

„Wie kannst du wissen, was ich denke?“

### *Le Mépris*

Jean-Luc Godard, 1963, 105 min.

Unter den berühmten Filmen, die Regisseure über ihre Arbeit gemacht haben - Fellinis *8½* (1963), Truffauts *La Nuit Américaine* (1975), Allens *Stardust Memories* (1980) oder zuletzt Farmanaras *Der Geruch des Kampfers, der Duft von Jasmin* (2001) - ist Godards *Le Mépris* wohl der mit der, salopp gesagt, größten Distanz zu seinem Autor/Schöpfer. Denn Godard stellt weniger konkret die inneren Konflikte und (Alp-)Träume des Regisseurs aus, sondern benutzt die Thematik der Filmentstehung wie eine Art Skelett für einen Godardschen Filmessay (oder Essayfilm, Godardscher Prägung) mit einer Vielzahl an Reflexionen, Verweisen, Zitaten und Themenkreisen, teils innerhalb des filmisch-künstlerischen Kosmos, teils darüber hinaus; ebenso wie auch Fritz Lang als Regisseur im Film-im-Film die Odyssee zur Grundlage für ein weit tiefer gehendes philosophisches Filmkunstwerk nimmt.

Mit einer bei Godard selten anzutreffenden klaren, geradlinigen Erzählweise („Je klarer die Bilder, desto mysteriöser der Inhalt.“) und vor allem farblich ausgeklügelten Bildsprache entfaltet sich in *Le Mépris* ein Geflecht aus Psychologie, Philosophie und künstlerischer Vielschichtigkeit.

Zu allererst ist natürlich das „große Kino“ und die Auseinandersetzung damit Thema. Wie *Une Femme est une Femme* (1960) ein Spiel mit dem amerikanischen Filmmusical ist oder *À Bout de Souffle* (1959) den klassischen Gangsterfilm dekonstruiert, so beschäftigt sich *Le Mépris* mit der pathetischen Tragik des Hollywood-Melodrams.

Dann ist Cinecittà als heruntergekommener Ort vergangener, großer Kinogeschichte ein zentraler Schauplatz des Films, an dem die wichtigen unterschiedlichen für einen Film Verantwortlichen zusammen treffen, der Drehbuchautor Paul Javal (Michel Piccoli), der Regisseur Fritz Lang (als er selbst) und der Produzent Jeremy Prokosh (Jack Palance), die dazu noch aus verschiedenen Ländern kommen (Frankreich, Deutschland, USA), womit durch die Sprachbarrieren ausgedrückt (bzw. verstärkt) wird, dass es mit der Verständigung unter einander alles andere als einfach ist, da kann auch die italienische Dolmetscherin Francesca (Georgia Moll) nicht genügend ausbügeln. „Das Wort erzeugt Verwirrung. [...] Nie ist das Gesprochene auch das Gedachte oder das Vernommene auch das Gemeinte.“ (Helmut Merker in *Filmklassiker*, Reclam, 1995)

Über das Thema der unterschiedlichen Sprachen hinaus stellt *Le Mépris* die Gegensätze im Verständnis von Film dar, die grundlegend zwischen dem Produzenten und dem Regisseur herrschen, was sowohl für den Konflikt zwischen Geld und Kunst steht als auch für den zwischen amerikanischem (Hollywood-) und europäischem (Autoren-) Kino.

Das Kino wird auch immer wieder alltäglich auf der Handlungsebene angesprochen - Nicolas Ray, James Dean (*Some came running*), Griffith, Chaplin, Lumière („Il cinema è un'invenzione senza avvenire.“ / „Kino ist eine Erfindung ohne Zukunft.“ steht unter der Leinwand im Kinosaal), *Viaggio in Italia...* und natürlich Fritz Lang (Paul: „Er hat diesen Western mit Marlene Dietrich gemacht.“ - Lang: „Ich mag M lieber.“), eine Hommage an große Männer der Kinogeschichte also, sowie darüber hinaus unter anderem Hölderlin, Dante und Brecht zitiert werden, alle im übrigen von Fritz Lang, der als einziger mit allen anderen Anwesenden direkt kommunizieren kann. „BB“ wird dabei (von Godard) mit ironischer Doppeldeutigkeit eingebracht - für Bertolt Brecht und für das weibliche „Sexsymbol“ des französischen Kinos schlechthin, Hauptdarstellerin Brigitte Bardot, die später mit schwarzer Perücke aussieht wie Anna Karina.

Nicht zu vergessen sind die offensichtlichen Zitate, die man schon kaum mehr als solche bezeichnen kann: Alberto Moravia, der Autor des Romans, nach dem Godards Film entstand, sowie Homer und die literarische Vorlage des Films im Film, die oft Diskussionsstoff für die Filmfiguren hergibt.

Ein Zitat von André Bazin ist dem Film - nach dem gesprochenen Prolog - voran gestellt: „Le cinéma substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos desirs.“ („Das Kino ersetzt unseren Blick durch eine Welt, die sich nach unseren Wünschen richtet.“) Von Godard wird dies durch die Worte „*Le Mépris* ist die Geschichte dieser Welt.“ erweitert. Der Film bzw. das Kino wird nicht nur filmgeschichtlich und filmwissenschaftlich reflektiert und geehrt, sondern ganz offenkundig - wie für die einleitend angesprochene „Gattung“ üblich - auch seine Sprache, seine Ausdrucksweisen und seine bewegende Kraft. Die erste Szene (Prolog) zum Beispiel zeigt am rechten Rand des Cinemascope-Bilds eine filmende Kamera mit (Minimal-)Team, die sich zum Ende der langen Einstellung zum Kinozuschauer dreht und damit die Rollen von Betrachter und Betrachtetem spielerisch und genial umdreht. Als Zuschauer (bzw. Zuhörer) bekommt man die Namen des Stabs dazu nicht wie üblich visuell präsentiert, sondern, ganz ungewöhnlich, mündlich vorgetragen. Ein Stilmittel, von dem Godard bereits einige Jahre zuvor am Ende seines Kurzfilms *Une Histoire d'Eau* (1958) Gebrauch gemacht hat.

Ein anderes Mal, auf dem Boot auf Capri, dem Drehort im Film, wird eine Kameraperspektive des Films, den wir gerade sehen, *Le Mépris* von Godard, auf einmal gleichbedeutend mit einer des dort gegenwärtig entstehenden Films über die Odyssee von Lang. Die allerletzte Einstellung in *Le Mépris* scheint sogar identisch zu sein mit einer Einstellung in Langs Film(-im-Film).

In der Brechung der erzählerischen Mittel des Kinos ist *Le Mépris* für Godards Verhältnisse auffallend zurückhaltend. An zwei Stellen treten die Bilder beispielsweise in Form von Bewusstseinsströmen (assoziative Montage) auf: zum ersten mal in Prokoshs Garten, ohne Worte, beim zweiten Mal, in der Wohnungssequenz, auffälliger, weil mit hörbaren inneren Monologen von Paul und Camille.

Erinnert man sich daran, dass es sich bei *Le Mépris* um ein (auch finanziell) internationales und aufwändiges Filmprodukt handelt, bei dem sich Godard mit für seine Verhältnisse wohl recht vielen Auflagen konfrontiert sah, ist es schon fast verwunderlich, wie hart er hier mit dem (amerikanischen) Filmproduzenten ins Gericht geht. Wenn Prokosh zum Beispiel sagt „Um einen Film zu machen, genügen Träume nicht.“, meint er damit etwas ganz anderes (profaneres) als etwa Fritz Lang

oder Godard meinen. Wo es Prokosh um Geld geht („Hör’ ich das Wort Kultur, ziehe ich mein Scheckbuch.“), möchte dagegen der (Film-) Künstler am liebsten keinen Gedanken daran verschwenden, für ihn zählen Leidenschaft und Selbstaufopferung, künstlerische Vision und Ambition, „Blut, Schweiß und Tränen.“

Der Produzent Prokosh betrachtet sich ganz klar als eine Art Gott in seinem Berufsfeld, weil er Geld und Macht (und Frauen) besitzt, womit er über die Ideen und auch über das Leben der anderen entscheiden kann, wie er glaubt. Er hat keine Ahnung von Kultur, die Odyssee scheint ihm deshalb bei einem deutschen Regisseur in den besten Händen, weil Schliemann, der Troja entdeckt hat, Deutscher war. Auch in seinem Kommentar zur „Meerjungfrau-Szene“ drückt sich seine Anmaßung und seine künstlerische Untauglichkeit aus: „Fritz, that’s o.k. for you and me, but do you think the audience will understand that?“ ist beim besten Willen keine Anerkennung der Vision „seines“ Regisseurs.

Der Drehbuchautor Paul, offensichtlich in diesem Film viel eher das Alter Ego Godards als der Regisseur Fritz Lang (auch das ein signifikanter Unterschied zu den eingangs erwähnten verwandten Filmen), greift diese Äußerung später noch einmal ironisch auf: „Wunderbar, das Kino! Kaum treten Frauen auf, schon sieht man ihren Hintern.“ Dies ist nicht nur ein inhaltlicher Verweis auf Prokosh, sondern wahrscheinlich auch eine Anspielung über die innere/inhaltliche Geschlossenheit von *Le Mépris* hinaus - auf die vertragliche Auflage von Produktionsseite, dass Godard eine Nacktszene mit seinem weiblichen Star Bardot einfügen musste, was er in der zweiten Szene (=Einstellung) des Films tat, als er ihren Hintern demonstrativ in Szene setzte.

Über die Ironie in Pauls Aussage deutet Godard außerdem darauf hin, dass die Haltung der Figuren in seinem Film nicht notwendigerweise mit seiner eigenen gleichzusetzen ist. Immerhin porträtiert *Le Mépris* die Männer als ausgesprochen „typisch männlich-chauvinistisch“, um nicht zu sagen frauenverachtend. Das verweist natürlich ebenso auf die Psychologie der Filmfiguren wie auf die einer grundlegend männlich chauvinistisch Gesellschaft und auch Filmwelt, was (heute) besonders ins Auge sticht, da *Le Mépris* als Film kaum gealtert ist und kurz vor der „sexuellen Revolution“ (und den Anfängen des 70er-Jahre-Feminismus) entstanden ist, womit nicht an eine „verlorene Epoche“ der Filmgeschichte erinnert wird, sondern auch an das veraltete Konzept einer („modernen“) männlich dominierten Weltordnung.

Vielleicht überschätze ich Godard ein wenig, wenn ich *Le Mépris* eine seismographische Qualität in der Analyse gesellschaftlichen Wandels attestiere - doch erwähnen möchte ich das angesichts seines Entstehungsjahrs doch: Camille (Brigitte Bardot), die Frau des Drehbuchautors Paul, hat sich offenbar in „weiblicher Demut“ lange ihrem Ehemann unter- (bzw. nach-) geordnet und auch seine körperlichen Züchtigungen hingenommen und sich selbst nicht selten auf ihre physische Präsenz und Attraktivität reduzieren lassen (zweite Szene). Als sie beginnt, Distanz zu beziehen, zu der Art und Weise wie sie präsentiert und von den Männern betrachtet wird, wie auch zu ihrem Mann Paul, weiß sie zwar selbst noch nicht, warum sie das tun muss und wo es sie hinführt, aber sie leistet zunehmend Widerstand, wobei sie sich manches Mal provokativ gleichgültig gibt.

Ich glaube, Godard hat immer wieder versucht, die typisierte Rollen der Frau(en) in seinen Filmen zu brechen und Klischees - teils durch Überzeichnung (die kichernden Freundinnen in *Tout les Garçons s’appellent Patrick*, 1957), teils durch dezente Irritation (*Je vous salue Marie*, 1984) - zu thematisieren und aufzulösen.

In Godards eigenen Filmen war von Anfang an ein Spiel mit Geschlechterrollen (mit-) thematisiert: von der passiv in Erscheinung tretenden, aber Belmondos Machoallüren doch überlegenen *Femme Coquette* (seinem ersten Kurzfilm von 1956) über die forschende Erzählerin in *Une Histoire d'Eau* bis zur freiheitsliebenden amerikanischen Studentin in *À Bout de Souffle* (Jean Seberg), deren (auch sexuell) selbstbestimmtes Auftreten im Kino für damalige Verhältnisse (1959) vermutlich ebenso revolutionär war wie der Film selbst. So zieht sich die Auseinandersetzung mit Mann/Männlichkeit und Frau/Weiblichkeit durch Godards beträchtliches Werk: *Une Femme est une Femme* (1960), *Vivre sa Vie - Die Geschichte der Nana S.*, 1962, *Une Femme mariée* (1964), *Masculin - Féminin* (1965), *Deux ou trois choses je sais d'elle* (1966), oder auch *Numéro 2* (1975) sind offenkundig (neben anderem) Abhandlungen über die Rolle der Frau, oftmals verbunden mit der Thematik der Prostitution. Aber auch in *Bande à Part* (1964), *Tout va bien* (1972), *Sauve qui peut - La Vie* (1980) oder *Déetective* (1985) nähert sich Godard den Geschlechterrollen nicht mit vorgefertigten Modellen.

Zuletzt hat er sich zudem beispielsweise für den (als feministisch simpel gestrickt verschrienen) Kinofilm *Baise-moi - Fick mich* stark gemacht.

Zurück zu *Le Mépris*: Phrasen über Mann und Frau gibt es hier zuhauf. Doch gerade dadurch, dass eine vordergründige (angebliche) Normalität präsentiert wird, ist der Film eine vielschichtigere Reflexion, als man auf den ersten Blick vermutet.

Es gibt - wie meistens bei Godard - fast keine Handlung im Sinne eines *plots*, sondern eine Reihe längerer Sequenzen an verschiedenen Schauplätzen, von denen vor allem die 30-minütige Sequenz in der Wohnung von Paul und Camille häufig zitiert wird (z.B. überdeutlich in einer Nestlé-Werbung). Hier entfaltet sich das zwischenmenschliche Drama, das den Eindruck erweckt, als könnten Mann und Frau durch ihre unterschiedlichen Wesensarten nie wirklich zu einander finden. Ebenso wie die drei unterschiedliche Sprachen Sprechenden im italienischen Cinecittà sich nur unzureichend verständigen können, so fehlt auch den Hauptfiguren in ihrem individuellerem Beziehungsumfeld die Fähigkeit zur ausreichenden Kommunikation.

Der Auslöser für die Tragödie und Beginn von Camilles „Verachtung“ ist möglicherweise ein simples Missverständnis: Ist tatsächlich nur ihre andere Auslegung von Pauls freundlich gemeinter Aufforderung, in Prokoschs Wagen mitzufahren, während er selbst ein Taxi nimmt, Schuld am Auseinanderbrechen der Liebesbeziehung und Ehe?

Was sich anschließend zwischen Paul und Camille in der Wohnung abspielt, sich in den Schuldzuweisungen, dem Aufdecken von (versteckten) Vorwürfen usw. in Form eines beklemmenden Kammerspiels bis zur „Katastrophe“, dem Ende der Liebe steigert, ist beileibe nicht eindeutig zu interpretieren, greift aber Machtverhältnisse und zahlreiche Problemzonen vieler Beziehungen auf: „Eine Frau findet immer eine Ausrede, wenn sie nicht mehr will.“, „Wie kannst du wissen, was sich denke?“, „Ich bin noch die selbe. Du hast dich verändert.“ - Wer hat wieviel Macht in der Liebe, wieviel Eigennutz versucht man durch eine Beziehung zu erzielen? Alltägliche (Beziehungs-)Lügen und Täuschungen, emotionale Erpressung, Veränderungen in den jeweiligen Persönlichkeiten, die zum Auseinanderleben führen... Inwieweit Godard hier private Elemente zu Grunde gelegt hat, kann ich nicht beurteilen.

Es liegt aber nahe, da immer wieder zitiert wird, dass Godard neben all den Film-Kunst-Reflexionsebenen den Film auch als persönlichen „Brief“ an Anna Karina verstanden hat.

ijb01