Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

Herausgeber: Stiftung Filmbulletin

Band: 33 (1991)

Heft: 177

Artikel: La belle noiseuse von Jacques Rivette : sechs Personen am Rand des Chaos

Autor: Schaub, Martin

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-866963

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

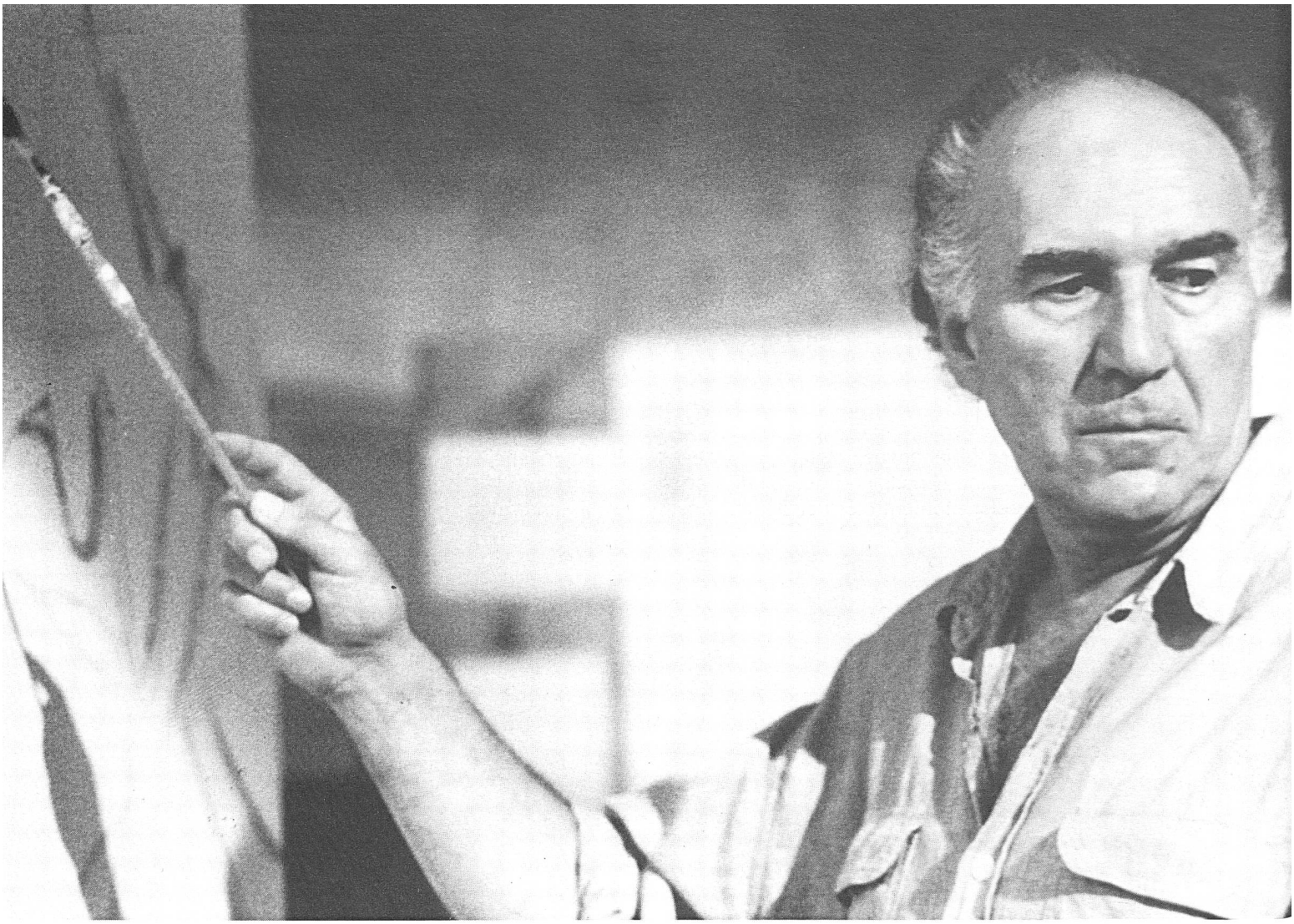
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

LA BELLE NOISEUSE von Jacques Rivette

Sechs Personen am Rande des Chaos

Der neue Film von Jacques Rivette dauert wieder vier Stunden. Besser als in LA BANDE DES QUATRE leuchtet einem ein, dass das, was da erzählt werden soll ... nein, dass das, was da im Fleisch und Blut der filmischen Töne und Bilder erscheinen soll, diese vier Stunden braucht. Rivette ist zugleich abstrakt und konkret, reflexiv und sinnlich, innerlich und äusserlich; das Spiel zwischen Innen und Aussen braucht Zeit, denn eines vermeidet Rivette ja immer: die begriffliche Erklärung dessen, was in seinen Filmen vor sich geht. Dem Kino traut er mehr zu als die meisten anderen, die es immer wieder mit literarischen Mitteln fortsetzen und damit auch desavouieren.

Vier Hauptfiguren – der Maler Frenhofer, seine Lebensgefährtin Liz, der junge Maler Nicolas mit seiner Freundin Marianne – und zwei Nebenfiguren – der Sammler und ehemalige Nebenbuhler Frenhofers, Porbus, und Julienne, die Schwester von Nicolas – werden von einer zentralen Vorstellung, nennen wir sie *das Glück*, und von einem zentralen Ort, dem Atelier Frenhofers, ja seiner weissen Leinwand, aus agitiert. Frenhofers Kunst ist es, die das labile Gleichgewicht der Figuren ins Gleiten bringt. Dass es so weit kommt, ist die Folge eines Einfalls, ja einer Laune: Der Zuschauer erfährt bald, dass Frenhofer vor zehn Jahren ein Bild aufgegeben hat und seither stehengeblieben ist, aufgehoben zwar in der Beziehung zu Liz, doch als Künstler entweder untätig oder in der Wiederholung (oder in der Konvention, was das selbe ist) gefangen. Das Bild hiess *«La Belle Noiseuse»* (ungefähr "die schöne Eklige"), und Liz war das Modell des Malers. Nun bringt Porbus vor, Frenhofer sollte sich noch einmal in das Abenteuer stürzen – mit Marianne als Modell. Nicolas, Frenhofer und Porbus, die drei Männer in dem Spiel, kommen überein, dass das eine gute Idee wäre. «Du hast meinen Arsch verkauft», wirft Marianne ihrem Freund vor: das Drama hat begonnen.



Frenhofer, der Maler – die Farbe nimmt das Territorium der Leinwand in Besitz, markiert sie, eignet sie sich an, verformt sie: unter unseren Augen

In dem Moment, da Marianne erstmals dem Maler gegenübersitzt und die Feder ihren ersten kratzenden Strich in Frenhofers Skizzenbuch setzt, gehen alle seelischen Rechnungen wieder auf, die bei allen Beteiligten scheinbar abgeschlossen gewesen sind. Der Maler, auf seinem Weg in die "Schamlosigkeit", stellt neben seiner Konvention sämtliche andere Personen in Frage. Einerseits verfolgen wir – und zwar zunächst in einer Realzeit-Ästhetik – das Ringen des Malers und seines Modells um das Unbedingte in der Kunst; andererseits enthüllen sich nach und nach alle Konventionen, die das Überleben von Individuen in Beziehungen überhaupt möglich machen. Nicht nur Marianne steht nackt vor dem Maler; allmählich entblössen sich alle anderen Beteiligten auch. Und zwar nicht weniger schmerzvoll als das Modell, das sich in einem ersten Teil der Auseinandersetzung den abseitigen Regeln des Künstlers unterwirft.

Malerei erscheint in Rivettes Film als eine Chiffre für unerbittliche, unbeirrbare Wahrheitssuche, für Schamlosigkeit, die gesellschaftlich äusserst gefährlich ist. Wollte jeder Mensch seine Verwirklichung so unbedingt und gesetzlos realisieren wie der Maler, bräche die Gesellschaft auseinander.
Es stellt sich schliesslich heraus, dass Frenhofer das am besten weiss, und dass ausgerechnet er – von dem das Unbedingte, das Reine, die pure Wahrheit erwartet wurden – gesellschaftlich vernünftig, "menschlich" eben zu handeln vermag. Doch seine Phase der hemmungslosen Entgrenzung hat auf die anderen wie ein reinigendes Gewitter gewirkt. Die Beziehungen sind danach nie mehr die selben. Was im übrigen ein Off-Kommentar – von Marianne! – deutlich macht. Das ganze Arrangement der Figuren und der Geschehnisse ist nicht nur ein Gesellschaftsspiel gewesen. Das letzte Wort des Filmdialogs ist immerhin ein entschiedenes Nein – wieder aus dem Munde von Marianne.

Der Rahmen von Rivettes neuem gesellschaftlichem Experiment ist nicht weniger künstlich als jener jeder Selbsterfahrungsgruppe. (Diese Allusion übrigens wird im Dialog des Films gemacht.) Die Künstlichkeit allerdings verschwindet in der filmischen Realität des zentralen Orts der Handlung: im Atelier, auf dem Papier und auf der Leinwand. «Die Hand des Malers Bernard Dufour», die so im Nachspann genannt wird, ist die reale Kraft, die den abstrakten Entwurf, das *setting* – um im einschlägigen Jargon zu bleiben – ins Leben zieht. Um diese Hand herum gewinnt der Film seine ausserordentliche Gegenwart.

Dass Rivette das grosse Atelier des Malers so offensichtlich künstlich ausleuchtet – wie eine Bühne eben, tut der sinnlichen Präsenz keinen Abbruch. Das Bild *William Lubtchanskys* und der Ton von *Florian Eiden-*

benz sind von einer alle Künstlichkeit dominierenden Wirklichkeit. Die Feder in der "Hand des Malers" sticht und schneidet ins Büttenpapier, verletzt, zeichnet es; die Kohle schleift über die grossen Papierbögen, färbt und staubt; die Farbe nimmt das Territorium der Leinwand in Besitz, markiert sie, eignet sie sich an, verformt sie. Unter unseren Augen. Wir sind dank Bild und Ton an der vordersten Front der Auseinandersetzung. Mitten im Leben: ich finde keinen zutreffenderen Ausdruck. An der Spitze der Feder geht es um das Wesentliche. Der Ton schreit es uns zu.

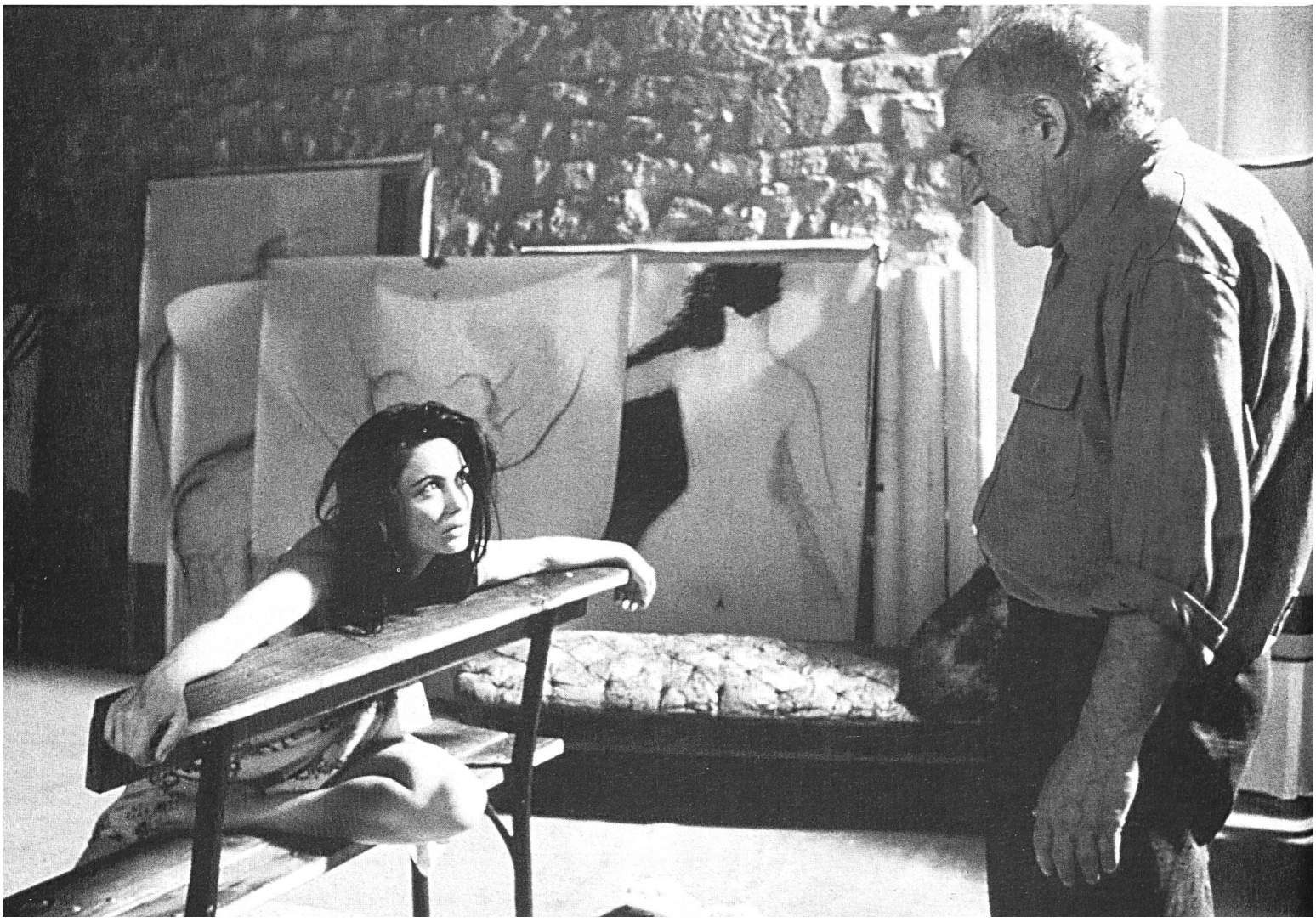
Weil an der Spitze der Feder etwas entsteht, weil dieses Entstehende zudem eine Umsetzung des Sinnlichen in Form ist, umfasst jeder Moment die drei Dimensionen, die drei Aggregatszustände der Zeit: Der Blick auf das Modell ist schon Vergangenheit, wenn die Feder kreischt; der Strich, den sie hinterlässt, aber definiert die zukünftige Form. Mir scheint Rivette in den Atelierszenen jene Intensität zu halten, die "normalerweise" nur der Dokumentarfilm in seinen geschenkten Glücksmomenten erreicht. Es ist eine Art "natürlicher Suspense", der den Zuschauer dermassen in Atem hält, dass die Zeit zu fliegen beginnt.
Um das weisse Papier, die weisse Leinwand herum geschieht das Drama der sechs Personen. Im innersten Kreis das Drama von Frenhofer und Marianne. Frenhofer unterwirft – zu seinen eigenen Zwecken – den Körper Mariannes immer schmerzlicheren Posen, rücksichtslos, herrisch, sadistisch. Als er merkt, dass er selbst mit diesem Machtspiel – das allerdings nichts Spielerisches mehr hat – nicht an sein Ziel kommen kann und aufgeben will, übernimmt Marianne die Führung; sie beginnt zu atmen, sie nimmt und verteidigt ihren Platz, nimmt ihre Persönlichkeit, die sie nur weggelegt, aber nicht verloren hat, wieder auf und wird zur Mitautorin dessen, was nun entsteht. Sie setzt sich selber in ihr Recht.

Ebenso nimmt sie ihr Recht auch bei Nicolas wieder wahr, gegen seinen Widerstand und gegen die Klagen von Juliette, der Schwester. Frenhofer selbst wählt die Liebe von Liz, wählt das Glück, das ihn daran hindert, "bis ans Ende zu gehen". Das Bild, das er auf seinem Gang an die Grenzen und über die Grenzen der Schamhaftigkeit hinaus geschaffen hat, bleibt ein Geheimnis. Er teilt es mit den Frauen des Dramas: mit Marianne, der es zur Selbstbefreiung dienen wird, mit Liz, deren Fluch es hätte werden können, und mit ihrer Gehilfin Magali, die es, naiv, wunderschön findet. Das Bild wird schweigen wie ein Grab. Es hat seinen Zweck bei der Entstehung erfüllt. Der Freund und Sammler bekommt ein konventionelles Bild, ein ungefährliches sozusagen. Nicolas findet es fad, und er sagt es auch. Aber Frenhofer lässt sich nicht mehr provozieren. Die Lehre, die er aus der Gefahr gezogen hat, heisst Mass und Bescheidung, Zähmung.

Michel Piccoli, Emmanuelle Béart – Frenhofer stürzt sich noch einmal ins Abenteuer: mit Marianne als Modell

In LA BELLE NOISEUSE gelingt Rivette (wieder) etwas, was heute eigentlich nur noch er will und kann: die Ausnützung der Dynamik eines Grundmusters, der Persönlichkeiten seiner Darsteller, des Geists des Ortes und der Arbeitsatmosphäre. In *Christine Laurent* und *Pascal Bonitzer* hat er zwei Drehbuch-Mitspieler gefunden, die sensibel und beweglich genug sind, um dem entstehenden Film die Wendungen zu geben, die den Spielraum des Grundmusters bis an die Ränder ausnützen, ohne diese Ränder zu verletzen. *Improvisation* ist wohl noch immer der falsche Begriff für das, was sich bei den Filmen von Jacques Rivette abspielt, denn im Wort "Improvisation" schwingt jene anarchische Dimension mit, die sich Rivette ebenso versagt wie dem Helden seines Films.
Mir scheint es kein Zufall zu sein, dass Rivette nun zum zweiten Mal auf einen Stoff von Balzac zurückgreift. Ebensowenig, dass er sich in seiner Pressekonferenz von Cannes auf Goethe berief. Auf jeder Ebene beweist LA BELLE NOISEUSE, dass Rivette letztlich auf eine klassisch humanistische Versöhnung aus ist, eine Versöhnung, die nicht *voreilig* ist, sondern der Einsicht von Menschen entspricht, die an die Grenzen gegangen sind und in den Abgrund hinunter geblickt haben.
Wenn Franzosen Goethe ins Feld führen, meinen sie oft jenen der «Wahlverwandtschaften». Das wird auch bei Rivette der Fall sein. LA BELLE NOISEUSE ein fernes Echo? Man könnte es fast glauben.
Rivette und seine Drehbuchmitarbeiter Laurent und Bonitzer jedenfalls scheinen einen Hang zur Wiederherstellung der Sozietät nach einer Berührung mit dem Feuer, mit dem Unheimlichen zu verspüren. Immerhin darf man ihre Lösung der Krise nicht als eine kleinbürgerliche bezeichnen, denn die kleinbürgerliche Moral wagt gar nicht erst die Berührung mit dem Gefährlichen. Ich hätte Rivette allerdings schon einen bedeutenderen Maler gewünscht als den eher gefälligen Bernard Dufour, der nicht ein Künstler ist, dem man die behauptete Begegnung mit dem Verzehrenden voll abnimmt. Dufour scheint mir für die ganze Tragweite von Rivettes Reflexion über Freiheit und Gesetz, Tod und Leben etwas gar leichtgewichtig zu sein.
Der Einwand wiegt nicht allzuschwer. Denn das Interesse verschiebt sich im Laufe des Films ohnehin auf Marianne und Liz. Die letztere erfährt die Geschichte eher als "Abhandlung" über Ehe und Treue. Frenhofer hatte sein Bild aufgegeben, als er Liz zu lieben begann. Wenn er jetzt von der Chimäre des endgültigen, alles sagenden Bilds ablässt, heisst das auch, dass er ihr in treuer ehelicher Liebe erhalten bleibt.
Die erstere hingegen ist nach dem Gang durch die "Hölle des Malers" radikaler als vorher. Sie ändert sich in der

Frenhofer unterwirft – zu seinen eigenen Zwecken – den Körper Mariannes immer schmerzlicheren Posen, rücksichtslos, herrisch, sadistisch



Erfahrung, in der sie ihre Kraft kennengelernt hat. Wenn sie Nicolas überhaupt je wieder lieben sollte, dann sicher nicht aus verehrender Dankbarkeit, nicht als Retter. Das sind Gedanken im Nachhinein. Im Mitvollzug dieses Films sind andere Sachen dominant: all das, was seine Gegenwärtigkeit so fesselnd macht, dass einem die Zeit, die das alles braucht – vier Stunden! – nicht länger vorkommt als die Zeit draussen im eigenen Leben. *Michel Piccoli* und sein schwerer Atem, *Emmanuelle Béart,* ihre Augen, ihr Fleisch, halten uns im Bann. Wie William Lubtchanskys eigenwilliges Licht, wie der raffinierte Originalton. Und nicht zu vergessen: eine der spannendsten Montagelösungen der letzten Jahre. Weil es da Piccoli gibt und "die Hand des Malers", war eine Décadrage-Ästhetik nötig. Die Cutterin *Nicole Lubtchansky* geht mit diesem Material auf bewundernswerte Weise um. Es ging ja nicht nur darum, in der richtigen Zehntelsekunde vom Gesicht auf die Hände Frenhofers "umzusteigen", sondern zugleich darum, die Atmosphäre des *espace off* immer aktiv zu gestalten und zu erhalten.

Ich halte Rivette für einen der interessantesten Erfinder – oder besser "Entwickler" – von Frauenfiguren. Sein "Improvisationsstil" verhindert den patriarchalischen Blick, der sich bei den vergleichbaren Eric Rohmer und Alain Tanner manchmal einstellt. Jedenfalls bin ich kaum auf einen kommenden Film so gespannt wie auf Rivettes Jeanne d'Arc-Version, die nächstes Jahr entstehen soll, auf den Zusammenprall von Rivettes "Methode" mit der Geschichte und der Legende. Was er seinem Maler in LA BELLE NOISEUSE zumutet, scheint er sich nun auch noch selbst auferlegen zu wollen.

Martin Schaub

Die wichtigsten Daten zu LA BELLE NOISEUSE:
Regie: Jacques Rivette; Drehbuch: Pascal Bonitzer, Christine Laurent, Jacques Rivette inspiriert von einer Novelle von Honoré de Balzac; Kamera: William Lubtchansky; Schnitt: Nicole Lubtchansky; Dekor: Manu de Chauvigny; Maske: Susan Robertson; Kostüme: Laurence Struz; Ton: Florian Eidenbenz.
Darsteller (Rolle): Michel Piccoli (Frenhofer), Jane Birkin (Liz), Emmanuelle Béart (Marianne), Marianne Denicourt (Julienne), David Bursztein (Nicolas), Gilles Arbona (Porbus), Bernard Dufour (Hand des Malers).
Produktion: Pierre Grise Productions; Co-Produktion: FR3 Films Production, George Reinhart Productions in Zusammenarbeit mit Centre National de la Cinématographie, Canal Plus, Sofica Investimage 2 et 3. Frankreich/Schweiz 1991. Format: 35mm, 1.33, Farbe Eastmancolor; Dauer: 240 Min. CH-Verleih: Filmcooperative, Zürich.

Die Lehre, die Frenhofer aus der Gefahr gezogen hat, heisst Mass und Bescheidung, Zähmung