.

Das Motiv des Komplotts – es ist, wie erwähnt, bereits in Rivettes Debüt von zentraler Bedeutung, es wird zum Motor des Films, auch wenn sich die Verschwörung letztlich «nur» als eingebildet erweist. Aber sie bestimmt, als wäre sie real, die Handlungsweise der Protagonisten, die Rivette als «tragische Marionetten» bezeichnet, «die an der realen Welt leiden, die sie nicht ändern können». Das Thema erzeugt aber auch eine Aura des Geheimnisvollen, Undurchsichtigen, Mysteriösen, Labyrinthartigen, Bedrohlichen. Es erlaubt dem Regisseur immer wieder, gleichsam die Perspektive, das Welt-Erleben seiner Protagonisten zu übernehmen, die Erzählstruktur aufzuweichen, Verzweigungen und Verästelungen einzuführen. Narrative Leerstellen öffnen sich, die, wie die Geheimnisse selbst, von denen Rivettes Filme handeln, sich nicht unbedingt auflösen müssen. Realität und Phantasie vermischen, überlagern sich – hier erzeugt dies eine Atmosphäre der Bedrohung, in anderen Filmen ist aber auch eine lustvoll spielerische Variante zu finden, die keine politischen Implikationen suggeriert.

James Monaco bezeichnet Rivette in seinem Buch «The New Wave» (New York 1976, Oxford University Press) als einen «Anti-auteurist», was bedeutet, dass er sich sowohl in seiner Konzeption des Erzählens wie auch in jener des Realisators weniger als Autor

als vielmehr als Analytiker sehe. Tatsächlich erscheint in Rivettes Filmen der Erzähler äusserst zurückgebunden, falls sich überhaupt so etwas finden lässt, und die Mitarbeiter, insbesondere die Schauspieler, erhalten grosses Gewicht in der Konzeption eines Films, sie sind – im besten Falle – bereits in einem sehr frühen Stadium in ein Projekt involviert. Es ist nicht ungewöhnlich, dass Namen von Schauspielern und vor allem von Schauspielerinnen im Vorspann auch unter der Szenario-Funktion anzutreffen sind: zum Beispiel Juliet Berto, Dominique Labourier, Bulle Ogier und Marie-France Pisier bei «Céline et Julie vont en bateau» oder Bulle und Pascale Ogier bei «Le Pont du Nord».

Rivette geht zu Beginn der Dreharbeiten nicht von einem durchkomponierten Drehbuch, das alle Einzelheiten festlegt, aus, sondern von einer mehr oder weniger losen Beschreibung, von einer Ideensammlung, die er zusammen mit seinen Mitarbeitern entwickelt hat. Demzufolge kommt dem Mittel der Improvisation bei Rivette ein hoher Stellenwert zu. Seine Filme sind solche, die ihren Entstehungsprozess nicht verheimlichen – im Gegenteil. Und es wundert auch nicht, dass der Regisseur gerne mit der gleichen «Truppe» von Mitarbeitern arbeitet, wenigstens eine gewisse Zeit lang.

Für uns als Zuschauer bedeutet eine solche Arbeits- und Erzählweise, dass wir keine «pfannenfertigen» Rezepte geliefert erhalten. Rivettes Filme vollenden sich (wenn überhaupt) erst im Zuschauer selbst. Wir sehen uns mit dem Umstand konfrontiert, aus einer passiven Konsumier- und Rezeptionshaltung herausgerissen zu werden. Das Material, das wir auf der Leinwand sehen, ist nicht vorgekocht, vorgekaut, vorverdaut, es handelt sich nicht um Fast-food-Filme, sondern um solche, die eine aktive Beteiligung des Zuschauers erfordern – bisweilen bis an die Schmerzgrenze.

Dauer, Zeit

Wir erwähnten bereits das Charakteristikum der Länge, der langen Dauer. Rivettes Filme sprengen immer wieder Rezeptionskonventionen oder strapazieren sie zumindest – kein Wunder also, dass Produzenten, Verleiher und Kinobesitzer da eher zurückschrecken. Hinzu kommt, dass James Monacos Behauptung, Rivettes Filme würden nicht deshalb so lange dauern, weil in ihnen so viel passiere, sondern – umgekehrt – weil sich so wenig ereigne, durchaus zutrifft, vielleicht mit der Einschränkung, dass nicht nichts passiert, wohl aber nicht das, was man unter Handlung im herkömmlichen Sinn versteht.

Um die Wortspielerei auf die Spitze zu treiben: es ereignet sich nicht nichts, sondern anderes. Rivettes Filme ähneln, vor allem was den Rhythmus betrifft, häufig musikalischen Strukturen. Es entsteht ein Fluss, ein Fliessen, das durchaus auch imstande ist, den Zuschauer «mitzureissen», Bewegung, die sich von einer allzu rigiden Handlungsfixierung immer wieder löst. Was geschieht, wenn nichts geschieht? Was geschieht, wenn in dem, was geschieht, sich keine (noch keine) deutlichen Verwendungszusammenhänge erkennen lassen? Rivettes Filme sind voll von solchen «toten» Punkten (oder vielleicht ist angesichts ihrer Dauer genauer von Linien zu sprechen).

Wiederholung, Ritualisierung, zyklische Struktur – dies sind weitere narrative Konsequenzen, die sich aus einem solchen Verhalten gegenüber Dauer und Zeit bei Rivette ergeben, manchmal motiviert durch die Handlung (z. B. in der Theaterarbeit), manchmal aber auch nicht. In *«Céline et Julie vont en bateau»* (1974), Rivettes «leichtestem» und wahrscheinlich auch vergnüglichstem Film, der viele Anleihen bei Märchen und kindlichen Phantasien, aber auch bei den Serials eines Louis Feuillade («Fantômas», «Les vampires») macht, treffen eine Bibliothekarin und ei-

Filmografie

1956 Le coup du berger (Kurzfilm)
1960 Paris nous appartient
1966 La Religieuse
1968 L'amour fou
1970 Out One
1972 Out One: Spectre (Kurzfassung)
1973 Céline et Julie vont en bateau
1976 Duelle
1978 Merry-Go-Round
1981 Le Pont du Nord
1984 L'amour par terre
1986 Hurlevent
1988 La bande des quatre
1991 La Belle Noiseuse

Schriften von Jacques Rivette

Kürzlich sind zwei Nummern der vom Institut français de Munich herausgegebenen Zeitschrift «Revue CICIM» erschienen, die Jacques Rivette gewidmet sind und die einen materialreichen und kompetenten Einblick in das Schaffen dieses Regisseurs geben. Nr. 24/25 (Januar 1989) enthält eine Auswahl der Schriften, Nr. 33 (Juni 1991) Texte, Interviews und Materialien zu allen Filmen. Die Hefte sind in deutscher Sprache und zu beziehen bei: Institut français/CICIM, Kaulbachstr. 13, D-8000 München 22.

ne Zauberin zufällig (?) zusammen. Zunächst einzeln, schliesslich gemeinsam, «steigen» sie in eine zweite Geschichte, in eine Geschichte in der Geschichte ein, die verbunden ist mit dem Eintreten in ein geheimnisvolles Haus mit der Adresse «7bis rue du Nadir des pommes». Mit Hilfe von Bonbons vermögen die beiden Frauen, da sie das «Haus der Fiktion» jeweils ohne Erinnerungen verlassen, ihre Erlebnisse zu reaktivieren. In dieser Traumgeschichte ereignet sich das Komplott – ein Kind soll, so scheint es, ermordet werden, weil es einer Beziehung im Wege steht. Sie gleicht einer hochstilisierten Theateraufführung, die jedoch nur ausschnittweise, bruchstückhaft, in Wiederholungen und vertauschter Abfolge vorgeführt wird.

Am Ende, nachdem es scheinbar gelungen ist, eine Traumfigur (das bedrohte Mädchen) in die Realität hinüberzuretten, beisst sich der Film sozusagen in seinen eigenen «Schwanz». Der Kreis schliesst sich, nach gut drei Stunden beginnt alles wieder von vorne, nur sind diesmal die Rollen der beiden Frauen vertauscht – wie es zuvor schon immer wieder zu einem zeitweiligen Tausch gekommen ist. «Céline et Julie vont en bateau» ist eine langgezogene Reise durch die Phantasie, voller Zitate aus der Filmgeschichte, die kurz angetippt, verändert und in einen neuen Zusammenhang gebracht werden, eine Zeit- und Phantasiemaschine, die nicht zuletzt deshalb Vergnügen bereitet, weil sie narrative Strukturen aufbricht, kommentiert, ins Leere laufen lässt, weil sie Einblick in ihre Funktionsprinzipien gibt, ohne dabei allerdings die Magie zu verlieren.

Reflexivität

Auffallend oft geht es in Rivettes Filmen um die Darstellung und Thematisierung eines kreativen Prozesses, weitaus typischer als im eben erwähnten Film ist allerdings eine stärkere Verankerung in der beruflichen Tätigkeit der Protagonisten zu finden. Geradezu prädestiniert erscheint dabei die Welt des Theaters, die Rivette aus eigener Anschauung kennt. Mit ihr erreicht er nicht nur die Etablierung einer weiteren Spielebene, sondern auch gleichsam einen Verdoppelungseffekt, ein Spannungsfeld zwischen dem Leben im Leben und auf der Bühne. In seinem bislang letzten Film, *«La Belle Noiseuse»* (1991; siehe Besprechung in dieser Nummer), hat Rivette diesen Themenstrang, der eine Metapher für den künstlerischen Prozess allgemein darstellt, etwas modifiziert, indem er von der Theaterkonstellation abrückte und einen Maler und seine Beziehung zu seinem Werk und seinen Modellen in der Mittelpunkt stellte.

Selten erleben wir jedoch das Endprodukt eines solchen künstlerischen Schaffens, vielmehr interessiert sich der Regisseur für den Weg dahin, einen Weg voller Krisen, Selbstzweifel, Umleitungen und Fallgruben. Die Inszenierung in der Inszenierung – sie ist nicht einfach Beiwerk, Zutat, sondern es entstehen Interdependenzen, Überlagerungen, ein Spiel auf verschiedenen Ebenen. In *«L'amour fou»* (1968) führt Rivette zusätzlich eine Filmequipe ein, die die Inszenierung innerhalb der Inszenierung dokumentiert (und auch beeinflusst), damit dem Zuschauer einen weiteren Zugang eröffnet, der sich auch formal abgrenzt, indem jene Teile auf dem grobkörnigen 16-mm-Filmmaterial realisiert wurden, der «eigentliche» Film auf 35mm gedreht wurde.

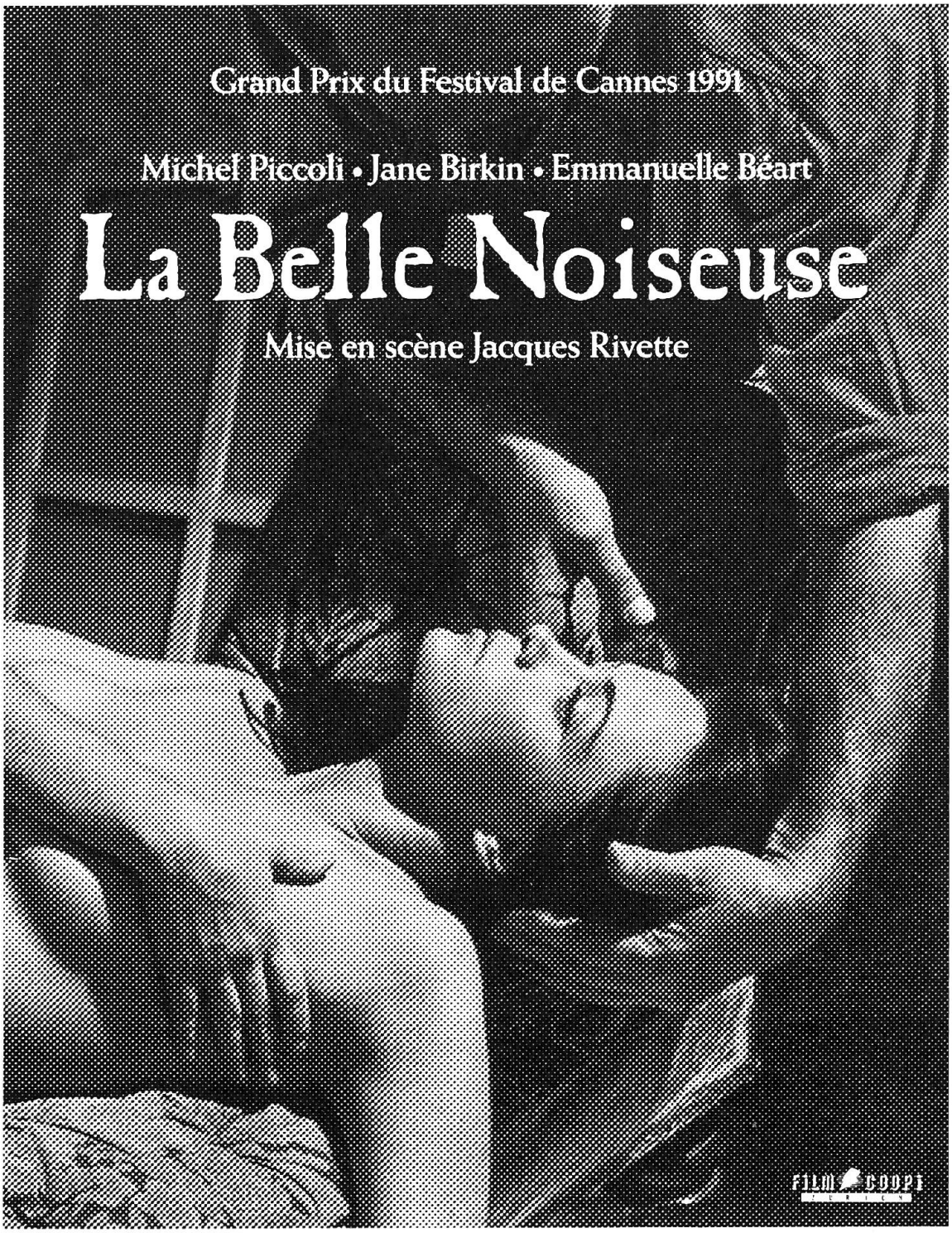
Wechsel der Perspektive, Wechsel des Rhythmus, Wechsel des Stils – bei Rivette verlässt der Zuschauer bald einmal das gewohnte Terrain, den sicheren Boden unter den Füssen. Auch in jenen Filmen, die nicht direkt im Theatermilieu angesiedelt sind, wird uns immer wieder der Spielcharakter vorgeführt und demonstriert, dass es selbst im Kino keine Sicherheit, keine Kalkulierbarkeit gibt. Rivette: «Ich möchte beim Zuschauer so etwas wie ein permanent gestörtes Gleichgewicht erzeugen, so, als wenn er auf einer Pyramide aus Stühlen sitzt, die jeden Augenblick einstürzen kann.» Wer eine solch wackelige Position erträgt, dem eröffnen sich allerding Ein-sichten, wie sie kaum ein anderer Filmemacher zu vermitteln vermag. ▮▮▮

KURZ NOTIERT

Preise am Festival von Montreal

Grosser Amerika-Preis: «Salmonberries» von Percy Adlon (BRD); grosser Spezialpreis der Jury: «Nord» von Xavier Beauvois (Frankreich); beste Regie: «Volere volare» von Maurizio Nichetti (Italien); beste Darstellerin (ex aequo): Laura Dern in «Rambling Rose» von Martha Coolidge (USA) und Lee Hyesuk in «L'étalon d'argent» von Chang Kil-Soo (Südkorea); bester Darsteller: Francisco Rabal in «L'homme qui a perdu son ombre» von Alain Tanner (Spanien/Schweiz/Frankreich); bestes Drehbuch: «L'étalon d'argent»; bester künstlerischer Beitrag (Fotografie, ex aequo): «La demoiselle sauvage» von Léa Pool (Kanada/Schweiz) und «Les enfants de la nature» von Fridrik Thor Fridriksson (Island).

AZA
8132 Egg


Grand Prix du Festival de Cannes 1991
Michel Piccoli • Jane Birkin • Emmanuelle Béart
La Belle Noiseuse
Mise en scène Jacques Rivette
FILM COOPI