

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

Herausgeber: Stiftung Filmbulletin

Band: 44 (2002)

Heft: 238

Artikel: Boulevardeskes Rotationsprinzip : va savoir von Jacques Rivette

Autor: Midding, Gerhard

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-865464>

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: 13.03.2025

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

Boulevardeskies Rotationsprinzip

VA SAVOIR von Jacques Rivette



Wahrheit und Lüge, erklärt Jacques Rivette kategorisch, sind das eigentliche, ja, das einzige Thema des Kinos.

Es ist ein Gemeinplatz der Filmkritik, die Jugendllichkeit zu loben, welche die Altmeister der Nouvelle vague mit jedem Film aufs neue unter Beweis stellen. Regelmässig regt sich in den Feuilletons das Erstaunen über den ungebrochenen Elan und die ausdauernde Neugier Eric Rohmers (der über 80 ist) und Jacques Rivettes (immerhin auch schon weit über 70). Die Leichtfüssigkeit, mit der sie ihre jüngsten Filme inszeniert haben, verdankt sich aber womöglich vor allem dem Umstand, dass sie beharrlich ihren Themen und ihrem Stil treu geblieben sind. Ihre Entdeckerlust bleibt im Rahmen des Berechenbaren, die Spontaneität erfüllt sich in der Variation des Vertrauten, dem Perspektivwechsel. Ihnen eignet somit etwas durchaus Konservatives; was ihnen nichts von ihrem Wert nimmt.

Auch VA SAVOIR verrät diese zweifache Lust des Entdeckens und Bewahrens; er ist Rivettes beschwingtes, ganz und gar nicht endgültiges Resümee dessen, was ihn seit mehr als vierzig Jahren umtreibt. Einmal mehr be-

Rivette bevorzugt halbnahe und halbtotale Einstellungen, um der Präsenz der Darsteller einen Rahmen, einen Kontext zu geben.

siegelt er das Bündnis zwischen Theater und Film, an dem er seit *PARIS NOUS APPARTIENT* beharrlich schmiedet. Regelmässig forscht er dabei nach deren gemeinsamen Wurzeln: Wahrheit und Lüge, erklärt er kategorisch, sind das eigentliche, ja, das einzige Thema des Kinos. So findet neben dem Theater stets auch ein Aspekt des Obskuren seinen Platz in Rivettes Filmen, die Ahnung einer Verschwörung, einer geisterhaften Parallelhandlung. Meist nimmt sie die Form einer dramaturgisch marginalen, aber kurios unverzichtbaren Kriminalintrige an, die um das Rätsel der Vergangenheit oder der Beweggründe einer Figur kreist.

Rivettes Theaterliebe gilt in *VA SAVOIR* nicht allein dem Moment der Inszenierung, sondern der Erlebniswelt der Schauspieler. Gewiss, das Bühnenstück, das im Film aufgeführt wird, ist mit Bedacht gewählt: Pirandello «Come tu mi vuoi». Auch bei Pirandello geht es um die Frage, wieweit die eigene Existenz, das eigene Wesen, durch den Blick der Anderen definiert wird. Aber über das Thema der Identität und Erinnerung hinaus muss Rivette es nicht dramaturgisch dienstbar machen. Er gönnt sich vielmehr die Musse, seine Protagonisten einfach bei ihrer Arbeit zu betrachten, nimmt sich das Privileg heraus, die Ereignisse und Figuren in einem mutig entschleunigten Rhythmus sich entfalten zu lassen; die Stille vor und nach den Dialogsätzen ist ihm ebenso teuer. (In der im April in Frankreich gestarteten Langfassung des Films, *VA SAVOIR +*, nehmen die Bühnensequenzen noch einen grösseren Stellenwert ein.) Das Verstreichen der Zeit gehorcht in Rivettes Filmen stets, nicht nur im Reflex auf das Theater, einer eigenen inneren Logik. Sie gibt seiner Form der Präsentation einen Gestus des asketischen, aber stolzen Ausstellens von Attraktionen. William Lubtschanskys Kamera ist agil,

verschiebt in der Bewegung sacht die Perspektiven, zieht so etwa bei den Bühnenauftritten auch das Publikum mit hinein. Seine Kadrage gestattet den Figuren neben der zeitlichen auch eine räumliche Freizügigkeit, Rivette bevorzugt halbnahe und halbtotale Einstellungen, um der Präsenz der Darsteller einen Rahmen, einen Kontext zu geben.

Das Theatermilieu verführt Rivette nicht zum gefälligen Spiel mit Illusion und Realität, er zeigt kein nachdrückliches Interesse daran, den Zuschauer auf eine falsche Fährte zu schicken, auf dass der verloren ginge zwischen den Ebenen des Schauspiels und der filmischer Präsenz. Eingangs gibt es zwar kurze Augenblicke der Irritation, ob die Schauspieler Camille und ihr Partner Ugo noch Bühnendialoge sprechen – oder ob ihre Worte schon zur eigenen Figur gehören. Aber Rivette inszeniert dies nicht als Täuschungsmanöver, sondern als bruchlosen Übergang. Er begreift das Spiel als durchgehendes Lebensmoment seiner Protagonisten. Bewundernswert, wie behende die Cutterin Nicole Lubtschansky jedes Mal den Übergang von der Bühne in die Garderobe bewältigt: so flugs und unauffällig, dass der Zuschauer stets einen Sekundenbruchteil länger für den Ortswechsel braucht.

Die Orientierung ist ohnehin eine leise Sorge des Films. Camille verläuft sich anfangs unentwegt, auf und jenseits der Bühne muss Ugo sie führen. Diese Motivkette setzt das Paris-Gastspiel der kleinen Turiner Theatertruppe bereits unter die Vorzeichen der Ungewissheit, schafft ein Klima der Nervosität, das sich nicht allein durchs Lampenfieber erklärt. Für Camille bedeutet das Gastspiel eine Rückkehr zum Schauplatz einer heftigen, unglücklichen Liebe, vor der sie einst geflohen ist. Sie zaudert, ob sie Pierre, den Mann von damals, aufsuchen



Die Kostümbildnerin Laurence Struz kleidet Camille und Sonia bisweilen in die gleichen Farben; sie werden am Ende zu Komplizinnen.

soll; die Kamera gerät in einen sanften Taumel, wenn sie zur Zeugin ihrer Selbstgespräche wird.

Als sie sich doch ein Herz fasst, schiebt sie einen Liebesreigen an, der nach boulevardeskem Rotationsprinzip sechs Personen zu drei Paaren in wechselnder Konstellation zusammenfügt. Alle Beteiligten suchen etwas, das unerreicht oder verloren scheint. Alsbald regen sich in dem Philosophiedozenten Pierre wieder die alten Gefühle, obwohl er glücklich mit der Tanzlehrerin Sonia zusammenlebt. Camilles Lebensgefährte Ugo forscht nach einem verschollenen Goldoni-Stück und lernt in einer Bibliothek die Studentin Dominique kennen, die ihm bei der Suche hilft und sogleich munter mit ihm flirtet. Mit ihrem Halbbruder Arthur verbindet sie ein ungeklärtes, womöglich inzestuöses Verhältnis. Der wiederum versucht, Sonias Herz und vor allem ihren kostbaren Ring zu stehlen.

Die Koordinaten dieses Reigenes sind die Körper und die Worte. Um sie kreisen die Berufe, die Beschäftigungen aller sechs Protagonisten. Die Philosophie steht dem Tanz gegenüber, der Bühnentext der Schauspielerei, die Diplomarbeit der Fingerfertigkeit eines Betrügers. Rivette begreift diese Dualität nicht als Gegensatz, sondern als Anziehung. Gerade so, wie der Film Eifersucht und Rivalität allmählich als Terrain der Verwandtschaft entdeckt. Die Kostümbildnerin Laurence Struz kleidet Camille und Sonia bisweilen in die gleichen Farben; sie werden am Ende zu Komplizinnen. Und das angekündigte Duell der Männer, die um Camille buhlen, entpuppt sich als Wettstreit in Trinkfestigkeit, der hoch über dem Schnürboden des Theaters mit zwei Wodkaflaschen ausgetragen wird. Der Autor pariert die Liebesverwirrungen seiner Figuren mit Gelassenheit, ohne ihnen ihre Dringlichkeit zu nehmen. Sie gehen einher mit einer Kaskade der Ausrutscher und Missgeschicke; das Drehbuch, das Rivette einmal

mehr mit Pascal Bonitzer und Christine Laurent verfasst hat, schickt sein Personal auf einen sanft melancholischen Parcours, der wie jeder Slapstick zielstrebig auf die Katharsis zustrebt. Beharrlich, gleichwohl unaufdringlich, hat sich das Buch bis dahin um die Symmetrie der Ereignisse und Gefühle gesorgt. Die Beziehung zwischen Camille und Ugo ist durchaus lesbar als die heitere Replik von Rivettes *L'AMOUR FOU*, wo ein Schauspielerpaar während Proben qualvoll auseinanderbricht, aber die clownesken Züge im Gesicht beider Hauptdarsteller verraten schon, dass sie füreinander bestimmt sind. Beim Bühnenfinale setzt Rivette die romantische Symmetrie schliesslich in ihr endgültiges Recht. Aber auch da bleibt die Frage immer noch offen, worauf die ausgelassene, entspannte Erzählhaltung dieses Films basiert. Ist es dem 73jährigen Regisseur gelungen, eine jugendliche Unbekümmertheit wieder einzuholen – oder verrät *VA SAVOIR* nicht doch eher die Gelassenheit eines Alterswerks?

Gerhard Midding

VA SAVOIR

Stab

Regie: Jacques Rivette; Buch: Christine Laurent, Pascal Bonitzer, Jacques Rivette; Kamera: William Lubtchansky; Schnitt: Nicole Lubtchansky; Kostüme: Laurence Struz; Musik: «Senza Fine» von Gino Paoli und Alec Wilder interpretiert von Peggy Lee; Ton: Florian Eidenbenz

Darsteller (Rolle)

Jeanne Balibar (Camille), Sergio Castellitto (Ugo), Marianne Basler (Sonia), Jacques Bonaffé (Pierre), Hélène de Fougerolles (Dominique), Catherine Rouvel (Madame Desprez), Bruno Todeschini (Arthur), Claude Berri (Bibliothekar)

Produktion, Verleih

Pierre Grise Productions, in Co-Produktion mit France 2 Cinéma, Mikado Films und Kinowelt; ausführende Produzentin: Martine Marniac. Frankreich 2001. Farbe, Dolby SR, Dauer: 154 Min. CH-Verleih: Rialto Film, Zürich; D-Verleih: Kinowelt, München

