

## Übersicht

*Klicken Sie auf den Namen, um zu dem entsprechenden Abstract zu springen.*

Mittwoch, 7.5.2025

Christa Blümlinger (Paris)..... 1

Donnerstag, 8.5.2025

Linda Waack (Zürich)..... 2

Bettina Henzler (Köln)..... 3

Dennis Göttel (Berlin)..... 4

Kelley Conway (Madison)..... 5

Freitag, 9.5.2025

Sahar Daryab (Bamberg)..... 6

Friederike Horstmann (Berlin)..... 7

Shirley Jordan (Newcastle)..... 8

Colleen Kennedy-Karpat (Ankara)..... 9

Stefan Drees (Berlin)..... 10

Samstag, 10.5.2025

Lars Nowak (Erlangen-Nürnberg)..... 11

Marta Muñoz-Aunión (Frankfurt a.M.)..... 12

Mathias Barkhausen (Berlin)..... 13

Bernhard Groß (Jena)..... 14

## Unterschwelliges Sehen im Zwischenraum der Künste

Christa Blümlinger (Paris)

In *La Pointe Courte* (1954) tauchen ungewöhnliche Perspektiven und Blickwinkel auf, die Oberflächen und Formen hervorheben. Mitte der fünfziger Jahre erkennt André Bazin an Vardas erstem Film eine „paradoxe Entscheidung für die Stilisierung im Realismus“. Bis ins Spätwerk hinein rückt in Vardas Studien des Alltäglichen immer wieder der Blick selbst ins Zentrum. Der Vortrag untersucht an ihren ersten Spielfilmen, wie innerhalb von Vardas realistischem, sehenden Wahrnehmungsmodus Abstraktionsformen ins Spiel kommen, die die Wahrnehmung selbst sichtbar machen. Dass Fotografie und Malerei im Werk der Filmemacherin eine besondere Rolle spielen, wird in mehreren ihrer Essayfilme deutlich. Am Beispiel einer Installation, die zu einer Fotografie aus den 1950er Jahren zurückkehrt, sowie an Strategien der Bildkomposition in *Cléo de 5 à 7* (1961) und *Le Bonheur* (1964) soll im Vortrag der unterschweligen Präsenz anderer Künste nachgespürt werden.

**Christa Blümlinger** ist Professorin für Filmwissenschaft an der Universität Paris 8. Zahlreiche Publikationen über Essayfilm, Avantgarde, Medienkunst und Filmästhetik, sowie zum österreichischen Film; zuletzt u.a. *Morgan Fisher, Off-Screen Cinema*, hrsg. mit Jean-Philippe Antoine (Les Presses du Réel, 2017), und *Geste filmé, gestes filmiques*, hrsg. mit Mathias Lavin (Mimesis international, 2018), sowie *Harun Farocki. Du cinéma au musée* (P.O.L., 2022).

Resteverwertung im Kino Agnès Vardas  
Linda Waack (Zürich)

Das Aufsammeln von Resten, das in der Feldarbeit einsetzt, wenn so gut wie nichts mehr übrig ist, hat die Komparatistin Judith Kasper zuletzt in ihrem Buch über *Land und Streit als Nachlese* beschrieben (Kasper 2024). Mit einer spezifischen Aufmerksamkeit für das Überbleibsel geht sie darin schreibend, hörend und lesend dem Status des Zurückgelassenen, der Fundsache nach. Dass Agnès Varda als Regisseurin eine Nachleserin ist, wird spätestens in ihrem Dokumentarfilm *LES GLANEURS ET LA GLANEUSE* (F 2000) unter Beweis gestellt. Insbesondere, als sie vergisst, die Kamera auszuschalten und den Objektivdeckel in Bewegung filmt, offenbart sich ihre Affinität zum Unverhofften – eine Einstellung, die anderenorts aussortiert worden wäre, hier aber Verwendung findet. Anhand der Einstellung «la danse d'un bouchon d'objectif» entwickelt der Vortrag die moderne Figur der Nachlese mit spezifischem Fokus auf die kleine, einhändig gehaltene Kamera, den Deckel ihres Objektivs, sein Baumeln und den Halt, den Agnès Varda ihm im in Kontext ihres Films zurückgibt.

Literatur:

Judith Kasper: *Land und Streit. Spuren der Nachlese*, Matthes und Seitz, Berlin 2024.

**Linda Waack** ist Oberassistentin am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich. Nach dem Studium der Geschichte und Germanistik in Tübingen war sie Junior Fellow am Internationalen Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie (IKKM) in Weimar. Von 2016-2022 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Seminar für Filmwissenschaft der Freien Universität Berlin. Ihr Buch *Der kleine Film. Mikrohistorie und Mediengeschichte* erschien 2020 im Fink Verlag. Aktuelle Publikation: *Ein- und Ausströmungen. Medialität der Atmung*, Bielefeld: transcript 2022 (Hg. mit Natalie Lettenwitsch).

## Gesten des Spiels: Agnès Varda und Autor\*innenschaft

Bettina Henzler (Köln)

Eine Frau, die sich von einer Wahrsagerin Tarotkarten legen lässt; ein Kind, das die Gesten einer Opernsängerin nachahmt; zwei Menschen, die vor einem riesigen Wandgemälde Fußball spielen; eine Hand, die nach vorbeifahrenden Lastwagen greift, als wolle sie diese einfangen ... In den Filmen von Agnès Varda gibt es zahlreiche Szenen, die uns Figuren beim Spielen zeigen und dabei zugleich auf Aspekte des Filmemachens verweisen: die Imagination eines Lebenslaufes, die Nachahmung und das Schauspielen, die Kombination von Bewegung und Bildlichkeit, das Kadrieren von Einstellungen. Im Vortrag werde ich die darin nahegelegte Beziehung zwischen dem Filmschaffen und dem Spielen ernst nehmen und aufzeigen, inwieweit Vardas Ästhetik von Gesten des Spielens durchdrungen sind. Dies führt auch zu einer Befragung der Autor\*innenschaft: denn das Spielen unterwandert die Autorität des (männlich gedachten) Urhebers und lässt doch ein Individuum hervortreten, das sich als Spielende mit anderen Menschen, mit Wirklichkeiten und Vorstellungswelten in Beziehung setzt.

**Bettina Henzler**, Dr. habil., ist Professorin für Filmwissenschaft an der Internationalen Film-  
schule Köln / TH Köln. Sie promovierte und habilitierte an der Universität Bremen in den Be-  
reichen Filmwissenschaft und Ästhetischer Bildung. Sie ist assoziiertes Mitglied der For-  
schungsverbände ZeMKI (Universität Bremen) und des IRCaV (Université Sorbonne Nou-  
velle). Monografien: *Filmische Kindheitsfiguren* (2022), *Filmästhetik und Vermittlung* (2013).

Vardas Wertabspaltungskritik im westdeutschen Fernsehen  
Dennis Göttel (Berlin)

Zu Agnès Vardas *L'une chante, l'autre pas* (1977), ein Film über weibliche Solidarität auch zwischen verschiedenen Lebensentwürfen, entstanden im westdeutschen öffentlich-rechtlichen Rundfunk gleich zwei Berichte. Beide wurden vom WDR produziert und ausgestrahlt: Ula Stöckls zehnminütiger Beitrag »Agnès Varda« für die von der Filmredaktion verantwortete Sendung »Kino 76« und Katja Raganellis 43-minütige, von der Frauenredaktion in Auftrag gegebene Dokumentation »Die Frauen sind auf natürliche Weise schöpferisch: Ein Porträt der Regisseurin Agnès Varda« (1977). Die Berichte ähneln sich weitgehend, insofern sie sich v. a. der Produktionskultur von *L'une chante, l'autre pas* und Vardas Aussagen zu einer feministischen Filmpraxis im Sinne eines politisch solidarischen Journalismus widmen. Besonderes Augenmerk gilt dem Umstand, dass Varda ihre Kinder in die Dreharbeiten miteinbezieht; das Filmteam wirkt dabei an der Fürsorgearbeit mit. Die Beeinträchtigung der Arbeit wiederum zu Raganellis Fernsehdokumentation – der Sohn unterbricht das Interview, das die Filmkritikerin Frieda Grafe mit dessen Mutter führt – werden zu einem Kristallisationspunkt für das feministische Konzept einer Aufhebung der Trennung von Produktions- und Reproduktionssphäre: nämlich als gänzlich willkommene Störung gegenüber reibungsloser Arbeit. Vardas Filmpraxis ist daher versuchte Aufhebung der Wertabspaltung, wie sie die feministische Marxistin Roswitha Scholz gefasst hat. Gleichzeitig muss jener Versuch in zweierlei Hinsicht kritisch befragt werden: bezogen sowohl auf eine Frühgeschichte des Postfordismus als auch auf die televisuelle Darstellung progressiver Filmarbeit.

**Dennis Göttel** Professur für Filmwissenschaft am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin. Forschungsschwerpunkte: Kritische Theorie des Films, historische Produktionsforschung, Institutionsgeschichte der Filmwissenschaft, mediale Epistemologie von Artefakten. Seit 2022 Leitung des DFG-Projekts »Frühgeschichte des Making-of-Films: Produktionskulturen des Kinos in Drehberichten des westdeutschen Fernsehens«.

## **VARDA'S MODE OF PRODUCTION: CONTEXTUALIZING FEMINIST FILMMAKING IN 1980S FRANCE**

Kelley Conway (Madison)

In the summer of 1984, when Agnès Varda began developing *Vagabond / Sans toit ni loi* (1985), she had been making films for thirty years, working with a small staff at her production company to make low budget art films. On the face of it, nothing should have hindered her effort to launch *Vagabond*. And yet she struggled to secure funding and distribution for the film. Why were potential backers of *Vagabond* reluctant to finance it? The film's budget was half the size of the average budget of a French film released in 1985. One might assume that the era's predilection for heritage films, comedies, and the *cinéma du look* made Varda's idea for a somber drama about a solitary female wanderer seem out of step with the times. Yet the mid-1980s was a rich period for art cinema, with the release of *Hail Mary / Je vous salue Marie* (Godard, 1985), *Summer / Le Rayon vert* (Rohmer, 1986), and *À nos amours* (Pialat, 1983). This presentation will focus on the production history Varda's *Vagabond*, comparing its mode of production to other important films directed by women in this era: the comedy *Three Men and a Baby / Trois hommes et un couffin* (Serreau, 1985) and the musical *Golden Eighties* (Akerman, 1986).

Drawing on recent interviews I conducted with *Vagabond*'s editor, production manager, assistant director, and cinematographer, as well as documentation from the archive of Varda's production company, this presentation will first reconstruct the film's mode of production. Varda's unorthodox financing and cost-cutting measures, her skeletal screenplay that emerged only as the film was shot, and the crew's crucial contributions to the film, resulted in a mode of production marked by semi-improvisation at every turn. A study of *Vagabond*'s mode of production in relation to other French films of the 1980s reveals the nature of problem-solving and precarity in 1980s art cinema. Rounding out my case study of *Vagabond* will be an examination of 1985's most successful film at the box office, Serreau's *Three Men and a Baby*, and Chantal Akerman's audacious arthouse musical, *Golden Eighties*. Comparison of the three films' mode of production reveals the range of working methods and genre engagement in feminist filmmaking in mid-1980s French cinema.

### Bibliography:

- "On Chantal Akerman." Special issue. *Camera Obscura* 34 (1), 2019.  
Conway, Kelley. "Agnès Varda, Producer." *Camera Obscura* 36 (1), 2021: 109-125.  
DeRoo, Rebecca. *Agnès Varda: Between Film, Photography and Art*. Oakland: University of California Press, 2018.  
Rollet, Brigitte. *Coline Serreau*. Manchester: Manchester University Press, 1998.  
Varda, Agnès. *Varda par Agnès*. Paris: Cahiers du cinéma, 1994.

**Kelley Conway** is Professor in the Department of Communication Arts at the University of Wisconsin-Madison. Specializing in French cinema, she is the author of *Chanteuse in the City* (California, 2004) and *Agnès Varda* (University of Illinois Press, 2015). She is Co-Principal Investigator with Professor Eric Hoyt of the *Global Cinema History Task Force* of the Media History Digital Library (<http://mediahistoryproject.org>) and co-editor of forthcoming volume *Global Movie Magazine Networks* (University of California, 2025).

Das Ewig-Weibliche: Eine bildliche Umkehrung In Agnès Vardas *CLÉO DE 5 À 7* (1961)  
Sahar Daryab (Bamberg)

Im Jahr 1961, etwa ein Jahrzehnt nach der Publikation von Simone de Beauvoirs *Das andere Geschlecht* (1949), steht die zweite Welle der Frauenbewegung noch in der Frühphase ihrer Entfaltung und wird erst in den kommenden Jahren an Dynamik gewinnen; Judith Butler hatte möglicherweise noch nicht die Konzepte ihres *Das Unbehagen der Geschlechter* (1990) im Sinn, als Agnès Varda mit *CLÉO DE 5 À 7* nicht nur einen bedeutenden Meilenstein in der Filmgeschichte setzt, sondern auch die über Jahrhunderte von männlicher Kulturproduktion imaginierten Weiblichkeitsvorstellungen ›bildlich‹ in Frage stellt.

Der Film durchläuft eine signifikante Metamorphose, indem er das archetypische Ideal der ewigen Weiblichkeit in ein realistisches und nuanciertes Porträt der Frau wandelt. Hierbei fungiert die physische Krankheit als Katalysator, der das mythische Frauenbild dekonstruiert und das weibliche Geschlecht von seiner tradierten Rolle als Objekt männlicher Begierde hin zu einem handelnden Subjekt erhebt. Die Figur der Cléo (Corinne Marchand), die in der ersten Hälfte des Films frappierende Ähnlichkeiten mit der von Louise Brooks verkörperten Lulu – der Heldin Frank Wedekinds – im Filmklassiker *DIE BÜCHSE DER PANDORA* (1929) von Georg W. Pabst aufweist, erfährt in der zweiten Hälfte des Werkes einen radikalen Wandel. Und zwar mit dem historisch für die Frauenemanzipation stehenden Satz: „Ich ziehe nun schwarz an.“

Die Weiblichkeit erhält mit Cléos Ausbruch aus der ›märchenhaften‹ Prinzessinnenwohnung und -bekleidung eine Neugestaltung. Ohne Begleitung, ohne Maske, unmittelbar, hautnah, flänierend, in rebellischem Schwarz erlebt sie nun das Leben auf einer Ebene der emanzipatorischen Freiheit der neuen Frau der 1960er Jahre und weckt unweigerlich Erinnerungen an Jeanne Moreaus beobachtenden Straßengang in dem im selben Jahr erschienenen Meisterwerk von Michelangelo Antonioni, *LA NOTTE*. In Anlehnung an die Tradition des italienischen Neorealismus präsentiert Varda in dieser Hälfte ihres Werkes mit einem dokumentarischen Stil die nackte Realität der Gesichter, Straßen und des Lebens an sich, aus einem ›zweifachen weiblichen Blick‹ – nämlich Cléos sowie ihres eigenen als Filmemacherin. Somit drängt sie die Logik des Ewig-Weiblichen mit ihren Bewegtbildern an den Rand des Abgrunds. Mit *CLÉO DE 5 À 7* eröffnet Varda eine neue feminine Filmsprache in der Geschichte des Kinos, die jedoch nicht zwangsläufig Anklang findet, selbst nicht bei ihren Kollegen der Nouvelle Vague. Diesbezüglich genügt es, Jean-Luc Godards Weiblichkeitsdarstellung, etwa in *LE MÉPRIS*, vor Augen zu führen.

**Dr. phil. Sahar Daryab** ist Akademische Rätin am Lehrstuhl für Literatur und Medien der Otto-Friedrich-Universität Bamberg. Sie arbeitet im Bereich der Kultur- und Medienwissenschaften. Ihre aktuellen Forschungs- und Lehrschwerpunkte umfassen die soziopolitischen Implikationen technischer Medien, vor allem (Bewegt-)Bilder, Film und bildbasierte soziale Medien. Ihr besonderes Augenmerk gilt hierbei den Geschlechterverhältnissen.

## AGNÈS' AUTOPORTRAITS

Friederike Horstmann (Berlin)

Innerhalb der Kunstgeschichte erlangte das Selbstporträt als Untergattung des Porträts erst in der Neuzeit nicht zuletzt aufgrund eines neuen Künstlerselbstverständnisses zunehmend an Bedeutung. Mit einem wandelnden Verständnis von den ›artes mechanicae‹ zu den ›artes liberales‹ entwickelte sich sozialhistorisch ein neuwertiges Selbstbewusstsein. Die kanonische Erzählung, wie das Selbst bildwürdig wurde, geht zurück auf einen – vom Schweizer Kunsthistoriker Jacob Burckhardt in Quellenstudien freigelegten – Individualisierungsschub: Burckhardt verknüpfte die Konstruktion des neuzeitlichen Individuums mit der Bildgattung des autonomen Porträts. Für ihn hat sich im Florenz des 15. Jahrhunderts »mit voller Macht das Subjektive« erhoben. Als autonome Werke kamen Selbstbildnisse somit erst mit dem Prestigege Gewinn der bildenden Künste in der Renaissance auf.

1962 nutzt Varda ein großformatiges Gemälde der Frührenaissance für eine verschmitzt-feministische Fotografie: Nonchalant steht sie vor einem Gemälde von Gentile Bellini, das eine Gruppe von venezianischen Bürgern zeigt. In einer kurzen Sequenz in *VARDA PAR AGNÈS* beschreibt Varda dieses und andere an der Wand hängende Selbstporträts: Ihr Gesicht mit 20 Jahren zusammengesetzt aus vielen Mosaiksteinchen, als 36-jährige vor dem Gemälde von Bellini und als 80-jährige in einer Fotografie, in der über einander liegende Spiegel ihr Gesicht fragmentieren. Über wechselnden Medien und Materialien lassen sich diverse Professionen Vardas fassen: Von der studierten Kunsthistorikerin über die ausgebildete Fotografin bis hin zur autodidaktischen Filmmacherin.

In vielen Arbeiten von Varda zeigt sich ein Hang zum Individuellen, zum Persönlichen, zur eigenen Person. Der Vortrag möchte das Selbstporträt als Bildtypus in seinen verschiedenen Formen und Funktionsweisen in Vardas Werk analysieren. Aufgrund der Vielzahl von Selbstporträts kann er kaum einen Gesamtüberblick bieten. Vielmehr unternimmt er einen Streifzug, der die unterschiedlichen Selbstkonzepte und ihre Medialisierung befragt und nebeneinander stellt.

**Friederike Horstmann** lehrt, forscht und schreibt zu Kunst und Kino. Ihre Texte erscheinen u.a. in *Cargo Film/Medien/Kultur*, *kolik.film* und *Perlentaucher*. Sie ist Mitherausgeberin der Publikationen *Wörterbuch kinematografischer Objekte* und *Feminismus und Film, nach dem film*, No. 17. Seit 2020 unterrichtet sie Filmgeschichte an der DFFB Berlin und war von 2016–2023 wissenschaftliche Mitarbeiterin am filmwissenschaftlichen Seminar der Freien Universität Berlin, wo sie momentan eine Gastdozentur hat.



Imagining Ageing with Agnès Varda: Feminist Perspectives on Late Life and Care  
Shirley Jordan (Newcastle)

Fascinated by all stages of the life course, Agnès Varda was especially curious about old age. This interest is consistent with her purposeful consideration of what is habitually discarded and cast aside, be it specific individuals, categories of people, objects, or issues. Typically, Varda makes the marginalised newly significant through inventive, surprising visual devices which call for our attention while making a case for a change in status or categorisation of the subject at hand. In this, her work has powerful ethical, political, and feminist resonance. This paper explores the implications of such an approach for the socially fraught subject of ageing – and especially of ageing as a woman. It analyses some of the distinctive and original ways in which Varda's work not only represents women's ageing but calls on us persistently to imagine it, to inhabit it experientially. She achieves this through careful explorations that skilfully interrogate and resist ageism and that are, I shall argue, profoundly enmeshed with key ideas from feminist care theory. The paper will focus on examples plucked from throughout Varda's career but will analyse especially her attentiveness to the phenomenology of her own ageing in her later autobiographical films and installation pieces. Critically, it will also explore Varda's creative process itself as a praxis of care. Ultimately, I argue that Varda makes a major – feminist – contribution to humanistic gerontology and to our understanding of the imperative to care.

**Shirley Jordan** is Professor of French Studies at Newcastle University, UK. Her research interests include 20<sup>th</sup> – and 21<sup>st</sup> – century women's writing and visual art in French, and women's experimental self-narrative across media. She has published on Annie Ernaux, Marie Darrieusecq, Sophie Calle, Christine Angot, Marie NDiaye, Valérie Mréjen, Agnès Varda and a wide range of other contemporary women creators. Her latest research has focused on ageing, ageism and care as explored in literary narratives, visual representations, and theory. She completed a Leverhulme Research Fellowship (2022-23) focusing on the representations of ageing and care for older people made over several decades by Magnum photographer Martine Franck. She is Series Editor of the 'Cultures of Ageing and Care' book series with De Gruyter. Her recent publications include a guest edited issue of *French Studies* entitled *Ageism, Ageing and Old Age in Contemporary French Culture* (77:4, October 2023), which includes an article on Agnès Varda. Other work on Varda includes the chapter 'Still Varda: Photographs and Photography in Agnès Varda's Late Work', in Barnet, Marie-Claire (ed) *Agnès Varda Unlimited. Image, Music, Media* (Oxford: Legenda, 2016) and 'Spatial and Emotional Limits in Installation Art: Agnès Varda's *L'Île et Elle*', *Contemporary French and Francophone Studies: Sites*, 13:5 (2009). Further publications on ageing and care include 'Ageing and Care in the Visual Field: The Photography of Martine Franck', in Falcus, Sarah and Katsura Sako (eds) *Contemporary Narratives of Ageing, Illness and Care* (London: Routledge, 2021) and 'Old Age in Simone de Beauvoir and Martine Franck: Entanglements and Epistemologies' in *Simone de Beauvoir Studies* (vol.35, 2025). She is co-editor of the forthcoming volume *Women's Narratives of Ageing and Care* (Berlin: De Gruyter, 2025) and Co-Director of the Centre for the Study of Contemporary Women's Writing at London University's School of Advanced Studies where she has organised numerous events, including several focusing on women's ageing and women's practices and theories of care.

## Negotiating Motherhood

Colleen Kennedy-Karpat (Ankara)

In Varda's filmography, mothers are hardly absent, yet their motherhood is rarely centered. For Varda, in her life as in her cinema, motherhood is a highly consequential, yet not uniquely life-defining choice, one among many, equally valid ways of being a woman in public and private spaces. Similarly, Varda treats maternal relationships as one type among many, a social connection to be experienced and negotiated alongside other intimate emotions as well as interpersonal and community obligations.

Dedicated to a profession in which women have always been drastically underrepresented, Varda's approach to motherhood sets her apart even within the elite sorority of 20th century women filmmakers. Furthermore, in the context of Varda's own filmography, the films that most directly involve motherhood have historically been the least studied, a compounding marginalization that has underemphasized the role motherhood played in Varda's films and in her feminist project as a filmmaker.

Part of an ongoing, holistic study of mothers and motherhood in Varda's oeuvre, this presentation will consider Varda's mid-career fiction, focusing on *L'Une chante, l'autre pas* (1977), *Documenteur* (1981) and *Kung Fu Master!* (1988) to demonstrate the different ways her characters negotiate motherhood.

**Colleen Kennedy-Karpat** is Associate Professor in the Department of Communication and Design at Bilkent University, where she teaches film and adaptation studies. Author of *Rogues, Romance, and Exoticism in French Cinema of the 1930s* (2013), she also co-edited the volumes *The Sustainable Legacy of Agnès Varda* (2022) and *Adaptation, Awards Culture, and the Value of Prestige* (2017). Other writing has appeared in *Camera Obscura*, *Open Screens*, *MAI: Feminism & Visual Culture*, *Short Film Studies*, *French Screen Studies*, and a number of edited volumes.

## Zwischen strukturierender Funktion und Erinnerungsarbeit: Zum Einsatz der Musik in den Filmen Agnès Vardas

Stefan Drees (Berlin)

Mit dem Terminus „cinécriture“ hat Agnès Varda für den Prozess des Filmemachens eine Begrifflichkeit geprägt, die über das Aufsammeln und Reflektieren von Stoffen, Bildern und Geschichten hinaus auch auf das Potenzial einer gleichberechtigten Verflechtung von Wort, Bild, Aktion und Klang verweist. Ausgehend von Claudia Gorbmans Beobachtung, Varda habe als „auteur directeur“ bei ihrer Arbeit nicht allein Wert darauf legt, die Kontrolle über Bildsprache und Bildrhythmus zu behalten, sondern ganz gezielt auch die akustische Seite als Element des kinematografischen Gewebes eingesetzt (Gorbman 2007), wendet sich der Vortrag zentralen Kriterien eines gestalterischen Umgangs mit Musik zu. Unter Berücksichtigung bislang vorliegender Einzelstudien befassen sich die Ausführungen mit einer Systematisierung der Verwendung von Musik in den Filmen der Regisseurin: Anhand ausgewählter Beispiele werden Aspekte wie der Einsatz von Musik als strukturierendes und performatives Element, ihre Hinzuziehung zur Unterstützung von narrativen und dokumentarischen Diskursen und ihre Benutzung als Bestandteil von Erinnerungskonstruktionen dargestellt sowie in ihrer Bedeutung und gegenseitigen Bezogenheit gewürdigt. Von besonderem Interesse erweist sich dabei Vardas seit den 1980er Jahren anzutreffende Praxis, die bereits in zurückliegenden Filmen eingesetzte Musik – und damit oft auch deren ursprüngliche narrative Zusammenhänge – neu zu kontextualisieren und dadurch Bedeutungsverschiebungen innerhalb des Netzwerks ihrer „cinécriture“ zu erzeugen.

**Stefan Drees** ist Musikwissenschaftler mit den Forschungsschwerpunkten Musik des 20. und 21. Jahrhunderts, Musik und Medien und zeitgenössisches Musiktheater. Nach diversen Lehraufträgen und Gastprofessuren in Münster, Marburg, Gießen, Heidelberg, Wien, Essen und Luzern wurde er im Sommersemester 2016 als Professor für Musikwissenschaft an die Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin berufen. Als Mitglied im Leitungsteam der Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung (<https://filmmusikforschung.uni-mainz.de/>) und Mitherausgeber der „Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung“ (<https://kbzf.journals.gucosa.de/kbzf>) ist er seit Jahren aktiv im Bereich der Filmmusikforschung tätig. Weitere Informationen sowie eine Auswahlbibliografie finden sich unter [www.stefandrees.de](http://www.stefandrees.de).

Beliebende Rhythmisierung. Agnès Vardas Photofilm *Salut les Cubains* im Verhältnis zu Alain Resnais und Chris Marker

Lars Nowak (Erlangen-Nürnberg)

Im hiermit vorgeschlagenen Vortrag möchte ich mich mit Agnès Vardas kurzem Essayfilm *Salut les Cubains* (1963) auseinandersetzen. Mit Aufnahmen von einer fremden Photoausstellung beginnend und anschließend zu statischen Einstellungen auf der Basis eigener Photographien übergehend, bezieht *Salut les Cubains* wie einige andere Filme Vardas deren intermediales Konzept der *cinécriture* auf das dem Kino eng benachbarte Medium der Photographie. Eine genauere wissenschaftliche Betrachtung verdient dieser Film aber nicht zuletzt deshalb, weil er trotz einiger Ausnahmen (Delvaux 1987; Dreyer 2009; Blümlinger 2010; Bénézet 2014; Ziębińska-Lewandowska/Chéroux 2015; Black 2018; Pauleit 2018; Pantenburg 2019; Murray 2022) bislang deutlicher weniger als diverse andere – vor allem längere – Filme Vardas untersucht worden ist. Dabei bietet sich aufgrund des Spiels mit geographischen und kulturellen Klischees zunächst ein Vergleich mit zwei anderen Filmen von Varda selbst, nämlich mit *Du côté de la côte* (1958) und *Ô saisons, ô châteaux* (1958), an, die bereits die Ästhetik von Bildpostkarten parodierten. Da sich unter den Besucher\*innen der eingangs gezeigten Ausstellung jedoch auch Alain Resnais und Chris Marker befinden, sollen im Mittelpunkt meiner Überlegungen die Beziehungen von *Salut les Cubains* zu zwei früheren Filmen dieser beiden anderen Vertreter der *Rive gauche*, nämlich zu *Les Statues meurent aussi* (1953) und *La Jetée* (1962), stehen. Während im ersteren Fall insbesondere die thematischen und formalen Ähnlichkeiten (Kolonialismus einerseits, rhythmische und musikalisch fundierte Animierung statischer Einstellungen andererseits) ins Auge springen, können im letzteren Fall vor allem die Unterschiede herausgearbeitet werden, die *Salut les Cubains* vor dem Vorwurf des Epigontums schützen. Denn während die postnukleartotalitäre Dystopie *La Jetée* der traditionellen Assoziierung des Stehkaders mit der Vergangenheit und dem Tod verhaftet bleibt, bricht Vardas Film mit dieser Semantik, indem er einen hoffnungsvollen Blick auf die damalige gesellschaftliche Gegenwart und Zukunft richtet und die Immobilisierung seiner einzelnen Einstellungen durch die erwähnte musikalische Rhythmisierung in der übergeordneten Mobilität seiner Montage aufhebt (was mithilfe von Sergej Eisensteins Montagetheorien genauer analysiert werden soll). Insofern lässt sich Jill Forbes entgegenhalten, dass Varda zumindest bei *Salut les Cubains* weniger die Rolle Medusas, welche durch ihren Blick das Gegenüber erstarren ließ, als diejenige Aphrodites einnahm, welche Pygmalions Skulptur belebte. Und der Optimismus, den Vardas Werk dadurch verströmt, erscheint bei aller Fragwürdigkeit des seinerzeit auf Kuba errichteten Sozialismus schlicht deshalb als gerechtfertigt, weil die Katastrophe eines atomaren Weltkrieges, die Markers Film im Einklang mit einer damals weit verbreiteten Angst noch heraufbeschworen hatte, mittlerweile dank des glimpflichen Ausgangs der Kubakrise vorerst abgewendet war.

**Prof. Dr. Lars Nowak** ist apl. Professor für Medienwissenschaft an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. Zuvor war er von 2011–18 Juniorprofessor für Medienwissenschaft an der FAU Erlangen-Nürnberg, von 2019–20 Gastprofessor für Filmwissenschaft an der Freien Universität Berlin und von 2020–23 ordentlicher Professor für Medienwissenschaft an der Hunan Normal University in Changsha. Seine Arbeitsschwerpunkte liegen bei der Kinematographie, der allgemeinen Bildtheorie sowie den Beziehungen zwischen der Medien-, Militär- und Wissensgeschichte.

*Salut les Cubains* (1963). Agnès Varda in Kuba. Drei Wochen Revolution in der Karibik  
Marta Muñoz-Auni6n (Frankfurt a.M.)

Der Sieg des kubanischen Guerilla-Aufstands unter der F6hrung von Fidel Castro Anfang Januar 1959 wurde von Anh6ngern der linken Bewegungen auf beiden Seiten des Atlantiks mit Begeisterung und Hoffnung aufgenommen. In Europa feierte man den Beginn eines revolution6ren Prozesses, der die benachteiligten Klassen einbezog und das Ziel hatte, die nationale Souver6nit6t wiederherzustellen. Im lateinamerikanischen Kontext erneuerte die kubanische Revolution das antikoloniale Streben, das die Unabh6ngigkeitsbewegungen von der spanischen Metropole im 19. Jahrhundert befl6gelt hatte, diesmal gerichtet gegen den zunehmenden neokolonialen Druck der nordamerikanischen Interessen seit 1945.

Zu den ersten Beschl6ssen der revolution6ren Regierung geh6rte die Verabschiedung des Gesetzes Nr. 169 am 24. M6rz 1959, mit dem das erste Filminstitut in Lateinamerika gegr6ndet wurde: das Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematogr6ficos (ICAIC). Dieser Schritt spiegelte den Glauben der kubanischen Revolutionsf6hrer wider, dass das Kino eine Waffe gegen die Unterentwicklung sei, ein Medium, das eine reflektierte und kritische Haltung f6rdert, um das nationale Bewusstsein und den Fortschritt zu st6rken. Es ist nicht verwunderlich, dass die kubanische Revolution europ6ische Dokumentarfilmer und experimentelle Filmemacher anzog, die dem kommerziellen Kino jener Jahre kritisch gegen6berstanden und unter anderem Strategien untersuchten, wie das Kino als politisches Instrument und zur demokratischen Erneuerung eingesetzt werden k6nnte.

Die Anwesenheit und T6tigkeit dieser Filmemacher, darunter Agnès Varda, im revolution6ren Kuba, wurde vom kubanischen Filmhistoriker und -kritiker Juan Antonio Garc6a Borrero als „Eindringlinge im Paradies“ bezeichnet. Sie kamen mit einer Neugier und Hoffnung in das revolution6re Kuba, die die Realit6ten und Widerspr6che eines Landes, das sich in einem Entkolonialisierungsprozess befand, au6en vor lie6 und somit in den filmischen Produktionen wenig oder keine Benennung und Sichtbarkeit fand.

Das Ziel dieses Vortrags ist es, die Beziehung von Agnès Varda zum Kuba der fr6hen 1960er Jahre und ihren Dokumentarfilm *Salut les Cubains* zu betrachten. Der Film, den sie selbst als „Cuba-Fixe“ bezeichnete, sollte den revolution6ren Elan der Kubaner w6rdigen, obwohl „in Europa (...) die Leute wissen, aber nicht genau wissen, was passiert“ (Iznaga, D. „Encuentro con Agnès Varda“. *Revista de cine cubano*. 06.1963, 1–8).

**Marta Mu6oz-Auni6n** lehrt seit 2007 im Institut f6r Romanische Sprachen an der Goethe-Universit6t Frankfurt am Main. Sie hat einen Dokortitel in Filmwissenschaft von der Universidad Aut6noma de Madrid (Spanien). Zwischen 2005 und 2007 war sie Mitglied des Graduiertenkollegs „Mediale Historiographien“ (Bauhaus-Universit6t Weimar, Deutschland), dank eines Postdoktoranden-Stipendiums, das ihr vom spanischen Ministerio de Educaci6n y Ciencia gew6hrt wurde. Ihre Forschungsgebiete umfassen Film, Politik und Exil in Europa zwischen 1933 und 1945 sowie deren Auswirkungen auf Lateinamerika. Zu diesen Themen hat sie verschiedene Artikel ver6ffentlicht.

## LA VIE POUR L'ART ODER L'ART POUR LA VIE? DIE FILMISCHE GESTALTUNG ALS LEBENSPRINZIP

Mathias Barkhausen (Berlin)

Mein Vortrag widmet sich einem Filmpaar, das man als komplementär-kontrastiv im Werk Agnès Vardas bezeichnen kann: *Jacquot de Nantes* über Kindheit und Leben ihres Partners Jacques Demy sowie *Les plages d'Agnès*, ein Dokumentarfilm über ihr eigenes Leben. Beide Filme setzen sich auf unterschiedliche Weise mit dem Verhältnis von Kunst und Leben auseinander. Während *Jacquot de Nantes* als Spielfilm mit eingefügten Filmzitaten und dokumentarischem Material betrachtet werden kann, ist *Les plages d'Agnès* mit seiner nicht-linearen Erzählweise und dem kursorischen Zugriff auf Inszenierungsstrategien im Allgemeinen eher als Essayfilm zu verstehen.

Gemeinsam ist beiden Werken der kreative und offene, jedoch niemals willkürliche Umgang mit dokumentarischen und fiktionalen Elementen im Schaffen der beiden Filmschaffenden Varda und Demy. Es wird keine Hierarchie zwischen den verschiedenen – sei es dokumentarischen oder fiktionalen – Zugangsweisen bezüglich ihrer Aussagekraft über die Subjekte der Filme aufgestellt.

In der vergleichenden Analyse beider Filme und ihrer Strategien, Kunst und Leben miteinander zu verknüpfen, greife ich auf die Überlegungen Roger Odins zurück, um zu beschreiben, welchen Zweck und welchen Effekt fiktionalisierende und dokumentarisierende Verfahren in den Filmen haben. Ferner können die Analyseergebnisse zu einer genaueren Beschreibung für Vardas poetologisches Programm beitragen.

**Mathias Barkhausen** hat Medienwissenschaft & Germanistik an der Universität Bonn und Karlsuniversität Prag studiert und sein Masterstudium mit einer Arbeit über fiktionalisierende und dokumentarisierende Verfahren im Werk Agnès Vardas abgeschlossen. Von 2021 bis 2024 war er als wissenschaftlicher Volontär im Zeughauskino, der Kinemathek des Deutschen Historischen Museums tätig. Aktuell arbeitet er als Projektmanager im Erich-Pommer-Institut der Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf und freischaffend für verschiedene Filmfestivals (Filmfest München, Filmfest Dresden, Filmschoolfest Munich). Zuletzt erschienen: *The Varda Vue in California: the poetics of Cinema in Mur Murs & Documenteur* in: *MAI: Feminism and Visual Culture* (2023)

Interviews mit Interviewer/innen. Zur Reflexivität einer dokumentarischen Form bei Varda und Pasolini

Bernhard Groß (Jena)

Interviews sind ein allgegenwärtiges Instrument journalistischer Tätigkeit, das der Gewinnung biografischer, politischer oder gesellschaftlicher Erkenntnisse durch die Befragung von Zeitzeugen dient. Eine (film-)künstlerischen Auseinandersetzung gibt dem Interview mitunter eine reflexive Prägung, das die Bedingungen realistischer Darstellung oder den Rahmen dokumentarischer Formen infrage stellt. In diesem Metier brachten es sowohl Agnès Varda als auch Pier Paolo Pasolini zu einer gewissen Meisterschaft. Man denke an Pasolinis hintergründige Dokumentation *COMIZI D'AMORE* (IT 1963), in der er Italiener/innen zu ihrer Einstellung zu Liebe, Sexualität und Ehe befragt. Varda wiederum hat zahlreiche Künstlerkolleg/innen interviewt, darunter auch Pasolini in New York, 1967. Diese Interviews von Varda scheinen trotz ihrer Lakonie immer einen doppelten Boden zu haben: an hintergründigem Witz aber auch verbunden mit (film-)künstlerischen Grundsatzfragen. Der Vortrag will die ästhetischen Parameter der Interviewfilme Vardas und Pasolinis vergleichen und ihr Potential für den Essayfilm ergründen.

**Bernhard Groß** Nach Professuren in Berlin und Wien seit 2018 Professor für Filmwissenschaft an der Universität Jena. Aktuelle DFG-geförderte Forschungsschwerpunkte zur *Geschichte, Ästhetik und Medialität des Filmmanifests (2022–2026)* und zu *Spiel- und Dokumentarfilmen zum Holocaust im Kalten Krieg in Italien und BRD/DDR (2025–2028)*. PI im Exzellenzclusterantrag *Imaginamics* der Universität Jena (seit 2022). Publikationen u.a. zu P.P. Pasolini, zum deutschen Nachkriegskino, zur Ambiguität in Kunst und Medien, zur Medialität des Alltags; Mhg. des Handbuchs *Filmtheorie*.