

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 46 (2004)
Heft: 254

Artikel: Familie auf Widerruf : les égarés von André Téchiné
Autor: Middin, Gerhard
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-865231>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.04.2026

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

Familie auf Widerruf

LES ÉGARÉS von André Téchiné



Der altmodische Zopf des kleinen Mädchens und die Baskenmütze des älteren Jungen lassen erahnen, dass diese Szene in der Vergangenheit spielt.

Ein merkwürdiges Gegeneinander von Aufruhr und Idylle herrscht in diesem Bild. Vier Figuren sind darauf zu sehen, die in einer Halbnahe über ein golden schimmerndes Getreidefeld rennen. Ein Junge, fast erwachsen, trägt ein kleines Mädchen auf den Armen, dicht gefolgt von einer Frau, die ihren Sohn an der Hand hält. Grosse Furcht treibt sie zur Eile an, Todesangst womöglich, die nur durch die Gewissheit bezähmt wird, nicht allein zu sein. Der altmodische Zopf des kleinen Mädchens und die Baskenmütze des älteren Jungen lassen erahnen, dass diese Szene in der Vergangenheit spielt.

Es ist ein emblematisches Bild, mit dem André Téchinés neuer Film *LES ÉGARÉS* beworben wird. Manchmal ist ein Plakatmotiv nicht nur ein Szenefoto, das unser Interesse wecken und uns vielleicht gar in den Bann des Films schlagen soll. Im besten Fall ist es ein Schlüsselbild, das Spuren auslegt zu den Figuren, der Geschichte und der Stimmung

des Films. Was lässt einen am ehesten darauf schliessen, dass dies ein Téchiné-Film ist? Die Unruhe oder die reifen Ähren, die dieser ihren atmosphärischen Hintergrund liefern?

Die Exposition des Films führt uns schon bald zu dieser Szene. Schwarzweisse Dokumentaraufnahmen von einstürzenden Pariser Häuserfassaden und heillos versprengten Soldatentrupps verankern den Film augenblicklich im Zweiten Weltkrieg. Die schleppe Zeitlupe verleiht ihnen indes einen Anschein von Fiktion; wenn Téchiné später im Film nochmals auf historisches Material zurückgreift, wird es deutbar als subjektive Rückblende einzelner Figuren. In einer virtuos, gelenkigen Bewegung schwenkt die Kamera *Agnès Godards* über das ausgezehrte, erschöpfte Chaos einer Kolonne von Flüchtlingen, die ihr Heil fernab der Metropole, im Süden suchen will, um endlich präzise auf dem Gesicht der jungen Witwe Odile zu landen, die sich die ermüdeten Augen reibt. Seit Tagen

kommt sie ohne Schlaf aus, angetrieben von der Sorge, sich und ihre Kinder Philippe und Cathy in Sicherheit zu bringen.

Es ist ihr anzusehen, wieviel Kraft und Beherrschung diese Situation von ihr verlangt. Als sie einem Flüchtling die Mitfahrt verweigert, scheint sie selbst zu spüren, wie kalt, mitleidslos diese Geste ist. «Ich weiss, es ist ungerecht», rechtfertigt sie sich vor ihrem Sohn, «aber nun ist jeder auf sich gestellt.» Ganz nahe bleibt Godards Kamera in diesen ersten Szenen an den Figuren dran, sie muss agil sein, um auf das Durcheinander dieser Massenentwurzelung zu reagieren. Der Bildausschnitt wirkt dabei, nicht trotz, sondern vielmehr wegen des Breitwandformats, viel zu eng, um deren gesamtes Panorama zu erfassen. Diese Konzentration legt den Film sogleich fest auf die Wahrnehmung und die Perspektive der Individuen.

Als deutsche Flieger den Treck angreifen, springt ihnen ein Junge zu Hilfe, der sie

Téchiné beschwört freilich keine triviale Idylle, sondern versucht, jenes atmosphärische Einverständnis zwischen Drama und Ambiente herzustellen, das seinem Kino seit jeher unverzichtbar ist.

hastig in den schützenden, nahe liegenden Wald führt. Diesen Moment nun hat das Plakatmotiv festgehalten, in dem sich eine Familie auf Widerruf bildet. Gemeinsam mit dem ruppigen, verschlossenen Jungen Yvan werden sie die Flucht fortsetzen. Odiles Wagen ist verbrannt und die offenen Strassen sind ohnehin zu gefährlich. Sie schlagen sich in die Wälder, in der Hoffnung, ein Dorf zu finden, das nicht menschenleer ist, und in dem eine Ordnung herrscht, wie sie Odile noch aus Friedenszeiten kennt. Endlich finden sie Unterschlupf in einem verlassenem Haus und richten sich dort ein, bis es ihnen immer weniger wie ein Provisorium vorkommt.

Die französische Kritik fühlte sich bei LES ÉGARÉS an Charles Lughtons THE NIGHT OF THE HUNTER erinnert: auch dies ein filmisches Geleit durch eine unwägare Landschaft und ein ebensolches Schicksal; freilich ein erstaunlicher Referenzpunkt, um sich dieser Epoche zu nähern. Das *débâcle*, die Kapitulation im Frühjahr 1940, ein verdrängtes nationales Trauma (und zugleich Auftakt zu einem weiteren, dem der Okkupation), hat dem Kino bislang kaum als Stoff gedient. Bei ihrer Adaption der Romanvorlage von Gilles Perrault («Le garçon aux yeux gris») haben Téchiné und sein bewährter Drehbuchautor Gilles Taurand erst gar keinen Versuch unternommen, aus dem Intimen der Geschichte die Epoche seismographisch zu erfassen. Sie bildet den erzählerischen Rahmen, im Zentrum spielt sich anderes ab. Mitunter scheint es gar, als interessiere der Regisseur sich mehr für den Wind, der durch die Baumwipfel und die beinahe erntereifen Getreidefelder streicht. Man könnte Téchiné mithin ein frivoles Ausweichen vor der eigentlichen, erzählerischen Herausforderung des Stoffes vorwerfen. Er beschwört freilich keine

triviale Idylle, sondern versucht, jenes atmosphärische Einverständnis zwischen Drama und Ambiente herzustellen, das seinem Kino seit jeher unverzichtbar ist.

Unruhe und Getriebensein, eine bange Erwartung klingen in der Partitur Philippe Sardes an, die nicht von ungefähr an LE TRAIN erinnert, das Kriegs- und Flüchtlingsdrama, das der Komponist vor rund dreissig Jahren für Pierre Granier-Deferre vertonte. Anfangs stellt er seine Themen nur als Fragment vor, lässt die Melodie jeweils abbrechen, um sie erst später unvermittelt wieder aufzugreifen. Seine Partitur fügt sich der rissigen Montage von Téchinés treuer Cutterin Martine Giordano, die das Wechselspiel der Gegensätze akzentuiert, Tag- auf Nachtszenen folgen lässt, Hell auf Dunkel, hastige Bewegung auf Momente der Ruhe. Sie spiegelt den Widerstreit der vier Temperamente. Oft scheint das Ungestüm Yvans die Oberhand zu gewinnen, eine Hast, in der sich Flucht und ein namenloser Lebenshunger mischen. Aber Agnès Godards Kameraführung vermag diese überschüssige Energie immer wieder zu bändigen, ohne sie zu lähmen.

Das Chaos der Flucht begreifen Téchiné und Taurand als dramaturgische Chance. In einer Zeit, in der Kinder zusehen müssen, wie aus Menschen verkohlte, verwesende Kadaver werden, ist die Gabe der moralischen Improvisation gefordert. Die Regeln der Gesellschaft müssen neu ausgehandelt werden, damit familiäre Geborgenheit und menschlicher Zusammenhalt nicht auf der Strecke bleiben. Der Titel lässt sich nicht nur mit «Die Verirrten» übersetzen, er schliesst auch die Nebenbedeutung des Verwirrt- und Verstörtseins ein. Die Rolle Odiles, die als Mutter und Lehrerin zuvor eine doppelte Autorität besass, kehrt sich um.

Ihre Führerschaft wird selbst von ihrem Sohn in Frage gestellt, sie ist anfechtbar auch für die ungelenken Avancen Yvans. «Seit ich hier bin», gesteht sie einmal, «geschehen Dinge, die jemand Anderes anzugehen scheinen.» Emmanuelle Béart hält sie in einem Schwebestand zwischen Strenge und Verlorensein. Sie hat starke Mit- und Gegenspieler: ihre Kinder sind keine kleinen, dressierten Erwachsene, sondern eigenständige Persönlichkeiten, die die Umbrüche ihres Lebens parieren müssen. Odile weiss nicht, ob sie Yvan als Bedrohung oder Segen für ihre Familie betrachten soll. Auf sämtliche Fragen reagiert er mit zurechtgelegten oder ausweichenden Antworten. Dass er etwas zu verbergen hat, merkt man spätestens, als er das verlassene Haus durchforscht und alle Mittel zur Kommunikation mit der Aussenwelt, Telefon und Radio, verschwinden lässt.

Mit der körperlichen Liebe zu einer Frau ist Yvan nicht vertraut: dieses Liebes- und Familienmelodram wird zur Geschichte des wechselseitigen sich Öffnens. Das widersprüchliche Zuhause schlägt sie alle in seinen Bann, eine heikle Geborgenheit, eine stets auf der Kippe stehende Harmonie herrscht dort. Die Ankunft zweier demobilisierter Soldaten kündigt deren Ende mählich an, auch wenn sie wider Erwarten keine marodierende Bedrohung des Refugiums darstellen, sondern als Familienväter vielmehr die Sehnsucht danach bekräftigen. Für eine kurze Frist standen Odile und ihre Schutzbefohlenen ausserhalb der Gesetze. Mit der Kapitulation Frankreichs schliesst sich der historische Rahmen des Films, und er auch das Zeitfenster, in dem eine anarchische Empfindsamkeit existierte.

Gerhard Midding

