

# 8. internationales forum des jungen films

berlin  
24. 2. – 3. 3.  
1978

19

## A. CONSTANT

Land	Frankreich 1976/77
Produktion	Z Productions/INA/Filmkollektiv Zürich/SERDDAV/Janus/Elison
Regie, Buch	Christine Laurent
Kamera	Renato Berta
Kamera-Assistenz	Jean-Henri Roger
Licht	Benjamin Lheman
Licht-Assistenz	Frédéric André
Ton	Richard Zolfo
Ton-Assistenz	Jacques Pibarot
Musik	Agnès de Brunhoff
Regieassistentz	Danielle Perrier
Skript	Cheryl Carlesimo
Dekor	Suzel Gaillard
Kostüme	Catherine Holland
Schnitt	Francoise Belloux
Schnitt-Assistenz	Laure Budin
Mischung	Paul Berthault
Produktionsleitung	M. Breton-Girard
Darsteller	
Camille	Agnès Laurent
Madeleine	Agnès de Brunhoff
Jeanne	Andrée Tainsy
Carmen	Jandirah Teles
Rancals Tochter	Danielle Perrier
Marie Nisabir	Nelly Stochl
Pierre Renard	Bernard Freyd
Verlobter von Alice (auf dem Photo), Klempner	Olivier Perrier
Alice	Christine Laurent
Onkel Charles	Antoine Bourseiller
Diktat-Stimme	Jacques Debary
Uraufführung	26. Oktober 1977, Paris
Format	16 mm, Farbe, 1 : 1.38
Länge	90 Minuten

### Inhalt

A. CONSTANT beschreibt, wie Camille und Madeleine, zwei Schwestern, die Geschichte einer Frau erfinden: die Geschichte von Alice Constant, einer Hausangestellten ihres Großvaters, die sich mit 25 Jahren das Leben nahm.

Der Ausgangspunkt ist ein Foto, das sich im Gepäck von Camille findet, die sich von ihrer Familie getrennt und ein eigenes Zimmer bezogen hat. In diesem kleinen Zimmer fühlen sich Camille und Madeleine von Alices Photographie sowie von der Entdeckung, daß sie sich schon vor einiger Zeit umgebracht hat, so stark verfolgt, daß sich bei ihnen die Manie einer romanhaften Erfindung entwickelt.

Sie machen sich ein Bild von Alice, wobei sie von der Vorstellung einer „Hausangestellten-die-sich-mit-jemandem-aus-der-Herrschaft-liert“ (also mit einem Mitglied ihrer Familie) ausgehen; von der Vorstellung einer geheimen, in doppeltem Sinne ungleichen, schuldhaften Liaison, die ihrer Meinung nach einen Selbstmord erklären könnte.

Um ihre Vermutungen zu stützen, unternehmen sie Nachforschungen. Sie besuchen Jeanne, die ehemalige Vorsteherin der Hausangestellten, sowie Carmen, die früher auch in ihrer Familie als Hausangestellte arbeitete.

Sie möchten immer mehr erfahren und besuchen das Gut in der Touraine, wo sie früher, umsorgt von sämtlichen Dienstboten, ihre Ferien verbrachten.

Dort hat sich alles verändert.

Das Gut ist zu einer psychiatrischen Klinik geworden.

Der Gärtner ist nicht mehr da; er stirbt im Krankenhaus.

Die Waschfrau ist gestorben.

Bis dahin hatten sie zwar ihre ganze Vorstellungskraft in die Geschichte investiert, ohne sich direkt von ihr betroffen zu fühlen; jetzt jedoch, wo sie ihre Kenntnisse über Alice zu vervollständigen meinen, indem sie an den Ort ihrer Kindheit zurückkehren, entdecken sie die geheime Natur ihrer Beziehungen zu der jungen Frau.

Der angenommene Liebhaber A. Constants ist vielleicht nur das Bild ihrer eigenen Beziehung zu ihr.

Jetzt zerfallen die romanhaften Elemente; zwischen beiden zerbricht die Komplizität der Kindheit, und in jeder von ihnen entsteht insgeheim eine neue Beziehung zu Alice.

Die Idee des Verlangens zu entdecken und auszuprobieren – vielleicht war das der Grund für die Erfindung einer „Geschichte vom Leben und Tod der Alice Constant“. Aber die Erfindung erweist sich nachgerade als gefährlich: sie sind in einer Falle gefangen, wie in der Praxis eines Voudou-Ritus, dessen einmal gesetztes Ziel schlecht kontrolliert wurde; die Vorstellung vom Selbstmord Alices hat etwas mit ihnen selbst zu tun.

Sie bringen die Geschichte nicht zu Ende.

In jeder von ihnen öffnet sich ein neues, tieferes Rätselfeld ihrer Weiblichkeit.

Sie kehren in das Zimmer zurück.

Camille bleibt da, denn es ist ihr Zimmer.

Madeleine geht fort.

Produktionsmitteilung

## Kritiken

Zwei Schwestern haben friedlich im Kokon der Familie gelebt, bis ihre bürgerliche Erziehung eines Tages ein jähes Ende fand. Camille, die ältere, setzt ihr Studium außer Haus fort, bezieht mit eigenen Möbeln ein Studentenzimmer, wo die jüngere, Madeleine, sie besucht; zwei dunkelhaarige Mädchen vonlässiger Sensualität. Sie stoßen auf einen Packen alter Fotos, Erinnerungen an ihre goldene Kindheit. So entdecken sie A. Constant, eine junge Bedienstete, mit der sie als kleine Mädchen in den Ferien in der Touraine waren. Aber Alice Constant, erfahren sie, hat sich umgebracht, Warum?

Der Ausgangspunkt erinnert erstaunlich an den des Films von Patricia Moraz *Die Indianer sind noch weit*, vermehrt um eine raffinierte, an Möglichkeiten reiche Konstruktion: Camille und Madeleine versuchen, den Weg Alices auf ihre Weise zusammenzusetzen und entdecken dabei ein und dieselbe Entfremdung, nämlich die Alices, simples Objekt in Händen der Dienstherrn, der Eltern der beiden Mädchen, und durch Alice ihr eigenes Objekt-Sein in der ewigen Familienordnung. Die Cineastin Christine Laurent gibt ihren beiden Sherlock Holmes im Rock freie Hand fürs Imaginäre, stellt eine merkwürdige Komplizenschaft zwischen dem Dienstmädchen Alice und den beiden bürgerlichen Mädchen her. Die These zeigt diskret, worauf's ankommt: die Befreiung der Frauen reicht über den Klassenkampf hinaus, sie erfordert die Befreiung des Geschlechts.

Die Bühnenbildnerin Christine Laurent hat alles, d.h. den Dialog und die psychologischen Nuancen, den Gesten, den Lebensräumen, dem Atmen der weiblichen Körper aufgeopfert: wollte sie, nach eigenem Geständnis nicht als erstes „vom Körper der Frau“ sprechen, von der Frau gegenüber ihrem Körper, der der Aggression unserer Gesellschaft vorrangig ausgesetzt ist? Zur Vermehrung der Doppeldeutigkeit ihres Szenarios beschloß sie, Alice Constant selbst zu spielen, während ihre Schwester Agnes die ältere Schwester Camille und Agnes de Brunhoff, zugleich Komponistin des Films, die jüngere spielt. Die geliebten oder zumindest nostalgisch betrachteten Stätten der Kindheit und Jugend der jungen Filmmacherin – hinreißend fotografiert von Renato Berta (dem Kameramann von Patricia Moraz, Francis Reusser, Daniel Schmid, Michel Soutter, Jean-Marie Straub, Alain Tanner, dem wohlgemerkt heute überragenden Photographen in Europa) – diese beschworenen Stätten belegen vollends die enge Komplizenschaft Christine Laurents und ihrer Filmerzählung.

A. CONSTANT mutet uns ein wenig an wie ein Film von einem anderen Planeten, da zu verschlüsselt, unvollendet, eher Skizze denn gemeistertes Tableau – gedreht übrigens unter dem Zwang der Dinge mit lächerlichen 80.000 Francs. Die Zukunft wird zeigen, ob diese Versprechen eines Tages eingelöst werden.

Louis Marcorelles in : *Le Monde*, Paris, 29. 10. 1977

\*

Christine Laurent macht ihren ersten Film, als ob sie einen Raum beträte und im Türrahmen innehielte, um ausführlich zu betrachten, was darin lebt. Zwei Schwestern, zwei junge Mädchen-Frauen in einem Zimmer. Christine Laurents Position ist die feststehende Einstellung. Daher die eigentümliche Raumaufteilung, aber man sieht alles.

Ein Foto an der Wand, mit einer Nadel angeheftet. Eine gewisse A. Constant, Bedienstete der Familie, die sich anscheinend umgebracht hat. Wer war A. Constant? Die Schwestern, Camille und Madeleine, suchen es herauszufinden. Frauen fragen nach der Identität einer anderen Frau.

Christine Laurent stellt sie Profil gegen enface, Profil zu Profil, verteilt sie im freien Bildraum. Kein Zwang. Das atmet alles. Der Körper ist nicht ohne das Bett oder den Zeichentisch, der Kamin ist genauso gegenwärtig wie die Geste. Wenn sie das Zimmer heranholt, wo Camille das Aquarell eines Schmetterlings malt, spürt man nicht nur das Dekor, man riecht den Topf, worin sie die

Pinsel spült, riecht den Essig, mit dem Camille ihrer Schwester die Haare gewaschen hat. Christine Laurent findet spontan eine Schreibweise, wie andere Filmmacherinnen oder Kamerafrauen sie in *Jeanne Dielman* oder *Daguerreotypien* gezeigt haben. Nie wird unserem Blick in A. CONSTANT die Großaufnahme einer Hand oder einer Tasse aufgezwungen. Vielmehr werden die Geste und die Luft darum, der Kaffee und das Aroma, das er verströmt, mit einemmal eingefangen.

Die Fragen beginnen bei der gemeinsamen Kindheit der Schwestern. Das Teilen des gleichen Bettes, der gemeinsam gehaltenen dicken Milch; die Kaffeezeit, da sie hundertmal eine frische Baguette aufgeschnitten und die Butter mit geraspelter Schokolade bestreut haben. Von diesem gemeinsamen Erinnerungsgrund aus drängen die Schwestern immer weiter vor zu Fragen ohne Antwort. Onkel Charles hat mit A. Constant geschlafen. Also war sie Objekt, Opfer? Sie hatte einen Verlobten beim Militär? Liebte sie ihn oder existierte der Mann nur auf einem Foto?

„Sie hatte einen furchtbaren Vulkan in sich, aber sie sprach nie davon.“ Wissen die wohlzogenen Mädchen Camille und Madeleine eigentlich, was das heißt, daß eine Frau einen Vulkan in sich hat?

Sie probieren die Absätze, das Schminkarsenal von A. Constant. Kommen sie ihr näher? Nein, sie tasten sich an ihr zukünftiges weibliches Objekt-Sein heran. „Wenn ihr nicht ihr wärt, wer möchtet ihr sein?“ murmelt A. Constant ... oder vielmehr Christine Laurent?

Denn ich erfahre mehr über die Filmmacherin und Frau Christine Laurent als über ihre Personen. Die Regisseurin erlebt die Zeit auf eine ähnliche Weise, wie sie den Raum frei läßt. Sie dreht Sequenz-Einstellungen, wo die Zeit der Wanduhr die reale Zeit der Szene ist. Das ist gut. Drei Frauen reden, essen Kuchen mit Sahne, trinken Gros-Plant und zünden sich eine Zigarette an. Man spürt ihre Verbundenheit in der Sache, ihr Behagen, den ersten Zug. Christine Laurent läßt eine Stimmung feste Formen annehmen. Sie fängt ein. So gibt es in diesem Debütfilm einen echten Gebrauch der Pose, eine Ruhe, die herausfordert. Christine Laurent hat das sichere Zeitgefühl für ihre Szenen, auch da, wo sie, um die Armut derer begreiflich zu machen, die Dienstmädchen wird, lediglich die stumme Aufnahme eines Familienfotos zeigt. So kristallisiert sie Momente körperlichen Glücks, wenn sie die drei Frauen am Wasser zeigt. A. Constant, Camille und Madeleine vereinigen sich, denn die Existenz der einen gleicht den Fragen der anderen. Aber A. Constant ist tot, und die beiden Schwestern müssen als Frauen erst noch geboren werden. Deshalb sind auf dem Foto am Schluß die beiden Zwillingsgesichter verwischt, während das von A. Constant-Christine Laurent klar, genau, festgehalten ist für die Ewigkeit. Hier ist eine Filmmacherin, die sich auf den ersten Schlag als Frau erklärt hat.

Claire Clouzot in : *Ecran 77*, Nr. 63, Paris, November 1977, S. 58 f.

\*

Zwei Schwestern finden bei einem Umzug das Negativ einer Photographie von A. Constant, von der sie lediglich wissen, daß sie eine Bedienstete ihrer Familie war. Aus Müßiggang zuerst, dann zunehmend fasziniert, suchen sie mehr über dieses Mädchen zu erfahren, das sich eines Tages unter dunkel geliebten Umständen umgebracht hat.

Es ist keineswegs das erstmal, daß ein Film von einer Photographie ausgeht; Antonionis *Blow Up* ist derberühmteste Vorläufer; es ist auch nicht das erstmal, daß ein Film in Form einer Nachforschung, die einer bekannten oder unbekanntenen Person gilt, konstruiert worden ist, sogar Welles hat das Genre in *Citizen Kane* nicht erfunden; es ist schließlich nicht das erstmal, daß Imaginäres und Reales in einem Werk dergestalt nebeneinander stehen, daß die Konturen sich verwischen, und auch Robbe-Grillet hatte Vorgänger. Was an diesem Debütfilm in Erstaunen setzt – der übrigens nicht das Ungeschick eines Erstlings, wohl

aber jene naive Mitteilbarkeit von Menschen aufweist, die alles gleich beim erstenmal sagen möchten – das ist eigentlich eine persönliche Manier, Wege zu beschreiten, die man hinlänglich erkundet glaubte.

Am Anfang also eine Photographie, das feststehende Bild schlechthin, von dem sich zu befreien der Film solche Mühe hatte, daß er es sich nicht neu zu erobern vermochte, sieht man von wenigen Ausnahmen ab (Antonioni, Godard, Marker). Um die Dinge zu erschweren, taucht dieses Foto aus einem Stoß alter Familienaufnahmen auf, eine tausendfach genutzte, nahezu stereotyp gewordene Situation, um Erinnerungen von ehedem zu evozieren. Indes scheint es sich hier offensichtlich um etwas anderes zu handeln: die Photographie ist nicht Vorwand, nicht Ausgang einer kinematographischen Sequenz nach klassischem Muster, sie ist vielmehr Gegenstand einer ‚Arbeit‘, die ihre Metamorphose bewirkt. Zu Beginn sieht man A. Constant allein auf dem Foto; am Ende sind die beiden Mädchen ihr zur Seite. Phantasmatisch gesprochen: sie sind in das Bild eingedrungen, eine wohlbekannte Situation aus den Märchen und der in ihrer Folge stehenden phantastischen Literatur. Was ist zwischen dem Ausgangs- und dem Endfoto geschehen?

Kinematographisch ist die Antwort ziemlich einfach, und vielleicht wäre es das Klügste, sich an eine – verfälschende – Beschreibung der Bewegung des Films zu halten: eine Folge feststehender oder leicht bewegter Einstellungen, die oft mit einer Unbewegtheit beginnen oder enden, die die Anordnung der Dinge und Formen in Geltung setzt. Aus dieser Unbewegtheit entsteht eine Bewegung: ein Blick, der die Richtung wechselt, eine Geste, jemand durchquert den Bildraum, manchmal gibt es eine Szene mit zwei oder drei Personen. Dieses Eindringen von Bewegung mutet an wie Aggressionen, die sich gegen ein photographisches Universum richten, um es anders zu strukturieren, umzuformen, einer neuen Situation anzugleichen. Natürlich erliegt das Ausgangsphoto dieser Aggression nicht, es sei denn metaphorisch, indem das System, dem es angehört, in Frage gestellt wird. Die wiederholten Angriffe bekräftigen nur die Unberührbarkeit der Ausgangsphotographie, so daß ihre Modifizierung notwendig wird. Bleibt zu fragen, welchen Sinn diese Wiederinbesitznahme hat, und dazu kann man nur Interpretationen liefern, über die kaum Übereinstimmung erreicht werden wird. Wagen wir es trotzdem: mir scheint, es gibt da etwas, was so ziemlich an das erinnert, was Freud über die Traumarbeit sagt.

In einem berühmten Text („Trauer und Melancholie“) schreibt er: „Trauer ist normalerweise die Reaktion auf den Verlust einer geliebten Person oder einer an ihre Statt getretenen Abstraktion, Vaterland, Freiheit, ein Ideal“ usw. Nun wissen wir ja, daß die beiden Mädchen aus einer Familie stammen, die früher reich war, aber die Zeichen ihres einstigen Wohlstandes unterdes eingebüßt hat. Ihre Kindheitserinnerungen gehören einer anderen sozialen Klasse an, und obschon sie vom Gegenteil überzeugt sind (ihre Bekräftigungen von Emanzipation), erleben sie ihre gegenwärtige Lage wie einen Abstieg. Die ihnen gestorbene ‚Abstraktion‘ wäre demnach der soziale Status, die Klassenzugehörigkeit, die Zeit, da man ihnen andere Ideen einprägte (das Diktat am Anfang?). Freud sagt uns auch, daß es große Arbeit erfordert, damit die Libido sich von jenem Gegenstand löse: „Jede der Erinnerungen, jede der Hoffnungen, durch welche die Libido an den Gegenstand gebunden war, wird der Bearbeitung unterzogen, überinvestiert, bis die Loslösung der Libido vollzogen ist.“ Die Photographie (geronnenes Moment der Vergangenheit) einer Bediensteten (unmittelbares Zeichen der einstigen Macht) ist eine wahrscheinliche Verdichtung des früheren Status: es ist begreiflich, daß Zeit und Energie an sie verwendet werden. Was den Gemütszustand der beiden Mädchen anbelangt, so scheint es Freuds Definition der Melancholie durchaus zu entsprechen: fügen wir hinzu, daß diese stolze – aristokratische – Melancholie vom ästhetischen Gesichtspunkt her dem Film eine Zurückhaltung verleiht, einen manchmal eisigen Aspekt, der das innere Beben desto empfindlicher spüren macht: seit Baudelaire wissen wir, daß das Eis brechen kann.

Von dieser Warte aus kann das Ganze als eine Hin- und Herbewegung betrachtet werden, durch die die beiden Mädchen bald zum Gestus der Herrtöchter zurückfinden – dann tragen sie ihre Nostalgie voll Hoheit, während Alice Constant in die Rolle des Dienstmädchens im bürgerlichen Lustspiel verwiesen wird – bald erleben sie mit ihr ihre sexuelle und ökonomische Ausbeutung – und das ist die überwiegende Attitüde. Dann treten sie ihr zur Seite in das Bild ein, nehmen ihre neue Lebenslage an und heben somit die hemmende Trauer auf.

Guy Gauthier in : La revue du cinéma/Image et Son, Nr. 319, Paris, September 1977

\*

Zwei Schwestern: Camille und Madeleine. Ein Zimmer, das Camille, die ältere, aus der Familie scheidend, bezieht. Das Negativ einer Photographie, das zufällig in den Kartons gefunden wird. Und ausgehend von dieser seit Jahren vergessenen Person eine Untersuchung, die den Faden des Films bildet. Die Photographie zeigt eine Frau, Alice Constant, Bedienstete der Familie. Sie hat sich mit fünfundzwanzig Jahren umgebracht. Die beiden Schwestern reagieren auf den jähen Einbruch des Rätsels und auf die Ungewißheiten der Untersuchung, indem sie Alices Geschichte aus ihrer Sicht neu erfinden: sie könnte sehr wohl von einem ihrer Onkel verführt worden sein. Sie besuchen und befragen die anderen Domestiken, kehren in das Schloß ihrer Kindheit zurück, aber ihre Suche, ihre Fragen ergeben statt Antworten eher neuerliche Fragen: über ihr Verhältnis zu Alice, ihr Verhältnis als Schwestern, ihren eigenen Körper. Nichtsdestoweniger bleibt der rätselhafte Selbstmord des Dienstmädchens.

Eine einfache Lektüre des Films bliebe beim psychoanalytischen Abenteuer stehen: Familienroman, Interpretationswahn, homosexuelle Fantasmen, Erinnerungsmuster, Forschungsarbeit, die sich bis in den Traum erstreckt. Aber eine solche auf sicher gehende Reduktion würde die mythischen und politischen Bedeutungen verdrängen. Es ist die teuflische Erfindung Christine Laurents, daß sie in einer höchst einfachen autobiographischen Geschichte den Mythos erzählt, der unserer Kultur und unserer sozialen Ordnung innewohnt (und vielleicht mußte der Autor eine Frau sein, damit man nicht, wie sonst immer, auf das ödipale Szenarium stößt).

Eine Untersuchung geht immer zurück auf ein Verbrechen. Hier ist das Verbrechen Alices Selbstmord. Und um diesen Selbstmord ordnet sich die familiäre Konstellation. Die bourgeoise Familie ist kannibalisch: wie der berühmte Gefangene der Tupinambas, der jahrelang in vollkommener Harmonie mit dem Dorf lebt, ehe ihm die gesamte soziale Gewalt aufgeladen, ehe er getötet und verzehrt wird, so stirbt Alice, um eine bestimmte soziale Ordnung aufrechtzuerhalten. Aber schuldig an diesem gemeinsam begangenen Verbrechen ist nicht der Vater, wie Freud es will, sondern ein wahrhaft opferbares Opfer: eine Frau, eine Bedienstete. Vergleichbar den vermittelnden Helden in den Mythen wird Alice mit unbekannter, unbegreiflicher Schuld beladen. Wie die Gestalt von Lewis Carroll ist sie Hexe, ohne es zu wissen.

Sie ist diejenige, die man fragt, aber die keine Antwort gibt (der Onkel: „Sag es mir. Sag es mir.“). Sie ist das monströse Double der beiden Schwestern, ist, was sie verbindet, was sie trennt. Die Tötung des Sühneopfers kettet die Mitglieder der Horde aneinander (Jeanne, die Bedienstete, die mehr auf Seiten der Herrschaft steht: „... wir lebten alle eng miteinander wie eine große Familie ...“), oder aber sie verändert die Unterdrückten, gibt ihnen die Kraft, gegen diese mörderische Ordnung zu kämpfen (Carmen, die andere Bedienstete, die sich sogar gegen ihren Mann aufgelehnt hat: „... ich sage mir oft, daß sie von den Sachen wußte, die ich und die anderen erlebt haben, aber vielleicht konnte sie damit nicht fertigwerden. Wenn ich böse Augenblicke hatte, stand sie mir vor Augen und gab mir, was ich brauchte.“)

Die Sexualtabus zu brechen, die Opferszenen nachzuspielen, das Geheimnis der sozialen Bindung aufzudecken – das ist das Ziel des Rituals. Das Ritual, das Camille und Madeleine nachvollziehen,

öffnet ihnen die Augen, läßt sie die Urkrise und die Tötung neu erleben, macht ihnen das Grauen des Menschenopfers bewußt (Opferung der Domestiken für die bourgeoise Familie, der Sklaven für die Herren, der Frauen für die Männer). Das Ritual kann gefährlich werden, das Reale führt es uns vor Augen: im Schloß und Park der Erinnerung gibt es nur mehr Ärzte, Krankenschwestern, Wachhunde und Irre ... Andere mythologische Zeichen: der verbrecherische Onkel, die Frau in Schwarz und der Mann in Weiß, die inzestuösen ‚Zwillings‘-Schwestern ... Man könnte, wenn man wollte, diese mythologische Lektüre noch weiterführen und ein Zeichen vermerken, das oft an Rituale der Heilung oder der Aufhebung eines Fluchs gebunden ist: das Menstruationsblut, das nach dem Versuch, das Drama zu rekonstruieren, sichtbar wird. Den Tod der geweihten Person begreifen heißt, sich selbst als teilhaftig an der schöpferischen Gewalt zu zeichnen, der Gewalt, deren blutiges Mahnzeichen jeden Monat im weiblichen Körper wiederkehrt.

Und wenn Alice in diesem Augenblick und mit solcher Macht im Leben der Schwestern auftaucht, so weiß sie in jedem Fall diesen zentralen Platz in der Sozialstruktur innehat. Man hat bis jetzt wohl kaum je sonderlich klar gemacht, welche Bedeutung der Bediente in der Entwicklung der bürgerlichen Familie hat. Lange bevor die Arbeiterschaft eine solche Bedeutung erlangte, sind Generationen von armen Bauern und Bäuerinnen in die Städte gewandert und haben in bürgerlichen Familien gedient. Ein ganzes Volk hat im persönlichen Dienst oder im Küchendienst gestanden, ehe es in die Fabriken ging. Der Bediente ist der Mittler zwischen der Welt der Eltern und der der Kinder. Mit der Aufzucht der Kinder betraut, ist er täglicher Teilhaber der leiblichen Dinge. Aber er bringt auch die Subversion der Verhaltensweisen und der Sprache des Volkes in den bürgerlichen Code ein.

Camille und Madeleine sind die ‚musterhaften kleinen Mädchen‘ der berühmten Gräfin (sie wohnen übrigens Avenue de Ségur, in einem Viertel der Großbourgeoisie): bestimmt also für das behütete und wohlabgeschirmte Leben der großen Häuser. Alice ist der Einbruch von Zeichen der Weiblichkeit in ihr Leben, die Belehrung über ihre Körper, Kleider, Unterwäsche, spitze Absätze, Lippenstift, seidene Strümpfe, Brillantine, – die Hexe besitzt all jene Accessoires des uralten Ritus, Einbruch auch in Herrschaftsbeziehungen. Stimmband, schwarzes Kleid, kleine weiße Schürzen in der Höhe des Geschlechts: eine Uniform ist da, um die Dienstbarkeit zu bezeichnen. Alice, ungesellig und schweigsam, drückt das unaussprechliche Exil der Domestiken aus. Ihr Selbstmord mit Gas in der Küche ist das Symbol des Mordes der unterdrückten Klasse (der Verlobte in Algerien ist da, um uns zu erinnern, daß es noch andre Formen des Sühneopfers gibt).

Am Ende ihrer Suche dringen die beiden Schwestern endlich hinter Alices Spiegel, stehen ihr zur Seite, verweisen durch das Verwerfen des Bildes ihr eigenes Ritual an das Ritual des Kinos selbst. Aber dieses Augenzwinkern am Schluß macht uns bewußt, daß Alice trotz allem immer da ist (sie heißt ‚Constant‘) und daß man ihr nicht entrinnt. Aus der Familie ausscheiden, sein eigenes Zimmer haben, seinen Lebensunterhalt selbst verdienen, seine eigene Sexualität leben, alles das ist nur unter der Bedingung möglich, daß der entscheidende Übergangsritus vollendet worden ist. Der Film sagt, daß man weder der Krise noch dem Nacherleben des Verbrechens enttrinnen kann. Das Bild des Opfers ist da, um uns immer an seine Ermordung zu erinnern, und damit an den Unterschied der Geschlechter und die Gewalt der Herrschaft. Doubles und Masken, Ritual und Verwandlung, Krise und Verbrechen, Schrecken und Verführung: das Kino bezieht sich auf seine ursprüngliche Funktion und gibt uns wieder die Szene selbst, die die Gewalt und das Geweihte zeugt.

Alain Jaubert in : Libération, Paris, 28. Oktober 1977

„Alice bot den Anstoß zu der Frage: was ist das, der weibliche Körper?“

## Gespräch mit Christine Laurent

Von Paulo Antonio Paranagua

Christine Laurent ist dreunddreißig Jahre alt. Seit etwa zehn Jahren entwirft sie Szenenbilder und Kostüme, vornehmlich fürs Theater, aber auch für Oper und Film.

„Ich hatte es ein bißchen satt, für andere zu arbeiten. Ich habe gegeben, aber irgendwann hatte ich dann das Gefühl, nicht alle meine Murmeln wiederzufinden; ich bekam Lust, etwas anderes zu machen. Vor zwei Jahren erhielt ich Gelegenheit, in einem Theaterstück mitzuspielen, obwohl ich keine Schauspielerin bin. Es hat mir großen Spaß gemacht, ich hatte nicht gedacht, daß ich es könnte. Ich fühlte mich gut dabei, etwas zu machen, wofür ich mich nicht bestimmt glaubte. Diese Raumveränderung hat mich zu der Idee ermutigt, einen Film zu machen.“

Dieses erste Experiment im Filmmachen enthüllt eine Meisterschaft, die umso mehr erstaunt, als die Mittel, mit denen der Film gedreht wurde, sehr begrenzt waren. Also haben wir Christine Laurent gefragt, wie sie die Filmsprache erlernt hat: „Ich habe die Dekors der drei letzten Filme von René Allio gemacht, und das hat mir geholfen. Aber meine Filmschule war letztlich das Zeichnen. Ich habe den Film Einstellung für Einstellung gezeichnet. Deshalb grenzt die Bildstruktur sowohl an die Photographie als an die Zeichnungen, die ich mache. Das war das Gebiet, auf das ich mich stützen konnte, wo ich meiner am sichersten war und das mich am Film am meisten begeistert: das Bild. Was sich abspielt in einem Bild, wie die Leute sich bewegen, wie sich das zusammensetzt, auflöst und neuordnet. Von daher ging der Film vom Zustand des Nebelhaften in den der Fiktion über. Es gab nicht ein Quentchen Improvisation, es wurde exakt das Szenarium gedreht.“

Sie konnte sich auf zwei entscheidende Mitarbeiter verlassen, auf den Chefkameramann Renato Berta und die Schnittmeisterin Francoise Belloux. „Um nicht allen Schwierigkeiten auf einmal zu trotzen, wollte ich, daß die beiden Hauptrollen von zwei Mädchen gespielt werden, die zwar keine Schauspielerinnen sind, dafür aber ein echtes Anliegen hatten mitzuspielen, denn die Darstellerin der älteren Schwester ist meine jüngere Schwester Agnès Laurent und die der jüngeren Schwester ist meine Freundin Agnès de Brunhoff; sie wußten genau, worum es ging. Für mich konnte das niemand anderes sein. Es war also keine richtige Schauspielregie, sondern eher so etwas wie eine Absprache mit halben Worten. Natürlich haben wir vorher viel darüber gesprochen und Versuche mit Video gemacht.“

Obwohl im Theater- und Filmmilieu eine offene Denkweise vorherrscht, sind die Rollen dort nicht minder streng aufgeteilt. So ist Christine Laurents Arbeit (Dekors und Kostüme) eine traditionell weibliche. Einen Film zu machen heißt doch auch, diese Rollenbegrenzung zu durchbrechen. „Ich habe den Film gemacht, weil ich Lust dazu hatte, aber hinterher ist mir klar geworden, daß das für manche Leute ein subversiver Akt war.“

Die feministische Bewegung, die sich darin kundtut, daß Frauen das Wort ergreifen, wozu auch die progressive Aneignung der filmischen Ausdrucksweise gehört, hat stimulierend gewirkt. „Ich glaube, jeder Film, der von einer Frau gemacht wird, verspricht, daß andere, von anderen Frauen, folgen werden. Die Kräfte übertragen sich, es gibt einen Wettstreit.“

In A. CONSTANT und vielen anderen Debütfilmen von Frauen ist ein großer Teil Autobiografisches; Kindheit und Jugend nehmen einen entscheidenden Platz ein. Die Erstlingsfilme von Männern dagegen tendieren zu allgemeinerer Weltreflexion, mit jenem Selbstvertrauen, das zweifellos ihre herrschende Stellung in der Gesellschaft ihnen gibt, die sie, wenngleich unbewußt, verinnerlicht haben. Vielleicht ist die Analogie ein bißchen gewollt, aber man hat den Eindruck, daß der autobiografische Charakter vieler Frauenfilme sich aus dem Anteil erklärt, den das eigene Erleben im Prozeß der Bewußtwerdung, der Wortnahme, in der feministischen Bewegung hat.

„Ich glaube, das stimmt“, sagt Christine Laurent, „bei den Frauen ist die Art, an den Film heranzugehen, anders, wir stürzen uns auf eine vielleicht gewagtere Weise ins Wasser ... Da ist die Frage nach der Kindheit, nach dem Körper, danach, wie der Körper sich verändert zwischen der Kindheit und dem Leben als Frau, durch was, unter welchen Traumata. Wir haben keine Vorbilder, wir haben nur die eigene Erfahrung ...“

Die Diskussion, die A. CONSTANT auf dem Festival von Sorrento (Italien) im Rahmen einer Frauenfilmsektion auslöste, scheint die Beziehung zwischen einem Film wie diesem und der allgemeineren Artikulation der Frauen zu bestätigen. „Zum erstenmal fühlte ich mich nicht als Spezialistin angesprochen oder als jemand, der eine Botschaft hat. Die Frauen reichten sich das Mikro weiter und sprachen von dem Film und von sich.“ Christine Laurents enge Verbundenheit mit ihrem Film erscheint umso bedeutsamer, als sie auf verschiedenen Ebenen nachweisbar ist. Sie setzt eine Geschichte, die sie lange bewegt hat, in Szene, die Suche nach einer Identität, die wiederum neues Licht auf die Person wirft, die diese Untersuchung vornimmt. Andererseits spielt sie selbst die Alice Constant. Man hat den Eindruck, daß das ein Film mit Schubladen ist ... Christine Laurent hat uns über seine Entstehung berichtet:

„Ich hatte vor vier Jahren eine Erzählung über Leben und Tod der Alice Constant geschrieben. Ich sprach von Alice mit der Begrenzung, als spräche ich von mir, in der ersten Person. Je mehr ich mich ihrem Tod näherte, desto weniger war mir dabei wohl, ich sagte mir, daß dieser Tod etwas Ernsteres, Gewichtigeres enthielte. Ich kam mit der Erzählung nie zurande, ich ließ sie liegen. Aber ich dachte weiterhin die ganze Zeit darüber nach, ich war völlig davon besessen.

Eines Tages begriff ich, daß eben das **mein** Sujet war: dieser Prozeß. Wie hatte ich mir anmaßen können, Alices Geschichte gewissermaßen in der ersten Person zu erzählen. Ich habe zwei Schwestern eingeführt, weil es mir wichtig war, die Beziehungen zwischen Schwestern zu zeigen, und zudem, weil es damit möglich wurde, die Fragen von zwei verschiedenen Gesichtspunkten aus zu stellen. Letztenendes machen die beiden Mädchen, was in der ersten Zeit ich gemacht habe. In der Darstellung dieses Scheiterns ist der Film autobiographisch. Den erzählerischen Prozeß hatte ich selbst gelebt, ich war genauso naiv. Aber da ist nicht nur die Naivität, sondern auch das Unbehagen, ein echtes Gebanntsein von der Vorstellung dieses Körpers. Alice bot den Anstoß zu der Frage: was ist das, der weibliche Körper?

Von dem Vergnügen zu spielen abgesehen, schien es mir notwendig, die Rolle der Alice Constant selbst zu übernehmen, da die Geschichte zeigt, wie ich mir angemaßt habe, mich an die Stelle von Alice zu setzen, um ihre Geschichte zu erzählen. Ich war derart mit der Darstellung dieser Alice befaßt, daß ich sie einfach spielen mußte. Damit kehrt die Geschichte in sich selbst zurück...“

Hat die Geschichte der Alice Constant aufgehört, Christine Laurent zu beunruhigen, als der Film fertig war? „In gewisser Weise ja, die Sache ist erst einmal abgeschlossen. In gewisser Weise ja...“

Pläne? „Mein nächster Film wird eine Art Untersuchung über eine Sopransängerin sein, zwischen Dokumentarfilm und Fiktion. Eine Sängerin, das ist für mich etwas Magisches, Rätselhaftes. Ich will filmen, was man von einer Sängerin nicht weiß, während der zwei, drei Wochen Proben vor einer Premiere, wo sie zum erstenmal in ihrem Leben die Rolle der Suzanne in der „Hochzeit des Figaro“ spielt (wofür ich die Bühnenbilder und Kostüme gemacht habe). Da versuche ich, meinen Beruf, den ich jetzt anders liebe, in den Film einzubringen...“

Aufzeichnung des Gesprächs von P.-A. P. In : Rouge, Nr. 485, Paris, 26. Oktober 1977

## Biofilmographie

**Christine Laurent**, geb. 1944 in Paris. Besuchte das französische Gymnasium in London. Abitur in Paris. Studium der Graphik und der Malerei an der Akademie Jullian. Ausbildung in Bühnendekoration und Theater-Regie am „Centre d'Art Dramatique de la rue Blanche“.

### Dekoration und Kostüme für das Theater:

- 1969 *Die Kleinbürgerhochzeit* von Bertolt Brecht, Regie J.P. Vincent und J. Jourdheuil, Théâtre de Bourgogne  
*Die Möve* von Tschechow, Regie A. Vitez, Théâtre du Midi  
*Pauken und Trompeten* von Bertolt Brecht, Regie J.P. Vincent und J. Jourdheuil, Théâtre de la Ville, Paris
- 1970 *Acteurs de bonne foi* von Marivaux, Regie J.P. Vincent und J. Jourdheuil, Festival von Royan  
*Voyage autor de ma marmite* und *Bocquet père et fils* von Labiche, Regie A. Demonico, Maison de la Culture de Bourges
- 1971 *Auguste, Auguste, Auguste* von Pavel Kohout, Regie G. Garran, Théâtre la Commune, Aubervilliers  
*Les précieuses ridicules* von Molière, Regie J.L. Thamin, Comédie Française
- 1972 *Le Bourgeois gentilhomme* von Molière, Regie M. Peyrelon, Théâtre Populaire, Reims  
*L'etourdi* von Molière, Regie J.L. Thamin, Théâtre National de Strasbourg  
*Der Kaufmann von Venedig* von Shakespeare, Regie Peter Zadek, Schauspielhaus Bochum  
*Im Dschungel der Städte* von Bertolt Brecht, Regie J.P. Vincent und J. Jourdheuil, Festival d'Avignon und Palais de Chaillot  
*Gelegenheit macht Diebe* von Rossini, Regie J.L. Thamin, Centre Choréographique National
- 1973 *Die getäuschte Untreue* von Haydn, Regie P. Strosser, Opéra du Rhin (Straßburg)  
*Intermittences du coeur* nach „A la recherche du temps perdu“ von Proust, Chorégraphie Roland Petit
- 1974 Neuaufführung der *Kleinbürgerhochzeit* von Brecht, Regie J.P. Vincent und J. Jourdheuil, Théâtre de la Ville de Paris  
*Manon* von Massenet, Regie J.C. Auvray, Capitole de Toulouse
- 1975 *La haute colline de Dunsinane* von Paul Allio, Théâtre Essaion, Regie Christine Laurent
- 1976 Kostüme für *Lohengrin* von Wagner, Regie Neugebauer, Kölner Oper; Kostüme für *Die göttliche Komödie*, Chorégraphie Vittorio Biagi, Opéra de Lyon  
Dekor und Kostüme für *Figaros Hochzeit* (Mozart), Regie René Terasson, Opéra de Nantes, vorgesehen für Februar 1978
- Arbeit für den Film:**
- 1971 Dekor und Kostüme für *Les Camisards* von René Allio
- 1973 Dekor und Kostüme für *Rude journée pour la Reine* von René Allio (Harte Tage für die Königin)
- 1975 Kostüme für *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma soeur et mon frère* von René Allio (Ich Pierre Rivière, habe meine Mutter, meine Schwester und meinen Bruder umgebracht)
- 1976 Drehbuch und Regie ihres ersten Films A. CONSTANT