

Wolfgang Zimmermann

### Grenzüberschreitungen. Olivier Assayas' IRMA VEP (1996)

2001

<https://doi.org/10.25969/mediarep/1478>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

#### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Zimmermann, Wolfgang: Grenzüberschreitungen. Olivier Assayas' IRMA VEP (1996). In: *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*. Heft 32: Studien zum jungen französischen Kino (2001), S. 6–32. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/1478>.

#### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

#### Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Wolfgang Zimmermann

## Grenzüberschreitungen

### Olivier Assayas' *Irma Vep* (1996)

The whole point is that the world is constantly changing and that as an artist one must always invent new devices, new tools, to describe new feelings, new situations. If we don't invent our own values, our own syntax, we will fail at describing our own world.<sup>1</sup>

#### *Irma Vep* — ein Kaleidoskop

Der Weltstar landet in einer hektischen Low-Budget-Produktion, gleich zu Beginn wird die Kontrastierung von mainstream-Kino und Autoren-Film thematisiert. Sie wird zum zentralen Spannungsbogen des ganzen Films. Maggie Cheung, die sich selbst – einen gefeierten Hongkong-Filmstar – spielt, avanciert mit ihrem ersten Auftritt zur zentralen Figur von *Irma Vep*, und sie soll in einem Remake von Louis Feuillades *Les Vampires* die Hauptrolle der Irma Vep spielen.

Der ‚realen‘ Einführung der Protagonistin steht übergangslos die ‚filmische Präsentation‘ ihres Kino-Mythos gegenüber: Die Narration springt auf die Ebene des Film-im-Film und zitiert den martialischen Fantasy-Streifen *The Heroic Trio* (1993) von Johnny To, der den Regisseur des Remakes, René Vidal (Jean-Pierre Léaud), erst auf Maggie aufmerksam gemacht hat.<sup>2</sup> Die Bilder des Hongkong-Kinos verwirren zunächst; ihre fremdartige Ästhetik steht in Kontrast zum bisher realistischen, halbdokumentarischen Erzählgestus mit ständig

---

<sup>1</sup> Olivier Assayas, zit. n.: Jones, Kent: Burn this. In: Viennale '96: Katalog zu den Internationalen Filmfestwochen. Wien 1996, S. 174. (= 1996a).

<sup>2</sup> Cheung spielt dort die Hauptrolle einer „geldgeilen Killerin, die auch vor Kindermord nicht zurückschreckt“. Umard, Ralph: Von der Action zum Drama. Die Schauspielerin Maggie Cheung und ihr Film Hongkong Love Affair. In: *epd Film* 12, 1998, S. 33.

sich zur Geltung bringender Handkamera.

Zur Einstimmung auf sein Vorhaben zeigt Vidal Maggie später die sechste Episode aus Feuillades Original, *Les Yeux qui fascinent*. Der Regisseur stellt die Begleitmusik ab, für ihn muß ein Film durch seine bloßen Bilder wirken. Mit Ende der Exposition ist das Spannungsfeld des Autorenkinos zwischen Nostalgie der Stummfilmzeit und nouvelle-vague-Avantgarde etabliert, aus dem der Film immer wieder Kraft schöpft.

Abrupt verläßt Assayas die Ebene von *Les Vampires* wieder: Die Kostümbildnerin Zoé (Nathalie Richard) kleidet Maggie ein. Die Frauen unterhalten sich über das amerikanische Kino, ausgehend von der Figur Michelle Pfeiffers als Cat Woman in *Batmans Return* (1992), die Vidal zum Remake inspirierte. Zoé, die Assayas als sein ‚Sprachrohr‘ bezeichnet hat<sup>3</sup>, teilt die Begeisterung des Regisseurs-im-Film für den Hollywood-Streifen nicht. Auch Vidals Filme begeistern sie nicht mehr:

Zoé: „Früher, seine Filme waren gut. Ich weiß nicht, was ist los, aber er hat andere Dinge in seinem Kopf. Vielleicht klappt das Remake [...]. Aber warum wir machen etwas, was es schon gibt?“<sup>4</sup>

Die Frage der Kostümbildnerin deutet schon früh auf Vidals Dilemma voraus: Wie kann man mit zeitgenössischen Techniken zum Kern des Originals dringen, es in einer modernen Version zu neuem Leben erwecken, ohne das Vorbild bloß zu kopieren oder dessen magische Aura zu verlieren?<sup>5</sup> Eine postmoderne Problematik:

Das Unterfangen, ein altes Faszinosum durch ein neues Faszinosum zu beleben, führt nur zu Bildern, die Bilder zitieren: Lebendig wird das Ganze erst, wenn die Faszination des Regisseurs durch die Bilder hindurch auf die Person der Schauspieler trifft.<sup>6</sup>

Das Aufleuchten der Flamme eines Gasherdens leitet metaphorisch den nar-

<sup>3</sup> Vgl. Olivier Assayas, zit n.: indieWire (<http://www.filmmag.com/community/cyberlinc/interviews/assayas/q.html>): „Zoé is one of the characters in the film I care the most about. She expresses my own views on filmmaking, the way things should be done. I like throwing confusion into the process of filmmaking, and she represents that. She is the only person who is sad that the film has stopped, so she's left alone, but it is really the spirit of the film they were making that is left alone.“

<sup>4</sup> Primärzitate aus *Irma Vep* werden in Form der deutschen Untertitel wiedergegeben. Der mangelhafte Ausdruck der englischsprechenden Franzosen verliert in der Übersetzung der Synchronfassung und in der geschriebenen Form viel von dem intendierten Effekt.

<sup>5</sup> Die Frage erinnert an den Ursprung der Filmgeschichte, als die Kritiker des neuen Mediums meinten, Film sei nur die Matrize für den Stempel Welt, vgl. Kohler, Michael: Wenn Bilder Fleisch werden. In: *Frankfurter Rundschau* vom 4.6.1998.

<sup>6</sup> Streiter, Anja (1998): Die Augen von Maggie Cheung. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 5.6.1998.

rativen Block ‚erster Drehtag‘ ein: Das Feuer des Filmemachens hat alle entfacht und verbreitet (kreative) Hektik. Prompt treten jedoch erste Animositäten innerhalb des Teams an die Oberfläche. Nachdem die erste Szene mißglückt, schlägt die angestrenzte Stille zum Leidwesen Vidals in Lachen um. Der zweite Versuch gelingt, das Team sichtet am Ende des Drehtages gemeinsam das Material.

Diese Sequenz illustriert, wie in *Irma Vep* verschiedene Erzählperspektiven kombiniert werden. Der Zuschauer erkennt in einem spielerischen Prozeß oft-mals erst spät, welchen ‚Status‘ die aktuellen Bilder gerade haben.

So hat Assayas für die Erzählebene des Films-im-Film zunächst eine der Kamera des Sets deutlich übergeordnete Perspektive etabliert: Der Zuschauer verfolgt sowohl die Aktion der Schauspieler als auch das geschäftige Treiben hinter der Kamera. Umgekehrt löst Assayas den zweiten – gelungenen – Take auf: Die Blickwinkel von Film-im-Film und ‚realem‘ Film entsprechen einander zunächst, die übergeordnete Sicht wird erst später eingenommen.

Der Übergang von dieser Film-im-Film-Szene zur Vorführung des fertig abgedrehten Materials stellt einen deutlich exponierten Eingriff in die chronologische Struktur des Films dar. Dieser muß von einer übergeordneten narrativen Instanz rühren. Damit der Zuschauer dem logischen ‚Sprung‘ folgen kann, leistet ihm der Erzähler Hilfestellung: Der Übergang in das Rohmaterial des *Les Vampires*-Remakes wird sowohl visuell (Entzug der Farbe, Klappe im Bild) als auch auditiv (Räuspern und Husten des Teams im Gegensatz zur Stille zuvor) signalisiert.

Interventionen eines Erzählers lösen den Akt des Erzählens deutlich aus der erzählten Geschichte heraus und beziehen den Rezipienten kommunikativ in den Film mit ein. Assayas geht an solchen Bruchstellen bewußt mit dem Medium um und exponiert Film als medialen Wirklichkeitsersatz. In *Irma Vep* finden sich viele Spuren der ‚énonciation‘<sup>7</sup>: Verweise auf den Zuschauer (Maggies Blicke in die Kamera), auf Bild/Leinwand (durch Fenster und exzessive Verwendung des Spiegelmotivs) oder auf das Dispositiv des Kinos (Film-im-Film, Kameras und Lampen im Bild etc.). Die ‚Interpunktion‘ in *Irma Vep* ist dagegen spärlich: Assayas verzichtet gänzlich auf Auf-, Ab-, oder Überblendungen.

Als Klammer des dritten Filmabschnitts, Maggies Besuch bei Zoés Freunden, dienen (Mofa-)Fahrten durch das nächtliche Paris. Musik und Kameraarbeit geben den Sequenzen eine märchenhaft-romantische Färbung und erinnern an Assayas' *Paris s'éveille* (1991): Kameramann Éric Gautier fokussiert beide

<sup>7</sup> Vgl. die Terminologie von Christian Metz, bspw. in: Metz, Christian: Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films. Münster 1997.

Frauen, die Stadt um das Paar herum verschwimmt; es stellt sich ein Gefühl der Schwerelosigkeit ein, das durch die ruhig fließende, zusätzlich zur Fahrt leicht kreisförmige Bewegung der Kamera noch verstärkt wird. Die Annäherung der beiden Frauen aus unterschiedlichen Kulturkreisen wird gleichzeitig auf auditiver Ebene signalisiert. Ali Farka Toure und Ry Cooder führen in ihrem Lied *Soukura* europäische Gitarren und afrikanische Klänge zu einem harmonischen Ganzen zusammen.

Während des Abends erzählt Mireille (Bulle Ogier) Maggie, daß sich Zoé in sie verliebt habe. Die distanzierte, peinlich berührte Reaktion der chinesischen Schauspielerin kann der Zuschauer nachempfinden, hat er sich mit ihrem naiven, unbeteiligten Blick doch längst identifiziert. Assayas visualisiert nämlich vor allem Maggies Gefühle — sie ist Fokalcharakter des Films und in gerade einmal sieben Sequenzen (Film-im-Film-Fragmente ausgenommen) nicht im Bild. Die Offenbarung Mireilles demonstriert, wie die wenigen Fokalisierungswechsel Spannung aufbauen: Der Rezipient weiß vor Maggie, daß Zoé lesbisch ist, und wartet nun — auf dem Höhepunkt geschlechtlicher und sprachlicher Verwirrung — nur darauf, wie Mireille bei ihrem Verknüpfungsversuch vorgeht.

Oftmals beruht der Wissensvorsprung des Zuschauers in *Irma Vep* lediglich auf sprachlicher Überlegenheit. Assayas hat den verbalen Ausdruck jedoch regelrecht massakriert: Die eigentliche Muttersprache der Akteure (Französisch) ist weitgehend in die Untertitel verbannt, ihre Englisch(-Versuche) avancieren zur Hauptsprache des Films und lassen die Versuche einer europäischen Filmkultur, sich an internationale Standards anzupassen, als ebenso rührend wie exotisch erscheinen. Zugleich verleiht Assayas seinem Film so eine stark präsentische Wirkung, identifiziert sich der (französische) Rezipient doch unmittelbar mit seinen nach Worten suchenden Landsleuten. Sprachliche Verwirrung führt oftmals auch zu inhaltlicher Konfusion. Vielleicht deutet der mangelhafte verbale Ausdruck darauf hin, daß für Assayas (wie für Vidal) die eigentliche (Film)-Sprache stumm – non-verbal – sein muß.

Der Abend bei Zoés Freunden wird vom zentralen Lied des Films untermalt, LUNAs todessehnsüchtigem *Bonnie and Clyde*. Die Bedeutung des Stücks wird durch seinen on-screen-Einsatz untermauert: Die Freunde schalten das Radio ein und beginnen zu tanzen. Während der Rückfahrt von Zoé und Maggie drängt sich *Bonnie and Clyde* immer mehr in den Vordergrund; die ausgelassene Stimmung der Abendgesellschaft greift auf die Sequenz über. Der Bezug zu Arthur Penns gleichnamigem Film (1967) stellt sich auf mehreren Ebenen her. Zum einen läßt das Pärchen auf dem Mofa an das zum Mythos gewordene jugendliche Gangsterduo aus *Bonnie and Clyde* denken, zum ande-

ren stellt der Song selbst ein Remake dar (der Original-Filmmusik von Serge Gainsbourg) — das zentrale Thema aus *Irma Vep* wird erneut reflektiert.

Katalysator für den Höhepunkt des Films, die Metamorphose der Schauspielerin in ihr filmisches Vorbild, ist Maggies Gespräch mit Vidal, der an seiner Remake-Idee zerbrochen ist. Anschließend im Hotel, wird die Grenze zwischen Wirklichkeit und Illusion überschritten: Die Rolle ergreift Besitz von Maggie; sie wird zum Medium, schlüpft in ihre zweite (Latex-)Haut und schleicht – wie Irma Vep – auf Diebestour durch dunkle Hotelgänge. ‚Maggie-Irma‘ raubt aus dem Zimmer einer Amerikanerin Schmuck und wirft diesen im strömenden Regen vom Dach.

Die irrealen Atmosphäre wird sofort wieder von der ‚filmischen Realität‘ durchbrochen. Zoé muß Maggie wecken, da diese nach ihrem nächtlichen Ausflug verschlafen hat. Maggie trägt noch ihr Kostüm: Die Metamorphose kann folglich keinesfalls als Traum gedeutet werden.

Der Sprung auf die narrative Ebene des Films-im-Film mit Stuntwoman Laure (Nathalie Boutefeu) als Maggies über die Dächer von Paris schleichen des Double wird erst retrospektiv evident. Die narrativen Ebenen lassen sich kaum mehr trennen: Nicht die für die Fotografie des Remakes etablierte allwissende Erzählperspektive – mit ‚sichtbarem‘ Filmteam – ist es, die die Szene abbildet, sondern ein Blickwinkel, der sich zunächst nicht von dem der *Irma Vep*-Narration unterscheidet. Erst der Zwischenruf des Kameramannes („Schnitt!“) entlarvt die Sequenz als Film-im-Film.

Mit dem TV-Interview Cheungs durch einen französischen Filmjournalisten (Antoine Basler) etabliert Assayas in *Irma Vep* eine dokumentarische Perspektive mit spezifischer Ästhetik, formal abgesetzt mit leicht überbelichteten, verwaschenen Bildern. Maggie ist einmal mehr dem voyeuristischen männlichen Blick ausgeliefert. Der Journalist lobt ihr Äußeres, läßt Maggie die Jacke ausziehen (obwohl sie friert) und richtet eine aufdringliche Großaufnahme auf sie ein. Während des Interviews wechselt die Perspektive erneut: Eine Kreisbewegung um das ‚Paar‘ rückt das TV-Team selbst in die Cadrage: Erzählebenen, -perspektiven und -stile überlagern sich zunehmend.

Die Probe von *Les Yeux qui fascinent* am Set illustriert die multiplen Konfusionen. So entstammt Maggies nur durch den plötzlichen Auftritt Maités (Dominique Faysse) verhinderter Kuß mehr der Fiktion Feuillades als der Erzählebene *Irma Veps*, fühlt sie sich doch keinesfalls vom Schauspieler Ferdinand (Olivier Torres) angezogen. Maggie ist (als Irma Vep) vielmehr Moreno verfallen, den Ferdinand mimt: Die Grenze zwischen (Schau-)Spiel und Realität wird immer poröser.

Nach Abbruch der Dreharbeiten gibt sich José Murano (Lou Castel) Laure

als Nachfolger Vidals zu erkennen, bietet ihr Maggies Rolle an und bereitet sich mit der Sichtung des Originals auf seine Aufgabe vor. Bezeichnenderweise verschläft er die Auflösung des Anagramms ‚Irma Vep‘ zu ‚Vampire‘ (dritter Teil des Originals: *Le Cryptogramme Rouge*). Derweil sind Zoé und Maggie auf dem Weg zu einem Rave. Die Chinesin entscheidet sich jedoch gegen den gemeinsamen Abend und verläßt Frankreich, um in Amerika mit Ridley Scott einen der von Zoé verachteten Filme zu machen. Die endgültige Zurückweisung Zoés ist visuell bedeutsam arrangiert. Gautier zeigt im Halbdunkel des Taxis nur

sketchy details of the car and the shiny, licorice-black street: almost all the light radiates from Cheung's face as she waves, smiling, to the crushed Zoé from inside the cab.<sup>8</sup>



Die Verlassene wird von Technoblitzern ‚zerrissen‘, die Kamera bewegt sich – ihre Panik versinnbildlichend – hektisch um Zoé herum, bis diese in ihrer Tasche Drogen gefunden hat. Sie betäubt ihren Schmerz und stürzt sich in die Menge.

Assayas hat den Protagonistinnen über die gesamte Filmdauer zwei visuell antagonistisch ausformulierte Gefühlsachsen zugeordnet. Maggies Gesicht – mit ständigen Großaufnahmen regelrecht gefeiert – verleiht *Irma Vep* eine mythische Aura, ihr distanzierter Blick vermittelt – psychologisch-realistisch – Befremdung über die französische (Film)-Gesellschaft. Zoé dagegen treibt den Film als Motor an, ‚ihre‘ Szenen wirken temperament- und kraftvoll, fast ‚roh‘.<sup>9</sup>

Das Finale von *Irma Vep* ist als Film-im-Film inszeniert, als knapp dreiminütiger, experimentell-schriller Neo-*Irma-Vep*-Clip, den Vidal – mittlerweile in einem Sanatorium außerhalb der Stadt – Murano (und dem Drehteam) als ‚ver-

<sup>8</sup> Zacharek, Stephanie (<http://www.salonmagazine.com/may97/vep970509.html>).

<sup>9</sup> Vgl. Weber, Sebastian: Motor trifft Aura. In: *Die TAZ* vom 4.6.1998.

giftetes Erbe', als letztes Grinsen, hinterlassen hat.

Die erzählte Zeit in *Irma Vep* beträgt gerade einmal zwei Tage. Das Ende sprengt jedoch den temporär eng gesteckten Rahmen. Vidals Clip kann – inhaltlich schlüssig – nur aus seiner schöpferischen Krise resultieren, die ihn schließlich vom originalgetreuen Remake wegführt hat. Die Chronologie (Murano: „Wann hat er das geschnitten?“ Maité: „Abends. Er macht das immer so.“) läßt dies jedoch nicht zu: Vidal verbringt die Nacht nach seinem Anfall, mit Tabletten ruhiggestellt, in seiner Wohnung, am nächsten Tag ist er bereits im Sanatorium.

Daß Maggie von der Umbesetzung ihrer Rolle wußte und deshalb noch in der (zweiten?) Nacht unwiderruflich Frankreich verläßt, ist chronologisch ähnlich fragwürdig und würde eine zeitliche Ellipse zwischen Muranos Angebot an Laure und seiner Sichtung des Originals bzw. Maggies Taxifahrt bedingen — diese legt der Plot jedoch nicht nahe. Die Beispiele zeigen, wie brüchig die Chronologie in *Irma Vep* ist; Assayas ordnet die (zeitlich) stringente Präsentation der Geschichte ihrer hohen Geschwindigkeit unter: „Il n’y a donc pas de place pour des moments où le film (et le spectateur) trouverait le temps de respirer.“<sup>10</sup>

*Irma Vep* ist gänzlich von der Bewegung als zeitgenössischer Daseinsform geprägt und basiert geradezu auf dem Prinzip der Beschleunigung, „[...] dominant de la vitesse à tout, au récit comme aux personnages“<sup>11</sup>. Der Hinweis des Produzenten gleich zu Beginn („Jetzt muß alles ganz schnell gehen!“) avanciert zum Motto des gesamten Films. Den einzelnen Erzählsträngen wird kaum Zeit zur Entfaltung eingeräumt, ein Rhythmus, der ganz im Gegensatz zu Assayas' übrigem Werk steht:

Each of his films takes place over a long span of time in order to show change, inevitably meaning, capitulation and compromise in consumer society, as the energies of youth are drawn, quartered, and channeled into the endless march of usefulness.<sup>12</sup>

Gerade den Brüchen, den Leerstellen zwischen den fragmentarischen, zeitlich nur lose aneinandergefügten narrativen Blöcken, kommt in *Irma Vep* dramaturgische Bedeutung als unbestimmte, sprunghafte Ellipsen zu; die Form stützt den Inhalt. Rhythmus und zeitliche Struktur des Films folgen keinen ‚lo-

<sup>10</sup> Bouquet, Stéphane: French Touch. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 502, 1996, S. 56.

<sup>11</sup> Bouquet (1996), S. 56.

<sup>12</sup> Jones, Kent: Tangled up in Blue. The Cinema of Olivier Assayas. ([http://www.geocities.com/Paris/Metro/9384/directors/assayas\\_jones.htm](http://www.geocities.com/Paris/Metro/9384/directors/assayas_jones.htm)) bzw. Abdruck des gleichen Artikels in: *Film Comment*, Vol. 32, Nr. 1, 1996. (= 1996b) *Paris s'éveille* oder *Désordre* dokumentieren bspw. die Entwicklung der Helden über einen langen Zeitraum.

gischen‘ Grundsätzen. Alles könnte – aber nichts muß – am gleichen Tag passieren, die erzählte Zeit wird ‚unfaßbar‘.

*Irma Vep* kommt mit wenigen, nur ungenau ausformulierten Innenräumen aus: Büro der Produktionsgesellschaft, Wohnungen von Vidal und Mireille, Sex-Shop, Kantine, Set, Hotel, Bar. Der hauptstädtische Außenraum wird ausschließlich mit nächtlichen Fahrten (Mofa, Metro, Taxi) ausgelotet, die das Gefühlsleben der Protagonistin(nen) untermalen und zur Geschwindigkeit des Films beitragen. Dabei ‚streift‘ Assayas die Stadt nur; er entwirft ein flüchtiges Bild der Pariser Banlieue, fernab des touristisch-klischeehaften Postkarten-Flairs — mit alten Fabrikgeländen, die als Set bzw. Rave-Location dienen, engen Gassen, einsamen Straßen und verlassen Ecken als Treffpunkten der Dealer.

*Irma Vep* offenbart eine starke Fragmentierung. Das extrem heterogene äußere Erscheinungsbild des Films ist einerseits bedingt durch die Integration bzw. Konfrontation verschiedener zeitlich und ästhetisch disparater Ebenen (durch die Filmzitate), andererseits durch sein atektonisches Aufbauprinzip, der rigorosen Aufspaltung in narrative Blöcke (Exposition, Dreharbeiten I, Abend, Höhepunkt, Dreharbeiten II, Schluß) mit teilweise autarken, exponierten Sequenzen (Metamorphose, Interview, Finale, Mofafahrten) und den ständigen Verschiebungen der Erzählperspektive. Die Narration verläuft in einem *circulus vitiosus*, da die Dreharbeiten am Ende unter neuer Leitung von neuem beginnen. Der offenen Form entspricht die nur embryonale Ausformulierung vieler Themen (Homosexualität, Drogenkonsum etc.): *Irma Vep* imitiert in seiner kaleidoskopischen Form das Leben selbst; nicht eine ‚große Geschichte‘ steht im Vordergrund, sondern der Alltag, die Konjekturen.

Der visuelle Stil des Films ist entscheidend von Kameramann Éric Gautier<sup>13</sup> geprägt, wenn ihm auch der eng gesteckte finanzielle Rahmen (1,5 Millionen Dollar) wenig Spielraum ließ, „es mußte schnell und effektiv produziert werden, ohne Sicherheitsnetz, kein Überziehen des Drehplanes, keine Nachaufnahmen“.<sup>14</sup>

Gedreht wurde vier Wochen lang auf Super 16-mm, der Rohschnitt erfolgte zunächst auf Video, um Entwicklungskosten zu sparen. Da Assayas jeden Tag improvisierte, verzichtete Gautier weitgehend auf aufwendige Lichtgestaltung und drehte – wie beispielsweise auch in *L’eau froide* (1994) – aus der Hand. Trotz oftmals langer Einstellungen scheint die Kamera nie zur Ruhe zu kom-

<sup>13</sup> Gautier erhielt 1999 einen César für seine Fotografie von Patrice Chéreau’s *Ceux qui m’aiment prendront le train* (1998) und gilt als einer der wichtigsten Kameramänner im zeitgenössischen französischen Kino. Assayas arbeitete erstmals mit ihm zusammen.

<sup>14</sup> Olivier Assayas, zit. n.: *Presseheft Irma Vep* (1996).

men. Dieses und andere ‚cinéma-vérité‘-Verfahren (kaum klassische Einstellungsfolgen oder establishing-shots, ‚natürliches‘ Schauspielen etc.) sorgen für den ‚realistisch-frischen‘, leichten Charakter von *Irma Vep*.

Metamorphose und Finale stellen eigene kleine Filme(-im-Film) dar. Sie sind die zentralen und in der Narration am deutlichsten exponierten Sequenzen in *Irma Vep* und sollen im Folgenden analysiert werden.

### Die Metamorphose Maggies

Plus on avance dans la séquence, plus on va vers le cinéma, et quand on arrive sur le toit, on est dans un univers qui n'a plus aucune réalité.<sup>15</sup>

Mit der Verwandlung Maggies in ihr filmisches Vorbild, ihrem Acting-Out, überschreitet die Narration in *Irma Vep* — ohne den ‚realistischen‘ Tonfall zu wechseln — die Grenze zwischen Filmwirklichkeit und Fiktion.<sup>16</sup> In Assayas' Werk finden sich häufig solche Momente, die den narrativen Rahmen sprengen, der Regisseur ist ständig auf der Suche nach

[...] authentischen Bildern und Tönen für ein bestimmtes Lebensgefühl seiner und der nachfolgenden Generation: ein Taumeln und Schlingern, eine Beschleunigung ohne konkretes Ziel, ein Außersichsein, ein Aus-dem-Zentrum-Rutschen.<sup>17</sup>

Die „passage vers la fiction“<sup>18</sup>, das zentrale, magische Moment des Films, läßt sich in drei Teile gliedern. Die eigentliche Verwandlung ist in ‚MTV-Stil‘ inszeniert, mit schnellen Bewegungen von Kamera und Protagonistin, an Bett, Fernseher und Waschbecken vorbei, im Kreis, auf das Fenster hin und wieder zurück, an der Wand entlang. Für einen kurzen Moment stoppt die Losgelöste ihren Taumel und betrachtet sich — oder besser: ihre gesplattene Persönlichkeit — im Spiegel. Die Videoclip-ähnlichen Bilder „[...] im Stile von Wong Kar-Wai fallen wie fremde Lichtquellen in den Film ein“.<sup>19</sup>

Musik kommentiert die Metamorphose, die auditive Ebene ist einmal mehr

<sup>15</sup> Olivier Assayas, zit. n.: Strauss, Frédéric: Le vol des bijoux. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 507, 1996, S. 40.

<sup>16</sup> Die Sequenz entspricht durchaus konventionellen Vampirfilm-Mustern und ist deutlich an *Batman's Return* angelehnt. Dort verwüstet Kyle während ihrer Verwandlung in Cat Woman ihr Appartement.

<sup>17</sup> Horwath, Alexander: Song for Maggie. In: *Die Zeit* vom 18.6.1998.

<sup>18</sup> Gautier, Éric, zit. n.: Strauss (1996), S. 37.

<sup>19</sup> Weber (1998).

narrativ bedeutsam. Maggie wählt on-screen *Tunic (Song for Karen)* von *Sonic Youth*, ein Lied, dessen Titel Programm ist: „tunic“ läßt sich – zumindest in biologischem Kontext – mit „Häutchen“ oder „Hülle“ übersetzen. Assayas' gesamtes Werk ist geprägt von der aktiven, gestaltenden Rolle der Popmusik.<sup>20</sup>

Im zweiten und dritten Teil der Sequenz spiegelt Assayas das Innenleben der Protagonistin in Raumstrukturen wider. Maggie dringt in einen engen, intimen Raum ein, in die Privatsphäre der Amerikanerin.<sup>21</sup> Diese räkelt sich nackt im Bett: Durch die artifizielle Lichtsetzung ist ihre Nudität geradezu exponiert, während Maggie in ihrer Ecke wie in einer anderen (dunkleren) Sphäre gefangen wirkt. Erstmals wird das innerfilmische Prinzip – Maggie als voyeuristisches Sexualobjekt – umgedreht: Die Chinesin beobachtet selbst schüchtern eine Frau: ein modernes Remake von *Les Yeux qui fascinent*.

Nach dem Schmuckdiebstahl strebt ‚Maggie-Irma‘ ins Freie, nach draußen, aufs Hoteldach, zu den Naturgewalten. Dort findet das märchenhafte Moment seinen adäquaten ästhetischen Ausdruck<sup>22</sup>: Gautiers grelle Ausleuchtung mit Punktcheinwerfern auf Maggies Gesicht, artifiziellen Schatten und virtuellem Blau sowie der erstmalige Einsatz von special effects (künstlicher Regen und Nebel) exponieren die Sequenz deutlich in der Narration. Ihre Stilisierung steht in ästhetischem Gegensatz zur einfachen, meist dokumentarischen Lichtsetzung und Kameraführung des restlichen Films.



<sup>20</sup> Einmal abgesehen von seinem gänzlich auf Musik verzichtenden Film *Une nouvelle vie* (1993).

<sup>21</sup> Mit der Figur der bestohlenen Amerikanerin und ihrer Besetzung mit Arsinée Khanjian (Atom Egoys Lebensgefährtin und Filmheldin) rekurriert Assayas auf eine Idee Claire Denis'. Diese plante zusammen mit den Freunden Assayas und Egoyan ein Triptychon über drei in Paris fremde, weibliche Hotelgäste.

<sup>22</sup> Der Eintritt des Phantastischen in den Film geschah aus allzu realem, voyeuristischem Beweggrund, Assayas: „[...] au fond j'ai envie de cette pluie sur le costume en latex de Maggie, de son visage mouillé.“ Zit. n.: Strauss (1996), S. 41.



‘Très cinématographique’ – Maggie macht sich ihr eigenes Kino: « C’est quelque chose qui a à voir avec le plaisir et la fascination ludiques de l’enfant qui se déguise, qui se cache, qui s’enfuit de sa chambre. »<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Gautier, Éric, zit. n.: Strauss (1996), S. 37.

*Die finale Irma Vep-Version: Modell einer zukünftigen Narration?*

Den autarken Charakter der finalen Vision Vidals stellt Assayas deutlich aus: Wie der Zuschauer im Kino, wartet das Drehteam im Vorführraum auf den Film, es wird dunkel, und der Vorspann (die Ziffern) versinnbildlicht das folgende Artefakt. Muranos Erstaunen über den Wandel von Vidals ehemals retrograder hin zu experimenteller Kunstauffassung zeigt *Irma Vep* nicht mehr: Das Ende des Films-im-Film ist gleichzeitig das Ende des Films.

In dem knapp dreiminütigen Clip drückt sich vor allem Vidals Faszination für Maggie aus, das Finale

[...] is like a silent code for lovesickness. René's love for her has become a kind of destruction, and yet his embellished footage is like a sonnet he's written for her: its beauty is both inspired by her and goes beyond her.<sup>24</sup>

Der Schluß entspricht postmodernen Ideen, er verbindet

[...] experimental filmmaking with some kind of narrative. Vidal is proposing that the trouble he's having with the material is that he's not finding the modern way of expressing it.<sup>25</sup>

Der Regisseur (und mit ihm die ältere Generation) triumphiert über die Jugend: Von allen unbemerkt, hat er ein Gesamtkunstwerk geschaffen, das über den Film hinauswirkt und die magische Anziehungskraft des Kinos an sich illustriert.

Verdankte *Irma Vep* bisher sein Tempo vor allem der Kameraarbeit, kommen in dem experimentell-schriellen Finale Schnitt und Filmtechnik besondere Bedeutung zu. Der ‚Comiclaxstrip‘ ist geprägt von Blicken – Blicken auf Maggie und von ihr — das visuelle Prinzip des gesamten Films wird hier nochmals reflektiert: „Blicke sprühen, Bilder sollen hinaus, in die Pupillen hinein.“<sup>26</sup>

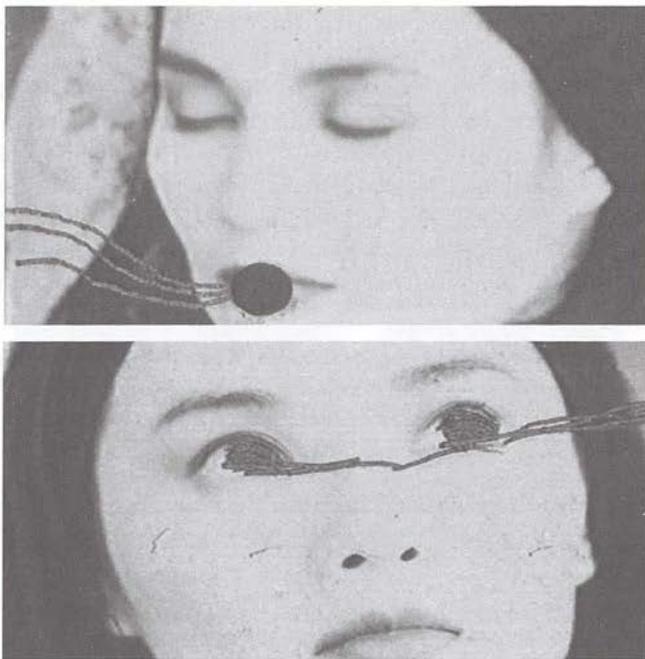
Der Zuschauer begleitete die Bilder in ihrer Entstehung, doch nun sind sie gänzlich anders: grobkörnig, pulsierende Muster, vermengt mit Kreisen, Gittern, Fluchtlinien, Blubberblasen, eine „alles zerstörende, dabei gleich neuerschaffende Tabula rasa“.<sup>27</sup>

<sup>24</sup> Zacharek, Stephanie (<http://www.salonmagazine.com/may97/vep970509.html>).

<sup>25</sup> Assayas, Olivier, nach: indieWire (<http://www.filmmag.com/community/cyberlinc/interviews/assayas/q.html>).

<sup>26</sup> Kohler (1998).

<sup>27</sup> Möller, Olaf: Die Erziehung des Herzens. In: Viennale '96: Katalog zu den Internationalen Filmfestwochen. Wien 1996, S. 170.



Maggie: „Desire. It’s what we make films with.”

Claude Dutys Scratching-Technik verfremdet die Bilder graphisch. Dieser Effekt findet auf der Tonebene mit einem rein synthetischen, experimentellen Geräuschteppich Entsprechung: Zapping — der neue Wahrnehmungsstil.

Das experimentelle Finale bedeutet für *Irma Vep* den logischen Schluß- und Kulminationspunkt aller (formal)ästhetischer Überlegungen: das Spiel mit unterschiedlichen Narrationsebenen, der fragmentarische Charakter und der Mix verschiedener Ästhetiken werden zu Ende gebracht. Als Inspirationsquelle hierfür nennt Assayas das chinesische story-telling à la *The Heroic Trio*, mit seinen virtuellen Farben, verfremdeten Geräuschen, expressionistischen Licht- und Schatteneffekten.<sup>28</sup> Der Clip kann als Modell einer zukünftigen Narration gedeutet werden, die zeitgenössische Ästhetik und kulturelle Erscheinungsformen umschließt, und dabei der Tradition des Stummfilms auf ihre Art Reverenz erweist: ein neues Hören und Sehen wird vorgeführt.

Assayas erachtet zwar den innerfilmischen Regisseur als geistigen Vater

<sup>28</sup> Vgl. Möller, Olaf/Tönsmann, Frank: Die Kinder von Marx und Coca Cola sind wieder ernst geworden. In: *Nachtblende* 1/1997, S. 29.

des Clips<sup>29</sup>, die metaphysische Deutung scheint jedoch zwingender (und chronologisch ‚richtiger‘). Danach ist das Finale als Apotheose einer neuartigen Narration zu deuten, entworfen von einer übergeordneten Erzählinstanz zur Verspottung von Vidals retrogradem Kunstwollen, es sind

[...] Bilder ohne ‚narrativ-psychologischen‘ Vater, eine Vision des Kinos selbst. Dieses Ende ist so... anders als alles, was man vorher sah, und gleichzeitig scheint alles in ihm aufzugehen, Hongkong-martial arts-Kino, Stummfilm, Realismus, Traum.<sup>30</sup>

### Selbstreflexivität in Irma Vep

Assayas bedient sich in *Irma Vep* sowohl durch direkte Zitate (Filmausschnitte, ‚name-dropping‘) als auch indirekt (Schauspielerwahl) der Filmgeschichte. Diese Verweise sind korrelativ mit dem Inhalt verknüpft und lassen den Film in seiner Mikrostruktur zusätzlich an Bedeutung gewinnen.

#### Les Vampires – Der Einfluß des Originals und andere direkte Zitate

Des nuits sans lune, ils sont les rois,  
les ténébres sont leur empire.  
Portant la mort, semant l'effroi  
Voici le vol des noirs Vampires.<sup>31</sup>



Irma Vep

Louis Feuillades (1873-1925) zehnteilige Serie *Les Vampires* avanciert zum zentralen Bezugspunkt von *Irma Vep*. In zwei Sequenzen zitiert Assayas das Vorbild direkt, indirekt knüpft er auf mehreren Ebenen an das Serial an: Originalszenen werden während der Dreharbeiten nachgespielt, als Remake-Rohfassung vom Team gemeinsam gesichtet oder als theaterähnliche Probe inszeniert.

<sup>29</sup> Vgl. Möller/Tönsmann (1997), S. 27.

<sup>30</sup> Möller (1996), S. 170.

<sup>31</sup> Gerhold, Hans: Der Zufallslyrismus der Serie und die Vorläufer des Kriminalfilms: Von ‚Dolly's Abenteuer (*The Adventures of Dolly*, 1908)‘ bis ‚Die Vampire (*Les Vampires*, 1915–1916)‘. In: Werner Faulstich/Helmut Korte (Hrsg.): Fischer Filmgeschichte. Band 1: Von den Anfängen bis zum etablierten Medium 1895 – 1924. Frankfurt am Main 1994, S. 186.

Der Rückbezug auf *Les Vampires* und die Stummfilmzeit ist sowohl inhaltlicher – Vidal versucht sich an einer originalgetreuen Adaption – als auch ästhetischer Natur, da das Remake stumm und in schwarz-weiß gedreht wird. Vidal bezieht sich zudem auf Feuillades

handlungsbetonte, ‚natürliche‘ Inszenierungsweise ohne übertrieben expressionistische Mimik, ohne Theater-Vorzeige-Gestik, ohne redundanten Habitus<sup>32</sup>:

Vidal: „Im Stummfilm die Darstellerinnen waren sehr expressionistisch, sehr dramatisch. Wir drehen stumm. Aber nur, weil es ist stumm. Sie [zu Maggie] dürfen nicht *mehr* spielen. Sie müssen *weniger* spielen. Sie müssen respektieren die Stille.“ [Hervorhebungen des Verfassers]

In den lange Zeit verloren geglaubten Filmen Feuillades rücken an die Stelle von erzählerischer Stringenz temporeiche und poetische Bildersprache, kriminalistische Spannung und phantastische Elemente.<sup>33</sup> Zeitgenössische Kritiker verachteten *Les Vampires* und das Genre der ‚ciné-romans‘ bzw. ‚films à épisodes‘. Die Surrealisten um Louis Aragon dagegen waren von der ihrer ‚écriture automatique‘ ähnlichen Art des Erzählens begeistert, die nicht mimetisch die Wirklichkeit abbildet, sondern Träume und Visionen darstellt, das Unterbewusste an die Oberfläche fördert. Die die Realität transzendierende Narration in *Irma Vep* nähert sich Feuillades erzählerischem Duktus an, der – geprägt von falschen Fährten – den Zuschauer an seiner Wahrnehmung zweifeln läßt:

Pris dans ce jeu de déguisement et de masques, le personnage ne vient même à ne plus se reconnaître dans le miroir. [...] Souvent, cependant, dans ce jeu kaléidoscopique de miroirs, on découvre que l'on est tombé dans l'illusion de pièges variés, dans un véritable trompe-l'œil narratif qui nous ramène constamment au point de départ.<sup>34</sup>

Ab der dritten Folge zählt Irma Vep – gespielt von ‚Musidora‘, dem Inbegriff schauspielerischer Stummfilmkunst – zu den führenden *Vampiren*. Zu den amerikanischen Produktionen der Zeit mit ihren unschuldigen blonden Heldinnen bildet die Feuillade'sche Bandenchefin in ihrer kalten, aseptischen Verkleidung den Gegenpol.<sup>35</sup> Auch der dunkle, asiatische Typ Maggie Cheungs in *Irma Vep* kann als Antagonismus zum blonden ‚Vorbild‘ Michelle Pfeiffers aus *Batman's Return* betrachtet werden.

*Les Vampires* sind nicht mit ihren (blutsaugenden) literarischen Vor- und

<sup>32</sup> Gerhold (1994), S. 196.

<sup>33</sup> Vgl. Gerhold (1994), S. 187f.

<sup>34</sup> Brunetta, Gian-Piero: Strangers in the Dark, ‚Les Vampires‘ et le jeu des masques. In: *Les Cahiers de la Cinémathèque*, Nr. 48, 1988, S. 80.

<sup>35</sup> Vgl. Filme wie *The Perils of Pauline* (1914) oder *The Exploits of Elaine* (1914).

filmischen Nachfahren vergleichbar: Die Verbrecherbande saugt vielmehr mit ihren Raubzügen obere Gesellschaftsschichten aus und unterminiert die soziale Ordnung.

Auf eine gänzlich andere zeitliche und ästhetische Ebene verweist der Ausschnitt aus *Lutte de classe* (1969). Assayas zitiert mit dem Werk von *SLON* (*Société pour le lancement d'œuvres nouvelles*) die Tradition des politischen Filmemachens in Frankreich, die das Medium als propagandistisches Instrument versteht, wie gerade in dem für *Irma Vep* ausgewählten Fragment besonders deutlich wird: „Kino ist nicht Magie, Kino ist eine Technik, die aus der Wissenschaft geboren wurde, und im Dienste der Arbeiter steht, die sich befreien wollen.“

Das sogenannte ‚cinéma militant‘ steht per definitionem „[...] en prise direct avec la réalité social“<sup>36</sup>, und thematisiert vor allem gesellschaftspolitische Konflikte. Auch *Irma Vep* ist fest mit der sozialen Realität im gegenwärtigen Frankreich verknüpft, wenngleich Assayas‘ gesellschaftskritischer Blick durch die Fixierung auf die Filmwelt keine Universalität beansprucht.

Grundlegende selbstreflexive Bedeutung kommt dem *SLON*-Zitat insofern zu, als daß es eine mise-en-abîme von *Irma Vep* darstellt, d. h. der Film-im-Film, *Lutte de classe*, trägt das Hauptthema des eigentlichen Films, nämlich den Produktionsprozeß eines (wenn auch politischen) Films, in nuce in sich.

Assayas verweist daneben durch name-dropping auf gegenwärtige Hollywood- (*Batman's Return*, Arnold Schwarzenegger, Jean Claude van Damme, Ridley Scott) und Hongkong-Kino-Produktionen (John Woo, Maggie Cheung, *The Heroic Trio*) sowie auf das französische ‚cinéma de qualité‘ (Alain Delon, Catherine Deneuve).

### *Indirekte Zitate – Die Auswahl der Schauspieler*

Assayas versammelt in *Irma Vep* eine Reihe international symbolhafter Figuren der Filmgeschichte, deren bloßes Engagement schon als Zitat gewertet werden muß. Maggie Cheung nimmt für den Zuschauer die Rolle des gut gelaunten, aber oft befremdeten Führers durch eine unbekannte Filmgesellschaft ein. Sie verbindet „the best of both worlds: the total freedom of independent cinema,

---

<sup>36</sup> Train, Christophe: *Cinéma en mouvements: grands courants*, 1997, (<http://www.fcm.fr/chtrain/mouvel.html>). Zoé macht Maggie (und damit den Zuschauer) explizit auf die Bilder des ‚cinéma militant‘ aufmerksam: „*Lutte de classe* ist schon 20 Jahre alt. 25. Ein Frühwerk. [...] In Frankreich nannten wir das cinéma militant.“ Die Gruppe *SLON* formierte sich schon vor den Ereignissen im Mai 1968 um Chris Marker und realisierte 1967 *Loin du Vietnam*, um Solidarität mit dem vietnamesischen Volk zu üben.

and the sovereign poise of a great" star.<sup>37</sup>

Am Ende wird sie ausgebootet, doch blickt sie alleine in eine verheißungsvolle Zukunft. Seit 1984 spielte Cheung in über 70 Filmen, meist in Hongkong-Actionproduktionen, aber auch unter Wong Kar-Wai oder Stanley Kwan, in dessen *Ruan Ling Yu* (1992) sie schon einmal eine Stummfilmdiva mimte.

Jean-Pierre Léaud in der Rolle René Vidals verkörpert europäisches (Film-)‘Urgestein‘. Spätestens seit Jean Eustaches *La Maman et la Putain* (1973), einer Art Resümee der 68er-Bewegung, ist Léaud zur gelebten Nouvelle Vague geworden; zu einer Ikone, die unter dem Gewicht der Filmgeschichte zusammenzubrechen droht.<sup>38</sup> Assayas bedient sich bewußt konnotativ Léauds mythischen Charakters.

Das Zitat der Nouvelle Vague und explizit des Œuvres von François Truffaut treibt Assayas auf die Spitze, indem er Léaud einen distinguierten, halstuchtragenden Regisseur mimen läßt, der, nachdem seine besten Tage (eben während der ‚Neuen Welle‘) längst vorbei sind, ein Comeback wagt. Auch Léauds große Erfolge liegen weit zurück, mit *L'amour en fuite* (1979), dem Ende der Doinel-Reihe, schien sein Stern erloschen. Zu verschwommen war die Grenze zwischen Truffaut, Doinel und Léaud, zwischen Schauspieler und Inkarnation eines neuen Kinos, als daß sich gerade junge Filmemacher zu Beginn der 80er Jahre getraut hätten, den schwierigen Charakter zu besetzen.<sup>39</sup> Schließlich gelingt Léaud jedoch im Gegensatz zu Vidal der Neubeginn, in *Paris s'éveille* (1991) unter Assayas‘ Regie.<sup>40</sup>

Vidal ist von Anfang an zum Scheitern verurteilt, da das Engagement Maggies als Irma Vep sein einziger avantgardistischer Einfall bleibt, um das Remake mit neuem Leben zu füllen; die kongeniale Idee von Assayas-Vidal revidiert der neue Regisseur sofort.

Nathalie Richard (Zoé) repräsentiert eine von zeitgenössischem Film („Ihr macht so ordentliche Filme, daß einem schlecht wird“) und Leben desillusionierte, drogensüchtige Jugend. Sie ist heimliches Zentrum von *Irma Vep* und Verliererin zugleich — obwohl ihr Name doch ‚Leben‘ bedeutet. Ihre Gefühle bleiben unerhört und die ungeliebte Zusammenarbeit mit Maité geht weiter.

<sup>37</sup> Olivier Assayas, zit. n.: Reynaud, Bérénice: I can't sell my acting like that. In: *Sight & Sound* 3/1997, S. 26.

<sup>38</sup> Vgl. Lalanne, Jean-Marc: Léaud the first. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 509, 1996, S. 55: „Il était là presque comme un emblème, une citation, un monument.“

<sup>39</sup> Vgl. bspw. Naddaf, Roswitha: Identifikationen eines Mannes. Neues von Jean-Pierre Léaud. In: *filmdienst* 24/1997, S. 34. – Ausnahmen: Alain Tanner, Agnès Varda, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, Philippe Garrel.

<sup>40</sup> Léaud spielt dort einen Mann, der sich seiner jugendlichen Freundin gegenüber als Vater aufspielt, und diese schließlich an seinen Sohn verliert.

Zoés ‚Niederlage‘ ist nicht in der angedeuteten Dreieckskonstellation begründet. Maggie steht zwar – um im Bild zu bleiben – an der Spitze einer Triangel, doch konkurrieren Zoé und Vidal nicht ernsthaft um ihre Gunst, die Anordnung birgt nicht das übliche Konfliktpotential in sich. Während der Regisseur Maggie in ein Ganzkörperlatexkostüm steckt, das sein (sexuelles) Begehren maskieren soll (es aber gleichzeitig exponiert), ergötzt sich Zoé am Modellieren ihres Lustobjekts. Damit ist sie der Angebeteten zwar körperlich näher als Vidal, ihre wahren Gefühle artikuliert jedoch auch sie nicht.

Nach *L'enfant de l'hiver* (1989) spielt Richard zum zweiten Mal unter Assayas' Regie. Ihre Besetzung verweist auf das Werk von Jacques Rivette<sup>41</sup>, dem der Regisseur auch mit dem Engagement Bulle Ogiers als Mireille (in *La bande des quatre* (1988) mimit sie die Schauspiellehrerin Richards) Reverenz erweist: „Pour un cinéaste, vouloir faire jouer Bulle Ogier, c'est également aimer ses prédécesseurs.“<sup>42</sup>

Dies gilt natürlich nicht nur für die Besetzung Ogiers:

Der bekannte Schauspieler [...] wird in den Film das Echo der anderen Filme hineinragen, in denen er gespielt hat; er wird seiner Figur etwas Unsicheres, Multiples und Virtuelles begeben.<sup>43</sup>

Der ausgeprägte Einsatz von ‚vorbelasteten‘ Darstellern in *Irma Vep* schließt über deren Rolle hinaus ihre geistigen Väter mit in die Rezeption ein. Assayas schafft eine Metaebene und verrät so eigene filmische Präferenzen – eine Philosophie, die der ‚politique des auteurs‘ nahesteht.

Nicht zu vergessen ist in diesem Zusammenhang die Besetzung Lou Castels, in Deutschland in erster Linie durch seine Rolle als Regisseur Jeff in Fassbinders *Warnung vor einer heiligen Nutte* (1971) bekannt. Diesen Part lässt ihn Assayas in *Irma Vep* als José wieder spielen.

Die Selbstreflexivität in *Irma Vep* geht über bloßes Zitieren hinaus. Spiegelungen auf allen Ebenen werden zum zentralen Narrationselement und verzahnen Realität, Film und Film-im-Film: Reflexionen sowohl im wörtlichen (durch den exzessiven Gebrauch des Spiegelmotivs) als auch im übertragenen

<sup>41</sup> Auch das Sujet von *Irma Vep* erinnert an Rivette und dessen Film-im-Film *Phantom Ladies over Paris* aus *Céline et Julie vont en bateau* (1973/74). Zudem verweist die Abbildung des Entstehungsprozesses eines Kunstwerks und überhaupt der spielerische Charakter des Films auf den Altmeister, vgl. bspw. Paaz, Jan/Bubeck, Sabine (Hrsg.): Jacques Rivette – Labyrinth. München 1991 (= Revue CICIM, Nr. 33).

<sup>42</sup> Guérin, Marie-Anne: La sphère Bulle Ogier. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 491, 1995, S. 29. Erst seit Beginn der 90er Jahre spielt Ogier auch in Erstlingswerken junger Regisseure, mit denen sie, so Ogier (ebd.), „le goût d'un certain cinéma“ teilt; bspw. in Xavier Beauvois' *Nord* (1992) oder (mit Léaud) in Marion Vernoux' *Personne ne m'aime* (1993).

<sup>43</sup> Metz (1997), S. 74.

and the sovereign poise of a great" star.<sup>37</sup>

Am Ende wird sie ausgebootet, doch blickt sie alleine in eine verheißungsvolle Zukunft. Seit 1984 spielte Cheung in über 70 Filmen, meist in Hongkong-Actionproduktionen, aber auch unter Wong Kar-Wai oder Stanley Kwan, in dessen *Ruan Ling Yu* (1992) sie schon einmal eine Stummfilmdiva mimte.

Jean-Pierre Léaud in der Rolle René Vidals verkörpert europäisches (Film-)‘Urgestein‘. Spätestens seit Jean Eustaches *La Maman et la Putain* (1973), einer Art Resümee der 68er-Bewegung, ist Léaud zur gelebten Nouvelle Vague geworden; zu einer Ikone, die unter dem Gewicht der Filmgeschichte zusammenzubrechen droht.<sup>38</sup> Assayas bedient sich bewußt konnotativ Léauds mythischen Charakters.

Das Zitat der Nouvelle Vague und explizit des Œuvres von François Truffaut treibt Assayas auf die Spitze, indem er Léaud einen distinguierten, halstuchtragenden Regisseur mimen läßt, der, nachdem seine besten Tage (eben während der ‚Neuen Welle‘) längst vorbei sind, ein Comeback wagt. Auch Léauds große Erfolge liegen weit zurück, mit *L'amour en fuite* (1979), dem Ende der Doinel-Reihe, schien sein Stern erloschen. Zu verschwommen war die Grenze zwischen Truffaut, Doinel und Léaud, zwischen Schauspieler und Inkarnation eines neuen Kinos, als daß sich gerade junge Filmemacher zu Beginn der 80er Jahre getraut hätten, den schwierigen Charakter zu besetzen.<sup>39</sup> Schließlich gelingt Léaud jedoch im Gegensatz zu Vidal der Neubeginn, in *Paris s'éveille* (1991) unter Assayas' Regie.<sup>40</sup>

Vidal ist von Anfang an zum Scheitern verurteilt, da das Engagement Maggies als Irma Vep sein einziger avantgardistischer Einfall bleibt, um das Remake mit neuem Leben zu füllen; die kongeniale Idee von Assayas-Vidal revidiert der neue Regisseur sofort.

Nathalie Richard (Zoé) repräsentiert eine von zeitgenössischem Film („Ihr macht so ordentliche Filme, daß einem schlecht wird“) und Leben desillusionierte, drogensüchtige Jugend. Sie ist heimliches Zentrum von *Irma Vep* und Verliererin zugleich — obwohl ihr Name doch ‚Leben‘ bedeutet. Ihre Gefühle bleiben unerhört und die ungeliebte Zusammenarbeit mit Maité geht weiter.

<sup>37</sup> Olivier Assayas, zit. n.: Reynaud, Bérénice: I can't sell my acting like that. In: *Sight & Sound* 3/1997, S. 26.

<sup>38</sup> Vgl. Lalanne, Jean-Marc: Léaud the first. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 509, 1996, S. 55: „Il était là presque comme un emblème, une citation, un monument.“

<sup>39</sup> Vgl. bspw. Naddaf, Roswitha: Identifikationen eines Mannes. Neues von Jean-Pierre Léaud. In: *filmdienst* 24/1997, S. 34. – Ausnahmen: Alain Tanner, Agnès Varda, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, Philippe Garrel.

<sup>40</sup> Léaud spielt dort einen Mann, der sich seiner jugendlichen Freundin gegenüber als Vater aufspielt, und diese schließlich an seinen Sohn verliert.

Zoés ‚Niederlage‘ ist nicht in der angedeuteten Dreieckskonstellation begründet. Maggie steht zwar – um im Bild zu bleiben – an der Spitze einer Triangel, doch konkurrieren Zoé und Vidal nicht ernsthaft um ihre Gunst, die Anordnung birgt nicht das übliche Konfliktpotential in sich. Während der Regisseur Maggie in ein Ganzkörperlatexkostüm steckt, das sein (sexuelles) Begehren maskieren soll (es aber gleichzeitig exponiert), ergötzt sich Zoé am Modellieren ihres Lustobjekts. Damit ist sie der Angebeteten zwar körperlich näher als Vidal, ihre wahren Gefühle artikuliert jedoch auch sie nicht.

Nach *L'enfant de l'hiver* (1989) spielt Richard zum zweiten Mal unter Assayas' Regie. Ihre Besetzung verweist auf das Werk von Jacques Rivette<sup>41</sup>, dem der Regisseur auch mit dem Engagement Bulle Ogiers als Mireille (in *La bande des quatre* (1988) mimit sie die Schauspiellehrerin Richards) Reverenz erweist: „Pour un cinéaste, vouloir faire jouer Bulle Ogier, c'est également aimer ses prédécesseurs.“<sup>42</sup>

Dies gilt natürlich nicht nur für die Besetzung Ogiers:

Der bekannte Schauspieler [...] wird in den Film das Echo der anderen Filme hineinragen, in denen er gespielt hat; er wird seiner Figur etwas Unsicheres, Multiples und Virtuelles begeben.<sup>43</sup>

Der ausgeprägte Einsatz von ‚vorbelasteten‘ Darstellern in *Irma Vep* schließt über deren Rolle hinaus ihre geistigen Väter mit in die Rezeption ein. Assayas schafft eine Metaebene und verrät so eigene filmische Präferenzen – eine Philosophie, die der ‚politique des auteurs‘ nahesteht.

Nicht zu vergessen ist in diesem Zusammenhang die Besetzung Lou Castels, in Deutschland in erster Linie durch seine Rolle als Regisseur Jeff in Fassbinders *Warnung vor einer heiligen Nutte* (1971) bekannt. Diesen Part läßt ihn Assayas in *Irma Vep* als José wieder spielen.

Die Selbstreflexivität in *Irma Vep* geht über bloßes Zitieren hinaus. Spiegelungen auf allen Ebenen werden zum zentralen Narrationselement und verzahnen Realität, Film und Film-im-Film: Reflexionen sowohl im wörtlichen (durch den exzessiven Gebrauch des Spiegelmotivs) als auch im übertragenen

<sup>41</sup> Auch das Sujet von *Irma Vep* erinnert an Rivette und dessen Film-im-Film *Phantom Ladies over Paris* aus *Céline et Julie vont en bateau* (1973/74). Zudem verweist die Abbildung des Entstehungsprozesses eines Kunstwerks und überhaupt der spielerische Charakter des Films auf den Altmeister, vgl. bspw. Paaz, Jan/Bubeck, Sabine (Hrsg.): Jacques Rivette – Labyrinth. München 1991 (= Revue CICIM, Nr. 33).

<sup>42</sup> Guérin, Marie-Anne: La sphère Bulle Ogier. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 491, 1995, S. 29. Erst seit Beginn der 90er Jahre spielt Ogier auch in Erstlingswerken junger Regisseure, mit denen sie, so Ogier (ebd.), „le goût d'un certain cinéma“ teilt; bspw. in Xavier Beauvois' *Nord* (1992) oder (mit Léaud) in Marion Vernoux' *Personne ne m'aime* (1993).

<sup>43</sup> Metz (1997), S. 74.

Sinne. Bereits in der Eingangssequenz entwirft Assayas das Bild eines (schöpferischen?) Chaos': Ständig treten neue Personen auf, Telefone klingeln, der Geräuschpegel ist hoch. Die Handkamera läßt Arbeitsabläufe der Filmproduktion auf nur lose voneinander getrennten räumlichen Ebenen sukzessive ins Bild rücken. Menschen und Gegenstände sind Vektoren, die ein Geflecht von Spiegelungen entwerfen: Glastüren werden geöffnet oder geschlossen und reflektieren jede Bewegung, grelles Licht dringt durch viele Fenster. Dem visuellen Durcheinander wird auf auditiver Ebene Rechnung getragen: Die Dialoge überlagern sich zunehmend, kurzum: Das Delirium des Filmemachens wird ausgestellt:

Die Figuren sind auf einem richtungslosen Kurs, von unberechenbaren Strömungen in Bewegung versetzt.<sup>44</sup>

Erst Maggies Auftritt sorgt für Ordnung und eine kurze Atempause. Der Einstieg erinnert montagetechnisch an Robert Altmans *The Player* (1992), wenn auch bei Assayas bis zum ersten Cut nur etwa 80 Sekunden vergehen:

[...] ohne Schnitt, durch zügiges Verschieben der Blick- und Hörwinkel, wird mit der kompletten Ausgangslage vertraut gemacht und zugleich ein Gefühl des Schwindels erzeugt, ein Mitgerissenwerden, dem sich der Zuschauer nicht entziehen kann.<sup>45</sup>

Ähnlich wie in Altman Film exponiert Assayas die Selbstreflexivität des Films bereits in der Exposition (Klappe im Bild, Schwarzenegger-T-Shirt, Bericht über Dreharbeiten etc.).

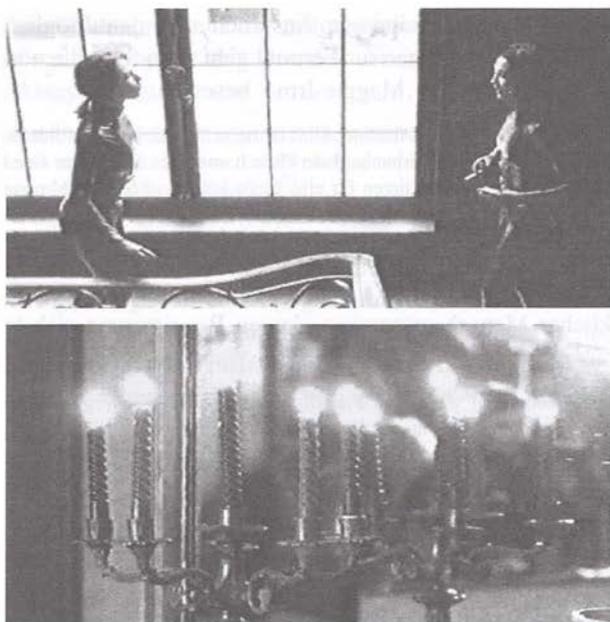
Die selbstreflexiven Momente in *Irma Vep* erreichen eine Qualität, die mit Verquickung von Realität, Film und Film-im-Film nur unzureichend beschrieben werden kann. Die Grenze zwischen Wirklichkeit und Illusion, mit der Metamorphose Maggies ohnehin schon überschritten, ist von Beginn an porös. So verschmelzen innerfilmische und reale Dreharbeiten der low-budget-Produktionen bereits durch die gleiche Hauptdarstellerin bis zur Unkenntlichkeit. Auch Vidal-Assayas' persönliches Interesse an ‚ihrer‘ Mag(g)ie – angeblich rein cinéastisch<sup>46</sup> – ist Teil dieser Grenzüberschreitungen: Assayas lebt mit seiner Muse mittlerweile in Paris zusammen. Der Anfrage eines TV-senders, ein Remake von *Les Vampires* zu machen, tragen beide Ebenen Rechnung. Die Reihe der Analogien ließe sich beliebig fortführen.

---

<sup>44</sup> Kohler (1998).

<sup>45</sup> Karpf, Ernst: Ende gut, alles gut. In: Ernst Karpf/Doron Kiesel/Karsten Visarius (Hrsg.): Im Spiegelkabinett der Illusionen. Filme über sich selbst. Marburg 1996, S. 134.

<sup>46</sup> Vgl. Olivier Assayas, zit. n.: Reynaud (1997), S. 26: „It was her. She was exactly right for the role, and I thought, if she doesn't do it, there's no reason for me to make the film.“



„Schluß mit dem Wachsfigurenkabinett.“

„Das Kino regiert“ – Irma Vep: eine ‚neue‘ *La Nuit Américaine*?

Assayas stellt *Irma Vep* deutlich in die Tradition des Film-im-Film, explizit erweist er François Truffaut und dessen *La Nuit Américaine* (1972/73) Reverenz – alleine schon mit der Besetzung von Truffauts Alter Ego Jean-Pierre Léaud. Die Filme ähneln einander bereits in einer ‚Äußerlichkeit‘, beide huldigen der Frühphase des Mediums: Truffaut widmet seinen Film den Geschwistern Dorothy und Lilian Gish, Assayas erinnert in Titel- und Sujetwahl an den Stummfilm.

*La Nuit Américaine* und *Irma Vep* berichten von der Phase der Dreharbeiten und vor allem von einer abgeschlossenen, filmbegeisterten Welt, einem Mikrokosmos, in dem sich zwischenmenschliche Beziehungen nur untereinander entwickeln. Überhaupt ist der Kontakt zur ‚Außenwelt‘ kaum gegeben.

Beide Regisseure blicken in komödiantischem Rahmen, aber durchaus ernstgemeint, auf die Praxis des Filmemachens. Dabei handelt *Irma Vep* weniger von technischen Fragen wie noch *La Nuit Américaine*. Vielmehr stehen hier private, existentielle Konflikte im Mittelpunkt. Vidal findet nicht den ‚gol-

denen Mittelweg‘ zwischen eigenem Anspruch und den Möglichkeiten der Umsetzung, den Truffauts Regisseur Ferrand geht. Ihm fehlt die nötige Distanz zum Sujet, ist Vidal doch von ‚Maggie-Irma‘ besessen:

„Wenn man nicht hält diese Abstand, alles ist beim Teufel. [...] Ich fühle nichts. Alles ist Phantasie, Illusion. Irma hat kein Fleisch und Blut. Sie ist nur eine Idee. Wie konnte ich mich interessieren für eine bloße Idee? [...] Sie [zu Maggie] interessieren mich. Sie sind wichtiger als die Figur.“

In Truffauts Film gibt es keinen eigentlichen Protagonisten. Trotzdem ist Ferrand – im Gegensatz zu Vidal – heimliches Zentrum und wird als bei seiner Arbeit glücklicher Mensch präsentiert, dessen Begeisterung sich bald auf die Crew überträgt:

„Endlich scheint *Meine Ehefrau Paméla* auf dem richtigen Weg zu sein. Die Schauspieler kommen leicht mit ihren Rollen zurecht, das Team hält gut zusammen, private Probleme zählen nicht mehr, das Kino regiert.“

Filmemachen wird in *La Nuit Américaine* zu einem mythischen, einigenden Zauber unter einem distanziert-väterlichen, allmächtigen Regisseur stilisiert, den Assayas konterkariert (nur Maggie glaubt naiverweise zu Beginn noch fest daran).<sup>47</sup> Je weiter die Dreharbeiten in *Irma Vep* fortschreiten, desto größer werden die alltäglichen Konflikte; Intrigen und Eifersüchteleien am Set nehmen zu. Vidal verliert im Gegensatz zu Ferrand die Kontrolle über sich und das Projekt, er kann die heterogene Crew nicht zusammenhalten. Sein Nervenzusammenbruch und sein Scheitern manifestieren schließlich nur noch, was die zunehmenden Animositäten innerhalb des Filmteams schon längst offenbarten: die Dekonstruktion des Truffautschen Mythos.

Für die Dreharbeiten zu *Irma Vep* dagegen könnten Ferrand und seine Begeisterung Pate gestanden haben:

*Irma Vep* ist ein spielerischer Film, und ich denke, wir haben ein gegenseitiges Verständnis und eine Freude an der gemeinsamen Arbeit entwickelt, die sich im Film widerspiegelt.<sup>48</sup>

Truffauts Film-im-Film, *Paméla*, ist als „Liebeserklärung an das traditionelle, aufwendige Kino-Machen im Hollywood-Stil“<sup>49</sup> zu verstehen. Der Tod des Hauptdarstellers Alexandre wird als Ende einer ganzen (Film-)Generation empfunden. Assayas blickt weniger melancholisch denn dokumentarisch, in ei-

<sup>47</sup> Bereits in *Désordre* (1986), Assayas' Debütfilm, wird der Mythos des einigenden Kunstschaffens am Beispiel einer jugendlichen (Rock-)Gruppe negiert.

<sup>48</sup> Olivier Assayas, zit. n.: *Presseheft Irma Vep* (1996).

<sup>49</sup> Jansen, Peter W./Schütte, Wolfram (Hrsg.): François Truffaut. München, Wien 1985, 5., erg. Aufl. (= Hanser Reihe Film 1, Stiftung Deutsche Kinemathek), S. 20.

ner Art Bestandsaufnahme, auf die zeitgenössische Filmproduktion in Frankreich. Diese macht Projekte wie das des ‚Fremdkörpers‘ Vidal schlichtweg unmöglich. Assayas fragt

nach dem Überleben des Kinos grundsätzlich: denn Filme im Sinne der Nouvelle Vague zu machen, ist mehr und mehr zu einem Jonglierakt wie im Zirkus der ansonst großen Nummern geworden.<sup>50</sup>

Film war schon bei Truffaut die Osmose aus Realität und Fiktion. So profitiert Ferrand von der persönlichen Zwickmühle seines weiblichen Stars und integriert ihren ‚real‘ geführten Dialog in *Paméla*. Wirklichkeit und Illusion lassen sich, wie bereits gezeigt, auch in *Irma Vep* nicht mehr trennen. Ohnehin macht die Identität Ferrand-Truffaut und Maggies mythisches Einssein mit Irma Vep in beiden Filmen die Distinktion zwischen Realität und Fiktion von vornherein unmöglich.

Trotz verschiedener narrativer Grundstrukturen – Truffaut steuert in klassischem Rhythmus auf ein klar definiertes (Dreh-)Ende zu<sup>51</sup> – und unterschiedlicher Ästhetik kann *Irma Vep* durchaus als ‚nouvelle‘ *La Nuit Américaine*<sup>52</sup> betrachtet werden, als Neuauflage unter zeitgenössischer Zielsetzung:

Assayas nous offre sa version modernisée de *La Nuit Américaine* [...], où la question fondamentale n'est plus: 'le cinéma est-il plus important que la vie?' mais: 'le cinéma (français) est-il encore en vie?'<sup>53</sup>

### Irma Vep – ein Metafilm

Assayas bedient sich — oberflächlich betrachtet — der ‚Welt des Films‘ als attraktivem Schauplatz, gleichsam schafft er in *Irma Vep* aber eine neue Per-

<sup>50</sup> Naddaf (1997), S. 35.

<sup>51</sup> Dies ist eigentlich untypisch für einen Film-im-Film. Vielmehr ist das Scheitern des Films-im-Film zum Topos geworden; der Weg scheint wichtiger als das Ziel, der Prozeß wichtiger als sein Ergebnis, vgl. Christen, Thomas: Filmische Selbstreflexionen. Aspekte des Metafilms. In: *Filmbulletin* 2/1994, S. 52. Das ambivalente Ende (bzw. der Neuanfang) von *Irma Vep* entspricht eher der Tradition.

<sup>52</sup> Der Bezug auf *La Nuit Américaine*, der gleichermaßen gespickt ist mit selbstreflexiven Verweisen und Zitaten, ist bis ins Detail durchexerziert, bspw. in der final bedeutsamen Rolle des Stuntman/-woman, den Mustervorführungen, den ökonomischen Zwängen, der Suche nach der richtigen Waffe etc.

<sup>53</sup> Grünberg, Serge: L'acrobate. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 507, 1996, S. 45. Vgl. auch Grünberg (ebd., S. 46): „Nous ne sommes évidemment plus dans le monde somme toute joué de Truffaut, où chacun se sacrifiait pour que le film vive [...]. Dans *Irma Vep*, il n'est jusqu'au metteur en scène qui ne travaille contre le film.“

spektive, einen „Blick auf das Medium Film und den schöpferischen Prozeß in der Kunst allgemein“.<sup>54</sup>

Zitate sind in *Irma Vep* von entscheidender Bedeutung: Assayas etabliert verschiedene narrative Ebenen, die sich gegenseitig durchdringen und Interferenzen entstehen lassen. Die Hierarchie zwischen den Erzählebenen ist verschwunden, wie in *La Nuit Américaine* avanciert das „Spiel zwischen den verschiedenen Ebenen zum erzählerischen Konzept des gesamten Films“.<sup>55</sup>

Szenen, denen der Zuschauer bereits auf der Ebene der Produktion beige-wohnt hat, begegnen ihm in anderer Form wieder (vgl. bspw. die Transformation von Bildern der Dreharbeiten auf die Ebene des Films-im-Film). Ohnehin basiert *Irma Vep* auf Rahmenbrüchen und *mise-en-abîme*. Gerade die Figur Maggie Cheungs springt zwischen den diegetischen Ebenen hin und her. Sie spielt sich selbst als Schauspielerin für Assayas und liefert sich der Rolle Irma Veps für Vidal aus (nicht zu vergessen: Cheung ist auch in dem zitierten Fragment aus *The Heroic Trio* präsent). Ihr Rückblick auf gerade zu Ende gegangene Dreharbeiten und ihr finaler Aufbruch Richtung Hollywood (wenn auch nicht zu Ridley Scott) sind durchaus als *real* anzusehen.<sup>56</sup> Der ambivalente Charakter Maggies wird durch den Einsatz ihres Doubles noch verstärkt – die Figur Maggie wirkt geradezu phantomhaft. Mit diesem Moment höchster Selbstreflexivität deutet Assayas auf neuartige Weise über Feuillade hinaus.

Das Projekt Vidals kann insofern als *mise-en-abîme* von *Irma Vep* betrachtet werden, als daß sich Assayas den retrograden Remake-Versuchen Vidals ironisch-distanzierend für die eigene, modernistische Neuauflage von *Les Vampires* bedient. Die Reduplikation der Bilder – das intertextuelle Spiel mit Subtexten – führt in *Irma Vep* zu dem Punkt, „where meaning can be rendered unstable and in this respect can be seen as part of the process of deconstruction“.<sup>57</sup>

Daneben stellt Assayas mit Vidals Kunstvorstellung (dem Wunsch, zum

<sup>54</sup> Christen, Thomas/Kälin, Adi: Metafilm – Das reflexive Kino. In: Filmstelle VSETH (Hrsg.): Dokumentation 1985/86: Bernardo Bertolucci, Woody Allen, Metafilm. Zürich 1985, S. 147. Vgl. auch Bachs ‚Anforderungen‘ an einen Metafilm, die *Irma Vep* erfüllt: Bach, Michaela: Erzählperspektive im Film – eine erzähltheoretische Untersuchung mithilfe exemplarischer Filmanalysen. Essen 1997.

<sup>55</sup> Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart, Weimar 1996, 2. Aufl. (= Sammlung Metzler; Bd. 277: Realien zur Literatur), S. 149.

<sup>56</sup> *Irma Vep* bedeutet Maggies Durchbruch auch auf dem europäischen Markt – internationale Produktionen wie *Chinese Box* (1998, Wayne Wang) oder *Hongkong Love Affair* (1998, Peter Chan) folgen.

<sup>57</sup> Hayward, Susan: Key concepts in cinema studies. London, New York 1996, S. 220. Vgl. auch Bouquet (1996), S. 56, der *Irma Vep* interpretiert als „un très bel poème en forme de palimpseste [...], un feuilleté de références.“

Ursprung der Bilder zu dringen) „the fakery and hypocrisy that often emerges in the self-serving, so-called ‚intellectual cinema‘“<sup>58</sup> bloß. Der Vidals Filme hassende französische Filmjournalist – selbst Fan von Schwarzenegger, Woo und van Damme – wirft dem Kunstfilm vor, öffentliche Gelder sinnlos zu verschwenden, langweilig und nombrilistisch zu sein. Assayas antizipiert hiermit in überspitzter Form Vorwürfe, die später seinem eigenen Film gemacht werden (nämlich bloßer ‚in-joke‘ zu sein) — auch eine Form von Selbstreflexivität. Ohnehin ist die Umsetzung von ‚altem‘ Material in zeitgenössischem Kontext, das Remake, schon an sich deutliches Zeichen von Selbstreferenz im Kino. Die Wahrnehmung des Rezipienten verschiebt sich dabei vom *Was* zum *Wie* der Umsetzung.

Während Truffaut den Zuschauer in *La Nuit Américaine* in seiner berühmten Anfangssequenz sogleich desillusioniert, ihm sozusagen vorab eine Anweisung für die Rezeption liefert, macht Assayas über die gesamte Dauer von *Irma Vep* das mediale Artefakt bewußt. Dies erreicht er mit selbstbewußten Erzählereingriffen, spürbar gemachter Handkamera, materiellen Schnitten, offener Erzählstruktur, brüchiger Chronologie und einer Fragmentierung, die Leerstellen entstehen läßt; der Betrachter hat oft den Eindruck, daß der Film im übertragenen Sinne reißt. All diese Merkmale entsprechen den Kriterien eines *Metafilms*.<sup>59</sup> Eine solche Kategorisierung wird dem Film jedoch nur schwer gerecht. Für Assayas handelt *Irma Vep* vielmehr von der

Konfusion der postmodernen Welt. Mit *Irma Vep* ist es wie mit Improvisationen. Er ist ein Widerspruch in sich selbst. Einzig pures Verlangen hat mich von Szene zu Szene getragen. Ich wollte nichts aufbauen, einfach nur sehen, was passiert.<sup>60</sup>

## Conclusio

Die Spannung in *Irma Vep* resultiert aus der Konfrontation differierender zeitlicher und ästhetischer Ebenen, die dem Film ein heterogenes äußeres Erscheinungsbild geben. Die fragmentarische Form entspricht dem kaleidoskopischen Inhalt, der Film streift viele Themen nur schlaglichthaft. Assayas‘ Narration vermischt in einem codierten, cinéastischen Spiel – oszillierend zwischen poetischer Vergangenheit, gegenwärtigem Realismus und experimenteller Zu-

<sup>58</sup> Berardinelli, James: Review *Irma Vep* (<http://movie-reviews.colossus.net/movies/i/irma.html>).

<sup>59</sup> Vgl. bspw. Christen/Kälin (1985), S. 150f.

<sup>60</sup> Assayas, zit. n. Möller/ Tönnmann (1997), S. 26.

kunftsvision – in (in)direkt zitierender Weise unvereinbar scheinende Genres, Stile und Kunstauffassungen, wie Stummfilmsequenzen mit Klavierbegleitung, Hongkong-Action-Kino, ‚cinéma militant‘, Dokumentarfilm oder Videoclip. Der Regisseur selbst bezeichnet die Form des Films als „[...] Schmelztiigel, in dem all die Gegensätze des zeitgenössischen Kinos integriert sind“<sup>61</sup>.

*Irma Vep* wirkt auch ohne die Entschlüsselung aller Anspielungen, vermittelt der zeitgenössische ‚look‘ doch ein jugendliches Lebensgefühl. Assayas verbindet „the spirit of pop with the traditions of auteurist filmmaking to achieve a precise description of a certain contemporary way of life“.<sup>62</sup>

Ausgehend von einem konkreten Projekt nimmt Assayas eine Bestandsaufnahme des zeitgenössischen französischen Films vor – zerrissen zwischen Vergangenheit, auf die krampfhaft rekurriert wird, und unbefriedigender Gegenwart.

Assayas‘ dezidierte Auseinandersetzung gerade mit der französischen Filmtradition schafft einen Blick auf den Film, eine Metaperspektive, die *Irma Vep* deutlich als Artefakt ausstellt und den Zuschauer aktiv in die Rezeption miteinbezieht; der ‚classical narration‘ wird auf allen Ebenen widersprochen.

Reflexionen und Grenzüberschreitungen prägen die Narration des Films: Der Zuschauer kann – wie Maggie selbst – bald nicht mehr zwischen gegenwärtiger filmischer Wirklichkeit (Dreharbeiten) und Fiktion in der Fiktion (ihrer Film-im-Film-Rolle) unterscheiden. Die Narrationsebenen von *Les Vampires* und des Remakes durchdringen sich bis zur Unkenntlichkeit; in Verbindung mit experimenteller Technik wird die eigentliche Erzählung zu einer letztlich verstörenden Melange transzendiert.

Nicht nur die Narration in *Irma Vep* überschreitet Grenzen, auch auf generischer Ebene hat sich Assayas mit der Vorgabe einer ‚comédie latex‘ a priori keinem fixen Muster unterworfen; der Übergang von der Komödie zum Märchen geht traumhaft leicht vonstatten:

Pour moi, le but est de reformuler les genres de façon moderne.<sup>63</sup>

<sup>61</sup> Assayas, zit.n.: Möller/Tönsmann (1997), S. 27.

<sup>62</sup> Jones, Kent (1996b), S. 54.

<sup>63</sup> Olivier Assayas, zit. n.: Jousse, Thierry/Sabouraud, Frédéric: Autour de la fiction. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 472, 1994, S. 61.

## Literatur

- Bach, Michaela: Erzählperspektive im Film – eine erzähltheoretische Untersuchung mithilfe exemplarischer Filmanalysen. Essen 1997.
- Berardinelli, James: Review ‚Irma Vep‘ (<http://movie-reviews.colossus.net/movies/i/irma.html>).
- Bouquet, Stéphane: French Touch. In: *Cahiers du cinéma*, Nummer 502, 1996, S. 56.
- Brunetta, Gian-Piero: Strangers in the Dark, ‚Les Vampires‘ et le jeu des masques. In: *Les Cahiers de la Cinémathèque*, Nr. 48, 1988, S. 80.
- Christen, Thomas: Filmische Selbstreflexionen. Aspekte des Metafilms. In: *Filmbulletin* 2/1994, S. 52.
- Christen, Thomas/Kälin, Adi: Metafilm – Das reflexive Kino. In: Filmstelle VSETH (Hrsg.): Dokumentation 1985/86: Bernardo Bertolucci, Woody Allen, Metafilm. Zürich 1985, S. 147. Grünberg, Serge: L'acrobate. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 507, 1996, S. 45.
- Gerhold, Hans: Der Zufallslyrismus der Serie und die Vorläufer des Kriminalfilms: Von ‚Dolly's Abenteuer (The Adventures of Dolly, 1908)‘ bis ‚Die Vampire (Les Vampires, 1915–1916)‘. In: Werner Faulstich/Helmut Korte (Hrsg.): Fischer Filmgeschichte. Band 1: Von den Anfängen bis zum etablierten Medium 1895 – 1924. Frankfurt am Main 1994, S. 186.
- Grünberg, Serge: L'acrobate. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 507, 1996, S. 45.
- Guérin, Marie-Anne: La sphère Bulle Ogier. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 491, 1995, S. 29.
- Hayward, Susan: Key concepts in cinema studies. London, New York 1996, S. 220.
- Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart, Weimar 1996, 2. Aufl. (= Sammlung Metzler; Bd. 277: Realien zur Literatur), S. 149.
- Horwath, Alexander: Song for Maggie. In: *Die Zeit* vom 18.6.1998.
- indieWire (<http://www.filmmag.com/community/cyberlinc/interviews/assayas/q.html>).
- Jansen, Peter W./Schütte, Wolfram (Hrsg.): François Truffaut. München, Wien 1985, 5., erg. Aufl. (= Hanser Reihe Film 1, Stiftung Deutsche Kinemathek), S. 20.
- Jones, Kent: Burn this. In: *Viennale '96: Katalog zu den Internationalen Filmfestwochen*. Wien 1996, S. 174. (= 1996a).
- Jones, Kent: Tangled up in Blue. The Cinema of Olivier Assayas. In: *Film Comment*, Vol. 32, Nr. 1, 1996. (= 1996b) bzw. ([http://www.geocities.com/Paris/Metro/9384/directors/assayas\\_jones.htm](http://www.geocities.com/Paris/Metro/9384/directors/assayas_jones.htm)).
- Jousse, Thierry/Sabouraud, Frédéric: Autour de la fiction. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 472, 1994, S. 61.
- Karpf, Ernst: Ende gut, alles gut. In: Ernst Karpf/Doron Kiesel/Karsten Visarius (Hrsg.): Im Spiegelkabinett der Illusionen. Filme über sich selbst. Marburg 1996, S. 134.
- Kohler, Michael (1998): *Wenn Bilder Fleisch werden*. In: *Frankfurter Rundschau* vom 4.6.1998.
- Lalanne, Jean-Marc: Léaud the first. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 509, 1996, S. 55.
- Metz, Christian: Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films. Münster 1997.
- Möller, Olaf: Die Erziehung des Herzens. In: *Viennale '96: Katalog zu den Internationalen Filmfestwochen*. Wien 1996, S. 170.
- Möller, Olaf/Tönsmann, Frank: Die Kinder von Marx und Coca Cola sind wieder ernst geworden. In: *Nachtblende* 1/1997, S. 29.
- Naddaf, Roswitha: Identifikationen eines Mannes. Neues von Jean-Pierre Léaud. In: *filmdienst* 24/1997, S. 34.
- Paaz, Jan/Bubeck, Sabine (Hrsg.): Jacques Rivette – Labyrinth. München 1991 (= *Revue CICIM*, Nr. 33).
- Presseheft *Irma Vep* (1996).
- Reynaud, Bérénice: I can't sell my acting like that. In: *Sight & Sound* 3/1997, S. 26.

Strauss, Frédéric: Le vol des bijoux. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 507, 1996, S. 40.

Streiter, Anja (1998): *Die Augen von Maggie Cheung*. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 5.6.1998.

Train, Christophe: Cinéma en mouvements: grands courants, 1997, (<http://www.fcm.fr/chtrain/mouvel.html>).

Umard, Ralph: Von der Action zum Drama. Die Schauspielerin Maggie Cheung und ihr Film Hongkong Love Affair. In: *epd Film* 12/1998, S. 33.

(<http://www.filmmag.com/community/cyberlinc/interviews/assayas/q.html>)

Weber, Sebastian: Motor trifft Aura. In: *Die TAZ* vom 4.6.1998.

Zacharek, Stephanie <http://www.salonmagazine.com/may97/vep970509.html>