Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 31 (1989)
Heft: 166

Artikel: La bande des quatre von Jacques Rivette : Vom Ineinander der Gegensätze

Autor: Oplustil, Karlheinz

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-867300

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: 08.01.2026

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

LA BANDE DES QUATRE von Jacques Rivette

Von Karlheinz Oplustil

Vom Ineinander der Gegensätze

Am Anfang weiss man nicht genau, wann das Spiel beginnt, am Ende nicht, wann es aufhört.
Am Anfang verlässt eine junge Frau ein Café, geht eine ruhige Strasse entlang und betritt ein Haus. Sie wartet etwas, dann kommt eilig eine andere junge Frau hinzu, und es beginnt ein heftig geführtes Gespräch. Als das Gespräch stockt, gibt es eine Einmischung von aussen. Erst jetzt merkt man, dass es eine gespielte Szene ist, eine Theaterprobe. Würde man Marivaux sehr gut kennen, dann hätte man allerdings den Text erkannt: La double inconstance, Unbeständigkeit auf beiden Seiten, I. Akt, 1. Szene. Silvia, Trivelin.
Am Schluss wird wieder Marivaux gespielt, jetzt sind die Schauspielerinnen in Bühnenkostümen. Ein Mädchen tritt auf und spricht verzweifelt. Es dauert eine Weile, bis man merkt, dass seine Verzweiflung nicht zum Stück gehört, sondern sich auf die Situation bezieht, in der die Gruppe sich befindet: Sie müssen ohne ihre Lehrerin auskommen.

Türen. Treppen. Räume.

Dunkle Flure, schalldichte Türen, gedämpftes Licht: das ist der eine Ort, an dem der Film spielt, das Theater an der Place de Clichy, in dem Constance Dumas ihren Kurs abhält. Die Wände, die Zuschauerstühle und die Türen sind von einem dunklen Rot. Auch durch die Kleidung der Schauspielerinnen ist das Rot die dominierende Farbe der Szenen im Theater. Nur hinter dem Podest, auf dem die Proben stattfinden, hinter einigen schwarz ausgeschlagenen Sitzreihen, ist eine grosse Filmleinwand angebracht, die bläulich schimmert. Die roten Schwingtüren sind die Grenzmarkierungen zwischen dem Theaterraum und der Welt ausserhalb. Sie schliessen den inneren Raum ab und versperren den Blick nach draussen. Öffnen sie sich, dann kommt jemand von aussen hinzu und setzt eine neue Entwicklung in Gang. Schliessen sie sich, dann hat jemand den inneren Raum verlassen, der auch eine geschützte Sphäre ist. Einmal bleibt Constance allein im Theater zurück. Still, sehr geheimnisvoll, verlässt sie den Probenraum und geht eine Treppe empor, im Treppenhaus umfängt sie helles, blaues Licht.
Der andere Raum ist das Haus der Mädchen. Er ist nicht so klar gegliedert wie der Theaterraum, es gibt die vier Zimmer der Mädchen und einen von allen benutzten Raum mit einem Kamin, auf dem das Modell eines altmodischen Dampfers mit zwei Schornsteinen steht. Die hauptsächliche Farbe – in der Bemalung des Kamins, in den Gardinen, im nächtlichen Licht – ist das Blau. Das Haus ist von einem Garten umgeben, in den hinaus sich die Handlung manchmal verlagert. Obwohl mehr nach aussen geöffnet, definiert das Haus doch eine Sphäre, die nur den Mädchen gehört. Der Mann, der an die Geheimnisse des Hauses herankommen möchte, muss sich viel Mühe geben, in diese Sphäre einzudringen. Als er sich dann im Haus festgesetzt hat, geht auch er einmal dort die Treppe hoch. Die Wand des Treppenhauses hat hier ein sehr intensives Blau.

Dazwischen

Zwischen den beiden Orten, dem Theater und dem Haus, gibt es eine Verbindung. Blicke aus einem Vorortzug auf kalte, neblige Vorstädte, mit dem Geräusch eines eisigen Windes unterlegt, geben dem Film räumliche wie zeitliche Struktur. Der Zug ist das Verkehrsmittel, mit dem die Mädchen vom Stadtrand zum Theater kommen: Eine Szene, wenn Claude angesprochen wird, spielt auf dem Bahnhof. Die Aufnahmen aus dem Zug haben zugleich die Funktion von Zäsuren, auch von Leerstellen, in denen die inneren Bewegungen vorausgegangener Szenen ausschwingen. Zusammenhänge können gerade durch eine Unterbrechung betont werden: «... und das zweite?», möchte Cécile von Constance wissen, doch bevor sie antwortet, ist eine Zugfahrt eingeschnitten. Daneben gibt es mehrmals in dem Film Hinweise auf Verbindungen, bei denen man nicht weiss, wohin sie führen. Telefonate, bei denen unklar bleibt, mit wem gesprochen wird, Anrufe, die Constance über ihr drahtloses Telefon sogar im Theater erreichen. Die verhuschte Raphaëlle mit den kurzen blonden Haaren kommt immer zu spät zu den Proben – woher? – und stiehlt sich bald wieder davon. Sie wäre nicht da, wenn sie spielt, vielleicht sei sie auf ihrem Motorrad, wirft Constance ihr vor. Es geht immer auch darum, wie das Leben ausserhalb des Theaters in das Spiel der Mädchen auf der Bühne eingeht, doch dabei gibt es kein festes Prinzip. Das Verhältnis der Ereignisse draussen zu denen im Theater ist in

jeder Szene anders, und dieses Wechselspiel ist dadurch noch komplizierter, dass ja ohnehin alles von Darstellerinnen vor der Kamera gespielt wird. Den jeweiligen Anteil der «wirklichen» Persönlichkeit, der Filmfigur oder der Theaterrolle auszumachen, macht die Probeszenen trotz der Wiederholungen so spannend: Ein Mädchen, das zum Vorsprechen kommt, schlüpft aufregend in die Rolle der «Esther» und verwandelt sich wieder zurück in eine unauffällige Zeitgenossin. Die Szene aus Racines «Iphigenie», die Lucia und Corinne proben, wird durch die Spannung zwischen Corinne und Constance bestimmt, die Marivaux-Szene, die Joyce spielt, geht in ausgelassenes Herumalbern über. Weil Cécile betrübt ist, spielt sie Marivaux als Tragödie und kommt mit einer anderen Szene nicht zurecht. Aber dieselbe Szene als Eurydice (Corneilles «Suréna» I. Akt, 3. Szene) spielt sie wenig später, obwohl doch ihr Freund gerade verurteilt worden ist, souverän und voll Konzentration.

Die Spielregel

Constance Dumas ist eine aufmerksame und strenge Lehrerin, die den Schülerinnen noch Ermahnungen auf den Weg mitgibt. Früh ins Bett gehen, wenn möglich keinen Tabak, keinen Alkohol. Ihr Kurs ist teuer und muss im voraus bezahlt werden. Sie hat Regeln aufgestellt, die willkürlich erscheinen können. Eine davon ist: Nur Frauen dürfen an ihrem Kurs teilnehmen. Eine andere ist wohl, dass sie sich nur in den Farben Schwarz und Weiss kleidet, weisse Bluse, schwarzer Rock oder schwarze Hosen. Rivettes Filme handeln immer auch von Versuchen, Ordnungen in einer konfusen, wirren, chaotischen Welt zu finden. Es gibt in ihnen eine Sphäre des Unübersichtlichen, Ungewissen, Ungeordneten, deren häufigstes Sinnbild einfach die Stadt in ihren verwirrenden Erscheinungsformen ist, und einen abgeschlossenen Bereich, in dem eine relative Ordnung herrscht, für den oft das Theater steht. Das Theater bietet immerhin die Sicherheit eines vielleicht fragilen, doch immer wieder auffindbaren Sinnzusammenhangs. Die Mädchen in LA BANDE DES QUATRE haben im Theater jedenfalls die Sicherheit der überlieferten Texte, die sie proben. In ihrem Haus sind sie dann, als sie auf den Eindringling Thomas reagieren müssen, vor viel schwierigere Entscheidungen gestellt, weil sie dafür auf keine vorgegebenen Kriterien zurückgreifen können.

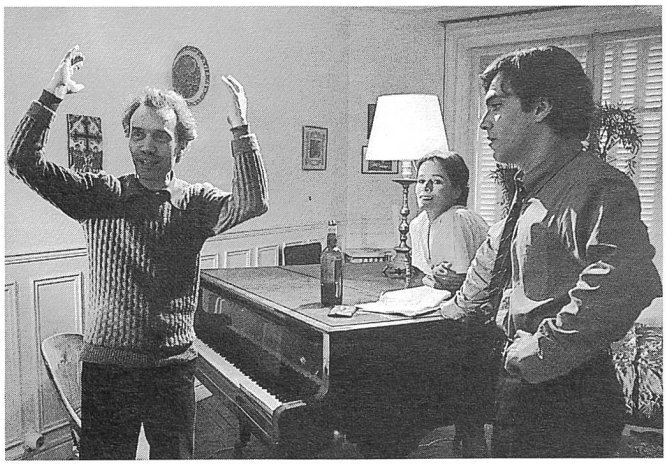
Agenten der Ordnung

Dass er Orientierungssinn habe, sagt Thomas, als er mit Anna nachts zielsicher durch labyrinthisch verschachtelte Vorstadtstrassen fährt. Sowohl Thomas wie Constance (!) stehen mit Ordnungsvorstellungen in Verbindung. Sie sind auf je unterschiedliche Weise Agenten von Ordnungen: Constance, die als Lehrerin die Regeln des Spiels vertritt und über die Ordnung der Texte wacht, besteht auf der richtigen Wortfolge, als die geistesabwesende Cécile ihren Text verwirrt («Eure Pflicht erstaunt meine Anwesenheit… «). Aber sie weiss auch, wann eine Ordnung trügerisch ist, etwa wenn in ihrer Geschichte die Qualität des Spiels an der Länge des Applauses gemessen wird. Thomas hingegen, der sich selbst als Protagonist der Ordnung bezeichnet, ist einer der vielen Komplotteure bei Rivette. Er inszeniert die Ereignisse, weil er sie dabei beherrschen kann. Der Unüberschaubarkeit der Welt setzt er mit seinen Intrigen selbsterrichtete Zusammenhänge entgegen, zugleich fasziniert von dem an ihren Rändern züngelnden Chaos.
Genausowenig wie Constance Dumas aber ist Thomas Stellvertreter Rivettes. Eine solche Rollenzuweisung ist dem Film fremd, er lässt sie nur als Variante eines Spiels zu. Thomas spricht Sätze aus, die als Aussagen von Rivette gelten könnten: «Ich liebe den Zufall, und ich liebe auch die Ordnung.» Und doch ist er der Schurke.
Constances Anweisungen können manchmal auf das Kino bezogen werden, meist aber nicht, wie: «Das Theater ist gross, man muss alles noch hinten sehen können.» Und sie sagt: «Zerstörung und Zweifel, damit müsst ihr etwas aufbauen, schaffen, erfinden. Euch das zu lehren, nur dafür bin ich da.»

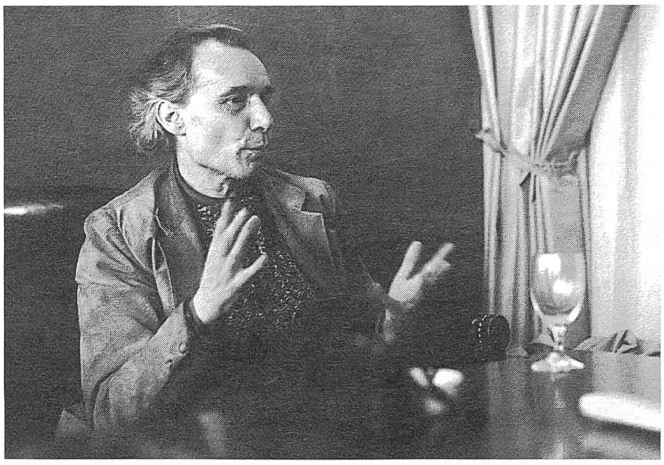
Gestörtes Gleichgewicht

Eine eigenartige Form entspannter Wachheit, eine besondere Intensität der Wahrnehmung, die Aufmerksamkeit für jedes Detail, dies erreicht Rivette durch viele Irritationen. Etwa die unvermittelten Anfänge seiner Filme: Man braucht immer eine Weile, um sich zu orientieren. Auch in LA BANDE DES QUATRE weiss man zunächst nicht, wer welches Mädchen ist und wer im Haus ein- oder ausgezogen ist. Später fällt es schwer, sich in den Theaterszenen zurechtzufinden, schon weil dieselben Rollen von verschiedenen Mädchen gespielt werden. Oder die Montage irritiert: In Lucias Erzählung über die Logik ist die telefonierende Anna eingeschnitten, in eine Probenszene die wieder einmal zuspätkommende Raphaëlle.
«Meine Absicht ist es nicht, den Zuschauer zu verwirren. Ich möchte ihn vielmehr in eine Lage versetzen, in der er sich laufend Fragen stellt… Ich möchte beim Zuschauer so etwas wie ein permanent gestörtes Gleichgewicht erzeugen, so, als wenn er auf einer Pyramide aus Stühlen sitzt, die in jedem Augenblick einstürzen kann.» Es gibt bei Rivette keine Sicherheiten, auch nicht die, dass die Farben ein bestimmtes Klima schaffen, das seit jeher mit ihnen verbunden ist. Das Spiel mit den Farben, mit Rot und Blau, hat keine festen Regeln. Dass im Theater Rot vorherrscht wie im Haus Blau, gehört zu diesem Spiel, und dass Anna einen leuchtend roten Pullover trägt, wenn sie mit dem Messer auf Thomas losgeht. Aber auch, dass Anna und Lucia schwarze Kleider tragen, nur weil sie gut zu ihrem dunklen Haar passen. Die eine hat übrigens vertrauten Umgang mit Gespenstern, die andere greift ganz praktisch zum Tennisschläger, um sich zu wehren. «Ich kann mir nicht denken, dass Goethes Bemerkungen über die Charaktere der Farben und Farbzusammenstellungen für den Maler nützlich sein können; kaum für den Dekorateur. Die Farbe eines blutunterlaufenen Auges könnte als Farbe eines Wandbehangs prächtig wirken. Wer vom Charakter einer Farbe redet, denkt dabei immer nur an *eine* bestimmte Art ihrer Verwendung.» (Ludwig Wittgenstein, «Bemerkungen über die Farben»)

GEMUS
OMBRE DU GUERR
SHA "L'OMBRE DU GUERRIER" avec TATSUYA NAKAD
et avec KEN-ICHI HAGIWARA



Jacques Rivette bei der Arbeit



Jacques Rivette beim Gespräch

Das einzige Sujet

Jacques Rivette 1968 in einem Interview mit den «Cahiers du Cinéma» zu seinem Film L'AMOUR FOU: «Alle Filme sind über das Theater, es gibt kein anderes Sujet... Wenn man ein Sujet nimmt, das mehr oder weniger mit dem Theater zu tun hat, ist man bei der Wahrheit des Kinos, man wird davon getragen... Es ist das Thema von Wahrheit und Lüge, und im Kino gibt es kein anderes: Es ist zwangsläufig eine Untersuchung der Wahrheit mit Mitteln, die zwangsläufig unwahr sind. Darstellung als Sujet. Wenn man dies direkt als Sujet eines Films nimmt, ist man nur ehrlich, also muss man es machen.» LA BANDE DES QUATRE handelt virtuos und berückend noch einmal von den Möglichkeiten, die diese Äusserung enthält. Auf den verschiedensten Ebenen geht es um Gegensätze, die sich nicht ausschliessen, sondern durchdringen, um etwas, das im scheinbar ganz anderen erkennbar ist. Am Schluss wird noch gefragt, ob jemand echten oder falschen Kaffee haben will. Theater ist dabei zunächst Spiel, Verstellung, Maskerade, eine Wirklichkeit, die sich auf eine andere Wirklichkeit bezieht. Bei einer Diskussion am Frühstückstisch sagt Claude: «Spielen heisst nicht lügen, sondern nach der Wahrheit suchen.»

Dass die Mädchen Theater spielen, ist ihr Metier. Aber auch der Mann, der sich schliesslich als Polizeibeamter herausstellt («flic philosophe» allerdings), spielt dauernd Rollen. Alles sei wahr, beteuert er, und er sagt nie ganz die Unwahrheit, ohne doch die Wahrheit zu sagen. Er hätte nicht gefunden, was er gesucht hat, teilt er Claude mit, was stimmt, nur weiss sie nicht, was er suchte.

Ordnung und Zufall, Lüge und Wahrheit, Schuld und Unschuld, Spiel und Wirklichkeit: der ganze Film ist von diesen Gegensatzpaaren bestimmt wie von den Farben Rot und Blau.

Die zugleich sehr komische wie bitterböse Gerichtsszene ist in ihrer Widersprüchlichkeit ein Höhepunkt, eines der Zentren des Films. Sie ist einerseits sehr dicht an der Wirklichkeit, indem sie einen echten Justizskandal nachstellt, den Fall des Roger Knobelspiess, der sich bei der Polizei unbeliebt gemacht hatte und 1987 wegen angeblicher Beteiligung an einer Schiesserei nur aufgrund fraglicher Zeugenaussagen zu einer langen Freiheitsstrafe verurteilt wurde. Andererseits ist sie extremes Spiel: Die Mädchen parodieren gekonnt die Prozessbeteiligten und wechseln dabei die Rollen, sind sowohl Richter wie Staatsanwalt, Zeuge wie Angeklagter, die jeweils Sprechenden setzen sich Tassen auf den Kopf. Die haben die französischen Nationalfarben: blau, weiss, rot. Immer ging es bei Rivette um die Überlagerung unterschiedlicher Prinzipien: Offenheit und Planung, Improvisation und Festlegung, Theater und Film, Fiktion und Wirklichkeit. Die Gerichtsszene spitzt das Ineinander der Gegensätze noch zu. Der beste Schuldige sei doch der Unschuldige, singen die Mädchen am Ende der Szene.

Ob Thomas die Wahrheit sagt oder nicht, wenn er für Céciles Freund einen Handel anbietet, auf diese Entscheidung, die die Mädchen beinahe auseinanderbringt, läuft die Geschichte hinaus. Als sie getroffen ist, sind nicht alle Rätsel des Films gelöst, wen wundert das bei Rivette. Geheimnisse sollte man nicht erklären, hat es geheissen, entweder man hat sie oder man hat sie nicht.

Constance Anna Claude Joyce Lucia Cécile...

Postscriptum: Ich bin nicht zufrieden mit diesem Text über Ordnungen, Räume und Spielregeln.

Es wäre wichtiger gewesen, nur von den Schauspielerinnen dieses Films zu sprechen. Von ihren Stimmen, Blikken und Gesten, von ihren Launen und Geheimnissen. Von dem Vergnügen, ihnen zuzusehen, und der Faszination, die von ihrem Spiel ausgeht.

Von der Utopie, die sie zeigen. ■