

Von der Qual und der Lust, Filme zu machen

Schönheit und Macht, Kunst und Kommerz, Götter und Menschen in *Le Mépris* (1963) von Jean-Luc Godard

Katharina Leube-Sonnleitner

Einleitung

Ausgangspunkt meiner Überlegungen war eine überraschende Erfahrung, die ich bei gemeinsamen Sichtungen unter psychoanalytischen Aspekten mit mehreren KollegInnen und AusbildungskandidatInnen machte, nämlich, dass sie den Film *Le Mépris* (*Die Verachtung*), der als stilbildendes Meisterwerk Jean-Luc Godards gilt, ein Werk mit einer durchgehenden Narration von berückender Schönheit, nicht mochten, teilweise sogar mit heftiger Ablehnung insbesondere der Protagonistin Camille (Brigitte Bardot) bis hin zu Abscheu reagierten. Mein Ansinnen, darüber ins Gespräch zu kommen, was die Besetzung der Rolle der Camille mit dem damals weltweit begehrtesten weiblichen Star der Filmbranche mit der Rolle, die sie spielt, und der Aussage des Films zu tun haben könnte, und dass Godard wohl bewusst mit dem Sexappeal der Ikone Brigitte Bardot spielt, wurde zurückgewiesen. Besonders die Frauen in diesen psychoanalytischen Arbeitsgruppen erlebten Camille als manipulativ agierendes Weibchen. Ihr Filmtod löste kein Bedauern aus, ja der ganze Film wurde als emotionsloses Lehrstück, als episches Theater erlebt. Ich selbst

dagegen hatte mich sowohl bewegt als auch intellektuell herausgefordert gefühlt.

Der Filmwissenschaftler Norbert Grob meint: »Für Godard sind Frauen [...] ein unergründliches Mysterium. Mal liebt er sie, mal hasst er sie, zu verstehen aber vermag er sie nie« (2010, S. 10). Ich glaube nicht, dass dies für *Le Mépris* zutrifft. Denn der Film geht im Gegensatz zu Alberto Moravias Romanvorlage *Il Disprezzo* (1954) empathisch und liebevoll mit der Camille-Figur um. Verblüffend ist jedoch die Analogie dieser Einschätzung zu der Sigmund Freuds:

»Über das Rätsel der Weiblichkeit haben die Menschen zu allen Zeiten gegrübelt [...]. Auch Sie werden sich von diesem Grübeln nicht ausgeschlossen haben, insofern Sie Männer sind; von den Frauen unter Ihnen erwartet man es nicht, sie sind selbst dieses Rätsel« (1933a, S. 120).

Godards Frauen in seinen frühen Filmen sind lebendig bis anarchistisch, frech, unkonventionell, lebenslustig und verraten oder verlassen gelegentlich den Mann. Ob man sie psychologisch verstehen kann, interessiert Godard nicht. In jedem Fall sind sie immer sehr schön.



Abb. 1: *Le Mépris* (00:23:15)

Zum Inhalt

Eingangs werden die *Credits* verlesen, während wir die Kamera auf uns zufahren sehen, gefolgt von einem Teil der Crew des Films, dessen Entstehung die Handlung begleiten wird. Es folgt ein Zitat von André Bazin: »Das Kino vermittelt unseren Blicken eine Welt, die auf unsere Wünsche zugeschnitten ist. *Le Mépris* ist die Geschichte dieser Welt.« In diesem Film geht es also um das Kino.

Paul Javal (Michel Piccoli), ein französischer Theater- und Drehbuchautor, lebt mit seiner Frau Camille in einem neuen Apartment am Rande von Rom. Die beiden lieben einander, wie in der zweiten Szene des Films, die die beiden bei einem liebevollen Dialog miteinander im Bett zeigt, offensichtlich wird. Paul trifft auf dem Areal der römischen Filmstudios Cinecittà, das heruntergekommen wirkt, den amerikanischen Produzenten Jerry Prokosch (Jack Palance) nebst seiner Mitarbeiterin, Übersetzerin und wahrscheinlich Geliebten Francesca Vanini (Giorgia Moll). Prokosch macht ihm das Angebot, ein vorhandenes Drehbuch zur Verfilmung der *Odyssee*, dessen Umsetzung unter der Regielegende Fritz Lang (der sich selbst spielt) gerade gedreht wird, zu überarbeiten. Mit Langs

künstlerischer Konzeption dieses Films ist der Produzent unzufrieden, er wünscht sich ein kommerzielles Produkt, das die Kosten einspielen wird. Er bietet Paul ein gutes Honorar. Man sieht gemeinsame Probeaufnahmen, Francesca übersetzt, die Protagonisten könnten sich sonst nicht verständigen. Camille stößt dazu und alle werden vom Produzenten in sein luxuriöses Anwesen auf einen Drink eingeladen. Beim Aufbruch bittet dieser die attraktive Camille in sein Cabrio, Paul soll mit dem Taxi fahren. Paul akzeptiert nicht nur die Bitte, sondern drängt Camille, der dies sichtlich missfällt, dazu dieser nachzukommen (Abb. 1). Er kommt mit einiger Verspätung in der Villa an und nähert sich später in unangemessener Weise Francesca. Camille zeigt sich verstimmt, während der Produzent all dies amüsiert betrachtet.

Paul und Camille fahren nach Hause. Es folgt eine lange Sequenz in der provisorisch eingerichteten Wohnung, die mit dem Autorenhonorar abbezahlt werden soll. Eine Serie von scheinbaren und echten Missverständnissen, Kränkungen, unbeantworteten Fragen, Wiederannäherungsversuchen, kurz die Szene einer quälenden Kommunikationsstörung, führt schließlich zur titelgebenden Feststellung Camilles: »Ich verachte dich.« Anschließend trifft

sich die Gruppe in einem römischen Kino, wo nebenbei ein Casting stattfindet. Paul bekennt sich zur psychologisierenden Auffassung der *Odyssee* des Produzenten, Lang widerspricht resigniert, Camille erscheint gleichgültig.

Alle treffen sich wieder bei den Dreharbeiten auf der Insel Capri. Erneut drängen erst Prokosch, dann auch Paul, Camille dazu, ohne ihren Mann zu dem Produzenten ins Boot zu steigen. Als Paul mit Lang am Capri-Schauplatz, der Villa des Produzenten (die berühmte rote, auf einem Felsvorsprung am Meer gebauten Villa Malaparte), eintrifft, begrüßt ihn Camille zunächst erfreut, wendet sich dann aber endgültig von ihm ab, weil er weiterhin vorgibt, nicht zu wissen, warum sie ihn nicht mehr liebt. Ihre Verachtung steigt noch, als er plötzlich bereit ist, auf Geld und Ruhm zu verzichten, nachdem sie Prokosch geküsst hat. Paul und der Zuschauer erfahren nur durch einen Brief, dass sie mit dem Produzenten in seinem roten Alfa Romeo nach Rom aufgebrochen ist. Darin erklärt sie, sie wolle wieder als Sekretärin arbeiten. Beim Aufbruch von einer Tankstelle rast Prokosch gegen einen Lastwagen, beide kommen um.

Auf Capri gehen nach der Todesnachricht die Dreharbeiten in größter Seelenruhe weiter. Paul verabschiedet sich von Fritz Lang, er will zurück zum Theater. Die letzte Einstellung zeigt das Meer und den Horizont.

Godard sagte zu *Le Mépris* unter anderem:

»Rom ist die moderne Welt, der Westen, Capri die Antike, Natur gegenüber der Zivilisation und ihren Neurosen [...]. Der Punkt ist, dass dies Leute sind, die einander ansehen und beurteilen und dann im Gegenzug vom Kino angesehen und beurteilt werden, repräsentiert von Fritz Lang, der sich selbst spielt oder tatsächlich das Gewissen des Films, seine Ehrlichkeit. Wenn ich darüber nachdenke erscheint mir *Le Mépris* [...] als die Geschichte von Schiffbrüchigen der westlichen Welt, von Überle-

benden des Schiffbruchs der Moderne [...]. Ich filmte eine spirituelle Odyssee: das Auge der Kamera, das diese Protagonisten auf der Suche nach Homer beobachtet, ersetzt das der Götter, die Odysseus und seine Gefährten begleiten« (1968, S. 200; Übers. K. L.).

Tatsächlich wirkt die Villa Malaparte wie ein Schiff, ein gigantischer Fremdkörper in der klassischen Landschaft, gleichzeitig erinnert die exponierte Lage und die Treppe an einen griechischen Tempel. Eine Liebe und eine Ehe erleiden Schiffbruch, ein Filmprojekt nur deshalb nicht, weil der Geldgeber zu Tode kommt. Die Menschen sind sterblich, aber die Natur bleibt ehern bestehen, der unendliche Ozean ist das Schlussbild. Auch das Filmemachen ist der Versuch, die Vergänglichkeit zu ertragen, aber es bleibt nichts als die Bläue des Meeres und das Wort »Silence«.

Ein Film der Zitate

Godards Film bezieht sich in mannigfacher Weise auf Kultur- und Geistesgeschichte, er spielt mit literarischen und filmischen Zitaten. Die Handlung an sich, Filmplakate in Cinecittà und im Kino, Fritz Lang als er selbst, verweisen unübersehbar auf Dichter und Denker, auf die Brüder Auguste und Louis Lumière, Roberto Rossellini, Howard Hawks, Joseph L. Mankiewicz und Godard selbst.

Um die Wirkung der Filmzitate mit den Worten von Laura Mulvey zu beschreiben:

»Schließlich verschiebt der Gebrauch von Filmzitataten in *Le Mépris* die Unklarheit der Emotion auf den Zuschauer. Die Unklarheiten der Zuschreibung, die abrupten Anomalitäten, die in den Text einbrechen, lassen den Zuschauer mit einem Verlangen nach Verstehen zurück, dabei sich immer bewusst, dass er gerade einen wichtigen Punkt verpasst hat, manchmal



Abb. 2: *Le Mépris* (01:17:12)

getröstet mit einzelnen befriedigenden Momenten des Erkennens [...]. Zusätzlich zu [...] den Textschichten bringen die Zitate den Zuschauer in das Gefühl des Sehns und des Verlusts, das die Emotion des Films als Ganzes charakterisiert« (2012, S. 236; Übers. K. L.).

Das Filmbild (Abb. 2) erinnert an Caspar David Friedrichs *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (1818) – die Einstellung zeigt unmittelbar durch das kollektive Kulturgedächtnis Pauls Einsamkeit und Unvermögen, Camille zurückzuerobern.

Sicherlich hat manches vom heutigen Unverständnis besonders bei jüngeren Generationen gegenüber dem derart durchkomponierten Film auch mit seiner Intertextualität zu tun, vieles ist beim einmaligen Sehen nicht zu entschlüsseln.

Camille, Bardot, Penelope: die Frauen – Paul, Jerry, Fritz Lang: die Männer – und die ZuschauerInnen

Das Cinemascope-Objektiv von Raoul Couard's Kamera fährt vertikal auf uns Zuschauer zu wie der Zug der Brüder Lumière und zeigt uns so in mehrfacher Dimension, dass es hier

ums Kino geht. Am Ende dreht sie sich zu den Worten Bazins, das Kino entwerfe eine Welt, die unseren Wünschen entspricht, zu uns und senkt den Blickwinkel (Abb. 3): In genau diesem Winkel erfüllt dann das Kino unseren Wunsch, die Inkarnation weiblicher Schönheit jener Jahre nackt vor uns zu sehen, jetzt das Breitwandformat voll ausfüllend (Abb. 4).

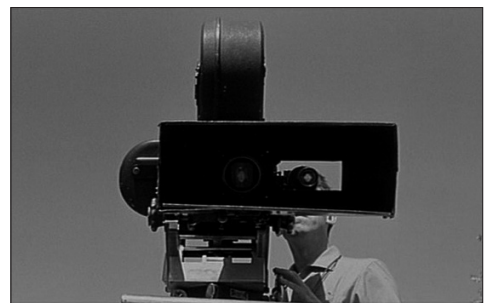


Abb. 3: *Le Mépris* (00:02:26)

Godard fügte diese Szene nachträglich ein, um die Produzenten zufriedenzustellen. Diese hatten die Hälfte des gesamten Budgets von ca. 900.000 US-Dollar für die Bardot investiert und sahen nicht ein, dafür keine Nacktszenen zu bekommen. Doch was folgt, ist keine erotische oder sexuelle Szene. Camille fragt ihren Mann, ob er ihre einzelnen Körperteile schön



Abb. 4: Le Mépris (00:04:54)

finde und ob er sie liebe. Manches kann er nur im für uns unsichtbaren Spiegel sehen, und im Grunde erfüllt auch die Leinwand die Funktion eines Spiegels der Abschirmung der beiden gegen den Zuschauer-Voyeur.

Der Filmcharakter Camille wird von der Fama des Stars Brigitte Bardot bezwungen, aber gleichzeitig wird der Star von seiner Berühmtheit verhüllt, es gibt nichts zu enthüllen, alles wurde schon gesehen. Der Einsatz der Farbfilter hindert den Zuschauer weiter daran, Bardots nackten Körper ungestört zu genießen, ebenso die Tatsache, dass Camilles Fragen nicht synchron zu dem sind, was die Kamera zeigt, und dass ihre Stimme leiser wird. Die Diskrepanz zwischen visuellem Genuss und Störung durch die filmischen Mittel nimmt zu, es entsteht eine Entfremdung, die uns die Unverfügbarkeit ihres Körpers spüren lässt. Godard zeigt den Star nackt, aber er entblößt ihn nicht, und entlarvt so die Erwartungshaltung und den männlichen Blick auf die Frau.

Er drehte diese beiden Szenen über Kamera- und Zuschauerblick zwölf Jahre vor Laura Mulveys fundamentalem Aufsatz *Visuelle Lust und narratives Kino* (2003 [1975]), in dem für das Mainstream-Kino der dreifach männliche Blick der Kamera, des Protagonisten und des Zuschauers kritisiert wird. Ich denke, auch Zuschauerin-

nen genießen visuelle Lust beim Betrachten der Szene, sie vermittelt pure Sehnsucht nach Intimität. Zumal Michel Piccoli im Hintergrund durch seine Zärtlichkeit als enorm attraktiver Liebhaber die Fantasie des Begehrens anfacht und Bardot auch für Frauen eine Augenweide ist.

Die Filmwissenschaftlerin Teresa de Lauretis schrieb 1984: »Filmtheoretiker versuchen mir zu sagen, dass, wenn ich Filme sehe, der Blick männlich und das Kameraauge maskulin sind und dass mein Blick also nicht der einer Frau ist« (zit. n. Chaudhuri, 2006, S. 68; Übers. K. L.). Dagegen hat sie für den weiblichen Blick eine doppelte figurale Identifizierung konzeptualisiert, die

»das Subjekt im narrativen Fluss verankert – diese ist es auch, die es der Zuschauerin erlaubt, sowohl aktive wie passive Positionen des Begehrens gleichzeitig zu besetzen – sie ist eine doppelt begehrende Zuschauerin, deren Begehren gleichzeitig dem Anderen gilt, als auch dem Wunsch, vom Anderen begehrt zu werden.«

Und weiter:

»Die Ideologie des Patriarchats kann Frauen nicht erlauben, ihr zweifaches Begehren auf-

rechtzuerhalten. Deshalb muss es, wann immer dieses doppelte Begehren im Mainstreamfilm ungewollt auftaucht, als unmöglich oder heuchlerisch präsentiert werden, um dann in einen Konflikt zu münden, der durch die Zerstörung der Frau oder ihre Wiedereingemeindung gelöst wird – am Ende des Films stirbt sie entweder oder wird geheiratet« (ebd., S. 72; Übers. K. L.).

Dass die Stimmtonspur neben der Musik nur leise ist, verstärkt den Eindruck einer sehr intimen Szene, in die man als Zuschauer eigentlich nicht eindringen sollte. Die beiden befinden sich noch im Paradies ihrer unschuldigen Liebe, die in dieser Szene auch an das primäre körperliche Zusammensein des Kindes mit der Mutter erinnert. Paul versteht, dass Camilles Fragen nicht bezwecken, ihn zu erregen, sondern sich in Sicherheit und primärer Geborgenheit und Anerkennung zu fühlen. Sie wiederum nimmt umgekehrt seine trägen, beiläufigen, liebevollen Antworten nicht als Zurückweisung von Avancen, sondern als Beantworten ihres Bedürfnisses auf, wahrgenommen zu werden.

Genau diese Art präverbaler Verstehens wird sehr bald verlorengehen und das Ende der Beziehung besiegeln, was mit dem Einbrechen der Macht und des Geldes als Metaphern für die Erwachsenenwelt in die frühe paradiesische Zweisamkeit zu tun hat. Als Camille versteht, dass Paul ihre erotische Ausstrahlung als Pluspunkt in Verhandlungen mit einem mächtigeren Mann missbraucht, steht die oben beschriebene zentrale Komponente der Beziehung infrage.

Im Film gibt es keine sexuelle Szene, keine der folgenden Einstellungen mit einer nackten oder halbnackten Camille (Sofa, Villa Malaparte, im Meer schwimmend) zeigen auch nur den leisesten Versuch von Paul, ihr gegenüber wieder als Mann aufzutreten, sie zu schützen, zu begehren, einen anderen Mann, den sie küsst, in die Schranken zu weisen. In der Eingangs-

szene hat man noch den Eindruck, dass es Camilles Körper ist, den beide gemeinsam haben, beide gemeinsam lieben. Später geht mit ihrem Körper für ihn auch ihre Liebe verloren. Das hatte er in einem inneren Monolog, einem Voice-off, am Ende der Apartmentszene als die schlimmste Katastrophe imaginiert. Und er steht diesem Entschwinden seiner Liebe ebenso hilflos gegenüber wie den psychologisierenden Interpretationen der *Odyssee* durch Prokosch und der überlegenen Noblesse von Fritz Lang. Schon in der Bettszene zeigt sich das Paradies »tragiquement« (Paul) bedroht.

Nach Meinung einiger Autoren repräsentiert Camille Instinkt und Natur, Paul hingegen die Vernunft, trotz seiner offensichtlich schwachen Argumentation und ambivalent dargestellten Persönlichkeit (vgl. z. B. Marie, 2006).

Einzelne Zuschauerinnen waren von Camilles Verweigerungsduktus abgestoßen, Empathie löste eher der als unverstanden erlebte Paul aus. Die Dominanz einer weiblichen Filmfigur als emotionales Kraftzentrum eines Films, der 1963 dennoch die Ästhetik und traditionelle Rollenerwartung an die Frau bedienen musste, erzeugt offenbar eine schwer erträgliche Ambivalenz. Manche meinen, heute sei sexuelle, machtpolitische und familiäre Gleichberechtigung erreicht, und wollen von dem Thema nichts wissen, andere könnten sich von Camilles Natürlichkeit und offensiver Sexualität, von ihrer Schönheit und Unverfügbarkeit zurückgewiesen fühlen. Pauls Überlegenheitsduktus, als Prokosch sie ihm streitig macht, zeigt seine Selbstzweifel, in Reaktionsbildung erniedrigt er sie mehrfach. Als sie sich ihm in Pin-up-Manier präsentiert (Abb. 5), weist er sie beleidigt ab, als spürte die Filmfigur hier die voyeuristische Teilnahme des Zuschauers.

Ihr Körper selbst erscheint hier als Fetisch, vorher schon in kurzen Zwischenschnitten ebenso jeweils ein Tierfell, auf dem sie drapiert wurde. Freuds (1927e) Erklärung, der Fetisch diene als Abwehr der männlichen Kastrations-



Abb. 5: *Le Mépris* (00:55:32)

angst nach der Entdeckung des weiblichen, als kastriert erlebten Genitales, könnte die immer stärker zutage tretende Verunsicherung der männlichen Filmfigur plausibel machen. Jedenfalls verschwindet im Zusammenhang mit einer schwierigen beruflichen Aufgabe, mit der Paul sich intellektuell als der einfachen Sekretärin überlegen definiert, der liebevolle, empathische Paul der Bettszene; er wird von Camille, aber auch uns Zuschauern schmerzlich vermisst.

Mulvey identifiziert zwar noch zwölf Jahre später den aktiv-handlungsvorantreibenden Part im Film als maskulin, aber *Le Mépris* dekonstruiert subtil die Stereotypen von aktiv/männlich und passiv/weiblich: Es sind nämlich vor allem die Szenen, in denen Camille handelt, die dem Geschehen eine Wendung geben: etwa wenn sie aus dem Ehebett auszieht, wenn sie ihre Verachtung als quasi körperliches Gefühl erkennt und ausspricht. Es ist *ihre* Entscheidung, mit nach Capri zu kommen und es mit Prokosch zusammen wieder zu verlassen, was den Handlungsforgang ermöglicht.

Hinzu kommt die Musik:

»Die Bedeutung von Delerues keineswegs avantgardistischer Musik für Godards *Le Mépris* liegt jedoch darin, dass die Einheitlichkeit fast

aller Musik in diesem Film eindeutig mit Camille [...] verbunden ist, und zwar dann, wenn sie im Bild ist, aber auch, wenn sie abwesend auf die weiteren Personen in deren Köpfen wirkt. Diese Musik umgibt die weibliche Hauptperson – und nur sie – mit einer eigenen Aura« (Stenzl, 2010, S. 69).

Die Musik hüllt die Figur ein, stellt eine untrennbare, affektive, schwermütige Assoziation zu Camille her, ihre Dominanz wird betont. Auch dagegen kann Widerstand entstehen und das Gefühl, manipuliert zu werden.

Die Vorstellung einer Analogie von Weiblichkeit als natürlich, sexuell, verführerisch und vom Wesentlichen ablenkend, von Männlichkeit dagegen als kulturell produktiv ist altbekannt und über verschiedenste Kulturen hinweg nachzuweisen. Auch die Psychoanalyse hat dazu beigetragen, das angebliche Rätsel der Weiblichkeit fortzuschreiben, der Frau Irrationalität, Launenhaftigkeit, Triebhaftigkeit, mangelnde Über-Ich-Funktionen und Sublimierungsfähigkeit etc. als Folge des Ödipus-Komplexes zuzuordnen, der für beide Geschlechter und über alle Zeiten und Kulturen hinweg Gültigkeit habe.

Camille verkleidet sich mit der schwarzen Perücke. Sie trägt ein Handtuch wie eine grie-

chische Toga, sie wartet auf ihren Mann, sie wird von einem unliebsamen Freier bedrängt, und sie wird auf die Probe gestellt. Indem also Camille zu Penelope wird, einer Figur, deren wichtigste Eigenschaft Treue und Verlässlichkeit gegenüber ihrem Mann ist, wird die Bedrohung durch sie in Schach gehalten. Konsequenter muss sie dann zum Opfer werden, nicht nur im Sinne von *victime*, sondern auch von *sacrifice*.

Ein Menschenopfer, um die antik anmutende Ordnung wiederherzustellen: Paul und Fritz Lang dagegen können ihre Kreativität ohne weitere Störung verwirklichen.

Kommunikationsstörung und Entzweiung

In der Wohnungsszene fühlen wir Zuschauer uns ähnlich als Eindringlinge wie in der Bett-szene. Die Leinwand wirkt flach, die Akteure bewegen sich wie in einer Theaterkulisse, die beiden sprechen aus verschiedenen Räumlichkeiten, als wären sie am Telefon. Hinzu kommt die verwinkelte Topographie. Alles ein einziges Provisorium, Paul und Camille wirken wie Nomaden in ihrem eigenen Leben. Außerhalb ihrer Beziehung scheint es nichts zu geben, steht sie in Frage, droht der Absturz in dieses Nichts. Nur die Kamera stellt eine Beziehung zwischen den Beiden her, folgt in die labyrinthischen Räume, stellt eine Art Mittlerfunktion dar, als sich der Streit beruhigt. Das Thema der Entzweiung und der Einsamkeit zeigt sich auch in der Kadrierung. Die Figuren sind abgeschnitten oder von hinten in offenen Türen, leeren Räumen, unklaren räumlichen Beziehungen gezeigt.

Verzweiflung, vielleicht auch Überdruß macht sich auch beim Zuschauer breit. Warum nur können diese beiden sich anscheinend ebenso wenig verständigen wie die Filmcrew, in der jeder eine andere Sprache spricht?

Aneinander gereihte Monologe bestimmen die Kommunikation mehr als echter Dialog. Beim letzten Gespräch bewegt sich die Kamera vor einer weißen Lampe zwischen Paul und Camille hin und her, die Paul an- und ausknipst, ähnlich dem Spiel mit den Blütenblättern: Sie liebt mich, sie liebt mich nicht ...

Wenn man sich klarmacht, wie schwer auch in unserer klinischen Arbeit als Therapeuten oft die Verständigung ist, wie wir um taktvolle Formulierungen ringen, wie sehr unterschiedliche Sprachstile auch in derselben Sprache das Verstehen erschweren können, wie schwer innere Bilder und Träume in Sprache übersetzt werden können, könnte man *Le Mépris* für eine Metapher der psychoanalytischen Situation halten.

Eine figurative Verkörperung der Kommunikation bzw. Kommunikationsstörung ist Francesca, die Figur, die es in Moravias Roman nicht gibt. Vielsprachig, klug und schön, diskret und höflich spricht sie wie Lang eine respektvolle Sprache, übersetzt aber keineswegs alles korrekt, sondern gibt ihre Interpretation dazu. Auch sie wird von Prokosch mehrfach visuell gedemütigt, einmal als gebückte Schreibunterlage für das Scheckbuch, das er »immer zückt, wenn das Wort Kultur fällt«, einmal durch einen Fußtritt und durch seine unvermittelte Abreise mit Camille.

Was die Figur Fritz Langs betrifft, so ist es keineswegs eindeutig, ob er die *Odyssee* wirklich werktreu verfilmen wird, denn obwohl er von der Einbettung des Menschen in Natur und Schicksal spricht, sind seine Bilder statisch und präntiös, machen aus Penelope eine künstlich wirkende Schminkepuppe und aus der Vorstellung von Göttern als Schicksalsmacht konkrete Gipsköpfe. Gemeint ist wohl eine größtmögliche Einfachheit, der das Vorherrschen der Grundfarben im ganzen Film entspricht: das Blau des Meeres, das Gelb der Sonne, das Rot des Bluts. Man kann dennoch nicht umhin zuzugeben, dass Langs Film etwas



Abb. 6: Le Mépris (01:21:21)

langweilig werden würde und der am Ende herumspringende Odysseus, der sein Land erblickt, lächerlich wirkt.

Götter, Schicksal, das Unbewusste

Ein allzu einfaches Nebeneinanderstellen von antikem Mythos und heutigem Liebesleben, wie es der Produzent im Film gerne hätte, vermeidet Godard dadurch, dass er die klassische Sicht von Fritz Lang ganz offenbar vorzieht. Allerdings führt er selbst die Götter als Schicksalsmächte ein, indem er Todfeind Poseidon oder eine Gunst erweisende Athene in kurzen Zwischenschnitten einmontiert und so durchaus auf eine Parallele von Mythos und modernem Leben verweist. Er hatte ja bereits am Anfang gesagt, das Kino zeige uns eine Welt, die mit unseren Wünschen übereinstimme, und dass *Le Mépris* die Geschichte dieser Welt sei. Offenbar entspricht die Existenz von Göttern – oder eines Gottes – und deren Hoheit über unser Schicksal unseren Wünschen, und dementsprechend erläutert Fritz Lang, dass die Götter eine Erfindung der Menschen seien. Unser Wunsch nach Göttern entspricht der Abwehr von Todesangst und Trauer über die Vergänglichkeit. Auch die Kunst erhebt den Men-

schen über Tod und Verzweiflung, und in diesem Filmkunstwerk geht es um die Filmkunst.

Schon in der Eingangsszene erscheint die Kamera wie die eigentliche Göttin der Szenerie, ihre Bewegung als ein langsames und zeremonielles Ritual und der Kameramann als eine Art Priester, der den unerbittlichen Blick der Götter schließlich auf uns, die Zuschauer, richtet (vgl. Vimenet, 1991, S. 43). Am Ende des Films, wenn die Kamera wieder als Protagonist auftritt, nachdem sie die Welt von Paul und Camille, den Sterblichen, verlassen hat, verstärkt sich der Eindruck des Olympischen durch den finalen Blick auf das Universum, Himmel und Meer.

Sprünge und Brüche im Film könnte man als göttliche Eingebungen sehen oder als Begegnungen von Unbewusst zu Unbewusst. Etwa wenn Camille die Szene auf dem Dach der Capri-Villa schon imaginiert, bevor sie je dort war; wenn Francesca Sätze übersetzt, die erst später gesagt werden; wenn Camille weiß, dass sich Paul Francesca genähert hat, ohne es gesehen zu haben; und wenn Paul aus einer Position auf dem Dach Camille und Prokosch sich küssen sieht, die diesen Sichtwinkel nicht erlaubt. Nur die Kamera sieht alles (Abb. 6).

Das Moment des Zufälligen, quasi Göttlichen, durch Anrufe, Abschweifungen, den rich-

tigen Moment zu verpassen, ist auch der ganzen Streitszene unterlegt und betont noch einmal das Thema des Schicksalhaften, das durch Homer und Langs Erläuterungen über Götter und Menschen in Mythologie und Literatur dem ganzen Film unterlegt ist. Ebenso mutet der Unfall wie ein Eingreifen der Götter an, er wird nicht gezeigt. Wie konnte das passieren? Es gibt nur beängstigende, akustische Hinweise. So, wie die beiden Opfer malerisch aus dem Cabrio hängen, könnten sie auch in den Olymp entführt worden sein.

Was entspricht, psychoanalytisch gesprochen, der Anwesenheit der Götter? Verschiedene Hinweise auf den Sündenfall im Film schließen wohl die monotheistischen Religionen in Langs These von der Erfindung der Götter durch den Menschen ein.

Am Anfang des Lebens sind wir Menschen fundamental und überlebensnotwendig auf unsere frühen Objekte angewiesen. Diese können nicht immer gut, verlässlich und sicher sein, können die nonverbalen Signale des Säuglings nicht immer passend beantworten, weshalb es nach einer Reihe psychoanalytischer Ansätze ein Grunderleben von durchgemachter Todes- und Verlassenheitsangst im Unbewussten gibt. Später dringt die Vergänglichkeit als Grundbedingung menschlicher Existenz ins Bewusstsein. So stehen die Götter als Metaphern für all unsere Sublimierungen, Kunstproduktionen, für Geldanhäufen und Arbeitsbesessenheit, all die spirituellen, religiösen und philosophischen Sinnsuchen, kurz Unsterblichkeitsfantasien. Sie symbolisieren Abwehrmaßnahmen, stehen für die Angst vor Schicksalsmächten und das gleichzeitige Vertrauen in diese, letztlich für grundlegende menschliche Erfahrungen, Hoffnungen und Furcht. Hinzu kommt die Ahnung: das Unbewusste und die Triebe steuern uns auf heimliche, unheimliche, unkontrollierbare Art. Wie Götter.

Literatur

- Chaudhuri, S. (2006). *Feminist Film Theorists. Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*. New York: Routledge.
- Freud, S. (1927e). Fetischismus. *GW XIV*, S. 311–317.
- Freud, S. (1933a). *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. GW XV*.
- Godard, J.-L. (1972 [1968]). *Godard on Godard*. Hrsg. v. T. Milne. Boston: Da Capo Press.
- Grob, N. (2010). Feminin – Maskulin. Godard und die Frauen. Miniaturen. In B. Kiefer (Hrsg.), *Film-Konzepte 20: Jean-Luc Godard* (S. 9–22). München: edition text + kritik.
- Michel M. (2006). *Comprendre Godard. Travelling avant sur À bout de souffle et Le Mépris* (2. Aufl.). Paris: Armand Colin Cinema.
- Mulvey, L. (2003 [1975]). Visuelle Lust und narratives Kino. In F.-J. Albersmeier (Hrsg.), *Texte zur Theorie des Films* (S. 389–408). Stuttgart: Reclam.
- Mulvey, L. (2012). Le Mépris (Jean-Luc Godard 1963) and its story of cinema: a fabric of quotations. In C. MacCabe & L. Mulvey (Hrsg.), *Godard's Contempt. Essays from the London Consortium* (S. 225–237). Malden, MA: Wiley-Blackwell.
- Stenzl, J. (2010). *Jean-Luc Godard – musicien. Die Musik in den Filmen von Jean-Luc Godard*. München: edition text + kritik.
- Viminet, P. (1991). *Le Mépris, Jean-Luc Godard: Un film produit par Georges de Beauregard*. Paris: Hatier.

Zusammenfassung

Die Themen des Films *Le Mépris* (1963) von Jean-Luc Godard sind das Kino und das Filmemachen, Rollenkonflikte und Beziehungsstörungen zwischen Mann und Frau sowie Kommunikationsstörungen. Diese Themen drücken sich auch in der Bildsprache und nicht nur anhand der Narration aus. Die Besetzung der zentralen Frauenrolle mit Brigitte Bardot, einer Frau, die pure sexuelle Attraktion verkörperte, hat per se Bedeutung im filmischen Kontext, insofern wird die dominante Rolle und Wirkung der Filmfigur auch im Zusammenhang mit der Schauspielerin und ihrem Mythos besprochen, ebenso der weibliche Blick im

Kino. Das Thema des Films im Film ist Homers *Odyssee*, was Fragen zum künstlerischen Umgang mit Mythen aufwirft. Interpretationen der berühmten Liebesszene zwischen Brigitte Bardot und Michel Piccoli als präöedipales Geschehen und das Verstehen von Mythos und Religion als Metaphern für menschliche Grunderfahrungen und Ängste stellen die Verbindung zur Psychoanalyse her. Dies schließt auch eine kurze Kritik an manchen ihrer Theorien zur Weiblichkeit ein.

e. g., different perspectives in understanding Homer's *Odyssey*, which is the subject of the film within the film. Links to psychoanalysis are provided by an interpretation of the famous love scene between Brigitte Bardot and Michel Piccoli as a pre-oedipal experience, and by a psychoanalytical view on religion and myths as metaphors for fundamental human experiences and anxieties. Furthermore, a short critical view on some psychoanalytical theories of femininity is included.

Schlüsselwörter

Sexualität, Weiblichkeit, weiblicher Blick im Kino, Tod und Vergänglichkeit, Götter als Metaphern

Keywords

Sexuality, femininity, female gaze in cinema, myth, death and transience, gods as metaphors

Abstract

The topics of *Le Mépris* (1963) by Jean-Luc Godard are cinema and filmmaking, gender and relationship conflicts and disturbances of communication. These topics are being expressed visually, not only by narration. The fact that Godard chose Brigitte Bardot for the leading female part – she was a star representing pure sexual attraction at that time – appears meaningful itself in the filmic context. The role and effect of the film character are discussed in the context of the actress and the myths surrounding her, as is the female gaze in cinema. Questions of dealing with myths in the arts are raised,

Die Autorin

Katharina Leube-Sonnleitner ist Fachärztin für Allgemeinmedizin und in der Herz- und Kinderchirurgie sowie der Inneren Medizin tätig. Als Psychoanalytikerin ist sie in eigener Praxis in München niedergelassen. Redaktionell arbeitet sie in verschiedenen Verlagen mit und hält zahlreiche öffentliche Vorträge. Sie publiziert im Rahmen der Filmreihe *Film und Psychoanalyse*, einer Kooperation der Akademie für Psychoanalyse München und dem Filmmuseum München, zuletzt auch im Cinema Quadrat, Mannheim, und beim *European Psychoanalytic Film Festival*, London.

E-Mail: katharina.leube@arcor.de

