

<b>Zeitschrift:</b>	Trans : Publikationsreihe des Fachvereins der Studierenden am Departement Architektur der ETH Zürich
<b>Herausgeber:</b>	Departement Architektur der ETH Zürich
<b>Band:</b>	- (2015)
<b>Heft:</b>	26
<b>Artikel:</b>	Sie sehen: Le Mepris, Le Cinéma und Le Décor
<b>Autor:</b>	Maurer, Jacqueline
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-918883">https://doi.org/10.5169/seals-918883</a>

### 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:** 15.01.2026

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

# SIE SEHEN: LE MEPRIS, LE CINEMA UND LE DECOR

Ein Artikel von  
Jacqueline Maurer  
über einen Film  
von Jean-Luc Godard  
nach einem  
Roman von Alberto  
Moravia.

060

**Missverständnisse entstehen in Jean-Luc Godards Film «Le Mépris» nicht nur mittels vielerlei Sprachen. Auch die filmische Inszenierung eröffnet Interpretationsspielräume durch eine präzise «Mise en scène», «Mise en image» und Farbgestaltung. Das «objekthafte und skulpturale Filmwerk»<sup>1</sup> handelt von Verachtung und Verlust rund um eine «Odyssee»-Verfilmung in Rom und Capri. Erstmals hat Godard «paysage» und «décor» denselben Status wie den Figuren, ihren Handlungen und Dialogen verliehen,<sup>2</sup> wodurch auch der Architektur eine wesentliche Rolle zugeschrieben wird. Wahl und Inszenierung der Bauten folgen nicht nur ästhetischen und dramaturgischen Prämissen, sondern schaffen ebenso Bezüge zur realen Wirklichkeit. Die hier präsentierte Analyse von «Le Mépris» (1963) als Verfilmung des Romans «Il Disprezzo» (1954) von Alberto Moravia überblickt die vielschichtige Rolle der Architektur in Film und Buch.**

#### **ALBERTO MORAVIAS ROMAN UND JEAN-LUC GODARDS FILM-ADAPTION**

«Le roman de Moravia est un vulgaire et joli roman de gare, plein de sentiments classiques et désuets, en dépit de la modernité des situations. Mais c'est avec ce genre de roman que l'on tourne souvent de beaux films»<sup>3</sup>, so Godard über den in die Moderne übersetzten antiken Erzählstoff, den zu verfilmen er eingeladen wurde. «Il Disprezzo» ist die Erklärungssuche des Ich-Erzählers Riccardo nach dem Grund für die ihm widerfahrene Verachtung seiner inzwischen tödlich verunfallten Ehefrau Emilia. Es ist dabei auch der zu Missverständnissen führende moderne Konflikt zwischen Liebe und Arbeit, Lust und Unlust, den Riccardo verarbeitet. Damit er seiner Emilia den Wunsch einer eigenen Wohnung erfüllen konnte, verpflichtete sich Riccardo als Drehbuchautor für eine Verfilmung der «Odyssee». Dies sollte die Finanzierung jener Behausung sichern, die, zumindest für Emilia, das vollendete Eheglück versprach. Beweis dafür war die in ihr plötzlich erweckte, triebhafte Liebeslust während der Besichtigung der rohen Wohnung: «Tuttavia nell'ardore di quest'amplesso così sfrenato e così insolito, io avertii non soltanto l'amore che ella provava in quel tempo per me, ma soprattutto lo sfogo della sua repressa passione per la casa che, in lei, si esprimeva molto naturalmente attraverso il canale di una imprevista sensualità.» [«Aber es konnte mir nicht entgehen, daß sich in dieser glühenden, hemmungslosen, einzigartigen Umarmung mehr offenbarte als die Liebe, die Emilia damals für mich empfand:

In dieser plötzlich aufflammenden Sinnlichkeit entlud sich, wie durch ein Ventil, ihre lange zurückgestaute Leidenschaft für das eigene Heim.»]<sup>4</sup>. Als Dreh- und Angelpunkt für die in Emilia kurze Zeit später erweckte und wachsende Verachtung Riccardos sollte sich letztlich die vermeintliche Lösung der Finanzierungsfrage des Appartements herausstellen. Diese ist an Riccardos widerwilliges Eintauschen seiner Theaterleidenschaft gegen die Arbeit im florierenden Filmgeschäft gekoppelt, durch die er sich und seine Frau an den grosspurigen und lüsternen Filmproduzenten Battista ausgeliefert hatte.

Für seine Film-Adaption rund zehn Jahre nach Erscheinen des Romans internationalisierte Godard das Protagonisten-Gespann für «Le Mépris». Moravias italienisches Ehepaar, Emilia und Riccardo, wird zum französischen Paar Camille (Brigitte Bardot) und Paul (Michel Piccoli). In die Filmgeschichte eingehen sollte deren Liebesszene, die Godard nachträglich an den Anfang des Filmes setzte. Er tat dies zur Befriedigung der Produzenten Carlo Ponti und Georges de Beauregard, verlangten diese doch von Beginn weg eine Nacktszene mit Brigitte Bardot: Durch die geschickte Liegeposition der entkleideten Camille, ein Spiegelbild im «Off» und die durch Sprache generierte Vorstellungskraft, gelang Godard eine Hommage an den weiblichen Körper, die Liebe und das Kino. So bleibt jene Vulgarität aussen vor, die Battista im Buch verkörpert, der bei Godard zum amerikanischen Produzenten Jeremy Prokosch (Jack Palance) mutierte. Moravias Filmregisseur Rheingold wird zu Fritz Lang, der sich im Film selbst spielte und dessen wahre Lebensgeschichte mit der fiktiven Rheingolds Ähnlichkeiten aufweist. Zwischen die Figuren gesellt sich vermittelnd Francesca Vanini (Georgia Moll), die als Übersetzerin agiert und so auf die damalige, realwirliche Synchronisationsmaschinerie als Folge der Internationalisierung der Kinoindustrie anspielt.

Godard kürzte die sich bei Moravia über mehrere Monate hinziehende Handlung auf zwei Tage und fokussierte auf die Verachtung an sich aus der Perspektive beider Partner. Als weitere auffällige Änderung ist zu nennen, dass in «Le Mépris» die Dreharbeiten für den «Odyssee»-Film fast abgeschlossen sind und Theatermann Paul engagiert wird, um als Drehbuchautor einige Szenen umzuschreiben. Dies erlaubte Godard, die Darstellung der Dreharbeiten des Filmes im Film mit jenen von «Le Mépris» zu verschränken.



fig. a

Der Neubau, in dem Camille und Paul kürzlich ihre Wohnung bezogen haben.

## SCHAUPLÄTZE IN ROMAN UND DREHBUCH

Moravias Roman gewährt tiefen Einblick in die Innenwelt des Ich-Erzählers Riccardo. Es lassen sich bei aufmerksamer Lektüre aber auch Eindrücke der gebauten Umwelt herauslesen. Diese war vermehrt dem Wandel unterzogen und wird mit den historischen Bauten und Orten in Kontrast gesetzt. Verortet ist die vom Paar bezogene Wohnung in einem Neubau-Wohnblock, «una casa di costruzione recente, liscia e bianca come se fosse fatta di gesso» [«[ein] Neubau [...]», glatt und weiß, wie aus Gips geformt].<sup>5</sup> Laut Riccardo stand das Wohnhaus in «[una] strada stretta, fiancheggiata su ambo i lati da palazzine moderne simili alla nostra, con le facciate piene di balconi e di verande» [«in [einer] engen Gasse, die von lauter modernen Häusern mit Balkonen und Veranden gleich dem unseren gebildet wurde.»].<sup>6</sup> Dies steht im Gegensatz zur guten, ‹alten Welt› an der Via Appia Antica. Neben den Villen befand sich dort auch das Restaurant, in welches Riccardo Emilia vergeblich ausführte um ihre Liebe zurückzugewinnen, hatten sie, als sie sich noch liebten, meist hier gespeist.<sup>7</sup> Battistas Haus befand sich vermutlich im Zentrum Roms, sein Büro in einem ehemaligen Patrizierpalast, der zum Sitz zahlreicher Handelsfirmen geworden war.<sup>8</sup> Zudem besass der Filmproduzent Battista eine Villa auf Capri, in die er das Ehepaar einlud.

Den Produzenten Georges de Bauregard und Carlo Ponti zu einem Drehbuch verpflichtet, liess Godard dieses äusserst kurz ausfallen. Ausführlich darge-

legt ist lediglich die Dialogschilderung für die berühmt gewordene Appartementszene. Die Schauplätze sind unter dem Abschnitt «LE DECOR»<sup>9</sup> zu finden, der mit «tout le film est tourné entièrement en extérieurs et intérieurs naturels, véritables et véridiques»<sup>10</sup> eingeleitet wird. Darunter fallen als Hauptschauplätze die Wohnung des Paars «dans un quelconque immeuble locatif moderne»<sup>11</sup>, eine Villa an der Via Appia Antica und die Villa Malaparte mit ihrer landschaftlichen Einbettung und dem daraus folgenden Potential, Farbkontraste und «l'idée d'un monde odysséen»<sup>12</sup> zu vermitteln. Die mehrfach erwähnten Monuments enthält uns Godard im Film vor, indes kommt die im Drehbuch unerwähnte Cinecittà als einer der römischen Schauplätze hinzu.<sup>13</sup>

Das vergebliche Durchsuchen des Drehbuchs nach Angaben zur Bildfindung in den genannten Settings macht deutlich, dass Godard für ein «cinéma de trouvaille contre un cinéma de l'exécution d'un programme scénaristique»<sup>14</sup> einstand, das der Regisseur Jean Renoir mit «le plan, le bleu d'architecte»<sup>15</sup> verglich. Godard äusserte sich gar im Drehbuch dazu und resümierte die Abwesenheit von detaillierten Angaben zu ‹Mise en scène› und Regieanweisungen folgendermassen: «Bref [...], j'ai un besoin maladif de la présence des personnages dans le, et leur décor, pour imaginer définitivement tous les détails [...].»<sup>16</sup> Solch pointierte Aussagen im Szenario und das entsprechende Fehlen von Storyboards erschwert die Erforschung des Produktionsprozesses. Das Filmwerk bleibt vorerst alleiniger Untersuchungsgegenstand.

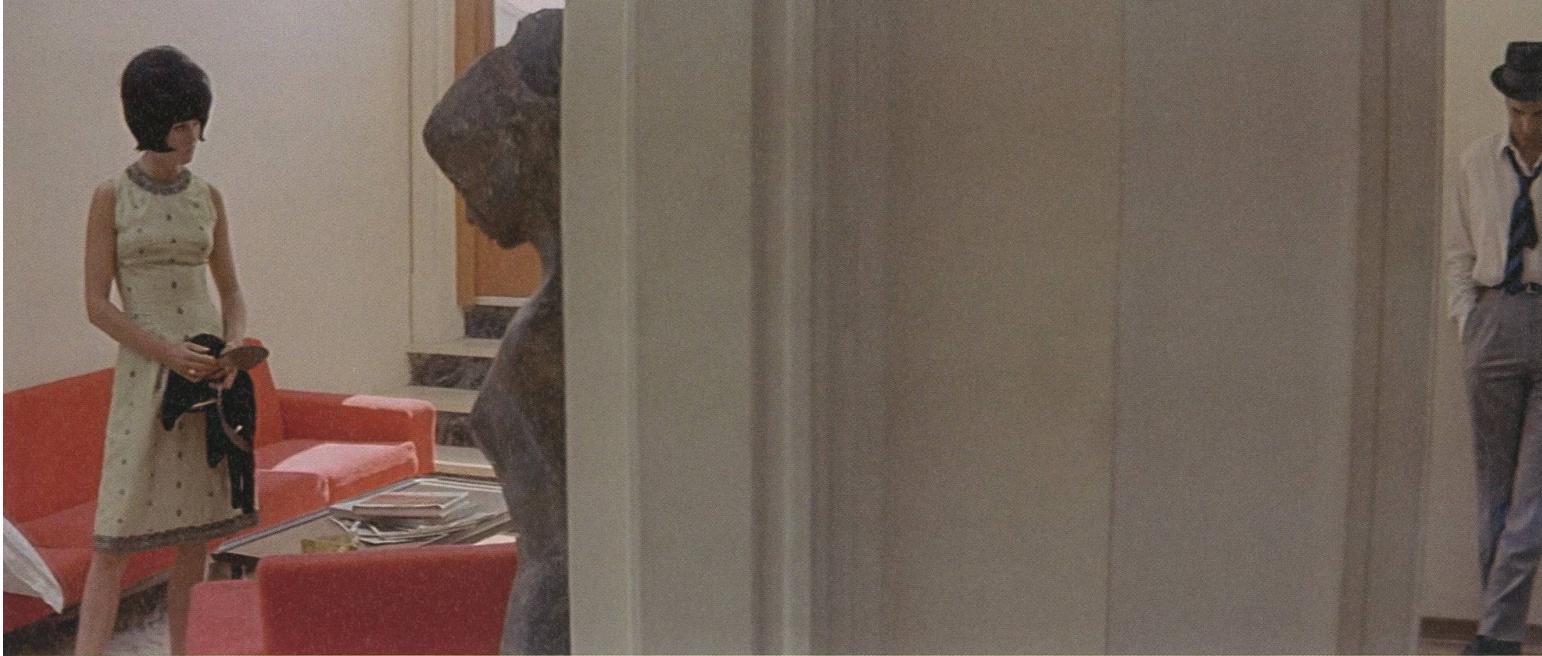


fig. b

Wie sich Camille und Paul mehr und mehr voneinander entfernen, wird in der Appartementszene durch die Bildkompositionen verdeutlicht.

## CINECITTÀ

«Le Mépris» setzt in der Peripherie Roms mit der Kulissenstadt Cinecittà ein, die damals offenbar an ein vor kurzem errichtetes Neubauviertel angrenzte. In Begleitung der Übersetzerin Francesca besucht Paul erstmals den Ort, um den amerikanischen Produzenten Jeremy Prokosch kennenzulernen, für den er arbeiten soll. Pauls Erstaunen über die menschenleere Filmstadt erwidert Prokosch, der sich bei seiner ersten Begegnung mit Paul und damit seinem ersten Auftritt im Film als Theaterschauspieler inszeniert (fig. e): Er verkündet, Cinecittà am Vortag verkauft zu haben und deklariert es gleichzeitig als sein letztes Königreich. Zumindest die Bedrohung der Existenz Cinecittás knüpft an die reale Wirklichkeit an: 1955, unmittelbar nach der Veröffentlichung von «Il Disprezzo», war der Standort der Cinecittà tatsächlich Immobilienspekulationen ausgesetzt und in den späten 1960er-Jahren, kurz nach Erscheinen von «Le Mépris», erlebte die Filmstadt erneut Krisenzeiten.<sup>17</sup> Dazwischen mauserte sich die von Mussolini als Propagandamaschinerie gegründete Cinecittà, die nach dem Zweiten Weltkrieg als Flüchtlingslager diente,<sup>18</sup> wieder zum italienischen Filmmekka mit amerikanischen Produktionen wie «Ben Hur» und «Cleopatra».<sup>19</sup> Godards Inszenierung möchte das Schicksal Cinecittás vorwegnehmen, gleicht diese in seinem Film einer Nekropole, ähnlich jener Pompejis, die Roberto Rossellini im Film «Viaggio in Italia» (1953) zeigte und an den Godards «Le Mépris» offensichtlich verehrend anknüpft.<sup>20</sup>

Es ist in dieser «falschen» Stadt der «falschen» Filmwelt, wo Pauls Schicksal bereits zu Beginn des Films entschieden wird. Er löst hier Camilles Verachtung aus, indem er sie dazu drängt, alleine ins Auto des lüsternen Filmproduzenten zu steigen, um seine eigenen beruflichen Chancen zu steigern.

## DIE NEUBAUWOHNUNG

Es ist die Neubauwohnung und der damit verbundene Unmut über das finanzielle und berufliche Opfer, was die gesamte Romanerzählung durchzieht. Bereits zu Beginn bemerkte Riccardo: «Quest'appartamento, causa di tante mie preoccupazioni» [«Diese Wohnung, Ursache all meiner Kümmerisse [...]»]<sup>21</sup>. Sogar in Hass und Mordlust sollte sich das anfängliche Glück verwandeln, verkannte Emilia doch in ihrer «tenace passione» [«unausrottbare[n] Sucht nach dem eigenen Heim»]<sup>22</sup>, dass sich Riccardo verdingte und dadurch selbst zu verachten begann. Das Erste, was Riccardo nach der Benachrichtigung über Emilias Autounfall unternahm und wovon er am Ende seiner Erzählung berichtet, ist nachvollziehbar: Er musste sich nach Emilias Tod auch von der Unglückswohnung trennen.<sup>23</sup>

Während «die Wohnung» in «Il Disprezzo» zum Zeichen für den Verlust von Lust und Achtung wird, ist sie im Film Ort der systematischen, filmischen Inszenierung: Nach dem Besuch in Prokoschs Villa an der Via Appia Antica erreichen Camille und Paul ihr Neubauviertel: Monumental wird das Wohnhaus in

**Untersicht und mittels langsamer Kamerafahrt ins Bild gebracht, als würde es sich um ein futuristisches Objekt handeln, dem man sich vorerst nur langsam nähert (fig. a). Die über eine halbe Stunde andauernde Szene im noch unfertigen Appartement gestaltet sich als vierfacher Spannungsauf- und abbau: Paul und Camille leben sich mehr und mehr auseinander, bis Camille ihre Verachtung in Worte fasst und die Wohnung als Erste verlässt.<sup>24</sup> Im Verlauf der Szene gehen Camille und Paul systematisch durch die Räume der Wohnung. Dabei sind es Zwischenwände, Türrahmen und Lampenschirm, die die Figuren mal verbinden, trennen oder rahmen.** Godard setzte die ‹Mise en image› demnach so ein, dass die zunehmende Separierung der Protagonisten über das komponierte Bildfeld vermittelt wird (fig. b).<sup>25</sup>

Laut Charles Bitsch, dem zuständigen Assistenten für ‹décor›, war Godard von der blanken Wohnung angetan: Er sah darin «de belles possibilités de circulation, de masquages et de recadrages»<sup>26</sup>. Die Herausforderung, innerhalb des CinemaScope-Breitbildformats die Verzerrung der Türrahmen am Bildrand möglichst gering zu halten, meisterte Kameramann Raoul Coutard erfolgreich.<sup>27</sup> Wie für zahlreiche seiner Filme mietete Godard auch diesmal eine unmöblierte Wohnung an, die es den Figuren erlaubt sich im Kreis von Raum zu Raum zu bewegen. Die weiss gestrichenen Räume bestückte er nach Belieben mit farbigen Möbeln und bemalte so die Leinwand zusammen mit der farbigen Bekleidung der

**Figuren.**<sup>28</sup> Mit seinem ersten Farbfilm ‹Une femme est une femme› (1961) setzte Godard sein Farbkonzept auch für seine kommenden Filme fest. Das Blau, das Weiss und das Rot der französischen Nationalflagge wurden diesmal um ein Gelb ergänzt.

In ihrem letztlich flachen Handlungsverlauf erweist sich die Szene in der Neubauwohnung als eine lebensnahe Darstellung eines sich zusätzenden Beziehungskonflikts. Über Architektur und Ausstattung vollzieht sich ebenso die zeiträumliche Gliederung und die Rhythmisierung der Szene wie auch die bildliche Übertragung der zunehmenden Distanzierung und der bevorstehenden Trennung der Protagonisten.

## VILLA MALAPARTE

Die Orts- und Villenbeschreibung bei Moravia erinnert an die Villa Malaparte; bleibt zumindest in der deutschen Romanübersetzung die Fassadenfarbe unerwähnt: «Der Pfad schlängelte sich von hier [den Faraglioni-Felsen] aus über nackte Hänge. Es gab weder Villen noch Gärten mehr. Endlich, an einer einsamen Stelle, erblickten wir einen langgestreckten niedrigen Bau mit einer Terrasse, die zum Meer hinausragte» [«Dopo i Faraglioni, il viottolo prese a girare tra dirupi ignudi, senza più ville né giardini. Finalmente, in un punto solitario, ci apparve una lunga e bassa costruzione bianca che si sporgeva sul mare con una grande terrazza.»]<sup>29</sup>. Anders als in der Villa Malaparte (1938–1940), die Godard als Schauplatz für den Film auser-



fig. c  
Die erste Sicht auf die Villa Malaparte...



fig. d  
Paul, die Treppe der Villa Malaparte hochsteigend.

wählte, führt die im Roman mehrfach erwähnte Treppe direkt in den Wohnraum, wie auch in Liberas ursprünglichem Entwurf. Dieser wurde stark durch den Bauherrn Curzio Malaparte – eigentlich Kurt Erich Suckert, Journalist, Schriftsteller, Faschist und später Kommunist – überarbeitet, weshalb ihm heute offiziell das Projekt zugeschrieben wird.<sup>30</sup> Mit der spektakulären Aussentreppe zitierte Curzio Malaparte jene der Chiesa Santissima Annunziata auf Lipari, wo er fünf Jahre in Verbannung verbracht hatte. In seinen späteren Schriften assoziierte er diese Erfahrungen mit jenen Odysseus', der den Erzählungen zufolge ebenfalls auf der Insel strandete.<sup>31</sup> Dass Moravia die Villa des befreundeten Malaparte besuchte, ist eine der weiteren persönlichen Verbindungen, neben den literarischen Verweisen, die Godard mit der Inszenierung der Villa Malaparte weiterzuspinnen schien. Kein Leichtes war es, das sich damals in schlechtem Zustand befindliche Haus überhaupt als Setting zu gewinnen: Curzio Malaparte hatte es der Volksrepublik China vermacht.<sup>32</sup>

Im Film erscheint die Villa erstmals in einer derart ausbalancierten Totalen, dass sich der Bau ideal in die Felsenlandschaft am Meer einfügt (fig. c). Die Szene wird von der tragischen Musik Georges Delerues begleitet und wechselt zur Halbtotale mit Camille, die Paul offenbar in der Ferne gesehen hat. Sie winkt ihm zu und geht sodann nachdenklich die Terrasse auf und ab, bis sie entschlossen aus dem Bild tritt. Nur wenige Sekunden später erscheint bereits Paul auf der nun menschenleeren Terrasse,

der diese in derart kurzer Zeit nicht hätte erreichen können und Camille auf der Treppe hätte begegnen müssen. Nun ruft er vergeblich nach ihr. Einmal mehr ist auf der weiten Dachfläche, die in die Weite des Meeres übergeht, die zunehmende Vereinzelung innerhalb ihrer Beziehung inszeniert. Godard scheint hier die Terrasse der Villa Malaparte als Bühne zu präsentieren. Es geschieht demnach eigentlich nur etwas, wenn es sich zeitgleich auf der Bühnenfläche und innerhalb des Filmkaders abspielt. So hat Paul also erst nach Camilles Abgang die Bühne betreten, wodurch sich die Frage nach der Begegnung gar nicht mehr stellt, befindet sich die Treppe doch im ‚Off‘, ausserhalb des Bühnenraumes. So oder so stehen die beiden kurz vor ihrer Trennung. Aus einem unmöglichen Winkel sieht Paul, wie Camille, im Wissen um ihren Beobachter, sich von Prokosch im Fenster küssen lässt. Paul fasst daraufhin den Entschluss, von seinem Engagement zurückzutreten.

Das Wohnzimmer, das Paul in der Folge betritt, wird als einziger Innenraum der Villa Malaparte thematisiert; die weiteren rustikal eingerichteten Räume und Geschosse bleiben verborgen.<sup>33</sup> Während seinem Kündigungsmonolog geht der aufgebrachte Paul hastig alle vier grossflächigen Fenster ab, wodurch die Filmzuschauer an der Kontemplation der Landschaftsbilder gehindert werden. Dennoch lassen sich Bildausschnitte neben den Figuren wahrnehmen, nicht aber die Gelatine, die Coutard auf die Fenster anbringen liess, um Verzerrungen zu unterbinden.<sup>34</sup> Neben den wiederholten Aufnahmen des Treppen-

steigens, ist es das zu verhüllende Potential des Mauersegels auf dem Dach, das filmisch inszeniert wird (fig. d).<sup>35</sup> Verborgen und entborgen wird die nackte, sonnenbadende Camille sowie Fritz Langs Filmcrew; damit auch die letzte Einstellung beider Filme (fig. f): Doppelt gefilmt wird Odysseus' Erblicken seiner Heimat Ithaka. Das Ende des griechischen Film-Epos zeigt den Helden in Rückenansicht, mit dem wir die Sicht aufs Meer teilen. Anders als beim ersten theatralen Auftritt Prokoschs zu Beginn des Filmes (fig. e), sehen wir den Schauspieler im neuen Medium in Rückansicht. Die Ausrichtung der attischen Bühne im Theater, mit der ‹Skene› als gebauter Hintergrund, hat sich zugunsten jener im Film um 180 Grad gedreht. Alle Erregung legt sich mit dem triumphalen Blick aufs Meer.

FIN

Die wenigen Hinweise in Moravias ‹Il Disprezzo›, die Rom und die Villa auf Capri charakterisieren und den Roman in der zeitgenössischen, realen Wirklichkeit verorten, hat Godard für ‹Le Mépris› offenbar bewusst umgesetzt und erweitert. Die Film-Schauplätze in Rom haben sich entgegen den unter ‹décor› aufgeführten Angaben im Szenario, das die Monamente der ewigen Stadt gleichsam zu zelebrieren vorsah, vollständig in die römische Peripherie verschoben. Hier offenbart sich der Wandel der gebauten Umwelt am deutlichsten. Kontrastiert wird diese neue Welt mit der archaischen Landschaft auf Capri, wobei die Villa Malaparte mehrfach zur Bühne wird. Hinsicht-



fig. e  
Des US-Filmproduzenten Jeremy Prokoschs erster Auftritt.

lich des Verhältnisses zwischen Figur und Architektur zeigt sich, dass die Figuren auffällig oftangeschnitten, an den Bildrand gedrückt oder zwischen Architekturelementen eingeschlossen werden. Am Augenfälligsten geschieht dies in der dreissigminütigen Szene in der Neubauwohnung, in der über die ‹Mise en image› das Beziehungsverhältnis der beiden Protagonisten geschildert wird. Über den ganzen Film hinweg sind es richtiggehend Tableaus, die Godard zusammen mit seinem Kameramann Coutard über Architekturelemente komponierte. Auch sind diese vielfach und verschiedentlich als abstrakter Figurenhintergrund oder das Bildfeld überziehende Farbflächen eingesetzt.

Es sind die seit der Antike verhandelten weltlichen Wünsche und die damit verbundenen Plagen, die Godard mit seinem Kinofilm ‹Le Mépris› in die damalige Gegenwart übersetzte. Über die zweifache und doppelte Verfilmung werden uns unsere eigenen klassischen Leidenschaften abermals und mehrfach vor Augen geführt.



fig.f  
Die letzte Einstellung der *Odyssee* wird gefilmt.<sup>37</sup>

- <sup>1</sup> Alain Bergala, *'Godard au travail'*, Paris 2006, S. 144.
- <sup>2</sup> Ibid., S. 146.
- <sup>3</sup> Jean-Luc Godard, *'Godard par Godard, Les années Karina (1960 à 1967)'*, Paris 1990, S. 85.
- <sup>4</sup> Alberto Moravia, *'Il Disprezzo'*, Mailand 2013 (Orig. 1954), S. 21 und Alberto Moravia, *'Die Verachtung'*, übersetzt aus dem Italienischen von Piero Rismundo, Berlin 2011, S. 18.
- <sup>5</sup> Moravia 2013, S. 27 und Moravia 2011, S. 23f.
- <sup>6</sup> Moravia 2013, S. 116 und Moravia 2011, S. 107.
- <sup>7</sup> Vgl. Moravia 2013, S. 117 und Moravia 2011, S. 108f.
- <sup>8</sup> Moravia 2013, S. 75 und Moravia 2011, S. 67.
- <sup>9</sup> Jean-Luc Godard, *'Le Mépris'*, [Drehbuch, Archiv der Cinémathèque Française, Collection des Scénarios], o.O. 1963, S. 19.
- <sup>10</sup> Ibid., S. 19.
- <sup>11</sup> Ibid., S. 20.
- <sup>12</sup> Ibid., S. 21.
- <sup>13</sup> Zum *'décor'*, siehe ibid., S. 19–21.
- <sup>14</sup> Bergala 2006, S. 154.
- <sup>15</sup> Nach ibid., S. 154.
- <sup>16</sup> Godard 1963, S. 55, siehe auch S. 54.
- <sup>17</sup> Vgl. Franco Mariotti (Hrsg.), *'Cinecittà tra cronaca e storia'*, Bd. 1, *'Le vicende'*, Rom 1991, S. 69f und S. 71.
- <sup>18</sup> Siehe dazu Noa Steinatsky, *'The Cinecittà Refugee Camp, 1944–1950'*, in: John David Rhodes, Elena Gorlinski (Hrsg.), *'Taking Place, Location and the Moving Image'*, Minneapolis 2011, S. 101–131.
- <sup>19</sup> Vgl. Mariotti 1991, S. 70f.
- <sup>20</sup> Bspw. Alain Bergala meint überspitzt, in *'Le Mépris'* zur Hälfte Rossellinis *'Il Viaggio in Italia'* zu sehen, bzw. hebt er hervor, wie gekonnt Godard Literatur-Modell und Kino-Modell, d.h. Moravias Roman und Rossellinis Film vermischt habe, vgl. Julien Gaurichon, *'Le mépris, totalement, tendrement, tragiquement, Bonusfilm auf: *'Le Mépris'*'* (DVD), StudioCanal 2007.
- <sup>21</sup> Moravia 2013, S. 27 und Moravia 2011, S. 23f.
- <sup>22</sup> Moravia 2013, S. 20 und Moravia 2011, S. 17.
- <sup>23</sup> Vgl. Moravia 2013, S. 258 und Moravia 2011, S. 235.
- <sup>24</sup> Vgl. Michel Marie, *'Le Mépris'*, Paris 1990, S. 105f.
- <sup>25</sup> Vgl. ibid., S. 109.
- <sup>26</sup> Ibid., S. 174.
- <sup>27</sup> Bergala 2006, S. 158 und S. 174.
- <sup>28</sup> Vgl. die Aussagen von Bitsch und Bergala, in: Anm. 19.
- <sup>29</sup> Moravia 2013, S. 158 und Moravia 2011, S. 145.
- <sup>30</sup> Siehe Marida Talamoda, *'Villa Malaparte and Adalberto Libera'*, in: AA Files, (1989) 18, S. 4–8; Michael McDonough, *'Malaparte: A House Like Me'*, New York 1999, S. 8–37.
- <sup>31</sup> Curzio Malaparte, *'On the island of Lipari'*, in: AA Files, (1989) 18, S. 14.
- <sup>32</sup> Siehe Bergala 2006, S. 166.
- <sup>33</sup> Siehe Abb. in: Gianni Pettena, *'Casa Malaparte'* Florenz 1991.
- <sup>34</sup> Bergala 2006, S. 166.
- <sup>35</sup> Zur Bühnentheorie siehe Alice Gavin, *'Godard's Apartment Architectures: The Reality of Abandonment in Le Mépris'*, in: *'Critical Quarterly'*, (2011) 53, (Suppl. 1), S. 29–41, S. 29.
- <sup>36</sup> Godard 1963, ohne Seitenangabe.
- <sup>37</sup> Alle Abbildungen aus: *'Le Mépris'* (DVD), StudioCanal 2007, © 1963 StudioCanal Image / Compagnia Cinematographica Champion S.P.A.

Jacqueline Maurer, geboren 1984, hat in Basel Kunstgeschichte und Deutsche Philologie studiert. Seit August 2013 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (gta) der ETH Zürich und doktoriert am Seminar für Filmwissenschaften der Universität Zürich mit einer Arbeit zu Godards ästhetischem und kritischem Verhandeln von Architektur und Städtebau.