Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 53 (2011)
Heft: 316

Artikel: Madame d'Or : Catherrine Deneve
Autor: Sannwald, Daniela
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-864257

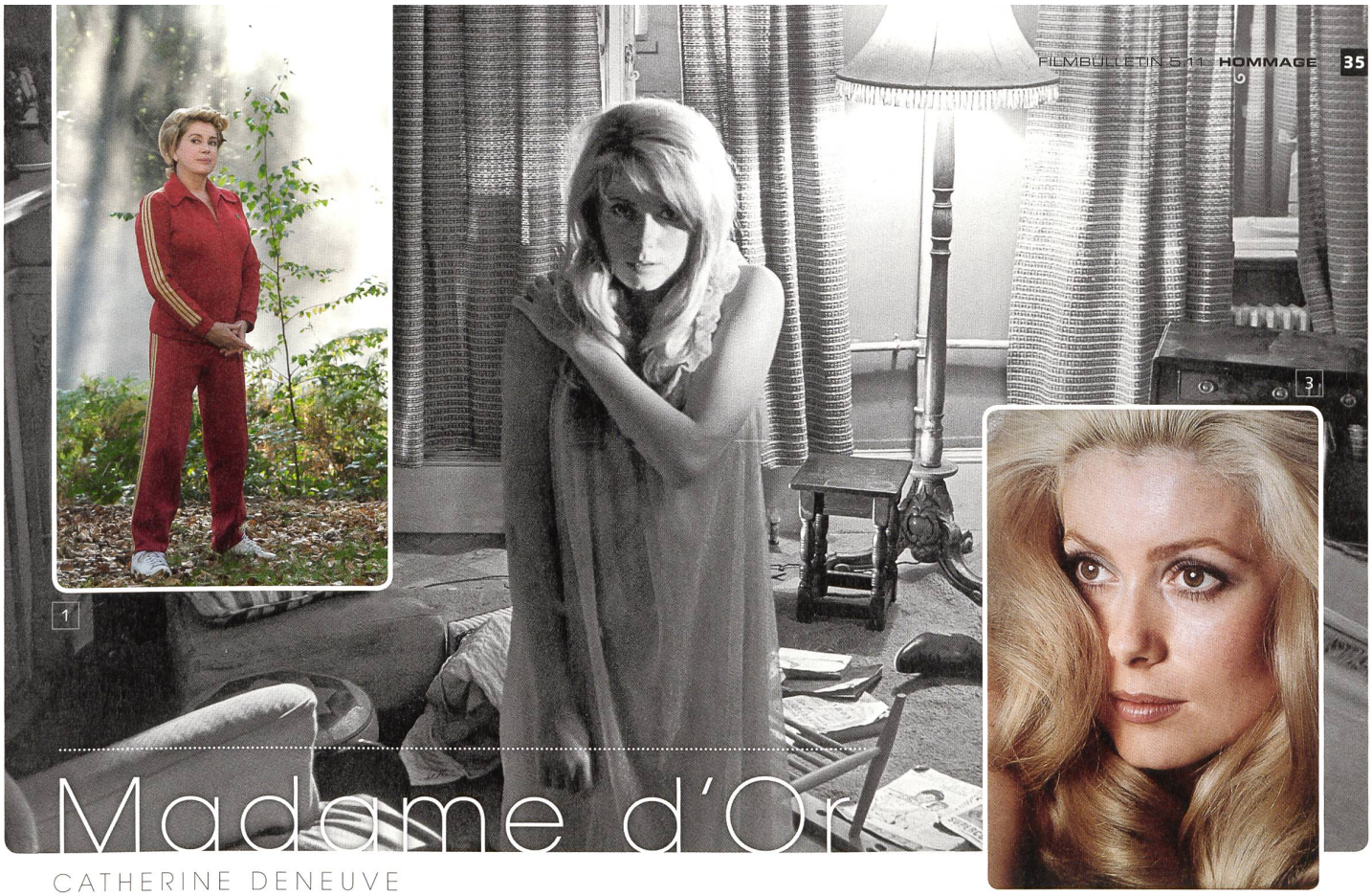
Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. 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: 20.11.2025

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



Madame d'Or

CATHERINE DENEUVE

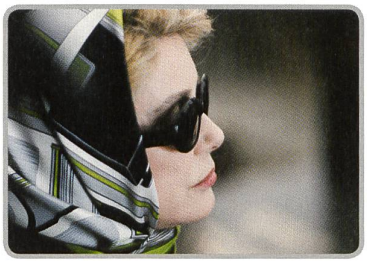
Wer François Ozons POTICHE (2011) gesehen hat, hat Catherine Deneuve gesehen, soviel steht fest. Ozon und Deneuve haben bereits 8 FEMMES zusammen gedreht, aber vollständig begriffen, und das gleich besser als die meisten ihrer Regisseure, hat der 1967 geborene Ozon, der Deneuves Sohn sein könnte, sie jedoch erst jetzt, bei der Arbeit an POTICHE.

François Ozon sind bei seiner Adaption des 1980 uraufgeführten Bühnenstücks gleich mehrere Coups gelungen: Er hat POTICHE mit seinen damals brandaktuellen Themen Arbeitsrecht und Frauenemanzipation im Stil der Retro-Ästhetik inszeniert und aus dem Stück eine süffisante Hommage an die Siebzigerjahre gemacht. Und er hat es nicht nur geschafft, mit La Deneuve eine kongeniale Besetzung für die Titelrolle zu finden, sondern auch, ihre Figur quasi als Zusammenfassung aller Deneuve-Rollen zu gestalten. Und plötzlich zeigt die Grande Dame auch eine selbstironische Seite.

PORZELLAN

Eine *potiche* ist eine Porzellanvase oder, im übertragenen Sinn, eine Repräsentationsfigur ohne eigenen Willen – und beide Bedeutungen erinnern an Deneuve: Kühl und glatt und fein ist sie bis ins ehrwürdige Alter von mittlerweile siebenundsechzig Jahren geblieben; fragil wirkt sie selbst noch mit ein paar wohlproportionierten Kilos Gewicht mehr, scheint doch jede minimale äussere oder innere Irritation die Perfektion ihres Habitus zu beeinträchtigen. Und Ehefrauen, die zu nichts anderem gut sind, als ihre – häufig sehr viel älteren – Männer zu repräsentieren, hat Deneuve natürlich auch gespielt, nicht zu wenige, denn als Gastgeberin und Dame des Hauses, als Schmuck eines bürgerlichen Gatten, war sie von Anfang an hervorragend geeignet: Bereits in LES PARAPLUIES DE CHERBOURG (Jacques Demy, 1964) ist es ein gesetzter Diamantenhändler, den sie dem fröhlichen Automechaniker vorzieht. Einen weiteren Diamantenhändler hat man ihr in PLACE VENDÔME (Nicole Garcia, 1998), in dem sie selbst zunächst depressiv in einer Modeklinik dahinvegetiert, an die Seite gestellt. Wohlhabend mussten ihre Filmgatten schon sein, um es sich leisten zu können, ihre natürliche Eleganz durch entsprechend zeitlos-geschmackvolle Couture und Coiffure zu unterstreichen und erst recht zur Geltung kommen zu lassen. Und wenn einer nicht wohlhabend war, so wie der verarmte Adelige Don Lope in TRISTANA (Luis Buñuel, 1970), musste er das Familiensilber versetzen, um sein junges Mündel, das er später heiraten würde, einkleiden zu können. «You would think me mostly idle, I suppose», sagt die Vampirin Mrs. Blaylock in THE HUNGER (Tony Scott, 1983) zu ihrem nächsten Opfer, während sie auf dem Flügel gekonnt Ravel herunterspielt.

SEIDE



Zum Porzellan-Teint der Deneuve passt der Seidenfoulard, ein immer wieder verwendetes Accessoire, den sie – auch in einer Szene in POTICHE –, wie eigentlich ausser ihr nur noch die Queen, als unter dem Kinn geknotetes Kopftuch trägt. Es erinnert an die Eleganz von Grace Kelly und Audrey Hepburn, beide eine Generation älter als Deneuve, die es in den Fünfziger- und Sechzigerjahren trugen, als jene die Haare noch zum Pferdeschwanz zusammengebunden hatte. Von den Siebzigerjahren an jedoch trägt Deneuve Kopftuch und all seine denkbaren Varianten: den weissen Tüllschleier der Braut und den schwarzen der Witwe, die spanische Spitzenmantilla, das im Nacken zusammengeknotete grobe Baumwolltuch der Fabrikarbeiterin, schliesslich das Haarband als reduzierteste Form der quadratischen Kopfbedeckung.

Zum ebenmässigen Gesicht Deneuves passen auch Hüte aus allen Zeiten, und deshalb haben ihre Regisseure ihr immer wieder welche aufgesetzt: So trägt sie, um nur einige zu nennen, Baskenmütze in LES DEMOISELLES DE ROCHEFORT (Jacques Demy, 1967), Pillbox in BELLE DE JOUR (Luis Buñuel, 1967), Cloche in TRISTANA, breitkrempige Gärtnerinnenhüte aus Stroh in LA SIRÈNE DU MISSISSIPPI

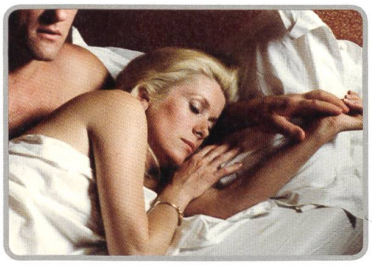
(François Truffaut, 1969), Kappen in LE DERNIER MÉTRO (François Truffaut, 1980), Schiffchen und wiederum Pillbox-Varianten mit und ohne Gesichtsschleier in THE HUNGER.

HAAR

Die Funktion des Kopftuchs ist keine rein dekorative; Deneuve führt vor, worum es dabei geht: Es schützt ihre Frisuren, vor allem wenn sie nicht frisiert wirken soll – ihre anscheinend natürlich aus der Stirn fallende, dichte, goldblonde, kinn- bis schulterlange Haarpracht, die sie seit Beginn ihrer Karriere mehr oder weniger unverändert trägt. Allerdings war ihr Haar in Wirklichkeit mittelbraun. In Abgrenzung zu ihrer ein Jahr älteren, ebenfalls brünetten Schwester *Françoise Dorléac* jedoch, die im gleichen Jahr wie sie eine Schauspielkarriere antrat, beschloss Catherine, kaum zwanzigjährig, nicht nur unter dem Mädchennamen ihrer Mutter aufzutreten, sondern auch eine Blondine sein zu wollen. Man sieht die beiden zusammen in LES DEMOISELLES DE ROCHEFORT, der 1967 Premiere hatte, kurz bevor Dorléac bei einem Autounfall ums Leben kam.

Das Kopftuch der Catherine Deneuve soll Wind und Wetter davon abhalten, ihr perfekt sitzendes Haar zu zerzausen. Aber eigentlich liegt es erstaunlich fest an ihrem Kopf, auch wenn es nicht zu Dutts oder Bananen, Knoten, Bienenkörben, Vogelnestern, Türmen oder anderen Hochsteckfrisuren in noch festere Form gebracht ist. Auch letzteres ist ein Phänomen des Deneuveschen Stils: Zu all ihren Rollen scheinen solche mit vielen Haarnadeln gezähmte Frisuren zu passen; sie betonen ihre makellose Fassade. Eine ins Gesicht fallende Strähne dagegen, wie nach dem – im Off stattgefundenen – Liebesakt mit dem jüngeren Lover ihrer Hélène in LE VENT DE LA NUIT (Philippe Garrel, 1999), signalisiert bereits Schlendrian, emotionalen Aufruhr, Verwirrung. Sie kann sich jedoch selbst jederzeit mit einer fliessenden, beiläufig-eleganten Bewegung die Haare zusammenstecken – ohne dafür einen Spiegel zu benötigen; und dann sieht sie trotzdem perfekt frisiert aus. Und sie kann, gelegentlich und ähnlich beiläufig, ihre Frisuren lösen; das wirkt bei ihr fast schon obszön und unangemessen offensiv, so wie in THE HUNGER, wenn sie als Mrs. Blaylock von Begierde überfallen wird. Dieser Film und Polanskis REPULSION (1965) – bezeichnenderweise beides britische Produktionen – sind auch die Filme, in denen ihre Haare gelegentlich ganz durcheinandergeraten, im progressiven Wahn in REPULSION und im wilden Blutrausch in THE HUNGER. Aber während ersterer getrost noch ihrer Anfangsphase zugerechnet werden kann, in der ihre Regisseure mit ihr experimentierten und sie das zuliess, ist Tony Scotts Regiedebüt ein genuines Deneuve-Vehikel, in der ihre überstilisierte Schönheit keine Einbussen erleiden muss. Die Bilder des Blutrauschs sind in sehr kurzem Takt geschnitten und wie mit Schlaglicht beleuchtet, kaum erkennt man dieses blutverschmierte Wesen mit zerzaustem Haar als Deneuve. Und vielleicht ist sie es ja tatsächlich nicht.

HAUT



Selten hat man Deneuve derangiert gesehen, und dazu gehört auch, dass man sie praktisch nicht nackt zu sehen bekommt. Man sieht dagegen Fragmente ihres Körpers: entblösste Schultern und Oberarme, eine Wade, ein Stück Oberschenkel, das über einem am Mieder befestigten Strumpf hervorblitzt. Polanski hat sie in REPULSION in ein weisses Batistnachthemd gesteckt – sie trägt wenig anderes in diesem Film – und immer wieder im Gegenlicht inszeniert, so dass die Umrisse ihres grazilen, mädchenhaften Körpers sich deutlich abzeichnen. Damit wirkte REPULSION stilbildend auf alle weiteren Filme, in denen Deneuve immer wieder in dünnen, weissen Négligés, unter denen sich ihre Körperkonturen erahnen lassen, auftrat. Wenn die Titelheldin in TRISTANA auf dem Balkon ihren Seidenkimono aufklappt, um dem taubstummen Sohn der Haushälterin, der sich im Garten postiert hat, eine Freude zu machen, dann wird in der Bewegung geschnitten, und wenn der Junge ihr auf der engen Wendeltreppe des Kirchturms von unten unter den Rock schaut, dann können die Kinobesucher nur ahnen, was er sieht. Auch in BELLE DE JOUR, in dem Deneuves Figur Séverine, Ehefrau eines Arztes, immerhin heimlich in einem Edelbordell arbeitet, sieht man sie ebenfalls nicht nackt, ausser unter einem schwarzen Tüllschleier und in einer Rückenansicht.

Deneuve spielte häufig Frauen, die von Männern so sehr begehrt werden, dass sie bereit sind, für sie Verbrechen zu begehen, Haus und Hof aufs Spiel zu setzen und sich buchstäblich und im übertragenen Sinn vor ihr in den Schmutz zu werfen. Das Ziel dieser Begierden müsste, so denkt man, der Besitz ihres Körpers sein. Der aber wird kokett verhüllt: Die vielen Organdykleider – noch in POTICHE trägt Madame Pujol ein rosa-weisses, das ihr angeblich schon vor dreissig Jahren passte –, weiche, leichte, flatternde Kreationen in Pastellfarben mit aufwendigen Rüschenarrangements, die etwa Yves Saint-Laurent für sie entwarf, sind Stoff gewordene Ambivalenz zwischen Verbergen und Enthüllung. Und zumindest im katholisch geprägten Frankreich ist genau diese Inszenierung am besten geeignet, das Begehren der Männer richtig zu entfachen, umso mehr, wenn es durch fortwährendes Sich-Entziehen weiter angeheizt wird. Eine Ausnahme ist LA SIRÈNE DU MISSISSIPPI, in dem sie tatsächlich zweimal ihren Oberkörper entblösst, wenn sie Nachthemd oder Pullover über den Kopf zieht. Dass Truffaut darauf bestanden hat, mag der Mode der Zeit geschuldet sein: Die sogenannte sexuelle Revolution im Kontext der Studentenrevolte von 1968 forderte ihren Tribut, nackte weibliche Brüste waren auf der Leinwand beinahe obligatorisch; in der Dramaturgie des Films verweist diese Lockerung der Sitten visuell bereits auf die immer grössere Entfernung des Paars von Recht und Gesetz. Interessant auch, dass der zweite Teil von LA SIRÈNE DU MISSISSIPPI bis in die Besetzung der Hauptrollen hinein – *Jean-Paul Belmondo* als Deneuves Partner – stark an das zwei Jahre zuvor uraufgeführte Outlaw-Drama BONNIE AND CLYDE mit Faye Dunaway und Warren Beatty erinnert, ein Film, der den von der Achtundsechziger-Generation geforderten Konventionsbruch exemplarisch repräsentierte.

SCHMUTZ

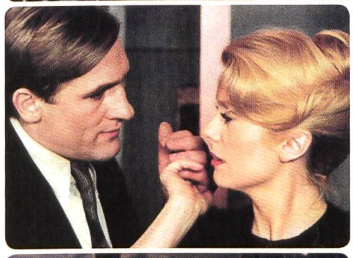
Deneuves Frauenfiguren repräsentieren dagegen in der Regel weder Moden noch Zeitgeist. Vielmehr scheinen sie für Frauenschicksale aller Zeiten zu stehen; Prototyp dafür ist Mrs. Blaylock in THE HUNGER, die aus der ägyptischen Antike stammt und sich dank der Zufuhr frischen Blutes immer wieder selbst erneuert hat. Ein charakteristisches Merkmal jener Frauenfiguren ist, dass sie selbst sexuelles Begehren kaum kennen. Im Gegenteil, sie strahlen mitunter eine Sterilität aus, die sie beinahe geschlechtslos wirken lässt, und vollkommen undenkbar ist in ihrem Zusammenhang der Austausch von Körperflüssigkeiten. Geküsst wird keusch, nie leidenschaftlich, und in der Regel wird abgeblendet, nachdem die Lippen der Deneuve jene ihrer Partner berührt haben. Gelegentlich gibt es eine Post-coitum-Situation, in der Bettdecken ordentlich hochgezogen, Haare dekorativ auf Kopfkissen drapiert sind. Roman Polanski und Luis Buñuel haben dieses adrette Image der Deneuve früh erkannt und damit gespielt. In REPULSION wäscht und kratzt sich Carole, die Belgierin in London, unablässig imaginären Schmutz von der Haut; in BELLE DE JOUR lässt sich Séverine in einem ihrer Tagträume, in ein weisses Gewand gekleidet und an einen Baum gefesselt, mit Schlamm bewerfen. In einem anderen wird sie an den Haaren über feuchten Waldboden gezerrt. Die Phantasien der jung verheirateten Séverine, die nicht mit ihrem Ehemann schläft, sondern sein unendliches Verständnis für ihre angenommene Keuschheit immer weiter ausreizt, richten sich nicht auf den lebendigen, handfesten Liebesakt, sondern auf polymor-

4

3

1

5

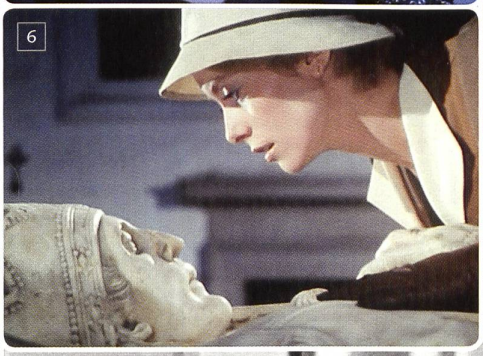


4

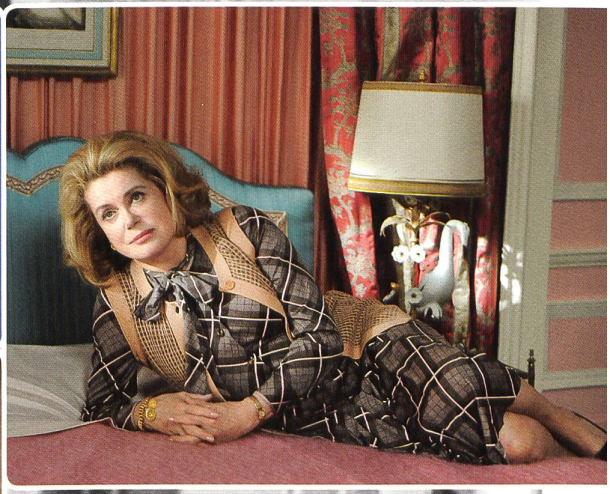
1

6

7



6



2

Vignetten im Text (von links nach rechts): Seite 35: LES PARAPLUIES DE CHERBOURG *Regie: Jacques Demy,* LE HÉROS DE LA FAMILLE *Regie: Thierry Klifa; Seite 36:* THE HUNGER *Regie: Tony Scott,* JE VOUS AIME *Regie: Claude Berri,* DANCER IN THE DARK *Regie: Lars von Trier; Seite 39:* TRISTANA *Regie: Luis Buñuel,* HUSTLE *Regie: Robert Aldrich*

8

3

9

7

7

8

6

2

11

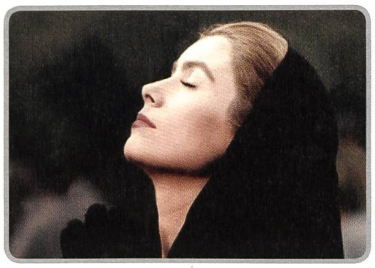
10

8

1 POTICHE *Regie: François Ozon;* 2 REPULSION *Regie: Roman Polanski;* 3 BELLE DE JOUR *Regie: Luis Buñuel;* 4 LE DERNIER MÉTRO *Regie: François Truffaut;* 5 LE CHOIX DES ARMES *Regie: Alain Corneau;* 6 TRISTANA *Regie: Luis Buñuel;* 7 THE HUNGER *Regie: Tony Scott;* 8 LES PARAPLUIES DE CHERBOURG *Regie: Jacques Demy;* 9 LA SIRÈNE DU MISSISSIPPI *Regie: François Truffaut;* 10 INDOCHINE *Regie: Régis Wargnier;* 11 DEMOISELLES DE ROCHFORT *Regie: Jacques Demy*

phe Perversion. Luis Buñuel, dessen Arbeitsweise Deneuve, wie sie in ihren Drehtagebüchern («In meinem Schatten», 2005) beschrieb, nicht immer verstand, hatte seinerseits jedoch schon früh verstanden, über welches Potential sie verfügte, und sie dementsprechend inszeniert.

MARMOR



Unkörperlich wie die Rollen der Deneuve ist auch ihr Spiel. Deneuve ist eine statuarische Darstellerin, ideal geeignet für die unzähligen Grossaufnahmen ihres schönen Gesichts im Profil und en face, auch für Sitzen und Stehen in eleganter Haltung, für gemächliches Gehen, vornehmes Schreiten, fürs Fahren in Cabriolets und Limousinen, denen sie graziös entsteigt. Muskelkraft muss sie kaum einmal anwenden, sportlich kann man sie wirklich nicht nennen. Da zeigt sich, dass Catherine Deneuve einer Generation angehört, für die Workout und Personal Trainer noch Fremdwörter waren. Auch mit diesem Umstand ihrer relativen Unbeweglichkeit geht François Ozon ironisch um, wenn er sie am Anfang und am Ende von POTICHE in Trainingsanzüge steckt und gemessen joggen lässt. Allein die Sportkleidung wirkt fast unanständig an Deneuve, ähnlich wie in DANCER IN THE DARK (Lars von Trier, 2000) die Fabrikarbeiterinnenschürze.

Und wie in diesem zeigt sie auch in POTICHE wieder einmal, dass sie zwar singen, aber nicht tanzen kann: Das Quirlig-Mobile liegt ihr nicht, obwohl sie dem zum Trotz in einer ganzen Reihe von Musicals spielte, ein Genre, das bei seinen Interpreten auch Tanzkünste voraussetzt. So wagte sie in den beiden von Jacques Demy inszenierten Musicals LES PARAPLUIES DE CHERBOURG und LES DEMOISELLES DE ROCHEFORT hier mal einen Hüpfer, da mal eine Drehung oder einen Wechselschritt; viel mehr an Tänzerischem aber ist nie dazugekommen, viel weniger konnte es daher auch nicht werden. Selbst bei Gesellschaftstänzen verharrt die Kamera oft in der Nahaufnahme, weil es stets um die Blicke der Partner auf Deneuve geht. Oder um die Nähe und Distanz der Körper, nicht aber um Choreografien. In einer grossen Ensembleszene in DANCER IN THE DARK, wenn die Fabrikarbeiter und -arbeiterinnen zum Lärm der Maschinen tanzen, hat die Deneuve zwar eine exponierte Rolle, aber die besteht darin, dass sie eben nicht tanzt, sondern sich würdevoll zwischen den Tänzern bewegt, gerade noch im Rhythmus, den Rest der Illusion besorgt der Schnitt.

ZEIT

In POTICHE verkauft Suzanne Pujol nicht mehr wie die kleine Geneviève in LES PARAPLUIES DE CHERBOURG Regenschirme in der Provinz, sondern lässt sie selbst produzieren – als plötzlich zur Chefin gewordene Gattin eines Regenschirmfabrikanten. Auch weil Ozon mit Deneuves Inszenierung so deutlich an die Anfänge der Schauspielerin anknüpft, kommt man noch einmal ins Grübeln darüber, was das Geheimnis ihres seit über fünfzig Jahren wenig veränderten und ununterbrochen gefragten Stils eigentlich ist.

Und tatsächlich ist es die Moderne der Sechzigerjahre, durch die Deneuve nachhaltig geprägt scheint. Die zurückgenommene Eleganz in Mode und Interior Design, die vorsichtigen Experimente auf den Gebieten der Technik und Architektur, der Existenzialismus in Kunst und Kultur, während der Untergang der Nachkriegsordnung in den westeuropäischen Gesellschaften schon spürbar wurde, liessen die Zeitgenossen in einer Art freiwilliger Starre verharren. Man schien abzuwarten und zu beobachten, abzuwägen und für jeden Schritt nach vorn zwei zurück zu gehen. Man posierte eher als zu probieren, stagnierte statt zu agieren, man war indigniert statt agitiert, man bewahrte Haltung und Fassung. In Deneuves Spiel scheinen die Sixties bis heute durch. Wie ein Monument jener Dekade ragt sie in die Gegenwart hinein, lebendes und äusserst aktives Beispiel für eine mittlerweile klassisch zu nennende Darstellungsweise.

GOLD

«Es gibt solche Blondinen und solche, das ist heutzutage fast schon ein geflügelter Witz. Alle Blondinen haben ihre Mucken, mit Ausnahme vielleicht nur der wasserstoffblonden, die jenseits der Chemie so blond sind wie ein Zulu und von Gemüt so glatt wie ein Bürgersteig. Da gibt es das kleine süsse Blondchen, das piepst und zwitschert, und die grosse statuenhafte Blondine, die nur einen einzigen ihrer eisblauen Blicke braucht, um einen auf Distanz zu halten. Da gibt es die Blondine, die hinreissend zu einem aufschaut und ebenso hinreissend duftet und schimmert und einem am Arm hängt und die dann immer so sehr, sehr müde ist, wenn man sie heimbringt. ... Da gibt es die sanfte und willige Blondine mit dem Hang zum Alkohol, der ganz egal ist, was sie anhat, solange es nur Nerz ist, oder wohin man mit ihr geht, solange es nur das Starlight Roof ist und der trockene Champagner in Strömen fliesst. Da gibt es die kleine kesse Blondine, die ein bisschen bleich ist und für sich selber zahlen will und voll Sonnenschein und Mutterwitz steckt und Judo gelernt hat und einen Lastwagenfahrer mit einem Schulterschwung aufs Kreuz legt. ... Da gibt es die blasse, sehr blasse Blondine, die an einer zwar nicht tödlichen, aber unheilbaren Form von Anämie leidet. ... Und schliesslich gibt es da die Superblondine, das Prachtstück zum Vorzeigen, das drei Klassegangster hinter sich bringt und dann ein paar Millionäre heiratet, für eine Million pro Kopf ...» Man sollte meinen, dass Raymond Chandlers Blondinenkategorien, 1954 in «The Long Goodbye» veröffentlicht, ausreichen, um das Rollenspektrum der Deneuve zu beschreiben, tatsächlich aber scheint sie nur einen einzigen Typus *hors catégorie* zu verkörpern, in der ein Moment ihrer eigenen Persönlichkeit steckt, und die muss von jeher erstaunlich gefestigt gewesen sein.

Catherine Deneuve, die im Laufe ihrer Karriere mehrere Figuren namens Marianne gespielt und auch als Modell für die Darstellung der französischen Nationalfigur fungiert hat, gilt als Inbegriff französischer Eleganz oder als die schönste Frau der Welt, schliesslich als eine der letzten grossen Diven, vielleicht sogar als die letzte auf dem Gebiet des Films.

In POTICHE ist Deneuves Madame Pujol ein Happy End vergönnt, dessen viele ihrer früheren Figuren nicht teilhaftig wurden: als von Männerphantasien, Männerzugriffen und -zuschreibungen endlich emanzipierte ältere Frau, Vorbild für ihre eigene und nachfolgende Generationen, die singend und lächelnd in die achtziger Jahre aufbricht.

Mehr als hundert Filme hat sie gedreht, fast ausschliesslich in Frankreich; und so ist die Deneuve auch eine nationale Ikone, eine der berühmtesten Repräsentantinnen des französischen Kinos. Über ihr Privatleben dringt wenig in die Öffentlichkeit, und während ihrer öffentlichen Auftritte benimmt sie sich stets so, wie man es von einem Star ihres Formats erwartet: Ihre Leinwand-Persona kommt ungefähr zur Deckung mit ihrer Selbstdarstellung. Deneuve ist Grande Dame, kontrolliert, elegant, höflich und dabei sehr distanziert.

So konnte sie vierzig, fünfzig und sechzig Jahre alt werden, ohne dass ihre Karriere darunter gelitten hätte und ohne dass sie – dies im Gegensatz etwa zu ihren viel jüngeren Kolleginnen Isabelle Adjani und Emmanuelle Béart – auffällige plastisch-chirurgische Eingriffe hätte vornehmen lassen. Allerdings gibt es doch ein schlecht gehütetes Geheimnis – nicht hinter, sondern, buchstäblich, unter dem immer noch beinahe makellosen Porzellan-Teint von Catherine Deneuve: Angeblich lässt sie sich Goldfäden implantieren, um die Haut aufzupolstern. Man könnte denken, dass diese Anti-Aging-Methode überhaupt nur für sie erfunden worden sei. Abend für Abend sagt Gérard Depardieu als Bühnenschauspieler in LE DERNIER MÉTRO zu seiner Partnerin, die er auch ausserhalb der Bühne verehrt: «Es schmerzt mich, dich anzusehen, so schön bist du.» POTICHE knüpft auch an diese Szene an, wenn es zwischen Madame Pujol und dem Bürgermeister Monsieur Babin noch einmal ein wenig funkt, dreissig Jahre nachdem sie ein Techtelmechtel hatten. Während Depardieu faltenlos geblieben, jedoch vor lauter Fett die Gesichtskonturen verloren hat, ist Catherine Deneuve – auch dreissig Jahre nach LE DERNIER MÉTRO – in Form: kein Golden Girl, aber eine genuine Madame d'Or.

Daniela Sannwald