

Sans toit ni loi – Agnès Varda

Filmanalyse & Proseminararbeit von Doris Pfaffermayr, BA

Matrikelnummer: 00754133

110208-1 Erweiterungsmodul Medienwissenschaftliches

Proseminar - Französisch: Alltag/Kunst: Jacques Demy und Agnès Varda

(Mag. Dr. Daniel Winkler)

BA ROM Kennzahl: 033 646, SoSe 2019, Universität Wien

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	3
2	Agnès Varda und die Nouvelle Vague Bewegung	4
3	Genre Dokufiction	5
4	Handlungsumriss	6
5	Chronologie – Erzählstruktur – filmtechnische Umsetzung	6
6	Marginalität der freiwillig gewählten gesellschaftlichen Außenseiterrolle	10
7	Szenenanalyse – Semantische Ebene	13
8	Conclusio und Ausblick	19
9	Literatur- und Quellenverzeichnis	21

1 Einleitung

Mona jagt die Freiheit, muss reisen, muss physisch und mental ungebunden bleiben. „Sans toit“ – ohne Dach, das heißt auch, ohne Fundament, ohne Wurzeln. Weder hat sie eine Herkunft oder eine Geschichte, noch eine Verwurzelung in der Gegenwart. Keine Papiere, kein Haus mit Fundament, wo sie bleiben kann. Sie kommt von nirgendwoher und sie lebt nirgends, und doch überall, und sie hat kein Ziel. Ihr Zelt ist im wörtlichen Sinn nur ein Dach, aber ohne Fundament, ohne Wurzeln. (vgl. *Déchery* 2005, S. 139) Mona hält nichts von materiellem Wohlstand. Sie selbst besitzt nur ihre ausrangierte Kleidung, die sie Tag und Nacht trägt, einen großen Rucksack, eine Decke und ein Zelt. Sie wirkt schroff, misstrauisch, planlos und ziellos, antriebslos und doch irgendwie getrieben. Sie bewegt sich in einer kargen, fast schon feindlichen Landschaft, die ihr letztendlich zusammen mit ihrer Ignoranz zum Verhängnis werden soll.

Mona hat kein Ziel, keine Projekte, keine Lust, keine Leidenschaften, sie will einfach nur unterwegs sein und frei sein, sich nicht binden oder abhängig machen, ohne Pflichten – „ni loi“ – sein. Doch ist es tatsächlich ein Weg der Freiheit, den sie bestreitet, oder schließt sie sich nur in ihrer Einsamkeit ein, und geht am Ende tragischerweise daran zugrunde, so wie der Ziegenhirte, intellektueller Philosoph und Aussteiger der 68er Bewegung, es ihr prophezeit hatte?

Diese Arbeit soll erläutern, wie der Film „Sans toit ni loi“ durch seine Produktionsweise und Erzählstruktur die Thematisierung von Monas Marginalität im Kontext der selbstbestimmten Außenseiterrolle, freiwilligen Vagabundin („routard“) und „passiven Rebellin“ in den Vordergrund stellt, welche sonst in der Gesellschaft meist in den Hintergrund gedrängt wird. Weiters möchte die Verfasserin durch einige Szenenanalysen ein Augenmerk darauf legen, wie dieser Zusammenhang besonders durch die Reaktionen ihrer Mitmenschen und ihrer Beziehungen zu ihnen konkret filmtechnisch umgesetzt wurde. Im Zentrum der Analyse stehen die Aspekte Freiheit, Einsamkeit und soziale Ausgrenzung.

2 Agnès Varda und die Nouvelle Vague Bewegung

Die Nouvelle Vague Bewegung der französischen Filmemacher entstand zwischen 1958 und 1960 und hatte ihre Blütezeit bis in die Mitte der Sechziger Jahre. Es handelte sich vor allem um bekannte Filmkritiker, allen voran François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol und Louis Rivette, die in den „Cahiers du cinéma“ begonnen hatten, provokante Vorwürfe gegen die Konventionen des, zu der Zeit verbreiteten, „Cinéma du Papa“ bzw. „Cinéma de qualité“ (Illusionskino, Studiokino) zu erheben. Die Filme seien zu inszeniert und zu sehr auf kommerziellen Erfolg ausgerichtet, die Themen und Geschichten wenig realitätsbezogen – „*brilliant, aber formlos*“. Der Autor solle mehr Einfluss auf den Film haben als der Produzent. Themen der Nouvelle Vague sollten aus Marginalitäten der aktuellen realen Welt entlehnt werden und die Dinge so zeigen, wie sie tatsächlich sind, nicht geschmückt und beschönigt. Die Schauspieler waren meist unbekannt (erlangten mit ihrem Start in Nouvelle Vague Filmen jedoch danach oft große Erfolge), die Budgets gering und es wurde unaufwendig gedreht. In erster Linie wurden Alltagsszenen in Straßen, Cafés und ähnlichen Schauplätzen, charakteristisch mit vielen Plansequenzen und langen Kamerafahrten, dargestellt. (vgl. *Grob et al.* 2006, S. 8 - 12 / vgl. *DeRoo* 2018, S. 3 - 4)

Agnès Varda drehte ihren ersten Film „La Pointe Courte“, der schon Züge der Vorstellungen der Nouvelle Vague Bewegung hatte, bereits 1954. Varda hatte keine Erfahrung im Filmemachen, hatte keinen Produzenten und wenig Budget, doch sie machte einfach, unter ihrer eigens gegründeten Produktionsfirma Ciné-Tamaris. Obwohl die Bewegung an sich eben erst etwa ab 1958 Formen annahm, wird sie daher als „Grand-Mère da la Nouvelle Vague“ bezeichnet. (vgl. *Grob et al.* 2006, S. 186) „Sans toit ni loi“ wurde zwar chronologisch erst viel später (1985) produziert und veröffentlicht, doch sind die Charakterzüge der Nouvelle Vague Bewegung hier noch ganz klar zu erkennen. Varda hatte sich ihr ja auch regelrecht verschrieben und sie zum Leitbild ihrer Arbeit gemacht.

Varda behandelt in ihren Werken vorrangig Themen und Figuren, die in der Gesellschaft zu wenig Beachtung finden – marginale Randgruppen also. Sie möchte diese Themen aufzeigen und die Zuseher zum Nachdenken anregen, ohne dabei ihrerseits zu urteilen. Jeder soll sich selbst ein Bild der Realität machen. Ihr geht es in erster Linie um das Sichtbarmachen und um das Hinschauen. Dabei stellt sie keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern jeder Teil für sich soll als Aussage betrachtet werden. Der Prozess des Filmemachens an sich steht für sie im Vordergrund und weniger, was dabei herauskommt (auf die „Cinécriture“ wird in Kapitel 5 noch genauer eingegangen). So soll das auch vom Publikum angenommen werden.

Bewusst bleiben Lücken offen, werden Fragen nicht beantwortet, erfährt man vermeintlich wichtige Details nicht. Aber das spiegelt im Grunde auch die reale Gesellschaft wieder. Man sieht immer nur einen Teil des Ganzen. Varda kritisiert mit dieser Produktionsweise wohl auch das konventionelle menschliche Vorgehen, Sachverhalte, vor allem was gesellschaftliche Marginalitäten angeht, aufgrund von einzelnen Aspekten zu beurteilen, ohne das große Ganze zu kennen. Auf diese Weise provoziert sie mit ihren Filmen vielleicht auch sogar ein bisschen und plädiert darauf, dass Interpretation sowohl mehrdeutig als auch wandelbar sein darf. (vgl. *DeRoo* 2018, S. 13, S. 143)

„Sans toit ni loi“ schlägt genau in diese Kerbe. Die allgemeine Meinung über Landstreicher, Tramper und (freiwillig) Obdachlose ist wohl nicht sehr positiv gefärbt. Man sieht sie oft irgendwo unsauber und unangenehm riechend herumlungern, betteln, saufen, Leute anpöbeln. Das Menschliche an solchen Personen geht in den Augen vieler Vorbeiziehender oft verloren, man kann sich gar nicht vorstellen, dass sie vielleicht auch mal ein „normales“ Leben mit Job, emotionalen zwischenmenschlichen Beziehungen und festem Wohnsitz hatten. Dadurch, dass diese Sicherheiten aufgegeben wurden, stellt man jegliche Sozialkompetenz dieser Menschen in Frage, wodurch oft eine gegenseitige Ablehnung entsteht. Aber wer weiß schon, was jemanden in solch eine Lage gebracht hat und wer sagt denn, dass diese Menschen innerlich leer sind und keine Gefühle oder Bedürfnisse haben. Nur weil sie diese nicht in einer gutbürgerlichen, durch Normen und Konventionen eingeschränkten Welt ausleben wollen. Varda will durch ihre Filme mit solchen klischeehaften Vorurteilen brechen.

3 Genre Dokufiction

„Sans toit ni loi“ kann bezeichnet werden als „Dokufiction“ – also ein fiktives Drama, das durch dokumentarische Elemente – sprich die Berichte von den Menschen, denen die Protagonistin Mona begegnet ist – den Eindruck einer Reportage erweckt. Es ist aber alles von Varda frei erfunden. Sie hatte jedoch zuvor viel Zeit mit Trampnern und sogenannten „sansabri“ oder „clochards“ (Anm. Obdachlosen oder Menschen ohne fixen Wohnsitz) verbracht und sich deren Geschichten als Inspiration angehört. Ein Mädchen, das sie kennengelernt hat, war zum Beispiel sogar noch „wilder“, als ihr Hauptcharakter Mona, wie sie selbst schildert. (vgl. *Nokel / Walker* 2003)

Solche Vermischungen von Genres finden sich öfter in Agnès Vardas Werken. Für sie spielt eine klassische Kategorisierung ihrer Filme auch keine Rolle, es geht nur darum, was zum Ausdruck gebracht werden soll. Dafür verwendet sie die für sie pragmatischsten und naheliegendsten Mittel und Filmtechniken. (vgl. *DeRoo* 2018, S. 15)

4 Handlungsumriss

Zu Beginn des Filmes sieht man nach einer langen einleitenden Plansequenz einer südfranzösischen winterlichen Landschaft, die fast schon wie ein Gemälde wirkt, eine junge Frau erfroren in einem Graben am Weinberg liegen. Die Polizei handelt die Sache ganz knapp ab und geht von einem natürlichen Tod aus, da das Mädchen weder Papiere hat, noch vermisst gemeldet wurde.

Im Verlauf des Filmes werden dann die letzten Woche der jungen „routard“ (Anm. Landstreicherin, Tramperin, Vagabundin) Mona anhand von dargestellten Szenen, aber auch Berichten von Menschen, die sie während der letzten Wochen vor ihrem Tod getroffen hatte, erzählt. Sie lernt zum Beispiel David kennen, ebenso einen jungen Landstreicher wie sie, mit dem sie eine erotische Beziehung aufbaut und gemeinsam in einem verlassenen Schloss campiert. Später begegnet sie Yolande, einer jungen Haushälterin, die wohl Monas Gegenstück repräsentieren soll, und die die beiden um ihre leidenschaftliche, unkonventionelle Liebe beneidet, da sie diese Hingabe bei ihrem eigenen Freund Paolo vermisst.

Sie trifft unterwegs auf einen intellektuellen Philosophen und Aussteiger der 68er Bewegung, der heute als Ziegenhirte mit seiner Frau und seinem Kind auf einem abgelegenen Hof am Land lebt und ihr Unterschlupf und die Möglichkeit einer Beschäftigung bietet. Später arbeitet sie gemeinsam mit dem tunesischen Gastarbeiter Assoun bei einem Weinbau und kann bei ihm wohnen, bis sie von ihm weggeschickt wird, weil seine muslimischen Gefährten eine Frau im Haus nicht dulden. Und schließlich nimmt sie Mme. Landier, eine Platanenforscherin und Mittvierziger Singlefrau, beim Trampen mit, sorgt sich um sie und hilft ihr ebenfalls ein bisschen mit Essen, Geld und ihrem Auto, indem sie Mona schlafen lässt.

Am Ende schlittert Mona jedoch in ein verhängnisvolles, unaufhaltsames alkohol- und drogengetränktes Drama, das ihr letztendlich das Leben kosten soll.

5 Chronologie – Erzählstruktur – filmtechnische Umsetzung

Auf der Erzählebene beginnt die anachronistische Diegese mit Monas Tod. Ihre letzten Wochen und ihr körperlicher Verfall werden anachronistisch rückblendend dargestellt und erzählt. Varda wollte explizit ausschließen, dass die Zuschauer sich über den ganzen Film fragen, wie es ausgeht, sondern legte den Fokus klar auf die Frage, wie Mona mit ihrer Situation umgeht, was sie macht und wie sie im sozialen Kontakt interagiert. Aber ohne ein psychologisches Profil erstellen zu wollen, wie es in den meisten Hollywood-Movies der Fall wäre. (vgl. *Nokel / Walker* 2003 / vgl. *Decock* 1988, S. 279) Es geht auch gar nicht um Monas Beweggründe, dies wird unterstrichen durch ihren Auftritt im Film, der quasi aus dem Nichts

bzw. aus dem Wasser erfolgt, reingewaschen von jeglicher Herkunft und Geschichte. (vgl. Wild 1990, S. 97)



Abb. 1: Der Film „Sans toit ni loi“ beginnt mit Monas Tod. Ihre letzten Wochen und ihr körperlicher Verfall werden anachronistisch rückblendend dargestellt und erzählt.

Bei der Überleitung zu Beginn, von der Entdeckung der Leiche, zu der Szene, wo Mona zum ersten Mal aus chronologischer Sicht in der Geschichte auftaucht, indem sie wie Boticellis Venus nackt aus dem Meer kommt (vgl. Wild 1990, S. 93), spricht Varda einen Kommentar aus dem Off. Sie spricht in Filmen oft Kommentare selbst, da sie so etwas Direktes beiträgt, quasi als Signatur oder Fingerabdruck. (vgl. Nokel / Walker 2003)

Zitat (Filmquelle: Varda 1985):

„Personne ne réclamant le corps il passa du fossé à la fosse commune [vom Graben ins Armengrab – Anm. d. Verf.]. Cette morte de mort naturelle ne laissait pas de traces. Je me demande qui pensait encore à elle parmi ceux qui l'avaient connue petite, mais les gens qu'elle avait rencontrés récemment se souvenaient d'elle. Ces témoins m'ont permis de raconter les dernières semaines de son dernier hiver. Elle les avaient impressionnés. Ils parlaient d'elle sans savoir qu'elle était morte. Je n'ai pas cru bon le leur dire, ni qu'elle s'appelait Mona Bergeron. Moi-même je sais peu de choses d'elle mais il me semble qu'elle venait de la mer.“

...Denn Mona hinterlässt keine Spuren in der Welt, sie ist selbst eine Spur, jene der Ablehnung und der Exklusion. Sie wird zum Beispiel in dem angeschlagenen Spiegel, in den sie und David ihr Namen schreiben, nicht reflektiert. Sie hinterlässt aber Reaktionen und Gedanken über sie, die jedoch keine Spuren von ihr selbst, sondern Eindrücke anderer sind. Der Film fungiert als Ausdruck/ Portrait der Eindrücke über Mona, ist aber kein Film über Mona selbst. (vgl. Déchery 2005, S. 141)

Die Begriffe Portraitfilm und Roadmovie, mit welchen der Film aufgrund seines Aufbaus und seiner Erzählweise auch stark in Verbindung gebracht wird, seien an dieser Stelle erwähnt. Diese Einteilungen fallen jedoch nicht unter Genre, sondern sind eine eigene charakteristische Erzählform, daher die Erwähnung in diesem und nicht im vorhergehenden

Kapitel. Ein Portrait kann ebenso wie ein Roadmovie zum Beispiel vom Genre her ein Krimi, eine Lovestory oder eben eine Doku sein. (vgl. *Prédal* 2003, S. 43 - 44)

Der Film ist strukturiert durch mehrere Reise- bzw. Tramperszenen („travellings“), die Mona immer weiter zu ihrer vermeintlichen Freiheit, aber immer mehr weg von sich selbst bringen. Dazwischen werden Begegnungen mit Menschen gezeigt, die sie zwar für ihr Weiterkommen und Überleben ausnutzt, auf die sie sich aber keinesfalls einlässt und denen sie auch nichts zurückgibt. Keiner besonderen chronologischen Struktur folgend unterbrechen Berichte über Mona fast willkürlich anmutend – wie Monas Verhalten selbst – die eigentliche Diegese. Diese „Zeugenaussagen“ ergeben zusammen ein kaleidoskopisches Portrait von Mona. Aber nicht dadurch, dass sie Monas Charakter explizit beschreiben, sondern eher ihr Verhalten bzw. gewisse Handlungen und die dadurch ausgelösten Reaktionen und Emotionen. Diese Reaktionen sind sehr unterschiedlich und reflektieren in gewisser Weise auch die Situation und Konventionen der Zeugen. (vgl. *Prédal* 2003, S. 76 - 77) Im Kapitel 7 Szenenanalyse wird dieser Aspekt genauer beleuchtet.

Die fragmentierte Erzählstruktur in „Sans toit ni loi“ geht Hand in Hand mit Mona selbst, ihrem Charakter, ihrem Weg und ihrem Leben. Varda vermischt und variiert Genres, Blickwinkel, Filmtechniken und Zeitbezüge. Das spiegelt auch den undurchsichtigen Charakter der Protagonistin wieder. Man kann sie nur schwer fassen und einordnen, da sie soziale Interaktion und Kommunikation bis auf das Nötigste ablehnt. Sie gibt kaum etwas von sich preis. Mona selbst spricht während des gesamten Filmes relativ wenig und bedankt sich nie. Sie lehnt Menschen und Dinge sofort ab, sobald sie ihre persönliche Freiheit bedroht sieht, zum Beispiel verlässt sie David, nachdem er von einer Diebesbande zusammengeschlagen wird. Mona entwischt einem, noch bevor man eine Gelegenheit hat, sie zu fassen, sie zu identifizieren, oder, geschweige denn, ihre Beweggründe zu verstehen. (vgl. *Déchery* 2005, S. 138 - 139)

Im Verlauf der Erzählung tauchen immer wieder markante Hindernisse auf, die sich Mona scheinbar in den Weg stellen wollen. Physisch wie symbolisch – wie zum Beispiel Wände, verschlossene Türen, vor ihr vorbeifahrende Autos, Schilder, Zäune oder Gitter. Vielleicht können sie auch als eine Art Warnsignale betrachtet werden. Aber Mona beachtet sie nicht und geht ihren Weg einfach weiter oder stellt sich selber in den Weg (wie in der Szene, in der sie mitten am Güterweg ihr Zelt aufschlägt). Aufreibende Musik, unflüssige und unnatürliche Kamerabewegungen sowie irritierende Cuts verstärken diesen Eindruck noch.



Abb. 2: Straßenschilder, Gitter, Zäune und Hügel als markante Hindernisse

Die Kameraführung und filmtechnische Umsetzung ist besonders wichtig in „Sans toit ni loi“. Man kann im Allgemeinen sagen, dass die Kamera Mona nie wirklich einfängt, genauso wie der Zuseher und die anderen Figuren sie nicht fassen können. Manchmal bewegt sich die Kamera schneller als Mona, oder verfolgt sie nicht bis zum Ende einer Szene. Manchmal verschwindet sie hinter einer Mauer oder einer Tür. Das wirkt irritierend und verstörend. Wie wenn sie sogar da bestimmen würde, dass sie eigentlich gar nicht gefilmt werden will, sondern die Kamera sie nur zufällig erwischt. (vgl. Déchery 2005, S. 144 - 145) Die kameratechnische Umsetzung ist geprägt von langen Plansequenzen, die unvorhergesehen unterbrochen werden, vielen Abblenden, charakteristischen Schwenks und Kamerafahrten von rechts nach links. Mona geht auch meist von rechts nach links, also nicht gemäß einer natürlichen Betrachtungsrichtung.

Die Filmmusik wirkt sehr melancholisch, unruhig und angespannt. Hauptinstrumente sind schrille Bläser und melancholische Streicher, welche oft für Dramatik und Tragik stehen. Eine detailliertere Filmanalyse auf Basis rein formaler Kriterien soll in dieser Arbeit nicht erfolgen.

Überleitend zum nächsten Kapitel sei hier der Begriff „Cinécriture“ erwähnt, der im Zusammenhang mit Vardas Filmen oft verwendet wird und durch sie auch begründet wurde. Der Begriff bezieht sich auf die gestaltende Rolle des (Drehbuch-)Autors bei der Regieführung und Filmproduktion und mündet daher sozusagen im Autorenkino. Er besagt, dass nicht alles vorher in einem Drehbuch festgehalten werden muss, sondern Teile der Regie oder die

komplette Umsetzung direkt beim Dreh entstehen, teilweise auch ganz ohne Drehbuch. (vgl. *Wild* 1990, S. 92) Für Varda ist es beim Film nicht so wie beispielsweise bei einer Musikkomposition, die aufgeschrieben, und von jedermann nachgespielt werden kann, weil Pausen, Notenlängen, Tempi usw. genau markiert sind. Ein Drehbuch verrät dagegen wenig über Aspekte wie Pausen während der Dialoge, das detaillierte Szenario, in dem eine Szene gedreht wird, Lichtverhältnisse, Gesichtsausdrücke usw. Daher ist sie der Meinung, dass nur dadurch, dass Drehbuchautor und Regisseur bzw. Produzent dieselbe Person sind oder zumindest eine sehr enge Zusammenarbeit besteht, wirklich alle Vorstellungen des Autors in den Film übernommen werden können. (vgl. *Decock* 1988, S. 381) Sie vergleicht die Produktion eines Filmes gemäß der „Cinéécriture“ auch mit der Zusammenstellung eines Puzzles, da der Prozess dadurch in den Vordergrund rückt und man auch den einzelnen Fragmenten mehr Beachtung schenkt. Es gibt sozusagen kein vollständiges, „fertiges“ Endprodukt, sondern es bleiben immer gewisse Lücken offen, durch die der Zuschauer die Möglichkeit hat, auch seine eigene Welt ein bisschen in seine Interpretation einfließen zu lassen. (vgl. *Barnet* 2016, S. 67) Dass Varda damit u.a. auch zum Nachdenken anregen will, wurde weiter oben schon ausgeführt. Die Filmproduktion mit Fokus auf eine Zusammensetzung einzelner Fragmente spiegelt sich bei „Sans toit ni loi“ auch in der Erzählung selbst wieder.

Die Filmpraktiken des Autorenkinos der Nouvelle Vague haben per se, wie auch in Kapitel 2 dargestellt, eine Art divergenten Charakter. Die Abgrenzung von der klassischen Filmproduktion des „Cinéma de Papa“ könnte man als eine bewusste Ablehnung und vielleicht auch damit einer gewollten Exklusion vom Kommerzkino sehen. Die Themen, welche die Nouvelle Vague Filme vorrangig behandeln, sind Themen von Außenseiter-Figuren. Soziale Marginalität spielt also in der ganzen Bewegung eine große Rolle.

6 Marginalität der freiwillig gewählten gesellschaftlichen Außenseiterrolle

Die Exklusion Monas in „Sans toit ni loi“ entsteht durch ein Zusammenspiel mehrerer Faktoren, nämlich einmal durch Monas Ablehnung ihrerseits aller gesellschaftlichen Konventionen und Normen und durch ihr „unsoziales“ Verhalten. Andererseits durch die Zurückweisung und letztendlich soziale Ausgrenzung durch ihre Mitmenschen. (vgl. *Prédal* 2003, S. 50) Wobei man sicherlich sagen kann, dass das eine mehr oder weniger durch das andere bedingt ist, was man sehr gut aus den analysierten Szenen mit dem Ziegenhirten, mit Mme. Landier und mit Yolande herauslesen kann. Die Menschen sind ihr anfangs meist zugetan, haben Mitleid oder finden sie einfach nur interessant und wollen sie unterstützen und ihr eine Chance geben. Der soziale Ausschluss passiert also nicht von Anfang an, etwa aufgrund eines

sonderbaren Charakters oder Aussehens. Sondern Mona löst diese Reaktionen selbst rein durch ihr negierendes und schroffes Verhalten aus. Sie bedankt sich nie obwohl sie die Hilfe der anderen dringend benötigt, sie ist rüde und grob, lehnt Ratschläge und jegliche Zuneigung ab.

Mona hat ihre Außenseiterrolle selbst gewählt. Sie will alleine und unabhängig sein um jeden Preis. Ihre absolute Freiheit ist ihr am wichtigsten und in ihrer Einsamkeit fühlt sie sich vermeintlich wohl. „Die Einsamkeit ist schön, vor allem im Winter.“ sagt sie in einer Szene. (vgl. *Decock* 1988, S. 377 - 378). Ob sie durch ihre Einsamkeit jedoch wirklich ihre Unabhängigkeit bewahrt, ist die Frage, hat sie sich doch kurz vor ihrem Tod in die Abhängigkeit von Alkohol, Drogen und die Gunst der anderen „clochards“ (Anm. Obdachlose) begeben, weil sie offenbar keinen anderen Ausweg mehr gesehen hat.

Mona ist auch stolz. Ihre erste Aussage im Film „Y a moi.“, als der Lastkraftfahrer, der sie mitnimmt meint, es würde doch niemand um diese Jahreszeit als Tramper umherziehen. Sie hat sich aber ganz bewusst dazu entschieden, obwohl, oder vielleicht gerade weil es unüblich, gefährlich und auch verpönt ist, gerade als Frau. Doch im Verlauf des Films zerbröckelt dieser Stolz immer mehr, aufgrund der Schwierigkeiten, die sie betreffend ihrer Mitmenschen, ihrer Finanzen, des Alkohol- und Drogenproblems und ihres zunehmend bedenklichen körperlichen Zustandes bekommt. (vgl. *Prédal* 2003, S. 46)

Bis zuletzt stellt man sich die Frage, flüchtet sie vor etwas, oder hat sie wirklich einen Plan. Weiß sie, was sie tut, und kann sie die Konsequenzen abschätzen, oder nicht? Man könnte den Eindruck gewinnen, dass das absolut nicht der Fall ist, weil sie sich immer wieder selbst in Schwierigkeiten bringt. Auf der anderen Seite lässt sie sich doch manchmal ein bisschen auf andere und auf Hilfe ein. Aber nur soweit sie sich nicht binden muss. Da Varda selbst eine psychoanalytische Intention dieses Filmes negiert (vgl. *Nokel / Walker* 2003), soll hier auch nicht näher darauf eingegangen werden, was Mona möglicherweise zu ihrem Verhalten bewegt.

Man kann allerdings schon klar erkennen, dass ihr Wunsch nach Freiheit sie letztendlich in die absolute Einsamkeit führt und dass sie diesen Weg durchaus bewusst verfolgt. Sie möchte ein Recht darauf haben, still und für sich zu sein, keine Erwartungen erfüllen zu müssen. (vgl. *Prédal* 2003, S. 46)

Diese Einstellung unterscheidet sie klar von vielen anderen Aussteigern, die sich zum Beispiel aus politischen Gründen von der Masse abheben wollen. Jene wollen sich zwar klar vom Mainstream und den vorherrschenden Meinungen abgrenzen, suchen aber gleichzeitig oft Gleichgesinnte, mit denen sie sich solidarisieren können. Ein gutes Beispiel hierfür wäre der Ziegenhirte und Philosoph oder auch die anderen Jugendlichen am Bahnhof, die lieber unter

ihresgleichen sind, als ganz alleine. Bei Mona ist das anders. Sie kommt bei niemandem so richtig an. Sie spricht auch nicht über ihre Ideen, Vorstellungen und Werte, so als ob sie gar nicht existieren würden.

Aufgrund Monas Aussagen und Verhalten kann darauf geschlossen werden, dass sie nicht gerne einer Öffentlichkeit ausgesetzt ist. Das sie aber keinen festen Wohnsitz und keine nachweisbare Identität hat, also „sans toit“ ist, hat sie auch keinen rechtlichen Anspruch („ni loi“) auf Privatraum. Wenn sie in ihrem Zelt campiert ist es entweder illegal im öffentlichen Raum, oder sie ist angewiesen auf die Erlaubnis der Grundstückseigentümer. Hier ist auch wieder eine gewisse Abhängigkeit zu erkennen. Eine interessante Analyse von *Dambuyant-Wargny* (vgl. 2004, S. 499 - 502) zum Thema Privatsphäre innerhalb der Obdachlosigkeit soll hier noch Erwähnung finden. Demnach findet eine gewisse Sozialisierung über die bewohnten Orte automatisch statt, selbst wenn jeglicher rechtliche, ökonomische, materielle und sonstige soziale Rückhalt bereits abhanden gekommen ist. Jedoch unterscheidet sich diese Sozialisation und damit auch die Möglichkeit von privaten „Zonen“ je nach Art der Obdachlosigkeit, dem Grad der Armut und der Beherbergung. Jemand der beispielsweise die Möglichkeit hat, in einem Zelt, einer Hütte, einem verlassenen Gebäude oder einem Wohnwagen zu wohnen (all diese „Unterkünfte“ bewohnt Mona mindestens einmal im Film), hat zwar auf der einen Seite mehr Privatsphäre, auf der anderen Seite aber weniger Schutz vor Kälte, Krankheit, Überfällen, behördlichen Angriffen und dergleichen, im Vergleich zu jemandem, der beispielsweise in einer Notunterkunft unterkommt. (vgl. *Dambuyant-Wargny* 2004, S. 499 - 502) Es scheint auch bedeutend, dass Mona während ihrer „travellings“ immer solche Unterkünfte wählt, in denen sie für sich sein kann (Zelt, verlassenes Schloss, Wohnwagen, Hütte) und damit ihr Bedürfnis nach dem Alleinsein ausleben kann, doch gegen Ende des Filmes lässt sie sich mit anderen am Bahnhof nieder, wo sie weder rechtlich geschützt ist, noch ihrem Wunsch nach Einsamkeit Rechnung tragen kann.

Ferner sei in diesem Abschnitt in Bezug auf die Begegnung Monas mit dem intellektuellen Aussteiger der 68er Bewegung ein möglicher gesellschaftspolitischer Zusammenhang aufgezeigt. Man erfährt Monas Gründe für ihr Außenseiter-Dasein zwar nicht im Detail, aber sie erwähnt, dass sie genug davon hat, als Sekretärin von den Firmenchefs herumkommandiert zu werden. Man kann also davon ausgehen, dass sie sehrwohl eine System- und Kapitalismuskritikerin ist, aber eben eher eine passive, als eine aktive Rebellin. Man könnte auch meinen sie resigniert.

Im Mai 1968 stand an der Wand der Université Censier der Schriftzug „La liberté, c'est le droit au silence.“ geschrieben. Man könnte meinen, Mona hätte ihn sich zu eigen gemacht. (vgl. *Prédal* 2003, S. 46). Bei der Protestbewegung in Frankreich im Mai 1968 mobilisierten

sich bis zu zehn Millionen Demonstranten und Streikende für eine Bildungsreform, gegen Kriegsführung, den Kapitalismus und gegen die Diskriminierung sozial schwächer gestellter Gruppen. Ausgehend von einer Studentenrevolte in Paris – die Sorbonne wurde nach einer gewaltsamen Räumung durch die Polizei sogar vorübergehend geschlossen – solidarisierten sich mit den protestierenden Studenten rasch zahlreiche Fabrikarbeiter, die ebenso unzufrieden mit den hierarchischen Strukturen und Arbeitsbedingungen waren, traten in Streiks und legten große Teile der Wirtschaft lahm. Die 68er Bewegung markiert die größte Protestbewegung Frankreichs im 20. Jhd. seit der Nachkriegszeit. Es führte sogar soweit, dass De Gaulle das Parlament auflöste und Neuwahlen ansetzte, die er aber wieder gewann. Die 68er Bewegung war auch in den USA und anderen europäischen Ländern wie Deutschland sehr aktiv und internationale Solidarität wurde von den friedlichen Rebellen gelebt. (vgl. *Borne* 2005, S. 52 - 56)

Mitte der 80er Jahre gab es in Frankreich, wenn auch von weit geringerem Ausmaß als im Mai 1968, wieder eine Revolte von Intellektuellen, Schülern, Eltern und Studenten. Es sollte unter der Regierung Mitterand die Finanzierung der katholischen Privatschulen reformiert werden. Politisch linksgerichtete Laizisten sowie Anhänger der konfessionellen Privatschulen protestierten quasi gegeneinander für bzw. gegen die Reform. Ungefähr zeitgleich begannen erhebliche Streiks der Arbeiter und Angestellten großer Firmen und öffentlicher Institutionen wie der SNCF gegen prekäre Arbeitsbedingungen und für höhere Löhne. (vgl. *Borne* 2005, S. 74 - 77)

7 Szenenanalyse – Semantische Ebene

-> **Szene Voyeure am Strand** (Filmquelle: vgl. *Varda* 1985, 00:04:30 – 00:05:31)

Am Anfang, als Mona zum ersten Mal im Bild auftaucht, entspringt sie quasi nackt dem Meer – wie die Venus ebenso aus dem Mittelmeer emporsteigt. Sie wirkt hier noch sehr lebhaft und entsprechend sauber. Fast wie eine unschuldige Jungfrau. Sie wird von halbstarken jugendlichen Jungs beobachtet, die sich an ihr aufgeilen und darüber sprechen, sich an sie ranzumachen.

Interessant ist hier auch, dass die Jungs zuvor in einem Geschäft beim Postkartenständer, auf denen nackte Frauen abgebildet sind, stöbern. Dieser Zusammenhang abstrahiert Mona etwas von dem ordinären Gespräch der Voyeure über sie. Schon hier, gleich am Anfang, entzieht sie sich den Blicken des patriarchalen Typus des aufgegeilten Mannes, will nicht Teil eines solchen Klischees sein. Später im Film werden diese Gedanken und Gelüste in einer

realen Vergewaltigung von Mona zu Ende geführt. Generell greift der Film Symboliken, Figuren und Schemata immer wieder auf, als eine Art Echo. (vgl. Déchery 2005, S. 142 - 143)

Zitat (Filmquelle: *Varda* 1985):

„Eh, Paulo – deux francs, tu peux l'avoir! Mais pour une fois qu'on tombe sur une fille à poil [splitterfaser-nackt – Anm. d. Verf.], il se dégonfle! (kneifen, sich in die Hosen machen, einen feigen Rückzieher machen – Anm. d. Verf.) [...] Une fille seule, on peut y aller!“

Mona wird im Film mehrfach als Objekt der sexuellen Begierde wahrgenommen. In ihrer Rolle als Outlaw und noch dazu als Frau ist sie diesen Affronts schutzlos ausgeliefert. Sie wehrt sich zwar selbst, soweit sie kann, dies gelingt ihr aber nicht immer. Im Falle der Vergewaltigung zum Beispiel. Wie sie damit umgeht, sie spricht nicht darüber, zeigt generell keine Reaktion, zeugt von ihrer Gleichgültigkeit und ihrem Nihilismus. Auch die Jungs am Strand, in der oben erwähnten Szene ignoriert sie komplett, so als würden sie gar nicht existieren. Hier könnte man eine detaillierte Analyse aus einer feministischen Sichtweise ergänzen, welche jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. (siehe Kapitel 8 Conclusio und Ausblick)

-> **Szene Ziegenhirte Wohnwagen** (Filmquelle: vgl. *Varda* 1985, 00:38:00 – 00:39:35)

-> **Szene Ziegenhirte spricht über Mona** (Filmquelle: vgl. *Varda* 1985, 01:00:50 – 01:02:20)

Zitat (Filmquelle: *Varda* 1985):

„Est et seul mais libre, elle est libre, mais seul.“

[Ziegenhirte über Mona -> Zentrales Thema Einsamkeit – Anm. d. Verf.]

Der Name „Mona“ könnte, bezogen auf das griechische „mono“, schon auf diese Einsamkeit hinweisen, wobei Varda selbst diesen Zusammenhang in einem Interview als Grund für die Wahl des Namens ablehnt. Für sie erfolgte die Auswahl des Namens Mona, weil sie einen ganz herkömmlichen, gewöhnlichen Namen wählen wollte, der eine Abkürzung ihres richtigen Namens, Simone Bergeron, ist. Also eine Art Synonym, der die Anonymität, in der sich Mona befindet, wieder unterstreicht. Varda findet obigen Vergleich allerdings passend, da die Einsamkeit für Mona ein zentrales Thema darstellt. (vgl. *Barnet* 2016, S. 205 - 206)

Die Begegnung mit dem Ziegenhirten ist insofern interessant, als er selber ein Aussteiger der 68er Bewegung ist, man könnte also meinen, die beiden hätten ähnliche Motive. Aber er ist einer derjenigen, der am wenigsten Verständnis für sie und ihren Nihilismus aufzeigt und

ihr die meisten Vorwürfe macht, nachdem sie den ganzen Tag nichts tut, außer zu rauchen und zu lesen, den Wohnwagen, in dem er sie wohnen lässt, verdreckt, und dann auch noch Ziegenkäse stiehlt. Er hatte ihr zuvor angeboten, selbst auf einem kleinen Stück Land Kartoffeln anzubauen und zu verkaufen. Sie hat dieses Angebot zunächst angenommen, dann aber nicht umgesetzt. Aufgrund all dieser Umstände wirft er sie dann auch raus.

Der Ziegenhirte erzählt ihr bei der ersten Begegnung davon, dass er selber früher ein „routard“ war, dass er alles abgelehnt und aufgegeben hat und frei sein wollte. Er erwähnt auch, dass er viele Freunde an Drogen und Alkohol verloren hat, weil sie die Einsamkeit zerfressen hat. Dann gibt er ihr eine Art elterlichen Ratschlag, durch seine eigenen Erfahrungen unterstrichen, er habe selbst einen Mittelweg zwischen Freiheit und Einsamkeit gewählt. Denn immer abhängig zu sein von der Gunst der anderen, um etwas zu essen und eine Schlafgelegenheit zu bekommen, sei auch keine Freiheit. Sie wirft ihm wiederum vor, dass er seinen Weg des Aussteigens als einzig richtigen sieht und sagt ihm im Disput, dass sie mit seinen philosophischen Ansichten überhaupt nichts anfangen kann. Und sie hätte genug von dem bevormundet werden, weshalb sie ihren Job als Sekretärin an den Nagel gehängt hat. Da bräuchte sie nicht hier am Land jemanden, der wieder den „Chef“ spielt. Mona wählt also auch im Verlauf des Filmes immer mehr die absolute Einsamkeit, woraus sich schließen lässt, dass ihr das Alleinesein und in Ruhe gelassen werden sogar wichtiger ist als ihre Freiheit. Und dass sie ihre Einsamkeit nicht als Preis für die Freiheit, sondern als Gewinn sieht. (vgl. *Prédal* 2003, S. 48 - 54)

Zitat (Filmquelle: *Varda* 1985):

„*Elle est l'erreur, pas l'errance* [Herumirren, Wanderung – Anm. d. Verf.]“

Wie vom Ziegenhirten, wird sie auch von anderen Leuten großteils eher negativ wahrgenommen, da sie schmutzig ist, stinkt, keine Manieren hat, alles und jeden ausnutzt und nichts zurückgibt. Aber manche beneiden und bewundern sie auch, wie z.B. Yolande, die sich auch so eine leidenschaftliche, heroische Liebe wünscht wie Mona und David in der Galerie im alten verwahrlosten Schloss, oder die Frau des älteren Ehepaars am Weinbau, wo sie mit Assoun arbeitet, welche ebenfalls von jugendlicher Liebe und Freiheit schwärmt.

-> Szene mit Tante Lydie, wo sie saufen und lachen, Streit mit Yolande

(Filmquelle: vgl. *Varda* 1985, 01:19:20 – 01:21:15)

Yolande als Gegenstück / Kontrast-Charakter: Sie sind beide in etwa gleich alt. Mona lebt als obdachlose Landstreicherin freiwillig auf der Straße. Yolande ist Haushälterin und an einen festen Wohnsitz gebunden. Bei ihr scheint die Arbeit eher gezwungen als freiwillig. Sie ist mild und etwas zurückhaltend vom Charakter her, Mona sehr selbstbewusst, forsch und stolz. Auch äußerlich wirkt Yolande sauber und adrett, Mona stinkt und kommt in Lumpen und löchrigen Schuhen daher. Yolande verbindet im Film außerdem viele Personen miteinander in einer Geschichte – die alte Tante und den Onkel, ihren Freund Paolo, Mona selbst, während Mona ihre eigenen Beziehungen und die ihrer Bekannten eher negiert und sabotiert, was auch im Streit mit Yolande wieder sehr evident zum Ausdruck kommt. (vgl. *Déchery* 2005, S. 144)

Tante Lydie als Gegenstück zu Mona? Die Frau, in deren Haus Yolande Haushälterin ist, ist alt, reich und fest an ihr Haus gebunden, da sie körperlich eingeschränkt ist. Mona im Gegensatz dazu jung, mobil und materiell am unteren Rande der Gesellschaft. Doch sie verstecken sich im Suff blendend, sprechen über Tante Lydies verstorbene Schwester und darüber, dass der Neffe der alten Tante eigentlich nur auf deren Tod wartet, um das Haus zu erben. Die alte Frau ist sich dessen bewusst. Vielleicht rechnet auch Mona schon damit, mit ihrer Lebensweise nicht mehr allzu lange zu überleben. Die beiden haben eigentlich nichts zu verlieren, Tante Lydie, weil sie alt ist, Mona, weil sie nichts besitzt. Darin besteht eine starke Parallele zwischen den beiden. Zudem stehen sie sich im Hinblick auf gesellschaftliche Ausgrenzung wohl relativ nahe. Auch die ältere Generation wird zunehmend „abgeschoben“ und aus dem Blickfeld des alltäglichen Lebens gerückt.

-> **Szene Stromschlag Mme. Landier** (Filmquelle: vgl. *Varda* 1985, 00:56:45 – 00:59:40)

Mme. Landier sticht unter allen Zeugen heraus, da sie neben Assoun, dem Tunesier vom Weinbau, als einzige wirklich eine Art Mitgefühl und Fürsorge für Mona entwickelt, obwohl sie auch ein bisschen von ihr angeekelt und schockiert ist. Sie gibt ihr sogar zum Abschied mütterlich einen Kuss auf die Wange.

Die Szene, in der sie in ihrer Wohnung einen Stromschlag bekommt, und ihr die Bilder von Mona vor Augen geführt werden, kann als Vorzeichen oder Vorahnung deren Todes interpretiert werden. Mme. Landier macht sich plötzlich Vorwürfe, sie gehen lassen zu haben. Sie macht sich Sorgen um das hilflose Mädchen und möchte sie retten, so wie sie als Wissenschaftlerin die hilflosen kranken Platanen retten will. So kann Mona für sie als Projekt gesehen werden, und es spielt bei ihr wohl auch eine Art Muttergefühl mit, da sie als sehr milde und empathische Person charakterisiert wird.

In der Szene mit Mme. Landier, wo sie im Café sitzen, fallen – auch durch die Kameraausschnitte unterstrichen – ganz markant die sozialen Unterschiede zwischen den beiden auf. Mme. Landier trinkt Kaffee, hat saubere Hände und lackierte Fingernägel, sitzt aufrecht. Mona trinkt Bier, ihre Hände sind schmutzig, den Gestank kann man förmlich über die Leinwand empfinden. Sie lümmelt, rülpst, rotzt, verhält sich sozial inadäquat. Ihr körperlicher Verfall wird mehr und mehr spürbar.



Abb. 3: Monas körperlicher Verfall wird immer mehr sichtbar. Umso evidenter im Kontrast zu Mme. Landier, die ein gutbürgerliches Erscheinungsbild und Verhalten an den Tag legt

Mit der Zeit säuft und kifft Mona immer mehr, hält sich nur mehr in den Kreisen der anderen „clochards“, Punks und Taschendiebe auf (Bahnhofsszenen und Szenen in verfallenen Häusern). Sie spürt sich nicht mehr, rastet aus. Der körperliche Verfall ist klar zu erkennen. Auch an ihrer Kleidung und ihren Schuhen. Sie ist nicht mehr Herr über ihre Entscheidungen, hat sich selbst ihrer Freiheit beraubt. Man merkt, dass sie auch gesundheitlich schon stark angeschlagen ist. Sie torkelt benommen durch die Gegend, raunzt die Leute an, schreit herum. Zuletzt verliert sie auch noch ihre letzte Schutzschicht, ihr wenig Hab und Gut, bei einem Gebäudebrand, was sozusagen den Beginn ihres Endes markiert. Denn dadurch ist sie in der Kälte noch schutzloser.

-> **Szene Fest Weinernte** (Filmquelle: vgl. *Varda* 1985, 01:35:36 – 01:37:08)

Ziemlich gegen Ende des Filmes (und ihres Lebens) kommt sie in ein Dorf, wo ein seltsamer Brauch zur Weinernte stattfindet. Dort verkleiden sich die Menschen mit Jutesäcken und Zweigen, schütten Wein umher, schlagen sich gegenseitig, es geht wild zu, fast ein bisschen anarchisch. (vgl. *Nokel / Walker* 2003) Mona wird von den anonymen Dorfbewohnern angegriffen, verletzt. Sie schreit panisch, versteckt sich in einer Telefonzelle, entkommt schließlich, aber völlig außer sich. Dieses entsetzliche Erlebnis, das sie überhaupt nicht versteht, weil

sie über diesen Brauch nicht Bescheid weiß, spiegelt ihr Leben kurz vor ihrem Tod wieder – Ziellosigkeit, ein wildes Durcheinander, Gewalt, Respekt-, Scham- und Rücksichtslosigkeit und pures Unverständnis von allen Seiten. Bei dieser Szene könnte man sich anfangs als Zuschauer fragen, ob sie das wirklich erlebt, oder ob sie halluziniert. Das passt wieder ganz gut zu ihrer gesamten Erscheinung. Man glaubt nicht so recht, dass sie wirklich so agiert, weil es einfach nicht ins bekannte, konventionelle Schema passt. Man wird immer wieder irritiert durch ihr Verhalten, sowohl die Personen, mit denen sie in Kontakt ist, als auch der Zuschauer, und letztendlich auch die Filmemacherin, die Mona selber nicht ganz durchblickt und daher über sie auch nicht urteilen möchte („Moi-même je sais peu de choses d'elle...“; Filmquelle: *Varda* 1985).

Betrunken, auf Drogen und äußerst mitgenommen von dem, was ihr soeben widerfahren ist, torkelt sie unkontrolliert über die Felder, stolpert schließlich über ein Wasserrohr und fällt in einen Graben. Dieser sollte auch ihr Grab werden, denn sie steht nicht mehr auf, und wird am Morgen danach erfroren von einem Arbeiter aufgefunden.

Monas Tod ist stigmatisiert. Sie wird von einem Feldarbeiter entdeckt. Die Polizei interessiert sich gar nicht für die Umstände. Es wird ziemlich schnell festgestellt, dass es „nur“ ein natürlicher Erfrierungstod sein kann und dass sie nicht vermisst gemeldet wurde und daraufhin gar nicht weiter ermittelt. Auch weil sie ohne Papiere gar nicht identifiziert werden kann. Mona stellt einen Schandfleck in der Landschaft dar, der möglichst schnell beseitigt werden soll. Die Ordnung die sie gestört hat, muss schnellstmöglich wieder hergestellt werden. Sie soll in ein Gemeinschafts- oder Armengrab (*fosse commune*) kommen. Mit dieser unpersönlichen, anonymen Beisetzung wird sie endgültig in die Vergessenheit verbannt. In das Nichts, aus dem sie gekommen ist. (vgl. *Déchery* 2005, S. 138 - 141)

Mona lehnt gesellschaftliche Strukturen ab, ist ein Outlaw, der sich auf nichts und niemanden einlässt, und damit ihren eigenen Untergang besiegelt -> Filmtitel „Sans toit ni loi“ im Bezug zu „Sans foi ni loi“ -> „vogelfrei“, geächtet – historische Bedeutung: Im Mittelalter wurden Gesetzlose von der Gesellschaft verstoßen und verbannt und verloren dadurch ihren bürgerlichen Status und jegliche Rechte und Pflichten. Und somit auch das Recht auf eine bürgerliche Beerdigung im Todesfall. Stattdessen wurden sie den Vögeln – daher das Wort vogelfrei – zum Fraß vorgeworfen. (vgl. *Dudenredaktion* 2007, S. 902) Hier lässt sich eine klare Parallele zu Mona und die unzureichende Aufklärung ihres Todesfalles durch die Polizei erkennen. Man kann sich fragen, ob das nun ein Fehltritt der Gesellschaft sei oder aber auch vielleicht von Mona gar nicht anders gewollt worden wäre, da sie ja den Staat und all seine Strukturen vehement und ausnahmslos ablehnt.

8 Conclusio und Ausblick

Mona ist schwer zu fassen – ihr Charakter, ihre Beweggründe, ihr Verhalten willkürlich und unkonventionell. Filmtechnisch wird dies insbesondere durch die Kamera, aber auch auf diegetischer Ebene durch ihre Dialoge und vor allem die Reaktionen und Berichte der Menschen, die sie in ihren letzten Wochen getroffen hat, zum Ausdruck gebracht. Mona vereint Nihilismus, Ekel, Ärger und Ablehnung. Nur in wenigen Momenten, zum Beispiel bei Assoun, dem sie als einzigen ihren richtigen Namen verrät, oder bei Mme. Landier, welche sie fast mütterlich behandelt, zeigt sie Zuneigung und Gefühle. Durch ihr Verhalten macht sie es ihren Mitmenschen und auch dem Zuschauer schwer, eine emotionale Beziehung zu ihr aufzubauen.

Und weil man sich so wenig bis gar nicht mit ihr identifizieren kann, ist es auch schwer, in Situationen wie zum Beispiel der Vergewaltigung und dann sogar bei ihrem Tod wirklich mitzufühlen und sentimental zu werden. Aber vielleicht ist dies sogar ihr Ziel. Offensichtlich will sie ja gar nicht, dass jemand sich um sie sorgt. Sie will einfach nur alleine sein, ihre Ruhe haben und keine Erwartungen erfüllen müssen. Und weil die Zeugen mehr von sich preisgeben als von Mona, und weil sie ihre eigenen Emotionen und Gedanken offenbaren, was Mona nicht macht, können wir uns sogar eher mit ihnen identifizieren. (vgl. *Jackson* 2010, S. 125 / vgl. *Déchery* 2005, S. 145)

Varda will mit dem Film nicht urteilen, sondern Probleme aufzeigen und unsere Gesellschaft und deren Beziehung zu Randgruppen auf eine gewisse Weise hinterfragen. Der Ziegenhirte urteilt über sie und will Mona zurechtweisen, ihr seine Sicht der Dinge als die einzig richtige aufzuzwängen. Er ist selbst Aussteiger und versucht Mona davor zu warnen, in die absolute Einsamkeit und damit ins Verderben zu geraten.

Die Verfasserin hat sich zu den zentralen Themen dieser Arbeit – Freiheit, Exklusion, Marginalität und Einsamkeit – abschließend folgende Gedanken gemacht: Was versteht die Protagonistin eigentlich unter Freiheit? Und was ihre mehr oder weniger „konventionellen“ Mitmenschen? Gibt es tatsächlich so große Unterschiede im Kern oder leben sie es nur unterschiedlich aus? Und wer ist eigentlich wirklich freier? Verbirgt sich hinter dem Wunsch nach Einsamkeit nur die Ablehnung aller geltenden gesellschaftlichen Strukturen, und ist diese damit tatsächlich komplett frei gewählt, oder gibt es vielleicht andere Hintergründe seelischer oder psychosozialer Natur, die Mona auf ihren Weg getrieben haben? Diese Frage sollte man sich nach Meinung der Autorin in Überlegungen um soziale Randgruppen und Außenseiter immer vor Augen führen. Denn auch wenn man von marginalen „Gruppen“ spricht, ist es

immer das Individuum, dass gewisse Entscheidungen trifft und Wege verfolgt. In der sozial besser gestellten Schicht wird dieser Aspekt sehrwohl berücksichtigt. Bei Randgruppen wird jedoch schnell auf eine pauschale Beurteilung zurückgegriffen, die dem Einzelnen und damit den Menschenrechten nicht gerecht wird. Denn man kennt als Beobachter immer nur einzelne Fragmente der ganzen Wahrheit.

Anregung zur weiteren Forschung:

Die Protagonistin Mona wird in dem Film „Sans toit ni loi“ mehrmals als sexuelles Objekt der Begierde dargestellt und sogar einmal wirklich Opfer eines gewaltsamen sexuellen Übergriffs. Jedoch inszeniert sie sich selbst nicht als Opfer. Eine Betrachtung der marginalen Rolle der **weiblichen „routard“** aus einer **feministischen Sichtweise** könnte man dieser Arbeit noch anfügen und wäre auch insofern interessant, als Agnès Varda immer stark feministisch gearbeitet hat. Sie behauptete selbst in einem Interview (vgl. *Barnet* 2016, S. 209), dass sie *„schon Feministin war, bevor sie [ich] ich geboren wurde“*. Eine solche Analyse würde allerdings den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

9 Literatur- und Quellenverzeichnis

Bibliografie

- Barnet, Marie-Claire (Hg.)* (2016): *Agnès Varda Unlimited – Image, Music, Media*. Cambridge: Modern Humanities Research Association
- Borne, Dominique* (2005) *Histoire de la société française depuis 1945*. 3. Auflage, Paris: Armand Colin
- Dambuyant-Wargny, Gisèle* (2004): „Sans toit ni loi“: Les exclus. In: *Ethnologie française*, Nr. 34/3, S. 499 - 508
- Déchery, Laurent* (2005): Autour de Mona dans *Sans toit ni loi* d’Agnès Varda. In: *The French Review*. Veröffentlicht von: American Association of Teachers of French. Vol. 79/ Nr. 1, S. 138 - 147
- Decock, Jean* (1988): Entretien avec Varda sur *Sans toit ni loi*. In: *The French Review*. Vol. 61/ Nr. 3, S. 377 - 385
- DeRoo, Rebecca J.* (2018): *Agnès Varda. Between Film, Photography, and Art*. Oakland: University of California Press
- Dudenredaktion (Hg.)* (2007): *Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache*. 4., neu bearbeitete Auflage, Mannheim: Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus AG
- Grob, Norbert / Kiefer, Bernd / Klein, Thomas / Stiglegger, Marcus (Hg.)* (2006): *Nouvelle Vague*. Mainz: Bender Verlag
- Jackson, Emma* (2010): The eyes of Agnès Varda: portraiture, cinécriture and the filmic ethnographic eye. In: *Feminist Review*. 0141-7789/10, S. 122–126
- Nokel, Caroline / Walker, Saskia* (2010): AGNÈS VARDA im Gespräch mit Caroline Nokel und Saskia Walker. Veröffentlicht in: „Revolver - Zeitschrift für Film“
<https://ladoc.de/ladoc-gala-lecture-2010-gespraech-mit-agnes-varda/> (31. Juli 2019)
- Prédal, René* (2003): *Sans toit ni loi* d’Agnès Varda. Neuilly: Atlante – Clefs Concours
- Wild, Florianne* (1990): Écriture and Cinematic Practice in Agnès Varda’s *Sans toit ni loi*. In: *L’Esprit Créateur*. Veröffentlicht von: Johns Hopkins University Press. Vol. 30/ Nr. 2, S. 92 – 104

Filmographie

Sans toit ni loi (dt. Vogelfrei)

Spielfilm von Agnès Varda. Frankreich, Ciné-Tamaris 1985; 105 Minuten; 35 mm; Farbe.

Drehbuch: Agnès Varda

Kamera: Patrick Blossier

Musik: Joanna Bruzdowicz

Schnitt: Patricia Mazuy, Agnès Varda

Mit: Sandrine Bonnaire (Mona Bergeron), Macha Méril (Mme Landier), Stéphane Freiss (Jean-Pierre), Laurence Cortadellas (Eliane, Jean-Pierres Frau), Setti Ramdane (Marokkaner), Martha Janias (Lydie, die alte Tante), Yolande Moreau (Yolande)

Abbildungen

Alle Abbildungen in dieser Arbeit wurden als Snapshots direkt vom Film entlehnt.