

## Zur Verwendung von Musik in Agnès Vardas Filmen über Jacques Demy

Stefan Drees

»Kino ist niemals Wahrheit. Es versucht nur, sich der Wahrheit anzunähern. Es ist einfach sehr schwierig, zu entscheiden, was an Bildern, an Spiegelungen wahr ist.«

(Agnès Varda im Gespräch mit Ralf Krämer<sup>1</sup>)

Das filmische Schaffen von Agnès Varda (1928–2019) ist nicht nur durch eine Genre übergreifende Berührung mit den künstlerischen Tätigkeitsfeldern Fotografie und Installation geprägt, sondern zeichnet sich auch durch eine einzigartige Verbindung von narrativen und dokumentarischen Strategien aus. Ein großer Teil von Vardas Filmen folgt einem auf assoziativen Verknüpfungen basierenden essayistischen Dokumentarstil, der selbst im Rahmen ihrer Spielfilme – beispielsweise in den reflexiv-beobachtenden Passagen ihres Erstlings *LA POINTE-COURTE* (F 1954) oder in den fiktiven Interviews aus dem weitaus bekannteren *SANS TOIT NI LOI* (F 1985) – zum Zuge kommt. Mit den Worten der Filmwissenschaftlerin Kelley Conway kann man daher völlig zurecht von »Varda's persistent interest in mixing the codes of fiction and documentary« (Conway 2015, 70) sprechen.

Im Geflecht der von Varda benutzten Gestaltungsmittel nimmt der vielschichtige Umgang mit Musik einen besonderen Stellenwert ein. Es verwundert daher nicht, dass er bereits mehr oder weniger ausführlich im Rahmen filmwissenschaftlicher Literatur thematisiert wurde. So finden sich bei Conway Randbemerkungen zur Rolle der Chansons in *CLÉO DE 5 À 7* (F 1962) (Conway 2015, 38) oder zu den zwölf in den Verlauf von *SANS TOIT NI LOI* eingelassenen Sequenzen mit Musik von Joanna Bruzdowicz

---

<sup>1</sup> Varda 2009.

(Conway 2015, 62). Delphine Bénézet wiederum betrachtet im Rahmen ihrer Untersuchung von LA POINTE-COURTE die für einzelne Szenen komponierte Musik Pierre Barbauds (Bénézet 2014, 48–50) und äußert sich zudem über die Wirkung von Georges Delerues Musik zu Vardas frühen dokumentarischen Arbeiten L'OPÉRA-MOUFFE (F 1958) und DU CÔTE DE LA CÔTE (F 1958) (Bénézet 2014, 94–99). Neben solchen eher allgemein gehaltenen Betrachtungen gibt es auch Studien, die sich ausführlicher mit strukturellen Kriterien des Musikgebrauchs bei Varda befassen: Claudia Gorbman (Gorbman 2008) etwa untersucht die Musik zu den narrativen Filme CLÉO DE 5 À 7 und SANS TOIT NI LOI, und Phil Powrie beleuchtet Vardas »feminist musical« (Powrie 2016, 45) L'UNE CHANTE, L'AUTRE PAS (F 1977), indem er das Verhältnis zwischen Song-Einlagen, Musikeinfügungen unterschiedlicher Provenienz, filmischer Narration und Bewegung thematisiert.<sup>2</sup> Alyxandra Vesey (Vesey 2014) richtet dagegen ihren Blick auf die Verwendung heterogener Musik in LES GLANEURS ET LA GLANEUSE (F 2000) vor dem Hintergrund des Dokumentarfilmcharakters, Hannah Mowat (Mowat 2016) legt ihren Analysen einzelner Szenen der Filme LES CRÉATURES (F 1966), JANE B. PAR AGNÈS V. (F 1988), KUNG FU MASTER (F 1988) und AGNÈS DE CI DE LÀ VARDA (F 2011) eine ludomusikologische Perspektive zugrunde, und Winfried Pauleit (Pauleit 2018, 49–57) würdigt die von Varda zu kubanischer Musik animierten Sequenzen von gleichsam tanzenden Fotografien in SALUT LES CUBAINS! (F 1963) als Momente einer die differenten medialen Strategien von Fotografin und Regisseurin verbindenden Selbstreflexion.

Der vorliegende Aufsatz befasst sich demgegenüber mit einer zusammengehörenden Gruppe von Filmen, deren dokumentarische Aspekte zwar bereits mehrmals thematisiert wurden (vgl. Danks 2010; Rudolph 2020), die jedoch

---

<sup>2</sup> Zu einer Betrachtung dieses Films aus feministischer Perspektive vgl. das Kapitel »Reconsidering Contradictions: Feminist Politics and the Musical Genre in L'UNE CHANTE, L'AUTRE PAS« in: DeRoo 2018, 70–83.

bislang noch nie detailliert im Hinblick auf die Musik untersucht wurden, obgleich deren Behandlung einige Besonderheiten aufweist. Es handelt sich um jene zu Beginn der 1990er Jahre entstandenen Arbeiten, die sich unter Einbeziehung unterschiedlicher Arten des Umgangs mit dokumentarischem Material mit Leben und Werk von Vardas verstorbenem Ehemann Jacques Demy (1931–1990) befassen, nämlich JACQUOT DE NANTES (F 1991), LES DEMOISELLES ONT EU 25 ANS (F 1993) und L'UNIVERS DE JACQUES DEMY (F 1995) (Abbildung 1).<sup>3</sup>



**Abbildung 1: Agnès Vardas Filme über Jacques Demy: JACQUOT DE NANTES (1991), LES DEMOISELLES ONT EU 25 ANS (1993) und L'UNIVERS DE JACQUES DEMY (1995).**

Da es sich bei Demys Arbeiten meist um Musikfilme bzw. um Spielfilme mit hohem Musik- und Gesangsanteil handelt, rückt bei einer Betrachtung dieser Gruppe nicht nur die eigens für Vardas Filme entstandene oder von

<sup>3</sup> Während Sophie Rudolph (Rudolph 2020) sich lediglich mit dem Gegenüber von JACQUOT DE NANTES und L'UNIVERS DE JACQUES DEMY befasst, sieht Adrian Danks (Danks 2010, 159) auch den Dokumentarfilmessay LES PLAGES D'AGNÈS (F 2008) als Teil der von mir thematisierten Dreiergruppe, da er Szenen enthält, die auf die früheren drei Filme Bezug nehmen und sich auf vergleichbare Weise mit Demy auseinandersetzen. Allerdings erscheint es weitaus sinnvoller, LES PLAGES D'AGNÈS im Kontext der selbstreflexiven späten Arbeiten Vardas als Auseinandersetzung mit dem eigenen Alterungsprozess zu betrachten, als ihn direkt in Zusammenhang mit der relativ einheitlichen Gruppe von Demy-Filmen aus den Jahren 1991 bis 1995 zu bringen. Vgl. dazu auch den Kommentar bei Waldron 2010, 148, sowie die Erläuterungen in Anmerkung 6.

ihr ausgewählte präexistente Musik in den Mittelpunkt, sondern es muss vor allem auch ein Augenmerk auf die visuelle und akustische Inszenierung der von Michel Legrand (1932–2019) oder Michel Colombier (1939–2004) komponierten Musik zu Demys »cinéma en-chanté« (Waldron 2014, 49) gerichtet werden.<sup>4</sup>

### *Film-Musik-Zitate als dokumentarisches Material im Rahmen biografischen Erzählens*

JACQUOT DE NANTES ist die einzige künstlerische Kollaboration von Varda und Demy. Entstanden unter Mitarbeit des schwer erkrankten Demy und auf seinen für dieses Projekt niedergeschriebenen Erinnerungen basierend, ist der Film eine Hybridform aus Spielfilm und Dokumentation, die sich Demys Kindheits- und Jugendjahren widmet.<sup>5</sup> Die narrative Struktur eines herkömmlichen biografischen Spielfilms wird dabei durch zwei Strategien unterlaufen: Einmal arbeitet Varda immer wieder dokumentarische Sequenzen ein, die einen vom Tode gekennzeichneten Demy zeigen. Während der Dreharbeiten zu JACQUOT DE NANTES entstanden, fallen sie insbesondere

---

<sup>4</sup> Zu Demys Musikfilmen vgl. das Kapitel »Melodic reconfigurations: Demy's musicals« in: Waldron 2014, 49–81. Zur Einführung in verschiedene Aspekte von Demys Filmschaffen vgl. darüber hinaus Taboulay 1996, Berthomé 2014 sowie die einzelnen Aufsätze des Sammelbandes Köhler 2020.

<sup>5</sup> Varda und Demy waren seit 1962 verheiratet, 1972 kam der gemeinsame Sohn Mathieu zur Welt. Während der 1980er Jahre lebte das Paar größtenteils getrennt, fand aber angesichts von Demys langwieriger Krankheit wieder zusammen: »[F]acing a lengthy illness that Varda only years later acknowledged was AIDS, Demy spent the last years of his life traveling a bit with Varda, looking at art and revisiting the world of his childhood on the Atlantic coast as preparation for his memoirs.« (Conway 2015, 72; vgl. Decock 1993, 950) Demy verstarb am 27. Oktober 1990, zehn Tage nach Abschluss der Dreharbeiten zu JACQUOT DE NANTES. In einer ausgedehnten Sequenz von LES PLAGES D'AGNÈS berichtet Varda darüber, wie die Idee entstand, aus Demys autobiografischen Aufzeichnungen einen biografischen Spielfilm zu machen, äußert sich aber auch über Demys Krankheit und kombiniert dies mit dokumentarischen Aufnahmen und Fotografien von den Dreharbeiten. Vgl. dazu außerdem Varda 2006.

durch Verwendung teils extremer Close-ups auf, die durch Fokussierung von Augen, Haaren und Haut den Aspekt der Vergänglichkeit unterstreichen.<sup>6</sup> Darüber hinaus kontrapunktiert Varda ihre biografische Erzählung aber auch mit insgesamt 15 Ausschnitten aus Demys Filmen. Deren Einsatz suggeriert – ebenso wie viele in die biografische Erzählung eingebettete Zitate und Anspielungen –, dass bestimmte Erlebnisse, Begegnungen oder Orte aus Demys Jugendzeit sich zu konkreten Einflüssen für bestimmte Episoden aus dem filmischen Schaffen verdichtet haben.<sup>7</sup>

Gleich zu Beginn des Films führt Varda ihr grundlegendes Verfahren der Gegenüberstellung von dokumentarischem Material und narrativer Ebene ein und weist dabei auch der Musik eine wichtige Funktion zu:<sup>8</sup> JACQUOT DE NANTES beginnt mit einer Auflistung sämtlicher verwendeter Musikstücke inklusive ihrer Interpreten als Rolltitel auf schwarzem Hintergrund; dazu sind – verbindendes Element zu den nachfolgenden Bildern – die Klänge von Wind, Meereswellen und Möwengeschrei zu hören. Den ersten Einstel-

---

<sup>6</sup> Eine dieser dokumentarischen Sequenzen zeigt darüber hinaus Demy bei der Niederschrift seiner Erinnerungen. Varda lenkt damit den Blick auf die ursprüngliche mediale Erscheinungsweise jenes Materials, das ihr als Ausgangspunkt für JACQUOT DE NANTES dient. Dies passt zu dem Umstand, dass die Frage nach der Materialität auch auf der Ebene der Narration immer wieder eine Rolle spielt: Varda nutzt die abweichenden visuellen Qualitäten des als »film souvenir« (Rudolph 2020, 98) im Sinne familiärer Amateurfilme erkennbaren dokumentarischen Videomaterials, der Zitate aus Demys damals noch nicht restaurierten Filmen, des neuen, auf 35-mm-Material gedrehten Spielfilmmaterials sowie der gelegentlich als gleichsam fotografische Momente eingefügten Bilder von Filmplakaten oder Standbildern aus fremden Filmen immer wieder als Mittel zur rhythmischen Strukturierung, Auflockerung oder Unterbrechung des filmischen Diskurses.

<sup>7</sup> Folgt man der Typologie, die Henry McKean Taylor in seiner Studie *Rolle des Lebens. Die Filmbiographie als narratives System* entwickelt, ließe sich für Vardas Film am ehesten eine »hybride (auto-)biographische Fokussierung« (McKean Taylor 2002, 179) geltend machen.

<sup>8</sup> Auf die Angabe von Timecodes wird im Folgenden verzichtet. Sämtliche in diesem Aufsatz erwähnten Filme von Agnès Varda sind auf Blu-Ray in der Box *The Complete Films of Agnès Varda* (Criterion Collection 2020) erschienen. Die im Rahmen des Textes von Varda zitierten Filme Jacques Demys sind auf Blu-Ray in der Box *The Essential Jacques Demy* (Criterion Collection 2020) zugänglich.

lungen, an den Strand anbrandende Meereswellen im Spätnachmittagslicht, folgt ein Fade-in von Musik – unterlegt ist ein Auszug aus dem *Stabat Mater* RV 612 (1712) von Antonio Vivaldi (4. Satz zum Text »Quis est homo, qui non fleret, / Matrem Christi si videre, si videret in tanto supplicio, / in tanto supplicio?« = »Wer ist der Mensch, der nicht weinte, / wenn er die Mutter Christi sähe / in so großer Qual?«) – mit nachfolgendem Schnitt zu einer Porträtaufnahme von Demy am Strand der Atlantikinsel Noirmoutier.<sup>9</sup> Zunächst wird er in der Totalen gezeigt, gefolgt von Nahaufnahmen seiner Hand, während er – ein kulturgeschichtlich weit zurückreichender Hinweis auf Vergänglichkeit – den Sand durch seine Finger rinnen lässt. Zur weiterklingenden Musik schließt sich eine Kamerafahrt über ein Gemälde Demys an, auf dem ein nacktes Paar am Strand zu sehen ist, wozu sich aus dem Off Vardas Stimme mit einer Rezitation von Versen aus den *Fleurs du mal* von Charles Baudelaire gesellt.<sup>10</sup> Nach einer Abblende setzt das biografische Narrativ beim Ende eines Puppenspiels an: Die Aufforderung der Mutter, Jacquot möge doch aufstehen, da die Vorstellung nun zu Ende sei, wird mit der Reaktion des Jungen konfrontiert, der gern sitzen bleiben möchte, weil – so seine Worte sinngemäß – manchmal nach dem Ende ja alles wieder von vorne beginnen würde. Der geschlossene rote Vorhang des Puppentheaters dient nun als Hintergrund für die Einblendung des Filmtitels (»Ciné-Tamaris présente / une évocation écrite et réalisée par / AGNES VARDAS / d'après les souvenirs de / JACQUES DEMY«), dazu erklingt einer von zwei für den Film komponierten Originaltitel der Komponistin Joanna Bruzdowicz.

---

<sup>9</sup> Noirmoutier hatte für das Paar eine besondere Bedeutung und diente immer wieder auch, wie Varda in *LES PLAGES D'AGNÈS* ausführt, als Arbeits- und Rückzugsort.

<sup>10</sup> Vgl. *Les fleurs du mal*, Nr. XXXVI (*Le balcon*), zitiert nach Baudelaire 1986, 76 und 78 (Zeile 25–30): »Je sais l'art d'évoquer les minutes heureuses! / Ces serments, ces parfums, ces baisers infinis, / Renaîtront-ils d'un gouffre interdit à nos sondes, / Comme montent au ciel les soleils rajeunis / Après s'être lavés au fond des mers profondes? / – Ô serments! ô parfums! ô baisers infinis!«

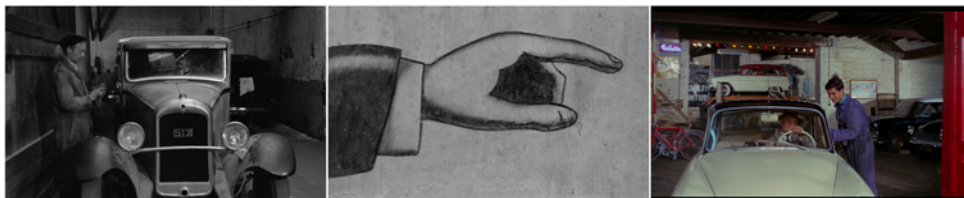
Die ersten fünf Minuten von *JACQUOT DE NANTES* verbinden also nicht nur die beiden Pole Dokumentation und Filmbiografie miteinander, sondern führen auch die wichtigsten filmischen Strategien vor, die Varda von nun an einsetzt: Die dokumentarischen Aufnahmen von Demy werden mit der Kamerafahrt über das Gemälde verschränkt und, durch den Musikeinsatz miteinander vermittelt, als Teil eines intimen Beisammenseins gekennzeichnet, das vom Wissen um die Vergänglichkeit und die Trauer um den Verstorbenen, aber auch von Baudelaires »art d'évoquer les minutes heureuses« (»Kunst, die glücklichen Minuten heraufzubeschwören« [Übersetzung S. D.], Baudelaire 1986, 76) geprägt ist. Die daran anschließende biografische Erzählung wiederum erweist sich im Grunde als jener Neubeginn, von dem der junge Jacquot nach dem Ende des Puppenspiels fantasiert: Die filmische Nacherzählung von Demys Kindheit und Jugend ist ein idealisiertes, durch persönliche Erinnerungen gefiltertes ›Danach‹, in dem Varda die Keime von Demys lebenslanger Leidenschaft für Theater und Film entdeckt<sup>11</sup> und »das Filmemachen als Berufung [schildert], die schließlich zum Beruf wird« (Rudolph 2020, 99). Ein entscheidendes Mittel hierbei ist die Farbgebung des Films: Während die Blicke von außen auf das Geschehen in Schwarzweiß verbleiben, zeigt Varda die Perspektive Jacquots – meist im Gegenschuss dazu präsentiert – als eine von Farbe gesättigte Wahrnehmung der Welt und unterstreicht damit die immense Bedeutung der ästhetischen Erfahrung für die geistige und künstlerische Entwicklung des Jungen.<sup>12</sup>

Während der Vorspann vor Beginn der Handlung aus eigenhändig angefertigtem dokumentarischen Material besteht ist, macht Varda nur wenig später deutlich, dass sie den Aspekt des Dokumentarischen auch auf Zitate aus den

<sup>11</sup> Vgl. McKim 2008, 22: »*Jacquot* arranges Demy's revelatory moments – in orbit around cinema and spectacle – as a serialization of his life.«

<sup>12</sup> Dass sich dieses zunächst rigoros durchgehaltene Verfahren im Verlauf des Films zugunsten einer verstärkten Einbindung von Farbe verändert, lässt sich als Hinweis auf das zunehmende ästhetische Reflexionsvermögen des Heranwachsenden deuten.

Filmen ihres verstorbenen Ehemannes ausweitet: Indem sie eine Episode aus der Kindheit Jacquots mit einem Zitat aus Demys *LES PARAPLUIES DE CHERBOURG* (F 1964) verknüpft, stellt sie eine gedankliche Beziehung her, in welcher die Erinnerung an einen alltäglichen Dialog zum Kondensationskern für einen später filmisch ausgearbeiteten Moment wird; zugleich nutzt sie weitere Elemente des Filmzitats, um wieder in die Gegenwart ihrer biografischen Narration zurückzuführen. Anlass ist der Satz »C'est termini!«, in der Autowerkstatt von Jacquots Vater einem Kunden gegenüber geäußert. Hierauf folgt, angekündigt durch eine gemalte, nach rechts zeigende Hand, das Filmzitat (Abbildung 2), das sich, als gesungene Phrase eingebunden in Legrands Vertonung, genau dieser Worte bedient und sie fortführt. Der Einschub endet mit einer nach links zeigenden Hand, die wieder zurückführt zur Filmhandlung, wobei nun Regen und Regenschirme das assoziative Übergangsfeld zwischen Zitat und Gegenwart der biografischen Narration bilden.



**Abbildung 2: Spielfilmszene, Zitatankündigung und Filmzitat aus Demys *LES PARAPLUIES DE CHERBOURG* in Vardas *JACQUOT DE NANTES*.**

Die Akzentuierung des knapp 30-sekündigen Einschubs durch zeigende Hände – sie werden auch im weiteren Verlauf des Films im Sinne von Zitatzeichen eingesetzt, auch wenn Varda dabei nicht immer ganz konsequent verfährt<sup>13</sup> –, dient der Markierung eines Anderen, das aufgrund abweichenden

<sup>13</sup> Analog hierzu benutzt Varda in *L'UNIVERS DE JACQUES DEMY* und *LES DEMOISELLES ONT EU 25 ANS* die Einblendung von Schiefertafeln mit der Aufschrift »EXTRAIT« und »FIN d'EXTRAIT«, um Anfang und Ende von Filmzitat zu markieren.



der Gestaltungsmittel (insbesondere Farbe, Musik und Gesang) und alternativem Bildformat als nicht zur biografischen Narration gehöriger Fremdkörper, aber dennoch thematisch darauf bezogen erscheint. Dieses Herausspringen aus der Filmhandlung, mit dem Varda auch die Distanz ihrer eigener filmischen Sprache zu derjenigen Demys akzentuiert, findet sich bei allen weiteren Stellen, an denen mit der Einblendung von Filmzitaten gearbeitet wird. Im Abspann von JACQUOT DE NANTES sind als Quellen insgesamt zehn Filme Demys genannt, nämlich LE SABOTIER DU VAL-DE-LOIRE (F 1955), LOLA (F/I 1961), LA LUXURE (F 1962), LES PARAPLUIES DE CHERBOURG, LES DEMOISELLES DE ROCHEFORT (F 1967), PEAU D'ÂNE (F 1970), THE PIED PIPER (UK/USA/BRD 1972), L'ÉVÉNEMENT LE PLUS IMPORTANT DEPUIS QUE L'HOMME A MARCHÉ SUR LA LUNE (F 1973), UNE CHAMBRE EN VILLE (F 1982) und PARKING (F 1985). Entgegen dieser Angaben lässt sich in JACQUOT DE NANTES allerdings kein Filmzitat aus L'ÉVÉNEMENT LE PLUS IMPORTANT identifizieren, wogegen der einmal an prominenter Stelle mit einem Zitat vertretene Film LA BAIE DES ANGES (F 1963) nicht in der Auflistung erscheint. Mit Ausnahme der Ausschnitte aus LE SABOTIER DU VAL-DE-LOIRE und LA LUXURE weisen fast sämtliche verwendete Zitate charakteristische Musik oder gar eine Verbindung von Musik und Gesang auf; auch dieser Umstand unterstreicht ihre Funktion als Fragmente dokumentarischen Charakters, die sich vom Kontext der biografischen Erzählung abheben.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Am Rande sei darauf hingewiesen, dass sich Varda noch weitaus subtilerer Strategien bedient, um den Zusammenhang zwischen Kindheitserfahrungen und künstlerischem Schaffen nahezulegen: der Einfügung scheinbar nebensächlicher Details in die Filmhandlung, die sich lediglich dem intimen Kenner von Demys Schaffen als Anspielungen zu erkennen geben. Beispielsweise ermöglicht der rote Vorhang des eingangs gezeigten Puppentheaters, der später als Bestandteil einer von Jacquot eigenhändig gebauten Puppenbühne wiederkehrt, eine Querverbindung zum dominierenden Rot, mit dem Demy das bühnenartige Setting seines Kurzfilms LE BEL INDIFÉRENT (F 1957), einer Verfilmung von Jean Cocteus gleichnamigen Einakter, ausstattet. In LES PLAGES D'AGNÈS erwähnt Varda zudem, dass einzelne Episoden aus JACQUOT DE NANTES auf der Grundlage von Szenen aus Demys Filmen entstanden.

Wie Varda dieses Verfahren im Laufe des Filmes variiert, verdeutlicht beispielsweise eine Sequenz, die sich an den unerwarteten Besuch einer Tante Jacquots anschließt und die gesamte Familie beim Mittagessen in einem feinen Restaurant zeigt. Hier ist es der Vortrag eines klavierbegleiteten Chansons, der Anlass zur Einblendung eines Filmzitats bietet. Wie viele der von Varda innerhalb der biografischen Narration platzierten Musikstücke ist der Titel einer im Filmbild erkennbaren Quelle zugewiesen und trägt zur genaueren Lokalisierung des historischen Hintergrunds bei.<sup>15</sup> Die Sängerin stimmt, auf dem geschlossenen Deckel eines Flügels liegend, den Titel »J’attendrai« (Text: Louis Poterat) an, der als französische Version des 1936 entstandenen italienischen Liedes »Tornerai« (Text: Nino Rastelli, Musik: Dino Olivieri) seit Ende der 1930er Jahre und insbesondere während der Zeit der deutschen Okkupation Frankreichs (ab 1940) große Popularität erlangte.<sup>16</sup> Dass die Frau im Gegenschnitt zu dem fasziniert zuschauenden Jacquot in Farbe erscheint, legt ein besonders intensives Erlebnis der Situation samt einer gesteigerten Wahrnehmungstiefe durch den Jungen nahe.

Indem Varda die anschließende Kamerafahrt weg vom Tisch der Familie in Farbe belässt und, das Chanson durch Einsatz von Hall immer weiter in die Ferne rückend, allmählich die Gesamtheit des Interieurs in den Blick nimmt,

---

<sup>15</sup> Von einigen signifikanten Ausnahmen abgesehen, setzt Varda die ausgewählte prä-existente Musik als *source music* innerhalb der Narration ein. Viele der mehrheitlich dem Bereich der populären Musik entstammenden Stücke dienen dabei als Teile eines Orientierungsrasters, das auf den zeitgeschichtlichen Kontext der filmisch thematisierten Kindheits- und Jugendjahre verweist. Andere Titel wiederum – beispielsweise Ausschnitte aus einer Aufführung der 1899 uraufgeführten Opéra-comique *Les Saltimbanques* von Louis Ganne, die den Besuch von Mutter und Sohn im Opernhaus begleiten – haben die Funktion, zentrale künstlerische Impulse für den jungen Jacques zu umreißen.

<sup>16</sup> Die erste Aufnahme des Liedes entstand 1938 mit der Sängerin Rina Ketty, im selben Jahr gefolgt von einer Wiedergabe durch Anne Clercy sowie einer weiteren Interpretation durch den Chansonier Jean Sablon im Jahr 1939; vgl. dazu »J’attendrai«, in: *La chanson française de 1870 à 1945*, online: [http://dutempsdescribesauxfeuillesmortes.net/50\\_chansons/41\\_j\\_attendrai.htm](http://dutempsdescribesauxfeuillesmortes.net/50_chansons/41_j_attendrai.htm) (letzter Aufruf: 10.3.2022). Vgl. auch die Bemerkungen Vardas in Decock 1993, 955.

deutet sie an, dass Jacquot nicht nur von der Gesangsdarbietung selbst, sondern auch vom gesamten Ambiente beeindruckt ist. Tatsächlich zeigt das nachfolgend eingeblendete und bezüglich des Filmtons bereits vorweggenommene Zitat aus *LOLA*, wie Demy dieselbe Räumlichkeit auf ganz andere Weise nutzt, indem er sie seiner Hauptdarstellerin Anouk Aimée als Bühne zur vokal-tänzerischen Selbstinszenierung anbietet und dem passiv-melancholischen Abwarten des zuvor in der Diegese gesungenen Chansons («J’attendrai le jour et la nuit, / J’attendrai toujours ton retour / J’attendrai car l’oiseau qui s’enfuit / vient chercher l’oubli dans son nid. / Le temps passe et court en battant tristement») mit den lateinamerikanischen Klängen von Michel Legrands »Chanson de Lola« das Bekenntnis eines selbstbewussten und unbekümmerten Lebensstils entgegensetzt («Celle qui rit de tout cela, / Qui veut plaire et s’en tenir là / C’est moi, c’est moi Lola.») (Abbildung 3).



**Abbildung 3: Verbindung von Chanson und Interieur aus JACQUOT DE NANTES mit einem Ausschnitt aus Demys LOLA.**

Dass sich rekonstruierte Vergangenheit und Eindrücke des filmischen Schaffens auf immer wieder andere Art verwischen können, wird auch in einer Sequenz deutlich, die einen weiteren Besuch Jacquots mit seiner Mutter im Puppentheater Théâtre Guignol zeigt: Gegenstand der Aufführung ist, in Farbe gezeigt und zweimal im Gegenschuss mit einer Schwarzweißansicht von Jacquots Gesicht konfrontiert, das Märchen *Peau d’âne* (*Eselshaut*), bekannt aus Charles Perraults Sammlung *Contes en vers* (1694) und in stark abweichender deutscher Fassung auch unter dem Titel *Allerleirauh* aus den *Kinder- und Hausmärchen* der Gebrüder Grimm geläufig: Um dem Wunsch

des Vaters, sie zu ehelichen, entgehen zu können, fordert die Tochter das Fell des königlichen Lieblingesels. Als der König diesem Wunsch wider Erwarten stattgibt, stellt sich die Königstochter die Frage, was sie nun tun solle. Das nachfolgende Zitat aus Demys *PEAU D'ÂNE* erzählt die Geschichte genau an dieser Stelle weiter und zeigt, welchen Rat die gute Fee zur unterlegten Musik Legrands auf diese Frage gibt. Nachdem die Königstochter das Eselsfell übergezogen hat, um sich für den Vater unkenntlich zu machen, endet die Sequenz mit einer neuerlichen Fortsetzung des Geschehens auf der Puppenbühne, bis kurz darauf der Vorhang fällt und sich die Kamera, vom Auditorium auf die Außenseite wechselnd, vom Théâtre Guignol entfernt. Musik und Gesang des eingblendeten Filmzitats werden also mit den Bildern der Puppenspielaufführung zu einem durchgehenden Faden verwoben, der nicht nur einen engen Zusammenhang zwischen Erlebtem und später Geschaffenem herstellt, sondern gar eine Einheit beider Seiten signalisiert.

### *Kontextualisierung und Verklammerung durch Musik*

Während sich Vardas Blick auf Demys Jugendjahre als idealisierend, in gewisser Weise sogar verklärend erweist, folgt die Regisseurin einige Jahre später in *L'UNIVERS DE JACQUES DEMY* einer neutraleren Sichtweise, ohne jedoch die persönliche Nähe zum Gegenstand ihrer Dokumentation aufzugeben. Ihren Ansatz, die privaten Erinnerungen des Verstorbenen als Ausgangspunkt für eine filmische Interpretation zu nutzen, in der sich, wie Rudolph mit Blick auf die gelegentlich verwendete »allwissende Perspektive« betont, »Erinnerung und Fantasie« vermischen (Rudolph 2020, 96), verändert sie nun zugunsten eines »Mosaik[s] aus Erinnerungsfragmenten« (ebd., 100), in das Stimmen ehemaliger Weggefährten und Kommentare Außenstehender eingebunden sind. Demys filmisches Schaffen wird hier zwar in sei-

ner Gesamtheit beleuchtet, doch verläuft die Darstellung über weite Strecken hinweg achronologisch, weil sie sich aus thematischen und visuellen Querverweisen zwischen den einzelnen Arbeiten ergibt. Mit anderen Worten: Die Erinnerung an Demy wird analog zum häufig über assoziative Momente verlaufenden Prozess des Erinnerns mit einer gewissen Sprunghaftigkeit inszeniert. Ähnlich wie in JACQUOT DE NANTES werden dabei viele Filmzitate eingebunden, die jedoch nicht nur durch die jeweils vorhandene Musik, sondern in einigen Fällen lediglich durch Bild und Dialog wirken.<sup>17</sup>

Wie die Regisseurin – dem Gegenstand des Films entsprechend – ihre bisherige Auseinandersetzung mit Demys Schaffen einbezieht, lässt sich an der Darstellung von PEAU D'ÂNE beobachten, bei der sich Varda auf den bereits im Zusammenhang mit JACQUOT DE NANTES erläuterten Kontext besinnt. Viel stärker als dort berücksichtigt sie jedoch den anhand der jeweils verwendeten Filmausschnitte erkennbaren Eigenwerte der Elemente Sprache, Musik und Gesang, um sie in der Aufeinanderfolge von Interviewpassagen und Ausschnitten mit Filmdialogen zur dramaturgischen Auflockerung des dokumentierten Kontexts zu benutzen. Varda beginnt mit einem 20-sekündigen Zitat ohne Musik, das die Liebeserklärung des Königs an seine Tochter enthält. Hieran schließt sich zunächst – gleichfalls ohne Musik – ein kurzes Bruchstück aus einem Interview mit Demy über Kontext und Inhalt des Films an. Dann folgt der Ausschnitt aus JACQUOT DE NANTES mit den gesungenen Ausführungen der Fee über die Unmöglichkeit, den Vater zu heiraten. Der Gesang erscheint hier zwar ausschließlich in der akustischen Gestalt aus Demys Film, doch ist das entsprechende Filmbild an einigen Stellen durch dokumentarische Aufnahmen von den Dreharbeiten genau dieser Szene er-

---

<sup>17</sup> Zu den bereits in JACQUOT DE NANTES zitierten Filmen kommen nun hinzu: ARS (F 1957), LE BEL INDIFFÉRENT, MODEL SHOP (USA 1968), L'ÉVÉNEMENT LE PLUS IMPORTANT DEPUIS QUE L'HOMME A MARCHÉ SUR LA LUNE, LADY OSCAR (J/F 1978), LA NAISSANCE DU JOUR (F 1980), IMAGES DE FRANCE (F 1987) und TROIS PLACES POUR LE 26 (F 1988).

setzt, wodurch Varda bei konstant bleibendem O-Ton den fertigen Film und seinen Entstehungsprozess ineinanderblendet.<sup>18</sup>

Auffällig ist auch die Fortführung dieser Sequenz: Die eingeflochtene Aussage aus einem Interview mit Demy, er habe die Geschichte aus Perspektive eines Sieben- oder Achtjährigen erzählen wollen, dient als Scharnier zu jenem oben beschriebenen Ausschnitt aus JACQUOT DE NANTES, der – verwendet bis zur Abblende mit der Ansicht des Théâtre Guignol – das Ende des Puppenspiels zeigt und ursprünglich tatsächlich das ästhetische Erleben eines Jungen in diesem Alter widerspiegeln soll. Varda nutzt das Fragment aus ihrem biografischen Film demnach als Bestätigung für die im Interview geäußerte Behauptung Demys. Im Gegensatz zu ihrer Originalgestalt in JACQUOT DE NANTES ist die Szene diesmal jedoch mit Musik unterlegt, die, wie die anschließende Überblende zu einem Filmausschnitt aus PEAU D'ÂNE verdeutlicht, der bereits vorzeitig eingeblendeten originalen Filmmusik Legrands entstammt und hier als Mittel zur Verklammerung von Filmschnipseln unterschiedlicher Herkunft genutzt wird.

Bezüge zu Vardas filmischer Demy-Biografie tauchen auch an anderen Stellen von L'UNIVERS DE JACQUES DEMY auf. Ein besonders prägnantes Beispiel dafür ist eine kurze Sequenz, in der die Prägung von Demys Schaffen durch seine Kindheitserinnerungen thematisiert wird, also genau jenes Thema in den Mittelpunkt tritt, das auch Gegenstand von JACQUOT DE NANTES ist. Dementsprechend äußert sich Varda in einem Off-Kommentar zur familiären Situation und den Kindheitseinflüssen auf Demys Filme und illustriert dies mit Bildmaterial und Fotos sowie mit kurzen Filmausschnitten aus JACQUOT DE NANTES, die sie um eine dynamisch zurückgenommene Musik-

---

<sup>18</sup> Ähnlich geht Varda beispielsweise vor, wenn sie kurz darauf dokumentarischen Aufnahmen von den Dreharbeiten der Hochzeitsszene die dazugehörige Filmmusik unterlegt.

unterlegung mit dem von Bruzdowicz für JACQUOT DE NANTES komponierten – aber ursprünglich nicht mit den gezeigten Ausschnitten verbundenen – Musette-Walzer ergänzt. Varda nutzt diese Musik sodann, um das Gezeigte mit der älteren Dokumentaraufnahme eines Gesprächs mit Demy zu verklammern, deren O-Ton zunächst als Off-Kommentar erklingt. Diese kurze Sequenz ist besonders interessant, weil sie im ersten Teil tatsächliche Kindheitsdokumente – nämlich Fotografien und abgefilmte persönlichen Dokumente – mit der von Varda filmisch rekonstruierten Kindheit gleichsetzt und damit beiden Elementen explizit denselben dokumentarischen Stellenwert zuweist. Die Filmmusik aus JACQUOT DE NANTES übernimmt hierbei die Funktion, den vorgeführten Kindheitsfragmenten trotz ihrer differenten Herkunft den Anschein von Gleichberechtigung zu verleihen und sie mit dem nachfolgenden Interviewausschnitt zu verklammern.

Als letztes Beispiel aus L'UNIVERS DE JACQUES DEMY sei auf eine Sequenz verwiesen, die sich auf Colombiers Filmmusik zu Demys UNE CHAMBRE EN VILLE bezieht und diese sowohl über ein Filmzitat, also auch losgelöst davon betrachtet (Abbildung 4): Beginnend mit einem Blick auf die Passage Pommeraye in Nantes<sup>19</sup> samt O-Ton Demys und Musikunterlegung aus dem genannten Film, führt Varda uns zunächst zum Produzenten Gérard Vaugeois, der in einem Zug sitzend anhand der Partitur über die Musik sinniert. Im Anschluss daran folgt ein Kommentar des Komponisten, der sich – ebenfalls die Partitur benutzend – ans Klavier setzt, um die Musik zum Liebesduett zwischen den Protagonisten Édith und François anzustimmen und zu erläutern. Von dieser Einbeziehung performativen Agierens aus leitet Varda

---

<sup>19</sup> Bei der Passage Pommeraye handelt es sich um eine 1840–43 nach Pariser Vorbildern erbaute Einkaufspassage, in der Demy eine Reihe von Schlüsselszenen aus seinen Filmen LOLA, LES PARAPLUIES DE CHERBOURG und UNE CHAMBRE EN VILLE angesiedelt hat. In JACQUOT DE NANTES lokalisiert Varda an diesem Drehort das Geschäft, in dem ihr junger Protagonist einen Metallbalkkasten gegen seine erste Kamera eintauscht.

mit nahtlosem Bild- und Tonschnitt zu einem längeren Ausschnitt aus der entsprechenden Szene von *UNE CHAMBRE EN VILLE* über, um an deren Ende, erneut auf das diesmal nur auf der Soundebene präsente Klavierspiel Colombiers reduziert, wieder bei Vaugeois im Zug zu landen. Diese Sequenz ist ein hervorragendes Beispiel dafür, wie Varda unterschiedliche Präsentationsformen der Musik – den am Klavier gespielten Auszug aus dem Interview, den Ausschnitt aus dem Originalfilm und die verbale Reflexion zu unterlegten Klängen – filmisch miteinander verbindet. Die Musik erfährt dabei über ihre Funktion als Bestandteil des Filmzitats eine weitergehende Perspektivierung und wird auch in Bezug auf ihre Machart beleuchtet. Varda benutzt sie in einigen Fällen als eigenständiges Material, das – im Gegensatz zu ihrer unveränderten Gestalt im Filmzitat – losgelöst von den ursprünglichen Kontexten in alternativer musikalischer Gestalt ein Eigenleben entfaltet. Damit greift sie auf eine Strategie zurück, die im mittleren Film der Demy gewidmeten Gruppe weitaus häufiger und mit besonderer Kreativität eingesetzt wird.



**Abbildung 4: Wechselseitige Erscheinungen von Michel Colombiers Musik in Vardas *L'UNIVERS DE JACQUES DEMY*: Blick in die Partitur, der Komponist am Klavier und Szene aus Demys *UNE CHAMBRE EN VILLE*.**

### *Konstruktion von Erinnerung*

Bezüglich der Verwendung von Musik erweist sich *LES DEMOISELLES ONT EU 25 ANS* als komplexeste Arbeit aus der hier diskutierten Werkgruppe. Vardas Dokumentation verbindet unterschiedliche Zeitebenen miteinander:



Einerseits dokumentiert die Regisseurin die im Sommer 1992 stattfindenden Feiern zum 25. Jahrestag der Veröffentlichung von Demys wohl bekanntestem Film *LES DEMOISELLES DE ROCHEFORT*, andererseits verknüpft sie dies mit vielen Ausschnitten aus dem Film selbst sowie mit dokumentarischen Materialien aus der Entstehungszeit des Films, darunter von ihr selbst gefertigte Fotografien und Filmaufnahmen von den Dreharbeiten im Jahr 1966. Dieser Ansatz führt dazu, dass die Regisseurin kein bloßes »Making Of« vorlegt, sondern Demys Film mosaikartig aus unterschiedlichen Erinnerungsperspektiven betrachtet und dabei immer wieder Aspekte seiner Entstehungs- und Wirkungsgeschichte thematisiert.<sup>20</sup> Eine solche Vielschichtigkeit legt sie naturgemäß auch im Umgang mit Legrands Filmmusik an den Tag, die in *LES DEMOISELLES ONT EU 25 ANS* nicht nur im Kontext zahlreicher Filmzitate auftaucht, sondern darüber hinaus auch ohne zugehörige Filmbilder Verwendung findet, in alternativen Klanggestalten vorgeführt wird, Funktionalisierungen innerhalb bestimmter Kontexte der Jubiläumsfeiern erfährt oder auch durch die Brille der Gegenwart betrachtet wird.

Gleich zu Beginn führt Varda mit einem Off-Kommentar, unterstrichen durch Fotografien mit historischen Stadtansichten, in ihr zentrales Sujet ein: die Erinnerung der Bürger an die Dreharbeiten zu *LES DEMOISELLES DE ROCHEFORT*, die bei entsprechenden Fragen von Touristen nach der »Place Demoiselles« – die zu einem der Hauptdrehorte umgewandelte Place Colbert im Zentrum der Stadt – oft genug einfach nur mit der Melodie des berühmten Titelsongs heraufbeschworen werde (Abbildung 5). An dieser Stelle setzt Varda den bekannten Refrain von Legrands »Chanson des jumelles« (»Nous sommes deux sœurs jumelles, / Nées sous le signe des gémeaux, / Mi fa sol la mi ré, ré mi fa sol sol sol ré do, / Toutes deux demoi-

---

<sup>20</sup> Eine knappe Einführung in verschiedenen Aspekte von *LES DEMOISELLES DE ROCHEFORT* findet sich bei Waldron 2010, 61–72.

selles, / Ayant eu des amants très tôt, / Mi fa sol la mi ré, ré mi fa sol sol sol ré do«<sup>21</sup>) als Klangsignatur anstelle von wörtlicher Rede ein und unterlegt ihr wechselnde, während der Dreharbeiten entstandene Schwarzweiß-Fotografien der beiden Protagonistinnen Catherine Deneuve (als Delphine Garnier) und Françoise Dorléac (als Solange Garnier). Mit dem Ende des Refrains erreicht die Bilderstrecke das Rochefort der Gegenwart, wo Demys Film – angezeigt durch ein farbiges Kinoplatat am Rand einer Fußgängerpassage – inzwischen längst Teil von kollektivem Gedächtnis und kultureller Identität geworden ist. Da die eingefügten Standbilder während der Dreharbeiten an der zugehörigen Filmszene entstanden und auch das Kinoplatat auf diese Sequenz verweist, bleibt die Verbindung zwischen Musik und szenischer Repräsentation gewahrt, obgleich sie nicht mehr in Gestalt eines eingefügten Filmzitats erscheint.



**Abbildung 5: Übergang von erinnerter Vergangenheit zur Gegenwart in Vardas LES DEMOISELLES ONT EU 25 ANS.**

Was Varda in diesem ersten Beispiel in aller Prägnanz thematisiert, den Umgang mit dem Prozess des Erinnerns in seinen unterschiedlichen Formen, entpuppt sich in der Folge als eigentlicher Gegenstand von LES DEMOISELLES DE ROCHEFORT: Fast immer geht es darum, unter Rückgriff auf unterschiedlichste Materialien erinnerte Konstellationen zu erfassen und sie in ein Verhältnis zu dem Film selbst und dessen Wahrnehmung zu setzen. Dies

<sup>21</sup> »Wir sind Zwillingsschwestern, / Geboren im Zeichen der Zwillinge, / Mi fa sol la mi re, re mi fa sol re do, / Beide Demoiselles, / Haben schon sehr früh Liebhaber gehabt, / Mi fa sol la mi re, re mi fa sol re do« (Übersetzung S. D.).

geschieht etwa unter Einbeziehung aktueller Interviews, in denen an den Dreharbeiten beteiligte Personen über die weit zurückliegenden Ereignisse nachdenken. Ein Beispiel beleuchtet die Tanzszene von Gene Kelly zum Vortrag des Songs »Andy amoureux«, die durch einen kurzen Filmausschnitt eingeführt wird. Diesem Zitat folgt ein Interviewausschnitt, in dem drei 1966 als Statisten für die Schulkinder beteiligte Männer ihre Erinnerungen an die Dreharbeiten rekapitulieren und in gegenseitiger bestätigender Wechselrede Einzelheiten zur Entstehung der Sequenz beisteuern – Details, deren Wahrheitsgehalt an Schlüsselstellen immer wieder durch entsprechende Fragmente aus dem Film beglaubigt wird. Varda führt also die Konstruktion und Gültigkeit gemeinsam erlebter Erinnerungen vor, indem sie das medial fixierte Objekt – die auf Film festgehaltene Verbindung von Musik, Gesang und Tanz – mit dem von ihr gefilmten Interview kombiniert und dabei die Bestandteile von Filmzitat und dokumentarischem Gespräch zu einer übergreifenden Montage formt.

Wie Varda anhand solcher Montagen nicht nur die Entstehung von Tanzszenen, sondern auch auf den Charakter einzelner Filmfiguren beleuchtet, wird beim Blick auf eine andere Passage deutlich: Anknüpfend an ein mit kurzen Einblendungen aus der Entstehungszeit des Films durchzogenes Interview mit dem Schauspieler Jacques Perrin, der im Film den jungen Maxence verkörpert und sich 1992 die Frage stellt, warum ausgerechnet er von Demy für diese Rolle ausgewählt wurde, montiert Varda historisches Dokumentarmaterial, das Legrand im Beisein von Demy am Klavier beim Vortrag der Musik zum melancholischen »Chanson de Maxence« zeigt. Damit stellt sie zunächst zwei Aspekte der Maxence-Figur – nämlich ihre Funktion als »idéal masculin« (Perrin) und ihren durch die Musik evozierten nachdenklichen Charakterzug bei der Beschreibung seiner Suche nach der großen Liebe – unkommentiert nebeneinander und akzentuiert die besondere Rolle von Le-

grands Partitur bei der Modellierung dieses Bildes. Dass die heterogen erscheinenden Informationen nicht voneinander isoliert bleiben, wird durch das nachfolgende Filmzitat mit dem »Chanson de Delphine« gewährleistet, das – als musikalisches Gegenstück zum »Chanson de Maxence« unter Verwendung desselben melodischen und harmonischen Gerüsts konzipiert – den Charakter von Maxence aus weiblicher Perspektive, nämlich als Beschreibung des idealen Mannes, beleuchtet. In einem hieran anschließenden Interviewausschnitt äußert Catherine Deneuve ihrer Sichtweise zur Bedeutung der entsprechenden Musik, bevor Varda erneut einen Ausschnitt aus dem historischen Dokument mit Demy und Legrand bringt, in dem Demy nun seinerseits den Musikgebrauch als ein dem romantischen Charakterzug von Maxences Persönlichkeit adäquates Ausdrucksmittel entschlüsselt. Varda beendet die gesamte Sequenz mit einem Filmzitat aus dem »Chanson de Maxence«, in dessen Musik sie allerdings – gleichsam als Coda zum gerade umrissenen Kontext – gezielt eingreift: Den an dieser Stelle vom Chor der Barbesucher aufgenommenen Gesang »Il pourrait nous parler de ses yeux, de ses mains. / Il pourrait nous parler d'elle jusqu'à demain. / Son amour, c'est sa vie mais à quoi bon rêver?«<sup>22</sup>) ergänzt sie durch kommentierenden Einsatz ihrer eigenen Stimme und trägt dabei – den im Film erklingenden Text überlagernd – Worte vor, die sich an ihren verstorbenen Ehemann Jacques Demy richten und ihn als unheilbaren Romantiker würdigen, da er an dieser Stelle Maxences Worte auf die Anwesenden abfärben lasse: »Cher Jacques, ton romantisme est vraiment contagieux: Tous les piliers de bar ont fait le même vœu de trouver l'amour fou ...«<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> »Er könnte uns von ihren Augen erzählen, von ihren Händen. / Er könnte uns bis morgen von ihr erzählen. / Seine Liebe ist sein Leben, aber was bringt es, zu träumen?« (Übersetzung S. D.).

<sup>23</sup> »Lieber Jacques, deine Romantik ist wirklich ansteckend: Alle Barbesucher haben denselben Wunsch, die wahre Liebe zu finden ...« (Übersetzung S. D.).

Während in solchen Sequenzen die Erinnerung an die Dreharbeiten den Hintergrund bilden und sie mit der Gegenwart vermitteln, widmen sich andere Passagen dem Nachleben und der Rezeption von *LES DEMOISELLES DE ROCHEFORT*, indem sie den Film und seine Musik in alternativen medialen Kontexten aufgreifen. Beispielsweise zeigt Varda im Gegensatz zu Aufnahmen von der Straße, wie Kinder in einem Ballettstudio als Vorbereitung zu den Jubiläumsfeierlichkeiten zum »Chanson de jumelles« und zum »Chanson d'un jour d'été« tanzen, wobei die Originalmusik auf einem Kassettenrekorder abgespielt wird. Während hier die Anwendung von Legrands Musik in neuen performativen Zusammenhängen thematisiert wird, gibt die Regisseurin an einer anderer Stelle anhand einiger kurzer Fragmente Einblicke in die verregnete Open-Air-Filmvorführung von *LES DEMOISELLES DE ROCHEFORT*. Mit der Rezeptionssituation im Blick, werden die mit der dokumentierenden Kamera eingefangenen Filmausschnitte damit zur Quelle von Musik, der sich wiederum ein Off-Kommentar der Regisseurin hinzugesellt. Ähnliches passiert auch in einer Sequenz, die sich, unterbrochen von Ausschnitten aus einem Interview mit der Statistin France Paverne, der englischen Synchronversion von Demys Film widmet: Ein Filmzitat mit Ausschnitten aus dem Duett »La femme coupée en morceaux« von Solange und Maxence wird hier auf einem TV-Bildschirm gezeigt und von Varda aus dem Off mit humoristischem Blick auf die Tücken der Übersetzung kommentiert, verleiht diese doch dem schwer übersetzbaren Wortspiel »Il va en perm' à Nantes!« (»Er ist auf Urlaub in Nantes!« bzw. »Es wird dauerhaft sein« als Übersetzung des klanglich identischen Satzes »Il va en permanente«) mit die Formulierung »a born loser in Toulouse« einen völlig anderen Sinn.

Noch stärker im Sinne von gestaltbarem Material benutzt Varda Legrands Musik in den letzten Minuten vor dem Abspann von *LES DEMOISELLES ONT*

EU 25 ANS, indem sie sich ausführlich der Tanzszene von Solange und Delphine zum »Chanson d'un jour d'été« widmet. Ein Filmzitat spart sie diesmal allerdings aus und zeigt stattdessen – unterbrochen von aktuellen Interviewpassagen, in denen Deneuve sich an die Strapazen erinnert – dokumentarische Aufnahmen vom mehrmaligen Misslingen während der aufreibenden Dreharbeiten auf der Place Colbert. Da Varda für ihre Montage fast ausschließlich Ausschnitte wählt, die den Neubeginn der am Set eingespielten Musik rekapitulieren, wird das Duett auf unterschiedlich lange Fragmente der ersten Strophe reduziert. Die Filmszene wird dadurch nicht nur aus Perspektive ihrer mühevollen Entstehung beleuchtet, sondern auch in Bezug auf den im Text thematisierten Abschied vom Sommer zugespitzt.<sup>24</sup> Die durch fünf Wiederholungen entstehende Schleife unterbricht Varda am Ende durch Gegenschnitte ohne Musik, zu denen sie aus dem Off bemerkt, die Wiederholung der Textzeile »Quand l'été a disparu« führe vielleicht dazu, dass der Sommer nicht ganz verschwinde, doch bedürfe es letzten Endes des gesamten Films, um den Sommer von 1966 wiederfinden zu können.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> »Quand l'été a disparu / Quand le temps s'en est allé / Du côté des saisons, ma saison / On ne peut que soupirer / Regretter l'été / Mais pour revivre un jour d'été / Lorsque l'hiver s'est installé / Et que votre coeur s'est glacé / Il faut aimer.« (»Wenn der Sommer vergangen ist, wenn die Zeit verstreicht, kann man nur seufzen und ihn bedauern. Um aber einen Sommertag wieder zu erleben, wenn der Winter begonnen hat und das Herz erstarrt ist, muss man lieben können« (freie Übersetzung von S. D.).

<sup>25</sup> »A force de répéter »Quand l'été a disparu« peut-être qu'il ne disparaît pas ... ou un peu moins. Et pour retrouver quelque chose d'été '66 il faut filmer.« Diesem Kommentar lässt Varda in den Dokumentaraufnahmen noch den Refrain des Chansons mit seiner lebensbejahenden Aufforderung an die allumfassende Liebe folgen (»Aimer la vie, aimer les fleurs / Aimer les rires et les pleurs / Aimer le jour, aimer la nuit / Aimer le soleil et la pluie / Aimer l'hiver, aimer le vent / Aimer les villes et les champs / Aimer la mer, aimer le feu / Aimer la terre pour être heureux«), in dessen letztes Wort sie die Musik des Abspanns einblendet.

## *Die Schlüsselstellung Johann Sebastian Bachs*

Dass Varda in *LES DEMOISELLES ONT EU 25 ANS* neben der auf vielfältige Weise eingebundenen Filmmusik aus Demys *LES DEMOISELLES DE ROCHEFORT* auch zwei Musikstücke von Johann Sebastian Bach – und zwar in Jazz-Arrangements des Jacques Loussier Trios (Jacques Loussier, Klavier; Christian Garros, Schlagzeug; Pierre Michelot, Bass) – verwendet, ist eine Besonderheit, deren Bedeutung sich erst über einen Umweg erschließt. Die Rolltitel im Vor- und Abspann ihrer Dokumentation unterlegt sie jeweils mit dem Präludium C-Dur BWV 846 aus dem ersten Band des *Wohltemperierten Klaviers*<sup>26</sup>, wobei sie im Falle des Abspanns das Stück direkt in die gesungenen Schlussworte (»pour être heureux«) des Refrains aus dem »Chanson d'un jour d'été« überblendet und aus dem Off den Kommentar »Le souvenir du bonheur est peut-être encore du bonheur« (»Vielleicht ist die Erinnerung an das Glück immer noch das Glück«) dazu spricht.

In der Mitte des Films greift Varda hingegen an zwei Stellen auf das Choralpräludium *Jesu meine Freude*<sup>27</sup> zurück: Beim ersten Auftreten unterlegt sie damit eine Sequenz aus Dokumentaraufnahmen, die sie 1966 von Demy im Umfeld der Dreharbeiten gemacht hat. Vardas Off-Kommentar verweist darauf, dass es ihr darauf ankommt, in längeren Einstellungen der Persönlichkeit ihres verstorbenen Ehemannes, seiner ruhigen Ausstrahlung während der Arbeit (»son calme au milieu de l'équipe au travail«) und seinem verträumten Lächeln (»son sourire rêveur«) Raum zu geben. Diese dem intimen Blickwinkel der Ehefrau verpflichtete Verknüpfung von Bach und Demy wird auf ungewöhnliche Weise fortgesetzt: In dem Moment, wo Varda sich

<sup>26</sup> Als *Prélude N° 1 en ut majeur* auf der LP *Play Bach No. 1*, Disques Decca, 153.905 (1959).

<sup>27</sup> Als *Choral* auf der LP *Play Bach No. 2*, Disques Decca, 153.918 (1960), auf späteren Wiederveröffentlichungen dann als *Choral* »*Jésus que demeure ma joie*« bezeichnet (vgl. etwa *Play Bach No. 2*, LP Disques Festival FLD 730).

von den Bildern Demys löst und dazu übergeht, einige der Schauspieler in Nahaufnahmen zu präsentieren, wird auch der Bezug zum Choralvorspiel gelockert: Die Musik wird zwar vollständig ausgeblendet, aber stattdessen nahtlos durch Vardas solistischen Gesang aus dem Off ersetzt, der den Klavierpart des Titels korrekt zu Ende führt.

Auch das zweite – zweigeteilte – Auftreten desselben Musikstücks markiert eine persönliche, auf Demy bezogene Reflexion innerhalb des Filmganzen, diesmal gestaltet als Bilderstrecke mit Fotografien von den Dreharbeiten. Dass hier auch die Schauspielerin Françoise Dorléac zu sehen ist, zielt auf einen Verweiszusammenhang, der sich erst im weiteren Verlauf erschließt: Mit der Integration eines kurzen Filmzitats von der Überquerung der Charente mit der Schwebefähre (Pont à transbordeur de Martrou) leitet Varda zu Dokumentaraufnahmen aus der Gegenwart über. Gezeigt werden zunächst Ausschnitte aus den Feierlichkeiten zur Taufe der zur Brücke hinführenden Straße auf den Namen »Avenue Jacques Demy«, deren Ende mit einer erneuten Einblendung des Choralpräliudiums korrespondiert. Es schließt sich eine kurze Interviewsequenz an, in der Legrand über seine enge Beziehung zu Demy spricht, gefolgt von seinem Vortrag eines der charakteristischen Themen aus *LES DEMOISELLES DE ROCHEFORT* am Klavier. Der Schnitt zu einer weiteren Straßentaufe scheint zunächst nur durch die Person Legrands motiviert, der sich unter den Anwesenden befindet. Erst dann deckt Varda auf, dass hier die Schauspielerin Françoise Dorléac geehrt wird, die früh verstorbene Schwester Catherine Deneuve. An dieser Stelle blendet Varda nun zu den Dokumentaraufnahmen die Original-Filmmusik ein, und konsequenterweise folgt dem Soundtrack schließlich noch das entsprechende Filmzitat, das jene Szene im Musikgeschäft von Monsieur Dame zeigt, in der Solange das zuvor von Legrand angestimmte Musikstück unter Begleitung eines imaginären Orchesters am Klavier spielt.



Auf diese Weise führt die Regisseurin unterschiedliche Aspekte von Vergangenheit und Gegenwart durch verbale Kommentare und assoziative Verknüpfungen zusammen und gestaltet unter Verwendung spezifischer, allerdings aus wechselnden Perspektiven präsentierter Musik einen größeren dramaturgischen Bogen, der sich dem Andenken der beiden Verstorbenen Demy und Dorléac widmet. Während Letzterer die Filmmusik Legrands zugewiesen wird, hebt Varda das Andenken an ihren Ehemann hervor, indem sie seine Person mit der intimeren Musik des Bach'schen Choralpräludiums verbindet. Welche Bedeutung dieses Musikstück für Varda tatsächlich hat, enthüllt die Regisseurin im dritten Teil ihrer 2011 entstandenen Essayfilmreihe *AGNÈS DE CI DE LÀ VARDA*: Sie spricht dort über die Skulptur *Alice Listening to Her Poetry and Music* (1970) von George Segal und kontrapunktiert sie mit einem Filmausschnitt<sup>28</sup>, in dem sie sich analog dazu als trauernde Witwe – weiß gekleidet an einem Tisch vor einem Kassettenrekorder sitzend – inszeniert und jener Musik lauscht, die das Ehepaar so geliebt hat («j'ai écouté la musique que nous aimions»): dem Bach'schen Choralpräludium, das hier in einer reinen Klavierversion erklingt.<sup>29</sup>

Das erwähnte Stück fungiert demnach als Klangsignatur, mit der Varda einerseits die Erinnerung an die intime Nähe zu Demy würdigt, andererseits aber auch ihrer Trauer um den Verlust Ausdruck verleiht. In *JACQUOT DE NANTES* nutzt sie, noch ganz unter dem Eindruck von Demys Tod stehend, diesen Zusammenhang zum ersten Mal: So unterlegt sie eine Montagesequenz, die mit der Frontalansicht Jacquots beim Blick aus dem Fenster in

---

<sup>28</sup> Das unkommentierte Original dieses Filmausschnitts stammt aus *LES PLAGES D'AGNÈS*.

<sup>29</sup> Im Abspann ist die Pianistin Paule Cornet als Interpretin genannt. Da Varda nur in *LES DEMOISELLES ONT EU 25 ANS* das Stück in Form einer Jazz-Transkription benutzt, legt die Vermutung nahe, dass die Wahl des Jacques Loussier Trios vor allem der stilistischen Nähe zu der von Jazz- und Swingelementen durchzogenen Musik Legrands geschuldet ist.

das Schneetreiben über eine im Gegenschuss bei Schneefall gezeigte Mauer mit diversen Altersspuren zum Close-up von Demys Auge führt, mit demselben Titel und verknüpft damit ihr imaginiertes Bild des Knaben mit einer Allegorie von Alter und Sterben sowie einem intimen körperlichen Detail des Todkranken selbst (Abbildung 6).



**Abbildung 6: Montage mit imaginiertem Jugendporträt, allegorischer Darstellung von Alter und Sterben und Detailansicht von Demys Auge zur Musik Johann Sebastian Bachs in Vardas JACQUOT DE NANTES.**

Wenn dann am Ende des Films mit einer Wiederkehr der dokumentarischen Aufnahmen vom Beginn der Rahmen um die biografische Erzählung gelegt wird und nach einem von Varda aus dem Off gesungenen Gedicht Jacques Prévert<sup>30</sup> in die Schlusseinstellung mit den Meereswellen hinein *Jesu, mei-*

<sup>30</sup> Varda singt das Gedicht *Sables mouvants* aus Préverts Gedichtsammlung *Paroles* (1945) in jener melodischen Gestalt, die auch zu Beginn von Marcel Carnés Film *LES VISITEURS DU SOIR* (F 1942) erklingt: »Démons et merveilles / Vents et marées / Au loin déjà la mer s'est retirée / Et toi / Comme une algue doucement caressée par le vent / Dans les sables du lit tu remues en rêvant / Démons et merveilles / Vents et marées / Au loin déjà la mer s'est retirée / Mais dans tes yeux entrouverts / Deux petites vagues sont restées / Démons et merveilles / Vents et marées / Deux petites vagues pour me noyer.« Den letzten Vers verändert sie allerdings, indem sie den Wellen noch Tränen beigibt und dadurch den Aspekt der Trauer betont: »Deux petites larmes, deux petites vagues pour me noyer« (»Zwei kleine Tränen, zwei kleine Wellen, um mich zu ertränken«). Auf Bild und Ton dieser Passage aus JACQUOT DE NANTES bezieht sich die Regisseurin auch in ihrer Videoinstallation *LES VEUVES DU NOIRMOUTIERS* (2005), wo sie sich in einer kurzen Filmsequenz als eine von 14 Witwen der Insel inszeniert. Im Gegensatz zu den übrigen Frauen spricht sie jedoch nicht über ihre Erfahrungen, sondern sitzt lediglich auf einem Stuhl am Strand, rechts neben sich einen zweiten, leeren Stuhl, bevor die Bilder von Demy zu sehen sind und die von ihr gesungenen Gedichtszeilen erklingen. (Vgl. die genaue Beschreibung der Installation bei Varda 2022). Diese kurze Sequenz hat Varda noch einmal am Ende des Dokumentarfilms *QUELQUES VEUVES DE NOIRMOUTIER* (F 2006) verwendet. – Als weiteres Beispiel für das von Varda etablierte Netz aus Querbezügen mag schließlich der Umstand dienen, dass Carnés *LES VISITEURS DU SOIR* auch innerhalb der Narration von JACQUOT DE NANTES eine Rolle spielt: *LES*

*ne Freude* erklingt, entwirft die Regisseurin ein einprägsames, von Privatheit durchdrungenes Erinnerungszeichen, das sie in nachfolgenden Arbeiten immer wieder anklingen lässt.

### *Ausblick*

Auch wenn Vardas Filme generell ein stark ausgeprägtes Interesse an den Möglichkeiten durchdachten Musikeinsatzes erkennen lassen, heben sich die drei in gleichem Maße als »celebrations of Demy's life and work, and acts of mourning« (Danks 2010, 161) verstehbaren Filme JACQUOT DE NANTES, LES DEMOISELLES ONT EU 25 ANS und L'UNIVERS DE JACQUES DEMY von anderen Arbeiten ab: Stärker als in ihren früheren Filmen wird in ihnen die Musik als form- und gestaltbares Material reflektiert, wobei sich die ganze Palette von der Verwendung als dokumentarische, originär den Filmen Demy's zugehörige Ebene über die funktionale Loslösung vom Filmbild bis hin zum bewussten Eingreifen in Musik und Text beobachten lässt. Der Umgang mit der Musik unterliegt denselben Vorgaben wie die Benutzung der von Varda ausgewählten filmischen und fotografischen Materialien: Ihr Einsatz steht nicht nur im Dienst der narrativen oder dokumentarischen Darstellung einer Biografie, sondern lässt immer auch etwas von der Beschaffenheit der Erinnerungsarbeit selbst und ihrer Sprunghaftigkeit aufscheinen.

Das im Zuge dieser drei Filme entwickelte und vor allem in LES DEMOISELLES ONT EU 25 ANS bis an die Grenzen ausgelotete Repertoire an Zugriffswesen lässt sich zudem, wie Betrachtungen zum Einsatz von Musik

---

VISITEURS DU SOIR gehört zu den Filmen, die sich Jacquot während der Okkupation Frankreichs anschaut, was – gestützt durch die Einblendung von Kinoplakat und Filmstills – als quasi-patriotischer Entschluss und bewusste Entscheidung gegen einen wesentlich moderner anmutenden deutschen Film, nämlich Josef von Bákys in Farbe gedrehten MÜNCHHAUSEN (D 1943), dargestellt wird.

im weitaus jüngeren Film *LES GLANEURS ET LA GLANEUSE* nahelegen (vgl. Vesey 2014), als Voraussetzung für gestalterische Möglichkeiten begreifen, die der Musik einen erhöhten Stellenwert innerhalb des Spektrums verwendeter dokumentarischer Verfahren zuweisen.<sup>31</sup> Insofern dürfte den drei Filmen in Bezug auf die Entwicklung und Differenzierung von Vardas Gestaltungsmitteln eine nicht zu unterschätzende Bedeutung, wenn nicht gar eine Schlüsselstellung zukommen. Dass die besagten Filme als »acts of mourning« auch ganz im Zeichen der privaten Trauer stehen, wird dort deutlich, wo Varda durch den Einsatz von Bachs Musik den persönlichen Aspekt und die Intimität ihrer Beziehung zu Demy hervorkehrt, was gleichfalls auf jüngere Arbeiten verweist, in denen sie – wie in *LES PLAGES D’AGNÈS* – noch einmal aus größerer zeitlicher Distanz auf das Verhältnis zu ihrem Ehemann zu sprechen kommt.

### Literaturverzeichnis

- Baudelaire, Charles (1986): *Les Fleurs du mal / Die Blumen des Bösen*. Vollständige zweisprachige Ausgabe. Deutsch von Friedhelm Kemp. München: dtv 1986.
- Bénézet, Delphine (2014): *The cinema of Agnès Varda. Resistance and Eclecticism*. London/New York: Wallflower Press (= Directors’ Cuts).
- Berthomé, Jean-Pierre (2014): *Jacques Demy et les racines du rêve*. Nouvelle édition augmentée, Nantes: L’Atalante.
- Conway, Kelley (2015): *Agnès Varda*. Urbana – Chicago – Springfield: University of Illinois Press (= Contemporary Film Directors).
- Danks, Adrian (2010): Living cinema: The »Demy Films« of Agnès Varda. In: *Studies in Documentary Film* 4/2, S. 159–172.
- Decock, Jean (1993): Entretien avec Agnès Varda sur JACQUOT DE NANTES. In: *The French Review* 66/6, S. 947–958.

---

<sup>31</sup> Zu einer kurzen Betrachtung von Varda als »auteur director« mit besonderem Blick für den Einsatz und die Wirkungsweise von Musik vgl. Gorbman 2007, 149–150.

- DeRoo, Rebecca J. (2018): *Agnès Varda between film, photography, and art*. Oakland (CA): University of California Press.
- Gorbman, Claudia (2007): Auteur Music. In: *Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema*, hrsg. von Daniel Goldmark, Lawrence Kramer und Richard Leppert, Oakland: University of California Press, S. 149–162.
- Gorbman, Claudia (2008): Varda's Music. In: *Music and the Moving Image 1/3*, S. 27–34.
- Köhler, Kristina (2020): *Jacques Demy*, hrsg. von Kristina Köhler, München: edition text + kritik 2020 (= Film-Konzepte 56).
- McKean Taylor, Henry (2002): *Rolle des Lebens. Die Filmbiographie als narratives System*, Marburg: Schüren.
- McKim, Kristi (2008): Time, scale and cinephilia in the cinematic elegy: Agnès Varda's JACQUOT DE NANTES. In: *Studies in French Cinema 8/3*, S. 211–227.
- Mowat, Hanna (2016): »Lara Croft dans un champ de patates«: A Ludomusicological Approach to Agnès Varda, in: *Agnès Varda Unlimited. Image, Musik, Media*, hrsg. von Marie-Claire Barnet, Oxford: Legenda (= Moving Image 6), S. 65–86.
- Pauleit Winfried (2018): Sonic Icons. Hervortretende Momente der filmischen Selbstreflexion. In: Winfried Pauleit / Rasmus Greiner / Matthias Frey: *Audio History des Films. Sonic Icons – Auditive Histosphäre – Authentizitätsgefühl*, Berlin: Bertz + Fischer (= Film und Geschichte 1), S. 20–85.
- Powrie, Phil (2016): »L'une chante, l'autre pas«: Music, Movement and the Utopian Community. In: *Agnès Varda Unlimited. Image, Musik, Media*, hrsg. von Marie-Claire Barnet, Oxford: Legenda (= Moving Image 6), S. 45–64.
- Rudolph, Sophie (2020): Demy par Varda. Über das persönliche und filmische Erinnern. In: *Jacques Demy*, hrsg. von Kristina Köhler, München: edition text + kritik (= Film-Konzepte 56), S. 94–107.
- Taboulay, Camille (1996): *Le cinéma enchanté de Jacques Demy*. Paris: Cahiers du cinéma.
- Varda, Agnès (2006): Auf Jacques' Gesicht zu. In: *Jacques Demy/Agnès Varda. Eine Retrospektive der Viennale und des österreichischen Filmmuseums*, hrsg. von Astrid Ofner, Wien: Schüren, S. 102–103.
- Varda, Agnès (2009): Kino ist niemals Wahrheit [Interview mit Ralf Krämer]. In: *Planet Interview*, 16. September 2009, [www.planet-interview.de/interviews/agnes-varda/35020/](http://www.planet-interview.de/interviews/agnes-varda/35020/) (Stand: 05.03.2022).

Varda, Agnès (2022): DIE WITWEN VON NOIRMOUTIER. In: *Das dritte Leben der Agnès Varda* [Ausstellungskatalog], hrsg. von Dominique Bluher und Julia Fabry, Leipzig: Spector Books, S. 52–53.

Vesey, Alyxandra (2014): Waste not: LES GLANEURS ET LA GLANEUSE and the heterogeneous documentary film score. In: *Studies in French Cinema* 17/1, S. 44–59.

Waldron, Darren (2014): *Jacques Demy*. Manchester: Manchester University Press (= French Film Directors).

## Filmographie

Marcel Carné: LES VISITEURS DU SOIR (F 1942), DVD Les Classiques Français SNC, 2014.

Jacques Demy: *The Essential Jacques Demy*. Blu-Ray, Criterion Collection, 2020; online zugänglich über den Criterion Channel ([www.criterionchannel.com/the-essential-jacques-demy](http://www.criterionchannel.com/the-essential-jacques-demy)).

Varda, Agnès: *The Complete Films of Agnès Varda*. Blu-Ray, Criterion Collection, 2020; online zugänglich über den Criterion Channel ([www.criterionchannel.com/directed-by-agnes-var-da](http://www.criterionchannel.com/directed-by-agnes-var-da)).

## Abbildungsnachweise

Abbildung 1: Zusammenstellung der Kinoplakate nach [www.cinemamontreal.com](http://www.cinemamontreal.com), [www.adorocinema.com](http://www.adorocinema.com) und [www.filmstv.it](http://www.filmstv.it).

Abbildung 2: Montage von Filmstills aus JACQUOT DE NANTES, gefertigt vom Autor. © Ciné-Tamaris.

Abbildung 3: Montage von Filmstills aus JACQUOT DE NANTES, gefertigt vom Autor. © Ciné-Tamaris.

Abbildung 4: Montage von Filmstills aus L'UNIVERS DE JACQUES DEMY, gefertigt vom Autor. © Ciné-Tamaris.

Abbildung 5: Montage von Filmstills aus LES DEMOISELLES ONT EU 25 ANS, gefertigt vom Autor. © Ciné-Tamaris.

Abbildung 6: Montage von Filmstills aus JACQUOT DE NANTES, gefertigt vom Autor. © Ciné-Tamaris.

### Empfohlene Zitierweise

Drees, Stefan: Zur Verwendung von Musik in Agnès Vardas Filmen über Jacques Demy. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 17 (2023), S. 61–92, DOI: 10.59056/kbzf.2023.17.p61-92.

*Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* (ISSN 1866-4768)

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Lizenz CC BY 4.0 Creative Commons Namensnennung 4.0 zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bildmaterial, das abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen unterliegt.

