internationales forum des jungen films

berlin 24.6.–1.7. 1973

17

OUT ONE SPECTRE

Land	Frankreich 1971
Produktion	Stephane Tchalgadjieff, Michel Chanderli
Produktions-gesellschaft	Sunchild Productions
Regie	Jacques Rivette
Produktionsleiter	Pierre Cottrell
Kamera	William Glenn
Kamerassistent	Dominique Chapuis
Regieassistenten	Suzanne Schiffman, Jean François Stevenin
Ton	René Jean Bouyer
Tonassistent	Michel Laurent
Standfotograf	Pierre Zucca
Schnitt	Nicole Lubtchansky
Script	Lydie Mahias
Darsteller	
Quentin	Pierre Baillot
Frédérique	Juliet Berto
Warok	Jean Bouise
Nicolas	Marcel Bozonet
Ein Fußballspieler	Marc Chapiteau
Achille	Sylvain Corthay
Ein Ethnologe	Michel Delahaye
Etienne	Jacques Doniol-Valcroze
Lucie	Françoise Fabian
Marie	Hermine Karagheuze
Sarah	Bernadette Lafont
Colin	Jean-Pierre Léaud
Renaud	Alain Libolt
Thomas	Michael Lonsdale
Béatrice	Edwine Moatti
Lili	Michèle Moretti
Pauline-Emilie	Bulle Ogier
Bergamotte	Bernadette Onfroy
Elaine	Karen Puig
Ein Balzac-Experte	Eric Rohmer
Ein Müßiggänger	Christian de Tilliere
Format	16 mm, Farbe
Länge	
OUT ONE	12 Stunden, 40 Minuten
OUT ONE SPECTRE	4 Stunden, 30 Minuten
Uraufführung	
OUT ONE	Le Havre, 9./10. Oktober 1971
OUT ONE SPECTRE	
Fernsehen	Westdeutsches Fernsehen, Köln, 25./26.12.1972
Kino	Internationales Forum des Jungen Films, Berlin, 30.6.1973

Interview mit Jacques Rivette

Von Bernard Eisenschitz, Jean-Andre Fieschi, Eduardo De Gregorio

Jacques Rivette ist Autor von vier Filmen (oder von fünf, falls es erlaubt ist, den letzten, wie wir sehen werden, doppelt zu zählen): *Paris nous appartient, La Religieuse, L'Amour fou* und *Out/Spectre*. Die beiden ersten knüpfen, vereinfacht ausgedrückt, ans klassische Kino an: Dominanz einer bereits vor der Dreharbeit bestehenden Dramaturgie, des geschriebenen Dialogs, des 'geregelten' Schnitts, etc. Die danach folgenden Filme zeigen eine radikale Veränderung der dem Regisseur traditionell zugestandenen Befugnisse und seiner Funktion an: Das Szenario ist nicht mehr ein auszuführendes Programm, eine zu übertragende Partitur, sondern eine Art breites fiktionales Gewebe, sowohl offen als auch scharf umrissen, dazu da, um der Improvisation (der Schauspieler, der Techniker) eine Orientierung zu geben, sie 'Pflicht-Passagen' unterzuordnen oder sich selbst zu überlassen, so daß sie ihre Ordnung, ihre Skandierung, ihre Gliederung erst bei der Schluß-Montage erhält, in einem letzten Spiel zwischen der dem gefilmten Material (seiner Wirkungskraft, seiner Widerstandsfähigkeit) eigenen Logik und den Erfordernissen einer rationellen, kritischen Organisation. Kritisch im doppelten Sinne: sowohl gegenüber dem gefilmten (konkreten) Material, als auch gegenüber dem (abstrakten) Schema, das dieses Material in Bewegung gesetzt hat. Diese mit äußerster Konsequenz eingenommene Haltung wurde, mit OUT, zur Quelle eines Film-Stroms, sicher eines der längsten in der Geschichte des Films: dreizehn Stunden. Es erübrigt sich zu sagen, daß unter den augenblicklichen Verleih-Bedingungen (und, ebensosehr, den Bedingungen der Konsumption von Kultur, wenn wir davon ausgehen, daß das Fernsehen so ist wie es ist. . .) dieser Film praktisch nicht öffentlich gezeigt wurde mit der Ausnahme eines sehr nutzreichen Experimentes im Haus der Kultur von Le Havre. Aber OUT ist ein doppelter Film. Es gibt davon eine 'kurze' Version, mit einer Dauer von annähernd vier Stunden, die keineswegs das Kondensat der langen Fassung ist (wie das, man wird sich daran erinnern, der Fall war bei der, vom Autor nicht anerkannten, kurzen Version von *L'Amour fou*), sondern ganz klar die Neuverteilung, unter anderen Vorzeichen, von ursprünglichen Gegebenheiten, die einer tiefgreifenden Umwandlung ausgesetzt werden: ein anderer Film, zersprungener Spiegel des ersten, ihn erhellend, verdunkelnd, ihm widersprechend, indem er denjenigen, der beide Filme gesehen hat, zu anderen Wegen der Lektüre einlädt, andere Sehweisen provoziert, der aber auch auf völlig autonome Weise funktionieren kann. Ein solches Beispiel, mit einer solchen Methodik (der von zwei *verschiedenen* Filmen, die aus dem *selben* Ausgangsmaterial hervorgehen) ist unseres Wissens einzigartig. Es versteht sich, daß das folgende Gespräch vor allem Interesse beansprucht durch das von Rivette vertretene Prinzip selbst, weil die Leser von *La Nouvelle Critique* wohl weder OUT (dreizehn Stunden), noch SPECTRE (vier Stunden) gesehen haben werden. Aber es ist so, daß durch diese beiden Filme hindurch, die, für den Augenblick, zwangsläufig nicht als konkrete Bezugsobjekte des Gesprächs dienen können, sich eine ganze Problematik entfaltet, die heute von grundlegender Bedeutung ist und die unter anderem von Rivette, theoretisch und praktisch, in ihren weitestgehenden Fragestellungen entwickelt wurde: die Problematik beim Film (nach Rouch, Perrault und einigen anderen) und bei der Musik (Cage, Stockhausen) des Verhältnisses zwischen Absichtlichkeit und Improvisation, Freiheit und Gebundenheit (zwischen *Zufall* und *Programmation*); die Problematik einer *anderen* (veränderten, wenn nicht sogar reduzierten) Funktion des Autors und seiner Mitarbeiter, Techniker oder Schau-

spieler; die Problematik der aus diesem Konzept hervorgegangenen neuen fiktionalen Formen; die des cinema 'direct', seiner Möglichkeiten, seiner Grenzen und seiner Verwendung; die der Montage und, allgemeiner, die Problematik der 'Repräsentation'. Man könnte noch mehr nennen. Die Reflexion von Rivette stützt sich auf ein tiefgreifendes, systematisch geformtes Verhältnis zur Totalität des existierenden Kinos, sowohl als Erbe, das ununterbrochen eine neue Einschätzung erfährt, neu in den Blickpunkt gerückt wird (von Feuillade und Grifftih zu Godard und Resnais), wie als kulturelles Environnement (das Kino, das im jeweiligen Augenblick gemacht wird). Mit dieser Perspektive versucht dieses Gespräch, eine Reflexion über die Geschichte und die Evolution der Formen einzuleiten, die sich fortsetzen wird. Diese allgemeinen Betrachtungen erklären die Besonderheit der Anordnung des folgenden Textes. Der erste Teil beschäftigt sich mit OUT (und der umfassenden Problematik, die von diesem Film beleuchtet wird), der zweite Teil, allgemeiner, mit dem Kino von heute, mit dem was, im heutigen Kino, für Jacques Rivette das bezeichnet, was Pierre Boulez eine 'Wasserscheide' nennen würde (Jancso, Fellini, Straub, Tati, Bergman, etc.).

J. – A.F.

La Nouvelle Critique: Was ist der Ursprung von OUT? (sein Platz in bezug zu Ihren früheren Filmen?) Welcher Anteil von Zweifel und von Gewißheit – und ebensosehr, von Absicht und Zufälligkeit – steht am Beginn eines solchen Unternehmens?

Jacques Rivette: Das ist eine Art unvermittelter, gewollt überstürzter Synthese von widersprüchlichen Dingen, mit der ich mich seit mehr oder minder geraumer Zeit mehr oder minder intensiv beschäftigte.

Einmal war da die Lust, die ich vor *La Religieuse* verspürte und die sich bei der Dreharbeit zu *La Religieuse* verstärkte, einen Film zu machen, der, anstatt auf eine zentrale Person zugeschnitten zu sein, die sich als das Gewissen präsentiert, das alles reflektiert, was sich in der Handlung abspielt, im Gegenteil ein Film über eine Gemeinschaft wäre, über eine Gruppe, ich wußte nicht genau in welcher Form. Zu dem wenigen, was ich wußte, gehörte, daß sich das nicht in Paris, sondern in einer kleinen Provinzstadt abspielen sollte.

Eine fluktuierende Gruppe von jungen Männern und Mädchen, das würde sich über drei Monate, sechs Monate, ein Jahr erstrekken, mit der theoretischen – und sogar ein wenig zu theoretischen – Vorstellung, daß das aufbauen würde auf Variationen innerhalb der Gruppe, in dem Maße, daß, eventuell, am Ende des Films ganz andere Personen da wären als am Anfang, alle Mitglieder der Gruppe ausgetauscht wären, sich ihre Beziehungen vollkommen geändert hätten und die Gruppe selbst zu etwas ganz Anderem geworden wäre. Diese Idee blieb schließlich unverwirklicht, da ich einfach keinen Aufhänger dafür gefunden habe.

Viel später hatte ich eine zweite, der ersten widersprechende Idee, auf die ich gekommen sein mag, als ich an *Méditerranée*[1]) und an diese Art von Filmen dachte. Sicher dachte ich auch an *Von etwas Anderem*[2]) und andere Filme, die auf diesem Prinzip von Parallelhandlungen aufbauen. Ich hatte Lust, einen Film zu drehen, in dem sich nicht zwei, sondern mehrere Filme überschneiden, der aus Serien besteht. . . Ich war frappiert, obwohl das kein guter Film war, oder gerade weil es kein guter Film war, ich weiß es nicht, von *La Vie conjugale*[3]) von Cayatte. Was mir gefallen hat war, daß, als man den ersten Film sah, man ihn sehr schlecht fand, und als man den zweiten sah, man begann, sich zu interessieren, aber vor allem hatte man nach dem Sehen des zweiten Lust, den ersten wiederzusehen. Und ich hatte sehr viel Lust darauf, eine Serie von Filmen zu machen, die gegenseitig aufeinander bezogen sein würden.

Ich habe alle diese Ideen mit mir herumgetragen, und als wir mit den Dreharbeiten begonnen haben, da taten wir es mit der Absicht, einen Stoff von verschiedenen Personen aus zu filmen, also vier ganz getrennte 'Fäden' am Ausgangspunkt, ohne zu wissen – ich hätte es wissen sollen, aber ich habe es vermieden, mir die Frage zu stellen – wie ich diesen Stoff montieren sollte. Vielleicht sollte das am Ende montiert werden in Form von voneinander unabhängigen, aufeinander bezogenen Filmen, um das Prinzip von *La Vie conjugale* wiederaufzunehmen, aber anstatt von zwei Filmen, die Vorder- und Kehrseite einer und derselben Geschichte gewesen wären, wären das mindestens drei Filme gewesen, die einen Bezug zueinander aufgewiesen hätten, der nicht auf den von positiv zu negativ, von Oben zu Unten hinauslaufen würde. . . Aber das war kein präzises, strukturiertes Projekt, das war im Gegenteil eine Art Magma aus mehr oder weniger lange herumgetragenen Neigungen, die auf diese Weise ineinander zusammengelaufen sind.

Mehrere Filme in einem

Kurz gesagt, wir mußten eine Woche vor Beginn der Dreharbeiten ein System für unser Vorgehen finden. Dies war Bestandteil einer Dringlichkeitsliste, um die in der Kostenplanung vorgesehenen sechs Wochen nicht zu vergeuden: wir mußten also einen Drehplan haben. Zwei Tage war ich bei Suzanne Schiffman [4]), die mich einen ganzen Nachmittag lang ausfragte, indem sie zu mir sagte: Sage mir alles, was du weißt. Ich habe ihr also gesagt, was ich im großen und ganzen wußte, über die Personen, ich erinnerte mich daran, was jeder Schauspieler gesagt hatte, was er Lust hatte zu tun, das, worüber wir mit jedem einzelnen von ihnen gesprochen hatten[5]).

Suzanne hat diesen ganzen Stoff notiert, zwischen 30 und 40 Seiten in ein Heft gekritzelt, und dann haben wir es uns angesehen und gesagt: was machen wir aus all dem? Wir haben versucht, uns eine Person nach der anderen vorzunehmen, wobei nichts herauskam, und plötzlich, ich glaube, sie war es, die diese großartige Idee hatte: wir müssen eine falsche Chronologie machen, weil sich eine Geschichte in jedem Falle in der Zeit ereignet. Wir geben eine gewisse Anzahl von Wochen und Tagen an, willkürlich, auf vertikalen Linien, und schreiben die Namen der Personen in der entgegengesetzten Richtung auf. Von dem Augenblick an war es sehr lustig und hat diese Art Muster sehr auf den Film eingewirkt.

Die große Versuchung bestand darin, daß in dem Augenblick, wo sich aus dem Papier ergab, daß Colin z.B. demunddem begegnen wird, wir uns sagten: nun, warum kann er nicht auch noch einem anderen begegnen? Die Idee, die uns nicht losließ, bestand nicht so sehr darin, diese Personen sich mit jener Person treffen zu lassen, Colin mit Thomas, diesen Schauspieler mit jenem, Jean-Pierre Léaud mit Michel Lonsdale, etc. Es wäre schade gewesen, nicht gleichzeitig diesen und jenen Schauspieler zu haben und sie sich wenigstens zwanzig Minuten gegenübertreten zu lassen, um zu sehen, ob sich irgend etwas zwischen ihnen ereignet. Nachher, übrigens sehr schnell, ist das zum Spiel geworden wie ein Kreuzworträtsel.

Im Gegensatz zu *L'Amour fou*, der von zwei Personen und – um Jean-Pierre Kalfon herum – von einer Gruppe von Leuten handelte, die, als Gruppe, in einem sehr festen Zusammenhang miteinander standen (im großen und ganzen war es die seinerzeitige Gruppe Marc'O[6]), hatte ich diesesmal Lust, eine mehr zufällig zusammengewürfelte, heterogenere Besetzung – im Sinne der Bühne – zu verwenden; das Heterogene zum Gegenstand zu machen, und dabei ist, von mir aus betrachtet, das Heterogene viel weniger offenkundig, als ich es zu Beginn einschätzte.

Frage: Und bei der Ankunft, am Ende der Dreharbeit, wie sah das Resultat aus, in bezug auf die Idee (oder die Ideen) vorher?

Rivette: In unserer Vorstellung war das Diagramm so etwas wie eine Eventualität. Ein Film wurde damit auf die Reise geschickt, der noch länger werden und fortgesetzt werden konnte, in dem wir die Knoten einer Intrige knüpften, die weitergesponnen werden mochte, und später konnten noch andere Personen dazukommen. . . Wir hatten eine Liste von allen Schauspielern aufgestellt, die eventuell Interesse daran gehabt hätten, in einem Unternehmen von dieser Art mitzuwirken. . . Das Ende lag bewußt im Nebel. Ich hatte Suzanne gebeten, den Arbeitsplan so zu gestalten, daß wir, in bezug auf alles, was das Ende betraf, nicht Gefangene dieses Rasters werden würden, in bezug auf alles, was die letzten Drehtage, die im großen und ganzen der letzten Woche unseres Zeit-Bildes entsprachen, so daß wir die Möglichkeit hatten zu verschieben, eventuell auf das hin, was inzwischen passiert ist, Veränderungen während der ver-

bleibenden Dreharbeiten vorzunehmen. Und am Ende hatte ich plötzlich Lust dazu, und Suzanne und die Schauspieler waren schließlich damit einverstanden, anstatt die Geschichte offen zu lassen, so zu tun, als fände sie ihren Abschluß, damit er zu einem relativ geschlossenen Film werden würde. Ich bin mir darüber klar geworden, daß ich keine Lust haben würde, die Fortsetzung sechs Monate oder ein Jahr später zu drehen und habe das Ende daraufhin so gedreht während wir bei der Vorbereitung des Films davon ausgingen, daß er nachher fortgesetzt werden würde. Das ist die eine Sache, die dazugekommen ist.

Eine andere Sache ist die, daß, als wir die Montage mit Nicole Lubtchansky begannen, wir vor all diesen Mustern standen und begonnen haben, sie nach einer notdürftig zusammengestellten Chronologie zu sichten. Es war mir noch nicht klar, ob ich nicht doch nach dem Prinzip von verschiedenen Filmen montieren sollte und letztlich, bei der Montage, hat es uns dann sehr gefallen, eine bestimmte Szene auf eine andere bestimmte Szene folgen zu lassen. Wir sind sehr schnell zu der Überzeugung gelangt, daß sich das Material nicht in eine beliebige Ordnung mit einem beliebigen Sinn montieren ließ. Wenn man z.B. die Szenen mit Juliet Berto hintereinander geschnitten hätte, ebenso die mit Jean-Pierre Léaud oder Lonsdale – wir haben es übrigens niemals versucht – dann wäre es offensichtlich notwendig geworden, sie ineinander zu verschachteln, und trotzdem gab es, im Gewebe der Handlungsfäden, eine andere Kontinuität, die es zu verfolgen und zu finden galt.

Einige Mythen

Frage: Inwieweit unterscheidet sich die angewandte Methode von traditionellen, und noch dominierenden, Konzeptionen des Kinos? Einige mehr oder minder etablierte Vorstellungen sind da in ziemlich radikaler Weise zurechtgerückt worden: die vom 'Regisseur', vom 'Szenerio', 'Interpreten', etc. In welcher Weise?

Rivette: Früher, innerhalb einer sogenannten klassischen Tradition des Kinos, bestand die Vorbereitung eines Films zunächst darin, eine gute Geschichte zu suchen, sie zu entwickeln, zu schreiben, zu dialogisieren; von da an dann Schauspieler zu suchen, die den Personen entsprachen, dann die Geschichte zu inszenieren, etc. Das habe ich zweimal so gemacht, bei *Paris nous appartient* und *La Religieuse*. Diese Methode ist mir als vollkommen unbefriedigend erschienen, und wenn auch nur wegen der enormen Langeweile, die sie mit sich bringt. Was ich seither versucht habe – nach vielen anderen, indem ich den Vorläufern von Rouch, von Godard und anderen. . . gefolgt bin – das ist vielmehr, allein oder mit mehreren (ich gehe immer von dem Wunsch aus, mit diesem oder jenem Schauspieler zu drehen) zu versuchen, ein schöpferisches Prinzip herauszufinden, das wie aus sich selbst heraus (ich unterstreiche das 'wie') sich auf autonome Weise entwickeln und eine filmische Produktion erzeugen würde, aus der heraus man hinterher in gewisser Weise einen Film ausschneiden oder, besser, 'montieren' könnte, der dann dazu bestimmt wäre, eventuellen Zuschauern vorgeführt zu werden.

Nun herrschen gegenüber dieser Sache mehrere mythische Vorstellungen, die es selbstverständlich eine nach der anderen ausfindig zu machen und in Frage zu stellen gilt. . .

Der erste Aspekt, auf den man sehr oft stößt, in bezug auf den eine enorme Konfusion herrscht, das ist die Mythologie, der Mythos dessen, was man *cinéma direct* und durch einen noch täuschenderen Sprachgebrauch *cinéma-vérité* genannt hat. Gut. Ich glaube nicht, daß es nötig ist, dem *cinéma-vérité* noch einmal den Prozeß zu machen; das ist ein Wort, eine Formel, die einen totalen Mißbrauch darstellt, weil selbst die Filme, für welche diese Formel erfunden wurde, sehr weit davon entfernt waren, dem zu entsprechen, was ihr Etikett vermuten ließ. Es lohnt sich nicht, das jetzt weiter zu entwickeln, behalten wir lieber das Etikett 'cinéma direct' bei: das ist nicht so eindeutig, geschmeidiger. Man weiß jetzt seit langem sehr genau, sofern man es nicht schon immer gewußt hat, daß 'cinema direct' – man wird es nicht mit 'cinema-mensonge' (Lügen-Kino, A.d.Ü.) gleichsetzen – schließlich auf jeden Fall in gar keinen Zusammenhang mit der Vorstellung von wahr oder falsch zu bringen ist. Das ist zwar keine gewöhnliche Technik, aber trotzdem eine Technik, die Künstliches mit anderen Methoden produziert als derjenigen der traditionellen Inszenierung, aber die, durch ihre Funktion selbst, doch Künstliches produziert. Es ist nur so, daß dieses Künstliche nicht von derselben Qualität ist wie das mit anderen Methoden hergestellte. . . Aber es gibt keine Unschuld, Transparenz oder Spontaneität, die mit der Methode des *direct* verbunden wäre.

Frage: Obwohl Ihnen das bewußt ist, verwenden Sie diese Methode dennoch; warum?

Rivette: Gerade weil das *cinéma direct* von dem Moment an aufregend wird. Von dem Moment an, wo man weiß, daß es ein Erzeuger von Künstlichem ist (nicht von Lügen, um es noch einmal zu betonen). Der aber, im Verhältnis zur traditionellen Methode, in näherem Kontakt zum Künstlichen selbst steht, das darin besteht, zu drehen, zu inszenieren. . .

Das ist zweifellos vereinfachend ausgedrückt. Es ist ganz klar, daß es falsch ist, eine Grenze zu ziehen zwischen *cinema direct* und *cinéma de mise en scène* (inszeniertes Kino, A.d .Ü.), so wie die alte Trennungslinie zwischen Lumiére und Mèliés falsch ist. In der Tat kann man sagen: es handelt sich da um die beiden äußersten Punkte einer Verkettung innerhalb derer es aber keinen Bruch gibt. Man gelangt vom einen zum anderen über eine ganze Reihe von Verschiebungen, Anpassungen an die Gegebenheiten, Überraschungen. . .

Jedenfalls habe ich bei den zwei seither gedrehten Filmen niemals Lust verspürt, eine Technik in ihrem Rohzustand zu verwenden Im Gegenteil, das was mich interessierte und was die Richtung bezeichnet, die ich, wenn ich noch andere Filme mache, einschlagen werde, das ist, herauszufinden, wie man innerhalb dieser Methode des *direct* auf die 'unorthodoxeste' Weise verfahren kann. Weil schließlich für mich das *cinéma direct* nicht als solches existiert, sondern nur als eine Technik, die sehr eng mit der Inszenierung verbunden ist: zunächst einmal habe ich immer mit Schauspielern gearbeitet, ausgehend von einem mehr oder weniger präzisen Drehbuch-Entwurf, und mit einem normalen technischen Stab; das sind keinesfalls die Bedingungen des 'wilden' *direct*, unter denen Perrault[7]) oder Rouch, als er *La Chasse au lion*. . . drehte.

Neuartige Fiktionen

Frage: Ist in der Verschiebung der Verantwortlichkeiten von Ihrer Seite hin zu den Schauspielern nicht der Versuch zu einer Erneuerung der Fiktion zu erkennen?

Rivette: Doch.

Frage: Trotzdem existiert eine Grenze, von der ab Sie eingreifen?

Rivette: Der Mythus dieser Form von Kino, das ist die kollektive Urheberschaft, die sich in einer heiteren Stimmung spontan und unter jedermanns Beteiligung vollzieht. Meiner Meinung nach ist das nicht so. Das ist im Gegenteil eine Sache, die sich in relativ gespannter Atmosphäre vollzieht, weil niemand weiß, wo wir uns befinden, jede Orientierung verloren ist und sich alle, Schauspieler, Techniker und der Cinéast im Nebel bewegen. Man weiß wirklich nicht, was eigentlich passiert. Ich glaube, daß die einzig mögliche Haltung in einem solchen Fall darin besteht, und das ist es, was ich so gut wie möglich versucht habe, sich eine Sichtweise anzueignen, die nicht auf Kategorien wie gut und böse basiert. Fast gleichzeitig mit der Aufnahme einer Szene muß sich die Weigerung einstellen, sie zu beurteilen. Es gibt Augenblicke, wo man gern alles laufen lassen und zum nächsten Schritt übergehen möchte, und andere, in denen ich mich trotzdem plötzlich an einem Detail festbeiße: das muß so und so sein, jetzt muß der Typ genau das sagen.

Frage: Es scheint so, als wäre OUT entgegen jedem etablierten dramaturgischen Prinzip konstruiert. Die im eigentlichen Sinne 'fiktionalen' Elemente zum Beispiel tauchen erst nach sehr geraumer Zeit darin auf.

Rivette: Wir haben uns gedacht, nichts ist leichter als, wenn man es will, das zu tun, was man fast immer in einem Film tut, das heißt,

zu Beginn starke dramatische Elemente einzuführen, die es dann erlauben, daß sich die Einleitung wirkungsvoll abspielt. Das ist der alte Trick des Kinos fast von seinen Anfängen an: jede Erzählung erfordert zunächst, daß eine bestimmte Anzahl von Elementen eingeführt wird, damit dann, indem diese Elemente aufeinander bezogen werden, sich Krisensituationen ergeben, die das darstellen, was man gewöhnlich als die eigentliche Geschichte, das bewegende Element bezeichnet. Das ist eine Notwendigkeit, die aus den Anfängen jeder dramatischen oder erzählerischen Form stammt und die von jeder Periode, von jedem Ausdrucksmittel auf verschiedene Art und Weise erfüllt wurde.

Selbst in *L'Amour fou*, wo es mehr noch als in *Paris nous appartient*, die Zeit war, welche die Aktion schuf und eigentlich bildete, begannen wir, in Moll, mit einer kleinen Krise, d.h. mit der Sequenz, in der Bulle Ogier das Schauspiel verläßt. Dies vorausgesetzt, hatten wir dennoch die Sequenz ziemlich flach, ohne zu dramatisieren, abgehandelt. Um auf OUT zurückzukommen, so war ich mir mit Suzanne darüber einig, daß wir nicht die gute alte Methode anwenden würden, und daß wir, auf dokumentarische Weise wäre zuviel gesagt, aber jedenfalls ohne jedes dramatische Element beginnen würden. Und weil im Film die *Histoire des Treize* vorkam[8]), haben wir uns gesagt: gut, es soll eine Exposition à la Balzac werden; selbstverständlich relativ betrachtet, aber das dramatische Interesse während der drei oder vier ersten Stunden läßt sich ganz zurückführen auf die beschreibende Funktion, nicht so sehr der Dekors, sondern der verschiedenen Schauspieler-Personen, der mehr oder minder aufregenden Arbeit, die sie verrichten, der verschiedenen Umgebungen. . . Und innerhalb dieses Quasi-Dokumentarismus (in bezug auf einige Sequenzen über die Lonsdale-Gruppe, die wir im Reportage-Stil aufgenommen haben, kann man fast von reinem Dokumentarismus sprechen) sollte die Fiktion nach und nach hervortreten. Wir gehen aus von der Reportage, einer falschen, sicherlich, einer gestellten, die aber als Reportage vorausgesetzt war, in die sich die Fiktion, zunächst auf sehr verborgene Weise, hineinschleicht, dann an Boden gewinnt, sich alles einverleibt, um sich dann schließlich selbst zu zerstören. Darin lag das Prinzip des ganzen Schlußteils, wo man vor den Resten, den Überbleibseln sozusagen dieser von der Fiktion vollbrachten Arbeit steht.

Zitate

Frage: Der Film hat eine große Anzahl von vorgegebenen Texten zum Gegenstand. . .

Rivette: Das war eines der Charakteristika des Dreizehnstunden-Films, einer der wenigen Sachverhalte, die in dem Fünf-Seiten-Papier enthalten waren, die wir der Kommission des Centre National du Cinéma eingereicht hatten, die über den finanziellen Vorschuß entscheidet. Ansonsten hatten wir in dieser Hinsicht mehr intendiert als schließlich im Film selbst davon zu sehen ist. Viele Texte sind in der Zwischenzeit weggefallen. Andererseits sind Texte hinzugekommen, an die ich ursprünglich gar nicht gedacht hatte und die ich erst bei der Montage entdeckt habe. . .

Von den zu Beginn vorhandenen Texten haben der von Balzac und zwei von Äschylos[9]) mehr oder minder produktiv auf den Film eingewirkt. Unsere Absicht war, daß die Texte zahlreicher werden. Es gab da noch den *Tasso*, von dem nicht viel übriggeblieben ist. Sehr spät dazugekommen, aber sehr wichtig geworden, ist Lewis Carroll, der *Snark*.

Frage: Und Feuillade?

Rivette: Feuillade selbstverständlich, aber ich dachte weniger an einen kinematographischen Text. . . Ich hatte *Les Miserables* ein Jahr zuvor wiedergelesen, nun. . . mehr als an Feuillade dachte ich an den populären Roman des 19. Jahrhunderts, *Les Mysteres de Paris*. Selbst was wir von Balzac übernommen haben, verweist auf drei oder vier Archetypen des populären Romans. Es handelt sich da einerseits um das Motiv der Personen am Rande der Gesellschaft, die entweder als 'Künstler' erscheinen oder 'marginalen' Beschäftigungen nachgehen wie Jean-Pierre Léaud und Juliet Berto; oder aber sich total abseits von der Gesellschaft stellen wie der Geheimbund. Das andere typische Element, das ist die geheime Botschaft. So wie wir uns ihrer bedient haben, entspricht das mehr Jules Verne als Edgar Allan Poe. Was mir vorschwebte, war eine Botschaft, die nacheinander mehrere Lektüren ermöglichte, wie in *Die Kinder des Kapitän Grant*. Es klingt sehr anekdotisch und wenig ernst, aber das Wesen des Films, die Lust ihn zu machen, bestand in dem Vergnügen, diese Botschaften zu schreiben. Das ist eines der wenigen Dinge, die ich in dem Film gemacht habe. Ich habe keine Dialoge geschrieben, aber es machte sehr viel Spaß, diese Sachen zu schreiben. . .[10])

Frage: Das sind keine nebensächlichen Elemente in dem Film, das sind treibende Kräfte. . .
Rivette: Ja, dezentrierte Triebkräfte, die man nicht sieht.

Frage: Ist das ein wenig Ihr Standpunkt?

Rivette: Ja, so ist es.

Frage: Was erzählt der Film letzten Endes?

Rivette: In Wirklichkeit erzählt er eher zuviel als zu wenig. Am Ausgangspunkt war unsere einzige Vorstellung die vom *Spiel*, in allen Bedeutungen des Wortes: Spiel der Schauspieler, ebensosehr das Spiel der Personen untereinander. Spiel in dem Sinne wie Kinder spielen – und auch das Spiel, von dem man spricht, wenn man darauf hinweist, daß zwischen den Parteien einer Versammlung ein Spiel im Gange ist. Das war unser grundlegendes Prinzip, welches die relative Unabhängigkeit der einzelnen Elemente, den relativen Abstand der Schauspieler zu den Personen, die sie darstellten, implizierte. Ich habe das sofort mit Michèle Moretti, Bulle und Lonsdale diskutiert, um dem falschen Aspekt des 'lebensechten' von *L'Amour fou* entgegenzuwirken: es war notwendig, daß jeder Schauspieler eine sehr fiktive Person spielt, und theoretisch genügend Distanz gegenüber dieser Person aufweist. Am Ende findet wirklich ein 'Spiel' zwischen den Schauspielern und den Personen, die sie verkörpern, statt, und gleichzeitig sagen sie hundertmal mehr Dinge über sich selbst aus, als wenn sie diese fiktiven Personen unmittelbar spielten oder wenn sie ihre eigenen 'Personen' darstellen sollten.

Frage: Man sagt sich ständig, daß Schauspieler niemals einen geschriebenen Text auf diese Weise sprechen könnten. . .

Rivette: Ein wesentlicher Unterschied zwischen der Version von dreizehn Stunden und der Vier-Stunden-Fassung liegt darin, daß wir in der ersten, nicht in der zweiten, bei der Montage Dinge, die irgendwie danebengegangen waren, bewußt drinließen, weil welche darunter waren, die uns sehr gefielen, Dinge, in denen der ein wenig gefährliche Aspekt der Dreharbeit aufgehoben war, der Aspekt 'Auf dem Drahtseil wandeln'. Stellen, bei denen die Schauspieler sich wiederholen oder verhaspeln, wurden stehengelassen, obwohl wir sie hätten herausschneiden können. Das wäre zwar nicht immer einfach gewesen, aber wir hätten es tun können, man kann es immer. Das Gleiche trifft auf die sehr langen 'Reportage'-Sequenzen über die Lonsdale-Truppe zu: entweder man bewahrte sie vollständig auf oder man ließ sie ganz weg. Einige habe ich gar nicht montiert, dagegen sind die verbliebenen in ihrer ganzen Länge übernommen worden.

Zeiträume

Frage: Es ist jedenfalls so, daß die 'Pepins' (soviel wie mißliebige Kerne, die man je nachdem entfernen kann aus der Handlung. A.d.Ü.) als solche bei einer normalen Dauer in Erscheinung träten, aber der Film stellt ganz andere Kriterien für die Beurteilung auf. . . Wenn für die Dreizehn-Stunden-Version ihre Dauer selbst zum schöpferischen Element wird, wie verhält es sich dann mit der 'kurzen' Version von vier Stunden? Sie manifestiert sich im Gegenteil als sehr stark von der Montage geprägt, im klassischen Sinn.

Rivette: Ich wollte, ohne zu wissen wie, einen Film machen, der sich vom anderen ziemlich unterscheidet. Ich habe Denise de Casabianca[11]) gebeten, zunächst zwei Wochen allein mit dem Film von zwölf Stunden und vierzig Minuten Länge zuzubringen, ihn ein wenig zu betrachten, weil kein anderes Material vorlag. . .

Daraufhin hat sie einen ersten Entwurf gemacht. Wir haben sofort eingesehen, daß wir uns dennoch an das fiktionale Zentrum zu halten hatten, das weitaus dichter, weitaus zwingender war, als ich ver-

mutete, und daß nicht 36 Lösungen in Frage kamen, sondern lediglich zwei. Entweder wir machten etwas extrem willkürliches mit offenkundigen zeitlichen Brüchen, indem wir die Chronologie zerstückelten, eine Art Montage à la Robbe-Grillet. . . Oder wir spielten das Spiel, welches dennoch das Spiel dieses Materials ist, eines Anscheins von Erzählung, indem wir demnach den Schein einer Chronologie wahrten, wenn diese auch oft sehr trügt und auf wackeligen Beinen steht.

In diesem Moment widersetzte sich das ganze Zentrum des Films entschieden. Und wir sind bei dieser Montage von viereinhalb Stunden vom Zentrum ausgegangen. Es war nicht möglich, in dieser Weise an das Zentrum zu rühren, weil es einen Moment, sogar eine Einstellung gibt, in der sich fast alle Fiktionen kreuzen, so als ob alle Linien einen Ring durchlaufen müßten. Diese genannte Einstellung, wir haben sie ganz genau in die Mitte gesetzt, genau vor die Pausenunterbrechung. Indem wir von ihr ausgingen, waren wir gezwungen, alles beizubehalten, was von beiden Seiten aus direkt dieses Zentrum betraf, woraus sich dann sichtlich ergab, daß wir für die beiden Endstücke, die erste und die letzte Stunde, über mehr Freiheit verfügten.

Was in bezug auf die Viereinhalb-Stunden-Fassung interessant wurde, das war, ausgehend von diesem Material, innerhalb dessen ein beträchtlicher Teil aus Improvisation bestand, es auf die möglichst präzise, gedrängte und formelle Art zu verwenden. Zu versuchen, ein Maximum an formalen, sichtbaren oder unsichtbaren, Prinzipien zu ermitteln, die den Übergang von einer zur anderen Einstellung bestimmten. Einige davon sind sehr auffällig, andere haben sich zufällig eingestellt, und wir haben sie erst hinterher bemerkt. . .

Frage: Wie läßt sich der Ort des Zuschauers in OUT bestimmen, und wie sehen Sie das Verhältnis dessen, was Sie in bezug auf die Unmöglichkeit der 'Distanzierung' im Kino gesagt haben, zu OUT und zu der Tatsache der sehr starken Identifikation, die, zum Teil in negativer Weise, von *L'Amour fou* ausgegangen war?

Rivette: Der Vergleich mit dem Dreizehn-Stunden-Film ist vollkommen unangebracht, zunächst einmal von der Leistung her gesehen. Schon in *L'Amour fou* spielte das für den Zuschauer eine nicht unbedeutende Rolle, einen Saal zu betreten und ihn nach viereinhalb Stunden wieder zu verlassen, aber letztlich blieb das da noch in vernünftigen Grenzen, es war noch zu leisten, nur ein bißchen länger als *Gone with the Wind,* aber ohne den Sezessionskrieg als Zugabe.

Während hier, nun, zwölf Stunden vierzig Minuten, es ist gewiß nicht das erste Mal, daß ein Film so lange dauert, aber für mich jedenfalls entspricht dem doch nur – und das ist sogar weniger lang – wenn Langlois einen Feuillade in der Cinémathèque vorführt, von sechs Uhr abends bis gegen ein Uhr nachts mit drei kleinen Unterbrechungen. . .

Es ist offensichtlich, daß in diesem Film die beiden ersten Stunden zum Beispiel nur erträglich sind, weil man weiß, daß man sich auf eine Sache eingelassen hat, die zwölf Stunden dauern wird. . . Die Leute sind mit einer dreiviertel Stunde Hysterie der Lonsdale-Gruppe konfrontiert. Das ist nur unter diesen Bedingungen möglich. . .

An sich hoffe ich immer noch, daß dieser Film gezeigt werden kann. Er ist keinesfalls mit der Perspektive eines schwierigen Films gemacht worden, außer in Hinsicht auf seine Länge und die Tatsache, daß es Momente gibt, die man als sogenannte Längen bezeichnen kann. Dies ausgenommen bleibt – vielleicht aus Hypokrisie, aber das ist eine Hypokrisie zu der ich stehe – eine Verweigerung von allem, was den Anschein erwecken könnte, ein Hindernis darzustellen, seine Unterschiedlichkeit hervorzukehren. Das mag gleichzeitig ein schwacher Punkt sein, weil es oft das ist, woran sich gewisse Zuschauer klammern. Für den Idealfall kann ich mir den Film sehr wohl in Kinos vorgeführt denken; aber gerade weil er sehr lang ist, hat es meiner Ansicht nach nur Sinn in bequemen Sälen, wo man nicht allzuschlecht sitzt, wo man atmen kann, die groß genug sind und relativ viele Personen aufnehmen können. Er ist in 16 mm, aber in einer Optik 'große Leinwand' gedreht; auf der großen Leinwand bekommt er einen Sinn, den er auf der kleinen nicht hätte. Selbst in plastischer Hinsicht stützt er sich auf Elemente, die ein großes Bild implizieren. Monumentalität ist zwar zuviel gesagt, aber trotzdem ist es das.

Frage: Wie ließe sich die besondere Erzählform definieren, die Sie hierbei interessiert? Allgemeiner: inwiefern partizipiert dieser Film mit anderen Filmen (und mit welchen, nach Ihrer Meinung) an einem trotz allem ziemlich allgemein, wenn auch noch sehr begrenzt unternommenen Versuch der Erneuerung der Fiktion, ja des kinematographischen Schauspiels in seiner Gesamtheit?

Rivette: Was mich interessieren würde, das wäre, ein Kino wiederzuentdecken, in welchem das erzählende Moment nicht notwendigerweise die treibende Kraft darstellt. Ich behaupte nicht, daß es völlig eliminiert wäre. Das wäre meiner Meinung nach unmöglich: wenn man die Erzählung zur Tür hinausläßt, kommt sie zum Fenster wieder herein. Das heißt, daß ich mir ein Kino vorstelle, in dem sie nicht die führende Rolle spielt, sondern die bestimmenden Valeurs auf der Leinwand rein spektakulären Charakter hätten, im wahren Sinne des Wortes. Wenn ich sage, daß ich diesen Film gern auf der großen Leinwand vor fünfhundert Personen zeigen würde, dann aus diesem Grund. Nicht weil da was erzählt wird, sondern vor allem weil der Film ein Schauspiel ist. Wie bei einem Film von Hitchcock handelt es sich um eine Geschichte, welche die Neugierde des Publikums auf sich zieht: ein rein plastisches Vergnügen, das abhängig ist von einem bestimmten Stellenwert von Bild und Ton.

Aber sprechen wir ganz allgemein von dem Kino, das mich interessiert und von dem im Augenblick hervorragende Beispiele vorliegen: Beispiele von Filmen, die sich dem Zuschauer einprägen durch eine Art von Beherrschung der plastischen und akustischen 'Ereignisse' und die nach der Leinwand, einer großen Leinwand verlangen, um sich zu entfalten. . . Letztenendes sind alle Filme, die mich in der letzten Zeit beeindruckt haben, solche Werke, in denen, auf sehr verschiedene Weise, sich diese Tatsache des nicht-narrativen Schauspiels bemerkbar macht: Fellini, Jancso, die *Salome* von Werner Schroeter. . . Für mich ist das von großem Interesse, selbst in Filmen, wo dieses 'Spektakuläre' weniger offenkundig zu sein scheint, wie in *Othon* oder in *Le moindre geste*[12]) oder bei Tati, selbstverständlich. Das sind Filme, die sich durch visuelle Monumentalität einprägen. Dabei verwende ich das Wort 'monumental', weil mir im Augenblick kein besseres einfällt. Was ich sagen möchte, ist, daß eine Gewichtigkeit dessen, was auf der Leinwand zu sehen ist, erfahrbar wird, die so ähnlich wirkt wie es eine Statue, ein Werk der Baukunst oder ein tierisches Ungeheuer vermöchten. Und dieses Gewicht, das ist vielleicht das, was Barthes das Gewicht des Bezeichnenden nannte (poids du signifiant), aber ich möchte nicht meine Hand dafür ins Feuer legen. . . Das sind Filme, die hintendieren zum Ritual, zum Zeremoniell, zum Oratorium, zum Theatralischen, Magischen, nicht im mystischen, sondern ein wenig, durch den Aspekt 'Messe' geheiligten Sinne des Worts: *Die Technik und der Ritus,* wie Jancso sagt, das ist eine gute Definition. (Italienischer Fernsehfilm von Jancso 1972; A.d.Ü.)

Man müßte versuchen herauszufinden, was sich unter Worten verbirgt wie: Ritus, Zeremonie oder monumental. Man würde dann zweifellos zuerst wieder darauf zurückkommen, was Barthes oder Ricardou seit mehreren Jahren feststellen: daß in den Filmen wie in den Texten und in den Repräsentationen des Theaters, der Akzent auf die Elemente zu setzen ist, wo das Schauspiel selbst, wo die Fiktion sich repräsentiert.

Aber das reicht nicht hin, um eine Beschreibung zu geben von jenem Element ungestümer Beweiskraft ohne Beweise, dem Element von erotischer Kraft, die ich meinte, als ich von Monumentalität sprach und an die mich diese genannten Filme wieder erinnern.

Frage: Der Zuschauer von OUT sieht sich einer enormen, aber sehr besonderen Maschine gegenüber: was wird von dieser Maschinerie in Bewegung gesetzt?

Rivette: Ein Film präsentiert sich immer als geschlossene Form: eine gewisse Anzahl von Rollen, die in einer bestimmten Reihenfolge projiziert werden mit einem Anfang und einem Ende. Innerhalb dessen können all diese Phänomene der Zirkulation von Sinn, der Funktionen

und Formen entstehen, und andererseits können diese Phänomene nicht als abgeschlossen und ein für allemal determiniert gelten. Es handelt sich um nichts weiter als eine Bastelei, um etwas Konstruiertes und von außen ins Werk gesetztes, aber, um auf das zurückzukommen, was ich zu Beginn sagte, um etwas, das 'erzeugt' worden ist, und das mit in den Bereich des Biologischen hineinzugehören scheint. Es geht nicht darum, einen Film zu machen oder sonst ein Werk, das sich in seiner eigenen Kohärenz erschöpft, auf sich selbst beschränkt bleibt, sondern es muß weiterwirken und fortfahren, andere Bedeutungen zu erzeugen, das Wort Bedeutung in einem sehr weiten Sinn verstanden, nicht nur als Bezeichnetes (signifies).

Wir kommen da wieder auf die Definition von Barthes (ich zitiere ihn oft, weil ich finde, daß er augenblicklich am klarsten über diese Art Probleme spricht);er sagt: ein Text liegt von dem Augenblick an vor, wo wir sagen können: das zirkuliert.

Daß diese Möglichkeit auch für das Kino gegeben ist, hängt meines Erachtens ab vom Vorhandensein dieser Monumentalität, von der soeben die Rede war. Das heißt, daß der Film auf der Leinwand eine gewisse Anzahl von Ereignissen, Objekten, 'Personen' präsentiert, die sowohl auf sich selbst bezogen, in sich abgeschlossen sind, so wie das bei einer Statue der Fall sein mag, die sich darstellen, ohne unmittelbar eine Identität vorzuweisen, und die gleichzeitig unter sich ein Kommen-und-Gehen bewirken, Echos. . .

Tati, Fellini, Jancso. . .

Frage: Besteht ein Zusammenhang zwischen diesen Elementen und der Tatsache, daß in diesen Filmen keine zentrale Person, kein Protagonist vorkommt?

Rivette: Ja, es geht fast immer um Gruppen, und das hat mehr zu tun mit der Vorstellung von Ritual, von Zeremonie. Falls in der Zeremonie äußerstenfalls ein Individuum vorkommt, dann kann es sich nur um den Priester handeln, also jemanden, der immer nur Delegierter, Repräsentant irgendeiner Gemeinschaft ist. Ich glaube aber nicht, daß diese Richtung des Kinos dem zentralen Protagonisten überhaupt keine Möglichkeit mehr läßt. Zum Beispiel zähle ich den *Othon* von Straub zu dieser selben Kategorie (obwohl das wiederum ein Stück ist, das mehr als andere Stücke von Corneille auf die Unmöglichkeit hin angelegt ist zu sagen, wer nur 'der' Held ist, es gibt nicht 'den' Wortführer, den Hüter der Wahrheit in *Othon*. Diese zirkuliert unmittelbar. Das ist also weder der *Cid* noch *Polyeucte*). Ein anderes Beispiel, das ich ebenfalls diesem Kino der Monumentalität zurechne, das ist *Le moindre geste*, von Deligny und Daniel. Auf der Leinwand ist über neun Zehntel des Films ein Protagonist zu sehen, aber die Identifizierung mit diesem Protagonisten ist radikal blockiert, weil er per klinischer Definition ein hochgradig Schwachsinniger ist. Auf der Leinwand hat er seinen Platz nur als reine physische Präsenz und, andererseits, auf dem Tonband nur als von der physischen Präsenz losgelöster, dezentrierter Diskurs, weil zunächst diese Fragmente vom Magnetonphonband unabhängig von der Bildaufnahme, also nicht-synchron, übernommen wurden, und weil dieser Diskurs irrsinnig, im wahren Sinne des Wortes ist. Ein anderer Film, den ich, vielleicht zu Unrecht, in dieselbe Kategorie einreihen würde, das ist *Trafic* von Tati. Nun gibt es in *Trafic* einen Protagonisten, das ist Hulot. Es ist aber gleichzeitig offenkundig, daß der Prozeß, der bereits mit *Les Vacances de Monsieur Hulot* im Gang war, sich beschleunigt hat, insofern als Hulot hier keineswegs mehr das auslösende Moment der Handlung ist, sondern er sich ebenso wie Fellini von *Roma*, von der Fiktion selbst in Bewegung gesetzt sieht. Von Zeit zu Zeit sehen wir Hulot in den Hintergrund seines Filmes hineingehen so wie sich Fellini – umherirrend, plötzlich ins Innere seines *Roma* zurückzieht. Nun, folgt das eine konsequenzt aus dem anderen? Ich weiß es nicht. Etwas, das mich jetzt interessiert, das wäre, wieder einen Film zu machen mit einer starken Hauptperson, völlig präsent, als Träger der Handlung also, als Auslöser der Fiktion, und dann zu sehen, was ihr innerhalb dieser Widersprüchlichkeit zustoßen würde.

Ich finde, es wäre vielleicht schade, innerhalb eines Kinos des 'Bezeichnenden' ('signifiance'), um den Neologismus hier aufzugreifen, völlig auf das zu verzichten, was im traditionellen Kino derart aufregend war, also gerade: das Spiel des Protagonisten, der sogenannten Hauptperson, das Spiel des falschen zentralen Bewußtseins von Hitchcock und Lang und alles, was es erlaubte. Vielleicht ist das unvereinbar; es ist eine Frage.

Eine andere Gemeinsamkeit all dieser Filme, die für mich die einzig wichtigen der letzten Jahre sind, besteht in der kategorischen Ablehnung, bei fast allen, des geschriebenen Dialogs, der, dies vorausgesetzt, nicht immer auf die gleiche Art und Weise entsteht und nicht immer die gleiche Wirkung hat. Im großen und ganzen besteht die von mir erwähnte Gemeinsamkeit in der Weigerung, selbst einen Text zu schreiben, den die Schauspieler dann interpretieren, in der Weigerung, die Schauspieler zu Interpreten eines vorgeschriebenen Dialogs zu machen, von dem man, wenn nicht der Autor, so doch mindestens der Garant ist. Von da aus bieten sich verschiedene Lösungen an, von denen ich nicht behaupten möchte, daß sie gleichwertig sind, denn einige erweisen sich als wirkungsvoller als die anderen. Eine Lösung kann so aussehen, daß man den Schauspielern nahelegt, mit eigenen Worten zu sprechen, oder indem man ihnen bereits vorliegende Texte an die Hand gibt, die man aber nicht selbst geschrieben hat: der Urheber des Textes hat früher gelebt, er wird in gewisser Weise einbezogen, sei es so wie Corneille, aber als 'Stoff', im Fall von Straub, sei es, durch die von Godard immer systematischer verwendete Technik, bei der ein Text viele Urheber hat, was man als Zitiertechnik bezeichnet. Es handelt sich aber nicht um Zitate, weil das bezeichnende Moment in der Folge der Filme von Jean-Luc dasjenige ist, wo er die Anführungsstriche und die Namen der Autoren verschwinden läßt, sich also der Wille ausdrückt, nicht der Autor seiner Text zu sein und wo diese Texte ihre Autoren verlieren und von überall her in den Film einströmen sollen. Das ist eine Methode, die zum Teil von Jancso übernommen wurde, ich vermute in derselben Weise, wie sich Jancso häufig der Lieder bedient, wobei es sich ebenfalls um bereits Vorliegendes handelt, und ich glaube, mich erinnern zu können, daß an den Stellen, wo Dialoge gesprochen werden, ich beim Sehen von *Roter Psalm* das Gefühl hatte, daß Jancso in sehr großem Umfang und sehr systematisch echte Texte von historischen oder zeitgenössischen, politischen Aktivisten verwendet. . . Und es scheint mir so, als entspräche die Arbeit von Hernady[13]) immer mehr einer Collage, vielleicht nicht im selben Ausmaß, aber im Wesentlichen schon wie bei Godard.

Andere Lösungen für den Verzicht auf geschriebene Dialoge können sein: die von Tati,der unverständliche Dialog, bei dem man nur Wortfetzen mitbekommt, die der Taviani[14]), die von Daniel vielleicht, der vorher aufgenommene Bänder verwendet, die zudem einen Diskurs transportieren, der gar keinen festen Bezugspunkt in der Fiktion aufweist, ein völlig erratischer Diskurs. Ich sehe nur eine einzige große Ausnahme, das ist Bergman; trotzdem möchte ich *Riten* dem Kino der Monumentalität und dem Bezeichnenden (signifiance) zur Seite stellen und ihn als das einzige bezeichnen, was über das Geschriebene hinausgeht. . .

Frage: Und selbst 'über-geschrieben' ('surecrit') ist, wie bei Resnais. . .

Rivette: Genau, bei Resnais ist die Arbeit mit geschriebenen Texten, ja sogar mit sehr bewußt und sorgfältig geschriebenen Texten, immer gelungen, aber Resnais wollte sie nie selbst schreiben. Resnais, wie Godard, will den Text anderer verwenden, einen Text, von dem er nicht der Autor, der Unterzeichnete, ist. Und Bergman könnte man ganz einfach als eine Art Monster fassen, einen perfekten Schizophrenen. Bergman ist eine Doppelnatur, wie Jekyll/Hyde. Es gibt einen Bergman, der einen Text schreibt und dann einen Bergman, der diesen Text verfilmt, und das ist dann nicht der gleiche. In *Riten* ist das vom Bild ausgehende Wort nicht auf seinen Sinn, sondern im Gegenteil auf seine Materialität hin gefilmt. Es ist gefilmt als Ereignis und nicht als Bedeutung. So war das auch in den besseren Filmen von Duras. Ja, ich glaube, daß alles darauf beruht: den Text als ein Material zu gebrauchen, das auf die gleiche Weise wie die anderen Materialien des Films auf ihn einwirkt, wie das Gesicht der Schauspieler, ihre Gesten, wie das Korn der Photographie.

Frage: Aber können die Bedeutungen (signifiés), die von dieser Text-Materie getragen werden, gleichgültig sein?

Rivette: Ich glaube, daß man vom Bezeichneten (signifié) dasselbe sagen kann wie vorhin von der Erzählung, das ist etwas, was zwangsläufig wiederkehrt. Indem man also weiß, daß es wiederkehren wird, sollte man versuchen, es so gut wie möglich zirkulieren zu lassen, um die Formel von Barthes zu gebrauchen. Ich glaube, daß das, was alle diese Cinéasten zu tun versuchen, darin besteht, dieses Bedeutete (signifiés), was sich ständig einstellt, in die allgemeine Bewegung der diese Bedeutungen bezeichnenden Materie zu übernehmen, damit sie von ihr getragen werden. . . In den Filmen von Jancso scheint mir das sehr offensichtlich zu sein. Mir ist aber der Kontext dieser Filme in Ungarn zu wenig geläufig, um einschätzen zu können, wie diese oder jene Einzelheit dort in Beziehung auf die eigene Situation auf zweifellos präzisere Weise funktioniert als für uns. . .

Erholung und Terror

Trotzdem glaube ich nicht, daß es die vordringlichste Ambition von Jancso ist, das umfassende System des Staates zu überlisten: es scheint mir eine sehr eingeschränkte Sicht dieser Filme zu sein, in ihnen nur den Verweis auf Zweideutiges, auf den Zweifel an bestimmten politischen Werten erblicken zu wollen, weil Jancso doch gerade darauf aus ist, sich von diesen Etiketten wegzubewegen. Was mich, sowohl in *Sirocco,* als auch in *Die Technik und der Ritus* verblüfft hat, und das in dem Maße, wie sie vielleicht die objektiv am wenigsten 'gelungenen', aber nicht die am wenigsten aufregenden seiner letzten Filme sind, das ist der Aspekt Kinderspiel. Zehnjährige Kinder spielen Spione, Krieg und Räuber und Gendarm (wie in *Le petit soldat*, wiederum von Godard). In allen Filmen von Jancso gibt es tatsächlich das Moment der Erholung: Kinder halten sich im Schulhof zwischen zwei Unterrichtsstunden auf, bilden Gruppen und Kreise. Das vollkommene politische Spiel: die Politik als Spiel, das Spiel als Politik, das gesamte Arsenal der überkommenen revolutionären Bedeutungen neu in Umlauf gesetzt. . . Und wenn ich kindlich sage, dann ist das keineswegs als Vorwurf gedacht. Mag sein, daß damit die Filme von Jancso nur teilweise erfaßt sind, aber mehr und mehr sehe ich sie auf diese Weise. Das Moment der Erholung, aber im weitesten Sinne des Wortes, so wie Cocteau sagte:

"Wenn ein Kind das Klassenzimmer verläßt, dann sagt man, daß es sich re-kreiert"; ich glaube, daß darin die Nützlichkeit der Filme von Jancso liegt: Innerhalb eines revolutionären Staates spielt er die Rolle der Re-kreation.

Frage: Kommen wir hier nicht wieder auf das Problem des Vergnügens im Kino zurück?

Rivette: Ja, aber das hat niemals gefehlt.

Frage: Bestand nicht die Tendenz, seine Bedeutung herabzumindern unter dem Vorwand der Wissenschaftlichkeit? Nun entdeckt man wieder, daß es einen wichtigen Faktor darstellt.

Rivette: Aber diese Vorstellung von Spiel, von Vergnügen, sie kommt auch von Renoir, von Rouch, von Godard.

Frage: Finden wir sie nicht auch bei Brecht, aber auf den Zuschauer gerichtet? Und vor allem in der Entwicklungsphase des Berliner Ensemble. . .

Rivette: Ja, der ganze Schluß des *Kleinen Organon.* Auf jeden Fall stellt das Vergnügen das genaue Gegenteil dessen dar, was ich, im äußersten negativen Sinn des Begriffs, als journalistischen Film bezeichne, dessen einziges Verdienst darin besteht, bereits überholte Informationen zu liefern, und selbst die bringen sie gewöhnlich noch nicht einmal.

Trotzdem ist Vorsicht geboten: die Inflation während der letzten Jahre von Ideen um Feste und Freuden ist eine sehr konfuse Sache, die sehr schnell auf beliebige Weise irgendwo hinführt. Es genügt, ein bißchen gehascht zu haben oder daß man sich in euphorischem Zustand befindet, um beim Anblick oder beim Hören einer x-beliebigen Sache Vergnügen zu finden. . . Es gibt Filme, die mir ganz in Hinsicht auf ein narzißtisches Vergnügen, ohne jede Produktivität, gemacht zu sein scheinen: bringt man nicht selbst seine eigene Euphorie mit, die Filme selbst produzieren nichts. . . Ich bin also versucht, damit fortzufahren, Filme zu verteidigen, die selber die Produzenten des Vergnügens sind. . .

Andererseits muß sich dieses Vergnügen oder, warum nicht, diese Freude des Zuschauers nicht unbedingt als Euphorie äußern. Es kann in eine ganz andere Richtung gehen, sagen wir nicht auf die Arbeit hin – das ist ein großes Wort, mit dem man viel Mißbrauch getrieben hat (und man darf die Arbeit des Zuschauers oder die Arbeit des Bezeichnenden (signifiant) nicht mit anderen Formen der Arbeit gleichsetzen) – aber dieses Vergnügen durchläuft geradewegs verschiedene Etappen, bestimmte Stadien, die sowohl durch Aufmerksamkeit, Ratlosigkeit, das Bemühen um Einordnung als auch durch Langeweile gekennzeichnet sein können. . . Für mich stehen die unerlaubtesten Freuden im Kino – und das ist etwas, das mich zunehmend interessiert, wobei ich nicht weiß, ob man es in Beziehung setzen kann zu dem Kino des Bezeichnenden (signifiance), der Monumentalität, von dem wir sprachen – im Zusammenhang mit dem Terror und mit der Angst. Seit einigen Jahren bin ich wieder sehr begeistert vom terroristischen Kino.

Eine Sache, die ich in OUT überhaupt nicht vorausgesehen habe und von der wir zu Beginn dachten, daß sie sehr lustig werden würde, war, daß wir mit den Schauspielern angefangen haben, *L'Amour fou* zu kritisieren und seinen Aspekt des Verängstigten, Psychodramatischen, ja sogar Psychotischen, indem wir uns sagten: das darf gerade nicht so sein, das darf nur Spiel sein mit der fortlaufenden Fiktion, das wird lustig sein und dann ist der Film schließlich (mehr als die Dreharbeit) doch sehr schnell ebenso beängstigend geworden. . . Also selbst in diesem Film, bei dem wir keinesfalls die Angst vorgesehen haben, hat sie sich wieder eingestellt, in einem solchen Maße, daß meine Cutterinnen mir sagten: 'Nun ist es an der Zeit, daß Sie einen wirklichen Horrorfilm machen. . .' – Vielleicht in der Hoffnung, daß es dann lustig wäre, ihn zu montieren. . .

La Nouvelle Critique, Nr. 63, April 1973, S. 65 – 74.

Anmerkungen (gekürzt)

[1]) *Méditerranée:* mittellanger Film von Jean-Daniel Pollet, Text von Philippe Sollers. Eine Serie von Bildern, gefilmt in mehreren Ländern um das Mittelmeer herum (sizialianischer Garten, griechischer Tempel, Fischer, junges Mädchen auf einem Operationstisch, die während des ganzen Films wiederkehren, jedesmal in anderer Reihenfolge, und die so etwas wie einen mythischen Bericht konstituieren, in dem jedes Bild ein wenig die Funktion eines Ideogramms hat. Die Anordnung der Einstellungen war nicht vor der Dreharbeit festgelegt, sondern wurde, durch langsames Vortasten, bei der Montage entschieden.

[2]) *O necem jinem,* tschechoslowakischer Film von Vera Chytilova, der aufgebaut ist auf zwei Parallelhandlungen (die eine mit einer Turnerin, die sich auf einen Wettkampf vorbereitet, die andere mit einer verheirateten Frau). Diese beiden Handlungen berühren sich nie, aber sie artikulieren sich gegenseitig in einem sehr komplexen formalen Spiel von Gegenüberstellungen und Annäherungen jeder Art (Ton, Gesten, Rhythmen, etc.).

[3]) *La Vie conjugale:* es handelt sich um zwei Filme von André Cayatte, die gleichzeitig ins Kino gekommen sind und die alle beide die Geschichte eines Paares erzählen, der eine von der Sicht der Frau, der andere von der des Mannes aus.

[4]) Mitarbeiterin in verschiedener Funktion (Skript, Assistentin, Produktion) von Truffaut und Godard, die bei der Vorbereitung und der Dreharbeit von OUT eine bedeutende Rolle gespielt hat.

[5]) Die kontaktierten Schauspieler hatten einen sehr breiten persönlichen Interventionsspielraum in bezug auf die Bestimmung und Entwicklung der von ihnen dargestellten Person.

[6]) Theatergruppe, die vor allem mit Aufführungen von *Les Bargasses* und *Les Idoles* hervorgetreten und erfahren ist in der Anwendung von Improvisationstechniken und im Psychodrama und die, unter anderen, Bulle Ogier, Pierre Clementi und Jean-Pierre Kalfon zu ihren Mitgliedern zählt.

[7]) Cineast aus Quebec *(Pour la suite du monde, Le Regne du jour,*

Les Voitures d'eau), dessen Arbeit auf der Konfrontation von realen Personen mit von ihnen mehr oder minder losgelösten Situationen beruht. Die originalen 'Fiktionen', die dabei herauskommen, sind dann das Ergebnis einer enormen Montage-Arbeit (Sortieren, Auswählen, Neuverteilen) anhand des in beträchtlicher Menge vorhandenen Rohmaterials.

[8]) Geheimbund. Im Paris des Empire von "dreizehn Männern gegründet, die, beseelt vom selben Gefühl, jeder von ihnen energisch genug, um derselben Idee treu zu bleiben, sich selbst gegenüber rechtschaffen genug, um sich nicht gegenseitig zu verraten, sogar wenn sich ihre Interessen widersprachen, jeder genug überzeugter Politiker, um diese geheiligten Bande zwischen ihnen zu verbergen, stark genug, um sich über jedes Gesetz zu erheben, kühn genug, um ihre Ziele in Angriff zu nehmen und stark genug, um Erfolg damit zu haben (...); ohne soziale Vorurteile haben sie sich so wie sie waren akzeptiert (...) und nur Männer aus den besten Kreisen aufgenommen, alles Fatalisten, herzlich und poesievoll, aber gelangweilt, von dem oberflächlichen Leben, das sie führten" (Balzac, Vorwort zu *Histoire des Treize*).

Dieses Prinzip der Geheimen Gesellschaft ist eine der Triebkräfte, welche die Fiktion von OUT konstituieren, indem die Beziehungen zwischen den Personen des Films bestimmt werden von ihrer Zugehörigkeit oder Nicht-Zugehörigkeit (oder ihrer vermuteten Zugehörigkeit), zu dieser Gesellschaft.

[9]) In OUT arbeiten zwei Schauspieltruppen, die eine von Michael Lonsdale, die andere von Michèle Moretti geleitet, an zwei Stücken von Äschylos, *Sieben gegen Theben* und *Prometheus*.

[10]) In dem Film zirkulieren geheime Botschaften, die eine der Personen, Colin (Jean-Pierre Léaud) zu entziffern versucht, um mit der Organisation der Dreizehn in Kontakt treten zu können.

[11]) Die Montage des Vier-Stunden-Films wurde nicht vom selben Stab ausgeführt wie die der Dreizehnstunden-Version (Rivette natürlich ausgenommen).

[12]) Film von Jean-Pierre Daniel und Fernand Deligny, vgl. weiter unten.

[13]) Drehbuchautor der letzten Filme von Miklos Jancso.

[14]) Paolo und Vittorio Taviani, italienische Regisseure.

Zur Person

Jacques Rivette, Jahrgang 1928, gründete im Alter von 22 Jahren zusammen mit Rohmer, Godard und Truffaut die *Gazette du Cinema*. Er war auch unter den ersten Autoren der *Cahiers du Cinema*, die ein Jahr später erstmals erschienen. Rivette schrieb u.a. über Renoir, Hawks und Rossellini.

Filme
1960 *Paris nous appartient* (Paris gehört uns)
1966 *La Religieuse* (Die Nonne)
1969 *L'Amour fou*
1971/72 OUT ONE / OUT ONE SPECTRE

herausgeber: internationales forum des jungen films / freunde der deutschen kinemathek, berlin 30, welserstraße 25 (kino arsenal)
redaktion dieses blattes: peter nau.
druck b. wollandt, berlin 30