



Musik als Genrekritik in Jean-Luc Godards PRÉNOM CARMEN

Sebastian Krehl, Frankfurt am Main

1. Einleitung: Eine Rückkehr zum Genre?

Carmen besucht ihren Onkel Jean, einen ehemaligen Regisseur, der in einer psychiatrischen Anstalt lebt. Sie will ihn für ein neues Filmprojekt gewinnen. Was er nicht ahnt: Die Filmaufnahmen dienen nur als Tarnung für ein Verbrechen. Kompliziert wird die Sache für Carmen, als sie ausgerechnet mit einem Sicherheitsbeamten eine leidenschaftliche Affäre beginnt.¹

Dieser Text, mit dem StudioCanal, der Vertreiber von PRÉNOM CARMEN in Deutschland, seit 2010 potenzielle DVD-Käufer von seinem Produkt überzeugen will, verspricht einen turbulenten und spannenden Gangsterfilm, lässt jedoch völlig außen vor, dass ein beachtlicher Teil des Films den Etüden eines Streichquartetts gewidmet ist, die – zumindest auf der Handlungsebene – nur lose mit der Geschichte um Carmen und den Wachmann Joseph verknüpft sind. Um diesen, in den Augen des anonymen Werbetexters für die Handlung scheinbar irrelevanten musikalischen Aspekt zu deuten, soll der Film zunächst in Godards Werk verortet werden.

Während sich einerseits Godards erste Schaffensperiode bis 1967 zumeist um die Auseinandersetzung mit dem konventionellen Genrekino dreht und nebenbei stets auch auf hochkulturelle Kunstformen zurückgreift und diese reflektiert, so beziehen sich die Filme der 1980er Jahre wesentlich deutlicher auf die Hochkultur. In PASSION steht die europäische Malerei im Fokus, in JE VOUS SALUE, MARIE mit der Marienlegende eines der grundlegenden Themen der abendländischen Kunstgeschichte. PRÉNOM CARMEN, der zwischen diesen beiden Filmen entstanden ist, nimmt sich Werke der klassischen Musik vor, vor allem Beethovens Streichquartette.²

¹ Auszug aus dem Werbetext von *Studiocanal*, zu finden auf der Verpackungsrückseite der deutschen DVD und unter: http://www.studiocanal.de/dvd/vorname_carmen, Zugriff: 20.3.2014.

² Mehrere Autoren fassen diese drei Filme zu einer Trilogie zusammen. Siehe z.B. Cerisuelo (1989), der sein Kapitel über die drei Filme mit „La trilogie du sublime“ überschreibt, worauf wiederum Dubois (1992: 177) zurück greift. Choe (2006: 118) spricht ganz schlicht von der „trilogie of 80s“.

Wo jedoch die anderen beiden Filme das Spiel mit gängigen Genrekonventionen weitestgehend vernachlässigen oder gar die Notwendigkeit einer Geschichte im Kino generell in Frage stellen, ragt PRÉNOM CARMEN wegen seiner vergleichsweise geradlinigen Handlung heraus und erinnert somit stärker an Godards frühe Genrevariationen.³ Was viele Filme der 1980er Jahre von Godards Frühwerk abhebt, ist eine Form, die zwar auf Geschichten im herkömmlichen Sinn nicht völlig verzichtet, die es aber dem Betrachter erschwert, diese wahrzunehmen. Er erreicht dies zum einen durch den Verzicht auf eine klassische Spannungskurve, vor allem aber durch einen besonderen Umgang mit der Tonspur, indem etwa Umgebungsgeräusche lauter als Dialoge abgemischt werden, oder durch die Trennung von Bild und Ton – bis hin zur Aufgabe von Lippensynchronizität. Man wird dazu gebracht, einzelne Details, Bilder und Situationen für sich allein stehend bewusster zu betrachten und zu reflektieren, anstatt diese, wie im Hollywoodkino üblich, zur Illusion einer geschlossenen Welt zu verbinden.

Hieraus ergeben sich zwei Fragen: Warum legt Godard einen derart großen Fokus auf die Musik, dass er sie nicht bloß extradiegetisch zur Unterstützung der Bilder benutzt, sondern der Einspielung der Beethovenstücke einen eigenen Handlungsstrang widmet?⁴ Und weshalb kommt Godard in einer Phase, in der er radikaler denn je mit Konventionen des Erzählkinos bricht, wieder auf konventionelle Erzählmuster zurück?⁵

Ich werde im Folgenden diesen beiden Fragen und ihrer Beziehung zueinander nachgehen, indem ich mich auf zwei Szenen konzentriere, die sich sowohl durch einen starken Einsatz von Musik als auch durch deutliche Bezüge zum Genrefilm auszeichnen. Zunächst aber soll auf die musikalische Historie der *Carmen*-Geschichte eingegangen werden.

2. *Carmen* und die Bedeutung von Musik

PRÉNOM CARMEN ist nur einer von mindestens sechs *Carmen*-Filmen, die in einem Zeitraum von zwei Jahren erschienen sind.⁶ In Interviews betont Godard, welche Bedeutung Georges Bizets Oper für den *Carmen*-Mythos hat, denn obwohl die Geschichte ihren

³ Siehe hierzu auch den Beitrag von Ivo Ritzer in dieser Ausgabe.

⁴ Es ist anzumerken, dass eine Struktur, in der einer Handlung Bilder von der Produktion von Musik gegenüber gestellt werden, kein Novum für Godard ist. Bereits der 1968 entstandene SYMPATHY FOR THE DEVIL ist in vergleichbarer Form aufgebaut. Auch der spätere SOIGNE TA DROITE folgt einem ähnlichen Muster. Ein wesentlicher Unterschied zu diesen zwei Filmen besteht allerdings darin, dass sie mit den *Rolling Stones* und *Les Rita Mitsouko* jeweils eine zeitgenössische populäre Gruppe dabei zeigen, wie sie Songs aufnehmen, die noch im Entstehen sind, während das Quartett in PRÉNOM CARMEN auf Musik zurückgreift, die bereits geschrieben ist, aber noch eine eigene Form finden muss.

⁵ Selbst der eigentlich offensichtlicher auf Motive des Genrekinos zurückgreifende und ebenfalls zu dieser Zeit entstandene DÉTECTIVE ist deutlich sperriger gestaltet.

⁶ Die anderen fünf sind Claes Fellboms CARMEN (Schweden 1983), Peter Brooks LA TRAGÉDIE DE CARMEN (D/F/GB/USA 1983), Carlos Sauras CARMEN (ES 1983), Francesco Rosi CARMEN (F/I 1984) und Albert López' CARMEN NUE (F/ES 1984). Für einen Vergleich von vier dieser Filme (inklusive PRÉNOM CARMEN) im Hinblick auf ihre Verarbeitung der Bizet-Oper siehe Leicester (1994). Für eine Übersicht der Masse an *Carmen*-Verfilmungen siehe Powrie et al. (2007).

Ursprung bereits 1845 in Prosper Mérimées gleichnamiger Novelle hat, sei sie erst durch die Opernfassung von 1875 zu Berühmtheit und schließlich zu ihrem mythischen Status gelangt,⁷ weswegen eine *Carmen* ohne Musik nicht vorstellbar sei. Diese Musik muss dann aber nicht zwangsläufig die von Bizet sein – einschlägig bekannte Melodien aus der Oper werden im Film lediglich zweimal kurz von Nebenfiguren gepfiffen. Godard geht es darum, *Carmen* nicht genauso umzusetzen, wie es bereits zahlreiche Male getan wurde.⁸

Welchen Stellenwert Musik für Godard in diesem Zusammenhang hat, zeigt sich bereits am 1982 verfassten Drehbuch des Films (Godard 1985a). Godards Drehbücher beinhalten üblicherweise keine exakten Regieanweisungen oder ausformulierte Dialoge. Sie bieten einen Überblick der Sequenzen und beschreiben das Geschehen in wenigen Sätzen und greifen dabei nur sehr selten auf wörtliche Rede zurück. Mit PRÉNOM CARMEN verhält es sich nicht anders, doch liegt die Besonderheit darin, dass im Drehbuch bereits sehr spezifische Angaben zur Musik zu finden sind. Nicht nur werden gewisse Stimmungen vermerkt, die durch Musik vermittelt werden sollen, Godard gibt oftmals schon die Nummer der Quartette an, die in bestimmten Szenen gespielt werden sollen.

Die Bedeutung von Musik beschränkt sich jedoch nicht nur auf ihren prominenten Einsatz, Godard benutzt auch musikalische Begriffe um den Film und dessen Struktur zu beschreiben. So bezeichnet er Mérimées Geschichte gleichzeitig als Partitur des Films und als „Schlüssel“, sozusagen ein Mérimée-Schlüssel als Pendant zum Notenschlüssel, der in der musikalischen Notation einen Referenzton festlegt, aus dem sich die anderen Töne ergeben (Godard 1985b: 576). Was von Mérimée und von Bizet tatsächlich bleibt ist die Geschichte eines Wachmannes, der einer verbrecherischen Frau verfällt und sich ihr anschließt, sein bürgerliches Leben hinter sich lassend. Nachdem diese Frau das Interesse an ihm verliert, macht sich in ihm Eifersucht breit, bis er sie schließlich umbringt. Als Element aus der Oper kommt noch die unschuldige Frauenrolle hinzu, die das Interesse des Protagonisten nicht wecken kann – der Gegenentwurf zur Carmen-Figur. In PRÉNOM CARMEN nimmt Claire diese Rolle ein, die die Bratschistin des Streichquartetts und somit zugleich eine Verbindung zwischen den beiden Handlungssträngen darstellt.

Bei Godard spielt die Geschichte im zeitgenössischen Frankreich und nicht im Spanien des 19. Jahrhunderts, sie modernisiert das Geschehen also auf ähnliche Weise wie Otto Premingers *CARMEN JONES*, die Filmversion des 1943 aufgeführten Broadway-Musicals von Oscar Hammerstein II. Godard betont deren Einfluss und bezeichnet die zu Bizets Musik verfassten englischen Texte Hammersteins als dem französischen Original überlegen. Er

⁷ Tatsächlich lässt Godard kein gutes Haar an Mérimée: „[P]ersonne ne connaît rien de Mérimée qui est assez difficile à lire et pas très inté... pas très agréable. On connaît Carmen a cause de Bizet uniquement“ (Godard 1985b: 574).

⁸ „Quant à Saura ou Peter Brook ils mettent en scène ‚Carmen‘, alors qu’ils n’ont pas vraiment besoin“ (Godard 1984: 5).

leiht sich daher eine zentrale Zeile aus und lässt Carmen zu Joseph auf Englisch sagen: „If I love you, it's the end of you.“⁹

Godards recht vage Aussagen über Beethovens Quartette sowie musikalische Quartette im Allgemeinen lassen sich dann auch auf den Film übertragen: Für ihn stellen Quartette gleichzeitig Theorie und Praxis der Musik dar, so wie auch Bachs Stücksammlung *Das Wohltemperierte Clavier*, dessen 24 Satzpaare je ein Präludium und eine Fuge in allen Dur- und Molltonarten enthalten, gleichzeitig Musik und Musikphilosophie sei. Im gleichen Interview, in dem Godard diese Aussagen tätigt, sagt er an späterer Stelle über seinen Ansatz des Filmemachens, er wolle im gleichen Moment sowohl ein Spektakel als auch dessen Analyse abbilden (Godard 1985b: 576 u. 578).

3. Unterwanderung des Spektakels: Der Bankraub

Um nun in die Analyse des Films einzusteigen, sei als erstes eine Szene gewählt, die dem Anspruch von Actionspektakel am deutlichsten gerecht, zugleich am aufdringlichsten von einer Streichquartettszene unterbrochen wird.¹⁰ Gerade als Carmens Bande in die Bank eingedrungen ist, in der der Protagonist Joseph als Wachmann arbeitet, und eine spektakuläre Schießerei zwischen Arkadenpfeilern in der großen Halle begonnen hat, schneidet Godard zu den probenden Musikern und hält die Einstellung eines der beiden Violinisten – mit dem Arm des Cellisten, der immer wieder unscharf in den Vordergrund des Bildes hineinragt – für fast zwei Minuten. Die Musiker, deren Spiel vorher bereits zu hören war, halten mehrmals inne um ihre Spielweise zu besprechen. Diese Kommentare lassen sich nun aber nicht nur als Anweisungen an die Mitspieler unter den Musikern, sondern gleichzeitig als Aufforderungen an die ‚Mitspieler‘ in der Parallelhandlung lesen: Ein Kommentar lautet etwa, dass ein bestimmter Satz gewalttätiger sein soll („Il faut que se soit plus violent“). Schließlich endet die Einstellung mit Claire, die wiederholt fordert zu handeln statt zu fragen („Agis au lieu de demander“), geradezu als sei sie selbst in der Situation des Zuschauers und wolle nun wissen, wie es mit Joseph weitergeht.

Das Quartett nimmt an dieser Stelle eine ähnliche Rolle ein wie die *Jump Cuts* in Godards erstem Spielfilm *A BOUT DE SOUFFLE*, die wiederholt für Irritationen im Erzählfluss sorgen

⁹ Diese Zeile entstammt Hammersteins Version des Stücks *L'amour est un oiseau rebelle*, weitläufig auch bekannt als *Habanera*. Vgl. Godard (1985b: 576): „C'est entre Mérimée et le CARMEN JONES de Preminger qui améliorerait déjà du point de vue structure, tenue dramatique, la partition, les dialogues, le livret de Bizet qui est un peu faible en français. Si je dis: ‚si je t'aime prend garde à toi‘, c'est moins fort que: ‚if I love you that's the end of you.‘“ Auch der Mittelteil von *PRÉNOM CARMEN*, in dem Joseph alleine im Hotel ausharren muss, während sich Carmen um die Versorgung der beiden kümmert, scheint stark von Preminger beeinflusst zu sein, auch wenn das Hotel in *CARMEN JONES* natürlich wesentlich schäbiger ausfällt als das luxuriöse Hotel Intercontinental. Siehe hierzu auch Leicester (1994: 250), dem diese Parallele ebenfalls auffällt.

¹⁰ Für eine detaillierte Auflistung und Analyse sämtlicher verwendeter Streichquartette auch in anderen Filmen Godards siehe Sheer (2001). Noch ausführlicher ist Stenzl (2010), der sich mit der verwendeten Musik in Godards gesamter Filmographie beschäftigt und in einem eigenen Beethoven-Kapitel auch über die Streichquartette hinausgehende Aspekte behandelt.

und den Zuschauer dazu bringen, kleine Lücken nachträglich bewusst selbst zu füllen.¹¹ Auch in PRÉNOM CARMEN wird durch den Schnitt auf die Musiker ein erheblicher Teil der Action übergangen: Auf den Anfang der Schießerei folgt nach dem musikalischen Einschub gleich das Ergebnis. In der folgenden Einstellung nämlich befindet sich Joseph in einem mit Leichen gesäumtem Gang, den er mit seinem Gewehr im Anschlag vorsichtig abschreitet, bis er rückwärts über einen kleinen Tisch stolpert, sich aber gerade noch halten kann. Ein Mann, der neben ihm mit einem Taschenrechner auf dem Boden sitzt, scheint sich nichts aus der Situation zu machen.

Diese kurze Einstellung wird auch sogleich wieder von den Musikern abgelöst, von denen sich einer das Spiel „geheimnisvoller“ wünscht. Daraufhin ist ein alternativer Take der gleichen Einstellung wie zuvor zu sehen, allerdings setzt dieser zeitlich wesentlich früher an, sodass Joseph sich noch weiter von der Kamera entfernt, sich am anderen Ende des Gangs befindet und länger zu sehen ist, wie er ihn komplett abschreitet und dabei schließlich genau wie zuvor über den Tisch stolpert. Hier wird also das gleiche Prinzip angewandt wie bei den übenden Musikern: So wie ein bestimmter Satz wiederholt werden muss, bis er gut klingt, so muss auch eine anscheinend in ihrer Form noch nicht zufriedenstellende Einstellung wiederholt und dabei variiert werden. Auch die zuvor eigentlich auf die Musik bezogene verbal geäußerte Forderung nach mehr Gewalt wird eingelöst, denn die Schießerei wird am Ende der Einstellung wieder aufgenommen und führt zu noch mehr, diesmal auch im Bild sichtbaren, Todesfällen – das versprochene Spektakel wird nun endlich ausführlich dargeboten.

Wie Miriam Sheer treffend bemerkt, scheinen aber auch umgekehrt bestimmte Handlungen und Äußerungen Einfluss auf die Musik zu nehmen. So bewirkt der Befehl der Bankräuberin Christine, die Anwesenden sollen sich nicht bewegen, anscheinend, dass urplötzlich auch die extradiegetische Musik für einen Moment verstummt (Sheer 2001: 185).¹² Am Ende des Films beginnt Christine im Hotel erneut eine Schießerei, fordert dann jedoch nicht Bewegungslosigkeit von den Gästen, sondern sofortige Stille („Tranquille maintenant!“). Der Verweis auf die Tonspur wird hier gleich in zweifacher Hinsicht explizit, einerseits auf verbaler Ebene, andererseits weil das Quartett in dieser Szene tatsächlich im gleichen Raum anwesend ist, wenn auch in der entsprechenden Einstellung nicht sichtbar. Das Ergebnis ist jedenfalls erneut, dass die Musik für einen kurzen Augenblick aussetzt.¹³

¹¹ Zum Einsatz von *Jump Cuts* in A BOUT DE SOUFFLE, siehe Prange (2012: 638; 658f.).

¹² Weiterhin schreibt sie: „Also the words pressing the people in the bank to ‚move on, for God’s sake!‘ may in addition relate to the musical motive played at that moment, which is statically repeated three times in succession without ‚moving‘ forward.“ Hier verlässt sie sich allerdings anscheinend zu sehr auf eine ungenaue englische Übersetzung, denn tatsächlich verzichtet Christine abgesehen von ihrem ersten „Bouge plus!“ bei ihren knappen Anweisungen völlig auf Verben. Die Stelle, die Sheer wahrscheinlich meint, lautet im Original einfach „Vite, vite, vite!“ und korrespondiert leider nicht so präzise mit der Tonspur wie Sheer es darstellt.

¹³ Hier wiederum entgeht Sheer die Eindeutigkeit, mit der auf die Tonspur verwiesen wird. Zwar setzt sie die beiden Szenen auch parallel zueinander, doch schreibt sie, „the exclamation ‚Freeze!‘ uttered by the fat

4. Die Trennung

Sehr schnell nach Beginn ihrer Affäre verliert Carmen das Interesse an Joseph. Dies zeigt sie ihm auch deutlich, indem sie seine schlechte Bildung bemängelt, ihn immer wieder für längere Zeit allein lässt oder in seiner Anwesenheit mit dem Zimmerjungen flirtet. Joseph wiederum wird umso anhänglicher, je mehr Carmen sich ihm entzieht. Den endgültigen Schlusspunkt ihrer Beziehung markiert schließlich eine Szene kurz vor dem Finale, die ebenfalls das Wechselspiel zwischen Musik und Bildern treffend illustriert. Sie fällt zunächst dadurch auf, dass sie kaum klassische Musik aufweist, sondern durchgehend von zeitgenössischer Musik begleitet wird: Während zwei Züge nachts auf dem Austerlitz-Viadukt über der Seine einander passieren, erklingt Tom Waits' Song *Ruby's Arms* auf der extradiegetischen Tonspur, der bis zum Ende der Szene weiter läuft.¹⁴ Das mit rauer Stimme vorgetragene Stück handelt von jemandem, der, obwohl es ihm sein Herz bricht, seine geliebte Ruby überstürzt verlässt und dabei noch einen letzten Blick auf sie wirft. Während des wehmütigen Lieds ist zunächst eine Hand zu sehen, die in einer Großaufnahme über einen flimmernden Fernsehmonitor streicht, der das gesamte Bildfeld einnimmt. Erst ein Einstellungswechsel gewährt einen Überblick der Situation: Es ist Josephs Hand auf dem Fernseher, er steht im dunklen Hotelzimmer und lehnt mit dem Oberkörper am Apparat. In einer etwas weiteren Aufnahme, die nun das Fenster miteinbezieht, betritt Carmen den Bildausschnitt, drückt Unmut über Josephs Verhalten aus, schaltet das Licht ein und öffnet die dunklen Vorhänge – gerade in dem Moment, als Tom Waits auf der Tonspur vom Morgenlicht singt –, sodass Tageslicht hereinfällt, also das Zimmer erleuchtet und die Atmosphäre für Josephs theatralische Pose somit zerstört wird. Gleichzeitig wird die zeitliche Einordnung der Szene verändert, denn wegen der Dunkelheit im Zimmer und der unmittelbar vorhergehenden Aufnahme der Züge schien es zunächst, als sei es Abend oder Nacht.

Der folgende *Close Up* zeigt Carmen noch am Fenster stehend, versonnen den Kopf gesenkt. Das Gegenlicht, das durch die weißen Vorhänge fällt, verleiht ihr eine Aura. Joseph, der sich vor ihr auf die Knie hatte fallen lassen, richtet sich auf und kommt so von unten in den Bildausschnitt. Er schaut sie begehrend an, während sie seinen Blicken ausweicht. Er zieht ihren Kopf heran und küsst sie, sie wendet sich von ihm ab. Joseph wird aufdringlicher und folgt Carmen, die sich bis auf die Unterhose ausgezogen hat, durch mehrere Räume der Hotelsuite. Er will wissen, wo sie war, fordert ein Gespräch, fasst sie dabei ständig an und versucht, sie noch ihres letzten Kleidungsstücks zu entledigen, doch

woman gangster [...] is heard twice – during the bank robbery and during the kidnapping attempt – thus creating further parallelism between these scenes“ (ebd.). Wohl erneut aufgrund einer mangelhaften Übersetzung bemerkt sie nicht, dass es sich hier nicht um eine bloße Wiederholung, sondern um eine Steigerung handelt.

¹⁴ Aus dem Album *Heartattack and Vine* von 1980. Bemerkenswert ist, dass Waits im Gegensatz zu Beethoven keine Erwähnung im Vorspann findet.

sie entzieht sich ihm mehrmals und lässt sich nicht von seinem aggressiven Auftreten beeindrucken.

Stilistisch sind diese Einstellungen recht konventionell gehalten, jedoch mit irritierenden Details versehen, etwa als die fast nackte Carmen ein Zimmer durchquert und dabei von Joseph verfolgt wird, der ihr beim Versuch, sie aufzuhalten, das Höschen halb herunter zieht: Die Kamera, die sich gegenüber der ersten Tür befindet, nimmt Carmen beim Betreten des Raumes auf und folgt ihren Bewegungen in einem seitlichen Schwenk über 90 Grad. Die halbtotale Einstellung erlaubt eigentlich einen Blick auf die Figuren in ihrer Gesamtheit, doch werden sie manchmal auch völlig verdeckt, durch Lampenschirme im Bildvordergrund.

In der Folgeeinstellung im angrenzenden Raum bleibt die Kamera statisch, sodass Carmen mitunter den Bildausschnitt verlässt. Der Ausschnitt ist so gewählt, dass sich Joseph, nachdem er sich auf das Sofa gesetzt hat, etwa in der Mitte befindet. Carmen wiederum nimmt nach einem Schnitt den Mittelpunkt des Bildes ein, bäuchlings auf dem Bett liegend, während Joseph teilweise nur aus dem *Off* zu hören ist. Die Einstellungsgröße richtet sich also jeweils klar nach den Protagonisten, welche hier im Mittelpunkt stehen, die beiden letzten Einstellungen funktionieren teilweise nach dem Schuss-Gegenschuss-Prinzip.

Irritationen entstehen jedoch beim Verhältnis von Bildschnitt und Tonschnitt, und zwar bei der extradiegetischen Musik: Das Stück *Ruby's Arms* läuft während der Szene fast in ganzer Länge. Es wird aber bei vielen Bildschnitten gleichzeitig die Lautstärke reguliert, sodass sich die Musik mit jedem Einstellungswechsel räumlich mal näher, mal weiter weg anhört. So entsteht der Eindruck, es gäbe irgendwo eine diegetische Quelle. Zudem wird aber bei jedem Einstellungswechsel die jeweils vorherige Zeile wiederholt, wobei auffällt, dass dies ebenfalls auf die Handlungen der Figuren zutrifft: So sieht man etwa Carmen am Ende einer Einstellung bereits am Couchtisch im nächsten Zimmer vorbeilaufen; in der Anschlusseinstellung sieht man diesen Ablauf erneut aus einer anderen Perspektive. Dieses Prinzip der Wiederholung einzelner Bewegungen und Sätze erinnert wiederum an die Etüden des Streichquartetts, deren Spieler ständig neu ansetzen, um an der Spielweise ihrer Musik zu arbeiten.

Schließlich wird Waits' Song durch einige überraschend eintretende energische Streicherakorde übertönt. Diese Musik funktioniert hier einerseits wieder als extradiegetischer Soundtrack und spiegelt Carmens temperamentvolles Gebaren („Mais si, c'est vrai“, erwidert sie lautstark auf Josephs Vorwurf der Lüge, gerade, als diese zusätzliche Musik einsetzt), verweist aber natürlich gleichzeitig zurück auf die Nebenhandlung der Musiker. Die Interdependenz von Streichern und Carmen-Handlung wird hier besonders deutlich. Nicht nur auf akustischer Ebene wird Tom Waits aufgrund der schieren Lautstärke zurückgedrängt, auch die Folgeeinstellung zeigt, wie Claire im *Close Up* den Bogen von ihrer Bratsche

absetzt, eine Geste, die nicht nur die von ihr produzierte Streichmusik verstummen lässt, sondern auch *Ruby's Arms* und gleichzeitig die Szene beendet.

Die erneute Einstellung des Austerlitz-Viadukts bildet nun die schließende Klammer der Szene, analog zur ersten Einstellung. Gleich in mehrfacher Hinsicht aber wird diese Einstellung hier kontrastiert: Diesmal überquert ihn nur ein einzelner Zug. Außerdem wird die Brücke hier erstmals – und auch das einzige Mal im gesamten Film – bei Tag gezeigt. Die akustische Ebene zeichnet sich durch den Wegfall jeglicher Musik aus, was bemerkenswert ist, da sie zuvor sehr dominant war. Nur der leise Originalton des rauschenden Zuges ist zu hören. Schließlich ist auch der Bildausschnitt gänzlich anders als bei den Nachtaufnahmen: Statt sehr weiter Einstellungen ist hier die Kamera direkt unter der Brücke hinter einer Kurve platziert, was zu einem starken Hell-Dunkel-Kontrast durch die Brückenunterseite, die einen großen Teil des Bildfelds einnimmt, führt. Ergänzt durch die herbstliche Witterung, ist die Stimmung von Einsamkeit und Melancholie geprägt.

Trotz der genannten Irritationen in der Gestaltung funktioniert diese Szene zunächst als Einheit, was sicher nicht zuletzt dem komplementären Einsatz des wehmütigen Tom-Waits-Songs zu verdanken ist, der die ganze Szene einerseits zusammenhält und andererseits so platziert ist, dass einzelne Handlungen durch ihn hervorgehoben und kommentiert werden.¹⁵ Zwar führt eine genaue Übertragung des Textes auf die Filmhandlung ins Leere, denn es geht dort um einen Mann, der eine Frau verlässt, doch Reue und Abschied scheinen auch Josephs Grundstimmung zu prägen, der vergeblich versucht, Carmen an sich zu reißen, welche sich wiederholt von ihm löst und nach eigener Aussage lieber schlafen möchte, bis er so aufgebracht ist, dass er droht, sie zu töten.¹⁶ Nicht umsonst wird durch das Weglassen der letzten drei Worte des Liedes das dadurch nun letzte Wort „goodbye“ besonders hervorgehoben, die Endgültigkeit der Trennung also unterstrichen.

5. Musik als Mittel der Genrekritik

Die Musik in PRÉNOM CARMEN erfüllt zwei Funktionen, die sich zu widersprechen scheinen. Einerseits ergänzt sie das Geschehen, unterstreicht Handlungen und Stimmungen, ganz so, wie man es vom konventionellen Kino gewohnt ist. Andererseits aber drängt sie sich dabei zuweilen so sehr in den Vordergrund, dass die Handlung von ihr gestört wird, Genreerwartungen somit unterwandert wandern.

¹⁵ MacCabe (2003: 284) beschreibt die Szene dementsprechend: „The scene where Joseph collapses helpless to the flow of Carmen’s desire as Tom Waits sings on the soundtrack of the impossibility of staying in his much beloved Ruby’s arms must rate amongst the greatest and most unbearable of love scenes in the cinema“.

¹⁶ Auch an eine Umkehrung der Rollen lässt sich denken, denn da Joseph derjenige ist, der hier verlassen wird, scheint er näher an Rubys Situation. Vgl. Powrie (1995: 69): „Joseph is in Ruby’s position, left behind in Carmen’s contemptuous bid for freedom“.

Natürlich lässt sich nicht behaupten, dass der Film ohne die irritierenden Einschübe der Musikproben einen konventionellen Gangsterfilm darstellen würde: Wie auch der oben bereits erwähnte Mann mit seinem Taschenrechner sitzt inmitten der Schießerei ein Zeitung lesender Mann, der von den unablässig schießenden und um ihn herumlaufenden Gangstern völlig unbeeindruckt ist (auch wenn er später erschossen wird). Eine Putzfrau wischt dabei gelassen das Blut vom Boden, das sich um einige Leichen gesammelt hat. An anderer Stelle argumentieren Ankläger und Verteidiger vor Gericht, indem sie Bibelverse rezitieren. Diese Elemente ironisieren das Geschehen zwar, doch sie reißen den Betrachter nicht völlig aus der Szene heraus, so wie es die Schnitte zur musikalischen Alternativhandlung tun.

Hinzu kommt, dass durch Claires Bekanntschaft mit Joseph zwar eine Verbindung zur ‚Haupthandlung‘ aufgebaut wird, die Handlung um das Quartett auf der Erzählebene aber trotzdem keinen Zweck zu erfüllen scheint, also auf keine Auflösung hinausläuft. Claires Interesse an ihm scheint auf Joseph kaum einen Einfluss zu haben, außer dass er am Ende überrascht ist, sie ebenfalls im Hotel anzutreffen. Dieses Finale im Hotel ist es auch, was die Hoffnung aufkeimen lässt, dass die beiden Handlungsstränge doch noch zufriedenstellend und pointiert zusammen geführt werden, jedoch kann man lediglich feststellen, *dass* sie zusammen geführt werden.¹⁷ Welche Rolle das Quartett, wenn überhaupt, im Coup der Gangsterbande spielt, bleibt bewusst offen.¹⁸

Wie sehr Godard hier mit den Erwartungshaltungen des Publikums spielt wird deutlich, wenn man den fertigen Film mit dem Drehbuch vergleicht, in dem die Konzeption noch anders aussieht. Zunächst ist da die Verbindung von Claire und Joseph. Im Film scheint nur der Anflug einer Romanze vorhanden zu sein: Joseph bringt Claire anfangs eine weiße Rose mit, und sie würde ihn gerne zum Essen einladen, doch er hat keine Zeit. Sobald er Carmen kennenlernt, spielt Claire überhaupt keine Rolle mehr für ihn. Hingegen sind die beiden im Drehbuch bereits unglücklich verlobt und streiten sich heftig, weil Claire anscheinend nicht mit Joseph schlafen möchte und er ihr deswegen ein Ultimatum stellt (Godard 1985a: 561). Auch wird im Drehbuch eine – wenn auch vage – Erklärung für die Anwesenheit der Musiker im Finale gegeben, denn es ist Jean-Luc Godard, der von Godard selbst gespielte heruntergekommene Filmemacher und Onkel Carmens, der für die als

¹⁷ Eben dieser Erwartungshaltung ist offenbar Miriam Sheer zum Opfer gefallen, die seltsamerweise Claire für die Tochter des zu entführenden Industriellen hält, und eben darin die tragische Pointe sieht, dass Joseph an der Planung eines Verbrechens beteiligt war, dessen Opfer nun eine Freundin von ihm ist. Dabei ist eigentlich offensichtlich, dass Claire mit ihren Kollegen musiziert, während der Industrielle mit seiner Tochter am Tisch sitzt. Schließlich verwechselt sie sogar Claire und Carmen, so dass sie aus einem kurzen Gespräch, in dem Claire vor Joseph ihre Abneigung gegen Carmen äußert, das exakte Gegenteil macht und auf diese Weise in Carmen eine Eifersucht auf Claire hinein deutet. Vgl. Sheer (2001: 187).

¹⁸ Ein früherer Film, in dem ebenfalls die Produktion von Kunst im Vordergrund steht, ist *LE MÉPRIS* (1963), dessen Handlung einer Filmproduktion allerdings stets auch eine zentrale Rolle für die Beziehung der beiden Protagonisten spielt und sich somit grundlegend von der Funktion des Quartetts in *PRÉNOM CARMEN* unterscheidet.

Filmdreh getarnte Entführungsaktion, für die er eingespannt wird, ein Orchester anfordert, da er Musik braucht, um zu arbeiten.¹⁹ Im Film ist es umgekehrt, das Quartett scheint von der Bande bereits eingeplant worden zu sein, weswegen Godard die Frage stellt, was es damit eigentlich auf sich habe (wörtlich übersetzt: „Was ist diese Geschichte mit dem Quartett?“).²⁰ Carmen will es ihm erklären, doch führt sie ihn aus dem Zimmer und damit aus der Szene heraus, ihre Antwort bleibt vom Zuschauer ungehört. Später grüßt einer der Violinisten Godard, als würden sie sich kennen, aber auf diese Verbindung wird nicht weiter eingegangen.

Doch auch wenn Godard im Film den Ahnungslosen mimt, die Erklärung aus dem Drehbuch dürfte der Intention des Regisseurs sehr nahekommen. Letztendlich ist das Quartett da, damit es im Film Musik gibt, mit der Godard arbeiten kann. Dass die Produktion der Filmmusik gezeigt und reflektiert wird, geht einher mit Godards Anspruch, den er in der einen oder anderen Form in jedem seiner Filme verfolgt, die Produktionsmittel des Films stets offen zu legen. Die Art wie das Quartett immer wieder die Handlung infiltriert, sie mit seiner Musik nicht nur zu kommentieren, sondern auch zu steuern scheint, wirkt dabei wie eine Reflexion über die Methode der musikalischen Untermalung im klassischen Hollywood-Kino. Zwar bleibt die Musik dort üblicherweise außerhalb der Diegese, doch sie ist oftmals entscheidend für die Rezeption des Gezeigten durch den Zuschauer. Oft hängt der Effekt, den eine einzelne Szene hervorruft, in erster Linie davon ab, welche Emotionen die dazugehörige Musik unterstützt. In diesem Sinne kann man sagen, dass Filme von ihrer Musik bisweilen gesteuert werden, ein Umstand, den Godard nun in den Vordergrund kehrt. So erklärt sich auch der Rückgriff auf Genremuster, denn in einem Film völlig ohne nachvollziehbare Handlung würden sich die musikalischen Segmente nicht so frappierend abheben.

Ein weiterer Rückgriff auf ein typisches Gestaltungsmittel des Hollywood-Kinos liegt im Wellenmotiv. War es Filmemachern lange Zeit aufgrund des pruden *Production Codes* nicht möglich, Liebesszenen in ihre Filme einzubauen, griffen sie häufig auf Bildmetaphern zurück.²¹ Zu diesen Platzhaltern zählt auch die Welle als Indikator für überbordende Leidenschaft. In *PRÉNOM CARMEN* nimmt das Meer eine so signifikante Rolle ein, dass man fast von einem weiteren Handlungsstrang sprechen könnte.²² Ist es durchaus gleich zu

¹⁹ „JLG est d'accord, à condition qu'il y ait un orchestre. Il a besoin de musique pour travailler“ (Godard 1985a: 566).

²⁰ „Qu'est-ce que c'est, cette histoire de quator?“

²¹ Ein berühmtes Beispiel für eine äußerst ironische Form dieser Praxis ist das Ende von Alfred Hitchcocks *NORTH BY NORTHWEST*, das im Anschluss an eine Einstellung der sich küssenden Eva Marie Saint und Cary Grant einen Zug zeigt, der in einen Tunnel einfährt. Laut Hitchcock ist dies „die impertinenteste Schluß-einstellung“, die er je gemacht hat (Truffaut 2003: 137).

²² Es ist auch eine Fortführung des Naturmotivs, das zuvor in *PASSION* durch die Aufnahmen des Himmels präsent war und dass letztlich auf das Werk des göttlichen Schöpfers verweist. Cerisuelo (1989: 223f.) bringt diesen Zusammenhang treffend mit einer einfachen Folge von drei Screenshots auf den Punkt, die er unter der Überschrift „Sublime“ versammelt: jeweils eine Naturaufnahme für *PASSION* und *PRÉNOM CARMEN*,

Beginn des Films durch Meeresrauschen und das Schreien von Möwen schon auf der Tonspur vertreten und zieht sich als Motiv auch durch den restlichen Film. Auf dem Höhepunkt von Carmens und Josephs Affäre wird das Meeresmotiv sogar noch deutlich häufiger eingesetzt, etwa, als sich die beiden in Onkel Jeans Wohnung aufhalten. Wenn Carmen sagt, dass sie zeigen möchte, was eine Frau mit einem Mann macht, und Joseph dann beherzt zwischen die Beine fasst, so erwecken die im Anschluss eingeblendeten Wellen sofort die Erinnerung an das alte Hollywood-Klischee, das hier zunächst scheinbar konventionell eingesetzt wird. Unkonventionell bis absurd wirken dann jedoch die Länge der einzelnen Einstellungen und die Häufigkeit, mit der Godard zu den Meeresansichten schneidet. Ebenso absurd ist freilich, dass der Film dennoch von einer ausgesprochenen Freizügigkeit ist, die im klassischen Hollywood unter dem *Production Code* undenkbar gewesen wäre. Betrachtet man also den Film unter diesen Hollywood kritischen Aspekten, so wirkt die Zusammenführung von Freizügigkeit und traditionellen Platzhaltern für eben diese Freizügigkeit wie ein Kommentar auf ein Mainstream-Kino, das sich unnötigerweise selbst zensiert, um sich besser verkaufen zu können. Diese negative Sicht auf die Filmbranche wird unterstützt durch Godards Rolle des erfolglosen Regisseurs, der nur noch Filme drehen kann, wenn er von einer Verbrecherbande engagiert wird.²³

6. Fazit

Auch wenn PRÉNOM CARMEN häufig – und durchaus zu Recht – zusammen mit PASSION und JE VOUS SALUE, MARIE einer Trilogie von thematisch miteinander verwandten Filmen zugeordnet wird, so lässt sich nicht abstreiten, dass er sich stilistisch deutlich von den anderen beiden Werken abhebt. Stärker als in allen anderen Filmen dieser Schaffensperiode greift Godard auf Genremuster zurück, um durch ihre ironische Brechung und systematische Unterwanderung Kritik am Genrekino zu üben, was den Film in die Nähe seiner frühen Schaffensphase rückt.

Diesem Ansatz wird allerdings durch die Gegenüberstellung von Gangstergeschichte und einer Handlung, die jegliche Spannungskurve im herkömmlichen Sinn vermissen lässt und sich vollends auf die Produktion von Kunst beschränkt, ein neuer Aspekt hinzugefügt, der das Werk auch klar zwischen den anderen Filmen der 1980er verortet, in denen die Produktion von Kunst oft eine zentrale Rolle einnimmt. So wie der Film als Ganzes aus diesen beiden Gegensätzen besteht, kann man auch im Einsatz der Musik zwei Funktionen unterscheiden, denn sie dient gleichzeitig der Unterstützung wie der Unterwanderung der Handlung.

gefolgt vom Bauch der schwangeren Maria in JE VOUS SALUE, MARIE. Doch auch losgelöst vom Kontext dieser Trilogie sind Wellen ein ständig wiederkehrendes Motiv in Godards Werk, das nicht zuletzt für die von ihm mitbegründete Bewegung der Nouvelle Vague stehen kann.

²³ Vgl. Brody (2008: 448): „It was a self-dramatizing lament for his own sense of isolation, a sarcastic view of the film industry as a den of thieves – and a presentation of himself as the enabler of a scam enacted by Adjani.“ Der letzte Teil bezieht sich auf die Schauspielerin Isabelle Adjani, die ursprünglich für die Rolle der Carmen vorgesehen war.

Stärker noch als die Produkte des kommerziellen Kinos scheint Godard hier die Industrie, die diese hervorbringt, ästhetisch anzugreifen, was vor allem in seiner eigenen Rolle im Film als Spielball einer verbrecherischen Organisation deutlich wird. Auch die Widmung am Ende des Films scheint PRÉNOM CARMEN in aller Deutlichkeit von Hollywood und seinem gigantischen Produktionsapparat zu distanzieren: „In memoriam small movies“.

Über den Autor

Sebastian Krehl studiert Japanologie und Kunstgeschichte an der Goethe-Universität Frankfurt. Momentan arbeitet er an seiner Bachelor-Arbeit zur Darstellung von Atomkraft in der japanischen GODZILLA-Filmreihe.

Filme

CARMEN (Schweden 1983, Claes Fellbom)

CARMEN (Spanien 1983, Carlos Saura)

CARMEN (Frankreich/Italien 1984, Francesco Rosi)

CARMEN JONES (USA 1954, Otto Preminger)

CARMEN NUE (DIE NACKTE CARMEN, Frankreich/Spanien 1984, Albert López)

DÉTECTIVE (Frankreich/Schweiz 1985, Jean-Luc Godard)

JE VOUS SALUE, MARIE (MARIA UND JOSEPH, Frankreich/Großbritannien/Schweiz 1985, Jean-Luc Godard)

LA TRAGÉDIE DE CARMEN (DIE TRAGÖDIE DER CARMEN, Deutschland/Frankreich/Großbritannien/USA 1983, Peter Brook)

LE MÉPRIS (DIE VERACHTUNG, Frankreich/Italien 1963, Jean-Luc Godard)

NORTH BY NORTHWEST (DER UNSICHTBARE DRITTE, USA 1959, Alfred Hitchcock)

PASSION (Frankreich/Schweiz 1982, Jean-Luc Godard)

PRÉNOM CARMEN (VORNAME CARMEN, Frankreich 1983, Jean-Luc Godard)

SOIGNE TA DROITE (SCHÜTZE DEINE RECHTE, Frankreich/Schweiz 1987, Jean-Luc Godard)

SYMPATHY FOR THE DEVIL (EINS PLUS EINS, Großbritannien 1968, Jean-Luc Godard)

Literatur

Brody, Richard (2008): *Everything Is Cinema. The Working Life of Jean-Luc Godard*. New York: Metropolitan Books.

Cerisuelo, Marc (1989): *Jean-Luc Godard*. Paris: Edition des Quatre-Vents.

- Choe, Youngjeen (2006): „The Cinema of the Interstice: Jean-Luc Godard’s PRÉNOM CARMEN and the Power of Montage.“ In: *Quarterly Review of Film and Video*, Jg. 23, Nr. 2, S. 111-127.
- Dubois, Philippe (1992): „Video Thinks What Cinema Creates: Notes on Jean-Luc Godard’s Work in Video and Television.“ In: Raymond Bellour, Mary Lea Bandy (Hg.): *Jean-Luc Godard: Son + Image 1974-1991*. New York: Abrams, S. 169-185.
- Godard, Jean-Luc (1985a): [Drehbuch zu PRÉNOM CARMEN, 1982]. In: Alain Bergala (Hg.): *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Paris: Éditions de l’Étoile – Cahiers du Cinéma, S. 559-568.
- Godard, Jean-Luc (1985b): „Faire un film comme on joue un quator“ [Interview geführt von Jacques Drillon, 1983]. In: Alain Bergala (Hg.): *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Paris: Éditions de l’Étoile – Cahiers du Cinéma, S. 574-582.
- Godard, Jean-Luc (1984): „Les signes du mal à vivre. Entretien avec Jean-Luc Godard“ [Interview geführt von Sylvie Steinebach]. In: *L’avant-scène cinéma*, Nr. 323/324, S. 4-11.
- Leicester, H. Marshall jr. (1994): „Discourse and the film text: Four readings of Carmen.“ In: *Cambridge Opera Journal*, Jg. 6, Nr. 3, S. 245-282.
- MacCabe, Colin (2003): *Godard. A Portrait of the Artist at 70*. London: Bloomsbury
- Powrie, Phil (1995): „Godard’s PRÉNOM: CARMEN (1984), Masochism, and the Male Gaze.“ In: *Forum for Modern Language Studies*, Jg. 31, Nr. 1, S. 64-73.
- Powrie, Phil et al. (2007): *Carmen on film. A cultural history*. Bloomington, Indianapolis: Indiana Univ. Press.
- Prange, Regine (2012): „Genre und Genrekritik. Der Western in Jean-Luc Godards *À bout de souffle*.“ In: Ursula Frohne und Lilian Haberer (Hg.): *Kinematographische Räume. Installationsästhetik in Film und Kunst*. München: Wilhlm Fink, S. 621-660.
- Sheer, Miriam (2001): „The Godard/Beethoven Connection: On the Use of Beethoven’s Quartets in Godard’s Films.“ In: *The Journal of Musicology*, Jg. 18, Nr. 1, S. 170-188.
- Stenzl, Jürg (2010): *Jean-Luc Godard – musicien. Die Musik in den Filmen von Jean-Luc Godard*. München: Edition Text + Kritik.
- Truffaut, François (2003): *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* München: Heyne.