

Film-Sensation in Paris

Autor(en): **[s.n.]**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Film und Radio mit Fernsehen**

Band (Jahr): **21 (1969)**

Heft 16

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-963310>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Film-Sensation in Paris

FH. Es braucht Einiges, um in Paris, das schon allherhand gesehen hat, mit einem Film eine Sensation hervorzurufen. Und doch hat dies Jacques Rivette mit seinem neuen Film «L'amour fou» fertiggebracht. Hier werden sich Manche erinnern: Rivette war auch Regisseur der «Régieuse», der Geschichte einer Nonne nach Diderots Roman, die dem Kloster entrinnen wollte und dabei zugrunde ging. Ein Film, der damals einen Skandal heraufbeschwor, weil er zuerst verboten wurde. Der neue Film verursachte keinen solchen, nur zuerst eine Differenz von Rivette mit dem Verleiher. Dieser wollte ihn nur stark gekürzt herausbringen, denn total dauert er mehr als vier Stunden. Rivette protestierte sogleich, und schliesslich einigte man sich auf einen Kompromiss: der Verleiher brachte beide Versionen heraus, die halbierte und die vollständige, in der Ueberzeugung, dass letztere vom Publikum von selbst zurückgewiesen würde und fallen gelassen werden könnte.

Doch er täuschte sich. Paris strömte in die vierstündige Vorstellung und mied zu seinem Erstaunen und zur Genugtuung von Rivette die gekürzte Fassung. Und so steht heute Rivette im Mittelpunkt des Interesses der Pariser Filmkreise. Wie Truffaut und der zwei Jahre jüngere Godard war er ursprünglich Filmkritiker bei den «Cahiers du cinéma». Allerdings war er nicht wie die andern ein öffentlicher Kämpfer für die «Neue Welle», wenn er auch bei Gelegenheit für sie eintrat, sondern eher eines ihrer nachdenklichen Gehirne. Er gehört zu den Suchern: bescheiden, still, seriös, scheint er von einem innern Feuer verzehrt. Er liebt es auch nicht, auf seine Kritiken festgelegt und an sie erinnert zu werden, das ist für ihn vorbei und abgetan. Immerhin hat er zu den Ersten gehört, die Ophüls und Mizoguchi erkannten und richtig bewerteten. Auch sein Eintreten für Cocteau ist unvergessen geblieben.

Am stärksten hat er seinerzeit Rossellinis fast überall abgelehnten Film «Das Wunder» verteidigt, und zwar mit einer unvergesslichen Begründung: «Rossellini ist nicht nur ein Christ, sondern katholisch, das heisst fleischlich (charnel) bis zum Skandal. Der Katholizismus ist durch Berufung eine Religion, die Skandal erzeugt. Es gibt in ihm und seinem Kult, der aus der fleischlichen Gegenwart eines seiner Dogmen macht, einen ausgesprochenen Sinn für das Konkrete, Greifbare, sinnlich Fassbare sowohl der Materie als des Fleisches, das die rein Geistigen abstösst.» So ging es ihm immer darum, hinter die Erscheinungen zu gelangen, Wahrheit herauszufinden. Er gehört mit dem jungen Truffaut auch zu jenen, die eine «Ethik» des Films herauszudestillieren suchten und trat sogar für eine Anwendung der Zensur gegenüber dem Film «Gefährliche Liebschaften» ein, mit der Begründung, dass sein Freund Louis Malle diesen Film nur in der Absicht gedreht habe, die Öffentlichkeit aus den niedersten Motiven zu skandalisieren, was nicht geduldet werden sollte. Doch sei es selten, dass die innere Absicht eines Regisseurs so klar zu Tage trete wie hier, so dass Zensur praktisch kaum je angewendet werden dürfe. Er kannte gewisse spätere Entartungen, wie sie später in Oberhausen gelaufen sind, offenbar noch nicht. Ueberzeugt ist er davon, dass Werte wie Reinheit und Wahrheit sehr wohl im Film Platz haben wie in andern Künsten, in deren Mittelpunkt immer ein Mysterium stecke.

Spielfilme hat Rivette bis jetzt nur wenige gedreht, seit 1959 nur «Paris gehört uns», «La Régieuse» und jetzt «L'amour fou». Vorangegangen war ein kühler Kurzfilm «Le coup du berger» im Stil des von ihm hoch verehrten Bresson.

«Paris gehört uns» hat er als Mittel aufgefasst, um dem Geheimnis der Kreatur und ihrer Beziehungen näher zu kommen. Es ist richtig gesagt worden, dass der Film das

Gegenteil eines Krimis darstelle: er führe uns nicht zu einer einfachen, beruhigenden Wahrheit, sondern er wolle gerade dieses unser Bedürfnis, alles mit einfachen beruhigenden Antworten zu erklären, analysieren. Selbstverständlich stösst er dabei auf einen sehr komplexen Sachverhalt, von dem aus er unsere Anstrengung, alles zu vereinfachen und damit zu verfälschen, im Film den Prozess zu machen sucht. Kein leichter und oft missverständlicher Film, der kaum ein Erfolg werden konnte, wie der Pariser Filmkritiker der «Etudes» richtig meint.

Der neue Film «L'amour fou» lässt sich jedoch mit diesem nicht vergleichen. Auch er handelt allerdings vom Theater, denn «alle Filme spielen auf dem Theater», wie Rivette mit einem nicht ganz klaren Ausdruck behauptet. «Es dreht sich immer um das Thema von Wahrheit und Lüge, es gibt beim Film kein anderes. Es handelt sich immer um eine Untersuchung der Wahrheit mit Mitteln, die zwangsläufig lügnerrisch sind. Und diesen Sachverhalt als Thema eines Films zu nehmen, ist echter Freimut.»

«L'amour fou» handelt von einer Schauspielerin und ihrem Gatten. Er ist dabei, ein Schauspiel aufzubauen («Andromache» von Racine), doch sie weigert sich zu Beginn, mitzuspielen, und kehrt heim, während der Mann seine Proben auf der Bühne vervielfacht. So fällt sie in eine tragische Einsamkeit. Hier steigen ihr Ideen über ihre Beziehungen auf, über seine Gleichgültigkeit ihr gegenüber, über sich selbst. Sie fabriziert sozusagen eine Situation und redet sich in sie hinein, vor einem Magnetophon. Ist sie wahnsinnig? Am Schluss entdeckt sie, dass ihr Mann es vielleicht mehr ist als sie und verlässt ihn, überlässt ihn seinem Theater.

Es ist die nicht neue Geschichte einer sterbenden Liebe, von einer faszinierenden Konsequenz. Die Schauspieler spielen so überzeugend wahr, so richtig, dass schon gesagt wurde, Rivette habe hier das Geheimnis des Films überhaupt getroffen. Analog der «Régieuse» wird die Einsamkeit, die jener einer Klosterzelle ähnelt, einer Welt der Riten bestimmter, kultischer Handlungen gegenübergestellt, und zwar in der «Régieuse» jenen der katholischen Gottesdienste, in «L'amour fou» der Welt des Theaters und seinen Bräuchen, Wiederholungen und Riten.

Warum aber wurde der Film so lang? Weil Rivette die Arbeit der Zeit beschreiben will, «diese dunkle Degradierung und Wandlung, die aus zwei Liebesleuten zwei Fremde macht. Die Transformation der Werte, aller Werte, ist die Achse des Films, der unter dem Zeichen der Krise steht». Rivette hat die zermürbende Arbeit der Zeit darstellen wollen. Er trifft sich hier mit Cocteau, für den bekanntlich «der Film den Tod an der Arbeit zeigt». Für Rivette wie für Bresson und viele andere grosse Regisseure ist der Film das Mittel, den Kampf gegen den Tod aufzunehmen, und wäre es nur, um dem flüchtigen Augenblick, der sonst verloren wäre, eine Chance des Ueberlebens zu geben, das provisorischen Sinn gewinnt. Im Grunde ist es der Kampf des Lebens gegen den Tod, dieses einzig Definitive.

«L'amour fou» ist ein pessimistischer Film, er scheint es nicht nur. In einem Interview hat Rivette erklärt: «Die Rolle des Kunstwerkes besteht darin, die Leute schaudern zu machen. Wenn der Künstler eine Aufgabe besitzt, so jene, die Leute und auch sich selbst an das Entsetzen zu gewöhnen, an jenes Gefühl, das einem bei der Todesnachricht eines geliebten Menschen überfällt.»

Wem fiele da nicht Goethes Wort ein: «Das Schaudern ist der Menschheit bestes Teil»? Die Spannung zwischen Leben und Tod, in der wir stehen, wird uns so wieder bewusst. Ein Film kann kaum Bedeutsameres leisten.