

8. internationales forum des jungen films

berlin
24. 2. – 3. 3.
1978

18

FILME VON MARGUERITE DURAS

DES JOURNEES ENTIERES DANS LES ARBRES

Ganze Tage in den Bäumen

Land	Frankreich 1976
Produktion	Théâtre d'Orsay/Duras Films/ Antenne 2
Regie	Marguerite Duras
Buch	Marguerite Duras, nach ihrem gleich- namigen Roman und Bühnenstück
Kamera	Nestor Almendros
Musik	Carlos d'Alessio
Darsteller	
Die Mutter	Madeleine Renaud
Der Sohn	Jean-Pierre Aumont
Bar-Hostess	Bulle Ogier
Barmann	Yves Gasq
Uraufführung	Januar 1977
Format	16 mm, Farbe, 1 : 1.33
Länge	95 Minuten

Inhalt

Eine alte Frau, eine Mutter, kehrt vom Ende der Welt, aus einer sehr fernen Kolonie, nach Paris zurück, um ihren Sohn vor ihrem Tode noch einmal zu sehen. Dieser schon gealterte Sohn, ein Spieler, Faulpelz und Dieb, ist der Lieblingssohn der Mutter. Die Mutter ist schon sehr alt, fast senil, gefräßig, schwatzhaft, sie steht am Rande des Todes. Aber die Liebe zu ihrem Sohn ist stärker als der Verfall ihrer Vernunft und ihrer Lebenskraft. Sie liebt ihn immer noch mit einer 'amour fou', einer ozeanischen Bewegung, die alles in ihre Tiefe hineinsagt. Die Mutter versucht ein letztes Mal, diesen gealterten Sohn mit sich zu nehmen. Tatsächlich sucht sie in ihm dasjenige ihrer Kinder, das seine Tage damit verbrachte, in den Zweigen der Bäume Vogelnester aufzuspüren, das sein Leben verschwendet, ihr ewiges Kind.

„Ich habe dich niemals zum Abschluß gebracht“, sagt die Mutter ...

Produktionsmitteilung

Kritiken

Eine Bearbeitung ihres mit Preisen ausgezeichneten Bühnenstücks, steht DES JOURNEES ENTIERES DANS LES ARBRES in einem auffallenden Kontrast zu den übrigen Filmen von Marguerite Duras. Die Personen dieses Films sprechen ihre eigenen Dialoge; die Worte fallen mit den Bildern und Gesten zusammen; Bild und Ton (der eine vernügfliche Ironisierung der Dreißiger Jahre enthält – in der Musik von Carlos d'Alessio, der auch die Musik zu *India Song* schrieb) sind ihrer unmittelbaren Bedeutung nach eingesetzt und keinem Experimentierwillen unterworfen. Nicht nur ist dieser Film wie ein gutgemachtes Boulevardstück konstruiert, er ist auch ausnehmend komisch. Eine exzentrische, gierige und 'abstoßend reiche' kleine alte Dame, gespielt mit bemerkenswerter Würze von Madeleine Renaud, besucht Paris, um ihren verlorenen Sohn zurück in die Kolonien und zum Geschäfts-Imperium der Familie zu locken. Der Sohn (Jean-Pierre Aumont) ist ein erfolgloser Gigolo mit eleganten Manieren, und die Handlung beschäftigt sich an der Oberfläche mit der verheerenden Wirkung des Besuchs der kindischen Mutter auf seine Ödipus-Verklemmungen und seine egoistische Affäre mit einer Tanz-Hostess (Bulle Ogier, zugleich launisch und Opfer fremder Launen). Aber unter der komischen Oberfläche des Films findet sich – ebenso wie in *India Song* – eine ätzend scharfe Anklage gegen den Kolonialismus und eine Rasse von Räubern, die nur mehr Parasiten hervorbringt und ihrem unvermeidlichen Untergang entgegensteht.

Jan Dawson im Katalog des London Film Festivals, November 1977

*

(...) Aber ganz allmählich entwickelt sich trotz der dünnen Substanz der Geschichte und ohne Zweifel dank des außerordentlichen Spiels der Darsteller, dank auch des Gefühls für die Sätze und das Schweigen, das Marguerite Duras absolut beherrscht, eine undurchsichtige Atmosphäre, und dieses 'Nichts' ergreift den Zuschauer. Dieses Nichts, das nahe am Weltschmerz steht. Man fühlt sich manchmal an bestimmte Romane der Sagan erinnert. Es ist eine immer wieder erneuerte, starke Verzauberung, eine Art von Magie. Und doch gibt es in diesem Film nicht die souveräne Ausweitung des Bildes oder der Tonspur, an die uns Marguerite Duras gewöhnt hat, auch nicht die Todesmelodie im Einklang mit dem Indien-Geschäft.

Nein, hier verbindet sich die Geste mit dem Worte, das Geld wird eingesteckt, die Mahlzeiten werden aufgegessen, die Schmuckstücke gestohlen, böse Worte laufen hin und her. Und dennoch gewinnt eine ungreifbare und schicksalhafte Verführungskraft die Oberhand.

Vom filmischen Gesichtspunkt aus überrascht nichts, die Einstellungen sind ganz einfach, feststehend. Nur in die Rückblenden aus der Kindheit mischt sich etwas anderes: diese eisigen und üppig wuchernden Bilder erinnern an die Tier-Gemälde von Aillaud, wo Tiere von Streifenmustern eingehüllt werden, von Käfigstangen oder Verzweigungen exotischer Palmen.

Marguerite Duras kennt das Geheimnis jener Freuden, bei denen man einen sanften Tod stirbt. Man geht aus dem Film belustigt heraus – belustigt über diese anmutigen Formen der Misere. Dazu verhilft auch die Musik von d'Alessio mit ihren melancholischen, auf außerordentliche Weise wiederholten, sterbenden Akkorden.

Marie-Claude Treilhou in : Cinéma 77, Paris, März 1977, S. 85

LE CAMION

Der Lastwagen

Land	Frankreich 1976/77
Produktion	Cinema 9/Auditel
Regie, Buch	Marguerite Duras
Kamera	Bruno Nuytten
Ton	Michel Vionnet
Schnitt	Dominique Auvray, Caroline Camus
Musik	Diabelli-Variationen von Beethoven, gespielt von Pascal Rogé
Regieassistenz	Geneviève Dufour, Jean-David Lefèvre
Kameraassistenz	Joel Quentin, Eric Adjani
Mischung	Paul Bertault
Darsteller	Marguerite Duras, Gérard Depardieu
Uraufführung	Mai 1977, Festival von Cannes
Format	35 mm, Farbe, 1 : 1.33
Länge	80 Minuten

Inhalt

LE CAMION besteht im wesentlichen aus der Erzählung von einem möglichen Film: die Autorin sitzt mit dem Schauspieler Gérard Depardieu in einem Zimmer, beide unterhalten sich anhand eines Manuskripts über einen Film, der von einem Lastwagen, einem Lastwagenfahrer und einer Frau handeln könnte; dazwischen sind Aufnahmen von einem Lastwagen eingeschnitten, der durch öde Landschaften fährt. Der Dialog ist durchsetzt mit Reflexion (über die Person der Frau, auch über politische Fragen), mit Fragen und Antworten; die Sprache wird in ihm auf literarische Weise gehandhabt, und doch ist der Film alles andere als Literatur; er macht auf neuartige Weise 'Tabula rasa' mit dem bisherigen Erzählkino.

Marguerite Duras über LE CAMION

Ich weiß nicht, wohin ich mit LE CAMION gehe. Sie, die Frau in dem Lastauto, weiß es auch nicht. Und es ist uns beiden gleichermaßen egal.

Ich wußte nicht, wer diese Frau war. Nichts. Nur dies eine: ich wußte, daß es an einer Straßenbiegung – ich sah die Straße in der Nähe des Ärmelkanals, bei La Hague – eine Frau gab, die auf ein Lastauto und mich wartete. Seit mehreren Wochen. Ich bearbeitete den Text nicht. Ich wußte, daß der Text, wie immer er wäre, beim Drehen weggefegt werden würde. Daß die Frau und der Text nicht übereinstimmen würden, ehe der Film da wäre. Daß die Frau erst mit dem Film anfangen würde zu existieren, gleichzeitig mit dem Film, und gemäß seinem Ablauf.

Mehr noch: daß die Frau den Film forderte, um ihre Existenz zu beginnen. Vor dem Film sehe ich von ihr nur die Erwartung. Ich vermag sie zu lieben. Ich bin ihr zugewendet. Sie nicht, sie wendet sich dem Außen zu. Sie weiß nicht, daß ich sie liebe, sie weiß nichts von Geliebtsein, sie kennt die Liebe nicht, die sie erwecken kann. Sie, dem Außen zugewendet, blickt. Ich, ihr zugewendet, blicke

auf sie. Beide sind wir gleich einem Teleskop ineinandergeschoben in Richtung auf das Außen. Durch sie sehe ich. Durch sie nehme ich das Außen wahr und schlinge es in mich hinein. Ich liebe sie. Sie weiß nichts von mir. Immer dem Außen zugewendet. Ich ändere meinen Blick. Ich sehe, was sie sieht: es erhellt sich mehr und mehr. Ich sehe nicht sie, ich sehe immer noch nicht ihr Gesicht. Wenn der Film endet, habe ich ihr Gesicht immer noch nicht gesehen. Aber was sie sah, blendet mich: der Film.

In *India Song* hatte ich versucht, die Geschichte einer Liebe auf ihre Umwelt übergreifen zu lassen. Durch Michael Richardson liebt Anne Marie Stretter ganz Kalkutta.

In LE CAMION ist die Geschichte, der Vorwand, von Liebe zu sprechen, verschwunden. Die Dame des CAMION lebt eine Liebe allgemeiner Ordnung. Sie weiß nichts von Leben. Ganz und gar dem Außen zugewendet, durchläuft sie den Prozeß des Identitätsschwundes. Nicht allein weiß sie nicht mehr, wer sie ist, sie sucht auch in allen Richtungen, wer sie sein könnte. In LE CAMION bleibt ihr kein anderer Bezug zu einer möglichen Identität als diese *Praxis* des Auto-Stop. Sie ist nur mehr eine Person, die Autos anhält. Ebenso wie sie mir erschienen ist, sehe ich sie in einem andern Fahrzeug verschwinden, mich verlassen. So hält sie sich, irgendwo erloschen, in einem dauernden Zustand der Erwartung ihrer selbst, in dem beständigen Wunsch, alles zugleich zu sein. Ihre Bewegung zum Ganzen hin ist für mich die Bewegung der Liebe.

Die Dame des CAMION langweilt sich nicht mehr. Sie sucht keinerlei *Sinn* in ihrem Leben. Ich entdecke in ihr die Freude zu sein *ohne* Suche nach einem Sinn. Eine echte, fundamentale Regression im Fortgang, im Fortschreiten. Da der einzige Halt hier die entscheidende Erkenntnis ist, daß es Halt, welcher Art immer, nicht gibt.

M.D.

Weitere Texte von Marguerite Duras zu LE CAMION

Es lohnt sich nicht mehr, für uns ein Kino der sozialistischen Hoffnung zu machen. Der kapitalistischen Hoffnung. Der Hoffnung auf eine kommende soziale, steuerliche oder andere Gerechtigkeit. Ein Kino der Arbeit. Des Verdienstes. Der Frauen. Der Jugend. Der Portugiesen. Der Malinesen. Der Intellektuellen. Der Senegalesen. Es lohnt sich nicht mehr, ein Kino der Angst zu machen. Der Revolution. Der Diktatur des Proletariats. Der Freiheit. Eurer Schreckgespenster. Der Liebe. Es lohnt sich nicht mehr.

Es lohnt sich nicht mehr, das Kino des Kinos zu machen. Man glaubt nichts mehr. Man glaubt. Freude : Man glaubt : nichts mehr. Man glaubt nichts mehr.

Es lohnt nicht mehr, euer Kino zu machen. Es lohnt nicht mehr. Man muß ein Kino der Erkenntnis davon machen : es lohnt nicht mehr.

Das Kino soll seinem Untergang entgegengehen. Das ist das einzige Kino. Die Welt soll ihrem Untergang entgegengehen, sie soll ihrem Untergang entgegengehen, das ist die einzige Politik.

*

Das Kino setzt den Text außer Kraft, trifft tödlich dessen Sproß: das Imaginäre.

Das ist seine Tugend: abzuschließen. Das Imaginäre bleibt draußen.

Dieses Festsetzen, dieses Ausschließen nennt sich: Film. Ob gut oder schlecht, sublim oder abscheulich – der Film stellt das endgültig Festgemachte dar. Das Festmachen des ein für allemal und immer Dargestellten.

Das Kino weiß: es konnte den Text nie ersetzen.

Es versucht nichtsdestoweniger, ihn zu ersetzen.

Daß der Text allein unbeschränkter Träger von Bildern ist, weiß es. Aber es kann nicht mehr zum Text zurück. Es weiß nicht, wie es zurückfinden soll. Es kennt den Weg aus dem Wald nicht mehr, es weiß nicht mehr, wie es zu dem unbegrenzten Potential des Textes, zu seinem unbegrenzten Wuchern in Bildern zurückfinden kann.

Das Kino ist erschreckt, es wehrt sich, kämpft, sucht atemlos andere Wege als das Wort, um der wachsenden Intelligenz seines Zuschauers zu entsprechen, um ihn abermals zu fesseln und in seine Vorführungssäle hineinzureißen, auf daß er noch einmal sein Produkt konsumiere.

Man sieht es. Das Kino sieht schon die Wüste des Kinos vor sich. Geldmächtig, milliarden schwer, müht sich das Kino, mit finanziellen Mitteln, die denen von Erdöl-Transaktionen und Wahlkampagnen Konkurrenz machen, seinen Zuschauer *wiederzufinden*.

Die Filme schwelgen in Schönheit oder Verbrechen, in Blut, Totschlägereien, Wunderkult, proletarischer Exotik, in Proust, Balzac, in Finanzskandalen, in der Geduld der Völker, der Hochzeit des Hungers.

Vergebens.

Das Kino vermag dem wachsenden Erkenntnisdurst seines Zuschauers nicht mehr zu entsprechen.

Was das Kino nicht weiß, ist, daß das, was außerhalb des Kinos geschieht, auf das trifft, was im Kino geschieht.

Daß das Kino, sei es noch so milliarden schwer, die Einsicht des Zuschauers in die Herstellungsweise des Kinos nicht wieder abschaffen kann.

Daß das sagenhafte Ungleichgewicht zwischen den Mitteln des Kinos und seiner Zielsetzung das Produkt, das daraus hervorgeht, fortan zu einer Totgeburt macht.

Daß das gleich ist.

Daß die Herstellung des Films schon der Film ist.

Die Verweigerung wird unteilbar und total. Immer seltener betritt der Zuschauer den Saal. Er weiß im voraus, daß das Produkt, das man ihm anbietet, Gefangener der Milliarden ist, ein Bastard, geschändet durch die Bedingungen seiner Herstellung selber.

Die Verweigerung bekennt sich als solche, sie ist dem Erstickungstod sämtlicher militanter Parolen entsprungen.

Sie ist befreit.

Der Zuschauer zerschlägt die Schaukästen nicht mehr. Er geht vorüber. Er bleibt auf der Straße, statt einzutreten.

Das ist alles.

Die kranke Masse, die von Gleichmut befallen ist, von gleichmäßiger Verdauung, wird den Saal noch betreten, aber hinfort sie allein.

Sie läßt den Film über sich ergehen, ohne Nacherleben, ohne Echo. Ein Stein im Brunnen.

Seit langem haben viele das Kino aufgegeben.

Deshalb macht man Kino.

Marguerite Duras

Marguerite Duras : Dreifacher Triumph

Von Jan Dawson

Über Marguerite Duras' Filme zu schreiben, bedeutet eine stärkere Simplifikation, als wenn man sich mit dem Werk erzählender Filmmacher oder weniger neuartiger Regisseure beschäftigt. Ihr kompromißloser Experimentierwille – nicht zungenfertig um seiner selbst willen, sondern als Teil der unerbittlichen Suche nach einer Wahrheit, die selten wahrgenommen und noch seltener vermittelt wird – gibt ihrem Werk eine Qualität, die der physischen Waghalsigkeit vergleichbar ist: Der Zuschauer wird gezwungen, seinen Atem anzuhalten, er kann nicht glauben, daß der Drahtseiltänzer bis zum Ende des Seils gelangen kann, ohne abzustürzen. Das Seil ist in diesem Fall straff gespannt zwischen Worten und Schweigen, Bewegungslosigkeit und einer Explosion von Energie. Und darin liegt eine weitere Schwierigkeit: es ist schwer, über Duras' Filme zu schreiben, ohne präntentios zu klingen, ohne aufdringliche Metaphern oder abstrakte Substantive zu verwenden,

die mit ihrer Leblosigkeit die physische Dichte ihrer Schöpfungen verleugnen.

Den Text als das dominierende Element in ihren Filmen zu beschreiben, heißt wiederum einen falschen Eindruck von Wortreichtum und literarischen Verzierungen zu erwecken. Ihre Filme sind – ebenso wie ihre Romane – nicht so sehr erzählerische Entwicklungen, sondern Ausdruck unaussprechlicher Momente; und eben deswegen, weil diese Momente weder beschrieben noch erklärt werden können, müssen sie beschworen, umkreist, diskutiert, angedeutet werden. Ihr Werk arbeitet mit einer besonders kondensierten Präsens-Form, in welcher die Erinnerung und der physische Gestus eine gleich starke Rolle spielen und wo der Dialog auf ein Minimum reduziert ist – als Kontrapunkt zu dem, was wir sehen und hören. In *Baxter*, *Vera Baxter* ebenso wie in *India Song* sind ihre Personen umgeben von Worten, die die Form des Hörensagens, der übertragenen Rede oder von Sätzen aus der Vergangenheit annehmen; und doch kommunizieren sie durch ihre physische Gegenwart, durch ihr Wesen und ihre unennbare Existenz auf direkte Weise miteinander. In *LE CAMION* wird dieses Verfahren noch mehrere Schritte weiter getrieben: die Gegenwart der Personen auf der Leinwand – die von Duras selbst und des Schauspielers Gérard Depardieu, dem sie das Drehbuch für einen Film vorliest – scheinen in keinem Augenblick die Charaktere der Handlung darzustellen, so, wie sie in dem Drehbuch erzählt wird: einer Frau aus der Mittelklasse, die von einem Lastwagenfahrer mitgenommen wird, ihre Begegnung ist kurz und unerfüllt; nur der Lastwagen scheint sich selbst zu spielen; aber auch hier ähneln die Landschaften, durch die er fährt, selten denen, die auf der Tonspur hypnotisch beschworen werden.

Im Zentrum aller Filme von Marguerite Duras steht eine Frau, die unwiderstehlich zu einem Moment der Wahrheit, des existentiellen Schicksals *hingezogen* ist; dieser Moment bedeutet häufig Zerstörung im System der Gesellschaft, aber Erfüllung in ihrem eigenen System. Ihre Heldinnen, ob sie nun wahnsinnig werden, Selbstmord begehen oder auch nur am Ehebruch vorbeigehen, stammen fast alle aus der gehobenen Bourgeoisie und streben danach, aus den Grenzen ihrer Klasse auszubrechen. Ihre Augenblicke der Selbstentdeckung und der Selbstzerstörung sind Augenblicke der kathartischen Befreiung; ihre Rückkehr zu einer vertrauten und beruhigenden Wirklichkeit ist der einzige wirkliche Selbstmord. Auf der einfachsten Ebene könnte man Marguerite Duras als eine Herstellerin spannender Filmdramen von der 'Wird sie – wird sie nicht?' - Art beschreiben. Das Abwarten und das Zusehen spielen in ihnen eine große Rolle, obwohl diese Zustandsformen paradoxerweise alles andere als passiv sind. Aus der potentiellen Bewegung und Aktion baut sich eine fast unerträgliche Spannung auf, entstehen Augenblicke unbegründeter Angst, in denen es scheint, als ob alles geschehen könnte.

Während es unter den Duras-Anhängern eine Tendenz gibt, ihre Arbeit mit einem fast religiösen Vokabular zu beschreiben, werden die noch nicht Konvertierten erfreut sein, zu erfahren, daß das Element des Humors – einige von uns erkennen es in allen ihren Filmen – eine beherrschende Rolle in *DES JOURNEES ENTIERES DANS LES ARBRES* spielt (zumindest auf der Oberfläche). (...)

Ob sie ihr Publikum nun zum Lachen, Weinen (oder gelegentlich zum Gähnen) bringen, sind alle Filme von Marguerite Duras gedämpfte Fanfarenstöße für Zerstörung, Revolution und Befreiung (die drei Elemente sind untrennbar voneinander). Sie lassen den Zuschauer durch das Vergrößerungsglas der Gemeinplätze blicken und führen ihn in ein noch unerforschtes Territorium.

Jan Dawson in : 21st London Film Festival, Festival Bulletin, Nr. 2, London, November 1977

Biofilmographie

Marguerite Duras wurde 1914 im damaligen Indochina geboren. Sie besuchte das Gymnasium in Saigon und studierte dann Mathematik, Jura und politische Wissenschaften an der Sorbonne in Paris. Publikation von Romanen und Theaterstücken seit 1943. Arbeit für den Film ab 1959, zunächst Drehbücher (so zu *Hiroshima mon amour*, Regie Alain Resnais, 1959); Filme in eigener Regie ab 1966.

Filme

- 1966 *La musica*
1969 *Détruire, dit-elle* (Zerstören, sagte sie)
1971 *Jaune le soleil* (Die gelbe Sonne)
1972 *Nathalie Granger*
1973 *La femme de Gange* (Die Frau vom Ganges)
1975 *India Song*
1976 *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (Ihr/sein Name
Venedig im verlassenen Kalkutta)
DES JOURNEES ENTIERES DANS LES ARBRES
Baxter, Vera Baxter
1977 LE CAMION