

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 51 (2009)
Heft: 300

Artikel: Engagiert für den Autorenfilm : Martine Marignac, Produzentin
Autor: Oplustil, Karlheinz
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-864035>

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: 18.03.2025

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



1

Engagiert für den Autorenfilm

filmbulletin 5.09 *métier: production* p.13

Martine Marignac, Produzentin

Schwierige Regisseure

Sieht man die Reihe der Regisseure, mit denen Martine Marignac Filme gemacht hat, wird einem leicht bang um das ökonomische Schicksal der Produzentin. Es fallen ins Auge: Jacques Rivette, Otar Iosseliani, Jean-Marie Straub und Danièle Huillet. Das sind wichtige und originelle, aber auch schwierige Regisseure, die jedenfalls gemein haben, dass sie nicht gerade für ihre Kassenerfolge berühmt sind. Sie machen Filme, deren Bezug zur Wirklichkeit oft durchaus fragil ist, da ist die praktische und realistische Martine Marignac ein ungemein wichtiger Gegenpol. Bei ihr hat man geradezu den Eindruck, dass sie die Schwierigkeiten der Arbeit mit Regisseuren des Autorenkinos als besondere Anregung ansieht, die sie davor bewahren, in langweilige Routine zu verfallen. Was andere als lästige Erschwernis ansehen würden, nimmt sie als Herausforderung und Inspiration. Auch nach fast dreissig Jahren im Metier ist die lebhaft und energische Frau mit kurzen Haaren immer noch eine ungebrochen engagierte Produzentin des Autorenfilms. Als im Jahr 1999 der von Pascal Bonitzer inszenierte *RIEN SUR ROBERT* überraschend einer der bestbesuchten Filme in Paris war, griff sie das schnell auf. Das sei wieder ein Beweis, sagte sie, dass auch Autorenfilme kommerziellen Erfolg haben können.

Die Cinephilen

Martine Marignac hat Philosophie und Filmästhetik studiert und ist eine der ersten diplomierten französischen Filmwissenschaftlerinnen. Schon während des Studiums war sie mit Serge Daney und Pascal Bonitzer befreundet und hat einige Artikel für die «Cahiers du Cinéma» geschrieben. Aber sie erkennt, dass ihr die theoretische Beschäftigung mit Film nicht besonders liegt. Als sie den Presseagenten Simon Mizrahi kennenlernt, arbeitet sie sieben Jahre mit ihm zusammen. Dabei lernt sie unter anderen die Nouvelle-Vague-Regisseure Godard, Truffaut und Rohmer kennen, auch die Italiener Luigi Comencini, Dino Risi, Ettore Scola, Marco Bellocchio und Marco Ferreri. Anfang der achtziger Jahre entschliesst sie sich, zur Produktion zu wechseln, und gründet unter anderem mit Maurice Tinchant, Philippe Carcassonne und Jean-Louis Comolli die kooperativ organisierte Gesellschaft «La Cécilia», benannt nach dem ersten Film von Jean-Louis Comolli über eine italienische Anarchistengruppe. Martine Marignac zählt sich selbst zur cinephilen Richtung von Produzenten wie Margaret Ménégoz, Humbert Balsan oder Paulo Branco und fühlt sich nach ihren Neigungen der Nouvelle Vague und den «Cahiers du Cinéma» verbunden. Mit «La Cécilia» produziert sie in kurzer Zeit *L'OMBRE ROUGE* (1981) von Jean-Louis Comolli, *PASSION* von Jean-Luc Godard (1982), *LA DIAGONALE DU FOU* von Richard Dembo (1984), *GOL-*



2



1 Jacques Rivette, Martine Margnac und William Lubchansky bei den Dreharbeiten zu JEANNE LA PUCELLE; 2 Jean-Luc Godard bei den Dreharbeiten zu PASSION; 3 Jane Birkin und Geraldine Chaplin in L'AMOUR PAR TERRE; Regie: Jacques Rivette; 4 LE PONT DU NORD; Regie: Jacques Rivette; 5 Michel Piccoli und Sarah Cohen-Soll in PASSION; 6 Michel Piccoli und Isabelle Huppert in PASSION; 7 Bulle Ogier in LE PONT DU NORD; 8 Bulle Ogier und Pascale Ogier in LE PONT DU NORD; 9 Jane Birkin und Jacques Rivette bei den Dreharbeiten zu L'AMOUR PAR TERRE



3



4



5



6



2



7



8



9

"Wenn ich mich nur um die Finanzierung kümmern und mich sonst heraushalten müsste, würde ich den Beruf wechseln, denn man kann auf andere Art leichter mehr Geld verdienen."

"Bei den Dreharbeiten sagte Jacques Rivette, er wolle keine Schlachten filmen, sondern die 'Idee der Schlacht'. Das bedeutete nur eine Sache: wir hatten nicht genügend Geld, um wirkliche Schlachten zu filmen."

DEN EIGHTIES von Chantal Akerman (1986) und drei Filme von Jacques Rivette: LE PONT DU NORD (1981), L'AMOUR PAR TERRE (1984) und HURLEVENT (1985). Mitte der achtziger Jahre gerät die Kooperative dann in die Insolvenz, die allerdings für die Beteiligten relativ glimpflich ausfällt. Martine Margnac gründet 1987 zusammen mit Maurice Tinchant, der schon bei «La Cécilia» dabei war, mit Vincent Malle und dem Winterthurer Financier und Filmproduzenten George Reinhart die «Pierre Grise Productions», die sie immer noch führt und die später auch in den Verleih ausgeweitet wurde. Der etwas ungewöhnliche Name der Gesellschaft ist übrigens eine Reminiszenz an die ungestüme Anfangszeit, so hiess die 1982 von Maurice Tinchant in Cannes gemietete Villa, in der grosse Feste gefeiert wurden und aussergewöhnliche Begegnungen stattfanden.

Projekt einer Tetralogie mit dem Obertitel «Les filles du feu», aus dem später «Scènes de la vie parallèle» wurde. Doch das Vorhaben stand unter keinem guten Stern. Nur zwei der geplanten vier Filme wurden gedreht (DUELLE und NOROÏT), der dritte, «Marie et Julien» mit Leslie Caron und Albert Finney (eigentlich Teil 1 der Tetralogie), musste im September 1975 nach drei Tagen wegen gesundheitlicher Probleme Rivettes abgebrochen werden. Rivette hat diesen Stoff viel später mit Emmanuelle Béart und Jerzy Radziwilowicz doch noch realisiert (HISTOIRE DE MARIE ET JULIEN, 2003). DUELLE war, als er 1976 gestartet wurde, ein grosser Misserfolg gewesen, NOROÏT und der danach unter chaotischen Bedingungen gedrehte MERRY-GO-ROUND kamen in Frankreich gar nicht erst ins Kino. Rivette war längere Zeit krank und fand für seine nächsten Vorhaben keine Förderung. Um ihn aus seiner Depression zu holen, wandten sich Bulle Ogier und Barbet Schroeder, die zur "Familie" Rivettes gehören, an Martine Margnac.

Bei LE PONT DU NORD bleibt nur der Ausweg, extrem billig zu drehen. Produziert wird er von «Les Films du Losange», aber da Barbet Schroeder und Margaret Ménégoz sich nicht um ihn kümmern können, übernimmt Martine Margnac die wesentliche Arbeit der Produktion. Der Film über den Irreweg von Marie und Baptiste (Bulle Ogier und ihre Tochter Pascale Ogier) durch ein ebenso reales wie unwirkliches Paris

nach einem rätselhaften Stadtplan entsteht mit bescheidensten Mitteln in 16 mm. Martine Margnac: «Das war eine verrückte Geschichte, es gab keinen Franc, keinen Centime... Dabei hängen Inszenierung und Produktion sehr eng zusammen, und LE PONT DU NORD ist dafür ein typisches Beispiel. Eine der Bedingungen war, dass kein Geld für die Beleuchtung da war, deshalb wurde der Film nur mit vorhandenem Licht gedreht.» Rivette findet dafür die geniale erzählerische Rechtfertigung, dass die gerade aus dem Gefängnis entlassene Marie keine geschlossenen Räume erträgt. Einmal allerdings übernachtet sie mit Baptiste in einem Kino, aber das geht nur, weil dort LES GRANDES ESPACES (THE BIG COUNTRY von William Wyle) läuft. Für Martine Margnac belegt dieser Einfall zugleich, dass Rivette entgegen landläufiger Annahme sehr wohl ein praktisches Verhältnis zu Geldfragen hat. «Man muss die Legende zerstören, nach der Rivette überhaupt keinen Sinn für Geld hat, während Godard nur ans Geld denkt. Anders als Truffaut, Godard und Rohmer hat Rivette zwar keine eigene Produktion aufgebaut. Es ist auch richtig, dass ihm die Geldprobleme auf die Nerven gehen. Aber es ist total falsch, dass er sich der Geldprobleme nicht bewusst wäre. Das Beispiel von LE PONT DU NORD ist sicher am frappierendsten, aber es gibt noch andere. Als wir zum Bei-

spiel mit HURLEVENT angingen, war die "avance sur recette" abgelehnt worden, also haben wir zwei Wochen Drehzeit gestrichen und einige andere Dinge geändert, um uns der finanziellen Situation anzupassen.»

Theater der Liebe

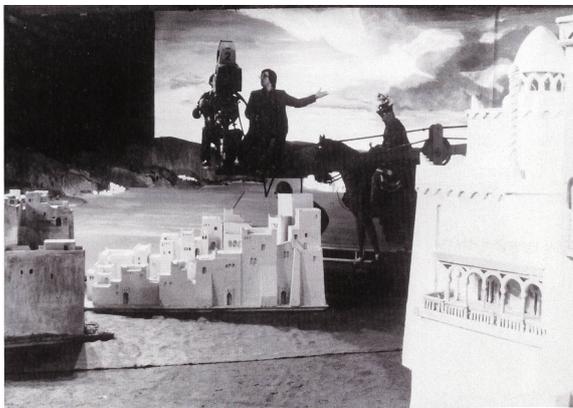
Bei L'AMOUR PAR TERRE (1984) fehlt bei Drehbeginn noch ein erheblicher Teil des Budgets von sechs Millionen Francs. Gleichwohl wird diese Arbeit für alle Beteiligten eine angenehme Erfahrung. Der um eine Idee vom "Zimmertheater" und die beiden Schauspielerinnen Jane Birkin und Geraldine Chaplin konstruierte Film wird nach relativ kurzer Vorbereitungszeit im Juni und Juli 1983 gedreht.

Martine Margnac erzählt: «L'AMOUR PAR TERRE ist ein glücklicher Film, ohne Chaos. Wie üblich war Rivette sechs Monate lang verschwunden, erschien dann eines Tages im Büro und sagt: Ich habe es! Wir drehen in zwei Monaten! Etwas in seinem Kopf war also soweit... Also hängt man sich ans Telefon und ruft die "Bande" zusammen. Zuerst Bonitzer, vorher war es auch Suzanne Schiffman, es ist nicht eine einzelne Person, es ist ein Team. Und ich muss wieder ans Kämpfen gehen, was die Finanzierung angeht, ist das immer das gleiche. Im Grunde gibt es zwei Möglichkeiten, es gibt Filme, bei denen ich mit unseren üblichen Partnern

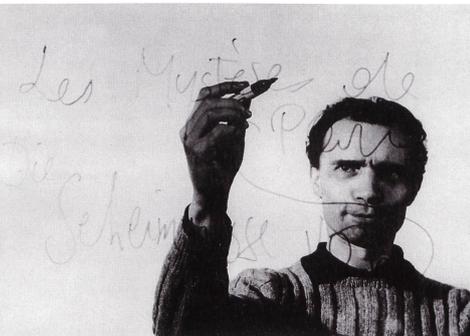
An der Nordbrücke

Die Zusammenarbeit mit Jacques Rivette dauert bereits annähernd dreissig Jahre. Sie begann in einer für Rivette kritischen Phase bei dem im Oktober und November 1980 gedrehten Film LE PONT DU NORD. Nach dem Erfolg von CÉLINE ET JULIE VONT EN BATEAU (1974) hatten Rivette und sein damaliger Produzent Stéphane Tchalgadjeff das ehrgeizige

1



2



3



4

4

5

5

6

7

filmbulletin 5.09 métiers: production p.17

"Einen Film von Rivette zu produzieren, bedeutet eine ständige und tägliche Anwesenheit von unbestimmter Dauer. Jedenfalls während des Drehens, und eigentlich auch während der zwei Monate davor, praktisch rund um die Uhr."

auskomme, oder es ist nötig, diese verfluchten Fernsehstanzen zu überzeugen. Für mich ist das am Schwierigsten, weil sie nicht wollen, weil die Filme zu lang sind, et cetera, et cetera."

L'AMOUR PAR TERRE wird zum grössten Teil in einer weitläufigen Villa in Saint-Cloud gedreht, die von dem Künstler Roberto Plate ausgemalt worden war. Ausstatter ist hier – wie auch in den folgenden Filmen Rivettes und in vielen anderen von Martine Marignac produzierten Filmen – Manu de Chauvigny.

Auf Martine Marignac geht es zurück, dass als Mitautor bei diesem Film erstmals der frühere «Cahiers-du-Cinéma»-Kritiker Pascal Bonitzer beteiligt ist. Sie hat ihn als Ersatz für Rivettes vorherigen Co-Autor Eduardo de Gregorio vorgeschlagen. Pascal Bonitzer hat seitdem an allen Filmen Rivettes mitgewirkt, auch nachdem er seinerseits zur Regie übergegangen war.

Mit HURLEVENT dreht Rivette eine Adaption von Emily Brontës Roman «Wuthering Heights», der aus dem Yorkshire des frühen neunzehnten Jahrhunderts in die Haute Provence und in die dreissiger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts verlegt wurde. Das auf 7 Millionen Francs kalkulierte Projekt bekam zunächst kein Fördergeld, so dass 2 Millionen eingespart werden mussten. Rivette konnte nicht mit seinem vertrauten Kameramann William Lubtchansky drehen und entschied sich erst sehr

spät für die Schauspieler. Seine übliche Arbeitsweise, die endgültigen Dialoge erst kurze Zeit vor dem Drehen zu schreiben, ging hier nicht auf, was besonders der zweiten Hälfte des Films anzumerken ist: «Der Roman von Emily Brontë hat sich uns widersetzt. Die Logik der Geschichte und der Personen und aller Dinge, die sich zwischen ihnen abspielen, ist so stark, dass wir, je weiter wir voranschritten, desto weniger nicht nur von den Situationen, sondern sogar von den Worten, die im Buch gesagt werden, loskamen.»

Ein permanenter Alarmzustand

Mit seinem dritten Film L'AMOUR FOU (1969) hatte sich Rivette davon abgewandt, Filme konventionell nach fertigen Drehbüchern zu drehen. Während er mit OUT 1 (1971/1991) seinen einzigen vollständig improvisierten Film machte, bestand seine Methode bei allen späteren Werken darin, zunächst nur den Ablauf der Handlung und eine ausführliche Szenenliste zu entwickeln und die Dialoge dann mit Hilfe seiner Szenaristen erst kurze Zeit vor dem Drehen festzulegen.

Diese offene Arbeitsweise stellt auch eine besondere Herausforderung für die Produktion dar. Martine Marignac: «Einen Film von Rivette zu produzieren, bedeutet eine ständige und tägliche Anwesenheit von

unbestimmter Dauer. Jedenfalls während des Drehens, und eigentlich auch während der zwei Monate davor, praktisch rund um die Uhr. Eine Vollzeitbeschäftigung in dem Masse wie seine Arbeitsweise, die darin besteht, kein Drehbuch zu schreiben und nur ein Schema zu haben, das er ein «Skelet» nennt, für die Produktion verlangt, einen ständigen Dialog mit der Regie zu führen, denn jeden Tag erfährt man etwas, was während des Drehens passieren soll.»

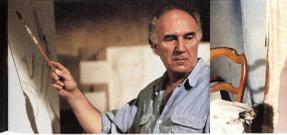
Martine Marignac ist souverän genug, trotz der absehbaren Schwierigkeiten die Vorzüge dieser Arbeitsweise zu erkennen: «Die Situation der Unsicherheit betrifft nicht nur die Schauspieler, sondern das ganze Team, also auch Techniker, Kamera, Aufnahmeleitung, Ausstattung, wirklich alle. Diese Methode, dass der Text erst sehr spät geschrieben wird, schafft für alle einen permanenten Alarmzustand, der dazu zwingt, wach zu bleiben ... Als Produzentin muss ich sagen, dass das eine äusserst elegante und intelligente Art ist, von allen ein Maximum an Einsatz zu bekommen, eine besondere Konzentration und Energie.»

Kommerziell war L'AMOUR PAR TERRE mässig erfolgreich, HURLEVENT ein ausgesprochener Misserfolg. Damit war Rivette an einem Punkt, wo es fraglich war, ob er überhaupt weitermachen konnte. Ein neuer Misserfolg hätte wahrscheinlich das Ende seines Filmschaffens bedeutet. Aber glücklicherweise wurde sein nächster Film LA BANDE DES

QUATRE, der erste Film, den Martine Marignac mit «Pierre Grise» produzierte, von Kritik und Publikum mit grosser Begeisterung aufgenommen und hatte ungefähr dieselben Zuschauerzahlen wie L'AMOUR PAR TERRE.

Einen noch grösseren Erfolg hat Rivette mit seinem nächsten Film LA BELLE NOISEUSE. Dessen rätselhafter Titel – der Name des Gemäldes, um das es geht – und Frenhofer, der Name des Malers, waren schon in LA BANDE DES QUATRE zitiert worden, als die Rede von einem gestohlenen Bild ist. Die Handlung geht von Balzacs Novelle «Le chef-d'œuvre inconnu» aus, übernimmt aber daraus eigentlich nur die Grundkonstellation. Die wichtige Figur der Liz (Jane Birkin) ist hinzuerfunden.

Drehbuchautoren sind hier – wie schon bei LA BANDE DES QUATRE – Pascal Bonitzer und Christine Laurent. An die Stelle des Theaters ist in diesem Werk die Malerei getreten, über die Rivette schon lange einen Film machen wollte. Während die Rolle des Frenhofer von Michel Piccoli gespielt wird, werden die Zeichnungen und Gemälde des Films von dem Maler Bernard Dufour ausgeführt, von dem man nur die Hand sieht. LA BELLE NOISEUSE wird vier Stunden lang und gewinnt 1991 in Cannes den «Grand Prix» der Jury.



fb 5,09 p.18

"Man muss die Legende zerstören, nach der Rivette überhaupt keinen Sinn für Geld hat, während Godard nur ans Geld denkt. Es ist auch richtig, dass er sich der Geldprobleme nicht bewusst wäre."

Johanna die Jungfrau
In JEANNE LA PUCELLE (1994) gibt es eine Stelle, die erkennbar doppelbödig über die Bedingungen dieses vergleichsweise aufwendigen Filmes reflektiert. Die historische Jeanne hatte ihren Stimmen folgend konsequent das Ziel der Krönung des Dauphin zum König von Frankreich verfolgt, zu der es tatsächlich am 17. Juli 1429 in der Kathedrale von Reims kam. Im zweiten Teil von Rivettes Film ist das eine recht lange Sequenz, die durchaus einigen Frunk entfaltet. Mit stichlichem Stolz bemerkt danach der Berater des Königs, La Trémoille (Jean-Louis Richard), der die Feierlichkeit organisiert hat: «Ich gebe zu, es war etwas improvisiert ... Aber nach Lage der Dinge, und in der kurzen Zeit, doch sehr ordentlich ...» Das verweist ironisch nicht nur auf die Unterfinanzierung bei Rivettes Film, sondern allgemein auf die notorische Geldknappheit beim Autorenfilm überhaupt.
Produktionstechnisch ist JEANNE LA PUCELLE das ehrgeizigste Projekt, das Martine Marignac mit Jacques Rivette unternommen hat. Es geht um einen historischen Stoff, die Geschichte der Jeanne d'Arc, mit Kostümen, Schlachten und Zeremonien und Dutzenden von Rollen. Das Projekt hatte finanzielle Schwierigkeiten, als kurz vor Drehbeginn die Gelder des Fernsehens auszubleiben drohten. Dann konnte aber doch – in zwei Abschnitten – im Sommer 1992 und im Februar 1993 gedreht wer-

den. Das Budget belief sich auf 40 Millionen Francs (jetzt etwa 6,2 Millionen Euro), den grössten Betrag, den ein Rivette-Film je gekostet hat, für den Stoff und die Länge des Films (zwei Teile von jeweils annähernd drei Stunden) jedoch nur das absolute Minimum, wenn man bedenkt, dass damals die durchschnittlichen Kosten eines französischen Films bei 22,5 Millionen Francs (rund 3,4 Millionen Euro) lagen. «Bei den Dreharbeiten sagte Jacques Rivette, er wolle keine Schlachten filmen, sondern die "Idee der Schlacht". Das ist dann sprichwörtlich geworden. Von da an, bei anderen Dreharbeiten, sagte ich etwa: wir drehen keinen Zug, wir drehen die Idee eines Zuges. Wusste er selbst, was diese "Idee der Schlacht" bedeutet? Das bedeutete nur eine Sache: wir hatten nicht genügend Geld, um wirkliche Schlachten zu filmen.»
Der Film zeigt, am Ende des ersten Teils LES BATAILLES, nur eine Schlacht mit einiger Ausfalligkeit, dies aber mit grosser physischer Präsenz. Sonst ist in den eingeschobenen Zeitzugberichten viel von Schlachten die Rede, die der Vorstellungskraft überlassen bleiben. Man hört zum Beispiel auch von 2000 Engländern, die in Calais gelandet sein sollen, aber man sieht sie nicht. Immer wieder sind in den Film wie eine Erinnerung an Lücken kurze Stücke Schwarzfilm eingeschnitten. Die

1 JEANNE LA PUCELLE, Regie: Jacques Rivette; 2 Sandrine Bonnaire in JEANNE LA PUCELLE; 3 Sandrine Bonnaire in SECRET DÉFENSE, Regie: Jacques Rivette; 4 Marianne Denicourt und Nathalie Richard in HAUT BAS FRAGILE, Regie: Jacques Rivette; 5 Jane Birkin und Michel Piccoli in LA BELLE NOISEUSE, Regie: Jacques Rivette; 6 Michel Piccoli in LA BELLE NOISEUSE; 7 Emmanuelle Béart in HISTOIRE DE MARIE ET JULIEN, Regie: Jacques Rivette; 8 Joanne Balibar in VA SAVOIR, Regie: Jacques Rivette

"Im Grunde gibt es zwei Möglichkeiten, es gibt Filme, bei denen ich mit unseren üblichen Partnern auskomme, oder es ist nötig, diese verfluchten Fernsehanstalten zu überzeugen. Für mich ist das am Schwierigsten, weil sie nicht wollen, weil die Filme zu lang sind, et cetera, et cetera."

kühnste Ausparung ist, dass der Prozess gegen Jeanne, dem Carl Theodor Dreyer und Robert Bresson eigene Filme gewidmet haben, radikal verkürzt wurde, auch das vielleicht keine rein dramaturgische Entscheidung.
Nächstes Jahr in Paris
Ein Grund für die in Frankreich immer noch bedeutende Produktion von Autorenfilmen ist das Förderungssystem der «avance sur recette». Das sind – im Falle des Erfolgs eines Films rückzahlbare – Vorschüsse, die schon auf das Drehbuch oder eine Projektbeschreibung gewährt werden können. Sie werden von dem beim Kulturministerium angesiedelten «Centre National de la Cinématographie» (CNC) vergeben und werden in der Praxis relativ selten tatsächlich zurückgezahlt. Fast alle von Martine Marignac produzierten Filme wurden durch diese Förderung ermöglicht. Dazu kam die Beteiligungspolitik des Bezahl-Fernsehers Canal+, der lange Zeit Autorenfilme favorisiert hat, davon seit einigen Jahren allerdings wegen wirtschaftlicher Schwierigkeiten seines Mutterkonzerns Vivendi-Universal abrücken musste. Vorübergehend spielte auch La Sept die Rolle, die jetzt dem Sender ARTE zufällt. Die Beteiligung anderer Fernsehanstalten hingegen ist stark rückläufig. Martine Marignac: «Für alles, was man unter Autorenkino versteht, gilt einfach, dass die Fern-

sehanstalten meinen, es könne nicht zur Hauptsendezeit um halb neun gezeigt werden, also zahlen sie nicht. Im Fall von Rivette hat nur Canal+ immer seine Filme unterstützt. Glücklicherweise haben wir in Frankreich mit der «avance sur recette» ein wirksames Förderungssystem, das es solchen Leuten erlaubt zu drehen.» Bei den von Martine Marignac produzierten Filmen umfassen die vollständigen Angaben zur Produktionsbeteiligung neben «Pierre Grise» oft fünf oder sechs weitere Gesellschaften oder Institutionen, auch dies ein Hinweis darauf, dass die Finanzierung von Autorenfilmen viel Einfallersreichtum, Zähigkeit und Überredungskunst erfordert.
Martine Marignac hat mit Rivette eine Reihe von schmerzhaften Misserfolgen produziert, insbesondere mit JEANNE LA PUCELLE (1994) und SECRET DÉFENSE (1998). Grossen Erfolg hatte dann aber wieder VA SAVOIR (2001). Dieser Film zeigt auch, welche Schwierigkeiten die meist ungewöhnliche Länge von Rivettes Filmen für die Auswertung macht. Martine Marignac ist in diesen Fragen durchaus realistisch und kompromissbereit. VA SAVOIR wurde zunächst nur in einer auf 150 Minuten gekürzten Fassung gezeigt, die sehr gut aufgenommen wurde. Der eigentliche Film von 220 Minuten Länge kam unter dem Titel VA SAVOIR erst ein Jahr später begrenzt ins Kino. Auch bei L'AMOUR PAR TERRE hatte sich Rivette nicht an die übliche Länge gehalten. Der Film, ursprünglich



"Diese Methode, dass der Text erst sehr spät geschrieben wird, schafft für alle einen permanenten Alarmzustand, der dazu zwingt, wach zu bleiben. Als Produzentin muss ich sagen, dass das eine äusserst elegante und intelligente Art ist, von allen ein Maximum an Einsatz zu bekommen, eine besondere Konzentration und Energie."

"Die Straubs sind ein Sonderfall: Das System, das sie erfunden und geschaffen haben, ist einzigartig. Ich kann nicht sagen, dass ich ihre Produzentin bin. Aber seit ANTI-GONE gehe ich ihnen zur Hand."

zwei Stunden und 50 Minuten lang, wurde für die Kinoauswertung auf etwas über zwei Stunden gekürzt. Im Gegensatz zu VA SAVOIR ist die lange Fassung allerdings jetzt auf DVD zugänglich. JEANNE LA PUCELLE und SECRET DÉFENSE wiederum wurden, sehr zum Ärger Rivettes, für die Fernsehausstrahlung gekürzt.

Ein eigener Fall ist LA BELLE NOISEUSE, der trotz vier Stunden Länge grossen Erfolg hatte. Wegen eines Vertrags mit der koproduzierenden Fernsehanstalt France 3, wonach ein Film von nicht mehr als zwei Stunden Länge abzuliefern war, sah sich Rivette gezwungen, eine Kurzfassung herzustellen, der er den Titel DIVERTIMENTO gab. Rivette ist der lästigen Vertragsverpflichtung mit einer reizvollen List nachgekommen: es sind nicht einfach Szenen weggelassen oder Handlungsteile gekürzt, sondern der Film ist vollständig aus anderen Einstellungen zusammengesetzt, aus doppelten Aufnahmen, die bei der Montage des Vier-Stunden-Werkes nicht verwendet wurden. DIVERTIMENTO ist genau zwei Stunden lang.

Rivette hat die Beobachtung der eigentlichen Arbeit des Malers, Fremdhofers nervöses Ritual des Anfangs, seine Versuche mit Feder, Tusch, Kohle, radikal verkürzt. War «die Hand des Malers Bernard Dufour» ein Hauptakteur der langen Fassung, so fehlt sie hier fast ganz.

Bei all dem fand die Kurzfassung bei weitem nicht den Anklang wie die vierstündige Fassung, und auch France 3 zog die lange Fassung vor.

Dass Rivette bei seinem vorletzten Film NE TOUCHEZ PAS LA HACHE (2007) nach OUT 1 und LA BELLE NOISEUSE wiederum einen Stoff von Balzac verfilmte, hängt mit der Ablehnung jeder Förderung für ein anderes Projekt zusammen. Er hatte eine Art Science-Fiction-Liebesgeschichte für Jeanne Balibar und Guillaume Depardieu mit dem Titel «L'année prochaine à Paris» geplant, aber trotz der vielversprechenden Vorgaben scheiterten alle Versuche, dafür Geld zu erhalten. Da Rivette unbedingt mit den beiden Schauspielern drehen wollte, wurde in der Not nach einer geeigneten literarischen Vorlage gesucht, in der es zwei passende Rollen gab. Man zog mehrere Erzählungen des von Rivette sehr geschätzten Henry James in Betracht, bei dem er schon für CÉLINE ET JULIE VONT EN BATEAU und LA BELLE NOISEUSE Anleihen gemacht hatte. Aber dann habe, so Rivette bei der Pressekonferenz in Berlin, Henry James mitteilen lassen, dass er nicht für ein Drehbuch zur Verfügung stehe. Die Wahl fiel schliesslich auf Balzacs Erzählung «La duchesse de Langeais», eine der drei «Geschichten der Dreizehn». «Ne touchez pas la hache» ist der Titel, den diese Erzählung bei ihrer Erstveröffentlichung in einer Zeitschrift hatte.

Jagd auf Schmetterlinge

Fünf Filme umfasst inzwischen die Zusammenarbeit Martine Marignac mit dem aus Georgien stammenden Otar Iosseliani. Bei ihrem ersten Projekt «Berlin vu par», einer Idee deutscher Produzenten nach dem Vorbild von PARIS VU PAR, in dem Regisseure verschiedener Nationen Geschichten aus Berlin beisteuern sollten, sollte Iosseliani die französische Sicht repräsentieren. Das Vorhaben zerschlug sich dann, aber Iosseliani und Martine Marignac hatten sich angefreundet. Da er die Neigung hatte, sich mit seinen Produzenten zu zerstreiten, war er wegen ihrer Freundschaft eigentlich dagegen, dass sie seine Filme produziert. Der Vorsatz hält nicht allzu lange, 1992 entsteht LA CHASSE AUX PAPIERONS und gewinnt einen Preis in Venedig. In seinen Filmen reißt Iosseliani, meist mit nur wenig Dialog, absurde und oft surreale Situationen aneinander, was seinen Ruf als «georgischer Jacques Tati» begründet hat. Die kurze Inhaltsangabe seines nächsten Films: «König im Mittelalter, Volkskommissar in der Bolschewistenzeit, Penner von heute, ist Vano in BRIGANDS CHAPITRE VII immer unter den Schurken, den Verrätern und Mördern ...» Weitere Filme von Otar Iosseliani sind ADIEU, PLANCHER DES VACHES! (1999), LUNDI MATIN (2002) und JARDINS EN AUTOMNE (2006).

Ähnlich wie Rivette arbeitet Iosseliani nicht nach einem klassischen Drehbuch, sondern trägt zunächst Einfälle, Personen und Situationen zusammen. In dieser Phase ist Martine Marignac schon intensiv beteiligt, bis Iosseliani dann wieder allein aus den Ergebnissen ein Storyboard erarbeitet.

Von heute auf morgen

Erst relativ spät im Schaffen von Jean-Marie Straub und Danièle Huillet tritt Martine Marignac als Produzentin auf den Plan. Seit ANTI-GONE (1992) hat sie mit «Pierre Grise» alle Filme dieser Regisseure produziert, unter anderem VON HEUTE AUF MORGEN (1997) nach Arnold Schönberg, SICILIA! (1999), OPERAI, CONTADINI (2001) und LE STREGHE, FEMMES ENTRE ELLES, den letzten Film von Jean-Marie Straub (2009). Die Straubs sind ein Sonderfall: «Das System, das sie erfunden und geschaffen haben, ist einzigartig. Ich kann nicht sagen, dass ich ihre Produzentin bin. Aber seit ANTI-GONE gehe ich ihnen zur Hand.»

Anzumerken ist, dass der Kameramann William Lubtschansky, der die meisten Filme von Rivette aufgenommen hat, auch sowohl von Otar Iosseliani wie von Jean-Marie Straub und Danièle Huillet bevorzugt wird.



1



2



3



4



5



6

"Es ist das wahre Glück, sich sagen zu können, dass man Künstlern geholfen hat, ein bleibendes Werk zu erschaffen. Das ist meine Definition des Produzentenberufs, die ich beanspruche und die ich allen Produzenten wünsche."

Mit dem jüngeren Regisseur John Lyoff hat Martine Marignac zwei Filme produziert: *L'HOMME DES FOULES* (2001) und *L'  IL DE L'AUTRE* (2005). Eine längere Zusammenarbeit verbindet sie inzwischen mit Sophie Filli  res, Spezialistin für verspielte Phantasien und schräge Frauenrollen. In *AIE* (2000) ist Hélène Filli  res ein exzentrisches Model, das verspricht, Andr   Dussolier in Beziehungswirren zu helfen. In *GENTILLE* (2005) ist Emmanuelle Devos eine vielleicht verrückte Anästhesistin. In *UN CHAT, UN CHAT* (2009) liefern sich Chiara Mastroianni und Agathe Bonitzer ein amüsantes Katz-und-Maus-Spiel.

Ein absolutes Privileg

Für Martine Marignac ist es wichtig, in ihrer Funktion als Produzentin in den künstlerischen Schaffensprozess eingebunden zu sein. In der Vorbereitungsphase der Filme ist sie weit mehr involviert als ein klassischer Produzent, mit ihren Regisseuren ist sie dabei in einem st  ndigen Dialog. «Wenn ich mich nur um die Finanzierung kümmern und mich sonst heraushalten müsste, würde ich den Beruf wechseln, denn man kann auf andere Art leichter mehr Geld verdienen.» Bei den eigentlichen Dreharbeiten allerdings beschränkt sie sich auf die organisatorischen Aufgaben.

Ihr Fazit als Produzentin des Autorenkinos: «Ich habe das absolute Privileg, nur mit Leuten zu arbeiten, die ich bewundere, die ich respektiere und liebe. Das ist das schönste Geschenk, das mir meine Arbeit gibt. Natürlich sind die Regisseure ganz unterschiedlich, und es entstehen unterschiedliche Beziehungen je nach ihrer Persönlichkeit. Aber im Grunde ist meine Arbeit ein Vergnügen und eine Bereicherung, wenn man Bereicherung nicht im materiellen Sinn versteht. Sie ist die Leidenschaft meines Lebens, eine immer neue Bereicherung. Es ist das wahre Glück, sich sagen zu können, dass man Künstlern geholfen hat, ein bleibendes Werk zu erschaffen. Das ist meine Definition des Produzentenberufs, die ich beanspruche und die ich allen Produzenten wünsche.»

Karlheinz Oplustil

Die zitierten Äusserungen von Martine Marignac sind den folgenden Veröffentlichungen entnommen: Frédéric Strauss: *Les fins et les moyens*, in: *Cahiers du Cinéma* Nr.449, November 1991; Anne Ballylinch: *Martine Marignac, productrice de la famille cin  phile*, in: *Cahiers du Cinéma* Nr. 561, Oktober 2001; Sergio Toffetti: *L'argent de poche*, in: Sergio Toffetti (Hrsg.): Jacques Rivette. *La règle du jeu*. Centre culturel français de Turin / Museo Nazionale del cinema di Torino. Turin 1991; Hélène Frappat: Jacques Rivette, *secret compris*, Paris 2001; Interview mit Martine Marignac auf der DVD *BRIGANDS CHAPITRE VII*, Collection *blaq out*, «12 Films de Otar Iosseliani», 2004; Iris Hanika: «Also geht die Legende. Sechs Porträts aus dem Clan», in «du», Heft 5, Mai 1994