

18.Mai 2004

## **Medienkonzeption 3**

**Herr Prof. Coulanges**

**Herr Prof. Curdt**

### **Referat: Le Mépris**

Regie : Jean-Luc Godard

Kamera : Raoul Coutard

Musik : Georges Delerue

Daniel Faigle

Daniel Fröhlich

Steffen Schenk

Matr.Nr. 11905

Matr.Nr. 12060

Matr.Nr. 11951

## **Der Film**

Nachdem Jean-Luc Godard mit seinem ersten Film „A Bout de Souffle“ für erhebliches Aufsehen gesorgt hatte, schwebte dem Produzenten Carlo Ponti mit „Le Mépris“ ein kommerziell erfolgreicher Film unter der Regie Godars vor. Es sollte eine geradlinige Verfilmung des Romans von Alberto Moravia sein.

Godard ließ sich auf den Handel ein und drehte 1963 „Le Mépris“ mit Brigitte Bardot, Michel Piccoli, Jack Palance und Fritz Lang in den Hauptrollen. Godard orientierte sich dabei nicht wie von seinen Geldgebern erhofft am Geschmack des breiten Publikums. Daraufhin forderte Ponti von Godard, nachträglich noch Nacktszenen von Brigitte Bardot einzufügen, was Godard auf die ihm eigene Art und Weise dann auch tat. So wurde der Film, der durch teures Staraufgebot und Cinemascope-Format stark auf den amerikanischen Markt ausgerichtet war, nicht der erhoffte kommerzielle Erfolg. Die Kameraarbeit bei „Le Mépris“ übernahm Raoul Coutard, die Musik komponierte Georges Delerue.

## **Inhaltsangabe**

Der Film konzentriert sich im wesentlichen auf die Beziehungen zwischen den fünf Hauptcharakteren:

Fritz Lang als Regisseur, der US-Produzent Jerry Prokosch (Jack Palance), seine Assistentin Francesca (Georgia Moll), sowie der Drehbuchautor Paul Javal (Michel Piccoli) und dessen Frau Camille (Brigitte Bardot). Paul wird vom Produzenten Prokosch engagiert, um den ersten Film-Entwurf Fritz Langs gegen dessen Willen kommerziell aufzupolieren. Als Paul sich angesichts Prokoschs eindeutiger Annäherungsversuche gegenüber dessen Frau Camille gleichgültig verhält, straft diese ihn mit Verachtung. Diese offenbart sie ihm in einer langen Unterhaltung in der Wohnung der beiden. Schließlich fahren alle gemeinsam zum Filmdreh nach Capri, wo es zur endgültigen Entfremdung zwischen Camille und Paul kommt. Letztendlich kommen Prokosch und Camille auf der Fahrt von Capri nach Rom bei einem Autounfall ums Leben, während Fritz Lang mit den Filmarbeiten fortfährt.

## Georges Delerue

Delerue wird 1925 in Roubaix, Frankreich, geboren. Schon als Kind lernt er Klarinette und Klavier. Durch ein Musik-Studium bei Darius Milhaud beginnt er, sein Talent für die eigene Komposition zu entdecken. Delerue wird Dirigent des Französischen Fernsehorchesters und schreibt Musik für diverse Theaterstücke und Kurzfilme. Ende der 50er kommt er als relativ junger Filmmusikkomponist den Nouvelle-Vague- Regisseuren wie Truffaut, Godard oder Chabrol gerade recht, die auf der Suche nach Alternativen zu den etablierten Komponisten der damaligen Zeit (Maurice Thiriet, Georges Auric, Georges Van Parys) sind.

Seinen ersten großen Erfolg feiert Delerue 1960 mit der Musik zu Truffauts „Tirez sur le pianiste“, gefolgt von „Jules et Jim“, ebenfalls von Truffaut. Insgesamt schreibt er die Musik zu elf Truffaut-Filmen, sowie für fast alle Filme von Philippe de Broca. Auch wenn Delerue später nach Hollywood geholt wird, um beispielweise für Oliver Stone „Platoon“ zu vertonen, zieht es ihn doch instinktiv immer wieder zurück nach Frankreich.

Während seiner 42-jährigen Karriere schreibt er die Musik für fast 200 Kinofilme, 125 Kurzfilme, 70 Fernsehfilme und 35 Fernsehserien.

1992, im Alter von 67 Jahren, stirbt Georges Delerue an den Folgen eines Herzinfarkts.

## Die Musik Delerues

Delerues Einstellung zur Filmmusik ergänzte sich hervorragend zur Arbeitsweise der Regisseure der „Nouvelle Vague“. Sie rebellierten gegen die traditionelle Regel, Filmmusik sei am besten, wenn sie gar nicht als solche wahrgenommen würde. Sie wurden sich der Möglichkeiten bewusst, Filmmusik als wichtigen Bestandteil des kreativen Prozesses zu nutzen. Oft wurden die Komponisten schon frühzeitig in der Entstehung des Filmes eingebunden.

Georges Delerue sagt von sich selbst „Ich bin sicherlich ein eher fröhlicher Typ als ein Finsterer, aber es muss da eine Seite in mir geben, die ich selbst gar nicht so genau kenne, denn häufig wird mir gesagt, ich schreibe nostalgische Musik. Das ist jedoch eigentlich nicht meine wahre Natur, oder ist zumindest etwas, dass ich bislang ignoriere – während andere das offenbar registrieren.“

In der Tat sind die musikalischen Arbeiten von Delerue geprägt von melancholischen Tönen. Meist schreibt er in Molltonarten. Trotz seines innovativen Anspruches ist seine Instrumentierung meist neoklassisch. Für lyrische Passagen setzt er meist die Oboe, das Englischhorn und die Tenorflöte ein, für freudige Passagen die Klarinette. Auffallend ist der massive Einsatz von Streichern der häufig ergänzt wird durch Harfe und Cembalo.

Delerue bevorzugte den spärlichen, aber effektiven Einsatz von Musik in Filmen. Musik zur Untermalung von Dialogen versuchte er wenn möglich zu vermeiden. Die Musik innerhalb eines Filmes bestand oft nur aus wenigen Themen, die er in verschiedenen Variationen einsetzt (Veränderung der Instrumentierung, des Tempo, der Dynamik, Verkürzung und Dehnung der Themen). Mit den oftmals kurzen Einsätzen der Musik versuchte Delerue Zäsuren in der Handlung zu schaffen und keine langen Spannungsbögen zu erzeugen.

## Die Musik im Film

Die Musik von LE MÉPRIS stammt zum einen aus Musikquellen vor Ort (Theaterszene), zum anderen handelt es sich um nachträglich hinzugefügte Musik, die aus dem OFF kommende, „eigentliche“ Filmmusik.

Godard plante ursprünglich 14 Minuten Filmmusik, war dann aber so begeistert von Delerues Komposition, dass er sie auf knapp 40 Minuten ausweitete.

Die Musik ist nur an wenigen Stellen alleinige Tonquelle, meist tritt sie in Verbindung mit anderen Tönen (Geräusche, Sprache) auf, die sie überlagert.

Das Mischungsverhältnis ist dabei oft so gestaltet, dass die Musik vergleichsweise laut und dominierend wirkt. Die einzelnen Musiktakes sind relativ gleichmäßig über den Film verteilt, besondere Konzentrationen lassen sich nicht feststellen.

Durch die Filmmusik werden Zusammenhänge hergestellt, Einheiten des Films verknüpft, bzw. voneinander geschieden. Auch die Filmmusik von Le Mépris erfüllt diese fundamentale syntaktische Aufgabe.

Nur selten folgt die Musik dabei Gliederungen die der Film beispielsweise durch Schnitte vornimmt. Weitaus häufiger wird die Musik als ein Mittel eingesetzt, um Übergänge zu glätten oder um selbst Zensuren zu schaffen. Die Fähigkeiten der Filmmusik, Auseinanderstrebendes zu binden wird besonders in den Einstellungsfolgen deutlich die keine räumliche oder zeitliche Einheit bilden (Camilles Assoziationen).

Im Gegensatz dazu greift die Musik in Le Mépris häufig selbst gliedernd ein. In diesen Fällen setzt die Musik mitten in einer Einstellung plötzlich ein, ebenso endet sie nicht wie gewöhnlich am Ende der Einstellung. Dies bewirkt, dass zusammenhängende Einheiten durch die Musik in mehrere Teile zerfallen.

Häufig markieren diese akzentuierten Einsätze der Musik Veränderungen in der Entwicklung der Konflikte. So folgen oft nach Abschnitten ohne Musik, in denen sich ein Konflikt bis zu einem Höhepunkt zugespitzt hat, Musikeinspielungen. Die Musik unterstützt hierbei nicht die dramatische Zuspitzung des Konflikts, sondern kennzeichnet einschneidende Veränderungen in der Beziehung der beiden Eheleute.

Beispiele:

- Paul drängt Camille, in Prokoschs Wagen zu steigen
- Camille ohrfeigt Paul, verlässt die Wohnung
- Musik bricht ab, als Prokosch und Camille kurz nach dem Kuß auf Capri den Raum betreten
- Musik bricht ab, als Camille auf Capri das Boot mit Prokosch verlässt

An anderen Stellen erfolgt der plötzliche Einsatz der Musik reichlich unkonventionell und scheint nicht selten beliebig zu sein. Vor allem in der langen Szene in der Wohnung der beiden holt die Musik bei den nichtigsten Anlässen immer wieder weit aus, völlig abrupt und überraschend wird das gleiche Thema nach Belieben ein- und ausgeblendet. Der banale, sich ständig im Kreis drehende Streit zwischen Camille und Paul wird so durch die Musik offensichtlich konterkariert. Der Einsatz der Musik weckt im Zuschauer Erwartungen in Bezug auf den Fortgang des Konflikts, die jedoch nicht erfüllt werden. Ganz offensichtlich wird diese Manipulation nach der Ohrfeige Pauls, als die einsetzende Musik eine Versöhnung verspricht, die jedoch kurze Zeit später wieder im Keim erstickt wird. Die traditionelle Ansicht, dass Passagen mit Musik größere Bedeutung hätten als solche ohne Musik, erweist sich hier als falsch. Godard führt hier ganz gezielt die Elemente des Kinos vor, indem er die manipulierende Wirkung der Musik offen legt und damit den Zuschauer desillusioniert. Diese Offenlegung findet ihre Steigerung wenig später in der Theaterszene, wo durch die unkonventionelle Verwendung der Musik gezielt Brüche in der Kontinuitätsstruktur entstehen.

Die Musik in *Le Mépris* lässt sich in zwei ständig wiederkehrende Themen aufteilen. Gemeinsam ist beiden Themen, dass durch einen vierstimmigen Streichersatz ein intimer Rahmen geschaffen wird. Die Einzelstimmen sind jedoch mehrfach besetzt, so dass zugleich auch eine Hall- oder auch Breitenwirkung erzielt wird. Mit Hilfe der Musik wird so eine Raumwirkung erzeugt, die visuell durch die Verwendung des Cinemascope-Formats unterstützt wird. Besonders eindrucksvoll wirkt diese Raumwirkung in den Landschaftstotalen auf Capri.

Zu den einzelnen Themen:

Das Thema I wird gleich zu Beginn im Vorspann eingeführt. Die Musik wirkt sehr getragen, lässt den Eindruck von etwas Schwebendem, aber auch Drängendem entstehen. Sie bewirkt eine eher traurige Grundstimmung, die einen tragischen Fortlauf des Geschehens vorweg nimmt. Das Thema I kommt bei nahezu allen Einstellungen aus Fritz Langs *Odysseus – Verfilmung* zum Einsatz. Durch diese Verbindung von Musik und Götterbildern wird bereits zu Beginn auf die Fatalität der griechischen Tragödie verwiesen.

So kommt das erste Thema fast ausschließlich bei bedeutenden Einschnitten in der Handlung zum Einsatz.

Beispiele:

- Paul drängt Camille, in Prokoschs Wagen zu steigen, Thema I setzt ein
- Camille ohrfeigt Paul, verlässt die Wohnung, Thema I setzt ein
- Camille und Prokosch betreten kurz nach dem Kuss den Raum, Thema I bricht abrupt ab.
- Paul berichtet vom Tod der beiden, Thema I setzt ein.

Das Thema II wird zum ersten Mal in der Anfangseinstellung vorgestellt, in der Camille mit Paul im Bett zu sehen ist. Im Gegensatz zu Thema I wirkt dieses Thema etwas leichter und weniger tragisch. Die Mischung aus konsonanten und dissonanten Klängen sowie der zusätzlichen Verwendung der Harfe, ruft eine angenehme, romantische und träumerische Stimmung hervor. Dieses Thema wird im Verlauf des Films sehr oft eingesetzt, oft auch in Variationen. Es scheint im direkten Zusammenhang mit Camille zu stehen, da es fast ausschließlich in Szenen zu hören ist, in denen Camille im Bild zu sehen ist.

Beispiele:

- Bettszene zu Beginn
- Camille betritt die Szene vor dem Cinecitta, Thema II setzt ein
- In der Wohnung von Camille und Paul, Thema II setzt immer wieder ein
- Camille auf dem Dach auf Capri

Besondere Bedeutung kommt dem Thema II bei den kurzen Assoziationsblitzen Camilles im Garten Prokoschs, sowie bei den Monologen in der Wohnung von Camille und Paul zu. Hier werden unzusammenhängende, zum Teil sehr kurze Einstellungen erst durch die Verwendung der Musik zu einer zusammenhängenden

Einheit. Das eng mit Camille verbundene Thema II isoliert Camille hier von den anderen Akteuren.

Lediglich an zwei Stellen des Films kommt es zum direkten Übergang der beiden Themen: Nachdem Camille mit Prokosch zu dessen Haus gefahren ist, geht das tragische Thema I in Thema II über. Genau umgekehrt geht das Thema II nach dem Tod Camilles in Thema I über, nachdem Paul Francesca vom Tod der beiden berichtet hat.

Die zwei isolierten, schweren Streicherakkorde, die ganz zu Beginn des Films zu hören sind, werden direkt nach dem Kuss von Prokosch und Camille noch einmal eingesetzt. Sie bewirken einen deutlichen Einschnitt in der Handlung, die Beziehung zwischen Paul und Camille scheint unausweichlich gescheitert.

Nur in einer Szene kommt die Musik als sichtbarer Bestandteil der Szenerie vor. Die Gruppe hat sich in einem Kino getroffen, um eine Tanzveranstaltung zu verfolgen, an der eine Frau teilnimmt, die eventuell die Rolle der Nausikaa übernehmen soll. Durch den schlichten, blechernen Sound der Musik wird direkt darauf hingewiesen, dass die Musik ein Bestandteil der Szene ist. Im folgenden setzt sich Godard bewusst über die Regeln des traditionellen Erzählkinos hinweg. Im Normalfall würde während der Gespräche die Intensität der Musik reduziert, um die Sprache verständlicher zu machen. Keineswegs eine natürliche Situation, sondern eine akzeptierte Konvention des Kinos. Godard widersetzt sich dieser Konvention, indem er die Musik abrupt abbricht, sobald sich in dieser Passage Menschen unterhalten, obwohl die Tanzveranstaltung und damit die Musik weitergeht. Nach Ende eines Dialogs setzt die Musik ebenso unvermittelt wieder ein. Der Zuschauer wird hier absichtlich aus der filmischen Illusion gerissen, die künstliche Inszenierung wird ihm ganz deutlich vor Augen geführt. Die Musik ergänzt hier den unkonventionellen, oft kritischen Umgang Godards mit den akzeptierten Regeln auf sämtlichen Ebenen des Filmmachens (Bildgestaltung, Erzählstruktur).

## Literaturangaben

- Harald Schleicher , Film-Reflexionen, Max Niemeyer Verlag 1994
- [www.vif.com/users/disquine/delerue.html](http://www.vif.com/users/disquine/delerue.html)