

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 44 (1992)
Heft: 11

Artikel: Zwischen Dokumentation und Fiktion
Autor: Egger, Barbara
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-931764>

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: 12.01.2026

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

▶▶ AGNÈS VARDA

Zwischen Dokumentation und Fiktion

AGNÈS VARDA GEHÖRT ZU DEN BEDEUTENDSTEN REGISSEURINNEN DES FRANZÖSISCHEN FILMS. IM NOVEMBER SIND IN VERSCHIEDENEN STÄDTEN RETROSPEKTIVEN IHRER FILME ZU SEHEN.

Barbara Egger

Als Agnès Varda, 1928 in Brüssel geboren, 1954 ihren ersten Film «*La pointe courte*» dreht, hat sie zuvor als Hausfotografin beim "Théâtre National Populaire" (TNP) von Jean Vilar gearbeitet und kaum mehr als 25 Filme gesehen («Wenn ich die Meisterwerke – von Männern und Frauen – bereits gesehen hätte, die ich seither entdeckte, wäre ich vielleicht eingeschüchtert oder gehemmt gewesen»). Varda beginnt in der Nähe der südfranzösischen Hafenstadt Sète, wo sie einen Teil ihrer Jugend verbrachte, zu drehen. Ein Spielfilm entsteht, der sich zwischen zwei Welten bewegt, mit Szenen eines Paares (Philippe Noiret und Silvia Monfort), das sich trennen will, konfrontiert mit Bildern aus dem Alltag eines armen Fischerdorfes. In Anlehnung an die Romantechnik William Faulkners werden zwei verschiedene Geschichten in alternierenden Kapiteln erzählt. «*La pointe courte*» ist bereits der Prototyp eines «Autorenfilms» und beeinflusst die spätere «Nouvelle Vague». Alain Resnais, der den Film schnitt, meinte, dass dieser bereits seine eigenen Ideen antizipiere. Und er enthält bereits das für die Regisseurin typische dokumentarische Moment in der Fiktion.

Der Film ist ein finanzieller Misserfolg, und Agnès Varda hat vorerst kei-

ne weitere Möglichkeit, ihre eigenen Projekte zu realisieren. Schliesslich willigt sie ein, einen Film über die Schlösser der Loire zu drehen. Sie geht an diese Auftragsarbeit voller Ablehnung gegenüber «dieser dekadenten Kunst» heran und lässt sich dann doch von ihr gefangen nehmen. Bei «*O saisons, ô châteaux*» sieht man «sieben Minuten Schlösser und fünfzehn Minuten Belustigungen, Kürbisse, Hüte und andere Dinge», beschreibt Varda ihren Film. Er ist, wie die nächste Auftragsarbeit – über die Côte d'Azur («*Du côté de la Côte*», 1958) –, voller ironischer Poesie.

Varda wird sich in ihrem Leben immer wieder dem Dokumentarfilm zuwenden. Später sind es natürlich selbstgewählte Themen, engagierte Filme, oft aus einer Situation, einer Begegnung heraus entstanden. 1963 dreht sie «*Salut les Cubains*», als Ehrung Kubas gedacht. Die Regisseurin empfindet die kubanische Form des Sozialismus als überraschend und fröhlich, lässt sich sogar zu der naiven Bemerkung hinreissen: «Ich konnte mich als Kubanerin fühlen.» 1967 begegnet sie in San Francisco Vertretern der «Black Panthers»-Bewegung, filmt ihre Versammlungen, Demonstrationen («*Black Panthers*», 1968). «*Mur murs*» (Mauerbilder) von 1980 über die Murals,

die Wandgemälde in Los Angeles, ist einer ihrer schönsten Dokumentarfilme. «Die Mauern erzählen von einer Stadt und ihren Menschen», sagt Agnès Varda im Off-Kommentar und umreisst damit ihr filmisches Konzept. Sie lässt zu jedem Wandbild die Menschen hinzutreten, die es gemalt haben, und fängt schliesslich eine Familie, eine Gruppe, ein ganzes Quartier ein. Und so entsteht zugleich ein Bild der Stadt Los Angeles mit ihren unterschiedlichen Bewohnern, ihrem Alltag, ihren Träumen und Kämpfen.

1961 realisiert Varda ihren zweiten Spielfilm, «*Cléo de 5 à 7*» (Mittwoch zwischen 5 bis 7). Die Hauptfigur ist Schlagersängerin und erinnert an die Frauenfiguren der «Nouvelle Vague», an die Mannequins, die Schauspielerinnen. Der Film erzählt zwei Stunden im Leben von Cléo, zwei Stunden, in denen sie auf das Ergebnis einer Krebsuntersuchung wartet: Sie kauft sich einen Hut, bekommt Besuch von ihrem Liebhaber, unterbricht auf einmal die Probe mit zwei Musikern, schlendert durch Paris, lernt einen Soldaten kennen. Der Film löst allmählich das kosmetisch-undurchdringliche Bild von Cléo auf: Sie tauscht ihr Kleid gegen ein schlichteres ein, verschenkt das alberne Hütchen, trägt ihr ▶



AGNÈS VARDA

Haar am Ende des Films unordentlicher. Die Selbstfindung von Cléo ist aber zu sehr auf das Sichtbare beschränkt. Und keine Tragik bricht ein in die schön arrangierten, Schwarz-weiß-Bilder.

Einen beunruhigenderen, provokativeren Film schafft Agnès Varda 1965 mit *«Le bonheur»* (Das Glück). Sie breitet vor den Zuschauern ein Idyll aus. In impressionistisch anmutenden Farbbildern zeigt sie den harmonischen Alltag einer Familie, Ausflüge, Picknicks im Wald. Das vollkommene Glück findet der Mann ebenso bei seiner Geliebten. Als seine Ehefrau ertrinkt, nimmt die Geliebte den Platz der Verstorbenen ein. Varda wollte ein Glück zeigen, in dem jegliche Moral abwesend ist, Menschen im Zustand der Unschuld. Dass es für Zuschauerinnen und Zuschauer keinen Blick auf diesen Film jenseits von Moral gibt, hat sie dabei außer acht gelassen. Die Schlusssequenz, in der der Mann mit seiner Geliebten und den Kindern im Wald picknickt, wiederholt die Eingangsszene des Films, das Picknick mit der Ehefrau, und plötzlich verkehren sich die wunderschönen Bilder in ihr Gegenteil: Die Wärme des Sonnenlichts, die Farben der Blätter bergen auf einmal den Schrecken der Austauschbarkeit in sich.

Varda hat in ihren Filmen immer wieder Frauen in den Mittelpunkt gestellt. In *«L'une chante, l'autre pas»* (Die eine singt, die andere nicht, 1977), einer Mischung aus fiktiver Spielhandlung und Dokumentation, thematisiert sie die Rechte der Frau im Frankreich zwischen 1962 und 1976. In *«Jane B.»* (1987) entwirft sie ein Porträt der englischen Schauspielerin Jane Birkin, inszeniert deren Phantasien, lässt sie verschiedene Rollen ausprobieren: als Muse, als Revolverfrau eines Wildwestfilms, als liegender Akt eines Gemäldes (Varda gleitet mit der Kamera über Janes Körper, ertastet sie, wie sie es später in *«Jacquot de Nantes»* mit ihrem Mann Jacques Demy tut, der am Strand liegt). Varda holt für Birkin Wunschpartner aufs Set wie Jean-Pierre Léaud oder Philippe Léotard und lässt Jane auch ungeliebte



«Le bonheur»

Rollen spielen wie etwa Tarzans Jane. Und sie thematisiert zugleich ihr Verhältnis als Regisseurin zu ihrem Modell Jane Birkin.

Die meisten Figuren ihrer Filme seien einsam, sagte Agnès Varda einmal. Besonders trifft dies auf Mona in *«Sans toit ni loi»* (Vogelfrei, 1985) zu: Ein Landarbeiter findet die Leiche einer jungen Frau, die offenbar erfroren ist. Mit diesem Film imitiert Varda ein dokumentarisches Vorgehen. Die Personen, die Mona zuletzt gesehen haben, schildern ihre Begegnung mit der Landstreicherin. Die Regisseurin verzichtet aber auf jegliche sozial-psychologische Studie, bietet keine Erklärung an. Ihre Landstreicherin bleibt unzugänglich für den Zuschauer. «Mona ist eine Person, die stört und verwirrt, weil sie alles zurückweist, auch die geringste soziale Anbiederung, jegliche Perspektive», sagte die Regisseurin über ihre Figur. Der Film besticht vor allem durch das intensive Spiel von Sandrine Bonnaire, die die Verweigerung von Mona glaubwürdig und authentisch macht.

Agnès Varda hat ihr Leben mit einem Mann geteilt, dessen Filmschaffen

kaum unterschiedlicher sein könnte: mit Jacques Demy, dem französischen Musicalregisseur. «Mich faszinierte, dass er schon mit dreizehn Jahren wusste, was er werden wollte. Ich hingegen kam zum Film wie die Jungfrau zum Kind», so Varda. Die Regisseurin zeigt in *«Jacquot de Nantes»* (1991) Demys glückliche Kindheit, die Jahre zwischen 1939 und 1949, Episoden aus einem kleinbürgerlichen Leben: Der Vater hat eine Autowerkstatt, die Mutter frisiert den Nachbarn das Haar und singt beim Kochen. Jacquot begeistert sich fürs Kino, inszeniert seine ersten, kleinen Theaterstücke und macht Filmexperimente. Die Regisseurin blendet immer wieder Ausschnitte aus Demys Filmen ein (etwa aus *«Lola»*, 1961, und *«Les parapluies de Cherbourg»*, 1964), zieht spielerisch Parallelen zwischen Werk und Leben und macht damit deutlich, wie sehr der Regisseur für seine märchenhaften Filme aus der Kindheit geschöpft hat. Agnès Varda hat mit *«Jacquot de Nantes»* einen zärtlichen Film geschaffen, eine Liebeserklärung an ihren inzwischen verstorbenen Mann, einen Film über die Leidenschaft fürs Kino. ■