

# 21. internationales forum des jungen films berlin 1991

# 20

41. internationale  
filmfestspiele berlin

## OUT 1 - NOLI ME TANGERE

Land Frankreich 1970/90  
Produktion Sunchild/Sunshine  
Les Films du Losange

Regie Jacques Rivette

Ko-Realisation Suzanne Schiffman  
Regieassistentz Jean-François Stevenin  
Script Lydie Mahias  
Kamera Pierre-William Glenn  
Kameraassistentz Dominique Chapuis  
Schnitt Nicole Lubtchansky  
Schnittassistentz Carole Marquand  
Ton René Jean Bouyer  
Tonassistentz Michel Laurent  
Zarb Jean Pierre Drouet  
Mischung Bernard Aubouy  
Aufnahmeleitung Jean Claude Vazely  
Beleuchter Jean Claude Gasche  
Georges Boisrond  
Titel Jean Noël Delamarre  
Standphotographie Pierre Zucca  
Produzent Stéphane Tchalgadjeff  
Mitproduzenten Michel Chanderli  
Danielle Gegauff  
Gérard Vaugeois

Darsteller  
Colin Jean-Pierre Léaud  
Frédérique Juliet Berto  
Lili Michèle Moretti  
Thomas Michael Lonsdale  
Sarah Bernadette Lafont  
Pauline/Emilie Bulle Ogier  
Lucie Françoise Fabian  
Marie Hermine Karagheuz

eine Freundin von Nicolas Marie-Paule André  
Quentin Pierre Baillet  
Vermieterin Gilette Barbier  
Gangster Jean-Pierre Bastid  
Honeymoon Michel Berto  
Chaussette René Biaggi  
Iris Ode Bitton  
Warok Jean Bouise  
Arsenal/Nicolas/Papa/Théo Marcel Bozonnet  
Gangster Michel Chanderli  
ein Fußballspieler Marc Chapiteau  
Faune Monique Clément  
Rose Christiane Corthay  
Achille Sylvain Corthay  
erster Pornograph Pierre Cottrell  
Ethnologe Michel Delahaye  
Etienne Jacques Doniol-Valcroze  
zweiter Pornograph Bernard Eisenschitz  
Léonard Patrick Hec  
der Trödler André Julien

Max Louis Julien  
Minette Michèle Khan  
Renaud Alain Libolt  
der falsche Junggeselle Gérard Martin  
Béatrice Edwine Moatti  
Gangster Urbain Dia Moukori  
Bergamotte Bernadette Onfroy  
Gangster Jacques Prayer  
Elaine Karen Puig  
Martin Jérôme Richard  
Miss Blandish Brigitte Rodan  
der Balzac-Experte Eric Rohmer  
ein Mädchen mit Brille Lorraine Santoni  
Kind in der Boutique Guillaume Schiffman  
ein Junge Mathieu Schiffman  
Gian-Reto Barbet Schroeder  
Marlon Jean-François Stevenin  
der Bote Lorenzos Stéphane Tchalgadjeff  
ein Nachtschwärmer Christian de Tillière  
Gangster Jean Claude Vazely

Format 16 mm, Farbe  
Länge 773 Minuten/742 Minuten  
(acht Folgen)

## OUT 1 SPECTRE

Credits wie bei OUT 1 - NOLI ME TANGERE, außer:

Schnitt Denise de Casebianca  
Länge 255 Minuten/245 Minuten

Uraufführungen OUT 1 - NOLI ME TANGERE  
9./10. Oktober 1971, Le Havre  
(760 Minuten)  
endgültige Fassung Oktober 1990, La Baule  
Festival international du cinéma  
européen (773 Minuten)  
Fernsehen 3. April 1991, West 3, WDR, Köln

Kino OUT 1 - SPECTRE  
30. Juni 1973, Internationales  
Forum des Jungen Films, Berlin  
Fernsehen 25./26. 12. 1972, West 3, WDR

Erste Folge De Lili à Thomas 91'/87'  
Zweite Folge de Thomas à Frédérique 109'/105'  
Dritte Folge de Frédérique à Sarah 107'/103'  
Vierte Folge de Sarah à Colin 106'/102'  
Fünfte Folge de Colin à Pauline 89'/85'  
Sechste Folge de Pauline à Emilie 100'/96'  
Siebente Folge d'Emilie à Lucie 97'/93'  
Achte Folge de Lucie à Marie 74'/71'

Längenangaben bei 24 B/s (Kino) und 25 B/s (TV)

Weltvertrieb Les Films de L'Atalante  
7, rue Béranger  
F - 75003 Paris  
Tel. (331) 42771714

Hergestellt mit Unterstützung des Ministère de la Culture et de la  
Communication und des Centre National de la Cinématographie

## Noli me tangere

Der Satz *Noli me tangere* hat mich sehr lange beschäftigt. Er ist ein bekanntes Motiv in der Malerei der Renaissance und in der religiösen Malerei überhaupt und geht zurück auf die Bibelübersetzung des Heiligen Hieronymus, die Vulgata, ich weiß nicht mehr genau, auf welches Evangelium.

Nach der Auferstehung ist Christus ja mal hier, mal da, taucht auf, verschwindet und fliegt schließlich davon. Er begegnet auch einer der heiligen Frauen - ich glaube, es war Maria Magdalena. Sie geht auf ihn zu, doch er sagt zu ihr: *Noli me tangere* - berühre mich nicht. Darauf geht er weg, ohne noch mehr zu sagen.

Dieses Thema, das man relativ häufig in der Malerei findet, wenn auch nicht so oft wie etwa die Pietà, berührt auch das Verhältnis von Nähe und Distanz zwischen einem Mann und einer Frau, die auf ihn zugeht: *noli me tangere*.

Ich habe erst während der Montage daran gedacht, den Film so zu nennen. Denn OUT ist ein Film, in dem die Personen sich aufeinander zu bewegen, ohne sich je wirklich zu berühren. Sobald sie sich nahe kommen, entsteht wie in der Elektrizität so etwas wie ein Gegenstrom, der sie sofort auseinanderbringt. Es gibt viele Momente des Aufeinanderzugehens in dem Film, die jedoch immer, fast immer, unterbrochen werden: *noli me tangere* - berühre mich nicht.

Jacques Rivette, Mai 1990

## Die Geschichte der Dreizehn

„Zur Zeit des französischen Kaiserreichs trafen in Paris dreizehn Männer zusammen, die von gleichen Gefühlen durchdrungen waren. Energisch genug, ihren gleichgerichteten Ideen treu zu bleiben; rechtschaffen genug, einander auch dann nicht zu verraten, wenn sich ihre Interessen gelegentlich durchkreuzten; klug genug, die geheiligten Bande ihrer Einigkeit vor aller Welt zu verheimlichen; stark genug, sich über jedes Gesetz hinwegzusetzen; kühn genug, alles zu wagen - waren sie auch glücklich genug, jede ihrer Unternehmungen zum Erfolg zu führen. Sie scheuten keine Gefahr und kannten keine Furcht. Kein Herrscher, kein Henker, kein Heiliger - nichts vermochte sie abzuschrecken. Sie fragten nicht nach gesellschaftlichen Vorurteilen, sondern nahmen einander so, wie sie waren. In ihrem Charakter lag unzweifelhaft etwas Verbrecherisches, zugleich aber auch gar manches von dem, was das Wesen bedeutender Männer bedingt. Und damit dieser Geschichte auch die düstere Poesie des Geheimnisses nicht fehle: Jene Männer blieben unbekannt, obgleich sie die bizarrsten Ideen, die Phantasie dem Menschen je eingab, in Wirklichkeit umsetzten und eine Macht entfalteten, ungleich phantastischer als jene, die einem Manfred, einem Faust, einem Melmoth zugeschrieben wird.“

Honoré de Balzac, Geschichte der Dreizehn, Vorwort (1843)

## Work in Progress

Zunächst gilt es, eine kohärente Equipe von Schauspielern zu finden, die allesamt 'Komplizen' dieser Serie von Filmen sind (jeder von ihnen wird 'verantwortlich' sein für eine Figur, die selbstverständlich mit der jeweiligen Persönlichkeit des Schauspielers in fester Verbindung steht, jedoch gleichzeitig unabhängig von ihr ist). Mit diesen drehen wir einen ersten 'Komplex' dieses Stoffs - der, so definiert, ein Sujet in der 'Expansion' darstellt: die Dreharbeiten werden in 16 mm erfolgen, weniger aus Ersparnisgründen als aus Gründen der schnellen Arbeitsweise und der Beweglichkeit (keine 35 mm-Kamera bietet im Augenblick die Möglichkeiten einer Eclair 16). Aus dem gefilmten Material werden wir anschließend nicht einen Film, sondern wenigstens zwei, vielleicht auch drei Filme anfertigen: jeder Film, so wie er zusammengestellt ist, wird eine 'normale' Länge umfassen. Den

nicht verwendeten Rest dieses Materials werden wir als Basis und Ausgangspunkt eines zweiten Drehabschnitts (dem gegebenenfalls, sofern alles unseren Wünschen entsprechend verläuft, ein dritter, ein vierter ... folgen soll) benutzen: wir werden fortfahren, entsprechend der Verfügbarkeit der Schauspieler und der Techniker und in dem Maße, in dem das Spiel die Mühe lohnt, für uns (die 'Figuren', die Equipe, den 'Autor') wie auch für das Publikum. Wir werden versuchen, auf dem Gebiet des Films, indem wir mit seinen Möglichkeiten wie mit seinen Grenzen (technischer oder 'kommerzieller' Natur) spielen, das Abenteuer eines 'Work in progress' zu erleben.

Der Obertitel dieser Gesamtheit von X Filmen, den vorhergesehenen wie den unvorhergesehenen, wird sein: OUT.

Aus der Projektbeschreibung von Jacques Rivette für die Finanzierung von OUT 1.

## Ein Meilenstein in der Geschichte des modernen Films

### Brief von Eric Rohmer an Stéphane Tchalgadjieff

Paris, den 28. Juni 1990

Ich habe gehört, daß Sie eine definitive und vollständige Kopie von Jacques Rivettes Film OUT 1 vorbereiten und möchte Ihnen dafür meine Glückwünsche und Ermutigung aussprechen.

Dieses Werk stellt in meinen Augen eine einmalige Unternehmung dar, einen Meilenstein in der Geschichte des modernen Films, einen wesentlichen Teil des kinematographischen Erbes. Er muß gerettet werden, so wie man *Greed* und *La Passion de Jeanne d'Arc* oder, vor kürzerer Zeit, *L'Atalante* gerettet hat. Im vorliegenden Fall ist allerdings noch hinzuzufügen, daß er gewissermaßen überhaupt erst an den Tag gebracht werden muß, denn bis jetzt existiert der Film nur als Arbeitskopie.

OUT I gehört zur Familie der sogenannten 'Improvisationsfilme', deren Pioniere Rouch und Cassavetes waren. Aber als einziger von diesen Filmen (mit Ausnahme vielleicht von Rouchs *La Punition*, den man mißlungen finden kann), systematisiert er den Ansatz und führt eine Methode bis an ihre Grenzen, die man sonst nie ohne Netz anwendet. Mit einmaligem Mut und ganz frei bewegt er sich auf dem straffen Seil vorwärts, zwölf Stunden lang, und sucht weder auf der Seite des Dokumentarfilms noch auf der des Erzählfilms nach Hilfestellung - weder in der gefilmten Wirklichkeit, noch im geschriebenen Text. Der Schauspieler kann die Lücken seiner Inspiration in keinem Moment mit dem Rückgriff auf seine private Person füllen, und auch nicht mit Worten, die ihm der Regisseur vorsagt. Ihm steht allein seine reine schauspielerische Kreativität zur Verfügung.

In diesem Marathon, bei dem die besten Schauspieler des Autorenkinos der siebziger Jahre mitmachen, kommt es für den Darsteller nicht nur darauf an, seine 'Präsenz' mehr oder weniger zur Geltung zu bringen, oder die gespielte Person glaubhaft zu machen, sondern ihr in der Erzählung einen Weg zu bahnen, sie, bei all dem Gedränge, in den Rang eines Protagonisten hochzuspielen oder wieder in den Rang eines Statisten absteigen zu lassen. Das schlagendste Beispiel ist in meinen Augen Bulle Ogier, die zu Beginn in der Menge verloren ist, sich zum Schluß hin herauslöst und uns, mehr noch als in *L'Amour fou*, durch ihre strahlende Autorität in Bann zieht.

Die Länge des Films gehört also zu den konstitutiven Elementen von Rivettes Plan. Sie mag die Kinobetreiber damals in Schrecken versetzt haben, aber mit den Gebräuchen des Fernsehens ist sie, so scheint mir, vereinbar. Darum glaube ich, guten Grund für die Hoffnung zu haben, daß Ihr Unterfangen bei französischen und ausländischen Sendern Unterstützung finden wird. Wenn mein Name irgend von Gewicht sein kann, so zögern Sie nicht, ihn zu benutzen: Für mich wäre es eine große Ehre, wenn ich selbst zu einem geringen Teil zu Ihrem Erfolg beigetragen hätte.

## The Making of OUT 1 / von Karlheinz Oplustil

Für mich ist es ein Film, den man fest datieren kann: Frankreich - Paris - 1970. Zwei Jahre nach 1968.

Da sind wir und warten ab.

Jacques Rivette, November 1972

Im April und Mai 1970 drehte Jacques Rivette in sechs Wochen das Material, aus dem schließlich OUT 1 - NOLI ME TANGERE werden sollte.

Zugrunde lag zunächst nur eine fünfseitige Projektbeschreibung, die der Kommission des Centre National du Cinéma eingereicht worden war, um einen finanziellen Vorschuß (*avance sur recette*) zu erlangen.

Erst kurz vor Drehbeginn erarbeitete Rivette mit Suzanne Schiffman einen Drehplan in Form einer - erfundenen - Chronologie von Begegnungen der verschiedenen Personen.

„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, 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.

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 Fall 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, diese Art Muster hat sehr auf den Film eingewirkt.“<sup>1</sup>

### Der Lauf des Wassers

Bei den eigentlichen Dreharbeiten lagen keine geschriebenen Dialoge vor, alle Szenen wurden improvisiert.

„Bei OUT 1 gab es kein Drehbuch, sondern nur einen mehr oder weniger skizzierten Ablauf. Wir hatten eine Liste von mitwirkenden Personen und wollten die Geschichte einer Nachforschung drehen. Was aber innerhalb der einzelnen Sequenzen gesprochen werden sollte, war völlig offen. Es geschah dann ausschließlich nach dem Prinzip: heute drehen wir drei Szenen mit Doniol-Valcroze, eine erste Szene, in der er Michael Lonsdale trifft, eine zweite Szene, wo er Françoise Fabian trifft, und eine dritte Szene mit Juliet Berto, die ihm Briefe stiehlt. Das war alles, was man wußte. Und anschließend spielte sich alles in einer mehr oder minder wilden Improvisation ab.“<sup>2</sup>

Die Improvisation erlaubt einem, sich während der Dreharbeiten nicht zu langweilen. Man steht vor vielen ungelösten Fragen, die man nach und nach lösen muß. Ich finde, daß man eine größere Geistesfrische bewahrt, ein größeres Interesse an allem, was im Laufe des Drehens geschieht. Man ist gezwungen, den Schauspielern zuzuhören - da gibt es ständig Überraschungen. Dieser Aspekt von Risiko - und teilweise Gefahr - entspricht ungefähr dem, was beim Drehen vor sich gehen soll. Es ist ja trotz allem ein Einfangen des Unvorhergesehenen, von etwas, das passiert und sich niemals wiederholen wird...

Viele Szenen wurden nach einiger Vorbereitung gedreht, und bei anderen wußten wir überhaupt nicht, was passieren würde. Manchmal hatte einer der Schauspieler eine Idee, die ich kannte, aber der andere nicht, manchmal wußte der eine Schauspieler, was er tun würde, aber ich und der andere Schauspieler nicht. Manchmal wußte auch keiner, was herauskommen würde. Natürlich gab es dabei Dinge, die nicht gut waren, die wir dann weggeworfen haben. Dann wiederum Dinge, von denen wir nicht wußten, ob sie interessant wären.“<sup>3</sup>

OUT 1 ist der einzige Film Rivettes, der vollständig improvisiert wurde, bei allen anderen Filmen gab es zumindest teilweise geschriebene Texte, die allerdings häufig erst kurz vor dem Drehen fixiert wurden.

„Bei OUT 1 war die Improvisation wirklich enorm. *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...

*Céline et Julie vont en bateau* ist ein Film, den man begonnen hat, ohne genau zu wissen, wohin er uns führt... Zu Beginn haben wir noch etwas improvisiert, aber sehr schnell hatten Juliet (Berto) und Dominique (Labourier) 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...

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, den die großen Kraftlinien bestimmen: was von diesem Berg ausgegangen ist, wird in jenes Meer fließen.“<sup>4</sup>

### Gestohlene Briefe

Jean-Pierre Léaud: „Für die Schauspieler bestand die Schwierigkeit bei OUT 1 darin, eine Person in einer unbekanntem oder vagen Fiktion zu erfinden, auf die sich Jacques aber stützte, um seine Arbeit mit dem Schauspieler, mit den Dialogen, dem Spiel, zu vertiefen...

Jeder von uns war verantwortlich für die Person, die er verkörperte. Wir konnten auch die Namen aussuchen. Ich entschied mich für Colin, nach Colin-Maillard (im Deutschen: 'Blindekuh'), nämlich verbundene Augen zu haben...“<sup>5</sup>

Michel Delahaye: „Bei Rivette ist es nicht so, daß er eine Idee hat und sich dann Gedanken über die Inszenierung macht. Die Inszenierung ist vielmehr das Ergebnis seiner Beschäftigung mit den Schauspielern und dem Ort, an dem sie sich aufhalten. Wenn das alles gut durchdacht ist, dann gibt es schließlich nur noch eine Möglichkeit, die Sache zu filmen...“<sup>6</sup>

Michael Lonsdale: „OUT 1 ist etwas Einzigartiges in meinem Leben gewesen, das gehört zu den Höhepunkten meines Schauspielerdaseins. Eine enorme Investition, ein gewaltiges Engagement, denn wir drehten über einen sehr langen Zeitraum, und es war ein verrücktes Unternehmen, so völlig abseits des Gewöhnlichen, einen Film von dreizehn Stunden zu machen. Wir rührten da an etwas, das nie zuvor gemacht wurde, und das interessiert mich am meisten in diesem Beruf... Eine Vision, die zwölf Kinostunden dauert, das heißt eine Reise antreten, ohne recht zu wissen, wohin sie führen wird, weil alles durcheinander ist. Die Zeitdauer, der Begriff der Zeit sind durcheinander, das Aufnahmevermögen ist durcheinander. Diese Vision greift die gewöhnlichen Begriffe der Wahrnehmung in einem an.“<sup>7</sup>

Jacques Doniol-Valcroze: "Alles war improvisiert. Rivette wollte seinen Schauspielern nichts sagen. Man wußte nur sehr vage Bescheid, daß es sich um die 'Geschichte der Dreizehn' von Balzac handelte. Eines schönen Morgens befand ich mich in der Nähe auf einer kleinen Seine-Insel, zusammen mit Michael Lonsdale und später mit Françoise Fabian, und jeder erzählte Geschichten, die völlig unverständlich waren. Ich hatte zum Beispiel eine Szene mit Françoise Fabian. Sie holte plötzlich Briefe aus ihrer Tasche und sagte: "Das ist es also, was du mit deinen Briefen machst." Ich wußte nicht, ob es sich um Liebes- oder Geschäftsbriefe handelte, und weil ich wissen wollte, worum es ging, sagte ich: "Man muß mir die Briefe gestohlen haben." Am Nachmittag drehte Rivette dann eine Szene, in der mir Juliet Berto die Briefe stahl, um dann zu motivieren, was ich gesagt hatte."<sup>8</sup>

## OUT 2, OUT 3, OUT 4

Nach Rivettes in der Projektbeschreibung niedergelegtem ursprünglichen Konzept sollte der Film für später zu drehende Fortsetzungen (OUT 2, OUT 3, OUT 4 ...) offen sein. Dieses Konzept gab Rivette jedoch im Laufe der tatsächlichen Dreharbeiten von OUT 1 auf.

"In unserer Vorstellung war das vor dem Drehen aufgestellte Schema 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 Schemas werden würden, in bezug auf alles, was die letzten Drehtage, die im Großen und Ganzen der letzten Woche unseres Zeitgitters entsprachen, so daß wir die Möglichkeit hatten zu verschieben, eventuell auf das hin, was inzwischen passiert war, Veränderungen während der verbleibenden Dreharbeiten vorzunehmen. Aber am Ende hatte ich plötzlich Lust - und Suzanne und die Schauspieler waren schließlich damit einverstanden - dazu, 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."<sup>9</sup>

## Durch alle Fenster wieder herein

Das gedrehte Material montierte Rivette 1970 und 1971 mit der Cutterin Nicole Lubtchansky zu einer 12 Stunden 40 Minuten langen Fassung, der er den Untertitel NOLI ME TANGERE gab.

"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."<sup>10</sup>

Der Titel OUT 1 ist ein falscher Titel, ein bloßes Etikett, das dazu bestimmt ist, geschrieben zu werden, aber nicht ausgesprochen. Es ist ein rein schriftlicher Titel, der, wie ich hoffe, keinerlei Sinn hat. Es ist "OUT" und etwas weiter die Zahl "1". Es ist ein vorläufiger Titel, aber es wird keinen endgültigen Titel geben, oder aber nur für die Fassung von vier Stunden und fünfzehn Minuten, einfach aus kommerziellen Gründen."<sup>11</sup>

Es ist eine Tendenz, die ich habe: jede Szene für sich zu entwickeln, und wenn man alle behält, ist das Ergebnis länger als es vorgesehen war. Die meisten Regisseure machen längere Filme als vorgesehen, aber sie opfern die Szenen auch ohne Probleme. Die meisten neuen amerikanischen Filme zum Beispiel sind in Wirklichkeit Vier-Stunden-Filme, und man sieht ihnen an, daß sie zusammengeschnitten wurden. Die Filme von François (Truffaut) waren auch immer viel zu lang. Wenn er alles behalten hätte, wären sie auf zweieinhalb Stunden gekommen."<sup>12</sup>

Für die erste Montage setzten wir das Material mehr oder weniger wie einen Rohschnitt zusammen. Die dreizehn Stunden haben eine bewußt sehr lose Montage, die den Aspekt der Improvisation weitgehend erhält und manchmal auch Unsicherheiten und Wiederholungen einschließt, was in der Vier-Stunden-Fassung kaum mehr vorkommt.

In der Dreizehn-Stunden-Fassung gab es sehr lange Sequenzen reiner Reportage über die beiden Theatergruppen, und auch Augenblicke, wo man "es laufen ließ", speziell, was die Kamera angeht: Einstellungen von zehn Minuten, in denen die Schauspieler ganz auf sich gestellt waren und sich ganz aufmachten. Es wurde so etwas wie ein Psychodrama. Natürlich ist auch die Dreizehn-Stunden-Fassung montiert, aber immer so, daß der Eindruck eines Rohschnitts erhalten bleibt."<sup>13</sup>

Was uns im Abstand von zwei Jahren an *L'amour fou* störte, waren der Anschein eines Psychodramas und der Umstand, daß die Wirkung auf den Zuschauer vor allem auf einem emotionalen Angriff durch das Pathetische und Neurotische beruhte. Deshalb entstand bei uns der Wunsch, in die Richtung der Fiktion, des Spiels und des Spielerischen (ludique) zu gehen (um Worte zu gebrauchen, die damals noch sehr viel verwendet wurden). Ich glaube, man kann den Film sehr genau datieren: April - Mai 1970, die reale Zeit der sechs Wochen Dreharbeit. Ursprünglich wollten wir, daß sich die Schauspieler in einer offen eingestandenen Fiktion befinden, daß sie konventionelle Personen darstellten, die durch ein Schema der "Commedia dell'arte" verbunden waren (diese Rolle spielt hier das Vorwort von Balzac).

Aber im Nachhinein, bei der Montage und beim Ansehen, wurde es offensichtlich, daß das Neurotische, das wir zur Tür hinaus gejagt hatten, durch alle Fenster wieder hereinkam, sogar die falschen."<sup>14</sup>

## Weekend in Le Havre

Wegen der Länge des Films war der Plan entstanden, ihn in mehreren Folgen in Fernsehen zu zeigen. Das französische Fernsehen lehnt es jedoch ab, ihn anzukaufen, was dazu führte, daß das für die endgültige Fertigstellung (Mischung, Kopierwerksarbeiten, Titel, Kopien) erforderliche Geld nicht aufgebracht werden konnte.

Die damals allein existierende Arbeitskopie, die technisch noch viele Fehler aufwies, wurde am 9. und 10. Oktober 1971 in Le Havre im Maison de la Culture öffentlich vorgeführt. Diese Aufführung blieb bis 1989 die einzige Vorführung des Films in der langen Fassung.

"Das war eher eine symbolische Vorführung, nachdem das französische Fernsehen ihn damals nicht haben wollte. Sie sagten

immer nur: er ist zu schön, viel zu schön, wir haben ihn nicht verdient. Sie fanden ihn wohl zu schön, daß sie meinten, die Zuschauer könnten das nicht aushalten!

Da kam der Vorschlag von zwei Leuten, die in Le Havre das Kino des Maison de la Culture leiteten und auch schon Wochenenden mit den Cahiers du Cinéma organisiert hatten. Sie hatten von dem Film gehört und schlugen mir eine Vorführung vor. Wir hatten damals noch eine mehr oder weniger zeigbare Arbeitskopie, die dann mehrmals gerissen ist. Zum Glück hatten wir einen aufmerksamen Vorführer, der die Kopie ständig nachregulierte, was wichtig war, weil wir im Zweibandverfahren vorführten und sonst der Ton nicht synchron geblieben wäre.

Es war eine mehr symbolische Vorführung, um überhaupt zu beweisen, daß es den Film gab, das war der Hauptzweck.

Danach mußten wir abwarten. Wir warteten sozusagen auf das Urteil der Geschichte, genau wie De Gaulle! Wir zogen uns in unser Colombey zurück, vielleicht wartet der Film dort jetzt darauf, daß man ihn ruft."<sup>15</sup>

### Spectre

Nachdem sich herausgestellt hatte, daß eine Distribution der langen Fassung nicht möglich sein würde, arbeitete Rivette fast ein Jahr lang mit der Cutterin Denise de Casabianca an einer anderen Fassung desselben Materials, die schließlich vier Stunden und 15 Minuten lang wurde und den Titel OUT 1 SPECTRE erhielt.

"Ich wollte, daß die kurze Fassung einen eigenen Titel hat. Ich habe mich wirklich bemüht, einen zu finden. Das Wort SPECTRE hat so viele Bedeutungen, daß es letztlich gar keine gibt."<sup>16</sup>

Ich wollte, ohne zu wissen wie, einen Film machen, der sich vom anderen ziemlich unterscheidet. Ich habe Denise de Casabianca 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 vermutet hatte, 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, 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 Einstellung haben wir 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 wieder ergab, daß wir für die beiden Endstücke, die erste und die letzte Stunde, über mehr Freiheit verfügten."<sup>17</sup>

In der Vier-Stunden-Fassung haben wir die Fragmentation und die Brüche zwischen den Szenen betont, während die lange Fassung eher mit der Kontinuität spielt. Es gibt dort zwar auch einige Male Parallelmontagen zwischen zwei Szenen, aber nur

ziemlich selten. Insgesamt haben wir eher den Fluß einer Szene mehr oder weniger so erhalten wie er beim Drehen war, wenn auch sicher mit einigen Koketterien der Montage, aber das haben wir gemacht, um die Illusion, den Anschein der Kontinuität zu geben."<sup>18</sup>

Die letzte Einstellung von SPECTRE wurde eine unwichtige Szene, die irgendwo in der Mitte der Dreizehn-Stunden-Fassung untergeht. Als ich begann, OUT 1 auseinanderzuschneiden, entschied ich zuerst, was die erste und die letzte Einstellung von OUT 1 SPECTRE werden sollte. Ich wußte gleich, daß die Szene von Léaud mit dem Anhänger des Eiffelturms am Schluß stehen mußte. Die Wirkung, die sie in SPECTRE hat, ist ganz anders als die in OUT..."<sup>19</sup>

Das Zeitgefühl ist natürlich ganz verschieden, denn in der langen Fassung passiert während der ersten drei oder vier Stunden fast nichts, es sind praktisch Dokumentarfilme von den beiden Theatergruppen und darüber, wie Jean-Pierre (Léaud) seine Umschläge auf den Champs-Élysées verteilt und wie Juliet (Berto) ihre kleinen Diebstähle begeht.

OUT hört mit sehr langen Szenen auf, in denen jeder der Schauspieler vor der Kamera mehr oder weniger zusammenbricht. Es war nicht möglich, davon kürzerer Ausschnitte zu behalten, weil das Interesse gerade in der vollständigen Dauer jeder Szene lag. Aber im Gegensatz zu dem, was die meisten Leute glauben, erfährt man in der langen Fassung nicht mehr über die Intrige als in der kurzen."<sup>20</sup>

OUT 1 SPECTRE wurde in Deutschland zunächst in zwei Teilen im Fernsehen gezeigt (Sendungen: 25. und 26. Dezember 1972, West 3; 27. und 28. Dezember 1972, Nord 3). Die Uraufführung im Kino fand am 30. Juni 1973 in Berlin beim Internationalen Forum des Jungen Films statt.

Der Film kam daraufhin auch in den Verleih der Freunde der Deutschen Kinemathek. In Frankreich wurde er am 28. März 1974 uraufgeführt.

Anfang 1989 wurde von der in Le Havre vorgeführten Arbeitskopie - soweit sie erhalten war - eine Kopie gezogen und im Januar 1989 beim Filmfestival in Rotterdam aufgeführt. In dieser Fassung, die von Rivette nicht akzeptiert wurde, fehlt etwa eine Stunde des Tons, die damals nicht auffindbar war.

"Es fehlt eine Stunde Ton, die verloren ging, und wir hoffen, daß wir sie wiederfinden. Es ist idiotisch, man hat effektiv die dreizehn Stunden Bild, aber es fehlt eine Stunde Ton."<sup>21</sup>

Nachdem - u.a. durch den Ankauf des Films für das Fernsehen durch den WDR - die nötigen Mittel für die Fertigstellung zusammengekommen waren, konnte Rivette im Mai 1990 die jetzt vorliegende endgültige Fassung des Films herstellen, bei der auch der fehlende Ton rekonstruiert wurde.

"Ich habe den Film seit neunzehn Jahren nicht gesehen! Ich bin gespannt und auch sehr glücklich, ihn nach dieser Zeit wiedersehen zu können. Es beweist immerhin, daß der Film immer noch existiert, und daß ist schließlich, was sich ein Regisseur am meisten wünscht. Ich freue mich auch darauf, die Schauspieler wiederzusehen, von denen einige, wie Sie sicher wissen, inzwischen verstorben sind: Juliet Berto, Jean Bouise, Jacques Doniol-Valcroze, Michel Delahaye."<sup>22</sup>

Die endgültige Fassung wurde erstmals im Oktober 1990 in La Baule beim 'Festival international du cinéma européen' vorgeführt. Eine weitere Aufführung fand am 15. Dezember 1990 in Paris im Palais de Tokyo statt.

Im Fernsehen wird der Film in acht Folgen ab 3. April 1991 vom WDR (West 3) gezeigt.

- 1 Interview mit Jacques Rivette von Bernard Eisenschitz, Jean-André Fieschi und Eduardo de Gregorio, in: *La Nouvelle Critique*, Paris, Nr. 63, April 1966; deutsch in: Internationales Forum des Jungen Films Nr. 17/73
- 2 Interview mit Rivette, in: *Die Geheimnisse von Paris* (Wilfried Reichart, WDR 1972)
- 3 Gespräch mit Jacques Rivette von Irene Wittek, in: *Kino*, Berlin, Nr. 5/6, August-Oktober 1973, S. 74
- 4 Gespräch mit Jacques Rivette (Karlheinz Oplustil, Norbert Grob, Fritz Göttler, Andreas Kilb, in: *Filmbulletin*, Zürich, Nr. 166 (3/89), August 1989, S. 33
- 5 Monsieur Léaud acteur, in: *Le Monde*, Paris, 9.12.1971
- 6 Interview mit Michel Delahaye, in: *Die Geheimnisse von Paris* (Wilfried Reichart, WDR 1972)
- 7 Michael Lonsdale im Gespräch mit François Thomas, in: *Cicim*, München, Nr. 22/23, Juni 1988, S.17
- 8 Interview mit Jacques Doniol-Valcroze, in: *Die Geheimnisse von Paris* (Wilfried Reichart, WDR 1972)
- 9 wie 1)
- 10 wie 1)
- 11 Jacques Rivette: "Tourner sans savoir ce qui allait se passer" (Gespräch mit Stéphane Sorel und Joël Magny), in: *Téléciné* Nr. 188, Mai 1974
- 12 Edna Politi / François Albéra: Interview mit Jacques Rivette, in: *Jacques Rivette Rétrospective*, Genf 1985, S. 57
- 13 Jacques Rivette interviewed by Carlos Clarens, Edgardo Cozarinsky, in: *Sight and Sound*, Vol. 43 Nr.4, Herbst 1974, S. 196
- 14 "Comme un mauvais rêve..." Interview mit Jacques Rivette von Yvonne Baby, in: *Le Monde* vom 14.10.1971
- 15 Interview mit Karlheinz Oplustil, Paris, Mai 1990
- 16 Phantom Interviewers Over Rivette (Jonathan Rosenbaum, Lauren Sedofsky, Gilbert Adair), in: *Film Comment*, New York, Vol. 10, Nr. 5, September / Oktober 1974, S.21
- 17 wie 1)
- 18 wie 11)
- 19 Interview mit Rivette von John Hughes, in: *Rear Window*, New York, Nr. 5, Frühling 1975
- 20 wie 16), S. 22
- 21 wie 4), S. 40
- 22 Interview mit Karlheinz Oplustil, Paris, Mai 1990

## Die Geschichte

OUT 1 zeigt sich als die Entwicklung des folgenden Themas: "Was würde heute geschehen, wenn in unserer Gesellschaft eine Gruppe wie die existieren würde, die Balzac in der 'Geschichte der Dreizehn' beschreibt?"

Zitieren wir das Vorwort von Balzac, in dem er das Prinzip der Gruppe darlegt:

"Es gab also in Paris dreizehn 'Brüder', die einander mit Leib und Seele angehörten. In der Gesellschaft kannten sie einander nicht. Wenn sie indes zu nächtllicher Stunde wie Verschwörer zusammenkamen, dann hielten sie keinen ihrer Gedanken verborgen. Nichts war ihnen unmöglich. Sie verfügten über ein Vermögen, das nur dem des Alten vom Berge vergleichbar ist. Sie hatten ihre Füße in jedem Salon, ihre Hände in jedem Kassenschrank, ihre Ellenbogen in jeder Straße, ihre Köpfe auf jedem Kissen. Ihrer skrupellosen Phantasie war alles dienstbar. Niemand befahl ihnen, niemanden waren sie untertan. Die glühendsten Leidenschaften, die zwingendsten Umstände gingen voran; von ihnen allein ließen sie sich leiten. Es waren dreizehn ungekrönte Könige - mehr als Könige: Richter und Henker, die keinen Wert darauf legten, in der Gesellschaft eine Rolle zu spielen, weil sie das ganze Spiel in Händen hielten ..." (...)

Der Film ist die Geschichte der Nachforschungen, die Colin unternimmt, um zu der Gruppe vorzudringen.

## Erste Folge Von Lili zu Thomas

Hier lernen wir zwei Theatergruppen kennen, die eine geleitet von Lili (Michèle Moretti), die andere von Thomas (Michael Lonsdale). Außerdem begegnen wir Colin und Frédérique.

Lili und ihre Truppe (in der vor allem Marie, Elaine und Quentin auffallen) sind Leute, die das Theater lieben. Ihnen ist es wichtiger, zu gemeinsamer Arbeit zusammenzukommen, als im eigentlichen Sinne eine Aufführung zustandezubringen.

Wir beobachten sie dabei, wie sie auf der Basis des Stücks von Äschylos 'Sieben gegen Theben' eine Anzahl von Übungen entwickeln.

Thomas dagegen leitet eine Gruppe von professionellen Schauspielern, die den 'Gefesselten Prometheus' von Äschylos tatsächlich aufführen wollen. Wir sehen, wie sie auf dieser Grundlage nach Methoden, die sich an die des Living Theatre und von Peter Brook anlehnen, improvisieren.

Lili und Thomas (der jetzt mit Béatrice zusammenlebt, einer Schauspielerin aus seiner Truppe) waren früher einmal zusammen. Nach ihrer Trennung hat jeder von ihnen die Truppe gegründet, die wir heute bei ihrer Arbeit sehen.

Dann ist da noch ein gewisser Colin, der parallel hierzu von Café zu Café wandert. Er ist taubstumm, so scheint es jedenfalls, und lebt vom mehr oder weniger aufdringlichen Verkauf von 'Schicksalsbotschaften', die er sorgfältig in Umschläge verpackt hat und mit denen er die Mildtätigkeit der Leute anspricht.

Colin hat mit seiner Familie gebrochen. Im Augenblick ist das alles, was wir von ihm wissen.

Wir wissen im Moment auch nicht besonders viel von Frédérique, einer weiteren unherirrenden Person.

Wir wissen nur, daß auch sie häufig Cafés aufsucht. Dort erweist sie sich als Experte darin, von Zufallsbekanntschaften Geld zu 'borgen'.

## Zweite Folge Von Thomas zu Frédérique

Wir sehen hier Colin als jemanden, der Botschaften nicht nur verteilt (oder verkauft), sondern auch erhält, und zwar dreimal:

Zum ersten Mal in einem Bistro auf den Champs-Elysées, wo ihm eine junge Frau einen Zettel zusteckt, auf dem ein mysteriöser Satz geschrieben steht.

Kurz darauf entdeckt Colin in seiner Wohnung unter der Tür ein weiteres Papier, auf dem ein anderer Satz steht, der ihm nicht weniger mysteriös vorkommt, denn er ist, wie im ersten Falle, nicht in der Lage, ihn irgendeinem ihm bekannten Text zuzuordnen.

Die dritte Botschaft wird ihm von oben aus einem Treppenhaus zugeworfen: Diesmal ist es ein längerer Text, der allerdings ganz offensichtlich erstellt wurde, um mit dem Anschein des Geheimnisvollen einen wahrscheinlich ganz simplen Sinn zu verdecken. Kurz: Colin sieht sich mit einem Kryptogramm konfrontiert, das er zu entziffern versucht.

Hier ist der Text:

Deux chemins s'ouvrent devant toi  
Treize pour mieux chasser le Snark  
Place moi comme je dois l'être  
Ils n'auraient rencontré le Boo  
Sainte fut notre ambition  
Jum qui les vit s'évanouir  
Au port où tu dois aborder  
Passe le temps qui les gomme  
Une main guidera la tienne  
D'autres Treize ont formé un étrange équipage

Zwei Wege öffnen sich vor dir  
Dreizehn, um besser den Schmark zu jagen  
Setz mich hin so wie es sein soll  
Sie hätten den Buh nicht gefunden  
Heilig war unser Streben  
Jum sah sie das Bewußtsein verlieren  
Im Hafen, wo du ankommen muß,  
Verbring die Zeit, die sie ausradierte  
Eine Hand wird die deine führen  
Noch einmal Dreizehn, eine seltsame Mannschaft."

Zuerst ist Colin vor allem erstaunt über die doppelte Verwendung des Wortes 'Dreizehn'. Er hatte von der 'Geschichte der Dreizehn' von Balzac gehört, und da er meint, dort erhellende Hinweise zu finden, beginnt er mit der Lektüre. Schnell merkt er, daß er auf dem richtigen Weg ist, denn er findet im Vorwort von Balzac die Quelle der beiden Texte, die er zuvor erhalten hatte.

Währenddessen setzt Frédérique ihre Irrwege und ihre 'Anleihen' fort. Ihr letzter Dreh: zwei Verkäufer von Pornophotos zu erpressen. Das geht schief. Sie wird ziemlich grob aus dem Bistro geworfen, wo sie sich betätigte.

Tatsächlich hat Frédérique keine andere Beschäftigung in ihrem Leben, als ständig zu versuchen, an allen Ecken und Enden Geld zu beschaffen. Sie lebt allein und hat einen einzigen Freund, Honeymoon, einen sanften und schüchternen Homosexuellen, der zur Zeit in einen Jungen verliebt ist, den er aber nicht anzusprechen wagt. Frédérique ist gewissermaßen seine Vertraute. Er erzählt ihr von seinem Liebeskummer, und sie erzählt ihm, manchmal, von ihren Geldsorgen.

Thomas für sein Teil setzt seine Studien fort (in dieser Phase seiner Arbeit geht es vor allem um die Aggression). Aber wenn nun einige Fäden zusammenlaufen, so hat das hauptsächlich mit Lili zu tun.

Lili (wir haben von Anfang an gesehen, wie sie mysteriöse Telefongespräche führte) trifft sich in der Nähe des Justizpalastes mit Lucie, einer Anwältin (Françoise Fabian). Im Verlauf ihrer Unterhaltung nehmen sie mehrmals Bezug auf die Gruppe, zu der sie gehören.

Wir erfahren, daß Lucie sich weiterhin mit Pierre, Etienne und Warok trifft. Wir erfahren auch, daß Igor verschwunden ist. Lili jedenfalls interessiert sich nicht mehr für die Gruppe. Dennoch hat sie das Bedürfnis empfunden, mit Lucie darüber zu sprechen.

Dann ist da noch eine andere Person, mit der Lili von 'der Gruppe' gesprochen hat: Elaine, Schauspielerin in ihrer Truppe und darüberhinaus Sekretärin eines gewissen Georges, eines Anwalts, der auch ein Freund von Lili ist.

Diese bedauert übrigens, mit Georges von denen gesprochen zu haben, die sie 'die übrigen Zwölf' nennt.

### Dritte Folge

#### Von Frédérique zu Sarah

Um seine Recherchen fortzusetzen, fand Colin es angebracht, sich an einen Professor zu wenden, der Experte für Balzac ist. Immer noch stumm, schreibt Colin seine Fragen auf und legt sie dem Professor vor.

Dieser spricht sehr klug von Balzac, scheint aber an der Gruppe der Dreizehn als solcher nicht besonders interessiert zu sein. Auf eine dahingehende Frage von Colin erklärt der Professor, nicht an die Existenz einer derartigen Gruppe heutzutage zu glauben, selbst wenn sie denn in der Vergangenheit überhaupt hätte existieren können.

Colin muß seine Nachforschungen also allein weiterführen. Als er sich aufs Neue dem Kryptogramm zuwendet, findet er durch Zufall einen der Schlüssel zu seinem Verständnis. Denn wenn man die ersten Wörter der ungeraden Verse liest, erhält man einen sehr

kurzen Text, der durchaus einen Sinn zu haben scheint: Deux - Place - Sainte - au port - Une. Das könnte eine Adresse bedeuten: 2, place Sainte Opportune.

Als Colin sich sogleich zu dieser Adresse begibt, findet er dort eine Mode-(und auch modische) Boutique: es ist eine Art Hippiebasar mit dem Ladenschild 'L'Angle du Hasard' ('Der Winkel des Zufalls').

Er tritt ein, um das Terrain zu sondieren, und geht wieder hinaus, ohne ein Wort gesprochen zu haben, hinterläßt jedoch folgende schriftliche Nachricht: "Kennen Sie die Dreizehn?" Daraufhin kommt die Besitzerin des Ladens, Pauline (Bulle Ogier), aus einem Hinterzimmer, wo sie sich mit einigen Freunden unterhalten hatte, und entdeckt die Nachricht. Bevor er den Laden verließ, hatte Colin einige der Worte verstehen können, die in dem Hinterzimmer gesprochen worden waren: die Freunde von Pauline hatten davon geredet, eine Zeitung zu gründen.

Daher stammt zweifellos die Idee von Colin, sich als Journalist auszugeben. Jedenfalls haben wir diesen Verdacht, als wir hören, wie Colin mit seinem Vater telefoniert (hier öffnet er zum ersten Mal den Mund), um ihn danach zu fragen, wie er an einen Presseausweis kommt.

Thomas setzt seine Arbeit am 'Prometheus' in der uns schon bekannten Weise fort. Aber zum ersten Male sehen wir ihn auch zu Hause, mit Béatrice. Er hat das Gefühl, in seiner Arbeit nicht von der Stelle zu kommen und er würde gerne jemandem die Aufführung im momentanen Zustand zeigen. Pierre? Etienne? Schließlich ringt er sich dazu durch, in der 'Aubade' anzurufen, bei Sarah. Denn wie die Gefährten bei Balzac haben auch unsere Freunde hier ihre 'Aubade', eine Art Zufluchtstätte, wo sie sich versammeln können, wo sie ihre Bande festigen oder erneuern können. Da er sich in einem Zweifel befindet, ist es also ganz natürlich, daß er sich dorthin wendet und zu Sarah geht, in ein großes Haus am Meer.

Thomas ißt dort, schläft dort. Er spricht. Er würde Sarah (Bernadette Lafont) gerne mit nach Paris nehmen. Aber Sarah zögert, sie ist weit weg von Paris, von den Leuten, von allem. Sie hat sogar die Idee aufgegeben zu schreiben, obwohl sie schon ein Buch geschrieben hat. (Es war ein Buch über Pierre, mit dem sie lange Zeit sehr verbunden war.)

Abgesehen davon haben wir Frédérique wiedergesehen, deren Persönlichkeitsbild sich festigt: sie lebt von miesen kleinen Affären und mehr oder weniger geschickt ausgeführten Diebstählen. Ihr letztes Abenteuer endet eher schlecht: sie wird von jemandem in einer schwarzen Lederjacke zusammengeschlagen, dessen Silhouette und Haltung uns nicht fremd vorkommen.

### Vierte Folge

#### Von Sarah zu Colin

Colin, der immer noch auf der Suche nach seinem Presseausweis ist, geht zu 'Paris Jour', wo er hinausgeworfen wird. Er kehrt zu Paulines Laden zurück. Und plötzlich spricht er. Er stellt sich als Journalist vor und bewirbt sich um eine Mitarbeit an der Zeitung, die die Freunde von Pauline gründen wollen. Damit kommt er endlich an sein Ziel: in den kleinen Kreis von Freunden einzudringen, die im 'L'Angle du Hasard' verkehren.

So kann er Pauline bei ihren häufigen Treffen über die Dreizehn ausfragen. Aber Pauline ist auf der Hut und antwortet auf seine Fragen nur in Rätselform.

Frédérique betreibt weiter ihre kleinen Geschäfte. Diesmal nimmt sie einen jungen Fußballspieler mit ins Hotel (zweifelloos mißtraut sie von nun an den Cafés) und nutzt den Augenblick, wo er im Bad ist, um sich mit seinem Geld davonzumachen. Dies ist nichts anderes als eine weitere in der langen Reihe ihrer Gaunereien und Missetaten. Aber hier ist etwas, was für uns wichtiger werden wird: ihr Zusammentreffen mit Etienne Loinod (Jacques Doniol-

Valcroze). Als Frédérique an seinem Haus vorüberkam, sah sie zum Fenster hinein und entdeckte diesen Mann, wie er allein Schach spielte. Sie betrat das Haus. Neugierig geworden, akzeptiert der Mann die Anwesenheit dieser so seltsam aussehenden Unbekannten. Er verläßt den Raum, um für sie einen Cocktail zuzubereiten. In seiner Abwesenheit beginnt Frédérique natürlich, die Umgebung auszukundschaften. Sie durchsucht den Sekretär und nimmt, da sie dort kein Geld findet, aber nicht mit leeren Händen dastehen will, einen Paken Briefe mit.

Wieder zu Hause, öffnet Frédérique die Briefe. Sie sind an Etienne Loinod adressiert und unterschrieben mit Lucie, Pierre, Igor ... Und es ist darin häufig die Rede von der 'Gruppe der Dreizehn'.

Thomas ist mittlerweile zurück in Paris, zusammen mit Sarah, die er zum Mitkommen überreden konnte. Thomas erläutert ihr die Probleme, die er in bezug auf den 'Prometheus' hat und läßt sie an seinen Proben teilnehmen. Aber Sarah (uninteressiert, enttäuscht oder einfach gleichgültig) bleibt zurückhaltend und so gut wie stumm.

Zudem begegnen wir Thomas eines Abends bei Pauline (die im privaten Bereich auf den Namen Emilie hört) zusammen mit ihren beiden kleinen Töchtern und deren Kindermädchen. Oft ist die Rede von Igor (dessen geheimnisvolles Verschwinden noch nicht geklärt ist) und wir erfahren auch, daß dieser Igor niemand anderes als der Ehemann von Pauline-Emilie ist. Hat Igor vielleicht einen Auftrag übernommen? Und wenn ja, ist dann sein Verschwinden freiwillig oder nicht?

Ein gewisser Renaud taucht währenddessen bei der Truppe von Lili auf (die weiterhin über das Thema der 'Sieben gegen Theben' arbeitet). Er möchte auch gern Theater spielen. Er nimmt an Proben bei, kommt wieder, bleibt, und wird schließlich aufgenommen.

### **Fünfte Folge**

#### **Von Colin zu Pauline**

Frédérique, die es noch nicht aufgegeben hat, Etienne um Geld zu erleichtern, ruft ihn an, um einen Handel vorzuschlagen: wenn er seine Briefe zurückhaben will, muß er sie ihr abkaufen. Etienne behauptet, daß die Briefe ohne jegliche Bedeutung für ihn seien. Er lehnt rundheraus ab, sie zu kaufen, und hängt ein, nachdem er Frédérique gedroht hat.

Sie ist ziemlich erschreckt und beschließt, sich als Junge zu verkleiden. Da sie aber immer noch vorhat, die Briefe, die ihr ziemlich wichtig erscheinen, zu Geld zu machen, ruft sie deren Absenderin an, Lucie.

Frédérique hat eine Verabredung mit Lucie getroffen, auf einer Terasse hinter dem Moulin Rouge. Die beiden Frauen haben ein langes Gespräch, an dessen Ende Frédérique, die von Beginn an der geschickteren Lucie unterlegen war, die Briefe übergibt, ohne dafür etwas erhalten zu haben.

Colin sucht weiterhin den Laden von Pauline auf, immer noch mit dem Ziel, sie zum Sprechen zu bringen. Um dieses Ziel leichter zu erreichen, hält er es für das beste, ihr ein wenig den Hof zu machen.

Das hat zur Folge, daß Colin Opfer seines eigenen Spiels wird und sich wirklich in Pauline verliebt. Und bald vergißt er auch den Beweggrund für seine Besuche: seine Nachforschungen über die Dreizehn. Pauline ist überhaupt nicht in ihn verliebt und behandelt ihn von oben herab.

Frédérique betreibt ihre Pläne weiter. Sie wird einen dritten Versuch unternehmen, aus den Briefen, die sie noch hat, einen Vorteil zu ziehen (sie hat die Briefe von Igor behalten, in denen die Rede vom 'L'Angle du Hasard' war). Sie sucht Pauline auf. Um Nachrichten von Igor zu bekommen, erklärt sich diese damit einverstanden, die Briefe zurückzukaufen. Zuerst ist sie enttäuscht, da die Briefe ziemlich alt sind und überhaupt nicht dabei

helfen, das Geheimnis von Igors Verschwinden zu lösen. Dennoch sind sie von gewissem Interesse, insofern, als Igor in ihnen von Pierre spricht und davon, daß dieser es ihm übelgenommen hatte, daß er die Dreizehn verließ.

Was unsere beiden Theaterleiter betrifft, so sehen sie sich immer größeren Problemen gegenüber. Thomas ist jetzt, abgesehen von seinen beruflichen Problemen, gefühlsmäßig hin- und hergerissen zwischen Sarah und Béatrice, während Lili den Zerfall ihrer Truppe mitansehen muß.

Das Ganze war folgendermaßen gekommen: Zuerst war da der immer größer werdende Einfluß von Renaud, dem Neuankömmling, auf die Truppe. Renaud hatte Lili als Regisseur immer mehr den Rang abgelassen, was diese natürlich erbitterte, da für sie Prestige wichtiger ist als alles übrige.

Dann war da die Geschichte mit Quentin: er hatte beim Pferderennen eine Million gewonnen. Zunächst war das eine gute Nachricht. Endlich hätte die Truppe alle ihre Vorstellungen verwirklichen können. Unglücklicherweise konnte Renaud die allgemeine Euphorie (sprich: Mangel an Aufmerksamkeit) ausnutzen und sich mit dem Geld davonmachen.

Seitdem fühlt sich die Truppe kopflos und hat keine Lust mehr zu arbeiten. Die Schauspieler sind entmutigt, doch um irgendetwas zu unternehmen, beschließen sie, Renaud wiederzufinden, um das Geld zurückzuholen. Sie haben nur zwei Hinweise. Einerseits ein Photo von Renaud, andererseits einen völlig vagen Anhaltspunkt: sie wissen, daß Renaud, wenn er mit der Metro nach Hause fährt, an einer Haltestelle an einem der Stadttore von Paris aussteigt. Für ihre Suche teilt die Truppe also die Stadttore unter sich auf.

### **Sechste Folge**

#### **Von Pauline zu Emilie**

Im Laden von Pauline sieht Colin, der immer noch traurig ist, weil diese nichts von ihm wissen will, Sarah. Er wird neugierig und beschließt, ihr zu folgen. So gelangt er zu dem Probenraum von Thomas. Colin greift wieder zu seinem alten Trick und stellt sich als Journalist vor. Er erzählt ihm von der 'Geschichte der Dreizehn' und fragt ihn, welcher Zusammenhang zwischen dem 'Prometheus' und der 'Geschichte der Dreizehn' bestehe. Thomas geht nicht auf die Frage ein.

Tatsächlich ist Thomas beunruhigt (vor allem in bezug auf Sarah), und, da ihn diese Frage nicht losläßt, verabredet er sich mit Etienne, um mit ihm darüber zu sprechen. Sie unterhalten sich länger, und wir erfahren dabei, daß die Gruppe in der Tat existiert. Oder vielmehr, daß sie vor zwei Jahren existiert hat, hauptsächlich auf Betreiben von Pierre, und daß sie tatsächlich nach Balzac Prinzip aus der 'Geschichte der Dreizehn' organisiert war.

Wenn wir jetzt rekapitulieren, welche Mitglieder der Gruppe wir schon kennengelernt haben, dann haben wir: Pierre (Architekt), Etienne (Geschäftsmann), Lucie (Anwältin), Thomas und Lili (Theaterleiter), Sarah (Schriftstellerin), Igor (Journalist und Aktivist) und Warok (Philosoph), der zuvor schon kurz erwähnt wurde und den wir gleich ausführlicher kennenlernen.

Da die Zeit vergangen ist und die Ideen sich geändert haben, ist die Gruppe in der Zwischenzeit mehr oder weniger zerbrochen. Einige sind skeptisch geworden, wie Etienne und Warok, andere, wie Lili, haben sich eigentlich nie wirklich dafür interessiert.

Währenddessen sucht die Truppe von Lili weiter ohne großen Erfolg nach Spuren von Renaud. Lili hat schnell die Lust und den Mut verloren und hört auf, sich für die Angelegenheit zu interessieren. Im Zweifel darüber, wo sie steht, sucht sie in der 'Aubade' Zuflucht.

Thomas, dem seine beruflichen Probleme über den Kopf gewachsen sind, schiebt sie eine Zeitlang beiseite, um ein amouröses Unternehmen zu starten, das seinem Hinundher zwischen Sarah und Béatrice ein Ende setzen soll: Er versucht, sie beide zugleich

in sein Bett zu bekommen. Das ist ein Mißerfolg. Sarah sieht nun keinen Grund mehr, in Paris zu bleiben. Sie fährt wieder in ihr Haus zurück, wo, wie wir gesehen haben, Lili gerade ankommt. In der Zwischenzeit wurde Colin aus Paulines Laden geworfen. Verzweifelt wendet er sich wieder dem Kryptogramm zu, in der Hoffnung, daß es ihn auf eine andere Spur bringen wird. Fasziniert durch die eindeutigen Bezüge im Text auf das Gedicht von Lewis Carroll 'The Hunting of the Snark' (Die Jagd nach dem Schnark) entdeckt er (nachdem er ein dem vorigen entsprechendes System ausprobiert und die Endworte der geraden bzw. -ungeraden Zeilen gelesen hat), daß man nur das englische Wort 'Crew' (für 'équipage'-Mannschaft) zu nehmen braucht und den letzten Buchstaben jeder Zeile von unten nach oben lesen muß, wobei man je eine Zeile überspringt, um zu einem Namen zu gelangen, der ihm vertraut erscheint: Warok.

Jetzt begegnen wir wieder Frédérique, die immer noch als Junge verkleidet ist und in einem Café ihren Freund Honeymoon trifft. Er ist nach wie vor verliebt in den Jungen, den er nicht anzusprechen wagt, und vertraut seinen Kummer wieder einmal Frédérique an. Nur diesmal ist der Junge dort. Er sitzt wie jeden Tag vor seinen Zeitungen (er schätzt besonders die Rubrik 'Vermischtes') und Frédérique bietet sich an, mit ihm Kontakt aufzunehmen. Offensichtlich hat sie den Jungen noch nie gesehen, aber wir Zuschauer kennen ihn: es ist Renaud ...

Frédérique beginnt nun ein Gespräch mit ihm und, da er die vermischten Nachrichten so liebt, erklärt sie, daß sie Spezialistin für dieses Thema sei, da sie selbst zu einer Bande gehöre. Sie schlägt vor, Renaud über einen Coup zu informieren.

### Siebente Folge

#### Von Emilie zu Lucie

Renaud ist interessiert und läßt sich darauf ein, Frédérique wiederzusehen. Sie verabreden sich im Parc Montsouris. Frédérique geht als Frau gekleidet hin, und es gelingt ihr, Renaud zu verführen. Wir begegnen ihnen in seinem Zimmer, wo Renaud Frédérique erzählt, daß er zu einer Gesellschaft namens 'Les Compagnons du Devoir' (Gefährten der Pflicht) gehöre, deren Mitglieder Weise und Eingeweihte seien. Renaud fügt hinzu, daß er für die Gruppe eine ziemlich große Summe gestohlen habe. Aber nachdem er erst ziemlich naiv von seinen Geheimnissen erzählt hat, weigert er sich dann, mehr zu sagen.

Colin seinerseits hat sich mit Warok verabredet. Es war nicht sehr schwierig, ihn zu finden, da er in einschlägigen Kreisen sehr bekannt ist. Er befragt ihn über die Dreizehn, aber ohne Erfolg. Colin hat mehr und mehr den Eindruck, von irgendjemandem manipuliert zu werden, weiß aber nicht von wem, warum, wie. Kurz, er fühlt sich 'besessen'. Um seinen Ausdruck zu benutzen: "All das wurde organisiert, um den Uneingeweihten in heilloser geistiger Verwirrung zu stürzen."

Emilie (das heißt: Pauline) glaubt ihrerseits, etwas entdeckt zu haben. Wir haben sie schon mit Sarah sprechen sehen, der sie gewisse Verdachtsmomente mitteilte. Danach wäre Pierre (dem sie schon immer ziemlich feindlich gesonnen war) schuld am Verschwinden Igors. Die Briefe, die sie Frédérique abgekauft hat, scheinen ihr diesen Verdacht endgültig zu bestätigen. Sie beschließt also, sich zu rächen. Zu diesem Zwecke beschafft sie sich Photokopien von Kostenvoranschlägen, die Pierre als Architekt gemacht hat und die gewisse Unregelmäßigkeiten aufweisen. Sie hat vor, damit Pierres Karriere zu zerstören.

Sarah tut alles, um sie von diesem Plan abzubringen. Zuerst einmal: Ist sie sich überhaupt sicher? Kann sie aufgrund einfacher Verdächtigungen Pierre so rundheraus verurteilen? Da Emilie sich weigert, Vernunft anzunehmen, bleibt Sarah nur noch ein Mittel, ihr Unternehmen zu bremsen: Sie muß die Dreizehn zu Hilfe rufen.

Sarah informiert also Thomas, Etienne und Lucie über die von Emilie gesponnene Intrige. Es gelingt ihnen, sich die Photokopien zu verschaffen. Sie fragen sich aber dennoch, was sie tun könnten, um Emilie an ihren Racheplänen zu hindern.

### Achte Folge

#### Von Lucie zu Marie

Alles verwickelt sich und löst sich dann ganz plötzlich.

Wir sehen, wie Frédérique, von Neugier getrieben, versucht, alles über die Organisation, zu der Renaud gehört, herauszufinden. Wir sehen auch, wie dieses letzte Unternehmen der schwachen Frédérique ein tragisches Ende findet.

Zudem werden wir Zeuge, wie die Dinge für Colin endlich etwas klarer werden. Nach einer schweren Krise begreift Colin, daß man ein Spiel mit ihm getrieben hat. Für ihn sind die Dreizehn von nun an eine Kinderei, die er nicht mehr beachten wird.

Schließlich kehrt er zu Warok zurück, dem er seine neuen Empfindungen mitteilt. Die Wahrheit über die Dreizehn, ihres Geheimnisses entkleidet, wird ihm ganz deutlich.

Und dadurch, daß er für sich herausfindet, was er davon zu halten hat, erlaubt er auch uns zu entdecken, was wir glauben können und was nicht.

### Interviews mit Jacques Rivette

*Rivette:* Der Mythos 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 Regisseur 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 Schlecht 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.

### Neuartige Fiktionen

*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 Szene, in der Bulle Ogier die Proben verläßt. Dies vorausgesetzt, haben wir dennoch diese Szene ziemlich flach, ohne zu dramatisieren, behandelt.

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 'Geschichte der Dreizehn' vorkam, 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. (...)

### Spiel, in allen Bedeutungen

*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, ebenso wie 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 stehen gelassen, obwohl wir sie hätten herauschneiden 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. (...)

### Dauer und Wahrnehmung

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 ...

### Visuelle Monumentalität

*Frage:* Wie ließe sich die besondere Erzählform definieren, die Sie hierbei interessiert? (...)

*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 Neugier des Publikums auf sich zieht: ein rein plastisches Vergnügen, das abhängig ist von einem bestimmten Stellenwert von Bild und Ton. (...)

Letztenendes sind alle Filme, die mich in letzter 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* 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...

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 sich 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.

### Phänomene der Zirkulation

*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, 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 (signifié).

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.

Interview mit Jacques Rivette von Bernard Eisenschitz, Jean-André Fieschi und Eduardo de Gregorio, in: La Nouvelle Critique, Nr. 63, April 1973, S. 65 - 74;  
deutsch in: Internationales Forum des Jungen Films, Nr. 17/73

### Auf einer Pyramide aus Stühlen

*Frage:* Wie beginnen Sie einen Film? Wo finden Sie den Stoff?

*J.R.:* Mein Ausgangspunkt ist der, daß ich mit einem bestimmten Schauspieler einen Film drehen möchte, daß ich mir überlege, wie die Situation aussehen müßte, wenn dieser auf jenen Schauspieler trifft. Bei *L' amour fou* war es so, daß ich Bulle Ogier und Jean-Pierre Kalfon auf der Bühne gesehen habe. Es war so offensichtlich, daß sich zwischen Bulle Ogier und Jean-Pierre Kalfon etwas abspielte, daß in mir sofort der Wunsch entstand, mit beiden zu drehen. Und die einfachste Idee war, die Geschichte eines Paares zu drehen.

Bei OUT 1 war das viel komplizierter, weil ich einen Film mit vielen Personen drehen wollte. Einfach als Reaktion auf *L' amour fou*. Wir haben angefangen, uns zu unterhalten, ohne überhaupt an ein Drehbuch zu denken. Wir haben vielmehr nach Personen gesucht. Michael Lonsdale hatte gleich zu Anfang von seiner Arbeit mit Peter Brook im Jahr 1968 erzählt. Er fand es sehr amüsant, Peter Brooks Idee der kleinen Gruppe wieder aufzugreifen. Michèle Moretti hatte Lust, etwas mit einer kleinen Gruppe, die zu ihr gehörte, zu machen, und so kam es, daß jeder langsam,

aber sicher eine Person schuf mit einer bestimmten Anzahl von um diese Person agierenden Leuten. Als wir dann nach einem alles vereinigenden Prinzip suchten und es nicht fanden, da stießen wir auf die 'Geschichte der Dreizehn' von Balzac.

*Frage:* Welche Funktion hat Balzacs Geschichte in OUT 1?

*J.R.:* Balzac gehört zu den Spielelementen des Films, sein Roman ist ein Element von vielen, aber nicht unbedingt das wichtigste. Bei der Vorbereitung des Films ist uns ein anderes Element eingefallen: Ich meine die Anspielung auf das Gedicht von Lewis Carroll 'The Hunting of the Snark'. Ja, und jetzt glaube ich, daß, wenn der Film fertig ist, Lewis Carroll Balzac völlig verdrängt hat.

*Frage:* Es gibt zwei Filme mit dem Titel OUT 1. Der eine ist zwölfteinhalb Stunden lang, der andere viereinviertel Stunden. Worin unterscheiden sich diese beiden Filme?

*J.R.:* Der Unterschied liegt zunächst natürlich in der Länge. In dem Film von zwölfteinhalb Stunden wollten wir die weitgehende Improvisation der Dreharbeiten, den Reportagecharakter, die glücklichen und unglücklichen Zufälle erhalten. Was den Viereinviertel-Stunden-Film angeht, so ist er, trotz seiner ungewöhnlichen Konstruktion, strenger und straffer.

Ich habe alle Zufälligkeiten herausgeschnitten, die ich gerne in der langen Version erhalten wollte. Es gibt Kürzungen, Änderungen im Aufbau des Films. Ich glaube, es handelt sich einfach um eine andere Geschichte.

*Frage:* OUT 1 entstand aus der Zusammenarbeit mit den Schauspielern. Wo liegt die Abgrenzung zwischen Ihrer Konzeption und dem Einfluß der Mitarbeiter?

*J.R.:* Ich habe versucht, vor allem, weil ich von Natur aus faul bin, mich als Regisseur weitgehend herauszuhalten. Es ist das Prinzip des Films, die Schauspieler soweit wie möglich zu beteiligen, das heißt, den Film mit ihren Ideen zu bereichern.

Dabei spielen sie sich nicht unbedingt selbst, sie verkörpern vielmehr fiktive Personen; es handelt sich nicht um Reportagen über sie selbst, sondern vielmehr um ein Spiel, das sie gegenüber den fiktiven Personen spielen. Was nun nicht ausschließt, daß sie durch die Improvisation auch wieder sich selbst spielen.

*Frage:* Wird die ungewöhnliche Länge und die unkonventionelle Dramaturgie von OUT 1 den Zuschauer nicht irritieren?

*J.R.:* Meine Absicht ist es nicht, den Zuschauer zu verwirren; ich möchte ihn vielmehr in die Lage versetzen, in der er sich laufend Fragen stellt. Er soll sich nie in einer bequemen Situation befinden, in der er sich gemütlich vor einen Film setzt, mit einer Geschichte, die ihn von Anfang an packt, und die ihn auf einer gradlinigen, strengen Bahn hält, und das ein, zwei, drei Stunden lang. Ich möchte vielmehr beim Zuschauer so etwas wie ein 'permanent gestörtes Gleichgewicht' erzeugen, so, als wenn er auf einer Pyramide aus Stühlen sitzt, die in jedem Augenblick einstürzen kann. (...)

### Zwei Jahre nach 1968

*Frage:* Welche Funktion haben die beiden Theatergruppen in OUT 1?

*J.R.:* Sie bilden die Fortsetzung der Funktion, die das Theater in *L' amour fou* hatte. *L' amour fou*, das war ein Theater, das räumlich abgeschlossen war, und bei dem der Regisseur Jean-Pierre Kalfon versucht hat, aus diesem Abgeschlossenheit Nutzen für seine Arbeit zu ziehen.

Bei OUT 1 handelt es sich dagegen um zwei Theatergruppen, die den traditionellen Theaterrahmen verlassen haben. Beide Theatergruppen versuchen, ganz egoistisch jede für sich zu arbeiten. Der Film versucht, den Zustand einer allgemeinen Krise zu beschreiben und somit auch eine Krise des Theaters, bei der die verschiedenen Personen das Gefühl haben, in einem kritischen Zeitabschnitt zu leben, in dem man nichts anderes tun kann als abzuwarten. Alles, was sie bis dahin tun können, ist, Utopien

nachzuhängen, Utopien mit einem mehr oder weniger ungewissen Ausgang. Darin bestand für mich der eigentliche Reiz des Themas. Es verweist auf ein weitverbreitetes Gefühl. Für mich ist es ein Film, den man fest datieren kann: Frankreich-Paris-1970. Zwei Jahre nach 1968. Da sind wir und warten ab.

Interview mit Jacques Rivette von Wilfried Reichart, November 1972, in: Süddeutsche Zeitung, München, 27. Januar 1973

## Biofilmographie

Jacques Rivette, geb. 1928 in Rouen, kommt 1949 nach Paris, lernt Eric Rohmer (d.i. Maurice Scherer), François Truffaut und Jean-Luc Godard kennen. 1950 Mitarbeit an der von Rohmer geleiteten 'Gazette du Cinéma'. Häufige Besuche der Cinémathèque française.

Ab 1953 Mitarbeit bei den 'Cahiers du Cinéma', u.a. Interviews mit Jean Renoir, größere Arbeiten zu Howard Hawks und Roberto Rossellini. 1955/56 auch Filmkritiken für die Wochenzeitschrift 'Arts'.

1953 Teilnahme an den Dreharbeiten von *Madame de...* (Max Ophüls). 1954 Schnittassistent bei Jean Mitry, Regieassistent bei Jacques Becker (*Ali Baba et les quarante voleurs*) und Jean Renoir (*French CanCan*), Kamera bei den Kurzfilmen *Une visite* (François Truffaut) und *Bérénice* (Eric Rohmer). 1956 eigener Kurzfilm *Le coup du berger*.

Ab 1958 Arbeit an *Paris nous appartient*, der erst 1960 fertiggestellt werden kann. Im August 1961 Interview mit Jean Renoir für einen Fernsehfilm von Jean-Marie Coldefy (*Jean Renoir vous parle de son art*).

1963 Theaterinszenierung von *La Religieuse* nach Diderot mit Anna Karina am Théâtre du Studio des Champs-Élysées.

Von Juni 1963 bis April 1965 Chefredakteur der 'Cahiers du Cinéma'.

1966 löst das Verbot des Films *La Religieuse* einen lang anhaltenden Skandal aus. Nach seiner Freigabe kommt er 1967 unter dem Titel *Suzanne Simonin, la religieuse de Diderot* in die Kinos. 1966 Fernsehfilm *Jean Renoir, le patron* über und mit Jean Renoir für die Reihe 'Cinéastes de notre temps' (ORTF, Sendung: 13.1.1967 und 8.2.1967).

1972 produziert der WDR den Fernsehfilm *Die Geheimnisse von Paris* (45 Min.) von Wilfried Reichart über Rivette (Sendung: 11.1.1973 West 3).

1974 wird *Céline et Julie vont en bateau* ein beachtlicher Publikums Erfolg.

Im Frühjahr 1975 beginnt Rivette die Arbeit an dem als Tetralogie geplanten Zyklus *Scènes de la vie parallèle*, von dem jedoch nur die Teile 2 (*Duelle*) und 3 (*Noroît*) fertiggestellt werden können. Teil 1 (*Histoire de Marie et Julien*) mit Albert Finney und Leslie Caron muß im Sommer 1975 abgebrochen werden.

1979 tritt Rivette als Schauspieler in dem Film *La mémoire courte* von Edouardo de Gregorio (der bei *Céline et Julie vont en bateau*, *Duelle* und *Noroît* mitgearbeitet hatte) auf.

Im Dezember 1981 Auszeichnung Rivettes mit dem Grand Prix national du cinéma durch den Kulturminister Jack Lang.

Anfang 1989 arbeitet Rivette an zwei Theaterinszenierungen (Racine: 'Bajazet' und Corneille: 'Tite et Bérénice'), die vom 18.4.1989 bis 20.5.1989 am Théâtre Gérard-Philipe in St. Denis aufgeführt werden.

1990 entstehen zwei Fernsehfilme über Jacques Rivette: *Jacques Rivette le veilleur* von Claire Denis (124 Minuten, Mitarbeit: Serge Daney) für die Reihe 'Cinéma, de notre temps' (La Sept) sowie *Das parallele Leben. Porträt Jacques Rivette* (64 Minuten, Teil 1: Norbert Jochum, Teil 2: Karlheinz Oplustil) für den WDR (Sendung: 25. März 1991, West 3).

## Filme

- 1956 *Le coup du berger*, Kurzfilm, 28 Minuten
- 1960 *Paris nous appartient* (Paris gehört uns)
- 1966 *La religieuse* (Die Nonne)
- 1967 *Jean Renoir, le patron* (TV)
- 1969 *L'Amour fou*
- 1971 *Out 1 - Noli me tangere* (760 Minuten)
- 1972 *Out 1 - Spectre*
- 1974 *Céline et Julie vont en bateau*/Céline und Julie fahren Boot
- 1976 *Duelle*/Unsterbliches Duell  
*Noroît*/Nordwestwind
- 1979 *Merry go round*
- 1982 *Paris s'en va*, Kurzfilm, 25 Minuten  
*Le pont du Nord*/An der Nordbrücke
- 1984 *L'amour par terre*/Theater der Liebe
- 1985 *Hurlevent*/Sturmhöhe
- 1989 *La bande des quatre*/Die Viererbande
- 1970/90 *OUT 1 - NOLI ME TANGERE* 1991 (773Minuten)
- 1991 *La belle noiseuse*