

14. internationales forum des jungen films berlin 1984

22

34. internationale
filmfestspiele berlin

BERENICE

Land	Frankreich 1983
Produktion	Les Films du Dimanche, Festival d'Avignon
Regie	Raúl Ruiz
Nach dem gleichnamigen Stück von Jean Racine (1670)	
Kamera	François Ede, Francis Lapeyre, Grégoire Venteo
Musik	Maurice Ravel, Reynaldo Hahn, Albert Roussel
Ton	Jean Claude Brisson, J.P. Fenié, Ph. Lemenuel
Schnitt	Martine Bouquin
Licht	Ivan Martin, José Szewczyk, Claude Pezet
Technik	Daniel Naboulet, A. Delarebeyrette, J.M. Dubois
Maske	Odile Fourquin
Skript	Véronique Louvet
Ausführende Produzentin	Françoise Mazerat
Darsteller	
Bérénice	Anne Alvaro
Titus	Jean-Bernard Guillard
Antiochus	Jean Badin
Paulin	Frank Oger
Arsace	Claude Dereppe
Phénice	Clarisse Daull
Uraufführung	Festival d'Avignon, 21. 7. 1983
Format	16 mm, schwarzweiß
Länge	105 Minuten

Inhalt

In einer Villa des Fin de Siècle spielt Jean Racines Drama über den Konflikt zwischen Liebe und Staatsraison. Titus, der Kaiser von Rom, verliebt sich in Bérénice, die Königin des Orients, und bietet ihr seinen Thron an. Aber dann kommen ihm Bedenken, denn nach römischem Recht ist es den Herrschern verboten, sich mit einer ausländischen Königin zu vermählen. Ein dritter Mensch steht zwischen Titus und Bérénice: ebenfalls ein König: Antiochus, der mit Titus befreundet ist und Bérénice seinerseits liebt. Ruiz inszenierte dieses Spiel der Könige in Schwarzweiß und in starren Einstellungen. Außer Bérénice und Titus erscheinen die Personen meist nur als Schatten. Anne Alvaro ist eine Bérénice der Jahrhundertwende, die in dem Labyrinth dieser Villa die Phantome ihrer eigenen Tragödie wiederzufinden scheint.

BERENICE – ein Mittelding zwischen expressionistischem Film und mexikanischem Melodram.

Bérénice, Berenize, Berenike, Pherenike = Siegbringerin Tochter des Königs Herodes von Judäa, bei Zerstörung Jerusalems mit nach Rom gebracht; Titus' Absicht, sie zur Gemahlin zu erheben, scheiterte am Widerstand des Senats gegen die Ausländerin und Königin.

Hermann Pongs, Lexikon der Weltliteratur, Stuttgart 1958

Raúl Ruiz über BERENICE

In Chile hörte ich während der Schulzeit wohl schon mal den Namen Racine, doch gelesen haben wir nur Hugo, Rimbaud, Dumas. Für uns ist ein Theater, in dem die Helden sich nicht zumindest duellieren, undenkbar. Seit 10 Jahren, seitdem ich in Frankreich bin, versuche ich die Logik im Verhalten der Menschen meiner Umgebung zu verstehen. Racine hat ein Gleiches getan, wie Norbert Elias in seinem Essay über die höfische Gesellschaft erklärt. Racine beeindruckt mich wegen der sehr engen Beziehung der Wörter zueinander: jeder Vers ist ein Ereignis, jeder eine politische Aussage. In der lateinamerikanischen Literatur hingegen werden Kämpfe, Massaker thematisiert, nicht aber die Mechanismen der Macht.

Ich habe aus 'Bérénice' ein mexikanisches Melodram gemacht, weil das meinem persönlichen Geschmack entspricht. Ich liebe das: dieses Stück ist wie dazu geschaffen, sehr schnell gespielt zu werden. Dazu die Musik von Ravel, Reynaldo Hahn, Roussel. Das ist romantisch und impressionistisch! Ich kam nicht umhin, die Szenenfolge zu verändern. Die Alexandriner lasse ich anders sprechen, mit anderen Techniken: in Blöcken, Brüchen oder wie in der spanischen Polyphonie.

(...)

Gilles Costaz, in: *Le Matin*, Paris, 27. 7. 1983

(...) Am Anfang stand ganz einfach eine Art von Wette oder Herausforderung. In Diskussionen erschien es, als ob in England verfilmtes Theater möglich wäre, weil es Shakespeare gäbe. Shakespeare enthält sehr viel Aktion, darin ist er in gewisser Weise ein Autor für das Kino. Aber in Frankreich kann man das doch nicht mit Racine machen ... Ich sagte: warum nicht? In den Stücken Racines kommen sehr wenige Personen vor, und man könnte den gesamten Racine mit denselben Schauspielern verfilmen. BERENICE war für mich so etwas wie ein Ausgangspunkt, und da war dieser Auftrag vom Festival in Avignon, der mir genug Geld gab, um die Kosten des Kopierwerks und der Dreharbeiten zu bezahlen.

Aber bevor ich BERENICE drehte, wußte ich nicht genau, warum ich das machte. Ich habe es nie genau gewußt. Meine Beziehung zu dem Stück war sozusagen ganz marginal. (...) Das ist vielleicht der wahre Grund: ein traumhafter Film. Da gibt es eine Person, sie ist eine Art Gespenst, umgeben von Schatten. Wenn man diesen Stoff als einen 'phantasmagorischen' Film dreht, dann ergibt das ein verlassenes Haus, Schattenrisse, eine einsame Frau, die spaziergeht. Dieses ganze Bildmaterial, alle diese Elemente, angewendet auf eine Geschichte, in der es um das Spiel zwischen Staatsraison und Emotionen geht, das ergibt einen perfekt machiavellistischen Film im strengen Sinne. Mit Racine kann man einen phantastischen Film machen. Es gibt auch ein Element des Experiments im technischen Sinne: Was kann ein Film ergeben, der nur aus Schattenspielen besteht?

Ich hatte schon ein derartiges Experiment mit einem Kurzfilm angestellt, *Ombres chinoises*. Aber sobald wir anfangen zu arbeiten, wurden wir der Schattenspiele müde. Es wurde eine zu einseitige, willkürliche Angelegenheit. Schatten, das heißt konkret: Gespenster, Erscheinungen. Deshalb spielt der Film mit den technischen Verfahren des Kinos, um den Eindruck einer Erscheinung, des Übernatürlichen, des Jenseits zu geben. (...)

Michel Ciment, Hubert Niogret, Paulo Antonio Paranagua,
in: *Positif*, Nr. 274, Paris, Dezember 1983

Kritik

Alexandrin zum Frühstück – das kann nur das Festival von Avignon wagen. Dennoch, man kam, sah und wurde besiegt ...

Man tritt in *BERENICE* ein wie in ein vergessenes weißes Haus in einem verwilderten Park. Abgeblätterte Fassaden. Morsche Treppen. Lange, menschenleere Flure. Der Palast des Titus im Stil von 1925, wie Ruiz ihn sieht, als Zitat der Jahre in Aragonien: „Das erste Mal, da Aurelius Bérénice sah, fand er sie ausgesprochen häßlich ...“

Das erste Mal, da der Kaiser von Rom der Königin des Orients begegnet, findet er großen Gefallen an ihr und offeriert ihr: seinen Thron. Am Tag der Hochzeit indes kommen ihm Bedenken, denn nach römischem Recht ist es den Herrschern verboten, sich mit einer ausländischen Königin zu vermählen. Er muß sich entscheiden zwischen Zepher und Brautnacht: urklassisch ...

Das Stück, großartig in seinem Aufbau, entspinnt sich um das zentrale Thema Racines: Liebe kontra Staatsräson, zwischen kalter Macht und entflammtem Herzen der eiserne Arm des ehernen Gesetzes. Man wird dessen nicht überdrüssig: hier der zaudernde Titus, die Qual der Wahl; das furchtbare Bekenntnis gegenüber der betrogenen Geliebten; dort zurückgehaltene Tränen unter der Maske der Würde. Unserer Ansicht nach das Meisterwerk schlechthin.

Ruiz drehte dieses Spiel der Könige in Schwarzweiß und zerlegte es in starre, beinahe hypertheatralisierte Einstellungen. Antiochus, Paulin, Arzazes und Phönize erscheinen lediglich als flüchtige Schatten. Im Helldunkel, kaum daß man es erahnt, das Profil des Titus als regloser Schattenwurf auf einer marmornen Büste. Besser könnte man Bérénice nicht Reverenz erweisen. Anne Alvaro ist Bérénice. Das läßt sich nicht erzählen. Sie ist da, in ihrer langen Robe aus dunklem Taft, das Gesicht verborgen unter einem gepunkteten Schleier. Sie ist da, vibrierend, gespenstisch, rätselhaft, auf morschen Parkettböden wandelnd, unter dem Geleit großer Opernarien, inmitten laubbedeckter Alleen; leidend, gramverzehrt, Gefangene ihrer Klasse, ihres Geschlechts. Sie ist da, Anne Alvaro, atemberaubend schön, und damit ist alles gesagt. Umso mehr, als man von Anne Alvaros Bérénice, auf dem Eisenbett der Kammerzofe (in einer weniger noblen Etage) liegend, die vier schönsten Verszeilen des französischen 17. Jahrhunderts hört:

„Ein Mond und dann ein Jahr -- wie grausam leiden wir,
Wenn so viel Meer und Land erst zwischen Euch und mir,
Wenn sich der Morgen hebt, wenn Abende vergrauen,
Und Titus darf nicht mehr nach Bérénice schauen?“

(Jean Racine, *Bérénice*, 4. Akt, 5. Szene)

Da bleibt nichts mehr zu tun, als schleunigst das Taschentuch zu zücken.

Michel Boué, in: *L'Humanité*, Paris, 2. 8. 1983

*

Ruiz' Umgang mit dem Text von Racine beruht auf einer sehr persönlichen, von einem klaren Standpunkt ausgehenden Exegese, die gerade deswegen dem Werk umso näher kommt. Die Tragödie von Racine wird zum Tagtraum einer jungen Frau umgestaltet – einer romantischen Bürgerstochter in langem Kleid und Schleier –, die umringt von den Phantomgestalten des Dramas, Zuschauerin und Protagonistin zugleich ist. *BERENICE* ist wie *Le borgne* ein Film über die Paramnesie, über das Gefühl des *déjà-vu*: Bérénice lebt und betrachtet die Tragödie, als hätte

sie sie bereits einmal durchlebt, an einem anderen Ort, zu einer anderen Zeit. Der Schauplatz ist der ihrer Wahnvorstellung. Ruiz erprobt die Rhetorik von Racine mithilfe anderer Codes, u.a. dem des politischen Diskurses (die Vertrauten sprechen wie die Politiker von heute) und des Gruselfilms. (Zwei oder drei Einstellungen aus *BERENICE* könnten ebensogut aus *Psycho* oder *Shining* stammen). Wie die Personen, so sind auch die Worte Gespenster, einzig zum Leben erweckt durch Bérénices Mund (auch wenn es mitunter nicht die ihren sind), und sie artikuliert sie mit einer Schärfe, wie um sich ihrer Existenz zu versichern.

Mit seinen Schattenspielen, der Sichtbarmachung dessen, was nicht gezeigt wird, kreiert Ruiz eine Bildwelt, die zwischen Blick und Stimme selten gesehene und gehörte Verfremdungseffekte hervorbringt. In starren Einstellungen gedreht, mit manchmal geradezu erschreckendem Eigensinn, erfindet diese Fiktion über *Bérénice* für jede Einstellung einen neuen Raum: Ruiz stellt damit einmal mehr seinen Ideenreichtum unter Beweis (mindestens eine Idee pro Einstellung), der *BERENICE* zu einem seiner schönsten Filme macht, nicht zuletzt dank der kongenialen Kameraarbeit von François Ede und der bemerkenswerten Schauspieltruppe, darunter Anne Alvaro, die herzergreifende Bérénice.

Alain Philippon, in *Libération*, Supplément zur Nr. 780
Festival d'automne/Semaine des Cahiers du Cinéma 30.
November - 13. Dezember 1983

Der Dialog der Toten

Von Olivier Curchod

(...) Auf der Leinwand sprechen absolut bewundernswerte Schauspieler den Text von Racine und nichts als diesen Text, fast den gesamten Text. (...) Die Personen bewegen sich in Räumen, die fast nur aus Türen und Treppen bestehen, sie sind bekleidet mit Straßenanzügen und langen dunklen Gewändern. Aber darin kommt keineswegs ein Streben zur 'Modernisierung' Racines zum Ausdruck, wie sie auf bestimmten französischen Bühnen in den fünfziger Jahren üblich war. Die *BERENICE* von Ruiz ist 'einfach' (im chemischen Sinne des Wortes), insofern das Stück von Racine hier nicht den Vorwand für eines jener Vexierspiele abgibt, wie sie Ruiz so lieb sind, der gern kulturelle Anspielungen aus ganz verschiedenen Horizonten einander überlagert. Der Film liefert zugleich den Beweis einer besonderen Einheit und eines besonderen Reichtums. Für jede Szene wird ein neuer Trick, ein neues Dekor erfunden, aber die Ästhetik von Licht und Schatten gibt dem Ganzen seine Einheit.

(...) Wenn man das Stück und den Film im Zusammenhang betrachtet, so läuft alles ab, als ob das Drama bereits gespielt worden wäre und man einer nochmaligen Aufführung 'post mortem' dieses gleichen Stückes beiwohnt, ungefähr so, wie das Gespenst Agamemnon's Odysseus in der Unterwelt seine eigene Ermordung berichtet. Die gesamte Inszenierung des Films bestätigt diese Hypothese. Im allgemeinen sind es keine Personen aus Fleisch und Blut, die hier sprechen, sondern ihre Schatten, die auf eine Mauer oder auf den Boden projiziert werden, oder ihre Silhouetten (wobei oft mit Gegenlicht gearbeitet wird). Auch der Gebrauch der off-Stimme trägt dazu bei, die Stimmen von den Körpern loszulösen. So weiß man oft nicht, wo sich die Person befindet, die man hört (sie kann sich zum Beispiel im Park befinden, während ihre Stimme im Haus geblieben ist). Die Schauspieler nehmen feierliche Stellungen ein (starrer und unbeweglicher Körper, fixierter Blick) und bedienen sich einer monotonen Sprechweise, die wie losgelöst erscheint. Alle diese Elemente erfahren ihre Vollendung im V. Akt, wo die Personen nacheinander mit Leichentüchern bedeckt werden; Titus verwandelt sich sogar in eine Büste aus Stein (obwohl man immer noch seine off-Stimme hört). Die Personen erscheinen nicht 'solidarisch' mit dem Drama, das sie erleben, sondern sie sind wie von ihm losgelöst. So verfolgt am Ende des III. Aktes Bérénice den Text, den Antiochus und Arsace gerade deklamieren, in einem Buch; sie selbst liest zu

Beginn des nächsten Aktes ihren eigenen Rollentext und stellt sich dadurch *neben* ihre eigene Person.

Tatsächlich wirkt der Tod hier als Metapher für die einzige Handlung des Stückes: die Trennung (...). Gemäß dem Gesetz der Tragödie ist die Trennung zu Beginn des Stückes bereits unausweichlich vorgezeichnet. Aber damit sie spürbar wird, muß sie vermittelt, d.h. durch die Sprache und durch das Bild ausgedrückt werden. Die Inszenierung des Films zielt darauf, auf filmische Weise das zu reproduzieren, was die Worte sagen; Bild und Ton die Isolierung der Personen einzuschreiben. Hieraus resultiert eine großartige Arbeit des Zerlegens, des Zerreißen aller filmischen Wirkungsmittel; diese Erforschung neuer filmischer Schreibweisen und Inszenierungsmöglichkeiten ist allen Filmen von Raúl Ruiz gemeinsam.

Was den Ton betrifft, so ist die Stimme der Personen von deren Körpern getrennt, wie wir schon sagten. Die Kamera fixiert eine stumme Person, während man aus dem off die Stimme einer anderen Person hört. Auch im Bereich des 'off' gibt es mehrere Ebenen oder Stimmlagen: dieselbe Stimme ist einmal nah, dann wieder fern. Und noch seltener: In der Szene 3 des III. Aktes bemächtigt sich Bérénice der Rede von Antiochus und spricht nacheinander ihren eigenen Text sowie den des Königs von Commagène. Dann ergreift Antiochus wieder das Wort, aber Bérénice wiederholt wie ein Echo einzelne Worte aus der Rede ihres Gegenübers. So wird hier die Stimme unaufhörlich einer Unsicherheit, einer Zerteilung unterworfen. Verfahren, die bis zu ihrer Konsequenz hätten entwickelt werden können, wenn Ruiz den Film, wie er es vorhatte, in Stereophonie hätte drehen können. Tatsächlich wurde dieser Plan aber im Verlauf der Dreharbeiten aufgegeben.

Auf der Ebene des Bildes gibt es in dem Film eine Reihe von Tricks, die den Klangwirkungen entsprechen. Der menschliche Körper wird unaufhörlich zerstückelt: Im IV. Akt, Szene 2, erscheint der Mund von Phénice auf dem Einband des Buches, das Bérénice gerade liest; in der 4. Szene des gleichen Aktes wird das Gesicht in viele Facetten zerlegt, was an gewisse kubistische Porträts erinnert. Durch das Spiel von Licht und Schatten wird nur ein Teil der Gesichter erhellt. In der Szene 2 des II. Aktes kontrastieren Titus' weiße Augen mit seinem übrigen Gesicht, das in Dunkelheit getaucht ist. Jede Person wird auf diese Weise vervielfältigt, wie in jener Szene, wo man Titus gleichzeitig von vorne und von hinten sieht.

Schließlich unterstreicht die Inszenierung auch den Verlust der Kommunikation zwischen den Menschen: jede Person ist gleichsam in einen eigenen Raum eingeschlossen. Die Darsteller sprechen zueinander, ohne sich anzusehen, manchmal wenden sie sich sogar den Rücken zu oder sie stehen mit dem Rücken zur Kamera. Selten befinden sich zwei Personen, zwischen denen ein Dialog abläuft, im gleichen Raum. In der letzten Szene des III. Aktes sprechen Phénice und Bérénice von zwei Seiten einer Fenstertür miteinander usw. Auch die Verwendung der Tiefenschärfe unterstreicht die Isolierung der Personen: sie erlaubt, mehrere Personen zugleich ins Bild zu bringen, ohne daß sie sich gegenseitig nahe erscheinen. Ruiz geht soweit, daß er Titus und Bérénice in ihrer großen Szene des IV. Aktes jede wirkliche Kommunikation versagt: die Königin steht im Vordergrund und wendet sich an den Prinzen, den man hinter ihr, hinter einem Schleier verborgen, erkennt, ohne daß die beiden Liebenden sich jemals anblicken.

Das Zentralthema von alledem ist die unmögliche Begegnung, die unmögliche Harmonie. 'Bérénice' ist eine Tragödie der zuschlagenden Türen; die Personen verbringen ihre Zeit damit, sich zu suchen und vor einander zu fliehen. (...) Zu diesem Zweck benutzt Ruiz das einzige Dekor des Films. Das Haus ist voller Falltüren und falscher Hintergründe, es ist ein undurchschaubarer und geheimnisvoller Raum, ebenso wie die Innenräume aus *Le toit de la baleine* und *L'hypothèse du tableau volé*. Die Personen sind in einem Widerspruch gefangen: sie müssen sich sehen; aber sie wissen: wenn sie sich sehen, sind sie verloren, denn sie müssen dann miteinander sprechen und das Drama damit seinem Endpunkt entgegenreiben.

Dies würde ich den 'Orpheus-Komplex' nennen, den BERENICE von Ruiz auf perfekte Weise illustriert. Ich wundere mich, daß

unsere Filmtheoretiker noch nicht auf diese Spur gestoßen sind. Sich sehen, heißt sich verlieren. Ein einziges Mal erhebt Bérénice die Augen zu Titus, nämlich in der letzten Szene; aber nicht mehr Titus steht ihr gegenüber, sondern seine steinerne Büste! Das Gezeigte und das Verborgene vermischen sich miteinander; und der Geschichte von Titus und Bérénice überlagert sich der Mythos von Orpheus und Eurydice. Eine lange Kamerafahrt eröffnet den Film, der Königin folgend, die *allein* auf das Haus zuschreitet, wo sich das Drama abspielen wird; und der Film endet mit der gleichen Fahrt, die jetzt in umgekehrter Richtung abläuft. Bérénice geht davon, wiederum *allein* (so wie Orpheus allein die Unterwelt verläßt, nachdem er Eurydice verloren hat). Was zwischen diesen beiden Kamerafahrten abläuft, entspricht dem schicksalhaften Blick Orpheus'. Die Verkettung zwischen allen Szenen beruht auf diesem Mechanismus; im Akt III, Szene 2 tritt Bérénice ins Bildfeld, wo Antiochus und Arsace sich bereits im Gespräch befinden; aber als sie erreicht hat, verschwinden die beiden Männer. Der Blick 'läßt verschwinden'. Die Anspielung auf Orpheus verweist in die Richtung von Cocteau, dem BERENICE mehr als jeder andere Film von Ruiz Reverenz erweist.

Ich möchte mit dem Hinweis auf eine andere Eigenschaft des Films schließen, die meiner Meinung nach dessen große Originalität und unbestreitbare Schönheit ausmacht. Théophile Gautier behauptete, 'Bérénice' sei keine Tragödie, sondern ein 'elegisches Drama'; und man kann sagen, daß Ruiz mit seinem Film in der Tat eine authentische Elegie liefert. Die fast ununterbrochene Verwendung der Musik verwandelt die gesprochenen Texte in Rezitative, die umso ergreifender sind, als sie mit kalter Stimme gesprochen werden. Im Unterschied zu Racine widmet Ruiz der Liebe Antiochus' zu Bérénice ebensoviel Aufmerksamkeit wie der von Bérénice zu Titus. Und die schönste Szene des Films zeigt die Königin, wie sie mit ihrer Hand den Schatten des Gesichts von Antiochus streichelt, der sich allmählich auflöst und auf der Mauer nur die Spur einer Träne hinterläßt, gezeichnet von Bérénice mit ihrem Finger. Das intellektuelle Rätselspiel, wie es Ruiz lieb ist, gewinnt hier einen ungewöhnlichen Lyrismus hinzu (weniger ungewöhnlich vielleicht seit *Les trois couronnes du matelot*), der deswegen umso kostbarer ist. Man verläßt diesen Film mit Erschütterung. Das sollte BERENICE einem größeren Publikum nahebringen als die anderen Filme dieses Filmemachers. Und nicht nur deshalb, weil Gymnasialprofessoren die Kohorten ihrer Schüler mit sich führen ...

Olivier Curchod in: Positif, Nr. 274, Paris, Dezember 1983

Über Racine und BERENICE

'Bérénice' ist eine Tragödie ohne Tote. Eine Tragödie, in der, oberflächlich gesehen, alles 'gut ausgeht'. Racine selber hat in seinem Vorwort erklärt, er habe die 'äußerste Einfachheit' des Themas geliebt und zeigen wollen, daß das Wesen der Tragödie (ja vielleicht sogar auch der Komödie) darin bestehe, 'etwas aus nichts zu machen'.

Worum geht es in 'Bérénice'? Zwei Liebende müssen sich trennen aus Staatsräson, ein Kaiser, eine Königin. Ein dritter Mensch steht zwischen ihnen, ebenfalls ein König: Antiochus, der mit Titus befreundet ist und Bérénice seinerseits liebt. Das Ende ist, daß sie alle drei auseinandergehen, jeder an seine Herrscherpflicht:

„Doch leben gilt es nicht, regieren gilt's fortan.“

Man verkennt das Stück, wenn man annimmt, es gehe hier darum, ob sich Titus von Bérénice trenne oder ob er sie heirate. Die Frage geht nur darum, wie Titus es Bérénice *sage*, ob er überhaupt die Kraft aufbringe, es ihr zu sagen. Denn daß er es tun muß, steht für ihn von allem Anfang an fest. Er muß dem Gesetz folgen, das er selber gibt, der Liebende, der individuelle Mensch muß sich dem Herrscher beugen; Titus hat sich zu bewähren als sein eigener Untertan. Bérénice ist in der gleichen Lage, nur weniger dringend, die Herrscherpflicht steht bei ihr weniger im Vordergrund. Ähnlich ist es für Antiochus. Seine Rolle in dem Stück ist die des Mittlers, nicht des Vermittlers; an ihm kann das Kräftespiel der Liebe deutlich – und so, wie es diese Kunst will, das

heißt an einer menschlichen Seele – abgelesen werden. Nur nebenbei gesagt: 'Bérénice' hat gerade darin viel Ähnlichkeit mit Strindbergs 'Totentanz'. In Racines Stück stehen all diese drei Menschen im Widerstreit zwischen persönlichem Glück und überpersönlicher Aufgabe. Könnten sie handeln, wie sie wollten, so würden sie diese Aufgabe aufgeben, sich angehören oder freiwillig aus dem Leben gehen. Tatsächlich treibt sie denn der Dichter bis fast am Ende der letzten Szene so weit, daß sie alle drei sterben wollen:

„Halt, Fürsten! Haltet ein, bezwingt diesen Schmerz.
Mit welchem Äußerem bedroht ihr zwei mein Herz?
Wohin mein Aug' sich kehrt und liest in euren Mienen,
Ist der Verzweiflung Bild ihm hier wie dort erschienen.
Nur Tränen schaut mein Blick; mein Ohr hört schreckensvoll
Von Untergang und Graun und Blut, das fließen soll.“

Am Bild dieser todbereiten Verzweiflung, die Bérénice bisher nur in sich zu finden glaubte, findet sie nun, die bisher sich am offensten gegen die Staatsräson aufgelehnt hatte, die Kraft zur Lösung. Titus' Liebe zum Äußersten entschlossen zu sehen, unvermindert, ungeschwächt, das läßt sie den Weg finden, der hier vorgezeichnet ist von allem Anfang an: den Weg zur Opferung des persönlichen Glücks. Man stirbt nicht, aber man opfert doch sein Leben. Herrschen ist das Gegenteil von Leben. Diese drei herrscherlichen Naturen – auch Antiochus wird aufgetragen, sich als eine solche endlich zu bewähren – leben nicht mehr im eigentlichen Sinne. Sie opfern sich selber in freier Einsicht.

(...)

Ich wagte vorhin das Urteil, Racines 'Bérénice' sei vollkommen. Das ist ein Begriff, den man gar nicht vorsichtig, gar nicht selten genug brauchen soll. Hier soll man ihn brauchen. Vertieft man sich in die Struktur dieser Tragödie, so stößt man auf eine immer neu bestürzende Stimmigkeit. Der Vergleich mit Bachs Kunst der Fuge ist nicht zu hoch gegriffen, nicht abwegig. Gesetzmäßigkeit spricht noch aus dem kleinsten Werkelement. Da ist alles gearbeitet in feinsten Bezügen, in einem raffinierten Spiel zwischen Hall und Widerhall, zwischen Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft. Doch ist es ein Raffinement der scheinbaren Einfachheit. Nirgends wohl wäre das besser zu erkennen als an den Reimspielen des Textes – und gerade sie müssen natürlich weitgehend fallen in einer Übersetzung. Racine hat nicht nur Klangreime, sondern auch Begriffsreime. Da reimen sich etwa *amour* und *empire* und *dire*, *déclarer* und *séparer*, *Bérénice* und *justice*, *impératrice*, *avertisse*, *obéisse*, *sacrifice*, *finisse*, *éclaircisse* – alles Wortbegrenzungen, die unmittelbar vorstoßen in den Kern des Geschehens. Und dabei sind diese Reimspiele immer unauffällig, wie denn überhaupt Racines Sprache ein Wunder an Unauffälligkeit ist ... Gerade in 'Bérénice' wird Racines Vers zur reinen Musik, ohne doch hermetisch oder gewaltsam zu wirken. Das ist ein letztes Gelingen, das durch keine Übersetzung je erreicht werden dürfte.

(...)

Racines Dramatik (richtet sich) mit beinahe mathematisch zu nennender Folgerichtigkeit auf die Grundvorgänge der Bühne aus. Diese Grundvorgänge: ein Mensch betritt die genau abgezeichnete Bühne, verharrt auf ihr, durchschreitet sie, verläßt sie, wendet sich einem anderen Menschen zu, wendet sich von ihm ab, spricht, schweigt, tut einen Schritt, hebt eine Hand, blickt hin, blickt weg – alle diese so elementaren Lebenszeichen werden bei Racine zu den eigentlichen Säulen des Geschehens.

Elisabeth Brock-Sulzer, Nachwort zu Jean Racine, 'Bérénice', im Versmaß des Originals übertragen von Rudolf Alexander Schröder, Stuttgart 1979, S. 64f, 69, 72f

Biofilmographie

Raúl Ruiz, geb. 1941 in Puerto Montt, Chile, besuchte eine private katholische Oberschule, studierte anschließend Jura. 1961 drehte er seinen ersten (unvollendet gebliebenen) Film: *La matela*. Zwischen 1961 - 62 Studium an der berühmten argentinischen Dokumentarfilmschule in Santa Fé. Danach Bearbeitung von ca. 30 Theaterstücken für das Fernsehen. Machte das absurde Theater in Chile bekannt. Einem größeren Zuschauerkreis als Filmmacher bekannt wurde er 1968 mit *Tres tristes tigres*. In der Zeit

der Unidad Popular (1970 - 73) drehte er allein 7 Spielfilme, von denen er allerdings nur 3 beendete. 1971 drehte er eine Serie von 5-Minuten-Filmen zur Wahlkampagne der UP. 1972 wird er Filmberater der Sozialistischen Partei. Nach dem Militärputsch vom 11. September 1973 emigriert Ruiz nach Berlin, später nach Paris. *Dialogo de exiliados* (Flüchtlingsgespräch), ein Spielfilm, ist seine erste, im französischen Exil gedrehte Arbeit. Insgesamt drehte er bisher 45 Filme.

Filme

- 1965 *Tango del viudo*, unvollendeter Spielfilm
- 1968 *Tres tristes tigres (Drei traurige Tiger)*, Spielfilm
- 1970 *Qué hacer?*, Spielfilm zusammen mit Saul Landau
La colonia penal, Spielfilm
- 1971 Serie von 5-Minuten-Filmen zur Wahlkampagne
Mapuches (Ahora te llamaremos hermanos), kurzer Dokumentarfilm
Nadie dijo nada, Spielfilm
La expropiación (Die Enteignung), Spielfilm (Forum 74)
- 1972 Filmberater der Sozialistischen Partei
Poesía popular
Los minuterios
La teoría y la práctica, kurze Dokumentarfilme
- 1973 *Abastecimiento*, kurzer Dokumentarfilm
Palomita blanca, Spielfilm
Nueva canción chilena, zwei Kurzfilme
Palomilla brava, unvollendet
Emigration nach Berlin, später nach Paris
- 1974 *Realismo socialista*, Spielfilm
Dialogo de exiliados (Flüchtlingsgespräch), Spielfilm
erste Arbeit im Exil, in Frankreich gedreht
- 1976 *Mensch zerstreut und Welt verkehrt*, in Honduras gedrehter Spielfilm für das ZDF (Kleines Fernsehspiel).
- 1977 *La vocation suspendue*, Spielfilm
- 1978 *L'hypothèse du tableau volé (Die Hypothese vom gestohlenen Bild)*, Spielfilm (Forum 79)
Colloque de chiens (Kolloquium der Hunde), (Forum 80)
- 1979 *Les divisions de la nature*, Kurzfilm
Petit manuel d'histoire de France, Kurzfilm
Images d'un débat, Videofilm
- 1980 *De grands événements et des gens ordinaires*, Dokumentarfilm (Forum 80)
Le borgne, Spielfilm (bisher 4 Episoden)
Musée Dali, Kurzfilm
Le jeu d'oise, Kurzfilm
L'or gris, Dokumentarfilm
Invitation, Kurzfilm
Janos Patkai sculpteur, Kurzfilm
Falstrom, Kurzfilm
- 1981 *Le territoire*
- 1982 *Querelle de jardins*, Kurzfilm
La classification des plantes, Kurzfilm
Les trois couronnes du matelot
Le toit de la baleine
- 1983 BERENICE
La ville des pirates
Dokumentation über das Festival d'Avignon '83