

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 40 (1998)
Heft: 218

Artikel: Hinter dem Stil : ein Labyrinth offener Fragen : secret défense von Jacques Rivette
Autor: Schaub, Martin
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867138>

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: 02.01.2026

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

• • •

Hinter dem Stil: ein Labyrinth offener Fragen

SECRET DÉFENSE von Jacques Rivette



Die Geschichte kommt bei Sylvies überraschender Begegnung mit ihrem Bruder Paul in Fahrt.

Jacques Rivettes grösste Gefahr ist die Stilisierung: Stil machen, nicht Film machen. Eine hochmütige, ja überhebliche Haltung, die ziemlich nerven kann. Der Beginn von *SECRET DÉFENSE* nervt. Er führt uns in wunderschönen Kamerabewegungen von William Lubtchansky eine souveräne Sandrine Bonnaire vor, in einem für Schwenks, Travellings und Umschnitte, für Hell und Dunkel interessanten Dekor. Sylvie ist Laborantin in einem medizinischen Labor, das sich offenbar mit der Entwicklung von Krebsmedikamenten befasst. Mein Gott. Sandrine Bonnaire füllt mit einer Pipette eine blaue Lösung – blau, weil Blau ins Farbkonzept passt – in Reagenzgläser ab, stellt einen Timer ein, dreht den Schalter eines

Mischers (?) auf und zu, wirft einen Kontrollblick auf die Chose und will sich auf den Heimweg machen. Es ist 22 Uhr, Freitagabend, und sie sagt einer Kollegin «... demain». Gleichviel, darauf kommt es offensichtlich nicht an.

Die Geschichte kommt bei Sylvies überraschender Begegnung mit ihrem Bruder Paul in Fahrt; dieser hat sich in den Betrieb eingeschlichen, im Nebenraum des Labors steht er und hat sich einer Pistole bemächtigt, die da in einer Schublade lagerte. Warum nur weiss er so genau Bescheid? Nur Rivette weiss. Und Paul weiss, dass sein und Sylvies Vater sich vor fünf Jahren nicht das Leben genommen hat; er ist aus dem Zug geworfen worden. Walser war's, der frühere Ge-

**Zwanzig Minuten
lang dürfen
wir auf Dialog
verzichten,
zwanzig Minuten
ist alles Orts-
veränderung,
und im Filmen
von Orts-
veränderungen
ist Rivette ein
Meister
(mit evidenten
Vorbildern).**

schäftspartner des Vaters und jetzige Patron. Paul will den Vater rächen, indem er Walser umbringt.

Wir sind in einem geisterhaften Paris und zugleich in der klassischen europäischen Mythologie: Paul und Sylvie sind Orest und Elektra, der tote Vater Agamemnon, Walser ist Ägist, noch wartet die Mutter der beiden Racheengel, Klytämnestra, in den Kulissen, lange Zeit wird sie nur als (Telefon-)Stimme gegenwärtig sein. Rivette wird das klassische Muster verlassen, zuerst indem er Elektra zur handelnden (und nicht nur trauern den) Figur macht, später indem er einer eigenen Logik (oder "Logik") freien Lauf lässt. Er behält sich der "ewigen" Vorlage gegenüber seine Lust, Laune und Obsessionen vor, wie er es schon bei JEANNE LA PUCELLE gehalten hat.

Zurück zum Beginn: Sylvie weiss also, dass ihr Bruder den Vater rächen will. Nach einer ersten Fahrt in der Metro kommt sie nachts in ihre Wohnung zurück. Wieder so eine Pariser Film-Wohnung: unendlich gross, labyrinthisch, mit Designer-Lampen punktiert; nur Sylvie und die Kamera kennen sich aus, was zu einer virtuosen, leeren Kamera-Choreographie führt.

Die Schicksalsgeschichte beginnt, wenn Sylvie ihrem fahri gen, unkontrollierten und unzuverlässigen Bruder vorschlägt, die Rache selber an die Hand zu nehmen. Zwanzig Minuten lang dürfen wir auf Dialog verzichten, zwanzig Minuten ist alles Ortsveränderung: eine annähernd real-time-Metrofahrt zu Sylvies Labor und Wohnung, der Fahrkartenkauf in der Gare d'Austerlitz, eine Fahrt im TGV-südest, Umsteigen in Dijon, der Lokalzug nach Chagny, ein Fussmarsch zum Domaine Walsers, das Sylvie aus der Jugendzeit kennt (Ägist hat den Palast bezogen). Wenn Sylvie in der TGV-Bar einen und dann noch einen Wodka bestellt, herrscht sie den einzigen Mitfahrer (es ist ein billiger Film) an: «Was starren Sie mich denn so an.» Die ZuschauerInnen sind da fast mitgeimeint. Tatsächlich haben wir nur sie vor uns, ihre fast unerträgliche Gespanntheit, oft doppelt, weil sie sich im Fenster spiegelt. Im Filmen von Ortsveränderungen ist Rivette seit PARIS NOUS APPARTIENT, vor allem seit CÉLINE ET JULIE VONT EN

BATEAU und PONT DU NORD, ein Meister (mit evidenten Vorbildern: JUDEX von Louis Feuillade und Hitchcock).

Sylvie steigt durch ein Mauerloch ein, geht geradenwegs auf das Haus zu, unbirrt durch die Gänge bis in die Bibliothek, wo Walser steht. Sie zieht und schiesst, aber "die Falsche" wird getroffen, Walsers Sekretärin und Geliebte Véronique, die Sylvie in den Arm gefallen ist. «Elle est morte», sagt Walser und schliesst ihre Augenlider. Das ist wieder so summarisch erzählt, dass man weiss, dass man noch immer nicht im Zentrum von Rivettes Interesse angekommen ist.

Am Morgen ist die Leiche verschwunden. Walser hat sie in einen Fluss versenkt und hofft nur, «dass sie nicht wieder auftaucht». Sie wird auftauchen in der Person von Véros Schwester Ludivine, gespielt von der gleichen Schauspielerin. Erst jetzt sind wir in Rivettes zentraler Chiffre: im Labyrinth.

Warum bloss drehen und wenden, sezieren und ordnen Rivette und seine beiden Drehbuchmitautoren, Pascal Bonitzer und Emanuelle Cuau, nun die ganze Geschichte, bis sie lückenlos aufgeht? Und was bedeutet die komplizierte Reihe von Stellvertretungen?

Sylvie rächt an Stelle ihres Bruders, Véronique stirbt an Stelle Walsers, Ludivine tritt an die Stelle ihrer Schwester (auch in Walsers Bett), Walser hat an Stelle der Ehefrau des vor fünf Jahren getöteten Industriellen gemordet, Sylvies Schwester Elisabeth hat sich vor Jahren selber getötet, aber eigentlich hatte sie der Vater umgebracht, der sie einem Kunden auslieferte, schliesslich erschießt Ludovine an Stelle Walsers Sylvie, die sich schützend vor ihn geworfen hat.

Was also ist der Sinn dieser Stellvertretungen, dieses Labryinths von Heimlichkeiten und Lügen, von ungesühntem Verbrechen und nur im Versteckten erlittener Schuld? Zu welchem Zweck breitet Rivette während annähernd drei Stunden sein ganzes Spektrum von Formen und Formeln aus? Die Frage schon weist auf die Leere hin. Und die Antwort könnte denn auch lauten: Der Sinn des Labryinths ist das Labryinthische; die Einzel-



heiten lassen sich klären, das Ganze nie. Solche Plattheit möchte man Rivette, aus Treue vielleicht, nicht zumuten.

Doch wenig führt darüber hinaus. Etwa der Name, welchen Rivette seinen Atriden verpasst: Rousseau? Vielleicht bin ich zu dumm, aber mich führt der Name hier (im Gegensatz zu Godards *PIERROT LE FOU*, wo er ebenfalls auftaucht) nicht weiter.

Führt der andere auffällige Name weiter, Walser? Ein deutscher Name (Rivette wird Robert Walser nicht kennen, obwohl *SECRET DÉFENSE* eine Co-Produktion mit der Schweiz ist). Walser, der einmal am Telefon deutsch spricht und dessen Firma «Pax» streng geheimes Kriegsgerät herstellt, Walser, der alle Geheimnisse der furchterlichen Kindmissbrauchsgeschichte hütet. Rivette wäre doch nicht etwa deutschlandfeindlich oder -skeptisch?

Nein, bestimmt nicht, aber er bringt vor lauter Stil und Ornament dieses Mal seine Idee nicht durch. Er scheint sich gar zu hüten davor. Walser ist der Regisseur der ganzen Geschichte; er gleicht Rivette. Er lässt auftreten und verschwinden, er erfindet den Figuren eine Vorgeschichte, einen Bewusstsein und eine Ahnung, einen Entschluss und eine Handlung, er lässt sie reden und schwärmen, er lügt und sagt die Wahrheit. Er ist Rivettes Stellvertreter. Der siebzigjährige Autor entlässt sich selbst mit höchstem Verdacht. Den kann ich in diesem Falle nur teilen: Denn «der Künstler», schreibt John Berger in dem Aufsatz «Schritte zu einer kleinen Theorie der Sichtbarkeit» unter anderem, «ist nicht in erster Linie und schon gar nicht ausschließlich Schöpfer, sondern zuerst Empfänger.» Viele grosse Künstler seien im Alter empfänglicher – für die Umstände, für die Welt, für den Stoff – geworden. Das kann man von Rivette hier nicht sagen, aber vermuten darf man, dass er dem Demiurgen-Künstler, sich selber mithin, misstraut.

Aber klar wird das nicht ganz. Weil Rivette zuviel Stil macht.

Martin Schaub

Die wichtigsten Daten zu *SECRET DÉFENSE*: Regie: Jacques Rivette; Buch: Pascal Bonitzer, Emanuelle Cuau, Jacques Rivette; Kamera: William Lubtchansky; Schnitt: Nicole Lubtchansky; Ausstattung: Manu de Chauvigny; Kostüm: Anne Autran; Musik: Jordi Savall; Ton: Eric Vaucher; Darsteller (Rolle): Sandrine Bonnaire (Sylvie), Jerzy Radziwilowicz (Walser), Laure Marsac (Véronique, Ludovine), Grégoire Colin (Paul), Françoise Fabian (Geneviève), Christine Vouilloz (Myriam), Mark Sapota (Jules), Sara Louis (Carole), Hermine Karagheus (Krankenschwester), Bernadette Giraud (Marthe), Patrick Le Bouar (Robert), Micheline Herzog (Sabine). Co-Produktion: Pierre Grise Productions, La Sept Cinéma, T&C Film, Alia Films, Canal Plus, SOFICA SOFINERGIE 4; mit der Unterstützung von la PROCIREP, EURIMAGES, Centre national de la Cinématographie; Programm: Media der EU, Bundesamt für Kultur; Produzenten: Martine Marignac, Maurice Tinchant, Frankreich 1997. Farbe, Format: 1:1,85; DTS Stereo, Dauer: 170 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich.



«Rivette würde ohne das Kino nicht leben»

Gespräch mit den Drehbuchautoren
Pascal Bonitzer und Emanuelle Cuau

Pascal Bonitzer ist ein Jongleur des Geistes. Erst schrieb er als Kritiker in den «Cahiers du Cinéma» und hat später als Drehbuchautor die schwarze Romantik von André Téchiné, die barocken Spiegelkabinette von Raoul Ruiz und – mit seinen hintergründigen Dialogen – die Labyrinth Jacques Rivettes – LA BANDE DES QUATRE, LA BELLE NOISEUSE, JEANNE, HAUT, BAS, FRAGILE – belebt. Zuletzt wagte er den Sprung hinter die Kamera mit seinem selbstkritisch-komischen Film ENCORE über die Philosophie eines Manipulateurs.

Die schöne Emanuelle Cuau zweifelt lieber. Sie begegnet Bresson und besucht die Pariser Filmschule Idhec, bevor sie CIRCUIT CAROLE dreht – über das Verlieben und Verletzen. Der Mann des Diskurses und die Frau der Geste haben sich getroffen, um mit Rivette *SECRET DÉFENSE* zu schreiben. Eine seltsame Begegnung.

FILMBULLETIN Jacques Rivette beteiligt seine Schauspielerinnen oft am Schreiben des Drehbuchs. Wie sind Sie ihm als junge Regisseurin ins Netz gegangen?

EMMANUELLE CUAU Keine Ahnung. Als ich hörte, dass Rivette CIRCUIT CAROLE mochte und mit mir arbeiten wollte, war ich wie versteinert.

PASCAL BONITZER Seit einigen Jahren schreibt Rivette seine Filme zusammen mit Christine Laurent und mir. Da Christine ihren eigenen Film vorbereitete, fehlte uns eine Drehbuchautorin. So ist Emanuelle ins Spiel gekommen.

EMMANUELLE CUAU Ich mag an den Filmen Rivettes – zuletzt in HAUT, BAS, FRAGILE – wie er sich der Fiktion und der Realität nähert: Leben und Kino sind eng miteinander verbunden. Daher sucht Rivette nach einem lebendigen, offenen Verhältnis zu den Schauspielern. Er lässt die Dialoge von Tag zu Tag schreiben, um den Film

ihren Reaktionen anzupassen. Bei den Dreharbeiten waren wir in ständiger Alarmbereitschaft. Weil ich eher langsam schreibe, war es eine besonders harte Übung.

PASCAL BONITZER Ohne Absicherung oder Netz zu arbeiten ist aufregend. Man kann jeden Moment abstürzen, denn Rivette will sich nicht hinter einem vorher festgelegten Drehbuch verschleiern. Schreiben und Filmen müssen zusammen atmen – damit mehr Platz für das Leben und die *mise en scène* bleibt. Innerhalb eines Systems von gleichzeitig strengen, aber biegsamen Einschränkungen schenkt Rivette seinen Drehbuchautoren und Schauspielern grosse Freiheit – besonders was die Dialoge betrifft.

FILMBULLETIN Mussten Sie also «mit der heissen Nadel stricken», oder konnten Sie die grossen Linien des Drehbuchs vorher festlegen?

PASCAL BONITZER Rivette hatte ursprünglich an Elektra gedacht, denn seine «Tragödin» Sandrine Bonnaire entdeckt einen Mord, den sie rächen will. Die Bedrohung in Rivettes Filmen ist immer unrealistisch: Sie respektieren die Regeln des Krimis nur auf ganz eigenwillige Weise. Wegen seiner Wurzeln im Film noir konnte die Struktur von *SECRET DÉFENSE* nicht so verspielt und locker sein wie in den anderen Filmen Rivettes.

Normalerweise gibt es bei Rivette kein Drehbuch, sondern nur eine grobe Übersicht der Szenen. Diesmal war die Dramaturgie der Geschichte stärker ausgearbeitet, aber bis zum ersten Drehtag hat Rivette das Ende offen gelassen, um sich Freiraum zum Improvisieren zu schaffen.

FILMBULLETIN Ihr eigener Film CIRCUIT CAROLE ähnelt *SECRET DÉFENSE* in der komplexen Beziehung zwischen einer Mutter und ihrer Tochter und in der Dauer der Szenen. Wollte Rivette deshalb mit Ihnen arbeiten?

EMMANUELLE CUAU Rivette versteht es, die intimen Geheimnisse seiner Mitarbeiter zu nutzen. So bin ich in *SECRET DÉFENSE* beinahe selbstverständlich die Patin der Szenen zwischen Françoise Fabian und Sandrine Bonnaire geworden ... aber vor allem mag ich, dass sich der Film Zeit nimmt. Wenn man Sandrine Bonnaire zehn Minuten lang

im Zug sieht, kann man sich ihre Gedanken vorstellen. Diese langen Szenen erklären nicht nur ohne Worte ihre Figur, die Fahrten im Zug und in der Métro geben dem Film seine Struktur.

PASCAL BONITZER Diese Fahrten sind die poetischen Momente in Rivettes *mise en scène*. Normalerweise dienen sie als charmante Unterbrechung, aber in diesem Film wirken sie tragisch. Rivettes Filme haben eine eher geträumte Beziehung zur Welt der Frauen. Wahrscheinlich ist Kino für ihn ähnlich wie für Jean Renoir: Schöne Frauen hübsche Sachen machen lassen.

FILMBULLETIN Kann die Spannung also genauso gut aus einer Beziehung zwischen zwei Menschen entstehen wie aus einem Kriminalfall bei Hitchcock?

EMMANUELLE CUAU Bresson sagte, je einfacher das Thema ist, desto mehr Stoff gibt es, den man entwickeln kann. Als Regisseurin suche ich nach einem Raum zwischen den Figuren, damit der Zuschauer sich die Zeit nehmen kann, sie zu sehen und zu verstehen. Im heutigen Kino überstürzen sich die Ereignisse derartig, dass man nicht mal mehr Luft holen kann.

PASCAL BONITZER In *SECRET DÉFENSE* wird die Dauer zur Substanz und Schönheit des Films. Dieses «Nichts» verbirgt eine sehr emotionale Spannung. Rivette hat sich dabei von VERTIGO inspirieren lassen, denn der Suspense bei Hitchcock spielt mit der Zeit. Man fürchtet sich vor dem, was geschehen wird, denn der Hitchcock-Zuschauer muss sich mit den Figuren identifizieren, die nach einer Wahrheit suchen.

FILMBULLETIN Ihr eigener Film CIRCUIT CAROLE ähnelt *SECRET DÉFENSE* in der komplexen Beziehung zwischen einer Mutter und ihrer Tochter und in der Dauer der Szenen. Wollte Rivette deshalb mit Ihnen arbeiten?

EMMANUELLE CUAU Suchen Sie als Regisseur und Drehbuchautoren nach einem konkreten sozialen Umfeld für Ihre Figuren – was im französischen Kino nach der Nouvelle vague lange vernachlässigt wurde und erst seit kurzem in den Filmen von Robert Guédiguian, Erick Zonca oder Manuel Poirier wieder wichtig wurde?

PASCAL BONITZER Die sozialen Realitäten inter-

