

Erzählung einer Erzählung. De- und Rekonstruktion von Film und Mythos in Jean-Luc Godards *Le Mépris*

BRUNO GRIMM

Das Jahr 1963 war das Jahr der Cineasten. Auf der Leinwand vereinte Peter O'Toole immer noch als *Lawrence von Arabien* (UK 1962) die arabischen Stämme gegen das osmanische Imperium. Der Monumentalfilm *Cleopatra* (USA 1963) mit Elizabeth Taylor und Richard Burton trieb das Studio 20th Century Fox an den Rand des Ruins, Luchino Visconti verfilmte mit Tomasi di Lampedusa *Il Gattopardo* (Italien 1963) den Untergang einer ganzen Epoche. In *How the West Was Won* (USA 1962) wurden der Wilde Westen wie auch der Westernfilm durch John Ford und Henry Hathaway ein weiteres Mal nostalgisch verklärt. Ebenfalls 1963 kämpften *Jason und die Argonauten* gegen Ray Harryhausens filmhistorisch legendär gewordene Trickeffekte in Form von animierten Skeletten und anderen Ungeheuern, weitere B-Movie-Sandalenfilme mit Steve Reeves, etwa als Aeneas in *La leggenda di Enea*, oder Gordon Mitchell in *L'ira di Achille* (beide Italien 1962), waren alltägliche Begleiterscheinungen der Kinolandschaft. Michelangelo Antonionis Trilogie über die Unmöglichkeit der Liebe in Zeiten des ortlos gewordenen Konsummenschen der Nachkriegszeit (*L'avventura*, *La notte*, *L'eclisse*, Italien 1960–1962) prägte die Folgejahre. Nach seinem Welterfolg *La dolce vita* (Italien 1960) und einem Kurzfilm für das Ensemblewerk *Boccaccio 70* (Italien 1962) brachte Federico Fellini mit *8 ½* im Frühjahr 1963 sein Opus magnum ins Kino. Der Film über die Schaffenskrise des Filmemachers Guido, in Gestalt Marcello Mastroiannis als Alter Ego Fellinis, stellte die Vorstellungen davon, was Kino sein kann, auf den Kopf. Und am 27. Dezember 1963 hatte Jean-Luc Godards *Le Mépris* (*Die Verachtung*, Frankreich 1963) Premiere.¹

Le Mépris – ein kurzer Überblick über die Erzählung

Mit diesem Film visualisiert Godard als Repräsentant einer neuen Generation von Filmemachern gleichzeitig die Sehnsucht nach dem altvorderen, im Vergehen begriffenen Kino, auf deren Vertreter wie Chaplin, Griffith, Renoir oder Lang sich die *Nouvelle Vague* immer wieder bezieht. Ebenso ist das Aufkommen billiger, kommerziell orientierter

1 Vimenet 1991, 31.

Sandalenfilme Thema wie auch Sprachlosigkeit in Sachen Liebe, filmische Romanadaptionen oder das Filmemachen selbst.

Der Schriftsteller Paul Javal (Michel Piccoli) wird von dem Produzenten Jeremy Prokosch (Jack Palance) engagiert, um einzelne Szenen eines Drehbuchs umzuschreiben. Es handelt sich um eine Verfilmung der *Odyssee*, Regisseur ist Fritz Lang, gespielt von Fritz Lang. Während dieser als feinsinniger und kunstversierter Filmemacher seine eigene Vorstellung von der *Odyssee* hat, drängt Prokosch auf eine Umsetzung, die ein breiteres Publikum erreicht. Seine Augen beginnen zu leuchten, sobald er beim Sichten der *Rushes*, der abgedrehten Aufnahmen, unbedeckte Darstellerinnen als Sirenen im Wasser sieht. Alle anderen Aufnahmen Langs lehnt er ohne Ausnahme ab.

Dieses Dilemma zwischen Kunst und Kommerz läuft in der Figur des Autors Paul Javal exemplarisch zusammen. Eigentlich möchte er Theaterstücke schreiben und sich nicht für billige Drehbücher verkaufen. Andererseits – dies ist die zweite große Konfliktebene – glaubt er das Geld zu benötigen, um seiner Frau Camille (Brigitte Bardot) eine Wohnung in Rom leisten zu können. Doch gerade damit nimmt das Schicksal analog einer griechischen Tragödie seinen Lauf.

In der folgenden Szene stößt Camille zu Fritz Lang, ihrem Ehemann Paul und Prokosch hinzu, letzterer lädt Camille aufdringlich-direkt zu einem Drink in seine Villa ein. Paul nimmt ihren um Hilfe bittenden Blick nicht wahr und möchte ihr im Gegenteil die Freiheit geben, mit Prokosch mitzufahren.² Ihren Mann möchte Camille nicht einschränken, sie dagegen fühlt sich von ihm instrumentalisiert, als würde er sie benutzen, um sich auf diese Weise mit dem Produzenten Prokosch besser stellen zu können. In dessen Villa nahe der Via Appia Antica vergrößert sich die Distanz zwischen beiden weiter, als Camille eine Annäherung zwischen Paul und Francesca Vanini, der Übersetzerin Prokoschs, imaginiert.

Das zweite Drittel des Films spielt im Apartment von Camille und Paul, in welchem die Beziehungsproblematik weiter ausagiert wird und mit Camilles „Ich verachte Dich“ ihr Ende findet. Ein Abend mit Tanzvorführung schließt sich an, eine Tänzerin soll als mögliche Nausikaa besetzt werden.

Nach Einladung des Produzenten findet der dritte Teil des Films auf Capri statt, gedreht wurde in und auf der Villa Malaparte. Fritz Lang wird dort inszeniert, wie er einige Szenen der *Odyssee* dreht. Paul entscheidet sich, doch das Geld und die Umarbeitung des Drehbuchs

2 Die Szene ist im Manuskript deutlich ausformuliert. Nach Verlagsangaben beruht das publizierte Faksimile auf dem Brigitte Bardot vermutlich gestohlenen Manuskript, welches in späterer Zeit in Paris wieder aufgefunden wurde. Godard/Moravia 2013, 12–14.

abzulehnen und seinem Ethos als Autor treu zu bleiben. Aber Camille hat sich bereits dazu durchgerungen, ihn zu verlassen. Zusammen mit Prokosch stirbt sie in einem Autounfall. Paul verabschiedet sich von Fritz Lang, der auf dem Dach der Villa Malaparte inszeniert, wie Odysseus seine Heimat Ithaka nach Jahrzehnten in der Fremde wiedererblickt.

Zur Erzählstruktur von *Le Mépris*

Über die Thematik des Filmemachens hinaus präsentiert Godard in diesem Film eine Erzählung, in welcher dem Zuschauer zunächst eine plausible Interpretation angeboten wird: Paul scheint ein moderner Odysseus zu sein, der um die Liebe seiner Penelope alias Camille kämpft. Die von Prokosch erwünschte Änderung des Drehbuchs besteht in einer psychologisch radikal uminterpretierten Figur des Odysseus: Entgegen der gängigen Lesart sei der antike Heros nicht durch Jahrzehnte des Krieges und der Irrfahrten von seiner Heimat ferngehalten worden, sondern habe im Gegenteil nicht nach Ithaka zu Penelope zurückkehren wollen, da diese ihn nie geliebt habe.³ Die Zurückweisung durch die eigene Ehefrau in dieser psychologischen Neukonstellation entspricht der Situation, in der sich Paul und Camille befinden. Die Parallele zur Schicksalhaftigkeit der *Odyssee* wird konkret verstärkt, wenn an entscheidenden Wendepunkten des Films die Götterstatuen abrupt hineingeschnitten werden, die Fritz Lang in seinen *Rushes* im Vorführraum präsentiert hatte. So wird die Statue des Gottes Poseidon, des Erzfeindes von Odysseus, gezeigt, als Camille mit Prokosch zu dessen Villa fährt und Paul allein zurückbleibt. Poseidon wird hier zum schicksalsbestimmenden Gott, gegen dessen Entscheidung Paul nicht mehr angehen kann. Godard lässt offen, ob es sich dabei um Imaginationen Pauls handelt, der das psychologisierte antike Epos auf sich selbst bezieht, oder ob der auktoriale filmische Erzähler die Götterdarstellungen als schicksalsbestimmend inszeniert.⁴ Untermauert wird diese Interpretationslinie durch eine Visualisierung gegen Ende des Films: Paul ist auf dem Dach der Villa Malaparte, um sich von Fritz Lang zu verabschieden. Man hört den Namen „Odysseus“ rufen, was sich in diesem Moment auch auf Paul beziehen könnte. Danach kommt der Darsteller des Odysseus von der Gegenseite ins Bild. Beide sehen sich für einen Moment an und stehen still, der Schauspieler hat sein Schwert wie zum Angriff

3 *Le Mépris*, 01:17.

4 Im Manuskript findet sich davon noch nichts, dagegen war gegen Ende des Films eine Traumsequenz des schlafenden Paul angedacht, in welcher er in Umarmung mit Camille gezeigt wird (Godard/Moravia 2013, 81). Dieser Rückgriff auf den Roman ist entfallen, die verstärkte Bezugnahme auf die *Odyssee* scheint sich während des weiteren Arbeitsprozesses herauskristallisiert zu haben.

erhoben.⁵ Nach dieser Kunstpause trennen sich beide wieder. Hiermit stehen sich der antike Odysseus als Mann der Tat und der Odysseus des 20. Jahrhunderts als passiver Neurotiker frontal gegenüber (Abb. 1): „It is, in many ways, the quintessential image of the film: a final confrontation between the classical and the modern, framed specifically in terms of action and contemplation.“⁶



Abb. 1 *Le Mépris*, 1963, 01:36.

Diese Interpretation mag zunächst in sich stimmig erscheinen, dennoch bleiben Ungereimtheiten zurück. Der Produzent Prokosch, der einen neuen Action-Abenteuerfilm für den Massengeschmack wünscht, soll an einer psychologisch detaillierten Umdeutung der *Odyssee* Interesse haben?⁷ Offensichtlich unterläuft Godard gezielt das Hauptnarrativ durch das Konzipieren von Brüchen und Widersprüchen, ohne aber das Narrativ zur Gänze zu dekonstruieren.⁸

5 *Le Mépris*, 01:36.

6 Martin 2012, 162.

7 Vermutlich war der Romanautor Alberto Moravia entweder am Entstehungsprozess des Films *Ulisse* (Regie: Mario Camerini, Italien 1954) beteiligt oder besuchte das Filmset als Journalist. Die heute noch sehr ansprechende Verfilmung lässt sich nicht auf die neue psychologische Interpretation ein.

8 Die Götter der griechischen *Odyssee* werden im Film mit ihren lateinischen Namen bezeichnet, wodurch eine weitere Brechung stattfindet.

Die Aktivierung des Betrachters

In Rückgriff auf Roland Barthes regt *Le Mépris* nach der Interpretation von William Viney den Rezipienten an, *readerly* und/oder *writerly* zu reagieren.⁹ Man kann den Film als eine in sich geschlossene Handlung lesen (*readerly*) oder aber als Zuschauer eine teilnehmende Position einnehmen und den Film aktiv ergänzen, das Geschehen selbst ausdeuten und weiterschreiben (*writerly*). Immer wieder animiert der Film den Zuschauer dazu, auf diese Weise aktiv zu werden.

Der Film handelt nicht nur inhaltlich vom Drehen eines Films, er thematisiert das Filmemachen schon in seiner ersten Kameraeinstellung. Wir sehen Godards Kameramann Raoul Coutard, der Prokoschs Übersetzerin Francesca Vanini (oder doch die Schauspielerin Giorgia Moll?)¹⁰ in einer Parallelfahrt filmt. Zur Musik von Georges Delerue hören wir, wie Jean-Luc Godard selbst den Vorspann einspricht, anstatt dass er in Lauffiteln eingeblendet würde. Godards Stimme präsentiert uns seine Mitarbeiter, mit Nennen des verwendeten



Abb. 2 *Le Mépris* 1963, 00:01.

Filmmaterials Eastmancolor lenkt er den Blick auf die strahlenden Farben des Films, aber auch seine Künstlichkeit. Dazu zeigt er uns auf der Leinwand, wie Coutard eine Filmaufnahme für *Le Mépris* dreht (Abb. 2).¹¹ Godard macht mit dieser ersten Einstellung sichtbar, wie

⁹ Viney 2012, 150.

¹⁰ Macaux 2014, 129.

¹¹ Macaux 2014, 129.

der Film entsteht; ein Gedanke, der den Zuschauer somit über den gesamten Film hinweg begleitet. Auch die zeitliche Ebene wird nicht festgeschrieben, wenn die erste Aufnahme des Films zu sehen ist, aber der gesprochene Vorspann vermutlich erst nach dem Schnitt ergänzt wurde.¹² Godard spannt weitere Bezüge in die Film- und Geistesgeschichte, wenn Plakate von Filmen platziert oder Autoren wie Hölderlin oder Dante zitiert werden.¹³ So wurde der Verweis auf Rossellinis *Viaggio in Italia* (1954) von Godard sehr wahrscheinlich sogar nachträglich ergänzt, da der visuelle Übergang zweier Szenen dadurch auseinandergerissen wurde.¹⁴ Diese sichtbar ausgestellte Brechung verweist wiederum auf die Konstruktion des Films. Ähnliche Rupturen und bewusste Irritationen gibt es immer wieder, wenn etwa die Hintergrundmusik nicht nur gemäß filmischer Konvention leiser gedreht wird, um den Dialog verständlich zu halten, sondern Godard sie zur Gänze ausblendet.¹⁵ Immer wieder spricht Godard damit Zuschauer an, sich aktiv (writerly) mit dem Film auseinanderzusetzen.

Dieses Spiel wird auch jenseits des Films weitergetrieben, wenn Godard sich in Interviews zu *Le Mépris* äußert. Beispielsweise trage Paul ständig einen Hut in Anlehnung an Dean Martins Rolle in *Some came running* (USA 1958).¹⁶ An anderer Stelle behauptet Godard, der Hut sei notwendig geworden, nachdem Brigitte Bardot die Rolle zugesagt wurde. Dadurch sei Camille weniger stark psychologisch interpretierbar geworden, weswegen Paul durch den Hut ebenfalls schematischer gezeichnet werden sollte.¹⁷ Natürlich sind beide Annahmen nachvollziehbar, doch sind in dieser offenen Konstellation zusätzlich neue Interpretationsmöglichkeiten angelegt. So lässt sich Paul etwa – mit Blick auf die *Odyssee* – als Wanderer interpretieren, der selbst noch im Bad den Hut aufbruchsbereit aufbehält.¹⁸ Wenn dagegen, wie von Godard ursprünglich gewünscht, Kim Novak die Rolle von Camille übernommen hätte, wäre der Rückbezug auf ihre Rolle in Hitchcocks

12 Macaux 2014, 129. Im Manuskript ist diese Aufnahme noch nicht enthalten.

13 Ab der zwanzigsten Minute sind die Filmplakate von *Hatari!*, *Psycho* oder *Vanina Vanini* zu sehen.

14 Im Manuskript (Godard/Moravia 2013, 62 f.) ist explizit festgehalten, dass Camille durch einen Schnitt vom Dunklen ins Helle überführt werden soll. In *Viaggio in Italia* geht es ebenfalls um ein Ehepaar, welches sich während eines Besuchs von Neapel seiner eigenen emotionalen Leere bewusst wird. In einer Schlüsselszene werden beide Zeuge der Freilegung eines Gipsabgusses im antiken Pompeji, in welchem sich zwei Verstorbene noch im Tod umarmen. Eine Liebe, die das Ehepaar Joyce – vermutlich eine Anspielung auf James Joyce und damit seinen Roman *Ulysses* – in Gestalt von Ingrid Bergman und George Sanders bei sich schmerzlich vermisst.

15 *Le Mépris*, 01:07.

16 Marie 2006, 15.

17 Vimenet 1991, 29.

18 Gross 2012, 174.

psychologischem Thriller *Vertigo* (USA 1958) ein offensichtlicher Bezugspunkt gewesen. Das Gespräch zwischen Godard und Lang ein Jahr nach dem Dreh von *Le Mépris* eröffnet eine weitere Perspektive auf den Film und das Filmemachen.¹⁹

Le Mépris ist eine Adaption von Alberto Moravias Roman *Il disprezzo* („Die Verachtung“), in dem es wiederum um die Adaption der *Odysee* für das Kino geht.²⁰ Godard hält sich teilweise sehr nah an die Vorlage, wo nötig, werden Elemente frei umgestellt, entfernt oder ergänzt. So ist es in *Il disprezzo* der Regisseur Rheingold (der im Film zu Fritz Lang wird), der die psychologische Umdeutung von Odysseus vornimmt, wogegen der Autor Riccardo (Paul im Film) an Homers Original interessiert bleibt.²¹ Mit jedem weiteren Verweis scheint Godard einen neuen Ansatz, eine neue Interpretation seines Films anzubieten. Fernab antiker Mythologie verbinden etwa Harun Farocki und Kaja Silverman überzeugend die Versuchung des Autors, die eigene Schreibkraft für billiges Geld zu verkaufen, anstatt den eigenen Grundsätzen treu zu bleiben, mit dem christlichen Sündenfall und der Vertreibung aus dem Paradies.²²

Le Mépris und die Odysee

Auch mit Blick auf die *Odysee* lassen sich weitere, teilweise kontradiktorische Interpretationsangebote finden. James Wilkes hat die mögliche Rolle der homerischen Götter in *Le Mépris* untersucht.²³ Wenn Godards gesprochener Vorspann mit einem Zitat seines Mentors André Bazin endet, könnte man darin eine Art Musenanrufung sehen, wie sie auch zu Beginn der *Odysee* zu finden ist.²⁴ Die Kamera selbst könnte stellvertretend für eine allsehende Gottheit stehen,²⁵ Prokosch wird in seiner Wildheit in die Nähe des Kyklopen und Poseidonsohnes Polyphem gerückt und damit in die Göttersphäre verschoben. Fritz Lang mit seinem reichhaltigen Wissensschatz aus vergangenen Zeiten kann ebenso als jenseits des menschlichen Wissens stehend interpretiert werden.²⁶

19 Das Interview lief in der Reihe *Cinéastes de notre temps*, einer TV-Serie der Jahre 1964–1972, unter dem Titel: *Le dinosaure et le bébé: Dialogue en huit parties entre Fritz Lang et Jean-Luc Godard*.

20 Ungar 2014, 147.

21 Ungar 2014, 147.

22 Silverman/Farocki 2018, 59.

23 Wilkes 2012.

24 Wilkes 2012, 43.

25 Wilkes 2012, 45.

26 Wilkes 2012, 47.

As Jacques Aumont writes, they are all „living quotations [...] survivors of a vanished world“, which Godard uses to evoke a „distant, already heroized and mythicized past“. Once again, Homer is a shadow's breath away: his races of giants and magic sailors, inhabiting the „remote edges of the Epic“, as Clay puts it, are also a last reminder of the golden age in which gods communed directly with mortals.²⁷

Weiter ließe sich Fritz Lang wie Homer als Erzähler einer anderen, vergangenen Zeit lesen, als lebende Legende aus den Anfängen der Filmgeschichte. Zudem wird seine Person durch die Erwähnung der Einbestellung durch Goebbels 1933 und die sofortige Flucht nach Frankreich auch außerhalb des Filmschaffens verstärkt mythologisierend dargestellt.²⁸ Camille lässt sich nicht nur als Penelope interpretieren, Brigitte Bardot als einer der zu seiner Zeit meistfotografierten Stars der Welt ist in der Rolle der Camille fast zwangsläufig als eine moderne Aphrodite zu verstehen.

Ludovic Cortade bezieht auch die Interpretation der filmischen Landschaft mit ein. Demnach symbolisiere für Godard die mediterrane Landschaft auf Capri die antike Welt, die unberührte Natur, bevor sie durch Zivilisation mit all ihren Neurosen der Moderne kontaminiert wurde.²⁹ In der Welt der Antike seien Mensch und Natur noch harmonisch miteinander verbunden gewesen, wie Fritz Lang erklärt. Im Manuskript vermerkt Godard zu dem Gespräch zwischen Lang und Paul, der Weg sei wild und verwachsen, womit er für diesen Austausch über die *Odyssee* die besondere Naturnähe visuell unterstreicht.³⁰ Im Kontrast dazu wird Prokoschs Anwesen, die Villa Malaparte, als „roter Bunker über dem Meer“³¹ bezeichnet, der in der Harmonie der Natur einen dezidierten Störfaktor darstellt.

Zur Erzählstruktur der *Odyssee* – vom Erzählen erzählen

Nicht nur Aspekte der Handlung oder einzelne Figuren erhalten durch den Bezug auf die *Odyssee* weitere Bedeutungsebenen, punktuell lohnt auch die Gegenüberstellung der Erzählstruktur des Films mit derjenigen der *Odyssee*. Als die Szene vorbereitet wird, in welcher Nausikaa und ihre Dienerinnen Odysseus am Strand auffinden, hört man in der

27 Wilkes 2012, 48.

28 *Le Mépris*, 00:09.

29 Cortade 2014, 157.

30 Godard/Moravia 2013, 68.

31 Godard/Moravia 2013, 69.

Tonspur einen Mitarbeiter des Films fragen: „Che piano è questo? È l’episodio dei ciclopi.“³² Die Szene, in welcher ausschließlich Odysseus, Nausikaa und ihre Dienerinnen Thema sind, wird als *Episode der Kyklopen* bezeichnet.

Aber in der *Odyssee* erfahren die Phäaken nur durch Odysseus selbst von seinen Abenteuern bei Polyphem auf der Kyklopeninsel, der auktoriale Erzähler enthält sich jeden Kommentars. Genaugenommen lässt sich auch innerhalb der Welt der *Odyssee* und ihrer Gesetzmäßigkeiten nicht eindeutig klären, ob Odysseus dieses Abenteuer – von dem es keine weiteren überlebenden Zeugen gibt – nach Gutdünken ausschmückt, neu gestaltet oder sogar erfindet.³³

Die Kunst des Erzählens tritt in den Vordergrund. So weisen einzelne Erzählungen in der *Odyssee* mitunter bewusste Mehrdeutigkeiten oder sogar Widersprüche auf. Beispielsweise stellt sich Helena vor Telemach als Beschützerin von Odysseus dar, als dieser Troja ausspionierte; ihr Mann Menelaos dagegen erzählt, wie sie durch Rufen die Krieger im hölzernen Pferd dazu bringen wollte, sich zu verraten.³⁴ Helena selbst stellt sich als heimliche Verbündete der Griechen dar, Menelaos präsentiert sie im Gegenteil als ihrem dritten Ehemann Deiphobos, den sie nach Paris’ Tod geehelicht hatte, treu ergebene Trojanerin.

Mehrere Male nimmt Odysseus andere Identitäten an und muss die dazu passenden Biographien erfinden, sogar Athene selbst spielt er vor, von der Insel Kreta zu stammen und wider Willen auf Ithaka angelandet zu sein.³⁵ Je nachdem, wem Odysseus begegnet, passt er seine Erzählungen an das jeweilige Gegenüber an, auf Seiten des Erzählers wie des Rezipienten findet eine Subjektivierung der Geschichte statt.³⁶ Ähnliches könnte man für *Le Mépris* konstatieren: Der Zugriff auf die *Odyssee* geschieht aus der jeweiligen subjektiven Perspektive des Einzelnen heraus: Der eine sieht in ihr die eigene Ehekrise gespiegelt, der andere einen überzeitlichen Mythos, der dritte einfache Unterhaltung.

Mit Blick auf Pauls Situation ließe sich ergänzen, dass auch in der *Odyssee* über Erzählungen der Bezug auf die eigene Lebenswirklichkeit hergestellt wird: „Während die beiden Spartaner und Telemach Odysseus beklagen, richtet sich der Schmerz des Peisistratos auf eigenes Leid, das die Geschichte des Odysseus in ihm wachruft.“³⁷ Ebenso bezieht Paul

32 *Le Mépris*, 01:12.

33 Grethlein 2017, 38, 121.

34 Grethlein 2017, 64 f.

35 Grethlein 2017, 190.

36 Grethlein 2017, 187.

37 Grethlein 2017, 64.

die psychologische Interpretation der *Odyssee* auf sich selbst, wenn es sich um die Beziehung von Odysseus und Penelope handelt.

Nicht nur treten Sänger auf, die von frühern Heldentaten künden, von Odysseus erfährt man zunächst sogar nur aus zweiter Hand. Während schon in den ersten Zeilen der *Ilias* der Name Achill fällt, werden zu Beginn der *Odyssee* die Taten des „vielgewanderten Mannes“ aufgerufen, aber sein Name wird nicht genannt. Bis zum vierten Gesang handeln die Gesänge der *Odyssee* von Telemach auf der Suche nach Informationen zu seinem Vater, im fünften Gesang wird Odysseus erstmals in die Erzählung eingeführt. Auch bei den Phäaken gibt sich Odysseus anfangs nicht zu erkennen. Gesänge vom Kampf um Troja bringen ihn dazu, sich zu offenbaren, geradezu, als würde er erst durch die Erzählung zu Odysseus werden. Er selbst wird allegorisch mit einem Sänger verglichen, kurz bevor er die Freier in Ithaka tötet.³⁸

Die *Odyssee* handelt nicht nur von den Irrfahrten des Odysseus, sondern thematisiert das Erzählen selbst immer wieder, zunächst erwartungsgemäß über die Musenanrufung, aber auch im weiteren Verlauf der *Odyssee*. Die Macht der Erzählung wird auf unterschiedlichste Weise heraufbeschworen, wenn durch die Erzählkunst die Zuhörer zu Tränen gerührt werden können; wenn Odysseus erst durch seine Erzählungen seine eigene Identität wiedergewinnt; wenn er erst durch seine Erzählungen von seinen nächsten Anverwandten und Penelope wieder als Odysseus erkannt wird; wenn seine Schutzgöttin Athene sogar die Nacht verlängert, damit das endlich wieder vereinte Ehepaar Zeit genug hat, sich voneinander zu erzählen.

Konstruktion eines Mythos

Die Art und Weise, wie erzählt wird, scheint entscheidend zur Konstruktion der mythisch-entrückten Welt von *Ilias* und *Odyssee* beigetragen zu haben:

Die homerische Kunstsprache erschafft einen eigenen Kosmos, der schon der Lebenswelt des antiken Publikums entrückt war. Alte Formen und nicht mehr gebräuchliche Wörter verleihen dem Epos eine Patina und drücken formal die Kluft aus, welche die Helden von der Gegenwart trennt und in den folgenden Versen ein prägnantes Bild gefunden hat (Il. 20.285–7):

38 Grethlein 2017, 99 f.

... Doch der ergriff einen Feldstein mit der Hand,
Aineias, ein großes Werk, wie nicht zwei Männer ihn tragen,
So wie jetzt die Sterblichen sind; doch der schwang ihn leicht auch allein.

Der Eindruck, den die homerische Sprache auf die Griechen machte, zeigt sich nicht zuletzt darin, daß bis in die Kaiserzeit Dichter, aber auch Prosa-Autoren homerische Wörter in ihre Texte einflochten, wenn sie Erhabenheit anstrebten oder etwas als ehrwürdig darstellen wollten.³⁹

Erst die bewusste sprachliche und zeitliche Distanz zur eigenen Lebenswelt scheint dem Mythos Raum geben zu können. Vielleicht liegt gerade darin das Problem einer filmischen Umsetzung: Sobald man einen Mythos vergegenwärtigen möchte, wird dieser zerstört, die mythische Distanz und damit der Mythos selbst gehen verloren. In diesem Zusammenhang erscheint auch die Figur der Übersetzerin Francesca in neuem Licht, die im Roman nicht existiert und für den Film neu geschaffen wurde: Im Normalfall werden sprachliche Distanzen durch Übersetzungsarbeit verringert, Godard macht diese aber selbst zum Problem. Zum einen konstruiert Francescas Arbeit eine künstliche Distanz zwischen den einzelnen Personen; nach der gängigen Filmkonvention würden alle Filmfiguren dieselbe Sprache sprechen. Zum anderen wird die Schwierigkeit oder sogar Unmöglichkeit einer adäquaten Übersetzung in den Vordergrund gerückt, wenn Francesca eigene Interpretationen liefert, die mit der eigentlichen Aussage nichts oder nur wenig zu tun haben.⁴⁰ Im Kontext eines Films über eine Romanadaption, der gleichzeitig auf einer Romanadaption beruht, wird damit die Frage nach der angemessenen Übersetzung des Romans in den Film aufgerufen. Dieselbe Übersetzungsproblematik steht für eine Verfilmung der *Odysee* im Raum.

Die 1920er waren die Jahre der legendären Stummfilme von Fritz Lang. Wenn Godard ihn in *Le Mépris* zeigt, wird die Verbindung in diese Frühzeit des Kinos unausgesprochen mitgedacht. Interessanterweise bleiben weitere Bezüge in Form von verbalen Referenzen oder Photographien auf diese Zeit ausgespart. Man sieht Fritz Lang in *Le Mépris* meistens reflexiv-bedächtig oder ins Gespräch vertieft, im Vorführraum bleibt er ruhig und passiv. Es sind die Mitarbeiter des Films, die handeln, die personifizierte Filmgeschichte, der Regisseur Fritz Lang selbst, wird dagegen nur in der letzten Szene in Aktion gezeigt, wenn er sich neben die Kamera stellt und die letzte Klappe im Film geschlagen wird. Als bestünde die Gefahr, den Mythos Lang zu zerstören, wenn er zu sehr in den filmischen Alltagsbetrieb der

39 Grethlein 2017, 31.

40 *Le Mépris*, 01:25. Auf die Spitze getrieben wird aus einem „No“ von Prokosch durch Francesca eine ausgreifende französische Erläuterung.

Jetztzeit eingebunden würde. Dagegen sind Allusionen auf ihn als einen letzten idealistischen Filmemacher aus vergangener Zeit möglich, die jeweils zur Mythifizierung des Regisseurs Fritz Lang weiter beitragen; über die *Odyssee* wird zusätzlich die Parallele von Fritz Lang zu Homer als einen auf uns gekommenen Erzähler aus der ‚filmischen Antike‘ gezogen.

Auch die *Odyssee* wird in *Le Mépris* immer wieder thematisiert, ohne dass sie ernsthaft gezeigt würde. Wenn, dann werden jegliche Versuche einer filmischen Umsetzung im selben Moment wieder dekonstruiert. Dahingehend ließe sich auch das Schlussbild neu interpretieren: Auf Pauls Frage nach der heute anstehenden Aufnahme antwortet Fritz Lang: „Der Blick Odysseus‘, wenn er seine Heimat wieder sieht.“⁴¹ Allerdings gibt es diese Stelle nicht in der *Odyssee*. Odysseus bekommt die Ankunft nicht mit, er wird sogar im Schlaf von den Phäaken vorsichtig an Land getragen.⁴² Lang inszeniert die immer wieder beschworene Sehnsucht nach Ithaka. Aber weder Odysseus noch wir können am Horizont etwas erkennen, Ithaka



Abb. 3 *Le Mépris* 1963, 01:38.

bleibt eine Imagination, die Leinwand Wunsch- und Interpretationsfläche für das Heimweh, auf Griechisch *Nostalgie* (Abb. 3).⁴³ Das vielbeschworene letzte Wort des Films ist Godards „Silence“ (welches nochmals als „silenzio“ wiederholt wird). Man könnte ergänzen: Wenn

41 *Le Mépris*, 01:38.

42 *Od.* 13.116–119.

43 Die Wörter *nostos* und *algos* werden schon in den ersten Zeilen, im Proöm der *Odyssee* genannt (*Od.* 1.4 f.). Für diesen Hinweis und den weiteren regen Austausch zum Thema bin ich Gregor Bitto sehr zu Dank verpflichtet.

man den Mythos der Odyssee durch eine filmische Umsetzung nur zerstören würde, bleibt nur die nostalgische Erinnerung im Schweigen. Gleichzeitig hat Godard durch einen Film über das filmische Erzählen und das punktuelle Aufgreifen der *Odyssee* seine ganz eigene, persönliche Adaption der *Odyssee*, einer Erzählung über das Erzählen geleistet.

Filmographie

Le Mépris (1963) = *Le Mépris* 1963 (Regie: Jean-Luc Godard). Frankreich/Italien. DVD, 99 Min. Arthaus.
Le dinosaure et le bébé (1967) = *Le dinosaure et le bébé. Dialogue en huit parties entre Fritz Lang et Jean-Luc Godard* (Regie: André Labarthe). TV-Serie *Cinéastes des notre temps*, 1964–1972 [1967 Erstaussstrahlung].

Bibliographie

- Conley, Tom / Kline, T. Jefferson (Hrsg.) (2014): *A Companion to Jean-Luc Godard*. Chichester, West Sussex: Wiley Blackwell (= Wiley Blackwell Companions to Film Directors, 10).
- Cortade, Ludovic (2014): „Le Mépris: Landscapes as Tragedy“, in: Conley/Kline 2014, 156–170.
- Gardener, Colin (2019): „It's not Blood, it's Red': Color as Category, Color as Sensation in Jean-Luc Godard's *Le Mépris*, *Pierrot le Fou*, *Weekend* and *Passion*“, in: *Criticism* 61:2, 245–270 [<https://www.jstor.org/stable/10.13110/criticism.61.2.0245>].
- Godard, Jean-Luc/Moravia, Alberto (2013): *Le Mépris. Le Manuscrit*. Paris: Éditions des Saint Pères.
- Grethlein, Jonas (2017): *Die Odyssee. Homer und die Kunst des Erzählens*. München: C. H. Beck.
- Gross, Jonathan (2012): „In Translation: re-conceptualising ‚home‘ through ‚Le Mépris‘ and its source texts“, in: MacCabe/Mulvey 2012, 168–178.
- Macaux, Emily (2014): „A Postmodern Consideration of Jean-Luc Godard's *Le Mépris*“, in: Conley/Kline 2014, 128–142.
- MacCabe, Colin / Mulvey, Laura (Hrsg.) (2012): *Godard's Contempt. Essays from the London Consortium*. Malden, MA: Wiley-Blackwell (= Critical Quarterly book series, 5).
- Marie, Michel (2006): *Comprendre Godard. Travelling avant sur ‚À bout de souffle‘ et ‚Le Mépris‘*. Paris: Colin.
- Martin, Richard (2012): „So What Am I Supposed To Do?‘ Thoughts of Action and Actions of Thought in Godard's *Contempt*“, in: MacCabe/Mulvey 2012, 157–167.

- Pischel, Christian (2013): „,Include me out'. Odysseus on the Margins of European Genre Cinema: Le Mépris, Ulisse, L'Odissea“, in: Renger, Almut-Barbara / Solomon, Jon (Hrsg.): *Ancient Worlds in Film and Television. Gender and Politics*. Leiden/Boston, MA: Brill (= Metaforms), 195–214.
- Schleicher, Harald (1991): „LE MÉPRIS von Jean-Luc Godard“, in: ders.: *Film-Reflexionen: Autothematische Filme von Wim Wenders, Jean-Luc Godard und Federico Fellini*. Tübingen: Niemeyer (= Medien in Forschung + Unterricht, Ser. A, 32), 90–131.
- Silverman, Kaja / Farocki, Harun (2018): *Von Godard sprechen*. Mit einem Vorw. von Hanns Zischler. Aus dem Englischen übers. von Roger M. Buergel. Hrsg. von Doreen Mende. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König (= Neuer Berliner Kunstverein: n.b.k.-Diskurs, 11) [zugleich Harun Farocki: *Schriften*, Bd. 2].
- Ungar, Steven (2014): „Totally, Tenderly, Tragically ... and in Color: Another Look at Godard's ,Le Mépris'“, in: Conley/Kline 2014, 143–155.
- Vimenet, Pascal (1991): *Le Mépris, Jean-Luc Godard*. Paris: Hatier.
- Viney, William (2012): „,Not necessarily in that order': Contempt, Adaptation and the Metacinematic.“, in: MacCabe/Mulvey 2012, 148–156.
- Wilkes, James (2012): „,O Gods...' Hidden Homeric Deities in Godard's ,Le Mépris'“, in: MacCabe/Mulvey 2012, 42–51.

Abbildungsnachweise

Abb. 1–3: *Le Mépris* 1963. Frankreich/Italien. DVD, 99 Min. Arthaus, Screenshots.