2016

Max-Beckmann-Preis der Stadt Frankfurt am Main

Agnès Varda

Agnès Varda und Oberbürgermeister Peter Feldmann anlässlich der Preisverleihung am 12. Februar 2016 im Metzler-Saal, Städel-Museum

Text der Verleihungsurkunde

Die Stadt Frankfurt am Main verleiht den Max Beckmann-Preis des Jahres 2016 an Frau Agnès Varda.

Mit dieser Auszeichnung würdigt sie das Lebenswerk der Spielfilmregisseurin, Dokumentaristin, Installationskünstlerin und Filmtheoretikerin als eine der großen Künstlerpersönlichkeiten der Filmgeschichte, deren Werk mittlerweile sechs Jahrzehnte umspannt.

Agnès Varda ist als Gründerfigur der „Nouvelle Vague“ Schlüsselfigur des modernen Kinos, die sich erfindungsreich zwischen den Genres und Formaten bewegt und mit ihren Spiel- und Dokumentarfilmen sowie Kunstinstallationen immer wieder in die großen politischen Debatten ihrer Zeit eingreift.

Als Erfinderin der „cinécriture“, des filmischen Schreibens in Abhängigkeit von Begegnungen, Zufällen, Wünschen, Bedürfnissen und möglichen Exkursen, kreiert Agnès Varda einen Stil, der sich zwischen dokumentarischem Realismus und poetischer Fiktion bewegt. Sie richtet einen direkten und aufmerksamen Blick auf die Dinge und die Menschen, die sie umgeben, auf das Leben, das für sie eine unerschöpfliche Quelle der Inspiration bedeutet. Ihr Werk umfasst insgesamt über 30 Filme, die immer wieder frei, subjektiv, poetisch, sensibel und aufmerksam die alltäglichen Dinge des Lebens thematisieren.

Agnès Varda setzt die prominente Liste der Preisträger des Max Beckmann-Preises fort, indem sie, wie ihre Vorgänger auch, Werke mit eigenem Ausdruck und Stil schafft und damit Max Beckmanns Forderungen nach Veränderungen in der Gestaltung weiterführt.

Eintrag in das Goldene Buch der Stadt Frankfurt am Main

Oberbürgermeister Peter Feldmann

Peter Feldmann
Oberbürgermeister der Stadt Frankfurt am Main

Rede zur Verleihung des Max-Beckmann-Preises 2016 an Agnès Varda

„Worauf es mir in meiner Arbeit vor allem ankommt, ist die Idealität, die sich hinter der scheinbaren Realität befindet…“[1]

Meine Damen und Herren, herzlich willkommen zur Überreichung des Max-Beckmann-Preises 2016 hier im Städel-Museum.

Der Max-Beckmann-Preis der Stadt Frankfurt am Main wurde ins Leben gerufen, um hervorragende Leistungen in den Bereichen Malerei, Grafik, Bildhauerei und Architektur zu würdigen. Er wird seit 1978 im Abstand von drei Jahren jeweils zum Geburtstag von Max Beckmann vergeben und erinnert an einen Künstler, der das kulturelle Leben Frankfurts nachhaltig mitgeprägt hat.

Das zentrale Thema von Max Beckmann war die Darstellung der Realität. Er war der Überzeugung, die Realität sei so irreal, dass es keiner Kapriolen bedürfe, um die Abstraktion ihrer Vielfalt zu erfassen. Dank der ausschließlichen Konzentration auf die Realität in all ihren Höhen und Tiefen, so die Hoffnung, könne es vielleicht gelingen, Fragen zu zeitlosen Problemen neu, eventuell präziser zu formulieren.

Mit Agnès Varda erhält in diesem Jahr zum ersten Mal eine Filmemacherin diesen bedeutenden Kunstpreis und zum dritten Mal nach Maria Lassnig (2004) und Barbara Klemm (2010) eine Frau.

Agnès Varda war die einzige Frau neben den Regisseuren der Nouvelle Vague[2] und wird noch heute von einigen Kritikern als „Grand-mère de la Nouvelle Vague“ bezeichnet.

Aber dazugehören wollte sie nie zu dieser von ihr als „Machoverein“ empfundenen Gruppe.[3]

Als Schlüsselfigur des modernen Films und eine der führenden Filmemacherinnen wird sie heute mit dem Max-Beckmann-Preis geehrt. Es sind ihre ganz persönliche Lebensauffassung, ihr Zugriff zur Kunst, zur Literatur und zum Kino und ihre unverwechselbare filmische Handschrift, die sie zu jener hervorragenden und außerordentlichen Filmautorin machen.

„Die Bilder des Alltagslebens besitzen eine Zerbrechlichkeit und eine Emotion, die nicht festgehalten werden kann, außer zuweilen durch ein Foto. Aber der Film kann diese Emotion neu erfinden.“[4]

---

1 Max Beckmann in seiner „Londoner Rede von 1938“

2 Die Nouvelle Vague („Neue Welle“) ist eine Stilrichtung des französischen Kinos. Durch die Entwicklung neuer leichter Kameras und lichtempfindlicheren Filmmaterials war es den Filmemachern erstmals möglich, ohne künstliches Licht zu drehen und außerhalb der Filmstudios mit der Handkamera zu arbeiten. Die Fotografie des Kameramanns Raoul Coutard war dabei prägend für die visuelle Ästhetik. Die Regisseure engagierten vor allem junge unbekannte Schauspieler. Musik spielte eine wichtige Rolle, ebenso waren neue Filmtechniken und außergewöhnliche Erzählstile charakteristisch. Es entstand der Essayfilm. Die beste Zeit der Nouvelle Vague dauerte bis Mitte der 1960er Jahre. Die entwickelten Effekte und Erzähltechniken werden noch heute, auch in kommerziellen Filmen und der Werbung, verwendet.

3 WOZ, Nr. 32/2014 vom 7.8.2014

4 Zit. aus: Radiosendung Nuits magnétiques vom 27.3.1978, France-Culture, Tonarchiv des INA

Agnès Varda wurde 1928 in Brüssel geboren. In Paris studierte sie Kunstgeschichte und Philosophie und machte eine Ausbildung zur Fotografin; als Filmemacherin ist sie Autodidaktin.

Ihre frühen Filme „La Pointe Courte“ (1954) und „Cléo de 5 à 7“ (1961)[5] gelten als Pionierwerke des neuen französischen Films. Mit Spielfilmen wie „L’une chante, l’autre pas“ (1976) und „Sans toit ni loi“ (1985) wurde sie zu einer Schlüsselfigur des internationalen Autor/innenfilms. Mit ihren unangepassten Heldinnen, kompromisslosen Geschichten und ihrer unverkennbaren Filmsprache brachte sie eine neue, radikal weibliche Subjektivität in die Filmgeschichte ein. Großen Einfluss hatten auch ihre Dokumentarfilme wie „Daguerréotypes“ (1975) sowie ihre späten essayistisch-autobiografischen Meisterwerke „Les Glaneurs et la Glaneuse“ (2000) und „Les Plages d’Agnès“ (2008).

Seit 2003 ist sie auch als bildende Künstlerin tätig und arbeitet mit Fotos, Videos und Installationen, unter anderem an der Biennale in Venedig, bei der sie mit dem Goldenen Löwen ausgezeichnet wurde.

Agnès Varda kümmert sich nicht um traditionelles Geschichten-Erzählen. Ihr Erzählstil ist geprägt von der Kameraführung, die genutzt wird, um ein Gefühl oder ein Bild auszudrücken, ganz so als wäre es ein literarischer Text. Sie selbst definiert hierfür den Begriff „Cinécriture“ und ist darin eine Meisterin im Zeigen und Verbergen, um Spannung zu erzeugen. Dabei glaubt sie nicht an die Trennung der verschiedenen Rollen beim Filmemachen wie Drehbucharbeit, Regie, Montage oder Kamera. Sie macht, definiert und überwacht stets alle Schritte selbst, so dass am Ende ein Werk entsteht, das genau dem entspricht, was sie auf der Leinwand zeigen will.

Auch Max Beckmann hat in den Frankfurter Jahren und später im Amsterdamer Exil die Grenzen der Gattung immer wieder durchbrochen und seinen Stillleben ganze Landschaften, Selbstporträts und weibliche Akte hinzugefügt, als sei ihm der klassische Rahmen dann doch zu eng geworden. Ein wiederkehrendes Element in seiner Ikonographie ist der Spiegel. Mit ihm erweitert er den Raum und zieht eine zweite Bildebene ein.

5 Siehe Plakat

Ebenso häufig wie in Max Beckmanns Œuvre wird der Spiegel zum tragenden Element der Erzählung in Vardas Filmen und zum Teil des Ensembles. Er zeigt die psychologischen Konflikte der Charaktere auf oder wird genutzt, um darin das Gesicht einer Figur einzufangen und zu umrahmen – ganz im Sinne eines Porträts. Damit nutzt Varda den Spiegel als kreative Möglichkeit, um über Erinnerung, über Gefühle, Sinn und Persönlichkeit zu reflektieren.

Agnès Varda ist ein Solitär in der europäischen Filmlandschaft. Ihr Kino ist ein Kino der Erinnerung, der Sehnsucht und eine Liebeserklärung an das Leben und an geliebte Menschen. Jeder ihrer Filme kann für den Betrachter dabei zum Spiegel werden – zu einem Spiegel des eigenen Lebens.[6]

Immer wieder erfindet sie sich neu und bereichert bis heute mit ihrem Einfallsreichtum, ihrer Neugier und ihrer Courage die künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten des Kinos.

Filmemachen als kreativer Akt, der den Künstler als Menschen mit einschließt, das ist das Credo von Agnès Varda. Und wenn ich sie hier in einem Interview gegenüber DIE WELT zitiere, so hege ich mit Ihnen allen den Wunsch, dass sie uns noch lange mit ihrer Kreativität überraschen möge:

„In meinem Alter gibt es zwei Haltungen: Entweder man wartet in aller Ruhe auf das Ende oder aber man beeilt sich, weil man noch viel unternehmen will. Für mich trifft Letzteres zu. Ich habe keine Zeit mehr zu verlieren.“[7]

Meine sehr geehrten Damen und Herren, sehr verehrte Agnès Varda, ich freue mich ganz besonders, Ihnen heute den Max-Beckmann-Preis 2016 – den höchst dotierten Kunstpreis der Stadt Frankfurt am Main – für ihr Lebenswerk persönlich überreichen zu dürfen.

Ich danke Ihnen.

6 Der Spiegel unseres Lebens: Das Kino von Agnès Varda.
7 Zit. aus: DIE WELT, 28.12.2011

*Die Laudatorin
Frau Prof. Dr. Christa
Blümlinger*

Prof. Dr. Christa Blümlinger

Laudatio zur Verleihung des Max-Beckmann-Preises 2016 an Agnès Varda

Liebe Agnès, liebe Rosalie,
sehr geehrter Herr Oberbürgermeister[1],
sehr geehrte Vertreterinnen und Vertreter aus Politik und Gesellschaft,
sehr geehrte Gäste,

ich spreche hier als jemand, der die Laureatin seit bald 25 Jahren persönlich kennt und als Kritikerin bewundernd begleitet. Das ist angesichts ihrer Karriere nicht lange. Mehr als zehn Jahre bevor ich geboren wurde, hatte sie begonnen, Filme zu machen. Um über ihren ersten Film zu forschen, wurden mir Anfang der 1990er Jahre die Tore von Ciné-Tamaris, ihrer unabhängigen Produktionsfirma, bereitwillig geöffnet. Als Agnès Varda wenig später nach Wien kam, um den Kinostart von *Jacquot de Nantes* zu begleiten, wollte sie nach dem obligaten Interview sofort einen Museumsbesuch mit mir antreten. Die Messerschmidt-Köpfe im Belvedere hatten es ihr besonders angetan.

Mir wird die besondere Ehre zuteil, heute hier an der Frankfurter Städelschule anlässlich der Verleihung des Max-Beckmann-Preises mit Agnès Varda erstmals eine Künstlerin zu würdigen, deren herausragende Leistungen im Bereich des Films liegen. Es wurden in diesem Zusammenhang zwar schon mehrfach Persönlichkeiten ausgezeichnet, die in ihrer künstlerischen oder kuratorischen Arbeit sich dem Bewegtbild zugewandt hatten — man denke an Bruce Nauman, Maria Lassnig oder auch Harald Szeemann. Doch scheinen die Vorzeichen dieses Mal umgekehrt gesetzt zu sein. Preisträgerin ist eine sogenannt „spätberufene“ bildende Künstlerin, die zuallererst im Kino beheimatet ist, und das in einer einzigartigen Spannbreite zwischen Avantgarde, Dokumentarismus und Spielfilm.

Man kann diese Auszeichnung durchaus im Geiste von Ernst Cassirer der Erkenntnis zuschreiben, dass durch das Medium Film die Wirklichkeit des 20. Jahrhunderts auf besondere Weise ästhetisch intensiviert wurde. Vardas Werk zeigt, in welchem Maße es dazu jedoch nicht nur einer Technik und einer Idee, sondern insbesondere auch einer Form und einer Haltung bedarf. In diesem Sinne verkörpert die 1928 geborene Doyenne der Nouvelle Vague mit ihrem vielfältigen, dem Leben ihrer Zeitgenossen zugewandten Schaffen geradezu das „Filmwollen“ der heutigen Kunstwelt.

Es ist weltweit bekannt, dass die Grande Dame des „Cinéma du Réel“ Vorläuferin, ja Erfinderin eines Stils ist. Wie ihre Weggefährten Alain Resnais und Chris Marker wusste sie immer wieder neue Wege zu beschreiten, an den Mythen der Gesellschaft die Fundamente des Realen aufzuzeigen. Anfang der sechziger Jahre schreibt der Kritiker Raymond Bellour der neuen Sehweise dieses gleichzeitig mit dokumentarischen und fiktionalen Elementen experimentierenden, später als „Rive Gauche“-Gruppe apostrophierten Kreises an jungen Filmemachern eine „wunderbare Aufmerksamkeit gegenüber den Dingen“ zu, eine „beharrliche Dialektik des Blicks und des Gedächtnisses“ sowie „den unmittelbarsten Ausdruck der Lust, die Welt zu bewohnen, sinnlich wahrzunehmen, augenblicklich zu verwandeln“[2].

---

1 Peter Feldmann.

2 Frz. „Ce qu'on a pu appeler le démon de la référence, cette façon de transposer, de faire allusion […] je n'y veux voir qu'une merveilleuse attention aux choses, qu'une dialectique incessante du regard et de la mémoire, que la manifestation la plus immédiate du plaisir d'habiter le monde, de le sentir, de le métamorphoser à chaque instant.“ Raymond Bellour, „Un cinéma réel“, Arsept, n°1, janvier-mars 1963, S. 5–27, hier: S. 17.

„Spätberufen“ ist also verkürzt gesagt und nur auf den Kontext bezogen, in dem Agnès Vardas Fotografien und Installationen der letzten Jahre zu sehen waren. Ihr anschauliches Denken bezog sich von Beginn ihres Schaffens an auf andere Künste. Noch in einer ihrer jüngsten Arbeiten für das Kino vermittelt die Preisträgerin eine Vision des Films, wie sie Ricciotto Canudo zu Beginn der 1920er Jahre definierte, nämlich als siebente Kunst, die „alle anderen versöhnt“[3]. *Les plages d'Agnès* („Die Strände von Agnès“, 2008) hebt die Grenze zwischen ästhetischem Gebilde und Realität auf, ohne dabei den romantischen Gestus des Gesamtkunstwerks zu bemühen. Dieser explizit autobiografisch angelegte Essayfilm präsentiert sich bewusst fragmentarisch, als heterogene Sammlung, wie ein Gang durch die Räume eines Kuriositätenkabinetts. Mit gekonnter Leichtigkeit entwirft Varda hier ein kinematographisches Selbstporträt, das, ganz in der Tradition Montaignes, keine zusammenhängende Erzählung zu schaffen sucht, sondern ein Netzwerk von Analogien und Metaphern. Die Filmemacherin widmet sich in ihrem Rückblick Flanerien und Träumereien, deren ursprüngliche Inspiration, wie sie sagt, bei Baudelaire und Rilke, bei den Surrealisten, aber auch im Chanson eines Brassens oder Prévert liegen.[4] Anhand von räumlich durchlaufenen und enzyklopädisch angereicherten Stationen geht sie gleichzeitig wissbegierig und poetisch einer Gedächtniskunst nach, deren Rhetorik sie bereits zu Beginn ihrer Laufbahn mit poetisch-realistischen Filmen wie *L'Opéra Mouffe* (1958) erprobt hatte.

Wie andere Filmemacher und Künstler vor ihr, wie Lászlo Moholy-Nagy, Helen Levitt, William Klein, Robert Frank oder auch Chris Marker kommt Agnès Varda von der Fotografie. An der École du Louvre wurden ihr wesentliche kunsthistorische und museale Horizonte eröffnet, die sie mit einer fotografischen Ausbildung an der École de Vaugirard erweiterte. In ihrer zunächst als Handwerk verstandenen Tätigkeit als Fotografin für das Théâtre national populaire unter Jean Vilar ist die bildnerische Inspiration spürbar, gleichzeitig aber auch ein ausgeprägter Sinn für die Inszenierung und den realen Raum des Theaters. Wenig später verließ Varda die Häuser der darstellenden Kunst, um den Alltag der Nachkriegszeit direkt zu erkunden. Damals entwickelte sie ihre Meisterschaft in der Aufnahme des Unabwägbaren. Aus ihren Fotografien der 1950er Jahre spricht das Bemühen um Wirklichkeitsnähe. Steht der Schnappschuss bei Varda für radikale Verzeitlichung und Zufall, so zeigt die Pose ihre Vorliebe für das Inszenatorische.

Als sie Mitte der fünfziger Jahre die Aufmerksamkeit der Filmkritik auf sich zog, hatte sie bereits als Fotografin einen Namen. Roland Barthes erkennt an ihren fotografischen Schauspielerporträts zu Beginn der fünfziger Jahre die Qualitäten einer Avantgarde: In seinem Aufsatz zum Gesicht, der später in die *Mythen des Alltags* eingehen sollte, stellt Barthes über Vardas Fotografien fest: „Sie lassen dem Schauspieler immer sein Gesicht der Verkörperung und schließen ihn offensichtlich mit einer beispielhaften Demut in seiner sozialen Funktion ein, die da ist, zu

3 „Le septième art qui reconcilie tous les autres.“ Ricciotto Canudo, Manifeste des sept arts, Séguier, 1923. Es heißt weiter: „Nous avons besoin du Cinéma pour créer l'art total vers lequel tous les autres, depuis toujours, ont tendu.“

4 Es heißt in „Les Plages d'Agnès“: „Rien n'était mieux que les laire, Rilke, Prévert, Brassens/On tentait le hasard/on jouait au ‚cadavres exquis'.“

5 Roland Barthes, „Visages et figures“, in Bulletin des Editions du Seuil N°7/septembre 1953, Wiederabdr. in Mythologies, sowie in Œuvres complètes, Bd. 1, Seuil 1993, S. 228.

6 Un film libre et pur, in: Le Parisien Libéré, 7.1.1956.

Dr. Günther Paul, Kulturdezernent Prof. Dr. Felix Semmelroth und die Laudatorin Frau Prof. Dr. Christa Blümlinger

‚repräsentieren' und nicht zu lügen."[5] Noch in den fotografischen Porträts, die Varda in den 2000er Jahren macht, findet man etwas von diesem anthropologischen Bewusstsein für das Milieu der Menschen wieder, das ihrem ausgeprägten Gespür für Körpertechniken geschuldet ist. Präzise animierte Fotofilme wie *Salut les Cubains* (1963) sind ein Ausweis des Erfindungsreichtums, mit dem sich die Preisträgerin dem Studium sozialer Gesten widmet.

Über Agnès Vardas ersten Spielfilm *La Pointe Courte* (1954), den die damalige Fotografin noch vor der sogenannten Nouvelle Vague jenseits herrschender Produktionsstrukturen auf eigene Faust in einem Fischerdorf bei Sète gedreht hatte, befand André Bazin[6] seinerzeit, dass dieser aufgrund seiner stilistischen Freiheit und dem Verzicht auf äußere Zugeständnisse herausragend sei. Einer von der Literatur inspirierten narrativen Wechselstruktur folgend, alternieren hier kontrastreich komponierte Szenen einer Ehe mit neorealistisch anmutenden Sequenzen aus dem Dorfleben. Der künstlichen Stillstellung von *tableaux vivants* und den theatralen Dialogen steht der lebendige Verismus des Fischeralltags gegenüber. Dass die akzentuierte Parallelführung von Schauspielern und Laiendarstellern glückt, liegt nicht zuletzt an der Montage von Alain Resnais, der die Rauheit der stilistischen Konfrontation respektierte. Vardas Poetik lädt Alltägliches mit Bedeutungen auf, ohne je in einen einfachen Symbolismus zu verfallen. Schon hier zeigt sich, dass ihre Vorliebe für das Skurrile im Alltag immer mit einer profunden Kenntnis der vorge-

fundenen Wirklichkeit gepaart ist.

Die Kunst des Porträts und den Sinn für das Detail entwickelt sie aus Inspirationen der italienischen Malerei des Quattrocento oder des Kubismus gleichermaßen wie aus der humanistischen Fotografie der Pariser Nachkriegszeit. In ungewöhnlichen Kadragen und Perspektiven erzeugt sie einen Wahrnehmungsmodus, der zwischen dem Sehen des Gegenständlichen und dem Betrachten der bildlichen Komposition changiert.

Das formal ausgeklügelte Spiel mit Gegensätzen, aus dem die Spannung zwischen Inszenierung und Wirklichkeit folgt, wird Varda zum Prinzip ihrer *Cinécriture* erheben. Später wird sie „doppelte" Filme machen wie den Film *Mur, Murs* („Mauerbilder", 1980) über die Graffitis im Los Angeles Ende der siebziger Jahre und als „Schatten" dieses Films das „Scheindokument" *Documenteur* („Menschengesichter", 1980/81), dessen semifiktionale Struktur sie in dem von ihr selbst gestalteten Buch zum eigenen Werk feinsinnig kommentiert[7]. Ein weiteres filmisches Zwillingspaar wird durch *Jane B. par Agnès V.* (1986/87) und *Kung Fu Master* (1987) gebildet, zwei Filme mit Jane Birkin. Der erste ist ein als Porträt getarntes Selbstporträt, der zweite eine Fiktion mit Besetzung aus dem eigenen Haus (Charlotte Gainsbourg und Mathieu Demy, die Kinder von Birkin/Gainsbourg beziehungsweise Varda/Demy).

Frei nach Nathalie Sarraute und einem Wort Bernard Pingauds zufolge tritt mit Varda der Film „in die Ära des Verdachts"[8] ein. In all ihre Spielfilme baut Varda über abstrakte Formen und Strukturen einen Zweifel an der Wahrheit und am Realismus der Erzählform ein. *Cléo de cinq à sept* (1963), ihr vielbeachtetes Melodram über das Warten einer Sängerin, die angesichts einer lebensbedrohenden Krankheit einsam durch Paris flaniert, spielt mit der paradoxen Ineinssetzung von erlebter und mechanischer Zeit. Einblendungen von Zwischenzeiten tragen zur gedanklichen Unterbrechung des Erzählflusses bei und stehen gleichzeitig als Nachweis des temporalen Kontinuums.

Zeiträume sind bei Varda niemals als natürlich gegeben, sondern werden als veränderlich und gestaltbar vermittelt. *Sans toit ni loi* (*Vogelfrei*, 1985), das mit einem Goldenen Löwen ausgezeichnete filmische Bildnis einer Landstreicherin, führt über eine fragmentarische und achronologische Erzählweise den Zuschauer immer wieder ins Leere. Die Momente narrativer Abschweifung werden durch zahlreiche Kamerafahrten verstärkt, die den Handlungsfluss pausieren lassen, indem sie auf Nebenwege, zu Straßenrändern, unbewohnten Mauern und gesichtslosen Orten der übermodernen Zivilsation führen.

In ihren Kunstausstellungen entpuppt sich die Filmemacherin als gewandte Medienkünstlerin, die ohne Mühe zwischen Fotografie und Film, Video und Skulptur, Installation und Architektur zu vermitteln weiß. Titel von Einzelschauen wie „L'Ile et Elle" („Sie und die Insel" , 2006), „Agnès Varda in Californialand" (LACMA, 2013–14) oder auch „Die Mündungen der Rhône" (2013)[9] und „Varda/Cuba" (2015, Centre G. Pompidou) haben topographische Anklänge. Sie erinnern in ihrer Verspieltheit an den allegorischen Typus einer

7 Vardas Wortschöpfung „Documenteur" spielt auf die Lügen („-menteur") des Dokumentarfilms an. Zum „Schattenverhältnis" der beiden Filme vgl. Varda par Agnès, Ed. Cahiers du Cinéma, Paris 1994, S. 150.

8 Avec Varda, le cinéma entre dans „l'ère du soupçon" (Bernard Pingaud zitiert damit Nathalie Sarraute, vgl. „Agnès Varda et la réalité", Artsept, n°1, janvier-mars 1963, S. 126.).

9 „Les Bouches du Rhône" (Aix-en-Provence, 2013).

101 Nacht – Die Träume des M. Cinéma / Les cent et une nuits de Simon Cinéma (1995)

Die eine singt, die andere nicht / L'une chante, l'autre pas (1977)

Jacquot / Jacquot de Nantes (1991)

Jane B … wie Birkin / Jane B. par Agnès V. (1988)

Mittwoch zwischen 5 und 7 / Cléo de 5 à 7 (1961)

Die Strände von Agnès / Les Plages d'Agnès (2008)

Die Strände von Agnès / Les Plages d'Agnès (2008)

Die Sammler und die Sammlerin – zwei Jahre später / Les glaneurs et la glaneuse – deux ans après (2002)

Landkarte der Vorlieben, wie sie im 17. Jahrundert von Mademoiselle de Scudéry entworfen wurde. Ihre sammlerische, eine persönliche Weltanschauung vermittelnde Form der Anordnung ist den Wunderkammern verwandt. So war die von der Pariser Fondation Cartier ans Stedelijk Museum Amsterdam gefolgte Personale „L'Ile et Elle" einem von Vardas bevorzugten Motiven, der maritimen Insel, gewidmet. Mit der dritten Person – „Elle" („Sie") – wird hier eine Form des Selbstporträts angesprochen, das in der Tradition der versteckten Signaturen bildnerischer Porträts zuhause ist.

Die Videoinstallationen der Laureatin kombinieren Logiken des Films mit Dispositiven der Malerei. Für *Le Tryptique de Noirmoutier* (2005) entwickelt die Künstlerin eine spezifische Darstellungsform von Gleichzeitigkeit. Sie setzt hier nach dem Modell eines Flügelaltars drei bewegte Bilder nebeneinander und macht damit auf deren imaginäre Außenräume aufmerksam. Für ihre sorgfältig recherchierte Installation *Les Veuves de Noirmoutier* versammelte Agnès Varda auf einer Videowand vierzehn Witwenschicksale. Zu den vielen kleinen dokumentarischen Porträts gesellt sich wie in einem Polyptychon zentral ein großformatiges lebendes Gruppenbild.

Über Gedächtnisorte, Porträts und persönliche Sammlungen hat Agnès Varda schon von Beginn ihrer Filmarbeit an immer auch Fragmente eines Selbstporträts erstellt, das nicht notwendigerweise über das eigene Ebenbild, sondern über subjektive Wahrnehmungsweisen und Bekenntnisse sich einstellt. Der Essay *L'Opéra Mouffe* (1958), den Varda wie später *Daguérreotypes* (1974/75) aus Menschenbildern ihrer unmittelbaren Umgebung zusammensetzt, stellt die Fantasie einer Schwangeren dar, die das Mienenspiel von Passanten und die anorganischen Formen von Objekten auf ihren eigenen körperlichen Zustand bezieht. *Ulysse* (1982) geht vom Fundus des eigenen Archivs aus, was für Varda Anlass einer Betrachtung über das Gedächtnisvermögen und das Unvordenkliche der Fotografie ist. Noch in *Les Glaneurs et la glaneuse* (2000), ihrem kulturgeschichtlich bewanderten und zutiefst politischen Essayfilm über das Sammeln und Nachlesen, schreibt die Filmemacherin ihren persönlichen, taktilen Bezug zum Gegenstand und zur Kamera ein, indem sie sich selbst beim Betrachten außergewöhnlicher Erdäpfel oder bei der gestischen Imitation einer Kadrage filmt.

1967 verteidigte Frieda Grafe den Cinémascope-Film *Les Créatures* gegen die vorherrschende Kritik als einen Film mit Camp-Qualität, im Sinne von Susan Sontags Definition eines „guten schlechten Geschmacks". Grafe ortet in dieser unorthodoxen Haltung damals eine Parallele zur Figur des fröhlichen Ehebrechers François aus *Le Bonheur* (1964): „Wie François auf moralischem Sektor, kennt Varda auf dem ästhetischen keine Schuldgefühle. Nur hat sie sich damit aus dem allgemeinen Kunstbetrieb hinauskatapultiert."[10] *Les Créatures*, für den Varda seinerzeit Michel Piccoli und Catherine Deneuve gewonnen hatte, war auch kommerziell ein Fehlschlag. Es wirkt wie ein später Triumph, wenn die Regisseurin sich vierzig

[10] Frieda Grafe, „Les Créatures«, in Filmkritik N°4/1967, S. 205–207, Wiederabdr. in Frieda Grafe, Film für Film, Ausgewählte Schriften, Bd 9, Brinkmann & Bose, Berlin 2006.

Stephan Siegler, Ulli und Michael Nissen, Max Hollein, Barbara Klemm, Jutta Ebeling, Renate von Metzler (v. l. n. r.)

Jahre danach mit einem expliziten Bezug auf genau diesen Film im Kunstbetrieb etablierte. In das lichtdurchflutete, transparente Erdgeschoss des Jean Nouvel-Baus der Fondation Cartier hatte die Künstlerin 2006 als Replik auf die Architektur dieses für bewegte Bilder wenig tauglichen Eingangsbereichs eine gläserne Hütte gestellt, die sie *Ma Cabane de l'Échec* („Meine Misserfolgs-Hütte") nannte. Ein zweckentfremdetes Glashaus diente hier als Leuchtkasten für eine ebenso zweckentfremdete Rolle Film, die ausgemusterte Kopie des Breitwandfilms. In anderen Installationen dieser Ausstellung greift Varda Experimente auf, die an *Le Bonheur* anschließen. Nicht nur die schematische Farbgebung, sondern auch die Motivik des Klischees wurde bereits in diesem seinerzeit ebenfalls wenig verstandenen Film erprobt, der sich der Ikonographie des familiären Glücks im Zeitalter des Kunststoffs und des Fernsehens widmet. Mit einem sicheren Gespür für Pop-Ästhetik, darin Warhol nicht unverwandt, weiß Varda in *Le Bonheur* die Logik des Ersatzes zu sublimieren und auf Erzählstrukturen zu übertragen.

Die Auszeichnung innerhalb einer Reihe von bildenden Künstlern scheint angesichts von Vardas vielgestaltigem Werk einleuchtend. Dies nicht in erster Linie deshalb, weil sie in ihrem filmischen Werk Bezüge auf Malerei und Fotografie stets neu zu erfinden wusste, nicht zuletzt durch einen präzise geführten Bildrhythmus. Vardas Filme entdecken, inszenieren und gestalten das Vorgefundene und machen dabei das Anordnen und Ausstellen zu ihrem Gegenstand. Sie präsentieren sich als das Werk einer Sammlerin und vermitteln dank ihres Formwillens die Kunst der Betrachtung, ohne den Blick auf das Reale zu verstellen.

Heute abend wird im Deutschen Filmmuseum eine weitere überzeugende Demonstration des spezifischen Geschicks der Preisträgerin gezeigt, Fiktion und Wirklichkeit zu verbinden. Varda beginnt ihre ungewöhnliche Hommage an Jacques Demy mit Motiven, die ihr ganzes Werk durchziehen: Sand am Meer, eine allegorische Geste, ein Tafelbild. In *Jacquot de Nantes* (1990) fügen sich, collagenhaft, meist in schwarz-weiß gehalten, einfallsreich und präzise inszenierte Kindheitserinnerungen des Lebensgefährten der Filmemacherin. Sie figurieren hier als Quell einer zukünftigen Berufung. Jacques Demy hatte künstlerisch andere Wege als seine Frau eingeschlagen, das Genre des poetischen Musicals in seiner französischen Ausprägung perfektioniert. Sein Werk bildet jedoch nur den Horizont für *Jacquot de Nantes*, um in Form von kurzen, farbigen Einsprengseln Vardas veristische Fiktion zu untermalen. Den hier spärlich auftauchenden, schon von schwerer Krankheit gezeichneten „realen" Demy betrachtet die Filmemacherin aus einer vertrauten, stummen Nähe. Man erahnt damit die Grundlage für die Einfühlung, mit der die Filmemacherin eine ihr unbekannte, glückliche Kindheit zu inszenieren wusste. *Jacquot de Nantes* ist keinesfalls ein trauriger Film, aber einer, der berühren will; kein Film, der Emotionen kalkuliert, aber einer, der sie evoziert.

Barbara Klemm (Max-Beckmann-Preisträgerin 2010) und Agnès Varda in der Städel-Ausstellung mit Fotografien von Barbara Klemm

Jahre nach den Dreharbeiten zu diesem Film kehrte Varda 2007 nochmals in die Zeit ihrer und Demys Kindheit zurück; diesmal, um sich einem der finstersten Kapitel der europäischen Geschichte anzunähern, der Verfolgung der Juden während des Nationalsozialismus. Anlässlich der staatlichen Ehrung französischer Gerechter, die während der deutschen Besatzung jüdische Leben gerettet hatten, kommt Varda auf die Form der konzentrierten Evokation zurück, die sie für *Jacquot de Nantes* gefunden hatte. Mit anderen Mitteln und jenseits des Kinos gelingt es ihr auf überzeugende Weise, dem Pariser Pantheon, einem zutiefst symbolträchtigen Ort, beizukommen. In *Justes de France*, ihrer wohl eindrücklichsten Installation, stellt sie historische Fotografien fiktionalen Nachempfindungen gegenüber. Mit radikaler Fragmentarik begegnet die Laureatin hier dem Problem der Darstellbarkeit des gefährlichen Augenblicks. In kurzen, prägnanten Szenen klingen keine Dramen an, die nach Hollywood wollten. Vielmehr machen die pointierten filmischen Skizzen auf scheinbar kleine, doch entscheidende Gesten aufmerksam. Sie vermitteln eine Vorstellung vom Mut und von der Geistesgegenwart derer, die sich manches Mal in Sekundenschnelle zum Widerstand entschlossen. Agnès Varda zeigt sich hier gleichzeitig als alte Meisterin und junge Künstlerin. Ihr ging es bei diesen Miniaturen darum, wie sie selbst bescheiden sagt, einige Bilder zu zeigen, „die sich vielleicht im Gedächtnis derer einprägten, die sie erlebt hatten“ [11].

Vardas Kunst, auf höchstem Niveau Dokumentarisches mit Fiktionalem zu mischen, ihr geschärfter Sinn für die Temporalität von Film und Fotografie und ihre große Gabe, Wort und Bild in immer neuen Konstellationen poetisch zu verbinden, all das macht aus ihrem Werk eine Schule des Sehens. Unaufgeregt, humorvoll, genau beobachtend, neugierig den kulturellen und politischen Zeichen zugewandt, hat Agnès Varda nun seit über sechzig Jahren die Ästhetik der Moderne mit den Mitteln des Films einfallsreich weitergetrieben. Sie hat es immer wieder geschafft, etwas davon anschaulich zu machen, was Ernst Bloch in den dreißiger Jahren die „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“ genannt hat: nichts weniger als das gesellschaftliche Nebeneinander, das uns heute von Neuem ganz besonders herausfordert.

Ich danke Ihnen für Ihre Geduld.

[11] Varda in Libération: „(…) des images qui se sont peut-être imprimées dans la mémoire de ceux qui les ont vécus“.

Barbara Klemm und Agnès Varda im Städel-Museum

Kuratorium zur Verleihung des Max-Beckmann-Preises 2016 an Agnès Varda

Peter Feldmann
Oberbürgermeister der Stadt Frankfurt
(Vorsitzender)

Sebastian Popp
Vorsitzender des Kulturausschusses

Prof. Dr. Felix Semmelroth
Kulturdezernent der Stadt Frankfurt

Stephan Siegler
Stadtverordnetenvorsteher

Max Hollein
Direktor des Städelschen Kunstinstituts

Franziska Nori
Direktorin des Frankfurter Kunstvereins

Andrea Büttner
Malerin und Graphikerin

John Bock
Bildhauer

Till Schneider
Architekt

Julia Voss
Kunstkritikerin

Preisträger

1978 **Richard Oelze,** Maler

1981 **Arnulf Rainer,** Maler

1984 **Willem de Kooning,** Maler

1987 **Erwin Heerich und Walter Pichler,** Bildhauer

1990 **Bruce Nauman,** Videokünstler

1993 **Ilya Kabakov,** Maler und Multimediakünstler

1996 **Jacques Herzog und Pierre de Meuron,** Architekten

2001 **Harald Szeemann,** Ausstellungsmacher

2004 **Maria Lassnig,** Malerin

2007 **Richard Hamilton,** Maler und Grafiker

2010 **Barbara Klemm,** Fotografin

2013 **Otto Piene,** Maler

Oberbürgermeister Peter Feldmann dankt Agnès Varda und sie bedankt sich bei dem Publikum mit dem Satz: „Danke, dass sie mich ermutigen weiterzumachen."

Anschließend stellte Agnès Varda ihren Film „Jacquot de Nantes" von 1991 im Kino des Deutschen Filmmuseums vor. Der Film erinnert liebevoll an ihren 1990 verstorbenen Ehemann Jacques Demy. Was er in der Kindheit erlebte, „ist im Kern Stoff seiner späteren Kinofilme, für die er zunächst gefeiert wurde, bevor er nicht mehr mit dem sich wandelnden Zeitgeist Schritt halten konnte – oder wollte" (Deutsches Filminstitut).

Agnès Varda

Biografie

Agnès Varda wurde am 30. Mai 1928 als Tochter eines Griechen und einer Französin in Brüssel geboren, wuchs aber in der Provence auf. Mit 26 drehte sie ihren ersten Spielfilm *La Pointe Courte*, dessen Form durch einen Roman von William Faulkner angeregt wurde. In Vardas Beziehung mit dem Schauspieler und Regisseur Antoine Bourseiller wurde 1958 die Tochter Rosalie Varda geboren, die später als Kostümbildnerin arbeitete. 1961 erschien der Film *Mittwoch zwischen 5 und 7*, der 1963 einen französischen Kritikerpreis gewann. 1962 heiratete sie den Regisseur Jacques Demy, mit dem sie bis zu seinem Tod im Oktober 1990 zusammenblieb. Im Oktober 1972 kam ihr Sohn Mathieu Demy auf die Welt, der später selbst Schauspieler, Regisseur und Drehbuchautor wurde. 1965 entstand das Werk *Glück aus dem Blickwinkel des Mannes*, ein Film mit einer stark feministischen Sichtweise. Auf der Berlinale 1965 erhielt Varda dafür den Spezialpreis der Jury. 1967 war sie neben Claude Lelouch, Jean-Luc Godard und Chris Marker an der Dokumentation *Fern von Vietnam* beteiligt. Dies war einer der ersten Filme, die sich kritisch mit dem Vietnamkrieg beschäftigt haben. 1969 entstand *Lions Love*, in dem unter anderem Andy Warhol und Jim Morrison zu sehen sind.

Neben experimentellen Spielfilmen legte sie ihr Augenmerk in den 1970er Jahren auf Dokumentationen wie *Black Panthers* (1968 entstanden bei einer Reise in Amerika), *Daguerreotypen* (1975), *Réponses des femmes* (1975) und *Ulysse* (1981). Für die letzten beiden Filme bekam sie jeweils einen César in der Kategorie Bester Dokumentar-Kurzfilm. 1985 gewann ihr Film *Vogelfrei* den Goldenen Löwen bei den Filmfestspielen von Venedig. 1987 drehte sie ein ungewöhnliches Filmporträt über Jane Birkin *Jane B. par Agnes V.* 1991 verfilmte sie als Hommage an Jacques Demy dessen Drehbuch *Jacquot de Nantes*. *Die Sammler und die Sammlerin* wurde 2001 von der Los Angeles Film Critics Association als bester Dokumentarfilm ausgezeichnet. 2014 erhielt sie den Ehrenleopard des Filmfestivals von Locarno.

Ehrungen

2009: Kommandeur der Ehrenlegion
2010: Ehrendoktor der Universität Lüttich
2011: Preis der Académie royale de Belgique
2013: Großkreuz des Ordre national du Mérite
2013: Preis der Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF), in Würdigung ihrer Bemühungen um den Erhalt des Filmerbes

Filmpreise

1984: César für den besten Kurzfilm, für *Ulysse*
1985: Goldener Löwe der Internationalen Filmfestspiele von Venedig, für *Sans toit ni loi*
2001: Ehren-César
2009: César für den besten Dokumentarfilm, für *Les Plages d'Agnès*
2014: Ehrenleopard des Filmfestivals von Locarno
2014: Europäischer Filmpreis für ihr Lebenswerk
2015: Palme d'honneur des Festival de Cannes für ihr Lebenswerk

Filmografie (Auswahl)

1954: La Pointe Courte
1958: O saisons, ô châteaux
1958: Die Opera-Mouffe (*L'Opéra Mouffe*)
1958: Du côté de la côte
1961: Mittwoch zwischen 5 und 7 (*Cléo de 5 à 7*)
1963: Salut les cubains
1965: Elsa la Rose
1965: Das Glück aus dem Blickwinkel des Mannes (*Le bonheur*)
1966: Die Geschöpfe (*Les créatures*)
1967: Oncle Yanco
1968: Black Panthers
1969: Lions Love
1975: Daguerreotypen – Leute aus meiner Straße (*Daguerréotypes*)
1975: Réponses des femmes
1976: Plaisirs d'amour en Iran
1977: Die eine singt, die andere nicht (*L'une chante, l'autre pas*)
1980: Mauerbilder (*Murs murs*)
1985: Vogelfrei (*Sans toit ni loi*)
1987: Die Zeit mit Julien (auch *Kung-Fu master!* Originaltitel: *Le petit amour*)
1991: Jacquot de Nantes
1995: Hundert und eine Nacht (*Les cent et une nuits de Simon Cinéma*)
1995: Die Welt ist ein Chanson – Das Universum des Jacques Demy (*L'univers de Jacques Demy*)
2000: Die Sammler und die Sammlerin (*Les glaneurs et la glaneuse*)
2002: Die Sammler und die Sammlerin … zwei Jahre später (*Les glaneurs et la glaneuse … deux ans après*)
2008: Die Strände von Agnès (*Les Plages d'Agnès*)

Satzung für die Verleihung des Max-Beckmann-Preises und des Theodor-W.-Adorno-Preises der Stadt Frankfurt am Main

Die Stadtverordnetenversammlung beschloss am 29. Januar 1976 auf Antrag des Dezernats Kultur und Freizeit die Satzung für die Verleihung des Theodor-W.-Adorno-Preises und des Max-Beckmann-Preises der Stadt Frankfurt am Main. Beide Preise sind mit je 50.000 Euro dotiert und werden jeweils alle drei Jahre verliehen, der Theodor-W.-Adorno-Preis erstmals 1977, der Max-Beckmann-Preis erstmals 1978. Der Text der Satzung lautet:

Präambel
Der Philosoph und Kunstkritiker Professor Theodor W. Adorno, der zwanzig Jahre an der Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt am Main lehrte, gilt zusammen mit Max Horkheimer als Begründer der berühmten Frankfurter Schule. Als langjähriger Direktor des Institutes für Sozialforschung hat Adorno entscheidende Akzente für die kritische Beurteilung der künstlerischen Medien Musik, Literatur, Theater und Film gesetzt. Mit seinem Namen verbindet sich die Vorstellung von liberalem, aufklärerischem Geist, der für die Neubewertungen ästhetischer Phänomene die entscheidenden Grundlagen geschaffen hat.

Max Beckmann, der von 1925 bis 1933 als Künstler und Lehrer an der Städelschule gearbeitet hat, gehört zu den bedeutendsten Malern der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Mit visionärer Kraft gestaltete er in seiner Malerei und Grafik die Bedrohungen und Ängste seiner Epoche. Max Beckmann ist der wichtigste Vertreter des deutschen Expressionismus. Viele seiner Hauptwerke sind während seiner Frankfurter Zeit entstanden.

1) Die Stadt Frankfurt am Main weiß sich diesen beiden großen Persönlichkeiten, die das kulturelle Leben Frankfurts entscheidend mitgeprägt haben, besonders verpflichtet und verleiht zu ihrer Erinnerung den Theodor-W.-Adorno- und den Max-Beckmann-Preis.

2) Die Verleihung des Theodor-W.-Adorno-Preises dient der Förderung und Anerkennung hervorragender Leistungen in den Bereichen Philosophie, Musik, Theater und Film. Die Verleihung des Max-Beckmann-Preises dient der Förderung und Anerkennung hervorragender Leistungen in den Bereichen der Malerei, Grafik, Bildhauerei und Architektur.

3) Der Theodor-W.-Adorno-Preis und der Max-Beckmann-Preis betragen je 50.000,– Euro. Jeder Preis wird alle drei Jahre am Geburtstag von Theodor W. Adorno am 11. September (erstmals 1977) bzw. am Geburtstag von Max Beckmann, am 12. Februar (erstmals 1978), verliehen. Die Preise können auch aufgeteilt werden. Die Verleihung der Preise erfolgt durch den Oberbürgermeister der Stadt Frankfurt am Main nach der Entscheidung des zuständigen Kuratoriums. Der Rechtsweg ist ausgeschlossen.

4) Kuratorien
Zur Vorbereitung der Preisverleihung werden Kuratorien gebildet.
Mitglieder des Kuratoriums zur Verleihung des Theodor-W.-Adorno-Preises sind:

1) die Oberbürgermeisterin/der Oberbürgermeister als Vorsitzende/Vorsitzender,
2) die Vorsteherin/der Vorsteher der Stadtverordnetenversammlung,
3) die/der Vorsitzende des Kulturausschusses,
4) die Kulturdezernentin/der Kulturdezernent,
5) die geschäftsführende Direktorin/der geschäftsführende Direktor des Instituts für Sozialforschung oder dessen Vorsitzender,
6) die Direktorin/der Direktor des Sigmund-Freud-Institutes,
7) eine Soziologin/ein Soziologe,
8) eine Philosophin/ein Philosoph,
9) eine Schriftstellerin/ein Schriftsteller,
10) eine Kritikerin/ein Kritiker.

Mitglieder des Kuratoriums zur Verleihung des Max-Beckmann-Preises sind:
1) die Oberbürgermeisterin/der Oberbürgermeister als Vorsitzende/Vorsitzender,
2) die Vorsteherin/der Vorsteher der Stadtverordnetenversammlung,
3) die/der Vorsitzende des Kulturausschusses,
4) die Kulturdezernentin/der Kulturdezernent,
5) die Direktorin/der Direktor des Städelschen Kunstinstitutes,
6) die Direktorin/der Direktor des Frankfurter Kunstvereins,
7) eine Malerin und Grafikerin/ein Maler und Grafiker,
8) eine Bildhauerin/ein Bildhauer,
9) eine Architektin/ein Architekt,
10) eine Kunstkritikerin/ein Kunstkritiker.

Die jeweils unter 7) bis 10) genannten Mitglieder werden für die erste Verleihung auf Vorschlag des Kulturdezernenten, für die darauffolgenden auf Vorschlag des Kuratoriums vom Magistrat für jeweils eine Preisverleihung benannt. Eine Wiederwahl ist unzulässig.

5) Zusammensetzung des Kuratoriums
Jedes Kuratorium tritt alle drei Jahre zusammen. Auf Antrag von drei Mitgliedern hat die/der Vorsitzende die Kuratorien zu weiteren Sitzungen einzuberufen. Im Übrigen steht die Anberaumung von Sitzungen der Kuratorien im Ermessen der/des Vorsitzenden. Zu den Sitzungen der Kuratorien hat die/der Vorsitzende mindestens vier Wochen vorher einzuladen. Ist beabsichtigt, in einer Sitzung über eine Preisverleihung zu beschließen, so ist in der Einladung darauf hinzuweisen.

6) Beschlussfassung
Das Kuratorium ist beschlussfähig, wenn mindestens die Hälfte seiner Mitglieder an der Beschlussfassung teilnehmen.

Beschlüsse werden mit einfacher Mehrheit der Anwesenden gefasst. Der Beschluss über die Preisverleihung muss in geheimer Abstimmung gefasst werden, wenn ein Mitglied es verlangt. Das Kuratorium kann bei der Auswahl der Preisträger den Rat wissenschaftlicher Gutachterinnen/Gutachter und anderer geeigneter Persönlichkeiten einholen.

Inhalt

Impressum
Herausgegeben vom Dezernat Kultur und Wissenschaft
der Stadt Frankfurt am Main 2016

© 2016 Kulturamt Frankfurt am Main
Brückenstraße 3–7
60594 Frankfurt am Main
www.kultur-frankfurt.de

Redaktion: Susanne Kujer
Gestaltung: Hanauer Grafik Design, Frankfurt am Main
Abbildungen: Wolfgang Günzel und Deutsches Filminstitut, Frankfurt
Druck: Druckerei Imbescheidt GmbH & Co. KG, Frankfurt am Main
Auflage: 500

Die Broschüre erscheint als Dokumentation der Preisverleihung.

Wir danken dem Deutschen Filminstitut für die freundliche Unterstützung.

Text der Verleihungsurkunde 3

Peter Feldmann
Oberbürgermeister der Stadt Frankfurt am Main
Rede zur Verleihung des
Max-Beckmann-Preises an Agnès Varda 6

Prof. Dr. Christa Blümlinger
Laudatio zur Verleihung des
Max-Beckmann-Preises an Agnès Varda 10

Filmstills 15

Kuratorium zur Verleihung des
Max-Beckmann-Preises 2016 25

Preisträger 25

Agnès Varda
Biografie – Auszeichnungen – Werke 27

Satzung
für die Verleihung des Max-Beckmann-Preises
und des Theodor-W.-Adorno-Preises
der Stadt Frankfurt am Main 30