

## LA MAMAN ET LA PUTAIN

Die Mama und die Hure

|                  |  |
|------------------|--|
| Land             | Frankreich 1973  |
| Produktion       | Pierre Cottrell für Elite Films, Cine Qua Non, Les Films du Losange, Simar Films, V. M. Productions  |
| Buch und Regie   | Jean Eustache  |
| Kamera           | Pierre Lhomme  |
| Ton              | Jean-Pierre Ruh, Paul Laine  |
| Schnitt          | Jean Eustache, Denise de Casabianca  |
| Regieassistenten | Luc Beraud, Rémy Duchemin  |
| Musik            | Zarah Leander ('Ich weiß, es wird einmal ein Wunder geschehen')<br>Damia ('Un souvenir')<br>Offenbach ('Die schöne Helena')<br>Deep Purple ('Concerto for Group and Orchestra')<br>Marlene Dietrich ('Falling in Love Again')<br>Frehel ('La Chanson des Fortifs')<br>Mozart ('Requiem')<br>Edith Piaf ('Les Amants de Paris') |
| Darsteller       | Marie Bernadette Lafont<br>Alexandre Jean-Pierre Léaud<br>Veronika Françoise Lebrun<br>Gilberte Isabelle Weingarten<br>und Jacques Renard, Jean-Noël Picq, Jessa Darrieux,<br>Marinka Matuszewski, Geneviève Mnich, Berthe Grandval  |
| Uraufführung     | 16. Mai 1973, Cannes   |
| Format           | 16 mm, schwarz/weiß  |
| Länge            | 3 Stunden, 29 Minuten  |

### Jean Eustache über seinen Film:

LA MAMAN ET LA PUTAIN ist die Erzählung einiger scheinbar bedeutungsloser Dinge. Es könnte die Erzählung ganz anderer Dinge an ganz anderen Orten sein. Was da passiert, und die Orte, wo sich die Handlung abspielt, sind ohne jede Bedeutung. Eine Zusammenfassung des Drehbuchs würde keine Vorstellung von den Ambitionen und Möglichkeiten des Films geben.

Nichtsdestoweniger kann LA MAMAN ET LA PUTAIN nur sein, was er ist. Kann nur dort spielen, wo er spielt. Ich möchte das erklären: der einzige Grund, warum das geschieht, was geschieht, ist der, daß ich es mir so ausgedacht habe.

Es gibt noch einen anderen Grund, warum ich keine Zusammenfassung mache. Die Zusammenfassung läßt gewisse Handlungen definitiv erscheinen zum Nachteil von ergebnislosen oder Nebenhandlungen. Nun ist aber mein Sujet gerade die Art und Weise, wie sich die wichtigsten Handlungen in eine Folge nebensächlicher Handlungen eingliedern. Es ist die Beschreibung des normalen Verlaufs der Ereignisse ohne die schematische Verkürzung der filmischen Dramaturgie.

### Der Abschied von Träumen

Von Wilfried Wiegand

Cannes, 21. Mai. Einen Film, der alle gewohnten Maßstäbe hinter sich läßt, sieht auch der Kritiker nicht alle Tage. Selbst Festivals machen in dieser Hinsicht keine Ausnahme, und so vergehen meist einige Jahre, bis man sich wieder einmal einem solch außergewöhnlichen Kunstwerk gegenüber sieht. Auf dem Festival in Cannes ist jetzt ein solcher Film gelaufen, er heißt LA MAMAN ET LA PUTAIN, stammt von dem fünfunddreißigjährigen Regisseur Jean Eustache und wurde in Cannes als offizieller französischer Wettbewerbsbeitrag gezeigt. Es ist ein Film, der die Geister scheidet, und bei einem epochemachenden Kunstwerk muß das wohl so sein. Es gibt hier wohl nur die beiden Möglichkeiten, ratlos das Kino zu verlassen (was manche Besucher getan haben) oder sich ganz zu diesem Film zu bekennen – wie es hier geschehen soll.

LA MAMAN ET LA PUTAIN hat eine überaus einfache Handlung. Da lebt in Paris ein junger Mann, der keinem Beruf nachgeht, sondern die meiste Zeit in Caféhäusern herumsitzt, mit Freunden diskutiert oder Marcel Proust liest. Er lebt mit einer jungen Frau zusammen, die ihn liebt und die auch er liebt, wenngleich er seine vorige Geliebte nicht vergessen kann, die sich gerade anschickt, einen anderen zu heiraten. Eines Tages, als der junge Mann in St.-Germain-des-Prés auf der Straße spazierengeht, trifft er ein anderes Mädchen, das ihn an seine vorige Geliebte erinnert. Er verabredet sich, trifft sich öfter mit ihr, und allmählich entwickelt sich ein sexuelles Abenteuer, wie dieses Mädchen schon viele erlebt hat. Dann jedoch beginnt es, sich ausgerechnet in diesen Partner zu verlieben, und es kommt zu einem Dreiecksverhältnis, das nach vielen Konflikten, nach einem Selbstmordversuch und nach einer Schwangerschaft schließlich damit endet, daß der Mann seiner neuen Geliebten einen Heiratsantrag macht.

Damit endet der Film freilich ungefähr so, wie er angefangen hat, denn ganz am Anfang hatte der junge Mann versucht, seine vorige Geliebte durch einen Heiratsantrag zu sich zurückzuholen. So vermittelt schon die Handlung trotz der Entscheidung zum Partnerwechsel den Eindruck der Wiederholung und fast des Stillstandes. Auch Charakter und Lebensweise des jungen Mannes passen in dieses Bild. Denn sein Nichtstun wie seine Anklammerung an andere Menschen sind Versuche, die Vergänglichkeit aufzuhalten.

Das Wort Zeit hat dabei seine doppelte Bedeutung. Es bezeichnet einmal die astronomische Zeit, die tatsächlich abläuft und in der jedes Menschenleben nur eine Episode ist. Dieser Zeit fühlt auch der Held des Films sich ausgeliefert, und sein grauenhaftes Bekenntnis, daß er jedesmal, wenn er mit einer Frau schlafte, an den Tod denken müsse, macht deutlich, wie aussichtslos ihm der Kampf gegen die biologische Hinfälligkeit erscheint. Aber das Wort Zeit benennt auch die Abfolge jener Ereignisse, die sich innerhalb einer vom Menschen geschaffenen Umwelt abspielen, "Zeit" meint auch Geschichte. Und das Leben unseres Helden ist auch ein Leben gegen diese historische Zeit. Wie die berühmte Romanfigur Oblomow mitten im fortschrittsberauschten 19. Jahrhundert einfach im Bett liegenbleibt, läßt auch unser Filmheld sich in einer Zeit, da jeder nach chromglänzendem Besitz und einem möglichst geregelten Dasein strebt, einfach dahintreiben. Er führt ein Leben gegen die eigene Epoche.

Das Großartige an dem Film von Jean Eustache ist, daß er für dieses Thema der Zeit eine überzeugende künstlerische Form gefunden hat. Sein Film, der die ungewöhnliche Länge von dreieinhalb Stunden hat, zeigt nur wenige Orte und Personen, er besteht meist aus

Großaufnahmen von Gesichtern oder zeigt die Figuren ziemlich nah im Inneren eines Zimmers oder an einem Kaffeetisch. Immer wieder wiederholen sich die gleichen Rituale des Herumsitzens, des Erzählens, des Schallplattenhörens. Und jede der kurzen Szenen endet damit, daß es auf der Leinwand langsam dunkel wird und dann einige Sekunden lang auch dunkel bleibt. So ist in die Form des Films etwas eingegangen von jenem trägen und quälenden Fließen der Zeit, die sein eigentliches Thema ist.

Der Film ist absichtlich in Schwarzweiß gedreht, denn der Regisseur wollte nach seinen eigenen Worten "das farbige Leben in Schwarzweiß verwandeln". Und auch die übrigen Stilmittel des Films sind von einer seltenen Kargheit und Sparsamkeit. Jean Eustache jedoch macht aus dieser Neigung zum sachlichen Erzählen und zu einer Fotografie, die jeweils nur das Allernötigste zeigt, kein neues rhetorisches Verfahren. Gewiß ist die puritanische Strenge eines Regisseurs wie Robert Bresson (*Mouchette*) auf Jean Eustache nicht ohne Einfluß gewesen, und in dem Film *LA MAMAN ET LA PUTAIN* wird das auch zugegeben. So gibt es am Anfang des Films einige Szenen, die, zumal sie die gleiche Hauptdarstellerin Isabelle Weingarten zeigen, fast wie Wiederholungen einiger Einstellungen aus Bressons Film *Vier Nächte eines Träumers* erscheinen (der aus dem deutschen Fernsehprogramm noch in guter Erinnerung ist).

Aber gerade der Vergleich macht doch auch den Unterschied deutlich, denn der Film von Eustache wirkt so, als wären die ausgeklügelten Arrangements von Bresson plötzlich zu wirklichem Leben erwacht. Dieser Eindruck wird durch die oft fast amateurfilmhafte Technik hervorgerufen, die das Gezeigte so echt und unmittelbar erscheinen läßt, daß man meinen würde, hier sei das Wort improvisiert worden, wüßte man nicht vom Regisseur, daß jede Szene, jeder Satz genau einem Drehbuch folgen. Dieser Eindruck, daß wir uns unverfälschtem Leben gegenübersehen, entsteht vor allem auch durch die Länge des Films, so daß wir hier auf der Leinwand meist wirkliche Zeit ablaufen sehen statt jener Kurzformeln, die ein normaler und anderthalb Stunden dauernder Film selbst dann vorführt, wenn sein Regisseur Bresson heißt.

In dieser Hinsicht könnte man den Film *LA MAMAN ET LA PUTAIN* mit dem amerikanischen Undergroundfilm vergleichen. Auch die Monumentalität und die Würde, mit der die einfachsten Ereignisse des menschlichen Lebens hier dargeboten werden, hat der Film von Eustache mit manchen Undergroundfilmen gemeinsam. Aber während sich in ihnen doch meist ein naives und vitales Vertrauen in einen jenseits der Kultur beheimateten "Lebensstrom" ausdrückt, kennt der Film von Eustache kein solches Vertrauen mehr. Es ist ein Film der totalen Hoffnungslosigkeit, und manchmal drängt sich der Gedanke auf, dies etwa sei der Film, den Bertolucci mit dem *Letzten Tango in Paris* eigentlich habe drehen wollen. Denn der Film von Eustache ist ohne jeden Zweifel weitaus bedeutender, weil er wahrhaftiger ist. Jean Eustache hatte jenen Mut, den Bertolucci nicht gehabt hat: zugunsten der Wahrhaftigkeit auf Schau und Aktion, Drama und Handlung, Rhetorik und Pathos, mit einem Wort: auf den verlockenden Glanz der Kunst zu verzichten.

In Frankreich gehört doppelter Mut dazu, denn wie in allen romanischen Ländern ist Kunst hier immer auch Rhetorik. Sie ist ein Spiel mit festgelegten Formeln, und Männer wie Pascal oder Rousseau, die die Wahrheit plötzlich außerhalb der vorgeschriebenen Formeln auszudrücken suchen, gibt es nur selten. In der französischen Literatur unseres Jahrhunderts wird der wichtigste derartige Einschnitt durch Celines Roman *Reise ans Ende der Nacht* bezeichnet, in dem plötzlich die tatsächlich im Leben gesprochene Sprache anstelle der durch jahrhundertelange Traditionen und tausenderlei Regeln vorgeschriebenen Literatursprache erklingen ist.

Dieser Schock des Films wird wesentlich auch durch seine Sprache bewirkt, die zahlreiche Jargonausdrücke aus dem sexuellen Bereich verwendet. In Frankreich haben deshalb viele Kritiker sich scharf gegen diesen Film gewandt. Für die 'germanischen' Länder, in denen es noch nie eine derart genormte Literatur- und also auch Filmsprache gegeben hat, dürfte der Film jedoch kaum eine Provokation darstellen. So scheint der Film, soweit sich das in

Cannes bisher ablesen läßt, in der ausländischen Presse auch ungeteilte Zustimmung gefunden zu haben als in seinem Heimatland.

Die Konsequenz, mit der Eustache die Regeln, nach denen ein Kunstwerk angeblich allein zu verfertigen sei, beiseite gelassen hat, ist auch an seiner Bildgestaltung abzulesen. Es gibt in dem Film zumindest eine Szene, einen langen Monolog von Françoise Lebrun, der zum Quälendsten gehört, was überhaupt je auf einer Leinwand gezeigt worden ist. Vergleiche bieten sich nur aus zwei Stummfilmen an: Einzig das Gesicht der Baranowskaja in Pudowkins Film *Die Mutter* und die Züge von Marie Falconetti in Dreyers *Passion der Jeanne d'Arc* zeigen eine gleiche Intensität. In solchen Szenen rührt die Filmkunst an ein Tabu, das im Abendland jahrhundertlang gegolten hat und das in unserem Unterbewußtsein noch stark nachzuwirken scheint, daß nämlich das tränenüberströmte Gesicht als alleiniges Motiv eines Bildes praktisch der Gottheit vorbehalten war. Der Kopf Christi auf dem sogenannten 'Schweißstuch der heiligen Veronika' ist das Vorbild auch dieser filmischen Einstellungen, und es scheint deshalb nicht verfehlt, eine Erhöhung und gleichsam eine Heiligsprechung menschlichen Leides auch in diesen Grenzfällen filmischer Gestaltung zu sehen. Dazu paßt übrigens auch die Rolle des Mädchens, das diesen Monolog in *LA MAMAN ET LA PUTAIN* spricht. Denn bei ihr handelt es sich um jene 'Dirne', von der im Titel des Films die Rede ist. Nicht daß dieses Mädchen tatsächlich eine Prostituierte spielen würde, aber ihre sexuell ungebundene Lebensweise rückt sie doch in die Ahnenreihe jener 'heiligen' Prostituierten, die besonders in der russischen Literatur ein wichtiges Motiv waren. Daß im Film ausdrücklich erklärt wird, das Mädchen sei slawischer Abstammung, macht dieses Netz von Beziehungen nur noch dichter.

Der lange Monolog der Geliebten zeichnet in der Handlung des Films den Abschied von jenem sexuell ungebundenen Leben, das sie einst geführt hat; schon deshalb ist der Vorwurf der Pornografie übrigens geradezu absurd, denn um deren Gegenteil geht es, also eher um den Ausdruck eines Überdusses am Sexuellen. Es ist, will man diese Haltung auf ihre historische Formel bringen, der Abschied einer Jugend vom Ideal der 'sexuellen Revolution'. Und in diesem Film wird noch von einer Reihe anderer Ideale Abschied genommen, von der sogenannten Nostalgie-Welle ebenso wie von jener in den letzten Jahren üblichen Sitte, daß jeder möglichst jeden mit dem 'Du' angeredet hat, in *LA MAMAN ET LA PUTAIN* gibt es selbst in den Liebesszenen nur noch das 'Sie'. Und die Möglichkeit einer politischen Revolution schließlich ist dem Helden dieses Films längst zu einer bloßen Vokabel geworden.

So enthält der Film in seinen Dialogen und Monologen eine Fülle von Anspielungen auf das, was nicht nur Frankreichs intellektuelle Jugend in den letzten Jahren erträumt hat. In den schier endlos anmutenden Kaffeetischszenen werden Filme erörtert und Literatur, die Konsumgesellschaft und die Liebe, der Film zieht die Summe aus den Hoffnungen einer Generation. Und das Ergebnis fällt erschütternd negativ aus.

So ist der Handlungskern des Films nicht zufällig in höchstem Maße konventionell. Die Absage an die ungebundene Sexualität, die Rückkehr in eine Ehe und auch die Sehnsucht nach einem Kind signalisieren das Einmünden in eine Bürgerlichkeit, der einst gerade der ganze Protest dieser Generation gegolten hatte.

Niemand gibt seine Ideale ohne Schmerzen preis. Und *LA MAMAN ET LA PUTAIN* ist gewiß eines der melancholischsten Kunstwerke überhaupt. Er enthält jene Melancholie, der Flaubert in den 'Lehrjahren des Gefühls' zur Sprache verholten hat. Und so wie dieser Roman die Stimmung einer Generation schildert, die mit dem Scheitern der Revolution die Niederlage ihrer eigenen Ideale erlebte, so ist der Film von Jean Eustache die 'education sentimentale' jener jungen Generation, die ihre politischen Hoffnungen mit dem Pariser Mai des Jahres 1968 begraben hat. Es wäre freilich naiv, diesen Vorgang auf Frankreich und auf das Jahr 1968 zu beschränken, vielmehr handelt es sich hier um einen weltweiten Wandel, das Ende der 'Jugendrevolte', die Rückkehr zum Bürgerlichen oder wie immer man das auch nennen mag. *LA MAMAN ET LA PUTAIN* ist der Film einer Generation, ein epochales Werk, wie es nur alle zehn Jahre einmal entsteht. Durch diesen Film ist das Festival in Cannes zu einem Ereignis geworden.

*Frankfurter Allgemeine*, 22. Mai 1973

## Das volkstümliche Kino des Jean Eustache

Jean Eustache war zehn Jahre lang ein filmbesessener Junge, dessen Hartnäckigkeit es inmitten der größten materiellen Schwierigkeiten gelang, kurze Spielfilme zu produzieren und zu drehen: *Les Mauvaises Fréquentations* (Schlechter Umgang), *Le Père Noël a les yeux bleus* (Der Weihnachtsmann hat blaue Augen), wie auch 'Dokumentarfilme': *La Rosière de Pessac* (Das Rosenmädchen von Pessac), *Le Cochon* (Das Schwein): in Coregie mit Jean-Michel Barjol. Obgleich diese Werke von der Kritik durchaus bemerkt wurden, blieb Jean Eustache ein Außenseiter unter den Cineasten, von dem die Kenner sagten: "Ihr werdet sehen, eines Tages. . .". Die Zeit verging, man wartete, und man gewöhnte sich an diesen Außenseiter Eustache. Nur er nicht. Dieses Jahr nun rückt die Außenseite ins mittlere Blickfeld. Der erste lange Spielfilm, den Jean Eustache realisierte, wird ausgewählt, um Frankreich auf dem Festival von Cannes zu vertreten. Titel: LA MAMAN ET LA PUTAIN (DIE MAMA UND DIE HURE), Länge: 3 Stunden 40 Minuten. In Schwarzweiß. Eine 3-Personen-Geschichte. Mit zwei Stars des Autorenfilms (Jean-Pierre Léaud und Bernadette Lafont) und einer Unbekannten: Françoise Lebrun, dipl. rer. pol.

Jean Eustache ist am 30. November 35 Jahre alt geworden. Lange Haare, Samtanzug. Seine Interviews gibt er jetzt in der Bar des Fouquet's, auf den Champs-Élysées. "Ich glaube nur an die Provokation", hatte er gesagt, damals, als er ums nackte Leben und Drehen kämpfte. Macht er immer noch Provokation? Er hat dieser Unterhaltung zugestimmt, ist aber mißtrauisch. Er hat so lange unter beschwerlichen Verhältnissen gelebt, daß er einige Bitterkeit empfinden mag, zum Mann des Tages und der Mode zu werden.

"Ja, meine Filme sind von der Kritik immer günstig aufgenommen worden. Aber sie hatten wenig Erfolg beim Publikum, außer *La Rosière de Pessac*, der im Fernsehen ausgestrahlt wurde. Ich saß in einem kulturellen Ghetto."

### Einen Schriftsteller hindert man nicht

"Zu einer kulturellen Elite zu gehören, ist schwer zu ertragen. Dabei habe ich niemals hermetische, esoterische Filme gemacht. Ich liebe das volkstümliche Kino, etwas anderes habe ich nie machen wollen. Wie Renoir, den ich bewundere. Aber ich habe Kurzfilme von 40, 45 Minuten Länge gedreht, die nicht ins Verleihsystem paßten. Warum muß man zwangsläufig lange oder kurze Filme auf eine 'kommerzielle' Länge bringen? Einen Schriftsteller hindert man nicht, einen Roman von 1000 oder eine Erzählung von nur ein paar Seiten zu schreiben. Wenn man sich beim Film nicht an die Normen hält, begegnet man unüberwindlichen Schwierigkeiten und bleibt fürs Publikum ein Unbekannter."

"Ist LA MAMAN ET LA PUTAIN, in dem Jean-Pierre Léaud, den Sie 1966 schon in *Le Père Noël a les yeux bleus* auftreten lassen, wieder eine Gestalt von Eustache wird, nicht ein großer Roman, nach den Erzählungen?"

"Da ich Kurzfilme realisierte, die nicht die richtige Länge hatten, konnte man sich auch darauf gefaßt machen, daß ich einen langen Film machte, der die normale Länge bei weitem überschritt. Wenn ich das Glück habe, einen weiteren Film machen zu können, so wird er, wie ich hoffe, 1 Stunde und 30 Minuten lang."

### Die Sache spielt im Sommer

Die Antwort ist ausweichend. Selbst wenn es darum geht, das Spiel zu spielen, hat Eustache keine Lust, über LA MAMAN ET LA PUTAIN zu reden. Er will über das Sujet nichts sagen: "Meine Interpretation ist nicht besser als die des Zuschauers, der so oder so reagiert. Ich habe ein Drehbuch geschrieben, das mit Dialogen ungefähr 300 Seiten lang war. Beim Drehen habe ich am Text nichts geändert. Aber wenn ich die Geschichte zusammenfassen sollte, würde ich sagen: ich glaube, die Sache spielt während eines Sommers in Paris, von Anfang Juli bis Mitte September. Ein junger Mann, Alexandre, der alle Mühe hat, will diese Zeit benutzen, um *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* von Proust zu lesen. Und es gelingt ihm nicht."

Das ist eine Ausflucht. Es stimmt zwar, daß Alexandre (Jean Pierre Léaud) in den Cafés von Saint-Germain-des-Prés *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* liest. Aber es gibt noch weit mehr in diesem Film. Das Mädchen, das Alexandre liebte, hat ihn soeben verlassen, um einen andern zu heiraten. Er ist verzweifelt. Auf der Straße spricht er ein Mädchen an, Veronika (Françoise Lebrun), die er einfach nach ihrer Telefonnummer fragt. Er ruft sie dann an, trifft sich mit ihr, geht mit ihr aus. Alexandre lebt bei Marie (Bernadette Lafont), einer Frau, die etwas älter ist als er und eine Mode-Boutique am Montparnasse hat. Marie liebt Alexandre. Sie ist sehr eifersüchtig. Veronika, Krankenschwester im Laennec-Hospital, ist ein freizügiges Mädchen in dem Sinne, daß sie jederzeit bereit ist, mit jedem Beliebigen zu schlafen. Sie teilt sich Alexandre bruchstückweise mit. Obwohl sie ihre Lebensweise nicht ändert, ist das, was sich zwischen ihr und ihm abspielt, sehr komplex und läßt Marie leiden.

"Aber Sie haben eine Liebesgeschichte erzählt, die im Paris von heute spielt, mit heutigen Figuren, die ganz natürlich sprechen, wie im Leben. . ."

"Natürlich?" sagt Eustache, "aber nein! Was für mich zählt, ist im Gegenteil das Artificielle, Theatralische. Ich habe mich bemüht, die Personen artifizuell sprechen zu lassen, um zu einer filmischen Realität zu gelangen und nicht zu einem Anschein von Realismus. Sehen Sie, da ist eine Szene im Film, in der Jean-Pierre Léaud einen Freund bittet, wie zufällig zu der Verabredung zu kommen, die er mit einem Mädchen hat. Der Freund sagt darauf: "Ich will ja gern kommen, aber du sagst mir vorher, was ich zu tun habe und was ich sagen soll. Es muß alles vorher geklärt sein. Ich begnüge mich mit der Ausführung. Ich will nichts erfinden, nichts improvisieren."

Wir spielen mit Worten. Das Natürlich liegt in dem Eindruck, es mit Leuten zu tun zu haben, die wirklich existieren, deren Sprechweise nicht wie diktiert klingt von einem Dialogschreiber, der die Worte drechselt, wie es in den meisten französischen Filmen der Fall ist. Es gibt bei Eustache nicht jene Sprache, die sich auf jede soziale Kategorie anwenden läßt. Die Worte sind wahr und direkt, ob nun von allgemeinen Ideen die Rede ist oder von Gefühlen oder sexuellen Beziehungen. Eustache weiß genau, daß er einen Autorenfilm gemacht hat. Und diese Geschichte eines Mannes zwischen zwei Frauen, oder zweier Frauen, die denselben Mann lieben, ist deswegen so erschütternd, weil sie hier behandelt wird wie dieses ziemlich abgenutzte, ziemlich banale Sujet nie zuvor behandelt wurde. Es gibt da einen Komödienton, Momente von Humor, und dann wieder eine Heftigkeit, die sich langsam bis zum Drama steigert, bis zu der großartigen Einstellung, in der Veronika sich ganz ausliefert, in der man nicht weiß, ob sie betrunken ist oder nicht. Und das beweist meiner Ansicht nach den Blick des Cinéasten. Es ist immer gesagt und geschrieben worden, Eustache habe den richtigen Blick.

### Der richtige Blick

"Was soll das heißen, der richtige Blick? Ich frage mich, auf Grund welchen Wunders jemand, der Filme macht, die Fähigkeit haben sollte, besser zu sehen als ein anderer."

Also gut, sagen wir lieber Realisierung oder Inszenierung. Jede Einstellung wirkt überzeugend, kommt aus dem richtigen Aufnahmewinkel. Die Kamera steht immer am richtigen Platz, um eine Situation zu filmen, wie sie gelebt wird.

"Ich finde die Kamera im Kamin abscheulich, zwischen den Flammen eines Holzfeuers. Ich sehe nicht ein, wieso man die Kamera an einen Ort stellt, an dem sich ein Lebewesen nicht aufhalten könnte. Ich verwende oft den Schuß-Gegenschuß. Das ist keine filmische Voreingenommenheit, kein Stil. Es ist die beste Art, Leute zu zeigen, die miteinander reden. Man muß dabei ihre Blicke sehen."

Jacques Siclier, in: *Le Monde*, 11.5.1973, Aus dem Französischen: A. Czaschke.

### Jean Eustache oder die Intelligenz erstürmt den Autorenfilm

Es ist unmöglich, zur selben Generation wie Jean Eustache zu gehören und in seinem Film nicht den schönsten Ausdruck von Intelligenz eines im vollen Wortsinn cinéastischen Autors zu erkennen. . .

Nachdem man als Autoren Regisseure bezeichnet hat, die fähig

waren, die Fantasie dadurch zu stimulieren, daß sie weitergingen als es beim gewöhnlichen Filmschauspiel der Fall ist, stellt man fest, daß es einem an passenden Worten fehlt, um die Arbeit von Jean Eustache zu definieren.

LA MAMAN ET LA PUTAIN evoziert für Literaturliebhaber eine bevorzugte Welt, die die Welt des inneren Traums und der Rede ist: man läßt seinen Geist vagabundieren, dem Unbewußten lauschen, man analysiert sich, sieht sich leben, man diskutiert darüber mit seinen Nächsten, nicht ohne sie einem veritablen Entomologen-Examen unterworfen zu haben. Diese Welt, die an die Jugend erinnert, beherrscht noch das Erwachsenenalter all derer, die die vorgeblichen Gesetze der Klugheit und des Lebens nicht akzeptieren.

Jean Eustache gehört zu jenen leidenschaftlichen Naturen, die sich dem Bekenntnisstrom nur ausliefern, um ihre eigenen Widersprüche und Schwächen besser zu erfassen, in der Überzeugung, daß am Ende dieser langen narzißtischen Sitzung einige Fetzen von Wahrheit ans Licht kommen.

In LA MAMAN ET LA PUTAIN ist J.-P. Léaud sowohl Eustaches Held wie sein Sprachrohr: der Film hört damit auf, ein Schauspiel ohne Zweck zu sein, um Lebenskunst, oder besser, Experiment, zu werden.

Diese Art die Dinge zu sehen, macht es nötig die sklavischen Gesetze des einer bestimmten Dauer unterworfenen und auf seine reine Unterhaltungsfunktion reduzierten Filmprodukts zu übertreten. Daher die stimulierende Freiheit von Jean Eustache, der beschloß, sich für seinen Schaffensprozeß dieselbe Zeit zu nehmen wie der Schriftsteller oder der Maler. Um sublimen Momente einfangen zu können, muß dieser Film seinen Mäandern folgen wie ein Fluß, denn das Wesentliche versteckt sich vielleicht gerade da, wo der oberflächliche Geist nur Belangloses bemerkt.

Von daher versteht man den Widerwillen Jean Eustaches, seinen Film nach den uralten Gesetzen des psychologischen Drehbuchs aufzubauen, in treuer Befolgung der dramatischen Steigerung, die den Knoten der Handlung schürzt, um ihn dann aufspringen zu lassen, oder um ihn einer Lösung zuzuführen, die ebenso konventionell ist wie der Ablauf der Geschichte.

#### Eine stimulierende Freiheit

In LA MAMAN ET LA PUTAIN gibt es nicht die absurde Unterscheidung zwischen starken Momenten und Flauten, weil auf keine Nuance verzichtet werden kann im Verhalten eines Menschen, den man komplexer anlegen möchte als die gedrechselten Figuren des sogenannten Unterhaltungsfilms.

Jean Eustache wählt aus der Generation der 'Trockenfrüchte' (ich zitiere den Terminus Flauberts nicht zufällig) die Personen, für die er sich interessiert, aus dem guten Grunde, weil in ihrem verzweifelten Versuch einer Jagd nach dem Glück etwas zutiefst Falsches, Unvollendetes und Frustrierendes liegt.

Diese 'Trockenfrüchte' findet man den Helden seiner früheren Filme ähnlich wie Brüder. Gewiß sind die kleinen Provinzler aus *Le Père Noël a les yeux bleus* größer geworden und nach Paris ausgewandert, um hier ihre Träume schlecht zu verdauen und in Einsamkeit zu leben – oder manchmal zu zweit – ihre vollkommene Liebe zu sich selbst. Sie hören sich gern reden und berauschen sich an verbalisierten Gefühlen: Sie haben das Glück, einer Generation anzugehören, die noch Französisch sprechen kann, ein umfassendes Vokabular beherrscht, das übrigens eine genauere Selbsterkenntnis erlaubt.

Wovon sprechen Jean-Pierre Léaud, Bernadette Lafont und Françoise Lebrun? Sind sie Romantiker der Liebesleidenschaft, Nostalgiker der Galanterie oder vom Sexus Besessene?

#### Eine revolutionäre Theorie

Weit entfernt, in derart halbgenen soziologischen Konventionen zu versinken, zeigt sich Jean Eustache in diesem Film als einer der seltenen Denker, die fähig sind, sich filmisch auszudrücken.

Seine revolutionäre Theorie trennt die Liebe von der Sklaverei des Sexus, öffnet die Fenster auf eine weit fesselndere Welt als

die der erotischen Besessenheit. Unvergessen bleibt einem die fabelhafte Sequenz, in der Françoise Lebrun ihre Wut auf den Egoismus des kleinbürgerlichen Paares herausschreit, sowie die erste Erfahrung von Jean-Pierre Léaud, der vielleicht dabei ist, seinen hinter so vielen 'kulturellen', wissenschaftlichen, nur seinen Egoismus fördernden Schleiern verborgenen unheilbaren Narzißismus zu heilen. Um die intime Wahrheit der Personen so weit zu treiben, muß man sie leben lassen und wirklich ihre Bekanntschaft machen: Jean Eustache lädt uns ein, ihre Hochstimmung und ihre Depressionen zu teilen, ihren Schmerz am Leben in den banalsten Momenten ebenso wie auf dem Gipfel des Paroxysmus. Aber kann man mit letzter Sicherheit sagen, ob z.B. das Gefühl der Angst bei Bernadette Lafont größer ist nach einer Familienszene oder als sie eine alte, zerkratzte Platte von Edith Piaf hört?

Auf diesem Niveau sind alle Wetten möglich. Zwei Arten von Film stehen sich gegenüber: die Schule des Expliziten und die Schule der Anspielung. Bedanken wir uns bei Jean Eustache und seinen Darstellern, den Weg freigemacht zu haben, indem sie einen neuen Lyrismus der Schreibweise erfanden, ohne Provokation, durch die alleinige Explosion des wahren, intensiven, von der Verzweiflung getriebenen Gefühls.

Es ist zu früh, um zu wissen, ob LA MAMAN ET LA PUTAIN am richtigen Platz ist auf diesem Jahrmarkt der Filme. Aber was für eine Rolle spielt es, was die Jury bei der Preisverleihung entscheidet?

Die erschütternde Wirkung des Films von Jean Eustache überschreitet – letztlich – weit fürchterlichere Grenzen: die der Gleichgültigkeit und des Zynismus z.B. . . . Diese unvergleichliche Leistung wiegt den Eitelkeitserfolg einer offiziellen Belohnung bei weitem auf.

Ich werde in Paris darauf zurückkommen: Sollte der Film von Jean Eustache nicht eine Zeitungseite verdienen?

Henry Chapier, in: *Combat*, 17.5.1973.

Aus dem Französischen: Anna Czaschke.

#### Lebwohl Maman, liebe Putain

Von Lino Micciché

An der Stelle, wo gewöhnlich die 'Inhaltsangaben' für die faulen Kritiker stehen, im Presseheft zu LA MAMAN ET LA PUTAIN – 3 Stunden und 40 Minuten Länge, Schwarzweiß, zusammengedrängte Dialoge in einem gewiß nicht akademischen Französisch, ein bekannter Schauspieler wie Jean Pierre Léaud, eine etwas weniger bekannte Darstellerin wie Bernadette Lafont, eine Anfängerin mit dem Namen Isabelle Weingarten und eine diplomierte Politik-Wissenschaftlerin, die sich für diesen Film zur Verfügung gestellt hat, Françoise Lebrun – hat Jean Eustache zu diesem Film geschrieben:

(An dieser Stelle folgt die Erklärung Jean Eustaches zu seinem Film, die wir zu Beginn dieses Informationsheftes unmittelbar im Anschluß an die Vorspannangaben abgedruckt haben. – A.d.R.)

Keine Zusammenfassung also eines Films, der ohnehin nicht zusammengefaßt werden kann, sondern nur eine Liste der 'dramatischen personae'. Da ist Alexandre, ein Müßiggänger, ein dem Leben in vielleicht unverantwortlicher Weise aufgeschlossener Mann, fähig sowohl der größten Zärtlichkeiten wie auch des grausamsten Egoismus. Er lebt mit Marie zusammen, doch das hindert ihn nicht, Gilberte beinahe geheiratet zu haben und ein neues Verhältnis mit Veronika einzugehen.

Da ist Veronika, 'la Putain', eine junge Krankenschwester, die in einem Krankenhaus arbeitet und mit allen Männern, die ihr über den Weg laufen, ins Bett steigt, ohne sich und den anderen daraus ein Problem zu machen. Sie scheint für Gefühle nichts übrig zu haben. Aber die Beziehung mit Alexandre, die sie anfangs leicht genommen hatte, läßt sie in einer für sie neuen und unvorbereiteten Weise leiden lernen. Da ist Marie, 'la Maman', die Dreißigjährige, die Alexandre bei sich beherbergt, und die mit viel Geduld, die sich manchmal mit Ironie tarnt, die unvorhergesehenen Fluchtversuche und sein regelmäßiges Wiederkehren beobachtet. Sie

scheint indifferent und an ihn gewöhnt, aber in Wirklichkeit ist die Art und Weise, wie sie an Alexandre gebunden ist, auch eine Art und Weise, ihn zu binden. Und da ist flüchtig Gilberte, ein blasses Gesichtchen am Eingang eines Hörsaals und dann in einem Café. Sie gibt zu, daß sie Alexandre liebt, der nur von seiner Liebe redet. Aber sie hat ihn endgültig aufgegeben und ist im Begriff, einen anderen zu heiraten.

Nachdem das gesagt ist, hat man noch nichts gesagt, zumindest nichts, das über das hinausginge, was Eustache selber bereits gesagt hat, denn der Film ist nicht so sehr oder nur eine Röntgenaufnahme der Beziehungen, die zwischen den Personen entstehen, als vielmehr, vermittelt durch die Phänomenologie solcher Beziehungen, die Recherche, mit dem Abschied zwischen Alexandre und Gilberte, die einen Proustschen Namen trägt, einer verlorenen Zeit, eines aufgelösten Zaubers, eines zerstörten Traums (eines existentiellen, generationsbedingten und auch, wenn auch zaghaft und widersprüchlich, politischen Traums), der unwiderbringlich verloren ist, durch die unausweichliche Erkenntnis des Schmerzes (des eigenen und des fremden und der Wechselwirkung, die beide aufeinander haben).  
(...)

Wohl gemerkt, LA MAMAN ET LA PUTAIN ist kein 'politischer' Film. Die zwei oder drei politischen Berührungspunkte, die der Film enthält, sind eher unglücklich gewählt. Es ist sogar die Vermutung (allerdings nur die Vermutung) legitim, daß der Anarchismus von Eustache dubiose Tendenzen aufweist und sich auf einem vorbewußten Gewebe à la Celine entwickelt. Warum und wieso dann das Jahr 68? Weil, wenn eine Parallele zwischen den kleinen und den großen Dingen erlaubt ist, jenes Jahr, besonders in Paris, für die 'Söhne' ungefähr das gewesen ist, was für die 'Väter' der Widerstand war. Eine Grenzscheide, angesichts deren eine ganze Generation (aber in weiterem Sinne als dem der reinen Generationenzugehörigkeit: um beim Film zu bleiben, reicht sie vom damals vierundzwanzigjährigen Léaud bis zum damals dreißigjährigen Eustache weiter voraus und zurück bis zum 18-jährigen Philippe Garrel und zum 38-jährigen Jean-Luc Godard) hat abrechnen müssen mit dem Widerspruch zwischen dem Leben und der eigenen Vorstellung davon, zwischen der Illusion von der Welt und der Welt selbst, zwischen der eigenen Realität und der Realität; ein Datum also, das, für einige früher und für andere später (aufgrund des seltsamen Phänomens einiger Fälle von frühzeitiger Vergreisung und anderer Fälle von pathetischer Verjüngung) einen schmerzlichen Reifungsprozeß bezeichnet, die erlittene Akzeptierung des Erwachsenseins und damit der Herrschaft des Realitätsprinzips und das qualvolle Ende der Jugend und der sie charakterisierenden Vorherrschaft des Lustprinzips.

Es liegt mir fern, behaupten zu wollen, daß das Jahr 68 nur das gewesen sei. Aber es ist auch das gewesen, und es ist gerade das mehr intuitive als rationale Bewußtsein dieses Zustandes, um die Wahrheit zu sagen, das den heimlichen Schauer, die rührende Erschütterung, den unbestimmten Spasmus ausmacht, die den Film von Eustache charakterisieren.

Dieses Thema und die anderen, (die tausend Gesichter des Films in dem alles ist: Zärtlichkeit und Raserei, Freiheit und Einsamkeit, Egoismus und Verständnis, Freude und Leid) werden erkennbar innerhalb einer an Ambivalenzen und Widersprüchen reichen Struktur, die darauf abzielt, in Handlungen, Zeiten und Dialogen den Fluß des Lebens zu reflektieren, d.h. jene "Normalität" des Lebens, die zusammengesetzt ist aus kleinen Nebenhandlungen, in denen sich das nicht durchdrungene Drama des Lebens auflöst. Hierin, vor allem hierin besteht hauptsächlich die bisher unerreichte und wohl auch schwer erreichbare Exemplarität des Films, der, wenn auch entfernt, an Goldmans *Echoes of silence* oder Morissey *'Flesh'* und *'Trash'* erinnert, mit diesen Titeln (oder anderen ähnlichen) aber nur wegen äußerlicher und partieller Analogien verglichen werden kann. Eustaches Film überträgt alle durch eine Art extremistischer Strenge. Eine spastische Absolutheit, die bewirkt, daß der Eindruck des Zuschauers - auch

wenn er weiß, daß der ganze Film Bewegung für Bewegung, Tempo für Tempo, Satz für Satz von Anfang bis Ende am Tisch in einem Drehbuch von ein paar hundert Seiten niedergeschrieben worden ist - nicht der ist, daß die Schauspieler die Handlung rezitieren, sondern daß sie sie erleben, daß sie die Empfindungen nicht ausdrücken, sondern erleben, und daß in solche Qual und in solchem Furor die außerordentliche Bravour der Improvisation sichtbar wird und nicht das absolut außergewöhnliche Handwerk von zunächst auswendig gelernten und dann als künstlich erlebten Rollen.

So geschieht es, daß mit einer Ehrlichkeit, die das ästhetische Künstliche keineswegs ausschließt, sondern es zu seiner maximalen Steigerung bringt, d.h. zu seiner höchsten Perfektion, LA MAMAN ET LA PUTAIN Schwingungen hat, die nicht alle verständlich und definierbar sind, die aber so intensiv wirken wie selten sonst etwas im neuesten 'jungen Film'. Gefangen in einer Welt von Worten (und nicht selten von Schimpfworten) bis zur Grenze der Logorrhoe; gekettet an ein Erbe von Gesten (meist von geschlechtlichen Handlungen, erzählt oder erlebt, erinnerten oder vorangekündigten), bis zur Grenze des reinen Biologismus; verstrickt in einem Netz von Beziehungen (vorwiegend erotisch-affektiven Charakters), die dahin tendieren, sich gegenseitig auszuschließen; und fern von jeglichem realen (gesellschaftlichen und politischen) Kontakt mit dem Leben verhaspeln sich die Protagonisten von Eustache drei Stunden und 40 Minuten lang in den Fäden eines verzweifelten und erbitterten Vitalismus, auf dessen Grund nur ihre absolute Einsamkeit und ihre schreckliche Notwendigkeit, beieinander zu sein, übrigbleiben, um diese Einsamkeit aufzuheben in einer Art ebenso rauschhaften wie vorübergehenden Bewußtseins von Anderen, des Anderen, der zwar die Hölle ist, aber auch eine Notwendigkeit.

Und wenn im Film, ganz zuletzt, Alexandre sich Veronika nähert und sie bittet, nachdem er erfahren hatte, daß sie ein Kind erwartet, ihn zu heiraten (es wiederholt sich somit die Geschichte von Gilberte: 'temps perdu' wird zum 'temps retrouvé'), so ist dies nicht unbedingt die Schlußfolgerung, sondern lediglich der Schluß des Films. Der Film endet nicht, sondern die Geschichte geht weiter, vielleicht wie vorher, vielleicht besser als vorher, gewiß bringt sie einen schmerzlichen erwachsenen Bewußtwerdungsprozeß mit sich, hinter dem sich möglicherweise der Verdacht auf eine Prise Moralismus verbirgt. Aber der Zuschauer, der Augen zu sehen und Ohren zu hören hat, nicht zwar die Realität des Films, sondern die Realität hinter dem Film, verläßt das Kino schmerzlich berührt, und das heißt bereichert.

Lino Micciché  
Out, Rom, 7.6.73

## Jean Eustache

### Biofilmografie

Geboren am 30.11.1938 in Pessac (Gironde).

Regelmäßiger Kinobesucher seit 1943.

- 1962 Regieassistent und Darsteller in *Les Roses de la vie*, Kurzfilm von Paul Vecchiali.
- 1962/63 Arbeit unter Pierre Schaeffer beim *Service de la Recherche de l'ORTF* (Experimentelle Abteilung des französischen Rundfunks und Fernsehens)
- 1963 (Oktober) Da Pierre Schaeffer sein Versprechen nicht einhält, Jean Eustache einen Film nach eigenen Vorstellungen realisieren zu lassen, demissioniert Eustache vom *Service de la Recherche*. Ende 1963: Eustache dreht den Film *Les Mauvaises fréquentations* (*Der schlechte Umgang*) über ein persönliches Thema.
- 1964 Montage von *Dedans Paris* (Kurzfilm von Philippe Théaudiere) und *Les Taches* (Kurzfilm von Raymonde Baudry Delahaye).
- 1965 Jean Luc Godard, dem *Les Mauvaises fréquentations* gefallen hat, ermöglicht Jean Eustache die Produktion von *Le Père Noël a les yeux bleus* (*Der Weihnachtsmann hat blaue Augen*).

- 1966 Montage von *Jean Renoir le patron*, 3 Fernsehsendungen von Jacques Rivette in der Serie *Cinéastes de notre temps*
- 1967 Montage von *Les Idoles* (Marc'O) und *L'Accompagnement* (Kurzfilm von André Fieschi)
- 1968 Jean Eustache produziert und dreht *La Rosière de Pessac* (*Das Rosenmädchen von Pessac*)
- 1970 Jean Eustache produziert und dreht *Le Cochon* (*Das Schwein*). Montage von *Une Aventure de Billy le Kid* von Luc Moullet
- 1971 Jean Eustache produziert und dreht *Numéro zéro* (*Nummer null*), einen Film von 2 Stunden 5 Minuten, der mit der Absicht gedreht wurde, nicht aufgeführt zu werden.
- 1971 Drehbuch von LA MAMAN ET LA PUTAIN
- 1972 Eustache dreht LA MAMAN ET LA PUTAIN