

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 35 (1993)
Heft: 191

Artikel: Jean-Luc (ré)elle : qu'est-ce qu'il sait d'elle? : Männermythen und Frauenbilder im Frühwerk von Jean-Luc Godard
Autor: Brändli, Sabina
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867048>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 17.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

.....

Jean-Luc (ré)ELLE

Qu'est-ce qu'IL sait d'ELLE?

Männermythen und Frauenbilder
im Frühwerk Jean-Luc Godards



UNE FEMME MARIÉE

Silence
Apprenez en silence deux ou
trois choses que je sais d'ELLE
ELLE, la cruauté du néo-capitalisme
ELLE, la prostitution
ELLE, la région parisienne
ELLE, la salle de bains que n'ont pas 70%
des Français
ELLE, la terrible loi des grands ensembles
ELLE, la physique de l'amour
ELLE, la vie d'aujourd'hui
ELLE, la guerre du Vietnam
ELLE, la call-girl moderne
ELLE, la mort de la beauté moderne
ELLE, la circulation des idées
ELLE, la gestapo des structures ...

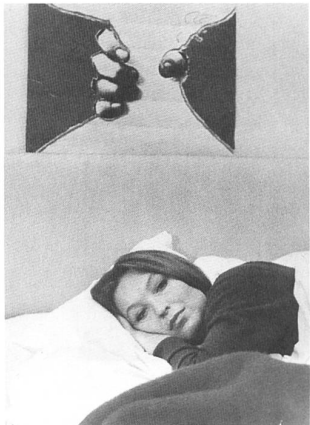
Filmtrailer von 2 OU 3 CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE

«Wir können euch nicht verzeihen, dass ihr nie Mädchen gefilmt habt, so wie wir sie mögen, Jungen, denen wir täglich begegnen,» schrieb ein junger, wütender Filmkritiker 1959 in der Zeitschrift «Arts». Er rechnete damit mit dem sogenannten «cinéma de papa» ab, das «die Dinge» nie so gefilmt hatte, «wie sie sind». Bevor mit *A BOUT DE SOUFFLE* (1959) aus dem Kritiker der

Filmemacher Jean-Luc Godard wurde, attackierte er alles, was zwar Rang und Namen haben mochte, doch – gemäss Godard – falsche Filme, mit falschen Protagonisten machte. Doch als er dann die ersten eigenen Filme realisierte, musste er sich selbst den Vorwurf gefallen lassen, falsche Figuren zu zeigen. Insbesondere die Frauenfiguren schienen einen misogynen Filmautor zu entlarven, so dass sich bereits im ersten Godard-Buch, das nur drei Jahre nach *A BOUT DE SOUFFLE* erschien, der Buchautor Jean Collet bemüssigt fühlte, den Vorwurf von Godards scheinbarer Frauenfeindlichkeit zu entkräften. Erfolglos. Das Vorurteil hat sich hartnäckig bis in die Gegenwart gehalten und die verschiedenen Schaffensphasen Godards problemlos überdauert.

Unbeirrt von diesem Vorwurf hat sich Godard schon in den frühen sechziger Jahren der Problematik von Starsystem und Prostitution, von Pornographie und Frauenausbeutung angenommen und durch allerlei Provokationen wichtige Denkanstösse vermittelt. Dies alles noch vor der Aufbruchstimmung in der *neuen* Frauenbewegung Ende der sechziger Jahre, zu einer Zeit also, als die Frauen hinter der Kamera noch mit der Lupe gesucht werden mussten.

Bei näherem Hinsehen zeigt sich gar, dass sich das Thema "ELLE" wie ein roter Faden durch das Werk von Jean-Luc Godard zieht. Obwohl Godard im Laufe seiner Politisierung und Radikalisierung die gesellschaftliche Realität immer auch als Ganzes im Visier hatte, stellte er doch die Frauen ins Zentrum. Wenn er zwei oder drei Dinge über die Pariser Banlieues, über das moderne Leben oder die fatalen Strukturen des Kapitalismus wissen wollte, so befragte er zunehmend häufiger Frauen. Jean-Luc Godard demonstriert in seinem Frühwerk die Leiden und Zumutungen des entfremdeten Menschen im Kapitalismus am Beispiel der verkauften Frau. Die "condition humaine" der Hochkonjunktur der sechziger Jahre ist am deutlichsten an der "condition féminine" darstellbar. Die Respekt erheischende Prostituierte ist ihm Sinnbild par excellence des entwürdigenden modernen Lebens.



2 OU 3 CHOSES QUE
JE SAIS D'ELLE

Bübischer Gangster

Das Paradebeispiel der Nouvelle Vague, Jean-Luc Godards *A BOUT DE SOUFFLE*, ist nicht nur ein Klassiker der Filmgeschichte, der mit seinem frischen und frechen Stil die Filmsprache revolutionierte. Sein Erstling ist auch Spiegel des Zeitgeistes in der jungen Generation am Ende der moralinsauren und konsumorientierten fünfziger Jahre. Die grossen Massen des Publikums, die sich weder für filmgeschichtliche Errungenschaften noch für technische Tricks interessierten, bewunderten zwei neue Stars und hielten sich an die trotz moderner Erzählweise noch problemlos verständliche Story.

Als Godard nach seinem Kurzfilm *CHARLOTTE ET SON JULES* (1959) den jungen Jean-Paul Belmondo in seinem ersten Langspielfilm als Hauptdarsteller einsetzte, war Belmondo wie Godard ein Nobody. Beide wurden mit *A BOUT DE SOUFFLE* über Nacht berühmt. Belmondo, als Star gewissermassen mit der Nouvelle Vague geboren, wurde zum eigentlichen Maskottchen der

neuen Welle. Mit der ihm eigenen Mischung aus sportlicher Aktivität, Zynismus und jugendlicher Unbekümmertheit kreierte er einen neuen Typus des jungen Stars. Er schien alles spielen zu können und drehte bald auch im Ausland mit prestigeträchtigen Regisseuren. Wenig später verglich man ihn bereits mit den grossen seines Faches, mit James Dean, James Cagney, Jean Gabin und Michel Simon (den er in *PIERROT LE FOU* umwerfend komisch karikiert) und nicht zuletzt mit Humphrey Bogart. Mit Bogart identifiziert sich Belmondo als Michel Poiccard in *A BOUT DE SOUFFLE* augenzwinkernd: Sieht Poiccard eine Fotografie des Vorbilds oder ein Plakat wie *PLUS DURE SERA LA CHUTE* (*THE HARDER THEY FALL*, Regie: Mark Robson, 1956, der letzte Film Bogarts), schneidet er Grimassen und streicht sich, in der berühmten Geste, den Daumen über die Lippen. Sogar angesichts des Todes bleibt er der Gestik des Stars treu. Der running gag gerät nicht nur zur Hommage an den Unsterblichen unter den männlichen Idolen: Belmondo katapultierte sich durch den impliziten Vergleich selbst in den Olymp der Grossen, bald schon haftete auch ihm das gewisse Etwas des Stars an.

Der bübische Gangster Michel Poiccard ist der Held des Streifens. Belmondo unterhält sich verschwörerisch mit dem Kinopublikum und wünscht es zum Teufel, für den Fall, dass es weder Meer noch Frankreich lieben sollte:

Michel: J'aime beaucoup la France ... Si vous n'aimez pas la mer ... Si vous n'aimez pas la ville ... allez vous faire foutre!

Die übrigen Figuren sehen (bis zur Schlusszene) nicht über die Grenzen der Leinwand hinaus, kommunizieren direkt nur mit ihregleichen, mit Filmfiguren. Michel Poiccard ist ein Schlitzohr, das nicht nur den Bonzen die teuren Schlitten klaut, sondern auch das Portemonnaie der kleinen Freundinnen um ein paar Scheine erleichtert. Leichtfertig knallt er einen Bullen ab,



PIERROT
LE FOU



A BOUT DE SOUFFLE

ist auf der Flucht und ständig irgendwelchen dubiosen Geldaffären auf den Fersen. Ansonsten ist er ein recht einfaches Gemüt. Italien, die Sonne, das Meer ist alles, was sein Herz begehrt. Nur die geliebte Patricia fehlt ihm noch zum Glück. Seine Fixierung auf das berühmte "Eine" weiss er durchaus mit Charme zu vertreten. Patricia nimmt es ihm deshalb nicht übel, wenn er den von ihr hochverehrten Schriftsteller William Faulkner, den Autor von «The Wild Palms», schnoddrig für einen ihrer Bettgespielen hält.

Patricia: Dis ce que tu veux ça m'est égal, je vais mettre tout ça dans mon livre.

J'écris un roman. Pourquoi pas moi?

Qu'est-ce que tu fais?

Michel: J'enlève ton chandail.

Patricia: Pas maintenant, Michel.

Michel: Oh! tu es énervante, à quoi ça rime?

Patricia: Tu connais William Faulkner?

Michel: Non, qui est-ce? Tu as couché avec lui?

Patricia: Mais non, mon coco.

Michel: Alors, je me fous de lui. Enlève ton jersey.

Patricia: C'est un romancier que j'aime bien, tu as lu «Les Palmiers Sauvages»?

Michel: Je te dis que non, enlève ton chandail.

Patricia: Ecoute. La dernière phrase, c'est très beau: «Between grief and nothing, I

will take grief.» (Entre le chagrin et le néant je choisis le chagrin) Et toi, tu choisirais quoi?

Michel: Montre tes doigts de pieds. C'est très important les doigts de pieds chez une femme, rigole pas.

Patricia: Tu choisirais quoi?

Michel: Le chagrin, c'est idiot. Je choisis le néant. C'est pas mieux mais le chagrin c'est un compromis. Il faut tout ou rien.

Burschikoses "bad girl"

Jean Seberg spielt als Patricia Franchini eine Amerikanerin in Paris. Sie verkauft auf den Champs-Élysées die «New York Herald Tribune», liest berühmte Werke der amerikanischen Literatur, pinnt in ihrem Dachzimmer eifrig Reproduktionen berühmter Meisterwerke der Malerei an die Wand und will beruflich etwas erreichen – im Gegensatz zu Poiccard auf legalem Weg. Sie ist zwar eine der Filmfrauen aus Jean-Luc Godards Reich, die nicht im Sexbusiness landet, doch sie hat Mühe, Beruf und Liebesdinge auseinanderzuhalten. Wenn sie mit ihrem Arbeitgeber von der «New York Herald Tribune» ein Techtelmechtel haben muss, um von diesem mit ihrem ersten journalistischen Auftrag betraut zu werden, so zeigt sich bereits hier die später von Godard ausführlich behandelte alltägliche Prostitution im Arbeits- und Geschäftsleben. Allerdings ist hier keine demonstrative, entrüstete Distanzierung durch den Autor auszumachen,

wie sie beispielsweise Claude Goretta in *LA PROVINCIALE* (1981) vollzieht. Bei Patricias Debut als Journalistin, an der Pressekonferenz des Schriftstellers Parvulesco, interessiert sich der Befragte mehr für ihr gestreiftes Kleid als für die professionellen Fragen der Journalistenschar. Die Polizei schliesslich stellt ihr berufliches Fortkommen vollends in Frage. Die Kommissare drohen der Ausländerin mit der Fremdenpolizei. Sollte sie ihren Liebhaber Poiccard nicht denunzieren, würde sie Probleme mit der Arbeitsbewilligung bekommen.

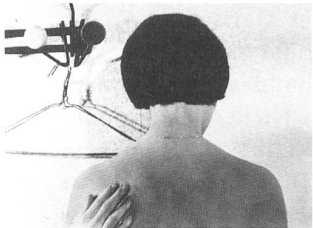
Die Schauspielerin Jean Seberg war im Gegensatz zu Jean-Paul Belmondo bereits mit einem Image behaftet, als sie die Rolle der Patricia übernahm. In *SAINT JOAN* (1957) von Otto Preminger, der auch erfolgreich im Genre des Film Noir gearbeitet hat, und insbesondere in dessen Verfilmung von Françoise Sagens *BONJOUR TRISTESSE* (1958) hatte sie eine Hauptrolle gespielt. Für den Preminger-Fan Godard schien sich der Ruhm des Regisseurs auf die Schauspielerin zu übertragen. Dieser Umstand hat den jungen Filmemacher wohl dazu bewogen, einen Grossteil des mageren Budgets für den kleinen Star aus Amerika aufzuwenden. Für das Kinopublikum war jedoch die Rolle wichtiger, die Seberg in *BONJOUR TRISTESSE* gespielt hatte. Die sexuelle Freizügigkeit und die skeptische Melancholie der Romane Sagens machten damals Furore, weil die unkomplizierte Erotik auffallend mit der Prüderie der fünfziger Jahre kontrastierte. In *BONJOUR TRISTESSE* liess Sonne und Meer in der jungen Heldin unmoralische, weil nicht mit Eheabsichten verbundene, erotische Gefühle spriessen. Etwas vom Touch dieser Figur blieb an der Schauspielerin haften, die dann in *A BOUT DE SOUFFLE* so gut zu Michel Poiccard passt, der in der berühmten Szene im Auto Meer und Sonne besingt. Für heutige Zuschauer kaum mehr verständliche Spielereien betonten darüber hinaus die Bezüge zum Reich der damaligen Bestsellerautorin. Der Schriftsteller Parvulesco, von Jean-Pierre Melville gespielt, wird an der Pressekonferenz beiläufig nach seinem Musikgeschmack gefragt: «Aimez vous Brahms?» So heisst aber auch der Titel eines Romans von Sagan, der im Produktionsjahr von *A BOUT DE SOUFFLE* erschien.

Das Premierenpublikum von Godards Erstling verstand diese Anspielung genauso, wie es in Michel Poiccards Frage, wann Patricia ihn lieben werde, «Dans un mois, dans un an?», einen Roman der Erfolgsautorin erkannte.

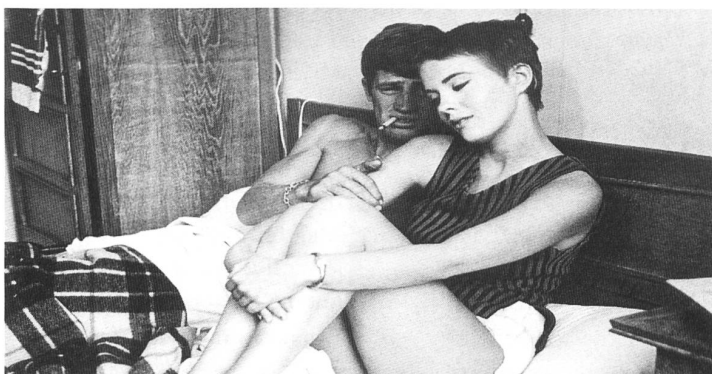
Die androgyne, fragile Jean Seberg stand ähnlich wie vor ihr Audrey Hepburn als Typus in krassem Gegensatz zu den Busenwundern und Sexbomben der fünfziger Jahre. Mit Hosen und Kurzhaarschnitt verkörperte sie nicht nur ein anderes Frauenbild als eine Marilyn Monroe, Jane Russel oder Anita Ekberg, Seberg stellte zudem den Gegensatz zur Brigitte Nationale dar. B. B. war mit dem kommerziellen Auftakt der Nouvelle Vague, mit Roger Vadims *ET DIEU CRÉA LA FEMME* (1956) definitiv zum Superstar geworden. Als ewig lockendes Weib provozierte die Bardot mit Schmolmund, wogendem Busen, nackter Haut und unverbrauchter, durch keine Hemmungen komplizierte Lolita-Erotik unzählige männliche Verehrer – und weibliche Bardot-Kopien.

Doch trotz des oberflächlichen Modernisierungsschubs in Sachen Frauenbild präsentiert Godard in seinem Erstling altbekannte Mythen. Die Kerngruppe der Nouvelle Vague, Godard, Truffaut, Rivette, Rohmer und Chabrol, war der Filmgeschichte verpflichtet wie keine Generation von Filmemachern zuvor. Als bewährte Filmkritiker der «Cahiers du cinéma» war ihnen die Analyse der aktuellen Filmproduktion und die Entdeckung vergessener oder unterschätzter Filmgrössen tägliches Brot. Den filmverrückten Dauergästen der Cinémathèque Française und der Filmklubs war das Sehen von Filmen jedoch nicht nur Profession, sondern *Passion*. Kein Wunder flochten die unermüdlichen Kinogänger in ihren ersten eigenen Filmen häufig kleine Hommagen ans Kino ein.

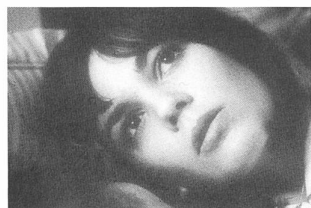
Auf Godard trifft dies in ganz besonderem Masse zu: sein Kopf schien am Ende seiner Zeit als Kritiker regelrecht von Filmbildern überzuquellen. Mit seinem Erstling *A BOUT DE SOUFFLE* war er noch ganz den Filmmythen aller möglichen Gattungen verpflichtet. Der ganze Film mit seinem billig erscheinenden Schwarz-Weiss ist



VIVRE SA VIE
UNE FEMME MARIÉE



A BOUT DE SOUFFLE



UNE FEMME MARIÉE
MASCULIN-FÉMININ

den B-Pictures gewidmet. Die Präsenz des Regisseurs Jean-Pierre Melville verweist auf die série noire, die französische Variante des Film Noir. Der Held auf der Flucht mit Hut und Zigaretten, die reichlich undurchsichtige Krimihandlung, sowie die unzähligen Anspielungen auf Humphrey Bogart verweisen auf Gangsterfilme. Der tragische Filmschluss schliesslich fand sich weder in der Realität der Zeitungsnotiz, die dem Drehbuchschreiber François Truffaut als zündende Idee diente, noch in Truffauts Szenario. Den filmogenen Tod des Gejagten hat der Filmfreak Godard in Marcel Carnés *QUAI DES BRUMES* (1938) gesehen und diesem nachempfunden. Angesichts der unzähligen Filmzitate und Mini-Hommagen liegt es nahe, den Verrat Patricias, der wiederum in Carnés Klassiker nicht vorkommt, auf einen anderen Filmmythos zurückzuführen. Könnte es nicht sein, dass Patricia sich trotz ihres androgynen (und daher untypischen) Aussehens, als *Femme fatale*, als untreue Frau erweist, die dem Mann zum Verhängnis wird, nur weil dieser Mythos eine gewisse kinematographische Tradition hat? Patricia verrät den Tunichtgut Michel nicht nur aus Angst vor der Fremdenpolizei und weil sie auf der Seite der Legalität steht, sondern auch, weil sich die Frauen im Film Noir nun mal häufig als untreue "bad girls" erweisen.

Godard gab anfangs seiner Karriere zwar noch wie sein Kollege Truffaut das *Nouvelle-Vague-Credo* zum besten, nach dem nur Filme über Menschen und Milieus zulässig seien, welche die Filmemacher kennen. Richard Roud bemerkte allerdings bereits 1967 maliziös, dass Godard am Anfang noch so wenig von der Welt gewusst habe, dass er nur auf die Mythen des Kinos zurückgreifen konnte. So orientiert sich *A BOUT DE SOUFFLE* nicht zuletzt an amerikanischen Thrillern wie *SCARFACE*, weil der aus gutbürgerlichem Hause stammende Jean-Luc Godard keine Ahnung vom realen Unterweltsmilieu hatte.

Biographisches, Verliebttes und weibliche Mitarbeit

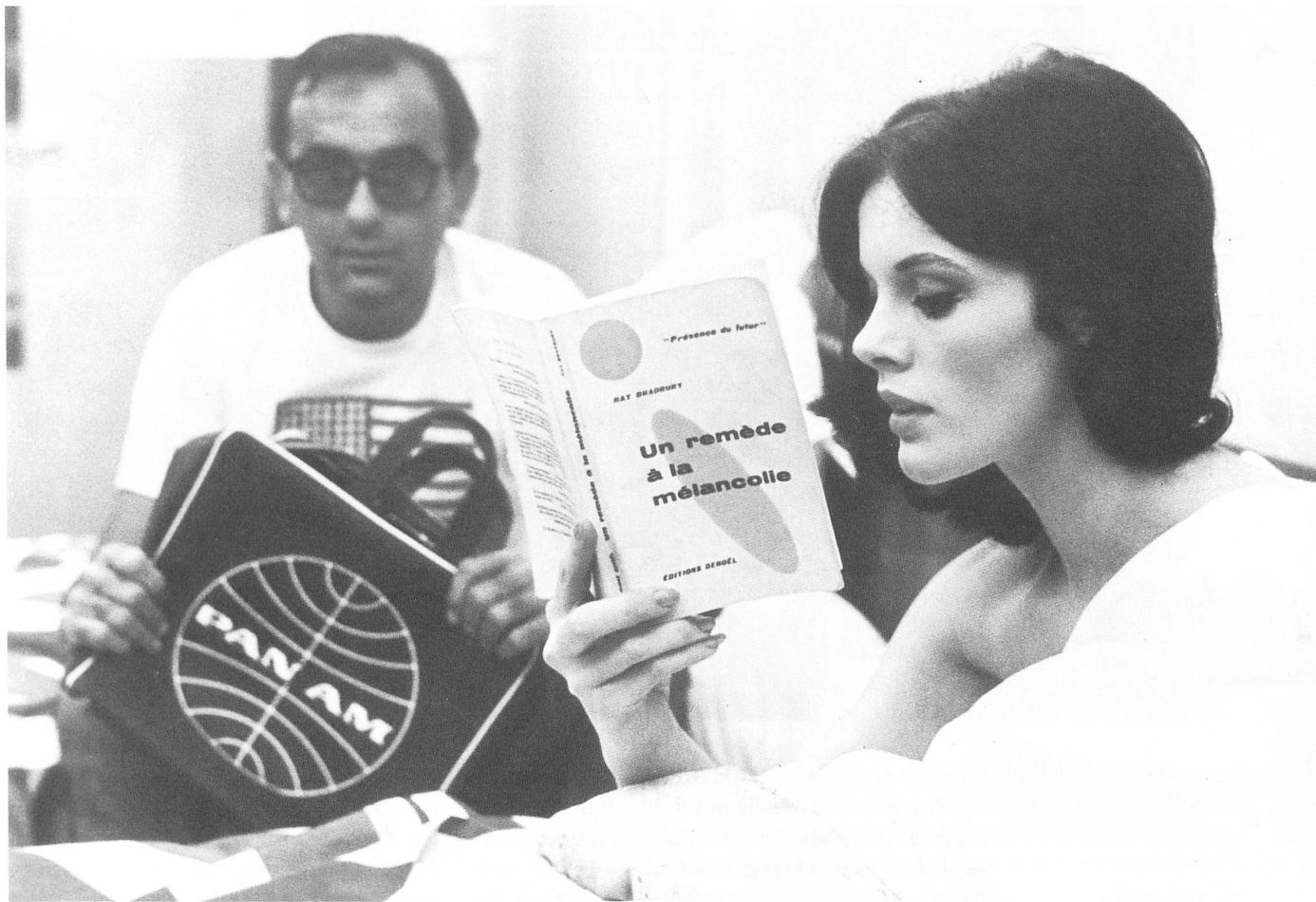
Bereits in Godards zweitem Langspielfilm, dem sofort verbotenen *LE PETIT SOLDAT* (1960), einem konfusen Film über die konfuse Atmo-

sphäre in der Zeit des Algerienkrieges, tauchte ein anderes Frauenbild auf. Die mädchenhafte Anna Karina unterschied sich nicht nur von der androgynen Jean Seberg, sondern gleichzeitig ebenso wie diese von den Stars der fünfziger Jahre, von den Sexbomben und von den sauberen Hausfrauen im Stile einer Doris Day. Weder Sternchen noch zukünftiger Superstar, verkörperte sie den Charme des unbekanntes Mädchens von der Strasse. Nicht Glamour oder die grosse Pose, sondern Natürlichkeit war nun gefragt. Ähnlich wie in Italien Monica Vitti zur selben Zeit die Filme ihres Partners Michelangelo Antonioni von *L'AVVENTURA* (1960) bis *IL DESERTO ROSSO* (1964) durch ihre Erscheinung und ihr Spiel entscheidend prägte, drückte Anna Karina den frühen Filmen Godards mit ihrem unverbrauchten Stil ihren Stempel auf.

Das dänische Mädchen Hanne Karin Blarke Bayer versuchte als Anna Karina in Paris sein Glück. Bevor Karina Godard kennenlernte, hatte die Neunzehnjährige lediglich in einem in Cannes prämierten Kurzfilm gespielt. Mit *LE PETIT SOLDAT* begann dann ihre eigentliche Schauspielkarriere, die sehr eng mit dem Werk von Jean-Luc Godard verbunden bleiben sollte. Sieben Filme realisierte das Paar gemeinsam: *LE PETIT SOLDAT*, *UNE FEMME EST UNE FEMME*, *VIVRE SA VIE*, *BANDE À PART*, *ALPHAVILLE*, *PIERROT LE FOU*, *MADE IN U.S.A.* sowie den Sketch *ANTICIPATION* (1967). Die Prägung war dabei durchaus gegenseitig. Die frühen Filme Godards leben vom Spiel der Karina ebenso, wie deren Image weiterhin Godards Name anhafte. In den sechziger Jahren arbeitete Karina zwar erfolgreich mit Michel Deville (*CE SOIR OU JAMAIS*, 1961) und Jacques Rivette (*LA RELIGIEUSE*, 1966) zusammen, doch die Verbindung Karina-Godard blieb bestehen. Nach der Trennung von Godard 1967 kam es in den siebziger und achtziger Jahren noch vereinzelt zu ehrenvollen Leinwandpräsenzen bei Rainer Werner Fassbinder (*CHINESISCHES ROULETTE*, 1976), Marta Mészáros (*OLYAN*, *MINT OTTHON*, 1978) oder Raul Ruiz (*L'ÎLE AU TRÉSOR*, 1986), doch ihre grosse Zeit war vorbei – und Godards Filme verloren gleichzeitig mit Anna Karina ihren unverbraucht liebevollen Charme. Gerade in der Darstellung der Frauen bekamen die späteren Filme Godards jenen unerbittlichen



UNE FEMME MARIÉE



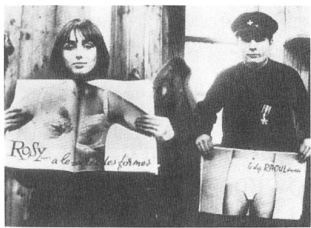
2 OU 3 CHOSES
QUE JE SAIS
D'ELLE

Zug, der ihm endgültig den Vorwurf der Frauenfeindlichkeit einbrachte. 1973 realisierte Anna Karina in eigener Regie *VIVRE ENSEMBLE*, der von der Kritik als ungeschickter, wenn auch ehrlicher Film über die Probleme eines modernen Paares gewürdigt wurde.

Anna Karina verzaubert bereits in *LE PETIT SOLDAT*. Sie braucht nur die unfrisierten, halblangen Haare durch ein leichtes Kopfdrehen fliegen zu lassen, und es ist um den verwirrten kleinen Soldaten geschehen. *UNE FEMME EST UNE FEMME* (1961) ist nicht nur eine Hommage an die beschwingten Musicals, sondern zugleich eine Ode an den spontanen, an Trickfilmfiguren gemahnenden Witz der Karina. Ein verliebtes Kameraauge fängt voller Bewunderung die tanzende, singende, schmollende und gewitzte Angéla (Anna Karina) ein, die à tout prix ein Kind will. Dieser Film zeugt von der unbekümmerten Leichtigkeit einer beginnenden Liebschaft, und es erstaunt nicht, dass Godard und Karina im selben Jahr heiraten. Jean-Pierre Léaud erinnert sich an seine Briefträgerfunktion, die er später als Godards Assistent bei *ALPHAVILLE* oder *PIERROT LE FOU* hatte: Mit allerlei Billets doux von Godards Hand hatte er die Hauptdarstellerin bei Laune zu halten. Schliesslich hing davon nicht nur Godards persönliche Glückseligkeit, sondern

auch das Gelingen des Films ab. Denn der Einfluss von Anna Karina beschränkte sich keineswegs auf die Präsentation von ein paar wohlgeformten Beinen. Ihre Dialogpassagen improvisierte sie anfangs noch vielfach, und diese Spontaneität wurde zu ihrem Markenzeichen, so dass es später hiess, wenn sie nicht improvisiere, sie vermittele zumindest durch ihre unnachahmliche schauspielerische Leistung diesen Eindruck. *VIVRE SA VIE* (1962) lebt ganz von der für einmal ernsthaft-tragischen Präsenz der Karina. Im nächsten Film gibt sie sich wiederum spritzig unverfroren. Den leichtfüssigen Charme verdankt *BANDE À PART* (1964) zu weiten Teilen der weiblichen Hauptdarstellerin Karina.

Böse Zungen behaupten, Godard habe aus jeder weiblichen Hauptdarstellerin eine Karina zu machen versucht. Er habe Brigitte Bardot in *LE MÉPRIS* (1963) nur deshalb über weite Strecken eine schwarze Perücke verpasst, weil er vom Aussehen Karinas besessen gewesen sei. Obwohl die Idee keineswegs abwegig scheint, und die Karina in Filmen, in denen sie nicht mitspielt, zumindest auf Filmplakaten präsent ist (wie in *2 OU 3 CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE*), sind solche privaten Interpretationen zu eindimensional. Der blonde Haarschopf der Bardot war wie ihr Schmollmund zu einem Markenzeichen des



LES CARABINIERS
LA PARESSE



2 OU 3 CHOSES QUE
JE SAIS D'ELLE

Superstars avanciert. Godard spielt schon durch die Besetzung der Rolle mit B. B. mit den Erwartungen von Produzent und Publikum und bricht sie, indem er den Star gewissermassen gegen sein Image inszeniert – in diesem Sinne kommt die "schwarze Perücke" einem Akt der Verweigerung gleich, und im Gegensatz zu den vom Produzenten verlangten Bardot-Nachtszenen, die Godard zunächst verweigern wollte, ist dieses Unterfangen sogar erfolgreich.

Während der Dreharbeiten zu *LA CHINOISE* (1967), worin er die Ereignisse vom Mai 1968 vorwegnahm, heiratete der inzwischen von Anna Karina geschiedene Godard die Darstellerin Anne Wiazemski. In einem Interview erzählt diese von der unglaublichen Verquickung von Privat- und Filmleben und vom übermächtigen Schatten Anna Karinas. Das gängige Schema, das den Mann hinter und die Ehefrau vor die Kamera stellt, durchbrach Godard erst nach der Phase der "unsichtbaren Filme". Nach *TOUT VA BIEN*, den er gemeinsam mit Jean-Pierre Gorin signiert hatte, verliess er Paris, um mit Anne-Marie Miéville in Grenoble «sonimage», die audiovisuelle «société de production» zu gründen. Wie Anne-Marie Miéville interessierte er sich für Kommunikation und Technologie und begann mit ihr gemeinsam mit Video und Film zu experimentieren.

In *NUMÉRO DEUX* (1975) zeichnen Anne-Marie Miéville und Jean-Luc Godard gemeinsam verantwortlich. 1978 wird Godard über diesen Film sagen, darin sei er etwas weiter gekommen

in Bezug auf die Darstellung der Situation der Frau als in *UNE FEMME MARIÉE* (1964): «Aber ich bin jetzt an den Punkt gekommen, wo eigentlich die Frauen weitermachen müssten. Ich muss jetzt manchmal die Textebene zu Hilfe nehmen, um mich zu verteidigen.»

Verkaufte Frauen

Prostituierte und die Prostitution haben Godard immer wieder beschäftigt. Ausgangspunkt war die Prostitution im eigentlichen Sinne: Frauen, die ihren Körper verkaufen. Erst nach und nach begann Godard den Begriff weiter zu fassen: Mit *LE MÉPRIS* zeichnet er das Porträt eines Drehbuchschreibers, der sich mit seiner Arbeit prostituiert, um seinen hohen Lebensstandard halten zu können. Zudem erweckt dieser Drehbuchschreiber den Anschein, als wolle er seine attraktive Ehefrau (Brigitte Bardot) dem Produzenten zur Verfügung stellen, um diesen mild zu stimmen. In *2 OU 3 CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE* (1966) geht Godard von einem damals brandaktuellen und heissumstrittenen Bericht über die Verbreitung der Gelegenheitsprostitution aus, um schliesslich alles "Prostitution" zu nennen, weil er auf jedem sozialen Niveau dieselbe Entfremdung feststellt: Menschen verdienen ihr Geld mit Tätigkeiten, die sie ungern ausführen. Sie verkaufen ihre Arbeitskraft wie Prostituierte, machen einfach ihren Job. Die Bankangestellten ebenso wie die Filmemacher und die Elektriker.



MADE IN U.S.A.

In der modernen Industriegesellschaft ist Prostitution der normale Zustand.

In *UNE FEMME EST UNE FEMME* arbeitet Angéla im Nachtclub, ohne daran sichtbaren Schaden zu nehmen. In *VIVRE SA VIE* hat die Ausländerin Nana die zweifelhafte Wahl, ihren Körper an Filmemacher oder an normale Freier zu verkaufen – die Hoffnung, damit gross ins Business zu kommen, ist in beiden Fällen illusorisch. Bereits hier findet Godard Prostitution nicht nur im klar definierten Red-Light-District.

In *VIVRE SA VIE* ist die Prostituierte nicht nur Opfer. Die Hure wird zur Heiligen. Wenn Anna Karina als Prostituierte Nana im Kino sitzt und sich Carl Theodor Dreyers phänomenalen Stummfilm *LA PASSION DE JEANNE D'ARC* (1928) anschaut, glitzern ihr Tränen in den Augen. Das ausdrucksstarke Gesicht der Comédie-Française-Schauspielerin Renée Falconetti auf der Leinwand erscheint als Inbegriff der Unschuld. Über die Montage verbindet Godard dieses Gesicht mit demjenigen der Anna Karina, die sich ganz dem Kinoerlebnis hingibt. Instinktiv spürt Nana – so darf man hier interpretieren –, dass sie genauso schuldlos hingerichtet werden wird.

Im Laufe seiner Politisierung und Radikalisierung begann Godard das Thema der Prostitution der Frauen mit anderen Unterdrückungs- und Ausbeutungsmechanismen zu verknüpfen. Yvonne in *LA CHINOISE* beispielsweise ist ein Mädchen vom Land, das erst seit kurzem in der

Metropole lebt. Als Haushaltshilfe und Gelegenheitsprostituierte bringt sie sich über die Runden. Wenn sie in der politischen Zelle der Marxisten-Gruppe mitarbeitet, ändert sich an ihrem Schicksal nichts Wesentliches – an den politischen Versammlungen nimmt sie den anderen die undankbare Arbeit der Hausfrau und des Sexobjektes ab: Sie prostituiert sich weiterhin, um Geld zu beschaffen, während die Studenten und Studentinnen aus gutem Hause die theoretischen Grundlagen für den revolutionären Kampf diskutieren.

In *2 OU 3 CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE* war Godards assoziative Verknüpfung aller «Unterdrückten dieser Erde» bereits deutlich geworden: Marianne (Anny Duperey) nimmt ihre Kollegin Juliette (Marina Vlady) ins Hotelzimmer eines amerikanischen Kriegsberichterstatters. Der Amerikaner John will sich entspannen und ablenken.

L'Américain: My name is John Bogus. I am a war correspondent in Saigon for the «Arkansas Daily». I was fed up with the atrocities, with all the blood shed. So I came here to get some fresh air! ... Je pourrais parler français. Ils sont bêtes et fous là-bas. Alors, un Vietcong mort, ça coûte un million de dollars au Trésor américain. Le Président Johnson pourrait se payer vingt mille filles comme ces deux-là pour le même prix.



UNE FEMME MARIÉE
VIVRE SA VIE



TOUTS LES GARÇONS
S'APPELLENT PATRICK



ALPHAVILLE



Während der abgebrühte Kriegsbericht-erstatte über die finanziellen Kriegskosten sinniert, ohne an die ethische Fragwürdigkeit solcher Finanzspielereien einen Gedanken zu verschwenden, nimmt er mit seiner Kamera zuerst die halb angezogene Marianne, dann Juliette ins Visier.

Der Amerikaner ist die Personifikation der Vereinigten Staaten: Er nennt sich nicht nur John (was zu dieser Zeit auch die Kurzbezeichnung von Präsident Lyndon B. Johnson war) und spricht zuerst amerikanisch, obwohl er problemlos ins Französische wechseln kann, sondern trägt zudem ein unübersehbares Sujet auf seinem T-Shirt: die amerikanischen Stars-and-Stripes.

Marianne: Dis donc, ton maillot, c'est America über alles?

L'Américain: Yes ..., but it's they who invented the jeep and the napalm.

Der Amerikaner will nicht, dass ihn die zwei Frauen sehen, wenn er ihre nackten Körper betrachtet. Deshalb werden sie von ihm angehalten, sich je eine Reisetasche einer der grossen amerikanischen Fluggesellschaften über den Kopf zu stülpen. Bald ist der Amerikaner dieses Spieles aber überdrüssig, und die beiden dürfen die Taschen ablegen. Aus dem Off fordern Marianne und John Juliette auf, zu ihnen zu kommen. Juliette: «Non, pas ça ...» Sie will nicht. Godard lässt keinen Voyeurismus zu und zeigt uns nichts

von den Perversitäten, zu denen Juliette sich nicht herabwürdigen mag. Marianne lenkt ein: «Ça ne fait rien. Moi, je vais le faire.» Weiterhin hören wir Mariannes Stimme aus dem Off die Worte «America über alles» mehrmals repetieren. Im Bild sehen wir Opfer des Vietnamkrieges. Vietnamesische Opfer. Getötete und von den Amerikanern gefangengenommene Vietcongs. Insert eines «Life»-Magazines, auf dessen Titelblatt ein amerikanischer Soldat mit verwundetem Gesicht abgebildet ist. Daneben lesen wir «WAR GOES ON». Kriegsgedonner (Maschinengewehre). Weitere Kriegsphotos. «America über alles.»

In LA CHINOISE wird Yvonne, das französische Bauernmädchen (das heisst die Vertreterin des Bauernstandes) und Pariser Gelegenheitsprostituierte, bei der Verbildlichung der damaligen politischen Gegenwartsfragen mit blutverschmiertem Gesicht "Vietnam spielen".

Pornographie und ein Gefühl von Schlachthaus

Wenn man bedenkt, dass noch 1958 Louis Malle mit der untreuen Ehefrau in LES AMANTS die Zensur provozierte, so betrachtet man Godards Analyse der Situation der verheirateten Frau mit anderen Augen. Louis Malle hatte in LES AMANTS nicht nur schockiert, weil er Jeanne Moreau mit verräterischen Verkrampfungen der Hände und eindeutigen Gesichtszügen einen Orgasmus mimen liess. («Die erste Liebesnacht

des Films», frohlockte François Truffaut damals.) Von der Zensur und der konservativen Presse wurde der «in sittlicher Hinsicht nicht einwandfreie Streifen» nicht nur wegen der «freilich anstössigen Schlaf- und Badezimmerszenen» bekämpft. Besonders verwerflich schien der Sachverhalt, dass die untreue Ehefrau gleichzeitig eine liebende und keineswegs verantwortungslose Mutter war. In der zensurierten Fassung wurde das Kind kurzerhand aus dem Film eliminiert, wodurch nur eine verdammenswerte untreue Ehefrau übrigblieb.

Als Jean-Luc Godard sechs Jahre später sein Porträt des Alltags einer verheirateten Frau unter dem Titel «*La femme mariée*» herausbringen wollte, wurde er genauso zurückgepfiffen. Der geforderte unbestimmte Artikel von *UNE FEMME MARIÉE* verweist nicht mehr, wie der ursprüngliche Titel, auf eine Analyse der “condition féminine”, sondern lediglich auf einen für die damalige öffentliche Moral aussergewöhnlich verwerflichen Einzelfall.

In «Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos», der Abschrift eines Tonbandprotokoll eines 1978 in Montreal von Godard durchgeführten Seminars, erzählt dieser vom Verbot des Filmes und der verlangten Änderung des Titels. Der Film, und das sei das Gute daran, unterscheidet sich nicht sehr von einem Pornofilm. Gerade deshalb sei er damals verboten worden. «Heute bedaure ich, dass er nicht noch viel pornographischer ist. Dann würde er deutlicher, so wie in den richtigen Pornozeitschriften, die Hintern, die Schamhaare, die schreiende Farbe, da wird man ein Gefühl von Schlachthaus nicht los.» Darauf erzählt Godard von einer Platzanweiserin, die bei der Premiere am Festival von Venedig als «italienisch gut erzogenes junges Mädchen» angesichts der Grossaufnahme von Macha Mérils Bauch schockiert weggesehen hatte. «Sie werden sagen, seitdem hat man ganz andere Dinge gesehen. Darum geht es nicht. Ich habe mir damals gesagt: Da muss doch etwas sein, wenn sie sich schockiert fühlt. Das meine ich, wenn ich den Film heute pornographisch nenne.»



2 OU 3 CHOSES QUE
JE SAIS D'ELLE

PIERROT LE FOU

Die seither wacker vorangeschrittene Liberalisierung in der Darstellung von Sexualität und entblössten Körpern lässt uns heute den Film mit ganz anderen Augen sehen. Sind, wie heute üblich, Kinoleinwände und Fernsehbildschirme überschwemmt von Nackedeis, die allerlei sexuelle Aktivitäten in voller Blösse darstellen, so erscheinen einem die fragmentierten Körper in *UNE FEMME MARIÉE* als zurückhaltende, poetische Stilisierung oder gar als freiwillige Selbstzensur des Autors. Gerade in dieser Reduktion der Körper auf mehr oder minder perfekte Einzelteile liegt jedoch die zentrale Aussage. Für Godard ist der fragmentierende Blick der vernichtende Blick der Werbung.

Der wahre Charakter des Warencharakters

Werbung und Mode stehen für die Waren-gesellschaft, für die Verdinglichung der Menschen. Godard wollte das «Gefühl von Schlachthaus» erzeugen: Die Reduktion des menschlichen Körpers auf seinen Warencharakter. Die verheiratete Frau erschien damals also nicht nur als verwerflich, weil sie neben ihrem Ehemann ganz selbstverständlich einen Liebhaber hatte. Die Figuren brüskierten damals schon und brüskieren immer noch, weil ihnen auch der zarteste Anflug von Seele fehlt. In einer Reihe fixer Einstellungen solcher durch die Cadrierung “beschnittener” Körper beteuern sich die Partner gegenseitig, dass sie sich lieben. Macha Méril demonstriert als Charlotte mit einer Anzahl Posen, wie man in solchen Dialogen «Ja!» und «... ich dich auch!» sagen kann. Schnitt. Schriftzug “âme”. Die Figuren *verweisen* auf die Leidenschaft, sie imitieren sie nicht. Was die Schauspielerin Marina Vlady in der ersten Szene von *2 OU 3 CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE* zum Stilprinzip erklären wird, nämlich, dass sie ihre Rolle nicht spielen, sondern – frei nach Bertold Brecht – lediglich zitieren werde, ist hier bereits angedeutet. Die offensichtliche Emotionslosigkeit lässt uns nie vergessen, dass die Schauspieler lediglich Rollenträger sind. Gerade diese Emotionslosigkeit nimmt diesen Szenen den im herkömmlichen Sinne pornographischen Charakter. Die Figuren entziehen sich dadurch völlig der Identifikation durch die Zuschauer und Zu-



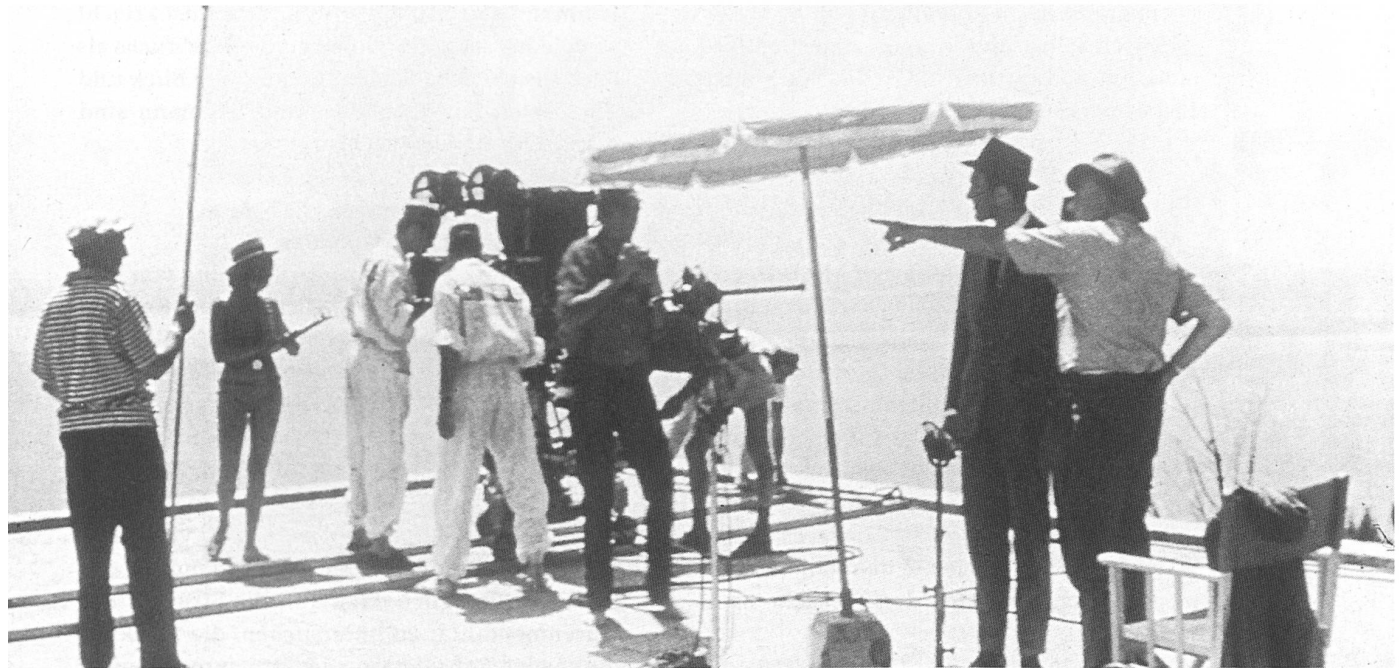
LE MÉPRIS



UNE FEMME EST UNE FEMME



2 OU 3 CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE



LE MÉPRIS



LA CHINOISE

schauerinnen. Die Protagonisten sind unsympathisch, weil sie sich selbst nur noch als durch Konsum zu perfektionierendes Material wahrnehmen. Der Liebesakt und die Liebesbeziehungen haben trotz der heute als stilvoll empfundenen Fotografie aber gerade deshalb pornographischen Charakter, weil die Protagonisten sich selbst und ihren Partnern entfremdet sind, im ändern nur mehr die Ware auf dem Liebesmarkt erkennen.

Mann (Philippe Leroy als Ehemann Pierre und Bernard Noël als Liebhaber Robert) und Frau (Macha Méril als verheiratete Frau Charlotte) sind durch Werbung und Mode so degeneriert, dass sie das Gegenüber nur via Norm beziehungsweise Normabweichung erkennen können. Charlotte vermisst ihren Busen mit dem Massband und kauft einen Büstenhalter Marke «Jeunesse», um attraktiv zu bleiben. Zu ihrem Liebhaber sagt sie: «Du hast schöne Augenbrauen ... das ist in Japan das wichtigste.» Der Angesprochene rät ihr ohne Häme, es doch so zu machen, wie die Frauen in den italienischen Filmen: die Haare unter den Achseln nicht zu rasieren.

Robert: Tu devrais faire comme dans les films italiens ... tu as vu? Elles se rasent pas sous les bras.

Charlotte: Non, j'aime mieux les films américains d'Hollywood. Je trouve ça plus joli.

Robert: Oui, mais ça m'excitera.

Robert nimmt die Achselhöhle Charlottes nur wahr, weil sie Gegenstand des Werbediskurses ist, und nur in dessen Bedeutungen: mit oder ohne Haare. In der zitierten Dialogstelle wird die Verbindung von Werbung und Film deutlich: Robert interessiert sich für die Achselhöhle seiner Geliebten nur, weil ihn die Reklame für Enthaarungsmittel auf diesen Körperteil aufmerksam gemacht hat. Antönnen tut ihn eine nicht rasierete Achselhöhle jedoch nicht etwa, weil dies der natürliche Zustand wäre, sondern lediglich, weil er für die italienischen Stars schwärmt, die sich von den amerikanischen durch dieses Detail unterscheiden.

Die Stars tragen als Personifikation einer Norm und als Männer-beziehungsweise Frauentraum die verheerenden Wirkungen einer ent-

fremdeten Lust in den intimen Raum des Schlafzimmers. Besonders desolat erscheint der Zustand des Liebeslebens bei Godard dadurch, dass, anders als bei Louis Malle, der Seitensprung der Ehefrau weder Ausbruch aus dem goldenen Käfig der Ehe noch Aufbruch zu unbekannten Ufern ist: die entfremdete Lust kriecht sowohl ins anonyme Hotelbett des Ehebruchs als auch ins eheliche Schlafzimmer – der Blick und die Gesten von Liebhaber und Ehemann sind identisch und austauschbar.

La gestapo des structures

Godards assoziative Verflechtung von Entindividualisierung, Verdinglichung und Konzentrationslagern ging und geht vielen Kritikern zu weit. Die Geste der Entrüstung über die scheinbare Geschmacklosigkeit Godards erscheint mir allerdings allzu leichtfertig. Schliesslich geht es dem Filmemacher nicht darum, einem Film über Nichtigkeiten (wie Mode oder Werbung) mit ein bisschen Greuel-Schocks Tiefgang zu verleihen. Mit einigen Suggestionen fordert Godard das Publikum lediglich dazu auf, die Struktur der Warenmentalität zu untersuchen; die Struktur, die er später «La gestapo des structures» nennen wird. Wenn die Zuschauerin über mögliche Zusammenhänge erschrickt und der Zuschauer über die im Kino selbst gewonnenen Erkenntnisse erschauert, so hat Godard sein Ziel ohne Schreckensbilder erreicht. Godard provoziert dieses Nachdenken und präsentiert weder Fixfertiges noch Vorgekautes. Gemäss dem Filmtitel präsentiert er lediglich Fragmente: *UNE FEMME MARIÉE. FRAGMENTS D'UN FILM TOURNÉ EN 1964*. Er stellt die zwei Themen nebeneinander. Das «Gefühl von Schlachthaus» führt ihn direkt zum «Gefühl von Konzentrationslager», das den Filmator bei zwei seiner Filme befällt: «2 OU 3 CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE» und *MADE IN U.S.A.* ... hören beide gleich auf, mit einem Gefühl von Konzentrationslager. Jedenfalls ist das auch mein Gefühl, da, wo wir sind.»

Einerseits lässt Godard den französischen Regisseur, Schriftsteller und Kritiker Roger Leenhardt in einer Art Rede über die Vergangenheit und das Vergessen philosophieren. Andererseits bezieht er sich explizit auf einen der bedeutendsten Dokumentarfilme über die Konzentrationslager. Die beiden Seitenspringler treffen



LA CHINOISE



LA CHINOISE

sich im Dunkeln eines Kinos, um unerkannt den Ort ihres intimen Rendez-vous zu vereinbaren. Der Filmator schickt seine oberflächlichen Protagonisten im Flughafen Orly dabei ausgerechnet in *NUIT ET BROUILLARD*, Alain Resnais' aufwühlenden Film über das unmögliche Vergessen der KZ-Greuel. Was auf der Leinwand passiert, interessiert die beiden aber überhaupt nicht. Kaum hat der Film angefangen, verlassen sie das Kino.

Godard stellt durch das Nebeneinander zweier Themen nicht Antworten, sondern Fragen in den Raum: Trägt die Normierung, im Sinne einer Gleichschaltung, die durch Werbung und Mode voranschreitet, im Grunde nicht faschistische Züge? Basiert die in den Konzentrationslagern praktizierte Reduktion individueller Menschen auf menschliches Material, die sich in ihrer grausigsten Dimension im fabrikmässigen Töten zeigte, nicht auf Denkmustern, die unter anderem im Werbediskurs weiterleben; auf einer Gedankenstruktur, die nur im Gleichgeschalteten, Normierten und Entseelten Schönheit entdecken kann? Ist die Kehrseite der Diktatur der Schönheitsfanatiker nicht die erbarmungslose Ausmerzungen des angeblich Hässlichen?

Godard vertieft die Thematik nicht. Von Alain Resnais' *NUIT ET BROUILLARD* sehen und hören wir lediglich so viel, dass wir den Film anhand der Musik, des Kommentars und des farbigen Bildes des heute von Gras überwucherten

Konzentrationslagers identifizieren können. Doch *NUIT ET BROUILLARD* ist ein Film, der dem Zuschauer, der Zuschauerin nahegeht und sie nicht so schnell wieder loslässt. Wer ihn gesehen hat, wird nur schon bei einem solchen «Antippen» dieser Töne und Bilder unwillkürlich von all den Ungeheuerlichkeiten heimgesucht werden, die Resnais Film evoziert. Erst in den Köpfen des Publikums also vermischen sich so Bilder aus Resnais' Film mit jenen aus *UNE FEMME MARIÉE*. Ob die Reduktion eines Individuums auf den Wert einzelner Körperteile, wie sie Godard als Produkt der Warenmentalität im Kapitalismus darstellt, etwas mit den schrecklichen Vernichtungsstrategien, die Resnais mit seinem Film dem Vergessen entreisst, zu tun hat, muss das Publikum selbst überdenken. Es ist nicht so, dass Godard die Werbeästhetik mit historischen Aufnahmen von der fabrikmässigen «Verwertung» der Opfer in den Konzentrationslagern direkt konfrontiert. Ein solches Nebeneinanderstellen passiert erst im Kopf der Kinogänger. Auf der Leinwand sehen wir nichts davon.

Konsumterrorismus

Die Thematik der durch die Konsumgesellschaft ihrer selbst entfremdeten Menschen wird Godard noch weiter ausfeilen. In *PIERROT LE FOU* (1965) liefert er die satirisch-komödiantische Version der Gesellschaftskritik. Auf der High-Society-Party, von der Pierrrot (Jean-Paul



LE MÉPRIS

2 OU 3 CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE

UNE FEMME MARIÉE

Belmondo) schliesslich fliehen wird, konversieren die geladenen Gäste ausschliesslich in Werbesprüchen. Die Damen preisen ihren Haarspray, ihr Deo oder Eau de Cologne, die Herren schwärmen von der Kraft der Bremsen, dem Komfort und der Geschwindigkeit ihrer Automobile. Jeder spricht für sich alleine, ohne Bezug zu anderen Aussagen. Die Damen zeigen sich zum Teil ganz ungeniert "oben ohne". Im herausgeputzten Dekor der Party verstärkt dies nicht nur den surrealistischen Effekt der Szene, sondern zeigt zudem an, dass wir die Damen durch die Augen der stupid-begehrlichen Party-Werbe-Fritzen sehen.

Bereits in *LES CARABINIERS* (1963), Godards erster Attacke auf die Werbung, wurde für Konsummöglichkeiten – für einen Maserati, einen Büstenhalter der Marke «Rosy» oder einen Slip «Raoul» – getötet. In *WEEK END* werden die Zombies der Freizeitgesellschaft nur noch materielle Wünsche kennen und von einem Mercedes, einem Yves Saint-Laurent-Abendkleid und einem Hotelzimmer in Miami Beach träumen. Nach dem Verkehrsinferno werden die monströsen Protagonisten Corinne (Mireille Darc) und Roland (Jean Yanne) die Opfer der Massenkarambolagen nicht mehr sehen. Mit entzückten Freudenschreien werden sie sich auf die Markenkleider stürzen und den Leichen die wertvollen Hosen vom Leibe reissen.

Zerlegung eines Stars

In *LE MÉPRIS* verbindet Godard die Gesellschaftskritik, wie ich sie am Beispiel des fragmentierenden Blicks in *UNE FEMME MARIÉE* ausführlich dargelegt habe, mit der Demystifizierung des Starkultes. Bekanntlich wurde Godard ausgerechnet bei *LE MÉPRIS*, dem Film über die Zumutungen profitgieriger Produzenten, von seinem realen Produzenten gezwungen, noch einige Nacktbilder von Brigitte Bardot in den Film einzustreuen. Schliesslich war B. B. 1963 bereits das französische Exportprodukt Nummer

Eins. Erschien der Name des Stars im Vorspann, so durfte "mann" auf sein Quentchen nackter Haut bestehen. In der nachträglich gedrehten Eingangsszene präsentiert Godard die geforderte Nacktheit. Der Dialog ist allerdings von böser Ironie. Camille (Brigitte Bardot) und der Drehbuchschreiber Paul (Michel Piccoli) liegen auf einem Bett. Camille ist nackt. Da sie auf dem Bauch liegt, sehen wir ihren nackten Rücken, Po und Beine. Pauls Körper ist halb von einem Leintuch bedeckt. Er trägt ein T-Shirt. Camille fragt, ob er ihre Füsse im Spiegel sehe.

Paul: Oui
 Camille: Tu les trouves jolis?
 Paul: Oui ... très.
 Camille: Et mes chevilles ... tu les aimes?
 Paul: Oui.

Während die Kamera den nackten Frauenkörper präsentiert, fragt Camille ihren Mann eins ums andere Mal, ob er diesen oder jenen Körperteil liebt. Wenn Camille schliesslich beim Kopf angelangt ist, hat Paul zu jedem Detail ja gesagt.

Camille: Et mon visage?
 Paul: Aussi ...
 Camille: Tout? Ma bouche ... mes yeux ... mon nez ... mes oreilles?
 Paul: Oui tout.
 Camille: Donc tu m'aimes totalement!
 Paul: Oui. Je t'aime totalement, tendrement, tragiquement.
 Camille: Moi aussi Paul.

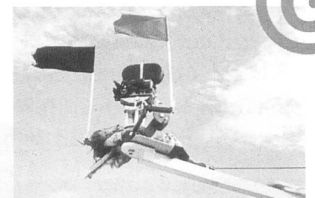
Liebe heisst hier, dass der Liebende die Gesamtheit der einzelnen Körperteile für gut befindet. Der Ehemann wird von der Ehefrau geliebt, weil er ihre Körperteile liebt. Ein Star ist eine Frau, die sich aus perfekten Körperteilen zusammensetzt. Deshalb liebt "mann" einen Star. Und die Seele?

Ach, die Seele.

Sabina Brändli



UNE FEMME MARIÉE



ALPHAVILLE