



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Das Cinéma du look  
von Jean-Jacques Beineix, Luc Besson und Leos Carax

Verfasser

Thomas Fric

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Klemens Gruber



## Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
2. Die technisch-ästhetische Dialektik des Films .....	2
2.1 Der französische Film bis 1960 .....	4
3. Film und Fernsehen nach dem II. Weltkrieg .....	16
4. Die 1980er Jahre in Frankreich: Politik, Gesellschaft und die Probleme der Jugend....	17
5. Le <i>Cinéma du look</i> – Das französische Kino erfindet sich neu .....	21
5.1 Jean-Jacques Beineix über seinen Film <i>Diva</i> .....	22
5.2 Das <i>Cinéma du look</i> als Kino der Postmoderne.....	23
5.3 <i>Cinéma du look</i> versus <i>Nouvelle Vague</i> .....	25
6. Zur Analyse der <i>Cinéma du look</i> -Filme.....	29
6.1 Jean-Jacques Beineix: <i>Diva</i> (1981).....	30
6.1.1 Synopsis .....	30
6.1.2 Sequenzprotokoll-Diva: Handlungsablauf in Sequenzen .....	31
6.1.3 Struktur- und Inhaltsanalyse .....	38
6.1.3.1 Die Elemente des Märchens im <i>Cinéma du look</i> .....	38
6.1.3.2 Sequenzanalyse .....	43
6.1.4 (Film-) Stil im postmodernen Diskurs .....	57
6.1.4.1 Bedeutung und Symbolik von Ausstattung und Requisite .....	66
6.1.4.2 Analyse der Mise-en-scène .....	67
6.2 Luc Besson: <i>Subway</i> (1985).....	69
6.2.1 Synopsis .....	69
6.2.2 Figurenanalyse .....	71
6.3 Leos Carax: <i>Les Amants du Pont-Neuf</i> (1991) .....	78
6.3.1 Synopsis .....	78
6.3.2 Bildanalyse.....	81
7. Schlussbemerkung und Zusammenfassung .....	90
7.1 Inhaltliche Parallelen .....	92
7.2 Ästhetische Parallelen.....	98
7.3 Schlusswort.....	102
8. Abbildungsverzeichnis.....	104
9. Bibliographie und Quellen.....	107
10. Abstract Deutsch.....	110
11. Abstract English.....	111



## 1. Einleitung

Jean-Jacques Beineix, Luc Besson und Leos Carax lauten die Namen jener französischen Regisseure, die in den 1980er Jahren mit Filmen wie *Diva*, *Subway* oder *Les Amants du Pont-Neuf* eine eigene Stilrichtung begründen, das so genannte *Cinéma du look*.

Entgegen den cineastischen Wertvorstellungen der *Nouvelle Vague*-Bewegung der 1950er und 1960er Jahre, die den Regisseur zum alleinigen Schöpfer und Autor eines Filmes erheben und das Kino als eine Leidenschaft und Kunst abseits des kommerziellen Mainstreams begreifen, zielen die Filme von Beineix, Besson und Carax vor allem auf das Design ab.<sup>1</sup> Sie stellen Emotionen, Style, Fashion, Farbe, kurz: den gewissen „Look“ in den Vordergrund. Prägend für das visuelle Erscheinungsbild der *Cinéma du look* Filme dürften gleich mehrere Entwicklungen während der 1980er Jahre gewesen sein. Man bedenke, es ist die Zeit des Personal Computers, der Videospieleautomaten, der Videorekorder, der entstehenden Videotheken, der Camcorder, der Mobiltelefone, der CDs und Walkmans, um nur einige technische Neuerungen zu nennen. Daneben haben sich vor allem die Werbeästhetik der TV-Spots der 1980er Jahre ebenso wie die Stilmittel der aufkommenden Musikvideos, die mit der Gründung des Musik-Senders MTV einhergehen, in die Inszenierungen jener Filme eingebrannt.

Das *Cinéma du look* erregt Aufmerksamkeit durch seine extremen Bilder, die bewusst High und Low Culture vermischen. Aspekte der Populärkultur werden einfach mit jenen der so genannten „hohen Künste“, man denke hier an antike Bauwerke, Gemälde oder klassische Musik, kombiniert.

Inhaltlich werden die gesellschaftlichen Probleme und die Perspektivlosigkeit der französischen Jugend während der 1980er Jahre thematisiert. Handlungsträger sind Außenseiterfiguren, welche sich durch unglückliche Liebesbeziehungen, innere Konflikte, durch Krankheiten und Exzesse von der Gesellschaft stark entfremden.

Darüber hinaus glänzen die Filme des *Cinéma du look* durch ihre, für damalige Verhältnisse, nahezu makellose Bild- und Tonqualität. Sie scheinen Perfektionismus sowohl auf der filmtechnischen wie der inszenatorischen Seite anzustreben. Ermöglicht wurde dies vor allem durch flexiblere und leichtere Kamerasysteme, wie jene von Panavision, die Beineix für seinen Film *Diva* verwendet hat.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Vgl. Frisch, Simon, *Mythos Nouvelle Vague. Wie das Kino in Frankreich neu erfunden wurde*, Marburg: Schüren <sup>2</sup>2007, S. 15.

<sup>2</sup> *Diva*, Regie: Jean-Jacques Beineix, DVD-Video, Arthaus-Kinowelt Home Entertainment 2009; (Orig. Frankreich 1981), 1:51f.

Der rapide Fortschritt innerhalb der Filmtechnik während der 1980er Jahre lässt darüber hinaus eine Entwicklungstendenz in Richtung unseres zeitgenössischen hoch auflösenden High Definition Video Formats (HDV) erkennen.

Schwerpunkt dieser Arbeit bildet jedoch die audiovisuelle und inhaltliche Analyse sowie die Definierung der ästhetischen Stilmittel der *Cinéma du look*-Filme, die einerseits bei der französischen Jugend für viel Zuspruch und Erfolg sorgten und andererseits von den Filmkritikern oftmals als profitorientiertes Kommerz-Kino verrissen wurden.

Das *Cinéma du look* dürfte, was auch die überschaubare Anzahl der wissenschaftlichen Arbeiten, Betrachtungen und Essays beweist, im 21. Jahrhundert größtenteils in Vergessenheit geraten sein, obwohl sich zeigen wird, dass aktuelle Filmproduktionen immer noch Ansätze und Stilmittel jenes Filmtypus in sich tragen.

Die vorliegende Arbeit soll sich nun diesem weitgehend unberührten Forschungsfeld und meines Erachtens wichtigen Teil französischer Filmgeschichte widmen, welcher zudem eine Vielzahl an interessanter und spannender Forschungsfragen bereithält.

## **2. Die technisch-ästhetische Dialektik des Films**

Seit der ersten öffentlichen Filmvorführung der Gebrüder Lumière 1895 in Paris, hat sich die Kinematographie von einer technischen Attraktion zu einer eigenständigen Kunstform entwickelt, die Rudolf Arnheim dann 1932 in der bewussten Auswahl, Gestaltung, Abfolge und Montage der Einzelbilder des Films begründet sieht.<sup>3</sup> Er widerspricht damit der lange Zeit gängigen Ansicht, der Film sei nur ein technisches Instrument zur mechanischen Abbildung der Wirklichkeit. Die Transformation des neuen Mediums zu einem ästhetischen Werkzeug und Gegenstand von Kunst geht jedoch mit dem Anspruch einher, als gleichwertige Kunstform neben der Literatur und dem Theater akzeptiert zu werden.

Arnheim vertritt die Meinung, dass der Film ebenso wie das Theater eine partielle Illusion bietet.<sup>4</sup> Partiiell in dem Sinn, dass die Illusion die Realität nur teilweise wiedergeben kann.<sup>5</sup> Während der Theaterzuschauer darüber hinwegsehen muss, dass er in offene Bühnenräume blickt, muss der Filmrezipient ignorieren, dass die Kinematographie

---

<sup>3</sup> Vgl. Arnheim, Rudolf, *Film als Kunst*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 24, S. 26 und S. 97.

<sup>4</sup> Vgl. Ebenda. S. 38.

<sup>5</sup> Vgl. Ebenda.

reale Räume auf einer zweidimensionalen Fläche abbildet.<sup>6</sup> Die Fähigkeit des Films jedoch, ebenso gespieltes und reales Leben vor echter Szenerie einzufangen, verleiht ihm im Gegensatz zum Theater eine Bildgewaltigkeit, wie sie eine Bühne niemals wiedergeben könnte.<sup>7</sup>

Es bleibt die Frage zu klären, wieso der Film, wenn er den visuellen Wirkungsmöglichkeiten des Theaters in gewisser Art und Weise sogar überlegen ist, immer wieder um seine künstlerische Anerkennung kämpfen musste. Verfolgen wir die Entwicklung des französischen Films, so könnte sich eine Antwort in einem wiederkehrenden Konflikt zwischen den Faktoren Technik, Kunst und Kommerz finden.

Die Entwicklungen, Krisen und Umbrüche innerhalb des französischen Filmdiskurses veranschaulichen einen sich reproduzierenden Prozess, in dessen Verlauf sich die Kinematographie von einer technisch-kommerziellen Sensation allmählich zu einem künstlerisch-ambitionierten Werk entwickelt, das jedoch aus profitorientierten Motiven immer wieder zu einem Ort des reinen Spektakels verkommt. Dieser Zyklus soll im Weiteren als *technisch-ästhetische Dialektik* des Films bezeichnet werden.

Ausgehend von einem originären Antagonismus zwischen Technik und Kunst – ihm liegt der Unterschied zwischen bloßen „Handwerk“ und ästhetischer Schöpfung zugrunde – beschreibt die *technisch-ästhetische Dialektik* des Films das Verschmelzen der beiden Pole Technik und Ästhetik zu einer zwischenzeitlichen Synthese im Kunstfilm bzw. künstlerisch motivierten Film. In dieser Wechselbeziehung wird die Technik von der Kunst als gestalterisches Werkzeug, als Mittel zur „künstlerischen Projektion“ genutzt.

Die technische Weiterentwicklung und die damit verbundenen neuen Möglichkeiten des Mediums begünstigen dann wieder ein „Kino der Attraktionen“, wie es Tom Gunning in seinem Essay *Cinema of Attractions* schildert. Das bedeutet: künstlerische Aspekte werden zugunsten einer Filmsprache vernachlässigt, die ein möglichst breites Publikum ansprechen soll und damit einen hohen Profit erzielt. Der dialektische Prozess findet sich somit an einem Anfangspunkt wieder, von dem aus der Weg zu neuen künstlerisch-innovativen Ausdrucksweisen des Films führt.

Das folgende Kapitel soll anhand der wichtigsten Ereignisse der französischen Filmgeschichte die These des hier beschriebenen Entwicklungszyklus untermauern. Zugleich soll es dazu dienen, das Thema dieser Arbeit, das *Cinéma du look*, in einen historischen Kontext darzustellen. Dieser ist von essentieller Wichtigkeit, um im

---

<sup>6</sup> Vgl. Arnheim, *Film als Kunst*, S. 38.

<sup>7</sup> Vgl. Ebenda. S. 38f.

Weiteren die positiven wie negativen Argumente für diese spezifische Filmschule nachvollziehen zu können.

## 2.1 Der französische Film bis 1960

Am Anfang des 20. Jahrhunderts interessieren sich die Menschen vor allem für den Apparat, der die Illusionen der Kinematographie ermöglicht. Auf den ersten Filmplakaten locken eher die technischen „Wunderwerke“ wie der *Cinematograph*, der *Biograph* oder das *Vitascope*, nicht aber reißerische Filmtitel.<sup>8</sup> Der frühe Film ist eine technische Sensation. Er beschränkt sich zunächst auf den „primitiven“ Akt des Zeigens und Ausstellens.<sup>9</sup> Dabei kehrt er all sein visuelles Potenzial nach außen, um die Leute zu verblüffen und zu begeistern. Man kann sagen, solange der Reiz des Neuen gegeben ist, solange ist der Film nichts weiter als ein Spektakel, eine Attraktion, wie man sie auch auf einem Rummelplatz vorfindet.<sup>10</sup> Die gestalterischen Möglichkeiten des neuen Mediums werden durchaus erkannt, aber vorerst nur in isolierter, nicht-narrativer Form, jede für sich, zur Schau gestellt.

Exemplarisch dafür kann man die frühe Verwendung der Nahaufnahme sehen, die vorerst keine erzählerische Spannung zum Ausdruck bringt, sondern lediglich den Effekt der Vergrößerung vorführen will.<sup>11</sup> Bestenfalls ist der frühe Film in der Anfangsphase ein Medium zur Abbildung anderer Künste. Die ersten Motive der Kinematographie zeigen jedoch nicht nur künstlerische Darbietungen, wie akrobatische Kunststücke, Tanz und Klamauk, sondern dokumentieren auch schlichte Ereignisse des Alltags, beispielsweise eine ankommende Dampflokomotive oder eine Schar an Arbeitern, die eine Fabrik verlassen.

Der exhibitionistische Charakter des neuen Mediums dürfte sowohl in einem Enthusiasmus über die zuvor nie da gewesenen visuellen Fähigkeiten und einer daraus resultierenden Experimentierfreudigkeit als auch in einem reinen Profitdenken begründet sein. Die ersten Filme sind nicht darauf ausgelegt Kunst zu sein, viel mehr sollen sie Erlebnis, Unterhaltung und vor allem gewinnbringende Ware sein. Ein Verschmelzen zwischen den beiden Faktoren Technik und Kunst bleibt jedoch durch die vorerst einseitig kommerzielle Nutzung des Mediums weitgehend aus. Um es mit den Worten

---

<sup>8</sup> Vgl. Gunning, Tom, "The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde", *Film and Theory. An Anthology*, Hg. Robert Stam/Toby Miller, Massachusetts: Blackwell 2000, S. 229–235, S. 231.

<sup>9</sup> Vgl. Ebenda. S. 229.

<sup>10</sup> Vgl. Ebenda S. 231.

<sup>11</sup> Vgl. Ebenda S. 232.

Rudolf Arnheims zu sagen: „Mit dem Film steht es ebenso wie mit der Malerei, Musik, Literatur, Tanz: man kann die Mittel, die er bietet, benutzen, um Kunst zu machen, man braucht aber nicht.“<sup>12</sup>

Auch die ersten Filme mit narrativen Strukturen und illusionistischen Trickeffekten, wie *La Voyage dans la Lune* (1902) von Georges Méliès, möchten anfangs nur die Fähigkeiten des neuen Mediums austesten und demonstrieren.<sup>13</sup> Das Interesse des Publikums an der Technik der Kinematographie beginnt allerdings zu ermüden, als diese schließlich ein erstes ausgereiftes Niveau erreicht und den besagten Reiz des Neuen verliert. Ein zusätzlicher Faktor muss nun gefunden werden, der das Kino wieder sehenswert macht: die Narration.

Peter Bächlin schreibt in diesem Zusammenhang zum Thema „Der Film als Ware“:

„War es anfänglich der reine Bewegungscharakter des Films, der seinen Gebrauchswert ausmachte, so verschob sich das Interesse im Zusammenhang mit der zunehmenden Beherrschung der Filmtechnik immer mehr auf die geistigen Inhalte der Filme. Der Film mit Spielhandlung wurde zur beherrschenden Form der Filmproduktion, [...]“<sup>14</sup>

Durch die so genannte *Filmmontage*, dem Prozess des Auswählens und Aneinanderklebens von Aufnahmen mit verschiedener räumlicher und zeitlicher Situation, bildet sich allmählich eine visuelle Grammatik und Sprache heraus, welche die einzelnen Aspekte der Kinematographie miteinander verknüpft und auf ästhetisch schöpferische Weise nutzt.<sup>15</sup>

Arnheim formuliert es folgendermaßen:

„Mit der Montage hat der Filmkünstler ein Mittel allererster Klasse in der Hand, um die Wirklichkeitsvorgänge, die er aufnimmt, zu formen, zu deuten, zu vertiefen. Er greift sich aus dem zeitlichen Ablauf der Handlung nur diejenigen Szenen heraus, die ihn interessieren, und aus dem räumlichen Nebeneinander der Dinge und Vorgänge nur die wichtigen. Er holt Details heraus und lässt andres unter den Tisch fallen.“<sup>16</sup>

In Amerika entdecken Filmemacher wie D.W. Griffith die erzählerischen Möglichkeiten der Filmmontage und begründen ab 1907 das Kino der „narrativen Integration“ bzw. des Erzählkinos.<sup>17</sup>

---

<sup>12</sup> Arnheim, *Film als Kunst*, S. 24.

<sup>13</sup> Vgl. Gunning, "The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde", S. 232.

<sup>14</sup> Bächlin, Peter, *Der Film als Ware*, Frankfurt am Main: Athenäum-Fischer 1975, S. 18.

<sup>15</sup> Vgl. Arnheim, *Film als Kunst*, S. 95.

<sup>16</sup> Ebenda. S. 97.

<sup>17</sup> Vgl. Nowell-Smith, Geoffrey (Hg.), *Geschichte des internationalen Films*, Stuttgart: Metzler 2006, S. 31.

Tom Gunning schreibt diesbezüglich: „Die Transformation des filmischen Diskurses, für die D. W. Griffith steht, verband die kinematischen Signifikanten fest mit dem Erzählen von Geschichten und dem Erschaffen eines in sich geschlossenen diegetischen Universums.“<sup>18</sup> Ab diesem Zeitpunkt nutzt der Film seine Ausdrucksmöglichkeiten, um fiktive, handlungsorientierte Welten zu erschaffen. In Frankreich setzt diese Entwicklung genau genommen bereits sechs Jahre früher ein.

Der Filmunternehmer und ehemalige Jahrmarktschausteller Charles Pathé findet in Ferdinand Zecca einen begabten Regisseur, der bereits 1901 den Roman *Quo vadis* des polnischen Autors Henryk Sienkiewicz filmisch inszeniert.<sup>19</sup> Die im Zuge der Systematisierung der Montage und Schnitttechnik aufkommenden filmischen Dramen beinhalten nicht länger namenlose Figuren oder Schausteller, sondern personalisierte Handlungsträger deren Handlungsweisen und Emotionen psychologisch nachvollziehbar erscheinen.<sup>20</sup> Bedingt durch die Narration und das darstellende Spiel, kommt es schließlich auch zu einer Annäherung der Kinematographie an die Künste der Literatur und des Theaters.

Es bleibt aber dennoch festzuhalten, dass das *Kino der Attraktionen*, wie es Gunning beschreibt, keineswegs verschwindet. Der Medientheoretiker sieht es vielmehr in den Untergrund treten, um dann in bestimmten Avantgardefilmen und als Bestandteil des narrativen Films wieder aufzutauchen.<sup>21</sup>

Die Montage wird zu einem schöpferischen Werkzeug kultiviert; in ihr entwickeln sich spezifische künstlerische Ausdrucksweisen des Films. Um Arnheim erneut zu zitieren: „Darüber hinaus aber hat sich gezeigt, daß gerade die Vereinigung des mechanisch-zuverlässig projizierten optischen Rohmaterials mit der Gestaltungskraft des Künstlers das kulturell unerhört Neue der photographischen Abbildung ausmacht.“<sup>22</sup>

Obwohl dem Film seine ästhetische Anerkennung lange Zeit verwehrt bleibt, werden bereits 1905 die ersten Anstrengungen unternommen, den französischen Film als respektable Kunstform zu legitimieren. Neben den frühen Filmzeitschriften *Phono-Ciné-Gazette* (1905–1909) und *Ciné-Journal* (1908–1914) versucht auch die von den Brüdern Lafitte gegründete Produktionsfirma *Compagnie des Films d'Art* mit Produktionen wie

---

<sup>18</sup> Gunning, "The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde", S. 233.

<sup>19</sup> Vgl. Krusche, Dieter (Hg.), *Reclams Filmführer*, Stuttgart: Reclam<sup>3</sup>1978, S. 16.

<sup>20</sup> Vgl. Gunning, „The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde“, S. 233 und Deutsche Filmakademie (Hg.), *Erzählkino*, <http://www.vierundzwanzig.de/glossar/erzaehlkino> 2008, 20.04.2011.

<sup>21</sup> Vgl. Gunning, "The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde", S. 230.

<sup>22</sup> Arnheim, *Film als Kunst*, S. 11f.

dem theatralisch inszenierten Historienfilm *L'Assassinat du Duc de Guise* (1908) den Film als Kunst gesellschaftsfähig zu machen.<sup>23</sup> Der Gedanke der Lafitte-Brüder, den Film an der Aufführungspraxis des Theaters zu orientieren, liegt dabei in der nachvollziehbaren Idee begründet, die Kinematografie auf diesem Wege zu einer ebenbürtigen Kunstform zu erheben.

1911 tauchen schließlich die ersten französischen Langfilme mit drei oder mehr Akten und einer Länge von 60 bis 90 Minuten auf.<sup>24</sup> Als Beispiel kann Capellanis historisches Melodram *Le Courrier de Lyon* (1911) genannt werden. Da die längeren Filme beim Publikum ebenso gut ankommen wie die gängigen Kurzfilme, beginnen die großen Filmstudios wie Pathé oder Gaumont in das Erfolg versprechende neue Format zu investieren.

Mit dem Ziel, möglichst hohe Gewinne einzufahren, bemühen sich sowohl die Produktionsfirmen als auch die Kinobesitzer darum, ihre Filmprogramme dem Geschmack einer möglichst breiten Publikumsschicht anzupassen. Der kommerzielle Erfolgsdruck der Filmindustrie wächst und bewirkt nun eine Entwicklung, die eine positive wie negative Ausprägung erfährt. Einerseits wird die Technik der Kinematographie fortlaufend optimiert, andererseits führt die entstehende Massenmedialität zu einer Schematisierung der Filmstoffe, die wiederum mit einer Regression der ästhetischen Wirkungsmöglichkeit des Films einhergeht. Bächlin führt folgende Erklärung an:

„Die hohen Kapitalien, welche die Filmproduktion erfordert, müssen bei privatwirtschaftlicher Struktur der Wirtschaft den Charakter des hergestellten Produkts entscheidend beeinflussen. [...] Das große Absatzrisiko unterbindet jedes künstlerische Experimentieren und zwingt die Produzenten zur Herstellung formal, inhaltlich und gehaltlich ähnlich strukturierter Produkte.“<sup>25</sup>

Bedenkt man die enormen Produktionskosten eines Filmes, die alleine schon für die technischen Apparaturen und das Trägermaterial anfallen, scheint die Kommerzialisierung und Vermarktung des Mediums die einzig logische Konsequenz zu sein.

Die größte Einschränkung für den künstlerischen Film stellt demnach sein finanzieller Aufwand dar. Ein Künstler ohne entsprechendes Kapital, der sich filmisch ausdrücken möchte bzw. den Film als Plattform seiner Kunst nutzen will, benötigt daher einen

---

<sup>23</sup> Vgl. Nowell-Smith, *Geschichte des internationalen Films*, S. 107 und Krusche, *Reclams Filmführer*, S.16.

<sup>24</sup> Vgl. Nowell-Smith, *Geschichte des internationalen Films*, S. 107.

<sup>25</sup> Bächlin, *Der Film als Ware*, S. 104.

Geldgeber, der wiederum sein Vermögen nur mit Aussicht auf hinreichende Gewinne zu Verfügung stellen wird. Die Folge: Der Financier schränkt die ästhetischen Freiheiten des Künstlers ein, um die Chancen auf einen ertragreichen Erfolg zu maximieren.

Bächlin sieht in der Filmproduktion seit ihrer Entstehung eine kommerzielle Verwertung:

„Die Filmproduktion richtet sich von Anfang an nicht nach Gesichtspunkten, die dem Film als künstlerischem Ausdrucksmittel angemessen, sondern nach Gesichtspunkten, die dem Film als Handelsware adäquat sind.

Für alles geistige Schaffen besteht in unserer Zeit die Schwierigkeit darin, daß sich die Vermittlung geistiger Produkte auf kommerzielle Weise vollzieht. Im Gegensatz zu literarischen Werken, zur Malerei oder zur Tondichtung ist beim filmischen Ausdrucksmittel bereits der schöpferische Prozeß vom Entwurf der Filmvorlage bis zur Fertigstellung der vorführungsbereiten Kopie weitestgehend kommerzialisiert.“<sup>26</sup>

Wenngleich der Kommerzfilm nicht existiert, um Kunst zu sein, erfreut er sich dennoch in Form von Komödien, Melodramen, Thrillern und Western einer großen Beliebtheit. Es sei aber gesagt, dass sich kommerzieller Erfolg und künstlerische Wirkungskraft keinesfalls gegenseitig ausschließen.

Bis zum Ersten Weltkrieg entwickelt sich Frankreich zu einer Filmnation, die den Weltmarkt beherrscht. Erst der Krieg, die daraus resultierende Wirtschaftskrise sowie die zunehmende Konkurrenz ausländischer, besonders amerikanischer Filmproduktionen beenden diese Vormachtstellung 1919.<sup>27</sup>

Als Konsequenz ziehen sich viele große Produktionsfirmen aus dem Filmgeschäft zurück und geben dem künstlerisch-ambitionierten Film eine neue Chance auf Erfolg. Während der Kommerzfilm an Bedeutung und Popularität verliert, erfreut sich der französische Avantgardefilm, der seine Wurzeln in der bildenden Kunst verortet sieht, einer großen Aufmerksamkeit.<sup>28</sup> Als Kunstfilm, der mit den Ausdrucksmöglichkeiten der Kinematographie experimentiert, sieht er sich nicht dazu verpflichtet, dem Rezipienten zu gefallen. Die Filme eines Louis Delluc, eines Marcel L'Herbier, Jean Epstein, Germaine Dulac oder Abel Gance streben dagegen das Sichtbarmachen von Stimmungen, Emotionen und visuellen Rhythmen an, die sie vor allem durch die Mittel der Kameraführung und Montage zu erreichen gedenken.<sup>29</sup>

Obwohl oder gerade weil die Narration mit ihren etwaigen sprachliche Hürden deutlich in den Hintergrund tritt, kann die französische Filmavantgarde ein internationales Publikum

---

<sup>26</sup> Bächlin, *Der Film als Ware*, S. 208.

<sup>27</sup> Vgl. Krusche, *Reclams Filmführer*, S. 17.

<sup>28</sup> Vgl. Ebenda.

<sup>29</sup> Vgl. Ebenda.

begeistern.<sup>30</sup> Zudem fördert der Erfolg der experimentellen Kunstfilme das Aufkommen zahlreicher Filmclubs und spezieller Filmmagazine, die fortan eine wichtige Plattform für die kritische Auseinandersetzung mit dem Film darstellen.<sup>31</sup>

Die Einführung des Tonfilms Anfang der 1930er Jahre ebenso wie das Aufkommen der Farbfilm während den 1940er Jahren bewirken zwischenzeitlich wieder eine rückläufige Bewegung in der Filmkunst. Über den Farbfilm schreibt Béla Balázs beispielsweise: „Die technische Sensation war auch bei diesem farbigen Film so groß, dass sie das künstlerische Interesse vollkommen verdrängte und sogar manche noch anhaftende technische Mängel vergessen ließ.“<sup>32</sup>

Beim Tonfilm bilden anfangs oberflächliche Dialogstücke und Musikfilme den Präsentationsrahmen der neuen (Ton-)Technik. Seine Entwicklung bedeutet jedoch längerfristig gesehen eine entscheidende Veränderung in den Rezeptionsmodalitäten des Kinos. War die Filmvorführung zuvor eine multimediale Show, die sich aus der musikalischen Begleitung eines Klavierspielers oder Orchesters sowie einer zusätzlichen Bühnenshow zusammensetzte, ist der Tonfilm von nun an ein autarkes audiovisuelles Medium, das die Kunstformen Literatur, Theater, Malerei und Musik als integrale Bestandteile nutzt.<sup>33</sup> Die erfolgreiche Ära des Stummfilms sowie der filmischen Avantgarde geht damit zu Ende.

Das angespannte Klima vor dem Zweiten Weltkrieg bringt mit den Filmen des so genannten *poetischen Realismus* in den 1930er Jahren wieder sehr tiefgründige, ästhetisch ambitionierte Produktionen hervor. Die Werke eines Jean Renoirs wie *La vie est à nous* (Das Leben gehört uns) sind sowohl von kulturellen als auch künstlerischem Engagement geprägt; sie kehren der einstigen Scheinwelt des Kinos den Rücken und streben nach einer Wirklichkeit der Bilder.<sup>34</sup> Ihre Plots beinhalten sozialkritische Tendenzen und spiegeln zugleich die düstere Atmosphäre der Jahre vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges wider.<sup>35</sup>

Trotz der ökonomisch und politisch schwierigen Lage in der Vorkriegszeit befindet sich die französische Kinokultur in einer Blütezeit.<sup>36</sup> Dies belegen nicht nur die hohen

---

<sup>30</sup> Vgl. Nowell-Smith, *Geschichte des internationalen Films*, S. 107 und Krusche, *Reclams Filmführer*, S. 90.

<sup>31</sup> Vgl. Krusche, *Reclams Filmführer*, S. 17.

<sup>32</sup> Balázs, Béla, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 97.

<sup>33</sup> Vgl. Nowell-Smith, *Geschichte des internationalen Films*, S. 200.

<sup>34</sup> Vgl. Krusche, *Reclams Filmführer*, S. 154.

<sup>35</sup> Vgl. Ebenda.

<sup>36</sup> Vgl. Nowell-Smith, *Geschichte des internationalen Films*, S. 313.

Zuschauerzahlen der Lichtspielhäuser, sondern auch Millionen an Lesern der aufkommenden Filmzeitschriften *Pour vous* und *Cinéma*. Die Zeit scheint damit gekommen zu sein, in der sich der Film zu einem schätzenswerten Kunst- und Kulturgut entwickelt. Folgende Ereignisse der 1920er und 1930er Jahre können als Indizien dafür herangezogen werden:

Erstens die Gründung des Filminstituts *Cinémathèque Française* (1936); heute eines der größten Filmarchive der Welt mit dem Ziel der Erhaltung und Verbreitung künstlerisch und kulturell wertvoller Filme, Filmdokumente und Requisiten.

Zweitens der Beginn einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung, die sich mit dem Film als Kunstform beschäftigt und wichtige Texte zum Thema Filmästhetik hervorbringt.

Als Beispiele können die Studien *Panoramique du Cinéma* (1928) von Léon Moussinac, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* (1924) von Béla Balázs und *Film als Kunst* (1932) von Rudolf Arnheim genannt werden. Der deutsche Schriftsteller Erich Kästner schreibt 1928:

„Das Kino ist jetzt 30 Jahre alt. Und wer Filme aus den Jahren des Anfangs heute zu sehen bekommt, der wird überrascht sein, welche rapide Entwicklung sich in einem Vierteljahrhundert vollzogen hat. Diese Entwicklung ging ohne kunsttheoretische Vorgänge vonstatten. Sie vollzog sich unter dem Einflusse technischer Fortschritte und rein persönlicher Leistungen; sie ist den Erfindern, Regisseuren und Schauspielern zu verdanken.

Erst jetzt nachdem sich der Film als Sphäre kaum zählbarer Möglichkeiten erwies, und nachdem die verschiedenartigsten Versuche zu den verschiedensten Wegen und Abwegen führten, begannen Kritiker, Kunsttheoretiker und andere Fachleute: den Film als ästhetisches Objekt zu betrachten und seine Eigenarten zu erörtern. – Die bedeutsamste Erkenntnis, welche die gedankliche Grundlage hierfür hergibt, ist die, dass der Film eine unverwischbare eigenwillige Kunst- und Unterhaltungsgattung darstellt und, gleichberechtigt, neben Theater, Malerei, Dichtkunst, Musik gehört.“<sup>37</sup>

Während des Zweiten Weltkriegs wird der Norden und Westen Frankreichs durch die Truppen Hitlerdeutschlands besetzt. Die vorerst freie südliche Zone des Landes mit dem von Paris nach Vichy verlegten französischen Regierungssitz zeigt sich unter der Führung von Marschall Philipp Pétain darum bemüht, die Oberhand über die französische Filmindustrie zu behalten. In Absprache mit der deutschen Militärverwaltung bewirkt die Vichy-Regierung am 2. Dezember 1940 die Gründung des COIC (Comité d'Organisation de l'Industrie Cinématographique), eine Organisation, die maßgeblich an der Reorganisierung, Reglementierung, Wiederaufnahme und Stabilisierung der französischen Filmwirtschaft während des Kriegs beteiligt ist.<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> Arnheim, *Film als Kunst*, S. 175.

<sup>38</sup> Vgl. Nowell-Smith, *Geschichte des internationalen Films*, S. 313 und Engel, Kathrin, *Deutsche Kulturpolitik im besetzten Paris 1940-1944: Film und Theater*, München: Oldenbourg 2003, S. 156.

Im besetzten Paris sieht sich die deutsche Besatzungsmacht dagegen gezwungen, eine französische Produktionsfirma namens *Continental* zu gründen, da die deutschen Filme von der französischen Bevölkerung abgelehnt werden. Der schnelle wirtschaftliche Erfolg der französischen Filmindustrie nach dem Krieg gründet sich sowohl auf die gute Organisation und Ausstattung der Filmstudios als auch auf die gut ausgebildeten Mitarbeiter.<sup>39</sup> Diese gute Ausgangslage dürfte vor allem den Tätigkeiten des COIC als auch paradoxerweise der deutschen Militärverwaltung zu verdanken sein.

Bereits Ende der 1940er Jahre kann Frankreichs Filmindustrie wieder eine künstlerisch-wirtschaftlich beherrschende Position in Europa erringen.<sup>40</sup> Zudem kehren die erfolgreichen Filmregisseure René Clair und Julien Duvivier aus der Emigration zurück. Die Fortsetzung ihrer Filmkarrieren gelingt ihnen dabei mühelos. Die Filme der 1940er und 50er Jahre scheinen die hohe Qualität des *poetischen Realismus* der 1930er Jahre fortzusetzen. Jean-Pierre Barrot beschreibt das französische Nachkriegskino in einem Aufsatz mit dem Titel *Une Tradition de la Qualité*. Über die Filmemacher jener Zeit sagt er:

„Sie bilden keine Schule; sie sind nicht die dauernden Verfechter eines bestimmten Genres. Die gleiche glühende Liebe zum Handwerk beseelt sie, das gleiche Bemühen, ihre Aufgabe so gut wie möglich zu erfüllen, das gleiche Bedürfnis, das auszudrücken, was sie fühlen: sie suchen mit Intelligenz ihr kritisches Unterscheidungsvermögen anzuwenden in der Auswahl der von ihnen zu bearbeitenden Sujets. Sie bringen dazu einen wahrhaften Geschmack dafür mit, was menschlich und ewig gültig ist außerhalb serienmäßig fabrizierter Figuren und üblicher Konventionen, ohne zu große Konzessionen an den Publikumsgeschmack. [...]

Erhaltung eines Stiles, einer Tradition der Qualität in der französischen Produktion – dazu tragen sie freigiebig bei als hervorragende oder gewissenhafte Künstler und tadellose Handwerker.“<sup>41</sup>

Die Regisseure der *Tradition de Qualité* verbindet demzufolge kein einheitlicher Stil, sondern vor allem die „Liebe zum Filmhandwerk“ sowie die Umsetzung anspruchsvoller, intelligenter Sujets. Sie werden von Barrot mitunter als „tadellose Handwerker“ bezeichnet, eine Beschreibung, die, wenn man sich mit der Definition von Künstler und Handwerker auseinandersetzt, eine technisch ausgerichtete Wahrnehmung des Films impliziert. Während man dem Künstler in den romantischen Vorstellungen des späten 18. Jahrhunderts eine schöpferische, phantasievolle Tätigkeit zuschreibt, sieht man den

---

<sup>39</sup> Vgl. Nowell-Smith, *Geschichte des internationalen Films*, S. 315.

<sup>40</sup> Vgl. Krusche, *Reclams Filmführer*, S. 155.

<sup>41</sup> Barrot, Jean-Pierre, "Die Tradition der Qualität", *7 Jahre Filmkunst. 1945-1952. Deutschland, Frankreich, England, Italien, USA*, Hg. Fritz Falter/Walter Talmon-Gros, München: Studio für Filmkunst 1953, S. 2–4, S. 4.

Handwerker als geschulten Arbeiter, der lediglich durch das Wissen um eine Technik produktiv sein kann.<sup>42</sup> Es bleibt die Frage zu klären, ob das Kino der Nachkriegszeit zu sehr Handwerk geworden ist und damit weniger künstlerisch ambitioniert als technisch versiert wahrgenommen wird.

Die realistischen Komödien, raffinierten Gangsterstücke, kalligraphischen Literaturverfilmungen und sozialkritischen Studien der *Tradition de Qualité* erfahren dennoch eine kulturelle, ja sogar „patriotische“ Wertigkeit, da sie durch die Adaption großer französischer Themen das nationale Kulturerbe Frankreichs widerspiegeln und bewahren.<sup>43</sup>

Während ihnen Barrot die Wiederbelebung der realistischen Tradition des französischen Kinos positiv anrechnet, stören sich Filmkritiker wie François Truffaut an der technischen Brillanz dieser Filme, denen es dafür an ästhetischer Ambition mangle.<sup>44</sup>

Sie würden darüber hinaus zu sehr am vergangenen Glanz der 1930er Jahre festhalten und sich dadurch in einer kreativlosen „Wüste“ verirren.<sup>45</sup> Der Filmhistoriker René Prédal fasst die Problematik des französischen Films nach dem Krieg folgendermaßen zusammen:

« Le problème du cinéma français d'après-guerre est qu'il n'a pas d'épine dorsale esthétique. Avant, il y avait eu le réalisme poétique. En 1958, il y aura la nouvelle vague. Entre les deux, on ne trouve que cette définition de qualité française qui n'est pas un mouvement mais seulement un qualificatif donné par dédain. »<sup>46</sup>

Prédal sieht das Problem des französischen Nachkriegskinos in einem fehlenden „ästhetischen Rückgrat“ liegen. Während es davor die engagierten Filme *des poetischen Realismus* gab und danach die künstlerisch anspruchsvolle *Nouvelle Vague*, findet sich dazwischen nur eine negative konnotierte Bewegung wieder, die als „französische Qualität“ bezeichnet wird.

Einen entscheidenden Faktor stellt sicherlich auch die Filmförderung des staatlichen *Centre National de la Cinématographie*, kurz: CNC dar, welches die Aufgabengebiete des COIC ab 1946 übernimmt und fortsetzt.<sup>47</sup> Das CNC sieht in den 1950er Jahren ein

---

<sup>42</sup> Vgl. Monaco, James, *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006, S. 17.

<sup>43</sup> Vgl. Krusche, *Reclams Filmführer*, S. 155.

<sup>44</sup> Vgl. Frisch, *Mythos Nouvelle Vague. Wie das Kino in Frankreich neu erfunden wurde*, S. 60 und Nowell-Smith, *Geschichte des internationalen Films*, S. 316.

<sup>45</sup> Vgl. Frisch, *Mythos Nouvelle Vague. Wie das Kino in Frankreich neu erfunden wurde*, S. 60.

<sup>46</sup> Prédal, René, *50 ans de cinéma français*, Paris: Nathan 1996, S. 52.

<sup>47</sup> Vgl. Nowell-Smith, *Geschichte des internationalen Films*, S. 315.

Programm zur Verjüngung und Pflege des französischen Kinos sowie der Kinokultur vor und führt im Zuge dessen die so genannte „Qualitätsprämie“, eine finanzielle Unterstützung für Spielfilme und Kurzfilme ein.

Um jedoch eine Filmförderung des CNC zu erwirken, müssen strenge Auflagen erfüllt werden. Das bedeutet, Filme müssen in Frankreich nach offiziellen Bestimmungen gedreht werden und zusätzlich entweder die Interessen Frankreichs vertreten, historische Höhepunkte des Landes thematisieren oder neue künstlerische Aspekte hervorbringen.<sup>48</sup>

Natürlich ist mit einer derartig streng reglementierten Filmförderung immer auch eine Art der Zensur verbunden. Möglicherweise findet sich genau hier ein Grund für die fehlende inhaltliche Substanz und ästhetische Qualität der *Tradition de Qualité*, weil eben viele Filme in den 1950er Jahren auf die Filmförderung des CNC hinproduziert werden.

Der Filmkritiker François Truffaut, der seit 1951 für die Pariser Filmzeitschrift *Les Cahiers du Cinéma*, schreibt, ist der Ansicht, dass es den meisten Regisseuren der *Tradition de Qualité* an Verantwortung und persönlichem Interesse für ihre Themen und Figuren fehlt.<sup>49</sup> Darüber hinaus wirft er Drehbuchautoren wie Jean Aurenche oder Pierre Bost die inhaltliche Verfälschung der großen literarischen Meisterwerke vor.<sup>50</sup>

Mit seinem polemischen Artikel *Une certaine tendance du cinéma français*, der 1954 in Nummer 31 der *Cahiers du Cinéma* abgedruckt wird, stellt Truffaut das französische Nachkriegskino aus eben genannten Gründen an den Pranger. Gleichzeitig entwickelt sich sein Text zu einer theoretischen Grundlage für die 1959 entstehende Filmbewegung der *Nouvelle Vague* („Neue Welle“). Nicht unerwähnt bleiben darf in diesem Zusammenhang André Bazin. Er zählt heute zu den wichtigsten Filmkritikern Frankreichs und ist Mitbegründer der *Cahiers du Cinéma*. Mit ihm als Chefredakteur entwickelt sich die Zeitschrift rasch zu einem anerkannten Forum junger Filmkritiker und späterer Regisseure, das mit François Truffaut, Jacques Rivett, Eric Rohmer, Claude Chabrol und Jean-Luc Godard später den Kern der *Nouvelle Vague* bildet.<sup>51</sup> Im Zuge des langjährigen theoretischen Widerstands der *Cahiers* gegen die Filmschaffenden der Nachkriegszeit und das kommerzielle Kino, entwickelt sich schließlich ein Konzept genannt *La politique des auteurs*, das den Regisseur als oberste Instanz aller produktionsrelevanten Phasen eines Filmes sehen möchte. Er soll wie ein Autor im literarischen Sinn in alle kreativen Bereiche des Filmschaffens eingreifen können und dadurch einen eigenen filmischen Stil

---

<sup>48</sup> Vgl. Frisch, *Mythos Nouvelle Vague. Wie das Kino in Frankreich neu erfunden wurde*, S. 24f.

<sup>49</sup> Vgl. Ebenda. S. 70.

<sup>50</sup> Vgl. Ebenda. S. 68.

<sup>51</sup> Vgl. Nowell-Smith, *Geschichte des internationalen Films*, S. 317.

entwickeln können. Eine wichtige Rolle nimmt diesbezüglich auch der ebenso für die *Cahiers du Cinéma* schreibende französische Schriftsteller und Kritiker Alexandre Astruc ein. Mit seinem Manifest *Naissance d'une nouvelle avantgarde: le caméra-stylo* liefert er nicht nur den Anstoß zur Gründung der *Cahiers* sondern auch ein theoretisches Fundament für die spätere *Nouvelle Vague* Bewegung. Der von ihm eingeführte Begriff *caméra-stylo* verstärkt nochmals die bereits erwähnte Vorstellung des Regisseurs als Autor eines Films. Astruc schreibt dazu:

„Der heutige Film ist imstande, über jede Ordnung der Realität Rechenschaft abzulegen. Was uns am Film heute interessiert, ist die Schaffung dieser Sprache. Wir haben keineswegs Lust, jedesmal dann, wenn wir den kommerziellen Notwendigkeiten entgehen können, wieder poetische Dokumentarfilme oder surrealistische Filme zu machen. Zwischen dem *cinéma pur* der zwanziger Jahre und dem verfilmten Theater gibt es immerhin noch Raum für einen Film, der neue Horizonte aufreißt.

Was natürlich voraussetzt, daß der Scenarist seine Filme selber macht. Besser noch, daß es keinen Scenaristen mehr gibt, denn bei einem solchen Film hat die Unterscheidung zwischen Autor auteur und Regisseur réalisateur keinen Sinn mehr. Die *regie mise en scene* ist kein Mittel mehr, eine Szene zu illustrieren oder darzubieten, sondern eine wirkliche Schrift. Der Autor schreibt mit seiner Kamera wie ein Schriftsteller mit seinem Federhalter.“<sup>52</sup>

Durch die strategisch durchdachte Positionierung des Regisseurs als alleinigen Schöpfer eines Films, der die Kamera als „Federhalter“ bzw. „Schreibstift“ der Kinematographie benutzt, erhoffen sich die Vertreter der *politique des auteurs* endlich eine künstlerische Wahrnehmung des Kinos durchzusetzen. Die Filme der *Nouvelle Vague* wollen sich dementsprechend als individuelle Kunstwerke einer „High Culture“, abseits eines profitorientierten Mainstream-Kinos begreifen. Ihre Regisseure fordern dazu auf das Filmen gänzlich den Filmemachern und Cineasten zu überlassen, die ihre Geschichten selbst schreiben als auch filmisch umsetzen. Die Verfilmung literarisch renommierter Werke, wie sie die *Tradition de Qualité* im großen Stil betrieben hat, kommt für die jungen Filmschaffenden dieser französischen Filmbewegung nicht mehr in Frage. Neben den eigenen Ideen, Vorstellungen und Problemen stellt nun auch die eine oder andere Zeitungsannonce eine Quelle der Inspiration dar.<sup>53</sup>

Die Arbeit mit Tageslicht anstelle von künstlicher Beleuchtung, das Filmen auf offener Straße, die Verwendung von einfachem Filmequipment, als auch der Einsatz von unbekanntem Laiendarstellern bilden allgemeine Merkmale der *Nouvelle Vague*.<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> Astruc, Alexandre, "Die Geburt einer neuen Avantgarde. Die Kamera als Federhalter", *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*, Hg. Christa Blümlinger/Constantin Wulff, Wien: Sonderzahl 1992, S. 199–204, S. 203.

<sup>53</sup> Vgl. Frisch, *Mythos Nouvelle Vague. Wie das Kino in Frankreich neu erfunden wurde*, S. 15.

<sup>54</sup> Vgl. Ebenda.

Keineswegs aber dürfen diese Charakteristika als allgemeingültig betrachtet werden. Viele vollzogen sich sogar unfreiwillig und waren gar nicht als Ausdruck eines künstlerischen Geistes gedacht. Jean-Luc Godard schreibt etwa über seinen Film *À bout de souffle* (1960):

„Interessant ist die Geschichte mit der Technik. Zum Beispiel wollten wir den Film unbedingt im Studio drehen. Wir haben ihn draußen gedreht, weil uns untersagt worden war, im Studio zu drehen, durch gewerkschaftliche und technische Vorschriften, die ganz eng miteinander verknüpft waren und es uns ganz unmöglich machten, im Studio zu drehen. Wir waren also völlig gegen unseren Willen draußen und, was mich betraf, ohne Theorie.“<sup>55</sup>

Dies bedeutet, dass auch jene künstlerisch wahrgenommenen Filme der *Nouvelle Vague* nur durch filmtechnische Errungenschaften, wie z.B. leichtere Filmkameras und lichtempfindlichere Filmträger erfolgreich sein konnten. Sie ermöglichten erst ein qualitatives Filmen außerhalb eines Filmstudios.

Die *Nouvelle Vague* Bewegung bewirkt nicht nur einen Generationswechsel im französischen Kino, sondern auch einen völlig neuen künstlerisch-kreativen Umgang mit dem Medium. Mit ihr erreicht der französische Film in den 1950er bis 1960er Jahren definitiv einen Höhepunkt seiner ästhetischen Wirkungskraft.

65 Jahre nach der ersten öffentlichen Filmvorführung hat sich die französische Kinematographie von einer schlichten technologischen Sensation zu einer in den wissenschaftlichen Diskurs aufgenommen, audiovisuellen Kunstform entwickelt. Im Zuge dessen haben uns die filmtechnischen, wie ästhetischen Entwicklungen und Neuerungen veranschaulicht, wie sich die Faktoren Technik, Kunst, Kommerz und Kultur immer wieder wechselseitig beeinflussen und damit den Film einmal zu einem technischen ein anderes Mal zu einem künstlerischen Ereignis machen. Dieses Wechselspiel wurde eingangs unter dem Begriff der *technisch-ästhetischen Dialektik* des Films definiert. Sie beschreibt den besagten Prozess, in dem sich das Medium fortwährend technisch wie künstlerisch neu erfindet, abwechselnd kommerziell, dann wieder kulturell erfolgreich ist, seichte und tiefgründige Unterhaltung bietet.

Béla Balázs formuliert treffend: „Der Film ist, in jeder Faser erkenntlich, ein Erzeugnis der kapitalistischen Großindustrie. Diese aber hat schon manches erzeugt, was im Sinne der dialektischen Entwicklung zu ihrem Widerspruch geworden ist.“<sup>56</sup> Ob es in den

---

<sup>55</sup> Godard, Jean-Luc, *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*. München/Wien: Hansen <sup>2</sup>1983, S. 25.

<sup>56</sup> Balázs, Béla, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S. 103f.

1980er Jahren mit den Filmen des *Cinema du look* zu einer neuerlichen ästhetischen Verkümmern oder sogar zu einer Revitalisierung des französischen Kinos kommt, wird Thema der folgenden Kapitel sein.

### **3. Film und Fernsehen nach dem II. Weltkrieg**

Nach dem Zweiten Weltkrieg entwickelt sich die Fernsehtechnologie allmählich zu einem möglichen Konkurrenten für die Filmindustrie.<sup>57</sup> Während sich das Kino mit dem Fernsehen in den USA einen wirtschaftlichen Kampf liefert, da dieses als ein System von privaten Kommerz-Sendern auftritt und keine staatliche Reglementierung erfährt, findet in Europa ab den 1970er Jahren eine schnelle Annäherung und Zusammenarbeit beider Unterhaltungsmedien statt.<sup>58</sup>

Da die Television auf der technischen Grundlage des Rundfunks basiert und dieser in Frankreich als Medium nationaler Kultur sowie öffentlicher Dienstleistung gilt, untersteht auch der französische „Fernseh-Rundfunk“ einer bestimmten staatlichen Kontrolle. Die französische Filmindustrie bleibt dagegen privatwirtschaftlich, wird aber durch staatliche Förderungen des CNC (*Centre National de la Cinématographie*) und so genannten Quota-Regelungen gefördert und geschützt, die den Import amerikanischer Film- und Fernsehproduktionen einschränken. Aufgrund dieser Maßnahmen dürfte es auch zu keinem ernsthaften Konkurrenzverhalten zwischen dem französischen Fernsehen und dem Kino gekommen sein. Des Weiteren entwickelt sich die Distribution von Kinofilmen im TV und später auf Videokassetten bald zu einer der wichtigsten Einnahmequellen der Filmindustrie. Damit einhergehend kommt es zu einer grundlegenden Veränderung der Rezeption von Filmen. Zumal Spielfilme als Teil des Fernsehprogramms mehr Zuschauer als je zuvor erreichen und der Videorekorder zusätzlich die Möglichkeit gibt, die Konsumierung der ausgestrahlten Sendungen zeitlich selbst zu bestimmen, ist das Kino nicht mehr erste Anlaufstelle für den Filmkonsum. Da die meisten Filme bald innerhalb eines Jahres im TV ausgestrahlt und auf Videokassette angeboten werden, fungieren die Lichtspielhäuser von nun an vorwiegend als Werbetrommel für den späteren Vertrieb der Filme.<sup>59</sup> In vielen europäischen Ländern, so auch in Frankreich, verliert das Kino spätestens nach den 1960er Jahren und der

---

<sup>57</sup> Vgl. Nowell-Smith, *Geschichte des internationalen Films*, S. 424 und S. 440.

<sup>58</sup> Vgl. Ebenda. S. 424.

<sup>59</sup> Vgl. Ebenda. S. 430.

Glanzzeit der *Nouvelle Vague* allmählich seine zentrale Stellung im Unterhaltungs- und Kultursektor.<sup>60</sup>

In den 1980er Jahren befindet sich der französische Film dann erneut in einer Krise. Während die Zahl an Kinobesuchern, Filmproduktionen und Kinos im Schwinden begriffen ist, nimmt die Zahl an Fernsehempfindern rapide zu. Eine Tendenz, die bald Grund zur Annahme gibt, die französische Filmkultur sei dem Untergang geweiht. Phil Powrie sieht die Krise in mehreren Faktoren begründet. Zum einen wirkt sich der allmähliche Zerfall des *Auteur-Kinos* und eine damit verbundenen Stilkrise des französischen Films negativ aus, zum anderen wird dieser Umstand verstärkt durch die an Popularität gewinnenden amerikanischen Blockbuster-Produktionen, denen es darüber hinaus gelingt, durch europäische Co-Produktionen die bereits erwähnten Quota-Regelungen zu umgehen. Weitere Ursachen finden sich in der Etablierung des Fernsehens in den französischen Haushalten, in der Integration des Kinofilms in das Fernsehprogramm sowie in der Entwicklung des Videorekorders, der nun eine elektronische Aufzeichnung jeglicher Fernsehinhalte auf Video-Magnetbändern ermöglicht.<sup>61</sup> Während demnach die telemediale Unterhaltungsbranche aufblüht, stürzt der französische Film in eine große Krise.

#### **4. Die 1980er Jahre in Frankreich: Politik, Gesellschaft und die Probleme der Jugend**

Als François Mitterrand am 10. Mai 1981 die französische Präsidentschaftswahl nach zweimaliger Niederlage in den Jahren 1965 gegen Charles de Gaulle und 1974 gegen Valéry Giscard d'Estaing endlich für sich entscheiden kann, übernimmt er ein krisengeschütteltes Frankreich. Sein Vorgänger, der Republikaner Giscard, war ein großer Wegbereiter der Europäischen Einigung (heute Europäische Union) gewesen und konnte einige soziale Reformen, wie die Herabsetzung des Wahlalters von 21 auf 18 Jahre, eine Reformierung der Sozialversicherung, eine Gesetzgebung zur Ehescheidung im gegenseitigen Einverständnis und die Legalisierung der Abtreibung umsetzen. Die

---

<sup>60</sup> Vgl. Ebenda. S. 428.

<sup>61</sup> Vgl. Powrie, Phil, *French Cinema in the 1980s: Nostalgia and the Crisis of Masculinity*, Oxford/New York: Oxford University Press 1997, S. 1 und Pizzera, Johanna, *Cinéma du look. Spiegel einer Generation*, Saarbrücken: Dr. Müller 2010, S. 7.

wirtschaftliche Destabilisierung Frankreichs infolge der, durch den ersten Golfkrieg, ausgelösten Ölkrise in den Jahren 1979 und 1980 konnte er jedoch nicht bewältigen.<sup>62</sup>

Nachdem Giscard am Ende seiner Amtszeit zusätzlich durch den Vorwurf, er habe private Zuwendungen von einem afrikanischen Staatschef erhalten, bei der Bevölkerung in Ungnade fällt, bietet sich eine Chance für Mitterrand.<sup>63</sup> Der Wahlsieg des linken Politikers kommt dennoch überraschend und wird zu einem euphorisch wahrgenommenen Ereignis. Euphorisch zum einem, da sich die Franzosen mit ihm und der *Parti socialiste* (PS) große soziale wie wirtschaftliche Reformen versprechen, zum anderen, weil erstmalig seit Beginn der fünften Republik im Jahr 1958 die Linke in Frankreich an die Macht kommt.<sup>64</sup>

Bei seinem Amtsantritt sieht sich Mitterrand immer noch einem schwierigen politischen Umfeld gegenüber. Man bedenke, dass die Jahre 1981 bis 1989 nach wie vor vom Kalten Krieg und dem eisernen Vorhang quer durch Europa geprägt sind.

In einem Interview für das Buch *Sieg der Rose, Meine Aufgaben und Ziele*, das einige Zeit vor Mitterrands Wahlsieg geführt wurde, zählt der Politiker vorab einige Strategien auf, mit denen er die beiden Hauptprobleme, nämlich die große Arbeitslosigkeit und die Wirtschaftskrise bewältigen möchte. So gedenkt er etwa das Konsumverhalten durch Gehaltsaufbesserungen für die niedrigen Lohngruppen, durch eine Verringerung des Steuersatzes für Grundnahrungsmittel sowie durch die Anhebung des Mindestlohnes anzukurbeln. Der wirtschaftliche Wettbewerb sollte mithilfe von Forschungs- und Investitionsprogrammen, der Reorganisation der betrieblichen Innovation<sup>65</sup> als auch mit der Unterstützung kleiner und mittlerer Unternehmen wiederbelebt werden.<sup>66</sup> Des Weiteren schlägt er eine Verkürzung der Arbeitszeit auf 35 Wochenstunden bei gleichem Gehalt, eine fünfte bezahlte Urlaubswoche und das Recht auf Pensionierung im Alter von 60 Jahren für Männer und von 55 Jahren für Frauen vor.<sup>67</sup>

---

<sup>62</sup> Vgl. Martens, Stefan, "Frankreich seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs", *Kleine Geschichte Frankreichs*, Hg. Ernst Hinrichs, Stuttgart: Reclam<sup>2</sup>2006, S. 417–484, S. 446f.

<sup>63</sup> Vgl. Ebenda. S. 448.

<sup>64</sup> Vgl. *Was denken junge Franzosen von François Mitterrand*, Regie: Unbekannt, Arte, 13.05.2011, 0:00–0:01 und 0:01f, siehe auch:  
[http://videos.arte.tv/de/videos/was\\_denken\\_junge\\_franzosen\\_von\\_francois\\_mitterrand\\_-3905518.html](http://videos.arte.tv/de/videos/was_denken_junge_franzosen_von_francois_mitterrand_-3905518.html), 11.4.2012.

<sup>65</sup> In: Mitterrand, François, *Der Sieg der Rose. Meine Aufgaben und Ziele*, Düsseldorf/Wien: Econ 1981; (Orig. *Ici et Maintenant*), S. 175 ins Deutsche übersetzt als: „Reorganisation des betrieblichen Erfindungswesens“.

<sup>66</sup> Vgl. Mitterrand, *Der Sieg der Rose. Meine Aufgaben und Ziele*, S. 174f.

<sup>67</sup> Vgl. Ebenda.

Zu den größten Reformen während Mitterrands Präsidentschaftsperiode zählen die Abschaffung der Todesstrafe in Frankreich, das 1982 verabschiedete Dezentralisierungsgesetz, welches die zentralistische Verwaltungsstruktur aufricht und Frankreich in eigenständige Gebietskörperschaften, ähnlich selbst verwaltender Bundesländern einteilt, die Verstaatlichung von Schlüsselindustrien und Privatbanken, die Reformierung des Arbeitergesetzes, welches den Arbeitnehmern mehr Freiheiten zugesteht sowie die Reformierung des Straf- und Zivilgesetzes, welches bis dato immer noch auf dem Code Napoleon von 1804 basierte.<sup>68</sup> Er ist es auch, der die Verträge von Maastricht unterzeichnet, welche die Gründung der Europäischen Union bedeuten.<sup>69</sup> Darüber hinaus trägt François Mitterrand entscheidend zur deutsch-französischen Aussöhnung bei.<sup>70</sup> Als Zeichen des Friedens ergreift er beispielsweise am 22. September 1984 auf einem französischen Soldatenfriedhof in Verdun die Hand des deutschen Bundeskanzlers Helmut Kohl, ein Bild, das um die Welt geht.

Dennoch ist Frankreich, wie viele Teile Europas zu jener Zeit, von einer ernsthaften Wirtschaftskrise bedroht, die auch der neue französische Präsident nicht so einfach überwindet. Drei Jahre nach seiner Wahl muss sich Mitterrand leider eingestehen, den Ernst der ökonomischen Lage verkannt zu haben. 1984 werden die sozialistischen Ideale und Ziele schließlich durch ernüchternde Sparprogramme ersetzt. Der propagierte Aufbruch in eine neue Ära wirtschaftlichen wie sozialen Erfolges findet damit ein abruptes Ende. Infolgedessen steigt die Zahl der Arbeitslosen in eine nie da gewesene Höhe. Besonders betroffen davon ist die französische Jugend der 1980er Jahre. Aus Mangel an Erfahrung oder unzureichender Ausbildung werden viele junge Franzosen von der Arbeitswelt ausgeschlossen.

Um das Problem in den Griff zu bekommen, führt die Regierung Ausbildungsprogramme ein und verlängert die Ausbildungszeit, um die Rate an Baccalauréat-Absolventen zu erhöhen.<sup>71</sup> Das Problem der Jugendarbeitslosigkeit ist damit dennoch nicht vom Tisch. Selbst erfolgreiche Universitätsabgänger müssen feststellen, dass weder ihr Diplom noch die Fortsetzung einer universitären Ausbildung eine Garantie für einen Arbeitsplatz mit sich bringt.<sup>72</sup> Hinzu kommt, dass die erwähnte Wirtschaftskrise die linke Regierung 1982

---

<sup>68</sup> Vgl. Martens, "Frankreich seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs", S. 454 und Hartmann, Peter C., *Geschichte Frankreichs*, München: C. H. Beck 2007, S. 113f.

<sup>69</sup> Vgl. *Was denken junge Franzosen von François Mitterrand*, Regie: Unbekannt, Arte, 13.05.2011, 0:02f.

<sup>70</sup> Vgl. Ebenda.

<sup>71</sup> Vgl. Hayward, Susan, *Luc Besson*, Manchester/New York: Manchester University Press 1998, S. 23f.

<sup>72</sup> Vgl. Ebenda. S. 24.

dazu bewegt, das Arbeitslosengeld sowie die Dauer des Anspruchs zu kürzen.<sup>73</sup> Infolgedessen weitet sich die Kluft zwischen der wohlhabenden und armen Bevölkerungsschicht Frankreichs weiter aus.<sup>74</sup> In dieser Zeit leben schätzungsweise zwölf Prozent der Franzosen am Existenzminimum, ein Umstand, der zur Bildung einer neuen Klasse führt, genannt die „neuen Armen“, *les nouveaux pauvres*.<sup>75</sup>

Im Unterschied zu den herkömmlichen Clochards und Landstreichern, die sich mitunter für einen alternativen Lebensstil entschieden haben, schämen sich die neuen und vor allem jungen Obdachlosen ihrer Armut.<sup>76</sup> Die Tatsache, dass die Heilsarmee im Winter 1982/83 wieder warme Mahlzeiten an die Bedürftigen ausgeben muss, lässt die Tragweite des sozialen Notstandes erkennen.<sup>77</sup>

Zu allem Überdross werden in dieser Zeit mehrere Finanzskandale, die sowohl Verbündete als auch direkte Freunde Mitterrands betreffen, bekannt.<sup>78</sup> Verständlicherweise schwindet das Vertrauen der armen Bevölkerungsschicht in ihre Regierung sowie allgemein in die Politik. Da sowohl die Führung der Linken wie Rechten Partei keine Hoffnung auf ein Ende der Krise verspricht, gewinnen nun die radikalen Positionen und Ansichten der kommunistischen Partei als auch der rechtsextremen *Front National* (FN) an Interesse bei den Wählern.<sup>79</sup> Letzterer gelingt es sogar mit einem Abgeordneten in die Nationalversammlung gewählt zu werden, ein höchst alarmierender Zustand.

Die französische Jugend findet sich zusehends in einer Situation wieder, die von politischer Orientierungslosigkeit gekennzeichnet ist. Die bereits angesprochenen schlechten Jobaussichten, das Leben in Armut, die vermeintlich düstere Zukunft der jungen Franzosen rufen schließlich einen jugendlichen Zynismus und Pessimismus gegen die Politik und das Staatssystem in Frankreich hervor.

Im Gegensatz zur jungen Generation der Ära Charles de Gaulle, die sich in Form der Mai-Unruhen 1968 gegen ihren alternden General zu Wehr setzt, der sich von einer politischen Glanzfigur zu einem unpopulären Patriarchen entwickelt hat, fehlt es der französischen Jugend in den 1980er Jahren an Kraft und Antrieb, gegen ihre vermeintlich

---

<sup>73</sup> Vgl. o.N. "Lumpen und Müll", *Der Spiegel* 44/1984, Oktober 1984, S. 182–184, S. 182, siehe auch: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13513509.html>, 14.4.2012.

<sup>74</sup> Vgl. Hayward, *Luc Besson*, S. 24.

<sup>75</sup> Vgl. o.N. "Lumpen und Müll", S. 182 und Hayward, *Luc Besson*, S. 24.

<sup>76</sup> Vgl. o.N. "Lumpen und Müll", S. 182.

<sup>77</sup> Vgl. Ebenda. S. 182 und 184.

<sup>78</sup> Vgl. Hayward, *Luc Besson*, S. 24.

<sup>79</sup> Vgl. Ebenda. S. 25.

aussichtslose Lage zu rebellieren.<sup>80</sup>

Die Perspektivlosigkeit bewirkt bei den in Armut lebenden jungen Frauen und Männern eine starke Abkehr und Entfremdung von der Gesellschaft, oftmals begleitet von Alkoholmissbrauch, Drogenkonsum und Prostitution, welche wiederum mit einer Gefährdung der Gesundheit durch die 1981 erkannte Immunschwächekrankheit AIDS einhergeht.<sup>81</sup>

Der einstige politische Hoffnungsträger Mitterrand wird bald nur noch als alter, fragiler Mann gesehen, der sich angesichts seiner zunehmenden Unbeliebtheit bei der Bevölkerung lieber mit Fragen der Europapolitik auseinandersetzt als dem sozialen Notstand im eigenen Land.<sup>82</sup> Die 1980er Jahre werden daher in Frankreich auch als Periode der Ernüchterung und Entpolitisierung gesehen.<sup>83</sup>

Das *Cinema du look* nimmt sich inhaltlich genau dieser sozialen Themen und Probleme an und legt den Fokus auf die Emotionen junger Individuen, die am Rande der Gesellschaft ums Überleben kämpfen wie der „Edelpunk“ Fred aus Luc Bessons *Subway* oder aber die auf der Straße dahinvegetieren Protagonisten Michèle und Alex in *Les Amants du Pont-Neuf* von Leos Carax.

## **5. Le Cinéma du look – Das französische Kino erfindet sich neu**

In Frankreich genießen das Medium Film sowie die Institution Kino einen sehr hohen Stellenwert, das beweisen immer wieder die Zeiten der Krise. Selbst als sich der französische Staat während des Zweiten Weltkrieges seinem größten Feind gegenüber sieht, findet er die Kraft, sich weiterhin um den Erhalt der französischen Filmkultur zu kümmern, indem er das bereits erwähnte Komitee COIC ins Leben ruft.

Die Erklärung für dieses Handeln liegt wohl darin begründet, dass der Film in Frankreich sowohl einen bedeutsamen volkswirtschaftlichen Faktor darstellt, der die Wirtschaft ankurbelt, als auch ein Medium ist, welches die eigene Kunst und Kultur in alle Welt exportiert.<sup>84</sup> Des Weiteren stärkt er den nationalen Zusammenhalt innerhalb der Bevölkerung und bietet der überschwappenden amerikanischen Kultur Parole. Die besondere Beziehung der französischen Nation zum Medium Film dürfte zusätzlich auf

---

<sup>80</sup> Vgl. Hayward, *Luc Besson*, S. 27.

<sup>81</sup> Vgl. Ebenda. S. 25 und S. 26.

<sup>82</sup> Vgl. Ebenda. S. 24 und S. 27.

<sup>83</sup> Vgl. Ebenda. S. 25.

<sup>84</sup> Vgl. Pizzera, *Cinéma du look. Spiegel einer Generation*, S. 11.

das Faktum zurückzuführen sein, dass Frankreich mit den Gebrüdern Lumière einen erheblichen Beitrag zur Erfindung des Films und seiner Technik beigesteuert hat.

Nichtsdestotrotz befindet sich der französische Film, wie bereits in Kapitel 3 erwähnt, Anfang der 1980er Jahre in einer schweren Krise. Niemand hätte damals damit gerechnet dass Jean-Jacques Beineix' schlecht angelaufenes Spielfilmdebüt *Diva*, heute ein Kultfilm, den Grundstein für ein völlig neues französisches Kino legen würde, das *Cinéma du look*.

### 5.1 Jean-Jacques Beineix über seinen Film *Diva*

In einem Interview von 2009 erzählt Beineix, dass man in den 1980ern damit begann autobiographische Filme zu drehen, sein Film jedoch das genaue Gegenteil dazu darstellt.<sup>85</sup> *Diva* ist in seinen Augen ein Genrefilm, der sich jedoch allen Genres annähert.<sup>86</sup> So zitiert Beineix in seinem Film Szenen anderer großer Filme, wie z. B. jene aus *Das verflixte 7. Jahr* (1955) von Billy Wilder, in der Marilyn Monroes Rock über einem Lüftungsschacht hoch geweht wird.

Die kommerzialisierten Alltagswelten mit ihren Leuchtreklamen, Werbetafeln und Dekor dienen Beineix als Handlungsschauplätze.<sup>87</sup> Paradoxerweise stellen eben diese künstlich geschaffenen Landschaften die wahre Realität der Menschen nicht nur in den 1980er Jahren, sondern auch noch heute dar.<sup>88</sup> Das spezielle Design des Films spiegelt auf der einen Seite den designorientierten Zeitgeist der 1980er wieder, macht sich jedoch andererseits auch über diese skurrile Lebenswelt lustig.<sup>89</sup>

Erstaunlicherweise ist *Diva* trotz der künstlerischen Freiheiten, die sich Beineix genommen hat, ein Auftragsfilm der Produzentin Irène Silberman gewesen.<sup>90</sup> Das Drehbuch basiert auf dem gleichnamigen Roman des Schweizer Schriftstellers Daniel Odier, der sein Werk unter dem Pseudonym „Delacorta“ publizierte.

Die Tatsache, dass die Produktion vorerst ein Flop ist und dann mit einem Jahr Verspätung eine schlagartige Popularität gewinnt, deutet darauf hin, dass Beineix'

---

<sup>85</sup> Vgl. Interview mit Jean-Jacques Beineix [Extras], in: *Diva*, Regie: Jean-Jacques Beineix, DVD-Video, Arthaus-Kinowelt Home Entertainment 2009; (Orig. Frankreich 1981), 0:01f.

<sup>86</sup> Vgl. Ebenda.

<sup>87</sup> Vgl. Ebenda. 0:01–0:03.

<sup>88</sup> Vgl. Ebenda.

<sup>89</sup> Vgl. Ebenda.

<sup>90</sup> Vgl. Ebenda. 0:01f.

neuartiger Filmstil seiner Zeit voraus ist bzw. nicht den vertrauten Sehgewohnheiten des Publikums entsprochen haben dürfte.

Ein großes Thema des Films bilden die zeitgenössischen Mittel zur Reproduktion von Kunst. Im Bezug auf die Rolle der Operndiva Cynthia Hawkins, welche lieber den direkten Kontakt zu ihrem Publikum pflegt und den Mitschnitt ihrer Konzerte verweigert, wird die Frage aufgeworfen, in wie weit eine Aufzeichnung ihres Gesangs die Originalaufführung überhaupt ersetzen kann bzw. eine körperliche Anwesenheit der Sängerin obsolet macht. Der Film *Diva* greift hier philosophischen Fragen auf, wie: „In wie weit kann eine reproduzierte Kunst dem Original entsprechen, die Gefühle des Originals wiedergeben?“ und verweist damit auf eine Problematik, die bereits Walter Benjamin in seinem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit* erörtert.

## 5.2 Das *Cinéma du look* als Kino der Postmoderne

Auch in den USA feiert *Diva* einen enormen Erfolg, was dazu führt, dass Fredric R. Jameson, ein bedeutender Theoretiker der Postmoderne, auf den Film aufmerksam wird. Er ist es, der Beineix' ersten Langfilm *Diva* auch als den ersten französischen Film der Postmoderne bezeichnet:

“The first French postmodernist film enjoys an advantage denied its American equivalents (those of Brian De Palma): the privilege of a historical conjuncture. May 10, 1981, the date of the first left government in France for thirty-five years, draws a line beneath the disappointing neo-romantic and post-Godard French production of the 1970s, and allows *Diva* (1981), directed by Jean-Jacques Beineix, to emerge (rightly or wrongly) with all the prestige of a new thing, a break, a turn.”<sup>91</sup>

Jameson ist der Ansicht, dass *Diva* als erster französischer postmoderner Film im Gegensatz zu den vergleichbaren amerikanischen Produktionen eines Brian De Palma einen entscheidenden Vorteil genießt, nämlich den eines bedeutenden historischen Ereignis. Die Wahl von François Mitterrand stelle einen Bruch mit der politischen Vergangenheit des Landes dar. Wahrscheinlich hätte es keinen besseren Zeitpunkt gegeben, um ebenso einen neuerlichen Bruch in der Geschichte des französischen Films herbeizuführen. Mit *Diva* drohe Beineix 1981 nämlich die mittlerweile alt eingesessene Schule der *Nouvelle Vague* zu verdrängen.

---

<sup>91</sup> Jameson, Fredric, *Signatures of the Visible*, New York: Routledge 1992, S. 55.

In Bezug auf das dem Film übergeordnete Thema, das die Vor- und Nachteile der technischen Reproduzierbarkeit von Kunst diskutiert, lässt sich eine Brücke schlagen zu den Ansichten des französischen Medientheoretikers Jean Baudrillard.

Dieser vertritt die Meinung, dass der Mensch den Blick für den Ursprung eines Werks verliert, wenn alle Objekte reproduzierbar sind und endlos als Fotokopien oder in digitaler Form auf Computer- und Fernsehbildschirmen im Umlauf sind.<sup>92</sup> In der Postmoderne existieren seiner Auffassung nach keine Originale mehr, sondern nur noch Abbilder, welche Baudrillard als *Simulacra* bezeichnet. Diese Simulacra definieren Bilder, welche von ihrem historischen wie künstlerischen Kontext, z.B. der Schule des Klassizismus oder Impressionismus, getrennt wurden. Die Postmoderne verbindet jene losgelösten, kontextfreien Bilder zu einem neuen Ganzen. Nicht das Hintergrundwissen um den kulturhistorischen Kontext eines Werkes, sondern seine oberflächliche emotionale Wirkung und damit die visuellen Reize, die es hervorruft, generieren eine Bedeutung und sollen Vergnügen bereiten.

Um das *Cinéma du look* in seinem postmodernen Kontext erfassen zu können bedarf es jedoch noch einer Definition dessen, was in den 1980er Jahren als „Postmoderne“ angesehen wird. Edgar Wolfrum schreibt über dieses Jahrzehnt:

„Es herrschte eine neue Unübersichtlichkeit. „Anything goes“ lautete der postmoderne Schlachtruf. Das Positive an diesem Motto: ein größeres Maß an persönlicher Freiheit. Das Negative daran: fehlende Weltorientierung. Schon an diesem Gegensatz zeigt sich, wie umstritten das Etikett „Postmoderne“ ist. [...]

Am sichtbarsten sind die Hinterlassenschaften der Postmoderne in der Architektur. In den 80er Jahren herrschte hier ein radikaler Eklektizismus vor: Willkürlich wurden Versatzstücke aus verschiedenen Stilen ausgewählt und spielerisch miteinander kombiniert.“<sup>93</sup>

Im Gegensatz zur Moderne, welche rein funktionell wirken möchte, radikal mit der Vergangenheit bricht und den Blick in die Zukunft richtet, liebt die Postmoderne das (historische) Zitat. Sie will Geschichte, Kunst und Stile imitieren und kombinieren. Der „Stilmix“ wird dabei ihr wichtigstes Erkennungsmerkmal. Die Postmoderne kommt demnach auch auf den Historismus zurück, der die Architektur vergangener Epochen nachempfiehlt.

Desgleichen übt sich Beineix im Zitieren. Die bereits erwähnte Nachstellung der berühmten Szene mit Marylin Monroe aus *Das verflixte 7. Jahr* in *Diva*, der keine tiefere

---

<sup>92</sup> Vgl. im Folgenden Powrie, Phil, *Jean-Jacques Beineix*, Manchester/New York: Manchester University Press 2001, S. 12ff.

<sup>93</sup> Wolfrum, Edgar, *Die 80er Jahre. Globalisierung und Postmoderne*, Darmstadt: Primus 2007, S. 104.

Bedeutung zukommt und die keine Auswirkung auf die Handlung des Films hat, sondern ganz für sich alleine steht, kann exemplarisch für die „Losgelöstheit“ von Bildern innerhalb eines postmodernen Diskurses gesehen werden. Ebenso charakteristisch für die Postmoderne sind der Zerfall von narrativen Leitsträngen (engl.: master narratives) sowie die Aufhebung einer strikten Trennung zwischen „hoher“ und „niedriger“ Kunst bzw. Populärkultur.<sup>94</sup> Auch dieses Kriterium setzt Beineix in *Diva* um, indem er etwa die Kunstform der Oper über den Protagonisten Jules in die Pariser Alltagswelt überführt und mit der Popkultur der 1980er Jahre verknüpft. Weitere Beispiele folgen in der anschließenden Filmanalyse von *Diva*.

### 5.3 *Cinéma du look* versus *Nouvelle Vague*

Zu Beginn der 1980er Jahre stehen sich die Filmschulen der *Nouvelle Vague* und das aufkommende *Cinéma du look* als Konkurrenten gegenüber. Die etablierte „Neue Welle“ muss befürchten vom durchgestylten Kino Beineix‘ abgelöst zu werden. Phil Powrie schreibt diesbezüglich:

“Just as Truffaut had famously attacked the film-makers of the 1950s, the *tradition de qualité*, so too thirty years later, Beineix attacked the *nouvelle vague*, and the establishment critics who supported the modernist cinema it represented, for being out of touch with contemporary and especially youth audiences.”<sup>95</sup>

Jean-Jacques Beineix stellt für das *Cinéma du look* eine Gallionsfigur dar. Er ist es, der sich über die vernichtenden Meinungen und Kritiken bezüglich seines Films *Diva* hinwegsetzt und den Weg für eine neue Filmästhetik in Frankreich ebnet. In einem Interview erzählt Beineix, dass die Kritiken über seinen ersten Film dermaßen schlecht ausgefallen sind, dass er damals bereits dachte, *Diva* sei sein erster und letzter Film gewesen.<sup>96</sup> Dennoch fällt die Kritik von Guy Patrick Sainderichain in der Ausgabe Nr. 322 der *Cahiers du Cinéma* aus dem Jahr 1981 durchweg positiv aus:

« Dira-t-on que Jean-Jacques Beineix hésite entre plusieurs genres? Non. Pas l’ombre d’une hésitation : il veut tout, tout de suite. Le film noir et le néo-naturalisme de la première rencontre entre Jules et Alba. L’esthétisme et l’insolite. L’action et la passion.

---

<sup>94</sup> Vgl. Powrie, *Jean-Jacques Beineix*, S. 11.

<sup>95</sup> Ebenda. S. 1.

<sup>96</sup> Vgl. Interview mit Jean-Jacques Beineix [Extras], in: *Diva*, Regie: Jean-Jacques Beineix, DVD-Video, Arthaus-Kinowelt Home Entertainment 2009; (Orig. Frankreich 1981), 0:03f.

Quand je suis allé voir *Diva*, samedi soir aux Champs-Élysées, une partie du public a quitté la salle une fois l'histoire policière dénouée, sans attendre la conclusion du scénario lyrique, et le chant de Cynthia. Ce départ, un véritable soulagement pour ceux des spectateurs qui s'obstinaient à voir le film comme un tout, illustre l'aphorisme suivant lequel, quand on court plusieurs lièvres à la fois, la plupart en profitent pour s'enfuir. Quelques-uns se font prendre, mais il est à craindre que la prise ne soit pas à hauteur des dépenses.

La distribution est magnifique, c'est pourquoi, dans les parenthèses, je me suis contenté de saluer les jeunes : économie de superlatifs. L'image est très soignée, grâce au savoir-faire du décorateur Hilton McConnico et du chef-opérateur Philippe Rousselot (ce dernier, dans un style qui tranche avec celui auquel il nous avait habitué : preuve qu'il joue l'image du film plutôt que la sienne propre).

Film décevant (par exemple, il est clair que *l'étrangeté* y est beaucoup plus *familière qu'inquiétante*...), *Diva* reste très honorable. On ne peut juger ce qui l'emporte, de la roublardise ou de la maladresse, de la crise ou de sa gestion. On attend la suite. »<sup>97</sup>

Sainderichain schreibt, dass während der Filmvorführung die er besuchte, einige Leute bereits zu Beginn den Saal verlassen haben. Er ist jedoch angetan von dem Genre-Mix den Beineix in *Diva*, beispielweise durch die Kombination von Film Noir und Neonaturalismus, vollzieht. Der Film gebe seines Erachtens ein völlig anderes Szenenbild wieder, als man es von anderen Produktionen in jener Zeit gewohnt ist. Dies sei jedoch vor allem dem „Know-How“ des Dekorateurs Hilton McConnico und des Kameramanns Philippe Rousselot zu verdanken. Der Film mache einen ehrenwerten Eindruck. Es fällt schwer zu beurteilen, ob die „Durchtriebenheit“, das „Ungeschickte“, die „Krise“ oder die „Führung“ obsiegt (*Diva* reste très honorable. On ne peut juger ce qui l'emporte, de la roublardise ou de la maladresse, de la crise ou de sa gestion.).

Weniger positiv hört sich dagegen die von Vincent Canby am 16. April 1982 in der *New York Times* veröffentlichte Filmkritik an:

““DIVA” is an empty though frightfully chic-looking film from France. Though it means to be a romantic suspense-thriller, it has the self-consciously enigmatic manner of a high-fashion photograph, the kind that's irresistible to amateur artists who draw mustaches on the perfectly symmetrical faces of pencil-thin models in sables.

[...]

There is more to the story, but none of it is as important to Mr. Beineix as style, and style as content has its limits when it's so pretty and mechanical. Nothing in the film is photographed straighton. "Diva" is an anthology of affectations. The camera waltzes around as we sit pinned to our chairs. Everything is seen through glass, in mirrors or as reflected from the surfaces of mud puddles. If a scene isn't shot from a low angle, it's shot from a chandelier. When all else fails, the lights are lowered to create a mood.

[...]

Style is the only consistent thing in "Diva." Jules, who starts out as something of a psychopath, is an unwitting hero.”<sup>98</sup>

<sup>97</sup> Sainderichain, Guy P., "Diva", *Cahiers du Cinéma* Nr. 322, April 1981, S. 66.

<sup>98</sup> Canby, Vincent, "French Diva opens at the Plaza", *The New York Times* 16.04.1982, 28.01.2012, <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9503E6DA143BF935A25757C0A964948260>

Die Filmkritik der *New York Times* lässt an Beineix' Filmdebut nicht viel Gutes. Der Film wäre zu sehr auf den „Style“ affektiert, welcher *Diva* zwar hübsch aber auch mechanisch wirken lassen würde. Außerdem gäbe es keine „normalen“ Kameraeinstellungen („Nothing in the film is photographed straighton“). Beineix arbeitet zu viel mit Spiegelungen („Everything is seen through glass, in mirrors or as reflected from the surfaces of mud puddles.“). Man sieht die Szenerie etwa durch Glas, in Spiegeln oder als Spiegelbild in Dreckpfützen.



Abb. 1: *Diva*, Minute: 0:27:22



Abb. 2: *Diva*, Minute: 0:02:02



Abb. 3: *Diva*, Minute: 1:28:04

Die Kritik von David Denby, 1982 im *New York Magazine*, fällt etwas milder aus und findet auch positive Aspekte an *Diva*:

“There’s a rapturous pop beauty in the romantic chase thriller *Diva*, the first feature film directed by Jean-Jacques Beineix and one of the most audacious and original movies to come out of France in recent years. Like some of the younger American directors (Lucas, Spielberg, De Palma), Beineix, 35, takes his frame of reference from old movies and the visual culture around him rather than from literature or theatre.

[...]

Indeed, the image is so grand, so elevated, that it’s almost kitsch.

[...]

Beineix, who adapted a novel by the French crime writer Delacorta with screenwriter Jean Van Hamme, provides enough plot to keep things moving, but the story, which is thoroughly improbable and haphazardly developed, is only an excuse to have fun making a movie.

[...]

Beineix is interested in the varieties of pleasure he can give an audience, not in aesthetic theory. The whole movie, with its alternately rapt and farcical unreality, is a good-hearted put-on, a mad combination of ritzy magazine graphics and intentionally cheap melodrama.

[...]

The films of such New Wave directors as Godard and Truffaut have often been hyper-verbal, even bookish, but Beineix, who has spent the last ten years as an assistant director, definitely comes from a new, non-literary generation.

[...]

There must be plenty of moviegoers ready for the joke of a put-on raised to the level of art.”<sup>99</sup>

<sup>99</sup> Denby, David, "Opera Buffa", *New York* Vol. 15., No. 16, April 1982, S. 77–78, S. 77f.

Im Gegensatz zu Beineix und Luc Besson, die mit großer Missbilligung durch die *Cahiers du Cinéma* zu kämpfen haben, wird Regisseur Leos Carax weitgehend verschont, ja sogar bewundert.<sup>100</sup> Dies dürfte jedoch daran liegen, dass Carax einst selbst für die *Cahiers* geschrieben hat und seine Filme eine gewisse Ähnlichkeit zu den Werken Godards aufweisen.<sup>101</sup>

Es gilt nun zu erörtern, welche Kritikpunkte die Vertreter der *Nouvelle Vague* und die Autoren der *Cahiers du Cinéma* gegen das *Cinéma du look* anzuführen haben. Das Kino von Claude Chabrol, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Éric Rohmer und Jacques Rivette, der ersten Generation an *Nouvelle Vague* Regisseuren, will, wie James Monaco etwa meint, ein Gefühl für die Tradition und Kultur des Films wecken.<sup>102</sup> Die *Nouvelle Vague* steht für eine leidenschaftliche Filmkunst ein, die gegen den „unpersönlichen Professionalismus“ der Filmindustrie, wie es Simon Frisch bezeichnet, protestiert.<sup>103</sup>

Darüber hinaus legen ihre Vertreter großen Wert auf einen *psychologischen Realismus* in ihren Werken, wie er bereits in den großen französischen Filmen der 1930er Jahre angestrebt wurde.<sup>104</sup> Dem *Cinéma du look* wird dagegen vorgeworfen, wie Austin herausgearbeitet hat, dass es oberflächlich sei, dazu kommerziell ausgerichtet, nur über unzureichende Handlungsstränge verfügt, den *psychologischen Realismus* ausspare und auch filmästhetisch keine größere Bedeutung habe.<sup>105</sup>

Diese Kritik richtet sich vor allem gegen den exzentrischen „Look“ des *Cinéma du look*, der seine Affinität zum Fernsehen und der Fernsehwerbung, aber auch zu Comicheften und Videoclips nicht verleugnen kann.<sup>106</sup> Obgleich auch sie mit den Möglichkeiten der filmischen Montage spielen und Tabus brechen, streben die Filme eines Truffauts oder Godards Authentizität im Zuge einer durchdachten Narration sowie eine gewisse psychologische Nachvollziehbarkeit an. Das extreme Design von Beineix, Besson und Carax enthüllt dagegen stellenweise schonungslos die Mechanismen des klassischen Erzählkinos und legt damit die Künstlichkeit bzw. „Geschaffenheit des Films“ unverblümt offen. Es sei jedoch gesagt, dass auch Godard in Filmen, wie *Le Mépris* durch

---

<sup>100</sup> Vgl. Austin, Guy, *Contemporary French Cinema. An Introduction*, Manchester: Manchester University Press 1996, S. 119 und Daly, Fergus/Garin Dowd, *Leos Carax*, Manchester/New York: Manchester University Press 2003, S. 114.

<sup>101</sup> Vgl. Austin, Guy, *Contemporary French Cinema. An Introduction*, S. 119.

<sup>102</sup> Vgl. Monaco, *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien*, S. 331.

<sup>103</sup> Vgl. Frisch, Simon, *Mythos Nouvelle Vague. Wie das Kino in Frankreich neu erfunden wurde*, Marburg: Schüren<sup>2</sup>2007, S. 16.

<sup>104</sup> Vgl. Austin, Guy, *Contemporary French Cinema. An Introduction*, S. 119.

<sup>105</sup> Vgl. Ebenda. S. 119f.

<sup>106</sup> Ebenda.

Farbeffekte oder Tonunterbrechungen die filmische Diegese aufbricht. Die kräftigen Farben, die Lichteffekte und durchgestylten Szenerien im *Cinéma du look* rücken vor allem die moderne Ästhetik in den Mittelpunkt des Filmgeschehens. Wenn man so will, stellt das *Cinéma du look* auf eine gewisse Art und Weise einen Rückgriff auf das „Kino der Attraktionen“ dar. So tritt das erzählerische Moment in manchen der *Cinéma du look*-Filme deutlich in den Hintergrund. Die *Mise-en-scène* sowie die musikalische Untermalung sind dagegen sehr präsent und dienen dazu, die Emotionen der Charaktere herauszustreichen. Gerade weil die Geschichte durch die farbintensive, effektvolle Bildgestaltung gleichsam erdrückt wird, wirken die Filme von Beineix, Besson und Carax wie filmische Kunstwerke.

Die große Popularität, die das *Cinéma du look* beim jugendlichen Publikum genießt, dürfte auf die sozialgesellschaftlichen Themen und Problemstellungen zurückzuführen sein, denen sich die Filme von Beineix, Besson und Carax annehmen und mit denen sich die jungen Franzosen der 1980er Jahre identifizieren können. Auf der anderen Seite verkörpert das *Cinéma du look* auch die Aufbruchsstimmung, die Modernität, die technische Versiertheit und die Popkultur jener Zeit. Der Vorwurf, das *Cinéma du look* produziere ein rein kommerzielles Kino, resultiert natürlich aus dessen besprochene Machart und den Beziehungen der Regisseure zum Werbefilm. Das Resultat ist ein hochartifizielles, „collagenartiges“, neues Filmvergnügen.

Abschließend wäre noch zu sagen, dass sich die beiden Filmrichtungen *Nouvelle Vague* und *Cinéma du look* gar nicht so fremd sind, wie ihre jeweiligen Vertreter wohl behaupten würden. Beide haben das Ziel, die verstaubten festgefahrenen Sehgewohnheiten des Kinopublikums zu verändern, beide brechen Tabus des klassischen (Hollywood-) Erzählkinos und beide fühlen sich dazu berufen den französischen Film neu zu definieren.

## **6. Zur Analyse der *Cinéma du look*-Filme**

In den folgenden Kapiteln werden die Filme *Diva* (1982, Beineix), *Subway* (1985, Besson) und *Les Amants du Pont-Neuf* (1991, Carax) unterschiedlichen Methoden der Filmanalyse unterzogen.

Es wird interessant sein zu erfahren, in wie fern sich die einzelnen Filme in ihrer Thematik, ihrer Erzählweise, ihren Protagonisten und natürlich ihrem audiovisuellen Stil

ähnlich sind und wie sie sich voneinander unterscheiden. Ziel ist es die Parallelen zwischen den einzelnen Produktionen ausmachen zu können und abschließend eine allgemeine Definierung der inhaltlichen, strukturellen und visuellen Hauptmerkmale des *Cinéma du look* zu ermöglichen.

## **6.1 Jean-Jacques Beineix: *Diva* (1981)**

### **6.1.1 Synopsis**

Die berühmte afroamerikanische Operndiva Cynthia Hawkins (Wilhelmenia Wiggins Fernandez) lehnt jegliche Aufzeichnungen ihrer Konzerte ab, da sie die Ansicht vertritt, ihr Gesang könne nur im Austausch mit dem Publikum seine künstlerische emotionale Wirkung entfalten.

Der junge Pariser Postbote Jules (Frédéric Andrei) liebt die Oper und verehrt die Sopranistin Cynthia. Bei einem ihrer Konzerte fertigt er mithilfe eines tragbaren Tonbandrekorders, den er in seiner Umhängetasche versteckt hält, eine illegale Aufnahme an und wird dabei von zwei mysteriösen taiwanesischen Männern mit Sonnenbrillen beobachtet. Nach dem Konzert bittet er die Diva um ein Autogramm und stiehlt dabei das weiße Abendkleid der Sängerin.

Am folgenden Tag wird die Prostituierte Nadia (Chantal Deruaz) von den beiden Zuhältern „Le Curé“ (dt.: „der Pfarrer“, Dominique Pinon) und „L'Antillais“ (dt.: „der Antillaner“, Gérard Darmon) auf einem Pariser Bahnhof verfolgt. Bei ihrer Flucht versteckt sie eine Audiokassette in Jules Post-Mofa, die eine Aussage von ihr enthält durch die der Hauptkommissar der Pariser Polizei Jean Saporta (Jacques Fabbri) als Anführer eines Menschenhändler-Rings entlarvt wird. Nadias Flucht endet mit ihrer Ermordung auf offener Straße, beobachtet von der verdeckten Ermittlerin Paula und dem Informanten Krantz, Nadias ehemaligen Freund.

Kommissar Jean Saporta erfährt im Anschluss von den beiden von dem brisanten Tonband, welches jedoch bei Nadias Leiche nicht gefunden worden ist und beauftragt seine Komplizen Le Curé und L'Antillais die Kassette ausfindig zu machen, bevor es seine Leute von der Polizei tun.

Nichtsahnend wird nun der Postbote Jules zum Ziel sowohl der unbekannteren taiwanesischen Männer, die es aus kommerziellen Gründen auf die wertvolle

Tonbandaufnahme der Operndiva abgesehen haben, als auch der Gangster und Polizei, die hinter dem Beweismaterial der Prostituierten Nadia her sind.

Mit der Bekanntschaft der jungen Vietnamesin Alba (Thuy An Luu) und ihrem Freund dem Künstler Serge Gorodish (Richard Bohringer), der sich sofort über den großen Wert jener bislang einzig existierenden Aufnahme von Cynthia Hawkins im Klaren ist, gewinnt Jules zwei wertvolle Freunde, die ihm schließlich das Leben retten. Mit der Rückgabe des gestohlenen Kleids und der illegalen Tonbandaufnahme gewinnt Jules am Ende sogar noch Cynthias Zuneigung.

### 6.1.2 Sequenzprotokoll-Diva: Handlungsablauf in Sequenzen<sup>107</sup>

<b>I. AKT</b>
<p><b>SEQUENZ 1: PARISER OPER, NACHT</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Der Postbote Jules erstellt während eines Konzertes eine illegale Tonbandaufnahme der Operndiva Cynthia Hawkins.</li> <li>- Zwei mysteriöse Taiwanesen beobachten Jules.</li> <li>- Jules bittet die Operndiva Cynthia Hawkins um ein Autogramm und stiehlt dann ihr Kleid.</li> </ul> <p><b>Exposition Figures:</b> Protagonist Jules, zwei Taiwanesen  <b>Problementfaltung: Konflikt 1</b> (Illegale Tonbandaufnahme / Diebstahl Opernkleid, Interesse der Taiwanesen an dem Band)  <b>Anstoß → Handlungsebene 1</b></p>
<p><b>SEQUENZ 2: JULES LOFT, NACHT</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Jules hört sich die Tonbandaufnahme alleine in seinem Loft an.</li> </ul> <p><b>Charakterisierung Jules:</b> jung, naiv, Opernliebhaber, Verehrung/Liebe gegenüber der Diva Cynthia Hawkins</p>
<p><b>SEQUENZ 3: UMGEBUNG PARISER BAHNHOF, TAG</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Jules als Postbote auf der Straße bei der Arbeit mit seinen Kollegen.</li> <li>- Die Prostituierte Nadia wird von den beiden Killern Le Curé und L'Antillais am Bahnhof verfolgt.</li> <li>- Die Polizistin Paula und der Informant Krantz beobachten das Geschehen von einem nahliegenden Café aus.</li> <li>- Nadia versteckt eine Audiokassette in Jules Post-Mofa.</li> <li>- Jules und Nadia laufen versehentlich zusammen.</li> <li>- Die beiden Killer holen Nadia ein, geben sich als Polizei aus, stoßen Jules zur Seite und drohen ihn zusammenzuschlagen.</li> <li>- Nadia unternimmt einen Fluchtversuch, Le Curé und L'Antillais ermorden sie.</li> </ul> <p><b>Exposition Figures:</b> Nadia, Le Curé, L'Antillais, Paula, Krantz  <b>Problementfaltung: Konflikt 2</b> (Nadias Audiokassette mit belastendem Beweismaterial als zweiter Konflikt, Jules als Zielscheibe der Taiwanesen, der Killer und der Polizei)  <b>Anstoß → Handlungsebene 2 und 3</b></p>

<sup>107</sup> Im Gegensatz zu Werner Faulstich, der eine Sequenzanalyse zum Film *Diva* in seinem Werk *Grundkurs Filmanalyse* vorstellt, ist die Sequenzanalyse in der vorliegenden Arbeit detaillierter ausgearbeitet.

**SEQUENZ 4: MUSIKGESCHÄFT/KIOSK/STRASSE, TAG**

- Die junge Vietnamesin Alba stiehlt eine Schallplatte.
- Jules beobachtet Alba von der Kassatheke aus.
- Jules kauft sich eine Zeitung, die über den Diebstahl des Opernkleides berichtet.
- Jules begleitet Alba mit seinem Mofa.

**Exposition:** Alba

**Charakterisierung Alba:** jung, raffiniert, naiv, erotisch, geheimnisvoll

**1. Steigerung Konflikt 1:** Jules realisiert die Folgen des Diebstahls des Opernkleides.

**SEQUENZ 5: GORODISHS LOFT, TAG**

- Serge Gorodish sitzt am Boden und legt ein Puzzle.
- Alba erzählt ihm von ihrer Verabredung mit Jules.

**Exposition Figur:** Serge Gorodish

**Charakterisierung Gorodish:** ruhig, gedankenversunken, erfahren, geheimnisvoll

**Beziehung zwischen Gorodish und Alba:** Freundschaft/ Liebe / Liaison

**SEQUENZ 6: AUTOSCHROTTPLATZ, TAG**

- Die beiden Killer Le Curé und L'Antillais lassen ihren Fluchtwagen verschrotten.
- L'Antillais telefoniert von einem Containerbüro aus mit seinem Boss (= Polizeiinspektor Jean Saporta, Aufklärung für den Rezipienten erst in Sequenz 19).

**SEQUENZ 7: POLIZEIHAUPTQUARTIER, TAG**

- Polizeiinspektor Jean Saporta befragt Paula und einen weiteren Polizisten zum Fall der ermordeten Nadia.
- Saporta bekundet seinen Zweifel gegenüber der Vermutung eines Polizisten, dass ein Menschenhändler-Ring für den Mord verantwortlich sei.
- Der Informant Krantz erzählt Saporta, dass die ermordete Nadia die Identität des Anführers des Menschenhändler-Rings kannte und es nicht, wie vermutet der „Antillaner“ (L'Antillais) sei.
- Saporta erfährt von der Existenz einer Audiokassette mit belastendem Material, die jedoch nicht bei Nadias Leiche gefunden wurde.
- Die Polizistin Paula lässt die Geschehnisse Revue passieren und kommt zu dem Schluss, dass sich die Kassette in Jules Post-Mofa befinden muss. → **Rückblende: Ausschnitte Sequenz 3**

**Exposition Figuren:** Antagonist Jean Saporta

**Charakterisierung Saporta:** ernst, aufbrausend, unsympathisch

**1. Steigerung: Konflikt 2** (Polizei/Killer auf der Suche nach Jules, Grund: Audiokassette von Nadia)

**II. AKT****SEQUENZ 8: STRASSE, TAG**

- Jules überbringt einer alten Dame, die in einem Fenster steht, ein Kuvert mit Geld und unterhält sich kurz mit ihr.

**SEQUENZ 9: JULES' LOFT, ABEND**

- Jules zeigt Alba sein Zuhause.
- Alba bemerkt Jules Verliebtheit in die Operndiva.
- Alba schenkt Jules eine gestohlene Rolex-Uhr und gibt ihm einen Kuss.
- Jules spielt Alba die Tonbandaufnahme der Diva vor.
- Alba ist begeistert und möchte sich das Band ausborgen, um es ihrem Freund Gorodish vorspielen zu können.

**Beziehung zwischen Jules und Alba:** freundschaftlich, teils erotisch

<p><b>SEQUENZ 10 (PARALLELHANDLUNG IN SEQUENZ 9): RUMMELPLATZ, NACHT</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Der Informant Krantz arbeitet als Spielbudenbetreiber auf einem Rummelplatz.</li> <li>- Die Killer Le Curé und L'Antillais ermorden ihn.</li> </ul> <p><b>2. Steigerung: Konflikt 2</b> (Zeugen und Mitwisser laufen Gefahr von Le Curé und L'Antillais ermordet zu werden)</p>
<p><b>SEQUENZ 11: GORODISHS LOFT, NACHT</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Gorodish ist verärgert, dass Alba so spät zu ihm zurückkehrt.</li> <li>- Alba spielt Gorodish die Tonbandaufnahme der Diva vor.</li> <li>- Gorodish erkennt den Wert der verbotenen Aufnahme.</li> </ul> <p><b>Gorodish verweist indirekt auf das Ausmaß von Konflikt 1</b> (Aufnahme der Operndiva einzigartig, wertvoll und daher gefährlich für den Besitzer)</p>
<p><b>SEQUENZ 12: STRASSE/KARINAS WOHNUNG, NACHT</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Jules fährt zu einem Straßenstrich.</li> <li>- Jules bittet die afroamerikanische Prostituierte Karina in ihrer Wohnung das Kleid der Operndiva zu tragen.</li> </ul> <p><b>Exposition Figur: Karina</b> <b>Charakterisierung Jules:</b> sexuelle Begierde für Cynthia Hawkins</p>
<p><b>SEQUENZ 13 (PARALLELHANDLUNG IN SEQUENZ 12): JULES LOFT, NACHT.</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Die Taiwanesen brechen in Jules Loft ein und verwüsten es auf der Suche nach dem Tonband.</li> </ul> <p><b>2. Steigerung: Konflikt 1</b> (Auswirkung/Konsequenz der illegalen Tonbandaufnahme)</p>
<p><b>SEQUENZ 14: JULES LOFT, NACHT</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Jules kommt in sein Loft, sieht die Verwüstung und erleidet einen emotionalen Zusammenbruch.</li> </ul> <p><b>Konfliktrealisierung:</b> Jules erkennt, dass ein Konflikt besteht. Er vermutet die Polizei dahinter, wegen der Tonbandaufnahme und/oder wegen des Kleides. <b>PLOT POINT 1:</b> Jules ist gezwungen bei seinen Freunden zu übernachten, da seine Wohnung nicht mehr sicher ist.</p>
<p><b>SEQUENZ 15: WOHNUNG VON FREUNDEN/ARBEITSPLATZ FREUNDIN, NACHT/TAG</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Jules erzählt einem befreundeten Pärchen von der Verwüstung seines Lofts und übernachtet bei ihnen.</li> <li>- Freundin ruft am nächsten Tag von der Arbeit aus an und erzählt, dass zwei Inspektoren nach Jules gefragt haben.</li> <li>- Jules tauscht sein Mofa gegen das Moped des Freundes ein.</li> <li>- Jules findet die Audiokassette in der Satteltasche seines Post-Mofas, denkt sich nichts dabei und steckt sie ein.</li> </ul> <p><b>Exposition Figuren: Jules Freunde</b> <b>3. Steigerung: Konflikt 2</b> (Jules findet Nadias Kassette, er weiß noch nicht, dass die Taiwanesen, die beiden Killer von Saporta und die Polizei hinter ihm her sind)</p>
<p><b>SEQUENZ 16: JULES LOFT, TAG</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Die Polizistin Paula und ihr Kollege sehen sich in Jules verwüsteten Loft um.</li> </ul>

**SEQUENZ 17: CYNTHIAS HOTELZIMMER, TAG**

- Jules bringt der Operndiva Cynthia Hawkins einen Blumenstrauß und gibt ihr das gestohlene Kleid zurück.
- Cynthia ist entsetzt und will den Hoteldetektiv alarmieren.
- Jules spricht Cynthia seine Verehrung aus.
- Cynthia empfindet Sympathie für Jules.

**Teillösung Konflikt 1:** Jules bringt das gestohlene Kleid zurück und entschuldigt sich für den Diebstahl

**SEQUENZ 18: HOTEL-KONFERENZRAUM, TAG**

- Cynthia stellt sich den Fragen der Reporter bei einer Pressekonferenz im Hotel.
- Cynthia erklärt, wieso sie sich gegen jegliche Schallplattenaufnahmen ihrer Konzerte weigert.
- Die beiden Taiwanesen sind anwesend und hören zu.

**3. Steigerung: Konflikt 1** (die illegale Tonbandaufnahme gefährdet die Freundschaft zwischen Jules und der Diva)

**SEQUENZ 19: GORODISHS LOFT, ABEND.**

- Gorodish, Alba und Jules in dessen Loft.
- Alba erzählt Gorodish von Jules Verabredung mit Cynthia.
- Gorodish lehrt Jules die Kunst des „Baguetteschmierens“.
- Gorodish macht Jules klar, dass die Tonbandaufnahme der Diva sehr wertvoll ist, weil sie im Handel nicht zu erwerben ist.
- Jules erzählt, dass in sein Loft eingebrochen wurde und alle Tonbänder zerstört sind. Er vermutet die Polizei dahinter.
- Jules berichtet von der Begegnung mit Nadia und den beiden Polizisten (die Killer Le Curé und L'Antillais), die ihn fast zusammengeschlagen hätten.
- Gorodish erzählt Jules von der Berichterstattung über die Ermordung Nadias.

**Beziehung zwischen Jules und Gorodish:** respektvoll, freundschaftlich, Gorodish als Vaterfigur  
**Thematisierung der Konflikte:** Gorodish weist Jules indirekt auf Konflikt 1 und 2 hin.

**SEQUENZ 20 (PARALLELHANDLUNG IN SEQUENZ 19): PARKHAUS, NACHT.**

- Le Curé und L'Antillais treffen in einem dunklen Parkhaus Polizeiinspektor Saporta.
- Saporta will die Audiokassette, die die Prostituierte Nadia angefertigt hat und ordnet die Ermordung des Postboten an.

**PLOT POINT 2:** Polizeiinspektor Jean Saporta wird als Boss eines Menschenhändler-Rings geoutet.

**FORTSETZUNG SEQUENZ 19: GORODISHS LOFT, ABEND.**

- Jules macht sich auf den Weg zu seiner Verabredung mit Cynthia.

**III. AKT****SEQUENZ 21: CAFÉ/STRASSE/PARK/CYNTHIAS HOTELZIMMER, ABEND/NACHT**

- Jules trifft Cynthia in einem Café.
- Die beiden spazieren durch das nächtliche Paris.
- Annäherungsversuch von Jules in einem Park.
- Jules übernachtet auf der Couch in Cynthias Hotelzimmer.

**Beziehung zwischen Jules und Cynthia:** freundschaftlich, emotional, ev. mütterlich für Cynthia, amourös für Jules

<p><b>SEQUENZ 22 (PARALLELHANDLUNG IN SEQUENZ 21): GORODISHS LOFT, TAG.</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Gorodish bekommt einen Anruf von den beiden Taiwanesen, die ihr Interesse an der Tonbandaufnahme bekunden und gleichermaßen drohen.</li> </ul> <p><b>4. Steigerung: Konflikt 1</b> (die Taiwanesen sind Jules auf der Spur)</p>
<p><b>SEQUENZ 23: CYNTHIAS HOTELZIMMER, TAG.</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Jules und Cynthia frühstücken im Hotelzimmer.</li> <li>- Jules bekommt einen Anruf der Taiwanesen im Hotelzimmer.</li> <li>- Jules hört Cynthia beim Proben zu.</li> </ul> <p><b>Realisierung Konflikt 1:</b> Jules erkennt die Konsequenzen seiner Tat.</p>
<p><b>SEQUENZ 24 (PARALLELHANDLUNG IN SEQUENZ 23): IM HOTELFLUR, TAG.</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Die Taiwanesen reden mit Cynthias Manager, Herrn Weinstadt.</li> </ul> <p><b>5. Steigerung: Konflikt 1</b></p>
<p><b>FORTSETZUNG SEQUENZ 23: CYNTHIAS HOTELZIMMER, TAG.</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Jules hört Cynthia beim Proben zu.</li> </ul>
<p><b>SEQUENZ 25 (PARALLELHANDLUNG IN SEQUENZ 21): POLIZEIHAUPTQUARTIER, TAG.</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Jean Saporta bespricht die Umstände um Nadias und Krantz' Tod mit einem Polizisten.</li> </ul>
<p><b>FORTSETZUNG SEQUENZ 23: CYNTHIAS HOTELZIMMER, TAG.</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Der Manager Weinstadt erzählt Cynthia von der Erpressung der Taiwanesen, welche damit drohen die illegale Tonbandaufnahme auf den Markt zu bringen.</li> <li>- Streit zwischen Cynthia und Weinstadt, weil diese sich weiterhin weigert Tonbandaufnahmen zu machen.</li> <li>- Jules tröstet die verzweifelte Cynthia und erkennt das Unrecht, das er getan hat.</li> </ul> <p><b>PLOT POINT 3:</b> Jules hat ein schlechtes Gewissen und beschließt Cynthia die Tonbandaufnahme zurückzugeben.</p>
<p><b>SEQUENZ 26: STRASSE/METRO/KARINAS WOHNUNG, NACHT.</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Jules beschließt die Tonbandaufnahme von Gorodish zu holen und wird dabei von Paula und einem weiteren Polizisten verfolgt.</li> <li>- Verfolgungsjagd durch die Straßen von Paris und die Metro.</li> <li>- Jules will zu Gorodish und Alba, kann aber nicht, weil die Taiwanesen in ihrem Auto vor dem Loft warten.</li> <li>- Jules sucht die Prostituierte Karina auf und bittet sie um die Schlüssel zu ihrer Wohnung.</li> <li>- Jules spürt die Audiokassette von Nadia in seiner Jackentasche.</li> <li>- Jules legt die Kassette in eine Stereoanlage ein.</li> </ul>
<p><b>SEQUENZ 27 (PARALLELHANDLUNG IN SEQUENZ 26): LOKAL, NACHT.</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Die Prostituierte Karina verrät Jules und ruft ihren Zuhälter an.</li> </ul>
<p><b>FORTSETZUNG SEQUENZ 26: KARINAS WOHNUNG, NACHT.</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Jules hört sich die Kassette an.</li> <li>- Die Stimme Nadias erzählt, dass Polizeiinspektor Jean Saporta der Anführer eines Menschenhändler-Rings sei.</li> </ul> <p><b>Realisierung Konflikt 2:</b> Jules begreift, weshalb die Polizei und die Killer Le Curé und L'Antillais hinter ihm her sind.</p> <p><b>PLOT POINT 4:</b> Jules weiß über alle Konflikte und Gefahren Bescheid.</p>
<p><b>FORTSETZUNG SEQUENZ 27 (PARALLELHANDLUNG IN SEQUENZ 26): LOKAL, NACHT.</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Die Prostituierte Karina bekommt ein schlechtes Gewissen.</li> </ul>

**FORTSETZUNG SEQUENZ 26:****KARINAS WOHNUNG/STRASSE/GARAGE/VIDEOSPIELHALLE/ TELEFONZELLE, NACHT.**

- Jules erkennt den Ernst der Lage und flüchtet aus der Wohnung bevor er den Killern in die Hände fällt.
- Le Curé und L'Antillais verfolgen Jules mit dem Auto durch die Straßen von Paris.
- Jules flüchtet sich in eine Garage und wird von den Killern angeschossen.
- Jules versteckt sich in einer Spielhalle und ruft Gorodish aus einer Telefonzelle an.

**SEQUENZ 28/26 (KOMBINATION): GORODISHS LOFT/VIDEOSPIELHALLE, NACHT.**

- Gorodish beendet sein Puzzlespiel.
- Jules ruft an und bittet Gorodish um Hilfe.
- Gorodish macht sich auf den Weg zu Jules.
- Alba versucht Jules über das Telefon zu beruhigen.
- Le Curé findet Jules in der Telefonzelle und will ihn erstechen.
- Gorodish tritt auf und überwältigt Le Curé. Dann schleppt er den verwundeten Jules aus der Spielhalle hinaus.

**KLIMAX 1:** Jules trifft auf die Killer Le Curé und L'Antillais und wird beinahe ermordet.

**IV. AKT****SEQUENZ 29: LANDSTRASSE/WALD/WEISSER OLDTIMER, TAG/ABEND.**

- Gorodish und Alba bringen Jules mit einem weißen Oldtimer zu einem sicheren Ort.
- Jules liegt verwundet auf der Rückbank des Wagens.
- Das Auto parkt in einem Waldstück. Gorodish verarztet Jules auf der Rückbank, Alba lenkt den Wagen weiter.
- Weiterfahrt ans Meer zu einem Leuchtturm.
- Gorodish und Alba sitzen vor einem Kamin und beschließen Jules zu helfen.
- Gorodish hört sich die Audiokassette an.
- Am nächsten Morgen fährt Gorodish zurück in die Stadt.
- Alba bringt Jules Frühstück ans Bett.

**V. AKT****SEQUENZ 30: CHAMPS ELYSEE/KANALSCHACHT, TAG.**

- Gorodish sucht die Prostituierte Karina auf, weil er L'Antillais sprechen möchte.
- Eine unbekannte Blondine geht über einen Lüftungsschacht (Filmzitat aus *Das verflixte 7. Jahr* von Billy Wilder), in einem Kanalschacht darunter trifft sich Gorodish mit Le Curé und L'Antillais, um die Bedingungen für den Verkauf der Audiokassette zu vereinbaren.

**SEQUENZ 31: GORODISHS LOFT, TAG.**

- Gorodish wird von den Taiwanesen in seinem Loft angerufen.
- Das Puzzle ist zerstört und ein Geldbündel liegt am Boden. (Anzahlung für die illegale Tonbandaufnahme von Cynthia Hawkins)
- Gorodish wirft das Geldbündel aus dem Fenster vor die Füße eines Straßenmusikanten.

**SEQUENZ 32: PARKHAUS, TAG.**

- Saporta ordnet die Ermordung von Jules an und übergibt den Killern eine zweite Audiokassette, die eine inszenierte Zeugenaussage enthält, die L'Antillais belastet.

**SEQUENZ 33: GORODISHS LOFT, TAG.**

- Saporta kommt auf einen Parkplatz und steigt in Gorodishs weißen Citroën ein.
- Saporta platziert eine Bombe im Auto.
- Eine Audiokassette von Gorodish weist ihm den Weg zu dessen Loft.
- Austausch: Geldkoffer gegen Nadias Audiokassette.
- Die Taiwanesen treten auf, schlagen Saporta zusammen und nehmen ihm die Audiokassette ab.
- Die Taiwanesen steigen in Gorodishs weißen Citroën.
- Gorodish geht zu einer Garage, wo ein zweiter Citroën parkt.
- Der zu Bewusstsein gekommene Saporta zündet die Wagenbombe und sprengt damit die Taiwanesen in die Luft.

**KLIMAX 2/Konfrontation:** Begegnung von Konflikt 2 und 1, Zusammentreffen zwischen Gorodish, Saporta und den Taiwanesen

**Teillösung Konflikt 1:** Tod der beiden Taiwanesen

**SEQUENZ 34: LEUCHTTURM AM MEER / TELEFONZELLE PARIS, ABEND.**

- Alba erzählt Gorodish am Telefon, dass Jules weg ist, um der Diva das Band zurückzugeben.

**PLOT POINT 5:** Jules verlässt das sichere Versteck und begibt sich erneut in Gefahr.

**SEQUENZ 35: TAXI, NACHT.**

- Ein Taxi bringt Jules zum Hotel der Diva.
- Le Curé und L'Antillais schlagen den Taxifahrer bewusstlos und entführen Jules.

**SEQUENZ 36 (PARALLELHANDLUNG IN SEQUENZ 35): HOTELZIMMER, NACHT.**

- Cynthia will nach ihrem letzten Konzert abreisen.

**FORTSETZUNG SEQUENZ 35: BUSHALTESTELLE/TAXI, NACHT.**

- L'Antillais schleppt den bewusstlosen Taxifahrer zu einer Bushaltestelle und telefoniert mit Saporta.
- Le Curé wartet mit Jules im Wagen.
- Die Bushaltestelle wird gesprengt.

**SEQUENZ 37: JULES LOFT, NACHT.**

- Die Polizistin Paula und ihr Kollege haben Stellung in Jules Loft bezogen.
- Der Polizist wird zum Rapport gerufen, Paula bleibt zurück.
- Le Curé und L'Antillais bringen Jules in dessen Loft, schieben ihm die gefälschte Audiokassette unter und wollen, dass er von selbst in den Tod springt.
- Paula erschießt Le Curé und trifft L'Antillais am Bein.
- Saporta tritt auf und erschießt L'Antillais, der flüchten möchte.
- Jules sagt Paula, dass Saporta der Feind ist.
- Saporta will Paula und Jules erschießen.
- Das Licht geht aus und Gorodish tritt auf.
- Saporta stürzt in den Aufzugsschacht als er nach dem Lichtschalter greifen möchte, den Gorodish von ihm fern hält.
- Gorodish verschwindet wieder ohne von Paula oder Jules gesehen zu werden.

**KLIMAX 3:** Endkampf zwischen der Polizei (Paula), den Verbrechern Le Curé, L'Antillais und Saporta. Jules zwischen den Fronten, Gorodish als unsichtbarer Held, der Jules und Paula das Leben rettet.

**Auflösung Konflikt 2:** Tod von Le Curé, L'Antillais und Saporta

**SEQUENZ 38: OPER, TAG.**

- Jules spielt Cynthia die Tonbandaufnahme vor.
- Cynthia hört zum ersten Mal ihre eigene Stimme auf Band.

**Auflösung Konflikt 1** (illegale Tonbandaufnahme gelangt zurück zur Diva) → **Happy End**

### 6.1.3 Struktur- und Inhaltsanalyse

#### 6.1.3.1 Die Elemente des Märchens im *Cinéma du look*

Der Film *Diva* kann keinem bestimmten Genre zugeordnet werden. Er spielt in seiner Entstehungszeit, der Gegenwart der 1980er Jahre, und vereint das Fantastische eines Märchenfilms mit Aspekten des Kriminal-, Action- und Liebesfilms. Faulstich sieht *Diva* als modernen Märchenfilm, da er seiner Ansicht nach weder als Kriminalfilm noch als Liebesfilm „funktioniert“.<sup>108</sup> Doch was charakterisiert Beineix' Werk als Märchen? Die Figur des Postboten Jules, auf die wir später noch genauer eingehen werden, stellt jedenfalls, auch im übertragenen Sinn, keinen Märchenprinzen dar. Dafür lässt sich jedoch eine märchenhafte Symbolik in den Figuren und ihren Aussagen erkennen. Auf der Dialogebene fallen beispielsweise Schlüsselwörter wie „kleiner Frosch“, die Faulstich als Indiz für die Einstufung als Märchen heranzieht.<sup>109</sup> Darüber hinaus ist er der Ansicht, dass der Handlungsaufbau von *Diva* charakteristisch für das Märchengenre ist.<sup>110</sup> Gehen wir dazu auf einige Punkte ein, die Max Lüthi in seinem Werk *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen* als konstituierend für das Märchen ansieht:

1. **Eindimensionalität:** Neben einer diesseitigen realen Welt existiert im Märchen auch eine jenseitige Welt, man denke hier an Gestalten, wie Hexen, Feen, Zauberer, Drachen, lebende Tote, Zwergen, Riesen, etc.<sup>111</sup> Der Märchenheld zeigt gegenüber diesen Wesen keine Verwunderung noch Angst.<sup>112</sup> Lüthi schreibt: „Ihm scheint alles zur selben Dimension zu gehören.“<sup>113</sup>

Von der Existenz einer „Anderswelt“ kann in *Diva* nur im übertragenen Sinn die Rede sein. In dieser zugegeben sehr weit gefassten Interpretation wäre es möglich z.B. die Figuren Alba und Gorodish als jenseitige Helfer des Protagonisten zu sehen, die ihm in größter Not zu Seite stehen. Man könnte hier vor allem an den Höhepunkt im fünften Akt des Films denken (Sequenz 37) als Gorodish im Schutz der Dunkelheit wie eine unsichtbare Macht den Sturz des Antagonisten Saporta in den Tod herbeiführt und danach wieder verschwindet, ohne von Jules und der Polizistin Paula gesehen zu werden.

---

<sup>108</sup> Vgl. Faulstich, Werner, *Grundkurs Filmanalyse*, München: Fink 2002, S. 86f.

<sup>109</sup> Vgl. Ebenda. S. 104.

<sup>110</sup> Vgl. Ebenda. S. 90.

<sup>111</sup> Vgl. Lüthi, Max, *Das europäische Volksmärchen*, Tübingen: Francke 2005, S. 8f.

<sup>112</sup> Vgl. Ebenda. S. 10.

<sup>113</sup> Vgl. Ebenda.

Die Figur des Serge Gorodish wird von ihrem ersten Auftritt an in Sequenz 5 als sehr mystisch und geheimnisvoll dargestellt. Mit einer unendlichen Ruhe sitzt er im Schneidersitz vor einem unfertigen riesigen Puzzle und raucht dabei Zigarette.

Er wirkt in dieser Szene wie ein Zen-Meister, der sich von der Hektik des Alltags nicht aus der Ruhe bringen lässt.<sup>114</sup> Unterstrichen wird dieses Bild von ruhigen Meditationsklängen aus einer modernen Stereoanlage. Als Rezipient fragt man sich, welche Rolle ihm noch im Verlauf der Handlung zu Teil werden wird. Ihm haftet etwas Verschrobenes, Überirdisches an, das ihn nicht unbedingt sympathisch wirken lässt. Erst nachdem er gezeigt hat, dass er Jules wohlwollend gegenübersteht und ihm helfen will sein Leben wieder in den Griff zu bekommen, weiß man mit Sicherheit, dass diese Figur auf der Seite der „Guten“ positioniert ist. Die junge Vietnamesin Alba in ihrer charakterlich wie modisch außergewöhnlichen Erscheinung könnte die Position eines Schutzengels oder einer guten Fee einnehmen, deren Gebieter offensichtlich Gorodish darstellt.<sup>115</sup> Als Alba nämlich nach ihrer Verabredung mit Jules zu spät nach Hause kommt, wird sie sogleich von Gorodish getadelt.

Faulstich kommt zu der Ansicht, dass diese beiden Figuren so wirken, als würden sie aus einer anderen Dimension, die durch Interesselosigkeit, Natürlichkeit, Spontaneität, Engagement, Verantwortungsgefühl und einen gewissen Grad an mystischen Elementen gekennzeichnet ist, stammen und dennoch mit der Welt von Jules verhaftet seien.<sup>116</sup>

- 2. Flächenhaftigkeit:** Laut Lüthi fehlt es dem Märchen am Gefühl für die Kluft zwischen profaner und numinoser Welt.<sup>117</sup> Er schreibt: „Es ist überhaupt und in jedem Sinne ohne Tiefengliederung. Seine Gestalten sind Figuren ohne Körperlichkeit, ohne Innenwelt, ohne Umwelt; ihnen fehlt die Beziehung zur Vorwelt und zur Nachwelt, zur Zeit überhaupt.“<sup>118</sup> Darüber hinaus soll der Held des Märchens auch nicht in ein „verwandtschaftliches Gefüge“ eingebettet sein, sofern es nicht für den Handlungsverlauf erforderlich ist.<sup>119</sup>

Während das Psychogramm der Hauptfigur Jules in *Diva* detailliert ausgearbeitet wurde – man kann seine Leidenschaft für die Oper, seine Zerrissenheit zwischen Fankult und

---

<sup>114</sup> Vgl. Powrie, Jean-Jacques Beineix, S. 46 und Faulstich, Grundkurs Filmanalyse, S. 107.

<sup>115</sup> Vgl. Faulstich, Grundkurs Filmanalyse, S. 105f.

<sup>116</sup> Vgl. Ebenda. S. 105.

<sup>117</sup> Vgl. Lüthi, *Das europäische Volksmärchen*, S. 13.

<sup>118</sup> Vgl. Ebenda.

<sup>119</sup> Vgl. Ebenda. S. 18.

unglücklicher Liebe sehr gut nachempfinden – wirken die Nebenfiguren Alba und Gorodish, Cynthia Hawkins und Monsieur Weinstadt, die beiden Taiwanesen, Le Curé und L'Antillais, Jean Saporta und Nadia, die Polizistin Paula, ihr Polizeikollege und der Informant Kranz, die Prostituierte Karina und ihre Kollegin sowie die Freunde (Pärchen) von Jules tatsächlich eher stereotyp und flach. Faulstich sieht dagegen auch den Protagonisten eher oberflächlich charakterisiert:

„Von einer charakterlichen oder psychologischen Entwicklung eines Individuums kann man auch bei ihm nicht sprechen. Er ist auch nur in der ersten Hälfte des Films Handlungsmotor. Zudem präsentiert er sich wenig komplex und vielmehr statisch. Jules ist kein Held sondern eine Art Jedermann, an dem exemplarisch etwas exerziert und demonstriert wird. Er hat Leitfunktion für uns, die Zuschauer, und fungiert als Modell – wie Hänsel und Gretel, Schneewittchen, Rotkäppchen, das kleine Schneiderlein, [...]. Die Morphologie des Märchens weist dem Protagonisten die Paradigmafunktion für die Vermittlung von Moral, der Message zu.“<sup>120</sup>

In Bezug auf das „verwandtschaftliche Gefüge“ des Märchenhelden fällt in *Diva* auf, dass uns der Film keine Auskunft gibt über den Verbleib von Jules Familie oder den Grund, weswegen er ganz alleine in einer Garagenwerkstatt wohnt. Diese fehlende Information wäre für die Handlung jedoch auch nicht von essentieller Bedeutung.

**3. Abstrakter Stil:** Die Figuren innerhalb der bereits erörterten Märchenwelt heben sich durch scharfe Konturen und reine Farbe, wie es Lüthi formuliert, äußerlich voneinander ab.<sup>121</sup> Dies liegt auch daran, dass die Märchenerzählung in ihrer Handlung niemals schildernd verweilt.<sup>122</sup> Sie liefert dem Rezipienten keine Erklärungen für ihre fantastischen Elemente (Zauber, Geister etc.). Derartige Vorkommnisse werden von den Märchenhelden einfach akzeptiert.

Dieser Punkt sagt aus, dass sich die Figuren des Märchens sehr stark miteinander kontrastieren. Die handelnden Personen in *Diva* sind ebenso stark voneinander abgegrenzt. Neben einer klaren Einteilung in „gute“ und „böse“ Charaktere werden auch ihre „Professionen“ bzw. Funktionen mit Ausnahme von Alba und Gorodish, die einen alternativen Lebensstil führen, klar formuliert: Postbote, Diva, Manager, taiwanesischer Gangster, Prostituierte, Polizeiinspektor/Drogenboss, Killer, Polizisten und Informant.

---

<sup>120</sup> Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, S. 104.

<sup>121</sup> Vgl. Lüthi, *Das europäische Volksmärchen*, S. 25.

<sup>122</sup> Vgl. Ebenda.

Wie das Märchen verzichtet auch die Handlung in *Diva* auf eine Erläuterung der ungewöhnlich gesellschaftsfremd bzw. jenseitig wirkenden Wohnräume der Darsteller Jules, Alba und Gorodish. Dass der junge Postbote alleine, ohne Familie in einer Garage und Gorodish in einem leer stehenden Fabrikgebäude wohnen, wird von Anfang an als eine gegebene Tatsache angesehen, die nicht weiterhin kommentiert wird.

- 4. Isolation und Allverbundenheit:** Lüthi meint, dass das beherrschende Merkmal des abstrakten Märchenstils die Isolierung sei und dass die Handlungsträger eines Märchens in keiner lebendigen Beziehung zu Familie, Volk oder irgendeiner anderen Art von Gemeinschaft stehen.<sup>123</sup> Er schreibt, sie würden als Isolierte in die weite Welt gehen.<sup>124</sup>

Da der Protagonist durch seinen Beruf als Postbote tagtäglich in die Öffentlichkeit treten muss und mit Menschen zu tun hat, trifft ein in Isolation geführtes Leben hier nicht zu. Im Bezug auf das Zuhause der Hauptfigur kann jedoch von einem zurückgezogenen Leben gesprochen werden, da eine Garage und Werkstatt durchaus einen Ort an der Peripherie darstellt. Man könnte hingegen bei Jules eine Art psychische Isolation feststellen.

Die Verehrung für die Diva Cynthia Hawkins driftet bei ihm in einen Kult ab und nimmt einen Fetischcharakter an. Die Konzentration auf diesen Fetisch bringt die moralisch-verwerflichen und gesetzeswidrigen Seiten des Protagonisten zum Vorschein.

- 5. Sublimation und Welthaltigkeit:** Im Märchen kommt es unter anderem zu einer „Entwirklichung“ der sexuellen und erotischen Stoffkerne.<sup>125</sup> Obwohl Ehe und Kinderwunsch zentrale Motive des Märchens sind, fehlt jegliche Erotik.<sup>126</sup> „Diese Entleerung aller Motive im Märchen“, meint Lüthi, „bedeutet Verlust und Gewinn zugleich.“<sup>127</sup> Während Realität, Konkretheit, Erlebnis- und Beziehungstiefe, Nuancierung und Inhaltsschwere verloren gehen, gewinnt das Märchen an „Formbestimmtheit und Formhelligkeit“.<sup>128</sup>

---

<sup>123</sup> Vgl. Lüthi, *Das europäische Volksmärchen*, S. 37.

<sup>124</sup> Vgl. Ebenda. S. 37.

<sup>125</sup> Vgl. Ebenda. S. 65.

<sup>126</sup> Vgl. Ebenda. S. 65.

<sup>127</sup> Vgl. Ebenda. S. 69.

<sup>128</sup> Vgl. Ebenda.

In *Diva* gibt es ebenso zahlreiche erotische Motive, die „entwirklicht“ sind. In Sequenz 4 fährt Jules mit dem gestohlenen Kleid der Opernsängerin zu einem Straßenstrich. Dort sucht er sich gezielt die afroamerikanische Prostituierte Karina aus. Als er sie schließlich darum bittet, sich die Opernrobe von Cynthia Hawkins anzuziehen, wird offensichtlich, dass sie für ihn nur als Ersatzdiva fungieren soll. Die Erotik verkommt in dieser Sequenz zur Nebensache. Karina sieht ihren Beruf sehr nüchtern und spricht mit Jules, während sie sich auszieht, über dessen Job als Postboten. Umgekehrt bringt Jules kein Interesse für den nackten Körper der Prostituierten auf. Er wendet den Blick sogar ab, um dagegen lieber ihren Schattenwurf an der Wand zu beobachten (Abb. 4.). Die Kontur dieses Schattens weckt Assoziationen mit der Darstellung der wahren Operndiva auf den Plakaten und Programmheften, die man z.B. in Sequenz 1 kurzzeitig zu sehen bekommt (Abb. 5.). Der Schatten vermittelt ihm das Gefühl, Cynthia Hawkins würde für einen Moment lang leibhaftig vor ihm stehen.



Abb. 4: *Diva*, Minute: 0:31:29



Abb. 5: *Diva*, Minute: 0:00:44

Ein anderes Beispiel für die allenfalls oberflächliche vorhandene Erotik findet sich in Sequenz 5, als die junge Alba ihre Aktfotos an eine Wand heftet und dennoch von Gorodish keinerlei Beachtung erfährt.

Wie wir sehen, lassen sich für alle von Lüthi angeführten Punkte ein paar Vergleiche in Beineix' *Diva* finden. Eine Charakterisierung des Films als „modernes Märchen“ erscheint daher durchaus als plausibel.

### 6.1.3.2 Sequenzanalyse

Die Filmhandlung erstreckt sich über eine Zeitspanne von sechs aufeinanderfolgenden Tagen und Nächten, wobei die Erzählzeit kürzer ist als die erzählte Zeit. Das bedeutet, der Film arbeitet mit einer Zeitraffung, das heißt mit zeitlichen Auslassungen. Dem Rezipienten werden nur ausgewählte, für die Geschichte essentielle Abschnitte dieser Tage und Nächte gezeigt. Der Handlungsaufbau lässt sich, wie das Sequenzprotokoll veranschaulicht, in 5 Akte einteilen und ist somit der Struktur des klassischen Dramas zuzuordnen. Es existieren zwei Spannungskurven (1. illegale Tonbandaufnahme von Cynthia Hawkins / 2. Nadias Zeugenaussage auf Kasette) die im Verlauf des Films drei Handlungsebenen bedienen:

Ebene 1: Zwei taiwanesischen Gangster wollen die Tonbandaufnahme der Diva für den Verkauf am internationalen Musikmarkt.

Ebene 2: Jean Saporta ist Polizeiinspektor und Boss eines Menschenhändler-Rings zugleich. Er will Nadias Kasette und Jules Tod.

Ebene 3: Die Polizei ermittelt im Fall der Ermordung der Prostituierten Nadia und ist ebenso auf der Suche nach der Audiokassette und dem Postboten.

#### I. Akt (Sequenz 1–7): Exposition von Ort, Charakteren, Thema, Konflikten

Der erste Akt von *Diva* legt den Ort und die einzelnen Schauplätze der Handlung fest, führt in die wichtigsten Charaktere und Nebenfiguren ein und baut die beiden Hauptkonflikte auf, die in weiterer Folge die Story des Films vorantreiben und legitimieren.

#### Ort und Settings

Der Vorspann mit den französischsprachigen Credits kennzeichnet den Film sofort als französische Produktion. Die ersten Szenen spielen in einer Oper. Dass es sich um das Opernhaus in Paris handelt, dürfte Opernliebhabern bereits ab dem ersten Frame bewusst sein, der die drei Musen auf dem Dach der *Opéra National de Paris* zeigt. Interessanterweise handelt es sich bei den folgenden Innenaufnahmen um das *Théâtre des Bouffes du Nord*.<sup>129</sup> Dies beweist im Film auch eine Programmtafel mit der Aufschrift:

---

<sup>129</sup> Vgl. Powrie, *Jean-Jacques Beineix*, S. 46.

„Aujourd’hui à 20H30, Théâtre Bouffes de Nord, Cynthia Hawkins, Complet“. Spätestens ab diesem Zeitpunkt ist der Ort der Handlung festgelegt. Da sich prunkvolle Opernhäuser vorwiegend in den Metropolen befinden, muss es sich um eine Großstadt handeln. Das *Théâtre des Bouffes du Nord* beschränkt die Auswahl nun eindeutig auf Paris. Beineix vermeidet es dennoch, durch Filmaufnahmen berühmter Sehenswürdigkeiten oder einem Overlay-Titel darauf hinzuweisen. Erst in Minute 0:53:26 kann man einen Teil des Eiffelturms im nebeligen Hintergrund der Szenerie erkennen.

In den folgenden Sequenzen wird der Zuseher mit den einzelnen Handlungsräumen der Hauptfiguren vertraut gemacht. Die Oper stellt den Ausgangs- und Endpunkt der Filmhandlung dar, dazwischen findet man sich in Jules Loft (eine Garagenwerkstatt), dem Hauptquartier der französischen Polizei, in Gorodishs Loft (ein leer stehendes altes Fabrikgebäude), im Hotel der Diva und in einem einsamen Leuchtturm außerhalb der Stadt wieder.

### Handlungsanstoß und Konflikte

Bereits in Minute 0:02:35, **Sequenz 1** führt der Protagonist Jules mit der heimlichen Tonbandaufzeichnung der Operndiva Cynthia Hawkins unwissentlich selbst den Anstoß für den ersten Konflikt und damit für die erste Handlungsebene herbei.

Die illegale Aufzeichnung weckt das Interesse zweier mysteriösen Taiwanesen, deren Konzern sich das große Geld mit der Vermarktung der Diva verspricht. Wie sich später herausstellt, ist den beiden Männern jedes Mittel recht, um an das exklusive Tonband heranzukommen. Der anschließende Diebstahl des Opernkleides, den der Protagonist aufgrund seiner Leidenschaft für die Diva begeht, weitet die Komplexität jenes ersten Hauptkonfliktes aus.

In **Sequenz 4** hält Jules mit seinem Mofa kurz vor einem Kioskstand, an dessen Eingang ein Plakat mit der Aufschrift: „QUI A VOLÉ LA ROBE DE LA DIVA?“, hängt.<sup>130</sup> Jules zweite Tat hat bereits ein mediales Echo in den Zeitungen nach sich gezogen, wodurch sein Verbrechen zum Gegenstand öffentlichen Interesses wird und er Gefahr läuft, von der Polizei gestellt zu werden. Beide Straftaten gefährden im weiteren Handlungsverlauf

---

<sup>130</sup> *Diva*, Regie: Jean-Jacques Beineix, DVD-Video, Arthaus-Kinowelt Home Entertainment 2009; (Orig. Frankreich 1981), 0:13f.

das Vertrauen und die entstehende Freundschaft zwischen Jules und der von ihm „vergötterten“ Diva Cynthia Hawkins.

Der zweite Hauptkonflikt entsteht in Minute 0:11:49 (**Sequenz 3**) durch die schicksalhafte Begegnung des Pariser Postboten mit der Prostituierten Nadia. Sie ist es, die Jules in eine zweite Handlungsebene verstrickt, indem sie auf der Flucht vor den beiden Killern Le Curé und L'Antillais, eine Audiokassette mit belastenden Aussagen gegen den Polizeieinspektor Jean Saporta in dessen Post-Mofa versteckt.

Ohne es zu ahnen wird der Protagonist nun zum Mittelpunkt aller Erzählstränge, da er wissentlich im Besitz einer einzigartigen Tonbandaufnahme von Cynthia Hawkins ist und unwissentlich über eine aufgenommene Zeugenaussage gegen Saporta verfügt.

Durch die Verwicklung in jene beiden Hauptkonflikte wird Jules nun zum Ziel sowohl der Taiwanesen, als auch der ermittelnden Exekutive und des Menschenhändler-Rings um Saporta und seine Killer.

### Handlungsanstoß und Thema

Die beiden Tonbandaufnahmen fungieren als Motor der Handlung, sie motivieren die einzelnen Charaktere zu Reaktionen und Gegenreaktionen. Sie stehen aber auch für zwei Wirkungskreise. Auf der einen Seite geht es um das Thema Kunst und das kommerzielle Geschäft mit der Kunst. Dies schließt den Personenkreis bestehend aus Jules, der Diva Cynthia Hawkins und den beiden Taiwanesen ein.

Auf der anderen Seite geht es um eine von Kriminalität und Geldgier geprägte Gesellschaft. Dies betrifft die Personen Jules, Jean Saporta, Le Curé und L'Antillais. Innerhalb beider Konfliktherde findet sich unser Protagonist wieder. Außerhalb dieser Wirkungskreise stehen der Künstler Sergé Gorodish und die junge Vietnamesin Alba, die jedoch das Geschehen beobachten und in weiterer Folge als Retter in der Not in die Handlung eingreifen.

Der primäre Impuls jener Hauptkonflikte stellt die Geldgier dar, denn sowohl die Taiwanesen als auch Saporta handeln gesetzeswidrig aus profitorientierten Gründen. Der filmischen Erzählung übergeordnet steht mit den beiden Tonbandaufnahmen zusätzlich ein Diskurs über die technische Reproduzierbarkeit von Kunst und gesprochenem Wort. Indirekt wirft der Film demnach Fragen auf, wie: „Welchen Nutzen und welche Gefahren birgt die technische Haltbarmachung einmaliger (künstlerischer) Momente, wie

beispielsweise Cynthias Opernauftritt zu Beginn des Films?“ und „Wie kann diese Technik auf eine andere Art und Weise eingesetzt, dem Menschen auch eine Unterstützung sein, etwa um Gedanken, Aussagen etc. festzumachen bzw. zu konservieren?“

Auf der Erzählebene bildet der erste Akt von *Diva* den Ausgangspunkt für den Anfang zweier Hauptkonflikte und Spannungskurven (betreffen 3 Handlungsebenen siehe), die sich im Zuge der Story auch überschneiden.

## II. Akt (Sequenz 8–20): Figurenentwicklung, Konfliktsteigerung und Konfrontation

Der zweite Akt beschäftigt sich mit der näheren Charakterisierung der Handlungsträger Jules, Gorodish, Alba und Saporta und konfrontiert den Protagonisten mit den Auswirkungen der im ersten Akt durch Eigenverschuldung und Fremdeinwirkung entstandenen Konflikte.

In **Sequenz 5** lernt der Rezipient zum ersten Mal die Figur des Serge Gorodish (ca. 40 Jahre) und dessen Zuhause kennen. Während die junge Alba mit ihren Rollschuhen verspielt durch den Raum fährt sitzt er rauchend im Schneidersitz auf dem Boden seines Lofts. Vor ihm liegen einige Packungen Zigaretten und ein Haufen Puzzlesteine. Er wirkt gelassen und ruhig.

In **Sequenz 9** werden Albas Charaktereigenschaften näher beleuchtet. Bei einem Rendezvous mit Jules in dessen Loft wirkt sie kindlich, lustig, interessiert, aber auch erotisch. Ihre Figur spielt mit dem Image und den Reizen einer Lolita.

In **Sequenz 10** kommt es zu einer ersten Steigerung des zweiten Hauptkonfliktes, der sich um Nadias Audiokassette und Saportas kriminelle Machenschaften als Anführer eines Menschenhändler-Rings dreht.

Der Informant Kranz wird von Le Curé und L'Antillais ermordet. Der korrupte Polizeiinspektor verfolgt das Ziel, nicht nur alle Beweise, sondern auch alle Mitwisser zu beseitigen. Ab diesem Moment weiß der Zuseher, in welcher lebensbedrohlicher Lage sich der Protagonist befindet. Dieser Wissensvorsprung verleiht dem Film zusätzlich Spannung, da der Rezipient über alle geplanten Intrigen im Vorhinein informiert ist, aber

nicht weiß, welche Entscheidungen Jules treffen wird, um den Gefahren, die ihm von seinen Widersacher drohen, zu entgehen.

In **Sequenz 12** lernt der Rezipient eine andere Seite des jungen Postboten kennen, welche die Identifikation zwischen dem Zuseher und dem Protagonisten auf die Probe stellt.

Jules bittet die afroamerikanische Prostituierte Karina das gestohlene Kleid der Diva zu tragen. Diese Szene verdeutlicht, dass der Protagonist nicht nur am Gesang der Opernsängerin Cynthia Hawkins interessiert ist, sondern ihr gegenüber auch ein sexuelles Verlangen entwickelt hat.

Dies bewirkt eine Veränderung des ersten Eindrucks, den man sich von Jules gemacht hat. Der Zuseher muss nun für sich entscheiden, ob er die sexuellen Vorlieben des Protagonisten akzeptieren kann und sich weiterhin in seine Figur hineinversetzen bzw. mit ihr mitfühlen möchte.

Als Hauptdarsteller stellt Jules sicherlich einen Ausnahmecharakter dar. Seine Figur verkörpert weder einen strahlenden Helden, einen gesetzlosen Antihelden, noch eine moralisch ehrenwerte Persönlichkeit. Seine Handlungen sind naiv, fehlerhaft, menschlich und damit sehr realitätsnah.

Den besonderen Stellenwert im Film erlangt Jules demnach nicht durch bestimmte Tugenden oder Fähigkeiten, sondern vorrangig durch die beiden Hauptkonflikte, welche ihn in den Mittelpunkt des Filmgeschehens rücken.<sup>131</sup> Werner Faulstich fasst die Eigenschaften von Jules folgenderweise zusammen:

„Äußerlich gesehen handelt es sich um einen jungen Mann Anfang zwanzig, von Beruf Postbote in Paris, unauffällig gekleidet, lebt allein in einem extravaganen Loft mit skurriler Einrichtung, verhält sich freundlich und höflich, hat Kollegen und Freunde, und sein Hobby ist die Musik, die Oper – er ist ein „wahrer Fan“ der Diva. Charakterlich nimmt er sich unbeholfen und naiv aus, eher verträumt und unschuldiges Kind. Alba charakterisiert ihn als „kleinen Frosch“ (ein Märchenhinweis), die Prostituierte als „niedlich“ und „ein bißchen verklemmt“.“<sup>132</sup>

In **Sequenz 13**, einer Parallelmontage zu **Sequenz 12** kommt es zu einer Steigerung des ersten Hauptkonflikts, der das Tonband der Diva Cynthia Hawkins betrifft. Auf der Suche nach der wertvollen Aufnahme brechen die beiden Taiwanesen in Jules Loft ein und zerstören andere Tonbänder, die der Postbote über die Zeit angefertigt hat.

---

<sup>131</sup> Vgl. Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, S. 104.

<sup>132</sup> Ebenda. S. 103f.

Als Jules in **Sequenz 14** sein Zuhause und seine Tonbänder ruiniert vorfindet, erlebt er eine emotionale Krise. In dieser Szene wird der Postbote als äußerst gefühlsbetont und sensibel charakterisiert. Diese Stelle markiert den ersten *Plot Point* der Handlung, ein Ereignis, das den Verlauf der Filmgeschichte in eine neue Richtung lenkt.<sup>133</sup> Hier liegt die erste Auswirkung auf einen Konflikt vor, die den Hauptdarsteller direkt betrifft und Einfluss auf dessen Gefühls- und Alltagsleben nimmt.

Jules weiß zwar noch nicht, ob die illegale Tonbandaufnahme oder der Diebstahl des Kleides diese Reaktion bewirkt haben, er ist sich aber jetzt im Klaren darüber, dass seine Handlungen Konsequenzen nach sich ziehen und er dagegen etwas unternehmen muss. Der Einbruch beweist nämlich, dass jemand auf der Suche nach einem bestimmten Gegenstand oder sogar nach ihm als Person ist. Dieses Wissen verleiht dem Protagonisten nun die Macht, auf sein Umfeld aktiv zu reagieren und sein Schicksal selbst in die Hand zu nehmen. Aufgrund der Annahme, die Polizei sei ihm auf der Spur, übernachtet er schließlich in **Sequenz 15** bei einem befreundeten Pärchen. Jules verlässt damit den gewohnten Weg seines Alltagslebens und begibt sich auf die Suche nach einer Lösung seines Problems bzw. seiner Probleme.

Um nicht aufzufallen tauscht er sein gelbes Post-Mofa gegen das rote Moped seines Freundes – eine wichtige Szene, da ihm hierbei die Audiokassette der Prostituierten Nadia zum ersten Mal in die Hände fällt. Ohne sich dessen Bedeutung im Klaren zu sein, steckt er sie in seine Jacke und fährt davon.

In **Sequenz 16** kommt es bereits zu einer Teillösung des ersten Hauptkonflikts. Jules entschließt sich dazu, das Opernkleid seiner rechtmäßigen Besitzerin, der Diva zurückzubringen. Entsetzt über die Dreistigkeit des Postboten, will Cynthia den Hoteldetektiven rufen, hält jedoch ein, als dieser ihr seine große Verehrung gesteht.

Die emotionale Stimmung zwischen den beiden Charakteren schlägt in diesem Moment plötzlich um und ein freundschaftliches Verhältnis ist im Aufbau begriffen. Wie sich in Sequenz 19 herausstellt, hat Cynthia sogar in eine spätere Verabredung mit dem Postboten eingewilligt.

In **Sequenz 18** erklärt Cynthia während einer Pressekonferenz warum sie trotz der bereits nahezu perfekten Tonqualität der audiatechnischen Reproduktion jegliche

---

<sup>133</sup> Vgl. Field, Syd, *Das Drehbuch. Die Grundlagen des Drehbuchschreibens*, Berlin: Autorenhaus 2007; (Orig. *Screenplay, the Foundations of Screenwriting* New York: Dell 1979), S. 226.

Tonbandaufnahmen von ihrem Gesang ablehnt. Den Reportern sagt sie: „*Je chante parce que j'aime chanter. Toute seule je ne peux pas. J'ai besoin du public. Le concert c'est un moment exceptionnel pour l'artiste, pour l'auditeur. C'est un instant unique. Music it comes and goes, don't try to keep it.*“<sup>134</sup>

Diese persönliche Meinung der Diva liefert die Grundlage für den entstandenen ersten Hauptkonflikt. Da sich Cynthia bislang geweigert hatte Tonbandaufnahmen ihres Gesanges im Handel zu vertreiben, stellt Jules geheime Aufnahme ein wertvolles Unikat dar. In den falschen Händen kann das Tonband als mächtiges Druckmittel fungieren. Jules, der die Aufnahme für sein privates Vergnügen angefertigt hat, ist sich dieser Möglichkeit des Missbrauchs zu diesem Zeitpunkt noch nicht bewusst. Der Rezipient wird mit dieser Sequenz darauf hingewiesen, dass ein weiterer Konflikt zwischen Jules und der Diva vorprogrammiert ist. Auf die Frage, wie sie zu Raub-Aufnahmen stehe, antwortet Cynthia nämlich: „*C'est un vol, un viol, [...]*“ (dt.: „*Das ist ein Diebstahl, eine Vergewaltigung [...]*“).<sup>135</sup>

In **Sequenz 19** lernen wir den Charakter von Gorodish näher kennen. Die für den Handlungsverlauf des Films belanglose Szene, in der Gorodish Jules die Kunst des „Baguetteschmierens“ lehrt, positioniert die Figur des geheimnisvollen, ruhig und erfahren wirkenden Künstlers gegenüber dem jungen, naiven Postboten als Vaterfigur, die sich um das Wohlergehen von Jules sorgt.



Abb. 6: *Diva*, Minute: 0:42:30

<sup>134</sup> *Diva*, Regie: Jean-Jacques Beineix, DVD-Video, Arthaus-Kinowelt Home Entertainment 2009; (Orig. Frankreich 1981), 0:40f.

<sup>135</sup> Ebenda. 0:41f.

In einem anschließenden Dialog spricht Gorodish die Tonbandaufnahme der Diva an und versucht dem Protagonisten zu verdeutlichen, welcher Wert und welche Gefahren von dieser Aufnahme ausgehen. Im Verlauf des Gesprächs erfährt Jules von ihm auch, dass Nadia nicht von zwei Polizisten abgeführt, sondern von Killern ermordet wurde.

In **Sequenz 20** kommt es zum zweiten *Plot Point*. Die Killer Le Curé und L'Antillais warten in einer Tiefgarage auf ihren Boss. In der folgenden Szene wird dem unbekanntem Anführer des Menschenhändler-Rings ein Gesicht zugeordnet. Der Zuseher erkennt, dass es sich um Polizeinspektor Jean Saporta handelt. Er stellt im Gegensatz zu den beiden Taiwanesen, die auch mit Bestechung versuchen an die Aufnahme der Diva heranzukommen, den weit gefährlicheren Gegner für den Hauptdarsteller dar, weil er nicht nur auf Nadias Kassettenband ist, sondern auch Jules Tod will.

### III. Akt (Sequenz 21–27): 1. Höhepunkt der Handlung

Im dritten Akt gewinnt Jules schließlich das volle Vertrauen der Diva. In **Sequenz 21** treffen sich die beiden in einem Café und spazieren anschließend durch das abendliche Paris. Es werden Gespräche geführt und Jules startet Annäherungsversuche. Überraschenderweise darf der Postbote anschließend sogar bei Cynthia übernachten, wenn auch nur auf der Couch.

Währenddessen kommt es in **Sequenz 22** (Parallelhandlung in Sequenz 21) zu einer weiteren Steigerung des ersten Hauptkonfliktes. Die beiden Taiwanesen haben den Protagonisten offensichtlich die ganze Zeit observiert und rufen bei Gorodish an, um ihr großes Interesse an dem Tonband bekannt zu geben, aber auch um eine Drohung auszusprechen, sollten sie es nicht bekommen.

Gut gelaunt frühstücken die Diva und der Postbote am nächsten Morgen gemeinsam im Hotelzimmer. Diese Szene in **Sequenz 23** porträtiert Cynthia als elegant-freundliche Dame und Jules als den übermütigen, naiven und interessierten Jungen. Man spürt, dass Jules in die Diva verliebt ist und dass Cynthia den Postboten eher auf eine freundschaftlich-platonische, fast schon mütterliche Art und Weise lieb gewonnen hat.



Abb. 7: *Diva*, Minute: 0:55:11

Das große Vertrauen, das die Diva nun Jules entgegenbringt, beweist eine weitere Szene, in der sie ihn bei ihren privaten Proben zuhören lässt, ein Privileg, das vor ihm noch keiner genießen durfte.

In Minute 0:56:30 wird das harmonische Beisammensein plötzlich durch das Läuten des Telefons gestört. Cynthia hebt ab und reicht Jules den Hörer, da ihn die beiden Taiwanesen sprechen möchten. Sie drohen ihm damit, der Diva von seiner Raub-Aufnahme zu erzählen.

In **Sequenz 23** findet sich damit der dritte *Plot Point*. Jules realisiert jetzt vollständig den ersten Hauptkonflikt.

Er versteht nun, dass der Einbruch in sein Loft mit der Tonbandaufnahme der Diva zusammenhängt und Gorodish recht hatte mit dem, was er über die Bedeutung und den Wert der Aufnahme gesagt hat. Mit dem schlechten Gewissen, die Diva hintergangen zu haben, hört Jules ihr nachdenklich beim Proben zu.

Unterdessen klopfen die beiden Taiwanesen in **Sequenz 24** an die Zimmertür von Cynthias Manager, Monsieur Weinstadt.

In **Sequenz 25** wird kurz der Stand der polizeilichen Ermittlungen erläutert, wobei Polizeiinspektor Saporta versucht seinen Kollegen von der Theorie abzubringen, ein Menschenhändler-Rings würde für Nadias Mord verantwortlich sein.

Danach wird wieder die **Sequenz 23** fortgesetzt. Nun betritt Monsieur Weinstadt das Hotelzimmer der Diva und klärt sie über die Erpressung der beiden Taiwanesen auf, die eben bei ihm waren und damit drohen den Musikmarkt mit Raubkopien ihres Gesangs zu überschwemmen.

Jules, der dem Gespräch zwischen Cynthia und ihrem Manager beiwohnen darf, wird nun mit den schwerwiegenden Folgen seiner Handlung konfrontiert und beschließt Cynthia das Band zurückzugeben, damit ihr und ihrer Karriere kein Schaden zugefügt werden kann.

Nachdem Jules in **Sequenz 26** das Hotel verlassen hat, werden die beiden Polizisten Paula und ihr Kollege auf ihn aufmerksam. Es kommt zu einer wilden Verfolgungsjagd, bei der sich der Postbote mit seinem Moped in eine Metrostation flüchtet und schließlich entkommt.

Da die beiden Taiwanesen in ihrem Auto vor Gorodishs Loft auf ihn warten, sucht der Protagonist die Prostituierte Karina auf. Diese überlässt ihm nur widerwillig ihre Wohnungsschlüssel. In Karinas Wohnung bemerkt Jules wieder die Audiokassette von Nadia in seiner Jackentasche. Interessiert legt er sie in das Kassettenfach von Karinas Musikanlage ein. Inzwischen befinden sich Karina und ihre Kollegin in einem Lokal, von dem aus sie ihren Chef (möglicherweise Saporta) anrufen, um Jules zu verraten (**Sequenz 27**).

In **Sequenz 26** (kombiniert mit **Sequenz 28**) lässt sich nun der vierte *Plot Point* ausmachen. Jules hört Nadias aufgezeichnete Stimme, die den Polizeiinspektor Jean Saporta als den Anführer eines Menschenhändler-Rings outet.

Diese Szene stellt einen zentralen Wendepunkt in der Handlung dar, da der Protagonist nun über alle Hauptkonflikte in Kenntnis gesetzt ist und alle Vorfälle begreift. Jules weiß jetzt, warum sowohl die Taiwanesen und die Pariser Polizei als auch die beiden Killer hinter ihm her sind. Nachdem Nadia auf dem Tonband weiter erklärt, dass alle afroamerikanischen Prostituierten auf und in der Nähe der Avenue Foch für Saporta arbeiten, Karina somit eingeschlossen, weiß Jules dass er schnellstens flüchten muss. Beim Verlassen der Wohnung treffen bereits Le Curé und L'Antillais ein. Der Protagonist flüchtet zu Fuß durch einen Park und über die Champs-Élysées, während ihn die beiden Killer auf der Straße mit dem Auto verfolgen. In einer Tiefgarage wird Jules von Le Curé

angeschossen. Verwundet schleppt er sich in eine angrenzende Videospiehhalle. Mit letzter Kraft ruft er bei Gorodish an und bittet ihn um Hilfe.

In **Sequenz 28** beendet Gorodish gerade ein Puzzlespiel, welches eine riesige Welle und eine weiße Möwe zeigt. Diese Szene wirkt symbolträchtig und bietet viel Raum für Interpretationen.



Abb. 8: *Diva*, Minute: 1:16:00

Mit dem Einsetzen des letzten Puzzleteils haben sich auch alle „Puzzleteile der Handlung“, also alle Geheimnisse und Unklarheiten der Filmhandlung zusammengefügt und gelüftet. Sowohl der Rezipient als auch der Protagonist wissen über alle Vorgänge im Film Bescheid. Die riesige Welle könnte man als bevorstehende Katastrophe, die weiße Möwe bzw. den weißen Vogel als Überbringer einer Vorwarnung ansehen. Nach dem Einsetzen des letzten Puzzles läutet auch schon das Telefon. Während Alba den Jungen am Telefon beruhigt, macht sich Gorodish auf den Weg, ihm das Leben zu retten, kurz bevor Le Curé ihn erstechen will.

#### IV. Akt (Sequenz 29): Retardierung

Im vierten Akt kommt es zu einer Verzögerung des Handlungsausganges. Der von Le Curé verwundete Jules wird von seinen Freunden Gorodish und Alba gerettet und an einen sicheren Ort außerhalb von Paris, abseits der beiden Konfliktherde, gebracht. Im Schutz eines Leuchtturms wird er von Alba wie von einer Mutter umsorgt, während sich

Gorodish auf die Suche nach den beiden Killern macht, um ein Treffen mit deren Boss Saporta für eine Übergabe von Nadias Audiokassette in die Wege zu leiten.

#### V. Akt (Sequenz 30–38): 2. Höhepunkt der Handlung und Konfliktauflösung

Im fünften Akt schlüpft Gorodish aus seiner ruhigen passiven Rolle und agiert wie eine heldenhafte Vaterfigur, die weiß, was zu tun ist, um die Probleme des „Sohnes“ zu lösen. Raffiniert und weise arrangiert er in **Sequenz 33** das Treffen mit Saporta in seinem Loft. Auf alle Eventualitäten vorbereitet, entgeht Gorodish im Folgenden sogar einem Anschlag durch eine Autobombe, die der korrupte Polizeiinspektor zuvor in seinem Wagen platziert hat. Die Explosion fordert jedoch das Leben der beiden Taiwanesen. Durch ein Missverständnis nehmen diese nämlich an, dass es sich bei der Tonbandübergabe um jenes der Diva handelt. Mit Pistolen bewaffnet entreißen sie Inspektor Saporta die Kassette und werden anschließend, bei dem Versuch mit Gorodishs Wagen zu flüchten, zum Opfer der Autobombe. Jean Saporta bleibt mit dem Glauben zurück, Gorodish sei tot, und Gorodish kann mit einem Geldkoffer, den er von Saporta für die Übergabe des Tonbands erhalten hat, entkommen. Es ist anzunehmen, dass Gorodish hier auch für seinen eigenen Vorteil arbeitet und all dies nicht nur aus Sorge, um das Wohlergehen von Jules getan hat. Der Verbleib des Geldkoffers wird nicht mehr geklärt. Ob Gorodish das erhaltene Geld mit Jules später teilt bleibt also ungewiss.

In dieser Sequenz kommt es demnach zum ersten Mal zu einer Überschneidung bzw. einem direkten Aufeinandertreffen der beiden Spannungskurven und Hauptkonflikte. Als Resultat dieses 2. Handlungshöhepunkts löst sich der erste Hauptkonflikt vollständig auf, da die beiden Taiwanesen in dieser Sequenz getötet werden.

In **Sequenz 34** erfährt Gorodish von Alba, dass sich Jules auf den Weg gemacht hat, um der Diva die Tonbandaufnahme zurückzubringen.

Hiermit kommt es zum fünften *Plot Point*, da die Handlung wieder eine Wendung erfährt und sich der Hauptdarsteller erneut in Gefahr begibt. Der dritte und letzte Höhepunkt der Filmhandlung steht damit bevor.

In **Sequenz 35** wird Jules, als er vor dem Hotel der Diva aus einem Taxi aussteigen möchte, von Le Curé und L'Antillais überfallen und entführt. Der Taxilenker wird bewusstlos geschlagen, an einer Bushaltestelle ausgesetzt und mit einem

Molotowcocktail in die Luft gesprengt. Danach machen sich die Killer gemeinsam mit Jules auf den Weg zu dessen Garagen-Loft. Währenddessen haben die Polizisten Paula und ihr Kollege in **Sequenz 37** in Jules Zuhause Stellung bezogen. Als die Killer mit dem Protagonisten eintreffen, ist Paula alleine, da ihr Kollege kurzfristig zum Rapport gerufen wurde. Im weiteren Verlauf der Handlung wird Jules von L'Antillais mit einer Pistole bedroht und dazu gezwungen, eine zweite Audiokassette anzunehmen, die eine gefälschte Zeugenaussage enthält, welche Saporta entlastet. L'Antillais weiß jedoch nicht, dass diese zweite Kassette seine Person als den Anführer des Menschenhändler-Rings bezichtigt.

Nachdem Jules die Kassette in seine Stereoanlage eingelegt hat, wird er von den beiden Killern zu einem Aufzugsschacht gedrängt und gebeten zu springen. Als ihm Le Curé nachhelfen will, wird er plötzlich von Paula, die sich hinter einem Auto versteckt gehalten hat, erschossen und stürzt infolgedessen selbst den Schacht hinunter. Ein zweiter Schuss trifft L'Antillais in den Fuß. Schützend stellt sich die Polizistin nun vor Jules und hält den verwundeten zweiten Killer mit ihrer Pistole unter Kontrolle. Plötzlich geht das Licht aus und Saporta fährt mit dem Lift hoch. Er nimmt Paula die Waffe ab und bittet sie, sich um den Jungen zu kümmern. L'Antillais weiß, dass sich sein Boss nun gegen ihn stellen wird und versucht nun nach seiner am Boden liegenden Pistole zu greifen. Daraufhin wird er vom Polizeiinspektor erschossen. Mit letzter Kraft drückt L'Antillais den Play-Button auf Jules Musikanlage und spielt damit die Audiokassette ab. Eine Frauenstimme sagt nun, sie wäre die Geliebte von L'Antillais und er wäre der Boss des Menschenhändler-Rings. Jules erzählt Paula jedoch, dass es in Wahrheit Jean Saporta ist. Dieser stimmt der Aussage des Postboten zu und richtet die Pistole jetzt gegen die Polizistin und den Protagonisten.

Es kommt nun zum *Klimax*, dem absoluten Höhepunkt der Filmhandlung. Saporta greift sich L'Antillais Waffe, die immer noch am Boden liegt und feuert danach die letzten Patronen aus Paulas Pistole in den bereits leblosen Körper des Killers.

Danach wirft er Paula die leere Waffe hinüber und gratuliert ihr zur guten Arbeit. Die zweite Pistole legt Saporta in die Hand des toten Verbrechers, mit der er nun versucht, auf Paula und den Postboten zu schießen. Der Schuss geht ins Leere, da plötzlich erneut das Licht ausfällt.

Saporta geht langsam zu der neben dem Liftschacht hängenden, kabelgebundenen Fernbedienung dessen Lichtschalter rot leuchtet. Als er nach der Fernbedienung greifen möchte, stürzt er wie Le Curé zuvor ebenso in den Aufzugsschacht, da Gorodish die Fernbedienung von ihm fern hält, sodass der Polizeiinspektor einen Schritt zu viel macht.

Nachdem Paula und Jules aus ihrem Versteck hinter einem Auto hervorkommen, ist Gorodish bereits wieder verschwunden.

Der Showdown zwischen der Polizei und den Verbrechern führt schließlich zum Tod sowohl der beiden Killer Le Curé und L'Antillais als auch des korrupten Polizeiinspektors Sean Saporta. In diesem Szenario findet sich Jules zwischen den Fronten der Polizei und der Verbrecher. Ihm wird zum zweiten Mal von Gorodish das Leben gerettet. Dieser tritt als unsichtbarer Held im Dunklen auf und bewahrt den Postboten und die Polizistin vor der Ermordung durch Saporta. Uneigennützig, ohne sein Gesicht zu zeigen und sich für seine Hilfe hochleben zu lassen, verlässt Gorodish anschließend das Loft.

Der Film endet in **Sequenz 38** an seinem Ausgangspunkt dem *Théâtre des Bouffes du Nord*. Cynthia geht auf der leeren Bühne auf und ab und singt vor sich hin.

Plötzlich hört sie aufgenommenen Applaus. Jules spielt sein Tonband ab und betritt anschließend die Bühne. Er gesteht Cynthia, dass er die Aufnahme angefertigt hat und dass er sie ihr schenkt. Danach hört die Diva zum ersten Mal in ihrem Leben ihre aufgezeichnete Stimme und ist überwältigt. Sie greift nach Jules Hand und während sich die beiden einander zärtlich zuwenden, führt die Kamera eine Vertikalfahrt nach oben in eine abschließende Totale aus. Danach geht das gefilmte Bild in ein Standbild über und der Abspann beginnt.

In dieser letzten Sequenz wird abschließend noch der Verbleib der illegalen Tonbandaufnahme von Cynthias Konzert geklärt. Nun ist jedes Konfliktpotenzial aufgelöst und der Protagonist kann in seine Alltagswelt zurückkehren.

### 6.1.4 (Film-) Stil im postmodernen Diskurs

Wie bereits besprochen, zeichnen sich die Filme des *Cinéma du look* vor allem durch ihren herausragenden visuellen Stil aus. Doch was versteht man eigentlich unter dem Begriff Stil im Bezug auf die Filmkunst? David Bordwell schreibt dazu:

“In the narrowest sense, I take style to be a film’s systematic and significant use of techniques of the medium. Those techniques fall into broad domains: mise en scène (staging, lighting, performance, and setting); framing, focus, control of color values, and other aspects of cinematography; editing; and sound. Style is, minimally, the texture of the film’s images and sounds, the result of choices made by the filmmaker(s) in particular historical circumstances.”<sup>136</sup>

Der Stil eines Filmes setzt sich demnach aus mehreren Kategorien zusammen, welche jede für sich einer bestimmten Adjustierung bzw. Auswahl bedarf, um letztendlich dem Film eine bestimmte Form zu geben. Das Wort „Stil“ stellt in dieser Hinsicht einen Überbegriff für die Entscheidungen der Filmemacher dar, welche mit der Auswahl etwa von Drehorten, Requisiten, der Farbgebung, der Lichtsetzung, der Kameraführung, von Musik- und Sound sowie von Szenen beim Schnitt, dem Film schließlich sein Erscheinungsbild verleihen.

Die nächste Frage, die sich nun aufdrängt, lautet: Wie kann man den Stil eines Filmes am besten analysieren? Welche wissenschaftlichen Methoden sind dafür am geeignetsten? Bordwell sieht die Auseinandersetzung mit Stil als empirische Angelegenheit.<sup>137</sup> Eine Analyse der visuellen und auditiven Eigenschaften eines Films gründet sich daher vorrangig auf aufmerksame Beobachtungen, die man während der Rezeption eines solchen macht.

Werner Faulstich bezeichnet diese Form der Analyse, welche die oben erwähnten Kategorien bedient, als „Analyse der Bauformen“ eines Films.<sup>138</sup> Anhand der folgenden Szenenausschnitte sollen die Bereiche Raum/Licht/Farbe/Textur, Ausstattung/Kleidung, Filmmusik (*Off*)/Musik im Film (*On*) hinsichtlich ihrer symbolischen Bedeutungen erörtert werden. Diese Untersuchung soll darüber hinaus Jamesons Behauptung, *Diva* sei ein postmoderner Film, untermauern. Wichtige Fragen, die es zu beantworten gilt, lauten: „Wie spiegelt Beineix‘ Film den Zeitgeist der 1980er Jahre wieder?“, „Was macht seinen Filmstil so speziell?“ und „Welche Stilmittel/Merkmale zeichnen einen *Cinéma du look*-Film aus?“

---

<sup>136</sup> Bordwell, David, *On the History of Film Style*, Cambridge: Harvard University Press 1997, S. 4.

<sup>137</sup> Vgl. Ebenda. S. 6.

<sup>138</sup> Vgl. Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, S. 113.

## Einleitung:

Der Vorspann von *Diva* besteht aus einzelnen Standbildern, die dem Filmmaterial entnommen wurden. Die erste Einstellung bzw. das erste Bild des Films zeigt in einer *Halbtotale* drei Statuen auf dem Dach der *Opéra national de Paris* (Abb. 9). Sie verkörpern in der Mitte den Gott der Künste *Apollon* sowie links und rechts von ihm die Musen der Musik und der Poesie.



Abb. 9: *Diva*, Minute: 0:00:06



Abb. 10: *Diva*, Minute: 0:00:10



Abb. 11: *Diva*, Minute: 0:00:13



Abb. 12: *Diva*, Minute: 0:00:16

Im Anschluss wird eine Großaufnahme des Protagonisten gezeigt (Abb. 10). Er wird von einer unbekanntem roten Lichtquelle angestrahlt, wodurch dessen ebenso roter Motorradhelm noch auffälliger in Erscheinung tritt. Der Blick des Darstellers dürfte auf das gegenüberliegende Operngebäude gerichtet sein. Eine Erklärung für die Farbe des Lichts liefert uns Beineix in den folgenden Einstellungen nicht. Welche Bedeutung man der Farbe Rot an dieser Stelle und im weiteren Verlauf des Films zuschreiben könnte, werden wir noch besprechen.

Ein postmoderner Subtext findet sich bereits in den ersten beiden Standbildern des Vorspannes.<sup>139</sup> Es kommt hier zu einer Gegenüberstellung von alt und neu, von klassisch

---

<sup>139</sup> Vgl. Powrie, *Jean-Jacques Beineix*, S. 12.

und modern. Die beiden Aufnahmen konfrontieren das Publikum einerseits mit der Kunst der Bildhauerei als integralem Bestandteil einer klassischen Architektur, andererseits mit einem futuristisch anmutenden, zeitgenössischen Motorradsturzhelm.

Das dritte Standbild (Abb. 11) beinhaltet eine Detailaufnahme der griechischen Säulen des Opernhauses, welche für die Architektur des Klassizismus bzw. Historismus stehen und durch ihre Bauart etwa auf die Tempeln der Antike verweisen. Daran fügt sich eine weitere Großaufnahme des Protagonisten mit Helm an, die ihn im Profil zeigt, überraschenderweise jetzt ohne rotes Licht (Abb. 12).

Als interessant erweist sich im Folgenden auch das fünfte Standbild (Abb. 13). Es zeigt die bekannte Kühlerfigur *Spirit of Ecstasy* der Rolls-Royce-Automobile in einer Detailaufnahme. Die Figur wird in ihrem vollen Umfang gezeigt, während sich am linken unteren Bildrand eine gelbe Lampe verschwommen abzeichnet. Von einem Moment auf den anderen beginnt das gelbe Licht plötzlich zu blinken. An dieser Stelle findet in Minute 0:00:22 ein Übergang vom Standbild in das bewegte Filmbild statt. Die Einstellung in Minute 0:00:35 zeigt, dass es sich bei dem Licht um den Blinker eines Mofas handelt (Abb. 14). Man sieht nun auch, dass die Rolls-Royce-Kühlerfigur auf die Vorderseite des Mofas montiert wurde.



Abb. 13: *Diva*, Minute: 0:00:23



Abb. 14: *Diva*, Minute: 0:00:35

Hier kommt es zu einer Vermischung von einem Symbol für materiellen Luxus mit einem „gewöhnlichen“ Fahrzeug. Während die Kühlerfigur Reichtum und Extravaganz symbolisiert, steht das Mofa eher für das Leben einfacher Leute. Vielerorts findet das Mofa z.B. auch Verwendung unter Kaufleuten oder Botenfahrern. Feststeht, dass ein Mofa für gewöhnlich nichts Luxuriöses an sich hat. Die Kombination wirkt insofern auch interessant, als dass sie auf die Kunst des *Objet trouvé* bzw. der *Ready-mades* verweist.

Diese stellen ihrerseits wieder Elemente der *Pop Arts* dar. Man denke hierbei an Werke wie Marcel Duchamps „Fahrrad-Rad“, ein auf einem Küchenschemel montiertes Metallrad. Welche Bedeutung die Kunstform der *Pop Arts* in *Diva* erfährt wird im Folgenden auch noch zu besprechen sein.

Auf der Tonebene hört der Rezipient von Beginn an die Oper *La Wally* von Alfredo Catalani. In Minute 0:00:39 bedient der Protagonist einen kleinen Drehknopf an einem kastenförmigen Gerät, welches ebenso an der Vorderseite des Mofa-Lenkers befestigt ist und bewirkt damit, dass die Hintergrundmusik abrupt endet. Die Musik verlässt an dieser Stelle die Tonebene des Films und wird nun zu einem realistischen Element der Alltagswelt des Protagonisten (Wechsel von Filmmusik zur Musik im Film). Der Rezipient wird hier darauf hingewiesen, dass der Klang aus einem tragbaren Radiogerät oder Kassettenrekorder kommt. Damit verweist der Film frühzeitig auf sein handlungsübergeordnetes Thema der technischen Reproduzierbarkeit von Kunst (hier von Musik und Sprache).

#### Das Loft von Jules:

In Sequenz 2 (Minute 0:07:22–0:09:20) und in Sequenz 9 (Minute 0:20:24–0:25:53) führt der Film durch mehrere *Establishment-Shots* in das Zuhause und den Zufluchtsort des Protagonisten ein. Über einen alten Lastenaufzug gelangt man in eine Garage mit zerbeulten Autokarosserien und einer dahinter liegenden Werkstatt, die zu einem Loft umfunktioniert wurde. Während ein alter Schraubstock als Tisch verwendet wird, findet sich auf einer anderen Ablagefläche zahlreiches Equipment zum Abspielen und Aufnehmen von Tonbändern (Abb. 15–18).



Abb 15: *Diva*, Minute: 0:07:59



Abb. 16: *Diva*, Minute: 0:25:29



Abb 17: *Diva*, Minute: 0:08:38



Abb. 18: *Diva*, Minute: 0:08:08

Die Wände und der Boden sind mit *Pop Art*-Kunstwerken bemalt. Sie weisen einen ähnlichen Stil zu den Werken von Mel Ramos auf (z.B. „Hippopotamus“, 1967). Das Wandmotiv in Abbildung 19 zeigt ein Autorennen bzw. eine Verfolgungsjagd zweier rivalisierender Männer. Neben einem der beiden Fahrer findet sich eine verängstigte Beifahrerin. Die Malerei in Abbildung 20 präsentiert ein kleines Mädchen, das seine Arme einer Kinderpuppe entgegenstreckt, die durch die geöffnete Tür eines Oldtimers hinauszufallen droht. Der Oldtimer wird gerade von einem Kran oder durch ein Seil hochgehoben. Im Hintergrund sieht man eine nicht gänzlich ausgemalte blaue Fläche und die Skyline einer Stadt.



Abb. 19: *Diva*, Minute: 0:08:13



Abb. 20: *Diva*, Minute: 0:21:35



Abb. 21: *Diva*, Minute: 0:22:16



Abb. 22: *Diva*, Minute: 0:22:16

In Abbildung 21 und 22 sehen wir in einer *totalen Aufsicht* und einer *Detailaufnahme* eine Bodenbemalung vor Jules Bett. Diese zeigt den nackten Körper einer Frau mit blonden Haaren vor einer blauen, wellenförmig-wasserähnlichen Textur. Vor allem dieses Bild erinnert an die Werke von Mel Ramos, der in seinen Arbeiten ab 1965 gerne Pin-Up Girls aus US-Magazinen mit Warenartikeln (z.B. mit Ketchup- oder Coca Cola Flaschen, mit Kaugummis, Schokoriegeln oder Zigarettenpackungen) kombiniert.<sup>140</sup>

Doch welche Bedeutung hat die Kunst der *Pop Art* in Bezug auf den Film *Diva*? Um dies in Erfahrung zu bringen, müssen wir zunächst eine Definition für diese Kunstrichtung finden. Diese liefert uns Tilman Osterwold:

„Pop Art ist kein Stilbegriff, sondern ein Sammelbegriff für künstlerische Phänomene, die sehr konkret mit dem Lebensgefühl einer Epoche zu tun haben. Als charakterisierendes Beiwort zu Kunst stellt Pop Assoziationen zu verschiedenen Oberflächlichkeiten einer Gesellschaft her. [...] Pop ist ein lustvolles, ironisches, kritisches Schlagwort, schlagfertig gegenüber den Slogans der Massenmedien, deren Geschichten Geschichte machen, deren Ästhetik die Bilder und das Image der Zeit prägen, deren „vorbildliche“ Klischees die Menschen beeinflussen. Pop-Kultur und Lebenskultur sind in den sechziger Jahren eng miteinander verwachsen.“<sup>141</sup>

„Im Alltäglichen sind die Bildinhalte der Pop Art begründet, sie spiegeln die Realitäten der Zeit, sie forcieren und reflektieren den kulturellen Wandel.“<sup>142</sup>

„Kitsch und Souvenirs, die Images der Waren- und Verpackungsindustrie, die „Stars und Stripes“ der Massenmedien erwachsen nicht nur zum Inhalt der Kunst, zu Themen der Forschung, sondern auch zum Sammelgut für Museen. [...] Die Massenmedien förderten die Internationalisierung der Darstellungsstile und Ausdrucksformen sowie eine globale Erreichbarkeit aller Zeichen und Künste.“<sup>143</sup>

Die *Pop Art* orientiert sich nicht nur stark an der Werbeästhetik der 1960er Jahre, sie ahmt ihre plakativen Zeichenstile ebenso nach. Die Malereien, Collagen, Skulpturen und Ready-mades der *Pop Art* thematisieren banale Gegenstände des Alltags, die entstandene Konsumgesellschaft sowie ihre Massenmedien. Neben dem zeichnerischen Stil der *Pop Arts*, den wir in Jules Loft vorgefunden haben, spielt auch die Kunst der *Ready-mades* eine wichtige Rolle in *Diva*. Diese Kunstform, die durch die „sinnfreie“ Kombination von bereits vorhandenen, alltäglichen Gegenständen ihre Kunst erschafft, findet sich beispielsweise in jener Einstellung des Vorspanns wieder, in der wir die Kühlerfigur *Spirit of Ecstasy* mit Jules Mofa kombiniert sehen (Abb. 13 u. 14). Auch deswegen gilt die Kunst der *Pop Art* als eine frühe Form der Postmoderne.<sup>144</sup> Die Malereien, die

---

<sup>140</sup> Vgl. Osterwold, Tilman, *Pop Art*, Köln: Taschen 1989, S. 233.

<sup>141</sup> Ebenda. S. 6.

<sup>142</sup> Ebenda. S. 7.

<sup>143</sup> Ebenda. S. 8.

<sup>144</sup> Vgl. Little, Stephen, *...ismen. Kunst verstehen*, München: Knesebeck 2006, S. 131.

Zweckentfremdung des Raumes von einer Werkstatt zu einer Wohnung, die technische Ausrüstung, die sich auf diversen Ablagen des Lofts finden lässt, all das kann als Fingerzeit auf den technischen Fortschritt, den kulturellen Wandel und postmodernen Zeitgeist der 1980er Jahre gesehen werden.

#### Das Loft von Serge Gorodish:

In Sequenz 5 stellt der Film die Location von Serge Gorodish vor. Wir befinden uns ähnlich wie bei Jules auch hier in einem ehemaligen industriell genutzten Raum. In diesem Fall handelt es sich um ein altes Fabriksgebäude.

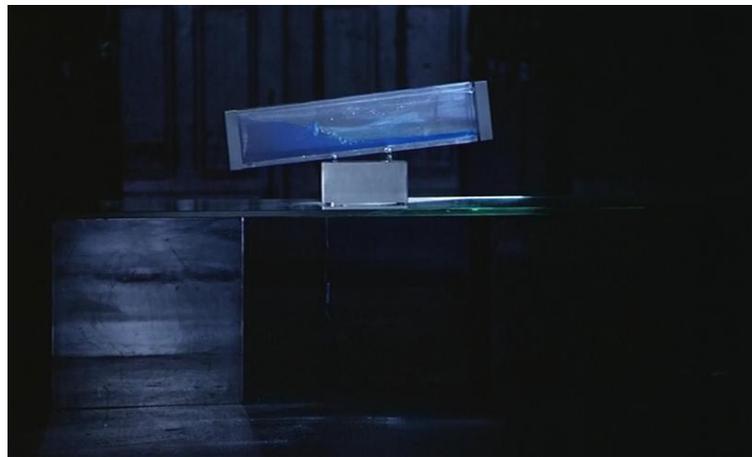


Abb. 23: *Diva*, Minute: 0:15:08

Die erste Einstellung dieser Sequenz zeigt in einer Großaufnahme einen elektrisch betriebenen auf- und abwippenden Glaskasten mit blauer Flüssigkeit, ein typisches Wohnraumaccessoire der 1980er Jahre (Abb. 23). Die Aufnahme dieses „Wellenautomats“ fügt sich perfekt an den letzten Dialog, den Alba mit Jules in der Sequenz davor führt. Dabei beschreibt sie Gorodish als jemanden, der versucht die Wellen aufzuhalten: Eine Aussage, die ihn bereits vor seinem ersten Auftritt im Film als Freidenker charakterisiert.



Abb. 24: *Diva*, Minute: 0:15:15



Abb. 25: *Diva*, Minute: 0:15:18



Abb. 26: *Diva*, Minute: 0:15:34

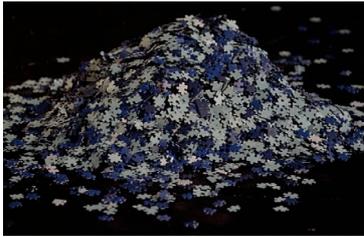


Abb. 27: *Diva*, Minute: 0:15:35



Abb. 28: *Diva*, Minute: 0:15:43



Abb. 29: *Diva*, Minute: 0:15:51

Die Erfassung des Raumes und seiner Ausstattung erfolgt hier wie bei Jules Loft zunächst durch mehrere *Establishment-Shots* in *Halb Totalen* und einigen *Detailaufnahmen*.

Nach dem „Wellenautomat“ folgen Schnitte auf eine im Raum freistehende klassische Badewanne, auf einen Friseurstuhl, auf ein Waschbecken mit Spiegelschrank, auf ein am Boden liegendes Wählscheibentelefon, mehrere Zigarettenspackungen, einen qualmenden gläsernen Aschenbecher, verstreute Puzzleteile und schließlich auf eine Detailaufnahme eines großen Puzzlehaufens (Abb. 24–28). Kurz darauf sehen wir noch eine moderne Musikanlage vor einer durch einen blauen Neonring beleuchteten Wand stehen (Abb. 29). Das Neonlicht kann hier stellvertretend für den technischen Fortschritt, für die neue Werbe- und Popkultur der 1980er Jahre angesehen werden.

Das Besondere an diesem Raum ist jedoch nicht nur die Einrichtung und deren freie Positionierung, sondern auch die vorherrschende Dunkelheit, die alle Objekte umgibt. Dies liegt daran, dass sowohl der Boden als auch die Wände und Fensterläden schwarz bzw. sehr dunkel ausgemalt sind (Abb. 30).



Abb. 30: *Diva*, Minute: 0:15:47

An dieser Stelle wird klar, warum Alba und Gorodish als jenseitige Figuren angesehen werden können. Der Wohnraum an sich wirkt schon jenseitig, wie eine Unterwelt, Parallelwelt oder andere Dimension. Forciert wird dieser Gedanke durch die „Farbe“ Schwarz, die seit den alten Ägyptern für Totengötter und Unterweltbeherrscher stehen kann.<sup>145</sup> Die schwarzen antik wirkenden Skulpturen links und rechts neben dem Eingangstor unterstreichen diese Idee, indem sie auf ein Portal in eine „Anderswelt“ hindeuten. Wir erleben Gorodishs Loft als großes, barrierefreies Wohnzimmer, in der eine Badewanne ohne Sichtschutz neben einer Küche koexistieren kann. In diesem Raum gibt es kein Schamgefühl und keine gesellschaftliche Etikette. Alba hängt Aktfotos vor den Augen des nicht interessierten Gorodish an die schwarzen Wände, Gorodish dagegen nimmt in einer anderen Szene ein Bad, während er sich mit Alba unterhält. Auch hier treffen wir die Postmoderne der 1980er Jahre in ihrer klarsten Form an. Man könnte Gorodishs Loft und seine Bewohner unter dem Motto „Lebensfreiheit“ zusammenfassen. Gesellschaftliche Normen die Wohnraumeinteilung betreffend werden hier einfach aufgehoben, was zur Folge hat, dass das Interieur unterschiedlicher Räume nun miteinander kombiniert wird. Ein alternativer Lebensraum ist das Resultat. Wenn wir die Einrichtungsgegenstände genauer betrachten, dann fällt außerdem auf, dass hier unterschiedlichste Stile vertreten sind. Wir finden antike Figuren an der Eingangstür, ein zeitgenössisches Waschbecken mit Spiegelschrank, eine Badewanne der 1930er Jahre und dem gegenüber wieder eine moderne Musikanlage.

<sup>145</sup> Vgl. Lurker, Manfred, *Wörterbuch der Symbolik*, Stuttgart: Kröner 1991, S. 618.

#### 6.1.4.1 Bedeutung und Symbolik von Ausstattung und Requisite

Jules trägt im ersten Akt des Films ein für französische Postboten wohl übliches Dienstgewand: eine blaue Postkappe mit weißen Zierband und aufgesticktem weißen Postlogo, ein blaues Sakko mit einem graufarbenen Hemd darunter, eine ebenso graue Hose und ein schwarzes Paar Schuhe. Auffallend ist jedoch, dass der Protagonist ab Sequenz 12 im zweiten Akt fast ausschließlich mit rotem Anorak und rotem Helm auf einem roten Moped zu sehen ist. Mit der Farbe Rot verbindet man üblicherweise Liebe, Macht, Gefahr, Kampf, Blut oder Tod.<sup>146</sup> Als Subtext des Films markiert die Farbe einen Wendepunkt der Handlung, ab dem der Protagonist sich seinen Fehlern und damit verbundenen Konflikt- und Gefahrensituationen stellen muss.



Abb. 31: *Diva*, Minute: 0:14:19



Abb. 32: *Diva*, Minute: 0:35:12

Betrachten wir das Outfit der jungen Vietnamesin Alba, dann erkennen wir ein typisches Kleidungsstück der 1980er Jahre: die Jeansjacke. Dazu trägt sie einen ebenso der Zeit angemessenen schrill wirkenden Minirock, der sich wiederum mit dem Thema des Films verbindet, indem er die Abbildung eines Operngebäudes als Musterung aufweist (Abb. 33).

---

<sup>146</sup> Vgl. Lurker, *Wörterbuch der Symbolik*, S. 634.



Abb. 33: *Diva*, Minute: 0:13:57

Auch hier kommt es zu einer Kombination von High und Low Culture und damit zu einer typischen Erscheinung des postmodernen Zeitalters. Die Institution Oper, die für die „hohe“ Kunst der Musik steht, findet sich als Aufdruck auf einem sexuell aufreizenden Kleidungsstück, welches einer popkulturellen Modeströmung entsprungen ist. Interessanterweise wird auf diesem Rock mit dem Motivdruck ein Verfahren angewendet, welches bislang vorwiegend für die Modeerscheinung des, erst in den 1970er und 1980er Jahren alltäglich gewordenen, T-Shirts verwendet wurde. Albas Rock hebt sich von anderen Röcken, die durch ihre Stoffe, Farben und Texturen bestehen, entscheidend ab und will in jeder Hinsicht provozieren. Man bedenke, dass die Oper hier ein Kleidungsstück ziert, welches das Gesäß bedecken soll. Welche Assoziationen kommen einem damit in den Sinn? Albas Rock symbolisiert die Praktiken eines postmodernen Diskurses, der keine Scheu davor hat, Grenzen zu überschreiten, alles mit allem zu kombinieren und daraus eine neue Bedeutung zu schaffen.

#### **6.1.4.2 Analyse der Mise-en-scène**

Die schnellen Schnittraten der in den 1980er Jahren aufkommenden Musikvideos haben die Wahrnehmungsfähigkeit der Rezipienten bis heute gesteigert. Vergleicht man zeitgenössische Filme mit Filmen vergangener Epochen, dann wird man erkennen, dass sich die Erzählgeschwindigkeit verändert hat und wir nun mehr Kameraeinstellungen in kürzeren Zeitabständen zu sehen bekommen.

Obwohl *Diva* einen für die 1980er Jahre sehr modernen Film darstellt, ist seine filmische Erzählweise, mit Ausnahme der schnell geschnittenen Steady-Cam-Aufnahmen während der Verfolgungsjagden, eher gemächlich. Beineix dürfte demnach den umgekehrten Weg gegangen sein. Mit einer großen Ruhe schildert er das Umfeld der Darsteller und lässt die Kamera dabei auch einige Male sekundenlang auf einem Objekt oder Darsteller verharren. Viele Einstellungen sind statisch und dienen nur als Rahmen für die Interaktion der Schauspieler. Langsame Kamerafahrten und Schwenks lockern jedoch die Montage von *Diva* wieder auf. Auf's Neue werden wir durch diese Art der Kameraführung auf die Postmoderne verwiesen, da sie eine Rückbesinnung auf die eingängigen Montagen früherer Filmwerke darstellt. Im Folgenden möchte ich kurz auf etwas eingehen, was die Kritiker *der Cahiers du Cinéma* als „filmische Postkarte“ („*postcard*“ *shot*) bezeichnen.<sup>147</sup>

Wie bereits erwähnt, findet Beineix zwischen den zahlreichen Verstrickungen der Handlung trotzdem Zeit für mehrere sekundenlange *Establishment-Shots*, welche nicht nur in ein Setting einführen wollen, sondern vor allem dazu dienen, eine besondere Atmosphäre zu vermitteln.

So wird das Augenmerk etwa in Sequenz 21, in der Jules mit Cynthia durch einen Park (*Jardin des Tuileries*, Paris) spaziert, mehrere Sekunden lang zunächst auf das Antlitz zweier eiserner Statuen gerichtet, später auf ein kleines, blau-weißes Schiffchen in einem Teich und zuletzt auf das Rauschen der Blätter in den Baumkronen. Als der verwundete Protagonist von Alba und Gorodish in einem weißen Citroën-V8-Oldtimer zu einem entlegenen Leuchtturm weit ab von Paris gebracht wird, zeigt uns Beineix wieder in mehreren ruhigen Einstellungen eine Landschaftsidylle, die den Motiven von Urlaubspostkarten entsprungen sein könnten. Man könnte glauben Beineix wolle mit diesen Filmaufnahmen, die wie (Werbe-) Fotoaufnahmen wirken, dem Zuseher eine Auszeit von den Strapazen der bisherigen Handlung gönnen.

---

<sup>147</sup> Vgl. Powrie, *Jean-Jacques Beineix*, S. 214 und Pizzera, *Cinéma du look. Spiegel einer Generation*, S. 84.



Abb. 34: *Diva*, Minute: 0:51:41



Abb. 35: *Diva*, Minute: 0:52:06



Abb. 36: *Diva*, Minute: 0:53:15



Abb. 37: *Diva*, Minute: 1:21:12



Abb. 38: *Diva*, Minute: 1:21:15



Abb. 39: *Diva*, Minute: 1:21:19

Es zeigt sich also, dass die wichtigsten Kriterien eines postmodernen Filmschaffens in *Diva* vorhanden sind.

## 6.2 Luc Besson: *Subway* (1985)

### 6.2.1 Synopsis

Aus Sympathie und weil sich der unbekannte Punk Fred (Christopher Lambert) der schönen Héléna (Isabelle Adjani) gegenüber hilfsbereit gezeigt hat, lädt sie ihn kurzerhand zu sich nach Hause auf ihre Geburtstagsparty ein. Dort hat ihr „Ehrengast“ jedoch nichts Besseres zu tun, als einen Tresor aufzusprengen und die darin enthaltenen persönlichen Fotos von Héléna sowie Dokumente über kriminelle Geschäfte ihres Ehemanns zu entwenden. Verfolgt von den Komplizen des Gatten, verschlägt es Fred schließlich in die „Unterwelt“ der Pariser Métro, wo er auf eine kleine Gemeinschaft von verschrobenen, zwielichtigen und gesetzlosen Charakteren trifft. Sie haben die verschlungenen Gänge und versteckten Nischen des U-Bahnsystems zu ihrem neuen Zuhause gemacht und sichern sich ihr  berleben durch tägliche Überfälle auf die Fahrgäste sowie durch den Verkauf von Blumen. Die unfähigen Beamten einer in der

Métro-Station ansässigen kleinen Polizeistation sind ihnen allerdings andauernd auf der Spur. Für die Rückgabe der Dokumente verlangt Fred von Héléna 20.000 Franc bzw. 10.000 Franc, wenn er ein Foto von ihr behalten darf.

Bei einem Treffen in der U-Bahnstation übergibt sie ihm einen Geldkoffer, der jedoch nur 500 Franc enthält. Der Deal platzt daher und als die Komplizen des Ehemanns erneut auftauchen, rettet sich Fred unter die Waggons einer einfahrenden U-Bahngarnitur in einen darunter liegenden Schacht. Als der Punk zu einer weiteren Geldübergabe nicht erscheint, erstattet Héléna Anzeige beim Polizeikommissar Gesberg (Michel Galabru) in der U-Bahnstation. Danach macht sie sich selbst auf die Suche nach ihrem Erpresser und spürt ihn bald in seinem Versteck auf. Mit einer Pistole bewaffnet fordert sie nun die Herausgabe der brisanten Papiere. Fred erklärt ihr unbeeindruckt, dass er sein Sakko samt Unterlagen dem Chef eines Musikladens in der Métro überlassen habe. In Wahrheit hat er die Dokumente jedoch versteckt.

Mit der Zeit findet Héléna Gefallen am aufregenden Leben jener alltagsfernen Welt und freundet sich sogar mit Freds Kameraden, einem Rollschuh fahrenden Handtaschendieb namens Jean-Louis (Jean-Hugues Anglade), einem Floristen (Richard Bohringer) und einem „Lufttrommler“ (Jean Reno), der gerne Schlagzeuger wäre, an. Als sie mit ihnen die Nacht in der U-Bahnstation verbringt, gerät das Interesse an den gestohlenen Papieren zunehmend in den Hintergrund und eine Romanze zwischen Héléna und Fred zeichnet sich ab. Am nächsten Morgen wird Héléna jedoch von ihrem Ehemann im U-Bahn-Café erwartet. Dieser zeigt ihr ein Schreiben von Fred, in dem dieser 50 Millionen Franc für die heiklen Dokumente fordert.

Enttäuscht und verzweifelt eröffnet Héléna ihrem strengen und skrupellosen Ehemann, dass sie das noble Leben mit ihm nicht länger aushalte. Dennoch wird sie von ihm anschließend wieder nach Hause gebracht. Seinen Komplizen gibt er den Auftrag, Fred zu finden und zu töten. Als Héléna am folgenden Abend zu einem Essen der snobistischen Freunde ihres Gatten mitgehen muss, macht sie ihrem Ärger Luft, indem sie jeglicher vornehmer Etikette entsagt. Mit Irokesenfrisur, ohne ihren Pelzmantel abzulegen, eröffnet sie der Gastgeberin bei Tisch, dass sie ihre Gespräche total anöden. Als sie von ihrem Mann aufgefordert wird, sich zu entschuldigen, verabschiedet sie sich von der Gesellschaft und läuft zurück in die Métro-Station, wo sie erneut den Polizeikommissar aufsucht. Sie bittet ihn diesmal, Fred schnellstens zu finden, bevor es die Killer ihres Ehemanns tun.

Währenddessen versucht Fred sich einen Herzenswunsch zu erfüllen, nämlich eine eigene Band zusammenzustellen und damit einmal in seinem Leben Leiter einer Musikgruppe zu sein. Diese möchte er dann auf der Bühne eines innerhalb der U-Bahnstation organisierten, Klassik-Konzerts auftreten lassen. In einem Dialog mit Héléna erfährt der Zuseher den Grund für dieses Vorhaben. Fred hatte als Kind einen tragischen Unfall und kann seither nicht mehr singen.<sup>148</sup> Um sein Musikprojekt in die Tat umsetzen zu können, benötigt er jedoch Geld. Aus diesem Grund überfällt er gemeinsam mit dem Floristen zwei Sicherheitsbeamte auf dem Bahnsteig, die beide Geldkassetten transportieren. Mit der Beute besticht er das ursprünglich engagierte Musikerensemble, damit sie seiner Band die Bühne überlassen. Der anschließende Gig wird sowohl vom alten wie jungen Publikum begeistert aufgenommen. Héléna befindet sich zu dieser Zeit erneut im Kommissariat in der U-Bahnstation. Dort erblickt sie auf einem Überwachungsmonitor plötzlich Fred. So schnell sie kann läuft sie zum Konzert in der U-Bahnstation. Fred, der sich endlich einen Lebenswunsch erfüllt hat, blickt glücklich zur Bühne hinüber. Dieses Glück währt jedoch nicht lange, da er aus dem Hinterhalt von einem Killer erschossen wird. Als Héléna bei Fred eintrifft, fällt er ihr in die Arme und sackt dann zu Boden. Auf die Frage, ob sie ihn wenigstens ein bisschen liebe, gibt Héléna ihm einen letzten Kuss als Antwort.

### 6.2.2 Figurenanalyse

In diesem Kapitel nähern wir uns den beiden Protagonisten Fred und Héléna aus Luc Bessons Film *Subway* auf der Figurenebene an. Es gilt zu analysieren, auf welche Art und Weise die beiden Figuren im Film charakterisiert werden, wobei die Kriterien von Werner Faulstich – „Selbstcharakterisierung“, „Fremdcharakterisierung“ und „Erzählercharakterisierung“ – herangezogen werden.<sup>149</sup> Weiters wird gezeigt, wodurch sie als Hauptfiguren identifiziert werden können und ob sie, wie es Faulstich formuliert, „eindimensionale“ oder „mehrdimensionale Figuren“ („flat characters“/„round

---

<sup>148</sup> *Subway*, Regie: Luc Besson, DVD-Video, Concorde-Home Entertainment 2009; (Orig. *Subway*, Frankreich 1985), 0:45f.

<sup>149</sup> Vgl. Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, S. 97ff.

characters“) darstellen.<sup>150</sup> Nicht zuletzt soll sichtbar werden, welchen Platz sie auf der gesellschaftlichen Ebene der 1980er Jahre einnehmen.<sup>151</sup>

Zunächst muss geklärt werden, was man eigentlich unter einer „Filmfigur“ versteht und welche Bedeutung sie für die Handlung eines Films einnimmt. Syd Field ist der Ansicht, dass die Figur das unentbehrliche Fundament eines Drehbuchs, dessen Grundstein, Herz, Seele und Nervensystem darstellt.<sup>152</sup> Er schreibt: „Die Figur ist Handlung, ist, was sie tut, nicht, was sie sagt. Film ist Verhalten. Weil wir eine Geschichte in Bildern erzählen, müssen wir zeigen, wie die Figur in der Story Line agiert und auf die Ereignisse hin reagiert.“<sup>153</sup> Folgende Eigenschaften zeichnen, laut Field, eine gut erarbeitete Filmfigur aus:<sup>154</sup>

- Sie hat ausgeprägte und klar umrissene Bedürfnisse
- Sie hat eine individuelle Weltsicht
- Sie verkörpert eine Haltung
- Sie durchlebt eine Veränderung

Kommen wir nun aber zu den Hauptfiguren von *Subway*. Die erste Frage in diesem Kapitel muss lauten: Wodurch werden die beiden Charaktere Fred und Héléna im Film als Protagonisten festgelegt? Dazu ist es hilfreich, sich selbst zu hinterfragen: „Welche Informationen sind für mich zu Beginn eines Filmes am wichtigsten?“ Wahrscheinlich möchte man zunächst wissen: „Worüber handelt der Film?“ und „Um wen geht es im Film?“. Die ersten Minuten einer Filmhandlung verraten dem Zuseher bereits durch ihre Atmosphäre, welche sich aus der Handlung, dem Setting, der Kameraeinstellung, der Lichtsetzung, der Mise-en-scène, der Hintergrundmusik und den Darstellern ergibt, ob es sich um eine Komödie, einen Actionfilm, einen Liebesfilm oder um ein Drama handelt. Wie aber lässt sich der Protagonist im Film ausfindig machen? Faulstich sagt: „In der Regel ist der Protagonist das Wahrnehmungszentrum im Film, die Schlüsselfigur, die Klammer, die alles zusammenhält.“<sup>155</sup> Dies bedeutet wiederum, dass sich der Rezipient im Normalfall nicht erst auf die Suche nach dem Protagonisten begeben muss, da sich dieser zumeist im Mittelpunkt des Filmgeschehens aufhält.

---

<sup>150</sup> Vgl. Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, S. 99.

<sup>151</sup> Vgl. Ebenda.

<sup>152</sup> Vgl. Field, *Das Drehbuch. Die Grundlagen des Drehbuchschreibens*, S. 82.

<sup>153</sup> Vgl. Ebenda.

<sup>154</sup> Vgl. Ebenda. S. 109.

<sup>155</sup> Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, S. 95.

In *Subway* konzentriert sich das Interesse von der ersten Minute an auf den jungen Mann Fred, gespielt von dem 28-jährigen Christopher Lambert, der in einer *nahen Einstellung* hinter dem Steuer eines fahrenden französischen Kleinwagens gezeigt wird. Während er angestrengt nach einer bestimmten Musikkassette sucht, taucht im Hintergrund auch schon eine Limousine mit vier in schwarzen Anzügen gekleideten Gangstern auf. Da Fred, wie sich später im Film herausstellt, gerade von einer Cocktailparty flieht, trägt auch er in dieser ersten Sequenz einen schwarzen Anzug. Er wirkt damit smart und unerschrocken und gleich einem Geheimagenten, der genau weiß, was er tut. Das Auftauchen seiner Verfolger im Rückspiegel ignoriert er einfach. Statt sich Sorgen um sein Leben zu machen, belächelt er seine missliche Lage. Selbst als ihm die Gangster bereits hinten auffahren, lässt sich Fred bei seiner Suche nicht stören. Schließlich spielt er eine ausgewählte Kassette über das Autoradio ab und liefert dem Film von diesem Moment an den passenden Soundtrack für die waghalsige Verfolgungsjagd.

Wir erleben hier, ähnlich wie am Anfang von *Diva*, eine Filmmusik, die andeuten soll, sie wäre eine Musik im Film, das heißt eine Musik, die aus den Lautsprechern des Autoradios kommt, obwohl sie erst nachträglich in der *Postproduction* eingefügt wurde. Interessanterweise endet die musikalische Untermalung schließlich dadurch, dass die Kassette in Minute 0:03:19 kaputt geht. Damit verweist *Subway*, ebenso wie *Diva*, auf die zeitgenössischen Techniken bzw. Speichermedien der künstlerischen Reproduktion in den 1980er Jahren. War es bei *Diva* (1981) noch ein Magnettonband auf dem Jules das Konzert der Diva heimlich mitgeschnitten hat, ist es bei *Subway* (1985) bereits die kompakte MC – *Music Cassette*. Kommen wir aber zurück zur Figur des Fred.

Äußerlich lässt er sich als eine sehr schlanke, nicht muskulöse, durchschnittlich große Person beschreiben. Mit seinen stark blondierten, zerzausten Haaren kann man ihn problemlos der Jugend- bzw. Subkultur der *Punks* zuordnen, die in den 1980er Jahren immer noch präsent war. Das englische Wort „punk“ steht ursprünglich für „schäbig, armselig, miserable“ oder „nichts wert“.<sup>156</sup> Äußerliches Erkennungszeichen der *Punks* ist ihr auffallender, provozierender Kleidungsstil, man denke hier beispielsweise an zerrissene (Jeans-) Hosen, Lederjacken, Sicherheitsnadeln, Nieten, Stacheln, bunt gefärbte Haare oder Irokesenfrisuren. Was die politische Ausrichtung dieser, seit den 1970er Jahren auftretenden, Jugendbewegung angeht, lässt sich eine bestimmte Definition

---

<sup>156</sup> Vgl. Wolfrum, *Die 80er Jahre. Globalisierung und Postmoderne*, S. 111.

nur schwer festmachen. Holger Posch alias „Hollow Skai“ beschreibt die Punk-Bewegung wie folgt:

„Punk war (und ist) nie lediglich eine Modeerscheinung der späten 70er Jahre, ein Produkt der allgegenwärtigen Warenwelt, ein Medienereignis gewesen. Punk war immer auch ein Ausdruck von Stadterfahrung, modernen städtischen Lebens, eine Attitüde/Lebenshaltung, vergleichbar dem Dadaismus/Situationismus. Punk als schillerndes Konglomerat verschiedenster Ansprüche, Vorstellungen, Erfahrungen, Weltanschauungen kann nicht als weitere Kunstrichtung aufgefasst werden, denn Punk war (und ist) immer auch zugleich Anti-Kunst, nicht nur in den Köpfen, sondern auch praktisch. Punk als Destruktion setzt(e) Energien frei, um einer neuen Ästhetik Raum zu schaffen; nicht, um die Langeweile der späten 70er zu einer neuen Kunstform zu stilisieren, sondern um den status quo zu verändern, letztlich die Langeweile zu beseitigen, von der jene destruktiven Energien leben. Punk hat(te) also auch nichts im Sinn mit einer neuen (?) linksradikalen Position/politischen Dimension: die Punk-Rebellion richtet sich nicht gegen ein bestimmtes politisches System, sondern gegen die Gesellschaft, die Kultur, die derartige (kapitalistische) Systeme hervorbringen. In dem Sinne kann Punk als *kulturelle Anarchie* bezeichnet werden.“<sup>157</sup>

Die *Punk-Bewegung* resultiert aus einer durch die hohe Jugendarbeitslosigkeit am Ende der 1970er Jahre verursachte Langeweile und Orientierungslosigkeit, des Weiteren aus einem fehlendem Hype, den man sich hätte anschließen können (wie z.B. dem Rock 'n' Roll in den 1950er und 1960er Jahren), und einem aus diesen Missständen hervorgehenden Protest der Jugendlichen gegen die machthabende Elite dieser Jahre. Für die Figurenanalyse von *Subway* scheint diese Erläuterung sehr interessant, weil Fred als Vertreter für die Bewegung der *Punks* und Héléna als Vertreterin für die gesellschaftliche Oberklasse angesehen werden können. Die beiden Hauptfiguren stellen somit ein Gegensatzpaar dar. Sie stehen für Arm gegen Reich sowie *Punk* versus Elite. Sie entsprechen, wie es Faulstich formuliert, einer Figuren-Konstellation, aus der ein Großteil der filmischen Dramaturgie entfaltet wird.<sup>158</sup> Man denke hier an klassische Filmpaare bzw. Gegenspieler wie z. B. der Gute und der Böse, der Reiche und der Arme, der Liebhaber und die Geliebte, etc.<sup>159</sup> Ihre unter Spannung stehenden Beziehungen zueinander bilden oftmals den Kern einer guten Filmhandlung bzw. dessen Anstoß und Antrieb. Bevor jedoch näher auf das Zusammenspiel von Fred und Héléna eingegangen werden soll, gilt es zunächst die Rolle der Héléna, gespielt von der 30-jährigen Isabelle Adjani, zu skizzieren. Auch sie wird ab einem gewissen Zeitpunkt in den Fokus der Handlung gerückt.

---

<sup>157</sup> Skai, Hollow, *Punk. Versuch der künstlerischen Realisierung einer neuen Lebenshaltung*, Berlin: Archiv der Jugendkulturen 2008, S. 30.

<sup>158</sup> Vgl. Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, S. 96.

<sup>159</sup> Vgl. Ebenda.

In gespannter Erwartung sehen wir in Minute 0:07:55 zunächst nur den leeren Treppenaufgang der Métro-Station. Plötzlich tauchen zwei Beine auf, dann ein glamouröses Kleid, und schließlich Hélénas Oberkörper und ihr Gesicht. Elegant steigt sie langsam die Stufen der U-Bahnstation hinab. Dieser Auftritt, der die volle Aufmerksamkeit des Zusehers auf ihre Person lenkt, dauert exakt neun Sekunden an. Die Protagonistin besticht durch ihre sanften Gesichtszüge, ihre blauen Augen, ihre kurzen, durchgestylten, braunen Haare, durch ihre schlanke Figur sowie die extravagante Kleidung und den Schmuck, den sie trägt. Man spürt förmlich den Reichtum, den diese Frau verkörpert. Obwohl sich Fred und Héléna in dieser Szene zu einer Geldübergabe treffen, wirkt es beinahe so, als wären sie für eine Ballnacht verabredet, da Fred immer noch den schwarzen Anzug mit Fliege trägt und Héléna in dem besagten schönen Abendkleid erscheint (Abb. 40 und 41).

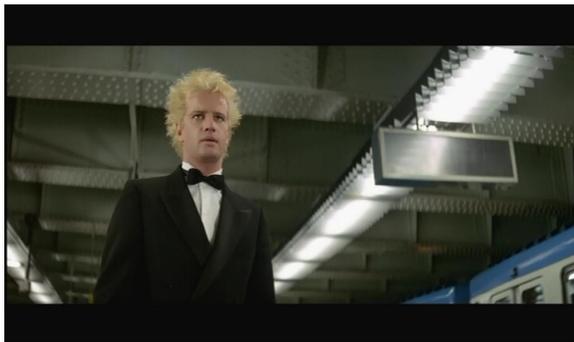


Abb. 40: *Subway*, Minute: 0:07:52



Abb. 41: *Subway*, Minute: 0:08:03

Um die Romantik und das Märchenhafte dieses Auftritts besser nachvollziehen zu können bedarf es einer kurzen Erläuterung der vorangegangenen Sequenz (Minute 0:06:42–0:07:30). Darin hat Fred Héléna am Telefon angeboten für die gestohlenen Dokumente nur 10.000 statt 20.000 Franc einzufordern, wenn er ein Foto von ihr behalten darf. Das Telefonat erklärt dem Zuseher nicht nur den Grund für die Verfolgungsjagd am Anfang des Films, es suggeriert ihm ebenfalls bereits im Vorfeld, dass sich eine Liebesgeschichte zwischen den beiden Figuren abzuzeichnen beginnt.

Die Tatsache, dass sich der mittellose Fred in die reiche Héléna verliebt, erweckt Assoziationen zu Figurenkonstellationen, wie sie oftmals in Märchenerzählungen und Liebestragödien vorzufinden sind. Man denke hier beispielsweise an *Aladin und die*

*Wunderlampe* aus der morgenländischen Erzählsammlung *Tausendundeine Nacht*, in der sich ein Betteljunge in die schöne Tochter des Sultans verliebt, oder aber an William Shakespears *Romeo und Julia*, in der die Liebenden versuchen, gesellschaftliche Grenzen zu überwinden. Beide Elemente lassen sich in gewisser Art und Weise auch in *Subway* finden. Wenn man so will, stellt Fred den armen Betteljungen dar und Héléna die Tochter des Sultans. Ihre gesellschaftliche Zugehörigkeit zur Unterschicht und Oberschicht könnte man weiters mit den verfeindeten Familien aus *Romeo und Julia* gleichsetzen. Verstärkt wird die Märchenhaftigkeit des Films durch bestimmte Aussagen auf der Dialogebene. Als zum Beispiel der „Trommler“ (Jean Reno) in Minute 0:55:06 Fred danach fragt, wer Héléna sei, antwortet dieser „Cendrillon“ (dt.: Aschenputtel). In der Einleitung zu dieser Arbeit wurde auch erwähnt, dass die Filme des *Cinéma du look* ästhetische Anleihen bei den Comic-Strips nehmen. Ein direkter Verweis dazu findet sich in *Subway* (Minute: 0:14:24), als Polizeinspektor Gisberg dem Stationsvorsteher auf die Frage, wer diese Nacht bei ihm bleibe, antwortet: „Batman et Robin, les meilleurs.“ (dt.: „Batman und Robin, die Besten.“). Diese Namen wurden von Luc Besson und den Drehbuchautoren natürlich nicht willkürlich gewählt, sie sollen aber in der Realität des Films die tatsächlichen Namen der beiden Polizisten darstellen.

Es bleibt nun zu klären welche, von Faulstich definierte Methode der Film nutzt, um dem Rezipienten die Charakterzüge von Fred und Héléna näher zu bringen. Die „*Erzählercharakterisierung*“ lässt sich bereits ausschließen, da ein Informationsgebender Erzähler oder Sprecher weder als sichtbare Person im *On* noch als Stimme im *Off* vorhanden ist. Zutreffend sind hingegen „*Selbstcharakterisierung*“ und „*Fremdcharakterisierung*“, da wir sowohl durch die Kleidung und das Verhalten der beiden Figuren Schlüsse auf ihren Charakter ziehen können als auch durch ihre Interaktion. Dies bedeutet, dass sie sich einerseits durch ihr Auftreten und ihr Erscheinungsbild selbst charakterisieren, andererseits geben sie eine Einschätzung ihres Gegenübers durch den Umgang miteinander ab.

Durch seine Frisur gibt sich Fred als junger Rebell zu erkennen, als jemand, der auffallen möchte, der, wie sein Verhalten und die Flucht in den Untergrund der Pariser Métro zeigen, einen alternativen Lebensstil führt. Wir erleben Fred als einen Einzelgänger und Gesetzlosen, der dennoch das Bedürfnis nach Liebe (zu Héléna), Geborgenheit und Anerkennung (durch die Verwirklichung seines Kindheitstraums) in sich trägt. Im Umgang mit seinen neu gewonnenen „Freunden“ stellt sich bald heraus, dass Fred das nötige Selbstbewusstsein mitbringt, um als „Alphatier“ in jener Parallelgesellschaft

agieren zu können. Es gelingt ihm immerhin, aus einem Haufen arbeitsloser, in den Tag hinein lebender Menschen eine Musik-Band zusammenzustellen und diese auch noch auftreten zu lassen.

Feststeht, dass Fred mehr verkörpert als nur einen rebellischen *Punk*. Sein jungendliches Alter, seine finanzielle Notlage und sein Leben am Rand der Gesellschaft offenbaren eine weitere Zugehörigkeit, nämlich zu den aufkommenden jungen Arbeitslosen in den 1980er Jahren, den „*nouveaux pauvres*“. *Subway* spiegelt demnach, besser noch als *Diva*, die gesellschaftliche Situation im Frankreich der 1980er Jahre wider.

Durch Aussagen wie die folgenden charakterisieren sich die Figuren gegenseitig. In Minute 0:10:05 sagt Héléna zu Fred: „*Je vous aime bien Fred, mais vous êtes insupportable.*“ (dt.: „*Ich hab sie gern, aber sie sind unerträglich.*“). Fred antwortet ihr darauf, dass er sie in ihrem Kleid und mit dem Schmuck sehr schön findet (Minute: 0:10:05). Die Figur der Héléna verrät uns in Minute 0:08:48 auch, dass Fred einen Tresor in ihrem Arbeitszimmer aufgesprengt hat. Diese Aktion, die uns nur der Dialog berichtet, kann als ursächlicher Handlungsanstoß des Films gesehen werden. Dreht sich der Hauptkonflikt anfänglich noch um die brisanten Dokumente, die Fred H  l  nas Ehemann gestohlen hat, so kommt es im Verlauf des Films zu einer Verschiebung auf die Romanze der beiden Protagonisten, die dem Ehemann von Héléna verständlicherweise ein Dorn im Auge ist. Wie stellt sich jedoch die Figur der Héléna dar? Auch sie definiert sich zunächst durch ihr Aussehen, ihre Kleidung und ihren Schmuck. Ihr Erscheinungsbild verweist klar auf ihren finanziellen Wohlstand. Bei der Geldübergabe in der U-Bahnstation versucht Héléna die Rolle einer starken Frau zu verkörpern. Als sie in Minute 0:08:35 mit strenger Stimme die gestohlenen Papiere von Fred einfordert, antwortet ihr dieser: „*  tes dure avec moi!*“ (dt.: „*Sie sind hart zu mir!*“). Durch einen Dialog zwischen Héléna und ihrem Ehemann (Minute: 0:59:31–1:00:46) erfahren wir, dass Fred in einem handschriftlichen Brief 50 Millionen Franc für die gestohlenen Papiere fordert. Diese Information bildet jedoch nur den inhaltlichen Rahmen für eine Diskussion der bereits brüchigen Beziehung zwischen Héléna und ihrem reichen Mann. Der Subtext vermittelt uns, dass ihre Ehe längst nicht mehr intakt ist. Sie verliert erstmals ihre Fassung, wird emotional und sagt ihrem Mann ins Gesicht, dass sie sich von ihm und seinem Geld erdrückt fühlt und dass er ihr die Luft zum Atmen nimmt. Hier kommen nun die innersten Wünsche und Bedürfnisse ihrer Figur zum Vorschein. Héléna hat zwar keine finanziellen Sorgen, dafür wird ihre persönliche Freiheit durch ihren Ehemann streng limitiert.

Nun versteht man auch, weswegen sie Fred so offen und interessiert gegenübersteht, obwohl dieser ihren Safe aufgesprengt und ihr Auto demoliert hat.

Wenn man so will, erfüllen die beiden Figuren Fred und Héléna alle wichtigen Kriterien, die gute Filmcharaktere nach Syd Field auszeichnen. Sie halten beide an einer bestimmten Lebenshaltung fest (Fred als *Punk*, Héléna als Mitglied der Oberschicht). Sie haben beide bestimmte Bedürfnisse und Wünsche und sie streben beide eine Veränderung ihres Daseins an. Besonders deutlich zeigt sich eine persönliche Wandlung bei Héléna, die sich mehr und mehr zum Leben, das Fred führt, hingezogen fühlt und ihm am Ende des Films offenbart, dass sie seine Liebe erwidert.

### **6.3 Leos Carax: *Les Amants du Pont-Neuf* (1991)**

#### **6.3.1 Synopsis**

Die junge Offizierstochter und leidenschaftliche Malerin Michèle Stalens (Juliette Binoche) leidet an einer, so denkt sie, unheilbaren Augenkrankheit, die sie langsam erblinden lässt. Aufgrund der trostlosen Zukunftsperspektive beschließt sie, ihr gut beh utetes Zuhause zu verlassen und ihr weiteres Leben als Landstreicherin zu fristen. Bepackt mit ihrer großen Zeichenmappe und dem wichtigsten Hab und Gut streift sie durch das nächtliche Paris. Auf ihrem Weg trifft sie den obdachlosen jungen Feuerspucker Alex (Denis Lavant), der volltrunken mitten auf der Straße zusammenbricht und von einem Auto angefahren wird. Ein Bus der französischen Fürsorge gabelt den bewusstlosen Verletzten schließlich auf und bringt ihn zur medizinischen Versorgung in eine Obdachloseneinrichtung nach Nanterre.

In der folgenden Nacht kehrt Alex mit einem Gipsbein zurück nach Paris auf die berühmte Brücke *Pont-Neuf*, die wegen Sanierungsarbeiten von 1989 bis 1991 für die Öffentlichkeit gesperrt ist. Dort lebt er vorübergehend mit dem alten griesgr amigen Clochard Hans (Klaus-Michael Grüber), der ihn Abend für Abend mit Schlafmitteln versorgt, da Alex die Fähigkeit verloren hat, auf natürlichem Wege einzuschlafen. An jenem Ort begegnet er erneut der jungen Malerin Michèle, die sich ebenfalls auf der baufälligen Brücke einquartiert hat und bereits schläft. Interessiert durchst obert Alex ihre Sachen und findet in ihrer Zeichenmappe ein Porträt, auf dem er sich selbst wiedererkennt. Am nächsten Morgen wird Michèle von Hans unsanft geweckt und vertrieben. Alex, der mehr über die unbekannte Frau erfahren möchte, folgt ihr und bittet

sie um die Zeichnung von ihm. Michèle will sie Alex schenken, wenn er ihr ein weiteres Mal Modell steht. Mit der Sehkraft ihres verbliebenen Auges – auf dem anderen trägt sie von Anfang an eine Augenklappe – macht sich Michèle daran, Alex zu malen. Dabei machen sich die Symptome ihrer Krankheit plötzlich bemerkbar und sie wird ohnmächtig. Erneut kramt Alex in ihren Sachen und findet neben einer Pistole in einer Maldose einen Brief, der die Anschrift ihres früheren Zuhauses enthält. In der kommenden Nacht sucht Alex die besagte Adresse auf und bricht in das ehemalige Zimmer der Malerin ein. Dort findet er neben zahlreichen Gemälden, die alle einen Cellospieler zum Motiv haben, einen Liebesbrief, der ihm offenbart, dass Michèle und ein gewisser Cellist namens Julien einst ein Liebespaar waren, das sich vor kurzem getrennt hat. Alex beginnt langsam Gefühle für die junge Malerin zu entwickeln und ihr nachzuspionieren. Als Michèle eines Tages in der Métro die Klänge eines Cellos vernimmt, läuft sie aufgebracht durch die unterirdischen Stationsgänge auf der Suche nach ihrem geliebten Julien. Alex, der ihr gefolgt ist, befürchtet Michèle an ihren ehemaligen Liebhaber zu verlieren. Aus diesem Grund vertreibt er den Cellisten, noch bevor ihn Michèle finden kann. In einem folgenden Traum glaubt die Malerin, sie würde Julien bis vor die Wohnungstüre folgen und dann durch den Türspion mit ihrer Pistole erschießen.

In der Nacht zur 200-Jahr-Feier der Französischen Revolution betrinken sich die emotional aufgewühlte Michèle und Alex gemeinsam. Sie feiern die Nacht hindurch, während der Himmel von einem prächtigen Feuerwerk erleuchtet wird. In ihrem Rausch verschießen sie die Patronen aus Michèles Pistole. Nur eine lassen sie für spätere Zeiten übrig. Am folgenden Tag beginnt sich die Augenkrankheit der Künstlerin zu verschlechtern. Hans, der in seinem früheren Leben Schlüsselwart von verschiedenen Gebäuden war, bietet Michèle an, mit ihr eines Nachts in den Louvre einzubrechen, damit sie sich ein letztes Mal ihr Lieblingsbild ansehen kann.

Je näher sich der junge Obdachlose und die Malerin nun kommen, desto eifersüchtiger wird Alex, beispielsweise als er sieht, dass sich Hans und Michèle anfreunden. In der nächsten Nacht stiehlt Michèle einige von Hans' Schlafpräparaten, um mit Alex am Tag darauf mehrere Leute in Cafés und Restaurants zu betäuben und dann zu bestehlen. Michèle setzt sich nun das Ziel, dem jungen Clochard wieder das natürliche Einschlafen beizubringen. Mit dem Geld machen die beiden schließlich einen Ausflug ans Meer, wo sie sich zum ersten Mal lieben. Zurück in Paris macht Hans sein Versprechen wahr und bringt Michèle in den Louvre, wo sie sich ein Selbstportrait von Rembrandt ansieht.

Währenddessen bemerkt Alex, dass Michèle und Hans nicht da sind und betrinkt sich alleine. In seiner Verzweiflung fügt er sich mit einer zerbrochenen Weinfalsche Verletzungen zu. Im Museum kommt es indes zu einer vermeintlich sexuellen Annäherung zwischen Hans und Michèle, die in einer Umarmung endet. Als die Malerin wieder auf der Brücke erscheint, wird Alex ihr gegenüber handgreiflich. Schnell sind die beiden jedoch wieder versöhnt. Hans stapft nun langsam die Treppen zum Wasser hinunter, stolpert und ertrinkt in der Seine.

Nach einiger Zeit hat sich Michèle mit ihrer bevorstehenden Erblindung abgefunden. Gemeinsam mit Alex bereitet sie sich auf ein Leben in Dunkelheit vor, in dem er nicht mehr von ihrer Seite weichen darf. Zum Entsetzen von Alex sind nun überall in der Métro Plakate ausgehängt, auf denen Michèle gesucht wird und mitgeteilt wird, dass es eine neuartige Operation gibt, die ihre Augenkrankheit möglicherweise heilen kann. Getrieben von Verlustängsten, zündet Alex in einem Stationsdurchgang jedes einzelne Fahndungsplakat an. Danach setzt er das Auto des Plakatierers in Flammen. Als dieser zum Wagen eilt, entzündet sich dessen Mantel und der Mann stirbt in den Flammen. Alle Bemühungen von Alex schlagen jedoch fehl, da Michèle im Radio hört, dass sie gesucht wird und geheilt werden könnte. Ein letztes Mal trinken die beiden noch gemeinsam. Dann ist Michèle verschwunden. Auf die Mauer der Brücke hat sie geschrieben: „Alex, je t'ai pas aimé, pas vraiment. Oublie-moi. Michèle.“ (dt.: „Alex, ich habe dich nicht geliebt, nicht wirklich. Vergiss mich. Michèle.“) Dem Sockel einer Brückenlaterne entnimmt Alex wieder die Pistole von Michèle und schießt sich damit einen Finger weg. Am folgenden Tag wird er von der Polizei wegen dem Mord an dem Plakatierer festgenommen. Das Gericht verurteilt ihn im Weiteren zu drei Jahren Haft. Im Gefängnis arbeitet Alex als Metallschweißer. Nach zwei Jahren bekommt er überraschenden Besuch von Michèle, deren Augen wieder gesund sind. Sie sagt ihm, dass sie ihn nicht vergessen konnte und immer noch liebt. Die beiden beschließen, sich nach Verbüßung seiner Strafe wieder auf der mittlerweile renovierten Brücke zu treffen. Wie sich jedoch herausstellt, dürfte Michèle mit jenem Arzt liiert sein, der ihr das Augenlicht zurückgegeben hat. Nach der Entlassung von Alex, treffen sie sich auf der verschneiten *Pont-Neuf* und Michèle löst ihr Versprechen ein, Alex zu malen. Als sie plötzlich nach Hause will, ahnt Alex, dass sie ihm etwas verschweigt. Er geht auf sie zu und stürzt sich gemeinsam mit ihr von der Brücke. Dem Ertrinken nahe, sehen sie sich unter Wasser einen Moment lang eindringlich an und tauchen anschließend wieder auf. Das Frachtschiff eines alten

Ehepaars nimmt sie schließlich mit und die beiden beschließen in dem Ort Havré gemeinsam ein neues Leben zu beginnen.

### 6.3.2 Bildanalyse

Der dritte *Cinéma du look*-Film *Les Amants du Pont-Neuf* soll hinsichtlich seiner Bilddramaturgie analysiert werden. Da die Handlung zum Großteil auf der ältesten Brücke von Paris, der Pont-Neuf spielt, ist es interessant zu erfahren, welche filmästhetischen Mittel Leos Carax anwendet, um sein „märchenhaftes“ und zugleich verstörendes Sozialdrama sowohl auf der Bild- als auch auf der Tonebene dem Zuseher näher zu bringen. Neben der authentischen Spielweise der drei herausragenden Charakterdarsteller Lavant, Binoche und Grüber sowie den durchdachten Dialogen glänzt der Film durch einige bild- und tontechnische Besonderheiten, die Parallelen zu *Nouvelle Vague*-Regisseur Jean-Luc Godard erkennen lassen. Dies scheint jedoch nicht verwunderlich, da Carax, wie bereits erwähnt, selbst als Kritiker bei den *Cahiers* tätig war und darüber hinaus sogar die Rolle des Edgar in Godards Verfilmung von *King Lear* verkörpert hat. Es ist daher anzunehmen, dass der dritte im Bunde der *Cinéma du look*-Regisseure eine andere Meinung gegenüber den *Cahiers*, der *Nouvelle Vague* und Godard vertritt als etwa Beineix oder Besson. Fergus Daly und Garin Dowd schreiben in ihrem Buch über Leos Carax:

“The consensus is clear: either Carax is a pale imitator of Godard or, even worse, he, along with Besson, Beineix, Annaud and others, has merely married ticks and tropes stolen from Godard to the worst form of advertising imagery. Those who have deviated from the consensus, like his erstwhile colleagues at *Cahiers* [...], claim that Carax [...] represented a new 1980s film aesthetic one whose foregrounding of ornament and decor, taste for gestural reinvention and reliance on lighting to create mood and trompe l'œil effects, would seem to have more than a little in common with those episodes in art history known as Mannerism and the Baroque.”<sup>160</sup>

Dass der junge Filmemacher in Godard ein Vorbild sieht, beweist auch folgendes Zitat über Carax, welches einem 1998 in der Zeitschrift *Libération* erschienenen Artikel von Serge Daney<sup>161</sup> entstammt: „C'est lui, souvent, qui vient demander à une vendeuse d'une

---

<sup>160</sup> Daly/Dowd, *Leos Carax*, S. 31.

<sup>161</sup> Serge Daney stellte Leos Carax als Filmkritiker bei den *Cahiers du Cinéma* ein. Vgl. Daly/Dowd, *Leos Carax*, S. 1.

grande librairie de cinéma parisienne si elle n'a pas «des trucs nouveaux» sur Godard. [...] Car, le lecteur l'aura compris, Godard est un dieu pour Carax.<sup>162</sup>

Die folgende Analyse dient der Herausarbeitung weiterer stilistischer wie inhaltlicher Gemeinsamkeiten zwischen den in dieser Arbeit behandelten *Cinéma du look*-Filmen, sie soll jedoch auch die in Carax' Werk erkennbare Schnittstelle zwischen dem *Cinéma du look* und der *Nouvelle Vague* bzw. Jean-Luc Godard aufzeigen.

#### Filmbeginn (Minute: 0:00:00–0:02:52)

Vor einem schwarzen Hintergrund erscheinen die Namen der Produzenten und Darsteller in weißer Blockschrift. Im *Off* hört man ein Cello, das sich einspielt, dann das Schlagen eines Taktstocks bzw. des Cellobogens und schließlich das Umblättern der Partitur. Danach eröffnet der Film unter „theatralischen“ Celloklängen mit einem *Point-of-View*-Shot aus der Windschutzscheibe eines Autos, das gerade durch einen Tunnel fährt. Draußen ist es Nacht. In einer Kurve des Tunnels führt die Kamera einen Rechtsschwenk von der Frontscheibe zum Seitenfenster des Fahrzeuges aus. Der Bildausschnitt wird jetzt wieder von Dunkelheit ausgefüllt. Nun erscheint der Filmtitel in ebenso weißer Blockschrift. Der Übergang auf die Titeleinblendung und zurück zum Film wirkt an dieser Stelle durch den *Blackscreen* nahtlos. Im Folgenden sieht man das Ufer der Seine an der Beifahrerscheibe vorbeiziehen. Die Kamera schwenkt zurück in die Perspektive des Fahrers und zeigt den Straßenverlauf. Das Auto fährt nun eine Rampe neben der Seine hoch und biegt schließlich auf eine Hauptstraße ab. In Minute 0:01:54 endet das Cellostück und der O-Ton wird eingespielt. Neben dem Motorgeräusch des Autos sind nun auch Funksprüche zu hören, die vermuten lassen, dass man sich in einem Taxi befindet. Mitten auf der Fahrbahn taucht jetzt ein umhertorkelnder junger Mann, der Protagonist Alex, auf. Der Lenker leuchtet ihn mehrere Male mit den Scheinwerfern an und betätigt dann die Hupe. In Minute 0:02:36 folgt der erste wahrnehmbare Schnitt (Abb. 39), abgesehen von der kaschierten Einblendung des Filmtitels (Minute: 0:01:21–0:01:32). In einer Detailaufnahme des linken Außenspiegels sieht man jetzt das kleiner werdende Spiegelbild des Hauptdarstellers, der auf der Straße zurückbleibt (Abb. 42).

---

<sup>162</sup> Daney, Serge, "Les Films de nos 25 ans. 1984. Boy Meets Girl. Libé meets Carax. Oui, il existe encore de jeunes cinéastes assez fiers pour parler d'eux à la première personne. A Cannes, nous avons beaucoup aimé «Boy meets girl» de Léos Carax", *Libération* 13.05.1998, 13.04.2012, <http://www.liberation.fr/cahier-special/0101247768-les-films-de-nos-25-ans-1984-boy-meets-girl-libe-meets-carax-oui-il-existe-encore-de-jeunes-cineastes-assez-fiers-pour-parler-d-eux-a-la-premiere-personne-a-cannes-nous-avons-beaucoup-aime-boy-meets-g>



Abb. 42: *Les Amants du Pont-Neuf*, Minute: 0:02:36

Die Einstellung wechselt zurück zur Perspektive des vermeintlichen Taxilenkers. Vor einem Lastwagen der Müllabfuhr tritt plötzlich die junge Malerin Michèle hervor, die gerade die Straße überqueren möchte. Mit quietschenden Reifen und unter abermaligem Hupen weicht der Fahrer ihr im letzten Moment aus. Es folgt ein Schnitt auf den Innenrückspiegel. Man sieht nun wieder in einer Detailaufnahme das Spiegelbild der Malerin, die hinter dem Auto die Straße überquert (Abb. 43).



Abb. 43: *Les Amants du Pont-Neuf*, Minute: 0:02:49

Die Anfangssequenz von *Les Amants du Pont-Neuf* weist einige Analogien zu den anderen beiden *Cinéma du look*-Filmen auf. So enthält auch *Subway* zu Beginn des Films

eine vergleichbare Kameraperspektive aus einem Auto heraus. Nachdem man den Protagonisten Fred, wie in Kapitel „Figurenanalyse“ beschrieben, in einer *halbnahen Einstellung* hinter dem Lenkrad eines Kleinwagens sitzen sieht, wechselt das Bild zunächst auf eine *Detailaufnahme* des Autoradios und schließlich, nachdem Fred eine Musikkassette eingelegt hat und die Musik zum spielen beginnt, auf einen *POV-Shot* der, wie in *Les Amants du Pont-Neuf*, der Perspektive des Fahrers entspricht. Während bei Carax die Kamera durch die Windschutzscheibe des Autos filmt, erkennbar an dem sich verschwommen abzeichnenden Armaturenbrett in der unteren Bildhälfte des Kaders, dürfte die Kamera bei Besson außerhalb des Fahrzeuges angebracht worden sein. Dies erweckt bei *Subway* eher den Eindruck, die Kamera würde in hoher Geschwindigkeit knapp über den Straßen von Paris fliegen und nicht die exakte Perspektive des Lenkers wiedergeben (siehe Abb. 44 und 45).



Abb. 44: *Les Amants du Pont-Neuf*, Minute: 0:02:43



Abb. 45: *Subway*, Minute: 0:01:04

Dagegen wirkt der Anfang von *Les Amants du Pont-Neuf* durch die leicht verwackelten Filmaufnahmen aus dem Inneren des Autos heraus wie der Beginn einer Reportage oder Dokumentation, bildtechnisch ungeschönt und daher sehr authentisch.

Es bleibt festzuhalten, dass die Anfangssequenz von *Les Amants du Pont-Neuf* aus keinen aufwendigen Kamerafahrten oder Einstellungen besteht. Die Kamera verlässt in dieser ersten Sequenz nie das besagte Automobil. Selbst beim Schnitt auf den Außen- und dann auf den Rückspiegel macht die Kamera nichts weiter, als das Verhalten und die Blickweise des Fahrers zu imitieren. Erst in Minute 0:02:53 löst sich das Auge der Kamera vom Taxi und begibt sich auf die Straße zu den beiden Protagonisten Alex und Michèle.

So simpel Carax in seinen Film einführt, so effektiv enthält diese erste Sequenz bereits alle wichtigen Informationen, aus denen sich die Handlung in weiterer Folge ergibt. Die musikalische Einleitung durch das Cello kann als so genanntes *Planting* angesehen werden. Dem Zuseher wird ein Hinweis gegeben, mit dem er momentan noch nichts anzufangen weiß. Im späteren Handlungsverlauf des Films wird ihm jedoch bewusst, dass die Klänge des Cellos auf die gescheiterte Liebesbeziehung zwischen der Protagonistin Michèle und dem Cellisten Julien verweisen.

Durch den subjektiven Filmbeginn aus dem Inneren des Taxis heraus wirkt es für den Rezipienten so, als würde er eben mit jenem Taxi unmittelbar ins Filmgeschehen hineingeführt werden. Nachdem es dann zum ersten Kontakt mit den beiden Hauptfiguren gekommen ist, bleibt der Zuschauer plötzlich auf der Straße zurück, wo er mit dem volltrunkenen Alex und der umherirrenden Michèle näher vertraut gemacht wird.

#### Un mise-en-scène à la Godard (0:38:53–0:40:22)

Michèle träumt, sie würde dem Cellospieler und ehemaligen Geliebten Julien einen Kopfschuss verpassen und wacht in Minute 0:39:01 alleine in der Métro auf. Im Glauben, sie hätte Julien tatsächlich ermordet, springt sie verzweifelt von ihrem Sitz auf, betätigt den Nottürschalter und will sich bereits aus dem fahrenden Waggon werfen. Im nächsten Moment fährt der Zug jedoch in die Station ein, wo bereits eine Gruppe Kinder darauf wartet einzusteigen.



Abb. 46–53 (vlnr.): *Les Amants du Pont-Neuf*, Minute: 0:39:23–0:39:47

In Minute 0:39:20 sieht man Michèle in einer *halbtotalen Einstellung* über den Bahnsteig der Station laufen. Es folgen verwackelte Aufnahmen, die zunächst eine Helikopterstaffel am Himmel zeigen, dann einen Vogelschwarm in der Luft, weiters eine Panzerbrigade, die durch die Straßen fährt, und schließlich marschierende Soldaten in unterschiedlichen Uniformen. Der nächste Schnitt zeigt wieder Michèle. In einer ebenso verwackelten *halbnahen Einstellung* läuft sie an einer, hinter Absperrzäunen zurück gehaltenen, Menschenmenge vorbei. Im Anschluss daran sieht man eine Parallelmontage, die die eben beschriebenen Aufnahmen mit einer frontalen Kamerafahrt auf den Protagonisten Alex kombiniert (Abb. 46–53). Die sich nun wiederholenden Schnitte auf die laufende Michèle, auf den Panzerzug, auf die marschierenden Soldaten und auf den Protagonisten Alex, enden, als die Protagonistin schließlich die *Pont-Neuf* erreicht und sich mit Alex' Rotweinflasche zu betrinken beginnt. Da sich die Kamera den Darstellern in *Les Amants du Pont-Neuf* fast durchgehend ruhig und behutsam annähert, ihre Handlungen in langsamen Fahrten, Schwenks oder starren Einstellungen einfängt, sticht die hier beschriebene Sequenz besonders hervor. Sie stellt, wenn man so will, eine totale Umkehrung der übrigen filmischen Erzählweise dar. Die Kamera schwenkt hier wild durch die Gegend, fängt gewisse Motive ein und verliert sie dann wieder. Die Aufnahmen wirken wie von einem Touristen oder Amateur gefilmt. Isoliert betrachtet könnte diese

Sequenz einem abstrakten Film entsprungen sein. Tatsächlich dokumentieren die Aufnahmen aber eine öffentlich zelebrierte, historische Gedenkfeier, nämlich die 1989 stattfindende 200-Jahr-Feier der Französischen Revolution.

Aber nicht nur die visuellen Inhalte der erörterten Sequenz wirken abstrakt. Auch die Tonebene bricht mit der Konformität des klassischen Erzählkinos. Als Michèle in Minute 0:39:20 die Métro verlässt und über den Bahnsteig läuft, fehlt plötzlich der O-Ton. Erst in Minute 0:39:24, als man einen Vogelschwarm über den Himmel ziehen sieht, setzt der Ton wieder ein. Wie das Sehen stellt auch das Hören einen wesentlichen Reiz für die gelungene filmische Illusion von Realität dar. Werner van Appeldorn schreibt:

„Nun wird eine Szene in der Regel aus einer Vielzahl von Bildeinstellungen zusammengesetzt, die der Zuschauer bei sachgemäß ausgeführter Bilddramaturgie als Kontinuum erlebt. Diese Kontinuität darf auch nicht durch Tonsprünge an den Schnittstellen gestört und damit wieder ins Bewusstsein gerufen werden.“<sup>163</sup>

In *Les Amants du Pont-Neuf* führt die etwa 4 Sekunden lang andauernde Unterbrechung des O-Tons zu einem klaren Verlust der von Appeldorn angesprochenen Kontinuität. Der Rezipient wird sich wieder der „Künstlichkeit“ des Films bewusst, was wiederum die vom Film geschaffene Realität in Frage stellt.

Vor allem bei dieser Szene dürfte sich Carax von Jean-Luc Godard inspirieren haben lassen. Man denke dabei an eine ähnliche Begebenheit in *Le Mépris*, in der Godard während eines Musikkonzerts, bei allen dialoghaltigen Zwischenschnitten die Musik abbrechen lässt.<sup>164</sup>

Von Minute 0:41:22 bis 0:42:15 driftet Carax mit seinem Film kurz in eine Fantasiewelt ab, in der die Größenrelationen auf einmal nicht mehr der Realität entsprechen. Nachdem sich Michèle und Alex in der Nacht der 200-Jahr-Feier der Französischen Revolution betrunken haben, liegen sie lachend, filmisch auf die Größe etwa einer Weinflasche geschrumpft, entlang einer Gehsteigkante. Die Kamera führt hier eine linksseitige Parallelfahrt, vorbei an zwei riesig erscheinenden leeren Weinflaschen und Zigarettenstummeln, aus. Interessant ist dabei auch, dass sich nicht nur die Körpergröße der Protagonisten verändert hat, sondern auch die Tonhöhe ihrer Stimmen, die sich nun fiepsig anhören. Nachvollziehbar für den Rezipienten erscheint diese Stelle im Film vor

---

<sup>163</sup> Appeldorn, Werner van, *Handbuch der Film- und Fernsehproduktion. Psychologie, Gestaltung, Technik*, München: TR <sup>5</sup>2002, S. 317.

<sup>164</sup> Vgl. *Die Verachtung. Le Mépris*, Regie: Jean-Luc Godard, DVD-Video, Arthaus-Kinowelt Home Entertainment; (Orig. *Le Mépris*, Frankreich/Italien 1963), 1:06f.

allem durch den Alkoholkonsum, der die Wahrnehmung der Protagonisten beeinträchtigt haben könnte, sodass diese plötzlich annehmen, sie wären geschrumpft. Dies ist natürlich nur eine von vielen möglichen Interpretationen. Die Szene wirkt jedoch auch wie ein filmischer Kommentar zu jenen Kritikpunkten, die Theodor W. Adorno in seinem *Prolog zum Fernsehen* in Bezug auf dieses neue Medium formuliert hat:

„Die visuellen Bilder sind sehr viel kleiner als die im Kino. [...] Einstweilen dürfte das Miniaturformat der Menschen auf der Fernsehfläche die gewohnte Identifikation und Heroisierung behindern. Die da mit Menschenstimmen reden, sind Zwerge. Sie werden kaum in demselben Sinn ernst genommen wie die Filmfiguren. [...] Die Männchen und Weibchen, die man ins Haus geliefert bekommt, werden der unbewußten Perzeption zum Spielzeug.“<sup>165</sup>

Denkt man an Kafkas *Die Verwandlung*, dann findet sich die Verkleinerung des Menschen auch als Kunstgriff in der modernen Literatur wieder. Die Reduzierung des Menschen auf die Größe eines Kleintiers oder sogar Insekts kann in Kafkas Erzählung, wie auch in Carax' Film für die Ausgrenzung von der Gesellschaft stehen. Es kommt zu einer Aufhebung der Unterscheidung zwischen Mensch und Tier, zwischen leben und vegetieren. In *Les Amants du Pont-Neuf* verdeutlicht die Verkleinerung auch sehr stark die verzweifelte Situation der beiden Hauptfiguren. Bemerkenswert ist jedoch, dass sich Michèle bewusst für ein Leben auf der Straße entscheidet. Ihre aussichtslose Zukunft hat sie dazu bewegt eine Opferrolle einzunehmen. Der Faktor Größe stellt jedoch auch in bekannten Märchenerzählungen, wie Lewis Carrolls *Alice's Adventures in Wonderland* oder im Grimmschen Märchen *Daumesdick* einen wesentlichen Aspekt dar. Damit findet sich in *Les Amants de Pont-Neuf* ein weiterer Bezug zum Märchen.

Schließlich endet diese fantastische Szene mit einem Blitz und einem lauten Knall, der zu einem gigantischen Feuerwerk überleitet. Von Minute 0:43:47 bis 0:43:53 zeigt die Kamera die Spiegelung des Feuerwerks in der Seine, die wie der Blick durch ein Kaleidoskop erscheint (Abb. 49). Die bunten Farben und Formen, die im Wasser zu neuen Mustern verschwimmen, können viele Bedeutungen annehmen. Sie könnten den Rauschzustand der beiden Protagonisten symbolisieren und unterstreichen. Sie könnten aber auch als Metapher für die Vielfalt des Lebens gedeutet werden.

---

<sup>165</sup> Adorno, Theodor W., "Prolog zum Fernsehen", *Gesammelte Schriften 10-2. Kulturkritik und Gesellschaft II. Eingriffe, Stichworte, Anhang*, Hg. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 507– 517, S. 508f.



Abb. 54: *Les Amants du Pont-Neuf*, Minute: 0:43:52

In der nun folgenden Sequenz (Minute: 0:44:02–0:46:33) erlebt der Zuseher einen unerwarteten Performance-Akt der beiden Hauptdarsteller, der sich durch seinen Aufführungscharakter wieder stark von der übrigen Filmästhetik abhebt. Zu einem Medley aus französischen Akkordionspiel, arabischen Gesängen, sinfonischen Geigenmelodien, Rock, Synthi-Pop, Rap-Musik und Walzerklängen, laufen, tanzen und turnen Michèle und Alex in einem tranceartigen Zustand auf der Brücke umher, die nun zu einer Kulisse und Bühne ihres Improvisationstanzes wird. Auf der Tonebene ist deutlich der Song *Strong Girl* (1988) von Iggy Pop herauszuhören, dessen Songtext mit Zeilen wie: „I need a strong girl, cause war’s where I’m going.“ durchaus auf die emotionale Krise der Figur von Michèle bezogen werden kann. Erwähnenswert ist weiterhin, dass der Künstler Iggy Pop zu den Urvätern des Punkrock gezählt wird.

Damit verweist nicht nur Besson mit seiner Figur Fred auf die Punkbewegung der 1980er Jahre sondern auch Carax. Neben einer kurzen Szene in Minute 0:28:48 in der ein junger, schlafender Punk zu sehen ist, stellt ebenso der besagte Song von Iggy Pop einen Bezug zum Aufbegehren der jungen Generation gegen die Normen und Werte der Gesellschaft der 1980er Jahre dar.

Ein symbolträchtiges Element in Carax‘ *Les Amants du Pont-Neuf* nimmt, wie der Titel schon sagt, die Brücke selbst ein. Da sie alt und baufällig ist, wird sie für die Öffentlichkeit, wenn auch nur für die Zeit ihrer Sanierung, unzugänglich gemacht. Auf diesem von der Gesellschaft abgetrennten Ort finden sich die drei Hauptakteure Alex, Michèle und Hans ein. Während das Leben und der Alltag an den beiden Ufern der Seine vorbeizieht, verlieren sich die drei Außenseiter in einer nicht enden wollenden Trunkenheit, die ihnen das Leben erträglicher erscheinen lässt. Dieses Sich-Entfernen von der Normalität wird symbolisiert durch das Friedrich-Rückert-Gedicht *Ich bin der Welt*

*abhanden gekommen* nach der Melodie von Gustav Mahler, das der alte Clochard Hans anstimmt (Minute: 1:03:08).

Über die Bedeutung der Brücke schreibt Horst Peter Koll von der Filmzeitschrift *Film-Dienst*:

„Von der Brücke aus sieht man die Menschen an den Ufern, doch sie selbst ist nur ein Aussichtspunkt, ein Refugium für diejenigen, die vom Treiben ausgeschlossen sind oder sich selbst ausschließen. Für jene stellt sich die Brücke quer zum dahinfließenden Strom, trotzig und unbeweglich, mächtig und doch stets passiv. Der Pont-Neuf bedeutet für Alex Sicherheit und Ruhe; [...] sie ist nur ein Provisorium, Symbol eines Ausnahmezustandes.“<sup>166</sup>

Mit der Renovierung der Brücke endet schließlich auch das Martyrium von Michèle und Alex, die ihr Leben, so lässt das Happy End vermuten, wieder in den Griff bekommen. Der alte Clochard Hans und einstige „Herrscher der Brücke“, wie es Koll formuliert, geht gewollt oder durch einen Unfall – die Szene lässt beide Schlüsse zu – in den Tod, der für ihn ebenso die Erlösung seiner Lebensqual bedeutet.

## 7. Schlussbemerkung und Zusammenfassung

Am Anfang dieser Arbeit wurde die „technisch-ästhetische Dialektik“ als Konstante in der Entwicklung des französischen Films erörtert. In welchem Zusammenhang steht jedoch dieses Wechselspiel zum *Cinéma du look*? Wie in Kapitel 2 erwähnt, beschreibt die „technisch-ästhetische Dialektik“ die Entwicklung von einem technisch-versierten Film, der durch seine Effekte fasziniert, zu einem technisch-künstlerischen Film, in dem die Technik dazu genutzt wird, ein ästhetisch ambitioniertes Werk zu erschaffen. Mit der technischen Weiterentwicklung des Mediums rückt wieder die technische Attraktivität des Films in den Vordergrund.

Als Regisseur der *Nouvelle Vague* und Autor der *Cahiers du Cinéma* machte François Truffaut den Filmen der *Tradition de Qualité* der 1950er Jahre den Vorwurf, dass es ihnen an ästhetischer Ambition mangle und sie technisch gesehen zu brilliant bzw. zu handwerklich seien.<sup>167</sup> Diesen Vorwurf muss sich auch das *Cinéma du look* der 1980er Jahre gefallen lassen. Die Tatsache, dass Jean-Jacques Beineix und Luc Besson auch als

---

<sup>166</sup> Koll, Horst Peter, "Die Liebenden von Pont-Neuf", *Film-Dienst* 13, <http://cinomat.kim-info.de/filmdb/langkritik.php?fdnr=29648> 1992, 11.04.2012.

<sup>167</sup> Vgl. Frisch, *Mythos Nouvelle Vague. Wie das Kino in Frankreich neu erfunden wurde*, S. 60 und Nowell-Smith, *Geschichte des internationalen Films*, S. 316.

Werbefilmregisseure tätig waren<sup>168</sup>, hat zu der Auffassung geführt, dass das *Cinéma du look* vor allem als ein Kino der Werbeästhetik zu betrachten sei. Zum Thema „Werbeästhetik im französischen Kino der 1980er Jahre“ befasst sich ausführlich Marie-Thérèse Journot. Sie fasst die Kritik am *Cinéma du look* wie folgt zusammen:

„A l’analyse du contenu des critiques, on dégage un certain nombre d’éléments qui servent à construire les critères de l’esthétique publicitaire pour les médias. Ils concernent en priorité l’image, objet des reproches les plus vifs, puis la narration, enfin le contenu du film. On peut les résumer ainsi: une ornementation excessive et non motivée de l’image, une narration insuffisante – on regroupe là les reproches sur le scénario, jugé inexistant, les personnages stéréotypés et l’invraisemblance des situations -, une représentation caricaturale de notre modernité réduite à ses tares les plus flagrantes.“<sup>169</sup>

Die Hauptkritik am *Cinéma du look* richtet sich erstens gegen die übermäßigen „Verzierungen“ („une ornementation excessive“) und damit gegen die Ausstattung und Requisite, die den Versuch unternehme, kunstvolle Räume für das Spiel der Darsteller zu konstruieren (z.B. Jules und Gorodishs Loft). Zweitens gegen die teils künstlerisch anmutenden Filmaufnahmen, die von den Kritikern in Verbindung mit der *Storyline* als unmotiviert und ohne Zusammenhang gesehen würden („non motivée de l’image“), und drittens gegen die Filmhandlung, welche als unzureichend bzw. nicht existent („une narration insuffisante“/„scénario, jugé inexistant“) empfunden würde. Darüber hinaus würden die Filmcharaktere einfache Klischees bedienen („les personnages stéréotypés“) und bestimmte Szenen zu unrealistisch erscheinen („l’invraisemblance des situations“), wodurch diese Filme jeglicher Authentizität entsagen. Das *Cinéma du look* gebe daher ein groteskes bzw. karikaturistisches Bild unserer Moderne wieder, die auf ihre offenkundigsten Fehler reduziert würde („une représentation caricaturale de notre modernité réduite à ses tares les plus flagrantes“). Nun könnte man annehmen, dass sich das *Cinéma du look* in der besagten Phase der Rückkehr des Films zu einem Medium der technischen Attraktion befindet. Außer Frage steht, dass sich die Filmtechnik seit der Glanzzeit der *Nouvelle Vague* bis zu den 1980er Jahren weiterentwickelt hat. Wie eingangs erwähnt, kommen in den Produktionen des *Cinéma du look* flexiblere Kamerasysteme (z.B. die Kameras von Panavision, das Steady-Cam-System oder der Kamerakran genannt „louma camera“) zum Einsatz.<sup>170</sup> Die „durchdesignten“ *Settings* und

<sup>168</sup> Vgl. Hayward, *Luc Besson*, S. 12 und Powrie, *Jean-Jacques Beineix*, S. 16.

<sup>169</sup> Journot, Marie-Thérèse, *Le courant de „l’esthétique publicitaire“ dans le cinéma français des années 80. La modernité en crise*. Beineix, Besson, Carax, Paris: L’Harmattan 2004, S. 15f.

<sup>170</sup> Vgl. Hayward, *Luc Besson*, S. 39 und *Diva*, Regie: Jean-Jacques Beineix, DVD-Video, Arthaus-Kinowelt Home Entertainment 2009; (Orig. Frankreich 1981), 1:51.

künstlerisch wirkenden Filmaufnahmen verstärken zudem den Eindruck, das *Cinéma du look* wäre ein Kino, das vor allem mit seinen optischen Reizen Aufmerksamkeit erreichen will. Dennoch sollten weder die bessere Filmtechnik, noch die Aktivitäten der Regisseure im Bereich des Werbefilms dazu herangezogen werden, um das *Cinéma du look* als „einfaches“ oder inhaltsloses Kino abzustempeln. Natürlich polarisieren die Filme von Beineix, Besson und Carax sehr stark. Auf der einen Seite sieht Fredric Jameson in *Diva* ein Werk, das die Wende zur Postmoderne im französischen Film einleitet<sup>171</sup>, auf der anderen Seite wird die Vermischung von High und Low Culture als ein Kino der Werbeästhetik missverstanden. Es lassen sich jedoch sehr wohl eine Reihe von Kriterien formulieren, die den künstlerischen Anspruch des *Cinéma du look* unterstreichen. Oberflächlich gesehen, bringt das *Cinéma du look* ein Abbild des technischen Fortschritts, der Lebenskultur und des Zeitgeists der 1980er Jahre auf die Leinwand. Wir entdecken in diesen Filmen technische Errungenschaften wie den Mobilfunk (*Diva*, Minute: 0:57:10–0:57:20), Vorläufer der aufkommenden Videospieleautomaten (*Diva*, Minute: 1:15:25–1:15:36) und die für den Konsumenten einfach gewordenen Möglichkeiten der Tonaufnahme und Wiedergabe mittels Audiorekorder (z.B. Jules Tonbandgerät in *Diva* oder das Medium Musikkassette am Anfang von *Subway*). Die nun folgende Zusammenfassung der inhaltlichen und ästhetischen Parallelen zwischen den Filmen *Diva*, *Subway* und *Les Amants du Pont-Neuf* soll dazu beitragen, das *Cinéma du look* von einem simplen „Kino der Attraktionen“ abzuheben.

## 7.1 Inhaltliche Parallelen

### I. Der „Nicht-Ort“ (frz. „non-lieu“) als Schauplatz

In *Diva* existieren gleich mehrere Schauplätze, die vom Alltagsleben und dem gesellschaftlichen Treiben isoliert sind. Der Ethnologe Marc Augé definiert diesen Terminus wie folgt:

„So wie ein Ort durch Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet ist, so definiert ein Raum, der keine Identität besitzt und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen läßt, einen Nicht-Ort.“<sup>172</sup>

---

<sup>171</sup> Vgl. Jameson, *Signatures of the Visible*, S. 55.

<sup>172</sup> Augé, Marc, *Nicht-Orte*, München: Beck <sup>2</sup>2011; (Orig. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris: Édition du Seuil 1992), S. 83.

„Wie man leicht erkennt, bezeichnen wir mit dem Ausdruck «Nicht-Ort» zwei verschiedene, jedoch einander ergänzende Realitäten: Räume, die in Bezug auf bestimmte Zwecke (Verkehr, Transit, Handel, Freizeit) konstituiert sind, und die Beziehung, die das Individuum zu diesen Räumen unterhält. [...] So wie die anthropologischen Orte Organisch-Soziales hervorbringen, so schaffen die Nicht-Orte eine solitäre Vertraglichkeit.“<sup>173</sup>

Zu diesen „Nicht-Orten“ zählen z.B. in *Diva* Jules Garagenloft, Gorodishs surreales, schwarzes Wohnzimmer in einem leer stehenden Fabrikgebäude und der einsame Leuchtturm am Meer.

In *Subway* flüchtet sich der Protagonist Fred in das unterirdische Labyrinth der Pariser Métro. Interessant ist dabei die Doppelfunktion dieses Schauplatzes. Während die Menschenmassen tagtäglich durch die U-Bahnstationen strömen, existiert in den Schächten und Gängen unter den Bahnsteigen eine seltsame Parallelwelt, in der sich eine Gruppe von Außenseitern einen eigenen Lebensraum geschaffen hat.

Im Gegensatz zu den Filmen von Beineix und Besson hat Carax das Setting seiner Handlung noch stärker zentriert, nämlich auf die berühmte Brücke *Pont-Neuf*. Normalerweise würde sie zwei „lebendige“ Ufer miteinander verbinden, aufgrund ihrer Baufälligkeit ist sie jedoch vorübergehend für die Öffentlichkeit gesperrt. Dieser Umstand verwandelt auch diesen Schauplatz, der sich mitten in Paris befindet, zu einem „Nicht-Ort“.

## II. Junge Außenseiterfiguren und Rebellen

In *Diva* haben wir den jungen Postboten Jules kennen gelernt, der zwar durch seinen Beruf mit vielen Menschen in Berührung kommt, dafür aber alleine und ohne Familie in einem Garagenloft lebt, das als merkwürdiger Kunstraum erscheint. An diesem ungewöhnlichen Wohnort kann er seiner Leidenschaft für die Oper und seiner zum Fetischismus neigenden Verehrung für die Opernsängerin Cynthia Hawkins ungestört nachgehen. Neben ihm können noch die Charaktere Alba und Gorodish als Außenseiterfiguren identifiziert werden. Immerhin leben sie alleine in einem alten, leerstehenden Fabrikgebäude.

In *Subway* erleben wir den Protagonisten Fred als Einzelgänger, der durch seine Zugehörigkeit zur Punkbewegung eine rebellische Grundhaltung der Gesellschaft gegenüber vorlebt. Für den Zuschauer bleiben die Familienverhältnisse von Fred völlig unklar. Eine Einzelgängerin stellt auch die schöne Héléna dar. Obwohl sie durch die Heirat mit einem wohlhabenden Geschäftsmannes ein Mitglied der gesellschaftlichen

---

<sup>173</sup> Augé, *Nicht-Orte*, S. 96.

Oberschicht geworden ist, fühlt sie sich in ihrem Lebensumfeld als Gefangene und durch die Restriktionen ihres Ehemanns wie ein „Vogel im goldenen Käfig“. Da Héléna im Verlauf des Films gegen die snobistische Gesellschaft ihres Gatten aufbegehrt und sich noch dazu auf die Seite von Fred und dessen Freunde stellt, wird auch sie zu einer Rebellin.

*Les Amants du Pont-Neuf* zeigt am Beispiel des jungen *nouveaux pauvre* Alex und der jungen erblindenden Malerin Michèle, was es bedeutet, ein Leben am Rande des Abgrundes zu führen. Im Gegensatz zu Michèle, die verzweifelt von ihrer Familie gesucht wird, erfährt der Zuschauer nichts über die Umstände, die Alex auf die Straße getrieben haben, und auch seine Familienverhältnisse bleiben im Dunklen.

### III. Die Protagonisten haben innere Konflikte auszutragen

In *Diva* hat sich Jules durch seine ausufernde Verehrung für die Opernsängerin Cynthia Hawkins (illegale Tonbandaufnahme/Diebstahl des Kleides), in ein Netz aus Intrigen und Verbrechen verstrickt. Nur durch die Hilfe seiner neuen Freunde Alba und Gorodish kann er sich schließlich aus seiner Misere befreien. Da er mit seinen Taten auch seine geliebte Diva in Gefahr gebracht hat, veranlasst ihn am Ende sein schlechtes Gewissen dazu, seine Fehler wieder gutzumachen.

Der innere Konflikt bei Fred wird durch die Figur der schönen Héléna ausgelöst. Da er sich in sie verliebt hat, spielt er mit dem Gedanken, seine kriminellen Pläne aufzugeben und in eine mögliche Zukunft mit ihr zu investieren. Genauso hat Héléna damit zu kämpfen, sich von ihrem herrschsüchtigen Ehemann zu lösen, da auch sie Gefühle für den interessanten Fred entwickelt. Beide Figuren haben demnach eine emotionale Entscheidung zu fällen, die ihr Leben von Grund auf verändern könnte.

Bei Alex und Michèle ergibt sich eine innere Krise aus den Faktoren Krankheit, Liebe, Treue und Verlustangst. Alex beginnt im Zusammenleben mit Michèle eine bessere Zukunft zu sehen. Je leidenschaftlicher er sich jedoch in sie verliebt, desto mehr wird er von Verlustängsten in den Wahnsinn und schließlich zu einer Amoktat getrieben. Michèle hat sich zu Beginn der Filmhandlung schon aufgegeben. Sie will ihr restliches Dasein auf der Straße abseits der Gesellschaft fristen und ein letztes Mal das Selbstporträt von Rembrandt im Louvre sehen. Da sie annimmt, ihr Leben würde in Trostlosigkeit und Dunkelheit enden, lässt sie sich auf eine Beziehung zu dem jungen Clochard Alex ein. Als sie später erfährt, dass ihre Augenkrankheit doch geheilt werden kann, ist sie sich ihrer Gefühle gegenüber Alex nicht mehr sicher.

#### IV. Unglückliche Liebesbeziehungen

Es zeigt sich also, dass der Liebesthematik eine sehr massive Präsenz in diesen Filmen zukommt. In *Diva* ist der Postbote Jules unglücklich in die ihm unerreichbar erscheinende Operndiva Cynthia Hawkins verliebt. In *Subway* verliert der mittellose Punk Fred sein Herz an die schöne Héléna, die durch ihre Zugehörigkeit zur gesellschaftlichen Oberschicht ebenfalls als unerreichbar erscheint und in *Les Amants du Pont-Neuf* lässt sich die gutbürgerliche Michèle – in der Annahme sie würde ihr Augenlicht verlieren – auf eine Liebesbeziehung zu dem jungen Clochard Alex ein.

#### V. Gewalt

Ein weiterer Faktor, der sich sowohl bei Beineix als auch bei Besson und Carax finden lässt, ist die Gewalt. Während die Charaktere in ihren Filmen einerseits eine durch die Liebe hervorgerufene emotionale Zerrissenheit durchleben, kommt es andererseits zu sehr rohen Gewalthandlungen. So wird beispielsweise in *Diva* in Minute 0:12:10 bis 0:12:30 die Prostituierte Nadia auf offener Straße erstochen oder aber in Minute 1:35:00 bis 1:36:00 ein unschuldiger Taxilenker von den beiden Killern Le Curé und L'Antillais bewusstlos geschlagen, anschließend auf die Bank einer Bushaltestelle gesetzt und schließlich in die Luft gesprengt. In *Les Amants du Pont-Neuf* zündet Alex das Auto eines Plakatierers an, um zu verhindern, dass weitere Plakate von Michèle in der Métro-Station angebracht werden. Als der unschuldige Plakatierer schließlich aufgebracht zu seinem Wagen läuft, schlägt das Feuer auf ihn über und er stirbt einen qualvollen Flammentod. Etwas weniger drastisch inszeniert ist die Gewaltszene am Ende von *Subway*, in der Fred durch einen Pistolenschuss ermordet wird.

Die Gewalt in den *Cinéma du look*-Filmen kann auf den Einfluss des US-amerikanischen Filmschaffens<sup>174</sup> in Frankreich zurückgeführt werden, sie ist Performanceakt und „designer-violence“, um es mit den Worten von Hayward zu sagen.<sup>175</sup> Dies trifft vor allem auf die Gewalt in den Filmen von Besson zu, der drei Jahre in den Universal Studios in Hollywood gearbeitet hat und die amerikanischen Actionfilme und Thriller als Vorbilder sieht. Weiters sollte man berücksichtigen, dass die

---

<sup>174</sup> Ich würde nicht so weit gehen, wie Susan Hayward, die in diesem Zusammenhang von einem US-amerikanischen Kulturimperialismus spricht („This was due in part to a resurgence of American cultural imperialism [...]“).

Vgl. Hayward, Susan, *French National Cinema*, New York: Routledge <sup>2</sup>2005, S. 244.

<sup>175</sup> Vgl. Ebenda.

Gewaltszenen in den Filmen von Beineix, Besson und Carax auch die Perspektivlosigkeit der französischen Jugend in dieser Zeit ausdrücken.

## VI. Schauplatz Métro

Die Pariser Métro als unterirdischer Schauplatz stellt eine weitere Gemeinsamkeit der hier analysierten Filme dar. Man denke z.B. an die Szene in *Diva*, in der Jules auf der Flucht vor der Polizei mit seinem Moped durch die Métro-Station fährt, oder aber an die Szene in *Les Amants du Pont-Neuf*, in der Michèle und Alex auf der Suche nach einem Cellospieler durch die Gänge der Métro laufen. Eine noch größere Bedeutung erfährt die Métro natürlich in *Subway*, da sie hier den zentralen Schauplatz darstellt. Dass die Pariser Métro in den Filmen des *Cinéma du look* nicht nur als ein beliebiges Setting für eine Actionsequenz dient, unterstreicht folgendes Zitat von Hayward:

“The métro becomes a labyrinth that fascinates in its familiar unfamiliarity. Furthermore, the métro is a meeting place for the *génération Besson*. Young people do meet there and do deals there and they do get stopped by the métro police and harassed by them. And it is in this respect that the characterisation of Fred is, ultimately, ‘believable’. The young are a mixture of the tough, the street-wise and the inexperienced. So there is pleasure in identification for them and there is also, of course, pleasure in seeing the police outwitted and outplayed by the young.”<sup>176</sup>

Die gewohnte Umgebung der Métro wird im *Cinéma du look* in ein fremdartiges Labyrinth verwandelt. Darin liegt für Hayward die Faszination dieses Schauplatzes („[...] a labyrinth that fascinates in its familiar unfamiliarity.“). Des Weiteren stellen die Gänge und Hallen dieses öffentlichen Verkehrsmittels einen Ort dar, an dem sich die französische Jugend der 1980er Jahre trifft. Wie in Kapitel „Die 1980er Jahre in Frankreich: Politik, Gesellschaft und die Probleme der Jugend“ erwähnt, findet das *Cinéma du look* beim jugendlichen Publikum großen Zuspruch. Hayward erklärt sich die Popularität dadurch, dass sich die jugendlichen Zuseher mit den Inhalten dieser Filme identifizieren können. Wahrscheinlich wurden viele von ihnen schon einmal selbst von der (Métro-)Polizei aufgehalten. Sie können sich daher gut in Charaktere wie den jungen Punk Fred hineinfühlen und genießen es zu sehen, wie die Polizei z.B. in *Subway* von der Jugend ausgetrickst wird. Die Métro als Filmlocation lässt aber noch eine weitere Interpretation zu, nämlich die der „Anderswelt“. Als ein Ort, der sich unter der Erde befindet, an dem die Figuren des *Cinéma du look* zumeist einen Kampf um Leben und

---

<sup>176</sup> Hayward, *Luc Besson*, S. 40.

Tod führen (vor allem in *Diva* und *Subway*), weckt die Métro auch Assoziationen zur Unterwelt des Hades in der griechischen Mythologie.

Nicht vergessen werden darf jedoch, dass die Pariser Métro ebenso wie der Eiffelturm oder der Louvre zu den Wahrzeichen der Stadt zählen und überall auf der Welt mit Paris verbunden werden. Die wenigen Verfolgungsjagden mit dem Auto und das vermehrte Zurückgreifen auf die Métro in den *Cinéma du look*-Filmen könnte natürlich auch als Anzeichen interpretiert werden, dass das Automobil in den 1980er Jahren an Stellenwert verliert und die Menschen wieder vermehrt „antiautomobil“ eingestellt sind.

## VII. Filmische Zitate

In allen drei analysierten *Cinéma du look*-Filmen finden sich Verweise auf andere Filme. Wie bereits in Kapitel 5.1 erwähnt, gibt es in *Diva* eine Anspielung auf die berühmte Szene von Marilyn Monroe aus Billy Wilders *Das verflixte 7. Jahr*. Man kann aber auch in Gorodishs Puzzlespiel eine Parallele zu Orson Welles *Citizen Kane* erkennen, da hier die Figur Susan in einer Szene ebenso ein Puzzle legt, welches stellvertretend für die einzelnen Fragmente des Films gesehen werden kann.<sup>177</sup>

In *Subway* erinnert z.B. die Neonröhre in Freds Hand in Minute 0:19:09 an ein Laserschwert und damit an George Lucas' erfolgreiche Star Wars-Filmreihe.<sup>178</sup> Darüber hinaus weist die Schlusssequenz von Bessons Film, in der Héléna auf Fred zugelaufen kommt und dieser plötzlich von einem Killer erschossen wird, eine große Ähnlichkeit zum Filmende von Jean-Luc Godards *À bout de souffle* auf, in der der Kleinganove Michel von der Polizei erschossen wird und die Amerikanerin Patricia auf ihn zugelaufen kommt.<sup>179</sup>

Die Wiederholung berühmter Szenen aus anderen Filmen innerhalb der Werke des *Cinéma du look* fungiert jedoch nicht nur als kleiner Gag am Rande. Der Rückgriff auf bekannte Filminhalte und deren Kombination mit neuen filmischen Inhalten kann ebenfalls als Merkmal eines postmodernen Filmdiskurses gesehen werden.

---

<sup>177</sup> Vgl. *Citizen Kane*, Regie: Orson Welles, DVD-Video, Arthaus-Kinowelt Home Entertainment 2009; (Orig. USA 1941), 1:35f und Pizzera, *Cinéma du look. Spiegel einer Generation*, S. 103.

<sup>178</sup> Vgl. Pizzera, *Cinéma du look. Spiegel einer Generation*, S. 102.

<sup>179</sup> Vgl. *Außer Atem*, Regie: Jean-Luc Godard, DVD-Video, Arthaus-Kinowelt Home Entertainment 2009; (Orig. *À bout de souffle*, Frankreich 1959), 1:23–1:25 und Pizzera, *Cinéma du look. Spiegel einer Generation*, S. 102.

## 7.2 Ästhetische Parallelen

### I. Spiegelung und Verzerrung

Ein Autor der *New York Times* beanstandet in seiner Filmkritik zu Beineix' *Diva*, dass es in diesem Film zu viele gespiegelte oder verzerrte Aufnahmen gäbe (siehe Kapitel 6.2.2).<sup>180</sup> Aber auch Carax nutzt die Spiegelung und Verzerrung als Stilmittel für seinen Film, so wenn wir z.B. die Protagonisten Alex und Michèle am Anfang von *Les Amants du Pont-Neuf* im Seiten- und Rückspiegel eines Taxis wahrnehmen (Minute: 0:02:37 und 0:02:49) oder aber wenn wir das Feuerwerk zur 200-Jahr-Feier der Französischen Revolution gespiegelt und verzerrt in der Seine zu sehen bekommen (Minute: 0:43:47–0:43:53). Das gespiegelte oder verzerrte Filmbild stellt natürlich eine manipulierte Wiedergabe der Realität dar und kann auf unterschiedliche Weise interpretiert werden. So könnte man diese Szenen als Ausdruck von Modernität, Abstraktheit oder als experimentelle Filmbilder mit ästhetischer Ambition verstehen. Im Fall von Michèle und Alex, die betrunken auf der *Pont-Neuf* umhertollen, kann die „kaleidoskopartige“ Aufnahme des Feuerwerks im Wasser auch als Sinnbild für den tranceartigen Zustand der Protagonisten stehen, in dem die Grenzen zwischen Realität und Traum verschwimmen. Vielleicht aber sollen sie auch nur den märchenhaften Charakter dieser Filme unterstreichen.

### II. Point-of-View-Shot

Eine beliebte Filmeinstellung bei allen drei Regisseuren ist der *Point-of-View-Shot* (*POV-Shot*). Auffällig ähnlich führen die beiden Filme *Subway* und *Les Amants du Pont-Neuf* in das Filmgeschehen ein. Bei beiden Werken finden sich Aufnahmen, in denen die Kamera den Straßenverlauf aus der Sicht des Fahrers bzw. von ihrer Positionierung auf der Stoßstange des Automobils aus, verfolgt. Mit rasender Geschwindigkeit bringen uns diese *POV-Shots* mitten in die Stadt Paris hinein. Während Fred vor seinen Verfolgern flüchtet und schließlich mit seinem Wagen in eine Métro-Station hineinfährt, erlebt der Zuschauer in Carax' Film die Fahrt in die Stadt aus der Perspektive eines Taxifahrers und übernimmt damit dessen subjektive Sichtweise.<sup>181</sup> In *Diva* findet sich der *POV-Shot* zwar nicht am Anfang des Films, dafür aber z.B. in jener Szene, in der Jules auf seinem roten Moped vor der Polizei flüchtet (Minute: 1:05:09 und 1:06:21).

---

<sup>180</sup> Vgl. Canby, Vincent, "French Diva opens at the Plaza", *The New York Times* 16.04.1982, 28.01.2012, <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9503E6DA143BF935A25757C0A964948260>.

<sup>181</sup> Vgl. Daly/Dowd, *Leos Carax*, S. 112.

### III. Langsame Erzählweise und statische Aufnahmen

Der Vorwurf, das *Cinéma du look* würde Gemeinsamkeiten zu Musikvideo- oder Werbeclips aufweisen, lässt sich allenfalls in Bezug auf die ausgefallenen Settings, die Ausstattung und die Kameraeinstellungen vertreten, die zusammen den speziellen „Look“ dieser Filme erzeugen. Schnelle Schnittfrequenzen, wie sie in kurzen Werbespots oder Musikvideoclips vorzufinden sind, treffen für die hier analysierten Filme von Beineix, Besson und Carax jedenfalls nicht zu. Bis auf ein paar wenige Verfolgungsjagden, in denen die Kamera schnelle und verwacklungsarme Aufnahmen liefert (hier ist das *Steady-Cam System* zum Einsatz gekommen<sup>182</sup>), sind sowohl die Kameraführung als auch die Schnittfolge in allen drei Werken sehr ruhig und eingängig gehalten. Hinzugefügt werden muss, dass keiner der Regisseure in seinem Film mit großen Spezialeffekten protzt (in diese Kategorie fällt höchstens das große Feuerwerk in *Les Amants du Pont-Neuf*). Doch wie äußert sich die langsame Erzählweise in diesen Filmen? Dazu hier ein paar Beispiele:

In *Diva* verharrt die Kamera teilweise mehrere Sekunden in einer Einstellung, die durch die Wahl ihre Motive („tote“ Objekte wie z.B. ein Oldtimer in der Morgensonne) an die Kunstgattung des *Stillebens* erinnert und als „*postcard*“ *shot* bezeichnet wird (siehe Kapitel 6.1.4.3). In *Subway* äußert sich die langsame Erzählweise etwa in einer Szene, in der man Polizeiinspektor Gesberg mit einer Horde von Polizisten in Echtzeit mehrere Stockwerke innerhalb der Métro-Station hinuntergehen sieht (Minute: 0:11:38–0:12:50). Der Film *Les Amants du Pont-Neuf* enthält dagegen viele statische Aufnahmen, in denen man die Darsteller teilweise minutenlang entweder auf der Brücke oder z.B. in einer Wiese liegen sieht (siehe Minute: 1:04:11).

Die Langsamkeit der Aufnahmen wirkt wie ein Rückgriff auf die Erzähltechnik der Filme vergangener Epochen und ist damit wieder Ausdruck eines postmodernen Filmdiskurses.

### IV. Neobarock und Postmoderne – Vermischung von High und Low Culture

Alle drei Produktionen spielen mit Elementen der High und Low Culture und vermischen diese zu einer postmodernen Ästhetik.

In *Diva* wird die hohe Kunst der Oper als Tonbandaufzeichnung oder etwa als bedrucktes Motiv auf einem Minirock mit der Kultur des Alltags verknüpft. In *Subway* sind es die beiden Hauptfiguren selbst, die das Aufeinanderprallen von High und Low Culture

---

<sup>182</sup> Vgl. Hayward, *Luc Besson*, S. 39.

symbolisieren. Fred als Mitglied der Punkbewegung ist hier Vertreter der Low Culture und Héléna, die aus der gehobenen Gesellschaft kommt, Vertreterin der High Culture. Interessant ist beispielsweise auch jene Szene gegen Ende des Films (Minute: 1:38:13), in der das geplante Klassik-Konzert in der Métro-Station schließlich zu einem Popkonzert „ausartet“ und trotzdem junges wie altes Publikum begeistert.

In *Les Amants du Pont-Neuf* findet sich ein passendes Beispiel in jener Szene, in der die gesellschaftlichen Außenseiter Michèle und Alex zu den Klängen einer klassischen Walzermusik tanzen, die sich auf der Tonebene anschließend mit Musikstücken aus den Kategorien Pop, Rock, Rap und Folklore zu vermischen beginnen.

In Ausgabe N° 449 der *La Revue du Cinéma* (Mai, 1989) schreibt der französische Filmkritiker Raphaël Bassan über die Einflüsse des Neobarocks und der Filme *Barocco* (1976) von André Téchiné, *Duelle* (1976) von Jacques Rivette und *Le Berceau de cristal* (1976) von Philippe Garrel auf die Werke des *Cinéma du look*.<sup>183</sup> Damit scheint er sich gegen die allgemeine Kritik an den Filmen von Beineix, Besson und Carax zu stellen, die da lautet, dass *Cinéma du look* würde hauptsächlich auf der Mode, der Werbung und den Hochglanzmagazinen der 1980er Jahren basieren.<sup>184</sup> Die Architektur des Neobarocks oder „Neubarocks“ stellt im 19. Jahrhundert einen Rückgriff auf die Kunstelemente des Barocks dar. Auch das *Cinéma du look* greift auf die Kunst und Kultur vergangener Epochen zurück und verwertet sie neu. Dazu schreibt Bassan:

« Avec *Diva*, quelque chose change dans la manière d'envisager l'art au sein du cinéma commercial français. Contrairement à Epstein (impressionisme), Godard (Nouvelle Vague), Beineix ne cherche ni à faire école ni à prendre date avec l'Histoire. Il savait que les années quatrevingt ne produiraient aucun langage novateur. Les œuvres de cette décennie seraient élaborées avec des matériaux empruntés à toutes les périodes historiques, des *matériaux recyclés*, marque de ce qu'on a, parfois, appelé le « postmodernisme ». »<sup>185</sup>

Mit dem Film *Diva*, so der Filmkritiker, hat sich die Kunst innerhalb des französischen Kommerzkinos verändert. Im Gegensatz zu Filmemachern des Impressionismus wie Jean Epstein, oder der *Nouvelle Vague* wie Jean-Luc Godard versuchte Beineix weder eine eigene Schule zu machen noch einen Meilenstein in der (Film-) Geschichte zu hinterlassen („ni à prendre date avec l'Histoire“). Er war überzeugt, dass die 1980er Jahre keine innovative Sprache entwickeln würden („ne produiraient aucun langage novateur“).

---

<sup>183</sup> Vgl. Bassan, Raphaël, "Trois néobaroques français", *La Revue du Cinéma* 449, Mai 1989, S. 45–53, S. 46 und Daly/Dowd, *Leos Carax*, S. 51.

<sup>184</sup> Vgl. Daly/Dowd, *Leos Carax*, S. 51.

<sup>185</sup> Bassan, "Trois néobaroques français", S. 49.

Die Werke dieses Jahrzehnts wären aus Materialien gemacht, die allen historischen Perioden entnommen wurden. Bassan spricht hier auch von „recyclten Materialien“ („*matériaux recyclés*“). Mit „*Les trois néobaroques français*“ hat Bassan demnach eine passende Bezeichnung für die drei Hauptregisseure des *Cinéma du look* gefunden.

Wie in Kapitel „Bildanalyse“ erwähnt, ist Jean-Luc Godard ein großes Vorbild für Leos Carax. Nach Bassan soll auch der Film *Duelle* von Jacques Rivette, einem weiteren *Nouvelle Vague*-Regisseur, großen Einfluss auf das *Cinéma du look* ausgeübt haben. In einem Artikel der Zeitung *Die Zeit* wird Rivettes Werk, wie folgt beschrieben:

„Hier entsteht, inspiriert von den unterschiedlichsten Einflüssen, eine ganz neue Mythen Welt, ein phantastischer, spielerischer Kosmos von einer schöpferischen Imagination, die an Isaac Asimovs WeltraumTrilogie oder Tolkiens „Der Herr der Ringe“ erinnert: eine Welt magischer Verwandlungen, Verdoppelungen [...]“<sup>186</sup>

„Was beginnt wie eine klassische Detektivgeschichte, weitet sich aus zu einem labyrinthischen Reigen, in dem nichts feststeht, in dem jede der komplexen Kamerabewegungen neue Aspekte in den Beziehungen der Figuren enthüllt, in dem das Geheimnis dieses schillernden Karnevals zwischen den Töchtern des Feuers und den Töchtern von Paris nie enträtselt wird.“<sup>187</sup>

Der Film *Duelle* handelt von den Töchtern des Sonnen- und des Mondgottes, die beide nach einem magischen schwarzen Diamanten trachten, der es ihnen ermöglicht ein Leben auf der Erde zu führen. Wie sich aus dem Artikel der Zeitung *Die Zeit* ableiten lässt, verbindet Rivette in seinem Werk Elemente des Detektivfilms, des Märchens und des Science-Fiction-Films. Neben dem Genremix kann aber auch die künstlerische Mise-en-scène, die die einzelnen Schauplätze von *Duelle* in unterschiedliche Farben taucht, als Parallele zum designorientierten *Cinéma du look* gesehen werden.

Obwohl sich die *Nouvelle Vague* und das *Cinéma du look* rivalisierend gegenüberstehen, kann man dennoch eine gewisse Verbundenheit zwischen diesen beiden Filmrichtungen erkennen.

---

<sup>186</sup> Blumenberg, Hans C., "Phantom über Paris", *Die Zeit* 01.10.1976, 13.05.2012, <http://www.zeit.de/1976/41/phantom-ueber-paris>

<sup>187</sup> Blumenberg, Hans C., "Phantom über Paris", *Die Zeit* 01.10.1976, 13.05.2012, <http://www.zeit.de/1976/41/phantom-ueber-paris/seite-2>

### 7.3 Schlusswort

Wie die einzelnen Analysen gezeigt haben, weisen die Filme von Beineix, Besson und Carax bestimmte inhaltliche und ästhetische Parallelen auf, die eine Zusammenfassung dieser Werke unter dem Begriff des *Cinéma du look* als legitim erscheinen lässt. Da ein Manifest zu dieser neuen Filmästhetik nicht existiert – die *Nouvelle Vague* orientierte sich an Alexandre Astruc's Werk *Naissance d'une nouvelle avantgarde: le caméra-stylo* – ist vom *Cinéma du look* vielleicht nicht als eigene Schule zu sprechen aber zumindest von einem eigenen Filmtypus, der sich aus dem modernen und postmodernen Zeitgeist der 1980er Jahre herausentwickelt hat. Als eigene Filmrichtung stellt auch dieses spezielle Kino einen für die französische Filmgeschichte wichtigen Abschnitt dar. Seine spezielle Filmästhetik beeinflusst sogar noch zeitgenössische Filmproduktionen. Man denke beispielsweise an den Musikvideoclip der Popsängerin Rihanna mit dem Titel *We found Love*, um nur ein Beispiel zu nennen. Inhaltlich geht es auch hier um eine tragische Liebe zwischen zwei jungen Menschen, die, wie der Songtext mit dem Satz: „We found love in a hopeless place“ ausdrückt, an einem Ort der Hoffnungslosigkeit stattfindet. Vor allem der Look (Frisur und Kleidungsstil) der beiden Hauptdarsteller, der sich an der Mode der 1980er Jahre orientiert, erinnert stark an das *Cinéma du look*. So hat etwa die männliche Figur in diesem Clip, ähnlich wie Fred in *Subway*, blond gefärbte Haare. Aber auch die Sängerin Rihanna weckt durch ihre Kleidung Assoziationen zur Punkbewegung. Eine Szene, in der sie mit einer Weinflasche neben einem Teich sitzt, während ihr blonder Freund im Hintergrund ein Feuerwerk veranstaltet, wirkt wie ein direkter Verweis auf den Film *Les Amants du Pont-Neuf*.

Abschließend bleibt zu sagen, dass es den Regisseuren Jean-Jacques Beineix, Luc Besson und Leos Carax gelungen ist, durch ihre postmoderne Ästhetik, unterschiedliche Ausprägungen von Kultur in einen Rahmen zu fassen. Zum Vorwurf, das *Cinéma du look* wäre ein Kino der Werbeästhetik, sagt Beineix selbst:

“Advertising has never invented anything except what artists have invented. On the other hand, it has been able to capture, inflect, parody, imitate. It appropriated the Beautiful which the cinema of the New Wave had rejected, which makes certain ignorant critics say that beautiful equals advertising. It kidnapped colour, which the cinema no longer violated, so preoccupied was it with being true to life, which makes certain cretinous critics say that colour equals advertising.”<sup>188</sup>

---

<sup>188</sup> Powrie, *French Cinema in the 1980s. Nostalgia and the Crisis of Masculinity*, S. 115, zit. n. Parent, *Jean-Jacques Beineix: Version originale*, S. 263f.

Die Werbung hat nie etwas erfunden, sondern immer auf die Erfindungen der Künstler zurückgegriffen, so Beineix („Advertising has never invented anything except what artists have invented.“). Sie hat sich die schönen Dinge zu Eigen gemacht, die die *Nouvelle Vague* in ihrer Filmästhetik abgelehnt hat. Manche Kritiker meinen daher, dass Schönheit und Farbe mit Werbung gleichzusetzen wären („certain ignorant critics say that beautiful equals advertising/certain cretinous critics say that colour equals advertising“). Was jedoch vor allem gegen die angebliche Oberflächlichkeit des *Cinéma du look* spricht, ist die Darstellung tiefer menschlicher Emotionen. Denn sowohl bei Beineix als auch bei Besson und Carax stehen immer der Mensch und dessen Gefühlsleben im Mittelpunkt.

## 8. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: *Diva*, Regie: Jean-Jacques Beineix, DVD-Video, Arthaus-Kinowelt Home Entertainment 2009; (Orig. Frankreich 1981), 0:27:22, S. 27.

Abb. 2: *Diva*, Regie: Jean-Jacques Beineix, DVD-Video, Arthaus-Kinowelt Home Entertainment 2009; (Orig. Frankreich 1981), 0:02:02, S. 27.

Abb. 3: *Diva*, Regie: Jean-Jacques Beineix, DVD-Video, Arthaus-Kinowelt Home Entertainment 2009; (Orig. Frankreich 1981), 1:28:04, S. 27.

Abb. 4: *Diva*, Regie: Jean-Jacques Beineix, DVD-Video, Arthaus-Kinowelt Home Entertainment 2009; (Orig. Frankreich 1981), 0:31:29, S. 42.

Abb. 5: *Diva*, Regie: Jean-Jacques Beineix, DVD-Video, Arthaus-Kinowelt Home Entertainment 2009; (Orig. Frankreich 1981), 0:00:44, S. 42.

Abb. 6: *Diva*, Regie: Jean-Jacques Beineix, DVD-Video, Arthaus-Kinowelt Home Entertainment 2009; (Orig. Frankreich 1981), 0:42:30, S. 49.

Abb. 7: *Diva*, Regie: Jean-Jacques Beineix, DVD-Video, Arthaus-Kinowelt Home Entertainment 2009; (Orig. Frankreich 1981), 0:55:11, S. 51.

Abb. 8: *Diva*, Regie: Jean-Jacques Beineix, DVD-Video, Arthaus-Kinowelt Home Entertainment 2009; (Orig. Frankreich 1981), 1:16:00, S. 53.

Abb. 9: *Diva*, Regie: Jean-Jacques Beineix, DVD-Video, Arthaus-Kinowelt Home Entertainment 2009; (Orig. Frankreich 1981), 0:00:06, S. 58.

Abb. 10: *Diva*, Regie: Jean-Jacques Beineix, DVD-Video, Arthaus-Kinowelt Home Entertainment 2009; (Orig. Frankreich 1981), 0:00:10, S. 58

Abb. 11: *Diva*, Regie: Jean-Jacques Beineix, DVD-Video, Arthaus-Kinowelt Home Entertainment 2009; (Orig. Frankreich 1981), 0:00:13, S. 58.

Abb. 12: *Diva*, Regie: Jean-Jacques Beineix, DVD-Video, Arthaus-Kinowelt Home Entertainment 2009; (Orig. Frankreich 1981), 0:00:16, S. 58.

Abb. 13: *Diva*, Regie: Jean-Jacques Beineix, DVD-Video, Arthaus-Kinowelt Home Entertainment 2009; (Orig. Frankreich 1981), 0:00:23, S. 59.

Abb. 14: *Diva*, Regie: Jean-Jacques Beineix, DVD-Video, Arthaus-Kinowelt Home Entertainment 2009; (Orig. Frankreich 1981), 0:00:35, S. 59.

Abb. 15: *Diva*, Regie: Jean-Jacques Beineix, DVD-Video, Arthaus-Kinowelt Home Entertainment 2009; (Orig. Frankreich 1981), 0:07:59, S. 60.

Abb. 16: *Diva*, Regie: Jean-Jacques Beineix, DVD-Video, Arthaus-Kinowelt Home Entertainment 2009; (Orig. Frankreich 1981), 0:25:29, S. 60.

Abb. 17: *Diva*, Regie: Jean-Jacques Beineix, DVD-Video, Arthaus-Kinowelt Home Entertainment 2009; (Orig. Frankreich 1981), 0:08:38, S. 61.

Abb. 18: *Diva*, Regie: Jean-Jacques Beineix, DVD-Video, Arthaus-Kinowelt Home Entertainment 2009; (Orig. Frankreich 1981), 0:08:08, S. 61.

Abb. 19: *Diva*, Regie: Jean-Jacques Beineix, DVD-Video, Arthaus-Kinowelt Home Entertainment 2009; (Orig. Frankreich 1981), 0:08:13, S. 61

- Abb. 20: *Diva*, Regie: Jean-Jacques Beineix, DVD-Video, Arthaus-Kinowelt Home Entertainment 2009; (Orig. Frankreich 1981), 0:21:35, S. 61.
- Abb. 21: *Diva*, Regie: Jean-Jacques Beineix, DVD-Video, Arthaus-Kinowelt Home Entertainment 2009; (Orig. Frankreich 1981), 0:22:16, S. 61.
- Abb. 22: *Diva*, Regie: Jean-Jacques Beineix, DVD-Video, Arthaus-Kinowelt Home Entertainment 2009; (Orig. Frankreich 1981), 0:22:16, S. 61.
- Abb. 23: *Diva*, Regie: Jean-Jacques Beineix, DVD-Video, Arthaus-Kinowelt Home Entertainment 2009; (Orig. Frankreich 1981), 0:15:08, S. 63.
- Abb. 24: *Diva*, Regie: Jean-Jacques Beineix, DVD-Video, Arthaus-Kinowelt Home Entertainment 2009; (Orig. Frankreich 1981), 0:15:15, S. 64.
- Abb. 25: *Diva*, Regie: Jean-Jacques Beineix, DVD-Video, Arthaus-Kinowelt Home Entertainment 2009; (Orig. Frankreich 1981), 0:15:18, S. 64.
- Abb. 26: *Diva*, Regie: Jean-Jacques Beineix, DVD-Video, Arthaus-Kinowelt Home Entertainment 2009; (Orig. Frankreich 1981), 0:15:34, S. 64.
- Abb. 27: *Diva*, Regie: Jean-Jacques Beineix, DVD-Video, Arthaus-Kinowelt Home Entertainment 2009; (Orig. Frankreich 1981), 0:15:35, S. 64.
- Abb. 28: *Diva*, Regie: Jean-Jacques Beineix, DVD-Video, Arthaus-Kinowelt Home Entertainment 2009; (Orig. Frankreich 1981), 0:15:43, S. 64.
- Abb. 29: *Diva*, Regie: Jean-Jacques Beineix, DVD-Video, Arthaus-Kinowelt Home Entertainment 2009; (Orig. Frankreich 1981), 0:15:51, S. 64.
- Abb. 30: *Diva*, Regie: Jean-Jacques Beineix, DVD-Video, Arthaus-Kinowelt Home Entertainment 2009; (Orig. Frankreich 1981), 0:15:47, S. 65.
- Abb. 31: *Diva*, Regie: Jean-Jacques Beineix, DVD-Video, Arthaus-Kinowelt Home Entertainment 2009; (Orig. Frankreich 1981), 0:14:19, S. 66.
- Abb. 32: *Diva*, Regie: Jean-Jacques Beineix, DVD-Video, Arthaus-Kinowelt Home Entertainment 2009; (Orig. Frankreich 1981), 0:35:12, S. 66.
- Abb. 33: *Diva*, Regie: Jean-Jacques Beineix, DVD-Video, Arthaus-Kinowelt Home Entertainment 2009; (Orig. Frankreich 1981), 0:13:57, S. 67.
- Abb. 34: *Diva*, Regie: Jean-Jacques Beineix, DVD-Video, Arthaus-Kinowelt Home Entertainment 2009; (Orig. Frankreich 1981), 0:51:41, S. 69.
- Abb. 35: *Diva*, Regie: Jean-Jacques Beineix, DVD-Video, Arthaus-Kinowelt Home Entertainment 2009; (Orig. Frankreich 1981), 0:52:06, S. 69.
- Abb. 36: *Diva*, Regie: Jean-Jacques Beineix, DVD-Video, Arthaus-Kinowelt Home Entertainment 2009; (Orig. Frankreich 1981), 0:53:15, S. 69.
- Abb. 37: *Diva*, Regie: Jean-Jacques Beineix, DVD-Video, Arthaus-Kinowelt Home Entertainment 2009; (Orig. Frankreich 1981), 1:21:12, S. 69.
- Abb. 38: *Diva*, Regie: Jean-Jacques Beineix, DVD-Video, Arthaus-Kinowelt Home Entertainment 2009; (Orig. Frankreich 1981), 1:21:15, S. 69.
- Abb. 39: *Diva*, Regie: Jean-Jacques Beineix, DVD-Video, Arthaus-Kinowelt Home Entertainment 2009; (Orig. Frankreich 1981), 1:21:19, S. 69.

Abb. 40: *Subway*, Regie: Luc Besson, DVD-Video, Concorde-Home Entertainment 2009; (Orig. Frankreich 1985), 0:07:52, S. 75.

Abb. 41: *Subway*, Regie: Luc Besson, DVD-Video, Concorde-Home Entertainment 2009; (Orig. Frankreich 1985), 0:08:03, S. 75.

Abb. 42: *Die Liebenden von Pont-Neuf*, Regie: Leos Carax, DVD-Video, Arthaus-Kinowelt Home Entertainment 2005; (Orig. *Les Amants du Pont-Neuf*, Frankreich 1991), 0:02:36, S. 83.

Abb. 43: *Die Liebenden von Pont-Neuf*, Regie: Leos Carax, DVD-Video, Arthaus-Kinowelt Home Entertainment 2005; (Orig. *Les Amants du Pont-Neuf*, Frankreich 1991), 0:02:49, S. 83.

Abb. 44: *Die Liebenden von Pont-Neuf*, Regie: Leos Carax, DVD-Video, Arthaus-Kinowelt Home Entertainment 2005; (Orig. *Les Amants du Pont-Neuf*, Frankreich 1991), 0:02:43, S. 84.

Abb. 45: *Die Liebenden von Pont-Neuf*, Regie: Leos Carax, DVD-Video, Arthaus-Kinowelt Home Entertainment 2005; (Orig. *Les Amants du Pont-Neuf*, Frankreich 1991), 0:01:04, S. 84.

Abb. 46–53: *Die Liebenden von Pont-Neuf*, Regie: Leos Carax, DVD-Video, Arthaus-Kinowelt Home Entertainment 2005; (Orig. *Les Amants du Pont-Neuf*, Frankreich 1991), 0:39:23–0:39:47, S. 86.

Abb. 54: *Die Liebenden von Pont-Neuf*, Regie: Leos Carax, DVD-Video, Arthaus-Kinowelt Home Entertainment 2005; (Orig. *Les Amants du Pont-Neuf*, Frankreich 1991), 0:43:52, S. 89.

## 9. Bibliographie und Quellen

Appeldorn, Werner van, *Handbuch der Film- und Fernsehproduktion. Psychologie, Gestaltung, Technik*, München: TR<sup>5</sup>2002.

Arnheim, Rudolf, *Film als Kunst*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.

Astruc, Alexandre, "Die Geburt einer neuen Avantgarde. Die Kamera als Federhalter", *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*, Hg. Christa Blümlinger/Constantin Wulff, Wien: Sonderzahl 1992, S. 199–204.

Augé, Marc, *Nicht-Orte*, München: Beck<sup>2</sup>2011; (Orig. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris: Édition du Seuil 1992).

Austin, Guy, *Contemporary French Cinema. An Introduction*, Manchester: Manchester University Press 1996.

Bächlin, Peter, *Der Film als Ware*, Frankfurt am Main: Athenäum-Fischer 1975.

Balázs, Béla, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.

Barrot, Jean-Pierre, "Die Tradition der Qualität", *7 Jahre Filmkunst. 1945-1952. Deutschland, Frankreich, England, Italien, USA*, Hg. Fritz Falter/Walter Talmon-Gros, München: Studio für Filmkunst 1953, S. 2–4.

Bassan, Raphaël, "Trois néobaroques français", *La Revue du Cinéma* 449, Mai 1989, S. 45–53.

Blumenberg, Hans C., "Phantom über Paris", *Die Zeit* 01.10.1976, 13.05.2012,  
<http://www.zeit.de/1976/41/phantom-ueber-paris> und  
<http://www.zeit.de/1976/41/phantom-ueber-paris/seite-2>

Bordwell, David, *On the History of Film Style*, Cambridge: Harvard University Press 1997.

Canby, Vincent, "French Diva opens at the Plaza", *The New York Times* 16.04.1982, 28.01.2012, <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9503E6DA143BF935A25757C0A964948260>

Daly, Fergus/Garin Dowd, *Leos Carax*, Manchester/New York: Manchester University Press 2003

Daney, Serge, "Les Films de nos 25 ans. 1984. Boy Meets Girl. Libé meets Carax. Oui, il existe encore de jeunes cinéastes assez fiers pour parler d'eux à la première personne. A Cannes, nous avons beaucoup aimé «Boy meets girl» de Léos Carax", *Libération* 13.05.1998, 13.04.2012,  
<http://www.liberation.fr/cahier-special/0101247768-les-films-de-nos-25-ans-1984-boy-meets-girl-libe-meets-carax-oui-il-existe-encore-de-jeunes-cineastes-assez-fiers-pour-parler-d-eux-a-la-premiere-personne-a-cannes-nous-avons-beaucoup-aime-boy-meets-g>

Denby, David, "Opera Buffa", *New York* Vol. 15., No. 16, April 1982, S. 77–78.

Deutsche Filmakademie (Hg.), *Erzählkino*, <http://www.vierundzwanzig.de/glossar/erzaehlkino> 2008, 20.04.2011.

Engel, Kathrin, *Deutsche Kulturpolitik im besetzten Paris 1940-1944: Film und Theater*, München: Oldenbourg 2003.

Field, Syd, *Das Drehbuch. Die Grundlagen des Drehbuchschreibens*, Berlin: Autorenhaus 2007; (Orig. *Screenplay, the Foundations of Screenwriting* New York: Dell 1979).

Frisch, Simon, *Mythos Nouvelle Vague. Wie das Kino in Frankreich neu erfunden wurde*, Marburg: Schüren<sup>2</sup>2007.

Godard, Jean-Luc, *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*. München/Wien: Hansen<sup>2</sup>1983.

- Gunning, Tom, "The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde", *Film and Theory. An Anthology*, Hg. Robert Stam/Toby Miller, Massachusetts: Blackwell 2000, S. 229–235.
- Hartmann, Peter C., *Geschichte Frankreichs*, München: C. H. Beck <sup>4</sup>2007.
- Hayward, Susan, *French National Cinema*, New York: Routledge <sup>2</sup>2005.
- Hayward, Susan, *Luc Besson*, Manchester/New York: Manchester University Press 1998.
- Jameson, Fredric, *Signatures of the Visible*, New York: Routledge 1992.
- Koll, Horst Peter, "Die Liebenden von Pont-Neuf", *Film-Dienst* 13, <http://cinomat.kim-info.de/filmdb/langkritik.php?fdnr=29648> 1992, 11.04.2012.
- Krusche, Dieter (Hg.), *Reclams Filmführer*, Stuttgart: Reclam <sup>3</sup>1978.
- Little, Stephen, *...ismen. Kunst verstehen*, München: Knesebeck 2006.
- Lurker, Manfred, *Wörterbuch der Symbolik*, Stuttgart: Kröner 1991.
- Lüthi, Max, *Das europäische Volksmärchen*, Tübingen: Francke <sup>11</sup>2005.
- Martens, Stefan, "Frankreich seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs", *Kleine Geschichte Frankreichs*, Hg. Ernst Hinrichs, Stuttgart: Reclam <sup>2</sup>2006, S. 417–484.
- Mitterrand, François, *Der Sieg der Rose. Meine Aufgaben und Ziele*, Düsseldorf/Wien: Econ 1981; (Orig. *Ici et Maintenant*).
- Monaco, James, *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt <sup>7</sup>2006.
- Nowell-Smith, Geoffrey (Hg.), *Geschichte des internationalen Films*, Stuttgart: Metzler 2006.
- o.N. "Lumpen und Müll", *Der Spiegel* 44/1984, Oktober 1984, S. 182–184.
- Osterwold, Tilman, *Pop Art*, Köln: Taschen 1989.
- Pizzera, Johanna, *Cinéma du look. Spiegel einer Generation*, Saarbrücken: Dr. Müller 2010.
- Powrie, Phil, *French Cinema in the 1980s: Nostalgia and the Crisis of Masculinity*, Oxford/New York: Oxford University Press 1997.
- Powrie, Phil, *Jean-Jacques Beineix*, Manchester/New York: Manchester University Press 2001.
- Prédal, René, *50 ans de cinéma français*, Paris: Nathan 1996.
- Sainderichain, Guy P., "Diva", *Cahiers du Cinéma* Nr. 322, April 1981, S. 66.
- Skai, Hollow, *Punk. Versuch der künstlerischen Realisierung einer neuen Lebenshaltung*, Berlin: Archiv der Jugendkulturen 2008.
- Wolfrum, Edgar, *Die 80er Jahre. Globalisierung und Postmoderne*, Darmstadt: Primus 2007.

## Filmographie, Interview-/TV-Beiträge

*Außer Atem*, Regie: Jean-Luc Godard, DVD-Video, Arthaus-Kinowelt Home Entertainment 2009; (Orig. *À bout de souffle*, Frankreich 1959).

*Citizen Kane*, Regie: Orson Welles, DVD-Video, Arthaus-Kinowelt Home Entertainment 2009; (Orig. USA 1941).

*Diva*, Regie: Jean-Jacques Beineix, DVD-Video, Arthaus-Kinowelt Home Entertainment 2009; (Orig. Frankreich 1981).

Interview mit Jean-Jacques Beineix [Extras], in: *Diva*, Regie: Jean-Jacques Beineix, DVD-Video, Arthaus-Kinowelt Home Entertainment 2009.

*Die Liebenden von Pont-Neuf*, Regie: Leos Carax, DVD-Video, Arthaus-Kinowelt Home Entertainment 2005; (Orig. *Les Amants du Pont-Neuf*, Frankreich 1991).

*Subway*, Regie: Luc Besson, DVD-Video, Concorde-Home Entertainment 2009; (Orig. Frankreich 1985).

*Die Verachtung. Le Mépris*, Regie: Jean-Luc Godard, DVD-Video, Arthaus-Kinowelt Home Entertainment; (Orig. *Le Mépris*, Frankreich/Italien 1963).

*Was denken junge Franzosen von François Mitterrand*, Regie: Unbekannt, Arte, 13.05.2011, [http://videos.arte.tv/de/videos/was\\_denken\\_junge\\_franzosen\\_von\\_francois\\_mitterrand\\_-3905518.html](http://videos.arte.tv/de/videos/was_denken_junge_franzosen_von_francois_mitterrand_-3905518.html), 11.4.2012.

## 10. Abstract Deutsch

Mit dem Film *Diva* legt der französische Regisseur Jean-Jacques Beineix 1981 den Grundstein für eine neue Ästhetik im französischen Film. Neben ihm gelten die Filmemacher Luc Besson und Leos Carax als die Hauptvertreter dieser neuen Filmrichtung, die von den Kritikern unter dem Begriff *Cinéma du look* zusammengefasst wird.

An kunstvoll gestalteten „Nicht-Orten“ im Sinne der Definition von Marc Augé, die in ausgewählten Farb- und Lichtdesigns erstrahlen, finden einsame Charaktere, die jedoch alle auf der Suche nach Liebe und Geborgenheit sind, einen Rückzugsort. Fredric Jameson sieht in *Diva* sogar den ersten französischen Film der Postmoderne. Diese Hypothese gründet sich vor allem auf die spezielle Ästhetik dieser Filme, die sich am Zeitgeist der 1980er Jahre orientiert und Elemente aus High und Low Culture spielerisch miteinander kombiniert. Kritiker werfen dem *Cinéma du look* unter anderem vor, ein Kino der Werbeästhetik zu sein, dessen künstlich wirkende Bilder ohne jeden Zusammenhang zur entsprechenden Filmhandlung stehen würden. Dagegen finden die Filme von Beineix, Besson und Carax großen Zuspruch bei der französischen Jugend der Ära François Mitterrand, die sich mit den jungen Protagonisten identifizieren kann.

Mit dem Aufkommen des *Cinéma du look* beginnt das französische Kino in den 1980er Jahren wieder aufzublühen. Dagegen muss die seit den 1950er Jahren etablierte *Nouvelle Vague*-Bewegung, deren cineastische Wertvorstellungen völlig konträr zu den Filmen von Beineix, Besson und Carax stehen, eine Ablöse befürchten. Das Kino der „Neuen Welle“ steht für die Leidenschaft am Filmemachen ein und sieht, gemäß dem Manifest *Naissance d'une nouvelle avantgarde: le caméra-stylo* des französischen Schriftstellers Alexandre Astruc, im Regisseur den alleinigen Schöpfer und Autor eines Films. Es protestiert gegen den Professionalismus des Kommerzkinos. Dagegen nehmen die Filme des *Cinéma du look* Aspekte der Populärkultur (z.B. Comic-Stripes oder Musikvideoclips) und der Werbung in ihre Ästhetik auf und sind für die 1980er Jahre auch technisch sehr versiert umgesetzt.

Schwerpunkt der vorliegenden Diplomarbeit bildet die Analyse der Filme *Diva* (1981) von Jean-Jacques Beineix, *Subway* (1985) von Luc Besson und *Les Amants du Pont-Neuf* (1991) von Leos Carax. Diese Auswahl ist bewusst auf diese drei Filme gefallen, um die Höhepunkte dieser Filmrichtung zeitlich abzudecken. Wie die Analysen der einzelnen Filme ergeben, gibt es bestimmte inhaltliche und ästhetische Parallelen zwischen den

genannten Werken, die für das *Cinéma du look* als charakteristisch angesehen werden können und eine Definition als eigene Filmrichtung zulässig erscheinen lassen. Auf der inhaltlichen Ebene begegnet der Zuseher jungen Einzelgängern, die sich am Abgrund der Gesellschaft wieder finden, innere Konflikte zu lösen versuchen und ihr Leben an sogenannten „Nicht-Orten“ fristen. Die Faktoren Liebe und Gewalt nehmen in allen drei Werken eine zentrale Stellung ein. Als weitere inhaltliche, aber auch ästhetische Gemeinsamkeit können die zahlreichen filmischen Anspielungen auf andere Filme innerhalb des *Cinéma du look* gesehen werden, das sich selbst auf kein bestimmtes Genre festlegen will. Die Arbeit mit Spiegelungen und Verzerrungen innerhalb der Cadrage, der *Point-of-View-Shot*, die allgemein eher langsame Erzählweise und vor allem die postmodernen Elemente, die sich aus der besagten Vermischung von High und Low Culture ergeben, zählen zu den ästhetischen Parallelen dieser Filme. Darüber hinaus konnten strukturelle Ähnlichkeiten zum Märchen nach der Definition von Max Lüthi aufgezeigt werden. Eine detaillierte Sequenzanalyse am Beispiel von *Diva* konnte die Komplexität dieses *Cinéma du look*-Films überzeugend nachweisen.

In Summe hat sich deutlich gezeigt, dass das *Cinéma du look* doch sehr vielfältige künstlerische Elemente aufweist und weit entfernt von einem oberflächlichen „Werbekino“ ist.

## **11. Abstract English**

Jean-Jacques Beineix's film *Diva* of 1981 lays the foundations for new aesthetics in the french cinema. The critics subsume it under the generic term *Cinéma du look*. Its main directors are apart from Beineix, Luc Besson and Leos Carax.

The protagonists of this specific film movement are lonely persons who are in search of love and security. They live in artificial designed places which are defined by Marc Augé as “non-places“. Fredric Jameson considers Beineix's film *Diva* as the first french postmodern movie. This hypothesis is based on the special look of these films which reflects the spirit of the 1980s and combines aspects of high and low culture.

The critics think that the *Cinéma du look* is influenced by the aesthetic of advertisements. Furthermore they see no connection between the artificial film pictures and the story lines. Contrary to this the french youth of François Mitterrand's era were thrilled by the movies of Beineix, Besson and Carax.

The new film movement contributes to the recovery of the french cinema in the 1980s and the *New Wave* fears to lose its supremacy. Whereas the *New Wave* protests against the perfectionism of the commercial cinema, the *Cinéma du look* takes aspects of the pop culture like comic strips or music videos for its special style.

The main focus of this thesis is the analysis of the films *Diva* by Jean-Jacques Beineix, *Subway* by Luc Besson and *Les Amants du Pont-Neuf* by Leos Carax. The results of the analysis show that all three films have similar contents and stylistic parallels which are typical for the *Cinéma du look*. So it can be defined as a seperate film movement. Its main characters are outsiders who have to solve inner conflicts. Love and violence are essential factors in all three movies. Another important similarity between the *Cinéma du look* films are the numerous allusions to other famous films. Reflections and distortions as stylistic elements, the point-of-view-shot and the postmodern aesthetic are also characteristic for this movement. Moreover the films have a structural resemblance to fairy tales according to the definition by Max Lüthi. The analysis of the sequences in *Diva* shows clearly the complexity of the *Cinéma du look* films. The results of this thesis show that the *Cinéma du look* contains a lot of artificial elements which prove that these special movies are far away of any superficial and commercial cinema.

## Curriculum Vitae

<b>Name:</b>		Thomas Fric
<b>Geburtsdatum:</b>		02.01.1987
<b>Geburtsort:</b>		Wien
<b>Staatsangehörigkeit:</b>		Österreich
<b>Schulbildung:</b>	1993–1997	Volksschule Maria Frieden, Wien
	1997–2005	Gymnasium Theodor Kramer, Wien
<b>Hochschulstudium:</b>	2006–2012	Theater-, Film- und Medienwissenschaft Universität Wien
<b>Berufliche Tätigkeiten:</b>	06.10.–30.01.2009	ORF, Zentrale Chefredaktion
	05.2010	Filmprojekt: m&m's Filmtutorial für Dr. Kossdorff Werbeagentur GmbH
	06.2010	Filmprojekt: Systemischer Workshop zur „Selbstorganisation“ für Dr. Kossdorff Werbeagentur GmbH
	27.07.2010	Gründung: FK-Productions (Filmproduktionsunternehmen)
	09.2010	Filmprojekt: Workshop BMW München für Dr. Kossdorff Werbeagentur GmbH
	09.2010	Interviews für ORACLE UTILITIES, Metering and Billing/CRM Europe – Messe Wien im Auftrag von Babnik Communications GmbH
	02.2011	Gesünder Leben TV-Werbespots für Dr. Kossdorff Werbeagentur GmbH
	05.2011	Workshop: Business Excellence für Constantia Industries AG
	07.2011	Imagefilm: Case Study OKI & Hotel Intercontinental Wien für Double-M Communications GmbH
	09. 2011	Filmclip: Wien Energie Business Run 2011 für Amway GesmbH
	12.2011	Produktvideo: OKI MFP (Multi Functional Printer) für Double-M Communications GmbH
<b>Filmwettbewerbe:</b>	22.09.2009	1. Platz beim Golden Yellow Movie Award 2009 mit dem Kurzfilm <i>Spielt's heut was im Fernsehen?</i>
	15.10. 2010	nominiert für den Münchner Camgaroo Award mit dem Kurzfilm <i>Endstation</i>