

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin

**Band:** 37 (1995)

**Heft:** 202

**Artikel:** Löwinnen unserer Wirklichkeit : haut bas fragile von Jacques Rivette

**Autor:** Rothe, Marcus

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-866650>

### **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:** 11.08.2025

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

# Löwinnen unserer Wirklichkeit

HAUT BAS FRAGILE von Jacques Rivette



**Die verzärtelte Louise und die harte Ninon werden sofort zu Komplizinnen – Marianne Denicourt und Nathalie Richard**

Bevor das erste Bild leuchtet, können wir uns am Ton orientieren: erst zwitschern Vögel, spielen Kinder, Strassengeräusche, ein LKW bremst. Nach zwei Filmen (*LA BELLE NOISEUSE* und *JEANNE LA PUCELLE*) – Ausflügen aufs Land – ist Jacques Rivette zurück in Paris.

Der Sommer ist heiss. Die Stadt scheint stillzustehen. Drei junge Frauen sind allein, jede auf andere Art am Nullpunkt, auf der Suche.

Oben/*haut*: Louise, die Industriellentochter, tritt aus langjährigem Koma (wie Schneewittchen) in ein neues Leben, versucht Abstand zum besitzgreifenden Vater zu gewinnen.

Unten/*bas*: Ninon, seit kurzem ohne Freund, schlägt sich tagsüber mit kleinen Gaunereien durch und tanzt nachts durch die Clubs der Stadt.

Zerbrechlich/*fragile*: Ida, die Waise, arbeitet in einer Bibliothek, spricht viel mit ihrem Kater Henri und wird sich auf die Suche nach ihrer Herkunft machen.

Alle stehen kurz davor, Frau zu werden: oben, unten – Achtung! zerbrechlich. Drei Menschen in der Schwebel, im Übergang.

Louise erbt das Haus ihrer Tante und wird von Männern verfolgt; Ida schnappt eine Melodie auf, die sie auf die Spur ihrer Mutter führen könnte; Ninon ist in ihrem neuen Job als Botin ständig in Bewegung. Wie früher *Pascale Ogier* (in Rivettes *LE PONT DU NORD*, 1980) streift sie mit dem Mofa

durch die Stadt oder gleitet, wie *Juliet Berto* in *CÉLINE ET JULIE VONT EN BATEAU* (1974), auf Rollschuhen schwerelos über den Asphalt.

Das Hin und Her der Körper, das Auf und Ab der Gefühle und Stimmungen hat Rivette in seinem neuen Film über eine musikalische Choreographie des Raumes hinaus bis zum Musical getrieben: die Körper beginnen zu tanzen. Als ob Louise, Ninon und Ida beim (späten) Erwachsenwerden die Bewegungsfreiheit ihrer Körper erst entdecken würden und in eine neue Haut schlüpfen müssten. Vom ersten Film, *PARIS NOUS APPARTIENT* (1958–60), an hat es Rivette immer geliebt, mit den Körpern seiner Darsteller zu spielen: durch ihre Position zueinander im Raum konnte er die filigranen Machtverhältnisse oder psychische Abhängigkeiten sichtbar machen. Und den Zeit-Raum modellieren. Seit den achtziger Jahren konzentriert sich Rivettes Blick auf den Körper selbst: die Posen, die Nacktheit, der unterworfenen Körper des Modells in *LA BELLE NOISEUSE* (1990), der verleugnete, "asketische" Körper von Jeanne d'Arc in *JEANNE LA PUCELLE* (1992) und jetzt – erstmals in der Form einer musikalischen Komödie – der tanzende, "befreite" Körper.

Wenn Ida nach Zeichen ihrer Herkunft, ihrer Identität sucht, dann mustert sie zuerst kritisch ihren Körper. *Brigitte Bardot* hatte in *Jean-Luc Godards LE MÉPRIS* (1962) immerhin *Michel Piccoli*, der



Als ob sie beim (späten) Erwachsenwerden die Bewegungsfreiheit ihrer Körper erst entdecken würden – Marianne Denicourt und Bruno Todeschini

«Das Kino ist – wie der Tanz – eine erotische Kunst: es zeigt Männer- und Frauenkörper in ihrem (Macht) Bereich.»

jedem einzelnen ihrer Körperteile die nötige Bewunderung schenkte: so konnte sie sich von Kopf bis Fuss geliebt fühlen (und ihre Ego-Probleme lösen). Ida dagegen ist allein. Nur den Spiegel kann sie fragen: «Wem gehören dieser Mund, diese Schultern, diese Brüste, dieser Po?» Ninon stürzt ihren Körper dagegen am liebsten Hals über Kopf ins Leben, um zu wissen, wer sie ist. Bewegung ist ihr Element.

In *HAUT BAS FRAGILE* bittet Rivette seine Darsteller zum Tanz; wenn die Worte zu einem peinlichen Gestammel zu verläppern drohen, wenn die Sprache nur noch als Körpersprache (in Würde) überleben kann. Die teils sinnlichen, teils unbeholfenen Tänze und Choreographien sollen auch nicht der Klasse eines *Gene Kelly*, einer *Leslie Caron* nacheifern oder den Universen eines *Stanley Donen* oder *Jacques Demy* Paroli bieten, sondern müssen mit den (begrenzten) tänzerischen und sängerischen Qualitäten der Schauspieler auskommen. Bei Rivette werden die Körper aber nicht zu Schlachtfeldern der Hysterie (wie bei *Zulawski*, *Assayas* oder *Doillon*), sie scheinen eher zu experimentieren, bis an den Rand der Lächerlichkeit vorzudringen, nach einem inneren und äusseren Gleichgewicht zu suchen: die Akrobatik der Theatergruppe in *OUT ONE* (1970), das Rollschuhballett von *CÉLINE ET JULIE VONT EN BATEAU*, das Kung-Fu-Duell Pascale Ogiers in *LE PONT DU NORD* sind poetische Augen-

blicke. Schon 1954 schrieb Rivette (über *ANGEL FACE* von *Otto Preminger*) von «einer linkischen Grazie, einer verwirrenden Eleganz, wo die vollkommenen Gesten überraschenderweise aus einem Körper hervorbrechen, der sich windet vor Verlegenheit.» Wenn *Nathalie Richard* allein zur nostalgischen Musik von *Enzo Enzo* tanzt, dann *erobert* sie den Raum, man spürt, wie sie die Macht ihrer Inszenierung (gegenüber der Kamera und dem Regisseur) genießt, wie ihr Körper in eine Euphorie gerissen wird. «Das Kino ist – wie der Tanz – eine erotische Kunst: es zeigt Männer- und Frauenkörper in ihrem (Macht)Bereich, das bringt immer eine gewisse Portion Aggression mit sich» (Rivette in einem Interview in der «*Libération*» vom 12. April 1995).

Wie aber bringt Rivette nicht nur die Körper, sondern auch seine Geschichten (mit sparsamsten Mitteln) in Schwung? Indem er sich der alten Hitchcock-Requisite bedient, des *Mc Guffin* (der Suspense wird von einem verborgenen Objekt ausgelöst, das sich am Ende meist als bedeutungslos erweist, den ganzen Film über als Motor der Fiktion diente).

Rivette lockt die Zuschauer auf Fahrten, die am Ende auf völlig Unerwartetes hinauslaufen. Wie ein neugieriges Kind stöbert er in Truhen, öff-



**Der Revolver ist zwar nur mit Platzpatronen gefüllt – Marianne Denicourt und Bruno Todeschini**

**Rivettes Kino ist, wie es eine Figur aus LA BANDE DES QUATRE sagte, «die Kunst, den Zufall zu organisieren».**

net Türen – angezogen von allem, das etwas Unbekanntes verbergen könnte. So verzaubert er den Alltag, macht selbst das totfotografierte Paris zum mysteriösen Ort, der voller Abenteuer steckt. Auch in HAUT BAS FRAGILE steckt eines seiner modernen Märchen: Schneewittchen, das aus seinem langen Schlaf erwacht und Stück für Stück den rauhen Charme der Realität entdeckt. Nur einen Schritt von der belebten «Place de la République» entfernt steht das alte Haus, von Louises Tante, mitten in einem wilden Garten und scheint nur darauf zu warten, mit Geschichten wiederbelebt zu werden.

«Ich erforsche ein Dekor, das Stück für Stück seine Geschichte preisgibt: Vielleicht sind meine Filme immer "zu lang", weil ich jedes Haus metaphorisch vom Keller bis zum Dachboden besichtigen will.» (Rivette in der «Libération»)

Rivettes Spieltrieb hat Filme wie OUT ONE, CÉLINE ET JULIE VONT EN BATEAU oder LE PONT DU NORD trotz oder gerade wegen ihrer Über-Länge zu Reisen ins Imaginäre werden lassen. Sie scheinen zu fließen, eine einzige lange Improvisation zu sein. Rivettes Kino ist, wie es eine Figur aus LA BANDE DES QUATRE sagte, «die Kunst, den Zufall zu organisieren». Wir werden zu Mitspielern, die die Spielregeln erst spät, vielleicht nie, erfahren. Selten enden Rivettes Spiele für die Figuren tödlich (nur die Symbolfiguren für den Mai 68, Juliet Berto in OUT ONE und Bulle Ogier in LE PONT DU NORD

müssen sterben), aber die scheinbare Naivität der Gesten kommt auch so selten ohne die Grausamkeit der Gefühle aus. Der Revolver, mit dem Louise, dieses anfangs so feenhaftes Geschöpf, einen Mitspieler erledigen soll, ist zwar nur mit Platzpatronen gefüllt. Das merkt sie aber erst, als sie schon abgedrückt hat. «Wir sind nicht mehr unschuldig» betitelte (im Blick auf die Filmgeschichte allerdings) der zweiundzwanzigjährige Rivette eine seiner ersten Filmkritiken. Und Serge Daney sah Rivettes Kino «zwischen Spiel und Terror».

Auch Rivettes euphorisches achtundsechzigste Erbe, die Idee der Gruppe(narbeit), der Bande, wurde immer wieder bedroht. In seinen Filmen wimmelt es von Verschwörungen, zwielichtigen Gestalten, die sich oft letztlich als Hirngespinnste herausstellen, aber wie Schatten auf den Geschichten liegen.

Der geheimnisvollste "Klub" scheint für Rivette immer noch der der Frauen zu sein und das grösste Sakrileg (für diesen Apostel der Diskretion), seinen Figuren ihre Geheimnisse zu entreissen. So ist auch das wichtigste Rätsel in HAUT BAS FRAGILE weder die kompromittierenden Dokumente, der seltsame Nachtclubbesitzer oder die wahre Identität der Sängerin Sarah, sondern der Moment, in dem sich die Wege der harten



Tagsüber  
kleine Gaune-  
reien, nachts in  
den Clubs der  
Stadt –  
Nathalie  
Richard und  
André Marcon

Plötzlich dringen  
wir in ein  
"paralleles  
Leben" ein und  
merken erst  
später die  
ordnende Hand  
des metteur en  
scène.

Ninon und der verzärtelten Louise mit schlafwandlerischer Sicherheit kreuzen und beide sofort zu Komplizinnen werden.

Um diese Kraftfelder weiblicher Entente kreisen die Filme. Die Männer suchen dagegen eher, diese Idylle zu stören: sie drohen, überwachen, wollen besitzen, definieren – den Frauen ihr Geheimnis nehmen. In den Kreis der *Bande des quatre* dringt ein Mann ein, um Informationen zu sammeln, *La belle noiseuse* muss sich dem fanatischen Kunstanspruch des Malers widersetzen, der sie "brechen" will. *Jeanne la pucelle* wird von Männern verbrannt, weil deren Glaubensgeheimnis ihnen geradezu "teuflich" schien. Hinter all diesen männlichen Aggressoren (die allerdings nur selten Sieger über die Frauen bleiben) steckt auch der Regisseur Rivette selber, der seinen Heldinnen eine Intimität entreissen will. Diesen Kampf können wir als Zuschauer miterleben, bis – etwa nach dreizehn Stunden *OUT ONE* – niemand mehr genau zwischen Film und Leben trennen kann; und sich (wie ich) über beide Ohren in Rivettes (Frauen)Figuren verliebt. Plötzlich dringen wir in ein "paralleles Leben" (so hiess ein unvollendeter Filmzyklus Rivettes Mitte der siebziger Jahre) ein und merken erst später die ordnende Hand des *metteur en scène*. 1954 beschrieb Rivette sein Ziel (wieder zu Premingers *ANGEL FACE*) als «ein fest umrissener Komplex von Personen und Dekors, ein Geflecht von

Beziehungen, eine Architektur der Verbindungen – in Bewegung und gleichsam im Raum schwebend.»

Mit *HAUT BAS FRAGILE* knüpft Rivette an die Leichtigkeit von *OUT ONE*, *CÉLINE ET JULIE VONT EN BATEAU* und *LA BANDE DES QUATRE AN*, als ob er sich von den "grossen" Werken von *LA BELLE NOISEUSE* und *JEANNE LA PUCELLE* befreit habe, die durch ihren gewichtigen Kunstwillen das spielerische Element seines Universums zu ersticken drohten.

Wie auch schon bei *CÉLINE ET JULIE VONT EN BATEAU*, *LE PONT DU NORD* und *LA BANDE DES QUATRE* hat Rivette das Drehbuch seines neuen Films zusammen mit den drei Hauptdarstellerinnen geschrieben. Nicht nur daher wirkt *HAUT BAS FRAGILE* in keinem Moment wie das Werk eines siebenundsechzigjährigen "Altmeisters" – und: keiner seiner ehemaligen Nouvelle-Vague-Kollegen Godard, Rohmer oder Chabrol filmt die heutige Generation so genau und gefühlvoll wie der "ewige Jugendliche" Rivette. Ihm gelingt das Wunder, eine leichte Hommage an die Bewegung, den Körper zu machen und gleichzeitig vom Erwachsenwerden und der Einsamkeit zu erzählen.

Ida, Louise, Ninon werden am Ende auf unterschiedliche Weise Verantwortung übernehmen, Entscheidungen treffen, um sich selbst zu finden:

**Am Ende glaubt Ida ihre herbeigesehnte Mutter in Sarah, der Sängerin gefunden zu haben – Laurence Côté und Anna Karina**



Die wichtigsten Daten zu HAUT BAS FRAGILE:

Regie: Jacques Rivette;  
Buch: Laurence Côté, Marianne Denicourt, Nathalie Richard, Pascal Bonitzer, Christine Laurent, Jacques Rivette;  
Kamera: Christophe

Pollock; Schnitt: Nicole Lubtchansky;  
Ausstattung: Manu de Chauvigny; Kostüme: Charlotte David;  
Musik: François Bréant; Ton: Florian Eidenbenz.  
Darsteller (Rolle): Marianne Denicourt (Louise), Nathalie

Richard (Ninon), Laurence Côté (Ida), André Marcon (Roland), Bruno Todeschini (Lucien), Wilfred Benaïche (Alfredo), Anna Karina (Sarah), Enzo Enzo (sich selbst), Stéphanie Schwartzbrod (Lise), Christine Vézinet

(Estelle), Lydie Marsan (Stellvertreterin von Lise), Pierre Lacan (Schallplattenverkäufer), Marcel Bozonnet (Mann auf Treppe), Laslo Szabo (Stimme des Vaters).  
Produktion: Pierre Grise Productions; Co-Produktion: Carac

Films, George Reinhart Productions, TSI in Zusammenarbeit mit Centre National de la Cinématographie, Canal Plus, Ministère de la Culture et de la Francophonie und SACEM; Produzentin: Martine Marignac; assoziierter Produzent:

Maurice Tinchant. Frankreich 1995. 35mm, Format: 1.85; Farbe; Dauer: 169 Min. CH-Verleih: Filmcooperative, Zürich.

Louise, die Prinzessin, löst sich aus dem "Paradies" ihrer Kindheit und von dem letztlich gar nicht so perfekten Vater. Ninon legt ihren Zynismus-Panzer ab und lernt, einem Mann zu vertrauen. Ida erfindet sich eine Vergangenheit, um die Zukunft zu gestalten.

Was auf den ersten Blick wie eine sommerliche Fingerübung Rivettes wirkt, wie eine harmlose Caprice, birgt beim näheren Hinsehen eine ganze *éducation sentimentale* – mit einem ständigen Wechselspiel zwischen Gut und Böse, Flucht und Eroberung, Fiktion und Realität, Vergangenheit und Gegenwart. Rivette ist auf die angenehmste Art moralisch; er präsentiert uns keine Wahrheiten (wie es Rohmer und Godard zunehmend in lehrhafter Manier tun), sondern bringt die Gegensätze in eine Balance (über sein Vorbild *Rossellini* schreibt er 1955: «Er beweist nicht, er zeigt») und lässt uns am Prozess des Erkennens teilnehmen. Dass er dazu oft mehr Zeit braucht als andere Regiekollegen, erklärte er 1966 (gegenüber «Télérama») so: «Ich muss all diese Treppen hinauf- und hinabsteigen, alle diese Türen öffnen, ich brauche alle diese unnötigen Gänge, diese lange Anstrengung im Labyrinth, um für den Verlauf der Wahrheit empfindsam zu werden» – und zu machen.

Grosse Worte kommen nicht vor; wenn in HAUT BAS FRAGILE Männer von «weiblicher Unschuld, Reinheit und Keuschheit» faseln (wie so

häufig in den frühen Filmen der konservativen Nouvelle Vague), wird ihnen umgehend die Tür gewiesen.

Nicht zufällig spielt ein Teil des Films (wie schon frühere auf der Theaterbühne, im Maleratelier) in einem Atelier, wo fertige neben unvollendeten Bühnenbilder stehen. Diese Mischung ist typisch für Rivette, dem es immer wieder um das *work in progress*, den Prozess und nicht um das Werk selber geht (sei es ein Bild, ein Theaterstück oder, wie hier, ein weibliches Selbstbewusstsein).

Am Ende des Films glaubt Ida ihre herbeigesehnte Mutter in Sarah, der Sängerin, gefunden zu haben (gespielt von *Anna Karina*, in deren traurigen Augen wir ein ganzes Leben leuchten sehen können). Zwei Einsamkeiten scheinen sich gegenseitig wärmen zu können; aber dann geht Ida doch weiter, biegt um eine Ecke und rennt los, als wolle sie vor einer idealisierten "Mutter" fliehen, die sie jetzt nicht mehr braucht. Jubel und Melancholie sprengen dieses letzte Bild des Films. Rivette wird den Katzen immer ähnlicher: sanft und grausam zugleich, elegant, unberechenbar, unabhängig und frei. Daher verwandeln sich seine Frauenfiguren auch mehr und mehr in souveräne Katzen – in Löwinnen unserer Wirklichkeit.

Marcus Rothe

