

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 31 (1989)
Heft: 166

Artikel: La bande des quatre von Jacques Rivette : System im Chaos
Autor: Grob, Norbert
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867299>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.04.2025

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

LA BANDE DES QUATRE von Jacques Rivette

Von Norbert Grob

System im Chaos

I

Damit von Anfang an keine Missverständnisse entstehen: Wenn es ein Ereignis gibt, in diesen Tagen und Wochen, das niemand verpassen darf, dann ist es Jacques Rivettes filmische Phantasmagorie LA BANDE DES QUATRE.

Oder, in der Diktion des grossen Marktschreiers: Vergessen Sie das Theater und ihre momentane Lektüre, Steffis Tennis und Ihre aufregenden Vernissagen, wenigstens für einen Tag, und machen Sie sich die Mühe, begeben Sie sich auf die Suche nach den drei, vier Kinos, die Ihnen den schönsten Film des Jahres bieten.

Oder noch anders, in der Diktion eines geschätzten, leider fast vergessenen Kollegen: Selbstverständlich kennt die Kunst keine Ranglisten. Aber dieses Werk von Jacques Rivette ist gewagt und glänzend, geheimnisvoll, zärtlich, kraftvoll, fiebrig, «und ein Beispiel dafür, dass die Filmkunst kein Traum ist. Es gibt sie. Ab und zu gibt es sie.»

II

Ein Tisch im Café: ein Buch, eine Tasse. Und eine Frau, die liest, trinkt, ein paar Münzen hinwirft. Kurz danach steht sie auf und geht.

Draussen schlendert sie durch eine abgelegene Nebenstrasse. Sie schaut hoch und lächelt. Eine Treppe, eine breite Tür, rostrot mit blauen Fenstern, sie betritt einen engen Flur, weisse Decken, rote Wände, ihr gelber Rock leuchtet. Noch eine Treppe, noch eine Tür, schwarz mit gelben Fenstern, dann ist sie in einer anderen Welt.

Auch hier dominiert Rot; dazu Weiss und Schwarz. Aber alles wirkt weit, hoch, offen. Die Frau betritt ein Podest, ihr gelber Rock glänzt. Sie wirft ihre Jacke zur Seite, bleibt danach ruhig stehen. Hinter ihr tritt eine andere Frau hinzu, übereifrig, hektisch. Sie legt ihren Rucksack ab, er ist blau, springt dann, in Bluejeans und Lederjacke, auf das Podest und eröffnet den Dialog: «So hören Sie doch...» / «Sie stören.» / «Etwas Vernunft.» / «Nein, keinesfalls.» / «Jedoch.» / «Jedoch will ich keins». Die Frau in Gelb, weiter: «Ich hasse die Gesundheit, bin gerne krank. Will kein Mittag-, kein Abendessen. Will wütend sein, euch hassent allesamt, bis ich Arlequin sehe, den ihr mir nehmt... Wollt Ihr meinen Wahnsinn, so predigt mir Vernunft...»

Plötzlich greift eine Stimme aus dem Off ein, sie ermahnt und korrigiert. So erkennen wir, was so seltsam wirkte an

dieser Szenerie: Das Gespräch entpuppt sich als Bühnenprobe. Die Heldin im Film wird – ohne Übergang – auch zur Theaterheldin, ihr Spiel ein doppeltes. Sie präsentiert eine Figur *und* eine Rolle, die sie – als Figur – zur Darstellung bringt.

Hier, am Anfang, sind die Grenzen verwischt, die theatrale Diktion setzt die filmische Rede fort, noch ganz selbstverständlich. Später werden die Übergänge dann deutlich markiert. Was den Film verdichtet, ihn vorantreibt und zugleich kommentiert – durch die Reflexion über das Theatralische.

Der Film verharrt so nicht im Präsens der Erzählung – nicht im Präsens der Präsentation, sondern im «ontologischen Präsens», wo «alles *erscheint*, festgehalten im Augenblick selbst, in einer unendlichen Ausdehnung des Augenblicks.»

In den Farben bleibt LA BANDE DES QUATRE auch später im Rahmen von Rot und Blau – mit gelegentlichen Akzenten von Gelb. Diese Farben leuchten – ganz eigen, nur für sich. Und strahlen doch zugleich das «Klima» aus, das seit jeher mit ihnen verbunden ist: das Rot der Nähe, der Leidenschaft, der aufgerührten Gefühle; das Blau der Kälte, der Gefahr; und das grelle Gelb der Intuition, der wahren Empfindung.

Auch bei Rivette sind die bunten Wände eben nicht nur bunte Wände. Und ganz und gar nicht nebensächlich: die Farben der Kleider, die die Heldinnen charakterisieren.

III

«Ein Film sollte ein Abenteuer sein: für die, die ihn machen, und später für die, die ihn sehen.» Erklärte Jacques Rivette vor Jahren einmal. Seither ist ihm dieser Satz Anspruch und Devise zugleich. Dieses Abenteuer hat aber nur wenig mit den Geschichten zu tun, die seine Filme – auch – erzählen.

Seine Geschichten funktionieren atopisch. Sie sind frei von literarischer Ambition, so stiften sie weder Sinn, noch rühren sie daran. Sie bilden keine Ordnung, die leitet und zu der am Ende zurückzukehren ist, bloss Widerspiele, die am Ende «in die Zeit zurückkehren wie der Fluss ins Meer.»

Diese Geschichten bleiben dem Lebendigen verhaftet, sie helfen nur dem Zufall ein wenig auf die Sprünge. Die



Das Theater ist der Ort der Diktion: hier ist zu üben und zu lernen

Geschichten sorgen für Evidenz, sie zeigen. «Der Augenblick an seinen Quellen, das Universum bei seiner Geburt.»

Paul Valéry: «Der Blick schweift, wie er will. Nichts ist natürlicher und der *Wahrheit* näher als dieses Schweifen, denn die *Wahrheit* ist das vom Zufall Gegebene.» Und auch Rivettes Helden beweisen nichts, sie handeln.

Im Mittelpunkt: fünf junge Frauen, Schülerinnen der Schauspielerin Constance Dumas, «der besten ihres Fachs». Vier wohnen in einem Haus zusammen, irgendwo in einem Vorort von Paris: Anna, Claude, Joyce und Lucia, die fünfte: Cécile, gerade ausgezogen, ist in eine mysteriöse Geschichte verwickelt, in die nach und nach auch die vier anderen sich verheddern. Worum es geht, wird nie so recht klar. Irgendwie ist da Céciles Freund, den wir kaum sehen, über den alle nur unentwegt reden: über den Polizei-Skandal, den er vor Jahren auslöste, über seine Verhaftung, seine Verurteilung, seine überraschende Flucht.

Den vier Frauen und ihrem Haus nähert sich ein undurchsichtiger Mann, der sich zunächst Henri, dann Lucien, schliesslich Thomas nennt. «Kenne ich Sie?» fragt ihn eine der Frauen. Seine Antwort: «Jeder kennt mich.» Kurz darauf: «Keiner kennt mich.» Es wird rasch klar, wie sehr dieser Mann das Paradox als trunkenen Zustand genießt. «Ich bin weder pro noch contra, ich stehe daneben.»

Er fälsche Ausweise und drucke Kataloge, erklärt er der ersten Frau. Der zweiten sagt er, er lebe im Untergrund und handle mit Waffen. Der dritten gegenüber, der er auch von Liebe spricht, behauptet er schliesslich, er suche und jage gestohlene Kunstwerke. Als herauskommt, dass er Polizist ist, gesteht er nur: Er liebe den Zufall, helfe ihm gern nach. Aber er liebe auch die Ordnung. Und ein Skandal schaffe Unordnung.

Um sein Ziel zu erreichen, hält er sich an die Frauen. Er nistet sich in ihrem Haus ein, flirtet mit ihnen, setzt sie unter Druck. Lucia dazu: «Sie vergeuden hier Ihre Zeit.» Seine Antwort: «So gewinne ich sie.»

Der ganze Kuddelmuddel, den er anrichtet, ist der rote Faden des Films. Der Mann ist der zweite Regisseur, Rivettes Stellvertreter im Bild. Stein für Stein errichtet er das Bauwerk, das System, die geheime Ordnung, die



Das Haus ist der Ort der Aktion: hier kommen die Dinge in Bewegung

hinter dem Chaos der Geschehnisse steht, alles Provisorische, Zufällige, Diskontinuierliche zusammenhaltend, ohne es zu bändigen.

Die direkteste Verbindung zwischen zwei Punkten, für Rivette, ist dies: das Zickzack. Und der Polizist sorgt für diese Umwege, die uns Zuschauer schneller dahinbringen, wohin Rivette uns führen möchte.

«Ich erklär's!» Bietet der Mann kurz vor Schluss an. Die Antwort der Frauen, so kühl wie endgültig: «Bloss das nicht!»

IV

Das Haus, in dem die Frauen wohnen, und die Probebühne in der Stadt: das sind die Schauplätze in LA BANDE DES QUATRE.

Oben

Das Haus ist der Ort der Aktion. Hier kommen die Dinge in Bewegung; die nebensächlichen wie die zentralen. Hier handeln die Frauen, kämpfen, lieben, träumen, weinen, erzählen und lachen. Wobei vieles explodiert: die Gefühle, auch die Intrigen, auch die Kämpfe und der Tod. Die Frauen klären ihre Absichten, ihre Wünsche, ihre Rollen füreinander. Claudes Kritik an Lucia, die gegen kleine Lügen nichts hat: «Schauspielen heisst: nicht lügen, sondern die Wahrheit suchen.» Woraufhin Joyce erwidert: «Warum sollen wir uns belügen?» Kurze Pause. «Oder uns die Wahrheit sagen?»

Unten

Das Theater ist der Ort der Diktion. Hier ist zu üben und zu lernen, wie erst die Zwischentöne den Ausdruck schaffen, wie «die unerklärliche Schönheit der Modulation plötzlich eine Aussage insgesamt» rechtfertigt.

«Hier denkt man nicht, man fühlt; man lässt es spüren.» Erklärt die Schauspielerin ihren Schülerinnen. «Theater ist eine Folge von Erlebtem.» Selbstverständlich sind die Anleitungen zum Theater immer auch Kommentare zum Kino. Darauf verweist schon die CinemaScope-Leinwand, die im Hintergrund der Bühne installiert ist. «Zerstörung und Zweifel; daraus müsst ihr aufbauen, schöpfen, erfinden.» Und: «Spürt man die Situation nicht, dann sieht man auch nichts!»

Selbst wenn Constance direkt übers Theater-Spielen redet, genügt eine kleine Korrektur (statt Verse: Bilder),



schon redet sie auch übers Kino: «Du intonierst! Du schreist! Man versteht nichts! Das ist die Lautstärke des Bazar. Du denkst nur an dich. Vertraust nicht den Versen. Feilst nicht die Diktion!»

Aussen / Innen

Das Haus bietet Gewalt und Leidenschaft: die Abenteuer der Tat. Und das Theater gewährt Einblicke in die untere Seite des Knüpfwerks: in die Abenteuer der Strategie.

Zwischenspiele

Zwischen den beiden Schauplätzen schneidet Rivette Bilder von Zugfahrten, die er mit Wind- und Sturmgeräuschen unterlegt. Auf der ersten Ebene zeigen sie nur die Hin- und Herreisen der Frauen. Auf der zweiten gliedern sie den Film; gewähren die Pausen, die uns erlauben, noch einmal durchzuatmen vor dem nächsten Akt. Drittens suggerieren sie eine Aussenwelt, die ansonsten keine Rolle spielt. Rivette verhehlt nicht, dass er ausgrenzt, dass etwas existiert, wovon er nicht redet. Und er provoziert: All diese grau-blauen Bilder von Gleisen, Zügen und verhuschten Landschaften, so kalt und fern, oft noch durch schmutzige Fenster gespiegelt – wem wäre da nicht die traute Welt lieber, wo Schauspieler Mairivaux, Racine und Corneille rezitieren, wo schöne Frauen schöne Dinge tun: lieben und hassen und Männer töten?

V

Typisch, dass der Film mit dem Blick auf Alltagsdinge beginnt. Die Objekte sind ja nicht nur Requisiten, sie sind penetrant und tückisch, ein Eigenleben führen sie, erzählen ganz eigene Geschichten: als Indikator *und* Träger von Handlung, wodurch den Menschen manchmal nur die Nebenrolle bleibt, die des ausführenden Gehilfen.

Schon in CÉLINE ET JULIE VONT EN BATEAU genügte ein Lollipop, und den Frauen gelang der Übergang ins Imaginäre. Es sind oft die ganz einfachen Dinge, die aus dem Spiel mit der Phantasie ein phantastisches Spiel werden lassen.

«Was ist das Kino, wenn nicht das *Spiel* von Akteur und Actrice, von Held und Dekor, von Wort und Gesicht, von Hand und Objekt?»

Die Orange, die *hingeworfen* und dann *zurückgegeben* wird. «Ich bin doch deine Freundin?» / «Sicher, du bist auch meine Freundin.»

Und natürlich die «Schlüssel, die Gespenster wachhalten». Sie bilden den Kern der Krimigeschichte. Danach suchen alle, dafür kämpfen alle, deswegen passiert der Mord. Das heisst, es scheint nur so. Natürlich passiert *deswegen* nicht der Mord. Er passt deswegen nur gut ins Konzept. Im Grunde sind die Schlüssel nur blosser Anlass für Verwicklungen, die Finte, der Trick, der Dreh – wie der nebensächliche, doch so überaus wichtige MacGuffin bei Hitchcock.

Andererseits: Warum fallen die Schlüssel, als eine der Frauen seltsamen Geräuschen in ihrem Zimmer nachspürt, plötzlich aus dem Kamin? Und warum sind danach die Geräusche verschwunden?

Die stummen Objekte spielen bei Rivette eine doppelte Rolle: Sie sind konkret und geheimnisvoll zugleich.

Beispielsweise die Mordtat: Viermal versuchen die

Frauen den Polizisten zu töten. Die erste versucht es mit einem grünen Fleischklopper. Die zweite versucht es mit dem Messer. Beides ohne Erfolg. «Das gehört doch in die Küche.» Die dritte versucht es mit Gift. Vergeblich. Erst der vierten, die ohne Plan vorgeht, einfach nach dem greift, was gerade in der Nähe liegt: eine Hantel, gelingt die Tat. Was alle erstaunt, aber niemanden so recht kümmert. Ganz selbstverständlich gehen sie danach wieder ihren Übungen nach. (Und uns bleibt nur die Frage, was sucht eine schwarze Hantel auf dem Sims?)

VI

Was den Film, vor allem seine musikalische Erzählstruktur sprengt: die gespielte Gerichtsszene, mit der die Frauen einen – realen, zur Zeit der Dreharbeiten aktuellen – Prozess kommentieren.

Ein einziger Fremdkörper ist diese Szene.

Hier wird das Spiel ganz direkt. Und ihre Regeln: das System – treten offen zutage. Man kann die Absichten einfach ablesen.

Es wirkt wie ein Schock, wenn inmitten all dieser Verwirrungen, Rätsel, Geheimnisse, inmitten all dieses Mysteriösen und Unerklärlichen plötzlich das Eindeutige hervorlugt, ganz schlicht, ganz platt, ganz banal.

Rivette selbst hat das wohl gespürt. In seinem Gespräch mit «Le Monde» fand er es wichtig, erklärende Hinweise dafür zu geben. «Die Sequenz, in der die Frauen in ihrem Haus eine Gerichtsverhandlung inszenieren, bezieht sich sehr präzise auf das, was Roger Knobelspiess passiert ist, der von der Justiz in einem Musterprozess geopfert wurde. Ich empfand das als einen Skandal. Meine Co-Autoren Pascal Bonitzer und Christine Laurent wundern sich darüber, dass ich diese Episode in dem Film haben wollte. Aber... ich hielt es für wichtig, unserer Mischung aus fiktiven Elementen wenigstens eine konkrete Situation des Jahres 1988 beizugeben...»

VII

Lange bevor er seinen ersten Film drehte, wusste Rivette schon, was das Kino für ihn bedeutete: «In erster Linie geht es darum, die Kamera aufs engste in Kontakt mit dem Konkreten zu bringen – mit einem Höchstmass an Zufälligkeiten... jedes Detail hält unsere Aufmerksamkeit fest, begeistert uns gleichermassen; wir leben und nehmen teil; alles *existiert*... Film, das sind Leute, die gehen, sich küssen, trinken, prügeln; Menschen, die vor unseren Augen handeln und uns zwingen, sie in ihrem Handeln zu begleiten, ihr Leben zu teilen, an den tausend kleinen Begebenheiten teilzunehmen, die eine Existenz ausmachen und uns von nun an mit gleichem Recht *interessieren*.»

Bevor Jacques Rivette selbst Bilder machte, machte er sich zunächst ein Bild von den Geheimnissen der Bilder. Vokabeln, die sein Nachdenken übers Kino begleiten, von Anfang an:

zum einen: melodisch, geheimnisvoll, graziös, sublim, arabesk;

zum zweiten: evident, zufällig, provisorisch, linkisch, diskontinuierlich, atonal;

zum dritten: roh, kraftvoll, nervös, überspannt, fiebrig, paroxystisch.

Diese adjektivischen Reihen würdigen drei unterschiedliche Seiten des Kinos. In Rivettes LA BANDE DES QUATRE



Den vier Frauen und ihrem Haus nähert sich ein undurchsichtiger Mann, der sich zunächst Henri, dann Lucien, schliesslich Thomas nennt

finden sie zusammen. Das Geheimnisvolle, Melodische, Sublime der Abenteuer im Haus. Und die Evidenz, das Provisorische und Diskontinuierliche der Theaterproben. Und die Kraft, die Überspanntheit, der Paroxysmus der filmischen Vision insgesamt.

VIII

Und all diese Irrungen und Wirrungen: Was ist mit Claude? «Ich will ja gar nicht jeden Tag Liebe spüren. Nur ab und zu; ein wenig.» Zunächst leidet sie unter der Lieblosigkeit einer Frau, die sie innig liebt, dann aber verfällt sie um so leidenschaftlicher dem mysteriösen Polizisten. Er, schon enttarnt: «Ich liebe dich!» Sie: «Hör' auf damit. Ich höre es noch zu gerne.» Und etwas später, lauter: «Hör' endlich auf, mich zu verwirren!»

Wie kommt es zum Überfall auf Anna nach der Vernissage? Zufall oder Arrangement?

Was ist das Rätsel um Anna, die eigentlich Laura heisst und so oft mit einem Mann in den USA telefoniert?

Was ist das Geheimnis der Regeln? Constances Regeln für ihre Schülerinnen? Der Regeln fürs Erzählen? Der Spielregeln dazwischen? Gibt es ein System dahinter? Und überhaupt: Was ist mit Constance Dumas? Warum nimmt sie keine Männer mehr in ihre Kurse? Warum lebt sie, wie ein Einsiedler, in ihrem Appartement über dem Theater?

«Wir suchen nach Geheimnissen», sagt dazu eine der Frauen, «doch sie erschliessen sich nicht. Man hat sie oder hat sie nicht.»

IX

Die anderen lagen schon und schliefen, die Wanduhr schlug ihren einförmigen Takt, vor den klappernden Fenstern sauste der Wind; abwechselnd wurde die Stube hell von dem Schimmer des Mondes. Die junge Claude lag unruhig auf ihrem Lager, und gedachte des Fremden und seiner Erzählungen.

frei nach Novalis

X

Mit seiner LA BANDE DES QUATRE ist Rivette wieder auf Verzauberung aus. Seine Mise en scène kreiert filmische Phantasmen: die ausgehen von trügerischen Helden in trügerischen Spielen, durch konkrete Räume aber mit einer neuen Klangfarbe versehen. Eine doppelte Vision

entsteht, ein unterirdischer Strom, der das Sichtbare in einen seltsamen Schwebezustand versetzt.

Immer ist ein Raum vorgegeben, in den hinein sich die Dinge ereignen. Eine Frau allein, vorm Tisch in der Küche oder auf dem Sofa im Wohnzimmer, dann treten die anderen hinzu, lange Blicke, kurze Gespräche, ihre Welt gerät aus den Fugen oder kommt wieder in Ordnung, danach gehen sie wieder, jede für sich. Am Ende bleibt derselbe Raum zurück – seltsam verändert: poetisiert: durch die Taten und die Worte, die in seiner Leere nachklingen.

Jacques Rivette, dieser *agent provocateur* der Phantasie, spielt mit den Imaginationen seiner Zuschauer, er nutzt sie als Teil der Erzählung. Die Magie seines Films rührt auch daher, dass wir Zuschauer offener assoziieren, ihn weiterspinnen und erst *fertigstellen* müssen. Rivette macht uns ganz direkt zu Filmemachern. Sein Film ist ein Traum, der uns zum Träumen bringt.

XI

Um Rivette-Filme zu geniessen, muss man sich im Zustand der Gnade befinden. Als sässe man vor einem leeren Spiegel. «Ruhig sitzen, nichts tun. / Der Frühling kommt, und das Gras wächst von selbst.»

Entweder man erschauert – und spürt das Leben. Oder man gähnt – und verschläft alles. ■

Die Zitate zu Rivettes Kino sind einem der aufregendsten Filmbücher der letzten Zeit entnommen: «Jacques Rivette: Schriften fürs Kino». Revue Cicim 24 / 25; herausgegeben vom Institut Français München und dem Münchener Filmzentrum e. V. Redaktion: Heiner Gassen, Fritz Göttler. (184 Seiten, DM 12.–)