

Zeitschrift:	Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber:	Stiftung Filmbulletin
Band:	51 (2009)
Heft:	299
Artikel:	"Mich interessiert der Widerspruch. Das ist meine Antriebskraft." : Agnès Varda : ein Porträt
Autor:	Feldvoss, Marli
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-864023

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: 16.01.2026

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



1

«Mich interessiert der Widerspruch. Das ist meine Antriebskraft.»

Agnès Varda – ein Porträt

FILMBULLETIN 4.09 HOMMAGE

11

«Ich glaube ganz ernsthaft, dass meine Phantasie von der Wirklichkeit gespeist wird. Ich benutze das Imaginäre nicht, um der Realität zu entkommen. Mir kommt es so vor, als ob ich meine Ideen in der Realität finde. Ich bin also ein bisschen wie diese Frauen, die Muster stricken – eins rechts, eins links. Mir scheint, dass dieses Kommen und Gehen von Nachdenken, Ideen, Vorstellung und Filmarbeit zwischen dem Wahnen und dem Nicht-Wahren für mich den Reiz des Lebens ausmacht. Wenn man Kino macht, muss man das Leben neu erfinden.»

Wenn man den Weg durch den Spiegel antritt, ist das normalerweise ein gefährliches Unterfangen, nur bei Agnès Varda sieht es aus wie ein Kinderspiel. «Agnès hinter den Spiegeln» ergeht es dabei genauso wie ihrer neugierigen Vorgängerin Alice: in ihrem Spiegelhaus herrscht keine Totenstille, sondern alles wird erst so richtig lebendig. Alice muss es erst noch lernen, Agnès weiss es schon aus Erfahrung, dass der Spiegel – gelegentlich mit erheblicher Verzerrung – nur das Leben einfängt und sonst nichts. Es kommt also nicht von ungefähr, dass Agnès Varda ihren Porträtfilm **LES PLAGES D'AGNÈS** mit einer Spiegelsequenz am Strand eröffnet. Den Film hat sich die Filmemacherin zum

achtzigsten Geburtstag am 30. Mai 2008 selbst geschenkt – dass die Weltpremiere kurz zuvor in Cannes stattfand, war natürlich kein Zufall. Dennoch ein Glücksfall. Agnès Varda hat sich immer wieder selbst ins Gespräch gebracht, setzt sich – in den letzten Jahren mehr denn je – mit Reisen und Auftritten für ihre Präsenz und ihr Werk ein (und dafür, das Andenken ihres 1990 verstorbenen Mannes Jacques Demy zu wahren). Auch das erste richtige Buch über ihr Werk: «Varda par Agnès» hat sie 1994 selbst geschrieben und herausgebracht.

Es stimmt in vieler Hinsicht, dass sich Agnès Varda in ihrem langen Künstlerleben immer wieder neu erfunden hat. In radikalen Umschwüngen. Aus heiterem Himmel beschloss die gelernte Fotografin, die sich bei ihrer Tätigkeit als Hausfotografin am renommierten Théâtre National Populaire (TNP) von Jean Vilar einen Namen gemacht hatte, aber selten ins Kino ging, Filmemacherin zu werden. Die in Brüssel geborene Arlette Varda (sie änderte mit neunzehn ihren Vornamen offiziell auf Agnès) fuhr also mit sechsundzwanzig mit einer geliehenen 16mm-Kamera gen Süden, investierte ihr schmales Erbe, lehnte sich noch etwas Geld dazu, um für sechs Millionen alte Francs zusammen mit ein paar Freunden ihren ersten Film



1



2

LA POINTE COURTE zu drehen. Das gleichnamige Fischerdorf liegt ganz in der Nähe von Sète, wo sie ihre Jugendjahre verbrachte. Den Schnitt vertraute sie dem damals als Cutter tätigen Alain Resnais an. Allerdings hatte Varda bereits am Theater mit inszenierter Fotografie experimentiert, versteckte Gérard Philippe als «Prinz von Homburg» im Blätterwerk der Gärten von Avignon, um die «romantische Farbe» des Stücks zu unterstreichen, während die Kleist-Inszenierung Vilars auf einer schwarzen Guckkastenbühne spielte.

«Sehen Sie, auf diesem Foto drehen wir mit einem Deux-chevaux. Godard, ich auch, hat oft Rollstühle für Behinderte benutzt, um Einstellungen zu drehen. Es war eine Erfindung neuer Mittel, die mit einer bestimmten geistigen Frische im Einklang standen. Es war keine Frage der Techniken, es war ein neuer "modus filmendi".»

Dass Agnès Varda mit ihrem von August 1954 bis Januar 1955 gedrehten Filmdebüt LA POINTE COURTE den ersten Film der Nouvelle vague überhaupt drehte, hat erst die Filmgeschichte so richtig an den Tag gebracht. Obwohl Puristen auf dem Geburtsjahr 1958 beharren und Varda lieber als einen der wichtigsten Wegbereiter – die einzige

Frau weit und breit – für die hundert Filmemacher ansehen, die in den Startlöchern standen. Die Zutaten der Nouvelle vague waren bei ihr jedenfalls alle vorhanden: produktionstechnisch, in der Geisteshaltung, ästhetisch. Agnès Varda gehörte jedoch nie zu den Cineasten-Kreisen um die «Cahiers du Cinéma», sondern blieb am Rand des Geschehens. Während also 1958 Claude Chabrol als erster seinen Spielfilm LE BEAU SERGE drehte, erregte Varda schon drei Jahre zuvor mit ihrem «alternierenden Erzählstil», der Parallelführung zweier sich kommentierender Handlungsstränge (nach dem Vorbild von «The Wild Palms» von William Faulkner), so viel Aufsehen, dass der damals wie ein Guru verehrte Filmtheoretiker André Bazin sie sofort mit ihren Filmdosen nach Cannes schickte. Auch François Truffaut, damals noch Filmkritiker, zeigte sich beeindruckt: «Ein filmischer Essay, ein ambitioniertes experimentelles Werk, rechtschaffen und intelligent ... Es ist nicht leicht, über einen Film zu urteilen, in dem sich das Richtige und das Falsche, das richtige Falsche und das falsche Richtige nach unvertrauten Gesetzen vermischen.»

In LA POINTE COURTE verknüpft Varda den Beziehungskonflikt eines Paares (das kurz vor der Trennung steht) mit der beinahe soziologischen Analyse einer Dorfgemeinschaft (der Fischer von La Pointe



FILMBULLETIN 4.08

13

2

Courte, deren Existenz durch die Verschmutzung des Meeres gefährdet ist). Fiktion und Dokumentation wechseln einander etwa alle zehn Minuten ab, wobei der Ort die Einheit der Geschichte wahrt. Vardas Orientierung am Brechtschen epischen Theater war unverkennbar, es ging ihr nicht um Identifikation oder Einfühlung, sondern um Distanzierung, Vorführen, Zeigen. Aber Vardas erstes Werk verrät auch das Erbe des Neorealismus, insbesondere das Roberto Rossellinis, der "Vater" der Nouvelle vague genannt wurde. Die Schlusssszene von *LA POINTE COURTE* ist beinahe identisch mit der von Rossellinis *VIAGGIO IN ITALIA* – Varda zeigt nur eine weltliche Version des italienischen Versöhnungswunders. Aber Varda bestreitet, den ein Jahr früher entstandenen Film gekannt zu haben. Vier Jahre später überraschte Alain Resnais mit seinem ersten Langfilm *HIROSHIMA MON AMOUR*, der wiederum in der Erzählstruktur Vardas *LA POINTE COURTE* verblüffend ähnlich sah. Noch so ein Zufall. Beide trafen sich in der Gruppe der Left Bank wieder, einer Filmavantgarde, die sozialistischen Anspruch und poetischen Formalismus zu verbinden suchte. Die Anführer waren Alain Resnais, Chris Marker und William Klein, die «Humanisten des Kinos», die Linken von der Rive gauche, die gegen das «moderne bürgerliche Ethos» der Viererbande Chabrol, Godard, Rivette, Truffaut antraten.

«Autoren hat es immer gegeben. Ihre Persönlichkeit teilt sich über die Kraft ihres Blicks mit. Sie scheint hinter dem Film, vermittelt über seine Bilder, auf. Weil die Leute von den "Cahiers du Cinéma" so klug waren und so viel geschrieben haben, haben sie sich auch viele Gedanken über die Autorentheorie gemacht. Alexandre Astruc hat zum Beispiel den Artikel "Caméra style" geschrieben. Und sie haben sehr gut erklärt, warum man, wie Resnais, sogar Autor sein kann, ohne selbst zu schreiben. Ich habe keine Autorentheorie, und ich habe dazu nichts zu sagen. Ich erträume mir meine Filme, ich schreibe, denke mir Dialoge und Bilder aus, rede mit dem Kameramann, suche Musiken aus. Mir gefällt ein Film, der "handgearbeitet" ist, hergestellt von einer einzigen Person.»

Agnès Varda bemühte sich von Anfang um eine eigene Filmsprache, die sie bis heute kontinuierlich weiterentwickelt hat. Ihre Filme nannte sie *cinécrit*, ihre Arbeitsmethode *cinécriture*. Damit ist eine Filmarbeit gemeint, die ohne Drehbuch auskommt, bei der das Filmen und das Schreiben zusammenfallen. Das erinnert allerdings stark an den Aufsatz von Alexandre Astruc «Die Geburt einer neuen Avantgarde: die



1



2

1

Kamera als Federhalter» (1948), der zum Manifest und Credo der Nouvelle vague wurde: «Wir aber, wir sagen, dass der Film dabei ist, eine Form zu finden, in der er zu einer so rigorosen Sprache wird, dass der Gedanke sich direkt auf den Filmstreifen niederschreibt, ohne den Umweg über die plumpen Bildassoziationen zu nehmen, die das Entzücken des Stummfilms waren ... Der Autor schreibt mit seiner Kamera wie ein Schriftsteller mit seinem Federhalter.»

Die grosse Frage der kleinen Agnès Varda lautete von Anfang an: Wie verbinde ich Dokument und Fiktion? Wie gehen das Wahre und das Falsche zusammen? Wo hört die Realität auf? Wo fängt die Fiktion an? Es ging ihr nie um eine Reproduktion des Realen, sondern um Interpretation: der äusseren Wirklichkeit, der individuellen Erfahrung, der kulturellen Ereignisse. Zu ihren Lieblingsthemen gehört die Reflexion über das Bild und seinen Platz in unserer Umgebung. In ihrer Fernsehserie *UNE MINUTE POUR UNE IMAGE* (1982) forderte sie Unbekannte wie Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens (Cohn-Bendit, Duras, Montand) auf, zwei Minuten lang ein Foto zu kommentieren; es entstanden hundertseitig Sendungen. Varda setzte sich immer mit dem „Blick“ im Kino auseinander, indem sie immer wieder neue Erzählstrategien ausprobierter, mit modernen Erzählformen, mit Genrekonventionen experi-

mentierte. Sie führte – auch in ihren Spielfilmen – essayistische Formen ein, um den Erzählstrom zu fragmentieren oder in kontrapunktisch zueinander stehende Episoden zu unterteilen, auch um ihre Kenntnisse aus Fotografie und Kunstgeschichte assoziativ einfließen zu lassen. Sie ist bis heute Chris Marker, dem Erfinder des Essayfilms, freundschaftlich verbunden, der von einer «dialektischen Beziehung zwischen Bild und Text» sprach.

«Mich interessiert der Widerspruch. Das ist meine Antriebskraft. Widerspruch bedeutet Dialektik. Und die Dialektik ist dynamisch. Es ist langweilig, wenn sich alle einig sind. Wenn man sich nicht einig ist, versucht man herauszufinden, warum. Also arbeitet man daran. Man gerät in Bewegung, die Ideen kreisen, der Blick verändert sich. Ich habe eine aktive Auffassung von meinem Beruf. Also heißt es immer: sich etwas ausdenken, darüber diskutieren, Spass haben und es wieder verwerfen: Nein, das ist doch zu ernsthaft! Dieser Balanceakt zwischen Nachdenken und Lachen ist bei mir sehr ausgeprägt.»



1



15

Ein Meilenstein: *L'OPÉRA-MOUFFE* (1958) – einer der drei Kurzfilme Vardas, die zwischen *LA POINTE COURTE* und *CLÉO DE CINQ À SEPT* entstanden sind – erzählt von den Gefühlschwankungen einer schwangeren Frau. Varda – selbst schwanger – zeigt in diesem «subjektiven Dokumentarfilm» schon ihr ganzes Programm. *L'OPÉRA-MOUFFE* ist ein in neun Bildstrophen gefasstes Filmgedicht ohne Worte, das zwischen den Realitäten der Clochards auf der Strasse und dem verklärten Blick einer Schwangeren schwankt. Zwischen Anziehung und Abstoßung, zwischen dem Bildschönen und dem Abgrundhässlichen – ein Balanceakt zwischen Widersprüchen. Varda verwebt ihre Beobachtungen aus dem Pariser Viertel der Rue Mouffetard mit inszenierten Liebesszenen und setzt Musikakzente, ohne Sprache. Sie wird auch das Experiment der parallelen Handlungsführung aus *LA POINTE COURTE* in vielen Variationen, später auch in Form von Doppelfilmen weitertreiben. Die symmetrischen Effekte wurden geradezu zum Erkennungszeichen der Künstlerin, es war und blieb – auch im Spielfilm – ihre wichtigste Strategie, gegen die Logik des linearen Erzählkinos anzugehen. Das Mitdenken des Zuschauers war dabei unverzichtbar. «Kopflastiges Kino» warf ihr zunächst der grosse französische Filmkritiker und Filmhi-

storiker Jacques Siclier vor. Als zehn Jahre später Alexander Kluge auf der Filmszene erschien, propagierte er das «Kino im Kopf» als höchstes Prädikat überhaupt.

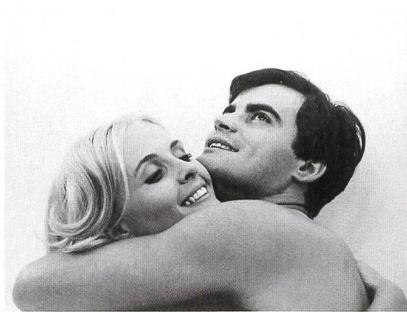
«Die Beziehung zur Realität ist immer da.»

Wenn Cléo ins Café du Dôme geht, auf der Strasse oder zum Hospital unterwegs ist. Oder wenn ihr Geschäfte auffallen. «Bonne Santé» zum Beispiel. Oder wenn sie, wie im Hutgeschäft, die republikanische Garde vorüberziehen sieht, zu Pferd. Das ist die Wirklichkeit. Sagen wir es so: Ich habe von Zeit zu Zeit die Methoden des Dokumentarfilms für den Spielfilm benutzt. Und das mache ich immer so.»

Die «Grossmutter» der Nouvelle vague hat sich ihren Ehrennamen erst so richtig mit *CLÉO DE CINQ À SEPT* (1961), ihrem ersten grossen Spielfilm in Schwarzweiss, verdient. Darin folgt Varda der Schlagersängerin Cléo (Corinne Marchand), die auf das Ergebnis einer Krebsuntersuchung wartet, quer durch Paris. Varda interessierte, wie sich, je nach emotionaler Befindlichkeit, das Zeitempfinden verändert. «Die Zeit vergeht schneller, wenn wir glücklich sind, und langsamer, wenn wir traurig sind oder Sorgen haben.» Im Film, der in Echtzeit gedreht



1



2

und in dreiminütige Kapitel unterteilt ist, die im Bild mit einer Zeitangabe versehen sind, sind die Todesboten allgegenwärtig. Cléo wird in die Verzweiflung getrieben, erfährt dadurch eine persönliche Wandlung und entdeckt in der deutlich abgegrenzten zweiten Hälfte des Films ihr wahres Selbst.

Es hat immerhin sechs Jahre gedauert, bis Varda ihren ersten Spielfilm drehen konnte. Das verdankte sie Jacques Demy, der sie an den Produzenten Pierre Braunberger weiterempfahl, der damals Talente suchte, die einen Film unter 50 000 Francs drehen konnten. *CLÉO DE CINQ À SEPT* landete sofort im Wettbewerb in Cannes und wurde, drei Monate später, ein grosser Kinoerfolg. Später hat sich Madonna für ein Remake des Films interessiert und sich mit Varda in Los Angeles getroffen. Es ist nichts daraus geworden, aber sie erinnert sich an die Melancholie in Madonnas Blick, den sie sonst als eher stachend empfand. *CLÉO DE CINQ À SEPT* gilt heute als einer der ersten neuen Frauenfilme überhaupt, wenn er auch nicht als solcher konzipiert war. Aber Varda wird immer wieder ihre existentiellen Geschichten von Frauen erzählen oder sich mit der kulturellen Repräsentation der Frau und der Sprache dieser und anderer Repräsentationsformen auseinandersetzen.

«Ich finde, dass die Frau in der Gesellschaft immer mit einem doppelten Blick gesehen wird. Einerseits heisst es: Zeig' deinen Arsch, verkauf' ein Produkt, zeig' deine Titten. Andererseits: Versteck' dich, schäm' dich, sei eine wirkliche Frau, verbirg deinen Körper und deine Seele. Seit ich auf der Welt bin, hat die Gesellschaft dieses doppelte Bild von der Frau. Du bist die Nutte, du zeigst deinen Arsch, aber du, meine Frau, trägst den Schleier.»

Als einen frühen Beitrag zu den gender-studies kann man auch ihren weithin als "unmoralisch" missverstandenen Film *LE BONHEUR* (1965) ansehen. In Wirklichkeit fast eine Geschlechtersatire, die mit Erzählstruktur und Farbwahl die rituelle Struktur der familialen und sexuellen Interaktionen in Paar und Familie unterstreicht. Es ist die Geschichte eines glücklich verheirateten Tischlers, der eines Tages auf eine andere ähnliche Frau trifft, die reibungslos die Stelle der ersten einnimmt. Mit leuchtenden Sonnenblumen und Mozart zum Auftakt ist *LE BONHEUR* wie eine Illustration des Glücks in Magazinen und Faltprospekt inszeniert, als ob das Glück eine "Touristenattraktion" sei. Varda spricht von perversen Bildern, die im Subtext die Idee, dass wir alle nett zueinander sein sollen, torpedieren sollen. Von Form und In-



3



17

halt her muss der wiederum zweigeteilte LE BONHEUR als eine Kritik des kommerziellen narrativen Kinos verstanden werden, vom Inhalt her darüber hinaus als eine Infragestellung der patriarchalen sozialen Beziehungen. Um das Dokumentarische zu unterstreichen, hat Varda mit Laien, mit der echten Familie von Jean-Claude Drouot, seiner Frau und seinen Kindern gedreht.

«Ich habe in LE BONHEUR hauptsächlich Primärfarben verwendet, weil es sich um primäre Gefühle handelt. Da ist Blau, Rot, Grün, Gelb. Und Blau und Rot ergeben Violett. Ich habe es wie die Impressionisten gemacht. Sie haben entdeckt, dass der Schatten nie schwarz ist, sondern eine Komplementärfarbe. Der Schatten des Orange ist Violett, der Schatten eines Rots ist Grün, wie ein Farbnegativ. Zu jedem Schatten gehört also eine Farbe. Die erste Frau war für mich wie ein Sonnengelb, auch die Kleider, die sie anhatte. Und die zweite Frau, wenn sie auch genauso glücklich war, war der Schatten der ersten, ein bisschen violett. Bei mir ist die Farbgebung Teil meines Erzählinhaltts.»

Mit ihrem sehr konstruiert wirkenden nächsten Spielfilm LES CRÉATURES (1966), der ebenfalls in einer Doppelstruktur angelegt war, überforderte Varda erneut Kritik und Publikum. Parallel geführt wird das Leben eines Paares und die Entstehung eines Romans, dessen Figuren («Die Geschöpfe») ihren Autor später in der Wirklichkeit herausfordern. Für Varda war LES CRÉATURES eine «Science-Fiction-Phantasie», in der die Bedeutung der Sprache in den zwischenmenschlichen Beziehungen untersucht werde. Trotz Starbesetzung mit Catherine Deneuve und Michel Piccoli floppte der Film und setzte dem bis dahin ungewöhnlichen Aufstieg der jungen Filmemacherin ein vorläufiges Ende.

Als die Nouvelle vague Mitte der sechziger Jahre zu Ende ging und das Kino wieder in die Krise kam, brachen auch für Agnès Varda schwere Zeiten an. Ein Angebot für Jacques Demy aus Hollywood, der dort MODEL SHOP für die Columbia drehen sollte, führte das Paar Ende 1967 nach Hollywood, fortan zwei Jahre lang fester Wohnsitz der Familie. Varda verpasste den Pariser Mai 68, hatte aber vorher noch einen Sketch für den Kollektivfilm LOIN DU VIETNAM (1967) abgeliefert, drehte in Los Angeles dann ONCLE YANKO (1967), einen Malerfilm über ihren griechischen Onkel, sowie – im Auftrag des französischen Fernsehens – eine Dokumentation über die «Black Panthers» (1968). Ausgestrahlt



1



2

wurde das nie, weil Varda es ablehnte, den als «zu gewalttätig» befundenen Kommentar zu ändern, **BLACK PANTHERS** kam aber zwei Jahre später ins französische Kino. Das von der Columbia geförderte Filmprojekt «Peace and Love» wiederum kam nicht zustande, weil Varda nicht auf den *final cut* verzichten wollte.

Ihre Erfahrungen mit dem Studiosystem sind alle in den Film **LIONS LOVE** (1969) eingegangen, der zu guter Letzt von einem Privatmann, einem Textilfabrikanten aus Philadelphia, produziert wurde. Was hier dokumentarisch, was inszeniert ist, ist schwer auseinanderzuhalten. Nicht nur der Titel **LIONS LOVE** – mit “Superstar” *Viva* von der Warhol Factory, Jim Rado und Jerry Ragni (Autoren und Stars von «*Hair*») und der Filmemacherin Shirley Clarke in den Hauptrollen – spricht von Stars, Liebe und Lüge, der ganze Film ist ein Lügen-Spielfilm, der die Essenz des Hollywoodkinos reflektieren soll. Seine Ästhetik besteht darin, alle möglichen Formen von Repräsentation zu vermischen. Das Ergebnis: ein beinahe undurchschaubares Verwirrspiel mit der vermeintlichen Realität von damals – Hippies, sexuelle Revolution und Vietnamprotestbewegung –, die sich dadurch völlig aufhebt, oder eine Art *cinéma-vérité*, das seine Wahrheit selbst zum Verschwinden bringt. Da-

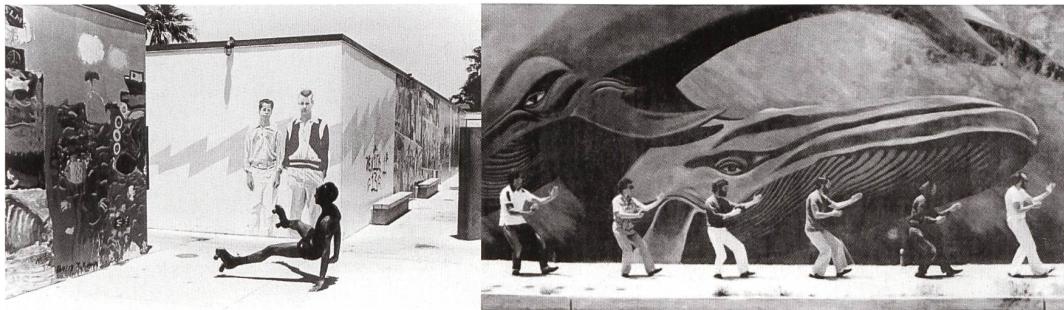
zu gehört auch schon ein Stück Reality-TV über Attentat und Tod Robert Kennedys im Jahre 1968, das die Protagonisten live auf dem häuslichen Fernseher sehen.

«Los Angeles war das Mekka des Kinos, aber das Mekka des Lügenkinos. Aber diese Lügen sind wunderbar. Wir alle lieben diese Lügen. Kino bedeutet oft “Lüge”, aber im französischen Wort mensonge steckt auch das Wort songe: Traum. Und hinter dem Traum steht die Vorstellungskraft. Gerade die Natur dieser kinematographischen Lüge, die ein bisschen Realität, ein bisschen Wahrheit enthält, entspricht genau dem Geschmack des Zuschauers.»

Als Agnès Varda zehn Jahre später allein nach Los Angeles zurückkehrt, scheitert erneut ein Spielfilmprojekt mit dem Arbeitstitel «*Maria and the Naked Man*», weil die gewünschte Starbesetzung nicht zustande kommt. Stattdessen entsteht ein weiteres Experiment in Sachen Dokument und Fiktion, der erste Doppelfilm Vardas, der auch als Double-Feature ins Kino kam: **MURS MURS** (1980), ein Spielfilm, der lügt, und sein sogenannter Schattenfilm **DOCUMENTEUR**



3



4

FILMBULLETIN 4.09

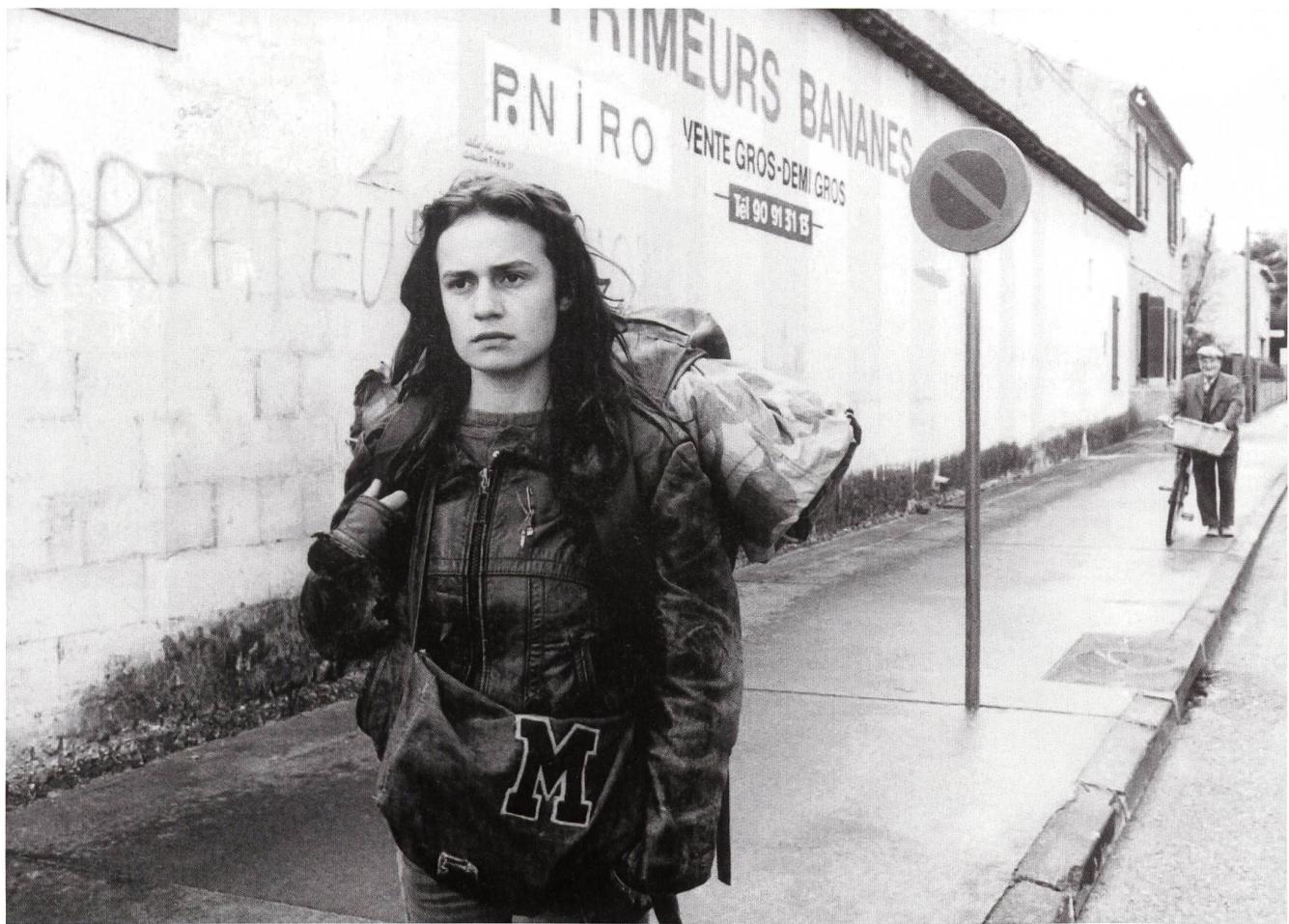
19

(1980/81), ein Dokumentarfilm, der lügt. Auf den ersten Blick sieht es umgekehrt aus. Aber die flüsternden Wände von MURS MURS beginnen zu leben, legen Zeugnis von Künstlern und Menschen aller Hautfarben ab, die mit diesen grandiosen *murals* gegen ihre soziale Ausgrenzung und das Vergessen rebellieren. Varda filmt nicht ab, sondern inszeniert ihren Dokumentarfilm mit allen Mitteln des Spielfilms. Sie lässt – zu einem gurgelnden Ton – eine Gruppe von Schattenboxern vor dem Bauch des riesigen blauen Walfischs auftreten, als hätte dieser sie längst verschlungen. Sie setzt auch den vielen anonymen Künstlern ein Denkmal, allein dadurch, dass sie sie alle mühselig aufgespürt hat. Und: Varda benutzt jetzt zum ersten Mal ihre eigene Stimme als Erzählerstimme. Man kann nach dieser sanften und wohltonenden Erzählerstimme süchtig werden; es ist ein Erzählton wie aus Tausendundeiner Nacht.

«*Jedes Bild ist ein Ausschnitt, es ist kadriert. Leider meint man damit fast immer: eine schöne Einstellung. Oh wie schön! Sagen die Zuschauer, oder auch: Schade, ein schlechtes Bild!* Mit DOCUMENTEUR habe ich ein ganz besonderes Projekt verfolgt. Ich habe zum einen ganz lineare Ausschnitte gewählt, den Strand,

den Horizont, das Meer, einen Balkon, einen Fensterrahmen, die Passanten. Aber gleichzeitig habe ich in diesem Film am meisten versucht, die schöne Einstellung zu zerstören. Da sind immer Leute am Bildrand, verlassen das Bild oder treten ein. Meine ausgezeichnete Kamerafrau Nurith Aviv sollte hässliche Bilder machen. Auch das Licht sollte ein bisschen grau, ein bisschen lila sein.»

In DOCUMENTEUR lassen sich schon drei Stimmen unterscheiden, hinzu kommt noch die von Varda selbst, die in eigener Sache nachdenkt: über eine Ausländerin, die geschieden ist und mit ihrem Kind allein im Exil lebt. Aber Varda spricht nur im Off, dargestellt wird die Figur von ihrer Cutterin Sabine Mamou und Vardas achtjährigem Sohn Mathieu Demy. Das Thema/die Fiktion des Films lautet: Wie zeigt man die Liebe, wenn der Geliebte nicht mehr da ist? Wie zeigt man den Mangel? Varda entwickelt jedoch keinen psychologischen oder dramatischen Plot, es gibt nur Gefühlsmomente, keine Gefühle. Eine grosse Rolle spielt die erstaunliche Leinwandpräsenz von Sabine Mamou; sie haucht diesem selbstreflexiven Kino mit seinen in Wirklichkeit bestehend schönen Bildeinstellungen, denen die „Fehler“ nur wenig anha-



1



2

3

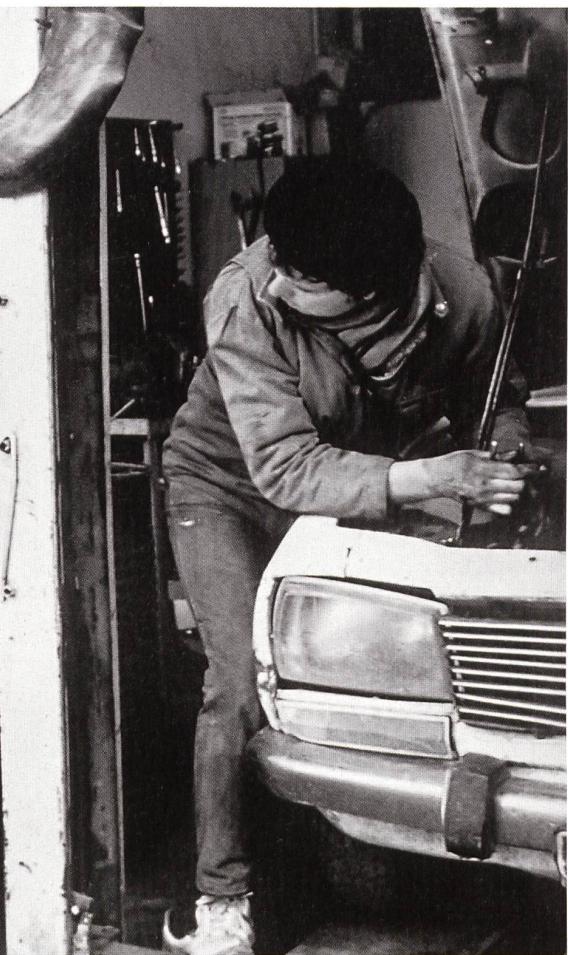
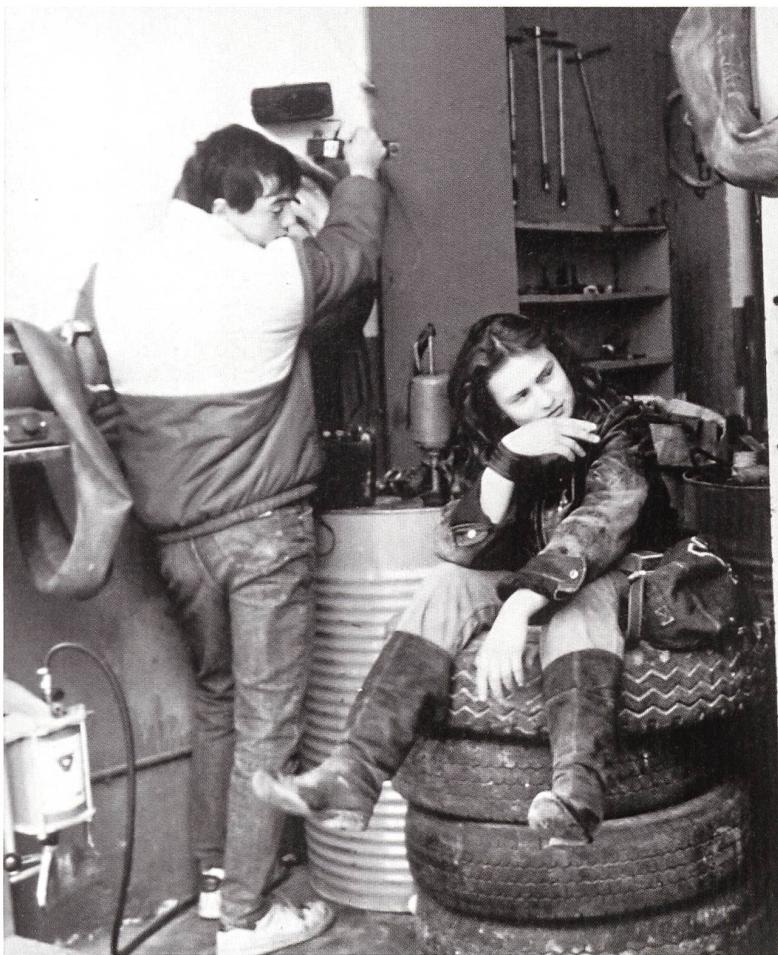
ben können, erst Leben ein. «Man weiss nicht so genau, ob die Kunst das Leben nachahmt oder das Leben die Kunst», sagt die Protagonistin in einer Schlüsselszene.

«Kennen Sie richtiges cinéma-vérité? Kennen Sie einen Dokumentarfilm, der nicht subjektiv ist? Der beste Dokumentarfilmer kann seine Kamera hierherstellen und sagt nicht das gleiche wie von dort aus. Er filmt Sie und sagt etwas anderes als bei einem anderen. Das heisst, dass die Wahl des Filmemachers, des Kameramanns oder der Kamerafrau, auch die Wahl des Objektivs oder der Einstellung, ein eindeutiges Zeichen von Subjektivität ist. Auch wenn man eine bestimmte Realität einfangen will, ist die Wiedergabe dieser Realität immer relativ objektiv und relativ subjektiv.»

Den beiden sehr dicht gewebten letzten amerikanischen Filmen sieht man an, dass sich Agnès Varda in der Zwischenzeit auf noch anspruchsvollerer Erzählterrain begeben hatte. Da waren der französische Fernsehfilm *NAUSICAA* (1970), der aus politischen Gründen nie ausgestrahlt wurde, mangels Aufträgen die Mitarbeit am Drehbuch von Bernardo Bertoluccis *ULTIMO TANGO A PARIGI* (1972), der wichtige

mit dem ZDF produzierte lange Dokumentarfilm *DAGUERRÉOTYPES* (1974/75), eine Studie über ihre Nachbarn in der Rue Daguerre, vor allem der dann wieder erfolgreiche Spielfilm *L'UNE CHANTE, L'AUTRE PAS* (1976), flankiert von einigen Kurzfilmen zum Thema Frau. Sie musste *L'UNE CHANTE, L'AUTRE PAS* selbst produzieren, weil sich kein Produzent dafür interessierte, und verbrachte ein Jahr damit, drei Millionen Francs aufzutreiben. Dafür konnte sie ungehindert ihr Doppelspiel weitertreiben, den Weg zweier Frauen verfolgen, alte Freundinnen, die sich 1976 nach vielen Jahren wiederbegegneten, die eine als Sängerin, die andere als Beraterin in der Familienplanung.

Varda hat sehr zeitnah den Frauenkampf um Selbstbestimmung (*Mein Körper gehört mir*), an dem sie selbst aktiv beteiligt war, in eine Spielfilmhandlung gegossen, aber dadurch abgeschwächt, dass sie die Forderungen der Frauenbewegung weniger in lautstarken Parolen, sondern in Chansons mit eigenen Texten zum Ausdruck brachte. «Ein militanter Film ohne militante Parolen», schrieben die *«Cahiers du Cinéma»*, Jacques Siclier befand hingegen in *«Le Monde»*, dass man den französischen Mann so noch nie im Kino gesehen habe. In feministischen Frauenkreisen wurde der Film überwiegend als zu kompromissbereit abgelehnt. Agnès Varda hat sich zwar immer als feministisch



1



4

bezeichnet, hat auch fast ausschliesslich Frauenthemen aufgegriffen und wundervolle Frauenrollen geschrieben, aber ein moderater (statt polemischer) Ton entsteht oft dadurch, dass bei ihr die Form meist Vorrang vor dem Inhalt hat. Was nicht ausschliesst, dass sie in Filmen wie CLÉO DE CINQ À SEPT, DOCUMENTEUR oder SANS TOIT NI LOI zu grosser Ausgewogenheit gelangte. «Das Bild ist ihr näher als der Schauspieler», beschwerte sich die noch sehr junge Sandrine Bonnaire nach den Dreharbeiten zu SANS TOIT NI LOI über ihre Regisseurin. «Sie sagte mir, was zu tun war, brachte mir jedoch die Figur nicht richtig nahe. Sie sagte nur: „Wir drehen jetzt, du machst das und das.“ Das war alles.»

«Sie war flüchtig wie der Wind. Sie hat keine Lust, was zu tun. Sie ist überflüssig, und um das zu beweisen, benutzt sie ein System, das sie ablehnt. Das ist nicht Freiheit, das ist Irrtum ...»
Direkt zu Mona: «Du bist kein Aussenseiter, du bist out. Dich gibt's gar nicht. Du hebst ab.»

Zitat aus SANS TOIT NI LOI

Agnès Varda war bereits siebenundfünfzig Jahre alt, als sie sich mit ihrem neunten, unbestritten besten und bis heute erfolgreichsten Film SANS TOIT NI LOI (1985) wieder ganz neu erfunden hat. Der Goldene Löwe in Venedig war der Beginn einer zweiten Karriere. Im Grunde variiert Varda auf sehr kunstvolle Weise das Thema ihres frühen Erfolgsfilms CLÉO DE CINQ À SEPT. Nur ist die Hauptfigur diesmal nicht auf Pariser Strassen zu finden, die freiheitsbesessene Aussteigerin Mona ist im frostklaren südfranzösischen Winter per Anhalter unterwegs, sie ist – im Wortsinn – eine „Vogelfreie“. Varda nennt ihren Film «das unmögliche Porträt einer Frau». Warum? Weil sie formal das Experimentieren mit alternierenden Erzählstrukturen in einem strengen Erzählkorsett auf die Spitze treibt und ihre Figur und deren Geschichte nur noch nach Zeugenaussagen rekonstruiert. Beinahe wie in einem Krimi treten achtzehn Zeugen auf, die Mona unterwegs getroffen haben, und sprechen frontal zum Zuschauer. Der Film wird überdies von zwölf musikalischen Zwischenspielen, komponiert von Joanna Brzudowicz, unterbrochen, die dem Zuschauer Raum und Zeit zur Reflexion lassen. Ihre Funktion besteht aber auch darin, die kurzen Kamerafahrten zu begleiten, die Mona ein Stück weiter auf den Weg bringen, ihr stets ein



1



2

Stück vorauseilen und dann innehalten. «Monas Marsch ist die Bewegung des Films.» Aber der in Kreisform angelegte Film beginnt und endet mit ihrem Tod.

«Das Hauptthema von SANS TOIT NI LOI

- neben Sozialkritik und Ausgrenzung -heisst: Wenn man anfängt, nicht mehr zu sprechen, stirbt man. Davon erzählt der Film. Sie stirbt vor Kälte, weil sie ihre Decke verloren hat. Ja, vor Einsamkeit. Aber eigentlich stirbt sie, weil sie nicht mehr um Brot, um eine Zudecke bitten kann. Sie kann nicht fragen: "Ich bin müde, kann ich bei Ihnen übernachten?" Also bleibt sie draussen und stirbt. Sie ist eine Überlebende. Sie kämpft, bis sie umkommt. Sie wird sich nie beklagen: "Ich bin ein Opfer, ich bin arm, ich bin traurig." Sie ist eine Kämpfende, die krepiert.»

Varda vergleicht SANS TOIT NI LOI auch gern mit CITIZEN KANE. Nur stelle sie das Erzählprinzip von Orson Welles auf den Kopf. Kane sterbe, sage «Rosebud», und der ganze Film versuche durch Zeugenaussagen herauszufinden, was dieses «Rosebud» bedeute. «Ein Spiel mit Spiegeln», sagt Varda, denn Mona werde zum Spiegel der andern, die

darin ihr wahres Gesicht zeigen. In kurzen Rückblenden wird jeweils noch kurz beleuchtet, wie sie mit dieser Mona umgegangen sind, was sie in Wirklichkeit von ihr gehalten haben. Alle werden durch diese Methode zu Hauptdarstellern, ein Querschnitt durch die französische Gesellschaft. Egal, ob Arbeiter, Bauern, Professoren, Dienstmädchen, Hausverwalter, Aussteiger, Drogenabhängige, Alte, Junge, Sehende und Blinde, Schauspieler und Laien, alle grenzen sich von Mona ab. Varda klagt an.

Varda dreht kurz darauf ihre ersten beiden Porträtfilme, das Birkin-Varda-Doppelspiel JANE B. PAR AGNÈS V. und KUNG-FU MASTER (1986/87). Ein vor Einfällen sprühendes Doppelporträt über Jane Birkin in zwei Spielfilmen, wobei der erste als Porträtfilm angelegt ist, in dem sich Birkin aber nie als wahrhaftige Person zeigt, sondern – in zahllosen Rollenentwürfen – als schöne Lügnerin. Verglichen mit der assoziativen Montage des ersten ist der zweite Film ein fast klassischer Spielfilm. Er realisiert eine Idee von Jane Birkin, die nun eine Mutter spielt und Einblicke in ihre wahre Identität und ihren englischen Ursprung zu gewähren scheint. Aber letztlich wird das Rätsel «Realität oder Spiel?» nie ganz aufgehoben. Das Birkin-Doppelspiel erscheint im Nachhinein wie ein Vorspiel zu JACQUOT DE NANTES (1990), dem grossen Porträtfilm

¹ Charlotte Gainsbourg und Jane Birkin in KUNG-FU MASTER; ² JANE B. PAR AGNÈS V.; ³ Gérard Depardieu und Michel Piccoli in LES CENT ET UNE NUITS DE SIMON CINÉMA; ⁴ JACQUOT DE NANTES; ⁵ Catherine Deneuve und Robert De Niro in LES CENT ET UNE NUITS DE SIMON CINÉ-MA; ⁶ Marcello Mastroianni und Michel Piccoli in LES CENT ET UNE NUITS DE SIMON CINÉMA



3



4



5

6

23

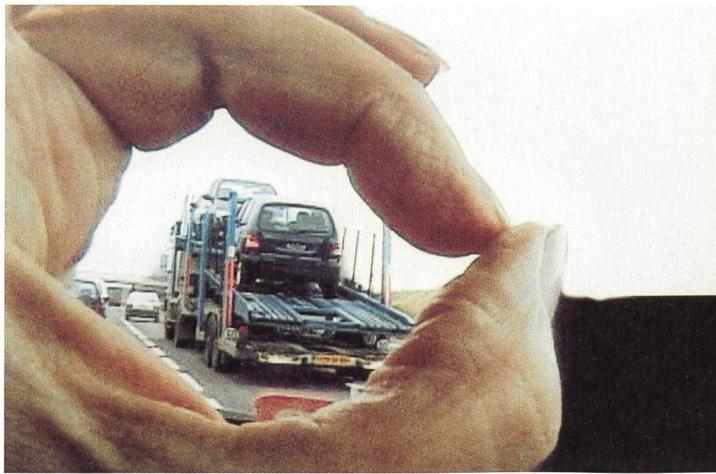
über Jacques Demy. Ein Spielfilm in Schwarzweiss über Demys Jugend, aber mit einem Sprung in die Farbe, wenn dessen Spielfilme in kurzen Ausschnitten zitiert werden. Wieder ein Doppelspiel zwischen zwei Filmen – nur innerhalb eines einzigen Films. Insgesamt hat Varda in den neunziger Jahren drei Filme – es folgen noch *LES DEMOISELLES ONT EU 25 ANS* und *L'UNIVERS DE JACQUES DEMY* – im Angedenken an den an Aids Verstorbenen hergestellt und in ihrer Produktionsfirma Ciné-Tamaris kürzlich eine komplette DVD-Ausgabe seiner Filme, die in Frankreich Kultstatus besitzen, herausgebracht.

«JACQUOT DE NANTES ist offensichtlich so etwas wie ein Liebesfilm. Aber darüber will ich nicht sprechen. Man fragt auch keinen Vogel, warum er singt. Er singt, weil er ein Vogel ist. Aber das gehört schon zum Bereich „Variation“. In meinen Filmen findet man immer „Thema und Variation“. Für mich heißt das Thema: Chronik einer Kindheit eines Jungen, der Jacquot heißt. Und es ist die Geschichte eines Kindes, das ganz anders ist als die Kinder von heute, die Kinder der Konsumgesellschaft. Es ist ein Kind aus der Zeit von 1938/39, das während und trotz des Krieges seine eigenen Spiele erfunden hat, das seine Wünsche an eine Zukunft formuliert hat und

das sich in einer glücklichen Familie dafür gestritten und geschlagen hat, dass es Filmemacher werden durfte und nicht Automechaniker wie sein Vater.»

Zum Jubiläum «Hundert Jahre Kino» versammelte Varda in ihrer Hommage *LES CENT ET UNE NUITS DE SIMON CINÉMA* (1994) so viele Stars wie möglich, um dem alt gewordenen Monsieur Cinéma (Michel Piccoli) zu huldigen, der Autor, Regisseur und Produzent in einem ist. Und alle sind gekommen, von Catherine Deneuve, Gina Lollobrigida, Marcello Mastroianni bis Robert de Niro, aber der mit Zitatenschätzchen angereicherte, allzu überladene Film in echter Varda-Manier floppte.

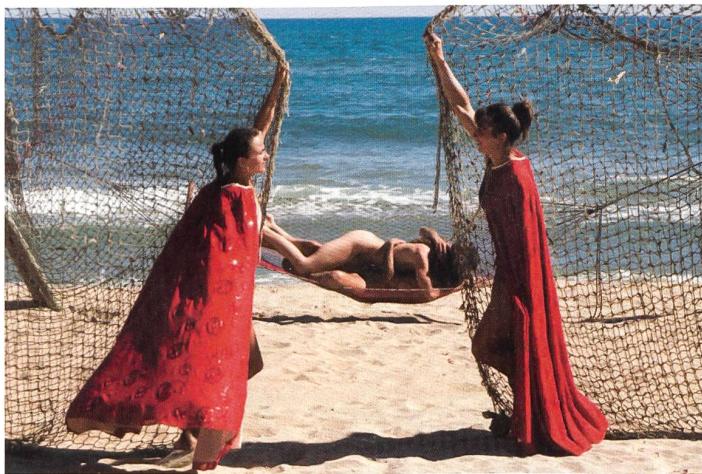
Seit Agnès Varda die Siebzig überschritten hat, hat sie sich – auch von der technischen Seite her gesehen – als Filmautorin noch einmal neu erfunden. Für ihr Filmprojekt *LES GLANEURS ET LA GLANEUSE* (2000) trat sie – zum ersten Mal mit einer Mini-Digi-Kamera ausgerüstet – eine Reise quer durch Frankreich an. Und das sollte künftig immer so sein. Auch der Reisefilm *LES PLAGES D'AGNÈS* wurde mit einer High-Definition-Videokamera gedreht und später auf 35 mm umkopiert. Varda ist nun stets mit ihrer kleinen Kamera zu



sehen und kann nach Herzenslust ihre ureigenen Fundstücke aufsammeln. Das assoziativ erzählte Roadmovie *LES GLANEURS ET LA GLANEUSE* reist durch ganz Frankreich und kehrt zuletzt an seinen Ausgangsort Paris und zu den Märkten zurück, wo die wahren Nachfahren der Ährensammler aus dem Gemälde von Jean-François Millet abends ihre essbaren Fundstücke nach Hause tragen. Varda sammelt und versammelt in ihrem «subjektiven Dokumentarfilm» aber nicht nur Gesichter und Lebensgeschichten von gesellschaftlichen Aussenseitern, sondern zählt zu ihren persönlichen Sammelstücken ebenso Insider wie den berühmten Psychoanalytiker Jean Laplanche, der an einer «Antiphilosophie des Subjekts» arbeitet und nebenbei Winzer ist, oder den Urenkel des Filmpioniers Etienne Jules Marey – für Varda ein Anlass, die wunderbaren Phasenaufnahmen von Vogel, Katz und Mensch des genialen Erfinders Marey vorzuführen. Vielleicht könnte man den Film eine Feldstudie nennen, die einem Skizzenblock allerdings ähnlicher sieht als einer empirischen Erhebung.

«Ich wusste, dass ich bei diesem Filmprojekt immer wieder Personen in sehr prekären Situationen antreffen würde. Ich bin also zuerst ohne Kamera zu ihnen gegangen, dann mit der kleinen Kamera. Die Intimität, die geringe Entfernung der kleinen Kamera erlaubt, dass man sehr nah und ganz allein schauen kann. Es gibt zum Beispiel einen Typ in dem Film, den ich zwei Monate lang immer wieder aufgesucht habe. Es ist der, der auf dem Markt quasi vom Boden isst. Es war wichtig, dass ich ganz allein war. Ich nahm die Kamera mit, aber manchmal filmte ich gar nicht. Sie wurde zu einem Handwerkszeug, das ich immer bei mir führte.»

Die Sammlerin Agnès Varda hat sich jetzt entschieden zur Ich-Erzählerin gewandelt, die ihren Zuschauern nicht vorenthält, was ihr selbst unterwegs widerfahren ist. Weil sie einmal vergessen hat, die Kamera abzuschalten und den Objektivdeckel zu schliessen, ist das Bildgedicht vom «tanzenden Objektivdeckel» entstanden. Oder sie spielt mit den lästigen Lastwagen auf der Autobahn Fangen. Die faltig gewordenen alten Händen sehen aus der Nähe wie runzelige Tiere aus oder auch – wie Kartoffeln. Und zwei Jahre später entstand *LES GLANEURS ET LA GLANEUSE ... DEUX ANS APRÈS* – eine neue Art von Doppelspiel,



1 LES GLANEURS ET LA GLANEUSE; 2 LES PLAGES D'AGNÈS

FILMBULLETIN 4.09 HOMMAGE

2

das in eigener Edition auf DVD herauskam. Varda hat einige der alten Bekannten wieder aufgesucht, sich aber auch mit vielen Briefeschreibern und Bewunderern getroffen, die nach *LES GLANEURS ET LA GLANEUSE*, in Frankreich ein grosser Kinoerfolg, Kontakt mit ihr aufgenommen haben.

«Ich spiele die Rolle einer kleinen geschwätzigen Alten, die ihr Leben erzählt, aber eigentlich sind es die anderen, die mich interessieren.»

Agnès Varda in *LES PLAGES D'AGNÈS*

In *LES PLAGES D'AGNÈS*, ihrem neuen Porträtfilm, wirft Agnès Varda noch einmal ihr ganzes Können in die Waagschale. Die Strände sind nicht das eigentliche Thema des Films, aber es sind ihre Lieblingsplätze: an der belgischen Nordsee, wo sie als Kind die Sommer verbrachte, in Sète am Mittelmeer, wo sie mit ihren Eltern auf einem Hausboot lebte, auf der Atlantik-Insel Noirmoutier, wo sie *LES CRÉATURES* drehte und am liebsten mit Jacques Ferien machte oder in Venice/Los Angeles am Pazifik, wo *DOCUMENTEUR* entstand. Eine der schönsten Strand-Szenen: Eine Truppe von Trapezkünstlern führt vor der unend-

lichen Kulisse des Meeres ihre Kunststücke vor, und Agnès, die einmal zum Zirkus wollte, stellt sich zur Verbeugung kokett neben sie. Blitzschnell montiert sie in bekannter Manier Filmzitate aus eigenen Werken, Fotos, Fundstücke, Neugedrehtes und Nachgestelltes, Dokument und Fiktion aneinander, nebeneinander und ineinander: eine Filmcollage.

Agnès Varda tritt aber auch zum ersten Mal als selbstbewusste Filmerzählerin "vor" die Kamera, lässt sich den Nordwind um die Ohren wehen oder bewegt sich mit vorsichtigen Schritten im Rückwärtsgang, um immer wieder an die filmische Stossrichtung zu erinnern. Oder sie lässt sich – traumverloren – mit dem Segelboot auf den Kanälen von Sète oder auf der Seine dahintreiben. Agnès Varda spielt Agnès Varda. Immer wieder verschmelzen Gefundenes und Erfundenes zur Schildierung eines erfüllten Lebens, das in allen seinen Facetten Revue passiert, auch die Nachkommen des Familienoberhauptes Agnès Varda einbezieht, die schon längst zu einer richtigen Grossmutter geworden ist. Zuletzt kommt sie in einem transparenten kleinen Haus zur Ruhe. Im Hier und Jetzt. Endlich ist Agnès auch in ihrem Film im Haus des Kinos angelangt, dessen Wände aus belichteten, in der Sonne blitzenden Filmstreifen bestehen: Varda in einer Installation von Agnès Varda.



1



26

«Seit ich älter bin, habe ich mich mit der Zeit mehr ausgesöhnt, wenn bei mir auch immer noch alles sehr schnell geht. Aber ich fühle mich mehr in der Zeit aufgehoben. Mir gefällt das Älterwerden, die Vorstellung, dass sich die Dinge verändern, verwandeln, ein bisschen schäbig werden. Als ich jung war, war das ganz anders. Ich wollte meiner Zeit voraus sein, ich bin ihr nachgerannt. Heute ruhe ich mehr in meiner Zeit.»

Und auch wieder nicht. Für die Biennale in Venedig schuf sie 2003 die dreiteilige Installation «Patatutopia» und stolzierte wie eine Sandwichwoman in einem Kartoffelkostüm herum. In ihrer Ausstellung «L'île et elle» in der Pariser Fondation Cartier im Sommer 2006 waren acht Installationen zum Thema «L'île de Noirmoutier» zu sehen, darunter vierzehn Video-Porträts von Witwen von Noirmoutier aus allen Altersgruppen – nur eine fehlt: Varda selbst. Sie erzählte nicht, sie sang. Die vierzehn leeren Stühle wiesen darauf hin, dass die Künstlerin auch zu den trauernden Witwen gehört, aber deshalb doch nicht die Hände in den Schoss gelegt hat. Agnès Varda, die Überlebende, war längst zu neuen Schandtaten unterwegs. Man muss nur an den Stränden in aller

Welt nach ihr Ausschau halten. Ja, das ist sie: die quicklebendige kleine Frau mit der griffbereiten kleinen Kamera und der vertrauten Pagenfrisur. Alterslos. Nur manchmal gibt sie den Blick frei auf das weiss gewordene Haar, das sich dann wie eine Tonsur vom gefärbten Kastanienbraun abhebt. Eigensinnig. Und manchmal pfeift sie auf die elegante Erscheinung – schwarzweiss gepunktet oder orientalisch gemustert – und trägt am liebsten Ringelsöckchen.

Marli Feldvoss