

**Zeitschrift:** Film : die Schweizer Kinozeitschrift  
**Herausgeber:** Stiftung Ciné-Communication  
**Band:** 53 (2001)  
**Heft:** 6-7

**Artikel:** Mütter und Märtessen  
**Autor:** Lachat, Pierre  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-932521>

#### 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:** 17.02.2026

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

# Mütter und Mätressen

Unter dem Titel «L'homme qui aimait les femmes» gibt es diesen Sommer ein Wiedersehen mit Filmen von François Truffaut. Eine Passage durch dieses Oeuvre, das wie kein zweites von der Präsenz der Frauen geprägt ist.

Pierre Lachat

In Deutschland hiess sein Kino-Erstling von 1959 «Sie küssten und sie schlugen ihn». Der Titel vermittelte zwar auf keine Weise dem Original, «Les 400 coups», zu entsprechen, der sich kaum übersetzen lässt. Doch resümierte er mit einem Satz die Fabel: zwei, drei Begebenheiten, von teils zärtlichem, teils gröberem Charakter, aus der belasteten Kindheit François Truffauts in einem Quartier von Paris.

Nahe der Place Pigalle wächst Antoine Doinel, wie ihn das Drehbuch nennt, sich selbst überlassen auf, ein Einzelkind. Mehr hilflos als herzlos, mit Prügeln und Ummarmungen, aber ohne jedes Geleit, schubst ihn die Mutter vor die Tür: hinaus in eine grausam verfrühte Eigenständigkeit. Sie ist nachgerade glücklich, ihren unerwünschten Balg abzuschütteln, denn als sie heiratete, da war sie bereits schwanger, von einem andern Mann. Und wie nun der «Bastard» auf die schiefe Bahn gleitet, hält sie sich erneut einen Liebhaber. Auf die Schliche kommt ihr, noch vor dem Stiefvater, der kleine Antoine. Als der Knabe mit dem Gesetz kollidiert und in die Winde kommt, stiehlt sich die Mutter aus seinem Leben davon. Gespielt von Claire Maurier, wird die Madame Doinel zur prototypischen Heldenin in den Geschichten von François Truffaut. Zugleich wurzelt in «Les 400 coups» das Thema der Kindheit, das sich auf ähnliche Weise durch seine Filme ziehen wird.

## Varianten des Verrats

Allein schon von diesem traumatischen Ursprung her wird die Präsenz der Frauen in Truffauts Leben und Werk den Ausschlag geben. Nichts geht ohne diese abgründigen Kreaturen, das zeigt sich gerade auch in den weiteren verfilmten Abenteuern seines autobiografischen Helden Antoine Doinel. Immer dargestellt von Jean-Pierre Léaud, kehrt er noch vier Mal auf die Leinwand zurück, als das eigentliche (doch nicht einzige) andere Ich des Autors.

Von den Lebensdaten her gesehen, treiben Truffaut und sein Alter ego rasch

auseinander. Der Stellvertreter geht eigene Wege, mit einer eher biederer Ehe in «*Domicile conjugal*» (1970), wie sie der Autor selber kaum eingegangen wäre und die in «*L'amour en fuite*» (1979) prompt gescheiden wird. Im Geist aber und besonders im elektrostatisch geladenen Verhältnis zum andern Geschlecht verbindet den Cinéaste alles mit seinem Substitut.

Fortan verkörpert sich die Weiblichkeit in flatterhaft wechselnden Masken. Treue zu einem Mann ist eine gesuchte Tugend. Die unbegreifliche Entfremdung oder der jähre Bruch sind die Regel. Das gilt bis in die Literaturverfilmungen, bei denen Montag zum Beispiel, der Held von «*Fahrenheit 451*» (1966), von der eigenen Gattin wegen verbotenen Bücherlesens angezeigt wird. Doch ist der Held in der Regel auf die Mobilität der Frauen gefasst und reagiert im Verratsfall geübt: Er schickt sich schmerzerfüllt, ja masochistisch ins Unabänderliche. Es ist das Privileg der resoluten Hausfrau Franca in «*La peau douce*» (1963), ihren Gatten, der sie für eine preziöse Steewardess verlassen will, mit der Jagdfinte öffentlich niederzustrecken. Wenn es jemals gilt, einem förmlichen Gelöbnis nachzuleben, dann fällt diese Aufgabe höchstens Julie Kohler zu, in «*La mariée était en noir*» (1967). Doch geschieht es dort aus besonderen Gründen: weil es das Versprechen einer Witwe ist, das Rache heischt für eine Bluthochzeit. Oder weil es, anders gesagt, über den Tod hinaus zu gelten hat.

## Die Winde der Liebe

«Nach einer Idee von François Truffaut», die auf das Jahr 1954 zurückgeht, dreht Jean-Luc Godard 1959 «*A bout de souffle*». Die Ur-Spielart des frivolen Techtelmechtes, wie es den Vorkämpfern der Nouvelle Vague in ihren jungen Jahren vorschwebt, gerät zur exemplarischen Geschichte eines Verrats. Der dreiste kleine Ganove Michel wird just, da er in die Klemme gerät, von der launischen Reporterin Patricia im Stich gelassen – ähnlich, wie Madame Doinel ihren Sohn aufgab, als er ihre ganze Zuwendung benötigte. Von Jean Seberg un-

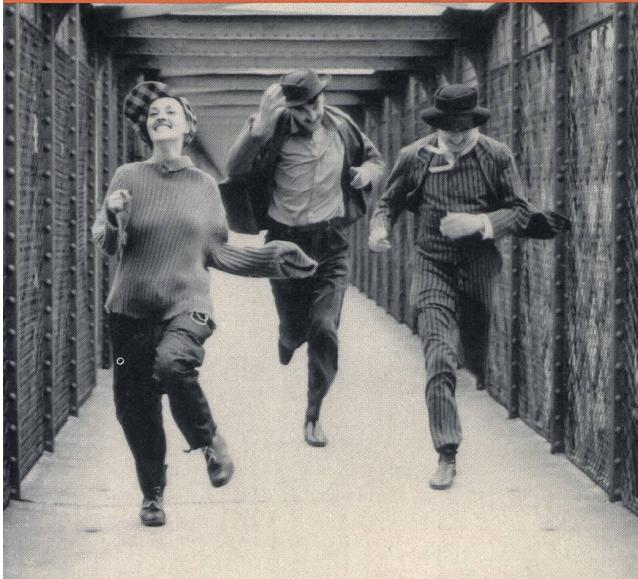


wiederholbar verkörpert, widerspiegelt die Heldenin von «*A bout de souffle*», indem sie erst hin und her laviert und sich zuletzt herauswindet, etliches von den noch recht unfertigen Weiblichkeitsvorstellungen Truffauts (so viel wie in «*Les 400 coups*»). Von Godard setzt er sich in der Folge sehr rasch ab. Jeder für sich aber bleibt, in Fiktion und Realität, magnetisiert von der notorischen weiblichen Unstetigkeit.

Wankelmut ist im gleichen Mass das Grundmotiv von «*Jules et Jim*» (1961/62) wie Treue bis zur Selbstverleugnung. Der Film rückt erstmals den Part einer Frau ganz nach vorn. Vielsagend bleibt, dass der Titel zwar die Figuren zu ihrer Linken und Rechten erwähnt, aber die Heldenin selbst lässt er aus, dabei steht sie mitten drin, eingerahmt von den zwei Freunden, die Gefahr laufen, ungewollt zu Rivalen zu werden. Doch der Einklang zwischen Jules, dem Deutschen, der wie ein Franzose, und Jim, dem Franzosen, der wie ein Engländer heißt, erweist sich als romantisch rein und unverbrüchlich: über den Krieg hinaus, der so viele andere entzweit.

Trotzdem, eingespannt ins Kraftfeld ihrer zwei Geliebten, zwischen denen sie

FILM verlost 2 x 10 Tickets, gültig für eine Truffaut-Vorstellung nach freier Wahl in Zürich, Basel, Bern oder Luzern. Senden Sie ein E-Mail an: [redaktion@film.ch](mailto:redaktion@film.ch) oder eine Postkarte an: Redaktion FILM Bederstrasse 76 Postfach 147 8027 Zürich Die Gewinner erhalten zu den Tickets ein detailliertes Programm.



◀ Verlieren und  
Wiederfinden:  
Jeanne Moreau,  
Henri Serre und  
Oskar Werner in  
«Jules et Jim»

◀◀ Jusqu'à la mort:  
Jeanne Moreau in  
«La mariée était en  
noir»

## Die Retrospektive

Gezeigt wird die Truffaut-Reihe in Zürich, Basel, Bern, Luzern und weiteren Städten der Deutschschweiz voraussichtlich zwischen dem 28. Juni und 5. September. Auf dem Programm stehen u. a.: «Vivement Dimanche» (1982/83), «La femme d'à coté» (1981), «Le dernier métro» (1980), «L'homme qui aimait les femmes» (1977), «L'histoire d'Adèle H.» (1975), «Les deux anglaises et le continent» (1971), «L'enfant sauvage» (1969/70), «La sirène du Mississippi» (1968/69), «La mariée était en noir» (1967), «Jules et Jim» (1961/62), «Les 400 coups» (1958/59).

ausgiebig schwankt, muss sie, Catherine, letztlich alles durchtrennen, was die beiden eint. Und das geht nur, indem sie das Ende herbeiführt, ihr eigenes Inbegriffen. Denn sie begehrte sie beide, «Jules et Jim»: auf keinen kann sie zugunsten des andern verzichten. «Le tourbillon» heisst ein Lied, das Jeanne Moreau einlegt. Es besingt die wechselnden Winde der Liebe und verkündet, wie die heran gewirbelten und wieder davon gewehten Gefühle und wie jegliches Verlieren und Wiederfinden ganz allein von den Frauen gelenkt wird. Männern steht weder eine Wahl noch eine Einsprache zu.

### Das andere andere Ich

So setzt sich die Idee durch (und sie kehrt künftig wieder), dass die Liebe der Frauen in den Tod führen kann, desgleichen die Liebe zu ihnen. «Jusqu'à la mort» war einer von Truffauts festen Ausdrücken, wenn es galt, Kinogeschichten zu diskutieren. Das Sterben, auch das Verbrechen aus Leidenschaft oder die selbstmörderische Lösung eines Konflikts kann Vornehmheit verleihen, sogar tragische Vollkommenheit, und es bekräftigt die Erwartung: Wer ein Schicksal hat, bei dem muss es sich erfüllen. Frontal, bewusst läuft jetzt diese Vorstellung den beliebigen, frivolen Beziehungen von «Les 400 coups» oder «A bout de souffle» zuwider. Denn es genügt manchmal, dass sich das Dasein in der Liebe erschöpft und damit erlischt. Niemand braucht dafür weiblich zu sein, aber eine Frau ist unweigerlich daran beteiligt,

manchmal mehrere. Filme ohne sie, wiederholte Truffaut, seien von einem Jammer ohne Ende. Von den Männern, im Plural, erzählt er höchstens vereinzelt, häufiger hingegen von: «les femmes». Er stellt sie gern in der Mehrzahl dar, während der Mann als Individuum figuriert (und vom Alleinsein bedroht ist), und zwar selbst dann, wenn er einmal doppelt geführt wird, als «Jules et Jim».

Entsprechend nennt sich das wohl schönste einzelne Kinostück des Autors, sicher das ebenso heiterste wie traurigste: «L'homme qui aimait les femmes» (1977). Da tritt, ganz nur auf sich gestellt, Bertrand Morane einer unbestimmten stattlichen Zahl von Weibsbildern entgegen. Sie sind sein einziges Entzücken, und sie bedeuten sein sicheres Verderben. Nur dem Namen nach ist der Held jemand anderer als Antoine Doinel und wird von Charles Denner gespielt (anstelle von JeanPierre Léaud). Es handelt sich unzweifelhaft um eine weitere autobiografische Verkleidung des Autors. Sieben Jahre vor seinem Tod, mit 45, lässt er sein zweites anderes Ich sozusagen in den Frauen schwimmen und versinken, um nicht zu sagen: Morane geht an ihnen zu grunde. Die Gesellschaft seines eigenen Geschlechts erträgt er schlecht, zuträglich ist ihm einzig die des andern. Und doch ist er zu keiner dauerhaften Bindung bestimmt. Die Flüchtigkeit seiner wechselnden Mätressen ist keineswegs eingebildet, Kunststück: Sie entzündet sich daran, dass er so feige ist. Und so kommen

alle die Schönen, die er gekannt hat, halb untröstlich, halb im Triumph über seinem Grab zusammen.

Der Kreis schliesst sich, indem Morane offen auf seine eigene Kindheit zurückkommt, was ihn endgültig als den Doppelgänger Antoine Doinels entlarvt. In der ergreifendsten Szene sucht der allein lebende Held mittels Inserat eine Haushälterin. Mit einer genehmen Anwärterin einigt er sich bald über Wochentage und Entlohnung. Schliesslich fragt sie nach dem Kind, das laut Ausschreibung zu beaufsichtigen wäre. Ach ja, das Kind, sagt der Hausherr. Und mit der herrlichsten einzelnen Dialogzeile aller TruffautFilme fügt er hinzu: «l'enfant, c'est moi» – das Kind bin ich.

### Ewig jung

Truffauts Figuren weigern sich schlicht, älter zu werden, und zwar ausdrücklich beiderseits der Geschlechtergrenze. Die Mutter, die ihren kleinen Sohn der Allgemeinheit zur Verwahrung ausliefert, tut es, um sich der Verantwortung zu entziehen, die sie früher oder später übernehmen müsste. Und sehr vergleichbar hält es der absolute Cineast, der wie Truffaut den Film über das Leben stellt (und wohl auch die Kinder über die Erwachsenen): Er beabsichtigt, ewig jung zu bleiben, und weigert sich zu reifen. Das heisst, er schreckt davor zurück, die Frauen in einem harscheren Licht wahrzunehmen: weit banaler als der Glanz, in dem er sie auf der Leinwand und in Büchern hingebungsvoll studiert und verehrt hat. Denn es kommt vor, dass die Frauen ihren literarischen und filmischen Abbildungen entsprechen. Doch oft sind sie in der Realität kaum wieder zu erkennen. ■

## Filme ohne Frauen sind von einem Jammer ohne Ende