Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

Herausgeber: Stiftung Filmbulletin

Band: 31 (1989)

Heft: 166

Artikel: Gespräch mit Jacques Rivette : "Die bisherigen Filme waren Skizzen, Entwürfe - der nächste wird immer der erste, wirklich seriöse sein"

Autor: Oplustil, Karlheinz / Grob, Norbert / Göttler, Fritz

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-867301

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: 13.01.2026

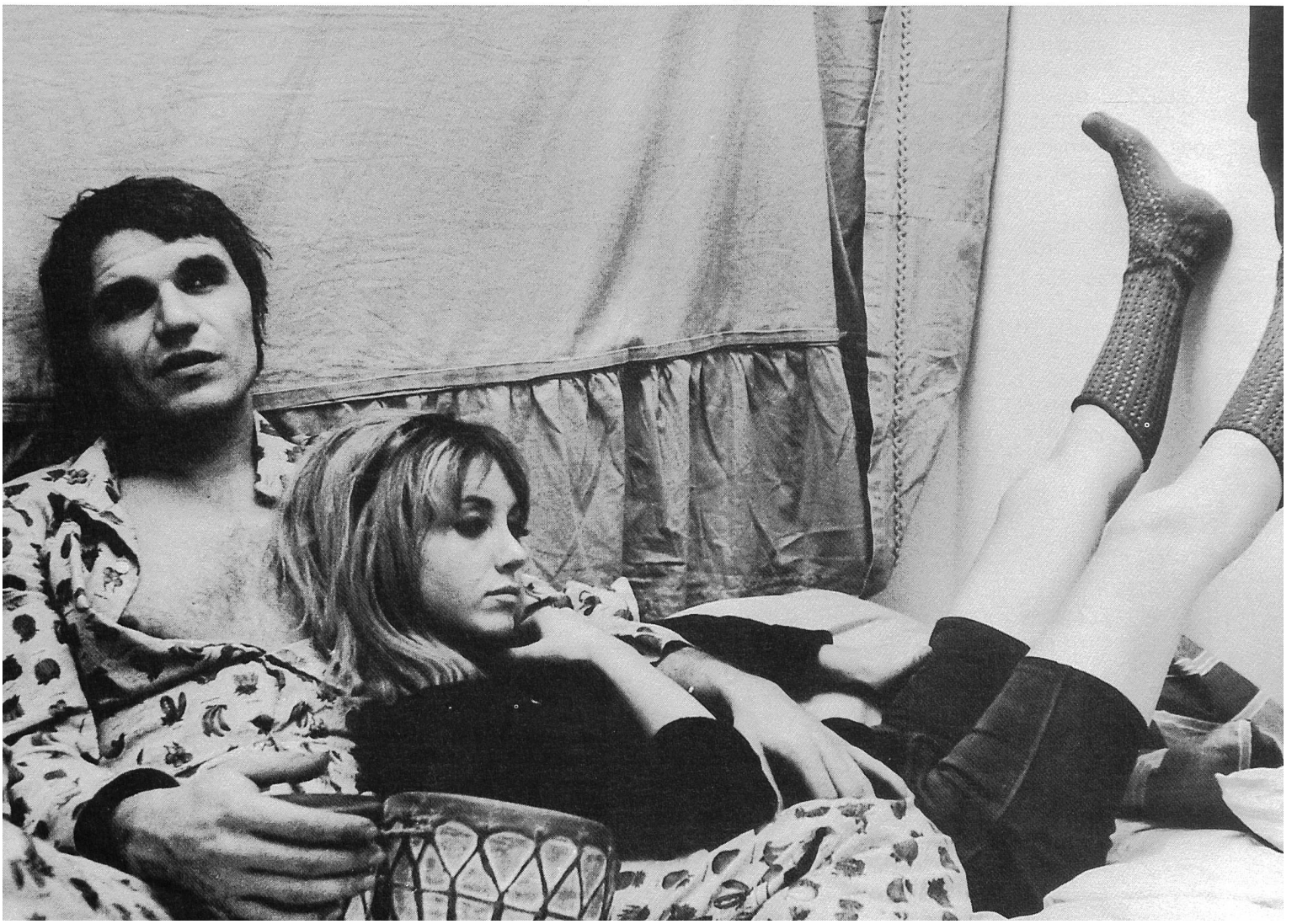
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Gespräch mit Jacques Rivette

"Die bisherigen Filme waren Skizzen, Entwürfe – der nächste wird immer der erste, wirklich seriöse sein"

FILMBULLETIN: In einer Ihrer Schriften sagen Sie, da man in Europa nie den Glanz und den Reichtum des Hollywoodkinos wiederholen könne, müsse man andere Filme machen, andere Geschichten erzählen. Zur Zeit sehe ich eher die Tendenz, im Film und in den TV-Produktionen hollywoodsche Klischees nachzuahmen.
JACQUES RIVETTE: Es war schon zur Zeit des Stummfilms falsch, Hollywood nachzuahmen, und es bleibt auch jetzt ein Irrtum. Es wäre aber ebenso falsch, etwa japanisches Kino nachahmen zu wollen. Selbstverständlich muss man sich damit auseinandersetzen, was in anderen Filmkulturen geschieht, und sich anschauen, was andere Cineasten machen. Aber man muss die Filme anschauen, nicht nachäffen, denn es gelingt nie, die Leute zu erreichen, die man zu imitieren versucht.
FILMBULLETIN: Das Hollywood-Kino ist nicht nur ein nationales Kino...
JACQUES RIVETTE: Es ist eine Maschine, aber es ist mehr noch das Fernsehen als das Kino, das alles verallgemeinert hat. Gegenüber diesen gleichförmigen Serien bewahren sogar die am stärksten beeinflussten Kinofilme mehr Autonomie.
FILMBULLETIN: Kennen Sie das heutige französische Kino? Haben Sie Kontakte zu französischen Regisseuren?
JACQUES RIVETTE: Wissen Sie, in Frankreich arbeitet jeder Regisseur ein wenig isoliert, mit seiner Equipe, seinen Schauspielern. Man begegnet sich zwar ab und zu, und es gibt Kollegen, denen man gerne begegnet, man redet, manchmal schreibt man sich einige Worte, aber es gibt keinen Ort in Paris, wo sich die Cineasten versammeln.

FILMBULLETIN: Gibt es keinen Gedankenaustausch mehr, wie Sie ihn einst mit Truffaut, Godard, Rohmer pflegten?
JACQUES RIVETTE: Das war eher, bevor wir Filme machten. Als wir eigene Filme zu drehen begannen, ist jeder gezwungenermassen weggegangen, hat mit seinen Gefolgsleuten die Richtung seiner eigenen Arbeit verfolgt. Um jeden Cineasten schart sich eine Gruppe von Leuten, und manchmal gibt es einen Gedankenaustausch, der von einer Gruppe zur andern springt, vor allem über die Schauspieler und manchmal über die Techniker. Aber schliesslich gibt es auch Berufskollegen, denen man lieber nicht begegnet. Ich habe mehr Lust, den neuen Film von Jacques Doillon oder von André Téchiné zu sehen, als Filme gleichaltriger Kollegen – die ich jetzt nicht aufzähle –, weil ich weniger an ihrer Arbeit interessiert bin. Gerade mit André und Jacques gibt es etwas mehr Kommunikation – und sei es nur über bestimmte Schauspieler oder Schauspielerinnen – als etwa mit anderen Filmemachern, die mit Schauspielern drehen, mit denen ich nicht arbeiten mag.
FILMBULLETIN: Sind die Beziehungen zu den Kollegen von der Nouvelle Vague ganz abgebrochen?
JACQUES RIVETTE: Die Nouvelle Vague war eine Erfindung von Journalisten. Aber sie hat etwas Realem entsprochen, es gab einerseits die kleine Gruppe bei den Cahiers du Cinéma, François, Jean-Luc, Eric, Claude. In den zwei Jahren, in denen wir unsere ersten Filme machten, gab es auch die ersten Filme von Resnais, von Franju, der viel älter war als wir, von Louis Malle, den man nicht kannte. Es war eine Zeit, die geradezu nach Veränderung schrie. In der Geschichte der Malerei sieht man das auch, etwa die Revolution, die man Impressionismus nannte: plötzlich gibt es Maler, unterschiedlichen Alters – Manet war viel älter als Monet, Van Gogh viel jünger –, die alle an der gleichen Bewegung teilhaben. Nachher macht jeder wieder sehr verschiedene Dinge – nichts Unterschiedlicheres als Cézanne und Van Gogh. Das war auch so bei der Nouvelle Vague. Dreissig Jahre später ist es zu Ende, einige sind gestorben, andere drehen nicht mehr, alle sind wir älter geworden.
FILMBULLETIN: Wie ist die Freundschaft mit Eric Rohmer, dessen Firma «Les Films du Losange» viele Ihrer Filme produziert und in Paris verleiht? Da sind doch Kontakte vorhanden.
JACQUES RIVETTE: Ja, aber man sieht sich sehr selten. Man steht in Kontakt über dazwischengestellte Personen.
FILMBULLETIN: Sprechen Sie mit ihm noch übers Kino?
JACQUES RIVETTE: Oh nein. Eric ist jemand, der im Gespräch sehr kurze Sätze macht, sehr schnell spricht, zurückhaltend und scheu ist. Mit François war es ähnlich. Man sprach von allem Möglichen, aber selten übers Kino. Wenn François jemandem wirklich etwas sagen wollte, schrieb er.
FILMBULLETIN: Sehen Sie sich viele Filme an?
JACQUES RIVETTE: Weniger als früher, aber ich sehe noch immer die wichtigsten oder die rätselhaftesten Filme, die



herauskommen. Vor allem Filme, von denen man nicht im vorneherein weiss, wie sie sein werden, Filme von denen man hoffen kann, dass sie einen überraschen werden.
FILMBULLETIN: Gehen Sie auch viel ins Theater?
JACQUES RIVETTE: Sehr selten.
FILMBULLETIN: Aber Sie arbeiten jetzt auf dem Theater?
JACQUES RIVETTE: Ich arbeite gerade mit einigen jungen Schauspielerinnen und Schauspielern mit klassischen französischen Texten. Momentan geht es nur darum: wie spricht man den Text, nur Diktion, nichts anderes. Wir arbeiten mit einem Stück von Racine, einem von Marivaux und einem von Corneille. Ob man wirklich eine Inszenierung machen wird, wird man später sehen, das ist noch nicht entschieden.
FILMBULLETIN: Ihre letzten Filme sind nicht so stark mit Paris verbunden, es gibt nicht mehr so viele Aufnahmen in den Strassen von Paris.
JACQUES RIVETTE: Mit LE PONT DU NORD ist man sehr viel durch Paris spaziert. Danach wartet man besser zehn Jahre bis man wieder mit der Kamera einen Bummel durch Paris macht. Jetzt wird zwar recht viel gebaut, aber ich weiss nicht, ob die neuen Gebäude es wert sind, gefilmt zu werden. (Lacht!)
FILMBULLETIN: Verändern sich die Hoffnungen, die Poesie, die Beweggründe auch, mit diesen neuen Quartieren draussen am Rande von Paris, wo etwa L'AMI DE MON AMIE spielt?
JACQUES RIVETTE: Rohmer hatte wirklich Lust, gerade diese Neue Stadt von Herrn Bofill zu filmen. Er findet es schön. Ich sehe das anders, aber es ist noch zu früh für eine gültige Beurteilung. Man muss zuwarten bis die Leute, die sie bewohnen, Gewohnheiten entwickeln, die Architektur Sinn, Bedeutung annimmt. Wenn in zehn Jahren die Menschen in den neuen Städten glücklich sind, ist die Architektur gelungen, wenn sie unglücklich sind, misslungen.
In der Architektur ist das offensichtlich, aber es gilt für alles, was man im allgemeinen Kunst nennt. Ich mag die Vorstellung, dass auch Filme ein Organismus sind, der lebt, geboren wird, älter wird, eventuelle Abenteuer besteht, degeneriert und – gut, vielleicht auch sterben wird. Deshalb mag ich eben Filme, die ein bisschen unsicher sind. Sie sind anpassungsfähiger, nicht zu starr. Man weiss doch von Tieren, die ausstarben, weil sie sich nicht anzupassen vermochten, als es Klimaveränderungen gab. So sind die Dinosaurier gestorben. Filme mit etwas biegsameren Skeletten haben bessere Möglichkeiten sich anzupassen, sich ans Publikum in Berlin, aber vielleicht auch, man kann träumen, ans Publikum von Tokio zu adaptieren. Aber das ist richtig für vieles, sogar für die Malerei – als Cézanne zu malen begann, hatte er noch die Idee, die Bewegung des Lichts zu fixieren.
FILMBULLETIN: Haben Sie keine Lust mehr, einen Film zu improvisieren?
JACQUES RIVETTE: Nein. L'AMOUR FOU war sehr improvisiert, obwohl es da eine Geschichte, einen ziemlich genauen Entwurf von einfachen Situationen – vor allem zwischen Bulle Ogier und Jean-Pierre Kalfon – gab, die ich geschrieben hatte, und bei OUT ONE war die Improvisation wirklich enorm. Es war amüsant, das zu machen, aber warum es wiederholen? Danach war es interessanter, etwas anderes zu versuchen.
CÉLINE ET JULIE VONT EN BATEAU ist ein Film, den man begonnen hat, ohne genau zu wissen, wohin er uns führt. Wir – Bulle Ogier, Juliet Berto, Dominique Labourier, Marie France Pisier und ich – haben uns die Geschichte ausgedacht. Zu Beginn haben wir noch etwas improvisiert, aber sehr schnell hatten Juliet und Dominique Lust, jeden Abend aufzuschreiben, was man am nächsten Tag drehen würde. Zwar nicht die Details, aber die Grundlinien, um nicht irgendetwas zu machen, sondern mit präzisen Vorstellungen zu arbeiten.
Von DUELLE an habe ich dann einen Drehbuchautor gebeten, während den ganzen Dreharbeiten dabeizubleiben. Zuerst war dies Eduardo de Gregorio, und jetzt ist diese Aufgabe an Pascal Bonitzer übergegangen. Die Verhältnisse wechseln jedoch von Film zu Film.
FILMBULLETIN: Einerseits sind Ihre Filme stark strukturiert, andererseits aber auch von Improvisation geprägt.
JACQUES RIVETTE: Es braucht beides. Damit Improvisation überhaupt möglich wird, braucht es Anhaltspunkte, Regeln, Struktur, so etwas wie ein Skelett. Sogar das Wasser hat das Bedürfnis, dirigiert zu werden – braucht eine Richtung. Und da wird es interessant, da gleicht Improvisation eben dem Lauf des Wassers: der Fluss trifft auf ein Hindernis, das Wasser ändert seine Richtung, aber das Ziel bleibt erhalten, der Fluss – ich bleibe bei der schlechten Metapher – drängt weiter in dieselbe Richtung, die grossen Kraftlinien bestimmen: was von diesem Berg gestartet ist wird in jenes Meer fliessen.

FILMBULLETIN: Es gibt einen durchgehenden Faden in ihrem Werk…
JACQUES RIVETTE: Den gibt es gegen meinen Willen. Bei jedem Film versucht – wie ich glaube – *jeder* Cineast etwas Neues, etwas, das ganz anders ist – und dann fällt man in Gewohnheiten zurück, in Automatismen, und das Resultat unterscheidet sich schliesslich von den bisherigen Arbeiten weit weniger als man es sich erhofft hatte.
FILMBULLETIN: In LA BANDE DES QUATRE sagen die Mädchen, Constançe Dumas habe Regeln, auch willkürliche Regeln. Und Sie, haben auch Sie solche Regeln?
JACQUES RIVETTE: Jeder hat Regeln, der eine mehr die andere weniger, Regeln, die oft unbewusst oder willkürlich sind. Man kann ohne drei bis vier Prinzipien nicht arbeiten. Regeln beim Drehbuch sind etwa: Es gibt keine Dialoge, die im vorneherein festgelegt sind; der Dialog wird von Tag zu Tag geschrieben von einer oder zwei Personen, zusammen mit mir und den Schauspielern; die Dialogschreiber sind Teil der Equipe, wie der Kameramann, wie der Ton.
FILMBULLETIN: Kennen Sie jeweils den Schluss, die Schlüsse Ihrer Geschichten?
JACQUES RIVETTE: Den allerletzten Schluss nicht immer. Man hat den Anfang, die grossen Linien, die Konstruktion, die Dekors. Gerade weil es arme Filme sind, muss man das wissen.
FILMBULLETIN: Und bei LA BANDE DES QUATRE?
JACQUES RIVETTE: Man wusste, die letzte Szene wäre die, in der sich die Schauspielschülerinnen, nachdem Constance Dumas sie verlassen hat, fragen: Fährt man weiter oder hört man auf? Im Hinblick auf das, was im Haus zwischen den vier Mädchen und Thomas passiert, war man noch nicht entschieden und hat bis während des Drehens gezögert.

FILMBULLETIN: In HURLEVENT stand der Schluss von Anfang an fest!
JACQUES RIVETTE: Da die Leute das Buch gelesen haben war es unmöglich das Ende der Geschichte zu verändern. Wir haben das Projekt HURLEVENT mit der Vorstellung begonnen, wirklich nur die Prinzipien des Romans von Charlotte Brontë beizubehalten und die Figuren in eine andere Epoche, in ein anderes Frankreich zu transponieren, nach dem gleichen Prinzip zu verfahren wie etwa Cocteau mit Tristan und Isolde in L'ETERNEL RETOUR, als ob es Geschichten gäbe, die in andern Umständen wiederkehrten. In der ersten Hälfte des Films sind die Figuren zwar die gleichen wie im Roman, stehen auch im gleichen Verhältnis zueinander, aber in den Details ist der Film doch ziemlich verschieden, die Ereignisse kommen nicht in der gleichen Art vor wie im Roman. In der zweiten Hälfte, ab dem Augenblick, wo die Figur des Heathcliff wieder auftaucht, war es unmöglich, etwas zu verändern. Die Logik der Geschichte treibt gezwungenermassen gegen den Tod von Catherine. Übrigens gibt es in der ersten Hälfte ganz wenige Sätze aus dem Roman, in der zweiten viele: je mehr der Film fortschreitet umso mehr stammen die Dialoge aus dem Roman. Da waren wir ein wenig in unserer eigenen Falle gefangen.
FILMBULLETIN: In LA BANDE DES QUATRE gibt es diese Geschichte des Mannes, der ins Gefängnis geworfen wurde, aber man sieht sie nicht direkt, sondern gespiegelt durch die Abenteuer, die Hoffnungen der jungen Schauspielerinnen.
JACQUES RIVETTE: Der Stoff war nicht die Geschichte von Antoine Lucas, sondern die Reaktionen der Mädchen, die durch diese Geschichte brüsk mit der Frage konfrontiert werden, was zu tun sei. Sie leben in ihrer Welt, ziemlich bequem zwischen den Kursen und dem Haus, mit ihren kleinen Intrigen. Aber plötzlich passiert hinsichtlich einer ihrer Freundinnen etwas, das sie zwingt, sich Fragen zu stellen, Antworten zu finden und zu reagieren – auch wenn sie schliesslich nicht viel anderes tun können als den Eindringling anzugreifen, der sie belästigt.
FILMBULLETIN: Sie müssen ihre Rollen akzeptieren, die Spielregeln einhalten wie auf dem Theater.
JACQUES RIVETTE: Nein, der Zusammenhang ist ein anderer. Im Theater sind die Regeln, die Texte von vorneherein gegeben, und man ändert sie nicht. Es ist nicht wie ein Filmdialog, den man notfalls im letzten Moment umschreiben kann. Wenn man ein Stück von Marivaux spielt, versucht man eher zu verstehen, weshalb Marivaux dieses Wort vor jenes andere gesetzt hat, als zu sagen, es sei besser umgekehrt. Im täglichen Leben aber gibt es, wenn eine schwerwiegende Frage kommt, gerade keinen Text von Marivaux, der sagt: die Ordnung der Wörter ist diese, die Ordnung der Dinge ist so. Im Gegenteil. Man muss sich fragen: was ist die Ordnung, die logisch, die gerecht wäre? Deshalb finde ich, dass es eher... nicht die Kehrseite, aber das Entgegengesetzte ist, wie im Spiegel.

FILMBULLETIN: Das Theater ist in LA BANDE DES QUATRE stärker Teil der Handlung als etwa in OUT ONE oder L'AMOUR FOU.
JACQUES RIVETTE: In L'AMOUR FOU, in OUT ONE proben Schauspieler für eine bestimmte Vorstellung, nach dieser oder jener Methode, während LA BANDE DES QUATRE früher ansetzt, schon vor solch spezifischer Probearbeit situiert ist. Die Schauspielerinnen arbeiten, weil sie ganz jung sind, Anfängerinnen sind, mit Texten von Marivaux und Racine, um *für sich* etwas zu lernen und nicht, um sie für Zuschauer zu spielen. Vielleicht habe ich den Unterschied zu wenig zu zeigen vermocht, aber es ist *vor* dem Theater – strenggenommen: vorvorher.
FILMBULLETIN: Die Mädchen sind noch keine Schauspielerinnen und deshalb ist in diesem Film Spielen vielleicht stärker Teil des Lebens.
JACQUES RIVETTE: Vielleicht. Sie haben den Film gesehen, *also* haben Sie recht. Vielleicht haben die Mädchen eine stärkere, eine intimere Beziehung zur Materie des Theaters als erfahrene Schauspieler, weil sie diese Reflexe, diese Gewohnheiten erst zu assimilieren und zu erwerben versuchen, die jene durch Routine der Wiederholung bereits befangen machen.
FILMBULLETIN: In Ihren letzten Filmen haben Sie mit jungen Schauspielern und vor allem sehr jungen Schauspielerinnen gearbeitet. Ist das eine andere Arbeitsweise?
JACQUES RIVETTE: Die Tatsache, dass sie jünger sind oder weniger Erfahrung haben und zum ersten oder zweiten Mal bei einem Film mitwirken, macht ganz zwangsläufig einen Unterschied, aber es gibt manchmal ähnliche Unterschiede zwischen Schauspielerinnen, die schon viel gedreht haben. Meine Gespräche mit Jane Birkin und Geraldine Chaplin bei den Dreharbeiten zu L'AMOUR PAR TERRE etwa waren ganz unterschiedlich. Zu Geraldine sagte man drei Worte, und sie antwortete, gut ich habe verstanden, du brauchst mir nicht mehr zu erklären. Jane dagegen hatte es gern, wenn man oft und ausführlich mit ihr sprach. Geraldine mag auch meist die erste Aufnahme während Jane dagegen am liebsten jedesmal deren zwanzig machen möchte.
FILMBULLETIN: Der deutsche Titel von L'AMOUR PAR TERRE ist THEATER DER LIEBE.
JACQUES RIVETTE: Das Wortspiel ist unübersetzbar, es macht nur Sinn im Französischen. L'AMOUR PAR TERRE ist der Titel eines Gedichts von Paul Verlaine, mit *l'amour* ist die Statue des Cupido gemeint, die auf die Erde gefallen ist. Das ist der Titel. Man sucht einen Titel, findet keinen, blättert durch ein Buch und poff: L'amour par terre. Die Szene mit der Statue war nicht vorgesehen, sie wurde wegen dem Gedicht angefügt, es gibt sie einzig wegen Verlaine – Verlaine hat sie erfunden.
FILMBULLETIN: In der gemischten Besetzung von LA BANDE DES QUATRE finden sich erfahrene Schauspieler neben blutjungen.
JACQUES RIVETTE: Dass jeder Schauspieler, jede Schauspielerin erwartet, dass man individuell mit ihnen spricht, anders als mit den andern, fasziniert mich an der Inszenierung eines Films. Es gelingt nicht immer, genau die Worte zu finden, die dieser Person gefallen und dann wieder die andern, die der andern Person entsprechen, aber es macht jedenfalls die Arbeit spannend. Die Herausforderung bleibt, individuell die Dinge zu finden, die in jedem Schauspieler, in jeder Schauspielerin die Phantasie, die Erfindungsgabe auslösen.
FILMBULLETIN: War die Gerichtsszene in LA BANDE DES QUATRE, die mich sehr beeindruckt hat, von Anfang an vorgesehen oder kam sie später dazu?

JACQUES RIVETTE: Sie war ganz am Anfang noch nicht vorgesehen, ist aber sehr schnell dazugekommen, weil es ein starkes Verlangen gab, plötzlich in der Mitte des Films zehn Minuten zu haben, die ganz verschieden sind, als ob sie von woanders kämen. Einige Monate vor Drehbeginn fand in Frankreich dann ein Prozess statt, auf den sich diese Szene sehr genau bezieht. Ich las davon in den Zeitungen und diese Berichte haben mich stark berührt. Damit hatte ich das fremde Element gefunden, das ich unbedingt in unsere kleine Geschichte von der kleinen Gruppe der Schauspielerinnen mit den kleinen Intrigen untereinander einbauen wollte. Als fremdes Element wurde diese Szene auch anders gedreht als alle andern. So gibt es etwa nur einen Platz für die Kamera, die den Standpunkt von Ines einnimmt, die als Lucia eine Zuschauerin darstellt. Die äussere Welt ist natürlich transponiert, denn sie wird gespielt. Andererseits sollte die Szene sehr ernst werden und sehr gewichtig. Für mich ist es schwierig zu beurteilen, ob das gelungen ist, denn die Mädchen spielen die äussere Welt wie eine Parodie. Vielleicht steht das Spiel zu sehr im Vordergrund, vielleicht nimmt das der Szene den Ernst.
Es gibt aber einen Moment gegen das Ende der Szene hin, den ich sehr mag. Laurence Cote spielt als Claude eine Zeugin, eine alte Frau, die behauptet – weil sie, das ist unterstellt, von der Polizei bezahlt ist – alles gesehen zu haben, obwohl sie völlig blind ist. Laurence macht viele Grimassen und gleich darauf besteigt sie den kleinen Tisch, um als Angeklagter zwei sehr schöne Sätze zu sagen, die wirklich aus dem Prozess sind. Diesen Moment, wo sie sich einerseits vergnügt und andererseits sehr gravierende Dinge sagt, habe ich sehr gern, obwohl ich nicht weiss, ob es gelungen ist.

Es gibt ungefähr dreissig Szenen, zwei davon sind mir die wichtigsten. In der einen spricht Constance von Zerstörung und Zweifel. Die liegt zu Beginn der Mitte, wenn man so sagen darf. Die andere ist die Gerichtsszene am Ende der Mitte. Diese beiden Szenen sind für mich zentral – der Rest organisiert sich in meinem Kopf um diese beiden Zentren herum, wie bei einer Ellipse, bei der die beiden Brennpunkte die Kurve definieren.

FILMBULLETIN: Diese Aussage von Bulle Ogier über Zerstörung und Zweifeln, die nötig seien, um etwas zu erschaffen, entspricht also auch Ihrer Auffassung?
JACQUES RIVETTE: Das war eines der Dinge, die man von Anfang an sagen wollte. Da ich kein Schauspieler bin, fühlte ich mich nicht fähig, den Aufzeichnungen der Lehrgänge von Louis Jouvet – ein Schauspieler, der nach dreissig Jahren Erfahrung bewundernswert vom Theater sprach – etwas Gleichwertiges beizufügen, und habe das gar nicht erst versucht. Die einzige Szene, die ein bisschen von der Technik spricht, die Szene mit dem Blick von Joyce, ist komödiantisch angelegt, weil sie keinesfalls als didaktische, seriöse Szene über Theatertechnik wirken sollte. Wir wollten, dass Constance von Lebensregeln mehr genereller Natur spricht, denn junge Schauspielerinnen brauchen, wie übrigens alle Leute, Regeln, die ihnen nicht nur während sechs Monaten sondern während zwanzig, dreissig, vierzig Jahren, ein ganzes Leben als Basis dienen. Das sind Aussagen, die hoffentlich auch Zuschauer berühren, die ganz andere Berufe ausüben, denn auch in Berufen, die nichts mit dem Theater zu tun haben, ist man mit Zerstörung und Zweifel konfrontiert.
FILMBULLETIN: Die Mädchen spielen sehr intensiv, sehr stark in dieser Szene. Haben Sie anders gearbeitet?
JACQUES RIVETTE: Nein, die Mädchen haben anders gearbeitet. Sie haben zwar den Text wie immer am Vorabend bekommen, da es aber nur einen Standort für die Kamera gab, wurde das Licht kaum verändert und die Einstellungen wurden schneller hintereinander gedreht. Das war viel ermüdender für sie, weil es doch kontinuierlicher als übliche Schauspielerarbeit war. Sie hatten den ganzen Tag gedreht und waren am Ende wirklich müde als das kleine Chanson aufgenommen wurde, das sie für das Publikum singen. Das Lied nach der Melodie von «Cadet Roussel» hat die Funktion der Songs in den Stücken von Brecht. Damit es aber nicht zu stark nach Brecht, zu seriös klingt, hat man «Cadet Roussel» – ein Kinderlied, das in Frankreich jeder kennt – genommen und den Text verändert. Sie hatten vorher vier bis fünf Stunden hintereinander den Rest der Szene gespielt, deshalb sind sie müde und das sieht man: es ist nicht fehlerlos, sie suchen die Worte, es ist nicht geprobt und nicht mechanisch.
FILMBULLETIN: Ich glaube, man hört den Wind.
JACQUES RIVETTE: Dieses Geräusch habe ich nachträglich hinzugefügt. Die Sequenz ist so verschieden vom Rest des Films, dass ich mich oft gefragt habe, ob sie richtig plaziert sei und ob sie nicht doch zu verschieden wirke. Den Wind habe ich schliesslich hinzugefügt, um sie sanft mit dem Rest zu verbinden. Es ist das einzige Mal im Haus, wo ein so willkürlicher Ton hinzukommt, den man sonst nur bei den Einstellungen mit dem Zug hört.
FILMBULLETIN: Wie haben Sie die Mädchen ausgewählt?
JACQUES RIVETTE: Ich hatte seit einigen Jahren ein anderes, vages Projekt, um eine berühmte Schauspielerin, in einem gewissen Alter, die aus privaten Gründen ihren Beruf aufgab und sich einige Jahre später entschliesst, eine Schauspielschule zu eröffnen. Nach und nach erfuhr man, dass sie das Theater verliess, weil sie eine Liebesbeziehung mit einer der jungen Schauspielerinnen hatte, einer Schülerin noch im Prinzip. Dieses Drehbuch war, im Gegensatz zu LA BANDE DES QUATRE, ganz auf das Privatleben dieser Schauspielerin ausgerichtet, die Handlung spielte zwischen dem kleinen Theater, wo sie die Lektionen erteilt und in der Wohnung, wo sie ihr Leben führt. Die Frau war einige Jahre älter und viel steifer, viel strenger auch, als Constance Dumas jetzt. Ich habe während einiger Jahre von Zeit zu Zeit an das Projekt gedacht und ein Jahr daran gearbeitet. Gestorben ist das Vorhaben, weil die Schauspielerin, an die ich dachte, schliesslich keine Lust mehr hatte.
Auf der Suche nach der Besetzung der jungen Schülerin, die eine sehr wichtige Rolle in der Geschichte dieser Schauspielerin spielt, hatte ich aber recht viele Produktionen gesehen, viele Versuche mit jungen Schauspielerinnen gemacht und so ungefähr achtzig Videos aufgenommen. Jedesmal wenn ich eine junge Schauspielerin sehen wollte, bat ich sie mit einer kleinen Tirade von Racine aufzutreten, und wenn es interessant wurde, hat man ungefähr fünf bis zehn Minuten mit Video aufgezeichnet. Als man das Projekt verliess, hatte ich Lust mit

einigen der jungen Schauspielerinnen weiter zu arbeiten, die ich einige Monate vorher mit den Videos kennengelernt hatte, und beschloss nun von den Schülerinnen auszugehen, die Lehrerin würde nur im Kurs zu sehen sein, und man wüsste nicht, was geschieht, wenn sie in ihre Wohnung geht.

FILMBULLETIN: Ist das Projekt LA VIE PARALLELE für immer gestorben?
JACQUES RIVETTE: Das ist ein dreizehn, vierzehn Jahre altes Projekt. 1975 wurden zwei Teile gedreht, aber gleich zu Beginn der Dreharbeiten für den dritten Teil gab es ein Jahr Unterbruch, weil ich krank wurde: Nervous break down. Mein Fehler war, alle Dreharbeiten mit nur vier bis fünf Wochen Unterbruch hintereinander zu legen, und dazwischen noch an der Montage zu arbeiten. Schon der erste Dreh, DUELLE mit vielen Nachtszenen im Winter, war ermüdend. Für die Dreharbeiten zu NOROÎT war man vier Wochen lang in der Bretagne. Das war zwar sehr amüsant – mit Geraldine und allen –, aber man ist noch müder heimgekehrt und hat versucht den dritten Film, eine Liebesgeschichte mit Leslie Caron und Albert Finney zu beginnen, der mich sehr interessierte. Man hat während zwei oder drei Wochen in Paris bei Leslie mit Albert zusammen gearbeitet. Dann hatte man gerade eine Szene gedreht mit den beiden...
FILMBULLETIN: Gibt es die Szene noch?
JACQUES RIVETTE: Ich weiss es nicht, es war keine wichtige Szene des Films, aber es gab da eine sehr komplizierte Kamerabewegung. Weil ich nicht wusste, was ich sagen wollte, hatte ich mir eine sehr komplizierte Bewegung ausgedacht.
FILMBULLETIN: Haben Sie die Absicht mit diesem Projekt fortzufahren?
JACQUES RIVETTE: Keinesfalls. Wenn sich etwas nicht machen lässt, muss man sich damit abfinden. Ich glaube nicht, dass man ein Projekt wiederaufnehmen kann. Der vierte Film, der das Vorhaben abgeschlossen hätte, wäre noch komplizierter zu realisieren gewesen, noch teurer geworden – mit Tanzszenen und nicht nur mit Musik. Kurz: sehr kompliziert.

FILMBULLETIN: Lieben Sie die komplizierten Dinge?
JACQUES RIVETTE: Ja, man darf nur nicht zu müde sein, denn sie sind interessant, wenn man nicht ganz erschöpft ist. Es kann aber nicht darum gehen, komplizierte Travellings aus Selbstzweck zu machen. Im Prinzip drehe ich gerne fortlaufend, weil das für die Schauspieler günstig ist. Die Schauspieler werden besser. Schauspieler, die gezwungen sind, sich zu bewegen, zu rennen sogar, verlieren ihre Automatismen und schlechten Gewohnheiten. Nicht ich habe das erfunden: als ich Max Ophüls drehen sah, liess der auch sehr komplizierte Kamerabewegungen ausführen, aber einzig und allein um den Schauspielern ganz nah zu folgen. Natürlich habe ich bald gemerkt, dass er das viel besser machte als ich, und erst noch in einer viel systematischeren Art, obwohl er sie rennen liess und herumhetzte. Erinnern sie sich an LE PLAISIR von Ophüls? An die zentrale Episode mit Gabin? Gabin, der ein sehr grosser Schauspieler der Vorkriegszeit war, wurde damals gerade ein langsamer Schauspieler, der sich nicht mehr gern bewegte. Durch Ophüls' Inszenierung ist er gezwungen, herumzurennen – und er ist genial. Gabin ist wirklich gezwungen vor der Kamera herzurennen und das gibt ihm auf einen Schlag Einfallsreichtum und Kraft, obwohl er doch eigentlich nur sitzen bleiben wollte.
FILMBULLETIN: Wer bestimmt die Aufnahmewinkel? Sie?
JACQUES RIVETTE: Ja, das ist sehr einfach und nimmt im allgemeinen wenig Zeit in Anspruch. Was am meisten Zeit kostet, ist, herauszufinden, was man drehen will, wie die Szene werden soll. Manchmal diskutiert man noch über die Dialoge, wenn man am Drehort ankommt, und die Equipe bereits etwas ungeduldig wartet. Aber es ist wichtig, den Dialog einmal mit den Schauspielern festzulegen. Sobald das aber geschehen ist, soll es schnell gehen, habe ich es gerne, wenn Kameramann und Equipe zügig arbeiten.
FILMBULLETIN: Machen Sie beim Drehen viele Wiederholungen?
JACQUES RIVETTE: Das variiert sehr stark. Lieber sind mir wenige. Wozu eine zweite Aufnahme, wenn die erste gelungen ist? Im allgemeinen habe ich beim Schnitt zwei oder drei Takes, die kopiert wurden, das heisst, man hat etwa fünf bis sechs Aufnahmen gemacht. Da es aber meistens ziemlich lange Einstellungen sind und ich nicht durch die Kamera schaue – auf keinen Fall verwende ich Video-Monitoren, um Cadragen und Kamerabewegungen zu kontrollieren – muss ich mich auf die Techniker verlassen. Wenn der Kameramann unsicher ist, ob alles gut gelaufen ist, muss die Einstellung wiederholt werden. Bei festen Einstellungen stellt sich dieses Problem kaum, das ist ein Vorzug. Aber im allgemeinen nehme ich gerne die ersten Takes, wenn es keine technischen Probleme gibt.
FILMBULLETIN: Man weiss, dass Sie Jean Renoir mögen, der das Theater ebenfalls liebte und dort gearbeitet hat.
JACQUES RIVETTE: Wahrscheinlich gibt es hier einen partiellen Einfluss für viele Filmemacher.

FILMBULLETIN: Was halten Sie von der Methode Renoirs, die er, glaube ich, die italienische Methode nannte?
JACQUES RIVETTE: Das war eine Methode, Schauspieler so an ausgearbeitete Texte heranzuführen, dass sie die Texte assimilieren, ohne ihnen sofort Intentionen zu geben, denn Schauspieler möchten zuerst immer Gefühle in die Texte einfliessen lassen. Ich glaube, dass das eine richtige, aber schwierige Methode ist. In meiner Theaterarbeit versuche ich danach vorzugehen, mit Stücken von Racine oder Marivaux, wo man den Text als Text nimmt, ohne zu wissen was er bedeutet, erarbeitet, was er bedeutet und sich erst dann die Frage nach den Emotionen, den Gefühlen stellt. Es gelingt natürlich nicht immer, ich bin schliesslich nicht Renoir. Jouvet sagte übrigens die ganze Zeit das gleiche wie Renoir – Jouvet sagte in seinen Konservatoriumskursen: der Text, der Text, der Text, wenn du deinen Text auswendig, auswendig, auswendig weisst wie ein Gebet, dann erst beginnt man mit den Gefühlen und dem Rest.
FILMBULLETIN: Und diese Methode ist auch etwas in L'AMOUR FOU.
JACQUES RIVETTE: Bei L'AMOUR FOU war das anders. Es war Kalfon, der alles machte, ich war wirklich nur Reporter – aber davon will ich nicht reden.
FILMBULLETIN: In Ihren Filmen hat man keine Chance, sich *nicht* zu verirren. Um Ihr Kino auf den Begriff zu brin-

gen, würde ich sagen, Sie sind der Cineast der Labyrinthe.

JACQUES RIVETTE: Als Zuschauer habe ich es – wie ich schon sagte – gerne, wenn die Filme am Anfang nicht zuviel verraten, wenn ich nicht alles erraten kann, was folgen wird. Aber bereits wenn man einen Stoff erarbeitet, wenn man das Prinzip der Geschichte entwickelt, habe ich es gerne, wenn der Film plötzlich in eine Richtung geht, die vielleicht gar nicht vorgesehen war und die dann bei der Projektion des Films auch für den Zuschauer überraschend kommt. Das ist vielleicht die labyrinthische Seite, von der Sie sprechen. Es sind aber keine Labyrinthe, es gibt immer einen Ausgang und sogar wenn die Filme sehr lang sind einen Schluss. Nach zwei, nach vier, meinetwegen nach zwölf Stunden kommt man aus den Verwicklungen heraus. Für mich ist es eher eine Art Weg. Ich mag die Idee der geraden Linie nicht, wo man, wenn man am Anfang steht, das Ganze schon bis zum Ende überblicken kann. Ich mag Kurven, sanfte Biegungen, brüske Wendungen. Manchmal glaubt man, man gehe nach links, plötzlich taucht etwas auf, das einen nach rechts zu gehen zwingt. Man denkt sich, man sei in einer lustigen Sequenz und hopp ist man in einer dramatischen. Man glaubt etwas wird geschehen, aber nein, plötzlich taucht die Person auf, die man in diesem Moment niemals erwartet hätte. Gut, rückblikkend mag dies den Eindruck eines verworrenen Weges hinterlassen.

FILMBULLETIN: Der Weg ist wichtiger als das Ziel.

JACQUES RIVETTE: Absolut, immer. Und zugleich, das was man in den Filmen zeigt, die Arbeit der Schauspieler. Es ist sehr schön das Ergebnis der Arbeit mit Schauspielern zu sehen, aber was mich – jedenfalls beim Film – interessiert und was ich auch für interessanter halte als etwas Fertiges vorzuweisen, ist, Momente, Etappen zu zeigen.

FILMBULLETIN: Haben Sie, individuell, den professionellen Stand erreicht, den Sie sich vor 35 Jahren erträumt haben?

JACQUES RIVETTE: Zunächst weiss ich nicht, ob ich je einen genauen Stand erträumt habe, aber ich habe ihn sicher nicht erreicht. (Lacht!) Auch wenn man neunzig Jahre lang Filme macht, hat man immer das Gefühl, dass man beginnt: die bisherigen Filme waren Skizzen, Entwürfe – der nächste wird immer der erste, wirklich seriöse sein. Sollte es aber einmal gelingen, den wirklich seriösen Film zu machen, wird sehr wahrscheinlich genau der ganz schlecht.

FILMBULLETIN: Ist es wahr, dass man die dreizehnstündige Fassung von OUT ONE sehen kann?

JACQUES RIVETTE: Es scheint so, aber es fehlt eine Stunde Ton, die verloren ging, und man hofft, dass man sie wiederfindet. Es ist idiotisch, man hat effektiv die dreizehn Stunden Bild, aber es fehlt eine Stunde Ton. Ich habe aber die neu gezogene Kopie noch nicht gesehen.

FILMBULLETIN: Kommen wir zum Schluss auf das amerikanische Kino zurück. Sie haben immer gesagt, amerikanisches Kino sei einerseits Hollywood und andererseits Hollywood: die Geschäfte und die Individuen. Gibt es für Sie heute noch *auteurs*, Persönlichkeiten im amerikanischen Kino?

JACQUES RIVETTE: Sehr wenige. Man spricht weiterhin von Hollywood, aber die Art wie heute Filme gemacht werden, ist sehr verschieden vom Studio-System der vierziger Jahre. Was in den grossen Studios vor vierzig Jahren zu Freiheit verhalf, gibt es nicht mehr. Damals wurden effektiv nur die grossen Produktionen durch die Producers, die Executifs, stark überwacht. Bei den kleinen Produktionen schauten sie nur, dass die Kosten nicht überschritten wurden, dass die und die Schauspieler beschäftigt wurden, eine Geschichte aus diesem Genre erzählt wurde: sie überwachten die Regisseure nicht alle Tage, die ganze Zeit. Bei den Filmen die wenig kosteten, gab es einen erstaunlichen Einfallsreichtum und viel Freiheit, relative Freiheit sicherlich, aber doch grosse Freiheit in den Details. Schliesslich waren die Studios gezwungen, jedes Jahr eine gewisse Anzahl Filme zu machen. Wenn sie wenig Geld investiert hatten, war es ein Film der ersten Hälfte eines Doppelprogramms. Die Bosse waren möglicherweise vom Resultat überrascht, aber akzeptierten viel mehr. Ich denke etwa an Filme die Val Lewton produzierte, wie CAT PEOPLE und I WALKED WITH A ZOMBIE von Jacques Tourneur, kleine Filme, B-Filme, keine bekannten Schauspieler. Wenn die Filme vier bis fünf mal mehr Geld gekostet hätten, mit den Stars, wäre es schwieriger gewesen.

Heute sind es entweder enorme Dinger, wo alles verplant ist – die neuen Regisseure, wie etwa Spielberg, Lucas, sind doch eigentlich Produzenten –, oder ganz kleine unabhängige Filme. Zwischenstufen gibt es praktisch nicht mehr, oder man bekommt sie in Europa nicht zu sehen, jedenfalls nicht in Paris.

FILMBULLETIN: Aber es gibt etwa Alan Rudolph, David Lynch, Cronenberg...

JACQUES RIVETTE: David Cronenberg hat grosse Freiheiten, weil er in Toronto sitzt und nicht in Los Angeles. Rudolph hat beinah alle seine Filme, soweit ich weiss, in Kanada gemacht, obwohl er nicht Kanadier ist. Aus Verleihgründen mit amerikanischen Schauspielern, aber ich glaube nur einer auf drei oder vier seiner Filme wird in den USA wirklich verliehen. Ich möchte nicht an ihrer Stelle sein.

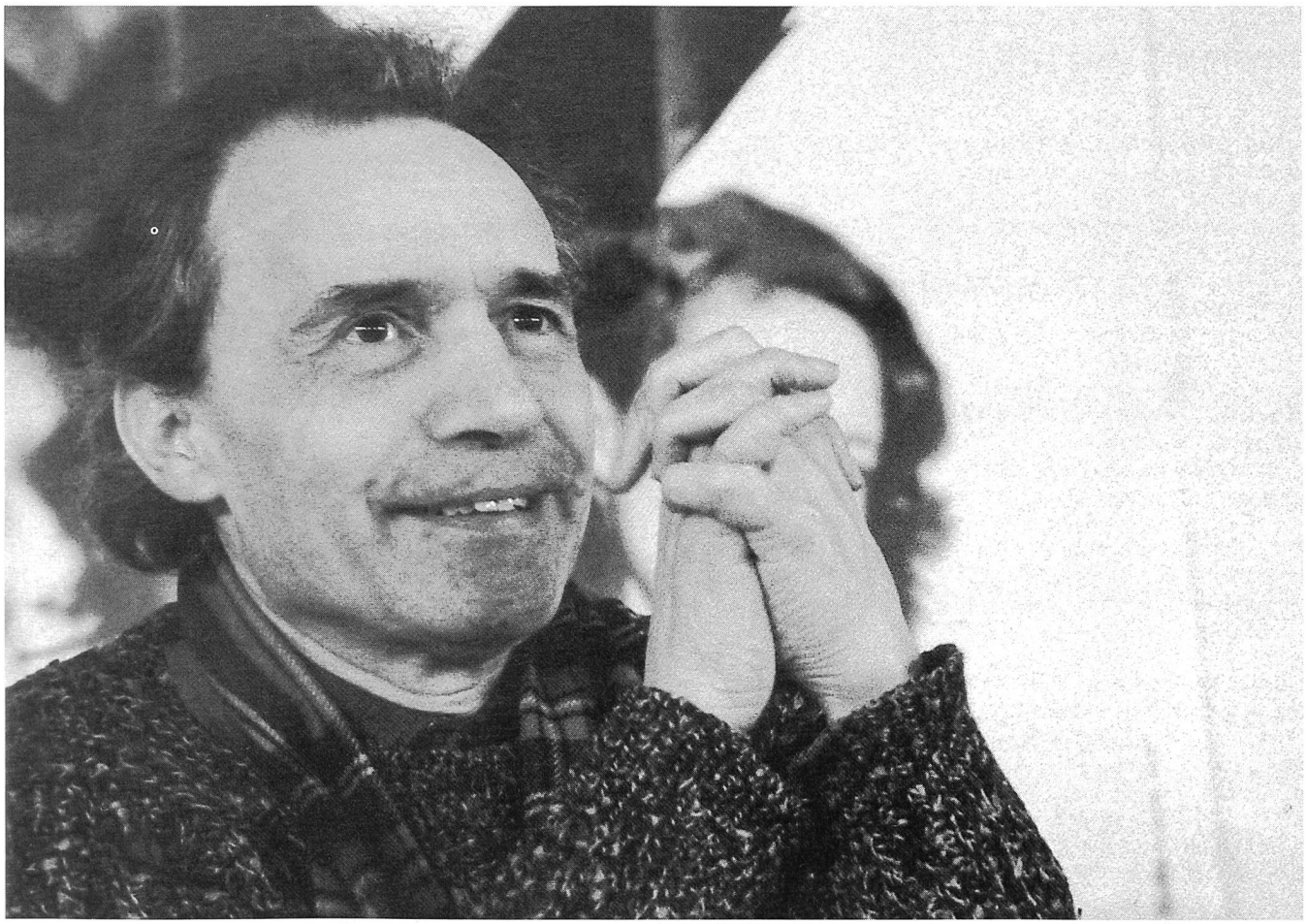
FILMBULLETIN: Ist es auch für Sie schwierig?

JACQUES RIVETTE: Nein, in Europa, in Frankreich jedenfalls, gelingt es noch, Filme zu machen, und ich hoffe, dass das so bleiben wird. Wenn man einen Film von zehn Milliarden machen will, wird es zwar schwierig, es braucht Stars und jedermann mischt sich ein, aber wenn man einen relativ billigen Film macht, findet man hier ein bisschen Geld, da ein bisschen Geld, etwas Fernsehen, etwas Schweizer Geld. So hat man LA BANDE DES QUATRE oder HURLEVENT gemacht. Wirklich, wenn ich «Notre Dame de Paris» machen wollte, hätte ich mehr Probleme. Aber ich habe keine Lust, «Notre Dame de Paris» zu machen.

FILMBULLETIN: Wozu hätten Sie Lust? Auf das grosse Werk?

JACQUES RIVETTE: Ich weiss es eben nicht. Das ist die Frage, die schwierige Frage. Ich glaube, ich werde es nie machen.

Das Gespräch mit Jacques Rivette führten Karlheinz Oplustil, Norbert Grob, Fritz Göttler, Michael Althen und Andreas Kilb.



Jacques Rivette

wurde am 1. März 1928 in Rouen geboren. Ab 1950 Zusammenarbeit mit Eric Rohmer und Jean-Luc Godard zunächst bei der «Gazette du Cinéma», dann ab 1952 an den «Cahiers du Cinéma», deren Chefredaktor er von 1963 bis 1965 war.

Filme als Regisseur:
1949 AUX QUATRE COINS (Kurzfilm)
1950 LE QUADRILLE (Kurzfilm)
1952 LE DIVERTISSEMENT (Kurzfilm)
1956 LE COUP DU BERGER (Kurzfilm)
1958 PARIS NOUS APPARTIENT
1965 LA RELIGIEUSE
1967 L'AMOUR FOU
1970 OUT ONE (760 Min.) Co-Regie: Suzanne Schiffman
1971 OUT ONE: SPECTRE (260 Min.)
1973 CÉLINE ET JULIE VONT EN BATEAU
1976 DUELLE
1976 NOROÎT
1978 MERRY GO ROUND
1981 LE PONT DU NORD
1982 PARIS S'EN VA (Kurzfilm)
1984 L'AMOUR PAR TERRE
1986 HURLEVENT
1988 LA BANDE DES QUATRE

Die wichtigsten Daten zu
LA BANDE DES QUATRE (DIE VIERERBANDE):
Regie: Jacques Rivette; Buch: Jacques Rivette, Pascal Bonitzer, Christine Laurent; Kamera: Caroline Champetier; Schnitt: Catherine Quesemand; Ausstattung: Emmanuel de Chauvigny; Kostüme: Laurence Struz; Maske: Susan Robertson; Musik: Monteverdi; Ton: Florian Eidenbenz.
Darsteller (Rolle): Bulle Ogier (Constance Dumas), Benoît Régent (Thomas), Laurence Côte (Claude), Fejria Deliba (Anna), Bernadette Giraud (Joyce), Ines de Medeiros (Lucia), Nathalie Richard (Cécile), Karine Bayard (Sophie), Dominique Rousseau (Pauline), Caroline Gasser (Raphaëlle), Irène Jacob (Marina), Françoise Muxel (Louise), Pascale Salkin (Corinne), Agnès Sourdillon (Jeanne), Irina Dalle (Bewerberin).
Produktion: Pierre Grise Productions mit Limbo Film, La Sept, Canal Plus, CNC, EDI, Sofica Investimage; Produzentin: Martine Marignac. Frankreich/Schweiz 1988. Farbe, Format: 35 mm, 1:166; 165 Min. BRD-Verleih: Prokino, München; CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich.