

## Cornelia Ruhe

### Agnès Varda: *Sans toit ni loi* (1985)

Bei der *Mostra*, den Internationalen Filmfestspielen von Venedig erhält mit Agnès Varda 1985 die zweite Frau in der Geschichte des Festivals einen Goldenen Löwen.<sup>1</sup> Der Film, für den sie nicht nur mit dem Hauptpreis des Festivals ausgezeichnet wird, sondern auch mit dem Prix FIPRESCI (*Fédération Internationale de la Presse Cinématographique*) und dem Prix OCIC (*Organisation Catholique Internationale du Cinéma et de l'Audiovisuel*), steht dabei im scharfen Kontrast zum glamourösen Publikum auf dem roten Teppich: *Sans toit ni loi* erzählt in Rückblenden die letzten Monate der Obdachlosen Mona (gespielt von der 17-jährigen Sandrine Bonnaire), die im winterlichen Südfrankreich an Kälte und Erschöpfung ver stirbt. Nach dem Auftakt in Venedig feiert Monas „marche à la mort“<sup>2</sup> [„Todesmarsch“] national wie international weitere Erfolge.<sup>3</sup>

Mit der Prämierung von Vardas Film konsolidiert sich einerseits die in den 1980er Jahren nicht nur bei den Filmfestspielen in Venedig zu verzeichnende Neigung der Jurys und Kritiker zum europäischen Autorenfilm. Andererseits wird mit Agnès Varda eine Künstlerin ausgezeichnet, die innerhalb der französischen, aber auch der europäischen Filmlandschaft eine singuläre Position einnimmt: Als sie am 29. März 2019 mit 90 Jahren stirbt, kann sie auf eine 70-jährige Karriere als Fotografin, Installationskünstlerin und Regisseurin zurückblicken. Nicht nur aufgrund des hohen Alters, das sie erreicht hat, gehört sie zu den wenigen Regisseuren und ist die vermutlich einzige RegisseurIn, die mit einem Ehren-César (2001), einem Ehren-Leoparden des Internationalen Filmfests von Locarno (2014, als zweite Frau), einer Ehren-Palme des Filmfestivals in Cannes (2015, als erste Frau), einem Ehren-Oscar (2017, als erste Regisseurin) sowie einer Berlinale Kamera (2019) so

---

<sup>1</sup> Nur vier Jahre vor ihr hatte 1981 Margarethe von Trotta die Auszeichnung für *Die bleierne Zeit* erhalten. 25 Jahre nach dem Goldenen Löwen für Varda hat sich die Anzahl der weiblichen Preisträgerinnen gerade einmal verdoppelt: 2001 wurde Mira Nair für *Monsoon Wedding* ausgezeichnet, 2010 Sofia Coppola für *Somewhere*.

<sup>2</sup> Alain Bergala: „La repousse. *Sans toit ni loi*, d’Agnès Varda“, in: *Cahiers du cinéma*, 378 (1985), S. 5–8, hier S. 6.

<sup>3</sup> Darunter sind Auszeichnungen für Sandrine Bonnaire als beste Schauspielerin bei den französischen Césars und durch die LAFCA (*Los Angeles Film Critics Association*), die *Sans toit ni loi* auch als besten fremdsprachigen Film prämiert.

gut wie alle nationalen wie internationalen Auszeichnungen für ihr Lebenswerk erhalten hat, die das Filmgeschäft bietet.

Bisweilen als einzige Frau zur Nouvelle Vague gezählt, der sie sich allerdings nicht zugehörig fühlte, an anderer Stelle als deren Vorläuferin, Mutter oder gar Großmutter bezeichnet,<sup>4</sup> wechselt sie in ihrer Karriere nicht nur immer wieder zwischen Spiel- und Dokumentarfilmen, sondern entwickelt aus der Mischung beider Genres die für sie charakteristische hybride Form. In ihrer Dankesrede anlässlich des Erhalts der *Palme d'honneur* in Cannes 2015 betont sie, dass ihre Filme kaum Geld eingespielt hätten und sie den Preis daher auch als „palme de résistance et d'endurance“<sup>5</sup> verstehe. Die politischen Haltungen der Feministin Varda fließen immer wieder in ihr künstlerisches Schaffen ein. Eine Konstante ihres Werks ist ihr Interesse an den ‚kleinen Leuten‘ und den Marginalisierten der Gesellschaft – beides spielt in *Sans toit ni loi* eine zentrale Rolle. Daher soll der Film zunächst im umfangreichen Œuvre Vardas verortet werden.

## La glaneuse

Agnès Varda kommt 1928 als Arlette Varda im belgischen Ixelles zur Welt, als Tochter eines griechischen Vaters und einer französischen Mutter.<sup>6</sup> Im Mai 1940 flüchtet die Familie aus Belgien und lässt sich im südfranzösischen Sète nieder. Nach dem Baccalauréat studiert sie Fotografie an der *École des beaux-arts* in Paris und Kunstgeschichte an der *École du Louvre*.<sup>7</sup> Ab 1948 arbeitet sie für Jean Vilar als Fotografin beim von ihm 1947 gegründeten Theaterfestival in Avignon; 2007 wird eine Auswahl dieser Fotos, u. a. von Gérard Philippe, Maria Casares und Jean Vilar selbst während des Festivals in der Kapelle von Saint-Charles ausgestellt.<sup>8</sup>

---

<sup>4</sup> Jacquelin Levitin: „Mother of the New Wave: An Interview with Agnès Varda (1974)“, in: T. Jefferson Kline (Hrsg.): *Agnès Varda: Interviews*, Jackson: University Press of Mississippi, 2014, S. 53–63; Carol Allen: „The Grandmother of the New Wave (1996)“, in: ebd., S. 160–172.

<sup>5</sup> [„als Auszeichnung für Widerstand und Durchhaltevermögen“]. Die Rede ist nur über die Facebook-Seite des Filmfestivals in Cannes abrufbar: <https://www.facebook.com/festivaldecannes/videos/1021332211388671/> (31.1.2019).

<sup>6</sup> Mit 18 Jahren lässt sie ihren Vornamen zu „Agnès“ ändern, wie sie in dem autobiographischen Film *Les Plages d'Agnès* erzählt (2008).

<sup>7</sup> Auf die Präsenz kunstgeschichtlicher Anspielungen in den Filmen Vardas ist in der Sekundärliteratur immer wieder hingewiesen worden, etwa von Susan Hayward: „Beyond the Gaze and into *femme-filmécriture*. Agnès Varda's *Sans toit ni loi* (1985)“, in: dies. (Hrsg.): *French film texts and contexts*, London: Routledge, 2002, S. 269–280, vor allem S. 276 ff., oder Alison Smith: *Agnès Varda*, Manchester/New York: Manchester University Press, 1998, v. a. S. 32 ff.

<sup>8</sup> Armelle Heliot: „Agnès Varda, photographe au cœur de l'Avignon de Jean Vilar“, in: *Le Figaro*, 29. März 2019.

Obwohl Vardas Interesse an Literatur zunächst weit ausgeprägter war als das am Kino – „[i]n fact Varda had seen very few films before 1954 [...], she was on the whole more interested in literature“,<sup>9</sup> betont Alison Smith –, dreht sie 1954 ihren ersten Film, *La Pointe Courte*. Um den Film finanzieren zu können, gründet sie die Produktionsfirma Tamaris Films, die ab 1975 unter dem Namen Ciné-Tamaris weiterbesteht. Die Produktionsfirma, die die meisten Filme Vardas produziert hat, gewährt ihr eine gewisse Selbstständigkeit, die im Filmgeschäft keineswegs selbstverständlich ist. *La Pointe Courte* wird 1955 beim Filmfestival in Cannes gezeigt<sup>10</sup> und von der Kritik positiv aufgenommen; Einflüsse des Neorealismus werden konstatiert.<sup>11</sup> Aus der Retrospektive ist es dieser Film, der den Ruf Vardas als Vorläuferin der Nouvelle Vague begründet.

*La Pointe Courte* vereint quasi-dokumentarische Aufnahmen der Fischer und ihrer Familien im gleichnamigen Viertel von Sète mit der Handlung um ein Paar (die einzigen professionellen Schauspieler des Films, Silvia Monfort sowie Philippe Noiret in seiner ersten Kinorolle), das den Status seiner Beziehung diskutiert: „J’avais une idée très précise dans *La Pointe Courte*: c’était de proposer deux thèmes, non pas contradictoire mais qui, mis côte à côte, étaient des problèmes qui s’annulaient mutuellement“, so Varda über ihren ersten Film.<sup>12</sup> Die dörfliche Gemeinschaft als „interlinked community, in which there is no such thing as an isolated drama“<sup>13</sup> steht im Vordergrund des Films. Das Interesse an der Struktur, der Funktion und den Auswirkungen solcher Gemeinschaften teilt der Film mit dem späteren Dokumentarfilm *Daguerréotypes* (1975) über die Straße, in der die Regisseurin in Paris über Jahrzehnte lebte und ihre kleinen Händler, sowie mit den in

---

<sup>9</sup> Smith, Anm. 7, S. 5. Ginette Vincendeau berichtet gar, Varda habe vorher lediglich *Citizen Kane* gesehen und ihre Filmbildung erst nach den Dreharbeiten zu *La Pointe Courte* erworben (Ginette Vincendeau: „*La Pointe Courte*: How Agnès Varda invented the New Wave“, in: *The Criterion Collection*, 21. Januar 2008, <https://www.criterion.com/current/posts/497-la-pointe-courte-how-agn-s-var-da-invented-the-new-wave>, 07.02.2020).

<sup>10</sup> Vgl. die Rede Vardas bei der Entgegennahme der *Palme d’honneur* in Cannes 2015, Anm. 5. Als Hommage an die Regisseurin basierte das offizielle Plakat der Internationalen Filmfestspiele von Cannes 2019 auf einem Foto von Agnès Varda während der Dreharbeiten zu *La Pointe Courte* (vgl. „Agnès Varda fait l’affiche du Festival de Cannes 2019“, in: *Le Monde*, 15. April 2019).

<sup>11</sup> Varda selbst behauptet allerdings, zum Zeitpunkt der Dreharbeiten zu *La Pointe Courte* mit den Filmen der italienischen Neorealisten nicht vertraut gewesen zu sein, vgl. Agnès Varda: *Varda par Agnès*. Paris: Cahiers du cinéma/Ciné-Tamaris, 1994, S. 46.

<sup>12</sup> Pierre Uytterhoeven: „Agnès Varda de 5 à 7. Entretien“, in: *Positif*, 44 (1962), S. 1–14, hier S. 1 [„Ich hatte eine sehr genaue Vorstellung von *La Pointe Courte*: Ich wollte zwei Themen behandeln, die nicht gegensätzlich waren, die sich aber, wenn man sie nebeneinanderstellte, gegenseitig annullierten“].

<sup>13</sup> Smith, Anm. 7, S. 66.

Los Angeles angesiedelten Filmen *Mur murs* (1981) und *Documenteur* (1981). Das Nebeneinander von dokumentarisch anmutenden Szenen – heute würde man vermutlich von Elementen der *scripted reality* sprechen – und Spielfilmhandlung wird auch für andere Filme Vardas wie *Sans toit ni loi* charakteristisch bleiben.

Nach zwei Auftragsarbeiten, *Ô saisons, ô châteaux* (1957) und *Du côté de la côté* (1958), sowie dem eher avantgardistischen Kurzfilm *L'Opéra-Mouffe* (1958) folgt 1961 Vardas zweiter Spielfilm, *Cléo de 5 à 7*. Zwar wird dieser Film, der im Vergleich mit anderen Werken der Regisseurin als „relatively mainstream“<sup>14</sup> bezeichnet werden kann, gemeinhin der Nouvelle Vague zugeschlagen, sie selbst sah sich und ihre Arbeit jedoch nie als Teil der Gruppe.<sup>15</sup> Dieses „portrait de femme inscrit dans un documentaire sur Paris“<sup>16</sup> ist ein in Echtzeit ablaufender Film über eine junge und erfolgreiche Sängerin, die das Ergebnis einer medizinischen Untersuchung erwartet. Ihre Angst, Krebs zu haben, lässt sie knapp zwei Stunden ziellos durch Paris streifen, während die Kamera sie und ihre Begegnungen einfängt. Wie eine Reihe späterer Filme von Varda und bis zu einem gewissen Grad auch *Sans toit ni loi*, geht dieser Film der Frage nach der weiblichen Identität nach. Cléo muss sich davon lösen, sich durch die Augen anderer zu betrachten und davon definieren zu lassen.<sup>17</sup>

Der Blick der Anderen und seine Definitionsmacht insbesondere für Frauen ist auch in weiteren Filmen der Regisseurin ein zentrales Thema, sowohl in den dezidierten politisch-feministischen Filmen wie dem Kurzfilm *Réponse de femmes* (*Notre corps, notre sexe*, 1975), dem Spielfilm *L'Une chante, l'autre pas* (1976) als auch in *Ulysse* (1982), der Kurzfilm-Meditation über ein Foto und seine Interpretationen, *Jane B. par Agnès V.* (1987), dem Film über ihre langjährige Freundin Jane Birkin,<sup>18</sup> oder eben in *Sans toit ni loi*.

Zu verzeichnen ist darüber hinaus ein Triptychon an Filmen, die Vardas 1990 verstorbenem Mann Jacques Demy, dem Regisseur von Filmen wie *Les Parapluies de Cherbourg* (1964) und *Les Demoiselles de Rochefort* (1967) gewidmet sind: In

---

<sup>14</sup> Ebd., S. 97.

<sup>15</sup> Alison Smith weist darauf hin, dass Agnès Varda gemeinsam mit Alain Resnais, mit dem sie als Verantwortlichem für den Schnitt bei *La Pointe Courte* zusammengearbeitet hatte, und Chris Marker auch als „Groupe Rive Gauche“ der Nouvelle Vague bezeichnet wurde (vgl. Smith, Anm. 7, S. 7). Die Website von Ciné-Tamaris kündigt den Film allerdings als „un des films emblématiques de la Nouvelle Vague...“ an (<https://www.cine-tamaris.fr/cleo-de-5-a-7/>, 4.2.2020).

<sup>16</sup> Agnès Varda: *Cléo de 5 à 7. Scénario*, Paris: Gallimard, 1962, Klappentext [„Porträt einer Frau, das einem Dokumentarfilm über Paris eingeschrieben ist“].

<sup>17</sup> Smith, Anm. 7, S. 97.

<sup>18</sup> Komplementär und parallel zu diesem Filmprojekt entsteht aus einer Idee von Jane Birkin der Spielfilm *Kung Fu Master* (1987) über eine alleinerziehende Mutter (gespielt von Jane Birkin), die sich in einen Klassenkameraden ihrer 14-jährigen Tochter verliebt (gespielt von Mathieu Demy, dem Sohn von Agnès Varda und Jacques Demy).

den letzten Monaten seines Lebens dreht sie mit *Jacquot de Nantes* (1990) einen von seinen Kindheitserinnerungen inspirierten Spielfilm. Es folgt mit *Les Demoiselles ont eu 25 ans* (1992) eine Dokumentation über die Dreharbeiten zu Demys berühmtem Spielfilm und der 25-Jahr-Feier, die die Stadt Rochefort ihm widmet, sowie der Dokumentarfilm *L'Univers de Jacques Demy* (1993).

Bereits in *La Pointe Courte* und in *Daguerréotypes* standen das Leben und der Alltag kleiner Leute im Mittelpunkt. Einen ähnlichen Schwerpunkt setzt im Jahr 2000 der vielfach preisgekrönte Dokumentarfilm *Les Glaneurs et la Glaneuse*. Ausgehend von der traditionellen Tätigkeit der Nachlese geht die Regisseurin der Frage nach, was in der französischen Gesellschaft – die hier exemplarisch für andere Industriegesellschaften steht – mit den ‚Resten‘ geschieht: Varda beobachtet, wie nicht nur in ländlichen Kontexten, sondern auch in der Stadt Menschen mit ganz unterschiedlichen Motivationen – aus Hunger, Not oder Überzeugung, mit künstlerischer Absicht oder um der Wegwerfgesellschaft zu entkommen – Dinge (auf-)sammeln, die andere weggeworfen haben, weil sie übrig oder überflüssig sind oder weil sie nicht die richtige Form oder Größe für die Vermarktung haben. Scheint zu Beginn des Films die Praxis der Nachlese und des Sammelns im Zentrum zu stehen, so erweisen sich schon bald die Sammlerinnen und Sammler, deren Geschichten die *glaneuse* Varda ‚sammelt‘, als der eigentliche Mittelpunkt des Films. Er porträtiert „the people who aren't formatted, the human equivalents of the potatoes that aren't the right size for the supermarket shelves“,<sup>19</sup> wie Nathalie Rachlin bemerkt. Varda kehrt damit, wenn auch aus einem anderen Blickwinkel, erneut zu Menschen wie Mona zurück, der Protagonistin aus *Sans toit ni loi*.

Zugleich setzt *Les Glaneurs et la Glaneuse* eine Tendenz der Regisseurin fort, die sich bereits in früheren Filmen abzuzeichnen begann: Sie schreibt sich selbst als Figur mehr und mehr in ihre Filme ein. Bereits der Untertitel von *L'Opéra-Mouffe*, „Carnet de notes filmées rue Mouffetard à Paris par une femme enceinte en 1958“<sup>20</sup> verriet eine Präsenz; als Off-Stimme führte die Regisseurin durch Filme wie *Daguerréotypes*, den sie mit den Worten beschloss „c'est un film que je signe en voisine, Agnès, la daguerréotypesse“ (01:14:52).<sup>21</sup> In *Sans toit ni loi* ist es ebenfalls ihre Stimme aus dem Off, die den Film in Gang setzt. In *Jane B. par Agnès V.* sieht man sie dann bereits im Dialog mit ihrer Protagonistin, während sie in *Les Glaneurs et la Glaneuse* wie nebenbei auch sich selbst bei der Arbeit mit der für

---

<sup>19</sup> Nathalie Rachlin: „L'exclusion au cinéma: le cas d'Agnès Varda“, in: *Women in French Studies*, Special Issue (2006), S. 88–111, hier S. 93.

<sup>20</sup> [„Filmische Aufzeichnungen der rue Mouffetard in Paris von einer schwangeren Frau 1958“].

<sup>21</sup> [„es ist ein Film, für den ich als Nachbarin verantwortlich zeichne, Agnès, die Daguerréotypistin“]. Während des Vorspanns dieses Films ist sie, wie auch andere Mitglieder des Teams, als Spiegelung in einer Fensterscheibe zumindest schemenhaft präsent.

sie noch neuen Digitalkamera filmt<sup>22</sup> – und dafür in *Deux ans après* eine herbe Kritik von einem ihrer Protagonisten erntet. In den dezidiert autobiographischen Filmen *Les Plages d’Agnès* (2008) und *Varda par Agnès* (2019) sowie in *Visages, Villages* (2017)<sup>23</sup> rückt sie schließlich selbst als Protagonistin ins Zentrum der Filme.

Zugleich zielt die mit der Off-Stimme wie dem eigenen Auftritt verbundene, direkte Hinwendung zum Publikum auf eine Reaktion. Varda stellt Fragen, auf die die Zuschauerinnen und Zuschauer reagieren müssen. Darin kann man die praktische Umsetzung ihres Mottos sehen, das sie zu Beginn ihres letzten Films *Varda par Agnès* erläutert: „inspiration, création, partage“ [„Inspiration, Kreation, Teilen“] seien die Triebkräfte ihrer Filme. Sie verlangen nach einem Gegenüber, bieten aber zugleich auch eines – für das Publikum gilt es, sich der Auseinandersetzung zu stellen.

### ***Sans toit ni loi* – zwischen Dokumentar- und Spielfilm**

*Sans toit ni loi* setzt dieses Credo um: Der Film ist als Auseinandersetzung mit einem Gegenüber angelegt, wenn auch mit einem Gegenüber, das sich entzieht. Mona, eine junge Obdachlose, wird zu Beginn des Films von einem Landarbeiter in einem Graben tot aufgefunden. Die Polizei nimmt den Fall auf, findet weder Papiere noch Anzeichen für Fremdeinwirkung; die junge Frau ist an Kälte, Hunger und Erschöpfung gestorben. Eine Stimme aus dem Off – die der Regisseurin – konstatiert, dass die Tote keine Spuren hinterlassen hat außer in den Menschen, die ihr vor ihrem Tod begegnet sind. Von hier aus beginnt der Film seine Rückblenden, die jedoch nicht chronologisch erfolgen.

Agnès Varda hat für den Film mehrere Monate recherchiert und sich dafür an die Ränder der französischen Gesellschaft begeben, an ähnliche Orte wie die, zu denen sie mit ihrem Dokumentarfilm *Les Glaneurs et la Glaneuse* 2000 zurückgekehrt ist.<sup>24</sup> In vielen Gesprächen mit Obdachlosen hat sie sich ein Bild davon gemacht, wie sich das Leben auf der Straße gestaltet. Einige, insbesondere die

---

<sup>22</sup> Vgl. zur Arbeit mit der Digitalkamera *Varda par Agnès* (France: Ciné-Tamaris/ARTE France, 2019) sowie Gerhard Midding: „Varda par Agnès“, in: *epd-Film*, 2 (2020), S. 66 und Louise Dumas: „La dernière plage d’Agnès“, in: *Positif*, 698 (2019), S. 8–9, hier S. 9.

<sup>23</sup> Gemeinsam mit dem Street-Art-Künstler JR.

<sup>24</sup> Auf den thematischen Zusammenhang der beiden Filme weisen eine Reihe von Artikel der Sekundärliteratur hin, so etwa Michelle Royer, die *Sans toit ni loi* als „precursor of her road documentary, *Les Glaneurs et la Glaneuse*“ betrachtet („The Hijacking of a Genre: French Female Film-makers and the Road Movie“, in: Maggie Allison/Angela Kershaw [Hrsg.]: *Parcours de femmes. Twenty Years of Women in French*, Bern/Oxford: Peter Lang, 2011, S. 243–256, hier S. 251) sowie Rachlin, Anm. 21.

Obdachlose Sétina, mit der Varda viel Zeit verbracht hat, spielen im Film Nebenrollen.<sup>25</sup> Im Laufe dieser Vorbereitungen verändert sich der ursprüngliche Plan des Films: Der zunächst vorgesehene obdachlose junge Mann im Film wird zu einer jungen Frau, da die Wucht der Entscheidung für ein Leben auf der Straße und die Härte dieses Lebens für Frauen der Filmemacherin von größerem Interesse schienen.<sup>26</sup>

Der Film beginnt wie ein Krimi, mit dem Unterschied, dass es sich bei Monas Tod nicht um ein Verbrechen handelt, zumindest nicht im klassischen Sinn. Der Film, so Agnès Varda in einem Interview, „fait une enquête anti-policrière“ [„macht eine anti-polizeiliche Untersuchung“],<sup>27</sup> indem er seine weiteren Protagonistinnen und Protagonisten nicht als potenzielle Verdächtige behandelt, die zu einem Tathergang befragt werden, sondern ihre Aussagen, ungeachtet der Tatsache, dass sie auf einem Drehbuch basierten, spontan und ungerichtet erscheinen lässt: „[I]l n’y a jamais d’enquêtrice. Les questions ne sont jamais posées; les commentaires jamais sollicités. Tout se passe comme si nous surprénions les conversations des témoins, leurs pensées intimes, leurs rêveries“.<sup>28</sup> Mit dieser Erzählhaltung der geradezu ethnologischen teilnehmenden Beobachtung verschiebt Varda das Zentrum des Films: Nicht die Psychologie der Hauptfigur steht im Vordergrund, es gibt keine Erklärungen für ihre Situation oder ihr sprödes Verhalten, ihr Leben und Sterben soll nicht als Schicksal begriffen werden. Vielmehr ging es ihr im Sinne der soziologischen Untersuchung darum zu zeigen, wie man als Frau im Winter auf der Straße überlebt<sup>29</sup> und wie die Freiheit, die dieses Leben bedeutet, eben auch die Möglichkeit mit sich bringt, „de rencontrer la mort“ [„dem Tod zu begegnen“].<sup>30</sup>

Den Dialog mit dem Gegenüber versuchte der Film bereits durch sein Werbematerial in Gang zu setzen, in dem das Publikum direkt mit Fragen konfrontiert wurde: „Prendriez-vous Mona en stop? Elle pue et elle ne vous dira pas merci.“<sup>31</sup> Ebenso wie die Zeuginnen und Zeugen im Film ist das Publikum bereits vor der Konfrontation mit dem Film selbst aufgefordert, sich seinen eigenen Reaktionen

---

<sup>25</sup> Yves Alion: „Entretien avec Agnès Varda“, in: *L’Avant-scène cinéma*. Dossier: *Sans toit ni loi* 521 (2003), S. 3–9, hier S. 9.

<sup>26</sup> Vgl. hierzu ebd., S. 3 f. und 9 sowie Bergala, Anm. 2, S. 6.

<sup>27</sup> Jean Decock: „Entretien avec Varda [sic] sur *Sans toit ni loi*“, in: *The French Review*, 61,3 (1988), S. 377–385, hier S. 379.

<sup>28</sup> Laurent Déchery: „Autour de Mona dans *Sans toit ni loi* d’Agnès Varda“, in: *The French Review*, 79,1 (2005), S. 138–147, hier S. 144 [„Es gibt keine Ermittlerin. Es werden keine Fragen gestellt; die Kommentare werden nicht eingefordert. Alles geschieht vielmehr so, als würden wir die Gespräche der Zeugen belauschen, ihre intimsten Gedanken, ihre Träumereien“].

<sup>29</sup> Vgl. hierzu Alion, Anm. 25, S. 7.

<sup>30</sup> Bergala, Anm. 2, S. 6.

<sup>31</sup> Zitiert in Alion, Anm. 25, S. 7 [„Würden Sie Mona als Anhalterin mitnehmen? Sie stinkt, und sie wird sich nicht bedanken“].

auf obdachlose Frauen zu stellen und der Beschreibung Monas so ein weiteres Element hinzuzufügen. Entsprechend beschreibt Agnès Varda ihren Anspruch an ihre Zuschauerinnen und Zuschauer: „[J]’ai souhaité vivement que chaque spectateur sente qu’il est lui aussi un témoin du passage de Mona et qu’il a quelque chose à en dire après y avoir pensé. Mona nous questionne tous.“<sup>32</sup>



Abb. 1: Werbematerial für *Sans toit ni loi*

Die Menschen, denen Mona begegnet ist und die im Film in dokumentarisch anmutenden Settings über sie sprechen, werden mit wenigen Ausnahmen von nicht-professionellen Schauspielerinnen und Schauspielern dargestellt, die vielfach erst während der Dreharbeiten rekrutiert wurden.<sup>33</sup> Aus ihren Aussagen setzt sich im Verlauf des Films ein Bild von Mona zusammen, das die Regisseurin selbst mit einem Puzzle verglichen hat, das unvollendet bleibt.<sup>34</sup> Treffender wäre vielleicht das Bild der Collage.<sup>35</sup> Die Zeuginnen und Zeugen präsentieren dem Publikum verschiedene ‚Bilder‘ der Protagonistin, die einerseits nicht immer zur

<sup>32</sup> Agnès Varda: „Note sur les témoignages que nous avons cru bon d’indiquer de manière précise“, in: *L’Avant-scène cinéma*. Dossier: *Sans toit ni loi* 521 (2003), S. 23 [„Ich wollte unbedingt, dass jeder Zuschauer spürt, dass auch er Zeuge von Monas Reise ist und dass er dazu etwas zu sagen hat, nachdem er darüber nachgedacht hat. Mona fordert uns alle heraus.“].

<sup>33</sup> Vgl. hierzu Rachlin, Anm. 19, insbesondere S. 89.

<sup>34</sup> Varda, Anm. 11, S. 159.

<sup>35</sup> Jean-Sébastien Chauvin weist darauf hin, dass die „esthétique du collage“ [„Ästhetik der Collage“] den Film auf vielen Ebenen präge: „[cela] implique une belle égalité de toutes ces parties où le documentaire égale la fiction, les amateurs les professionnels, un second rôle un premier“ [„das impliziert eine schöne Gleichberechtigung aller Teile, sei es für das Dokumentarische und die Fiktion, die Laien und die Schauspieler, die Haupt- und Nebenrollen“], Jean-Sébastien Chauvin: „Autour de *Sans toit ni loi*“, in: *Cahiers du cinéma*, 584 (2003), S. 54.

Deckung zu bringen sind und andererseits ein zentrales Bild vermissen lassen: dasjenige, das Mona sich zu ihren Lebzeiten geweigert hat zu geben und nun nicht mehr geben kann, da sie, wie das Publikum von Beginn des Films an weiß, tot ist.

### Ästhetische Brüche

*Sans toit ni loi* wird in markanter Weise durch zwölf *travellings*, Kamerafahrten von je etwa einer Minute, strukturiert. Sie dienen einerseits der Gliederung des Films, andererseits akzentuieren sie die Bedeutung der Bewegung, die für Varda zentral war: „Ce n’est qu’au bout de trois semaines de tournage que j’ai pris conscience du fait que l’histoire, ce n’était pas Mona qui rencontre des gens (et qui marche), mais Mona qui marche (et rencontre des gens).“<sup>36</sup> Diese *travellings* verlaufen, wie bereits erwähnt, gegenläufig zur üblichen Bewegung der Kamera, sie machen den Film zu einem „compte à rebours“, zu einem Countdown.<sup>37</sup> Royer sieht darin „the anti-chronological journey of the investigative narrative and Mona’s refusal to comply with conventions“.<sup>38</sup> Darüber hinaus handelt es sich um die filmästhetische Übersetzung dieser Verweigerung der Erfüllung von Konventionen: Indem der Film gleichsam gegen den Strom schwimmt, bricht er auf ästhetischer Ebene mit den Erwartungen der Zuschauer – nachdem bereits die Eingangssequenz mit dem Genre des Krimis gebrochen hat – und nähert sich damit seinem Sujet nicht nur inhaltlich, sondern auch formal.<sup>39</sup>

Die Kamerafahrten bilden im Film Momente „de contemplation et de réflexion“ [„der Kontemplation und der Reflexion“],<sup>40</sup> die das Publikum Distanz zum Dargestellten und zu den Aussagen der Figuren über Mona einnehmen lassen. Wie Sandy Flitterman-Lewis mit Bezug auf Laura Mulveys klassischen Artikel zu Kino und „visueller Lust“ ausführt, gehe es beim „traditionellen Filmvergnügen“ darum, „die störende Präsenz der Kamera zu eliminieren und ein Bewusstsein von

---

<sup>36</sup> Varda in Alion, Anm. 25, S. 6 [„Erst nach drei Wochen Dreharbeiten ist mir bewusst geworden, dass es bei der Geschichte nicht darum geht, dass Mona Leuten begegnet (und läuft), sondern dass Mona läuft (und Leuten begegnet)“].

<sup>37</sup> Ebd., S. 8.

<sup>38</sup> Royer, Anm. 24, S. 252.

<sup>39</sup> Die Rückwärtsbewegung als Symbol für die Rückkehr in die Vergangenheit nimmt Varda in *Les Plages d’Agnès* auf, wo sie sich „à reculons“ (Anm. 6, 00:15:58) in die eigene Vergangenheit begibt und daher rückwärts von der Kamera wegbewegt.

<sup>40</sup> Sandy Flitterman-Lewis: „*Sans toit ni loi*: le ‚portrait impossible‘ de la féminité“, in: Ginette Vincendeau (Hrsg.): *Vingt ans de théories féministes sur le cinéma*, Paris: CinémAction, 1993, S. 171–176, hier S. 174.

Distanz beim Publikum zu verhindern“,<sup>41</sup> wohingegen Varda gerade den Akt der Wahrnehmung ausstelle.<sup>42</sup>

Inhaltlich hängen alle zwölf *travellings* zusammen, sodass die Begegnungen Monas lediglich als Unterbrechung ihrer „marche“ dienen. Die Protagonistin wird dabei als „une chose dans un paysage qui existe toujours“ begriffen, sie ist also weder der Auslöser noch das Ziel der Kamerabewegung, sondern Teil einer überzeitlichen Landschaft, die auf sie nicht angewiesen ist, sondern in der sie Gast ist. Tatsächlich muss die Kamera sie häufig erst einholen, um sie am Ende der Einstellung wieder zu verlassen und ihren Weg ohne sie fortzusetzen, „pour bien indiquer que ÇA continue à marcher“.<sup>43</sup>



Abb 2: Mona läuft gegen den Strom (0:06:33)

Auch formal hängen alle *travelling shots* zusammen: Das letzte Objekt, das sich im Bild befindet, wird jeweils – direkt oder *par association* – zu Beginn der nächsten Kamerafahrt wieder aufgenommen – von einem Verkehrsschild zu einem anderen Schild, einer Egge zu einem anderen landwirtschaftlichen Gerät.<sup>44</sup> Die Kontinuität des Films ergibt sich folglich aus der Kombination dieser Sequenzen, die das Publikum wiederum wie in einer Collage zusammensetzen muss.

Überdies werden sie durch die musikalische Untermalung zusammengehalten: Agnès Varda hat, wie sie im Zusatzmaterial zur DVD des Films erläutert, Wert daraufgelegt, für diesen Film mit Joanna Bruzdowicz eine weibliche Komponistin zu engagieren. Die eigens für den Film geschriebene Partitur untermalt jeweils nur

---

<sup>41</sup> Laura Mulvey: „Visuelle Lust und narratives Kino“, in: Liliane Weissberg (Hrsg.) *Weiblichkeit als Maskerade*, Frankfurt a. M., 1994, S. 48–65, hier S. 64.

<sup>42</sup> Flitterman-Lewis, Anm. 40, S. 173.

<sup>43</sup> Decock, Anm. 27, S. 381 [„eine Sache in einer Landschaft, die fortbesteht“; „um deutlich zu machen, dass ES weiterläuft“].

<sup>44</sup> Vgl. ebd., S. 381 f.

die *travellings*, mit Ausnahme der letzten Kamerafahrt, bei der Mona erschöpft in den Straßengraben fällt, in dem sie erfrieren wird. Die Tatsache, dass Varda sich entschließt, gerade den dramatischen Höhepunkt des Films nicht mit Musik zu unterlegen – „c’est trop sentimental de la faire tomber en musique“ [„es ist zu sentimental, sie zur Musik stürzen zu lassen“]<sup>45</sup> – ist ein weiteres Beispiel dafür, wie sie sich systematisch den klassischen Spielfilmkonventionen entzieht.

### **Die Definitionsmacht des Blicks**

Der Film ist eine Auseinandersetzung mit dem Blick und der Definitionsmacht, die von ihm ausgeht. Der erste Akt der Festschreibung erfolgt buchstäblich mit der Herstellung eines Bildes: Die Polizisten, die den Fall aufnehmen, machen Fotos von der Leiche und legen Mona im Tod damit ein letztes Mal fest – für den Film ist es jedoch die erste Festschreibung eines Bildes von ihr als einer verwaorsten Frau, die inmitten eines reichen Landes mit einem funktionierenden Sozialsystem am Rande eines Dorfes erfroren ist.



Abb. 3: Monas Leiche wird gefunden (0:02:56)

Die Fotografin Varda integriert die Fotografie als Mittel der Festlegung in eine ganze Reihe ihrer Filme, nicht zuletzt in ihr „feministisches Musical“ *L’Une chante, l’autre pas*: Die ernsten Frauen-Porträts des Fotografen Jérôme irritieren die Protagonistin Pauline/Pomme, weil er, wie sie findet, die Frauen damit zu Opfern mache – auch wenn er meint, lediglich besonders authentische Momente

---

<sup>45</sup> Ebd., S. 382.

festzuhalten. Pauline/Pomme wird sich zu Jérômes großem Missvergnügen dem nicht fügen.<sup>46</sup> Sie ist fertig mit „les fausses images, les clichés“ (01:26:33) [„den falschen Bildern, den Klischees“], sie hat die „impression de devenir moi-même une carte postale“ (00:57:32) [das „Gefühl, selbst zu einer Postkarte zu werden“] überwunden. Ihre Kommunikation mit ihrer Freundin Suzanne erfolgt zwar über weite Teile des Films mithilfe von Postkarten, in diesem Fall bilden die bebilderten Vorderseiten aber nur die „clichés“, deren wahre, den Normen gerade nicht entsprechende Kehrseite die Geschichte der beiden Frauen ist, mit der sie selbst die Rückseite beschreiben.

Mona hingegen, von der Varda selbst betont, „quoi qu’il lui arrive, elle n’est pas victime“ [„was auch immer ihr passiert, sie ist kein Opfer“],<sup>47</sup> hinterlässt zwar keine Spuren, wird aber dennoch fixiert: Kaum dass die erste Rückblende sie wieder lebendig werden lässt, beobachten zwei junge Männer sie dabei, wie sie nackt dem Meer entsteigt: Für ein akademisch gebildetes Publikum ruft die Szene sofort die Geburt der Venus von Sandro Botticelli auf und schreibt sie damit als kunstgeschichtliche Anspielung fest.<sup>48</sup> Für die beiden jungen Voyeure verschmilzt das Bild Monas gleichwohl kurz darauf mit ästhetisch weniger anspruchsvollen Motiven: Die Kamera fängt die Männer vor einer Auslage mit Postkarten von nackten Frauen ein.<sup>49</sup> Für sie, so wird aus dem Dialog deutlich, ist Mona nur eine von diesen. Innerhalb von nur wenigen Minuten zeigt der Film drei verschiedene Möglichkeiten der ‚Rahmung‘ Monas auf.

Mit der signifikanten Ausnahme des tunesischen Landarbeiters Assoun, der Mona so akzeptiert, wie sie ist, und der auch der einzige ist, den sie nur widerwillig wieder verlässt, nimmt jedes Gegenüber Monas im Film eine Festschreibung ihrer Person und Motivation vor, fixiert sie in einer Momentaufnahme. Zugleich treffen die Zeuginnen und Zeugen damit weniger eine Aussage über Mona, mit der sie vielfach nur sehr kurz in Berührung gekommen sind, sondern vor allem über sich selbst, wie Varda in einem Interview ausgeführt hat: „Cinématographiquement, il y a Mona au milieu, qui agit comme un miroir sur beaucoup de personnages. [...]

---

<sup>46</sup> Smith, die die Fotografien Jérômes als „a still model against which to see Pomme who is in a state of flux, reassessing her life“ (Smith, Anm. 5, S. 34 f.) betrachtet, übersieht an dieser Stelle deren Einschätzung der Bilder als viktimisierend.

<sup>47</sup> Vgl. Agnès Varda im Zusatzmaterial der DVD.

<sup>48</sup> Vgl. Hayward, Anm. 7, S. 274 sowie Smith, Anm. 5, S. 35 f.

<sup>49</sup> Später im Film wird Mona tatsächlich der Vorschlag gemacht, für pornografische Bilder zu posieren und ihre Ablehnung ist, wie Smith zeigt, signifikant für ihre Verweigerung jedweder Art von Festlegung auf ein Bild: „The suggestion [...] – which would fix some sort of visible image of her – is met with brief amusement, as if the idea is too ridiculous to contemplate. She does not even reject it, it is unthinkable from the start“, Smith, Anm. 5, S. 115.

Ces témoignages nous éclairent autant sur les gens qui témoignent que sur Mona et l'effet de miroir est à deux temps<sup>50</sup>

Der so erzeugte Spiegeleffekt ist zentral für das Verständnis des Films. Varda beruft sich damit auf *Le Rouge et le noir*, zitiert Stendhals Roman allerdings falsch: „De mémoire: ‚Un personnage de roman, c'est un miroir qui marche sur la route‘“.<sup>51</sup> Ihr ‚Roman‘ *Sans toit ni loi* – nicht umsonst versteht Varda ihre Art des Filmemachens, bei der sie für Idee, Buch und Regie verantwortlich zeichnet, als „cinécriture“ –, ist ebenfalls als Spiegel konzipiert, der denjenigen, die hineinschauen, stets nur sie selbst zeigt und eben gerade nicht Mona.



Abb. 4: Mona und ihr Kurzzeitliebhaber in den Augen Yolandes (0:22:33)

In Mona als Spiegel projizieren diejenigen, denen sie begegnet, was sie nicht sind, was sie sich wünschen, wovon sie träumen oder was sie ablehnen: „Ceux qui vivent parlent de Mona qui est morte; ceux qui sont sédentaires parlent de Mona qui voyage, ceux qui travaillent parlent de Mona qui ne fait rien.“<sup>52</sup> So wird sie für die junge Bäuerin zum Sinnbild der Freiheit und Unabhängigkeit, für die Platano-  
login Madame Landier genießt sie die Freiheit von gesellschaftlichen Zwängen

<sup>50</sup> Decock, Anm. 27, S. 380 [„Auf kinematographischer Ebene befindet Mona sich im Zentrum, sie wirkt auf viele Figuren wie ein Spiegel. (...) Diese Aussagen verraten uns ebenso viel über die Leute, die Zeugnis ablegen wie über Mona selbst. Der Spiegeleffekt verdoppelt sich“].

<sup>51</sup> Alion, Anm. 25, S. 8 [„Eine Romanfigur ist wie ein Spiegel, der die Straße entlangläuft“]. Tatsächlich heißt es bei Stendhal: „Un roman est un miroir qui se promène sur une grande route“ (Stendhal [Henri Beyle]: *Le Rouge et le noir*, Paris: Gallimard/Folio, 1972, S. 357).

<sup>52</sup> Déchery, Anm. 28, S. 139 [„Die Lebenden sprechen über Mona, die tot ist; die Sesshaften sprechen über Mona, die unterwegs ist, die Arbeitenden sprechen über Mona, die nichts tut“].

und Gepflogenheiten, für Yolande ist sie – gemeinsam mit ihrem Kurzzeit-Liebhaber David – der Inbegriff der romantischen Liebe. „[I]n the eyes [...] of other female characters in the film“, so Raynalle Udriš, werde Mona beinahe zu „a mythic figure“.<sup>53</sup>

Das Bild, das die Männer von ihr zeichnen, ist weniger differenziert: Bis auf den philosophisch gebildeten Ziegenzüchter sind sie einerseits abgestoßen von der schmutzigen und schlecht riechenden Mona, letztlich aber doch erotisch angezogen von ihr. Für die Regisseurin liegt in diesen Blicken, in der Tatsache, dass Mona als leichte Beute wahrgenommen, dass sie auf ihre Physis reduziert wird, bereits die Gewalt, die sich schließlich in der Vergewaltigung Monas Bahn bricht: „il n’y a pas beaucoup plus de violence dans le viol dans les bois que dans la façon dont on la traite.“<sup>54</sup>

Zugleich wird Mona insbesondere für die weiblichen Charaktere zu

un personnage plutôt maléfique: son simple passage déclenche indirectement le renvoi de Yolande, la bonne, le départ de la vieille dame en maison de retraite, l’électrocution de Madame Landier, la platanologue, c’est-à-dire une forme de souffrance et de malheur pour ceux qui ont précisément été le plus sincèrement généreux avec elle. Inversement, on pourrait penser que sa punition, entérinée par le film – le viol, la mort – n’est que la réalisation du fantasme de ceux qu’elle a croisés sur sa route et à la demande desquels elle n’a rien cédé. C’est le fantasme de la platanologue [...] qui produit le viol de Mona.<sup>55</sup>

Der Kontakt mit der gesellschaftlich marginalen Mona, führt auch diejenigen, die vorher ein den Normen konformes Leben führten, an den Rand der Gesellschaft, ins Altenheim, in die Arbeitslosigkeit, an den Rand des Todes, als wäre der Kontakt mit Mona ansteckend.

Die treffende Beschreibung von Bergala übersieht allerdings ihrerseits ein Element: Der unheilvolle Einfluss geht im Film zwar vielleicht von Mona aus, wird aber von Jean-Pierre umgesetzt, dem Assistenten Madame Landiers, einem

---

<sup>53</sup> Raynalle Udriš: „Countryside/Cityscape and Homelessness in Agnès Varda’s *Sans toit ni loi* and Leos Carax’s *Les Amants du Pont-Neuf*“, in: Myrto Konstantarakos (Hrsg.): *Spaces in European Cinema*, Exeter: Intellect Books, 2000, S. 42–51, hier S. 43.

<sup>54</sup> Decock, Anm. 27, S. 383.

<sup>55</sup> Bergala, Anm. 2, S. 7 [„einem eher unheilbringenden Charakter: die Begegnung mit ihr löst indirekt die Entlassung Yolandes, des Dienstmädchens, aus, den Abtransport der alten Dame ins Altenheim, den elektrischen Schlag von Madame Landier, der Platanologin, also Leid und Unglück ausgerechnet für diejenigen, die am großzügigsten und ehrlichsten zu ihr waren. Umgekehrt könnte man denken, dass ihre (Monas) durch den Film sanktionierte Bestrafung – die Vergewaltigung, der Tod – nur die Realisierung der Phantasmen derjenigen ist, denen sie auf der Straße begegnet ist und deren Fragen sie nicht nachgekommen ist. Es sind die Befürchtungen der Platanologin (...), die die Vergewaltigung von Mona auslösen“].

der männlichen Charaktere, der Mona am explizitesten für abstoßend erklärt – nicht ohne sich erotisch angesprochen zu fühlen.<sup>56</sup> Er ist zugleich der Neffe der alten Dame, der sie nach ihrer vergnügten und weinseligen Begegnung mit Mona ins Altenheim schickt, um ihre Wohnung in Besitz nehmen zu können und bei der Gelegenheit auch Yolande entlässt. Er ist präsent in der Szene, in der Madame Landier von ihrer Badezimmerlampe einen heftigen elektrischen Schlag versetzt bekommt. In derselben Szene erzählt Madame Landier Jean-Pierre von ihrer Befürchtung, Mona könne im Wald etwas passieren – was der Film sofort mit der Szene von Monas angedeuteter Vergewaltigung illustriert.

Jean-Pierres Arbeit mit Madame Landier steht ebenfalls unter dem Vorzeichen der Ansteckung – die Munitionskisten der amerikanischen alliierten Truppen haben die südfranzösischen Platanen mit einer Pilzkrankheit infiziert, die nun droht, alle Platanen der Gegend zu vernichten.<sup>57</sup> Im Gegensatz zu seiner weit offeneren und toleranteren Chefin ist Mona für Jean-Pierre ein ebensolcher potentieller Ansteckungsherd: Bevor die ‚Krankheit‘ sich verbreitet und auch andere sich dauerhaft von gesellschaftlichen Normen freimachen und die bestehende Ordnung stören, wie es sich in der Trunkenheit seiner Tante und der Faszination Madame Landiers für Mona anzudeuten scheint, sorgt er direkt oder indirekt für die Entfernung der potenziell infizierten Elemente aus der Gesellschaft – und imaginiert mit Madame Landier gemeinsam die ‚Bestrafung‘ Monas durch die Vergewaltigung.

### ***Sans toi ni loi* als feministischer Film**

Die unterschiedlichen Aussagen, die Männer und Frauen über Mona treffen, sind alle von einer „patriarchal perspective“ geprägt.<sup>58</sup> Die junge Frau fungiert in ihrer Verschlussenheit als „Katalysator und zwingt so die Anderen zu reagieren“.<sup>59</sup> Varda geht davon aus, dass durch das Leben auf der Straße „ihre Weiblichkeit

---

<sup>56</sup> Agnès Varda: „Découpage. *Sans toit ni loi*“, in: *L'Avant-scène cinéma*. Dossier: *Sans toit ni loi*, 521 (2003), S. 24–70, hier S. 47.

<sup>57</sup> In einem Film, der der *Nouvelle Romancière* Nathalie Sarraute gewidmet ist, kommt man nicht umhin, in Anbetracht von zwei Protagonisten, die Agraringenieure sind und auf die Krankheit eines Baumes spezialisiert, an Sarrautes Kollegen Alain Robbe-Grillet zu denken, der seinerseits Agraringenieur und Spezialist für Bananenkrankheiten war. Vgl. zur Widmung an Nathalie Sarraute Véronique Flambard-Weisbart: „(Ré-)Écrire le lieu commun: Nathalie Sarraute et Agnès Varda“, in: *Romance Languages Annual*, 6 (1994), S. 52–56 sowie das kurz nach Erscheinen des Films geführte Radiointerview von Agnès Varda und Nathalie Sarraute, das sich im Zusatzmaterial der DVD des Films findet.

<sup>58</sup> Smith, Anm. 5, S. 118.

<sup>59</sup> Flitterman-Lewis, Anm. 40, S. 176 [„Elle est un catalyseur, quelqu'un qui force les autres à réagir et à s'adapter à elle“].

neutralisiert wird“,<sup>60</sup> Frauen dabei also ihre Weiblichkeit einbüßen. Da Monas Obdachlosigkeit explizit nicht als Schicksal, sondern als freie Entscheidung für ein Leben jenseits der Zwänge charakterisiert wird,<sup>61</sup> gehe damit, so Susan Hayward, eine Ablehnung der klassischen Frauenrolle einher, die die Zeuginnen und Zeugen und deren Lebensentwürfe herausfordere: „Her rejection of social and sexual productivity, which her choice implies, erases the hegemonic image of women.“<sup>62</sup>

In diesem Zusammenhang haben mehrere Kritikerinnen darauf hingewiesen, dass Vardas Film die feministische Aneignung eines beliebten und üblicherweise männlich dominierten Genres sei – des Road Movies. Allerdings, so führen Susan Hayward und auch Michelle Royer aus, bürste Agnès Varda es förmlich gegen den Strich: Anstelle der passiven Nebenrollen, die ihnen das Genre meist zuweist, ist Mona als Frau *on the road* aktiv und bildet das Zentrum des Films. Zwar lasse auch sie alles, nicht zuletzt die hegemonialen Normen zurück,<sup>63</sup> im Gegensatz zum männlichen Road Movie sei bei Varda das Ende, Monas Tod, allerdings bereits zu Beginn des Films bekannt. Darüber hinaus gebe es keine Entwicklung, keine Selbsterkenntnis, wie sie charakteristisch für das Genre sei. Die markantesten Unterschiede von Vardas Film zu denen ihrer männlichen Vorgänger seien allerdings, so konstatiert Hayward, formaler Natur: Die *travelling shots*, „a natural icon for a road movie“,<sup>64</sup> die den Film rhythmisieren, verlaufen, wie bereits ausgeführt wurde, nicht wie üblich von links nach rechts, sondern vielmehr verkehrt herum. Die Erzählung sei darüber hinaus nicht chronologisch, vor allem aber „the tradition is for the point of view to be that of the roadster(s), but in this film it is everyone else’s but Mona’s that is given“. <sup>65</sup> Vardas Aneignung des Genres ist folglich nicht einfach die Substitution der männlichen Hauptrolle durch eine Frau, sondern die ästhetische und inhaltliche Befragung des Road Movies im Hinblick auf sein Verhaftetsein nicht nur in hegemonialen Geschlechterrollen, sondern auch in ebensolchen Perspektiven und Blickrichtungen.

Der Bewegung Monas, die, anders als die passiven Frauenrollen klassischer Filme, den Film in Gang setzt und ganz buchstäblich am Laufen hält, korrespondiert auf räumlicher Ebene ihre Inbesitznahme des offenen Raums, der sonst den Männern – auch denen des Road Movies – vorbehalten ist: Während die Männer und Frauen, denen sie begegnet, Innenräumen zugeordnet sind – „enclosed spaces, mostly houses, greenhouses, cafés, lorry cabins and cars“<sup>66</sup> –, hat Mona keinen festen Raum, den sie ihr eigen nennen könnte, „son seul lieu propre est l’extérieur“

---

<sup>60</sup> Alion, Anm. 25, S. 4.

<sup>61</sup> Varda spricht von einer „marginalité revendiquée“, von einer „für sich reklamierten Marginalität“, ebd.

<sup>62</sup> Hayward, Anm. 7, S. 370.

<sup>63</sup> Royer, Anm. 24, S. 243 ff.

<sup>64</sup> Hayward, Anm. 7, S. 273.

<sup>65</sup> Ebd., S. 273 f.

<sup>66</sup> Udris, Anm. 53, S. 44.

[„der einzige ihr eigene Raum ist der Außenraum“].<sup>67</sup> In ihrem Zelt, das ihr nomadisches Leben augenfällig macht, zeigt die Kamera sie nie, ebenso wenig wie der Film uns Einblicke in ihr Inneres erlaubt. Auch in räumlicher Hinsicht bürtet Varda folglich die ästhetischen Normen gegen den Strich.

Geht man mit Laura Mulvey davon aus, dass „das Unbewußte der patriarchalischen Gesellschaft die Filmform strukturiert hat“,<sup>68</sup> so betreibt Agnès Varda mit ihrer Opposition gegen herkömmliche Formen seine Auflösung. Mona und mit ihr der Film verweigern sich der

Frauen zugeschriebenen exhibitionistischen Rolle [in der] sie gleichzeitig angesehen und zur Schau gestellt [werden], ihre Erscheinung ist auf starke visuelle und erotische Ausstrahlung zugeschnitten, man könnte sagen, sie konnotieren ‚Angesehen-werden-Wollen‘.<sup>69</sup>

Zwar reagieren, wie bereits erwähnt, eine Reihe der Männer, denen Mona begegnet, mit erotischem Interesse, dem Mona mehr oder weniger bereitwillig nachgibt,<sup>70</sup> der Film akzentuiert allerdings gerade nicht ihre „erotische Ausstrahlung“, sondern ihre Unabhängigkeit auch davon. Sie wird nicht zur Schau gestellt, ihre Präsenz dient nicht einzig der Motivation des männlichen Helden, sodass „die Frau an sich [...] nicht die geringste Bedeutung“ hat, wie Mulvey es für Mainstream-Filme postuliert.<sup>71</sup> Mona und ihr enigmatischer Charakter bilden vielmehr unbestreitbar das Zentrum des Films. Sie ist keinem anderen oder gar einem männlichen Charakter unter- oder auch nur beigeordnet.

Mona löst die Handlung des Films aus, das Interesse der Figuren für sie treibt ihn voran. Üblicherweise, so Mulvey,

[kontrolliert] der Mann [...] die Phantasie des Films und tritt so in einem weiteren Sinne als Repräsentant der Macht hervor: als der Träger des Blicks des Zuschauers

---

<sup>67</sup> Déchery, Anm. 28, S. 139. Vgl. auch Hayward, Anm. 7, S. 272: „through this contrast of movement versus immobility, Varda subverts the traditional codes of classic narrative cinema which depict man as the gender on the move and woman as static“.

<sup>68</sup> Mulvey, Anm. 41, S. 48.

<sup>69</sup> Ebd., S. 55.

<sup>70</sup> Der Film dekliniert in der Tat die verschiedenen Formen der Annäherung durch: die Beziehung zu Assoun ist platonischer Natur, die zu David wird von Yolande zum romantischen Ideal überhöht, der Sex mit dem Besitzer der Autowerkstatt, für den sie kurzfristig arbeitet, hat eher den Charakter einer Bezahlung, der „zonard-mac“, mit dem Mona am Ende in einem Squat haust, trägt ihr pornographische Aufnahmen und eventuell – wie seine Qualifizierung im Abspann suggeriert – Prostitution an, der „homme-des-bois, violent“ (Varda, Anm. 56, S. 21) vergewaltigt sie.

<sup>71</sup> Mulvey, Anm. 41, S. 55.

[...]. Dies wird möglich, weil der Film um eine kontrollierende Hauptfigur strukturiert ist, mit der sich der Zuschauer identifizieren kann.<sup>72</sup>

In *Sans toit ni loi* hingegen ist es Mona, auf die die Phantasie des Films und seiner Zuschauerinnen und Zuschauer sich konzentrieren. Zwar bildet die Tatsache, dass sie angesehen wird, den Dreh- und Angelpunkt des Films, die Kamera Vardas macht aber deutlich, dass es sich zu keinem Zeitpunkt um ein „Angesehen-werden-Wollen“ im Sinne Mulveys handelt.

Indem der Film darüber hinaus die Blicke und ihren wertenden Charakter, der sich immer wieder an hegemonialen Normen bricht, zum zentralen Thema des Films macht, indem er den Blick der Kamera nicht unterdrückt,<sup>73</sup> lenkt er die Aufmerksamkeit auf das, was sonst unbewusst passiert, und konfrontiert das Publikum buchstäblich mit dem eigenen Blick und seinem kontrollierten und kontrollierenden Potenzial: „Nous passons de la représentation à la représentation de la représentation qui montre ainsi le jeu des regards des témoins-voyeurs“.<sup>74</sup> Die Unmöglichkeit der Identifikation mit der spröden Hauptfigur, die gleichsam das Gegenbild der Kontrolle ist, indem sie sich einfach treiben lässt, verstärkt diesen Eindruck noch. Es ist folglich nicht das Genre des Road Movies allein, dass von Vardas Film infrage gestellt wird. Durch seine Opposition gegen die ungeschriebenen inhaltlichen wie formalen Normen des Kinos wird er vielmehr zum „film charnière“,<sup>75</sup> zum „récit fondateur [...] de] l’histoire du cinéma féminin“.<sup>76</sup>

---

<sup>72</sup> Ebd. S. 56 f.

<sup>73</sup> Ebd., S. 65.

<sup>74</sup> Déchery, Anm. 28, S. 142 [„Wir gehen von der Abbildung zur Abbildung der Abbildung über, die so das Spiel der Blicke der Zeugen-Voyeure zeigen kann“].

<sup>75</sup> Anna Gural-Migdal: „La Représentation de la femme dans le cinéma français des vingt dernières années: *Sans toit ni loi*, *Nelly et M. Arnaud*, *La Cérémonie*“, in: *Women in French Studies*, 9 (2001), S. 193–206 [„Schlüsselfilm“].

<sup>76</sup> Anne Gillain: „L’Imaginaire féminin au cinéma“, in: *The French Review*, 70,2 (1996), S. 259–270, hier S. 266 [„zur Gründungserzählung der Geschichte des weiblichen Kinos“].