

JEAN-LUC GODARD

INFRASTRUCTURE(S)
GRAND(S) ENSEMBLE(S)
DE/MONTAGE(S)

JACQUELINE
MAURER
ÉDITION METZEL

JACQUELINE MAURER

Jean-Luc Godard:
INFRASTRUCTURE(S)
GRAND(S) ENSEMBLE(S)
DÉ/MONTAGE(S)

Eine Studie zu *Opération »Béton«*,
Deux ou trois choses que je sais d'elle
und *Le Livre d'image*

JEAN-LUC GODARD

INFRASTRUCTURE(S)
GRAND(S) ENSEMBLE(S)
DE/MONTAGE(S)

JACQUELINE
MAURER
ÉDITION METZEL

	INTRODUCTION		9
I	INFRASTRUCTURE(S)		37
I.1	PROJETS	<i>Opération »Béton« (CH 1955) und die Grande Dixence-Staumauer</i>	45
	DÉBUTS	Der Beton als Maß des Films	47
	ANALYSES	Ein Film nach Maß	56
I.2	CONTEXTES	<i>Produktion von Bau- und Filmprojekt</i>	72
	RELATIONS	Das »Grande« Dixence-Projekt	73
	AMBITIONS	Ein Rekonstruktionsversuch von Godards erstem Film	88
I.3	RÉCEPTIONS	<i>Zeitgenössische Vermittlungsarbeit im Vergleich</i>	103
	CINÉMA(S)	Filme(n) auf der Grande Dixence-Baustelle	104
	ENTREPRISES	Die Personalzeitung <i>Le Choucas</i>	113
	IMAGES	Das (audio-)visuelle Erbe der Grande Dixence	118
	PRESSE	<i>Opération »Béton« in der Presse</i>	127
I.4	SPÉCTACLE	<i>Jean-Luc Godard in der Staumauer</i>	131
	MÉDIATION	Godards Debütfilm heute	135
	IN(TER)VENTIONS	Die Kommunikationsstrategien Godards und der Grande Dixence SA	143

II	GRAND(S) ENSEMBLE(S)		151
<hr/>			
II.1	PROJETS	<i>Deux ou trois choses que je sais d'elle</i> (FR 1967) oder Das Frankreich der Gegenwart	164
	CONTRADICTIONS	Ansage gegen die Filmzensur-Maßstäbe	166
	ELLE(S)	Exposition der Protagonistinnen in der Peripherie	172
	ENSEMBLE(S)	Jean-Luc Godards <i>grand(s) ensemble(s)</i>	183
<hr/>			
II.2	CONTEXTES	Godards Staatskritik und <i>la région parisienne</i>	197
	HISTOIRE(S)	<i>Grands ensembles</i> und die Entwicklung der <i>région parisienne</i>	202
	MÉTHODES	Zwischen soziologischer Recherche und filmischem Versuch	221
<hr/>			
II.3	RÉCEPTIONS	Godards kinematografischer Beitrag zu Städtebau- und Architekturkritik	229
	PLAN(S)	<i>Urbanisme</i> versus <i>Architecture</i>	233
	CADRE DE VIE	Godards 360°-Schwenks im Kreise zeitgenössischer Diskurse	247
	VILLE NEUVE	La Villeneuve und <i>Numéro Deux</i> (1975)	272
<hr/>			
II.4	RÉFLEXIONS	<i>Deux ou trois choses que je sais d'elle</i> und die <i>Cité des 4000 Sud</i> im Spiegel der Zeit	280
	DOCUMENTS	Zum Bau und zur Über-Mediatisierung der <i>Cité des 4000 Sud</i>	281
	PATCHWORK	Die <i>Cité des 4000 Sud</i> gestern, heute und morgen	290

III DÉ/MONTAGE(S)		295
III.1 MULTI-FORMITÉ(S)	<i>Le Livre d'image</i> (CH/FR 2018) und seine variablen Formate	307
INSTALLATIONS	Théâtre Vidy-Lausanne und Théâtre Nanterre-Amandiers	313
EXPOSITIONS	Château de Nyon	326
III.2 GRAND(S) ENSEMBLE(S) REVISITÉ(S)		
	<i>Voyage(s) en utopie</i> (2006) und das Centre Pompidou	342
ARCHÉOLOGIE	Von den Modellen für <i>Collage(s) de France</i> zur Ausstellung	346
ECHO	Die Centre Pompidou-Architektur als Resonanzraum	366
III.3 INFRASTRUCTURE(S) REVISITÉE(S)		
	Peripherie und Zentrum der Kinoarbeit	383
INTÉRIEUR - EXTÉRIEUR		386
LE STUDIO D'ORPHÉE	Das Atelier von Godard in der Fondazione Prada	395
FIN		407

MERCI		415
--------------	--	------------

ANNEXE		419
---------------	--	------------

Archive, Bibliotheken, Mediatheken	421
Filmografie	424
Bibliografie	429
Bildnachweis	448

**INTRO
DUC**

TION

»Le cinéma est – en tant que culture – la seule chose dont nous disposons pour nous y retrouver dans les images d’aujourd’hui. C’est un instrument forcément inadéquat, mais c’est *le seul*.«¹ Was Serge Daney (1944–1992), Filmkritiker und geschätzter Kollege von Jean-Luc Godard (03. 12. 1930–13. 09. 2022), hier Anfang der 1980er bemerkte, trifft wahrlich auf das gesamte Schaffen Godards zu: Das Kino war sein adäquates Instrument, um dieses und mit diesem die Gegenwart und Geschichte sowie deren Bilder zu erforschen. In den 1960er Jahren hat er in und um Paris, Genf, London, New York das moderne Leben und die es widerspiegelnde Bilderwelt – etwa in Zeitungen, Zeitschriften und Werbeanzeigen, auf Reklametafeln, Plattencovern und Kinoplakaten und vor allen Dingen die des Kinos – wie seine Gefährt:innen der Nouvelle Vague aufgesogen und in seiner Filmarbeit verhandelt. Während er im Verlauf seiner verschiedenen Schaffensphasen kontinuierlich nach neuen Formen gesucht hat, blieb er seinen höchsten Ansprüchen ans Kino stets treu. Bis ins hohe Alter verpflichtete er sich der Kinoarbeit. Zuletzt studierte und de/montierte er die ihn umgebenden Bilder und Töne auf seinem iPhone und seinem LED-Flachbildschirm im heimischen Film- und Wohnstudio. Ende 2019 wurde dieses vom Schweizer Städtchen Rolle am Genfersee in die Mailänder Fondazione Prada transferiert. Seither können Besuchende eine Auswahl an Godard-Filmen in ihrem räumlichen Entstehungszusammenhang erleben.²

Meine Studie setzt bei der folgenden Beobachtung an: Godards beständige kinematografische Auseinandersetzung mit Modernisierung und Historiografie, gesellschaftlichen Diskursen und den Möglichkeiten des Kinos manifestiert sich inhaltlich, filmisch und im Spätwerk schließlich auch installativ durch räumliche, architektonische, städtebauliche und infrastrukturelle Motive und Kontexte. Baustellen und Bauprojekte nehmen in Godards Schaffen, neben ihrer ausgeprägten visuellen Präsenz zuweilen eine Protagonistinnenrolle ein. Auffällig ist die darauf abgestimmte, ja, mit ihnen dialogisierende präzise Anwendung filmischer Verfahren wie Kadrierung, Kamerafahrt oder Schwenk. Einzelne Szenen und Sequenzen bis ganze Filmprojekte lassen sich so als Godards spezifische Diskursbeiträge zu den jeweiligen Bauprojekten begreifen. Dies geht weit über ästhetische Aspekte hinaus, deren planerische und me-

1 Serge Daney in: »Passion de l’image : des *Cahiers du cinéma* à *Libération*. Entretien avec Serge Daney par Michel Crépu, Gilles Delavaud, Michel Mesnil et Olivier Mongin«, in: *Esprit* (Nov. 1983), zit. nach: Serge Daney, *La Maison cinéma et le monde*, Bd. 2, *Les années Libé 1981–1985*, Paris, P.O.L., 2002, S. 7–31, S. 27.

2 Aufgrund der COVID-19-Pandemie schloss die Installation nur zwei Monate nach der Eröffnung im Dezember 2019. Sie wurde im März 2022 wiedereröffnet. Wohl deshalb blieb dieses Ereignis fast unbemerkt.

diale Kontextualisierung erst nachvollziehbar macht, dass der Filmemacher wiederholt aktiv an ihrer kritischen Mediatisierung partizipierte.

Jean-Luc Godards augenfälliges Interesse an Baustellen, modernen Bauwerken, Städtebauprojekten und deren filmischen Potenzialen offenbart sich bereits deutlich in seinem Erstling *Opération »Béton«* (CH 1955). In diesem Kurzfilm dokumentiert er, der selbst auf der Baustelle mitgearbeitet hat, die Errichtung der Staumauer Grande Dixence im Schweizer Kanton Wallis. In seinem erfolgreichen Langfilmdebüt *A bout de souffle* (FR 1959) kokettiert Godard bereits mit der Inszenierung des klassischen Paris mit Notre Dame, Eiffelturm, Hotels und *chambres de bonnes*, was er der Modernität der Stadt mit ihren Cafés, Kinos und dem Flughafen Paris-Orly gegenüberstellte. In seinem zweiten, in Genf gedrehten Langfilm *Le Petit soldat* (FR 1960) tritt die Westschweizer Großstadt keineswegs hinter der Metropole Paris zurück, die in den Folgejahren als filmischer Hauptschauplatz fungiert: Zu erkennen sind die historische Genfer Altstadt am Seebecken sowie in der Umgebung der Cathédrale Saint Pierre und des Musée d'art et d'histoire genauso wie der Bahnhof Genève Cornavin, das daneben in den 1950ern errichtete Wohn- und Geschäftsgebäude des bedeutenden Genfer Architekten Marc-Joseph Saugey oder moderne Wohnblöcke in der Peripherie. Überhaupt: Überblicken wir die Schauplätze in Godard-Filmen der 1960er Jahre, fühlen wir uns zuweilen in die Debatten französischer Architekturzeitschriften versetzt und umgekehrt. So tauchen in den Filmen wiederholt neu errichtete oder sich noch im Bau befindliche weit bekannte Großprojekte oder primär Architekturinteressierten vertraute Gebäude auf. Als Bindeglieder zur profilmischen Wirklichkeit kommen diesen prominenten Bauprojekten und -aufgaben besondere Wichtigkeit zu. Das gilt zum Beispiel für die 1964 von Jean Cocteau und Salvador Dalí eingeweihte Wohnsiedlung *Élisée II* im westlich von Paris gelegenen bürgerlich geprägten Vorort La Celle-Saint-Cloud in *Une femme mariée. Fragments d'un film tourné en 1964* (FR 1964). In *Élisée II* wohnt Charlotte, die ihren Geliebten heimlich in seiner Altbauwohnung im Pariser Zentrum oder dann am damals neu eröffneten spektakulären Terminal Sud des Flughafens Paris-Orly im Kino trifft. Von der damaligen technischen Fortschrittlichkeit des Lichtspielhauses zeugt die Lichtanzeige beim Eingang, die über die aktuelle Platzbesetzung informiert. Die *Maison de la Radio* mit ihren modernen Aufnahmestudios und versenkbaren Sitzreihen ist in *Alphaville. Une étrange aventure de Lemmy Caution* (FR/IT 1965) zu bestaunen. Weiter wählte Godard als eine *location* seines in der Gegenwart angesiedelten Science-Fiction-Films (den er selbst nie diesem Genre zuordnen wollte) den noch nicht einmal bezogenen Esso-Neubau in La Défense und damit das erste Bürohochhaus Frankreichs. Im damals gerade neu eröffneten Sitz der französischen

Fédération nationale du bâtiment ist zudem die heute nicht mehr existierende Rundtreppe verortet; eine zeitgenössische Werbeanzeige für synthetische Wandbeläge, die in Architekturzeitschriften erschienen ist, liefert den entscheidenden Hinweis.³ Im Prolog des im Breitformatigen Techniscope gedrehten Farbfilms *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (FR 1967) erscheint am Horizont die Tour Bois le Prêtre (1958–1961) von Raymond Lopez, die bereits in *Alphaville* zu erkennen war. Darin deutet Godard auf der Kommentarebene das Akronym HLM für *habitation à loyer modéré* zu »hôpitaux de la longue maladie« um – noch bevor er die Idee für *Deux ou trois choses que je sais d'elle* entwickelt hat, darin eine HLM-Großwohnsiedlung eine Hauptrolle spielen zu lassen. Bereits in *Les Carabiniers* (FR 1963) diente ein sich im Rohbau befindendes und jüngst bezogenes *grande ensemble* als filmischer Kriegsschauplatz.

In größerem Maßstab findet sich im Motiv des Im-Kreis-Gehens oder -Laufens eine wiederholt zu beobachtende Figurenbewegung. Sie zeugt von Godards Lust, innerfilmische Montagen zu generieren, indem ein trennender Wandabschnitt als filmischer Schnitt dient oder gegebene Raumanordnungen inszeniert werden – zumal Godard dezidiert immer in realwirklichen Wohnungen drehen wollte. Letzteres blieb ihm bei *Une femme est une femme* (FR 1961) schließlich verwehrt. Darauf musste die im Filmstudio gebaute Wohnung auf Anweisung Godards derart realitätsgetreu gestaltet und genutzt werden, dass das Filmteam die Vorzüge der extra für den Dreh gebauten Wohnung vermisste, wie Kameramann Raoul Coutard berichtete.⁴ Das prominenteste Beispiel für den erwähnten Kreisgang, der eine diesen ermöglichende Raumanordnung voraussetzt, findet sich in der berühmten Trennungsszene in *Lé Mépris* (FR/IT 1963) wieder.⁵ Godard nutzte die noch unfertige Neubauwohnung in einem *palazzino* an der römischen Peripherie, um sie als zeitgenössische Bühne des Alltagslebens zu bespielen. Inmitten italienischer Designmöbel und eingehüllt in antik anmutende Kostüme aus Badetüchern und -mänteln wird die Verhandlung eines ethischen Grundsatzproblems inszeniert, das zwischen Liebe und Arbeit kreist. Im zuvor erwähnten Film

3 Die ganzseitigen Werbeanzeigen wurden publiziert in: *Architecture française*, 24, 251–252 (Juli–Aug. 1963), o. S.; *Techniques et Architecture*, 14, 2 (Feb. 1964), o. S.

4 »On met un plafond. Moi je n'avais plus mes passerelles, pour éclairer ma chambre. On ne pouvait pas bouger les murs, le décor était impraticable, il n'y avait plus d'éclairage possible, tous les avantages du studio étaient volatilisés, on se retrouvait finalement dans une vraie chambre avec tous ses emmerdements, c'est la dernière fois qu'on s'est donné la peine de faire la dépense d'un studio, parce que finalement, dans une vraie chambre, avec un type comme Godard, on est plus au large!« Raoul Coutard, »La Forme du jour«, in: *Le Nouvel Observateur* 45, 22.09.1965, S. 36f., hier S. 36.

5 Siehe dazu Alice Gavin, »Godard's Apartment Architectures: The Reality of Abandonment in *Le Mépris*«, in: Colin MacCabe u. Laura Mulvey (Hg.), *Godard's Contempt: Essays from the London Consortium*, Hoboken (NJ), Wiley-Blackwell, 2011, S. 29–41.

Une femme mariée (FR 1964) steht das zwischen der ausgelassenen Charlotte und ihrem Ehemann vollführte Katz-und-Maus-Spiel – in dem die beiden durch das Wohnzimmer, über den Balkon und durch das Schlafzimmer wieder zurück rennen – dafür, was sie mit ihm treibt. Er weiß von ihrem Geliebten, ließ schon einen Detektiv auf sie ansetzen, was wiederum sie weiß; und das so lang funktioniert, bis sie schwanger wird und nicht weiß, von wem. In *Pierrot le fou* (FR 1965) beginnt die gemeinsame Flucht von Marianne und Ferdinand alias Pierrot in einer erneut halbfertigen Wohnung, deren bespielter Grundriss und nackte Mauerelemente zum Aufbau der Dramatik der Szene eingesetzt werden.

Dies sind nur ein paar wenige der in den 1950er und 60er Jahren entstandenen Filme, Szenen und wiederkehrenden Motive, die von Godards Vermittlung insbesondere aktueller Bauten der Nachkriegszeit zeugen. Die Frage bleibt offen, ob das so offenkundige Interesse für damals aktuelle Architektur- und Städtebauprojekte wie für die darum kreisenden zeitgenössischen Debatten primär auf Godard zurückging oder ob der damalige Regieassistent und *location scout* Charles Bitsch (1931–2016) nicht erheblichen Anteil daran hatte. Mit Mai 1968 wandte sich Godard von der Kinoindustrie ab, um mit der Groupe Dziga Vertov (1968–1972) explizit politisches Kino zu betreiben.⁶ Obwohl das Kollektiv jegliche Autor:innenschaft ablehnte, waren die entscheidenden Figuren Jean-Luc Godard und Jean-Pierre Gorin. Ihr letztes gemeinsames Werk *Tout va bien* (FR/IT 1972) arbeitet mit einer setzkastenartigen Bühnenarchitektur, die die revolutionären Ereignisse in einer Wurstfabrik zeigen, und endet mit einer Kamerafahrt entlang der scheinbar endlosen Reihe an Supermarkt-Kassen einer der damals aufkommenden *shopping malls* im suburbanen Raum. Godards eigener definitiver Wegzug aus Paris in die Peripherie erfolgte 1973 gemeinsam mit seiner Partnerin Anne-Marie Miéville und zugunsten des für ihn nur noch dort möglichen kritischen Kinoschaffens – das er bis zu seinem frei gewählten Tod mit 91 Jahren fortführte. Innerhalb Godards und Miévilles Arbeiten der sogenannten Videojahre in Grenoble (1973–1977) bilden vermehrt Wohnungsinnenräume das *setting*, wie auch wieder Paris mit der Fernsehserie *France tour détour deux enfants* (FR 1979). Insbesondere in der mit *sixième mouvement* betitelten Episode 6 *Connu/Géométrie/Géographie* wird erkundet, wie die beiden Kinder Camille und Arnaud die Großstadt als Verkehrsraum erleben. Eine Rückkehr in die zweite und alte Heimat im Schweizer Kanton Waadt markierte bereits *Six fois deux (sur et sous la communication)* (FR 1976) mit der Episode *3b Marcel*, die den Uhrmacher und Amateur-

6 Mit Philippe Garrel, Gérard Fromanger, Jackie Raynal, Alain Resnais und anderen Filmemacher:innen drehte Godard 1968 *Ciné-Tracts*, 2–4-minütige filmische Pamphlete in Schwarz-Weiß oder in Farbe auf 16 mm.

filmer bei seiner Arbeit in der Fabrik und in der Natur begleitet, ihn erzählen und seine Filme zeigen lässt, die er am Lac de Joux dreht. Am Lac Léman haben sich Miéville und Godard ab 1977 im Schweizer Städtchen Rolle eingerichtet. Von dort aus erforschten sie *le cinéma* und damit auch die lokale Umgebung bis globale Welt. Während Tankstellen und Cafés in den Filmen der 1960er für Orte des modernen Lebens stehen, verweisen sie nun verstärkt auf die Überlagerung von spezifischen Orten sozialer Interaktion mit weit verzweigten, abstrakten Netzwerken mit wirtschaftlichen, politischen und letztlich ethischen Implikationen. Die Wahl des – 2012 tatsächlich gekenterten – Kreuzfahrtschiffs Costa Concordia als Schauplatz in *Film Socialisme* (CH 2010) über den Untergang Europas verdeutlicht dies einmal mehr.

In seinem Spätwerk – das Godard weiterhin als kollektive Arbeit verstand – und mit seinem Kinoprojekt *Le Livre d'image* (CH/FR 2018, mit Fabrice Aragno, Jean-Pierre Battaglia und Nicole Brenez)⁷ realisierte Godard seinen offenbar schon länger gehegten Plan: Sein im Alltagsleben verortetes Kino geht in den Realraum ein; permanent sowie umherwandernd als variable Installationen und Ausstellungen. Diese präsentieren in intemem Rahmen und vermehrt in Institutionen auch jenseits der klassischen Kinosäle die Möglichkeiten und Pflichten des Kinos. Diese Mission für das Kino führte Godard konsequent fort. Seine widerständige Arbeit am und mit dem *cinéma* als Sehmaschine und Reflexionsinstrument unserer gegenwärtigen Welt und ihrer Geschichte hat er schließlich in andere Hände gegeben, damit sie weiter(hin) gesehen und gedacht werden kann.

Leitfragen und thematische Rahmung

Wie der vorangegangene Überblick zeigt, ist in Godards Kinoforschung, die sich in Film- wie in Ausstellungsprojekten manifestiert, also eine wiederkehrende Auseinandersetzung mit dem Bauen und der gestalteten Umwelt, mit dem Wohnen und der Gestaltung des (Arbeits-)Alltags auszumachen. Daraus ergeben sich folgende Leitfragen: Wie zeigt sich in Godards Kinoprojekten, wozu seine Filme genauso wie seine Installationen und Ausstellungen zählen, sein Interesse für Baustellen und deren Betrieb? In welche Infrastruktur-, Städtebau- und Architekturkontexte schreiben sich die Filmprojekte ein und welchen Beitrag leisten sie zu

⁷ Zwar den Kollektivgedanken wiederholt betonend, war Godard doch federführend bei den konzeptionellen und künstlerischen Entscheidungen für das Filmprojekt, wobei sich Aragno verstärkt mit den Installationen und Ausstellungen beschäftigt(e). Vgl. hier bspw. Nicole Brenez, IFFR Frameworks Mastertalks, International Film Festival Rotterdam (IFFR) 2019, 26.01.2019, <https://iffir.com/en/iffir/2019/events/frameworks-master-talk-nicole-brenez>.

den entsprechenden Diskursen? Mit welchen filmischen Verfahren untersuchen, reflektieren, kritisieren und durchkreuzen Godards Filmprojekte die Bauprojekte, deren institutionelle Kontexte und Mediatisierung?

Meine Studie fokussiert auf diejenigen Filmarbeiten, die mit dem profilmischen Raum beziehungsweise Ausstellungsraum in ein enges reflexives Verhältnis treten, indem Godard diesen Räumen eine Hauptrolle zuweist. Auch wenn es sich dabei jeweils um Zugänge zu verschiedenartigen Räumen handelt – Infrastrukturraum, Stadtraum, Wohnung, Theaterbühne, Ausstellungsraum –, geht es hier, auch gerade aufgrund der heterogenen Raumtypen und filmischen Räume, nicht um eine Analyse gemäß einer der zahlreichen Theorien zum filmischen Raum, geschweige denn um den Vorschlag einer neuen Theorie. Vielmehr ermögliche ich anhand vertiefter filmwissenschaftlicher Studien, historischer Kontextualisierungen und differenzierter Materialuntersuchungen einen methodischen Zugang, der die jeweiligen Produktionsverhältnisse und Vermittlungsformen von Bauten und Filmen analysiert und miteinander in Beziehung setzt.

Die drei Kapitel INFRASTRUCTURE(S), GRAND(S) ENSEMBLE(S) und DÉ/MONTAGE(S) fokussieren auf drei Filmprojekte: *Opération »Béton«* (1955), *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967) und *Le Livre d'image* (2018–). Diese Arbeiten als spezifische Auseinandersetzungen mit Infrastruktur, Städtebau und Architektur überspannen das gesamte Schaffen Godards: Angefangen beim Debütfilm, der die Struktur der Großbaustelle übernahm und die eines Auftragsfilms vorwegnahm, über sein Scharnierwerk von der ersten Werkphase zur politischen Phase bis hin zum Spätwerk, das institutionelle und räumliche Eingriffe in den Ausstellungsraum einfordert und die Betrachter:innen zur Montage auffordert. Mit der Auswahl lässt sich auch eine Entwicklung aufzeigen von Godards direkter Involviertheit in ein Bauprojekt der Nachkriegszeit über seine kritische Annäherung an die französische Planungs- und Wohnpolitik unter den Vorzeichen des Kapitalismus bis hin zu Einladungen an die Rezipient:innen, sich in seinem Spätwerk in intimem Rahmen als Involvierte aktiv mit seiner Kinoarbeit und seinen filmischen Verfahren auseinanderzusetzen. Meine Filmanalysen, die Aufarbeitung der Entstehungskontexte der Film- und Bauprojekte und die dafür notwendigen Archivrecherchen und Feldforschungen vor Ort ermöglichen mir darzustellen, wie die Filmprojekte einen Beitrag zu den damals zeitgenössischen, in Film, Fernsehen und Presse vermittelten Infrastruktur-, Städtebau- und Architekturdiskursen leisteten beziehungsweise wie das Spätwerk auf die institutionellen und räumlichen Bedingungen der Ausstellungsorte, die ihrerseits ihre Geschichten haben, reagiert und diese herausfordert. Die Verschränkung von filmischen und filmwissenschaft-

lichen Perspektiven auf die Bauten mit den architektur- und städtebaulichen Perspektiven auf die Filme gewährt ein Mehrwissen für die jeweils anderen Disziplinen und liefert als interdisziplinärer methodischer Zugang neue Erkenntnisse zu Godards Kinoarbeit.

Methodische, historische und theoretische Ansätze

Das Kernargument meiner Studie besteht darin, dass sich im stets forschenden und politischen Kino- und Filmschaffen Jean-Luc Godards historische respektive zeitgenössische soziopolitische Zusammenhänge und die Möglichkeiten des Kinos insbesondere in seiner Auseinandersetzung mit der gestalteten Umwelt zeigen. Godards kinematografische Verfahren lassen sich von ihr leiten, schreiben sich in ihr ein und bieten sie dadurch zur Reflexion an. Meine Forschungsarbeit fokussiert auf die Vermittlung der gebauten und gestalteten Umwelt, damit auf die profilmischen *décors* und deren mediale Übertragungen in den Realfilm beziehungsweise in Ausstellungsprojekte anhand filmischer und installativer Verfahren. Ich arbeite heraus, wie Godards Arbeiten so jeweils die Möglichkeiten des Kinos als Forschungsinstrument untersuchen und sich zu zeitgenössischen Diskursen verhalten. Spezifischer beschäftige ich mich mit den wechselseitigen historischen und aktuelleren Bedingtheiten und Beziehungen profilmischer *décors* und wie sich diese in der medialen Vermittlung manifestieren.

Während seines ganzen Schaffens hat sich Godard wiederholt zum zentralen Status des *décor* innerhalb seines Filmemachens geäußert, was mit einer spezifischen Verortung seiner Filme verknüpft ist. Darüber verhandelte er aktuelle Diskurse bis mythologische und christliche Erzählungen, was wiederum oft mit seiner Biografie, seinem Wohn- und Arbeitsort verschränkt war. Bereits zu Beginn seiner Karriere erklärte er,⁸ dass seine Filmideen oft von *décors* ausgingen, und diese die Grundlage

8 Sein Film- und Kinoschaffen hat Godard stets in seiner Aktivität als exzessiver Kino­gänger situiert – maßgeblich motiviert durch Henri Langlois' Filmprogramme in der Cinémathèque française wie in seiner Kritikertätigkeit, die er mit seinem Artikel »Joseph Mankiewicz, *La Maison des étrangers* (*Hous of Strangers*)« gestartet hatte, der in der *Gazette du cinéma* vom 2. Juni 1950 erschienen ist: »Nous nous considérons tous, aux *Cahiers*, comme de futurs metteurs en scène. Fréquenter les ciné-clubs et la Cinémathèque, c'était déjà penser cinéma et penser au cinéma. Écrire, c'était déjà faire du cinéma, car, entre écrire et tourner, il y a une différence quantitative, non qualitative. Le seul critique qui l'ait été complètement, c'est André Bazin. Les autres, Sadoul, Balazs ou Pasinetti, sont des historiens ou des sociologues, pas des critiques.« Jean-Luc Godard u. *Cahiers de cinéma*, »Entretien. Les Cahiers rencontrent Godard après ses quatre premiers films«, in: *Cahiers du cinéma*, 138 (Dez. 1962), zit. nach: Alain Bergala (Hg.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard* [JLG / JLG 1985], Paris, Cahiers du cinéma, 1985, S. 215–236, hier S. 215.

seiner Filme bildeten, wie er 1962 deklarierte: »Ce qui m'aide à trouver des idées, c'est le décor. Souvent, même, je pars de là. [...] Je me demande comment on peut placer le repérage après la rédaction du scénario. Il faut d'abord penser au décor. [...] On ne vit pas de la même façon dans des décors différents.«⁹ Wie hier deutlich wird, bezeichnet ›décor‹ in der französischen Sprache nicht ausschließlich das ›Dekor‹ im Theater und im Film, worin es, ob künstlich hergestellt (›décor artificiel‹,¹⁰ ›décor construit‹¹¹) oder vorgefunden (›décor naturel‹,¹² ›décor réel‹¹³) als dramatisches Element oder Figur (›élément dramatique, personnage‹¹⁴) eingesetzt wird und so auch eine bestimmende Rolle für die Herstellung von Ambiente und Atmosphäre (›[un] rôle déterminant dans la création de l'ambiance, de l'atmosphère‹¹⁵) spielt. ›Décor‹ steht im Gegensatz zum deutschen ›Dekor‹ neben der innerfilmischen auch für die realwirkliche, also profilmische Umgebung im Innenraum wie für die gestaltete Umwelt im Außenraum, einschließlich des Naturraums (›ensemble naturel‹) und der Landschaft (›paysage‹).¹⁶ Da diese Doppelbedeutung von realwirklichen wie künstlerisch vermittelten Umgebungen grundlegende Wichtigkeit hat für meine Arbeit, die dieser Beziehung in Godards Filmprojekten auf den Grund geht, verwende ich auch im Weiteren den französischen Begriff *décor*. Dieser lässt sich noch differenzierter in vier Bedeutungskategorien aufteilen: *décor* bezeichnet demnach das Ensemble von Ornamenten für die verschönernde Gestaltung eines Gebäudes, einer Wohnung oder eines Objekts (›[e]nsemble des ornements qui ont pour fonction d'embellir un édifice, une demeure, un objet‹); die Ausstattungselemente einer Aufführung, die den Schauplatz der Handlung bilden (›[e]nsemble des éléments qui, dans un spectacle, représentent ou évoquent le lieu de l'action‹), die Wohnverhältnisse (›[c]adre de vie, intérieur d'une demeure‹)¹⁷ wie auch die Umgebung im Außenraum. Da dem *décor* die Wirkungsweise menschlicher Artefakte auf das menschliche Verhalten immanent ist, wohnt ihm eine tiefgreifende soziale Bedeu-

9 Jean-Luc Godard, in: *Cahiers du cinéma*, »Nouvelle vague«, 23, 138 (Dez. 1962), S. 20–39, hier S. 26.

10 André Roy, *Dictionnaire général du cinéma. Du cinématographe à Internet, Art, technique, industrie*, Montréal, Fides, 2007, S. 123.

11 Vincent Pinel, *Vocabulaire technique du cinéma*, Paris, Nathan, 1996, S. 104f., hier S. 104.

12 Roy 2007, S. 123.

13 Pinel 1996, S. 104.

14 Léon Barsacq, *Le Décor de film, 1985–1969*, Paris, Henry Veyrier, 1985 (1970), S. 9.

15 Ebd.

16 Eintrag »DÉCOR«, in: Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales CNRTL, o.J., & <https://www.cnrtl.fr/etymologie/décor/substantif>.

17 Eintrag »décor«, in: *Dictionnaire de l'Académie Française*, Bd. 1, 2005, S. 1265. Vgl. auch Eintrag »décor«, in: *Le Grand Robert de la langue française*, Bd. 2, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2001, S. 1067f.

tung und Funktion inne. Es bezeichnet das, was als angemessen und als Anstand empfunden wird (»ce qui convient; bienséance«¹⁸).¹⁹ Bei Gustave Flaubert (1821–1880) bezeichnet das *décor* das *milieu*, in dem jemand lebt²⁰ und welches das Handlungsvermögen maßgeblich beeinflusst: Sein Roman *Madame Bovary. Mœurs de province* ist zuerst 1856 in einer zensierten Version in *La Revue de Paris* erschienen. Im gerichtlichen Urteil, das die Herausgeber und den Autor vom Verstoß gegen die Moral freisprach, worauf 1857 das Buch publiziert wurde, wird explizit argumentiert, dass Flaubert die Gefahren aufzeigen wollte, wenn die Bildung nicht dem *milieu*, in dem man leben muss, entspricht:

»Attendu que les prévenus, et en particulier Gustave Flaubert, repoussent énergiquement l'inculpation dirigée contre eux, en articulant que le roman soumis au jugement du tribunal a un but éminemment moral; que l'auteur a eu principalement en vue d'exposer les dangers qui résultent d'une éducation non appropriée au milieu dans lequel on doit vivre, et que, poursuivant cette idée, il a montré la femme, personnage principal de son roman, aspi-

- 18 Vgl. Eintrag »DÉCOR«, in: CNRTL, [↗ https://www.cnrtl.fr/etymologie/décor/substantif](https://www.cnrtl.fr/etymologie/décor/substantif).
- 19 Der Aspekt des Anstands ist bereits im antiken Prinzip des *decorum* angelegt, das in Aristoteles' *Poetik* (4. Jh. v. Chr.) und Horaz' *Ars Poetica* (1. Jh. v. Chr.) gründet. Mit seinen Reden *De oratore* und *De officinis* (Vom pflichtgemäßen Handeln) (1. Jh. v. Chr.) führte Cicero das Prinzip in die Rhetorik ein. Er verwendet *decorum* und *aptum* synonymisch, um damit das erforderliche angemessene Verhalten des pflichtbewussten Redners je nach Redesituation zu benennen. Wie Cicero verwendete Quintillian in seiner *Institutio oratoria* (1. Jh. n. Chr.) *decorum* und *aptum* abwechselnd. (Vgl. Jan Dietrich Müller, *Decorum. Konzepte von Angemessenheit in der Theorie der Rhetorik von den Sophisten bis zur Renaissance*, Berlin/Boston, Walter de Gruyter, 2011). Die Verbindung zwischen architektonischer Gestaltung und Angemessenheit findet sich in Vitruvs *De Architectura Libri Decem/Zehn Bücher der Architektur* (1. Jh. v. Chr.), der einzigen überlieferten Architekturtheorie aus der Antike. Vitruv definierte die Architektur, die sich in seinem Verständnis auch nach dem Maßstab der menschlichen Proportionen richten muss, mit sechs Grundbegriffen: *Ordinatio*, *dispositio*, *eurythmia*, *symmetria*, *decor* und *distributio*. Zum *decor* als wiederkehrendes Prinzip im Werk Vitruvs stellt Günther Fischer fest, dass dieser den Begriff zwar in sehr unterschiedlichen Bereichen verwendet hat, die verpflichtende Bestrebung nach angemessenen Bauwerken ist jedoch das verbindende und zentrale Motiv. Siehe Marcus Vitruvius Pollio, *De Architectura Libri Decem/Zehn Bücher der Architektur*, übers. v. Curt Fensterbusch, 2. durchges. Auflage, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976 (1964); vgl. Günther Fischer, *Vitruv NEU, oder, Was ist Architektur?*, Basel, Birkhäuser, 2009. Nach Vitruv wird auch in Theorien der bildenden Künste das Verhältnis von Maßstab und Angemessenheit bei der bildlichen Repräsentation theoretisiert – allen voran im Traktat *De Pictura/Della Pittura* (1435) von Leon Battista Alberti (1404–1472). Er diskutiert das besagte Verhältnis ausführlich und nimmt bezüglich des menschlichen Maßstabs direkt Bezug auf Vitruv. Die Maler:innen ermahnt er, bei allem Genuss an der Mannigfaltigkeit von Neuem im realwirklichen Leben und bei dessen malerischer Vermittlung für jegliche Rezipient:innen stets Maß zu halten und Anstand zu wahren. Vgl. Leon Battista Alberti, »Libro Secondo [la pittura] – Zweites Buch [die Malkunst]« [1435], in: Ders., *Della Pittura – Über die Malkunst*, hg. v. Oskar Bätschmann u. Sandra Gianfreda, 2. unveränd. Aufl., Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2007 [2002], S. 125, S. 129.
- 20 Eintrag »DÉCOR«, in: CNRTL, [↗ https://www.cnrtl.fr/etymologie/décor/substantif](https://www.cnrtl.fr/etymologie/décor/substantif).

rant vers un monde et une société pour lesquels elle n'était pas faite, malheureuse de la condition modeste dans laquelle le sort l'aurait placée, oubliant d'abord ses devoirs de mère, manquant ensuite à ses devoirs d'épouse, introduisant successivement dans la maison l'adultère et la ruine, et finissant misérablement par le suicide, après avoir passé par tous les degrés de la dégradation la plus complète et être descendue jusqu'au vol [...]«²¹

Laut Jacques Rancière hat Flaubert in *Madame Bovary* als einer der ersten Autor:innen das *milieu* derart ausführlich beschrieben, und so allen Dingen gleiche Wichtigkeit zugeschrieben, dass diese propagierte Gleichheit ebenso auf die Leser:innenschaft zutreffen sollte:

»Als *Madame Bovary* (1857) und *Lehrjahre des Gefühls* [*L'Éducation sentimentale*, 1869] erscheinen, werden diese Werke trotz der aristokratischen Geste und des politischen Konformismus' Flauberts augenblicklich als ›Demokratie in literarischer Form‹ wahrgenommen. Flauberts Weigerung, der Literatur eine Botschaft mitzugeben, wird als Zeugnis für demokratische Gleichheit aufgefasst. Seine Gegner nennen ihn einen Demokraten, da er lieber beschreibt als belehrt. Diese Gleichheit der Gleichgültigkeit ist die Konsequenz einer dichterischen Parteinahme. Denn die Gleichheit aller Gegenstände verneint jegliche notwendige Beziehung zwischen einer bestimmten Form und einem bestimmten Inhalt. Doch diese Gleichgültigkeit ist letztlich nichts anderes als die Gleichheit all dessen, was auf einer gedruckten, allen zugänglichen Seite geschieht. Sie zerstört sämtliche Hierarchien der Repräsentation und etabliert die Gemeinschaft der Leser als illegitime Gemeinschaft, die durch die Zufälligkeit der Anordnung der Buchstaben vorgezeichnet wird.«²²

Der aus dem Französischen entlehnte und semantisch enger gefasste Fachbegriff ›Dekor²³ mit seiner Verwendung für ›Szenenbild‹ und ›Aus-

21 N. N., »Jugement«, in: *Gazette des Tribunaux*, 8, (Feb. 1857), zit. nach: Gustave Flaubert, *Madame Bovary, Mœurs de province*, Édition définitive, Suivie des réquisitoire, plaidoirie et jugement du procès intenté à l'auteur devant le Tribunal correctionnel de Paris, audiences des 31 janvier et 7 février 1857, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1892, S. 466–468, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k857104k/f478.item.r=lequel>.

22 Jacques Rancière, »Von der Aufteilung des Sinnlichen und den daraus folgenden Beziehungen zwischen Politik und Ästhetik«, in: Ders., *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, hg. v. Maria Muhle, 2. durchges. Aufl., Berlin, b_books Verlag, 2008, S. 28f.

23 Vgl. dazu die Angaben aus der Neubearbeitung des *Deutschen Wörterbuchs* von Jacob und Wilhelm Grimm, worin noch zwischen dem Lehnwort aus dem Lateinischen und dem aus dem Französischen unterschieden wird. Eintrag *dekor*, in: *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, Neubearbeitung (1965–2018), digitalisierte Version im *Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache*, <https://www.dwds.de/wb/dwb2/dekor>. »De|kor, der, auch: das; -s, -s u. -e <lat.-frz.>: 1. farbige Verzierung, Ausschmückung, Vergoldung, Muster. 2. Ausstattung [eines Theaterstücks od. Films], Dekorati-

stattung« kehrt stärker das gestaltete Bild beziehungsweise den Akt der Gestaltung hervor. Was Flaubert also zum sozialen *milieu* in *Madame Bovary* anschaulich über Beschreibungen ausführt, thematisiert Louis Becq de Fouquières wenige Jahrzehnte später in seinem theatertheoretischen Essay *L'Art de la mise en scène*²⁴ von 1884. Im achten Kapitel fordert der Autor, dass die *mise en scène* exakt dem sozialen *milieu* entsprechen müsse, das heißt, dass sie dem sozialen Status der Figuren sowie ihren Sitten und Bräuchen gerecht zu werden habe. Er begründet dies damit, dass die sozialen Ränge unlängst fluid geworden seien und im Theater daher nicht mehr nur wie bisher zwischen der Zugehörigkeit zu »un milieu grand seigneur, un milieu bourgeois et un milieu populaire« unterschieden werden könne, was bislang durch die Geburt bestimmt gewesen sei. Talent und Geld, so der Autor, seien neuerdings oftmals entscheidend für einen hohen sozialen Status. Die *mise en scène* müsse berücksichtigen, dass die kleinsten Dinge die moralische Persönlichkeit widerspiegeln würden: »De là le rôle de la mise en scène dans les pièces modernes, ou du moins dans celles qui s'ingénient à traduire sur le théâtre la société française actuelle, et la nécessité d'en accorder tous les éléments avec la personnalité morale des personnages représentés.«²⁵ Becq de Fouquières spricht sogar von einer »révolution«²⁶ in der Ästhetik, der die *mise en scène* unterstellt sei und welche die aktuellen Ideen in Metaphysik, Psychologie und Physiologie aufnehme. Er bemerkt folglich einen Wandel der modernen Gesellschaft und der »esthétique dramatique«²⁷ aufgrund zunehmender Komplexität und Heterogenität. Durch die dadurch neu gewonnene Plastizität der Menschen und folglich der *mise en scène*, so der Autor, sei es im Theater denn auch gerade die *mise en scène*, die über die Zeit und den Wandel hinweg am stärksten der Zerstörung ausgesetzt sein werde, da eine spätere Wiederaufnahme eines Stücks ihre Anpassung erfordere.²⁸

Dieser realitätsnahe Anspruch an die *mise en scène* im Theater findet sich im folgenden Jahrhundert in Beiträgen zum filmischen *décor* wieder. Godards mehrfach deklarerter Anspruch, mit realwirklichen *décors*

on«. In der 12. Auflage von Duden. *Das Fremdwörterbuch* ist diese Unterscheidung nicht mehr klar ersichtlich: »1 DEKOR m., lehnwort aus lat. *decor* m. stattliches aussehen [...]. 2 DEKOR m., lehnwort aus frz. *décor* m. [...] 1 muster, verzierung an bauwerken, kunst- und gebrauchsgegenständen [...]. 2 äußere ausstattung: [...]« Dudenredaktion (Hg.), *Duden. Das Fremdwörterbuch*, 12. vollst. überarb. u. erw. Aufl., Berlin, Dudenverlag, 2020, S. 246.

24 Louis Becq de Fouquières, *L'Art de la mise en scène. Essai d'esthétique théâtrale*, Paris, G. Charpentier et Cie, Éditeurs, 1884; <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k204285r>.

25 Ebd.

26 Ebd.

27 Ebd.

28 Vgl. ebd.

zu arbeiten, entspricht jenem, wie ihn Léon Barsacq in seiner erstmals 1970 publizierten Studie *Le Décor de film 1895–1969* formuliert. Barsacq spricht sich für ein *décor* als filmische Figur aus, die dem beabsichtigten Stoff und dem sozialen Kontext Rechnung zu tragen habe: »Pris dans son sens le plus large, le décor est un personnage discret, mais constamment présent, le complice le plus dévoué du réalisateur. Il s'agit, en fait, de trouver pour chaque film le cadre le mieux adapté afin de situer l'action aussi bien géographiquement et socialement que du point de vue dramatique.«²⁹ Zur damit verknüpften *milieu*-Verbundenheit äußerte sich Godard 1965 – wenige Jahre vor *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (FR 1967), mit dem er seine Filmforschung einem ihm fremden *milieu* gewidmet hat:

»[...] je ne peux pas tourner dans un décor inconnu, je suis incapable de montrer un milieu si je ne le connais pas. Et si j'ai commencé par tourner des histoires bourgeoises, c'est parce que je viens de la bourgeoisie. Si j'étais issu d'un milieu paysan, j'aurais probablement tourné différemment. Mais ça m'est difficile de faire autrement. Je ne peux y arriver que par la bande. Pour *La Femme mariée*, j'aurais bien aimé un couple avec une situation sociale moins élevée, plus difficile. [...] Mais je risquais ce que je reproche au Bonheur, d'être une idée artificielle, plaquée. J'avais peur de me tromper.«³⁰

Die einschlägigen, auch neueren Studien zu *décor* und Film haben sich mehrheitlich mit den *décors artificiels* auseinandergesetzt.³¹ Früh wurden deren bedeutende Funktion in der Filmtheorie thematisiert: Der Dichter und Dramatiker Louis Aragon (1897–1982) betont das Potenzial des »kinematographischen Dekor [für] einen der modernen Schönheit angemessenen Rahmen«, insofern das Kino »etwas [erstmalig] mit einem poetische[n] Wert [...] versehen« und durch die Kadrierung den »Ausdruck [...] steigern« kann.³² Louis Delluc (1890–1924) fordert in seinem Beitrag zum *décor*, dass dieses entsprechend des innovativen Mediums den Fortschritt vermitteln solle.³³ Der Architekt und *décorateur* Robert Mallet-Stevens (1886–1945) hat bereits die zentrale soziale Rolle des *dé-*

29 Barsacq 1985 (1970), S. 112f.

30 Jean-Luc Godard u. *Cahiers du cinéma*, »Parlons de Pierrot«, in: *Cahiers du cinéma*, 117 (Okt. 1965), zit. nach: JLG/JLG 1985, S. 263–280, hier S. 270.

31 Barsacq 1985 (1970); Jean-Pierre Berthomé, *Le décor du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003; Françoise Puaux, *Le décor de cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2008.

32 Louis Aragon, »Dekor« [1918], in: Margrit Tröhler u. Jörg Schweinitz (Hg.), *Die Zeit des Bildes ist angebrochen! Französische Intellektuelle, Künstler und Filmkritiker über das Kino. Eine historische Anthologie 1906–1929*, Berlin, Alexander Verlag, 2016, S. 172–178.

33 »Es liegt am Kinegraphisten als Propagandist des Fortschritts, die Entwicklung des Urteilsvermögens zu beschleunigen. Ein Telephonapparat ist photogen. Der Regisseur muss das wissen, um es uns zu vermitteln.« Louis Delluc, »Das Dekor, das Mobiliar, die Ausstattung« [1920], in: Ebd., S. 244–246, hier S. 245.

cor in seinem gleichnamigen Text propagiert, indem dieses das Individuum, das darin wohnt, definiere:

»Un décor de cinéma, pour être un bon décor, doit ›jouer‹. Qu'il soit réaliste, expressionniste, moderne, ancien, il doit tenir son rôle. Le décor doit présenter le personnage avant même que celui-ci ait paru, il doit indiquer sa situation sociale, ses goûts, ses habitudes, sa façon de vivre, sa personnalité. Le décor doit être intimement lié à l'action. [...] Par son ambiance, le décor définit les individus qui y vivent ; la peinture, les meubles, les bibelots expliquent le personnage. [...] Le décor, l'ameublement, les costumes tiennent un rôle au cinéma ; chaque image de la bande les fixe avec chaque jeu de physionomie de l'acteur ; il faut donc une harmonie parfaite, une liaison complète.«³⁴

André Bazin (1918–1958) äußert sich in der Zeit, in der immer noch mehrheitlich im Studio gedreht wurde, dagegen zu *décors naturels*, wenn er 1949 in *Le Décor est un acteur* – und dies ist klar im Kontext des *Neorealismus* zu lesen, den er zur selben Zeit zu theoretisieren begann – folgendes schildert: »Nous voyons comment le décor coopère tout autant que le jeu de l'acteur à justifier les situations, à expliquer les personnages et à fonder la crédibilité de l'action.«³⁵ Mit einem Verweis auf Jean-Paul Sartre (1905–1980) festigt Bazin dieses Argument 1951 im zweiten Teil seines Aufsatzes *Théâtre et cinéma*, in dem er seine Gedanken zum *décor* weiter ausführt: »Comme l'a dit, je crois Jean-Paul Sartre, au théâtre le drame part de l'acteur, au cinéma il va du décor à l'homme. Cette inversion des pôles dramatiques est d'une importance décisive, elle intéresse l'essence même de la mise en scène.«³⁶ Bazin erkennt den Grund der umgekehrten Rolle des *décors* im Film im Gegensatz zum Theater nicht nur in den technischen Möglichkeiten des Kinos, die uns näher an die »nature« bringen, indem Regisseur:innen die Kamera mikroskopisch bis teleskopisch einsetzen können.³⁷ Er argumentiert vor allem räumlich: Das Problem sei nicht beim *décor* selbst zu suchen, sondern »dans sa nature et dans sa fonction«, weshalb mit dem Schauplatz (»lieu dramatique«) ein spezifischer Theaterbegriff zu beleuchten sei.³⁸ Im Theater sind der klar verortete Schauplatz und so das *décor* durch den Bühnenraum be-

34 Robert Mallet-Stevens, »Le Décor«, in: *L'art cinématographique*, VI, Paris, Librairie Félix Alcan 1929, S. 4–7.

35 André Bazin, »Le Décor est un acteur«, in: *CinéClub*, 1 (Dez. 1949), S. 4f., <https://www.marcel-carne.com/carne-et-la-presse/articles-ecrits-sur-marcel-carne/1949-le-decor-est-un-acteur-par-andre-bazin-cine-club/>.

36 André Bazin, »Théâtre et cinéma (Suite)«, in: *Esprit*, 181 (Juli–Aug. 1951), S. 232–253, hier S. 238. Vgl. auch Ders., »Théâtre et cinéma«, in: *Esprit*, 180 (Juni 1951), S. 891–905.

37 Bazin 1951a, S. 238.

38 Ebd., S. 239.

grenzt, wodurch der Raum, der auf das Publikum ausgerichtet ist, nur durch dessen Vorstellungskraft erweitert wird.³⁹ Im Theater stehen die Schauspieler:innen im Mittelpunkt: »C'est pourquoi cette dramaturgie est d'essence humaine, l'homme en est la cause et le sujet.«⁴⁰ Gegenteilig verhält es sich im Kino. Hier ist der Handlungsort nicht das »cadre«, der Rahmen wie in einem Gemälde, sondern ein »cache«, eine Abdeckung. Bewegt sich eine Figur aus dem Kamerafeld heraus, wissen wir, dass sie wie das *décor* auch außerhalb des visuellen Felds weiterexistiert. Im Gegensatz zur Bühne verhält sich der Raum der Kamera, so Bazin, also zentrifugal und er ist in der Tiefe unlimitiert. Der Mensch nimmt nicht mehr zwingend eine durchgehend privilegierte Stellung in der Dramaturgie ein, denn das *décor* kann in seiner Absenz weiterwirken.⁴¹

In der Nachfolge des Neorealismus und im Gefolge von Bazin waren es zusammen mit Godard die Filmemachenden der Nouvelle Vague, die sich der realwirklichen Verortung der Schauplätze verpflichteten.⁴² Philippe Mary erfasst dieses Prinzip treffend mit seiner Bezeichnung einer »éthique de l'extériorité«.⁴³ Die über die eigene Filmpraxis geübte Kritik am *cinéma traditionnel* und der Künstlichkeit des *cinéma de studio* vollzog die Nouvelle Vague anhand ihrer Zuwendung zu *décors naturels*. Mit dieser Haltung eng verknüpft ist das geforderte Einlösen eines Wahrheitsanspruchs im Kino.⁴⁴ Zuvor hat schon Joël Magny die Verortung in Paris weniger biografischen Gründen, sondern vielmehr politischen zugeschrieben, weil das sogenannte *cinéma de qualité* das realwirkliche Paris als zu schmutzig oder zu banal erachtete, und deshalb stets mit einer Aura der Imagination und der Romantik versah.⁴⁵ Godard hat sich innerhalb der Gegenbewegung nicht bloß auf die Beschreibung der Realwirklichkeit beschränkt, sondern in den darin auftretenden Zufällen das Zusammentreffen mit der Abstraktion gesucht, so Susan Sontags wesentliche Abgrenzung zwischen Neorealismus und Godards Filmen der

39 Vgl. ebd.

40 Ebd., S. 240.

41 Vgl. ebd.

42 Vgl. hier auch Godards *voice over* in *Bande à part* (FR 1964), der die Ansicht des Louvre mit der Malerei von Jean-Baptiste Camille Corot (1796–1875) vergleicht. Dieser zählte als Angehöriger der sogenannten *École de Barbizon* zu den frühen prominenten Landschaftsmaler:innen, die mit ihrer Freilichtmalerei *sur le motif* arbeiteten.

43 Siehe Philippe Mary, »L'Éthique de l'extériorité«, in: Ders., *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur, socio-analyse d'une révolution artistique*, Paris, Seuil, 2006, S. 167–169.

44 Vgl. ebd., S. 167f. Siehe dazu auch bezüglich technischer Apparate und konkreter Dreharbeiten: Alain Bergala, »Techniques de la Nouvelle Vague«, in: *Cahiers du cinéma*, [Nouvelle Vague], (1998), S. 36–43.

45 Vgl. Joël Magny, »Paris et la Nouvelle Vague«, in: *CinémAction* [architecture décor et cinéma], 2 (1995), S. 126–133, hier S. 127.

1960er Jahre.⁴⁶ Diese Feststellung unterstreicht Godards Zugang, Dokumentarisches und Fiktion nie zu unterscheiden. Vielmehr verhandelt er mit der Überlagerung von Realwirklichkeit und Abstraktionen, als beständige Erforschung der Potenziale des Kinos, unsere Eingebettetheit in Gegenwart und Geschichte. Er leistet mit seiner forschenden Kinoarbeit – sofern wir bereit sind, uns darauf einzulassen – einen Beitrag dazu, dass wir als Betrachter:innen und Bürger:innen durch das Kino Distanz nehmen, um die »vie moderne« denken zu können.⁴⁷ Hierzu ist Margrit Tröhlers Beitrag *Vom Schauwert zur Abstraktion. Filmische Bewegungen des Denkens im Sichtbaren*⁴⁸ hinsichtlich der Interessenschwerpunkte meiner Arbeit hervorzuheben. Tröhler entwickelt darin einen Zugang zu Spielfilmen, die sie mit dem Begriff des »*expressiven, ethnografischen Realismus*«⁴⁹ fasst. In diesem Zusammenhang geht sie differenziert auf das Paradox des Kinos als »Maschine der Sichtbarmachung«⁵⁰ ein. Es verkörpert Ideen an der Oberfläche, indem in seiner eigenen Präsenz die abgefilmte Wirklichkeit absent ist, die gleichzeitig konstruiert und perspektiviert wird.⁵¹ Tröhlers Studie leistet dadurch einen elementaren Beitrag für meinen Zugang zu Godard, der mit und am Kino gesellschaftliche und gesellschaftspolitische Beziehungen und Zwänge und die damit verknüpften individuellen Sinnfragen und -konstruktionen (in) der modernen Welt anhand der Möglichkeiten des Kinos untersucht.

In meiner Studie geht es darum, Godards Kino als tiefgreifende Auseinandersetzung mit der gebauten Umwelt auf den Grund zu gehen. Ich zeige, dass sich in Godards kinematografischer Vermittlung von profil-

46 »What he seeks is to conflate the traditional polarities of spontaneous mobile thinking and finished work, of the casual jotting and the fully premediated statement. Spontaneity, casualness, lifelikeness are not values in themselves for Godard, who is rather interested in the convergence of spontaneity with the emotional discipline of abstraction (the dissolution of ›subject matter‹).« Susan Sontag, »Godard«, in: Elizabeth Hardwick (Hg.), *A Susan Sontag Reader. Styles of Radical Will*, New York, Farrar, Straus and Giroux 1982 [1968], 235–264, hier S. 253.

47 Vgl. dazu Jacques Rancières Aussage »Das Reale muss zur Dichtung werden, damit es gedacht werden kann.« Rancière 2008, [2000] S. 61; siehe Vrääth Öhner, »Das Reale muss zur Dichtung werden, damit es gedacht werden kann«, Jacques Rancières Begriff der (dokumentarischen) Fiktion«, in: Drehli Robnik, Thomas Hübel u. Siegfried Matzl (Hg.), *Das Streit-Bild. Film, Geschichte und Politik bei Jacques Rancière*, Wien/Berlin, Turia + Kant, 2010, S. 131–144.

48 Margrit Tröhler, »Vom Schauwert zur Abstraktion. Filmische Bewegung des Denkens im Sichtbaren«, in: Hans-Georg von Arburg, Philipp Brunner, Christa M. Haeseli, Ursula von Keitz, Valeska von Rosen, Jenny Schrödl, Isabelle Stauffer u. Marie Theres Stauffer (Hg.), *Mehr als Schein. Ästhetik der Oberfläche in Film, Kunst, Literatur und Theater*, Zürich, Diaphanes, 2008, S. 151–166.

49 Ebd., S. 151.

50 Ebd., S. 154.

51 Ebd., S. 151–166, vgl. insbes. S. 151 u. 154f. Siehe auch Margrit Tröhler, »Film – Bewegung und die ansteckende Kraft von Analogien: Zu André Bazins Konzeption des Zuschauers«, in: *montage/av*, 18, 1 (2009), S. 49–73.

mischem *décor* zu innerfilmischem *décor* – was sich in den Installationen und Ausstellungen stärker überlagert – die vielschichtigen profilmischen Bedingungen übertragen. Damit verbunden ist die Untersuchung von topografischen, historischen, infrastrukturellen, städtebaulichen, architektonischen, kulturellen, sozialen und institutionellen Aspekten, ist die gestaltete Umwelt doch ein hochkomplexes, ideologisch aufgeladenes Produkt.

Godards Biografie spielt, wie bereits erwähnt, in der oft auch durch Zufälle angeleiteten Auswahl der Dreh- wie Ausstellungsorte eine bedeutende Rolle. Dies zeigt sich bereits beim Originalschauplatz und damit dem *décor* seines Debütfilms *Opération »Béton«* (1955), in dem Godard aufgrund seiner dortigen Anstellung die Bauarbeiten für die Errichtung der Grande Dixence-Staumauer dokumentierte, und prägte sein Schaffen bis in sein Spätwerk merklich. So äußerte er sich im Gespräch mit Fred van der Kooj, das am Departement Architektur der ETH Zürich nach der Projektion seines damals neuesten Films *Éloge de l'amour* (CH/FR 2001) stattfand, zum spezifisch verorteten *décor*: »J'ai choisi la rue comme personnage, cette rue là, parce que j'aimais cet endroit, là à tel endroit, comme un peintre à tel moment dans la journée. Et ensuite, si le scénario me le demande, on fait passer la voiture du personnage dedans. Mais je choisis d'abord la rue, en tant que rue. C'est cette rue qui me sert de mon adolescence à Paris ou tout ça.«⁵² Mit den variablen Installationsformaten zur Präsentation von *Le Livre d'image* (CH/FR 2018) wird Godards private Arbeits- und Wohnumgebung schließlich an diejenigen Orte transferiert, wo sich die Installation mit ihren Grundelementen von Flachbildschirm und Lautsprechern idealerweise derart in die spezifischen Räume einfügt und diese mitexponiert, dass die jeweiligen Gastgeber:innen der Veranstaltungsorte die Umsetzung mitgestalten. Im Sommer 2020 kreierte Godards langjähriger enger Mitarbeiter Fabrice Aragno erstmals die Ausstellungsinstitution *sentiments, signes, passions – à propos du livre d'image* im Château de Nyon, wodurch diese sich nicht nur in die Geografie Godards, sondern auch in seine frühe Biografie einschrieb, denn er hat in Nyon einen Teil seiner Kindheit und Jugend verbracht. Ursprünglich war indes ein Stadtportrait geplant; ein Auftrag, den Godard fast 40 Jahre zuvor für die Waadtländer Kantonshauptstadt Lausanne anlässlich deren 500-Jahr-Feier in seiner ihm eigenen Manier (nicht) erfüllt hatte. Er schildert im Kurzfilm *Lettre à Freddy Buache. À propos d'un court-métrage sur la ville de Lausanne* (CH/FR 1982) seine seit den 1960er Jahren prägende und mit *Sauve qui peut (la vie)* (FR 1979) – sein erster Langfilm

52 JLG in ZH, Veranstaltung konzipiert und moderiert von Fred van der Kooj, Hörsaal F7, ETH Zürich, 06.02.2002. Videoaufzeichnung auf DVD aus dem Privatarchiv von Fred van der Kooj.

seit seiner Rückkehr in die Schweiz – erneut praktizierte filmische Methode: »[...] de partir du documentaire, de l'endroit où on habite, où on a habité. Quelque chose qu'on a connu et on peut essayer de l'examiner scientifiquement.« *Lettre à Freddy Buache* ist beides, eine persönliche Hommage an den Gründer der Cinémathèque suisse, in der Godard in Briefform zu »Cher Freddy« spricht, und eine filmische Erforschung als Beschreibung der Linien, Formen und Farben, Zeichen und Signale der Stadt Lausanne, die in diesem abstrakten Portrait kaum wiederzuerkennen ist. In seiner kurz zuvor erschienenen Publikation *Introduction à une véritable histoire du cinéma* von 1980 hat Godard bereits betont: »J'ai toujours navigué entre le documentaire et la fiction dans lesquels je ne fais aucune différence ou dont je me sers pour décrire.«⁵³

Meine Untersuchung der profilmischen *décors*, und damit der jeweiligen Orte, deren Verhältnissen zu ihrer filmischen Vermittlung ich mich widme, folgt dem Ansatz von den Filmwissenschaftler:innen Elena Gorfinkel und John David Rhodes. In ihrer Einführung zum Sammelband *Taking Place. Location and the Moving Image*⁵⁴ bemerken sie die bisher von der Filmwissenschaft wenig untersuchte Tatsache, dass Realfilme spezifische Orte aufnehmen, dokumentieren und archivieren und die Filme wiederum an spezifischen Orten, sei es im Kino, Zuhause oder am Ausstellungsort, »stattfinden« und die Zuschauenden dazu einen Beziehung herstellen, etwa durch die Erinnerung an den Kinosaal oder die Ortsspezifität einer Filminstallation.⁵⁵ Dieser Verortung wird im Englischen mit »taking place«, ähnlich wie im Französischen mit »avoir lieu«, sprachlich Rechnung getragen. Orte, so die Autor:innen mit Verweis auf den Philosophen Edward S. Casey, konstituieren Subjektivität: »Despite the costly character of an accelerated life, it remains the case that where we are – the place we occupy, however briefly – has everything to do with what and who we are (and finally, *that we are*).«⁵⁶ Unsere Beziehung zu Orten ist auch laut dem Soziologen und Geografen J. Nicholas Entrikin elementar für die Konstruktion von individuellen und kollektiven Identitäten,⁵⁷ sei es, weil wir dort aufwachsen, uns davon entschieden abkehren oder uns dahinbegeben. Orte gehören Räumen an und sie sind gemäß dem

53 Jean-Luc Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Paris, Albatros, 1980, S. 184.

54 Elena Gorfinkel u. John David Rhodes, »Introduction: The Matter of Place«, in: Dies. (Hg.), *Taking Place. Location and the Moving Image*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011, S. vii–xxix.

55 Vgl. ebd., S. viii.

56 Edward S. Casey, *Getting Back into Place. Toward a Renewed Understanding of the Place-World*, 2. Aufl., Bloomington, Indiana University Press, 2009 (1993), S. xiii.

57 Vgl. J. Nicholas Entrikin, *The Betweenness of Place. Towards a Geography of Modernity*, Houndsmills/London, Macmillan, 1991, S. 1.

Soziologen Henry Lefebvre bekannter Definition gesellschaftliche Produkte: »*L'espace (sociale) est un produit (social)*.«⁵⁸ Physischer Raum ist also immer schon sozialer Raum.⁵⁹ Auch das Kino ist ein soziales Produkt, indem dort zumeist im Kollektiv Filme produziert, geschaut und diskutiert werden. Der Blick auf die Orte und Räume, wo Kinofilme produziert und rezipiert werden, ergibt für Gorfinkel und Rhodes entsprechend ein Untersuchungsfeld, das zu grundlegenden Erkenntnisgewinnen führt: »The places and spaces of its [cinema's] production and consumption are also, moreover, vital to any understanding of its aesthetic, political, or cultural agency.«⁶⁰ Damit angesprochen ist die Spannung zwischen Ontologie und Kodierung, die die Verhandlung mit Orten und Filmen prägt. Ein Ort kann als natürlich gegeben erlebt und verstanden werden oder ideologisch als ein von Menschen geschaffenes Produkt und als kulturelle Konstruktion. Dass Filme wiederum keine wahrhaftigen Repräsentationen der Welt sind, sondern ebenfalls kodiert, hat bekanntlich die Apparaturtheorie in den 1970er Jahren prominent vertreten.⁶¹ Schließlich weisen Gorfinkel und Rhodes auf die den spezifischen Orten innewohnende Geschichte und deren politisches Potenzial hin. Mit meinem Interesse für die Bauprojekte, die in Godards Filmprojekten in den Fokus rücken, erkenne ich in den gefilmten Orten wie Gorfinkel und Rhodes nicht bloße *settings* und narrative »Stützen«. Vielmehr gilt es, wie oben bereits deklariert, die profilmischen Orte als für den Film nicht zu unterschätzende bestimmende Struktur auf ästhetischer, sozialer und politischer Ebene zu studieren.⁶² Damit situiere ich die Filmprojekte in ihren Produktionsorten, wie etwa François Penz und Richard Koeck als Forschende an der Schnittstelle von Architektur und Film und Herausgeber des Sammelbands *Cinematic Urban Geographies*.⁶³

Mit meinem multi- und interdisziplinären Ansatz⁶⁴ erarbeite ich, wie erwähnt, die Entstehung der Film- und Bauprojekte, situiere sie architektur-, städtebau- und infrastrukturbaugeschichtlich sowie innerhalb der diesbezüglichen medialen Diskurse, um Godards jeweiligen spezifischen Beitrag herauszuarbeiten und einordnen zu können. Ich studiere und kontextualisiere also die jeweilige Produktion und Rezeption der Film- und Bauprojekte und berücksichtige bei der Analyse von Godards filmi-

58 Henri Lefebvre, *La Production de l'espace*, 4. Aufl., Paris, Anthropos, 2000 (1974), S. 35.

59 Siehe dazu Markus Schroer, »Soziologie«, in: Stephan Günzel (Hg.), *Raumwissenschaft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2009, S. 354–369.

60 Rhodes/Gorfinkel 2011, S. x.

61 Vgl. ebd.

62 Vgl. ebd., S. xi.

63 Vgl. François Penz u. Richard Koeck, »Introduction«, in: Dies. (Hg.), *Cinematic Urban Geographies*, New York, Palgrave Macmillan, 2017, S. 1–20, hier S. 3.

64 Vgl. ebd.

scher Vermittlung der Bauprojekte, wie diese und die damit verknüpften Diskurse in Fachpublikationen, Presse, Wochenschaun, Fernsehen und weiteren Filmen verhandelt wurden. Dafür habe ich in einer Vielzahl an Archiven, Bibliotheken, Internetportalen und -zeitschriften, in Mediatheken, Videotheken, in Ausstellungsinstitutionen, Theatern und Kinos recherchiert. Zudem erwies sich der nationale und internationale Austausch mit anderen Expert:innen als wesentliches Erkenntnisinstrument. Außerdem konnte ich das aktuelle Projekt *Le Livre d'image* mit dessen variablen Präsentationsweisen, bevorzugt an Orten jenseits des klassischen Kinosaals, erst durch den Dialog mit Fabrice Aragno, dem langjährigen Mitarbeiter von Jean-Luc Godard, erarbeiten. Meine Erörterungen zur filmischen Aneignung und Vermittlung der gestalteten Umwelt verlangten ebenso nach transdisziplinären Ansätzen, allen voran die Besuche und forschenden Erkundungen der Schau- und Handlungsplätze. So wird Godards Debütfilm *Opération »Béton«* (CH 1955) am Entstehungsort gezeigt und überträgt *Le Livre d'image* (CH/FR 2018–) die Prinzipien der *Histoire(s) du cinéma* (CH/FR 1988–1998) nun tatsächlich durch Installationen in den Raum, der institutionell, architektonisch und städtebaulich in die Produktion der Kinoerfahrung verwickelt wird. Die historischen und aktuellen Verortungen erforderten in diesem umfassenderen Verständnis also nicht nur das Studium der Schau- und Handlungsplätze durch Text- und Bild-Recherchen, sondern das Auf- und Untersuchen sowie Dokumentieren der *film locations* – zumeist mehrmals und teilweise über mehrere Jahre hinweg. Diese Reisen und Erkundungen führten mich etwa in eine Kaverne in der erwähnten Staumauer Grande Dixence, wo Godards Debüt *Opération »Béton«* heute in modifizierter Form als grafisch und informativ verdichteter Informationsfilm präsentiert wird; in die Vorstädte von Paris und spezifisch in die Cité des 4000 Sud in La Courneuve, wo seit der Entstehung des *grand ensemble* geplant, abgebrochen, saniert, neu und weiter gebaut wird, was während meiner Studie mit »ICI BIENTÔT DES LOGEMENTS TOUT BEAUX ! LE QUARTIER Y GAGNE«⁶⁵ beworben wurde; oder in die Katakomben des Théâtre Nanterre-Amandiers vor Paris und ins Château de Nyon, wo Godards *Le Livre d'image* auf der Hauptbühne beziehungsweise auf 40 Monitoren über die mittelalterlichen Schlossräume verteilt, in einer installativen Präsentation gezeigt wurde.

Die in der vorliegenden Studie verwendeten Begriffe für die Kapitel-titel in Majuskeln mit ›S‹ und ›/‹ markieren, mindestens, eine methodische und erkenntnisgenerierende Doppellektüre. Exemplarisch für die

65 Dieses Motto entnahm ich 2019 einem der Informationsschilder bei einer meiner Begehungen der Großwohnsiedlung Cité des 4000 Sud in der nördlich von Paris gelegenen Gemeinde La Courneuve.

produktive Anwendung von mehrdeutigen Begrifflichkeiten soll hier die Bezeichnung ›échelle des plan‹ dienen: Sie steht für die Einstellungsgrößen, deren Größenverhältnisse zum abgefilmten Objekt und kann wörtlich als ›Maßstäbe der Einstellung‹ übersetzt werden; wobei ›plan‹ zu Deutsch auch ›Plan‹ und ›Karte‹ heißt und ›échelle des plans‹ für ›Maßstab‹ steht. Zahlreich sind die Überlagerungen zwischen filmanalytischen und -theoretischen Begriffen mit denen, die in der Architektur, Stadtplanung und -soziologie ebenso zentrale Kategorien bilden. So ist etwa ›cadre‹ ein Synonym von ›décor⁶⁶ und auf das sogenannte ›cadre de vie‹, das auf Deutsch mit ›Lebensqualität‹ oder ›Wohnverhältnissen‹ übersetzt wird, gehe ich im 2. Kapitel spezifischer ein. Für meine Forschungsarbeit erwies sich diese etymologische und begriffliche Analyse für die Präzisierung und das gezielte Studium von Theorien und Diskursen von Begriffen und Konzepten, wie sie sich in denselben Bezeichnungen in den unterschiedlichen ›Disziplinen‹ finden, als ein zentrales Erkenntnismoment. Selbstverständlich fänden sich noch zahlreiche solche Begriffe, die in ihrer Gegenüberstellung semantische Überlagerungen, Nuancierungen und Unterscheidungen in sich bergen. Meine Studie konzentriert sich auf ausgewählte Begriffe, die jedoch nicht als theoretisches Gerüst vorgelagert sind, sondern aus dem Material und den unterschiedlichen zentralen Themenkomplexen hervorgingen. Die Übertragung dieser begrifflichen Herangehensweise auf die gesamte Betitelung half mir auch noch nachträglich, meine Analysen und Ausführungen zu präzisieren. Dennoch ist auch hier nicht die Intention, einen möglichst vollständigen Katalog an Begriffen zu liefern. Vielmehr können die »double titre«⁶⁷ – wie sie Godard nicht nur für seine Filmtitel, sondern etwa auch in seinem mündlichen Ausdruck als Analyse- und Erkenntnismethode verwendete – die Lesenden dazu anregen, weiteren historischen, theoretischen und praktischen Überlagerungen nachzugehen, die Schnittstellen von Film, Architektur, Städtebau und Infrastruktur wahrnehmbar werden und denken lassen.

Während sich die *double titres* auf die thematischen Schnittstellen zwischen Filmen und Bau(t)en beziehen, verhandle ich in den Hauptkapiteln auch unterschiedliche kinematografische Vermittlungsarten.

66 Vgl. den Eintrag ›cadre‹, in: *Le Grand Robert*, Bd. 2, 1992, S. 260f., hier S. 260.

67 »Mettre un double titre [Sauve qui peut (la vie)], c'était aussi créer un effet de troisième titre à naître, chacun pouvant faire son montage un peu comme il veut en lui donnant des indications assez précises et un peu souples, un peu contradictoires aussi. Je pense qu'effectivement tout le film et tout mon cinéma est un peu contenu là-dedans. Le cinéma ce n'est pas une image après l'autre, c'est une image plus une autre qui en forment une troisième, la troisième étant du reste formée par le spectateur au moment où il voit le film...« Jean-Luc Godard, »Propos rompus«, in: *Cahiers du cinéma*, 316 (Okt. 1980), zit. nach: JLG/JLG 1985, S. 458–471, hier S. 458f.

Dabei baue ich jeweils auf Studien von Film-, Kunst- und Medienwissenschaftler:innen auf:

Im 1. Kapitel *INFRASTRUCTURE(S)* erörtere ich, wie der Kurzfilm *Opération »Béton«* in einer erweiterten Lesart von Keller Easterling als »infrastrukturelle Matrix«⁶⁸ verstanden werden kann. Ich beleuchte, wie Godard die auf den Baustellen »vorgefundene *mise en scène*« der Betonproduktion filmisch aneignete, indem er sich ihrer Infrastruktur gleichzeitig bediente und diese unter Anwendung der für Industriefilme damals üblichen Rhetorik ausstellte. Dabei kehrte er als autonom agierender Neofilmemacher die künstlerisch einschränkenden Vorgaben des Auftragsfilms um: Als eigenständiger Autor schuf er einen Film, den er der Betreiberfirma, wie von ihm intendiert, verkaufen konnte. Dies führte zu einer weiteren *mise en scène*, indem der Film seit 2006 innerhalb des Staumauer-Vermittlungsangebots inszeniert wird. Für die Analysen dienen mir Yvonne Zimmermanns historische Untersuchungen zum dokumentarischen Gebrauchsfilm und spezifischer Industriefilm in der Schweiz.⁶⁹ Zimmermanns Erörterungen zu den Verwendungszwecken sowie Produktions- und Rezeptionsverhältnissen von Auftragsfilmen in der Industrie wie auch die Auseinandersetzung mit der Rhetorik von Elektrizitätsfilmen helfen mir schließlich, Godards Debütfilm und dessen Nachleben einzuordnen.

Im 2. Kapitel *GRAND(S) ENSEMBLE(S)* erweisen sich für mich die Studien zum filmischen Verfahren des 360°-Schwenks von Volker Pantenburg als zentral. Die darin bisher nur angedeutete Wechselwirkung zwischen städtebaulicher und architektonischer Planung und Bebauung und der Kamerabewegung vertiefte ich, indem ich die Produktions- und Rezeptionskontexte von Film, *grands ensembles* im Allgemeinen und Cité des 4000 Sud im Spezifischen beleuchte und einander gegenüberstelle. Für die Einordnung der Archivadokumente und Quellentexte beziehe ich mich primär auf architektur- und städtebaugeschichtliche sowie -theoretische Studien von Annie Fourcaut und Camille Canteux sowie von Tim Avermaete und Kenny Cupers. Meine durch Godards Kadrierungen und Schwenks motivierten Diskussionen der mehrdeutigen Begriffe »cadre« und »plan« bilden grundlegende Schnittstellen zwischen Film, Architektur und Städtebau. Godards von vornherein zum Scheitern verurteiltes Ansinnen war, die Großwohnsiedlung (*grand ensemble*) und das »große Ganze« (»grand ensemble«) der damaligen Lebensbedingungen in Frankreich filmisch ein-

68 Vgl. Keller Easterling, »Die infrastrukturelle Matrix«, aus dem Engl. v. Rita Seuß, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, 12, 1 (2015), S. 68–78; siehe auch dies., *Extrastatecraft. The Power of Global Infrastructure*, London/New York, Verso, 2014.

69 Siehe Yvonne Zimmermann (Hg.), *Schaufenster Schweiz. Dokumentarische Gebrauchsfilme 1896–1964*, Zürich, Limmat Verlag, 2011.

zufangen: Die Rundbewegung als Erweiterung der Bildinformation des Bildfelds (*cadre*) innerhalb einer Einstellung (*plan*) kann die überdimensionierte Blocksiedlung niemals wiedergeben. Das filmische Verfahren des Rundblicks, mit dem Godard die Ausweglosigkeit aufgrund des unangemessenen *cadre de vie* ausdrückt, sollte eine TV-Nachrichtenreportage wenige Jahre später wieder aufnehmen.

Im 3. Kapitel *DÉ/MONTAGE(S)* knüpfe ich an Georges Didi-Hubermans Ideen zur Montage an. In seiner mit *L'oeil de l'histoire* betitelten Buchreihe zu Kunst und Geschichte erkennt und verwendet er das poetische Prinzip der Montage als analytische und poetische Erkenntnis-methode. Im Band *Passés cités par JLG*⁷⁰ wendet sich Didi-Huberman den *Histoire(s) du cinéma* zu, um Godards poetisches Prinzip des »*lyrisme ouvert*«⁷¹ herauszuarbeiten, dem er eine zentrifugale Wirkkraft zuschreibt. Dieses Denkmodell Didi-Hubermans impliziert bereits eine räumliche Lesart von Godards Montagetarbeit.⁷² Erst im Anschluss an Didi-Hubermans publizierte Besprechungen von Godards Montage-Prinzip vollzieht sich, wie ich darlegen werde, in dessen Spätwerk durch die installativen Arbeiten explizit, was längst implizit angelegt war: Godards kontinuierliche und konsequente sich in den Realraum übertragende Arbeit des Denkens und Ver/Handelns mit und an der Montage, insbesondere seit seinem *Histoire(s) du cinéma*-Projekt. Godards Intention für dieses »Lebenswerk«, das sein Schaffen während Jahrzehnten prägte, kann, so Michael Witt, bis Ende der 1960er Jahre zurückverfolgt werden.⁷³

So wie Godard *le cinéma* verstand und, wie ich mit Witt behaupte, konsequent einsetzte als ein »visionary scientific instrument, foreseeing patterns of emergent social change«,⁷⁴ untersuchte er in seiner Auseinandersetzung mit dem realwirklichen *décor* das Netz und Netzwerk von

70 Georges Didi-Hubermann, *Passés cités par JLG*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2015.

71 Ebd., S. 81; vgl. zur (zentrifugalen) Montage u. a. auch Marie Rebecchi u. Georges Didi-Huberman, »Cosa significa ›Conoscere attraverso il montaggio‹. Intervista a Georges Didi-Huberman«, in: *Giornale di filosofia*, 2010, & http://www.giornaledifilosofia.net/public/pdf/ConoscereAttraversoIlMontaggio_Huberman_2010.pdf; Georges Didi-Huberman, »Das Bild als Montage, das Bild als Lüge«, in: Ders., *Bilder trotz allem*, München, Wilhelm Fink, 2007 [2003], S. 173–213.

72 Hier leistete Gilles Deleuze mit seinem 1976 in den *Cahiers du cinéma* publizierten Artikel zu Godards und Anne-Marie Miévilles Fernsehserie *Six fois deux, Six fois deux (sur et sous la communication)* (FR 1976) einen elementaren Beitrag, indem er bereits das für Godards Montagetarbeit so wesentliche Prinzip des »entre« herausgearbeitet hat. (Siehe Gilles Deleuze, »A propos de *Sur et sous la communication*, Trois questions sur *Six fois deux* par Gilles Deleuze«, in: *Cahiers du cinéma*, 271 (Nov. 1976), S. 5–12). Manche Kritiker:innen sehen in diesem frühem Aufsatz zu Godard Deleuzes Grundlage für seine Kinobücher. *Cinéma 1, L'Image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983; *Cinéma 2, L'Image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.

73 Siehe Witt 2006a–d; Witt 2013; Witt 2014.

74 Michael Witt, »The Death(s) of Cinema According to Godard«, in: *Screen*, 40, 3 (Herbst 1999), S. 331–346, hier S. 334.

ästhetischen, technologischen, politischen, wirtschaftlichen und ökologischen Implikationen. Sie ›formen‹ das moderne Leben von Individuen und der Gesellschaft. *Le cinéma* – worunter die Gesamtheit seiner Arbeit, *film* und *non film*, verstanden werden muss – war Godards Medium, um sich diese komplexen Zusammenhänge anzueignen und durch die Anwendung dramaturgischer und filmischer Mittel sowie Verfahren sichtbar, denkbar und diskutierbar zu machen. Alle Filmprojekte Godards sind politische und kinematografische Diskursbeiträge. Alle Filmprojekte Godards verhalten sich zu damals und oft weiterhin aktuellen gesellschaftlichen Debatten; sie mischen sich in diese ein, schreiben sich in sie ein und übertragen sie auf eine weitere Ebene der Reflexion – aber immer auch und besonders der sinnlichen Erfahrbarkeit. Godards permanenter Anspruch, Film und Kino dezidiert als politisches Werkzeug einzusetzen, erfordert, das Medium, die Formate und damit verknüpft auch die institutionellen Un/Abhängigkeiten beharrlich mit zu problematisieren.

Aufbau der Arbeit

Meine Untersuchung gliedere ich in drei Hauptkapitel, die zuerst Godards Debütfilm, dann seinen Scharnierfilm von der Nouvelle Vague zur politischen Phase und schließlich sein Spätwerk fokussieren.

Das erste Kapitel *INFRASTRUCTURE(S)* geht der These nach, dass Godards an Propagandafilme der Zwischen- und Nachkriegszeit anlehender Debütfilm *Opération »Béton«* (CH 1955) in seiner Anlage und weiteren Karriere als Gebrauchsfilm als Teil einer, nach Keller Easterling, kinematografischen infrastrukturellen Matrix begriffen werden kann. An deren Anfang steht die komplexe, weit vernetzte Infrastruktur des Bauprojekts. Sie bot Godard erst die Möglichkeit – als Mitarbeiter und durch das ermöglichte Positionieren der Kamera und quasi Nacherzählen der gegebenen *mise en scène* der Betonprojektion – seinen Erstling zu produzieren, den er der Grande Dixence SA überließ und die ihn modifiziert hat. Nach einer erstmals vorgenommenen ausführlichen Filmanalyse kontextualisiere ich das bauliche Großprojekt und Godards Film, mit dem er sich als Autor etablieren konnte, hinsichtlich deren verschiedenen genutzten, erzeugten und vernetzten Infrastrukturen innerhalb der jeweiligen Produktion und Rezeption, zu der im Falle der Grande Dixence-Baustellen auch Kinos gehörten. Ich ordne *Opération »Béton«* in die Mediatisierung des größten Schweizer Bauprojekts der Nachkriegszeit ein, das während der Bauzeit und im Nachhinein über Zeitungsartikel, Fachtexte, Fotografien und Bewegtbilder vermittelt wurde. Dabei steht, wie ich zeigen werde, Godards Film ganz am Anfang dieses Mediatisierungsprozesses, den er mitgeprägt hat. Ich schliesse mit der Analyse

des Konzepts und der Vermittlungsweise des Films ab, der seine eigene Karriere ohne Godard gemacht hat, indem er seit 2006 in einer modifizierten Form als Teil der Staumauer-Führungen gezeigt wird.

Im zweiten Kapitel *GRAND(S) ENSEMBLE(S)* lege ich dar, wie stark Godards 1966 gedrehter Kinofilm *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (FR 1967) über die *région parisienne*, eine Großwohnsiedlung, auf Französisch *grand ensemble*, und eine Bewohnerin mit den damaligen Architektur- und Städtebaudebatten vertraut war und einen komplexen eigenen Diskursbeitrag schuf. Nach einer Analyse der ersten Einstellung, der Prologsequenz und Godards Intention mit seinem Filmprojekt, gilt es, den Film innerhalb des größten staatlichen nachkriegszeitlichen Bauprojekts Frankreichs zu kontextualisieren. Mit der Untersuchung spezifischer filmischer Verfahren zur Vermittlung der Großwohnsiedlung zeige ich auf, wie Godard durch die Anwendung kinematografischer Verfahren seine eigene und ebenso im breiten Diskurs vertretene Kritik am Planungsinstrument des *Schéma directeur d'aménagement et d'urbanisme de la région de Paris* SDRAUP (1965) übte. In der in denselben Debatten oft diskutierten Bezeichnung ›cadre de vie‹ und ihrer Zusammenschau mit Godards zweimalig im Film angewendeten 360°-Kameraschwenks lässt sich festmachen, wie das Kino als »Maschine der Sichtbarmachung«⁷⁵ die sozialpolitischen Verstrickungen und Auswirkungen von Architektur und Städtebau wirksam verdichten kann. Nach einem Exkurs in ein neues, vermeintlich besseres *grand ensemble*, in das Godard gezogen ist, um unabhängig Kino zu machen, kehre ich im letzten Teilkapitel in die Cité des 4000 Sud zurück, um zuerst anhand Archivquellen festzumachen, wie Filmdreh und Geschichte der Cité zusammenhängen, und danach in der Gegenwart zu erkunden, was vom Schauplatz des Films übriggeblieben ist, und wie die jetzige Situation die Kritik des Films fortschreibt. Dieser ist wiederum ein Zeitdokument für jene Wohnblocksiedlung, von der zukünftig nur noch der Turm und die sanierten und nicht wiedererkennbaren kleineren Wohnblock-Typologien der Cité des 4000 Sud stehen werden, deren Geschichte nur noch im Namen überdauern wird.

Das 3. Kapitel *DÉ/MONTAGE(S)* widme ich dem partizipativ entstandenen Spätwerk *Le Livre d'image* (CH/FR 2018) von Jean-Luc Godard, Fabrice Aragno, Jean-Pierre Battaglia und Nicole Brenez, das wiederum selbst zu Partizipation auffordert. Ich analysiere, wie *Le Livre d'image* und seine unterschiedlichen Zeigeformate mit Godards bereits mit den *Histoire(s) du cinéma* (CH/FR 1988–1998) gehegten Intention zusammenhängt, sein Filmschaffen räumlich zu inszenieren. *Le Livre d'image* entfaltet sich im konkreten Raum und regt dabei jeweils einen intensiven

75 Tröhler 2008, S. 154.

Dialog hinsichtlich institutioneller Regularien sowie architektonischer Details und städtischer Umgebung an. Darin ist das Werk, wie ich zeigen werde, mit der Ausstellung *Voyage(s) en utopie. Jean-Luc Godard 1946–2006. À la recherche d'un temps perdu* 2006 im Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou in Beziehung zu setzen, die er aus der Ferne konzipiert hat. Dieser Arbeitsalltag Godards in Rolle, wohin er mit seiner Arbeits- und Lebenspartnerin Anne-Marie Miéville Ende der 1970er gezogen ist, steht im Fokus des vorletzten Teilkapitels. Es befasst sich mit Godards wiederholten filmischen Inszenierungen und einer exemplarischen aus dem Jahr 1982. Hier wird erkennbar, dass er seine Arbeit in der geografischen und politischen Peripherie – als einziger Modus der kritischen und unabhängigen Filmproduktion – als gleichzeitig in der lokalen Umgebung eingebettetes und international vernetztes Kinoschaffen verstand. Dieser Schritt von der Intimität zur Internationalität prägt denn auch das letzte Unterkapitel zu *Jean-Luc Godard: Le Studio d'Orphée* über die permanente Ausstellungsinstallation in der Mailänder Fondazione Prada, in die Godards Atelier eingegangen ist. Hier können die Besucher:innen *Le Livre d'image* so sehen, wie Godard den Film wiederholt während dessen Produktionsprozess wahrgenommen und studiert hat. *Le Livre d'image* geht hier in die zeitgenössische Museumsinstitution ein. Dies zeugt davon, was Godard am Leben hielt und was er beharrlich zeigen und sichtbar machen wollte: Liebe – Arbeit – Kino.⁷⁶

Godards wachem und kritischem Blick auf die Welt und insbesondere auf die gestaltete Umwelt und wie er sich in seiner kinematografischen Arbeit von Debüt bis Spätwerk manifestiert, widme ich meine drei Studien *INFRASTRUCTURE(S)*, *GRAND(S) ENSEMBLE(S)*, *DÉ/MONTAGE(S)*.

76 Siehe Jean-Luc Godard, *Liebe, Arbeit, Kino. Rette sich wer kann (Das Leben)*, Berlin, Merve Verlag, 1981.

INFRA STRUC

I INFRASTRUCTURE(S)

I.1 PROJETS

I.2 CONTEXTES

I.3 RÉCEPTIONS

I.4 SPÉCTACLE

RES) I

»Que dire des temps présents que vous ne connaissiez déjà? Cette prodigieuse aventure, la plus excitante qu'on puisse souhaiter, que vous vivez ici, certains depuis des années, et que vous vivrez encore peut-être pendant des années, l'œuvre au-dessus de l'échelle humaine à laquelle vous participez marque si puissamment une génération que toute l'histoire d'un peuple en est influence. Il y a les géants aventuriers du désert et des mers, il y a aussi les aventuriers de la montagne. Il y a les bâtisseurs de villes et il y a les bâtisseurs de barrages. Il y a ceux qui se contentent d'une existence parfaitement ordonnée et ceux qui cherchent le risque et la grandeur. Il y a les petits et les grands hommes. Vous êtes de ceux qui ne se contentent pas de demi-mesure, pour qui une forme d'héroïsme est quotidienne.«¹

Jean Follonier (1957)

Mit Jean-Luc Godards Debütfilm treffen zwei im buchstäblichen und übertragenen Sinne großmaßstäblich angelegte Projekte zusammen: Zum einen das vom erst 24-jährigen Godard dokumentierte größte Schweizer Bauvorhaben der 1950er und 60er Jahre und mit ihren schließlich 285 Metern um die bis heute höchste Gewichtsstaumauer weltweit,² welche die Alpenrepublik nach dem Zweiten Weltkrieg vor Versorgungsengpässen im Bereich Elektrizität bewahren sollte.³ Zum anderen geht es um

- 1 Jean Follonier, »Le Val des Dix, Hier et aujourd'hui«, in: *Le Choucas*, 25, (Mai–Juni 1957), S. 9f., hier S. 9.
- 2 Der chinesische Drei-Schluchten-Staudamm (1995–2008/2012), ebenfalls eine Gewichtsstaumauer aus Beton, löste die Grande Dixence als größte Staumauer weltweit ab. Zu weiteren Studien bezüglich Schweiz und Beton siehe die von Sarah Nichols 2020 am Institut für Geschichte und Theorie der Architektur gta der ETH Zürich abgeschlossene Dissertation *Opération Béton. Constructing Concrete in Switzerland 1871–1972*; Laurent Stalder, »Beton – ein Nachtrag auf eine Schweizer Debatte«, in: Mario Rinke (Hg.), *Der entwerfende Ingenieur. Zum 60. Geburtstag von Josef Schwartz*, Berlin, Jovis, 2017, S. 225–237; Salvatore Aprea, Nicola Navone u. Laurent Stalder (Hg.), *Concrete in Switzerland, Histories from the Recent Past*, Ausst.kat. *Beton*, Schweizerisches Architekturmuseum S AM, Basel, 20. 11. 2021–24. 04. 2022, Lausanne, EPFL Press, 2021; allgemeiner zu Beton siehe Adrian Forty, *Concrete and Culture. A Material History*, London, Reaktion Books, 2012; Jean-Louis Cohen, »Modern Architecture and the Saga of Concrete«, in: Ders. u. Martin Moeller Jr., *Liquid Stone, New Architecture in Concrete*, Basel/Berlin/Boston, Birkhäuser, 2006, S. 20–33; Adrian Forty, »A Material Without a History«, in: Ebd., S. 34–45; Antoine Picon, »Architecture and Technology: Two Centuries of Creative Tension«, in: Ebd., S. 8–19.
- 3 Der erste Artikel aus dem online-Zeitungsarchiv *Le Temps Archives* ([↗ https://www.letempsarchives.ch](https://www.letempsarchives.ch) – Archiv von *Gazette de Lausanne*, *Journal de Genève* und *Le Nouveau Quotidien*), der das Grande Dixence-Bauvorhaben thematisiert, vermittelt bereits einen klaren Eindruck der offenbar prekären schweizerischen Strom-Situation im Jahr 1947: »Depuis le début de cette année, les restrictions dans la consommation d'électricité ont été fortement accentuées. Les C.F.F. [Schweizerische Bundesbahnen SBB], en particulier, envisagent, si la situation hydrologique ne s'améliore pas avant la fin de ce mois, un resserrement du trafic très sensible et l'application d'un horaire réduit qui nous ramènera à l'état des transports tel qu'il était aux moments les plus critiques de la guerre. Et je ne veux pas remuer le couteau dans la plaie en évoquant

›den großen Maßstab‹ im übertragenen Sinne: So zeige ich auf, dass und wie Godards höchst ambitionierte Filmidee samt deren angestrebter Ausbeute in letzter Konsequenz den entscheidenden Anstoß gab für sein eigenes Filmschaffen. Diesem war er zuvor, so sein eigenes Verständnis, bereits mit seiner Tätigkeit als Filmkritiker nachgegangen.

Für seinen 16-minütigen Kurzfilm *Opération »Béton«* setzte der französisch-schweizerische *cinéophile*⁴ – für die damalige Zeit und hinsichtlich seines Erstlings – mit dem Dreh in 35 mm und dazu montierten Direkttonaufnahmen beachtliche professionelle technische und gestalterische Methoden ein. Thematisch und ästhetisch beeindruckt *Opération »Béton«* ebenso bis heute. Nach dem Dreh durch den Kameramann Adrien Porchet im Gebirge montierte Godard die Aufnahmen in Genf. Er vertonte sein Debüt mit der Kommentarstimme des Walliser Lehrers, Schriftstellers und Journalisten Jean Folloniers (1920–1987)⁵ sowie mit barocker Musik. Nicht unwesentlich ist dabei, dass Godard bereits für sein erstes Filmprojekt weitsichtig kalkulierte, indem er weitgehend autonom einen Film schuf, der den Maßstäben eines Auftragsfilms für die Firma Grande Dixence SA gerecht wurde. Tatsächlich kaufte diese das Werk nach dessen Vollendung an. Was der Jungfilmer damals noch nicht ahnen konnte, ist, dass sein Film ab den 2000er Jahren im Rahmen von Staumauer-Führungen die womöglich größte Anzahl öffentlicher Vorführungen eines Godard-Films aufweisen sollte: Das audiovisuelle Dokument – zwar in einer Neuadaption – wird in den Sommermonaten innerhalb der Staumauer täglich mehrmals auf eine Leinwand projiziert.

Die Grande Dixence-Staumauer ist ein Schweizer Exempel für die in der Nachkriegszeit dringend zu treffenden Maßnahmen gegen die mangelnde Versorgungsinfrastruktur und für den damit zugleich verknüpften, nationalen und internationalen Modernisierungsdruck. Godard wurde als Mitarbeiter Teil dieses beispiellosen Infrastrukturbaus und schöpfte daraus die Basis für seine eigene Infrastruktur als Filmemacher, auf der seine ›Kinoarbeit‹ gründen sollte: ein Ensemble an Produktionsverfahren, Medien und Institutionen, innerhalb derer er agierte und deren Produktions-, Distributions- und Rezeptionsbedingungen seine Filme stets mitreflektieren. Ausgehend von dieser These lassen sich mit seinem Debütfilm *Opération »Béton«* zwei mit dem Grande Dixence-Pro-

les restrictions que chacun de nous ressent dans l'usage quotidien de l'électricité ...« Emile Duperré, »La pénurie d'électricité. Quelques remèdes à un mal chronique«, in: *Journal de Genève*, 13. 01. 1947, S. 7.

4 Siehe dazu Antoine de Baecque, *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture*, Paris, Hachette Littératures, 2005 [2003].

5 In der Literatur wird jeweils der Filmemacher selbst als Sprecher angegeben, obwohl sich, noch stärker als die Stimme, die Aussprache hörbar von jener bekannten Godards unterscheidet.

jekt doppelt gekoppelte Infrastruktur-Geschichten nachzeichnen: Zum einen legte er sich mit diesem Erstling, der auf der Baustelle entstand und in dem sich die eigene Bauweise eines Propagandafilms manifestiert, eine komplexe eigene Infrastruktur an, die Arbeitsgrundlage und Maßstäbe für sein gesamtes Schaffen bilden sollte. Zum anderen machte sein in der Schweiz zurückgelassener Debütfilm selber eine zweite Infrastruktur-Karriere, wird er, wie erwähnt, seit 2006 als Teil der medialen Grande Dixence-Infrastruktur für Vermittlungszwecke innerhalb des Infrastrukturbaus gezeigt.

Anhand der beiden Hauptbedeutungen von »Infrastruktur« lässt sich Godards Projekt fassen und diskutieren. Erstens steht der Begriff für den »notwendige[n] wirtschaftliche[n] und organisatorische[n] Unterbau als Voraussetzung für die Versorgung und die Nutzung eines bestimmten Gebiets, für die gesamte Wirtschaft eines Landes«, zweitens bezeichnet er die »Gesamtheit militärischer Anlagen«. ⁶ Die erste Bedeutung trifft unmittelbar auf das Grande Dixence-Projekt zu. Es steht im Kontext der schweizerischen Energieversorgung, spezifischer der Stromproduktion und -versorgung durch Wasserkraft. Für den Betonbau der Gewichtsstaumauer, die selbst ein Teil einer viel komplexeren, weit vernetzten, auch unterirdischen Infrastruktur des Projekts Grande Dixence ist, wurden nationale, regionale und lokale Industrie-, Verkehrs- und Telekommunikationsinfrastrukturen genutzt oder erstellt. Außerdem waren bauliche Maßnahmen erforderlich, um die Arbeiter:innen ⁷ anzuwerben, einzustellen, zu beherbergen, versorgen, unterhalten und zu informieren. Während letzteres eine Unternehmungszeitung vor Ort leistete, wurde landesweit über verschiedene mediale Kanäle wie Zeitungen, Bildbände, *Ciné-Journal*-Beiträge und Filme breit kommuniziert und propagiert sowie über Vorträge und Publikationen in der Fachwelt diskutiert. Ebenso spielt der Tourismus eine Rolle; dies verstärkt seit Anfang der 2000er Jahre. Besuchende gelangen seither mit einer privaten Buslinie zur Staumauer, wo sie einen Ausstellungspavillon, eine Gondelbahn,

6 Eintrag »Infrastruktur«, in: *Duden*, [↗ https://www.duden.de/rechtschreibung/Infrastruktur](https://www.duden.de/rechtschreibung/Infrastruktur). Vgl. Duden 2020, Bd. 5, S. 506. Für vertiefte Ausführungen siehe insbes. Dirk van Laak, *Alles im Fluss. Die Lebensadern unserer Gesellschaft – Geschichte und Zukunft der Infrastruktur*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 2018; Ilka u. Andreas Ruby (Hg.), *Infrastructure Space*, Berlin, Ruby Press, 2017; Easterling 2014; Easterling 2015. Den tiefgreifenden Wandel des Schweizer Territoriums durch Architektur und Infrastruktur im Laufe des 19. und 20. Jahrhunderts und seine ästhetischen Folgen untersuchte das an der ETH Zürich angesiedelte SNF-Projekt *Die Schweiz: Eine Technologische Pastorale (2021–2024)* der Professur für Architekturtheorie Prof. Dr. Laurent Stalder am Institut für Geschichte und Theorie der Architektur gta mit Prof. Milica Topalovic vom Institut Landschaft und Urbane Studien LUS, ebenfalls ETH Zürich.

7 Frauen waren zumindest in der Gastronomie tätig, was historische Fotografien zeigen.

einen Rundgang mit Infotafeln vorfinden und durch *tour guides* in die Mauer geführt werden, wo sie zum Abschluss des Rundgangs Jean-Luc Godards adaptierten Film sehen. Die zweite Hauptbedeutung von ›Infrastruktur‹ wird durch Godards Filmtitel aktiviert, und zwar mit dem Begriff »opération«: Er bezeichnet neben weiteren Bedeutungen das Ensemble von Mitteln, um Aktionen durchzuführen und Arbeiten, etwa Bauarbeiten, zu verrichten. Auch steht er für militärische Kämpfe und Manöver.⁸

Die für die Zelebrierung von Großbauprojekten der Nachkriegszeit gängige pathetische Rhetorik, die jene der Propagandafilme der Zwischen- und Nachkriegszeit weiterschrieb, und seine in der Umsetzung technisch und ästhetisch hohen Maßstäbe, denen Godard auch dank der Aktivierung seines Freundeskreises gerecht wurde, führten also tatsächlich zum Verkaufserfolg. Die Betreiberfirma Grande Dixence SA – mit Godards Cousin als Direktor – nutzt den angekauften Film für Kommunikations- und Vermittlungszwecke. Die Filmrechte liegen indes weiterhin bei der Genfer Produktionsfirma Actua Films SA, die Godards Kameramann Adrien Porchet 1952 gegründet hatte, nachdem er im Spanischen Bürgerkrieg und während des Zweiten Weltkriegs Dreherfahrungen gesammelt hatte. Godards spätere Wahl von Raoul Coutard als Kameramann für die berühmten, rasant gedrehten Nouvelle Vague-Filme mag auf die positive Zusammenarbeit mit Porchet zurückzuführen sein. Coutard hatte sein Chemieingenieurstudium aufgegeben, um im Indochinakrieg zu kämpfen und dann für *Life* und *Paris Match* Fotoreportagen zu publizieren. Porchets Mitarbeit und Godards Referenz auf Kriegs- und Wiederaufbauhetorik lassen *Opération »Béton«* nicht nur vor dem Hintergrund eines strategischen Bewerbens zugunsten des Verkaufs deuten, sondern hinsichtlich Godards eigenem Kampfplatz,⁹ als der seine Kino-Infrastruktur erfasst werden kann: »Faire du cinéma un champ de bataille, c'est donc aussi réclamer que la bataille se déroule précisément sur son ›champ‹, son terrain et ne soit pas sans cesse déplacée sur d'autres.«¹⁰ David Faroult macht dieses agitatorische Prinzip erst im politischen Kino Godards ab Ende der 1960er Jahren fest, indem er dessen nachträglich geschildertem Narrativ folgt, wann sein Kino politisch geworden sei. Hier

8 Eintrag »opération«, in: Larousse, *Dictionnaire de français*, [↗ https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/op%C3%A9ration/56142](https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/op%C3%A9ration/56142).

9 »Louis Althusser aimait le répéter : Kant définit la philosophie comme un *Kampfplatz*, un champ de bataille. Il se pourrait que Jean-Luc Godard ait abordé, depuis longtemps, le cinéma comme tel. Bien sûr, il ne s'agit pas de vie et de mort [...]. Il conduit avec un esprit de contradiction entêté ses batailles cinématographiques contre des routines peu questionnées et une censure étatique déchaînée. Peu à peu, sinueusement, cela l'amène à devenir communiste. Le sens dont il investit ce mot évolue parfois très rapidement au cours de la période étudiée dans ce livre.« David Faroult, *Godard, Invention d'un cinéma politique*, Paris, Éditions Amsterdam/Les Prairies ordinaires, 2018, S. 13.

10 Ebd., S. 18.

schlage ich indes vor, dass Godard bereits mit seinem ersten Werk sein agitatorisch-strategisches Handlungsfeld etabliert hat, das fortan auch unter den Produktionsbedingungen der Kinoindustrie seine eigene infrastrukturelle Matrix bilden sollte. Im Falle seines Erstlings dockte er nicht bloß als Außenstehender an das *décor* und damit die Maschinerie des Grande Dixence-Projekts an. Vielmehr wurde er als Mitarbeiter Teil davon und setzte seinen Lohn alsbald als Neofilmemacher ein, um der von ihm selbst initiierten filmischen Mediatisierung der Grande Dixence vor- und in sie einzugreifen. Godard führte dabei genauso erfolgreich die filmische Produktion an wie zur Distribution und Rezeption hin. Doch nicht nur den Aufbau der Infrastruktur für die klassische Struktur von Medientexten lässt sich im *Opération »Béton«*-Projekt ablesen. Das Infrastrukturelle lässt sich auch in der wirksamen Struktur unter der von Godard angeleiteten Bauweise des Propagandafilms erkennen, insofern er mit dem elaborierten Film auf der visuellen, sprachlichen, informativen und dramaturgischen Ebene, insbesondere über die Montage, seine eigene präzise und komplexe Arbeitsweise und somit Könnerschaft als Filmemacher demonstrierte. Er arbeitete sich dabei zugunsten der gegebenen Kürze fokussiert am Thema Beton ab, der dem Kurzfilm die geschlossene Form einer konzentrierten Erzählung erlaubte und eine perfekte Taktung und Rhythmisierung bot. Mit *Opération »Béton«* schuf Godard den Unterbau für sein weiteres rapides, komplexes und eindringliches Filmschaffen, in dem er stets alle Bereiche überblickte und strategisch anleitete, Widersprüche einflocht und Konflikte anzettelte – nicht unbedingt, um als Sieger hervorzugehen, doch vor allen Dingen, um die dringliche Arbeit am Kino fort- und vorzuführen.

Dieses Kapitel widmet sich Jean-Luc Godards Debütfilm als gekonnte *mise en scène* beziehungsweise filmische Inszenierung der vorgefundenen Produktions- und Verarbeitungsschritte von Beton innerhalb des nationalen Infrastrukturprojekts Grande Dixence, für das Godard selbst als Bauarbeiter und Telefonist tätig war. Anhand einer erstmalig vorgenommenen Analyse und Kontextualisierung im Zusammenhang des Bauprojekts und dessen zeitgenössischer und aktueller Mediatisierung, in der *Opération »Béton«* eine tragende und prägende Rolle spielt, bewerte ich Godards ersten Film neu und ordne ihn in sein Schaffen ein. Mit meiner Analyse schlage ich vor, den Film und seine weitere Karriere als Kommunikationsmittel der Grande Dixence SA innerhalb einer kinematografischen infrastrukturellen Matrix zu lesen. Mit diesem Vorschlag – innerhalb eines klassischen Infrastrukturprojekts mit einem Staumauerbau für die Stromproduktion – denke ich Keller Easterlings Konzept weiter, das unseren geregelten alltäglichen Lebensraum als »*infrastrukturellen Raum*« begreift. So sind gemäß Easterling unter »*Infrastruktur*« nicht

mehr nur die sicht- und unsichtbaren physischen Netzwerke für Verkehr, Kommunikation und Energieversorgung zu verstehen, sondern auch die sichtbaren Regeln, Standards und Ideen.¹¹ Im vorliegenden Fall zählen zur letztgenannten Kategorie besonders die Kommunikationsstrategie der Grande Dixence SA, genauer das Vermittlungsprogramm innerhalb einer erneuten Inszenierung des Staumauerprojekts, die sie unter, auf und in der Staumauer betreibt. Sie greift mit *Opération »Béton«* auf denjenigen Film zurück, der in der Anfangszeit des Baus entstanden ist. Mit dessen Fokus auf die Betonproduktion und -verarbeitung für die Errichtung der größten Staumauer weltweit und dessen affirmativer Vermittlung für die Eignung eines Imagefilms hat sich die infrastrukturelle Matrix im Sinne Easterlings bereits eingeschrieben. Während der Film, der heute in einer Kaverne auf eine Leinwand projiziert wird, einen informativen und persuasiven Charakter aufweist, gehörten Kinos auf den Grande Dixence-Baustellen zur sozialen Infrastruktur. Mit Michael Wetzels schlage ich im Weiteren eine Lesart vor, die noch tiefer in die subkutanen, unbewussten Strukturen des Films selbst eingeht. Wetzels definiert in seinen Überlegungen zu Marcel Duchamp das Kunstwerk hinsichtlich seiner »Inframedialität, das heißt, seiner inkorporierten und internalisierten Dispositivität von Archivierungsmaterialien, Übertragungsapparaten und Erfindungscodes. Das Kunstwerk als Medium verstehen heißt,« so Wetzels weiter, »es nicht als Verkörperung einer subjektiven Intention, nicht als Sujet einer Sichtbarkeit, sondern als *Form prinzipiell unendlicher medialer Sichtbarmachung* begreifen.«¹² Wie Wetzels verwendetes Vokabular deutlich aufzeigt, eignet sich diese Lektüre besonders für das künstlerische und technische Medium Film – und insbesondere für Godards Schaffen und spezifischer für die Geschichte(n) um und nach *Opération »Béton«*, insofern der Film sich vom Autoren- zum Gebrauchsfilm gewandelt hat, »ohne [seine] Überdeterminiertheit zu verlieren.«¹³ Aus welcher ursprünglichen Determiniertheit Godard seinen Film geschaffen hat, der ohne Godard eine unvorhergesehene Karriere gemacht hat, soll nun ermittelt werden.

11 Vgl. Easterling 2014; Easterling 2015.

12 Michael Wetzels, »Von der Intermedialität zur Inframedialität, Marcel Duchamps Genealogie des Virtuellen«, in: Paech/Schröter 2008, S. 137–152 u. S. 149.

13 Ebd., S. 142.

PROJETS

Opération »Béton« (CH 1955) und die Grande Dixence- Staumauer

»Mais j'ai entrevu ce Barrage d'enfer. Et les mots me manquent encore, tellement le premier contact, par le Chargeur, m'a inspiré de répulsion. De loin, du fond de la vallée d'Héremence qui est toute grâce et lumière, cela avait une grandeur et une beauté indiscutables: incroyable finesse, comme un précieux bijou de filigrane. Mais au Chargeur, à Blava, même à Praz-Fleuri, c'est *horrible*, au milieu de trop de beauté, de majesté sereine. Un infini parfait et fini, côtoie un infini sordide et sans fin. Je sais que c'est en vue d'un grand' œuvre d'art, aussi grand et aussi profond qu'une Cathédrale du moyen âge. Et qu'une fois fini, ce chef-d'œuvre prendra tout naturellement sa place et sa mesure au milieu du reste. Le *décalage* m'a frappé, probablement parce que je suis étrangère au travail de fourmi qui s'y fait, et que je ne le connais que de l'extérieur et pas par des courbatures, des doigts gourds de froid, des habits mouillés sur le dos, ou des quintes de toux la nuit. C'est là que tu vis depuis des mois. Pas étonnant qu'il te faille trois jours pour te remettre à la petite mesure de nos plaines et de nos soucis.«¹⁴

Odile Monod

In der bisherigen Forschungsliteratur stellt der Kurzfilm *Opération »Béton«* (CH 1955), wenn überhaupt, lediglich eine Randerscheinung dar. Der ambitionierte Erstling des damals 24-jährigen Godard wird zwar wiederholt honoriert, gleichzeitig monieren die Autor:innen, dass *Opération »Béton«* in keiner Weise mit Godards folgenden Werken in Verbindung gebracht werden könne. Die zwar wenigen in der Cinémathèque suisse in Penthaz vorhandenen Quellen wurden teilweise offenbar eingesehen, doch erschienen sie den Forschenden nicht als weiter der Rede wert. Entsprechend kommentiert Colin MacCabe Godards ersten Film:

»The film clearly places itself in a long tradition of documentaries following industrial processes, which were a staple of cinema from its first decade. The tone of the film is a relentlessly upbeat celebration of man's ability to

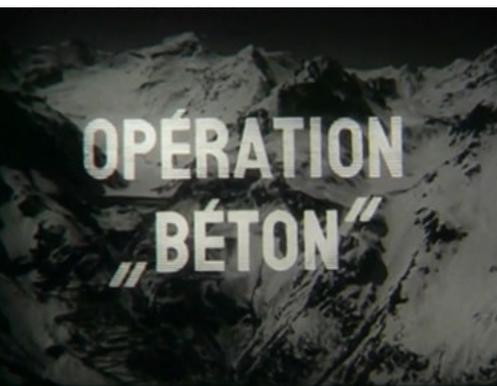
14 Odile Monod [Godards Mutter] in einem Brief an ihren Partner Jean-Pierre Laubscher, zit. nach: Jean-Pierre Laubscher, *La Dixence cathédrale*, Lausanne, Édition du Grand-Point, 1970, S. 239f.

dominate nature and while the film is extraordinarily well shot and constructed, well enough to earn it a cinema release in 1958 as an accompaniment to Minelli's *Tea and Sympathy*, unlike Godard's other short it gives little hint of the work to come.¹⁵

Eine hier erstmals vorgelegte, detailliertere Besprechung von *Opération »Béton«* würdigt das ambitionierte Filmwerk per se wie auch als bemerkenswertes historisches Dokument – innerhalb Godards Œuvre und im Zusammenhang des Entstehungskontextes der Staumauer Grande Dixence als bis heute größtes Bauwerk der Schweiz. Weiter zeige ich auf, wie der Kurzfilm wiederkehrende Motive von insbesondere Godards erster Werkphase in den 1960er Jahren vorzeichnet. Ausgehend von der weitläufigen, durchaus zuzustimmenden Lektüre der Nouvelle Vague-Filmemacher:innen und ihrer Liebeserklärung an das klassische Paris-Stadtbild, behaupte ich, dass Godard die politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Veränderungen der Nachkriegszeit subtil bis explizit über das Zeigen bereits entstandener Neubauten und massiver Bautätigkeit konstatiert, reflektiert und so zur Reflexion angeboten hat. Die Verbindungslinie von *Opération »Béton«* zu *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (FR 1967) besteht in der filmischen Thematisierung baulicher Maßnahmen der Nachkriegszeit als augenfälligstes Zeugnis des Aufbruchs. Dies gilt besonders hinsichtlich der Erschaffung von gigantischen Infrastrukturprojekten und großangelegten, städtebaulichen Plänen – ob von Godard nun in der allgemeineren Aufbruchsstimmung der 1950er Jahre anscheinend zelebriert oder im politischen Umfeld des Frankreichs der 1960er explizit kritisiert. Auch verschränken sich hier die Prozesshaftigkeit im Handeln wie im Wahrnehmen und damit verknüpft die Produktionsästhetiken des Films mit jener der Baustelle, wie sie wohl nur das Medium Film umfassender zu isolieren vermag.

Bei der Filmanalyse von *Opération »Béton«* orientiere ich mich an Maßstab-Aspekten, die Godard als zentrales strukturierendes Motiv des baulichen Unterfangens erkannt und mit filmischen Mitteln angeeignet und ausgestellt hat. Die Kategorie des Maßstabs dient hier also dem Film wie auch meiner Analyse als methodologisches und epistemologisches Instrument. Für die Untersuchung des rund 16-minütigen im 35-mm-Format gefilmten Films *Opération »Béton«* habe ich die von der Grande Dixence SA veröffentlichte DVD-Version verwendet, die nicht im Handel erhältlich ist, sondern beim Informationsdesk unterhalb der Staumauer verkauft wird. Als weitere wesentliche Dokumente dienen mir das anhand der Visionierung des Filmes entstandene Drehbuch (»découpage«),

15 Colin MacCabe, *Godard. A Portrait of the Artist at 70*, London, Bloomsbury, 2003, S. 84.



[ABB. 1] Die »Opération
»Béton« beginnt!

das 1984 in einer Godard gewidmeten Spezialausgabe von *L'Avant-Scène Cinéma* erschienen ist, sowie die im Archiv der Cinémathèque suisse in Penthaz aufbewahrten Quellen aus dem Entstehungszusammenhang des Films.¹⁶

DÉBUTS

Der Beton als Maß des Films

Wer der eigentliche Held des ersten Godard-Films ist, deklariert dessen Titel: Dem Beton ordnet sich das im Film als symbiotisch ausgelegte Zusammenwirken zwischen Arbeitern und Maschinen zu, die zu gleichwertigen Teilen und Akteuren der »Opération »Béton« werden. So strukturiert die Betonproduktion nicht nur die gesamte Grande Dixence-Baustelle, sondern auch den filmischen Verlauf. Sequenz für Sequenz präsentiert und kommentiert der Film die verschiedenen Betonproduktions- und -verarbeitungsmethoden, wodurch sich eine präzise, filmische Gliederung abzeichnet, die beinahe auf halbe und ganze Minuten genau getaktet ist. Von der zeitlichen Strukturierung des Films lässt sich weiter auf die Interessensschwerpunkte des Filmemachers schließen, die wiederum meine Lektüre gliedert.

Titelsequenz (1 Minute)

Die Sologeigenklänge aus Georg Friedrich Händels *Cäcilienode* aus dem *Alexanderfest* (1736) erklingen, während ein Schwarzbild erscheint. Dem klassischen Chorwerk kommt so zu Recht der erste Auftritt in Godards Film zu, insofern dieses der Schutzheiligen der Musik gewidmet ist. Gleichzeitig vermag das Geigenspiel bereits die Erhabenheit der kurz darauf gezeigten – vermeintlichen – Naturlandschaft anzukündigen und einen Kontrast zu den später ertönenden Maschinengeräuschen bilden.¹⁷

In weißen Großbuchstaben wird der Filmtitel *Opération »Béton«* eingeblendet [ABB. 1], kurz bevor die weiteren Geigen einsetzen, und wäh-

16 Claude Beyle, Thierry Marchadier, Isabelle Renaud u. Eric Weber, »Opération Béton. Découpage après montage in extenso«, in: *L'Avant-Scène Cinéma*, 323/324 (März 1984), S. 90–98; Cinémathèque suisse, Penthaz [CS], Dossier CH CS DD1 G001.

17 Godard sollte in seinem Œuvre wiederholt klassische Musik verwenden. Bereits in seinem Debütfilm hat er über die Filmmusik seine dezidierte Wahl und sein Agieren als Autor, das zudem bereits einer beliebigen Musikauswahl bei Auftragsfilmen entgegenläuft, demonstriert. (Vgl. Peter Donhauser, »Musik, Ton und Sprache im Industriefilm«, in: *Ferrum*, 76 (2004), S. 14–23, hier S. 18). Eine vertiefte Studie zum Einsatz der Musik bei Godard liefert Jürg Stenzl, wobei er nicht auf *Opération »Béton«* eingeht: Jürg Stenzl, *Jean-Luc Godard, musicien. Die Musik in den Filmen von Jean-Luc Godard*, München, Edition Text & Kritik, 2010.

rend im Hintergrund die von einem Flugzeug aus gefilmte Alpenwelt in einer Supertotalen aufscheint. Der verwackelte und durch die Schriftzeichen ergänzte *establishing shot* nimmt das verschneite Gebirgstal ins Visier, um sich nach einem Schnitt den in den Grautönen des Schwarz-Weiß-Films teilweise nur schwer zu erkennenden, menschlichen Artefakten in dieser kargen, zerklüfteten und verschneiten Alpenregion anzunähern. Rund um die Buchstaben und innerhalb deren Zwischenräumen zeichnen sich die Zickzacklinien der Zugangsstraßen ab, die Bogenstaumauer Dixence, die im selben Jahr gebaute Arbeiterunterkunft Le Chargeur¹⁸ und dazwischen, aus dieser erhöhten Perspektive fast noch als Felsen zu verkennen, die erst drei Jahre zuvor begonnene Gewichtsstaumauer Grande Dixence. Auf die zwei Titel-Einstellungen, angepasst an das vorgegebene zeitliche Maß der Musik durch Takt und Rhythmus,¹⁹ folgen Totalen, die in die Topografie und Baustellen-Situation einführen und das weitere Geschehen somit klar lokalisieren. Durch einen Achsensprung wird die Perspektive aus der entgegengesetzten Richtung den Frontalansichten der beiden Mauern gegenübergestellt. Damit wird deren Verortung und die Dimension des Unterfangens präsentiert, namentlich der Ersatz einer bestehenden Staumauer durch eine viel größere. Der Abschluss des musikalischen Themas und das Schwarzbild markieren das Ende des Prologs, der Godards filmische Ambitionen durch die Kombination von Flugaufnahmen und majestätischer Musik vorführt.

Prolog (30 Sekunden)

Mit Beginn des in den Hintergrund getretenen musikalischen Zwischenspiels leiten zwei Textinserts in die Geschichte ein. Godard setzt im ersten die Größe des Grande Dixence-Unterfangens in ein Verhältnis, während Flugaufnahmen im Hintergrund ein Panorama bieten, das die massiven menschlichen Eingriffe zeigt, die das Gelände durch das Anlegen von Zufahrtsstraßen erst zugänglich machten.

»A 2500 m. d'altitude, dans le Val
des Dix, un millier d'hommes dresse un
mur de béton aussi haut que la Tour Eiffel:
le barrage de la >GRANDE-DIXENCE<.«

18 Siehe Ernst Zietzschmann, »Personalhaus beim Kraftwerkbau der Grande Dixence/Wallis«, in: *Bauen + Wohnen*, 9 (1955), S. 255–258.

19 Wie schon bei der Einblendung des Filmtitels erscheinen die zwei kurz später folgenden Inserts jeweils beim Abschluss des musikalischen Themas. Der Schnitt folgt demzufolge zu Anfang des Films dem musikalischen Zeitmaß, um daraufhin Musik, Tonaufzeichnungen und *voice over* stärker aufeinander abzustimmen.



[ABB. 2] Prolog.

Zufällig sollte die Mauer als Teil eines gigantischen Infrastrukturprojekts in der peripheren Gebirgslandschaft fast gleich hoch werden wie der in seiner Bauzeit umstrittene Eiffelturm (ohne Antenne gemessen) in der relativ flachen Pariser Stadtlandschaft.

Auf die in das Großprojekt einführenden Worte im schriftlichen Kommentartext über Flugaufnahmen folgt ein zweiter Absatz, der sich dem Projekt annähert. Dies geschieht gleichzeitig auf der Bildebene, indem das erste von zwei aufeinanderfolgenden Standbildern kasernenartige Überbauung zeigt [ABB. 2], was der Insert-Text aufgreift:

*»Le froid rendant impossible le bétonnage,
la ›campagne du béton‹ tient le chantier
en haleine dès la belle saison, et se déroule
comme une opération militaire.«*

Im zweiten Insert erscheint er also wieder und nun ausformuliert: Der bereits mit dem Filmtitel *Opération »Béton«* deklarierte explizite Vergleich mit der Dimension und Organisation einer Militäroperation. Entsprechend brachte Godard im Insert den ursprünglichen Haupttitel *CAMPAGNE DU BÉTON*²⁰ unter, den sein Freund Jean-Pierre Laubscher mit dessen Entwurf für das *voice over* geliefert hatte.

Prafleuri (2 Minuten)



[ABB. 3] Prafleuri.

Für die Spannung zwischen Natur und Eingriff durch Menschen und Maschinen spricht ebenfalls der erste mündliche Kommentar, der in den Film und das gigantische alpine Bauunternehmen einführt. Er verdeutlicht den Kontrast der dortigen Lebenswelten vor und nach der winterlichen Stille und damit vor und nach der Wiederaufnahme der Bauarbeiten. Der Frieden in der bisher unberührten Natur wird im Film auf einen Schlag oder vielmehr Schnitt durch den Einsatz von gewaltigen, lärmenden Maschinen beendet [ABB. 3]. Die Direkttonaufnahmen verstärken diesen Störfaktor und kurbeln die Dynamiken des Filmverlaufs über

die Prozesse der Beton-Maschinerie erst so richtig an. Entsprechend sind die ersten Kommentarzeilen über Bilder gesprochen, die Bauarbeiter mit ihren Maschinen bei der Bearbeitung der Moränen präsentieren. Das Verschieben des Gesteins in Richtung Kamera und somit Zuschau-

²⁰ Der vollständige Titel lautete *LA CAMPAGNE DU BÉTON au barrage de la Grande Dixence*.

er:innen geschieht vor eindrücklichem Bergpanorama, wodurch die Beziehungen zwischen Moräne und Gebirge sowie Mensch und Maschine verschränkt werden.

Das von Godard verfasste *voice over* birgt weit mehr als das Pathos zunächst vermuten lässt. Mit dem ersten Kommentar vereint Godard die zwei extremen Welt(ansicht)en beziehungsweise Schweizer Alpen-Diskursfelder mit so unterschiedlichen Maßstäben, die beim Grande Dixence-Bau jäh zusammentrafen. Die romantische Bergwelt wird von der modernen abgelöst: »Au printemps, soudain les cimes se sont mises à parler, les marmottes ne sifflent plus leurs inquiétudes ou leur joie de vivre, elles ne tiennent plus de savantes réunions dans la douceur de l'air ensoleillé, parce qu'un matin, dans les pierriers de Pra-Fleury, le tonnerre des moteurs et des détonations a brusquement délivré le silence du monde.«²¹

Dem Ablauf der Betonverarbeitung folgend, beginnt die Erzählung also beim höchst gelegenen Standort Präfleuri, wo die Steinbrocken gewonnen werden, die andernorts zur spezifischen Gesteinskörnung für den Beton verarbeitet werden. So groß noch das Korn, so groß auch das Geschütz von Baggern und Lastwagen – und entsprechend selten erscheinen Menschen. Zu den maßgebenden Subjekten der Sequenz werden vielmehr die Maschinen selbst, deren Aktivitäten Adrien Porchets Kamera einfängt. Es sind hauptsächlich Nah-, Halbna- und Großaufnahmen, die durch repetitive Aneinanderreihung die sich wiederholenden Prozesse der Rohstoffgewinnung wiedergeben. Die offenbar kurze Distanz zwischen Geschehen und Kamera lässt die Zuschauer:innen, die über den Film erst Zugang zu der Bauaktion im Gebirge erhalten, umso näher an die Bauarbeiten heranrücken. Nur wenige Sekunden lang ist der Baggerführer in einer Nahaufnahme zu sehen, wie schon zu Beginn der Raupenfahrer. Raupe, Bagger, Muldenkipper, die mächtigen Apparate für die Zerkleinerung des Gesteins und das Fließband mit den Gesteinsbrocken sind die eigentlichen Protagonisten. Die wenigen Figuren auf Bodenebene können an diesem Standort wenig ausrichten – geschauelt wird mit dem Bagger –, und der Film zeigt sie bei diesem von Maschinen bestimmten Arbeitsprozess als nebensächlich erscheinende Männer, die als Vergleichsgrößen dienen.

Eine Innenaufnahme zeigt die vom Fließband beförderten Gesteinsbruchstücke. Das Standbild geht über in einen beinahe unbemerkten Schwenk nach rechts und schneidet zu einer Totalen. Sie folgt aus der Vogelperspektive und mit dem Schwenk imaginär dem Gesteinsfluss, indem die Kamera dem aus Holz konstruierten Kanalsystem nachwandert. Die Totale wechselt zur Nahaufnahme eines Fließbands im Freien, das

21 Beyle u. a. 1984, S. 91.



[ABB. 4] Blava.

[ABB. 5] Zementkübel-Seilbahn.

über den Abgrund ragt, wie ein Schwenk nach oben eröffnet. Eine Seitenansicht mit einem Kameraschwenk in die entgegengesetzte Richtung zeigt schließlich die herabfallenden Steine, die sich auf dem unterhalb gelegenen Standort Blava türmen. Dort werden sie weiter verfeinert und dann mit den weiteren Komponenten zu Beton gemischt.

Blava (2 Minuten)

Die gerade noch helle Außenansicht wird durch eine dunkel gehaltene Innenansicht abgelöst: Bloß die Gesichter, Hände und hellen Hosenstoffe zweier Arbeiter zeichnen sich vom Schwarz der Bildfläche ab [ABB. 4]. Zwei Großaufnahmen würdigen während ein paar Sekunden jeweils ein Gesicht der beschäftigten Männer mit ihren repetitiven Hand- und Armbewegungen, die den Fluss des Gesteins gewährleisten, das nun in die Waschanlage geführt wird. Merkwürdiger als die den beiden Männern und einem weiteren Kollegen mit Schutzmaske gewidmeten Großaufnahmen dauern jene, die den weiteren Weg der durch den Waschvorgang nun glänzenden, ja kostbar wirkenden Steine wiedergeben. Die Kamera zeichnet erneut den Weg des quasi verdichteten Materials nach. Eine Außenaufnahme präsentiert schließlich in einer Seitenansicht die gewaltigen Silos der *bétonnière*. Deren Aktivitäten bleiben uns vorerst verborgen, denn es wird abgeblendet für den Fokus auf den Zement, den *compagnon* des Kieses.

Zementkübel-Seilbahn (30 Sekunden)

Mittels einer Totalen fängt die Kamera die mit einer Seilbahn transportierten Kübel mit je 400 Kilogramm Zement ein [ABB. 5].²² Über eine Schnittfolge wird das filmische Interesse für die Ankunft und Abfahrt der zylinderförmigen Transportgefäße sichtbar, das die technologische Neugier beim Publikum erwecken soll. Am spektakulärsten zeigt dies ein

22 Eine Seilbahn von 17 km Länge wurde bereits für den Bau der ersten Dixence-Staumauer errichtet, die 33 Tonnen Zement pro Stunde transportieren konnte. Täglich wurden dafür in Sion bis zu 40 Waggons mit 10 Tonnen Zement bereitgestellt, die von neun Schweizer Fabriken produziert worden waren. (Vgl. Jean-Henry Papilloud (Hg.), *L'épopée des barrages. De la Dixence à Cleuson-Dixence*, Ausst.kat. Vieil-Arsenal de la Fondation Pierre Gianadda, Martigny, 11.06. – 14. 11. 1999, EOS, Energie Ouest Suisse – Grande Dixence, 1999, S. 22). Zwischen Chandoline und der Grande Dixence-Baustelle wurde eine weitere Zement-Seilbahn errichtet. Vgl. N. N., »Les travaux de la Grande Dixence«, in: *Journal de Genève*, 22. 11. 1950, S. 5.

Schwenk der zwischen den Gerüsten platzierten Kamera, die einer Tonne folgt, wie sie leer zur Talfahrt startet. Der Schwenk eröffnet entsprechend erstmals und das einzige Mal den Blick auf das weitere Territorium, namentlich das bewaldete Val d'Hérémence, das quer zum Rhonetal mit der dort gelegenen Walliser Hauptstadt Sion verläuft.

Beton mischen bei Blava (30 Sekunden)

Mit der Anlieferung des Zements kann nun die Mischung zu Beton in Angriff genommen werden. Die Kamera fokussiert abwechselnd die sich drehenden Betonmischer und – in Anlehnung und Erinnerung an Bildfindungen der Neuen Sachlichkeit – die zwei Männer im Kontrollraum, die Telefon und Schaltpult bedienen [ABB. 6].



[ABB. 6] Beton mischen bei Blava.

Betontransport mit *silo-bus* und Kabelkran (4 Minuten)

Indem die Kamera die extra angefertigten LKWs mit Trichterladern [ABB. 7], die sogenannten *silo-bus*, für die Aufnahme des Betons in einer Panoramaaufnahme folgt, bietet sie erstmals eine Übersicht von einem Produktionsstandort, namentlich Blava als eine imposante Lager- und Produktionsstätte für das Zusammenführen von Gesteinskörnung und Zement zu Beton. Dem panoramaartigen Schwenk folgt eine Halbtotalen, die eine vorherige Bildkomposition beim Standort Prafleuri aufgreift: Bereits dort stand neben dem Kies entladenden Kipper eine Figur am rechten Bildrand und fungierte so als Größenreferenz. Nun steht eine in die Kamera blickende Figur neben einem *silo-bus*. Dessen Betonladung wird den Betontonnen übergeben, die über einen Kabelkran den (damals noch) 200 Meter weiter unten liegenden »lieu du bétonnage« erreichen. Der Kommentator erklärt die für den Kabelkran verwendete Bezeichnung »blondin«, die sich dem Seiltänzer Charles Blondin verdankt [ABB. 8].²³ Die Länge der dem Kabelkran gewidmeten Filmpassage mit ihren verschiedenen Perspektiven, Wiederholungen und den Tonaufzeichnungen bezeugt Godards und Kameramann Adrien Porchets große filmische Aufmerksamkeit für diese Vorgänge aufzuzeich-



[ABB. 7] *silo-bus*.

[ABB. 8] »blondin«.

23 Der französische Hochseilartist, eigentlich Jean François Gravelet (1824–1897) erlangte Berühmtheit, da er als erster die Niagara-Schlucht auf einem Hochseil überquert hat.



[ABB. 9] Reparaturarbeiten am Kabelkran.

nen, haben sie sich mit der Kamera an unterschiedliche Standorte der Baustelle begeben und ebenso die Transportmittel zum Filmen genutzt. Über Unter- und Aufsichten sowie Mitfahren der Kamera durch deren Platzierung in einem vom Kabelkran transportierten Betonkübel ist diese Sequenz auf der visuellen Ebene als filmisches Highlight ausgestaltet. Dies betrifft gleichermaßen die von Mut zeugende Machart. Auf der Baustelle wiederholte sich dieser im Film entsprechend mehrmals gezeigte letzte, mit großer Maschinerie bewerkstelligte Arbeitsschritt der »campagne du béton« 700 Mal pro Tag. Dies entsprach insgesamt

16 Tonnen Beton, die täglich von der einen auf die andere Talseite befördert wurden. So wenden sich die Kamera und der Kommentar einerseits den technischen Bedingungen zu, wobei das unterschiedliche Rollmaterial, die Seilrollen und Rollwerke, die zuweilen an Filmrollen und -streifen erinnern, und dem Kabelkran eine entscheidende Rolle zukommt: »Fragile ossature de fils d'acier que les techniciens entretiennent avec un soin jaloux puisque d'elle dépend, en grande partie, la bonne marche du bétonnage.«²⁴ Andererseits werden in bemerkenswerten Filmaufnahmen die Arbeiter ab dieser Sequenz verstärkt in den Fokus gerückt, deren lebensgefährliche Wartungsarbeiten des Kabelkrans präsentiert werden. Insbesondere der Schwenk zum Panorama auf den Stausee und die Gebirgswelt und in die Höhe zu den zwei in den Seilen balancierenden Arbeitern vor dem Hintergrund der Berge und alsbald des Himmels liefert ein enorm eindruckliches, filmisches Bild [ABB. 9].

Im Labor (1 Minute)

Innenaufnahmen kontrastieren erneut die Außenaufnahmen, um nun das *laboratoire d'essais*²⁵ zu thematisieren. In diesem wird mittels Modellzylindern die Stärke des Betons jedes Kübels durch Probeentnahmen getestet: »On reconstitue ainsi artificiellement une infime partie du barrage, afin d'en éprouver la résistance.«²⁶ Die Kamera fokussiert in der Sequenz gleichermaßen auf die Hand- und Kontrollarbeiten der offensichtlich sehr jungen Angestellten wie auf die Zifferblätter mit den Druckangaben in Tonnen, bis der Betonzylinder unter dem ihm zugeführten Gewicht birst.

24 Beyle u. a. 1984, S. 96.

25 Siehe dazu P. Bettens, »Grande Dixence SA, Laboratoire d'essais des bétons«, in: *Le Choucas*, 3, 14 (Juni–Juli 1955), S. 2–4.

26 Beyle u. a. 1984, S. 96.

Betonieren (4 Minuten)

Vom Modellcharakter der isolierten Kamerasituation und der Großaufnahme des berstenden Betonzylinders wird über die Montage ein markanter Maßstabsprung vollführt: Stets dem Prozess der konsekutiven Arbeitsschritte folgend, wird nun erstmals eine Frontalansicht der eigentlichen Staumauerbaustelle präsentiert. Mit einer Dauer von zehn Sekunden fällt die Totale relativ lange aus. Sie zeigt die Baustelle mit der die neue Mauer seitlich einfassenden Gebirgskeilen und der sie noch krönenden ersten Dixence-Staumauer. Die Unternehmung wird mit diesem *master shot* für die letzte Sequenz über das Betonieren durch die Wahl der Bildkomposition monumentalisiert. Die Bildkomposition wird durch den Kommentar zusätzlich untermauert, insofern dieser die unvorstellbare Kapazität von täglich verarbeiteten 4 000 Kubikmetern Beton ins Verhältnis mit der »quantité de béton nécessaire à la construction de quatre grands immeubles«²⁷ setzt. Nochmals wird der Kampf gegen die Natur und *für* die Infrastruktur verdeutlicht: Genannt wird der hohe Arbeitseinsatz der Männer durch 11 Stunden-Schichten bei Tag und Nacht »pour mener victorieusement ce combat prodigieux«.²⁸ Nach den spektakulären Aufnahmen der Seilbahn, die das technische Meisterwerk durch das Aufzeigen dessen filmischen Potentials noch weiter aufzuwerten vermag, ist es in dieser Sequenz über das Betonieren das komplexe Zusammenspiel zwischen Funker, Maschinenführer und Bodenpersonal, das filmisch ausgelotet wird [ABB. 10]. Aus den verschiedensten Perspektiven und in zahlreichen Wiederholungen – was der Natur der industriellen Produktionsweise entspricht – bietet die Sequenz ein bemerkenswertes Dokument in seiner Verschränkung von Betonverarbeitung und dessen filmischer Vermittlung. In schnellen Schnittfolgen und mit Originaltonaufnahmen erleben die Zuschauer:innen durch das filmische Medium mit, was die Arbeiten von den Baustellenmitarbeitern abverlangten: genauso tausendfach sich wiederholende, kräftezehrende Arbeitsschritte wie minutiöse Präzisionsarbeit bei hochriskanten Arbeitsbedingungen. Entsprechend setzt das *voice over* die Ar-



[ABB. 10] Betonieren.

27 Ebd. 1 Kubikmeter (m³) entspricht über 2,6 Tonnen Schwerbeton; <https://www.cemex.de/produkte/beton/wie-viel-wiegt-ein-kubikmeter-beton>.

28 Beyle u. a. 1984, S. 96.

beiterschaft bildhaft in ein Verhältnis zur gigantischen Unternehmung Grande Dixence und damit der titelgebenden »Opération ›Béton«: »Une fourmilière d'hommes casqués s'affaire sur ces cubes énormes, nettoyant, préparant les coffrages ou maniant les lourds vibreurs pour étaler et tasser le béton.«²⁹

Der Film zeigt kurz gewaltige Rohrelemente für das komplexe Kanalsystem, deren Größe anhand des Vergleichs mit den im selben Bildfeld gezeigten menschlichen Figuren erneut eingeschätzt werden kann. Godard hat vermutlich den das Rohr passierenden Arbeiter vor die Kamera gebeten, um die Ausmaße und Stabilität der Bauelemente hervorzuheben. Ab 1957, damit nach der Flutung der ersten Staumauer, sollte die Schweiz jede Sekunde über die umgewandelte Energie von 55 Kubikmetern Wasserkraft mit 1 700 Kilowattstunden Strom beliefert werden. Vorerst sollte auf der Baustelle das Wasser noch zum Reinigen der »surface rugueuse et délicate« genutzt werden, um drei Tage später die nächste Betonschicht in Angriff zu nehmen.

Epilog (30 Sekunden)



[ABB. 11] Epilog.

Der Film endet [ABB. 11] mit den fast gleichen Worten, wie sie Jean-Pierre Laubscher im überlieferten, von Godard verworfenen Entwurf vorgeschlagen hatte. Doch nennen diese abschließenden Worte nun entgegen Laubscher die Gesamtdauer der Unternehmung von 15 Jahren und nicht die gemäß Plan noch bevorstehenden zwölf Jahre: »Ainsi passe la belle saison à la Grande Dixence. Et ainsi de suite, jour et nuit, pendant quinze ans sur toute la longueur et la largeur du barrage, jusqu'en son couronnement, où l'on sera sur le plus haut barrage du monde.« Diese Wendung sollte sich abermals in der Berichterstattung und den feierlichen Reden wiederholen. »Le Barrage le plus haut du monde«,³⁰ lautete denn auch der Titel der Rede des Grande Dixence SA-Präsidenten Eric Choisy, die 1961 in einer Spezialausgabe der *Tribune de Lausanne* anlässlich der frühzeitigen Fertigstellung der Staumauer auszugsweise publiziert wurde.³¹

29 Ebd., S. 97.

30 Ebd., S. 98.

31 Eric Choisy, »Le Barrage le plus haut du monde«, in: *Tribune de Lausanne. Édition spéciale consacrée à la Grande Dixence*, 29. 09. 1961, S. 1 u. S. 3.

Credits (10 Sekunden)

In den *credits* schließlich eingeblendet werden lediglich Regisseur, Kameramann und Produktionsfirma [ABB. 12]: »RÉALISATION DE : JEAN-LUC GODARD / IMAGES DE : ADRIEN PORCHET / PRODUCTION ACTUA-FILMS GENEVE«. Jean-Pierre Laubscher bleibt unerwähnt, obschon er, auch neben dem Textentwurf für den *off*-Kommentar, ganz wesentliche Vorarbeiten für den Film geleistet hat. Auch war er es, der Godard den Arbeitseinsatz auf der Grande Dixence-Baustelle erst ermöglicht hatte; dort, wo der Neofilmemacher seinen Debütfilm kreiert hat.



[ABB. 12] Credits.

ANALYSES

Ein Film nach Maß

Die klar gegliederte Narration von *Opération »Béton«* und der Einsatz der Einstellungsgrößen folgt vorerst einem klassischen Konzept: Ausgehend vom Großen, Allgemeineren mit der Supertotale,³² wendet sich der Film mit Großaufnahmen zunehmend dem Kleinen, Detaillierten zu. Zum Auftakt kontextualisieren die beiden Inserts das Unterfangen mit dem gängigen Eiffelturm-Größenvergleich. Godard war nicht der erste, der diesen Bezug zu Paris und dessen baulichem Emblem herstellte. Das weltbekannte Monument wurde in Publikationen für die breite Öffentlichkeit als offizielle, da offenbar weit bekannte Höhenreferenz verwendet.³³ Der Staumauerbau wurde so auch in die Genealogie genialer

32 Diese Flugaufnahmen könnten von einem Einsatz des Gletscherpiloten Hermann Geiger stammen, der bereits in den 1950er Jahren die Baustelle für Materialtransporte anflieg ebenso wie für Rettungsaktionen. (Vgl. N. N., »Les ouvriers de la Dixence se ravitaillent par les airs«, in: *Le Rhône*, 19.12.1950, S. 5; N. N., »Un nouvel exploit de Geiger«, in: *Nouvelliste Valaisan*, 15.05.1956, S. 9). Das *Ciné-Journal suisse* berichtete wiederholt über Arbeiter, die während der Wintermonate von der Welt abgeschnitten waren und von Geiger im Flieger erreicht wurden. Vgl. Papilloud 1999, S. 87 und das *Ciné-Journal suisse* über Geigers Walliser Gebirgsflug mit dem Titel »Atterrissage en montagne« und der ungefähren Datierung 1955. Das Dokument ist über die *Médiathèque Valais* online einsehbar: <https://xml.memovs.ch/f0081-g17b.xml>.

33 Vgl. F. Bugnion, »La Grande Dixence. Une création romande à l'échelle américaine«, in: *Gazette de Lausanne*, 10.04.1948, S. 5. In ihrer Beilage vom 22. Juni 1955 gab die Tageszeitung *La Nouvelle revue* in einer gezeichneten Grafik das Profil der ersten 85 Meter hohen und der neuen, um 200 Meter höheren Staumauer wieder: »[...] (Entre les deux, on a représenté la Tour Eiffel à la même échelle.« Anschaulicher als der auf der gleichen Seite ebenfalls grafisch umgesetzte Vergleich mit dem ersten Hochhaus der Schweiz, dem Tour Bel-Air in Lausanne, gestaltet sich derjenige zwischen den zwei gleich hohen Bauten. (Vgl. *Nouvelle revue de Lausanne*, Supplément sur la »Grande Dixence«, Mittwoch, 22. Juni 1955, o. S.). Franz Gygli sollte in seiner ersten

Ingenieurbaukunst gesetzt. Am Schluss blickt der Film wieder mit zeitlicher und räumlicher Distanz auf den Schauplatz zurück und auch zeitlich voraus: Abgefilmte Fotomontagen der fertigen Grande Dixence beschwören für einen Moment das erreichte Endresultat der Bautätigkeit herauf.

Meine Lektüre basiert auf der These, dass Godards filmische *mise en scène* der Betonproduktion und -verarbeitung nicht der erprobten Erzählweise von raumzeitlicher und thematischer Annäherung und kritischer Distanzierung des zu dokumentierenden Sachverhalts folgt. Vielmehr hat er für *Opération »Béton«* die vorgefundene *mise en scène* der kontinuierlichen Produktionsabläufe der alpinen »campagne du béton«³⁴ in und anhand der dafür erstellten Infrastruktur ins audiovisuelle Medium übertragen. Diese filmische Aneignung samt Kommentartext, der als heroische Erzählung verstanden werden konnte, arbeitete vorzeitig dem potenziellen Interesse der Betreiberfirma Grande Dixence SA für eine Dokumentation ihres Bauvorhabens zu. Mit dem Ankauf des Films ging Godards Plan auf.

Der Filmtitel und die explizierenden Anführungszeichen markieren, auf was die Aufmerksamkeit des Films gerichtet werden soll: Es ist das *déroulement* der Betonproduktionsstufen, also der präzise Ablauf der Betonverarbeitung, die der Film, in Anlehnung an Propagandafilme der Zwischen- und Nachkriegszeit, mit einer Militäroperation in Beziehung setzt. Vor diesem Hintergrund kommt Godards Änderung des Titels von *LA CAMPAGNE DU BÉTON au barrage de la Grande Dixence* in Jean-Pierre Laubschers Textentwurf³⁵ zu schlicht *Opération »Béton«* eine inhaltliche Fokussierung zu: Der erste Titel- und Textentwurf spielte wie der finale

Grande Dixence-Publikation von 1956 und in seinem mit Fotografien und Text gestalteten Faltblatt *Kleiner Führer durch die Grande Dixence* den Vergleich anbringen. (Vgl. Frank Gigly, *Grande Dixence*, Lausanne, Librairie Marguerat SA, 1956, S. 31; N. N., *Kleiner Führer durch die Grande Dixence*, Sitten, Buchdruck Gessler, 1957). Noch heute verwendet eine Informationstafel auf Höhe der Staumauerkrone diesen Höhenvergleich. Erst 1964 wurde der Eiffelturm – dessen filmische Würdigung in François Truffauts Erstling *Les Quatre cent coups* (FR 1959) seinesgleichen sucht – auf Initiative von Kulturminister André Malraux zum historischen Monument erhoben (vgl. N. N., »La tour eiffel, monument historique ?«, in: *Architecture Française*, 25 (Jan. – Feb. 1964), S. 77). Als längst eines der bekanntesten Bauwerke der Welt, das der Platzierung einer Radioantenne diente, doch in erster Linie als pure Schauarchitektur konzipiert war, wurde es während der Bauzeit von Architekten wie Charles Garnier und Schriftstellern wie Guy de Maupassant in einer Künstlerpetition an den Generaldirektor der Weltausstellung-Bauarbeiten öffentlich kritisiert. Die Initianten verschmähten darin »den nutzlosen und monströsen Eiffelturm«. Vgl. die in der Zeitung *Le Temps* am 14. 02. 1887 veröffentlichte Künstlerpetition, in: Caroline Mathieu, »Die moderne Stadt: Paris 1850–1900«, in: *Bilder einer Metropole, Die Impressionisten in Paris*, Ausst.kat. Museum Folkwang, Essen, 02. 10. 2010–30. 01. 2011, Göttingen, Edition Folkwang/Steidl, 2010. S. 25–33.

34 Beyle u. a. 1984, S. 90.

35 Siehe das Dokument in: CS, Dossier CH CS DD1 G001.

Titel und Film bereits mit der Mehrdeutigkeit. So wird mit »campagne« eine groß angelegte, zeitlich begrenzte Aktion, etwa eine Bauperiode,³⁶ bezeichnet, wie auch das Ensemble einer temporären Militäroperation an einem bestimmten Schauplatz.³⁷ Früher stand »Kampagne« im deutschen Sprachgebrauch für einen Feldzug;³⁸ heute bezeichnet das Wort ebenso strategisch auszurichtende Aktionen insbesondere in der Werbung und für die politische Überzeugungsarbeit vor anstehenden Wahlen und Abstimmungen. Entgegen Laubschers vorgeschlagenem Titel hat sich Godard mit *Opération* »Béton« offenbar für einen klangvolleren, einprägsameren Titel durch die Kürze und den Reim und gegen die Nennung des spezifischen Bauwerks entschieden. Es kommt zu einer pointierten Nuancierung, während die Ambiguität weiter besteht. So bezeichnet »opération« synonymisch zu »campagne« eine konkrete Handlung in Anwendung einer Methode, die ein Ensemble von Mitteln kombiniert, um einem »résultat précis« zuzuarbeiten, wie auch ein militärisches Ensemble von Kämpfen und Manövern in einer Region, um ein »objectif précis« zu erreichen.³⁹ Mit der Wahl des Begriffs »Opération« und der Hervorhebung von »Béton« durch die Anführungszeichen wird die Aufmerksamkeit gezielt auf das Prozesshafte der Betonproduktion und -verarbeitung gelenkt. Das Weglassen der Nennung des spezifischen Bauwerks machte den Film zu einem »Béton-Film« und mochte so einen weiteren Kreis an potenziellen Abnehmer:innen ansprechen.

Die filmische Aneignung wurde erst durch Godards offenbar genau beobachteten und studierten Gegebenheiten der industriell organisierten Bautätigkeit ermöglicht. Produktionsstufen, Arbeitsschritte und deren -abläufe konnte er auf der Baustelle erkunden, dies dank der Hilfe seines Kollegen Laubscher, der Godard den Job als Mitarbeiter überhaupt erst verschafft hat. Informationen zu Maßangaben konnte er vor Ort sowie in den Westschweizer Zeitungen, die regelmäßig über die Großbaustelle berichteten, sammeln. Außerdem erschien 1953 im *Bulletin technique de la Suisse romande* der aufschlussreiche Artikel des Chefingieurs Jacques Desmeules, der den Prozess der Betonverarbeitung ausführlich beschrieb und mit Grafiken illustrierte.⁴⁰ Godards Film über die

36 Vgl. bspw. Jacques Desmeules, »Les installations de chantier du barrage de la grande Dixence«, in: *Bulletin technique de la Suisse romande*, 11 (1953), S. 231–236, hier S. 233.

37 »Expédition militaire; ensemble des opérations militaires menées sur un théâtre déterminé [...]« Eintrag »campagne«, in: *Larousse*, <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/campagne/12543>.

38 Eintrag »Kampagne«, in: *Duden*, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Kampagne>.

39 Eintrag »opération«, in: *Larousse*, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/op%C3%A9ration/56142>.

40 Desmeules 1953; vgl. auch J. Desmeules [ing. en chef Grande Dixence SA], »Les installations de chantier du barrage de la Grande Dixence«, in: *Le Choucas*, 3, 1 (April–Mai 1955), S. 5–12.

Baustellenarbeit zeugt ebenso von seiner Filmarbeit. Er hat sich dadurch doppelt in das Grande Dixence-Unterfangen eingemischt, was seine infrastrukturelle operative Matrix bildet: Als Mitarbeiter nahm er die Gelegenheit wahr, seinen ersten Film zu produzieren.

Verkleinerungs- und Verfeinerungsprozess

Das Grande Dixence-Projekt knüpfte an die bestehende erste Dixence-Staumauer an, wobei das neuerdings viel umfangreicher angelegte Vorhaben einmal mehr eine Konfrontation mit den natürlichen Kräften der überwältigenden, rauen Gebirgswelt bildete. Godards Film vermittelt, dass die Betonproduktion auf den verschiedenen Produktionsstandorten und damit Höhenstufen stattfand und dass ein durch das Zusammenwirken von Mensch und Maschine stetiger Verkleinerungs- und Verfeinerungsprozess in Gang gesetzt wurde. Ausgehend vom Abbau der sich durch die Gletschermassen natürlich formierten Moräne mit ihren grobkörnigen Gesteinsformationen, erfolgte der Aufbau der glatten Betonoberfläche für die damals größte Staumauer der Welt. Innerhalb der im Film präsentierten Bautätigkeit verhält sich die Dimension und Präzision der Maschinen entsprechend der Größe und Textur des Rohstoffs Stein:⁴¹ Auf der höchst gelegenen Baustelle Prafleuri wird das »matériel brut« unermüdlich mit den »plus puissantes machines« abgebaut und mit »gigantesques camions de vingt-six tonnes« transportiert, um Tag und Nacht den Prozess in Gang zu halten.⁴² Nach diesen groben Arbeiten für die Rohstoffgewinnung und dem anschließend am Standort Blava durchgeführten Zerkleinern und Waschen der Steine sowie deren Vermischen mit Zement zu Beton, sind es bei dessen »mise en place quotidienne de quatre mille mètres cube«⁴³ schließlich die Arbeiter, die in den Fokus rücken. Über das Medium Telefon und das Ablesen und Durchgeben von Zahlen steuern der Telefonist und der ein paar hundert Meter entfernte Kranführer den Betonkübel am Kabelkran. Der schließlich durch das Ergreifen der Seile exakt platzierte, zehn bis zwanzig Tonnen Beton fassende Kübel wird durch die Betätigung eines Hebels auf die zu

41 Vgl. dazu die etymologische Verwandtschaft von »groß« und »Geröll«: »groß: Das westgerm. Adjektiv mhd., ahd. *grōz*, niederl. *groot*, engl. *great* bedeutete ursprünglich »grobkörnig« und gehört als Verbaladjektiv zum starken Verb germ. *greuta* »zerreiben« in abd. *griozan*. Es ist eng verwandt mit den unter Gries und Grütze behandelten Wörtern sowie mit dem aus dem Niederd. ins Hochd. übernommene Grus, Schutt, Geröll; Kohlenklein [...]« Duden, Herkunftswörterbuch, 2014, 354f., hier S. 354.

42 Beyle u. a. 1984, S. 91.

43 Ebd., S. 96.

betonierende Fläche entleert.⁴⁴ Das Arbeitsgerät ist feinteilig und handlich geworden, Funk- und Messgeräte, Schaufeln, Flaschenrüttler und Schläuche werden für die gründliche Endverarbeitung jeder einzelnen Mauerschicht eingesetzt.

Die Filmbilder lassen zuweilen die Arbeiter in der Unschärfe verweilen, um sich der Gesteinskörnung, dem »grain«, als Komponente des Betons anzunehmen. Die Totalen liefern – unabhängig davon, ob die Ästhetik technisch bedingt ist – ein weiches, verschwommenes Bild von der dem Gebirge aufgepfropften Infrastruktur. Dies dauert so lange, bis sich zahlreiche Großaufnahmen der Kiesgewinnung zuwenden. Nachdem die Steine den Zerkleinerer passiert und das durchschnittliche Größenmaß erreicht haben, werden sie gewaschen glänzend auf dem Fließband befördert und schließlich abgespritzt funkelnd zu Beton verarbeitet. Auffällig ist, wie beim Nachzeichnen der Arbeitsschritte die Kamera pro Einstellung jeweils einen Schwenk vollzieht. Dieser gilt nicht primär dem Bewegungsverlauf der Steine, sondern konzentriert sich auf das Zusammenwirken von Mensch und Maschine innerhalb des Umwandlungsprozesses von Gesteinsbrocken zu Granulat. Der Begriff »Körnung« als Bezeichnung der Bildschärfe hat sich von der analogen Fotografie auf den Film übertragen. Er zelebriert hier die Verfeinerung des Materials, die einem Veredelungsprozess gleichkommt, benennt der Sprecher dieses doch als »précieuse cargaison«. Nicht nur die Maschinen werden kleinteiliger. Der filmische Fokus auf die Menschen über Bild und Ton etabliert sich beim Zeigen der zwar hastig, doch nicht weniger exakt ausgeführten finalen Arbeiten an der zu betonierenden Stelle. Das Verfahren des *scaling up* in der Laborsequenz mit den Modellanalysen findet so eine Analogie im Hochskalieren durch filmische Mittel.

Die Baumaterialien erfahren also einen stetigen Verkleinerungs- und Verfeinerungsprozess. Dadurch rückt der vorher nur in der Masse angesprochene oder als Größenreferenz dienende Mensch verstärkt ins Blickfeld. Denn nun sind Präzisionsarbeiten gefragt. Dies zeigt sich in der Instandhaltung des Kabelkrans, in der Laborsequenz, die hier im Testverfahren und in Miniaturform die Betondichte sichert, und bei der »mise en place«⁴⁵ des Betons auf den einzelnen Mauerblöcken. Es ist weniger der einmalige, den Arbeitseinsatz ansprechende Kommentar, sondern es sind die starken Bilder in ihren Großaufnahmen in Untersicht, die in ihrer Wiederholung von dem unermüdlichen Einsatz der Männer und ihren Equipen zeugen. Die besagten Großaufnahmen in Untersicht geben den Zuschauer:innen jene Perspektive vor, die sie angesichts der

44 Vgl. Jean E. Dubochet, »Aperçu sur l'organisation des chantiers de la Grande Dixence«, in: *Le Choucas*, 3, 16 (Okt. – Nov. 1955), S. 2–4, hier S. 3f.

45 Beyle u. a. 1984, S. 96.

zu sehenden Leistungen der Arbeiter einnehmen sollten: Vermittelt wird somit ein bewunderndes Hochblicken zu den Figuren, die wie einzelne Zahnräder die Maschinerie im Hochgebirge auf Hochtouren laufen lassen. Godards filmische Heroisierung der Arbeiter als historische Momentaufnahmen der Grande Dixence-Entstehung können retrospektiv und aus der Perspektive der Nutzbarmachung der »weißen Kohle« auch im Sinne der mittel- bis langfristig erreichten lokalen, regionalen wie nationalen Prosperität durch den unermüdlichen Einsatz gelesen werden.

Den Großaufnahmen stehen die wiederholten Kameraschwenks gegenüber, die den Blick von der Baustelle ins Tal freigeben, sowie statische Aufsichten aus der Distanz, die Lastwagen und Arbeiter wie automatisch gesteuerte Spielfiguren erscheinen lassen. Es ist das Medium Film und Godards präzise Montage, die zu suggerieren vermögen, dass die Arbeitsabläufe ständig im Fluss sind, durchgetaktet wie in einer akribisch geplanten Militäroperation. Die Distanznahme durch die erhöhte Kameraposition gleicht dem Zeigen einer Makroebene. Die Arbeiter wirken aus dieser Perspektive nur noch wie »insectes casqués«. ⁴⁶ In diesen kurzen Sequenzen wird jeweils der Eindruck erweckt, dass hier die Abwicklung von Arbeitsschritten modellhaft simuliert beziehungsweise animiert worden ist. Dabei galt es, sich dem »rythme de la campagne« ⁴⁷ »avec fièvre« ⁴⁸ unterzuordnen – »pas de temps perdu« ⁴⁹ lautete die Devise. In manchen Einstellungen in *Opération »Béton«* erscheinen die Arbeiter nur als die genannten Ameisenhaufen aus behelmtten Männern, wenn sie ins Verhältnis zu den zu betonierenden »cubes énormes« gesetzt werden. ⁵⁰ Der Film arbeitet mit einem in dem Sinne rational begriffenen und auf Effizienz gedrillten »menschlichen Maßstab« als Teil des gigantomanischen Infrastrukturprojekts. Die Hauptrolle in *Opération »Béton«* spielt der Beton, die Arbeiter und Maschinen spielen bedeutende Nebenrollen. Entsprechend geht der Film nicht auf die Psyche der Individuen und die sozialen Aspekte ein. Im ersten Teil stellen die Männer anonyme, jedoch unerlässliche Komponenten in der gewaltigen Maschinerie Grande Dixence dar. Die Arbeiter bekommen aber zunehmend Gesichter und gar eine Stimme, wenn es um Reparatur und Bedienung der Maschinen und die Anweisungen für die präzise Platzierung der Betonkübel geht.

46 André Guex, Ausschnitt aus: »De l'eau, du vent, des pierres« (1969), zit. nach: Andrée Fauchère, *les Hommes du P4, Ils creusèrent les galeries de la Grande Dixence*, Genf, Éditions Slatkine, 2003, S. 71.

47 Beyle u. a. 1984, S. 91.

48 Ebd.

49 Ebd.

50 Ebd.

Mensch und Maschine

Godards Dokumentarfilm führt vor, wie sich alle Arbeiter der Betonproduktion zuordnen, und gerade nicht unterordnen – auch wenn das letzte Bild die fertige Stauwand zelebriert und nicht die tapferen Arbeiter.⁵¹ Die »Mensch-Maschinen-Arbeitsästhetik«⁵² Godards kann noch kaum mit den ihm damals wahrscheinlich noch nicht bekannten propagandistischen Prinzipien von Dziga Vertov (1896–1959) in Verbindung gebracht werden. Dieser begann bereits mit seinen *Kino-Pravda*-Wochenschauen, »Arbeitsprozesse gezielter mit Blick auf die kommunistische Idee des Fortschrittsaufbaus aufzunehmen und durch die Montage zu dramaturgisieren.«⁵³ Godards Montage folgt vielmehr dem vor Ort vorgefundenen Narrativ der Betonproduktion und -verarbeitung, die er filmisch nachzeichnet. Im Unterschied zur Dziga Vertov-Gruppe,⁵⁴ in der Godard von

51 Vgl. dazu auch Roland Jeanloz' Eindruck: »C'est l'alphabet de nous tous, la raison de notre présence au fond du Val des Dix, le but duquel tout coopère: l'homme et la machine.« Roland Jeanloz, »L'hôpital du Chargeur. Service sanitaire et médical des chantiers de la Grande Dixence«, in: *Le Choucas*, 18 (Jan. – April 1956), S. 8–12, hier S. 8.

52 Peter Ellenbruch, »Neue Menschen, neue Arbeit, neue Realität. Wirklichkeitskonstruktionen im sowjetischen Stummfilm«, in: *Zeitschrift für Medienobservationen* (01. 10. 2018), S. 1–24, hier S. 5, <https://www.medienobservationen.de/pdf/20181001-Ellenbruch.pdf>.

53 Ebd., S. 4. Vgl. hierzu Ellenbruchs Analyse eines exemplarischen Beispiels bei Vertov: »In *Kino-Pravda* No. 13 (1922) wird Vertovs Entwicklung einer Mensch-Maschinen-Arbeitsästhetik deutlich, die [die] Fortschrittsdarstellung fortsetzt. Er entwirft dort eine Sequenz, in der er erst Menschen an und in großen Industriemaschinen zeigt, dann den filmischen Rhythmus an Aufnahmen einer riesigen Baggerschaufel übergibt, mit der die Menschen die Natur zu überwältigen scheinen, um schließlich Bilder aus einem Stahlwerk und einer Kokerei einzumontieren, in denen die im Verhältnis kleinen Menschen riesige Maschinen beherrschen, und somit ein Maßstab für die Verknüpfung von Mensch – Maschine – Arbeit gegeben wird. Die Sequenz schließt allerdings mit zwei Großaufnahmen-Portraits von Arbeitern, die zufrieden in die Kamera lächeln, damit [sich] die Riesenhaftigkeit der Maschinen in den Bildern wieder den Menschen innerhalb der Sowjetgesellschaft unterordne[t].« Ebd., S. 5.

54 »Later in the 1960s, Jean-Luc Godard, inspired by the communist and formalist aspects of Vertov's work, formed with his collaborator Jean-Pierre Gorin, the Dziga Vertov Group. Their project of making worker-generated political documentaries was perhaps the most apt filmic manifestation both of Vertov's original ideal of merging filmmaking with industrial labor and of the revolutionary events in France during May 1968. When the full Russian edition of Vertov's collected writings was translated into French in 1972 (*Articles, journaux, projets*), it was welcomed as a ›little red book‹ for Godard's much publicized and frequently imitated radical communist filmmaking.« (Seth Feldman, »Peace Between Man and Machine: Dziga Vertov's ›The Man with a Movie Camera‹«, in: Barry Keith Grant u. Jeannette Slonioswski (Hg.), *Documenting the Documentary, Close Reading of Documentary Film and Video*, Detroit, Wayne State University Press, 1998, S. 40–54, hier S. 51f.). Vertovs Konfrontation von Bildern, die Godard insbesondere in den *Histoire(s) du cinéma* (CH/FR 1988–1998) anwendet, basiert auf der »Herstellung einer Wechselbeziehung zwischen zwei weit auseinanderliegenden, aus der Perspektive menschlicher Wahrnehmung inkommensurablen Bildern.« (Gilles Deleuze, *Kino 1, Das Bewegungs-Bild*, Frankfurt am Main, Suhrkamp,

1968 bis 1972 mitwirkte, und deren Arbeiten explizit als revolutionäres Kino verstanden werden wollten, ist *Opération »Béton«* durch seine Überzeichnung noch weit entfernt von einer klaren propagandistischen Haltung. So ist das im Film auszumachende Mensch-Maschinen-Verhältnis nicht gleichzusetzen mit Vertovs Verherrlichung der Maschine als Modell des Menschen, seiner propagierten utopischen Maschinenwerdung und dem Maschinenblick als Kinoauge – alles im Sinne des Fortschritts-gedankens der kommunistischen Revolution. Auch wird Vertovs Diktum der Kunst als Arbeit, wie es Annette Michelson schildert, erst später und verstärkt wieder im Spätwerk Godards zentrales Arbeits- und Filmmotiv.⁵⁵

Für Godards Beton-Film aus der von Wiederaufbau und Modernisierung geprägten Nachkriegszeit gilt denn auch eher, was Jacques van Waerbeke mit Bedacht und in Anbetracht Godards weiterem Schaffen beobachtet: Eine präzise Studie des Verhältnisses zwischen Mensch und Beton; ein Forschungsfeld, das Godard in seinen Filmen der 1960er Jahren mit dem Verhältnis von Mensch und moderner (Wohn)Architektur fortsetzte und in *Deux ou trois choses que je sais d'elle* erneut kritisch aufgriff.⁵⁶ Die nötigen Fähigkeiten der im Hochgebirge tätigen Mitarbeiter für die erforderlichen anspruchsvollen Spezialarbeiten führt *Opération »Béton«* in mehreren Szenen vor. So betont auch Chefingenieur Jean Du-bochet 1955 gezielt die Wichtigkeit jedes einzelnen Arbeiters und den die Berufsgruppen übergreifenden Teamgeist:

»Il s'agit plus d'un manœuvre qui peut être remplacé par n'importe quel autre manœuvre ; non, la mécanisation impose des spécialistes, des hommes qui ont appris à conduire une machine déterminée, qui la connaissent à fond et savent en tirer le meilleur parti. Constatation réconfortante : la mécanisation des travaux de génie civil tend à donner à chaque ouvrier un rôle plus

1989, S. 116. Vgl. Wolfgang Beilenhoff (Hg.), *Dziga Vertov, Schriften zum Film*, München, 1973, S. 60–65, S. 115–120; Bernd Stiegler, »Film als Menschenexperiment. Dziga Vertovs *Enthusiasmus. Donbaß Symphonie* (1930)«, in: Marcus Krause u. Nicolas Pethes, *Mr Münsterberg und Dr Hyde, Zur Filmgeschichte des Menschenexperiments*, Bielefeld, transcript, 2007, S. 131–151, hier S. 143). Vertov fasste seine kinematografische Wahrheitssuche als radikale Revolution der Wahrnehmung und damit der Denkweise auf, wobei sich die »Wirkung durch Fakten« konsequent von jener der Fiktion absetzte. Vgl. ebd., S. 142f. und darin das Zitat aus Vertov 1973, S. 77.

55 Siehe Annette Michelson, »Introduction«, in: Dies. (Hg.), *Kino-Eye, The Writings of Dziga Vertov*, übers. v. Kevin O'Brian, Berkely/Los Angeles/London, University of California Press, 1984, S. xv–lxi. »In the context of the Soviet revolution, there is a political message to Vertov's Futurist and formalist strategies. Vertov is not only saying that »art is a machine« but also implying that we, the audience, must be made aware of this fact. We must be told that machines are made by people; and art is not magic, it is labor, the very labor we see on the screen. In a broader sense, this is the sort of thinking that lured many of the Russian formalists and Futurists to an enthusiastic support of the 1917 Bolshevik Revolution.« Feldman 1998, S. 43.

56 Gespräch mit Jacques Van Waerbeke vom 07.08.2017 in Paris (AJM).

grand, une personnalité plus importante. [...] Tandis que l'individu retrouve son rôle et son importance, l'équipe devient un élément capital. Equipe au sens restreint du mot tout d'abord le groupe des coffreurs a sa mentalité bien particulière, celui des maçons, celui des mécaniciens, des électriciens, des dragueurs, des conducteurs de blondins également.«⁵⁷

Godards *voice over* arbeiten diesem Ingenieur-Narrativ zu. Die gewählten Formulierungen und mündliche Ausdrucksweisen im Einklang mit dem montierten Filmmaterial beschreibt Claude Beyle denn auch passend als »lyrisme un peu emphatique«.⁵⁸ Beim Verfassen des Texts mag sich Godard André Malraux zum Vorbild genommen habe, wie Luc Moullet bereits 1960 in der Besprechung des damals inzwischen bekannten Filmmachers konstatiert: »Nous voyons déjà dans ce premier essai [*Opération »Béton«*] le principe qui régira toujours l'œuvre et la personnalité de Godard, celui – après Malraux [...]«⁵⁹ Doch welche Merkmale machen diesen Lyrismus aus? Es sind dies die Redundanz von Adjektiven und Nomen aus den Wortfeldern von »grand« und dem Bereich des Militärs sowie Sprachbilder, die den Gigantismus des baulichen Grande Dixence-Unterfangens abermals hervorkehren, was sich komplementär zum bewegten Bild verhält. Die Kommentarebene vermag durch die zahlreichen Mengenangaben die Größe des Projekts in ein, wenn überhaupt möglich, rationales Verhältnis zu setzen. Übergeordnetes Merkmal des »lyrisme« ist der Vergleich der »opération« mit einem Kampf, in dem Mensch und Maschine gemeinsam gegen die mächtigen Naturgewalten und *für* den Infrastrukturbau antreten. In diesem Zusammenhang wird die Unternehmung als Organismus verstanden, in dem Mensch und Maschine gleichwertig agieren und entsprechend zwischen Subjekt- und Objektzuschreibungen abgewechselt wird. So wird den Maschinen und Baumaterialien durch den Kommentartext zuweilen Handlungsmacht zugewiesen, was sich in ihrer Subjektivierung ausdrückt, wohingegen die Arbeiter wiederholt objektiviert werden. Letzteres erfolgt auch auf der Bildebene, sind Arbeiter, wie erwähnt, wiederholt als Statisten im Bildkader präsent, insbesondere, um als bloße Größenreferenz neben den Apparaten zu fungieren. Demgegenüber stehen die durch Menschen

57 Vgl. Dubochet 1955, S. 3f.

58 Beyle u. a. 1984, S. 90.

59 »[...] il revient travailler en Suisse comme simple ouvrier au colossal barrage de la Grande Dixence, à la construction duquel il consacre son premier court métrage, *Opération béton* (1954), financé avec les économies relâchées sur sa propre paye. C'est un honnête documentaire sans plus et sans effets, si l'on néglige un commentaire très malracien : toute sa vie Godard témoignera une grande admiration pour l'auteur [André Malraux] des *Conquérants* (1933) [Erstveröffentlichung: 1928].« Luc Moullet, »Jean-Luc Godard«, in: *Cahiers du Cinéma*, 106 (April 1960), S. 25–36, hier S. 26.

mitvollzogenen Präzisionsarbeiten, etwa im Labor, und die längere Sequenz zur Kommunikation über Funk bei der »mise en place« des Betons.

Nach dem ausführlich kommentierten Dokumentarfilm *Opération »Béton«* wird in *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967) das Bild ausreichen, Mensch, gebaute Umwelt und Großbaustellen filmisch in ein Verhältnis zu setzen. Dennoch liegen auf den auditiven Ebenen der beiden Filme markante Überschneidungen vor. In *Opération »Béton«* folgt das Kommentarkonzept einer im Dokumentarfilm seit den 1930er Jahren etablierten Form, insofern der Kommentator Jean Follonier als auktorialer Erzähler agiert.⁶⁰ Die Allwissenheit wird in *Deux ou trois choses que je sais d'elle* einen Bruch erfahren, indem über den gesamten Film hinweg Godards flüsternde Stimme die Instanz darstellt, die den Film und dessen Verhältnis zwischen Aussageanspruch und Produktion befragt. In *Opération »Béton«* ist der Text stellenweise schneller gesprochen, um so den Bildern nachzukommen, die er mit Wörtern erläutert und um sie durch solche aufzuwerten. Godards Film passte sich demnach ebenfalls der Dynamik der Betonproduktion an, wie die Arbeiter und ihre Maschinen, was zu Anfang des Filmes so ausgedrückt wird:

»L'opération Béton est déclenchée. Impitoyablement les plus puissantes machines labourent sans trêve les flancs du glacier, car pour tenir le rythme de la campagne, il faut extraire chaque jour de la moraine au moins quinze mille tonnes de matériel brut.«

Bei seinem Debütfilm hat Godard ein riesiges Bauprojekt filmisch in Angriff genommen. Er hat es geschafft, durch seine eigenen und angeeigneten Kenntnisse der Baustelle sowie seinen gewählten Fokus auf die Betonproduktion vor Ort den Schauplatz geografisch lokalisierbar und

60 Ob Godard in den 1950er Jahren bereits filmische Nachrichtenbeiträge gesehen hat, ist nicht nachweisbar. Beim spezifischen Fall der Grande Dixence ergibt eine Recherche im Archiv des Schweizer Fernsehens, dass am 6. April 1951 innerhalb der *Schweizer Filmwochenschau* und erst wieder am 18. Juli 1957 – anlässlich der Flutung der ersten Staumauer – in der *Tagesschau* des Schweizer Fernsehens je zweiminütige Beiträge zur Grande Dixence gesendet wurden. Bei der *Filmwochenschau* respektive dem *Ciné-Journal suisse* handelt es sich um den Vorläufer der *Tagesschau* respektive des *Téléjournal*. Bis 1975 wurde wöchentlich in allen Kinosälen der Schweiz eine Ausgabe in der jeweiligen Landessprache als Vorprogramm gezeigt. (Vgl. <https://www.cinematheque.ch/de/sammlungen/archivschaetze>; <https://memobase.ch/de/recordSet/bar-001>). Die *Tagesschau* im Deutschschweizer Fernsehen ging erstmals am 23. 08. 1953 auf Sendung. Vgl. Martin Luginbühl, »Der wechselnde Blick auf die Welt. Die Schweizer »Tagesschau« im Laufe der Zeit«, in: *Medien Heft*, 12. 06. 2006. Das *Téléjournal* ging wie die *Télévision Suisse Romande* TSR ab November 1954 auf Sendung und wurde bis zum Umzug nach Genf 1982 in Zürich produziert. Vgl. Caroline Rieder, »Septante ans de télévision en sept émissions«, in: *24 Heures*, 02. 11. 2024, <https://www.24heures.ch/histoire-de-la-rtvs-70-ans-de-tele-romande-en-sept-emissions-628243973077>.

die Narration in Inhalt und Verlauf nachvollziehbar zu machen.⁶¹ Die Mineure, die das rund 100 Kilometer lange Tunnelsystem in die Felsen schlugen, sowie Bau und Nutzung der Kraftwerke liegen folglich außerhalb des thematischen Interesses des Films.⁶²

Rhetorik und Heroik

Opération »Béton« verschränkt vorhandene Strukturen und Muster der Baustelle hinsichtlich Raum, Zeit, Materialität und Textur mit dem Potential des Bewegtbildes. Mit damals seltenen Direkttonaufnahmen – auch wenn sie oft lediglich im Rattern der Maschinen bestehen und auch beim Funkverkehr nachsynchronisiert wurden –, mit dem Einsatz barocker Musik und dem *voice over* begegnet Godard dem Grande Dixence-Projekt derart, dass Tristan Lavoyer die Frage aufwirft, ob es sich beim bemerkenswerten Erstling um »de propagande ou d’ironie«⁶³ handle. Jacques Gubler bezweifelt klar, dass Godard in diesem Debütfilm mit der Ironie spielte, zumal er die ernst zu nehmenden Gefahren aufzeigt, denen sich alle Arbeiter täglich aussetzten.⁶⁴ Die dennoch deutliche Überzeichnung der Heroisierungsrhetorik⁶⁵ lässt sich gleichwohl als kritische Distanzie-

61 Insofern Godard mit *Opération »Béton«* seinen eigenen Interessen und nicht (vorgegebenen) wissenschaftlichen Ansprüchen folgte, geschweige denn folgen musste, kann die Kritik von Marc Angéilil und Cary Siress zurückgewiesen werden, die in Godards filmisch vermittelter »Opération »Béton« eine mangelnde diskursanalytische Untersuchung der Betonproduktion ausmacht, die – mit Michel Foucault argumentiert – von Netzwerken, Regularien und Normen et cetera bestimmt wird: »With his oversight, however unwitting it might have been, he failed to see the dam as one specific concretization of more diffuse ›discourses, institutions, architectural forms, regulatory decisions, laws, administrative measures, scientific statements, as well as philanthropic propositions‹ that in tandem determine what is taken for granted and considered indisputable.« Marc Angéilil u. Cary Siress, »Infrastructure Takes Command: Coming out of the Background«, in: Ika u. Andreas Ruby (Hg.), *Infrastructure Space*, Berlin, Ruby Press, 2017, S. 11–23, hier S. 14. Das Zitat ist aus Michel Foucault, »The Confession of the Flesh« [Interview von 1977], zit. nach: Michel Foucault, *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings 1972–1977*, hg. v. Colin Gordon, übers. v. Colin Gordon, Leo Marshall, John Mepham u. Kate Soper, New York, Pantheon Books, 1980, S. 194.

62 Zur Arbeit der Mineure siehe Elisabeth Logean, *Du berger au mineur. La construction du barrage de la Grande Dixence (1951–1962) entre paix sociale et crise d’identité*, Sierre, Monographic SA, 2000.

63 Tristan Lavoyer, Frank Gygli, »Grande Dixence, 1961«, Universität Lausanne, 2012, in: Olivier Lugon (Hg.), *Photo d’encre, Le livre de photographie à Lausanne, 1945–1975*, Bibliothèque Cantonale de Lausanne, 2012/13, & https://web-bcul.unil.ch/RESSOURCE-BIB/expositions/LIVRE_PHOTO/LIVRE_PHOTOGRAPHIQUE_ET_INDUSTRIE/GRANDE_DIXENCE/INDEX.HTM.

64 Jacques Gubler im Gespräch am 23. März 2018 in Basel (AJM).

65 Dies wäre in Übereinstimmung mit der allgemeineren medialen Vermittlung und jener der Personalzeitung *Le Choucas*, die insbesondere in Todesanzeigen der Heldentaten der verstorbenen Mitarbeiter gedachte: »La notion de sacrifice pour une mission

rung lesen. Was Camille Canteux als grundlegendes Muster für die frühen Filme über den Bau von Großwohnsiedlungen im Frankreich der Nachkriegszeit ausmacht, zeigt *Opération »Béton«* überdeutlich: »L'ensemble prend place sur fond d'héroïsation du travail ouvrier, issu de la bataille de la production.«⁶⁶ Jean-Luc Douin wiederum bemerkt, dass Godards Erstling als Allegorie für einen Militäreinsatz gegen die Natur gelesen werden kann: »Comme son titre l'indique, Godard décrit les opérations de bétonnage comme un putsch militaire, avec inventaire des armes et munitions (15 tonnes de matériel brut, des camions de 26 tonnes) et combat victorieux des puissances excavatrices contre un site bucolique.«⁶⁷ Um den eigenständig produzierten Gebrauchsfilm der Grande Dixence SA erfolgreich anzupreisen, arbeitete Godard offenbar bewusst mit der Rhetorik der Militäroperation und der Ästhetik der »symphonies industrielles«. ⁶⁸ Letztere verhalfen dazu, das moderne Bauen in der Zwischen- und unmittelbaren Nachkriegszeit in ein positiv konnotiertes Fortschrittsnarrativ einzuordnen, wie Canteux darlegt:

»Cette ode aux matériaux est aussi une ode au travail des ouvriers que l'on voit sur ces images, mais surtout aux machines qui le facilitent et le rendent plus performant. Les films encensent la fabrication en série, l'organisation rationnelle des chantiers et les machines qui, de la bétonnière à la grue, permettent de construire toujours plus vite et plus haut. Cette référence aux techniques modernes de la construction remonte aux années 1930.«⁶⁹

Godard könnte solche Industriefilme in den Kino-Vorprogrammen in Frankreich gesehen haben, wo er seine *cinéphilie* früh ausbildete. Mit Joris Ivens (1897–1989) in den Niederlanden und John Grierson (1898–1972) in Großbritannien seien hier zudem zwei bedeutende Filmschaffende genannt, die ab der Zwischenkriegszeit daran beteiligt waren, die Industrialisierung in ihren Heimatländern zu dokumentieren.⁷⁰ So schuf Ivens etwa den Werbefilm *Wij Bouwen* (NL 1930) für die niederländische

d'importance rappelle une nouvelle fois que l'ouvrier est perçu tel un Héros et que la construction de barrages est comparée à une épopée.« Logean 2000, S. 47.

66 Camille Canteux, *Filmer les grands ensembles. Villes rêvées, villes introuvables, Une histoire des représentations audiovisuelles des grands ensembles (Milieu des années 1930 – début des années 1980)*, Paris, Créaphis Éditions, 2014, S. 167. Zur ausführlicheren historischen Einordnung im französischen Kontext siehe Canteux 2014, S. 164–167.

67 Jean-Luc Douin, *Jean-Luc Godard*, Paris, Éditions Rivages, 1989, S. 109.

68 Canteux 2014, S. 165.

69 Ebd., S. 166.

70 Zu Ivens siehe Kees Bakker (Hg.), *Joris Ivens and the Documentary Context*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1999; zu Grierson siehe Ian Aitken, *Film and Reform. John Grierson and the Documentary Film Movement*, London, Routledge, 1990; Margrit Tröhler, »Theoretische Konzeption des Dokumentarischen vor 1950. Film-analyse: DRIFTERS (1929, John Grierson)«, in: Guido Kirsten u. Chris Tedjasukmana (Hg.), *Klassische Filmtheorie*, Mainz, Ventil Verlag, 2011, S. 83–122.

Bauarbeitergewerkschaft und *Nieuw Gronden* (NL 1934) über die Eindeichung für die Landgewinnung. Grierson war neben der Theoretisierung des Dokumentarfilms und seinen Filmen *Drifters* (UK 1929) und *Granton Trawler* (UK 1934) über die britische Fischerei als Produzent und Berater tätig. So beteiligte er sich an Robert Flahertys *Industrial Britain* (UK 1933) und an Alberto Cavalcantis *We Live in Two Worlds* (UK 1937), worin moderne Verkehrs- und Kommunikationsmittel als völkerverbindende Kräfte gefeiert werden.

Es ist eher unwahrscheinlich, dass Godard mit dem überdeutlichen Zelebrieren der Arbeitsleistungen in Form des Aufzeigens der Arbeitsprozesse und über die Tonebene bereits an Propagandafilme der UdSSR anknüpfte. Claude Beyle, der dies suggeriert, widerlegt seinen Gedanken sogleich wieder, indem er Godard zitiert, der sich auch Anfang der 1960er Jahre noch nicht mit der Arbeiterklasse identifizierte, geschweige denn ihre Anliegen kannte.⁷¹ Und doch scheint es, als hätte Godard Dziga Vertovs Ästhetik und Motive direkt aus *Человек с киноаппаратом/Der Mann mit der Kamera* (UDSSR 1929) entnommen. Dieses Werk demonstriert ein offenkundiges Interesse für Maßstab-Aspekte, doch laut Annette Michelson war es erst ab den 1970ern wieder im Westen zu sehen.⁷² Erwähnt sei hier dennoch, wie in *Der Mann mit der Kamera* die Großaufnahmen von Maschinen im Innern einer Fabrik über die Parallelmontage dem Filmen über einem reißen Fluss aus einem Kabelkran heraus gegenübergestellt ist. Die Fließbandfertigung einer Kartonbox trifft so auf die vom Kabelkran über den Fluss transportierte Kiste, aus der der Kameramann Michail Kaufman, Vertovs Bruder, filmt. Es ist jene Position in schwindeleirregenderer Höhe, die ebenfalls Kameramann Adrien Porchet eingenommen hat, um die Funktionsweise des Kabelkrans zu vermitteln und damit einzigartige Ansichten der Grande Dixence-Baustelle zu zeigen.

71 »Parler des ouvriers ? Je veux bien, moi, mais je ne les connais pas assez, dirait-il [Jean-Luc Godard] en 1962 aux *Cahiers du Cinéma*. Il n'est cependant pas tout à fait fortuit de relever dans ce premier essai tel développement – au lyrisme un peu emphatique – sur le dur labeur de ces hommes ›qui doivent, sans défaillance et sans répit, faire fonctionner un organisme de fer et d'acier‹, sur ›l'enfer assourdissant d'une ›fourmière humaine‹ où, il n'y a pas de place pour la rêverie‹. Nous sommes encore loin, certes, de revendications idéologiques du Godard futur, et pourtant...« Beyle in: Beyle u. a. 1984, S. 90.

72 »*The Man with a Movie Camera* was [...] unavailable for concentrated study within the Soviet Union, and until 1970 it was equally unavailable, for all practical, critical purposes, in the West. The film was made, as Vertov expressly tells us, for the workers and peasants of the Soviet Union: the unavailability in both East and West informs us that its author indeed has no place in the picture. [...]« Michelson 1984, S. xxii.

Unterschätzter Debüt- und Industriefilm

Jean-Luc Godards erster Film *Opération »Béton«* reiht sich in jene Verschränkung von Film und industrieller Bautätigkeit ein, die in der Zwischen- und Nachkriegszeit Fortschritt und Aufbruch propagierte. Hierbei ist der Film im Zusammenhang der Schweizer Industriefilme zu sehen, besonders jene für Wasserkraft, die bis 1964 die Mehrheit ausmachten. So stammten gemäß OSEC⁷³-Filmkatalog bereits bis 1956 18 Industriefilm-Titel aus der Elektrizitätswirtschaft, gefolgt von 13 aus der Metall- und Maschinenindustrie.⁷⁴ Das Wasser war denn auch seit Anfang des 20. Jahrhunderts »der Schweizer Rohstoff schlechthin, der Reichtum des Landes – und als solcher ein schweizweiter Politik-, Wirtschafts- und Gesellschaftsfaktor, ein Baustein nationaler Identität«.⁷⁵ Die Elektrizitätsfilme zelebrierten nicht nur den wirtschaftlichen und technischen Innovationsschub, sondern waren Instrumente zur Herstellung von gesellschaftlichem Konsens, denn die Stromproduktion brachte gewaltige Eingriffe in Landschaften und Lebensräume mit sich. So wurden ganze Täler unter Wasser gesetzt, mächtige Stauwehre und Kraftwerke errichtet und flächendeckend Strommasten hochgezogen.⁷⁶ Der Stausee als in die Natur integriertes Artefakt wurde laut Yvonne Zimmermann früh zu dem Symbol für die Nutzbarmachung von Natur durch Industriekultur für die Elektrizitätsgewinnung.⁷⁷ Innerhalb der sich in den 1950er Jahren formierenden Umweltschutzbewegung aufgrund der Umweltbelastung durch Wirtschaftswachstum und technischen Fortschritt galt der Nutzung der Wasserkraft indes die größte Kritik. Auftragsfilme mussten künftig darauf reagieren und gleichzeitig die Notwendigkeit der Anlagen propagieren, stieg die Stromproduktion zwischen 1950 und 1960 doch um mehr als 80 Prozent.⁷⁸ Godards ohne Auftrag produzierter Film arbeitete der Kommunikationspraxis des Unternehmens Grande Dixence SA zu. Er verstand es, dass Industriefilme im koordinierten Verbund mit anderen Medien in- und außerhalb des Betriebs vorrangig auf die Herstellung von Kooperationsbereitschaft ausgerichtet waren. Gemäß Zimmermann kamen Industriefilme daher primär als soziale Technik zur Regelung des unternehmerischen Verhältnisses zu Betriebsangehörigen,

73 OSEC steht für *Office suisse d'expansion commerciale*, die Schweizerische Zentrale für Handelsförderung.

74 Vgl. OSEC (HG.), *Catalogue des films suisses industriels et économiques/Katalog schweizerischer Filme industriellen und wirtschaftlichen Inhalts*, Lausanne, OSEC, 1956, entnommen aus: Zimmermann 2011d, S. 357.

75 Ebd., S. 358.

76 Vgl. ebd.

77 Vgl. ebd., S. 369.

78 Vgl. ebd., S. 370f.

Konsument:innen, Gesellschaft und Staat zum Einsatz.⁷⁹ *Opération »Béton«* begann nicht nur wie zahlreiche andere Schweizer Industriefilme mit der Ansicht der Alpen,⁸⁰ Godard kreierte wie andere Industriefilmer ein »Bild Qualität produzierender Landschaft«: »Die Stabilität dieser visuellen Rhetorik,« so Zimmermann, »ergibt sich aus der Konvergenz des Symbol- und Schauwerts der Berge, dem Zusammengehen der symbolischen Produktivität schweizerischer Landschaft und ihrer medienspezifischen Verwertbarkeit als visuelle Attraktion.«⁸¹

Neben der ästhetisch vermittelten Betonproduktion sowie als historisches Dokument des Grande Dixence-Baus zeugt *Opération »Béton«* auf einer filmwissenschaftlichen wie architektur- und ingenieurhistorischen Ebene von bisher nicht erkannter und gewürdigter Relevanz. So geht Zimmermann in ihrer Studie zu Elektrizitätsfilmen nicht auf den Film ein, der im Register zumindest aufgeführt wird. Godards Film leistete früh Deutungsarbeit für das kulturelle Gedächtnis, indem er eine hohe Mediatisierung der Staumauer vollbringt, die Wahrnehmung davon kanalisiert und prägt. Dies gelingt ihm durch das Anknüpfen an bestehende ästhetische und rhetorische Prinzipien, wie sie in Industriefilmen seit der Zwischenkriegszeit vorgezeichnet wurden.⁸² Godard war bei seiner Motivwahl offenbar nicht sehr wählerisch, sondern wusste, seine Anstellung für seine erste eigene Filmproduktion zu nutzen und diese erfolgreich anzupreisen. Als Teil seiner verwendeten Kommunikationsstrategie leistet die Kameraarbeit von Adrien Porchet ein Nachleben. *Opération »Béton«* vermittelt ebenso eine neue Raum- und Naturwahrnehmung; eine Raumerfahrung, welche die bestehende und entstehende technische Infrastruktur erst gewährte. Der Film bediente sich hierzu bei seiner *mise en scène* direkt bei der daran beteiligten gebauten und apparativen Infrastruktur, etwa, wenn die Kamera, wie be-

79 Vgl. ebd., S. 379.

80 Vgl. ebd., S. 362.

81 Ebd., S. 381.

82 Hier verwende ich den »Propaganda«-Begriff wie Yvonne Zimmermann in seinem »historisch wertneutrale[n], »schweizerischen« Sinn«. Dieser unterscheidet sich von der heute gängigen Auffassung »als Verbreitung einer (falschen) politischen Ideologie«. Der Terminus wurde von der katholischen Kirche in der Missionsarbeit verwendet und geprägt und ging Anfang des 20. Jahrhundert in die Geschäftssprache ein. Indem er Öffentlichkeitsarbeit und Marketing jeglicher Art bezeichnete – ob zugunsten des Warenabsatzes, der Sozialreform oder der politischen Revolution – war er weder negativ konnotiert oder bloß auf politische Zwecke beschränkt. Obwohl das NS-Regime den »Propaganda«-Begriff in den 1930ern für seine politischen und ideologischen Zwecke beanspruchte und weiterhin prägte, wurde er in der Schweiz bis in die 1950er Jahre wertneutral für Werbe- und Promotionsmaßnahmen sowie PR-Aktivitäten verwendet. Erst in den 1960ern kam es bei einigen Schweizer Unternehmen zur Umbenennung ihrer »Propaganda«-Departemente zu »Marketing« oder »Werbe-Abteilungen«. Vgl. Zimmermann 2011a, S. 30.

reits beschrieben, für eine Kamerafahrt auf dem Kabelkran mitfuhr. In der kontinuierlichen und verdichteten Erzählung der einzelnen Prozesse vollbringt das Werk eine Strukturierungsleistung bezüglich der Wahrnehmung. Er zeigt dabei den Infrastrukturbau selbst, aber auch sich selbst als Film, der die Bautätigkeit nicht nur präsentiert, sondern sich darin einfügt. Die überzeichnet scheinende propagandistische Argumentation, die der Militärverweigerer Godard für seinen Film anwendet, dem eine Militäroperation als Modell dienen mag, zeugt von Godards Persuasion der primären Adressat:innen – die Grande Dixence SA als anvisierte Käuferin – und zugleich von seiner Distanzierung als Verweigerer.⁸³ Im Drehjahr 1954 endete der Französische Indochinakrieg und begann der Algerienkrieg, in den Godard als französischer Staatsbürger hätte eingezogen werden können.⁸⁴ Sein zwischenzeitlicher Aufenthalt in der Schweiz und seine Geldnot brachten ihn nicht davon ab, seine Filmkarriere starten zu wollen – mit Erfolg.

83 Erkenntnisse dieser Analyse profitierten von der anregenden Diskussion mit Prof. Dr. Monika Dommann und ihren Master-Studierenden im Rahmen einer Online-Sitzung des Seminars *Perspektiven der Globalgeschichte: Staudämme, Autobahnen, Glasfasern. Einführung in die Geschichte von Infrastrukturen* am 15.05.2020 am Historischen Seminar der Universität Zürich.

84 Um nicht im französischen Militär dienen zu müssen, hatte Godard bereits 1950/51 die Schweizer Staatsbürgerschaft beantragt, die ihm durch seinen Schweizer Vater zustand. (Vgl. Richard Brody, *Everything Is Cinema: the Working Life of Jean-Luc Godard*, London, Faber and Faber, 2008, S. 25). In seinem zweiten Langfilm *Le Petit soldat* (FR 1960) über einen französischen Deserteur, der in Genf zwischen die Fronten der Befürworter:innen und Gegner:innen der algerischen Unabhängigkeit gerät, verlieh er seiner Haltung deutlich Ausdruck. Der Film wurde in Frankreich bis zur Unabhängigkeit Algeriens zensiert und kam erst 1963 in die Kinos.

CONTEXTES

Produktion von Bau- und Filmprojekt

»Dites bien que c'est grâce à son travail qu'il est devenu ce qu'il est aujourd'hui. A la Grande Dixence, c'était un bon travailleur. Il ne dépenserait pas un sou. Il m'a dit un jour qu'il économisait de l'argent pour engager un opérateur et tourner un film. J'avais de sacrées »sautées« avec lui. Les gens ne s'entendaient pas très bien avec Godard. Il vivait replié sur lui-même. J'ai toujours pensé qu'il n'avait qu'une seule idée en tête, qu'il ne travaillait que pour cela : réaliser son premier film.«⁸⁵

Job Huenerwadel (1968)

La Grande Dixence. Une création romande à l'échelle américaine lautet der Titel des ersten Berichts über die Grande Dixence in der *Gazette de Lausanne*.⁸⁶ Der Artikel gliedert sich nach den damals aktuellen und zu erwartenden Lebensverhältnissen und nach den sich verändernden Maßstäben im Zusammenwirken von Stromverbrauch und Grande Dixence-Bau. In Anbetracht des steigenden Elektrizitätsverbrauchs⁸⁷ sollten gemäß des Direktors des Eidgenössischen Amtes für Wasserwirtschaft, Ingenieur François Kuntschen, nur die außergewöhnlichsten Mittel angewendet werden, um der Entwicklung nachzukommen⁸⁸ – und um den US-Amerikaner:innen vier Jahre später den lebenden Beweis zu liefern:

»Petit pays, petites gens, petit esprit« disait de nous un Américain plein d'esprit. Il eût fallu le conduire à la Dixence, voir à l'œuvre ces »petites gens«, qui

85 Ingenieur Job Huenerwadel in C. A. Roten, »Quand Jean-Luc Godard était téléphoniste à la Grande Dixence, dévorait du livre et économisait«, in: *Feuille d'avis du Valais*, 11. 01. 1968, S. 9.

86 Bugnion 1948a, S. 5

87 Bugnion gibt 1948 folgende Zahlen an: »Notre consommation d'électricité, qui doublait tous les 17 ans, s'est accrue de 69 % en 7 ans de guerre et atteint maintenant dix milliards de kilowattheures par an.« Ebd., S. 3.

88 Vgl. François Kuntschen, in: *Journal des Associations patronales*, 50/52, zit. nach Bugnion 1948a, S. 3. Die Kommentarstimme von Guido Francos Film *Grande Dixence* von 1963 informiert über den Elektrizitätsverbrauch der Baustelle: »L'ensemble du chantier consomme autant d'électricité comme une ville entière de 20'000 habitants.« <http://xml.memovs.ch/f0043a-001.xml>. François Kuntschen (1888–1957) hat nach seiner Pensionierung auch noch in internationalen Organisationen als Wasserkraftexperte Karriere gemacht. Vgl. Janine Fayard Duchêne, »François Kuntschen«, übers. v. Sabine Kraut, in: *Historisches Lexikon der Schweiz*, 01. 12. 2006, <https://hls-dhs-dss.ch/dé/articles/027589/2006-12-01/>.

ne craignent pas de refaire à leur idée un morceau de pays. Les chiffres, nous venons d'en donner quelques-uns ; avec leurs triples et leurs quadruples zéros, ils dépassent l'imagination du profane, qui manque de points de comparaison. Il faut monter pour voir de ses yeux le gigantesque chantier à la dure et volontaire beauté ; les photos mêmes, toujours plates ou fragmentaires, sont impuissantes à rendre l'impression d'immensité ordonnée qu'il dégage.«⁸⁹

Die Größe des Projekts erinnerte die Journalist:innen in ihrer oft emphatisch wirkenden Berichterstattung an die Entstehung der Eisenbahninfrastrukturen, die bis dahin das größte Bauvorhaben der Schweiz dargestellt hatten.⁹⁰ Im Vergleich mit dem Gotthard-Stollenbau kamen seither technische Fortschritte hinzu.⁹¹ Angeregt von Godards Film und der Berichterstattung, welche die im Zusammenhang der Grande Dixence involvierten und generierten Größenordnungen und -verhältnisse durchexerzierten, greife ich hier diesen strukturierenden Faden auf, um zuerst das Bauvorhaben zu betrachten. Die Kontextualisierung ermöglicht mir in einem nächsten Schritt, die Geschichte des Films, und wie sich dieser in die Baugeschichte einschreibt und dessen Mediatisierung prägte, zu rekonstruieren.

RELATIONS

Das »Grande« Dixence-Projekt

Die Bezeichnung »Grande« Dixence zeigt mit dem Adjektiv ein Verhältnis auf. Diese Bezugnahme lässt sich nicht bloß auf die erste, zu ersetzende Dixence-Staumauer zurückführen, sondern in vielerlei Hinsicht erörtern. Es sind numerische und planerische, wirtschaftliche und gesellschaftliche, technische und administrative Zusammenhänge, auf die ich mich hier fokussiere. Dafür dient mir insbesondere die Zeitungsberichterstattung als Quelle.

89 André Manuel, »A 2 400 mètres d'altitude des hommes casqués taillent dans le roc un escalier de géants«, in: *art, vie, cité*, 4 (1952), S. 6–10, hier S. 8.

90 Vgl. F. Bugnion, »La Grande Dixence, II. Aspects techniques«, in: *Gazette de Lausanne*, 17.04.1948, S. 3.

91 »Cent dix kilomètres de galeries, dont une de 8,5 kilomètres sans fenêtre, relieront les divers ouvrages. Leur percement ne constituera plus une œuvre titanesque, comme c'eût été le cas aux temps héroïques du Gotthard ou même du Simplon. Aujourd'hui, l'on dispose de perforatrices et de machines à déblayer, qui permettent de progresser de sept mètres par jour à chacun des fronts d'attaque d'un tunnel ; la liaison souterraine du Val des Dix au Val de Bagnes sera donc établie en moins de deux ans.« Bugnion 1948b, S. 3. Manuel bemerkt zudem, dass die Gefahren durch den technischen Fortschritt kleiner geworden waren als noch beim Gotthard-Tunnelbau, vgl. Manuel 1952, S. 10.

Zahlen über Zahlen

Den massivsten Staumauerbau bietet die Gewichtsstaumauer. Die Grande Dixence, die nach diesem Konstruktionsprinzip gebaut ist, war bis vor wenigen Jahren die größte Staumauer der Welt und ist mit ihren 285 Metern bis heute die höchste weltweit. Der in Etappen unterteilte Mauerbau ging buchstäblich stufenweise voran: Auf der Talseite wurde Stufe an Stufe aneinander- und aufeinander gebaut, jede mit ungefähr 12 Metern Länge und 16 Metern Höhe.⁹² Es handelt sich also nicht um eine Eisenbetonkonstruktion, was bei Bogenstaumauern wie der ersten Dixence-Staumauer oder dem Hoover Dam in den USA der Fall ist, sondern um eine Mauer aus reinem Beton. Dieser entstand durch aus den vor Ort gewonnenen Komponenten Kies, Sand sowie Wasser und dem aus der ganzen Schweiz auf die Baustelle transportierten Bindemittel Zement. Die Mauerfläche weist mit 200 Metern eine relativ schmale Basis auf, die sich in der Höhe auf 640 Meter verbreitert.⁹³ Jede Betonschicht ist mit der benachbarten verzahnt, was mit dem Neigungswinkel, der unten massiveren und sich gegen oben verjüngenden Mauerdicke abgestimmt ist.⁹⁴

Das »Grande« kann bei diesem technisch höchst komplexen Infrastrukturprojekt auf weitreichende geografische, soziale, ökonomische und politische Verhältnisse bezogen werden. Seitens der Planung für die operative Umsetzung und langfristige Nutzung handelte es sich auch um ein enormes zeitliches Unterfangen. Im Wallis wurden ab den 1940er Jahren gleich drei Bauprojekte im Bereich der Elektrizitätsgewinnung in Angriff genommen: Neben der Grande Dixence sind dies die Staumauer Mauvoisin und das Speicherkraftwerk Gougra.⁹⁵ Diese verlangten jeweils entsprechende Vorstudien und mussten technischen, finanziellen und juristischen Maßgaben gerecht werden.⁹⁶ Auf nationaler Ebene wa-

92 Vgl. Villy 1951b, S. 7; Eric Choisy, »L'Aménagement hydro-électrique de la Grande Dixence«, in: *Journal de Genève*, 23. 12. 1952, S. 21.

93 Die Basis der Staumauer liegt auf 2365 m ü. M. Vgl. Papilloud 2000, S. 7.

94 Vgl. Bugnion 1948b, S. 3; Papilloud 2000, S. 7.

95 Grande Dixence und Mauvoisin waren die größten Staumauerprojekte und konkurrierten um Konzessionen. (Vgl. Logean 2000, S. 17). Dieser Wettbewerb wurde aber auch relativiert oder es wurde gar von einer Zusammenarbeit berichtet. (Vgl. N. N., »Toute la Suisse, L'utilisation des eaux Valaisannes«, in: *Gazette de Lausanne*, 07. 09. 1951, S. 7; N. N., »Nécessité de l'aménagement de nos forces hydrauliques«, 23. 10. 1952, in: *Journal de Genève*, S. 2). Zum Vergleich: 1951 wurden in der Schweiz neben der Anlage der Grande Dixence 17 weitere Wasserkraftwerke gebaut oder erweitert. Vgl. N. N., »L'économie hydroélectrique suisse«, in: *Journal de Genève*, 24. 08. 1951, S. 4; N. N., »Notre économie hydroélectrique en 1950 et son avenir immédiat«, in: *Gazette de Lausanne*, 25. – 26. 08. 1951, S. 4.

96 Siehe C. P., »Projets d'usines en Valais«, in: *Gazette de Lausanne*, 11. 02. 1948, S. 6 u. Le Département des Travaux publics, »Projets d'usines en Valais«, in: *Nouvelliste Valaisan*, 08. 02. 1948, S. 3 u. in: *Confédéré*, 09. 02. 1948, S. 2.

ren Bund, Kantone, Gemeinden und Bürger:innen an Staumauerprojekten involviert. Auf internationaler Ebene war die Anbindung an das europäische Stromnetz bereits erfolgt. Zudem wurden neben den einheimischen Arbeiter:innen zahlreiche ›Gastarbeiter:innen‹ temporär angestellt. Innerhalb des Grande Dixence-Vorhabens für die zukünftige Stromproduktion für 17 Kantone fungierten 23 Gemeinden als Konzessionsgeberinnen.⁹⁷ Die gewaltigen personellen und materiellen Ressourcen wurden vom Bund und von verschiedenen Kraftwerksgesellschaften finanziert. In Zusammenarbeit mit Geolog:innen, Geometer:innen und Geophysiker:innen, die die Realisierungsmöglichkeiten überprüften,⁹⁸ entwickelten in den 1940er Jahren Ingenieur:innen die Planung für die Grande Dixence-Unternehmung. Durch die nie dagewesene Größe des Projekts war die 1919 gegründete Firma Energie de l'Ouest Suisse EOS (heute: EOS Holding)⁹⁹ mit Sitz in Lausanne, die bereits die erste Dixence-Staumauer (1929–1935) finanziert hatte, auf staatliche Geldgeber angewiesen.¹⁰⁰ Die Finanzierung der 1950 gegründeten Grande Dixence SA erfolgte demnach durch die EOS, die mit der Schweizerischen Bankgesellschaft 70 % des Kapitals stellte, und durch die Beteiligungen der Gesellschaften Bernische Kraftwerke, Elektrizitätswerk Basel sowie Nordostschweizerische Elektrizitätswerke zu je zehn Prozent.¹⁰¹ Von den 1,6

97 Vgl. Dominique Favre, »Préface«, in: Logean 2000, S. 5f., S. 6. Logean gibt indes 23 Kantone an, vgl. Logean 2000, S. 23.

98 Erwähnt seien hier die in Lausanne forschenden Geologen und Geophysiker Maurice Lugeon und Nicolas Oulianoff, die u. a. Studien zu Gesteinen und Schmelzwasser lieferten, die wesentliche Expertisen für den Staumauerbau darstellten. (Siehe Nicolas Oulianoff, »Enseignements géologiques et hydrogéologiques résultant de l'étude de récents barrages en Suisse (celui de la Grande Dixence en particulier)« [1959], in: *Bulletin de la Murithienne*, 79 (1962), S. 30–47). Einem Zeitungsbericht zufolge unterhielten die beiden Schweizer Technischen Hochschulen in Lausanne und Zürich ab 1935 »des laboratoires de géotechnique et de mécanique des terres qui furent appelés à rendre de très grands services à la science de la construction.« N. N., »Bientôt à Zurich et à Lausanne, Congrès international de mécanique des sols«, in: *Gazette de Lausanne*, 22. 08. 1953, S. 4.

99 Die EOS wurde unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg am 14. März 1919 durch die Fusion der bedeutendsten öffentlichen und privaten Elektrizitätsgesellschaften der französischen Schweiz gegründet mit dem Ziel, »d'assurer l'utilisation rationnelle et intensive des forces hydrauliques de la Suisse occidentale.« (EOS S.A., *L'Energie de l'Ouest Suisse*, Lausanne, 1944, S. 16). Ab den frühen 1920ern starteten die Pläne im Wallis, die zum Bau der ersten Dixence-Staumauer führten, deren Gefälle von 1748 Metern einen Weltrekord darstellte. Das Netz wurde ausgebaut, was ab Januar 1937 in der Anbindung an die Deutschschweiz und damit der Verbindung aller großen Schweizer Netze resultierte. Entgegen der Befürchtung, dass der Markt die erhöhte Stromproduktion nicht absorbieren könnte, erhöhte sich die Nachfrage kontinuierlich, was während und nach dem Zweiten Weltkrieg zu Studien und der Umsetzung der Kollaborationspläne führte. Vgl. Papilloud 1999, S. 15f. u. 21f., S. 382; Logean 2000, S. 16.

100 Bugnion 1948a, S. 3.

101 1959 besaß die EOS noch 60 % des Kapitals, wobei das der drei anderen Gesellschafterinnen auf je 13 1/3 % angestiegen war. Vgl. Logean 2000, S. 24.

Milliarden Franken veranschlagten Kosten für den Bau entfielen rund 500 Millionen auf die Personalkosten.¹⁰² Zusammen mit den Vorprojekten der ersten Dixence-Staumauer, der Hilfsstaumauer Cleuson und dem Ausbau zum Kraftwerk Dixence-Cleuson in den 1990ern ergibt sich ein Zahlenreigen, den Jean-Henry Papilloud wie folgt umschrieb:

»Sur les chantiers successifs de la Dixence, de Cleuson, de la Grande Dixence et de Cleuson-Dixence, les chiffres s'alignent, imparables. Ils mesurent les longueurs de galeries, additionnent les mètres cubes de béton, fixent la puissance des turbines et comptent les kilowattheures. Chaque fois, de nouvelles méthodes, spectaculaires, sont introduites; de nouveaux records, établis.«¹⁰³

Papilloud, ehemaliger Direktor des Centre valaisan de l'image et du son, spricht im Ausstellungskatalog *L'épopée des barrages* von 1999 sogar von einer »super-Dixence«, und damit einem in die Realität umgesetzten »neue[n] Epos der Moderne«. ¹⁰⁴ Bereits in der Planungs- und Bauzeit wurde das Projekt in Artikeln sowie Radio- und Fernsehsendungen als Anreicherung von Zahlen beschrieben. Da kein existierender Vergleich mit dieser »gigantesque entreprise«¹⁰⁵ bestand, wurden buchstäblich neue Maßstäbe gesetzt. Die von der Aktiengesellschaft EOS anvisierte Vision Grande Dixence (1951–1965) wurde in die Gebirgswelt des Wallis eingebaut, um dort weiträumig abfließendes Gletscherschmelzwasser anzusammeln. Konkret fasste der Stausee schließlich 650 Millionen Kubikmeter verfügbare Wassermengen von 35 Gletschern aus einem Einzugsgebiet von 420 Quadratkilometern.¹⁰⁶ Dafür nötig waren ein Stollennetz von rund 150 Kilometern und vier Pumpstationen.¹⁰⁷ Im Zusammenspiel mit den neu

102 Vgl. P. Köchli, »Grande Dixence, Vortrag der Herren Ing. Alb. Stadelmann, Bern, und F. Gygli, Bern, am 29. Januar 1954«, in: *Jahresbericht der Geographischen Gesellschaft von Bern*, 42 (1953–1954), S. 20; N. N., »Das Kraftwerk Grande Dixence« [Mitteilungen], in: *Schweizerische Bauzeitung/Revue Polytechnique Suisse*, 69, 4 (27. Jan. 1962), S. 48; Gigly 1956, S. 4, S. 6; Papilloud 1999, S. 85. Galibert berichtet bezüglich staatlichen Fördergeldern: »Le régime de capitalisme libéral caractérisant l'économie suisse, avec un minimum d'intervention et d'aide financière de l'Etat fédéral, exigeait le maximum de rentabilité immédiate et durant la phase d'amortissement du capital investi.« Gérard Galibert, »L'Aménagement hydroélectrique de la Grande Dixence dans les Alpes Valaisannes«, in: *Bulletin de la Murithienne*, 79 (1962), S. 48–52, hier S. 50.

103 Papilloud 1999, S. 17. Vgl. ebd., S. 85.

104 Ebd., S. 16. Vgl. ebd., S. 85.

105 H. Villy, »Ce qu'est la vie des ingénieurs et des ouvriers sur les chantiers de la Grande Dixence«, in: *Journal de Genève*, 181, 03.08.1951, S. 7.

106 Vgl. Grande Dixence SA, *Grande Dixence, Energie inmitten der Alpen tanken*, 2010, S. 31, S. 39, S. 42; Papilloud 1999, S. 22 u. S. 90. F. Bugnion über das Einzugsgebiet: »La frontière sud du Valais recèle entre les massifs du Mont-Rose et du Grand-Combin des trésors de houille blanche, bien connus mais inexploités. [...] Les eaux des hautes vallées d'Arolla, de Ferpècle, de Zermatt jusqu'au glacier du Gorner et celles du haut Val de Bagnes alimenteront le nouveau lac.« Bugnion 1948b, S. 3.

107 Von Osten nach Westen sind dies Stafel, Z'Mutt, Ferpècle und Arolla.

errichteten Pumpsystemen, Rohrleitungen und Ausgleichsbecken wandelten künftig drei Kraftwerke¹⁰⁸ die 400 Millionen Kubikmeter umfassende gestaute Wassermenge¹⁰⁹ in Elektrizität für den Schweizer Markt um. Zum bestehenden Kraftwerk Chandoline in der Rhôneebene, das im Zuge des Baus der ersten Dixence-Staumauer entstanden war,¹¹⁰ wurden die neuen Zentralen in Fionnay im Val de Bagne und in Nendaz im Rhonetal samt ihrer Vernetzung durch Tunnel geplant.¹¹¹ Dadurch wurde die Erzeugung von jährlich durchschnittlich 160 Millionen Kilowattstunden gewährleistet. Dies entsprach damals zehn Prozent der gesamten schweizerischen Stromproduktion.

Dixence und Grande Dixence

Das dem ersten Staumauernamen vorangestellte Adjektiv bezieht sich auf die 400 Meter tiefer im Val de Dix liegende, weniger als zehn Mal kleiner dimensionierte Dixence (1929–1935, 1934 in Betrieb genommen).¹¹² Die Flutung dieser Bogenstaumauer samt der dafür nötigen Betonfabrik im Jahr 1957 wurde lediglich zehn Jahre nach ihrer Fertigstellung geplant. Die auf dem das Val de Dix abschließenden Gletscherriegel platzierte Gewichtsstaumauer Grande Dixence sollte die achtfache Vergrößerung des Lac de Dix ermöglichen.¹¹³ Nach den Auswertungen des Eidgenössischen Amts für Wasserwirtschaft, um weitere Möglichkeiten für die Elektrizitätsgewinnung im Alpengebiet, insbesondere für die Nutzung im Winter, zu untersuchen, begann 1943 das Studium für die Grande Dixence, die erstmals ein bestehendes Kraftwerk vergrößern sollte. Dabei galt es, die laufende Stromerzeugung nicht zu beeinträchtigen. 1945 wurde die eidgenössische Studie publiziert,¹¹⁴ worauf die EOS die Umsetzung der

108 Zum mit der ersten Dixence-Staumauer bestehenden Kraftwerk Chandoline, dessen Betrieb mit dem Bau der Grande Dixence nicht unterbrochen werden durfte, kamen die in Fionnay und Nendaz hinzu, deren Verbindungsstollen ab 1955 gebaut wurde. Vgl. bspw. Grande Dixence 2010.

109 Dies entsprach einem Fünftel aller Wasserkraftreserven der Schweiz. Vgl. ebd.

110 Vgl. ebd., S. 22.

111 Galibert 1962, S. 52.

112 Die erste Dixence-Staumauer war 458 m lang, 87 m breit und an der Basis 67,5 m dick respektive 3,5 m am Abschluss. Sie konnte so einen 3,7 km langen See mit 50 Millionen m³ Wasser zurückhalten. Das Gesamtvolumen der Dixence von 421 000 m³ entsprach rund 7 % im Vergleich mit den sechs Millionen Tonnen Beton für die Grande Dixence. Für die Dixence wurden 382 000 m³ Beton und 39 000 m³ Naturstein verarbeitet. So wurde für die Befestigung, wie schon bei der 1921 fertiggestellten ersten Schweizer Staumauer Barberine, ebenfalls im Wallis, die Betonwände beidseitig mit Naturstein gemauert, um den Beton vor Wassereinschlüssen zu schützen. Vgl. Papiloud 1999, S. 21f.; Gigly 1961, S. 27.

113 Vgl. Bugnion 1948b, S. 3.

114 Vgl. ebd.

»superdixence«¹¹⁵ entwickelte.¹¹⁶ Sie hatte als Konzessionsinhaberin der Gewässer des Val des Dix bereits die bestehende Dixence-Staumauer errichten lassen und verantwortete zu dieser Zeit auch den Bau jener von Cleuson (1947–1951).¹¹⁷ Da die Vergrößerung der bestehenden Dixence 20 % mehr Beton benötigt hätte als die Errichtung einer neuen, wurde der Bau der Grande Dixence ins Visier genommen. Dazu bot sich wenige 100 Meter weiter unten im Tal eine günstige Voraussetzung durch die V-Form in der Gebirgstopografie.¹¹⁸ François Kuntschen, Direktor des Eidgenössischen Amt für Wasserwirtschaft und Befürworter des Bauprojekts, relativierte 1948 die mit dem nie dagewesenen Großbauprojekt verbundene Skepsis:

»[L]’ouvrage projeté présente des dimensions inusitées et absolument inconnues chez nous. Il est donc naturel que ce projet ait au début rencontré beaucoup de sceptiques et suscité la méfiance. Mais les études faites dès lors montrent qu’il est réalisable malgré ses dimensions colossales.«¹¹⁹

Die Expertise eines erfahrenen US-amerikanischen Experten sollte Überzeugungsarbeit leisten:

»Au cours de l’été 1947, un expert américain de renommée universelle et qui a participé à la construction des plus grands barrages des Etats-Unis, M. Savage, étant de passage en Europe, nous avons pu le consulter. Après une visite détaillée des lieux, M. Savage, un homme excessivement pondéré et qui n’a l’habitude de se prononcer qu’après mûre réflexion a déclaré: »Les conditions géologiques pour l’implantation du barrage me paraissent excellentes; le problème de la dérivation des eaux pendant la construction est résolu par le barrage existant; la concentration de la chute ne peut être plus favorable. Si nous trouvions en Amérique des conditions pareilles, les travaux commenceraient immédiatement et seraient achevés dans huit ans«.¹²⁰

115 Vgl. Logean 2000, S. 23.

116 Emile Duperrex beendet einen Artikel, der die baulichen Entwicklungen im Schweizerischen Elektrizitätsmarkt überblickt, so: »Reste enfin le seul projet vraiment utile au point de vue économique, celui de la Grande Dixence (...).« Emile Duperrex, »La Grande Dixence«, in: *Journal de Genève*, 03.02.1947, S. 7. Es handelt sich hierbei um den ersten Artikel im Online-Archiv von *Le Temps*, ☞ <http://www.letempsarchives.ch>.

117 Vgl. Papilloud 1999, S. 15–19, hier S. 16; vgl. Duperrex 1947, S. 7.

118 Vgl. ebd.; Villy 1951b, S. 7.

119 Kuntschen nach Bugnion 1948b, S. 3. Bereits am 29. März 1946 fand eine »conférence avec projections« im Sioner Kasino-Saal statt, um über die Projekte von Grande Dixence, Mauvoisin, Salenfe, Rawil und Conches zu referieren, »qui intéressent l’avenir économique du Valais, le tourisme, l’alpinisme et l’esthétique du paysage«, so der Journalist in einer Ankündigung. N. N., »Les forces hydrauliques du Valais«, in: *Feuille d’avis du Valais*, 27.03.1946, S. 2.

120 Kuntschen nach Bugnion 1948b, S. 3.

Daraufhin relativierte der zitierende Journalist der *Gazette de Lausanne*, dass für die Grande Dixence nicht »moyens gigantesques« vorhanden wären, worüber ein US-amerikanischer Unternehmer verfüge.¹²¹ Dennoch sollte »[c]et ouvrage unique en Europe«¹²² innerhalb von 11 bis 17 Jahren fertiggestellt werden. Die konkret umzusetzenden Arbeiten in der ersten Etappe, die im Bau der ersten Staumauerphase, eines Zu- und Ableitungsstollens und eines Druckschachtes sowie der unterirdischen Zentrale Fionnay bestanden, wurde in der *Schweizerischen Bauzeitung* im Januar 1951 in einer Kurzmitteilung zusammengefasst. Die nötigen Infrastrukturbauten für die Baustelle selbst blieben dabei unerwähnt.¹²³

Menschen und Maschinen

Der definitive Beschluss für den Grande Dixence-Bau wurde im April 1950 gefasst.¹²⁴ Für die Umsetzung der Bauarbeiten auf 23 Baustellen waren neben den Hauptakteuren Grande Dixence SA, Losinger & Co. S.A. und Contrad Zschokke S.A. Dutzende weiterer Unternehmen involviert.¹²⁵ Im Zuge der ersten Bauetappen konnten die bestehenden Zufahrtsstraßen und Anlagen genutzt und auf »une connaissance incomparable de la région« gesetzt werden.¹²⁶

Im Sommer 1950 bauten fast 400 Arbeiter während vier Monaten eine 5,5 Kilometer lange, in Serpentina verlaufende Zufahrtsstraße, um vom Tal aus »[le] village du Chargeur« zu erreichen. Zudem wurde eine zwei Kilometer lange Straße zwischen den Standorten Le Char-

121 Bugnion 1948b.

122 Ebd.

123 »Das Kraftwerk Grande Dixence (SBZ 1948, Nr. 22, S. 303* [SBZ 1948, Nr. 22, S. 307]). Der Verwaltungsrat der S. A. Grande Dixence, die am 25. August 1950 gegründet wurde, hat beschlossen, die Arbeiten für die Verwirklichung der ersten Etappe des Projektes »Grande Dixence« aufzunehmen. Diese Etappe umfasst den Bau eines bedeutenden Teils der neuen Staumauer im Val des Dix, den Bau des Zuleitungsstollens für das Wasser aus dem Val d'Arolla sowie des Ableitungsstollens vom Val des Dix nach dem Val de Bagnes, ferner den Bau des Druckschachtes Louvie-Fionnay und der unterirdischen Zentrale Fionnay. Die mit dieser Etappe erzielte Produktionsvermehrung beträgt rd. 160 Mio kWh im Sommer und rd. 200 Mio kWh im Winter. Die erste Sommerenergie wird bereits 1952 verfügbar sein, die erste Speicherenergie 1955.« N. N. 1951, S. 48. Der Text war bereits am 27. Dezember 1950 in einer längeren Fassung in der Westschweizer Presse erschienen.

124 Vgl. G. D., »Le Valais producteur d'énergie, La construction de Mauvoisin est décidée«, in: *Gazette de Lausanne*, 12.01.1951, S. 7; N. N., »La Grande Dixence«, in: *Journal de Genève*, 03.08.1951, S. 6.

125 Vgl. Logean 2000, S. 9. André Manuel schätzt, dass knapp 60 Firmen vertreten waren und nachhaltig profitierten: »Si l'on compte encore tous les petits patrons, c'est près de 60 entreprises qui collaborent à la Grande Dixence. On voit donc quel profit l'économie générale retire de cette grande œuvre pour de longues années.« Manuel 1952, S. 10.

126 Vgl. Bugnion 1948b.

geur und Blava angelegt.¹²⁷ Zu Beginn von *Opération »Béton«* ist sie als Zickzacklinie erkennbar. Effektiver Baubeginn der Grande Dixence, angefangen mit der Bearbeitung des Terrains, war gemäß Walliser Zeitungen im September 1950.¹²⁸

Das Baugelände für die Mauer dehnte sich über drei Standorte auf drei Höhenstufen aus – zuoberst Prafleuri – auf rund 2 600 m ü. M. in einem Nebental gelegen und zwei Kilometer von der Betonierstelle entfernt –,¹²⁹ dann Blava auf 2 300 m ü. M. und Le Chargeur auf 2 100 m ü. M.:

»Le Chargeur vereinigt die Verwaltung, die Quartiere der Ingenieure und Arbeiter der Staumauer, die grosse Kantine, das »Ritz« aus Stahl und Aluminium, Heim von 450 Arbeitern, das Restaurant, den Sozialdienst, das Werkspital und ... den Polizeiposten. In Blava stehen die Silos, Orgelpfeifen oder Bauwerken der Assyrer vergleichbar, die Betonmaschinen, der Kabelturm, die Kabelkräne. In Prafleuri finden wir die Moräne, den rohen Gneis, den Berg selbst, der als Zuschlag verarbeitet die Staumauer bilden wird.«¹³⁰

In seinem Artikel in der *Gazette de Lausanne* vom 2. August 1951, als die moderne Arbeiterunterkunft »Ritz« noch nicht gebaut war, gab der Journalist H. Villy die Wohnsituation am detailliertesten wieder. Über die Maßangaben und Einrichtungen lieferte er auf der Makroebene einen großräumigen Überblick der sechs Holzbaracken bei Blava und der rund 30 bei Le Chargeur für Unterkunft, Verpflegung, Hygiene und Soziales. Auf der Mikroebene ging der Autor schließlich bis auf jedes einzelne Kissen der damals 700 Mitarbeitenden ein, denen in der Unterkunft normgemäß ein Luftraum von 15 Kubikmetern gewährleistet werden musste.¹³¹ Bei Prafleuri befand sich ebenfalls ein Dorf für 200 Angestellte.¹³²

Villy erklärt, wie bei Prafleuri das Moränengestein abgetragen und ein erstes Mal zerkleinert wurde, um dann mit einem Zug durch einen 1 200 Meter langen Tunnel nach Blava zu gelangen. Dort wurde das Material durch »une installation de lavage et triage, concassage secondaire et mouture«¹³³ zu Kies von vier bis zwölf Millimetern Durchmesser¹³⁴ sowie

127 Vgl. Villy 1951b, S. 7. Bezüglich den verschiedenen Zugangsstraßen siehe auch G. R., »Les travaux de la Grande Dixence vont commencer«, in: *Confédéré*, 04.08.1950, S. 2.

128 »L'on vient d'entreprendre les fouilles en vue du futur et gigantesque barrage de la grande Dixence. Pour dégazonner le terrain, déraciner les arbustes et mettre à nu le rocher, l'on utilise de puissants jets d'eau.« N. N., »Les travaux de la Grande Dixence«, in: *Feuille d'avis du Valais*, 11.09.1950, S. 2.

129 Vgl. Choisy 1952, S. 22.

130 Gigly 1956, S. 10.

131 H. Villy, »L'aménagement de la Dixence a fait naître un village valaisan«, in: *Journal de Genève*, 180, 02.08.1951, S. 7.

132 Vgl. Choisy 1952, S. 22.

133 Villy 1951b, S. 7.

134 So die Maßangaben in *Opération »Béton«*.

Sand verarbeitet und in fünf Silos von je 15 Metern Breite und 20 Metern Höhe gelagert.¹³⁵ Motorantrieb wurde eingesetzt, um die Komponenten zur Betonfabrikation, sprich zur Vermischung mit dem Zement aus dem Tal, zu transportieren. Das Bähnchen für den Materialtransport des ersten Dixence-Staumauerbaus wurde für den der Grande Dixence durch zwei je 17 Kilometer lange Seilbahnen abgelöst, die 115 Masten aufwiesen.¹³⁶ Die zylinderförmigen Behälter, die in Abständen von 50 Metern je 400 Kilogramm Zement transportieren konnten, generierten insgesamt eine Kapazität von 33 Tonnen Zement pro Stunde. Täglich wurden dafür in Sion bis zu 40 Güterwagen mit je zehn Tonnen Zement bereitgestellt, die von neun Schweizer Zementfabriken produziert worden waren. Die benötigten sechs Millionen Kubikmeter Beton für den Mauerbau beanspruchten während einigen Jahren die Hälfte der Erzeugung der schweizerischen Zementindustrie. Die rund 1,3 Millionen Tonnen Zement für den Bau aller Anlagen der Grande Dixence entsprachen dabei dem gesamtschweizerischen Zementverbrauch im Jahr 1951. Ab dem Bahnhof Sion wurde dieses Bindemittel des Betons über eine für die Industrie genutzte Eisenbahn zur Seilbahnstation in Chandoline gebracht. Bei Blava angelangt, wurde der Zement in zwei je 900 Tonnen fassenden Silos gelagert, um von dort zur Betonproduktion abtransportiert zu werden.¹³⁷

Die Stationen im Hochgebirge, ihre Infrastrukturen und die Arbeitsschritte, die dort verrichtet wurden, dokumentiert Godard in *Opération »Béton«* sorgfältig. Er nimmt dabei besonders die Kabelkrananlage ins Visier, eine Installation auf rund 2 400 Metern Höhe, die im Bau und bei Wartungsarbeiten große Risiken für die Mitarbeitenden barg, die der Film zeigt. Für die Konstruktion wurden auf der linken Talseite vier Stahlseile fest verankert, die auf der 300 Meter davon entfernten gegenüberliegenden Talseite an vier Wagen, sogenannten »tours mobiles«, befestigt waren, die über Zahnradantrieb hin- und herbewegt werden konnten.¹³⁸ Diese Installation ermöglichte, dass jegliche Stelle für die Entleerung der Betontonnen angepeilt werden konnte. Während Villy in seinem Baustellenbericht die in luftiger Höhe tätigen Arbeiter mit Spinnen vergleicht – »Ces ouvriers semblent se balancer, dans le vide, comme des araignées au bout d'un fil«¹³⁹ –, verwendet Godard in seinem lyrischen

135 Vgl. C. P., »Un silo éclate sur un chantier de la Grande Dixence, Un mort«, in: *Gazette de Lausanne*, 10. 10. 1953, S. 5.

136 Vgl. Villy 1951b, S. 7; Choisy 1952, S. 22.

137 Vgl. N. N., »Les travaux de la Grande Dixence«, in: *Journal de Genève*, 22. 11. 1950, S. 5; Villy 02. 08. 1951, S. 7; N. N., »Le problème des ciments«, in: *Nouvelliste valaisan*, 02. 09. 1951, S. 4.; N. N., »Les transports de ciment pour les barrages en construction«, in: *Confédéré*, 20. 09. 1954, S. 6.; Papilloud 1999, S. 22; Logean 2000, S. 25.

138 Vgl. Choisy 1952, S. 22; Desmeules 1953, S. 235.

139 Villy 1951b, S. 7.

Kommentar das Bild des Spinnennetzes, wenn er von den Kabeln spricht, und im Film erstmals den Menschen erwähnt:

»Ainsi 25 kilomètres de câble ont tissé leur mystérieuse toile d'araignée par-dessus la vallée. Fragile ossature de fils d'acier que les techniciens entretiennent avec un soin jaloux puisque d'elle dépend, en grande partie, la bonne marche du bétonnage.«¹⁴⁰

Godards Film offenbart ebenso sein Interesse für die eingesetzten Maschinen, denen der letzte Abschnitt von Villys Artikel gewidmet ist:

»L'outil mis à disposition du chantier est des plus modernes. Il se compose de pelles mécaniques, – dont deux de 85 tonnes chacune – des marteaux pneumatiques, cinq énormes camions, pesant dix-sept tonnes à vide et capables de transporter un chargement de 15 tonnes, d'autres véhicules encore, dont des jeeps qui assurent, en plus du téléphone, les liaisons entre les différentes parties de ce vaste chantier qui couvre une surface de quelque 40 hectares. Chaque jour, 200 à 300 mines font explosion, secouant l'air à des heures déterminées et ouvrant des brèches dans le roc qui est extrêmement dur.«¹⁴¹

In *Opération »Béton«* zeigt sich denn auch Godards Beobachtung, dass der Grande Dixence-Bau gleichsam eine Demonstration der Mechanisierung war, wurden doch für die enormen Mengen an zu produzierendem und verbauendem Material »[des] puissants moyens mécaniques«¹⁴² eingesetzt. Die Unternehmung Grande Dixence vereinte dabei mehrere Bauprojekte: die der Staumauer selbst, aber auch der Zu- und Ableitungssysteme, Reservoir, Pump- und Kraftwerke – und nicht zuletzt die heute nur noch da und dort durch Relikte zu erahnende Infrastruktur, die die Voraussetzung für den Staumauerbau war. Das »Grande« impliziert demnach ebenso die in die hoch gelegene Gebirgswelt auf- und eingepfropfte Maschinerie und damit Infrastruktur in Form von Fabrikationsgebäuden, Lagerräumen, Bauelementen, Fließbändern, Fahrzeugen, Kränen, Maschinen und Apparaten für die Materialproduktion, -distribution und -verarbeitung.

Godard präsentierte das »ensemble de cette gigantesque entreprise«¹⁴³ als eine perfekte Performance der Betonproduktion. Das Militärmanöver als Modell für *Opération »Béton«* passte nicht nur hinsichtlich der auf den Baustellen tatsächlich vorzufindenden Organisation von Männern, Fahrzeugen und Maschinen, welche die Landschaft buchstäb-

140 Beyle u. a. 1984, S. 96.

141 Villy 1951b, S. 7.

142 Ebd.

143 Ebd.

lich umwälzten, um darin ›ein Schild‹, eine Barriere (»barrage«) beziehungsweise im offiziellen Wortgebrauch eine Talsperre zu errichten. Die Kleidung der Angestellten, die in zwei Schichten pro Tag für das ununterbrochene Fortschreiten der Bauarbeiten sorgten, entstammte tatsächlich aus der Zeit des Ersten Weltkriegs, wie Villy 1951 während seiner Begehung feststellte: »La nuit – car le travail ne s'arrête jamais sur ce haut chantier – les ouvriers qui reçoivent des capotes militaires bleues, de la guerre 1914–1918, besognent à la lueur de nombreux projecteurs électriques.«¹⁴⁴

Aufgrund der Erfahrungen durch die davor errichteten Staumauern Dixence und Cleuson waren die Unternehmen auch angesichts des neuerdings viel größeren Bauvorhabens bemüht, angemessene und stetig verbesserte Arbeitsbedingungen und eine optimierte Baustellenorganisation zu gewähren.¹⁴⁵ Dennoch berichteten die Zeitungen beispielsweise 1952 von einer alarmierenden Kumulation von tödlichen Unfällen auf den Walliser Baustellen, insbesondere auf jenen von Grande Dixence und Mauvoisin.¹⁴⁶ Den Negativmeldungen steht die Anpreisung des gewaltigen ›esprit d'équipe‹ der unermüden Arbeiter gegenüber, der das Projekt vorangetrieben haben soll und damals wie im Verlauf der Zeit über die zahlreichen Todesfälle hinwegblicken ließ.¹⁴⁷

Gesellschaft und Wirtschaft

Die Grande Dixence brachte große und vor allen Dingen nachhaltige soziale und ökonomische Konsequenzen mit sich. Um dem Fortschritt der

144 H. Villy, »Ce qu'est la vie des ingénieurs et des ouvriers sur les chantiers de la Grande Dixence«, in: *Journal de Genève*, 181, 03.08.1951, S. 3.

145 Vgl. Papilloud 1999, S. 17; Papilloud 2000, S. 7.

146 Vgl. N. N., »Les accidents sur les chantiers valaisans«, in: *Journal de Genève*, 26. 11. 1952, S. 2; N. N., »Le nombres des accidents sur les chantiers de construction Valaisans est encore élevé«, in: *Gazette de Lausanne*, 27. 11. 1952, S. 6. Siehe dazu auch die an der Medizinischen Fakultät der Universität Lausanne verfasste Doktorarbeit: Jean Morier-Genoud, *Les accidents à la Grande Dixence*, Bern, 1958 (Diss. Univ. Lausanne 1958). Die Recherche in Westschweizer Zeitungsarchiven ergibt, dass in den 1950er Jahren Unfallmeldungen einen beträchtlichen Teil der Grande Dixence-Berichterstattung ausmachten.

147 Siehe dazu die mit dem Vergehen der Zeit anscheinend hauptsächlich positiven Erinnerung eines ehemaligen Mitarbeiters: Jean-Rene Maître, »Souvenirs«, in: Fauchère 2003, S. 115–121. Auch der Westschweizer Schriftsteller Maurice Chappaz (1916–2009) hat seine Erlebnisse aufgezeichnet. Er arbeitete zwischen 1956 und 1958 als Hilfsgeometer (»aide-géomètre«) auf der Grande Dixence-Baustelle. Die erste Arbeitsstelle als »agent social du chantier« lehnte er ab. (Vgl. Logean 2000, S. 9; Maurice Chappaz, *Journal intime d'un pays*, Paris, Éditions de la revue Conférence 2011, S. 185). Chappaz' zeitgenössische Aufzeichnungen erscheinen, trotz seiner Außenperspektive, ein realitätsgetreueres Bild des Lebens der Bauarbeiter zu vermitteln, als dies der enthusiastische *Oral-History*-Bericht von Maître zulässt.

Nachbarkantone nachzukommen, begann der Kanton Wallis in den 1950er Jahren, über seine Wasserenergieserven eine Industrialisierungspolitik zu betreiben.¹⁴⁸ Der Staumauerbau hat sodann im Wallis hauptsächlich auf regionaler Ebene große, teils temporäre wirtschaftliche, infrastrukturelle, technische und demographische Entwicklungsschritte in Gang gesetzt.¹⁴⁹ Die Baustellen boten nach Eric Choisy zeitgenössischer Publikation in den wärmeren Jahreszeiten während mehr als zehn Jahren rund 3 600 Arbeitsplätze¹⁵⁰ – davon 200 Posten für Ingenieure¹⁵¹ – hauptsächlich für Männer aus dem Wallis.¹⁵² Bisher hatten diese vornehmlich von kleinem Einkommen durch die Landwirtschaft gelebt.¹⁵³ Entsprechend freudig verkündete der Journalist Ch. Borrel 1950 *Le »démarrage« de la Grande Dixence*:

»En ce moment où le chômage se fait de plus en plus menaçant dans notre canton, nos populations apprendront avec joie que l'E.O.S. (Société anonyme, l'Energie de l'Ouest Suisse) a décidé, le 1er mars 1950, de réaliser son projet de la »Grande Dixence«. Les travaux commenceront dès l'arrivée de la bonne saison en montagne.«¹⁵⁴

Ebenfalls wurden Mitarbeitende aus der Deutschschweiz¹⁵⁵ und »Gastarbeiter:innen« hauptsächlich aus Italien, Deutschland, Österreich und

148 Siehe dazu Logean 2000, S. 18.

149 Bereits Anfang 1948 verwies ein Journalist auf die unbedingte Wahrung der Interessen der Einheimischen angesichts eines Projekts mit derartigen Ausmaßen. Vgl. N. N., »Le projet d'aménagement de la grande Dixence«, in: *Le Rhône*, 27.02.1948, S. 1.

150 In Spitzenzeiten waren fast 1 600 Arbeiter gleichzeitig tätig. (Vgl. Papilloud 1999, S. 85). Logean weist auf die Schwierigkeit hin, die Gesamtzahl der Mitarbeitenden aus verschiedenen Berufsgruppen zu beziffern: »[I]l y a bien sûr les cadres, ingénieurs, techniciens, contremaîtres ou chefs d'équipe, mais aussi les électriciens, magasiniers, dragueurs, grutiers, conducteurs de blondins, téléphonistes, forgerons, carrossiers, tourneurs, mécaniciens, machinistes, mineurs maçons, cuisiniers, postiers... Le travail se fait de nuit comme de jour, l'horaire nocturne étant cependant réduit à dix heures au lieu des onze heures habituelles.« Logean 2000, S. 28f.

151 Eric Choisy, »L'Aménagement hydro-électrique de la Grande Dixence«, in: *Grande Dixence SA, 1950–1966, 1966*, S. 3.

152 Stelleninserate wurden regelmäßig in regionalen Zeitungen abgedruckt.

153 »Les chantiers liés à la construction du barrage absorbent une grande partie de la main d'œuvre, une main d'œuvre toutefois sous-employée dans des exploitations agricoles morcelés au fil des générations. Les petits paysans peuvent s'engager comme ouvriers sur les chantiers de montagne sans toutefois désertir ni leur village ni leur campagne. Les industries en développement, les différents chantiers de routes ou bâtiments, les services, offrent par ailleurs des salaires plus attractifs et une sécurité professionnelle plus grande que dans le secteur agricole.« Logean 2000, S. 19f.

154 Ch. Borel, »Le »démarrage« de la Grande Dixence«, in: *Confédéré*, 11.04.1950, S. 6. Siehe dazu auch: N. N., »Le chômage n'existe plus en Valais«, in: *Le Rhône*, 04.05.1951, S. 1.

155 Auf die Auswirkungen auf das nationale Wirtschaftswachstum machte ein weiterer Journalist mit der Aufnahme der Bauarbeiten aufmerksam. N. N., »Les travaux de la Grande Dixence vont commencer«, in: *Confédéré*, 21.04.1950, S. 2.

Ungarn angestellt,¹⁵⁶ aber auch aus Spanien, Russland und der arabischen Welt.¹⁵⁷ Im Bereich der regionalen Infrastruktur erfolgte der Bau von Zufahrtsstraßen, allen voran durch das Val d'Hérémence. Damit kam es zur Erschließung von neuem, potenziellem Bauland, was auch die Entwicklung zur Tourismusregion vorbereitete:

»Tout cela a permis un développement intensif de ces régions pour le bien de la communauté: téléskis, hôtels, maisons privées, etc. [...] La construction des routes, lignes électriques, ainsi que l'ouverture des chantiers, ont bouleversé l'économie locale ainsi que le mode de vie. Le tourisme s'est développé et la formation professionnelle est devenue une nécessité. Ainsi, la station d'Arolla, connue comme station d'été, est devenue station d'hiver et de printemps. Le boum économique a créé des modifications importantes dans la vie des gens: nouvelles professions, mœurs nouvelles, distractions citadines au détriment du folklore et des traditions locales.«¹⁵⁸

Während der Bauzeit erlebten lokales und regionales Handwerk, Gewerbe und der Handel einen regelrechten Aufschwung und Ausbau. Aufgrund massiver Steuereinkünfte durch die Firma Grande Dixence SA ergab sich längerfristig eine attraktive Steigerung der Investitionsmöglichkeiten für die Gemeinden und den Kanton. All diese Folgeerscheinungen konnten über kurz oder lang die Abwanderung mindern. André Manuel stellt dennoch bereits 1952 Überlegungen an, was nach der Fertigstellung der Staumauer mit der regionalen Arbeiter:innenschaft geschehen würde, und ob der Bau gar noch die Entvölkerung fördere, der durch die Niederlassung dezentraler Industrien entgegengewirkt werden könne.¹⁵⁹ Die Ankurbelung des Staumauer-Tourismus könnte dazu beigetragen ha-

156 Vgl. Manuel 1952, S. 10; Logean 2000, S. 27f. Vgl. das *voice over* in Claude Goretta's Dokumentarfilm *Grande Dixence* (CH 1960). Aufschlussreich bezüglich Nationalitäten sind ebenfalls die Kurzmitteilungen über Unfälle in den Zeitungen mit der jeweiligen Angabe von Namen, Herkunft und Zivilstand der Betroffenen sowie teilweise der Firma, bei der die Verunglückten angestellt waren.

157 Vgl. Petrus, »Super-Dixence = travaux titanesques«, in: *Le Rhône*, 30.04.1954, S. 3.

158 Albert Bezinge [ingénieur SIA, chef d'exploitation], *Val d'Hérens et Grande Dixence*, 02.05.1975, zit. nach: Fauchère 2003, S. 137–139, hier S. 138.

159 »L'occupation de la main-d'œuvre locale pose cependant quelques problèmes pour l'avenir. Malgré leur durée, les travaux de la Dixence ne seront pas éternels. Les montagnards, qui ont pris l'habitude des fortes quinzaines régulières, voudront-ils reprendre le chemin de leurs maigres champs lorsqu'il n'y aura plus, en haut, qu'une poignée de surveillants? Ne va-t-on pas voir s'accroître encore la dépopulation, déjà sensible, des villages des vallées latérales du Valais? Ces questions méritent d'être formulées, encore que l'on soit là sur un terrain incertain, où il est bien difficile de se prononcer, car l'abandon relatif des régions les moins favorisées du pays est un phénomène général à toute l'évolution moderne et qui semble irréversible. L'installation à demeure d'industries décentralisées dans les villages montagnards paraît être un des meilleurs moyens de lutter contre la déréliction des hautes terres [...]« Manuel 1952, S. 10.

ben, dass die Umgebung um den Lac des Dix 1966 zum Naturreservat erhoben wurde – trotz oder gerade aufgrund der massiven Eingriffe in die natürliche Gebirgswelt und in das Gewässersystem.¹⁶⁰

Technik und Komfort

Jean-Henry Papilliouds Ausstellungskatalog *L'épopée des barrages* zeigt anhand zahlreicher Fotografien auf eindrückliche Weise die Entwicklung der Werkzeuge und Maschinen auf, die über die Jahrzehnte hinweg auf den Hochgebirgsbaustellen zum Einsatz kamen. Dominique Favre schreibt: »Les utilisées furent, eux aussi, différents : le bâton de dynamite et la pelle mécanique à vapeur ont été remplacés par les tunneliers, sortes de taupes géantes qui creusent la roche avec leurs griffes puissantes.«¹⁶¹ Dieser technische Fortschritt präsentiert sich in den ersten Jahren noch in einer hohen Diskrepanz zwischen modernem Arbeitsplatz der lokalen Bauarbeiter:innen – für die hohe Anzahl an ausländischen Saisonarbeiter:innen interessierten sich die Berichtersteller:innen offenbar nicht – und ihrem noch traditionellen Zuhause im Val d'Hérens, wie dies André Manuel 1952 beschreibt:

»[...] les hommes de la vallée redescendent le soir poser leur fatigue dans les chalets noircis. Double visage du Valais, avec ses filles en costume, qui montent aux mayens en tricotant derrière le mulet une paire de bas Norris, tandis que leurs amoureux, là-haut, peinent dans les compresseurs et les téléphéragés !«¹⁶²

Als bald sollte der Modernisierungsschub in der industriellen Arbeits- und Produktionsweise zugunsten des Komforts der Mitarbeitenden auch auf die lokale Bevölkerung übergehen. Sie profitierte von den Bauarbeiten direkt oder indirekt. 1960 wiesen Haushalte der Gemeinde Hérémece, in deren Gebiet der Lac de Dix liegt, die fortschrittlichste Infrastruktur des Val d'Hérens auf: 76,8 % der Haushalte waren mit Dusche oder Badewanne ausgestattet und 85,7 % mit einem elektrischen Herd. Motoren und Waschmaschinen gelangten in eine Gemeinde, in der noch traditionelle Kleidung getragen wurden.¹⁶³

160 Vgl. René Masson, »L'Aménagement hydro-électrique de la Grande Dixence«, in: *Bulletin technique de la Suisse romande*, 92 (1966), S. 189–192, hier S. 190–192. Siehe dazu die Abschnitte »Multiplikation und Zertifizierung der Landschaft« und »Demokratisierung der Landschaft«, in: Zimmermann 2011d.

161 Favre 2000, S. 5.

162 Manuel 1952, S. 10.

163 Vgl. Logean 2000, S. 21. Vgl. dazu auch den Bericht eines Zeitgenossen: »En gros, la Grande Dixence, c'est quinze années de travail qui prendront fin en 1967 (!), des redevances aux communes, des salaires élevés dans ce pays de gagne-petit, de gratteurs de

Administration und Dokumentation

Das »grand« betrifft ebenfalls die Administration, Organisation und Dokumentation einer solchen Unternehmung.¹⁶⁴ So war »une armature administrative efficace pour assurer avec ordre et méthode la maîtrise d'innombrables documents«¹⁶⁵ erforderlich, wie Eric Choisy, Direktor der Grande Dixence SA, 1966 im Militärjargon schreibt. Von 1950 bis 1966 wurden rund 16 000 Zeichnungen erstellt, 260 000 Briefe ausgetauscht und 500 000 Buchhaltungseinträge gemacht.¹⁶⁶ Mit der Absicht der Archivierung dieser Dokumente für die Nachwelt nahm Choisy bereits die Zukunft ins Visier:

»Les méthodes administratives se modifient pour faire face aux tâches différentes de l'exploitation tandis que l'ensemble des documents, témoins de l'immense labeur des constructeurs, soigneusement classé et répertoriés, constitueront des archives auxquelles il sera facile de se reporter en cas de besoin.«¹⁶⁷

Godards Cousin Eric Choisy¹⁶⁸ mag umso mehr an einer filmischen Dokumentation interessiert gewesen sein und deren Kauf befürwortet haben.

glèbe, de constructeurs de murets pour retenir la terre à mi-pente à 60 degrés d'angle. L'autre jour, un camion a amené quarante machines à laver dans un seul village qui a gardé sa vieille fontaine couverte, ses plaques de granit en guise de planche à laver, qui parlait patois, où les lavandières chantaient en costume Empire (!), chapeautées de velours à ruche de rubans, et dans leur chanson qui s'éteint sous le ronron des moteurs s'exprimait l'âme des temps calmes. [...] [L]'économie familiale en équilibre sur les bouts de prés dispersés à tous les échelons de la vallée, le foin fleuri, le bois de feu, le poêle de »pierre olaire« [sic], les deux ou trois vaches, le caillou à casser au bord des routes, le vin, bénédiction d'octobre, mis en tonneau dans la Plaine du Rhône ou sur ses escarpements, le mulet souvent prêté au voisin qui en avait payé une part, les pères écoutent les jeunes discuter différentiel, suspension, surmultipliée, ondes courtes, excavatrice, virages, salaire horaire, vacances payées. Et béton, béton. Béton... Il leur vient un peu orgueil, un peu de stupeur : ce pays de granit et d'eau ou de neige recelait des millions et c'est par le granit et les torrents que ces millions lui sont donnés.« Jean Buhler, »Lu dans la presse... Une nouvelle race naît ! La Grande Dixence vu par Jean Buhler«, in: *Le Choucas*, 28 (Nov. – Dez. 1957), S. 10.

164 Vgl. N. N., »À la S.A. l'Energie-Ouest-Suisse (EOS) Lausanne, Les grands travaux en cours«, in: *Gazette de Lausanne*, 04. – 05. 08. 1951, S. 3.

165 Choisy 1966, S. 5.

166 Ebd.

167 Ebd., S. 6.

168 Eric Choisy war als Ingenieur vorerst während zehn Jahren Direktor der Genfer *Services industriels* und präsierte danach während 23 Jahren die *Compagnie genevoise des Tramways électriques*. Von 1947–1949 war er Präsident der *Union des entreprises suisses de transports* und 1949 von der Schweizerischen Ingenieur- und Architektenvereinigung S. I. A. Im Herbst 1954 wurde er zum Präsidenten der *Fédération internationale d'Associations d'Ingénieurs* gewählt. Vgl. bspw. N. N., »M. Choisy quitte la compagnie genevoise des tramways«, in: *Gazette de Lausanne*, 05. – 06. 01. 1952, S. 5; N. N., »Après vingt-trois ans, M. Eric Choisy abandonne la direction de la C.G.T.E.«, in: *Journal de*

Jean-Luc Godard gilt nicht nur durch seine tragende Rolle als Filmregisseur und Kommentator als Verbindungsglied zwischen Beton- und Filmwerk, sondern vielmehr verhalf ihm erst der Einsatz der eigenen Arbeitskraft und -erfahrung auf der Baustelle zu seiner ersten Filmidee. Er hatte 1954 eine zweite temporäre Anstellung auf der Baustelle gezielt für die filmische Aneignung dieser groß angelegten Betonverarbeitung in gebirgiger Topografie genutzt, um gleichzeitig mit seinem verdienten Lohn das ambitionierte Filmprojekt zu finanzieren.¹⁶⁹ Vielmehr noch gelang es Godard, wie von ihm selbstbewusst angekündigt, sein Werk der Bauherrin Grande Dixence SA zu verkaufen, die es alsbald als spektakuläre Dokumentation zu nutzen wusste. Godard selbst konnte durch die Einnahmen seine Stelle aufgeben und damit, zurück in Genf, angeblich während zwei Jahren seinen Lebensunterhalt sichern. Zudem diente ihm das Geld zur Finanzierung seines ersten fiktionalen Kurzfilms *Une femme coquette* (FR 1956), den er im November 1955 auf der Île Rousseau in Genf auf 16 mm gedreht hat.¹⁷⁰

AMBITIONS

Ein Rekonstruktionsversuch von Godards erstem Film

Mit *Opération »Béton«* hat der aus gutem Hause stammende, offenbar inzwischen mittellose 23-jährige Jean-Luc Godard, der sich zugunsten der *cinéphilie* gegen die Fortführung seines Ethnologie-Studiums an der Pariser Sorbonne Universität entschieden hatte,¹⁷¹ seinen ersten Film im 35 mm-Format und mit damals noch seltenen Direktton-Aufnahmen auf der größten und höchstgelegenen Baustelle der Schweiz realisiert. Dieses Kapitel nähert sich dem Entstehungskontext von *Opération »Béton«* an, der für Godard wie für die Firma Grande Dixence SA auf einer glücklichen Fügung und gegenseitig wohl auf einer maximalen Ausbeute basiert.

Genève, 05. – 06. 01. 1952, S. 8; N. N., »Un Genevois président de la Fédération internationale d'Associations d'ingénieurs«, in: *Journal de Genève*, 16./17. 10. 1954, S. 9; N. N., »Aux Services industriels«, in: *Journal de Genève*, 14. 09. 1950, S. 8; Mj., »Quelques aspects de l'économie électrique suisse, Conférence de M. Eric G. Choisy à la Société d'études économiques et sociales«, in: *Gazette de Lausanne*, 18. 12. 1950, S. 5.

169 Vgl. Brody 2008, S. 32.

170 Vgl. Alain Bergala u. Jean-Luc Godard, »L'Art à partir de la vie. Nouvel entretien avec Jean-Luc Godard par Alain Bergala«, in: JLG/JLG 1985, S. 9–24, hier S. 14; Brody 2008, S. 33f.; Baecque 2010, S. 73.

171 Godard hat mit einem »certificat d'ethnologie« abgeschlossen. Vgl. Michael Witt, »Godard, le cinéma et l'ethnologie: ou l'objet et sa représentation«, in: C. W. Thompson (Hg.), *L'autre et le sacré: surréalisme, cinéma, ethnologie*, Paris, L'Harmattan, 1995, S. 369–378, hier S. 369.

Des Weiteren steht der Kommentartext im Fokus, den Godard, basierend auf einem Entwurf seines Freundes Jean-Pierre Laubscher, weiterentwickelt hat, womöglich gemeinsam mit dem lokalen Schriftsteller Jean Follonier, der den Text gesprochen hat.

Während Godards Lebensphase, in der er durch unangepasstes Verhalten gegenüber Elternhaus, Arbeitgeber:innen und Freundeskreis auffiel, konnte seine Geldnot seinen ungebrochenen Willen, ins Filmgeschäft einzutreten, keineswegs mindern. Für sein erstes Filmprojekt nutzte er die Kompetenzen und Ressourcen seines Netzwerks geschickt aus, um sein vorerst eigenfinanziertes Werk angeblich mit stattlicher Gewinnmarge zu verkaufen. Erfolgreich eingesetzter (Über-)Mut bildet eine Schnittmenge zwischen der mächtigen Gewichtsstaumauer Grande Dixence, die sogar vier Jahre vor ihrem planmäßigen Abschluss fertig gebaut werden sollte, und Jean-Luc Godard, der seinerseits für seine rasante Arbeitsweise als Filmemacher bekannt werden sollte.

Das Verlassen von Paris und der dortigen Filmkritikertätigkeit ist auf Godards Flucht vor dem Militärdienst zurückzuführen. Durch seine Mutter Odile Monod hatte er von Geburt an die französische Staatsbürgerschaft. Der Aufenthalt im Nachbarland und die erfolgreiche Beantragung des Schweizer Passes, der väterlicherseits zustand, verhalf Godard, dem französischen Militär fernzubleiben, was jedoch letztlich Einkommenseinbußen bedeutete.¹⁷² Wohl erstmals im April 1953 hatte Godard in einem Brief Jean-Pierre Laubscher gebeten, ihm auf der Staumauerbaustelle der Grande Dixence einen Arbeitsplatz zu verschaffen.¹⁷³ Den Partner seiner Mutter Odile, der bald in Paris Ingenieurwissenschaften studieren sollte, hatte er im Vorjahr kennengelernt. Gemäß Antoine de Baecque war es Odile Godard, die veranlasste, dass ihr Sohn nach einem Aufenthalt in einer psychiatrischen Klinik eine Arbeitsstelle auf der Baustelle erhalten würde. Die Einlieferung in die Psychiatrie hatte sein Vater und Arzt Paul Godard angeordnet, da sein Sohn wiederholt gestohlen hatte.¹⁷⁴ Die Suche nach einer Verdienstmöglichkeit unweit vom Elternhaus

172 Vgl. Ats-LMe, »Godard est Godard. Jean-Luc Godard souffle 60 bougies : la petite histoire d'un très grand cinéma«, in: *Le Matin*, 01. 12. 1990, S. 31; Ats., »Jean-Luc Godard souffle 60 bougies. Une jeunesse au bord du Léman«, in: *Nouvelle Revue de Lausanne*, 01. 12. 1990, S. 7.

173 »Dear Friend: My mother tells me that you would perhaps be able to get me hired for several months at the work sites where you yourself are working.« Godard-Zitat ohne Quellenangabe in: Brody 2008, S. 32. Kopien und lediglich Fragmente dieser Korrespondenz sind einzusehen in: CS, Dossier CH CS DD1 G001.

174 Nicht nur die *Cahiers du cinéma*-Redaktion hatte Godard Anfang der 1950er Jahre als Angestellter bestohlen, sondern auch das Schweizer Fernsehen, worauf er eine mehrtägige Gefängnisstrafe in Zürich absitzen musste. (Vgl. Brody 2008, S. 31). Godard verkaufte zudem die Paul Valéry-Erstaugaben seiner Mutter. Ihr Lebenspartner machte

und Freundeskreis mögen bei Godard zur Entscheidung geführt haben, wie Laubscher auf der Grande Dixence-Baustelle zu arbeiten.

Jean-Pierre Laubscher selbst wiederum gibt in seinem autobiografischen Roman *La Dixence cathédrale* von 1970 zu verstehen, dass er der Bitte von Godards Mutter nachgekommen sei: »Sa mère qui savait l'aimer, pourtant saisissait mal les espoirs de son langage, s'inquiétait fort de son avenir, et me demanda de l'intégrer quelques mois à notre équipe.«¹⁷⁵ Laubschers schmeichelhafter Brief »dans le style tarabiscoté de l'époque«¹⁷⁶ an den cinephilen Godard sollte diesen überzeugen, seine Anstellung mit dem Dreh seines ersten Films zu verbinden:

»Mon cher Cadet,

J'avais une folle amante amie d'Orson Welles. L'amante s'est lassée de mes fugues montagnardes et la folle ne s'intéresse plus qu'aux drames de son épiderme. Ainsi mourut mon rêve d'inviter l'Orson à capter les scènes de notre travail encore vierge de caméras. Voilà donc de quoi joindre le nourricier à ta vocation.

Commence par subir, te cramponner ferme, vaincre tes faiblesses, traversant une initiation assez souvent cruelle, mais après laquelle tu pourras comprendre maintes choses. Plus tu t'engageras dans la vie du chantier, plus tu oublieras les bêtises de la plaine, et plus tu pourras te reprendre à neuf, libéré des affaires de tes parents ...

Mon oncle préfère que tu ailles d'abord au Chargeur. De cette façon, pour le film que je te propose de tourner, tu gagneras une meilleure vue d'ensemble.

En descendant du train, à Sion, sur la place de la Gare, tu prendras, à 8 h. 30, le seul car de la journée. Arrivé au Chargeur, va à l'infirmerie où tu verras le docteur Lauschner: [...]

Au premier dimanche, viens me raconter ton histoire, vers 3 heures, Chambre 1, Stalag 4.

Demande à ma mère mes salopettes du Technicum, je te les donne, en espérant qu'elles t'inspireront bonne chance!¹⁷⁷

diese darauf in verschiedenen Buchläden auffindig und kaufte sie zurück. Vgl. Brody 2008, S. 31f., MacCabe 2003, S. 40.

175 Laubscher 1970, S. 253. Laubscher schrieb in seinem Roman *La Dixence cathédrale* über seine Zeit auf der Grande Dixence-Baustelle. Darüber hinaus verfasste er Bücher und Artikel über Westschweizer Kulturgüter und -regionen. Er lieferte ebenfalls die Übersetzung zum Bild-Text-Band *Hérémece Beton/Hérémece béton* (1974) über Walter Förderers brutalistische Betonkirche im Dorf Hérémece, die am Weg von Sion zur Grande Dixence liegt.

176 Ebd.

177 Ebd., S. 253f.

Als bald hoch in den Walliser Alpen, fernab von den privaten und geschäftlichen Wirren im Mittelland und an der Westschweizer Riviera, war Godard mit seiner durch Laubscher vermittelten Arbeitsstelle als »manœuvre« entweder überfordert oder er profitierte schon bald von der Gunst des Generaldirektors der Grande Dixence SA: Nach Laubschers Bericht entdeckte nämlich Eric Choisy seinen schwächlichen Cousin Jean-Luc auf der Baustelle, ausgerüstet mit schwerem Arbeitsgewand und Pickel, und sorgte kurzerhand dafür, dass dieser dem Telefondienst zugeteilt wurde. Laut Laubscher arbeitete Godard also dort, wo »la bonne entente et la souplesse des horaires« »le ruminement et le tournage de son premier court-métrage ...«¹⁷⁸ vereinfachten. Insgesamt drei Telefondienstmitarbeitende wiesen während den vier wärmeren Monaten,¹⁷⁹ in denen unermüdlich betoniert werden konnte, die Kabelkranführer über Funk an. Diese Tätigkeit, der in *Opération »Béton«* über Montage, Wiederholung und Direktton besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird, weckt retrospektiv Assoziationen zu Godards damals bevorstehender Arbeit als Spielfilmregisseur, der Kameramann, Assistierende und Schauspieler:innen anwies, letztere über Knöpfe im Ohr. Dass Godard diese verantwortungsvolle Aufgabe auf der Betonierstelle wahrnahm, lassen die Biografen offen. Gemäß einem Artikel der *Revue de Lausanne* war Godard jedoch Nacht-Telefonist,¹⁸⁰ was Hervé Dumont in seiner *Geschichte des Schweizer Films* aufgreift.¹⁸¹ Außerdem wurde Godard von November bis April, somit in der zu kalten Jahreszeiten, als die Baustelle ruhte,¹⁸² mit zwei Kollegen für den 24 Stunden-Wachdienst zugeteilt.¹⁸³ Laubschers Roman liefert die Bestätigung im ersten Satz seines Godard gewidmeten Kurzkapitels: »Dans le cagibi argileux de la centrale téléphonique du Chargeur,

178 Ebd., S. 254.

179 In dieser Zeitperiode war Schneefall auf über 2 000 Metern jedoch nicht unüblich: »Il ne faut jamais oublier, lorsqu'on parle des chantiers situés à haute altitude, que nous ne disposons que d'environ 120 jours de bétonnage par campagne d'été; tout le reste de l'année la neige et le gel interdisent la mise en place du béton. Tout doit donc être calculé pour obtenir pendant ces quelques mois favorables une production maximum.« Dubochet 1955, S. 2.

180 Vgl. René Dasen, »Une femme est une femme«, in: *Revue de Lausanne*, 04. 11. 1961, S. 11.

181 »1954. Als Nacht-Telefonist auf der Baustelle von Grande Dixence realisiert ein junger Pariser Filmkritiker, der aus Gland (VD) stammt, während seiner Freizeit und auf eigene Kosten einen 20-minütigen 35-mm-Dokumentarfilm mit dem Titel *Opération Béton* (Actua-Films, Genf).« Hervé Dumont, *Geschichte des Schweizer Films, Spielfilme 1896–1965*, Lausanne, Schweizer Filmarchiv, 1987, S. 567.

182 »Le 3 août 1953, la première benne de béton est coulée. C'est le début d'un travail qui va s'étaler sur huit saisons, de mai à octobre, et mobiliser des centaines d'ouvriers.« Papilloud 1999, S. 109.

183 Vgl. Baecque 2010, S. 42.

TRIBUNE DE LAUSANNE — Vendredi 29 septembre 1961

14 janvier

Mon cher Jean Pierre,

est-ce qu'il est possible que je trouve quelque chose à la Dixence dès la fin de janvier? au Chargeur, ou à Proas-Fleuri, peut me chauffer. Est-il possible de trouver une place quelque part au Bureau des pensions, du logement, ou chez ce délégué social? Surtout, est-ce que cela ne t'ennuie pas de faire ces quelques coups de téléphone?

Indépendamment du fait que j'y travaillerai, je t'ai dit mon intention de tourner un film sur la Dixence. Je

le tournerai en 16 mm noir et blanc, un beau jour, chez la T.V. anglaise m'achètera ce 16 mm. Mais si la Dixence S.A. est disposée à donner 5 à 6000 frs pour faire un documentaire en bonne et due forme, je peux le faire en 35 mm. Ce que je pensais faire, est de faire mon film en 16 mm pour lequel j'ai un débouché et de le montrer aux grosses légumes de la Dixence S.A., voir s'ils en veulent un plus beau. Qu'en penses-tu? Car comme tu connais le chantier mieux que moi, nous le ferons ensemble.

Bien à toi, en attendant ta réponse

Jean-Luc Godard
90% Jallard Lausanne

Jean-Luc Godard s'est offert avec succès...



...de tourner un film exceptionnel : «Opération béton»

près de l'entrée du mess des cadres, j'allais bavarder, entre ses manipulations de standardiste, avec un toqué de cinéma.»¹⁸⁴

Bereits im Verlaufe des Jahres 1953, spätestens aber im Januar 1954 musste Godard den Entschluss gefasst haben, seinen ersten Film auf der Baustelle zu drehen. Mit diesem versprach er sich ein großes Auskommen nach den mageren Jahren, die ihn zu den erwähnten Diebstählen verleitet hatten. Godard selbst sollte in einem Interview mit Jean Collet von 1963 retrospektiv sagen, dass die Intention, einen Film über die Staumauer zu drehen, von Beginn an vorhanden war: »Je m'étais engagé comme ouvrier sur un barrage, avec l'objectif d'économiser de l'argent pour faire un film sur le barrage. J'espérais vendre ce film ensuite pour revenir à Paris. Ce fut *Opération Béton*.«¹⁸⁵ Diese Selbstaussage passt zu Laubschers oben zitiertem Brief. Gemäß Richard Brody kam Godard die Idee für ein Filmprojekt während des ersten Arbeitseinsatzes: »While working on the dam, Godard conceived the idea of making a film about it, and when his contract came to an end, Godard sought to re-enlist

[ABB. 13] Jean-Luc Godards Brief an Jean-Pierre Laubscher vom 14. Januar 1953, abgedruckt in der Spezialausgabe der Tageszeitung *Tribune de Lausanne* vom 29. September 1961 anlässlich der Fertigstellung der Staumauer.

184 Laubscher 1970, S. 53.

185 Jean Collet, »Entretien avec Jean-Luc Godard«, in: Ders. (Hg.), *Jean-Luc Godard*, Paris, Éditions Seghers, 1963, S. 95–111, hier S. 97.

with the project in mind.«¹⁸⁶ So formulierte Godard in einem an Laub-scher gerichteten Schreiben [ABB. 13] vom 14. Januar 1954 konkret die Bitte um Wiedereinstellung für einen Posten; möglichst fernab von der harten Baustellenarbeit und in einem geschützten Innenraum, um seinen ersten Film inmitten des Geschehens zu kreieren. Diesen wollte er explizit mit seinem adressierten Freund und Arbeitsvermittler angehen, da dieser mehr Arbeitererfahrungen auf der Baustelle gesammelt hatte und dazu Godards Literaturinteresse teilte.

»14 janvier

Mon cher Jean Pierre,

est-ce qu'il est possible que je trouve quelque chose à la Dixence dès la fin de janvier ? au Chargeur, ou à Praz-Fleuri, peut me chaut. Est-il possible de trouver une place quelconque au bureau des pensions, du logement, ou chez ce délégué social ? Surtout, est-ce que cela ne t'ennuie pas de faire ces quelques coups de téléphone ?

Indépendamment du fait que j'y travaillerai, je t'ai dit mon intention de tourner un film sur la Dixence. Je le tournerai en 16 mm noir et blanc, un beau jour, car la T.V. anglaise m'achètera ce 16 mm. Mais si la Dixence SA. est disposée à donner 5 à 6 000 frs pour faire un documentaire en bonne et due forme, je peux le faire en 35 mm.

Ce que je pensais faire, est de faire mon film en 16 mm pour lequel j'ai un débouché et de le montrer aux grosses légumes de la Dixence SA, voir s'ils en veulent un plus beau.

Qu'en penses-tu ? Car comme tu connais le chantier mieux que moi, nous le ferons ensemble.

bien à toi, en attendant ta réponse Jean luc Goddard [sic!]

80 la Sallaz Lausanne «¹⁸⁷

Godards kühne Ambitionen und gleichzeitige Pragmatik hinsichtlich der Filmproduktion können nicht hoch genug eingeschätzt werden. Denn bisher hatte er lediglich als Filmkritiker, gelegentlich durch die Übernahme von kleinen Rollen¹⁸⁸ und am Schneidetisch für Filmprojekte des Produ-

186 Brody 2008, S. 32.

187 *Tribune de Lausanne* vom 29. September 1961 anlässlich der Fertigstellung der Staumauer. Die Kopie des Briefs wurde ebenfalls anlässlich der Godard-Retrospektive in der Cinémathèque suisse in Lausanne in der Zeitung abgedruckt: Pierre Hugli, »Jean-Luc Godard à la Cinémathèque malhonnêteté d'un monomaniaque«, in: *Gazette de Lausanne*, 17. – 18. 11. 1984, S. 5.

188 Filme, in denen Godard kurz auftrat, sind Jacques Rivettes *Le Quadrille* (FR 1950) und Eric Rohmers Kurzfilm *Charlotte et son steak* (FR 1961). Später folgten, unter anderen, Auftritte in Rivettes *Le Coup du berger* (FR 1956), *Paris nous appartient* (FR 1961) und in Agnès Vardas *Cléo de 5 à 7* (FR 1961). Auch in seinen frühen eigenen Produktionen sollte er Cameo-Auftritte haben, so beispielsweise in *À bout de souffle* (FR 1960) oder

zenten Pierre Braunberger¹⁸⁹ die Filmwelt in ihrer Ästhetik und bezüglich ihrer Produktionsbedingungen erschlossen. Er hatte noch keine praktischen Erfahrungen als Regisseur gesammelt. In dem Brief gingen diese Kenntnisse eine Verbindung mit Godards ambitioniert formulierten Zielen ein, die er letztlich erreichen sollte. Er ging offenbar vorerst davon aus, zwei Filme zu produzieren. Bei der günstiger und weniger aufwändig zu produzierenden 16 mm-Version war er sich sicher, einen Absatzmarkt zu haben, entweder bei der im Bereich Fernsehen fortschrittlichsten europäischen TV-Nation Großbritannien mit der BBC oder in Godards Idealvorstellung direkt bei der Chefetage der Grande Dixence SA. Diese sollte aufgrund des ersten Films davon überzeugt werden, eine Version in 35 mm, damit im Kinoformat zu finanzieren. Godard schaffte jedoch durch die Aktivierung seines Netzwerks gleich den angestrebten 35 mm-Film in Eigenregie zu drehen und die Grande Dixence SA auf direktem Wege als Käuferin zu gewinnen.¹⁹⁰ Godards Plan war nicht eine Produktion im Sinne der ›actualités‹ für das ausländische Fernsehen, sondern ein erster Film in Kinoqualität und das Einkommen durch dessen Verkauf. Rückblickend, angesichts der geringen Rezeption des Werks in der Filmgeschichte, stellte der Film weniger einen nachhaltigen Gewinn für sein Portfolio dar, als einen kurzfristigen für sein Portemonnaie, ermöglichte ihm das Honorar doch, sein Ziel, Kino zu machen, weiterzuverfolgen. Rhetorisch mag die angekündigte Ambition des Filmkenners, mit der BBC zu arbeiten, dem Verkaufserfolg gedient haben. Denn die Entscheidungsträger:innen der Grande Dixence SA sollten spüren, wie ernst ihm sein Filmprojekt war, das qualitativ hochstehend sein und sich für den Kauf anbieten sollte – so wohl Godards Kalkül. Gleichzeitig war er sich bewusst, dass ein Film über das spektakuläre Bauprojekt für die größte Staumauer weltweit auch internationale Käuferschaft finden könnte. Diese Überlegungen machte sich Godard notabene in jenem Jahr 1954, in dem François Truffaut in den *Cahiers du cinéma* seinen berühmt gewordenen Artikel *Une certaine tendance du cinéma français*¹⁹¹ als Plädoyer für die Autor:innenschaft publizieren sollte, entgegen der bloßen *mise en scène* von Drehbüchern.

Es war vorerst der eigene Lohn durch seine Tätigkeit auf der Baustelle während den Sommermonaten 1953 und 1954 über das ganze Jahr hinweg,¹⁹² den Godard in sein ambitioniertes erstes Filmprojekt investierte.

in *Le Mépris* (FR/IT 1963), bis er in *King Lear* (USA/Bahamas 1987) und *Soigne ta droite* (FR 1987) Hauptrollen übernahm.

189 Bergala/Godard 1985, S. 14.

190 Vgl. Brody 2008, S. 33.

191 François Truffaut, »Une certaine tendance du cinéma français«, in: *Cahiers du cinéma*, 51 (1954), S. 15–19.

192 Vgl. Baecque 2010, S. 41–43.

Im Wechsel mit seinen zwei Kollegen legte er 12 Stunden-Schichten während zehn Tagen ein, um danach an 20 freien Tagen zwischen Lausanne und Genf zu leben und Zeit für die Entwicklung seiner Filmidee zu finden. Mit Sicherheit war es erst die Motivation für sein Filmprojekt, die Godards exzessive Arbeitsweise auf der größten Baustelle der Schweiz auslöste. Sein Budget hätte dennoch die Kosten der Ausleihgebühr für eine 35 mm-Kamera überstiegen. Sein Freundeskreis ermöglichte ihm indes die unentgeltliche Nutzung, was sein Assistent Roland Tolmatchoff, der über eine Garage auf der Baustelle verfügte,¹⁹³ organisierte. Der Hinweis von Jean-Bernard Menou, der ab dem Kurzfilm *Lettre à Freddy Buache* (CH/FR 1982) für mehreren Godard-Filmproduktionen hinter der Kamera stand, erscheint dennoch wesentlich: Es ist anzunehmen, dass zumindest teilweise Aufnahmen – etwa diese in schwindelerregender Höhe, um die Funktion von und Arbeit am Kabelkran wiederzugeben – mit einer kleineren, leichteren 16 mm-Kamera gemacht und später auf 35 mm umkopiert wurden.¹⁹⁴

Bezeichnend ist, auf wen Godards Wahl mit dem Schweizer Kameramann fiel. Adrien Porchet (1907–2008) folgte nach seinen Lehrjahren in Fotografie und Film in den USA und in der Schweiz sowie seiner Tätigkeit als Kameraassistent in Paris seinem international tätigen Vater Arthur-Adrien Porchet (1879–1956)¹⁹⁵ nach Barcelona. Zusammen mit seinem Bruder Robert waren sie dort Anfang der 1930er Jahre mit der Firma Phocéa Film an der Einrichtung des ersten spanischen Tonstudios und an der Realisierung erster Tonfilme beteiligt. Nach dem Ausbruch des Bürgerkrieges drehten die Porchets an der Front von Aragon rund ein Dutzend »actualités de guerre«, die 1936–1937 von der SIE Films, der Filmabteilung der Gewerkschaft Confederación Nacional del Trabajo, produziert wurden. Des Weiteren arbeitete Adrien Porchet in dieser Zeit an Dokumentar- und Propagandafilmen mit.¹⁹⁶ Er war als Kameramann, den Roland

193 Vgl. MacCabe 2003, S. 83f.

194 Jean-Bernard Menoud (Radio Télévision Suisse RTS) im Gespräch, Genf, 07.12.2017 (AJM).

195 Arthur-Adrien Porchet genoss nach seiner Ausbildung zum Fotografen in Genf eine Weiterbildung zum Kinematografen bei den Brüdern Auguste und Louis Lumière in Lyon, arbeitete in den USA, später in der Schweiz, unter anderem für die erste *Schweizer Filmwochenschau*, gründete ein Filmstudio und -labor in Genf, beteiligte sich in den 1930ern mit seinen Söhnen in Barcelona am Aufbau des ersten spanischen Tonstudios, war danach tätig als Kameramann, Produzent und Regisseur in Frankreich und schließlich in der Schweiz. Vgl. Roland Cosandey, »Notices«, in: 19–39: *La Suisse romande entre les deux guerres*, Lausanne, Payot, 1986, S. 239–271, hier S. 239; Michel Gautier, Porchet, Arthur-Adrien, in: *Historisches Lexikon der Schweiz*, 29.09.2010, <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D9218.php>. Vgl. dazu auch Baecque 2010, S. 71f.

196 Vgl. Cosandey 1986, S. 241; Michael Gautier, Porchet, Adrien, in: *Historisches Lexikon der Schweiz*, 29.09.2010, <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D9217.php>; Freddy Buache, *Le Cinéma suisse: 1898–1998*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1998, S. 478.

Cosandey mit dem »type de l'opérateur complet« vergleicht, seines politischen Aktivismus vorerst gar nicht bewusst:

»Entraîné aux extérieurs – les caméramen suisses étaient engagés par les équipes étrangères venues sur place pour »faire la neige«, élément dont ils maîtrisaient les difficultés de photogénie –, pratiquant le studio à l'étranger surtout, il se retrouve en Espagne cameraman de guerre du côté républicain, par goût du risque avant de réaliser qu'il œuvre pour une cause.«¹⁹⁷

Adrien Porchet gehörte derjenigen Berufsgruppe an, der insbesondere durch die Produktion von *Ciné-Journals* Bewunderung entgegengebracht wurde. So war ihr schnelles, präzises Arbeiten nicht selten extrem gefährlichen Situationen ausgesetzt:

»Comme en témoigne l'iconographie de la presse populaire de l'époque, jusqu'à notre *Illustré*, le reporter cinématographique, dont la présence est associée à la vitesse – automobiles et avions – et à l'événement d'exception, jouit dans les années 30 d'un prestige particulier, en même temps que les actualités filmées sont à leur apogée.«¹⁹⁸

Die Erfahrungen aus den spanischen Jahren im Dienste der anarchistischen Filmproduktion, die gegen das Franco-Regime stand, ließ Porchet nach seiner Rückkehr in die Schweiz in den Dokumentarfilm *Unsere Armee/Notre Armée* (CH 1939) über die Landesverteidigung der schweizerischen Eidgenossenschaft einfließen.¹⁹⁹ Nachdem er während des Zweiten Weltkriegs neben seiner Tätigkeit als Kameramann Dokumentarfilme und Fernsehreportagen realisiert hatte, gründete Porchet 1952 zusammen mit Ferdinand Reymond, ebenfalls Kameramann, die heute noch bestehende Genfer Produktionsfirma Actua Films SA. *Opération »Béton«* zählte zu ihren frühen Produktionen.²⁰⁰ Wie mit dem später für zahlreiche Filme engagierten und dadurch berühmt gewordenen Raoul Coutard –

197 Cosandey 1986, S. 255.

198 Ebd.

199 Der Film entstand unter der Federführung des Eidgenössischen Militärdepartements und wurde von der Monopole Films SA, Zürich produziert. Die Premiere 1939 im Lausanner Kino Métropole wurde vom Bundesrat und damals noch Colonel Guisan besucht und im Radio übertragen. Vgl. ebd., S. 256f.

200 Vgl. Gautier 2010; Valérie Drechsler, »Les services de production et de transmission audiovisuelle en constante évolution«, in: *Geneva Business News*, o.S., 02.05.2016, & <https://www.gbnews.ch/les-services-de-production-et-de-transmission-audiovisuelle-en-constante-evolution/>. Das Kerngeschäft von Actua Films SA besteht seit der Gründung darin, Fernsehstationen mit Produktionen und Übertragungen insbesondere im Bereich Nachrichten und Veranstaltungen zu beliefern. Die private Firma war Pionierin in der Satellitenübertragung, insbesondere in der Anwendung von SNG-Satelliten. SNG steht für »Satellite News Gathering«, damit werden mit Satelliten ausgerüstete Fahrzeuge bezeichnet. Die Firma gilt im Bereich der digitalen Produktion und Distribution als »acteur de références«. Vgl. ebd., o.S.

der Chemieingenieur, der im Indochinakrieg vom Feldwebel (*sergent*) zum Kriegsfotografen wechselte und sich so eine genauso schnelle wie exakte Arbeitsweise aneignete –²⁰¹ arbeitete Godard mit Adrien Porchet also bereits für seinen ersten Film mit einem Kameramann zusammen, der für *Opération »Béton«* offenbar die idealen Kompetenzen mitbrachte. Godard profitierte nicht nur von Porchets Lebens- und Berufserfahrung und der damit verbundenen effizienten Arbeitsweise beim Filmen komplizierter Manöver in anspruchsvollem Terrain. Porchet war zudem Inhaber einer Produktionsfirma, die mit ihrer Spezialisierung und dem technischen Know-how bereits damals »un acteur incontournable en Suisse pour la production et la transmission audiovisuelle« war.²⁰² Mit der Filmarbeit im Gebirge hatte sich Porchet schon früh vertraut gemacht, fungierte er doch 1927 als Kameraassistent auf dem Gornergrat-Gipfel für den Spielfilm *Le Prince de la rue*.²⁰³ Angesichts der folgenden Würdigung Adrien Porchets in der Spezialnummer *El cine y la guerra* des *Boletín film* von 1937 kommt Godards Titelwahl und der als Militäroperation dargestellten Präsentation der Betonproduktion von *Opération »Béton«* nochmals besondere Bedeutung zu:

»Plus d'une fois ces opérateurs héroïques et pleins d'abnégation ont combattu comme des vrais soldats, oubliant la mission particulière pour laquelle ils avaient été envoyés sur le front. Et nous ne saurions omettre de mentionner tout spécialement la personne d'Adrien Porchet dont le comportement en terre d'Aragon, en particulier pendant la prise de Sietamo, lui valut le surnom d'opérateur-guerrillero«. Quand on écrira l'histoire de la révolution et de la guerre que conduit l'Espagne contre les hordes menées par les militaires félons qui vendirent leur patrie, il faudra évoquer ces courageux »chasseurs d'images« qui risquent leur vie sur les champs de bataille pour leur idéal et pour leur art. Grâce au travail effectué par l'objectif de leur caméra, le monde entier a pu mesurer dans toute sa crudité, dans tout son ré-

201 Siehe Maéva Bérol, Clément Fourment, Emmanuel Fraisse, Till Leprêtre, François Ray u. Aurore Toulon, *Entretien avec Raoul Coutard par les étudiants du département Image de La Fémis*, 11 et 12 mai 2016, Paris, La Fémis, 2017, & https://www.femis.fr/IMG/pdf/entretien_coutard_version_finale_pour_publication.pdf. Jacques Morice, »Raoul Coutard, chef opérateur de la Nouvelle Vague, quitte le cadre«, in: *Télérama*, 09. 11. 2016, aktualisiert am 01. 02. 2018, & <http://www.telerama.fr/cinema/raoul-coutard-le-chef-operateur-de-la-nouvelle-vague-quitte-le-cadre,149878.php>.

202 Drechsler 2016, o. S. Godard sollte wiederholt die Zusammenarbeit mit Technologie-Pionieren eingehen, bekanntes Beispiel ist die in den 1970ern in Grenoble mit Jean-Pierre Beauviala (1937–2019), einem französischen Elektroingenieur, der in der Entwicklung von Kameras und Tonaufnahmegeräten Pionierarbeit leistete.

203 Der Film wurde von seinem Vater Arthur-Adrien Porchet zusammen mit Jacques Béranger produziert. Vgl. Cosandey 1986, S. 255f.

alisme, l'agression barbare perpétrée contre l'Espagne par l'impérialisme étranger et les envahisseurs du fascisme international.«²⁰⁴

Nicht nur das Filmformat von 35 mm zeugt von Godards Anspruch einer technisch professionellen Filmproduktion, sondern auch die Gewährleistung von Direkttonaufzeichnungen vor Ort – eine Seltenheit bei vergleichbaren Dokumentarfilmen der Zeit.²⁰⁵ Mit seinen Erfahrungen im frühen Tonfilm war auch hier Porchet die Idealbesetzung. Um den ›wahren‹ Sound der Bauarbeiten in gebirgigen Höhen einzufangen, nahm Godard das Schleppen schwerer Aufnahmegeräte, die zum Standard in der großen Filmindustrie gehörten, in Kauf. Er meinte zu diesem Unterfangen, das seinem absoluten Wahrheitsanspruch geschuldet war: »A l'époque, c'étaient de grosses valises qu'il fallait trimballer, un sacré boulot. Je suis allé enregistrer tous les bruits, avec un souci fanatique d'authenticité. Pas question de diffuser le bruit d'une rivière qui ne soit pas celle que nous avons filmée. [...]«²⁰⁶ Mit dem Anspruch nach Authentizität und damit Objektivität lässt sich ein Bezug zum ethnografischen Film von Jean Rouch und dem *cinéma vérité* herstellen. Rouch hatte neue technische Möglichkeiten, wie das von Stefan Kudelski in der Schweiz entwickelte tragbare Nagra-Tonbandgerät genutzt, um Umgebungsgeräusche und Interviews über Direktton aufzunehmen.²⁰⁷ Godards Leistung, was die Tonaufnahmen betrifft, würdigt Richard Brody: »He captures with striking clarity the overwhelming sonic energy of the thunderously cascading water, the rush of the wind, and the percussion of industrial noise.«²⁰⁸ Brodys differenzierte Angaben mögen doch erstaunen. Denn zumindest in der für meine Studie betrachteten Version bildet das Rat-

204 N. N. [Editorial], »Los cazadores de imagenes en los frentes de batalla«, in: *Boletín film* [El cine y la guerra], 3 (März 1937), o.S., zit. nach: Cosandey 1986, S. 256, übers. v. R. Cosandey.

205 Zum Vergleich: Viele Schweizer Industriefilme blieben bis in die 1950er Jahre stumm und bis in die 1960er Jahre schwarz-weiß, so Yvonne Zimmermann, die bemerkt, dass sich der Farbtonfilm in der Schweiz erst in den frühen 1960er Jahren als Standard durchgesetzt hat. Vgl. Yvonne Zimmermann, »Was Hollywood für die Amerikaner, ist der Wirtschaftsfilm für die Schweiz«, Anmerkungen zum Industriefilm als Gebrauchsfilm«, in: Vinzenz Hediger u. Patrick Vonderau (Hg.), *Filmische Mittel, industrielle Zwecke, Das Werk des Industriefilms*, Berlin, Vorwerk 8, 2007, S. 54–72, hier S. 68; Zimmermann 2011b, S. 82.

206 Godard-Zitat aus: Douin 1989, S. 109.

207 Siehe Bergala 1998. Tragbare Kameras wurden bereits in den 1920ern produziert, beispielsweise die Pathé-Baby, siehe dazu Cosandey 1986, S. 252. Stephan Kudelski hatte 1951 das Tonbandgerät Nagra I entwickelt und konnte bald die Serienproduktion von Nagra II einleiten. (🔗 <https://www.nagraaudio.com/nagra-history/>). Siehe auch das Forschungsprojekt *Nagra, histoire du cinéma et archéologie des médias sonores en Suisse* (2021–2025) unter der Leitung von Prof. Dr. Benoît Turquety der Section d'histoire et esthétique du cinéma der Universität Lausanne.

208 Brody 2008, S. 33.

tern der verschiedenen Maschinen die Hauptgeräuschkulisse; auch die Funkdurchsagen wurden nachträglich synchronisiert.

Wann genau die Dreharbeiten erfolgt sind, kann aus der in der Cinémathèque suisse nur lückenhaft erhaltenen Brief-Korrespondenz zwischen Godard und Laubscher sowie aus den Godard-Biografien nicht exakt eruiert werden. Gemäß Antoine de Baecque begannen sie Ende Mai 1954 mit der Wiederaufnahme der Bauarbeiten nach den zu kalten Monaten, laut Richard Brody und Colin MacCabe wurden sie nach dem plötzlichen Unfalltod von Godards Mutter Odile Ende April beendet.²⁰⁹ Einigkeit besteht darüber, dass Godard den Film im Herbst 1954 an den Wochenenden in einem Studio in Genf schnitt, wo er jeweils seine Freunde traf und von ihnen beherbergt wurde.

Jean-Pierre Laubscher gehörte unterdessen ebenfalls zu seinen engen Freunden. Er hatte einen Entwurf geliefert für das *voice over*, das er auch selbst sprechen sollte. Neben den Briefkopien finden sich im Cinémathèque suisse-Archiv die ursprünglich vorgesehenen Passagen des Kommentartexts. Das zweiseitige, mit Schreibmaschine verfasste und mit 17. Oktober 1954 datierte Dokument enthält die auf 138 Einstellungen verteilten Textzeilen. Wenige handschriftliche Korrekturen zeugen von einem Überarbeitungsprozess. Gemäß dem Schriftbild und der Unterschrift mit gleicher Tinte können diese weder von Godard noch von Laubscher stammen. Beispielsweise wurde das »t« im Name »Godart« durchgestrichen. Die Signatur mit dem Vornamen »Jean«, der lediglich von einer unlesbaren Initiale des Nachnamens gefolgt wird, könnte auf Jean Follonier hindeuten. Als Sprecher für *Opération »Béton«* hat der Lehrer und Schriftsteller nach eigener Aussage am Drehbuch und an der Ausarbeitung des Kommentartextes mitgewirkt.²¹⁰ Laubschers Seiten ermöglichen einen Vergleich mit den finalen Zeilen im Film. Wenige direkt und einige sinngemäß übernommene Textpassagen weisen

209 Godard erfuhr bei seiner Arbeit durch einen Telefonanruf Laubschers oder seiner Schwester Rachel vom plötzlichen Unfalltod seiner Mutter in der Nacht vom 25. April 1954. (Vgl. Baecque 2010, S. 44). Am 29. April wurde Godard von den Monods, den Familienangehörigen seiner Mutter, davon abgehalten, an der Beerdigung teilzunehmen. Nach einem Abendessen mit Laubscher und dessen Mutter kehrte Godard auf die Baustelle zurück, um den Film zu beenden. Vgl. Brody 2008, S. 33; MacCabe 2003, S. 41.

210 »J'ai écrit le texte de ›L'opération béton‹ en collaboration avec lui. Jean-Luc – nous nous tutoyions – était toujours un petit peu mystérieux. C'est avec beaucoup de plaisir que j'ai écrit le scénario de ›L'opération‹, que Godard a mis en images sans plus me consulter.« (Jean Follonier, zit. nach: Rothen 1968, S. 9). Follonier war im Val d'Hérens geboren und unterrichtete dort von 1938 bis 1963 in Hérérence. Der auch als Journalist tätige Schriftsteller widmete sich in seinen Romanen, Erzählungen und Essais bäuerlichen Lebensweisen und Traditionen im Wallis und deren Konfrontation mit dem Fortschritt. Für sein Werk erhielt er hohe internationale Auszeichnungen. Vgl. <https://www.mediatheque.ch/fr/follonier-jean-673.html>.

darauf hin, dass Godard und Follonier Laubschers Entwurf massiv ausgearbeitet haben. Laubscher hatte darin einen ausführlichen einführenden Teil vorgesehen:

»Il y a partout des montagnes neigeuses qui forment des glaciers, des torrents et des vallées. Mais il n'y a qu'une seule rivière nommée Dixence ... Et sur un point précis du globe, autour de 2'500 mètres d'altitude, d'ici une douzaine d'années, quelques centaines d'hommes auront dressé un mur de béton aussi haut que la tour Eiffel. Chaque année, pendant 6 mois, jour et nuit, ils auront lutté pour gagner la Campagne du Béton, ils auront lutté pour couler chaque jour au moins 5'000 mètres cubes de béton. Ainsi, en une rapide promenade par l'image, nous vous invitons à suivre *la chaîne d'efforts* de cette Campagne du Béton.«²¹¹

Nach diesem Prolog charakterisiert sich Laubschers Version durch kurze, lapidare Erläuterungen der im bewegten Bild zu sehenden Arbeitsschritte. Auffällig ist das den ganzen Text prägende Insistieren auf die aufwändig recherchierten Maß- und Mengenangaben, um die Dimensionen des Projektes zahlenmäßig zu fassen und abermals hervorzuheben. Aristoteles' Dramentheorie Folge leistend, nimmt Laubschers Einführung die Elemente von Ort, Zeit und Handlung vorweg, benennt im Gegensatz zu Godard aber nicht den eigentlichen Kontext, namentlich »le barrage de la ›Grande Dixence««. Weiter wird bei Laubscher explizit auf das Medium Film mit seinem konsekutiven Bildverlauf hingewiesen, was sich besonders gut eignet, den kontinuierlichen Arbeitsprozess der Unternehmung zu vermitteln. Godard sollte die Verortung, den Höhenvergleich mit dem Eiffelturm und die Metapher des Kampfes übernehmen. Die Kampfmetaphorik ist im finalen Film noch gesteigert, indem Godard bekanntlich den Vergleich mit einer Militäroperation zu seinem filmischen Modell kürzte und in den Titel übertrug: Aus Laubschers *LA CAMPAGNE DU BÉTON* wurde Godards *Opération ›Béton«*. Dessen einführender Kommentar erscheint im Film durch zwei Inserts, wodurch ein Prolog ausformuliert wird, auf den erst mit der eigentlichen Handlung Jean Folloniers Erzählerstimme einsetzt. Mit den geschriebenen Worten wird entgegen Laubscher weniger auf das Endprojekt verwiesen, sondern vielmehr auf die Jetztzeit, die mit dem Rattern der die Moräne abtragenden Maschine vor dem Bergpanorama seinen weiteren filmischen Lauf nimmt, was durch Folloniers *off*-Kommentar begleitet wird.

Godards Poesie unterstreicht das riesige Unterfangen und überhöht es sprachlich zuweilen mit einer beträchtlichen Prise Pathos. Dem stehen die oftmals als Sprachbilder ausformulierten Größenvergleiche ge-

211 Laubscher, CS, Dossier CH CS DD1 G001.

genüber, um die genannten, unvorstellbaren Mengenangaben in ein Verhältnis zu setzen. Godard gelang es folglich, auf der Ebene des Kommentartexts, neben den dokumentierenden, sichtbaren Filmbildern, das Potenzial der imaginären Bildwelt zu aktivieren, um die präsentierte, gigantische Unternehmung in vorstellbare Relationen zu übersetzen. Dies vollzog er in Form eines Kurzfilms mit klarem Anfang und Ende. Das Potenzial der bildhaften Sprache wird neben der buchstäblich bildlichen Dokumentation aktiviert. Somit schaffte es Godard, in seiner Ausweitung und Aufwertung des Entwurfs Laubschers, der die Worte in erster Linie als beschreibende Ergänzung zum Gesehenen vorsah, das *voice over* als eigenständige, den Filmbildern komplementäre Ebene auszuarbeiten.

Letztlich beanspruchte Godard die Autorenschaft gänzlich für sich. Jean Follonnier, der am Drehbuch beteiligt war und den Text sprach, ist wie Jean-Pierre Laubscher und Roland Tolmatchoff, der Godard assistierte, nicht in den *credits* aufgeführt: »RÉALISATION DE: JEAN-LUC GODARD, IMAGES DE: ADRIEN PORCHET, PRODUCTION ACTUA-FILMS GENEVE«. Ein Kritiker sprach Godard 30 Jahre später die Fähigkeit zum Drehbuchschreiben gänzlich ab. Dessen Methode der Ausnutzung von Kolleg:innen und der Aneignung kreativer Arbeit Anderer führte der Journalist auf Godards ersten Film zurück:

»Dès son tout premier film [...] Jean-Luc Godard a eu un problème avec le scénario. Ce jeune homme, issu de la grande bourgeoisie française protestante (banque, bijouterie, médecine), vivait d'expédients et faisait le désespoir de ses proches lorsqu'un ami d'alors, Jean-Pierre Laubscher, devenu par la suite écrivain [...] et éditeur, lui trouva du travail et lui fournit le scénario d'un film sur le barrage: cela deviendra le premier court métrage de Godard [...] Et déjà, Godard l'usurpateur pointait l'oreille, en s'attribuant la paternité du scénario (il n'avait, en fait, que le mérite d'avoir rédigé le commentaire). Dans la plupart de ses films, par la suite, on reconnaîtra de tels procédés, un goût de l'appropriation du travail et des idées des autres, un sens aigu de la citation sans guillemets ni référence.«²¹²

Godards *off*-Kommentar weicht stark von Laubschers Entwurf ab, dennoch ist dessen Beitrag zur Filmentstehung zu würdigen. In einem von Godard handschriftlich verfassten 18-seitigen Einstellungsprotokoll, das vom finalen Film abweicht, war offenbar noch ein Vorspann vorgesehen, der alle Beteiligten ausweisen sollte: »Jean-Luc Godard présente un film / sur la construction du barrage de la Grande Dixence / photographie par Adrien Porchet / sonorisation par Georges Dudon / texte de Jean-Pierre

212 Pierre Hugli, »Le scénario de ›Passion‹, Quand Godard filme son impuissance«, in: *24 Heures*, 13. 12. 1984, S. 73.

Laubscher / musique de Wolf[g]ang Mozart / laboratoire: Cinégram SA, Genève.«²¹³

Nicht klassischen Klängen Mozarts, sondern barocker Musik gab Godard letztlich den Vorzug: Der Beginn von Georg Friedrich Händels *Cäcilienode* führt in die erhabene Gebirgswelt ein und wird abgelöst von Johann Sebastian Bachs 3. *Brandenburgischem Konzert in G-Dur* (BWV 1048) für die Begleitung der einzelnen Schritte der Betonarbeiten, um schließlich wieder den feierlichen musikalischen Ausklang für den Ausblick auf das fotomontierte Endresultat zu bilden: Die fertiggestellte Staumauer Grande Dixence. Die barocke Musik setzte Godard im Zusammenspiel und -wirken mit den Textzeilen mit Bedacht und Präzision ein. Die Klänge unterstreichen dabei die Erhabenheit der Bergwelt. Ebenso eröffnen sie den Kontext zur Kirche und rufen den Vergleich des modernen Großbauprojekts mit dem Bau der Kathedralen hervor.²¹⁴ Der Architekturhistoriker Jacques Gubler verweist zu Recht auf die Diskrepanz zwischen diesem Zelebrieren der Betonierarbeiten, das über die Tonebene als Ensemble von Kommentartext und Musikeinsatz vermittelt wird, und den Filmbildern, die insbesondere bei der Entladung des Betons große Gefahren dokumentieren, denen die Bauarbeiter ausgesetzt waren.²¹⁵ Entsprechend bemerkenswert ist, dass 1953 und 1954, in den Jahren also, in denen Godard auf der Baustelle zugegen war, sich die Zeitungsmeldungen über Verletzte und Tote zu häufen begannen.²¹⁶

Godards heroische, filmische Darbietung der reibungslosen Betonarbeiten ließ keine Problemmeldungen zu. Während über ein Zusammenspiel verschiedener Einstellungsgrößen samt Direktaufnahmen die komplexen Betonierarbeiten filmisch erklär- und erlebbar werden, wird am Ende des Films ein (Rück-)Blick auf die fertiggestellte Staumauer aus der Vogelperspektive suggeriert. Die manipulierte Gebirgswelt ist im Film über die Betonproduktion bereits zur Infrastrukturlandschaft geworden.

213 CS, Dossier CH CS DD1 G001. Die mit Kurzbeschreibungen versehenen Einstellungsabfolgen stimmen partiell mit der Endfassung des Films überein, für die Teile umgestellt oder noch weitere Sequenzen hinzugefügt wurden. Im Protokoll für die 146 Einstellungen vermerkte Godard, ob die jeweilige Einstellung mit Musik (»m«) oder Tonaufnahmen (»b« für »bruit«) unterlegt werden sollte. Bei der Einspielung beider Tonkomponenten notierte Godard, welche dominieren sollte (»mb« oder »bm«).

214 Vgl. Laubschers erwähnter Buchtitel *La Dixence cathédrale*.

215 Jacques Gubler im Gespräch am 23. 03. 2018 (AJM).

216 Die Durchsicht der Unfälle und ihrer Ursachen in den Zeitungsmeldungen zeigt, dass losgelöste Steine, wohl durch die Sprengungen und das aufgeweichte Terrain verursacht, Haupttodesursache waren, wobei fast immer einzelne Todesfälle vermeldet werden konnten. Außerdem wurden unter anderem über Lawinenabgänge, Feuer oder ein explodiertes Silo bei Blava berichtet. Es finden sich 1952 und 1953 Meldungen zu bisweilen tödlichen Verletzungen aufgrund des Zusammenstoßes mit Betonkübeln.

RÉCEPTIONS

Zeitgenössische Vermittlungsarbeit im Vergleich

»L'industrie des barrages – si l'on peut dire – présente de curieuses analogies avec celle du cinéma... C'est une découverte à laquelle nous ne nous attendions guère en partant vers les chantiers valaisans. On fait cent projets de films, dont un peut-être se réalise... et le film qu'on finit par tourner ne ressemble parfois que très peu au projet original, soumis qu'il se trouve à des modifications innombrables en cours de travail, pour des raisons variées à l'extrême. Il n'en va guère autrement lorsqu'il s'agit d'édifier des barrages pour exploiter les eaux de nos glaciers sublimes. Certes, les raisons essentielles de la non-réalisation de certains barrages ne sont pas du tout celles qui font renoncer à certains films ; il s'agit de problèmes techniques et non de caprices de vedettes ; de prix de revient du courant produit, et non de budgets de metteurs en scène. Mais, dès qu'il s'agit de questions financières – et même d'amour-propre ! – on retrouve, au fond, dans toutes les œuvres humaines, des éléments curieusement analogues !«²¹⁷

Georges Duplain (1949)

Seinen Erstling *Opération »Béton«* konnte Godard kurz nach Fertigstellung, und wie kühn anvisiert, der Firma Grande Dixence SA verkaufen, die in dem Film offenbar das außerordentliche dokumentarische Potenzial erkannt hatte.²¹⁸ Godards Arbeitseinsatz auf der Baustelle fand mit diesem lukrativen Zusatzverdienst sein Ende, hatte er sich doch ein Auskommen gesichert, das ihn nun ganz auf die Karte Film setzen ließ.

Die breite Bevölkerung erfuhr vom Großbauprojekt über die Presse. So wurde in den Westschweizer Zeitungen *Gazette de Lausanne*, *Journal de Genève* und *Le Nouvel Quotidien* zwischen 1947 und 1954 regelmäßig über den Bau informiert. Dies erfolgte hauptsächlich innerhalb der Berichterstattung über die Schweizer Energiewirtschaft und die Bilanzen der in

217 Georges Duplain, »Energie Valaisanne, Réalisations et projets«, in: *Gazette de Lausanne*, 17. 09. 1949, S. 1.

218 Die Wichtigkeit und Wirkung der Filmvermittlung wurde früh erkannt, denn bereits Anfang 1951 wurde im Genfer *Palais de l'Athénée* im Rahmen eines Vortrags von Eric Choisy Filmmaterial gezeigt, wie das Kinoprogramm verrät: »20 h 30, Athénée: »L'aménagement hydro-électrique de la Grande Dixence« (projections).« [Kinoprogramm], in: *Journal de Genève*, 26. 01. 1951, S. 5. Am Tag darauf wurde in der Zeitung über den Anlass berichtet. Vgl. V., »L'Aménagement hydro-électrique de la Grande Dixence«, in: *Journal de Genève*, 27. 02. 1951, S. 4.

Lausanne ansässigen Firma EOS, die Muttergesellschaft der Grande Dixence SA. Vier Artikel widmeten sich ausführlicher den Bauarbeiten der Staumauer, was jeweils mit einem Plan oder mit Fotografien illustriert wurde.²¹⁹ In den Walliser Zeitungen finden sich in den Jahren 1948 und 1953 zwei längere Artikel.²²⁰ Auffällig ist, dass die Grande Dixence in den deutschsprachigen Zeitungen *Walliser Bote* und *Walliser Volksfreund* bis 1954 lediglich 21 beziehungsweise 32 Mal erwähnt wurde.

Der Film *Opération »Béton«* stellt nicht nur für die Firma Grande Dixence SA ein früh genutztes und bis heute wesentliches Medium dar, welches das Projekt und die Großbaustelle der Staumauer audiovisuell vermittelt. Die entsprechende Infrastruktur für die Projektion war bereits während der Bauzeit vorhanden. Der Film ist ein historisch wie ästhetisch wertvoller Beitrag innerhalb des (audio-)visuellen wie auch literarischen Erbes des Kantons Wallis. *Opération »Béton«* muss als Teil eines – mit Yvonne Zimmermann gesprochen – »Medienverbunds«²²¹ und, wie hier vorgeschlagen wird, als infrastrukturelles Medienensemble verstanden werden. Dieses bestand und besteht weiterhin aus Personen, Bildern, Texten, Institutionen und Technologien wie dem Kino. Mit diesem wird das Grande Dixence-Projekt von damals bis heute mediatisiert. Es schreibt sich so als, insbesondere von der Betreiberfirma vorangetriebene, Erfolgsgeschichte fort. Der früh eingerichtete Kinobetrieb auf den Baustellenstandorten der Grande Dixence, die Personalzeitung *Le Choucas*, Zeitungsberichte, beauftragte Fotografen und publizierte Bildbände mit Begleittexten von Ingenieuren sind Teil der damaligen, vor und während der Bauzeit wirkenden medialen Infrastruktur, die es nun zu beleuchten gilt.

CINÉMA(S)

Filme(n) auf der Grande Dixence-Baustelle

Bereits in den beiden Jahren nach dessen Entstehung wurde Godards Kurzfilm *Opération »Béton«* bei mindestens zwei festlichen Anlässen auf der Baustelle der Grande Dixence präsentiert. Laut der Personalzeitung *Le Choucas* erfolgte die erste Projektion im Herbst 1955 anlässlich der *réunion des rédacteurs romands de journaux d'entreprise*. Der Film wurde den geladenen Gästen, nach der Besprechung von administrativen Be-

219 Bugnion 1948a; Bugnion 1948b; Villy 1951b, S. 7; Choisy 1952, S. 30.

220 Dx., »Le projet d'aménagement de la grande Dixence«, in: *Le Rhône*, 27.02.1948, S. 1; G. R., »Littéralement tombée du ciel à travers le brouillard, la première benne de béton a été coulée à la Grande Dixence«, in: *Le Confédéré*, 05.08.1953, S. 4.

221 Zimmermann 2007, S. 65; Zimmermann 2011b, S. 72.

langen und der Rolle von Unternehmenszeitschriften, während des Mittagessens und so noch vor Begehung der Baustelle vorgeführt: »Durant le déjeuner, qui était offert par le Maître de l'Œuvre, l'opérateur de cinéma passa ›Opération béton‹ sur l'écran, puis nous visitâmes rapidement les installations de Blava et l'érection du barrage lui-même.«²²² Ebenfalls als dem Rundgang vorangestellte audiovisuelle Dokumentation wurde *Opération »Béton«* anlässlich der Ziehung der *Loterie romande* vom 7. Juli 1956 projiziert.²²³ Diesmal handelte es sich um einen weit größeren und namhafteren Kreis von Personen, da eine interkantonale Delegation von Politiker:innen und Journalist:innen zugegen war. Entgegen der eben zitierten nur kurzen Erwähnung sollte diesmal die filmische Leistung besonders hervorgehoben werden. So nannte der Autor die Filmschaffenden mit Namen und wies auf die im Film gebotene sachliche und fesselnde Schilderung der Staumauerbauarbeiten hin:

»Opération béton, bande documentaire tournée sur nos chantiers, donna une vue d'ensemble des travaux de construction du barrage. Nous ne dirons jamais assez combien ce film est tout à l'honneur de ses réalisateurs, Messieurs God[d]ard et Porchet, témoignage à la fois captivant et dépouillé de ce qui se passe des névés de la Rosablancche à l'emplacement du barrage en construction.«²²⁴

Aus Roland Jeanloz' Bericht lässt sich nicht eruieren, wo und wie der Film vorgeführt wurde – angeblich am Standort Blava.²²⁵ Die Nennung von Leinwand und Operateur und die Größe des Anlasses lassen eher auf einen professionellen Kinoinfrastruktur schließen. Eine solche war in der 1954 fertiggestellten, modernen Arbeiterunterkunft *Le Chargeur* am gleichnamigen Standort eingerichtet worden [ABB. 14].

Dieser Infrastruktur für professionelle Filmvorführungen, wie sie Godard bei seinem Aufenthalt vorfand, und wo sein Film wohl gezeigt

222 JFM, »Visites sur nos chantiers«, *Le Choucas*, 3, 16 (Okt. – Nov. 1955), S. 11f., hier S. 12.

223 An der *rencontre des directeurs des PTT* in Martigny ein Jahr später bekamen die Besuchenden *Opération »Béton«* ebenfalls vor dem Baustellenbesuch zu sehen. Aus der Berichterstattung ist nicht ersichtlich, wo die Projektion stattfand. (Vgl. N. N., »Rencontre des directeurs des PTT«, in: *Nouvelliste Valaisan*, 05.06.1957, S. 9; L. B., *Les directeurs de PTT suisses à Sion*, in: *Feuille d'avis du Valais*, 05.06.1957, S. 4). PTT steht für die ehemaligen Post-, Telefon-, und Telegrafengebäude, die heutige Schweizerische Post AG.

224 Roland Jeanloz, »La Loterie romande sur les chantiers de la Grande Dixence«, *Le Choucas*, 4, 20 (Aug. 1956), S. 3. Ein anderer Journalist schrieb dazu: »Un film, ›Opération béton‹, donna une idée complète des gigantesques moyens mis en action pour la construction du plus haut barrage du monde.« Dt., »Avec la Loterie romande à la Grande Dixence«, in: *Le Rhône*, 10.07.1956, S. 10. Vgl. N. N., »Avec la Loterie romande à la Grande Dixence«, in: *Le Rhône*, 10.07.1956, S. 9.

225 Ab 1953 war Jeanloz Vertreter der *Commission Ouvrière*. Vgl. JFM, »Le Service social et son Comité consultatif«, in: *Le Chouca*, 1, 1 (Okt. 1953), S. 5.

wurde, lohnt es sich, mit Blick in die Personalzeitung *Le Choucas* nachzugehen.

Im Bestreben, die Arbeitsbedingungen auf den Grande Dixence-Baustellen anzupassen und zu verbessern, suchte der eingerichtete *service social* frühzeitig anwendbare Modelle, wozu auch die Verbesserung der Lebensbedingungen zählte. Eine Zeitungsmeldung von 1953 über die Bemühungen der Firma EOS macht deutlich, dass die Arbeiter ihre Unterkunft selber bezahlen mussten, Schweizer Mitarbeitende bevorzugte Behandlung genossen und dem Freizeitprogramm besondere Wichtigkeit beigemessen wurde.²²⁶ In seinem Bericht erwähnte der *service social* sein exzellentes Kinoprogramm.²²⁷ Entsprechend hatte sich Jeanloz bereits im Vorfeld das Kinoerlebnis für alle ausgemalt, welches das frühzeitig hoch gelobte zukünftige Gebäude in Le Chargeur bieten würde. Auch hier sollte der Eiffelturm als Vergleichsmaßstab erhalten – diesmal nicht hinsichtlich der Ingenieurleistung, sondern als international ausstrahlende Attraktion:

»Après la Tour Eiffel, le [cinéma] Métropole à Lausanne, nous aurons le Building du Chargeur. Véritable village aérien, il cachera dans ses huit étages, 450 de nos hommes. Une caserne civile quoi! [...] Les plus beaux films défilèrent sur l'écran de notre grande salle.«²²⁸

Das »village aérien« am Standort Le Chargeur war bereits in den 1920er Jahren anlässlich des Baus der ersten Dixence-Staumauer entstanden.²²⁹ Entsprechend gab es in diesem Dorf mit Straßennamen wie der Rue du village,²³⁰ Kantinen, einen Bazar, einen Friseursalon, eine Poststelle und



[ABB. 14] Postkarte: Grande Dixence, Chantier Le Chargeur. Fotograf: Frank Gygli. Aufnahmejahr: circa 1955–1965.

226 »La direction de l'E.O.S. vient de signer avec les secrétaires syndicaux intéressés un avenant au contrat collectif qui assurera aux ouvriers de l'immense chantier une substantielle amélioration. C'est ainsi qu'ils auront droit à deux déplacements mensuels à Sion. Ceux qui resteront au chantier le dimanche auront leur pension payée. Le travail du dimanche sera supprimé. Les Suisses mariés ou soutiens de famille recevront de plus une allocation de ménage de 1 fr. 50 par jour. Des »primes de fidélité« de 100 et 150 fr. seront accordées pour quatre puis six mois de travail consécutif, à partir du 1er mai. On fera enfin l'impossible pour apporter aux ouvriers de saines distractions pour occuper leurs loisirs.« Y. G., »Les conditions de travail améliorées à la Grande Dixence«, in: *Journal de Genève*, 16.05.1953, S. 2.

227 »4) visite au chantier de l'Oberaar«, Besprechungsprotokoll der Sitzung des *comité consultatif social et des loisirs* vom 09.07.1953, S. 7, Archive der Gemeinde Hérémente, zit. nach: Lougan 2000, S. 34.

228 Roland Jeanloz, »Notre futur gratte-ciel!«, in: *Le Choucas*, 1, 3, (Dez. 1953), S. 8.

229 »Au lieu-dit Le Chargeur, un village pour sept cents ouvriers [était] édifié.« Papilloud 1999, S. 21.

230 Vgl. die Legende eines undatierten Fotos von Raymond Schmid, in: Ebd., S. 40.

eine Kapelle. Bereits 1951 wurden einmal wöchentlich Filme gezeigt, die Abbé Moos einführte. Daneben organisierte das *Foyer du département social romand* zum Zeitvertreib verschiedene Spiele wie etwa Tischfußball.²³¹ 1954, im Produktionsjahr von *Opération »Béton«*, wurde der zentrale Standort Le Chargeur beschrieben als eine »petite ville« mit »nombreuses maisons de bois, disposées un peu partout, une place où stationne un car, une chapelle en pierre, un kiosque, une infirmerie, un foyer, un bistro, que sais-je encore ?«²³² Zu den 530 Menschen, die weiterhin in Baracken untergebracht waren, wurde ab 1953 innerhalb von sechs Wintermonaten²³³ das Herzstück des sozialen und kulturellen Lebens gebaut, um eine angemessene Infrastruktur für das Alltagsleben der Arbeiter:innen zu gewährleisten. So wurden im Verlauf des Jahres 1954 die neu gebaute Unterkunft für 450 Mitarbeitende und Räumlichkeiten für diverse Dienstleistungen eingerichtet.²³⁴ Der Walliser Architekt André Perraudin (1915–2013) hatte das neunstöckige Gebäude entworfen, das durch seine moderne Konstruktionsweise mit Stahlprofilen, die mit Isolationsmaterial versehen und mit Leichtmetallelementen verkleidet wurden, einen Kontrapunkt zu den provisorischen Holzbarracken darstellte.²³⁵ Durch ihren Kasernencharakter veranschaulichen diese Arbeiterunterkünfte aus Holz gleich zu Beginn von Godards Film die »opération militaire«. Dagegen ist Le Chargeur, wo Godard relativ komfortabel als Telefonist arbeitete,²³⁶ lediglich in den Flugaufnahmen erkennbar. Der verhältnismäßig luxuriösen Unterkunft wurde umgehend der Name »Ritz« gegeben. Denn der Bau am Fuß der Staumauer bot durch die Verwendung moderner Materialien und die Bauart sowie durch die dort untergebrachten Dienstleistungen noch nie dagewesenen Komfort auf der Baustelle. Jean-Henry Papilloud sah im Gebäude und in dessen Eröffnung denn

231 H. Villy 1951a, S. 3.

232 N. N., »Le »Ritz«, résultat de six mois d'effort«, in: *Le Chouca*, 2, 6 (April 1954), S. 7f., hier S. 7. Auf halbem Wege zwischen Chargeur und Staumauerfuß bauten Arbeiter freiwillig die im Juni 1931 geweihte Kapelle Saint-Jean-Baptiste, die rund 40 Sitzplätze bot. (Vgl. Villy 1951b, S. 7; Papilloud 1999, S. 21). Eindrücklich und ausführlicher beschreibt Jeanloz Anfang 1956 die »Arbeiterdörfer«, die er mit den suburbanen Siedlungen im Talboden und im Flachland verglich. Roland Jeanloz, »L'hôpital du Chargeur, Service sanitaire et médical des chantiers de la Grande Dixence«, in: *Le Choucas*, 18 (Jan. – April 1956), S. 8–12, hier S. 8.

233 Vgl. Franz Gygli u. Emmanuel Berreau, *La Grande Dixence*, hg. v. Franz Gygli, Martigny, o. J., S. 32.

234 »Il faut songer à l'habitation de 1500 personnes entre 2.200 et 2.700 mètres d'altitude, dans ce cadre rude, dénué d'arbres, parmi les rochers qu'il faut faire sauter à la dynamite en vue d'obtenir des emplacements habitables.« N. N. 1954, S. 7.

235 Vgl. Gygli/Berreau o. J., S. 32.; N. N., »Personalhaus beim Kraftwerkbau der Grande Dixence/Wallis«, in: *Bauen + Wohnen*, 9, 4 (1955), S. 255–258.

236 Vgl. Laubscher 1970, S. 53.

auch einen Bruch mit der »tradition des baraquements provisoires«,²³⁷ was als Modernisierungsschub auf der Hochgebirgsbaustelle gedeutet werden kann. Unter den Räumlichkeiten für unterschiedliche Dienstleistungen befanden sich das geplante Kino in einem Mehrzwecksaal, den Frank Gygli als einen Theatersaal mit 350 Sitzplätzen beschreibt.²³⁸ Das Kinoerlebnis in entsprechender Architektur gehörte offenbar zu einer zeitgemäßen (Arbeiter:innen-)Siedlung, die einer Kleinstadt glich, insofern der Ort deren Annehmlichkeiten in Miniaturform bieten sollte:

»Au rez-de-chaussée sera disposée à l'est une grande salle occupant une surface de 33 m., sur 12.50 m. sur 2 étages, avec une scène de théâtre et un écran de cinéma. Cette grande salle pourra être utilisée à d'autres fins telles que réfectoire, salle de banquets, cérémonies, etc. Le restaurant des visiteurs et la chaufferie seront installés dans la partie ouest du bâtiment. Le premier étage, qui n'occupera que la moitié de la surface de la construction sera réservé aux aumôneries et au service social et des loisirs, avec bureaux, bibliothèque, salle de lecture, salle de jeux, salle de conférences ou de séances et cabine de l'opérateur, munie d'un appareil de cinéma fixe (lampe à arc). Au deuxième étage, avec accès direct de la route, nous aurons le coiffeur, [...]. A eux et à leurs ouvriers, nous adressons nos vives félicitations d'avoir réalisé, en plein hiver, cette œuvre peu ordinaire : le plus haut >gratte-ciel< du monde ! selon la >Nouvelle Revue< de Lausanne, du 19 mars 1954.«²³⁹

Keine zwei Jahre nach der Eröffnung des Kinos im »Ritz« wurde bereits der Wunsch geäußert, auch im höher gelegenen Baustellenstandort Prafleuri ein solches einzurichten:

»Le service social et des loisirs exprime sa reconnaissance au Maître de l'Œuvre d'avoir accepté ses vues sur la nécessité de créer une salle de cinéma, réunions, jeux et spectacles à Prafleuri. Cette nouvelle construction sera également affectée aux services religieux ou aux réceptions. Intérieurement, elle comprendra un hall d'entrée, une cabine de projection équipée d'un appareil fixe de 35 mm., et deux toilettes. La salle, de 6,50 × 15,60 × 3 m. de vide, recevra un mobilier composé de 10 tables à charnière et pied à bascule de 80 chaises. Nos amis de Prafleuri méritaient bien cela.«²⁴⁰

Elisabeth Logean berichtet als einzige von vier Baustellenstandorten, die alle über eine Kineinrichtung verfügten: »Chaque semaine, plusieurs séances de cinéma sont diffusées dans les différents chantiers à savoir

237 Papilloud 1999, S. 17.

238 Vgl. Gygli/Berreau, o.J., S. 32. Offenbar diente der Raum gleichzeitig als Kantine. Siehe Papilloud 1999, S. 131.

239 N. N. 1954, S. 7.

240 JFM, »DU NOUVEAU !«, in: *Le Choucas*, 3, 16 (Okt. – Nov. 1955), S. 7f., hier S. 7.

au Chargeur, à Blava et à Prafleuri ainsi qu'au Mess; le prix d'entrée est fixé à un franc cinquante.«²⁴¹

Der Bedarf nach einem Kino auf der damals höchst gelegenen Großbaustelle der Schweiz wurde bereits im Oktober 1953 in der ersten Ausgabe der Firmenzeitung *Le Choucas* geschildert. Diese erste Nummer des offiziellen, internen Informationsorgans der Grande Dixence SA wurde genutzt, um die Verpflichtungen und Bestrebungen des *service social et son comité consultatif*, die Körperschaft, die auch *Le Choucas* publizierte, vorzustellen. Der Sozialdienst kümmerte sich demzufolge zusammen mit der *commission d'ouvrière* um Arbeiteranliegen, wie die Verbesserung der Unfall- und Krankenversicherung, die »manière la plus humaine« im Umgang mit Todesfällen wie um die Gewährung von Freizeitbeschäftigungen und deren Einrichtungen. Dazu zählten neben einer Bibliothek und einem Fußballclub die Möglichkeit von Filmvorführungen in 35 mm. Die drei Organe verfolgten »une volonté commune, celle d'éduquer l'ouvrier, de l'assurer dans son travail et dans sa vie, mais également [...] de le divertir durant son séjour à la Grande Dixence.«²⁴² Logeans eingehendere Untersuchung der drei von der Firma Grande Dixence SA finanzierten Körperschaften, bestehend aus *service social et son comité consultatif*, *commission d'ouvrière* und Zeitung *Le Choucas*, offenbart »une politique d'entreprise pratiquée dans les années 50, qui oscille entre intérêt patronal évident et philanthropie sincère.«²⁴³ Die gezielte Aufgabe der Personalzeitung war es, zu koordinieren und informieren. Die Mitarbeitenden erfuhren darin, wie die Arbeiten vorangingen, welche Schritte innerhalb des Bauprojekts vollzogen waren und welche als nächstes vorgenommen wurden. Diese Berichterstattung verlieh den täglichen Anstrengungen, die jeder einzelne erlebte, Sinn.²⁴⁴ Die Zeitschrift war ebenfalls ein wesentliches Instrument für die Bildung eines Gemeinschaftsgefühls in der gesamten Belegschaft.²⁴⁵ Dazu gehörte das Zelebrieren gemeinsamer Errungenschaften auf der Baustelle und das Informieren über Freizeitaktivitäten, darunter die Kinoerlebnisse.

241 Logean 2000, S. 52. Vgl. dazu auch ebd., S. 25.

242 Ebd., S. 43.

243 Ebd., S. 10.

244 Logean 2000, S. 40.

245 Diese Einheit wurde auch an Feierlichkeiten und in den über diese berichtenden Zeitungsmeldungen wiederholt betont, beispielsweise anlässlich des Fests der Heiligen Barbara, Schutzheilige der Bergarbeiter:innen: »La direction des travaux de Grande Dixence S.A. et Consortium de Construction du Barrage de la Grande Dixence, ingénieurs, employés et ouvriers sauront montrer ce jour-là qu'ils forment un seul et unique corps chargé d'ériger un grand œuvre qui, déjà cette année, a été commencé avec la mise en place du béton de fondation.« J. F. M., »La Sainte-Barbe à la Dixence«, in: *Journal de Genève*, 02. 12. 1953, S. 2.

In der September-Ausgabe von 1954 äußerte sich Roland Jeanloz begeistert über die Möglichkeit, den Film *Terre valaisanne* des Walliser Filmemachers Roland Muller (1908–1969) auf der Baustelle präsentieren zu können. Muller hatte 1953 am Filmfestival in Cannes den Preis für den besten Amateurfilm erhalten: »M. Roland Muller, de Sierre, auteur de ›Terre valaisanne‹, entouré de ses collaborateurs et amis Jean Daetwyler (musique), Aloys Theytaz (texte) a eu l'extrême délicatesse de présenter son chef-d'œuvre aux chefs et ouvriers des hauts chantiers de la Grande Dixence.«²⁴⁶ Dass dieser »solide fils de la vallée, le blasé des films excentriques«²⁴⁷ ebenfalls die Intention hegte, einen Film über die Grande Dixence zu drehen, mochte Godard zur Anwendung professionellerer Technik und zur schnellen Umsetzung angetrieben haben. Mullers vermeintliches Konkurrenzwerk mit dem Titel *Barrage* wurde jedoch erst 1959 veröffentlicht.²⁴⁸ Doch schon zuvor sorgten seine Filme, offenbar in Farbe, anlässlich eines Fests erneut für Begeisterung: »Quant à Rol[li]and Muller, il nous présenta quatre films qui rencontrèrent un immense succès auprès des spectateurs. ›Sortie d'église‹ et ›Au pays du soleik‹ furent particulièrement appréciés avec leurs couleurs si vraies ... le Valais tout entier nous parlait.«²⁴⁹ Diese Lobrede auf einen heimischen Künstler steht der Einordnung von Mullers Talent durch Freddy Buache entgegen. Er hielt den Walliser für einen regionalen Amateurfilmer, welcher der hohen Kunst und damit den hohen künstlerischen Maßstäben des Kinos nicht gewachsen gewesen sei:

»Avec *Barrage* (1959) [...] il organise le documentaire sur la construction du barrage de la Grande Dixence [...] autour d'une mince intrigue mélodramatique et dévoile, de la sorte, les limites étroites de son talent strictement régionaliste qui pouvait émouvoir aux larmes ou stupéfier les populations par la netteté des images mais qui en dépit de sa sincérité, ne pouvait s'imposer au niveau de l'écriture spécifique du septième art.«²⁵⁰

Die Belegschaft selbst wiederum äußerte bereits früh Kritik am Grande Dixence-Kinoprogramm. Deshalb war im November 1954 eine Klarstellung nötig. Der entsprechende Artikel macht auf all die finanziellen und körperlichen Aufwände aufmerksam, die erbracht werden mussten, um den Bauarbeitern und weiteren Angestellten im Hochgebirge sieben Filme pro Woche vorführen zu können. Auch wenn der Verant-

246 Roland Jeanloz, »Un film pas comme les autres«, in: *Le Chouca*, 2, 9 (1954), S. 6.

247 Ebd.

248 Vgl. Baecque 2010, S. 72. Der Film hatte am 26. Februar 1959 in Lausanne Premiere. Vgl. N. N., »Petits propos siérois«, in: *Le Nouvelliste Valaisan*, 21. – 22. 02. 1959, S. 9.

249 JFM u. Roland Jeanloz, »La Grande Dixence s'amuse ...«, in: *Le Choucas*, 17 (Dez. 1955).

250 Freddy Buache, *Le Cinéma suisse*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1974, S. 110.

wortliche und Autor des Artikels angesichts der nicht ausreichenden Subventionierung durch die Grande Dixence SA und die absichtlich niedrig gehaltenen und damit für alle erschwinglichen Eintrittspreise noch ein Verlustgeschäft betrieb, hegte er Ausbaupläne, die dem Kino der Walliser Hauptstadt in nichts nachstehen sollten: »Quant à la grande salle du ›Ritz‹, j'espère qu'il sera bientôt possible d'y installer un appareil à lampe à arc ainsi qu'un grand écran de 3 m. sur 4 m.... alors, ce sera vraiment comme à Sion... mieux encore, peut-être!«²⁵¹ 1955 berichtet derselbe Autor über die Auswahl der wöchentlich gezeigten Filme, die aus Westernfilmen, Revuen, Musikkomödien, Krimis und Abenteuerfilmen bestand. Außerdem sei der große Saal mit Lautsprechern und die »cabine de l'opérateur« mit einem Mikrophon ausgestattet worden, wodurch »[u]ne musique entraînante et variée« alsbald »les entr'actes des séances de cinéma«²⁵² bereicherte. In der 25. Ausgabe von *Le Choucas* widmete Roland Jeanloz unter dem Titel *Devant l'écran* einen ganzen Artikel dem Potenzial und der Bedeutung des Kinos und welches Engagement eingesetzt wurde, um dem Grande Dixence-Publikum ein ausgewähltes Programm zu bieten. Jeanloz hatte laut eigenen Angaben seine Affinität fürs Kino auf die Grande Dixence-Baustellen mitgebracht. Dort wollte er den Angestellten ›richtiges Kino‹ bieten und stellte nach drei Jahren fest, dass sich in der Arbeiter:innenschaft ein Kino- und Filmbewusstsein herausgebildet hatte:

»Au début de la construction de la Grande Dixence, bon nombre d'hommes ignoraient le cinéma. La vie d'un paysan de montagne n'est pas faite des loisirs de l'ouvrier des villes. Progressivement, lentement, nos hommes en sont venus à se forger un critère de jugement à l'égard des films que nous leur présentons. Certes, les bandes ›cowboys‹, les westerns classiques ont toujours leur public. Mais, derrière le mouvement, la couleur, le vernis propre à tout film, l'homme recherche la beauté du jeu, tente la découverte d'un artiste, reconstitue un scénario à l'image de sa vie de rude travailleur montagnard. Il est des acteurs qui ne le trompent jamais, des situations qu'il apprécie et qu'il détaille. Il devient un jury avisé, parfois impitoyable, rarement partial. Autrement dit, il aime ses films et attend du service social un choix judicieux et complet. [...] En résumé, le cinéma est un peu l'œil de notre civilisation. [...] Sur les écrans, transposée, notre propre vie défile... Allons au cinéma; mais choisissons nos films. Un spectacle doit nous divertir, nous détendre, nous instruire mais non nous intoxiquer. C'est le rôle de ce noble art.«²⁵³

251 JFM, »Le cinéma sur le chantier!«, in: *Le Choucas*, 2, 10 (Nov. 1954), S. 9.

252 JFM, »DU NOUVEAU!«, in: *Le Choucas*, 3, 16 (Okt. – Nov. 1955), S. 7f., hier S. 7.

253 Roland Jeanloz, »Devant l'écran (suite)«, in: *Le Choucas*, 5, 26 (Juli – Aug. 1957), S. 8.

Die zwar wenigen Nachweise machen deutlich, dass sich die zwei dem *service social* angehörigen und regelmäßig für *Le Choucas* schreibenden Roland Jeanloz und der Autor mit dem Kürzel JFM für das Kino als Kulturgut, das den Baustellenmitarbeitenden zugänglich gemacht werden sollte, in Praxis und quasi Theorie stark machten. Immerhin konnte Jeanloz 1957 berichten, dass jährlich rund hundert 35 mm-Filme auf den Grande Dixence-Baustellen gezeigt worden waren.²⁵⁴ Die Infrastruktur ermöglichte leitendem Personal sowie den Mitarbeiter:innen auch Filme des erwähnten Wallisers Roland Muller zu projizieren, da offenbar Werke über die Naturgewalten des eigenen Kantons besonders geschätzt wurden. Dem Bewusstsein für das Medium Film und dessen visuelle wie unterhaltende Qualitäten wurde in dem Sinne Rechnung getragen, als jeder Baustellenstandort Filme zeigte.²⁵⁵ Dabei befand sich gemäß den Berichten in *Le Choucas* bei Le Chargeur mit Sicherheit die technisch fortschrittlichste Kinovorrichtung.

Es liegt nahe, dass die Firma Grande Dixence SA, die erst 1955 und damit ein Jahr nach Godards Filmaufnahmen in der eigenen Personalzeitung den Fortgang der Arbeiten ausführlich besprach und mit Fotografien dokumentierte, ein großes Interesse an *Opération »Béton«* hatte.²⁵⁶ Das komplexe Ensemble von Installationen und perfekt getakteten Arbeitsvorgängen – durchgeführt in engstem Zusammenwirken zwischen Menschen und Maschine und bei oft schweren Wetterbedingungen im Hochgebirge – konnte neuerdings durch diesen Kurzfilm einem großen Publikum in beeindruckender Kinoqualität vorgeführt werden.

254 Ebd.

255 Vgl. Logean 2000, S. 25 u. 52.

256 Auch die im Rahmen dieser Arbeit konsultierten französischsprachigen Walliser Zeitungen berichteten erst im August 1955 ausführlicher über die Arbeiten auf der Grande Dixence-Baustelle. Vgl. dazu: f.-g. g., »En coulant 6.500 m³ de béton en un jour un record du monde a été battu à Blava«, in: *Feuille d'avis du Valais*, 26.08.1955, S. 2; j., »Excursion dans le gigantesque, Sur les chantiers de la Superdixence tout échappe aux comparaisons«, in: *Nouvelliste Valaisan*, 29.08.1955, 1.; g. r., »Grande Dixence«, in: *Confédéré*, 09.09.1955, S. 2; N. N., »état des travaux à la Grande Dixence«, in: *Confédéré*, 28.03.1956, S. 8. Ein Zwischenbericht des *Conseil d'administration de la Grande Dixence SA* über den Fortgang der Arbeiten wurde Ende September 1955 publiziert, vgl. N. N., »Grande Dixence?«, in: *Feuille d'avis du Valais*, 29.03.1956, S. 8.

ENTREPRISES

Die Personalzeitung *Le Choucas*²⁵⁷

Es ist nicht nachweisbar, ob *Opération »Béton«* neben den dokumentierten Veranstaltungen der *réunion des rédacteurs romands de journaux d'entreprise* 1955 und anlässlich der Ziehung der *Loterie romande* 1956 noch an weiteren Veranstaltungen auf der Grande Dixence-Baustelle gezeigt wurde. Ob der Film den Angestellten vorgeführt wurde, wäre ebenso wissenswert. In der Zeitung *Le Choucas* wurden lediglich außerordentliche Gelegenheiten, an denen auch noch Godards Film geschaut wurde, besprochen, nicht jedoch das detaillierte Kinoprogramm. Zudem erschien die Zeitung in unregelmäßigen Abständen, im Schnitt jedoch alle zwei Monate. Godards sicherlich für Aufsehen sorgende Dreharbeiten auf der Baustelle fanden darin keine Erwähnung. Dies könnte bereits für seine auch zukünftig rasante Drehmethode sprechen.

Le Choucas war als offizielles Informationsorgan der Grande Dixence SA dem *service social* unterstellt und erschien zwischen Oktober 1953 und Dezember 1962 insgesamt 50 Mal.²⁵⁸ Die Firma publizierte das Blatt für sein eigenes Personal samt dem aller anderen zahlreich am Bau involvierten Unternehmen.²⁵⁹ Auch ist anzunehmen, dass die Angehörigen zur Leser:innenschaft gehörten. Elisabeth Logean beschreibt die Bedeutung von *Le Choucas* mit treffenden Metaphern; so war das Blatt für die Grande Dixence-Mitarbeitenden gleichzeitig »le porte-parole et le ciment de la communauté«.²⁶⁰ Ein Journalist thematisierte die Publikation 1954 im *Journal de Genève*:

»Le numéro que nous avons sous les yeux – c'est le dixième de la deuxième année – est le reflet vivant de la vie à la Grande Dixence. Aux textes officiels qui intéressent le monde du travail viennent s'ajouter une étude fortement documentée sur le problème de l'alcool, des échos, le Coin du correspondant, la page fleurie, celle, hélas! des deuils, les citations à l'ordre »dixencien«, les comptes rendus de manifestations, les loisirs. Pas de Prêchi-prêcha, mais des histoires drôles propres aux chantiers, voire des »mises en boîtes« et pas mal d'humour [...].«²⁶¹

257 Anfänglich lautete der Titel *Le Chouca*, er wurde jedoch ab der 12. Ausgabe zu *Le Choucas* korrigiert, da die korrekte französische Bezeichnung der in den Walliser Alpen beheimateten Dohle und Namensgeberin der Zeitschrift mit »s« endet. Auf diese Richtigstellung wies eine Leserin hin. Vgl. N. N. [Une lectrice], »Et vive Le Choucas«, in: *Le Chouca*, 1, 2 (Nov. 1953), S. 6.

258 Vgl. Logean 2000, S. 38–41.

259 Vgl., N. N., »Un nouveau journal en Valais«, in: *Journal de Genève*, 10. 10. 1953, S. 2.

260 Logean 2000, S. 41. Vgl. auch Favre 2000, S. 6.

261 N. N., »Le Chouca«, in: *Journal de Genève*, 18. 11. 1954, S. 8.

Wie schon bei Logean, die die Personalzeitung als »une extraordinaire vitrine sur la vie du chantier«²⁶² bezeichnet, stellt diese ebenfalls für meine Studie eine wesentliche Quelle und im vorliegenden Kapitel ein Untersuchungsobjekt dar. Von Interesse ist, wann und wie darin über die Bauarbeiten berichtet wurde, um diese Vermittlungsarbeit mit Godards Film zu vergleichen.

Bis Anfang 1955 lag der Schwerpunkt des Blatts vorrangig auf Belangen der Sicherheit wie der Verbesserung im Versicherungswesen und der mehrteiligen Kolumne *Qu'est-ce que l'hygiène?* des vor Ort praktizierenden Arztes.²⁶³ Daneben wurde zugunsten der Förderung des Gemeinschaftsgefühls in der Belegschaft sowie zu Unterhaltungszwecken in jeder Ausgabe »Une personnalité du chantier« vorgestellt. Es wurde vielfach über Sportanlässe berichtet, insbesondere wenn der F. C. Grande Dixence getroffen hatte, und es erschienen Anzeigen von Hochzeiten, Geburten und Todesfällen. Auch galt es, besondere Arbeitsfortschritte zu feiern, wie das Erreichen von zwei Millionen Kubikmetern verbauten Betons; der entsprechende Kübel wurde am 29. Oktober 1956 mit einer religiösen Zeremonie empfangen.²⁶⁴ Oder dann wurde das Val des Dix in seiner Entwicklung von früher bis damals thematisiert, wie auch die erste Dixence-Staumauer anlässlich ihrer bevorstehenden Flutung.²⁶⁵ Über diese und ihre »fabrication du béton dans l'usine ›ad hoc‹ au pied aval du barrage« gab es nachträglich »rien de spécial à dire«.²⁶⁶ Gleichwohl wurde die Publikation von Anfang an dazu genutzt, um in von vornehmlich Ingenieuren verfassten Artikeln über die Aktivitäten und Prozesse auf der Baustelle zu informieren, angereichert durch Fotografien und Grafiken. Bereits in der zweiten Ausgabe findet sich auf den ersten beiden Seiten ein Bericht über *L'organisation des travaux de construction d'un barrage en haute montagne*, in der sich der Autor Willy Hubacher, Ingenieur und damaliger Bauleiter (*directeur du chantier*) auf der Grande Di-

262 Logean 2000, S. 10. Die Autorin weist auf die verfehltete Absicht von *Le Choucas* hin, die Mitarbeitenden zur Sprache kommen zu lassen: »Pourtant, en dépit de sollicitations maintes fois répétées, la collaboration souhaitée par les rédacteurs du journal ne sera jamais atteinte. *Le Choucas* ne diffuse donc pas la voix des travailleurs mais, écrit à leur attention, il est néanmoins révélateur de leurs préoccupations.« Ebd., S. 12.

263 Dr. E. Lauschner sollte auch Godard unmittelbar nach seiner Ankunft untersuchen, so zumindest lautete Jean-Pierre Laubschers Anweisung in einem Brief. Vgl. Laubscher 1970, S. 254.

264 JFM, »Deux millions de mètre cubes«, in: *Le Choucas*, 4, 22 (Dez. 1956), S. 10–12. Siehe dazu auch: N. N., »Grosskraftwerke im Wallis«, in: *Schweizerische Bauzeitung*, 74, 51 (22. 12. 1956), S. 793.

265 Siehe die Spezialausgabe: *Le Choucas* [Mise en eau 17 VII 1957], 5, 26 (Juli–Aug. 1957).

266 L. Favrat, »Le premier barrage de la Dixence«, in: *Le Choucas*, 5, 25 (Mai–Juni 1957), S. 2–6, hier S. 5.

xence,²⁶⁷ mit den technischen und organisatorischen Anforderungen, wie mit dem Briefing und dem Zusammenhalt der Mitarbeiter untereinander auseinandersetzte.²⁶⁸

Wie aus der Berichterstattung ersichtlich wird, war Godard ab Sommer 1953 und im ganzen Jahr 1954 in einer besonders intensiven Bauphase auf der Grande Dixence-Baustelle als Mitarbeiter und Neofilmemacher tätig. In dieser Periode wurden Verbesserungen bezüglich der Wohnungsfrage durchgeführt. Weiter stellte der Zeitraum Anfangspunkt und -phase der Betontätigkeit dar. So startete im Sommer 1953 das Betonieren, das mit der Segnung des hoch gelegenen Orts durch Bischof Adam aus Sion initiiert wurde.²⁶⁹ Ein Reporter der *Gazette de Lausanne* bemerkt Anfang August 1953, dass das Erfassen des gesamten immensen Vorhabens mehrere Tage in Anspruch nähme – eine Aufgabe, der sich Godard mit seinem Film gestellt hat:

»Pour décrire l'ensemble des ouvrages de la Grande Dixence, le chroniqueur ne peut pas se contenter d'une simple vision locale faite par une journée de brouillard comme ce fut le cas lors de la première mise en place de béton au nouveau barrage qui vient d'avoir lieu. Il faut vivre quelques jours dans ce gigantesque chantier qui n'a plus rien d'humain.«²⁷⁰

Der Aufzählung der Daten, um den Lesenden einen Eindruck der Größe und Größenverhältnisse zu gewähren, fügt der Autor einen Kommentar hinzu, der Godards audiovisuelle Vermittlung sinngemäß vorwegnimmt:

»Nous pourrions citer des chiffres et encore des chiffres puisque tout est mesuré, calculé avec précision. Ce village est très bien organisé ; il est administré avec des formules et des conceptions sociales nouvelles. Si le travail est pénible, si le rythme général est accentué, les hommes ont adopté un régime qui leur convient et sont conscients de leurs responsabilités qui sont à la mesure de l'ouvrage.«²⁷¹

Weitere Informationen zu Fortschritten im Drehjahr von *Opération »Béton«* sind dem Bericht Hubachers in der *Le Choucas*-Ausgabe vom Juni 1954 zu entnehmen:

267 Das Willy Hubacher-Archiv befindet sich im Musée des Sciences de la Terre in Martigny.

268 Willy Hubacher, »L'organisation des travaux de construction d'un barrage en haute montagne«, in: *Le Chouca*, 1, 2 (Nov. 1953), S. 1f.

269 »Mgr Adam, évêque de Sion, appelle les bénédictions du Très-Haut sur l'ouvrage et les hommes qui le forgent.« F.-G. G., »A la Grande Dixence, Le béton coule pour le plus grand barrage du monde«, in: *Gazette de Lausanne*, 06.08.1953, S. 3.

270 Ebd.

271 Ebd.

»En résumant, on voit que deux points importants ressortent tout particulièrement de l'achèvement de ces travaux d'hiver : Dans la partie *logements* : une grande amélioration sociale, dans la partie *technique* : une amélioration de la qualité du béton, grâce à la mise en service de nouvelles machines permettant de réaliser les plus récents progrès dans le domaine de la construction des grands barrages.«²⁷²

Das Studium der *Le Choucas*-Ausgaben macht weiter deutlich, dass erst nach den Aufnahmen des Films – der als Ereignis nicht Eingang in die Zeitung fand – und somit der filmischen Verarbeitung der Vorgänge auf der Baustelle, auch *Le Choucas* umfassender und vertiefter über das Projekt Grande Dixence berichtet hat. Zu nennen sind hier primär sechs Ausgaben: Diejenige vom Winter 1955 macht den Anfang dieser ausführlichen Berichterstattung mit den mit informativem Plan- und Bildmaterial illustrierten Artikeln der Ingenieure Roland Jeanloz²⁷³ und Louis Favrat.²⁷⁴ Somit wird das bis dahin dominierende inhaltliche Verhältnis umgekehrt, indem neuerdings die ersten acht Seiten dem Bauprojekt und lediglich die weiteren Seiten sozialen Themen gewidmet werden. In gleicher Weise setzen auch die folgenden Ausgaben jeweils einen thematischen Schwerpunkt, um die Komplexität und Größe der Unternehmung Grande Dixence den eigenen Mitarbeitenden *en detail* zu vermitteln. In der Juni–Juli-Ausgabe von 1955 wird über das *laboratoire d'essais des bétons* berichtet, mit dem sich auch Godard in einer Filmsequenz befasst.²⁷⁵ Bereits 1952 hat das *Journal de Genève* der Eidgenössischen Materialprüfungs- und Forschungsanstalt (EMPA) und dem Betonversuchslabor auf der Grande Dixence-Baustelle einen kurzen Abschnitt gewidmet.²⁷⁶

272 Willy Hubacher, »La Préparation de la campagne 1954 et le but des nouvelles machines installées«, in: *Le Chouca*, 2, 7 (Juni 1954), S. 2f., hier S. 3.

273 R. Jeanloz, »D'un barrage à l'autre«, in: *Le Choucas*, 3, 12 (Feb. – März 1955), S. 1f.

274 L. Favrat, »Aménagement hydro-électrique de la Grande Dixence«, in: *Le Choucas*, 3, 12 (Feb. – März 1955), S. 3–5; Ders., »Les travaux de prospection et de sondage«, in: *Le Choucas*, 3, 12 (Feb. – März 1955), S. 6–8.

275 P. Bettens, »Grande Dixence SA, Laboratoire d'essais des bétons«, in: *Le Choucas*, 3, 14 (Juni–Juli 1955), S. 1–4.

276 »Béton, A Schlieren, aux portes de Zurich, dans une grande halle, on procède à des essais de traction des câbles et de compression sur de grandes hauteurs. Des plots de béton sont soumis, par exemple, à une presse de 500 tonnes, dont la hauteur utile est de six mètres. Une autre presse permet de contrôler les tuyaux dans le sens transversal. On fait des essais de ›flambage‹ sur des pièce de béton armé. Dans une annexe, la Grande Dixence a fait aménager une installation spéciale pour contrôler la composition du béton dont la résistance ne dépend pas seulement du mélange plus ou moins judicieux des grains de grandeur différente mais de leur composition pétrographique, des impuretés et de la qualité de ciment apporté. Rouage indispensable de notre économie, le Laboratoire fédéral d'essais des matériaux fait peu parler de lui. C'est pourquoi nous avons tenu à rendre hommage à ceux



[ABB. 15] Personalzeitung
Le Choucas, Ausgabe 16
(Oktober – November 1955).

In den nächsten beiden *Le Choucas*-Ausgaben von August–September und Oktober–November 1955 [ABB. 15] findet sich gewissermaßen Godards Film in einer reduzierten Bildergeschichte wieder, und zwar mittels einer Serie von eindrucklichen Fotografien, die den zweiteiligen Artikel *Aperçu sur l'organisation des chanteris de la Grande Dixence* des Chefingenieurs Jean E. Dubochet illustrieren.²⁷⁷ Erst die September-Ausgabe von 1961 fokussiert ausführlich auf das Thema Beton im Rahmen des »aménagement hydro-électrique de la Grande Dixence«. Den Anfang macht ein Artikel des neuen Direktors der Grande Dixence SA, Jacques Desmeules, gefolgt von der Erinnerung an die *mise en place* des ersten Betonkübels am 3. August 1953. Weiter befassen sich die Artikel mit der Baustellenorganisation und spezifischer mit dem Beton, dessen Komponenten, Fabrikationsweise und *mise en place* sowie mit der Besonderheit, dass aus Stabilitätsgründen das Gefrieren des frisch aufgetragenen Betons miteinkalkuliert werden musste.²⁷⁸ Als würde *Le Choucas* der Dramaturgie von *Opération »Béton«* folgen,

wird in der folgenden Ausgabe der Kabelkran gesondert thematisiert.²⁷⁹

Der Vergleich zwischen *Opération »Béton«* und der Personalzeitung *Le Choucas* als maßgebliches, da offizielles Informationsorgan der Grande Dixence-Unternehmung lässt die Leistung mit dem bereits filmisch eindrucksvollen Erstling von Godard nochmals höher einschätzen. Der Film wurde offenbar in dem Moment beendet, in dem die Personalzeitung der Firma Grande Dixence SA erst ansetzte, den eigenen Mitarbeitenden das Bauprojekt ausführlich zu vermitteln. Daraus kann geschlossen werden, dass Godard – mit Unterstützung Jean-Pierre Laubschers, der den ersten Drehbuchentwurf lieferte, sowie Jean Folloniers, mit dem Godard den finalen Kommentartext erarbeitet hat – die Prozesse und Maßanga-

qui le dirigent comme à ceux qui y travaillent.« J. T., »Béton«, in: *Gazette de Lausanne*, 05.–06.04.1952, S. 2.

277 Dubochet 1955, S. 1–4.

278 Jacques Desmeules, »Si le barrage vous était conté ..., Barrage-poids de la Grande Dixence«, in: *Le Choucas*, 46 (Sept. 1961), S. 2–7; N. N., »Mise en place de la première benne de béton, le 3. 8. 1953«, in: *Le Choucas*, 9, 46 (Sept. 1961), S. 8; P. Bettens [ingénieur en chef du barrage], »L'organisation des travaux et leur programme«, in: *Le Choucas*, 46 (Sept. 1961), S. 9f.; Stamm, P. [chef du laboratoire à béton] u. F. Faltys [ing. responsable de la mise en place du béton], »Le béton, sa fabrication, sa mise en place et son contrôle«, in: *Le Choucas*, 9, 46 (Sept. 1961), S. 21–26, Froidevaux, R., »La réfrigération du béton«, in: *Le Choucas*, 9, 46 (Sept. 1961), S. 29–31.

279 G. Zermatten, »Blondines«, in: *Le Choucas*, 44 (Jan. – März 1961), S. 2f.

ben vor Ort gesammelt und womöglich in Fachzeitschriften²⁸⁰ und Zeitungen nachgeschlagen hat.

Weiter ist der Ankauf des Films durch die Grande Dixence SA noch nachvollziehbarer, da sich zumindest der Mitarbeiter Roland Jeanloz, Vertreter der *commission ouvrière* und *Le Choucas*-Autor, für das Kino, im Allgemeinen und das auf der Grande Dixence-Baustellen im Besonderen, engagiert hat. So ist anzunehmen, dass Jeanloz ein großes Interesse an Godards Dokumentarfilm *Opération »Béton«* hegte. Die nachweisbaren Projektionen vor Ort begünstigten sicherlich den Erwerb des Films durch die Firma Grande Dixence SA.

IMAGES

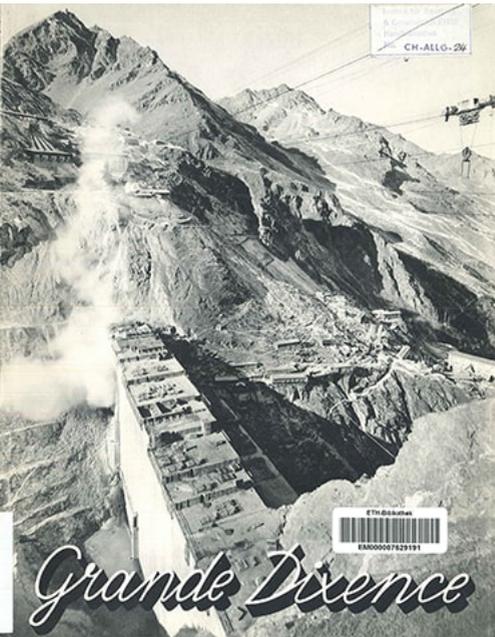
Das (audio-)visuelle Erbe der Grande Dixence

Godards Debütfilm ist Teil einer Serie von visuellen und audiovisuellen Dokumenten zur Grande Dixence, deren Vergleich die historische Bedeutung und ästhetische Brillanz von *Opération »Béton«* abermals hervorkehren lässt. Bereits ab 1930 wurde für die erste Dixence-Staumauer ein Fotograf engagiert, der die Gesamtheit der Bauarbeiten dokumentierte. Der detaillierte Vertrag, den Raymond Schmid am 10. September 1930 unterzeichnet hatte, hielt fest, dass keine Negative und Kopien an Dritte weitergegeben werden dürfen. Schmid, der sein Handwerk bei seinem Vater Charles Schmid in Sion erlernt hatte, wechselte von seiner Spezialisierung auf die Portraitfotografie auf jene von Baustellen und Walliser Festen, wie den Karneval oder die *fêtes de vendanges*. Dies zeugt von seiner Könnerschaft im bildlichen Festhalten von Zeremonien, bei denen Menschenmassen involviert sind. Neben der Erarbeitung seines eigenen Materials unterstützte er Frédéric Luginbühl, den Gründer der Luginbühl Transportfirma, bei dessen Entwicklung seiner Bildserien, die die Transportabläufe auf dem Weg zur Baustelle festhielten.²⁸¹ Eine eindrucksvolle Fotosammlung von Schmid und Luginbühl bietet der 1999 publizierte Katalog *L'épopée des barrages*, der wie die gleichnamige Ausstellung in Martigny vom damaligen Leiter des *Centre valaisan de l'image et du son* Jean-Henry Papilloud erarbeitet wurde.²⁸² Innerhalb des *Fonds*

280 Siehe bspw. Desmeules 1953.

281 Vgl. Papilloud 1999, S. 23.

282 Die Ausstellung in der Fondation Pierre Gianadda in Martigny versammelte 538 Fotografien von insbesondere sechs ausgewählten Fotografen – Raymond Schmid, Charles Paris, Frank Gygli, Henri Germon, Heinz Preisig und Bernard Dubuis –, die zwischen den 1930er und 90er Jahren die Dixence-Bauprojekte dokumentiert haben. Zudem wurden die Filme von Godard, Claude Goretta und Roland Müller gezeigt. Siehe Papilloud 1999. Vgl. Pascal Guex, »Barrages en images« [EOS fait revivre l'épopée des



[ABB. 16] Erste Ausgabe von Frank Gyglis *Grande Dixence* (1956).

Raymond Schmid archiviert die *Médiathèque Valais* ebenfalls zahlreiche Filme, darunter auch Schmid's Dokumentarfilm *La Dixence* (CH 1934).²⁸³

Nach Papillouds Katalog zur Ausstellung in der Fondation Pierre Gianadda in Martigny haben zum Zeitpunkt von Jean-Luc Godards *Grande Dixence*-Aufenthalten in den Jahren 1953 und 1954 folgende Schweizer Fotografen die Staumauerbauarbeiten dokumentiert: Joseph Couchepin, Ingenieur Henri Germond, Frank Gigly, Charles Paris und eine Person mit Nachname Waber. Teilweise sind die im Katalog abgebildeten Aufnahmen nicht datiert und/oder nicht einem einzelnen Fotografen zuordenbar. Daneben bewahrt das Bildarchiv der ETH-Bibliothek²⁸⁴ Bildserien auf von Werner Friedli, Leiter der Swiss Air Photo AG als Nachfolger des Flugpioniers, Fotografen, Autors und Swissair-Mitbegründers Walter Mittelholzer sowie die von Hans Gerber, Gründungsmitglied der Comet Photo AG.

Die Grande Dixence SA hat offensichtlich im Bewusstsein der Wichtigkeit des Bildes seit der ersten Baustelle Fotografen für Aufnahmen und Reportagen zu den verschiedenen Arbeiten und Prozessen engagiert. Zudem hat sie sich darum bemüht, Abzüge oder Kopien von Bildreportagen über die Bauarbeiten zu erhalten, die die Fotografen entweder in Eigeninitiative oder im Auftrag einer Zeitung oder Zeitschrift angefertigt hatten. Dank der Initiative des Ingenieurs Georges Dayer, der ab den 1980ern Kommunikationsverantwortlicher der Grande Dixence SA war, konnte diese Fotothek von über 10 000 Dokumenten zusammengetragen werden.²⁸⁵

Neben der Firmenzeitung *Le Choucas* können insbesondere Frank Gyglis zwischen 1956 [ABB. 16] und vermutlich 1963 erschienene vier Buchpublikationen mit dem Titel *Grande Dixence* hinsichtlich der Auseinandersetzung mit der öffentlichen Vermittlung des Bauprojekts und dessen steten Fortgang als Referenzwerke bestimmt werden.²⁸⁶ Bei der ersten Auflage hat offenbar Jean Follonier mitgearbeitet, der bereits bei

grands barrages au Vieil-Arsenal de la Fondation Pierre Gianadda], in: *Le Nouvelliste*, 07.06.1999, S. 15; François Dayer, »L'épopée des barrages (1)«, in: *Le Nouvelliste*, 06.07.1999, S. 1–3, S. 3; Jean-Claude Ferrier, »L'épopée des barrages en Valais s'étend sur près d'un siècle«, in: *Tribune de Genève*, 27.07.1999, S. 29; David Haerberli, »Valais. Les barrages de la Dixence, soixante ans d'épopée«, in: *Le Temps*, 19.08.1999.

283 Online abrufbar über den Katalog der Médiathèque Valais: <http://xml.memovs.ch/f0022-002.xml>. Vgl. dazu Papilloud 1999, S. 60; Guex 1999, S. 15.

284 Siehe <https://www.e-pics.ethz.ch/de/home/>.

285 Vgl. Papilloud 1999, S. 60.

286 Alle vier Ausgaben sind in Lausanne bei Marguerat erschienen: *Grande Dixence*, Texte von Frank Gygli und Jean Follonier, 1956. Die Texte aller folgenden Ausgaben sind

Opération »Béton« am Drehbuch und Kommentartext mitgewirkt hat. Gygli wurde durch die Bücher zum nachhaltigen Bild-Botschafter der Grande Dixence-Unternehmung. Über den Fotografen und Autor ist lediglich bekannt, dass er während Jahren mit seiner Familie die Sommer bei Le Chargeur verbracht hat, wo er nicht nur seiner fotografischen Tätigkeit nachgegangen ist, sondern deren Resultate auch zusammen mit Souvenirs in einem Laden verkauft hat.²⁸⁷ Seine über die gesamte Entstehungszeit der Grande Dixence andauernde Auseinandersetzung und Verfolgung des Projekts begann mit der Produktion eines stummen Farbfilms zwischen 1950 und 1955, den er dem Bau der Staumauern Treuzier und Grande Dixence widmete.²⁸⁸ Bei letzterer lag der filmische Hauptfokus auf dem geschmeidigen Transport der Zement- und Betonkübel sowie den Baumaschinen durch Seilbahn und Kabelkran, was auch bei Godards Beitrag zu den filmischen Höhepunkten zählt. Es ist naheliegend, dass zuallererst die visuelle Perspektive auf das Bauwerk Gygli dazu veranlasst hat, in seinen Büchern Bild und Text gleichwertig zu behandeln. Die entsprechend ausgeglichenen Reportagen, die – wie bereits *Opération »Béton«* – die Vorzüge der Kombination dieser spezifischen Vermittlungslogiken verdeutlicht, stellen einen Gegenpol zur gleichzeitigen journalistischen Berichterstattung dar. Sie gab eindeutig dem geschriebenen Wort den Vorrang, wodurch dem Bild lediglich illustrierender Charakter zugesprochen wurde. Gyglis Werke unterscheiden sich in ihrer Ausführlichkeit, wobei die umfangreichste Ausgabe von 1962 zusätzlich in deutscher Übersetzung erschienen ist. Die Texte folgen mehrheitlich der technischen Natur des Projekts, die Gygli nach der ersten Ausgabe in Kollaboration mit Ingenieuren anschaulich und damit für ein breites Zielpublikum verfasst hat. Auffällig ist auch hier wieder die Aneinanderreihung von Zahlen, und damit die Absicht, die unfassbare, da eigentlich unermessliche Größe der Unternehmung zu beziffern und abermals hervorzuheben, wie dies schon bei den Artikeln in Fachzeitschriften und in Godards Film zum Tragen kam. Bild und Text, so folgert Tristan Lavoyer zu Recht, »contribuent à une esthétisation des montagnes et du barrage [...] en célébrant la nature à l'aube d'une modernité incarnée par la technologie.«²⁸⁹ Die Arbeiter werden dabei wie in Godards Film als Teil der Maschinerie präsentiert. Auf wenigen Seiten finden sich aber doch auch einige kleine Abbildungen mit Portraits oder Gruppenaufnahmen.

in Zusammenarbeit von Gygli mit Georges Bolomey verfasst: *Grande Dixence*, 1961; *Grande Dixence*, o. J. [1961–1963]; *Barrage de la Grande Dixence*, 1962.

287 Vgl. Papilloud 1999, S. 87; Lavoyer 2012/13, o. S.

288 *Construction des barrages de Tseuzier et de la Dixence*, circa 1950–1955, & <https://archives.memovs.ch/docs/id/fo172-001>.

289 Vgl. Lavoyer 2012/13, o. S.

Diese Bilder zeugen von den Menschen, die für die Grande Dixence tätig waren, und dem Leben und Freizeitangebot, das ihnen dort als Kontrastprogramm geboten wurde. Dagegen sind im größtmöglichen Format der Doppelseite diejenigen Fotografien abgebildet, die das Grande Dixence-Ereignis offensichtlich möglichst allumfassend dokumentieren sollten. Gyglis genauso beeindruckendes wie umfangreiches Bilduniversum kann insofern als kinematisch bezeichnet werden, als die zahlreichen Fotografien eine Multiperspektive von Detail bis größtmöglicher Ganzheit der Grande Dixence-Baustelle, ihrer Standorte, Menschen und Abläufe zu vermitteln beabsichtigen. So funktionieren die Publikationen auch als reine Bildbände ohne obligate Textlektüre, was der Ingenieur Erwin Schnitter in seiner Rezension lobt:

»Damit gibt das Buch für den Fachmann eine vielfältige Dokumentierung über Dispositionen und Bauverfahren im vollentwickelten Kraftwerkbau; für den Laien bedeutet es ein lebensvolles Bilderbuch technischen Geschehens in eindrucksvollster Hochgebirgslandschaft.«²⁹⁰

Schnitters Formulierung fasst treffend zusammen, welche Leistungen Gyglis Engagement für die Vermittlung der Grande Dixence vereint hat: Die einzigartige Dokumentation in Kombinationen von visuellen und schriftlichen Impressionen und Informationen für ein möglichst breites Publikum. Notabene sind zur damaligen Zeit keine weiteren vergleichbaren Veröffentlichungen entstanden, was bei der nationalen Bedeutung und der Größe der Bauunternehmung umso erstaunlicher ist. In gleichem Maße handelt es sich um ein informatives wie ästhetisch beeindruckendes Bildarchiv, das Gigly hinterlässt. Seine fotografischen Dokumente und wie er sie für die Bücher aufbereitet hat, sprechen nicht nur Staumauerkenner:innen und -interessierte an, sondern haben auch einen umgekehrten Effekt: Fachfremde werden bis heute durch den präzisen Umgang mit dem Bild bei Gigly, in *Opération »Béton«* und durch die zahlreichen weiteren Fotografien und Filme dazu angeregt, ein Interesse für Organisation, Technik und Verfahren innerhalb des Bauprojekts Grande Dixence zu entwickeln. Das kommt diesem insofern zugute, als es so auch in weiteren wissenschaftlichen Fachkreisen erforscht und diskutiert werden kann. Gigly in der Fotografie und Godard im Film sind zweifelsohne die ersten und bedeutendsten Bildproduzenten der Grande Dixence-Unternehmung.

Die Grande Dixence SA hat neben der DVD *Opération »Béton«*, die im Informationspavillon am Fuße der Staumauer verkauft wird, eine Aus-

²⁹⁰ Erwin Schnitter, »Grande Dixence. Bildband von Frank Gygli mit erläuterndem Text von Georges Bolomey, dipl. Ing., und weiteren Mitarbeitern«, in: *Schweizerische Bauzeitung*, 80, 52 (27. Dez. 1962), S. 815f., hier S. 816.

wahl weiterer filmischer Dokumente als DVDs herausgegeben. *De la Petite à la Grande [Dixence]* aus der Reihe *Le Valais dans l'objectif du cinéma amateur* der Médiathèque Valais²⁹¹ liefert einen 20-minütigen Zusammenschnitt aus fünf Werken²⁹² der historischen audiovisuellen Bestände und des *Ciné-Journal suisse* von 1951. Begleitet von der klassischen Marschmusik Jean Daetwylers werden dabei Themen abgedeckt wie »Première Dixence 1929–1937«, »Fabrication du béton« und »Vie quotidienne en dehors du chantier«. 2014 hat die Firma Grande Dixence SA mit der Lausanner Kommunikationsfirma essencedesign SA eine DVD produziert, die vier Filmdokumente versammelt: eine Episode mit Zeitzeugen und vier sogenannte historische Filme. Darunter befindet sich die von essencedesign SA produzierte, umgestaltete und von 16 auf 7 Minuten gekürzte Version von *Opération »Béton«*. Beim Film *historique – Barrage* handelt es sich um eine 7-minütige, kommentierte Version zur Entstehung der Grande Dixence. Der Film *historique – Beudron* ist ein Zusammenschnitt mit Zwischentiteln und musikalischer Begleitung von 9 Minuten. Die Filmausschnitte zeichnen die Arbeiten des Projekts Grande Dixence bis in die jüngere Zeit nach. Das Finale bildet der spektakuläre Mauerdurchstich des Tunnelbohrers mit 4,4 Metern Durchmesser für die erweiterte Anlage Cleuson-Dixence, die die Leistung der Stromerzeugung in den 1990ern um 1 200 Megawatt erhöht hat.²⁹³

Neben den Filmkompilationen auf DVD bietet die in der Aufbereitung von audiovisuellen Dokumenten für die Öffentlichkeit fortschrittliche Médiathèque Valais den Online-Zugang zu einer Vielzahl von Filmen, die von professionellen Filmemacher:innen und Amateur:innen produziert wurden.²⁹⁴ Bis 2025 ergibt die Sucheingabe »Grande Dixence« insgesamt 108 Treffer in der Sektion Film, wovon die jüngsten Dokumente

291 *De la Petite à la Grande [Dixence], Le Valais dans l'objectif du cinéma amateur*, 5, © Médiathèque Valais, Martigny 2008.

292 Die Legende liefert lediglich Autorennamen und Produktionsjahre der jeweiligen Filme: Raymond Schmid 1935, Guido Franco 1951 [1963], Max Schaer 1958, Eugène Chave 1957, Claude Goretta 1960. Aufgrund des Fortschritts der gezeigten Bauarbeiten, und weil es sich um eine Kompilation handelt, ist Franco Guidos Film mit 1963 zu datieren.

293 Vgl. *Cleuson-Dixence, Entdecken Sie ein weltweit einzigartiges Wasserkraftwerk*, [Informationsbroschüre], Grande Dixence / Alpiq, o. J. (2011?). Vgl. zudem die DVD *Cleuson-Dixence, À la découverte d'un aménagement hydroélectrique unique au monde / Entdecken Sie ein weltweit einzigartiges Wasserkraftwerk / Introducing a hydroelectric complex unique in the world*, © Alpiq-Grande Dixence SA, CH 2011.

294 Das Sammeln und Aufbereiten von audiovisuellen Dokumenten mit Bezug zum Wallis und dessen Bewohner:innen betreibt die Mediathek seit 1987. Damit hat der Kanton schon frühzeitig wahrgenommen, was Yvonne Zimmermann mit der von ihr herausgegebenen Publikation *Schaufenster Schweiz. Dokumentarische Gebrauchsfilme 1896–1964* für das Schweizer Filmerebe anstrebte: »Als Schaufenster der Filmgeschichte möchte die Publikation schliesslich auch einen Beitrag leisten zur Sensibilisierung der Öffentlichkeit für das filmkulturelle Erbe und seine prekäre Überlieferungssituation – in der



[ABB. 17] Claude Goretta:
Grande Dixence (1960).

aus dem Jahr 2019 stammen.²⁹⁵ Bis 1968, und somit wenige Jahre nach vollständiger Inbetriebnahme der Grande Dixence und in zeitlicher Nähe zu Godards Werk, sind 13 Filme aufgeführt. *Opération »Béton«* aus dem Jahr 1955 ist der erste Film über das gigantische Vorhaben.²⁹⁶ Der Vergleich mit Filmen aus den Folgejahren macht deutlich, wie professionell Godards Erstling gestaltet ist. Er zeichnet sich durch die gekonnt umgesetzte Ambition aus, den Grande Dixence-Bau, wie ihn Godard als Mitarbeiter selbst erlebt hatte, über die visuellen und narrativen Möglichkeiten des filmischen Mediums als Beton-Unternehmung zu schildern, und das in einer beeindruckenden Geschlossenheit des Werks. Der Film überzeugt durch die klare Gliederung mit Einführung, Hauptteil und auf das beendete Bauprojekt ausblickendem Abschluss. Er weist von Anfang bis Schluss eine durchgehende Dynamik durch einen klaren Rhythmus der Bildfolge mittels Montage auf. Damit verknüpft ist die präzise Verbindung von bewegtem Bild und Kommentarebene, Tonspur und Filmmusik.

Auf der technischen Ebene stellt *Opération »Béton«* bis *Grande Dixence*²⁹⁷ [ABB. 16] von Claude Goretta [ABB. 17] eine Ausnahme dar. Goretta's 42-minütige Dokumentation, die er 1960 für das Westschweizer Fernsehen produziert hat, wirkt vom Informationsgehalt und von der Länge her wie eine erweiterte Fassung von Godards Kurzfilm. Die *credits* im Abspann bezeugen, dass eine größere Anzahl Mitarbeitender an der Produktion beteiligt waren.²⁹⁸ Diese entsprach laut der positiven Bewertung einer zeitgenössischen Kritikerstimme denn auch eher der Kinoleinwand als dem Fernsehschirm.²⁹⁹

Hoffnung, dass ein ernsthaftes politisches Engagement zu dessen Erhaltung erfolgt, bevor es zu spät ist.« Zimmermann 2011a, S. 24.

295 Siehe [↗ https://archives.memovs.ch](https://archives.memovs.ch).

296 Ein älteres filmisches Dokument ohne Ton und Autor:in enthält Aufnahmen, die zwischen 1946 und 1956 entstanden sind, [↗ https://archives.memovs.ch/docs/id/f0043b-029](https://archives.memovs.ch/docs/id/f0043b-029).

297 Einsehbar via [↗ https://archives.memovs.ch/docs/id/f0043b-001](https://archives.memovs.ch/docs/id/f0043b-001).

298 Der Film von Goretta entstand in Kollaboration mit René Zbinden, Gilbert Balocchi und Robert Petermann.

299 Die Dreharbeiten fanden während mehrerer Wochen auf der Grande Dixence-Baustelle statt. Die Ausstrahlung im Fernsehen innerhalb der *semaine suisse* am 14. 10. 1960 wurde begleitet von einem Gespräch über die Sicherheit von Staumauern mit den Gästen Eric Choisy, Direktor der Grande Dixence SA sowie Alfred Stucki, Professor und Direktor der EPUL (heute EPFL und Université de Lau-

»LA GRANDE DIXENCE

Après les films de J.-L. Godard, de Muller, de quelques autres encore, voici que Claude Goretta réalise à son tour un documentaire sur le plus haut barrage du monde. Travail des hommes, travail des machines, nous disait Anne-Marie lundi soir en présentant cette émission. Et c'est en effet à une symphonie très élaborée de gestes et de mouvements mécaniques que nous convie ce film très intéressant, mais peut-être un peu trop compliqué dans sa construction pour le petit écran. Les images de Frank Pichard étaient d'une grande beauté, modernes et romantiques à la fois.³⁰⁰

Auffällig ist, dass Goretta die Titelsequenz offensichtlich in Analogie zu Godards Film gestaltet hat, denn auch hier werden die Zuschauer:innen über Luftaufnahmen an den Handlungsort geführt, was, wie schon bei Godard, von majestätischer Musik Bachs untermalt wird. Die Fernsehdokumentation nimmt sich geraume Zeit, um mit Stand- und Flugaufnahmen die ungewöhnlichen Ansichten einzufangen, welche die Maschinenlandschaft bietet. Dies wird von den erklärenden Worten der männlichen Kommentirstimme begleitet:

»[...] Une œuvre gigantesque qui exige autour d'elle un appareil démesuré de mécanique et de transport. Une métropole émergeant des rochers, ses bâtiments de bois et d'acier se dressent au milieu des chantiers ouverts dans la Dix vallée. 50 kilomètres de chantier qu'il a fallu lier par des routes nouvelles, des téléphériques, des vois ferrées et des tapis roulants.«

Wie bei Godard setzt erst nach dem Prolog Direktton ein, wobei im Gegensatz zum Vorgänger an dieser Stelle nicht die den Berg umgrabenden Maschinen gezeigt werden, die das romantische Naturbild durchbrechen, sondern blühende Wiesen und Obstbäume, die bei Zirpen der Grillen und Summen der Bienen von Zementkübeln überflogen werden – ein Nebeneinander von domestizierter Natur und Materialtransport für die Ökonomisierung des Gebirges. Nach diesem Intermezzo mit der in diesem Teil auffällig ähnlichen Dramaturgie wie bei *Opération »Béton«* folgt Goretta abermals chronologisch den verschiedenen Stationen der Betonproduktion und bietet komplementär zu Godard einige neue Perspektiven auf dieselben Arbeitsschritte, die er mit erstmals eingefangenen Aufnahmen

sanne UNIL). (Vgl. N. N., »Dans le cadre de la semaine suisse, Une émission sur »La Grande Dixence«, in: *Le Nouvelliste Valaisan*, 14. 10. 1960, S. 11). Am zweiten Internationalen Fernsehfestival der Vereinigten Arabischen Emirate in Alexandria gewann der Film den *Bronzenen Pharaon* in der Kategorie Dokumentarfilm. Vgl. N. N., »Le »Pharaon de bronze« pour la TV romande«, in: *Le Nouvelliste Valaisan*, 26. 09. 1963, S. 10.

300 Frédéric Moffo, »La Grande Dixence«, in: *Feuille d'avis de Lausanne*, 19. 10. 1960, S. 36.

von Produktionsstätten anreichert. Die Zusammenschau mit Goretta – obschon hier ein Kurzfilm einem mittellangen Film gegenübergestellt wird – lässt erkennen, wie dicht und streng getaktet Godard seinen Debutfilm konzipiert hat, wobei Bild und Text, der das Gesehene bisweilen im Ausdruck potenziert, in engstem Verbund stehen. In Goretta's nicht weniger beeindruckendem Werk wirken Aussagen wie »L'homme est ici qu'un œil qui veille«, die die automatischen Abläufe kommentieren, wiederholt weit weniger pointiert als die bei Godard, wo an präzise gewählten Stellen sprachlich Nachdruck verliehen wird. Bezüglich Godards komplementärem Bild-Text-Verhältnis ist auch folgender Vergleich erwähnenswert: Der Kommentator in *Grande Dixence* erklärt, was *Opération »Béton«* rein visuell zu demonstrieren vermag: Als die Kamera, die sich vorher dem Kabelkran gewidmet hat, die Arbeiter an der Betonierstelle im Film erstmals primär in den Fokus nimmt, heißt es in *Grande Dixence* ergänzend zum Bild: »L'homme sur le barrage reprend le pas sur la machine, il réparaît au premier plan. Il donne sa forme et son volume au mur gigantesque qui lentement s'édifie. [...]«. Dazu entziehen die Männer dem Beton nicht mehr nur von Hand die Luft, sondern reihenweise durch Raupenfahrzeuge, die eine Serie an Betonrüttlern regelmäßig über die Betonschicht steuern. Nach diesen Eindrücken, die als Variation von *Opération »Béton«* bezeichnet werden können, wechselt Goretta nach rund 19 Minuten wiederholt die Perspektive. Gemäß dem Titel vermittelt sein Film eine ganzheitliche Sicht auf das Grande Dixence-Projekt, wendet sich denn auch dem gemeinschaftlichen Leben der Angestellten zu und den Anstrengungen der für den Tunnelbau eingesetzten Bergarbeiter. Dieser Anspruch, sich innerhalb der Präsentation der Großbaustelle auch dezidiert dem menschlichen Maßstab zu widmen, wird visuell, sprachlich und mit dem Einsatz von Bachs mächtigen Klängen am eindrücklichsten vermittelt, als gegen Ende die Betonierarbeiten bei Nacht und Schneefall präsentiert werden. Bereits in einem Zeitungsartikel von 1951 beschrieb Georges Duplain eindrücklich mit Worten, wie es nachts auf der zwar viel kleiner dimensionierten Baustelle für die Salanfe-Staumauer zu- und herging, was dennoch als Vergleich mit den nächtlichen Tätigkeiten für die Grande Dixence dienen kann. Duplain benutzte dabei bereits die von Godard später ebenfalls angewendete Metapher des Ameisenhaufens, um das extreme Verhältnis zwischen mächtigem Bauprojekt und winzigem Menschen bildlich zu vermitteln:

»Et puis, tourné vers le chantier, on découvre cette fourmilière lumineuse. Deux rampes de six cents mètres, avec une trentaine de projecteurs à haute puissance, illuminent toute la traversée de la gorge, tandis que sur les blondins, à l'usine, dans les baraques, des dizaines de petites lumières semblent

composer l'illustration de quelque conte de fées trop modernes. Sous cet éclairage intense, coupé de grands pans d'ombre, la fourmilière humaine travaille dur, presque invisible malgré tout, tant l'échelle est grande.«³⁰¹

Auf der Grande Dixence wurde während 120 Tagen im Jahr Tag und Nacht betoniert,³⁰² dies ohne Unterbrechung und bei jeder Wetterlage. Infolgedessen passte sich die Zeitrechnung der Bauarbeiter – die durch Boni zu noch größeren Leistungen angespornt wurden – den Maßstäben des Betons an:

»Même auparavant s'ils oublient, les milles hommes de tous les chantiers sont avant tout les hommes du barrage. Ceux dont la vie, pour cinq ans, pour dix ans, est lié à cette gigantesque muraille. Pour eux, le temps et moins un jour, une semaine ou un mois que dix ou 100 ou 1 000 levés de béton. 284 mètres de haut, 700 mètres au couronnement, 205 mètres d'épaisseur, 5 000 mètres cubes par jour, six millions de mètres cubes au totale.«³⁰³

In seinem 33-minütigen Beitrag *Grande Dixence*³⁰⁴ stellte Guido Franco 1963 nicht nur existierende Textpassagen zusammen – vornehmlich aus Goretta's Film –, sondern etliches Filmmaterial von Godard sowie zu Beginn die Flugaufnahmen aus dem *Ciné-Journal suisse* von 1951. Auch hier wechselt die vorerst neutral klingende Stimme, wie schon bei Goretta, zunehmend in eine nachdenklich wirkende Tonlage, als sie die repetitiven Arbeiten kommentiert. Das Zusammenwirken zwischen Menschen und Maschine sei derart normal geworden, dass die Technik hier »une seconde nature« geworden sei. *Grande Dixence* von Franco schließt mit Bildern der Korridore in der inzwischen fertiggestellten Staumauer, die allein in den Bergen zurückgelassen worden sei, »comme une pyramide de l'air moderne«. – Obwohl, ganz allein blieb sie dann doch nicht:

»Quelques solitaires restés sur place manieront les vannes, les réducteurs de pression, contrôleront la hauteur du lac, la déviation des vis en plomb et roderont à l'intérieur de la masse même du barrage le long des quelques 50 kilomètres des galeries qu'ils parcourent en dix couches superposées, mesurant les contraintes, les déformations, les infiltrations de cet univers de béton dédié à la divinité de ces tâches: le progrès.«³⁰⁵

301 Georges Duplain, »Le chantier sur la montagne«, in: *Gazette de Lausanne*, 29.08.1951, S.1.

302 Vgl. Dubochet 1955, S.2.

303 Goretta 1960.

304 *Grande Dixence* (Guido Franco, CH 1963), ↗ <https://archives.memovs.ch/docs/id/f0043a-001>.

305 Ebd.

PRESSE

Opération »Béton« in der Presse

Fakt ist, dass *Opération »Béton«* in der filmwissenschaftlichen Literatur zu einem der am wenigsten rezipierten Filme Godards zählt. Tendenziell gilt dies für alle seine frühen Kurzfilme. Dennoch ist bezeichnend, dass sein bereits in 35 mm und somit im Kinoformat produzierter Erstling bis heute kaum eingehend besprochen wurde. Die Firma Grande Dixence SA setzte *Opération »Béton«* nach dem Ankauf im Jahr 1955 sogleich im Sinne eines Gebrauchsfilmes multifunktional ein, dies hinsichtlich verschiedener Zwecke und Zielgruppen.³⁰⁶ Eine Presseschau in den Westschweizer Lokalzeitungen liefert entscheidende Hinweise, in welchen weiteren Kontexten der Film gezeigt und wie er rezipiert wurde.

Der Brief [ABB. 13] an Jean-Pierre Laubscher vom 14. Januar 1954,³⁰⁷ in dem Godard dezidiert formuliert, dass er nicht nur auf der Baustelle arbeiten, sondern auch einen Film drehen wolle, wurde in der Spezialausgabe der Tageszeitung *Tribune de Lausanne* vom 29. September 1961 abgedruckt. Lediglich mit einem Satz und einem Foto des damals inzwischen bekannten Regisseurs wurde das Dokument kommentiert: »Jean-Luc Godard s'est offert avec succès ... de tourner un film exceptionnel: ›Opération béton‹.«³⁰⁸ Grund für das Spezialblatt war die Fertigstellung der Staumauer nach 10-jähriger, statt wie geplant 14-jähriger Bauzeit.

Ebenfalls die Walliser Zeitung *Le Confédéré* besann sich mit Stolz, dass »[l]’un de nos plus grands barrages a inspiré les débuts de la carrière cinématographique de Jean-Luc Godard.«³⁰⁹ Dazu vermittelt Antoine Forclaz’ Artikel ein einmaliges Zeugnis von Godards Wirken auf der Baustelle. Dessen Forschungsarbeit im Vorfeld und während der Dreharbeiten involvierte offenbar das Arbeiter:innenleben, was schließlich nicht in die finale Filmfassung einging:

»On le nommait ›le Parisien‹. A cause de sa carrure dégingandée, de ses efforts d'équilibre sur les murs du barrage. On l'aimait car il ›causait‹ avec tout le monde, interrogeait chacun, s'intéressait à la famille. On faillit même le prendre pour un espion. Et puis, aux séances de cinéma, les avis de Jean-Luc étaient écoutés. La rumeur suivit. C'était un metteur en scène qui voulait tourner un film. Un lundi, Jean-Luc remonte de la plaine avec une caméra. Son prestige tombe, on le craint. Dans les endroits les plus insolites des chantiers son étrange appareil enregistre les scènes de l'effort comme

306 Vgl. zum Gebrauchsfilm Zimmermann 2011b, S. 79.

307 Vgl. *Tribune de Lausanne* vom 29. September 1961.

308 Ebd., S. 15.

309 Antoine Forclaz, »La Grande Dixence a-t-elle conduit Jean-Luc Godard ›À bout de souffle‹«, in: *Le Confédéré*, 24. 02. 1961, S. 4.

celles de la joie. A la bouteille comme au marteau, il saisit l'ouvrier. Puis il quitte le chantier. On l'oublie! Un jour, son film revient. Quelques amis voient son image.«³¹⁰

Vor 1961 finden sich in der Westschweizer Presse weitere Nennungen von Godards Erstling, insbesondere bezüglich Anlässen, an denen dieser projiziert wurde, etwa im Rahmen der Lausanner *semaine de l'écran* im Herbst 1956.³¹¹ Der Name Godards, der 1960 mit *À bout de souffle* einen Hit landen sollte und darauf schlagartig bekannt wurde, war zuvor in der Schweiz noch von keinerlei Bedeutung. So blieb der Neofilmemacher 1959 im Bericht über die Tagung des Waadtländischen Gewerkschaftsbundes noch unerwähnt. Im Rahmen dieses Anlasses wurde *Opération »Béton«* nach einem Vortrag von Roland Jeanloz über die Grande Dixence dem Publikum vorgeführt.³¹² Nachdem der Film im Zuge dieser Veranstaltungen lediglich mit Titel genannt wurde, würdigte der Journalist, der über den Parteitag der Liberalen Partei des Kanton Waadt berichtete, der mit *Opération »Béton«* schloss, begeistert den Film und dessen Potenzial, die Zuschauer:innen an den Ort des Geschehens zu versetzen:

»Pour terminer, le film ›Opération béton‹ fut projeté, film qui donna vu magnifique aperçu de l'importance grandiose des travaux en cours à Grande Dixence. Cette bande due – M Jean-Luc Godard, permit à 1 assemblée de faire en quelques minutes une magnifique visite du Val des Dix, de voir à l'œuvre des machines qui concourent à la fabrication quotidienne du béton et de constater que le barrage avance à pas de géant.«³¹³

Freddy Buache bemerkt 1959 in seiner Besprechung von *Barrage* des Wallisers Roland Muller, der ebenfalls die Grande Dixence thematisiert, dass »[[l]a construction d'un barrage« oft als »prétexte à des cinéastes«³¹⁴ für einen Film gedient habe. Bei seiner Aufzählung von vier weiteren Filmen beschreibt Buache Godards Debütfilm als einen »court métrage qui tente de saisir le lyrisme de la machine transformant la nature«.³¹⁵ *Opération »Béton«* wurde im selben Jahr anlässlich der Projektion von Franz

310 Ebd.

311 M., J., »Une semaine de l'écran«, in: *Feuille d'avis de Lausanne*, Samstag, 27. 10. 1956, S. 28; Rd., H., »Semaine lausannoise de l'écran«, in: *Nouvelle Revue de Lausanne*, 08. 11. 1956, S. 4.

312 St., »L'intelligence, matière première de la Suisse de demain«, in: *Gazette de Lausanne*, 08. 12. 1959, S. 4.

313 B., »A la salle des XXII Cantons, le parti libéral et les grands problèmes de l'heure«, in: *Tribune de Lausanne*, 08. 11. 1957, S. 6.

314 Außerdem nennt Buache *La meilleure part* (Yves Allégret, IT/FR 1955), *L'eau vive* (François Villiers, FR 1958) und *Malgover* (Georges Rouquier, FR 1953). Freddy Buache, »La Critique des films nouveaux«, in: *Nouvelle Revue de Lausanne*, 28. 02. 1959, S. 9.

315 Ebd.

Schnyders Flüchtlingsdrama *Der 10. Mai / Le dix mai* (CH 1957) im Genfer Cinéma ABC gezeigt, wie die Zeitungsrecherche ergibt.³¹⁶ Den Abend gestaltete der *Ciné-Club universitaire*, den Alain Tanner und Claude Goretta 1952 gegründet hatten. Goretta sollte bekanntlich 1960 beim Dokumentarfilm *Grande Dixence* Regie führen. Der Prolog dieser Fernsehproduktion gleicht, wie wir gesehen haben, in Bild und Ton dermaßen dem von *Opération »Béton«*, was deutlich für Goretta's Würdigung von Godards Erstling spricht. Goretta hebt dann doch stärker den Gegensatz von Natur und Technik hervor, während Godard diesen Aspekt der Kolonialisierung der Natur durch den Menschen – außer als dramaturgisches Moment zu Beginn – nicht zu kümmern schien.

1968 berichtete Jean Follonier: »C'est avec beaucoup de plaisir que j'ai écrit le scénario d'opération« que Godard a mis en images sans plus me consulter.«³¹⁷ Derselbe Artikel enthält jedoch weitere Aussagen von Zeitzeug:innen, die Godard auf der größten Baustelle der Schweiz als Mitarbeiter erlebt hatten, und weniger positiv über den ambitionierten Filmemacher berichten. Mit seinem 1970 veröffentlichten Buch *La Dixence cathédrale* kam Laubscher – der zwischen Frühling 1952 und Frühling 1954 auf der Grande Dixence-Baustelle gearbeitet³¹⁸ und, wie besprochen, wesentlich zu Godards erstem Film beigetragen hatte – hinsichtlich seiner persönlichen Grande Dixence-Erfahrungen umfassender zu Wort. Während seiner Buchvernissage in einer Lausanner Boutique lief *Opération »Béton«* im Loop.³¹⁹ In seiner 300-seitigen Erzählung widmete der Autor Godard lediglich zwei Seiten. Mit dem kurzen Kapiteltitle *Signé Hans Lucas...* spielt Laubscher auf zweierlei an: Jean-Luc Godards Pseudonym, mit dem er Anfang der 1950er Jahre seine Artikel in den Pariser Zeitschriften *La Gazette du cinéma* und *Les Amis du cinéma* signiert hatte, und auf die Tatsache, dass Godard die Idee und Realisierung seines filmischen Erstlings gemäß dem Abspann alleinig für sich beanspruchte. Nicht unerwähnt lässt Laubscher, dass erst er Godard die Möglichkeit der Arbeit und der Produktion des ersten Films verschafft und zudem zum Film beigetragen hat: »Suivant aisément mon fil conducteur, caviardant

316 Ciné-Club universitaire, »Le dix mai« de F. Schnyder«, in: *Tribune de Genève*, 27.02.1959, S. 9. Vgl. N. N., »Un film suisse au C.C.U.«, in: *Journal de Genève*, 03.02.1959, S. 6.

317 Follonier zit. nach: Rothen 1968, S. 9.

318 Laubscher im Interview in der nach seinen Memoiren benannten Fernsehsendung *La Dixence cathédrale*, Télévision Suisse Romande TSR (seit 2010 Radio Télévision Suisse RTS), 02.04.1971, <https://www.rts.ch/archives/1971/video/la-dixence-cathedrale-26187364.html>.

319 vgl. N. N., »Un livre pour les jeunes de tous les âges«, in: *Tribune de Lausanne – Le Matin*, 14.05.1971, S. 17.

mon commentaire, et ne gardant que la moitié du titre proposé. De ›Campanne du Béton‹, il fera ›Opération Béton‹, mieux ›cinématique‹...«.³²⁰

Obschon zeitnah zur Entstehung des Films lediglich wenige Erwähnungen dazu in den Westschweizer Zeitungen zu finden sind, geben diese Auskunft über Distribution und Rezeption des Filmes wie auch Hinweise zur Produktion durch Jean-Pierre Laubscher und seiner in Zeitungen sowie in Buchform erhobenen Stimme als eigentlicher Co-Produzent und Co-Autor von Godards Debütfilm. Durch die weitere Presseschau kann ermittelt werden, dass der Film wiederholt an Filmfestivals gezeigt wurde sowie an Ausstellungen im Wallis, allen voran an der erwähnten von 1999 in Martigny im Zuge der Fertigstellung der Kraftwerk-Erweiterung Cleuson-Dixence.

Neben der schriftlichen Berichterstattung ist bemerkenswert, welche Vielzahl an qualitativ hochstehenden fotografischen und audiovisuellen Dokumenten der Bau der Grande Dixence-Staumauer angeregt hat. Bei Sichtung und eingehendem Studium stellt sich heraus, dass *Opération »Béton«* zentraler Teil dieses eindrücklich vernetzten Medienverbunds³²¹ ist, der das (audio-)visuelle Erbe der gigantischen Unternehmung Grande Dixence bildet. Denn Godards Debüt als erstes überliefertes, in sich geschlossenes Werk über die Grande Dixence-Bauarbeiten führt nicht nur historisch die Filmliste an; seine Pionierleistung betrifft die ambitionierte und qualitativ herausragende Arbeit. Seine innovativen Bildfindungen, die solche der Filmgeschichte aufgreifen, schreiben sich in weiteren Bildern und Filmen über die Grande Dixence fort.

320 Jean-Pierre Laubscher, ›Signé Hans Lucas...‹, in: Laubscher 1970, S. 253f., hier S. 254.

321 Vgl. Zimmermann 2007, S. 65; Zimmermann 2011b, S. 72.

SPÉCTACLE

Jean-Luc Godard in der Staumauer

»Nul ne peut sans l'avoir vu, se rendre compte de ce qui se passe là-haut. Tout y est exécuté sur une grande échelle, dans des proportions qui nous laissent ébahis. Au vu de ces travaux, nous nous rendons compte de notre insignifiance, pris individuellement.«³²²

Petrus (1954)

Besucher:innen der in die Schweizer Alpen eingebauten Staumauer Grande Dixence werden mehrfach mit überwältigenden Dimensionen von Raum und Zeit konfrontiert. Dieser Erfahrung zugrunde liegt das massive menschliche und damit zivilisatorische Eingreifen in das jahrmillionenalte Naturphänomen zugunsten der Schweizer Energiegewinnung in der Nachkriegszeit. In der umgebenden Gebirgswelt wird das menschliche Subjekt im krassen Verhältnis zur naturgegebenen, gewaltigen Größe auf seine eigene Winzigkeit zurückgeworfen. Dies wurde bereits in der Schweizer Hochgebirgsmalerei, besonders von Caspar Wolf,³²³ bildnerisch durchexerziert. In der Zwischenkriegszeit fanden Fotograf:innen und Filmemacher:innen etwa mit der Elektrifizierung des Schienennetzes der Gotthardlinie und insbesondere mit dem alpinen Staumauerbau erneut Anlässe, die dazu motivierten, natürliche und nun von Maschinen und Menschenhand generierte Maßstabaspekte bildlich in Szene zu setzen. Dadurch wurden nicht nur die Arbeits- und Ingenieurleistungen im Hochgebirge dokumentiert und zelebriert: Ebenso wurde die industrielle Verwertung der Landschaft zugunsten der Energiegewinnung wie auch des Tourismus und dadurch deren »Demokratisierung« demonstriert.³²⁴ Die Berichterstattung zur Grande Dixence, die die Größe und den nie dagewesenen neuen Maßstab abermals hervorkehrte, lässt zuweilen in den

³²² Petrus 1954.

³²³ Siehe bspw. *Caspar Wolf und die ästhetische Eroberung der Natur*, Ausst.kat. Kunstmuseum Basel, 19.10.2014–01.02.2015, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2014.

³²⁴ Siehe dazu die Abschnitte »Multiplikation und Zertifizierung der Landschaft« und »Demokratisierung der Landschaft«, in: Zimmermann 2011d sowie Pierre-Emmanuel Jaques, »Reise- und Tourismusfilme«, in: Zimmermann 2011, S. 141–239.

Hintergrund treten,³²⁵ für was der Bau für viele steht: »le principal symbole de la transformation des Alpes, de la modernisation du Valais.«³²⁶

Mit seinem gewählten Filmschauplatz mischte sich Godards Erstling in das »vaste projet de la Grande Dixence« ein, das in der Schweiz, so ein Journalist 1949, dank einer »habile campagne de propagande« bereits während der Planungszeit im Zentrum des zeitgenössischen Interesses stand.³²⁷ In den Westschweizer Zeitungen, die regelmäßig über die Grande Dixence berichteten, wurde der Bau eines der größten Infrastrukturprojekte und bis heute des größten Bauwerks der Schweiz bereits im Vorfeld als »solution humaine«³²⁸ angepriesen:

»Y a-t-il une usine dont la construction s'imposerait plus que les autres? Certainement: celle de la Grande Dixence, qui réunit les trois avantages suivants: aucun village noyé, guère de pâturages supprimés, possibilité de construire par étapes, au fur et à mesure des besoins.«³²⁹

Godards *Opération »Béton«* führt mit barocker Musik in das erhabene³³⁰ *décor* der Gebirgslandschaft ein und inszeniert den gewaltigen Umbruch von der unberührten Natur- zur Maschinenlandschaft. Die stetige Annäherung an das Geschehen erfolgt durch die gewählten Kameraeinstellungen von Totalen zu Halbnahen, durch das Einsetzen des Maschinenlärms und ebenso diskursiv durch den ausgearbeiteten Kommentartext.

Beton als relativ günstiges Baumaterial wurde in der Nachkriegszeit zum Hauptakteur in der Bauindustrie ebenso im Architekturdiskurs durch die Strömung des sogenannten *New Brutalism*. Maßgeblich dazu

325 Vgl. bspw. die Worte des Geographen Gérard Galibert: »L'achèvement des travaux de captage et du barrage de la Grande Dixence, durant le mois de septembre 1961, a marqué la fin d'une épopée humaine et industrielle à l'échelle des Alpes. Il s'agit du plus beau et bientôt du plus puissant ensemble hydroélectrique des montagnes européennes.« Galibert 1962, S. 48.

326 Papilloud 2000, S. 7.

327 N. N. [Georges Duplain?], »Notre approvisionnement en énergie électrique«, in: *Journal de Genève*, 22. 03. 1949, S. 7.

328 Georges Duplain, »Notre approvisionnement en énergie électrique, Pénurie de demain, production d'après-demain«, in: *Gazette de Lausanne*, 24. 09. 1949, S. 1.

329 J. T., »L'électricité manque: Comment... pourquoi?«, in: *Journal de Genève*, 03. 02. 1949, S. 4.

330 Siehe zum Begriff des Erhabenen beziehungsweise Sublimen Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* [1757], hg. v. Adam Phillips, Oxford/New York, University Press, 1990. Das Sublime und das Schöne beziehen sich gemäß Burke auf die dem Menschen stärksten Instinkte, namentlich den Selbsterhalt und den sozialen Impuls. Die Bedrohung des ersteren ruft Terror hervor, womit terrorisierende Erfahrungen als Quelle des Sublimen gelten. Folglich ist die Erfahrung des Sublimen in ihrer Intensität weit größer als die des Schönen. (Vgl. Malcolm Andrews, *The Search for the Picturesque, Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760–1800*, Aldershot, Scolar Press, 1989, S. 42). Immanuel Kant hat im Rückgriff auf Burke seine Theorie des Erhabenen entwickelt.

beigetragen hat Reyner Banhams Artikel *The New Brutalism*, der 1955 in der *Architectural Review* erschienen ist.³³¹ Darin führt der englische Kunst- und Architekturhistoriker den Begriff »Brutalismus« auf Le Corbusiers »béton brut« zurück und zitiert diesen aus dessen Werk *Vers une architecture* von 1923. Während Le Corbusier über die künstlerischen Qualitäten der Architektur als Endprodukt aus »matières bruts« schwärmte, erkannte Godard, dieses »Drama« offenbar bereits in dessen Produktionsprozess:

»L'architecture, c'est, avec des matériaux bruts,
 établir des rapports émouvants.
 L'architecture est au-delà des choses utilitaires.
 L'architecture est chose de plastique.
 Esprit d'ordre, unité d'intention, le sens des rapports;
 l'architecture gère des quantités.
 La passion fait des pierres inertes un drame.«³³²

Le Corbusier sollte dann auch indirekt im Zusammenhang mit der Betonarchitektur in Hérémece zu Wort kommen. Inspiriert durch die dortige *Église Saint Nicolas* (1968–1971) des Schweizer Architekten Walter Maria Förderer (1928–2006), wurde der Gemeinde 1974 die Publikation *Hérémece Béton* gewidmet.³³³ Pierre Imhasly bezeichnet Förderer darin als den »Corbusier von Hérémece«.³³⁴ Das Zitat des Vorbilds kommt emblematisch für den bis heute charakteristischen Umgang mit Autor:inenschaft im Feld der Architektur zu stehen:

»... Unter architektonischem Phänomen
 verstehe ich
 das geistige Vermögen,
 sich mittels der schöpferischen Kräfte auf ein System einzurichten,
 das die Ereignisse
 zusammenhängend auszudrücken vermag
 und nicht einfach das Bild
 einer persönlichen Laune.
 Ich glaube nicht,
 dass irgendwelche allgemeine

331 Siehe Reyner Banham, »The New Brutalism«, in: *Architectural Review*, 118, 708 (Dez. 1955), S. 355–361; Reyner Banham, *The New Brutalism, Ethic or Aesthetic?*, London, The Architectural Press, 1966.

332 Le Corbusier, *Vers une architecture* [1923], Paris, Flammarion, 1995, S. 121.

333 Pierre Imhasly, *Hérémece Béton*, Lausanne, Éditions du Grand-Pont, 1974. Zur Kirche Saint Nicholas siehe auch Martin Tschanz, »The Pluralities of the Possible«, in: Salvatore Aprea, Nicola Navone u. Laurent Stalder (Hg.), *Concrete in Switzerland, Histories from the Recent Past*, Ausst.kat. *Beton*, Schweizerisches Architekturmuseum S AM, Basel, 20. 11. 2021–24. 04. 2022, Lausanne, EPFL Press, 2021, S. 127–141, hier S. 128–132.

334 Imhasly 1974, S. 23.

und gültige Formeln
 aus sich heraus entstehen;
 ich glaube, Architektur,
 die sich auf den Geist beruft,
 ist immer noch das Werk eines einzelnen ...«³³⁵

Godard hat bei seinem ersten Film schließlich ebenso die alleinige Autorschaft beansprucht, obschon er im Kollektiv entstanden ist. Adrien Porchets Leistung als Kameramann mag auch deshalb gewürdigt worden sein, weil er der ebenfalls aufgeführten Produktionsfirma Actua Films SA aus Genf angehörte. Imhasly wiederum nimmt dennoch die Gelegenheit wahr, die Teamarbeit nochmals zu loben, die von den Arbeiten an der Grande Dixence auf die der Kirche übertragen worden sei. Dies veranlasste den Autor dazu, auch im imposanten Infrastrukturprojekt Spiritualität zu finden – wie dies Godard mit der Musik Bachs und Händels bereits suggeriert hat –, nun in seiner fertigen ja perfektionierten Form. Imhasly betont dabei das ›menschliche Mass‹ der Kirche, indem er nach dem Entstehungszusammenhang des Betons die Arbeiter nennt, die zuerst die Staumauer errichtet haben und dann die Kirche »mit Hirn, ihren Händen, ihren Eingeweiden«:

»Man muss ihn berühren, betasten, beschnuppern, muss ihn erspüren, erfühlen, muss ihn anfassen, man muss mit den Fingerkuppen auskultieren, muss mit den Nägeln ritzen diesen Beton. An purer Schönheit nimmt er es mit jedem Alabaster auf, doch ist er hart wie ein Kristall. Aus Eisen, Zement, Stein, aus der Bunkermaterie des zwanzigsten Jahrhunderts wurde Wärme gotischen Sandsteins. Seine Expressivität steht der geschnitzten Wurzelholzes kaum nach, die plastischen Qualitäten erinnern an Lehm, die sanfte Kühle hinwiederum ist nirgendwo abweisend: das ist das Wunder dieser Riesenskulptur, dieses Domes mit menschlichem Mass. Es ist das Wunder der Sierro, der Seppey, der Mayoraz, der Dayer, Bourin, Héritier und wie sie alle heißen, das Wunder der Baumeister, Bauern und Maurer von Hérémente, von Gottes Gnaden und der Grande Dixence. In einer Art Rausch, mit den Erfahrungen, die sie von der Grossen Mauer mit-

335 Le Corbusier, in: Imhasly 1974, S. 7 (zweisprachig), im französischen Original: »... par phénomène architectural, / j'entends la qualité / spirituelle d'organisation qui, / par les puissances créatrices, / constitue un système / capable d'exprimer / la synthèse d'événements présents / et non pas l'aspect / d'un simple caprice personnel. / Je ne crois pas / à des formules générales / de naissance spontanée, / à des formules immanentes; / je crois que chaque architecture / qui fait appel à l'esprit / est encore l'œuvre d'un seule ...« Ebd.

gebracht hatten, gingen sie an ihre Kirche, erschufen sie mit ihrem Hirn, ihren Händen, ihren Eingeweiden. [...]»³³⁶

Das historisch bedingte, inzwischen in den 1970er Jahren angekommene und spirituelle Pathos im Zitat des Walliser Schriftstellers schließt an das von *Opération »Béton«* und Laubschers Buchtitel *La Dixence cathédrale* an – und lässt gedanklich einen weiteren Beton-Film Godards entstehen, diesmal über die Bauarbeiten eines tatsächlichen Kirchenbaus. Godard hatte sich zu diesem Zeitpunkt zwischenzeitlich von der Kinoindustrie verabschiedet, um sich in dieser Phase seinen politischen Vorbildern anzuschließen. Von der Verwendung seines Films innerhalb des seit den 2000er Jahren entwickelten Kommunikations- und Vermittlungskonzepts für die Staumauer mag Godard höchstens Kenntnis genommen haben. Denn über die Gewährung der Filmrechte tauschten sich lediglich Grande Dixence SA und die Rechteinhaberin Actua Films SA aus.

MÉDIATION Godards Debütfilm heute

Seit 2006 wird Godards Erstling in einer modifizierten Version auf den zwischen Juni und Oktober täglich mehrmals angebotenen Führungen als Informationsfilm *in* der Staumauer gezeigt. Die dafür vorgenommene Umgestaltung des Originalfilms ist Teil der Mission, die Grande Dixence als »immersive Marke«³³⁷ für eine möglichst breite Öffentlichkeit zu etablieren. Die große Anzahl der Filmvorführungen und die Größe des dadurch erreichten Publikums ist beträchtlich und übersteigt so sicherlich auch zahlreiche seiner bekanntesten Film. Die wiederholte Projektion steht der raren Besprechung des Filmwerks innerhalb der Fachliteratur gegenüber.

Der Aufbau eines Vermittlungsprogramms geht auf den Ingenieur Georges Dayer zurück, der von 1966 bis 2000 für die Grande Dixence SA tätig war.³³⁸ Bereits in den 1980er Jahren hatte er die Initiative ergriffen, gratis Staumauerführungen für die breite Öffentlichkeit anzubieten – ein

336 Imhasly 1974, S. 11, S. 13.

337 So schildert die von der Grande Dixence SA beauftragte Kommunikationsfirma *essencedesign SA* das Zielvorhaben. <https://www.essencedesign.com/etudes-de-cas/grande-dixence> (Webeintrag nicht mehr vorhanden, Stand: 06.02.2025)

338 Vgl. mein Telefongespräch vom 05.10.2015 und die E-Mail-Korrespondenz vom 10. und 11.10.2017 mit der Kommunikationsverantwortlichen Sarah Falcinelli der Grande Dixence SA (AJM).

Angebot, das jedoch vornehmlich von Ingenieur:innen genutzt wurde.³³⁹ Dieses Engagement für die Öffentlichkeitsarbeit geht offenbar nicht allein auf die Eigeninitiative des langjährigen Mitarbeiters zurück. Vielmehr verfolgte die Firmenstrategie, die Bürger:innen – und entgegen der Warnungen von Naturschutzorganisationen wie dem WWF – vom weiteren Ausbau des Kraftwerks zu überzeugen,³⁴⁰ der bereits Mitte 1970er angedacht³⁴¹ und Anfang der 1980er Jahre konkret ins Visier genommen wurde.³⁴² Nach seiner Leitung der Abteilung *Production-Pompage-Informatique* in den 1980ern übernahm Dayer im Jahrzehnt darauf als Chefingenieur zusätzlich die Verantwortung der Kommunikationsabteilung. Laut einem Zeitungsartikel von 1995 zog die Grande Dixence-Staumauer jährlich 100 000 Besucher:innen an, die in den Sommermonaten das Angebot des »remarquable pavillon didactique du Chargeur« und die zwei Mal täglich angebotenen Führungen im Bauwerk nutzten.³⁴³ Laut der Kommunikationsverantwortlichen Sarah Falcinelli erwiesen sich die aus den 1980ern bis 90ern stammenden Kommunikationsmittel als

339 1986 fanden von Juli bis September die ersten *Portes ouvertes* statt: Die täglich zwei Führungen brachten die Teilnehmenden in die Staumauer, auf die Staumauerkrone und in den zweiten Stock des Hôtel du Barrage. Dort befand sich bereits die »exposition technique [...] sur la construction du barrage et l'ensemble de l'aménagement de la Grande Dixence«. N. N., »Dans le ventre de la Dixence«, in: *L'illustré*, 03.07.1986, S. 90f., hier S. 91. Vgl. dazu auch Charles Roten, »Barrage levé pour visiter la Dixence«, in: *La Tribune de Genève*, 25.06.1986.

340 Der Artikel von Charles Roten zeigt dies deutlich, weil die Eröffnung des Rundgangs genau zu dem Zeitpunkt stattfand, als die konkrete Ausbauplanung Cleuson-Dixence lanciert wurde, was beides an einer Pressekonferenz mitgeteilt wurde. (Vgl. ebd.) Die Arbeiten für die Erweiterung zu Cleuson-Dixence begannen 40 Jahre nach dem Beginn der Betonierarbeiten für die Grande Dixence. Das nach fünfjähriger Bauzeit endete, 1,3 Milliarden Schweizer Franken teure Cleuson-Dixence-Projekt stellte mit seiner Turbinenleistung, die bisherige Stromproduktion um 1 200 Megawatt erhöhte, einen neuen Weltrekord auf. (Siehe Papilloud 1999, S. 177–373, S. 383). Die Verzögerungen des Baubeginns gingen wesentlich auf Einsprüche von Umweltorganisationen zurück, allen voran des WWF, was in der Presse breit rezipiert wurde. (Vgl. Michel Pralong, »Projet Cleuson-Dixence, Le WWF fait barrage à EOS«, in: *Nouvelle revue de Lausanne et du Pays de Vaud*, 20.03.1991; JD, »Le Chantier du siècle en panne, WWF contre EOS«, in: *Domaine Public*, 23.04.1992, S. 4); Evelyn Kobelt, »Cleuson-Dixence wird nach langjährigem Streit gebaut. Der WWF fordert der EOS aber zahlreiche Konzessionen ab«, in: *Luzerner Zeitung*, 07.11.1992.

341 Vgl. N. N., »Das Projekt Cleuson-Dixence«, in: *Wasser, Energie, Luft – eau, énergie, air*, 82, 1–2 (1990), S. 2.

342 Vgl. GJ., »Grande Dixence will Stromerzeugung verdoppeln. Ausbaupläne sehen Umstellung auf reine Spitzenenergie-Produktion vor«, in: *Tages-Anzeiger*, 06.02.1981; GJ., »Grosse Ausbaupläne der Grande Dixence, Neue Zentralen und eine Pumpstation für 700 Mio. Franken«, in: *Schweizer Baublatt*, 4 (16.01.1981).

343 François Perraudin, »La Dixence en grande largeur, Symbole d'une Suisse de bâtisseurs, la Grande Dixence se visite. Suivez le guide«, in: *24 heures*, Spezialausgabe, 159, 11.07.1995, S. 1. Roten berichtete schon 1986, dass vor dem öffentlichen Rundgang bereits 100 000 Interessierte die Grande Dixence besucht hatten. Vgl. Roten 1986.

»trop techniques«, um dem breiten Publikum die wesentlichen Informationen nachhaltig zu vermitteln.³⁴⁴ Aus diesem Grunde wurde 2006 unter dem damaligen Direktor der Grande Dixence SA Pierre Schaer, zusammen mit Sarah Falcinelli und dem damaligen Kommunikationschef der EOS Philippe Furrer, die Idee angegangen, einen »nouveau circuit de visite sons et lumières payant, plus didactique et ciblé grand public«³⁴⁵ zu realisieren. Für die Umsetzung wurde die Lausanner Firma essence-design SA herangezogen, die bereits für die EOS Holding Projekte im Bereich Kommunikation ausgearbeitet hatte.³⁴⁶ Unter dem Leitsatz »[de] [t]ransformer une entreprise en expérience de marque immersive«³⁴⁷ erhielt die selbst ernannte »identity company«³⁴⁸ von der Grande Dixence SA den Auftrag, das gesamte Vermittlungskonzept zu entwerfen und zu realisieren. Die Bereiche umfassten die neu zu kuratierende *exposition* »au coeur de l'histoire de la Grande Dixence« des bereits bestehenden Ausstellungspavillons, die Gestaltung des Informationspavillons und die Signalisation des ganzen Geländes mit Lehrpfad bis hin zu Webauftritt und Film. Ziel der Kommunikationsfirma war, »ces lieux à la fois industriels et naturels aux dimensions hors-normes« einem breiten Publikum durch Führungen und Ausstellungen näher zu bringen, »[e]n faisant d'elles des expériences spectaculaires et multisensorielles!«.³⁴⁹ Das zeitlos gigantische Grande Dixence-Projekt sollte also noch einmal multimedial multipliziert werden, und zwar mindestens im doppelten Sinne: Die Vermittlung vollzieht sich durch eine Vielzahl unterschiedlicher Medien und somit Vermittlungsformate und -formen, um jegliche Besucher:innengruppen zum Eintauchen in diese hybride Welt zwischen imposanter Natur und Industrie einzuladen:³⁵⁰

»Plonger – et guider – les publics dans un monde de géants. Montagnes, glaciers, vallées, barrages, kilomètres de conduites, centrales surpuissantes : Grande Dixence est le cœur d'un monde de géants. Essencedesign a fait parler toutes ses compétences en design, contenus et technologies pour y guider

344 Sarah Falcinelli der Grande Dixence SA in der E-Mail vom 11. 10. 2017 (AJM).

345 Ebd.

346 Gespräch mit Bernard Pache und Joël Curty der essence-design SA am 04. 12. 2017 am Lausanner Firmensitz.

347 <http://www.essencedesign.com/etudes-de-cas/grande-dixence> (Webeintrag nicht mehr vorhanden, Stand: 26. 12. 2024).

348 Laut ihrer Webseite erfüllte essence-design SA auf regionaler, nationaler und internationaler Ebene Aufträge für unter anderem die Westschweizer Tageszeitungen *Le Temps* und *Le Matin*, für die Hilfsorganisationen HEKS und Terre des Hommes wie für die Olympia-Organisation oder das Luxuslabel Bulgari. <http://www.essencedesign.com/references>.

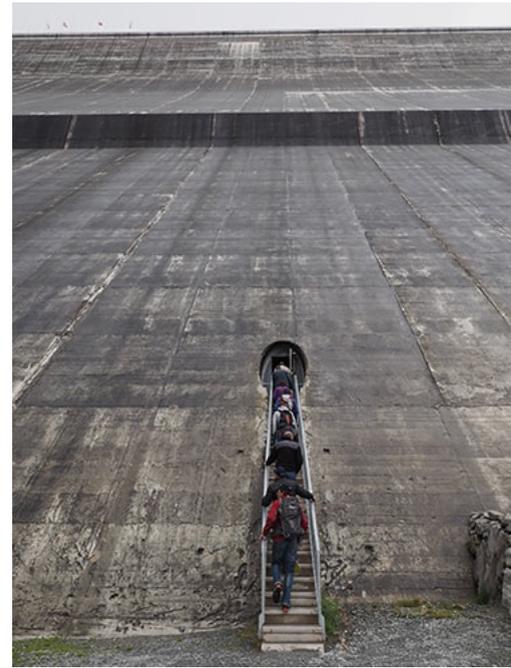
349 <http://www.essencedesign.com/etudes-de-cas/grande-dixence> (Webeintrag nicht mehr vorhanden, Stand: 26. 12. 2024).

350 Ebd.

der les visiteurs. Supports papier, espaces d'exposition avec bornes interactives, films, circuits de visite contribuent à susciter une expérience vraiment globale.«³⁵¹

Die Aufgabe für die *essencedesign SA* bestand darin, die komplexen Zusammenhänge der Stromgewinnung durch Wasserkraft online³⁵² und vor Ort in Kürze sowie über ein ansprechendes und klares visuelles Erscheinungsbild zu vermitteln: »Acteur majeur de l'énergie, Grande Dixence doit sensibiliser les publics aux avantages de l'hydroélectricité. Essencedesign l'a aidée en réalisant un gros travail de vulgarisation et en créant des documents associant rigueur et grande clarté.«³⁵³

An der sprachlichen Vermittlung sind auch die französisch- und deutschsprachigen *tour guides* vor Ort beteiligt, die in den Sommermonaten die Gruppen durch die Mauer begleiten. Die Führung beginnt vor dem Infopavillon unterhalb des Hôtel Le Barrage beziehungsweise Ritz bei Le Chargeur, um danach hochzusteigen in Richtung Mauer. Auf die Besichtigung der beschaulichen Chapelle Saint Jean zwischen Le Chargeur und Staumauer gelegen, folgt der dazu in starkem Kontrast stehende Anblick der riesigen Speicherwasserabflussrohre in einem künstlichen Stollen etwas weiter oben. Der Eintritt in die Mauer erfolgt durch eine verhältnismäßig winzige Staumaueröffnung, die durch eine Metalltreppe erreicht wird [ABB. 18]. Ein im Vergleich mit den insgesamt rund 32 Kilometer langen Tunnelgängen relativ kurzes Teilstück innerhalb der Mauer wird durchquert. Danach führt eine Treppe mit hohen Stufen, über die kaskadenartig Wasser plätschert, eine Etage hinauf. Nach mehreren Stationen mit kurzen Erklärungen des *tour guides*, gelangt die Gruppe schließlich in einer Kaverne der Staumauer Grande Dixence. Exakt an der Verbindungsstelle zwischen natürlichem Felsen und Betonmauer werden die Besucher:innen gebeten, auf einen bühnenartigen Betonsockel zu treten, der von einem Metallgeländern umfasst ist. Im höhlenartigen, feuchtkalten Zwischenraum, dessen felsenartige Wandtextur eine künstliche



[ABB. 18] Eintritt in die Staumauer Grande Dixence während einer öffentlichen Führung, September 2015.

351 Ebd.

352 <http://www.grande-dixence.ch/de>.

353 <http://www.essencedesign.com/etudes-de-cas/grande-dixence> (Webeintrag nicht mehr vorhanden, Stand: 26. 12. 2024). Die »vulgarisation« und somit Vermittlung an auch ein nichtwissenschaftliches Publikum wiederholte der Projektleiter Bernard Pache während des Gesprächs vom 04. 12. 2017 mehrmals (AJM). Pons übersetzt den Begriff mit »allgemeine Verbreitung« und »Popularisierung«, <https://de.pons.com/uebersetzung-2/franzoesisch-deutsch/vulgarisation>.



[ABB. 19] Vorbereitung zur Projektion des Informationsfilms zur Entstehung der Talsperre Grande Dixence als Abschluss der Führung innerhalb der Staumauer. September 2015.

Betonverkleidung ist, wird nun eine Leinwand heruntergefahren [ABB. 19].³⁵⁴ Diese Performance als Teil der Rezeptionsbedingungen erscheint klug konzipiert: Im Innern der Staumauer wird nun nach einer Art Prozession jener Film inszeniert, der während ihrer Konstruktion entstanden ist. Das Bauprojekt, das zum Dreh angeregt hat, fungiert nun als Tresor des Filmschatzes, der auf der Leinwand abermals zum Glänzen gebracht wird. Diese Frequenz steht im Gegensatz zu der des Originals, das nur innerhalb der Räumlichkeiten der Mediathek Wallis offiziell visioniert werden kann. Dennoch bewirken die Projektionen, dass Teile des Godard-Films, der zu den am wenigsten rezipierten gehört, vermutlich am häufigsten öffentlich vorgeführt werden. Bei diesem Kinoerlebnis bekommen die Besucher:innen gemäß der Intention der Führung aber weniger einen ›modifizierten Godard-Film‹ zu sehen,³⁵⁵ sondern ein auf dem Filmdokument *Opération »Béton«* basierendes Informationsvideo, das die Grande Dixence in ihrem historischen

Kontext sowie bezüglich der unermesslichen Arbeitsleistung und Materialmenge, die der Bau beansprucht hat, in Kürze abhandelt [ABB. 20].

Opération »Béton«, der 16-minütige Film in 35 mm mit Direkttonaufnahmen, wurde also von dessen Besitzerin Grande Dixence SA für die genannte Nutzung der Lausanner Kommunikationsfirma essencedesign SA übergeben.³⁵⁶ Ziel war, eine adaptierte Version im geplanten öffentlichen Rundgang zu präsentieren, die gleichzeitig Godards zeitloses Filmwerk würdigt und in zeitgemäßer Weise das Bauprojekt einem breiten Publikum näherbringt. Der Film wurde für dieses Vermittlungsformat beträchtlich gekürzt. Dabei vermittelt der rund 40 Sekunden dauernde Vorspann als Zusammenschnitt einen Überblick der verschiedenen Produktionsstätten; die Adaption danach folgt wiederum der Narration des

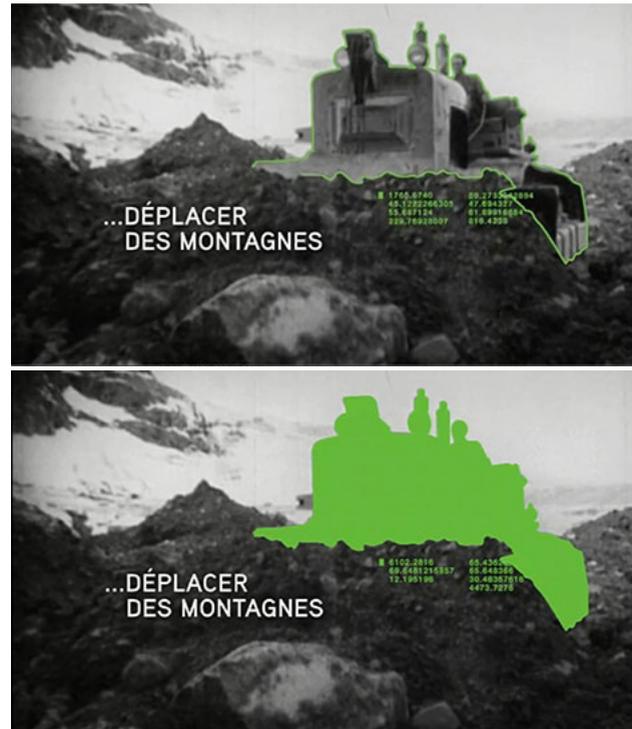
354 Laut Bernard Pache der essencedesign SA wurden verschiedene Orte in Betracht gezogen, wobei sich der finale als ideal herausgestellt habe: Das Thema von Natur und Zivilisation komme an dieser Verbindungsstelle besonders gut zur Geltung. Zudem biete die Stelle genug Platz, um 30 Personen zu versammeln. Schließlich war auch die nicht zu hohe Luftfeuchtigkeit ein Faktor, um das Funktionieren des Beamers zu gewährleisten, so Pache im Gespräch vom 04. 12. 2017 (AJM).

355 Der *tour guide* der französischen Führung vom 05. 09. 2015 erwähnte nach der Projektion bloß nebenbei, dass der historische Film, auf dem das Video basiert, von Jean-Luc Godard stamme (AJM).

356 Obschon die Alpiq-Gruppe, zu der die Grande Dixence SA mittlerweile gehört, in Besitz von *Opération »Béton«* ist, liegen die Filmrechte weiterhin bei der Produktionsfirma Actua Films SA. Für Kommunikationszwecke kann Alpiq mit Billigung von Actua Films SA über den Film verfügen. Godard war selbst nie in das Projekt involviert. Sarah Falcinelli der Grande Dixence SA im Telefongespräch vom 05. 10. 2015; Patrick Siegenthaler von Actua Films SA im E-Mail vom 23. 03. 2018 (AJM).

Originalfilms. Godards Direkttonebene wurde beibehalten, Jean Folloniers Sprecherstimme jedoch durch Inserts in weißer Schrift obsolet gemacht. Letztere geben knapp und übersichtlich die Arbeitsprozesse und Mengenangaben auf der dahinterliegenden Bildebene wieder. Dazu gesellen sich grün leuchtende, animierte Signete, die den gerade gezeigten Arbeitsschritt als Teil eines größeren Produktionsprozesses im Bildsymbol zusammenfassen. Die Farbe Hellgrün³⁵⁷ legt sich zudem wiederholt und dabei blinkend über Menschen, Maschinen oder Elemente, als würde so für knapp 1 Sekunde die Energie grafisch veranschaulicht werden, die für den Bau des komplexen Elektrizitätswerks eingesetzt wurde. Die der Direkttonebene hinzugefügte, neuerdings elektronische Instrumentalmusik dynamisiert das Gezeigte zusätzlich, was bei der Gestaltung der Intention folgte, sich aktuellen Filmsehgewohnheiten und -ansprüchen anzupassen. Mit Peter Donhauser gelesen, wurde beim Einsatz der Musik die Methode der Paraphrasierung angewendet. Dabei »verdoppelt [die Musik] die bildliche (respektive inhaltliche) Ebene, indem sie Stimmungsgehalt, Dynamik usw. bestätigt.«³⁵⁸ Der Musik, die bei Godard die Atmosphäre des erhabenen *décor* und Unterfangens steigert, kommt in der neuen Filmproduktion und -präsentation als Zelebration der Geschichte der Grande Dixence folglich eine »persuasive Funktion« zu.³⁵⁹ Donhauser bemerkt, dass die Hinzufügung aktueller Unterhaltungsmusik oder elektronischer Musik, die Fortschrittlichkeit suggerieren soll, die Filme besonders zeitgebunden macht. Neuauflagen mit aktualisierter Sprach- und Musikunterlegung verstärken die Diskrepanz zwischen Bild- und Tonsprache.³⁶⁰ Eine solche liegt beim modifizierten Godard-Film klar vor.

Das Szenario des damals erst 23-jährigen Godards, dass die Firma Grande Dixence SA, die ihn Anfang der 1950er Jahre anstellen sollte, sein erstes Filmprojekt für eigene Interessen verwerten könnte, ging in mindestens zweifacher Hinsicht auf: Erstens konnte Godard mit den Einnah-



[ABB. 20] Filmstills aus dem Film *historique* – J-L Godard (2006), eine Adaption von Godards *Opération »Béton«* (1955).

357 Die Farbwahl lehnt sich gemäß Joël Curty der *essencedesign SA* an die des Grande Dixence-SA-Signets und ordnet sich somit dem Corporate Design unter. Bernard Pache im Gespräch vom 04. 12. 2017 (AJM).

358 Peter Donhauser, »Musik, Ton und Sprache im Industriefilm«, in: *Ferrum*, 76 (2004), S. 14–23, hier S. 18.

359 Ebd., S. 16.

360 Vgl. ebd., S. 18.

men nach eigenen Aussagen zwei Jahre davon leben,³⁶¹ zweitens kommt *Opération »Béton«* heute im öffentlichen Rundgang innerhalb der Staumauer eine Würdigung als gleichzeitig informatives wie filmisch beeindruckendes Dokument zu. Kein anderes Medium als der Film mit seinen montierten, bewegten Bildern kann die heutigen Betrachter:innen derart auf die damals größte und höchst gelegene Baustelle der Schweiz zurückversetzen und einen solchen Einblick in die baulichen Vorrichtungen sowie Abläufe, Dynamiken und körperlichen Anstrengungen der konsequenten und repetitiven Baustellenarbeiten gewähren. Die angestrebte visuelle und akustische Aktualisierung des Quellenmaterials bedeuteten jedoch radikale Eingriffe. Es stellt sich die Frage, ob im Rahmen dieses Modifikationsprozesses in »angemessener« Weise mit Godards Werk umgegangen wurde. Im Auftrag der Besitzerin des Films hat die Kommunikationsfirma den historischen Film *Opération »Béton«* in ihr Konzept einer zeitgemäßen Vermittlung des Grande Dixence-Projekts übersetzt. Hinsichtlich des übergeordneten Themas einer aktuellen, ein breites Publikum ansprechenden Baukulturvermittlung kann dies positiv bewertet werden. Für das Format einer informativen und thematisch wie zeitlich ansprechend rhythmisierten Führung und vor dem Hintergrund zeitgenössischer Tendenzen bezüglich Medienkonsum und Aufmerksamkeitsspannen erscheinen die Anpassungen ebenfalls durchaus adäquat. Die Neuordnung, Kürzung und grafische Anreicherung des Originalfilms steht so für den zeitlichen und ästhetischen Sprung von gut 50 Jahren und die damit verbundenen neuen Erwartungshaltungen im Konsum von audiovisuell aufbereiteten Informationen für eine breite Öffentlichkeit. Bezeichnend ist jedoch, dass sich der in den Nullerjahren transformierte Film nach wenigen Jahren ästhetisch bereits wieder als anpassungswürdig erweist, dies angesichts der in dieser kurzen Zeitspanne erfolgten Entwicklungen besonders im Bereich von Social Media.

Die Staumauerbegehung und damit das unmittelbare Erlebnis des Betonkolosses bildet im Ablauf der Führung einen Höhepunkt des Vermittlungsprogramms der Grande Dixence, das unterschiedliche Momente und Örtlichkeiten der Vermittlung umfasst: Die erste Begegnung mit der historischen Errungenschaft erhalten die Gäste durch den Infopavillon unterhalb der heute als Hotel geführten, ehemaligen Arbeiterunterkunft und Verwaltung Le Chargeur. Auf Höhe der gegenüberliegenden Gondelstation, die zur Staumauerkrone führt, bietet der Infopavillon Einblick in das historische Vermächtnis, das den Arbeiter:innen zu verdanken ist. Als wertvoller *Oral History*-Beitrag werden Berichte von Zeitzeug:innen derart als Videoinstallation präsentiert, dass sich die Besucher:innen für einen

361 Vgl. Bergala 1985, S. 14.

kurzen Moment mit den Personen im gleichen Raum wöhnen. Arbeitsgeräte, Fotografien und Informationstexte zeugen von den abverlangten Leistungen für die Arbeit am Betonbauwerk in den rauen Gebirgshöhen. Seit jeher vollzog sich das Erleben der seit den 1960er Jahren im Val de Dix thronenden Grande Dixence-Staumauer durch die Verbindung von körperlichem und visuellem Erfahren. Zu Fuß, entlang der Mauer oder aus der Gondelbahn mit gerahmtem und distanzierendem Blick darauf, ist die 640 Meter lange Krone der Staumauer zu erreichen, die mit Informationstafeln versehen ist. Sie setzen die Staumauerhöhe weiterhin mit dem Eiffelturm in eine maßstäbliche Beziehung, wie diese bereits der Direktor Eric Choisy 1966 abermals aufgegriffen hatte:

»Gewiss, wenn man die Masse [...] mit den Dimensionen der umliegenden Berge vergleicht, entdeckt man keinen Grund zum Staunen. Neben dem Matterhorn würde sich auch das Empire State Building als Zwerg ausnehmen. Aber man stelle sich vor, der Eiffelturm wäre in diese Masse einbetoniert. Nur die Spitze würde knapp zwanzig Meter herausragen. Die Pyramiden Ägyptens und ein paar Kathedralen dazu fänden in der Mauer bequem Platz. Vor allem aber darf man beim Lesen dieser Zahlen eines nicht vergessen: sie in die Größenordnung umzurechnen, die einem Werk von Menschenhand allein angemessen ist, in Menschenmass oder in jene Recheneinheit, die niemandes Namen trägt, weil sie die Resultante [sic] einer gemeinsamen Anstrengung ist: Kameradschaft. Fürwahr, vielleicht war der Kameradschaftsgeist noch nie so ausgeprägt wie auf diesem Bauplatz im Hochgebirge, wo alle Mitarbeiter denselben Schwierigkeiten gegenüberstanden.«³⁶²

Zurück bei Le Chargeur überlagert sich der Blick aus dem Hotelzimmer am Fuße der Staumauer mit jenem der Mitarbeitenden, die in den 1950ern und 60ern Teil der »aventure pharaonique«³⁶³ waren: Sie konnten von hier aus – der damaligen geschützten Arbeiterunterkunft, der Verwaltungszentrale und dem Ort der sozialen Begegnungen – auf das weitere Wachsen der Mauer, die sich frontal vor dem verhältnismäßig winzigen Gebäude auftürmte, am Ende eines weiteren Arbeitstages zurückblicken.

362 Zitiert nach Jacques Clavel, *GRANDE DIXENCE*, 1973, o. S.

363 Robert Netz, »Une aventure pharaonique, Grande Dixence, Portes ouvertes ce week-end«, in: *24 heures*, 26. – 27.08.2000, S. 9.

IN(TE)RVENTIONS Die Kommunikationsstrategien Godards und der Grande Dixence SA

Opération »Béton« verschränkt zwei Interessenslager: Godards filmkünstlerisches und -strategisches Ziel war, die Prozesse der nachkriegszeitlichen Betonproduktion nachzuzeichnen, was auch der allgemeiner gefasste, für internationale Abnehmer:innen geeignetere Filmtitel *Opération »Béton«* verdeutlicht. Im gleichen Zuge arbeitete Godard dem Interesse der Grande Dixence SA zu, indem er die Entstehung des Bauprojekts präzise filmisch nachzeichnete und dieses in affirmativem, feierlichem Ton hochlobte. Dass der mit dem Schriftsteller Jean Follonier verfasste *off*-Kommentar bisweilen als ironisches Augenzwinkern in Anbetracht des Gigantismus gelesen werden könnte, was Tristan Lavoyer in die Diskussion einbringt, ist zu bezweifeln.³⁶⁴ Die Überzeichnung mag eher das Feld an möglichen Adressat:innen erweitert haben: Das größte Schweizer Bauprojekt, das von der Aufbruchstimmung und vom Fortschrittsglauben der Nachkriegszeit zeugt, stand im internationalen, interessierten Vergleich und mindestens in nationaler Konkurrenz. Die anvisierte lokale Käuferin Grande Dixence SA konnte sich in ihrer Unternehmung durch eine derart triumphale audiovisuelle Darstellung bestätigt sehen und im Film ein ebenso fortschrittliches Kommunikationsmittel erkennen. Als zur damaligen Zeit üblicher Vorfilm im Kino sprach *Opération »Béton«* ebenso die technikinteressierten Zuschauer:innen im Publikum an, wie die *cinéphiles*, die ihn zudem in die Geschichte der Propagandafilme einordnen konnten, in die er sich einschreibt.

Godards Erstling wurde schließlich zwei zentralen Maßstäben gerecht: Dem des ambitionierten Filmkritikers, der seinen ersten 35 mm-Film drehen und seine Kinokarriere starten wollte und den der Firma Grande Dixence SA, die seit Beginn des Baus an dessen visueller Vermittlung interessiert und entsprechend bereit war, darin zu investieren. Godard gelang es, seine Anstellung bei der Grande Dixence SA zu nutzen und sein Netzwerk zu aktivieren, um seine Autorschaft als Filmmacher zu etablieren, indem er sein Einkommen reinvestierte. In der frühen Bauphase des Projekts antizipierte er, welches Produkt die Grande Dixence SA für Kommunikationszwecke wünschte, und kehrte so das übliche Auftragsverhältnis um. Zudem kam er einer möglichen Auftragsvergabe an jemand anderes, mutmaßlich an den im Wallis beliebten Filmmacher Roland Muller, zuvor. Die Grande Dixence SA erkannte in Godards Kurzfilm gemäß Quellenlage denn auch sofort den Wert als au-

364 Vgl. Lavoyer 2012/13, o. S.

diovisuelles Kommunikationsmittel,³⁶⁵ indem sie den Film, der sich in die Industrie-Sinfonien einreihet,³⁶⁶ als Industriefilm einsetzte. So wurde *Opération »Béton«*, wie besprochen, während und nach Fertigstellung an offiziellen Anlässen auf der Baustelle oder vor deren Besuch Gästen vorgeführt, sowie 1958 in französischen Kinos im Begleitprogramm von Vincente Minellis *Tea and Sympathy* (USA 1956)³⁶⁷ und 1959 im Genfer Cinéma ABC als Vorfilm von Franz Schnyders *Der 10. Mai / Le dix mai* (CH 1957) gezeigt.³⁶⁸ Ob der Film der Belegschaft der Grande Dixence-Baustelle präsentiert wurde, ist nicht nachweisbar, wie auch nicht abschließend, ob er im Schweizer Fernsehen lief.³⁶⁹ *Opération »Béton«* hätte sich aber sehr wohl als »integratives Mittel zur Konstruktion [der] »Betriebsgemeinschaft« [...]»³⁷⁰ geeignet. So formuliert Yvonne Zimmermann, wie Industriefilme in der Schweizer Maschinen-, Elektro- und Metallindustrie zum Einsatz kamen. Ebenso sind sie Teil der archivierten oder öffentlich vermittelten Erinnerungskultur. Beides trifft auf *Opération »Béton«* zu, der im Kontext der Grande Dixence verbleibt. Denn der Film ist nie als Godard-DVD oder Bonusmaterial vermarktet worden.

Das Vorführen der neuen Filmversion ist, wie wir gesehen haben, Teil des von der Grande Dixence SA seit 2006 angebotenen Vermittlungsanlasses. Kulturvermittlung bedeutet in diesem Kontext die Einordnung des Grande Dixence-Projekts in den Diskurs der Modernisierung durch den Gebrauchsfilm.³⁷¹ Damit verknüpft ist die Präsentation der weiterhin andauernden physikalischen und ökonomischen Leistung des historischen Bauwerks. Als neue Fassung, die sich bei Godards Film bediente und diesen neu montierte – eine gängige Methode bei Gebrauchsfilmen³⁷² – dient der Film als Repräsentationsfilm.³⁷³ Die grafischen Elemente und die elektronische Musik, die dem historischen Film eine zeitgenössische Dynamik im Rahmen der Rezeption verleihen sollten, können darüber

365 Vgl. Zimmermann 2007, S. 59.

366 Siehe Canteux 2014, S. 165.

367 Vgl. MacCabe 2003, S. 84.

368 Ciné-Club universitaire, »Le dix mai de F. Schnyder«, in: *Tribune de Genève*, 27.02.1959, S. 9. Vgl. N. N., »Un film suisse au C. C. U.«, in: *Journal de Genève*, 03.02.1959, S. 6.

369 In der FARO-Datenbank des Schweizer Radio und Fernsehens SRF finden sich keine Einträge, doch ist diese Datenbank lückenhaft, da die Sendebänder nicht digitalisiert sind. Aus der Datenbank-Recherche geht hervor, dass die *Schweizer Filmwochenschau* bereits 1951 über die Grande Dixence berichtet hat: »Grande Dixence Arbeiten im Hochgebirge«, *Schweizer Filmwochenschau*, 06.04.1951, 2 Min. 3 Sek. Weitere Fernsehberichte führt das Online-Archiv der Westschweizer Radio Télévision Suisse RTS auf: <https://www.rts.ch/archives/>.

370 Zimmermann 2011a, S. 28.

371 Vgl. Zimmermann 2011b, S. 69.

372 Vgl. Zimmermann 2007, S. 67; Zimmermann 2011b, S. 80.

373 Vgl. ebd.

hinaus als Innovationsrhetorik gedeutet werden.³⁷⁴ Eine solche will die Firma der breiten Öffentlichkeit auch über die Art und Weise der Verwendung des filmischen Mediums innerhalb des Anlasses der Führung vermitteln: »[I]nhaltliche Innovation fällt mit formaler Innovation zusammen, [so] findet die Innovationsrhetorik ihre stilistische und technische Entsprechung.«³⁷⁵ Laut Zimmermann definieren sich Auftragsfilme durch ihre Produktionsform und ihre pragmatischen Zusammenhänge. Als spezifische Produktionsform der Gebrauchsfilme sind bei der Analyse deren Verwendungsform, Anlass der Herstellung und Adressierung entscheidend.³⁷⁶ Godards Film wurde in dieser Hinsicht für die Grande Dixence-Repräsentation vom vielseitig nutzbaren ›Kunstfilm‹ mit seiner formalen Geschlossenheit durch die Beauftragung der Kommunikationsfirma *essencedesign SA* zum Auftragsfilm.³⁷⁷ Innerhalb des 1:1-Erlebnisses der fertigen und historischen Staumauer wird der Film *multimedial*³⁷⁸ beziehungsweise als Teil des Medienverbunds³⁷⁹ gezeigt, wozu die Vermittlungsperson zu zählen ist, die durch die Staumauer führt, die mit Informationsschildern und Fotografien bestückt ist. Weiter beeinflusst das Aufführungsereignis, das ein Teil des Anlasses ist und nicht das Ereignis selbst,³⁸⁰ die Rezeption:³⁸¹ Die Präsentation des Films, der auf ein kostbares Firmen-Kulturgut zurückgreift, wird buchstäblich in einem Betontresor als künstliche Höhle am Berührungspunkt von Felsen und Betonmauer inszeniert. Mit Zimmermann gelesen, »geht es darum, die *pragmatischen* Zusammenhänge zu erforschen und die Ausrichtungen und Funktionen dieser ›Gebrauchsästhetik‹ festzuhalten.«³⁸² In diesem Sinn eignet sich die Modifikation zur effektvollen und zeitlich verdichteten Vermittlung der historischen Errungenschaft und andauernden Produktionskraft der Grande Dixence. Filmisches Dokument zum Herstellungsprozess des Projektionsorts und fertige Mauer treffen in der Mauer zusammen, so wie innerhalb des Films selbst ein Bogen vom historischen Film zum heutigen Anspruch der multimedialen, raschen Informationsvermittlung gespannt wird.

374 Vgl. Zimmermann 2007, S. 62; Zimmermann 2011b, S. 82.

375 Zimmermann 2007, S. 69.

376 Vgl. Zimmermann 2007, S. 57; Zimmermann 2011a, S. 17; Zimmermann 2011c, S. 244–381, hier S. 246.

377 Gemäß Zimmermanns Untersuchungen weisen Gebrauchsfilme im Gegensatz zu Werken der Filmkunst mit ihrer formalen Geschlossenheit und Beständigkeit einen instabileren, variableren und ›offeneren‹ Textcharakter auf. Zimmermann 2011b, S. 80.

378 Vgl. Zimmermann 2007, S. 65.

379 Vgl. ebd.; Zimmermann 2011b, S. 72.

380 Vgl. Zimmermann 2007, S. 68; Zimmermann 2011b, S. 81.

381 Vgl. Zimmermann 2007, S. 65.

382 Zimmermann 2011a, S. 17.

In einem filmwissenschaftlichen oder cinephilen Zuschauer:innenkreis mag der Vergleich zwischen Godards originalem Film und dessen Neuinterpretation zugunsten einer populärwissenschaftlichen Vermittlung des Bauprojekts Irritation auslösen, zumal das neue Video in seiner Ästhetik inzwischen überholt wirkt. Dem Verwendungszweck des Films tut dies jedoch keinen Abbruch, ist doch der zum Industriefilm umformatierte erste Godard-Film, mit Yvonne Zimmermann gesprochen, nicht mehr als Filmkunst zu betrachten, sondern als Gebrauchskunst.³⁸³ In der Dramaturgie der Staumauerführung bildet die Projektion des Films einen Höhepunkt, zumal die ›Prozession‹ bei diesem endet. In diesem Vermittlungszusammenhang wird der Film nicht einem Godard-Publikum vermittelt, sondern einem erweiterten Kreis an Adressat:innen und Interessent:innen. Während die Grande Dixence SA sich hier beim Informationsgehalt des Zeitdokuments bedient, das als Anfang der andauernden Erfolgsgeschichte gefeiert wird, ist aus filmvermittelnder wie aus Godards Perspektive bedeutend, dass der historische Film an ein derart breites Publikum herangeführt wird. Die Entstehung des Films ist ebenso als Aneignung der Produktionsbedingungen und damit des Infrastruktur-Komplexes des größten Schweizer Bauprojekts zu bewerten wie als Vorwegnahme der kommunikativen Strategie der Grande Dixence SA. Vor dem Hintergrund der allgemeiner propagierten Erinnerungskultur verfolgt die Firma mit ihrem aktuellen Vermittlungskomplex einen unternehmerischen Nutzen. Der didaktische Einsatz von Godards Film dient als Legitimierungsinstrument, da in der Schweiz die Stimmbürger:innen über das Weiterbestehen der Staumauer und deren Ausbaupläne mitbestimmen. Godard hat durch die Produktion und den erfolgreichen Verkauf seines ›Propagandafilms‹ *Opération »Béton«* seine eigene angestrebte Karriere – vorerst – in der Filmindustrie starten können. Die Strategie der ›Propaganda‹ beziehungsweise Werbung galt denn auch ihm selbst, insofern er sein Können der Firma, aber vor allem auch sich selbst durch seinen unermüdlichen Einsatz als gleichzeitig Baustellenmitarbeiter und Neofilmemacher bewies. Die Karriere des Industriefilms innerhalb des Gebrauchs der Käuferin Grande Dixence SA hat Godard angestoßen. In den Film hat sich die Infrastruktur für die Kreation des kolossalen Infrastrukturprojekts eingeschrieben. Mit dessen Nutzung und Erweiterung schreibt sich die Unternehmung in den Film ein, indem dessen modernisierte Version unter Anwendung grafisch innovativer Methoden die Fortschrittlichkeit und Notwendigkeit des Infrastrukturprojekts vermittelt werden soll, zumal es wiederholt in der Kritik von Umweltschutzorganisationen stand. Insofern steht »[d]ie Analyse der

383 Zimmermann 2007, S. 68.

visuellen und rhetorischen Strategien in Filmen zur Nutzung der Waserkraft [...] pragmatisch für filmische Verfahren zur Herstellung von gesellschaftlichem Konsens in Interferenz mit zeitgenössischen Diskursen und Oppositionen.«³⁸⁴

Opération »Béton« lässt sich für den vorliegenden Zusammenhang an der Schnittstelle von Film- und Bauprojekt schließlich in mehrerlei Hinsicht als infrastrukturelle Matrix im Anschluss an Keller Easterling beschreiben. Godard verdankt sein Filmvorhaben dem Bauprojekt. Er agierte in einer Konstellation von Abhängigkeit als Angestellter und Unabhängigkeit als Amateurfilmer und entwickelte im Zuge seiner Mission seine eigene Produktions- und Distributionsstruktur. Mit dem Verkauf überließ er die Nutzung, ja Karriere seines Debütfilms der Firma. Dass Godard diesen über die Betonproduktion und -verarbeitung für den Bau der Grande Dixence überhaupt drehen konnte, setzte vorerst deren Planung aufgrund des Schweizer Energiebedarfs voraus, die (mindestens) eine administrative, akademische, finanzielle, menschliche, politische, soziale und technische international vernetzte Infrastruktur implizierte. Die Aufnahmen wurden erst durch die Verkehrswege und Fahrzeuge, die errichteten Baustellenstandorte mit ihren Produktionsstätten und Behausungen für das Personal möglich und wurden durch diese mitbestimmt. Da waren die Anlagen, Maschinen und Produktionsprozesse, die »Photogénie«³⁸⁵ ausstrahlten, in ihrer Gesamtheit durch den kontinuierlichen Arbeitsprozess eine kinematografisch wirkungsvolle Dramaturgie vorzeichneten, und sich im Einzelnen für Mikronarrative besonders eigneten. Godard war als Telefonist der Unternehmung angestellt und reinvestierte seinen Lohn in sein Filmprojekt, das die vorgefundene *mise en scène* aneignete. Nicht nur hatte sein Freund Jean-Pierre Laubscher ihm zweimal zur temporären Arbeitsstelle verholfen, sondern er arbeitete wiederum für Godards Film, wie auch andere Arbeitskollegen hinter und vor der Kamera. Dass Godards Cousin Eric Choisy Direktor der Grande Dixence SA war, der sich zudem frühzeitig für die Archivierung der anfallenden Dokumente engagierte, mag den Verkauf des Films an die Unternehmung begünstigt haben. So nutzte diese *Opération »Béton«* für ihre Informations- und Werbezwecke an den Produktionsstandorten, war dort auch die entsprechende soziale Infrastruktur inklusive Kinos eingerichtet. Die sichtbare wie unsichtbare infrastrukturelle Matrix hat sich in den Film eingeschrieben als eine wirksame Struktur, die auch in Wechselwirkung mit seiner Bauweise als Propagandafilm zu verstehen ist. »Opération« und »Infrastruktur« stehen semantisch in einer Beziehung,

384 Zimmermann 2011a, S. 28.

385 Louis Delluc, »Photogénie« [1920] [1], in: Tröhler/Schweinitz 2016, S. 234–237. Louis Delluc [1920], »Photogénie« [2], in: Ebd., S. 240–243.

insofern sie Interventionen und damit Planung, Realisation und Einrichtungen der Versorgung eines Gebiets bezeichnen wie im Zusammenhang des Militärs. Bereits in der Zwischenkriegszeit glichen sich die in diesen Kontexten entstandenen Filme – ob unter Demokratien, faschistischen oder kommunistischen Regimen – in Dramaturgie, Bild- und Textrhetorik, was im Propagieren des Wiederaufbaus und Fortschritts der Nachkriegszeit fortgeführt wurde. Die Form von *Opération »Béton«* wurde durch das *décor*, der ihm zugrunde liegenden Infrastruktur, und die Filmtradition, in die sich Godard einschrieb, mitbestimmt. Unter dem Aspekt und Nutzen des Gebrauchsfilms, zu dem der Film durch den Verkauf geworden ist, schreibt sich die Firma und ihre audiovisuellen Nutzungsziele nun in den historischen Film von Godard samt »incrustation graphiques«³⁸⁶ ein. Bis heute besteht also eine enge Verschränkung zwischen den gegenseitigen Inventionen und Interventionen von Godard und der Grande Dixence SA: *Opération »Béton«* entstand »dank« des Infrastrukturbaus und dessen Infrastrukturen und mischte sich darin ein. Die Grande Dixence SA ihrerseits nutze den angekauften Film für die Entwicklung des Vermittlungskonzept und modifizierte ihn. Die kommunikativen Strategien konvergieren und divergieren; die Akteur:innen schlagen daraus zu unterschiedlichen Zeitpunkten (ihr) Kapital.

Die Aneignung und das repetierte inszenierte Kinoerlebnis in der Staumauer, das auf Godards Debütfilm *Opération »Béton«* gründet und aufbaut, erhält aus der Perspektive von Godards Spätwerks eine neue Bedeutung. Mit *Le Livre d'image* (CH/FR 2018) realisierte er seinen lange gehegten Wunsch, vielmehr seine Kino-Mission, sein Schaffen auch jenseits der klassischen Kinosäle zu zeigen und die Gastgeber:innen anzuregen, am spezifischen Ort aktiv und frei in den Film einzugreifen. Die so entstehenden kinematografischen Räume bilden *Remakes* von *Le Livre d'image*, wie Godard dieses während der Produktion bei sich zu Hause im Film- und Wohnstudio gesehen hat. Insofern hat die Grande Dixence SA diese Intention Godards 2006 vorweggenommen, und zwar am Ort, wo das Bauwerk und der Film entstanden sind. Godard selber nahm im selben Jahr einen Umweg über Paris mit seinem Baustellen-Ausstellungsprojekt, basierend auf den *Histoire(s) du cinéma* (FR 1988–1998) als Intervention gegen die Großinstitution Centre Pompidou, sprach er dieser doch die Ermöglichung seines mit *Le Livre d'image* nun umsetzbaren kollektiven Kinoprojekts von vornherein ab. Das, wie ich zeigen werde, darauf aufbauende Filmprojekt *Le Livre d'image* konfiguriert vor dem Hintergrund der zwischenzeitlichen politischen Entwicklungen und der Gegenwart die *Histoire(s) du cinéma* neu. Zudem lässt *Le Livre d'image*

386 Gespräch mit Bernard Pache und Joël Curty der essence design SA am 04.12.2017 (AJM).

durch seine Konfiguration als variable Installation die Leistungsfähigkeit seines Erstlings *Opération »Béton«* vom Zeitpunkt seiner Entstehung bis heute neu bewerten.

Doch zuvor rückte Godard nach *Opération »Béton«* und in seinen Nouvelle Vague-Filmen wiederholt Baustellen ins Bild – diesmal hauptsächlich als Markierungen der Krise und des Umbruchs auf individuellen und gesellschaftlichen Ebenen; sei es die unfertige Wohnung und die scheiternde Paarbeziehung in *Le Mépris* (FR/IT 1963), die Blockbau-stelle als Kriegsgebiet in *Le Carabiniers* (FR/IT 1963), die auf der Flucht des sich wiedergefundenen Liebespaares zu verlassende unfertige Wohnung Mariannes in *Pierrot le fou* (FR 1965) oder dann die Umgestaltung der Region Paris in *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (FR 1967). Entfernt von der Isoliertheit der Alpen und Godards als Werbemittel einsetzbarem Werk *Opération »Béton«* vermittelt er mit *Deux ou trois choses que je sais d'elle* – noch unter klassischen Produktionsbedingungen und an der Schwelle zu seinem unabhängigen Filmschaffen innerhalb der Groupe Dziga Vertov (1968–1972) – bereits explizit die Methoden seines von Beginn weg politischen Kinos.

GRAND

(S)

II GRAND(S) ENSEMBLE(S)

II.1 PROJETS

II.2 CONTEXTES

II.3 RÉCEPTIONS

II.4 RÉFLEXIONS

III

ENSEM

BLE(S)

»Plus Jean-Luc Godard s'ancre dans le réel, mieux il s'en éloigne. *Deux ou trois choses...* constitue un méticuleux inventaire de nos problèmes actuels: on dirait cependant qu'ils concernent une lointaine planète. Politique sociale de la V^e République, urbanisme, prostitution dans les grands ensembles, esclavage par la publicité, conditionnement du consommateur, vanité du langage, solitude de l'homme moderne sont tour à tour évoqués dans cette vaste foire à la ferraille des idées à la mode. Sous-jacentes, on perçoit une tristesse vraie, une authentique inquiétude, qui se pare des mots d'autrui pour mieux se cacher. Mais pourquoi Godard s'acharne-t-il à vouloir nous expliquer un monde qu'il comprend si mal?«¹

Pierre Billard (1967)

In seinem Debüt *Opération »Béton«* (CH 1955) vereinte Godard das »große Ganze« der Betonherstellung und -verarbeitung für den Grande Dixence-Staumauerbau in einem Kurzfilm. Im Jahrzehnt darauf versuchte er mit *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (FR 1967) die ganz großen Themen, die das damals gegenwärtige und auf die Zukunft ausgerichtete Leben in Frankreich ausmachten, in Spielfilmlänge zu erfassen. Er demonstriert darin, mit Michael Witt gesprochen, seine »view (and practice) of cinema as a privileged Twentieth Century ethnological research tool via which to register and make visible emergent patterns of social change.«² Die Wendung »grand ensemble« steht in diesem Film, der Dokumentarisches und Fiktion verschränkt, für sich überschneidende, damals hoch aktuelle Kontexte: Anhand einer zur Protagonistin erkorenen Großwohnsiedlung, auf Französisch »grand ensemble«, in der Pariser *banlieue* nähert sich Godard den zeitgenössischen Lebensverhältnissen an.³ Er übt anhand seiner Einmischung in den bestehenden Architektur- und Städtebaudiskurs seine Kritik an der französischen Staatspolitik, die sich, so der Film, komplett dem Kapitalismus nach US-amerikanischem Vorbild verschrieben hat. Godard stellt der Verbesserung der Lebensbedin-

1 Pierre Billard, »La critique«, in: *L'Express*, 20.03.1967, zit. nach: Godard 1984 [1971], S. 114.

2 Michael Witt, *On Communication: The Work of Anne-Marie Miéville and Jean-Luc Godard as »Sonimage« from 1973 to 1979*, Diss. University of Bath, 1998, S. 119.

3 Eine Übersicht zu Godards erster Werkphase und den darin wiederholt zu sehenden Schauplätzen in den Pariser Vorstädten liefert in jüngerer Zeit Térésa Faucon, »Godard's Suburban Years«, in: Philippe Met u. Derek Schilling, *Screening in the Paris Suburbs. From the Silent Era to the 1990s*, Manchester, Manchester University Press, 2018, S. 126–138. Eine konzise Überblicksdarstellung zum Thema der Pariser Baustellen während den Boomjahren der sogenannten *Trente Glorieuses* bieten Marie Gaimard u. Marguerite Vappereau, »Parisian Building Sites (1945–1975): From Modernity to Abstraction«, in: Alastair Phillips u. Ginette Vincendeau (Hg.), *Paris in the Cinema. Beyond the flâneur, Locations, Characters, History*, London, Palgrave, 2018, S. 230–241. Siehe dazu auch Jean Fourastié, *Les Trente Glorieuses ou la révolution invisible de 1946 à 1975*, Paris, Fayard, 1979.

gungen durch das Wirtschaftswunder der Nachkriegszeit die Kehrseiten der dafür rasant ergriffenen Maßnahmen und der damit einhergehenden politischen Situation gegenüber. Dazu gehörten der Kalte Krieg und die Ereignisse des anhaltenden, 1954 begonnenen Vietnamkriegs. In seinem Filmschaffen kritisierte Godard diesen mehrfach, etwa in seinem Beitrag im Film *Loin du Vietnam* (Jean-Luc Godard, Joris Ivens, William Klein, Claude Lelouch, Alain Resnais und Agnès Varda, FR 1967). Die Berichterstattung der im Vietnamkrieg durch die USA verursachten Gräueltaten an der Menschheit und Zerstörungen der Landschaft als Lebensgrundlage erreichte Europa über Presse, Radio und Fernsehen. Mit der maßlosen Zerstörungsgewalt, die die US-Regierung propagierte, beginnt denn auch in karikierender Manier der Film, mit dem sich das vorliegende Kapitel befasst.

Im Prolog von *Deux ou trois choses que je sais d'elle* führen Kamera und Godards *off*-Kommentar kontinuierlich an die Protagonist:innen heran. Diese treten auf in Form eines *grand ensemble* sowie *in personae* – Juliette Janson als Filmfigur und Marina Vlady in der Rolle der Schauspielerin und damit als diskursive Figur. Während sich der Vorspann mehrheitlich durch Außenansichten der Großwohnsiedlung annähert, führt die erste Szene in ein exemplarisches Wohninterieur. Hier demonstriert der Film das besagte Ansinnen Godards, anhand des Mediums Film und dessen Mitteln das ›grand ensemble‹ des zeitgenössischen Lebens in der Peripherie begreifbar zu machen. Vorangestellt ist diesem eigentlichen Erzählbeginn ein abgefilmtes Buchcover der populärwissenschaftlichen Serie *idées* des Verlags Gallimard. Der Titel *Dix-huit leçons sur la société industrielle*⁴ ist über stilisierte Zahnräder geschrieben. Vor diesem Hintergrund eröffnet die erste Szene Überlegungen zum Kalten Krieg, wie dessen Präsenz in Frankreich wahrgenommen werden kann oder auch nicht. Filmisch reflektiert wird dies im Hinblick auf alltägliche Verpflichtungen oder auch ablenkende Konsumversprechen.

Die zu Beginn der ersten Szene kurz erscheinende Großaufnahme eines Apparate-Innenlebens stellt sich als manipuliertes Radiogerät heraus. Es bildet das Zentrum einer Wohnzimmerecke, die offenbar zum technischen Labor umfunktioniert wurde. Der kleine Raumabschnitt fungiert gleichzeitig als eine von Godard komponierte Modellsituation des Films, indem darin das breit gefasste Themenspektrum gleich-

4 Siehe Raymond Aron, *Dix-huit leçons sur la société industrielle*, Paris, Gallimard, 1962. Die 1962 veröffentlichte Publikation vom, notabene, konservativ-liberalen Soziologen und Philosophen Raymond Aron (1905–1983), gründet auf seiner Vorlesung, die er 1955–56 an der Université Paris-Sorbonne gehalten hat. Aron vergleicht im Buch nach einführenden soziologischen Studien die Industriegesellschaften des Kapitalismus mit denen der kommunistischen Sowjetunion und sagt in langfristiger Sicht weder dem markt- noch dem planwirtschaftlichen Modell eine positive Zukunft voraus.

dix-huit leçons sur la société industrielle



[ABB. 21] Beginn der ersten Szene von *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967).

stattfindenden Vietnamkriegs. Die Männer paraphrasieren das eben Vernommene: Der geografische und politische Maßstab der von US-Präsident Lyndon B. Johnson aufgebauten Drohkulisse, um Hanoi zum Verhandeln zu zwingen, wird zunehmend größer. Indem der Dialog die mit 1965 in der realen Vergangenheit zurückliegenden Angriffsziele im Nordvietnam aufgreift, werden jene in einer fiktiven nahen Zukunft angesprochen: Chinesische Atomkraftwerke, dann Peking bis schließlich vor der Sowjetunion Halt gemacht würde, da Johnsons Geduld seine Grenzen habe.⁶ Während die Männer mit dem Radio beschäftigt sind, kümmert sich Roberts Ehefrau Juliette um die lediglich aus dem *off* zu hörenden Kinder, und setzt sich alsbald zurück an den Tisch. Als das ernsthafte

sam räumlich gebündelt wird: Der Alltag einer französischen Kernfamilie in einem *grand ensemble* der *région parisienne*;⁵ die Rollenbilder, die sich in ihren Verantwortungsbereichen für stereotype Frauen- und Männerbereiche widerspiegelt; domestizierte Natur und manipulierte Technik; der Massenkonsum in Frankreich; der medial vermittelte Vietnamkrieg; Filmreferenzen; die Geschichtsvergessenheit und das politische Desinteresse der jungen Erwachsenen; die Prostitution; der Bruch mit kinematografischen Konventionen, indem beispielsweise die Tischszene mit der Rückenfigur sich den Zuschauer:innen verschließt.

Die Szene spielt sich an einem Abend ab [ABB. 21]. Das manipulierte Radiogerät transferiert die fatale Weltpolitik ins französische Zuhause. Juliettes Ehemann Robert und sein Freund Roger hören über ihren umgebauten Kurzwellenempfänger Meldungen zwischen Saigon und Washington ab. Es sind fiktive Ansagen aus dem Kontext des zur Drehzeit realwirklich

5 Die weiße Kernfamilie – als Familienmodell mit Vater, der für das gesamte Einkommen sorgt, Mutter, die zu Hause bleibt, und zwei bis drei Kindern – bildete in Frankreich bis in die 1960er Jahre die Grundlage für eine Vielzahl an politischen und planerischen Entscheidungen. Zur Mitwirkung eingeladen wurden Hausfrauen beispielsweise für die Entwicklung von Kücheneinrichtungen. Vgl. Kenny Cupers, *The Social Project. Housing Postwar France*, University of Minnesota Press, 2014, S. xviii.

6 Die inszenierte Radioübermittlung paraphrasiert und variiert Jules Feiffers Cartoon über US-Präsident Lyndon B. Johnson, der am 24. August in *Le Nouvel Observateur* erschienen war und Ereignisse bis in den Januar 1967 beschrieb. Vgl. Guzzetti 1981, S. 45, S. 47.

Männergespräch kurz pausiert, da aus dem Gerät gerade nichts mehr zu hören ist, bringt sie sich erstmals ein: Während die Männer ein technisches Gerät bedienen und Kriegserklärungen abhören, blättert sie in der Zeitschrift *L'Express Madame* und deckt mit dem Vorlesen von Modetipps konventionelle Frauenthemen ab.⁷ Ihr Ehemann Robert antwortet verächtlich mit »arrête tes conneries«, sei es, weil ihr Beitrag die Männer nicht interessiert oder da dieser gegenüber den globalen Konflikten doch irrelevant, ja komplett unangemessen erscheint. Darauf bringt Juliette die Kinder zu Bett und die Männer hören weiter zu. Die soeben kritisierte Welt leerer Modeversprechen, die auf die weltpolitisch brisante Kriegsbedrohung trifft, wird unverzüglich durch Roger relativiert. Nachdem Robert kommentiert, dass die USA Nordvietnam ins Steinzeitalter zurückversetzten wolle, wird er von Roger unvermittelt gefragt, wie er denn seinen Austin abbezahlen konnte. Roberts Antwort, dass Juliette immer »des occasions« finde, spielt mit der Bedeutungsebene des Begriffs und belässt offen, ob der Ehemann damit einen Gebrauchtwagen meint oder doch von ihrer Einkommensquelle durch Gelegenheitsprostitution weiß. Auf dieses alltägliche Zwiegespräch folgen angekündigte Bombendrohungen, während Großaufnahmen das elektronische Relaismodul des Radios zeigen, wie es in Rauch gehüllt wird. Es entsteht ein Spannungsmoment zwischen soeben sprachlich vermittelten, in ihrem politischen Ausmaß immer gewaltiger werdenden Bombardements und

7 Edgar Morin – der Soziologe, der 1960 mit Jean Rouché den Film *Chronique d'un été* (FR 1961) schuf – verfasste 1956 einen Artikel über Frauenzeitschriften. Unter anderem thematisierte er darin die in den Magazinen über Bild und Texte propagierte identifikatorische Rolle der Mode und Modefotografie zwecks Ankurbelung der Schönheitsindustrie: »Le vêtement joue un grand rôle dans toute la presse féminine: un rôle qui s'accroît selon le niveau social des lectrices. Au niveau supérieur (»Marie-Claire«), la mode prend une place déterminante. La mode, c'est-à-dire le patron modèle du chic, du goût, de la personnalité. [...]«. Das Paradox der Filmzensur und der die Frauenexistenz auf ihren Körper reduzierenden Werbung wusste Godard schon in seinen vorherigen Filmen wiederholt aufzugreifen und subtil bis plakativ der Kritik preiszugeben. *Deux ou trois choses que je sais d'elle* wirkt wie ein filmischer Kommentar auf Morins publizierte Studien. So äußert sich Morin im selben Artikel zur Objektivierung der Frau in der ihr gewidmeten Presse. Dabei verwendet er als kritischen Akt – ähnlich wie nach ihm Godard – dieselbe persuasive Werbesprache: »Les »soutien-gorges« [...], les combinaisons, les dessous troublants, les gaines »Scandale«, la chevelure fascinante lancent toujours la même invite séduction, séduction, beauté! Soyez séduisante, c'est-à-dire soyez aimée; c'est-à-dire, soyez reconnue. Existez! Et c'est bien à l'existence plus riche et plus forte de l'amour, au merveilleux dans la vie réelle, à l'affirmation de sa personnalité dans le désir et l'adoration de l'homme, qu'invite la publicité de ces magazines.« Edgar Morin, »Nouveauté et caractéristiques de la presse hebdomadaire féminine«, in: *L'école des parents*, 6 (April 1956), S. 16–21. Siehe auch: Ders., »La Promotion des valeurs féminines«, in: Ders., *L'esprit du temps. Essai sur la culture de masse*, Paris, Grasset, 1962, S. 189–199. Zu Godard und Mode siehe Simon Vagts, »Werbefilme 1987–1991«, in: Simon Vagts, *Kino radikaler Inklusion. Die Bedingungen des Bildes bei Jean-Luc Godard*, Zürich, diaphanes, 2024, S. 309–362.

dem über filmische Mittel erzeugten Modell von städtischen Kriegsschauplätzen anhand der Großaufnahme vom Innenleben des Radios. Dieses wird im Film zum manipulierten Medium, um die gewaltigen Aktionen im globalen Kontext einer in Frankreich gefeierten USA im *Anderswo* des Vietnams zu enthüllen und ins *Hier* des französischen Alltagslebens zu bringen.⁸ Das Wohnungsinterieur als *décor* zwischen traditioneller und moderner Ausstattung charakterisiert sich durch die Buntheit von Mobiliar und Tischdecke, Zimmerpflanzen, Blumenstrauß und Wanddekoration im weiß gestrichenen Raumabschnitt. Hinter den Apparaten ist ein Teddybär platziert. Seine lieblich wirkende Geste durch seine weit ausgestreckten Arme lässt sich im eröffneten Kontext zu einer der Kapitulation umdeuten. Neben dem Plüschtier und jeweils rechts und links von einem Keramikteller flankiert, hängt an der Wand ein großformatiges Poster mit der Abbildung eines frontal zu Robert und zur Kamera gerichteten Frauengesichts, dessen Augen jedoch verdeckt sind: Das Filmplakat von Alain Resnais *Muriel* (FR/IT 1963) verweist, entsprechend dem Sujet von Resnais' Film, auf die psychische Belastung durch aufkommende Erinnerungen an den doch unlängst vergangenen Zweiten Weltkrieg. In der Gegenwart dieser buchstäblich plakativen Filmreferenz holen sich die zwei Männer den aktuellen Vietnamkrieg und Kalten Krieg in einer filmisch erzeugten Modellsituation mit lockerer Geste mitten ins heimische Wohnzimmer.

So unterschiedlich die spezifischen Kontexte und Schaffensphasen vom Debütfilm *Opération »Béton«* und von *Deux ou trois choses que je sais d'elle* auch sein mögen: Beide Filme Godards können im Sinne Dziga Vertovs als filmische Erforschung der Welt verstanden werden. Besteht bei *Opération »Béton«* eine vorweggenommene Wahlverwandtschaft mit Vertovs Darstellung der Industriearbeit im Kollektiv von Mensch und Maschine, knüpft die erste, narrative Sequenz von *Deux ou trois choses que je sais d'elle* an die Anfangssequenz von Vertovs *Энтузиазм (Enthusiasmus. Don-*

8 Vgl. hier den von Godard mit seiner Lebens- und Arbeitspartnerin Anne-Marie Miéville produzierten Film *Ici et ailleurs* (FR 1974), der die Konflikte zwischen Israel und Palästinenser:innen – »Ailleurs« – mit ihrem Leben in Frankreich und dem der fernschauenden französischen Familie – »Ici« – in ein Verhältnis setzt. Siehe dazu insbes. Elisabeth Büttner, *Projektion. Montage. Politik. Die Praxis der Ideen von Jean-Luc Godard (Ici et ailleurs) und Gilles Deleuze (Cinéma 2, L'Image-temps)*, Wien: Synema, 1999 (Diss. Univ. Berlin 1995); Elisabeth Büttner, »In der Werkstatt der Bilder. Jean-Luc Godard, Anne-Marie Miéville und der Beginn von Sonimage/In the Image Workshop: Jean-Luc Godard, Anne-Marie Miéville and the Beginning of Sonimage«, in: Gareth James u. Florian Zeyfang (Hg.), *I said I love. That is the promise. The tvideo politics of Jean-Luc Godard*, Ausst.kat. Swiss Institute, New York 1999 u. Overgarden – Institute of Contemporary Art, Kopenhagen 2000, Berlin, b_books, 2003, S. 60–89; Faroult 2018; Stefan Kristensen, *Jean-Luc Godard philosophe*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2014.

bass Symphonie) (UDSSR 1930) an, folgt man Bernd Stiegler und wie er diese als Experimentalanordnung interpretiert:

»Es geht um die Beziehungen zwischen Bild und Ton, Natur und Kultur, Radio und Kino, Beobachtung und Beobachtetem und um jene zwischen der Tradition und der industriellen wie medialen Revolution. Es geht aber auch um die Funktion der Massenmedien wie Radio und Film, um die Rolle der Montage, um die Beziehung zwischen den Figuren im Film und dem Zuschauer, um neue Formen des Hören- und Sehenlernens und nicht zuletzt um den Film als eine, so Ilja Ehrenburg über Vertov, »Laboranalyse der Welt.«⁹

Stieglers Abschnitt, der die abgesteckten Themenfelder aufzeigt, die Vertovs Filmanfang von *Enthusiasmus. Donbass Symphonie* allesamt eröffnet, scheinen mit dem übergeordneten Sinnzusammenhang von *Deux ou trois choses que je sais d'elle* beinahe kongruent zu sein. Godards vielschichtige, groß angelegte und fragmentarische »Laboranalyse« seiner Gegenwart¹⁰ widmet sich das vorliegende Kapitel.

Als »mutations gigantesques«¹¹ bezeichnete der Filmemacher die weitreichenden Veränderungen im boomenden Frankreich der 1960er Jahre, die er explizit in Gesellschaft und gebauter Umwelt festmachte. Seine Kritik an der seit 1958 von Charles de Gaulle präsidierten französischen Regierung der im selben Jahr proklamierten V^e République, die sich nach US-amerikanischem Vorbild dem Kapitalismus und dem Propagieren des Massenkonsums verschrie-

9 »Die Arbeiten Vertovs [...] sind eine Laboranalyse der Welt, kompliziert und quälend [...].« Ilja Ehrenburg, *Materialisierung der Phantastik* [1927], zit. nach: Stiegler 2007, S. 134.

10 In der vorliegenden, in einen fiktiven Wohnalltag projizierten Szene kann bereits das Konzept ausgemacht werden, wie es Yvonne Spielmann im 1968 gedrehten Film *Le Gai Savoir* (FR 1968) als, wie hier behauptet wird, nun abstrahierte Modellsituation erkennt: »Dort wird der Ort eines Versuchslabors geschaffen, von dem aus die politischen Ereignisse des Mai 68 wie von außen reflektiert werden können, indem die kognitiven und visuellen Instrumente der Wissensaneignung, der Erkenntnis und ihrer Vermittlung, quasi pur, das heißt in der Black Box einer Studiosituation diskursiv verhandelt werden.« Yvonne Spielmann, »Zerstörung der Formen: Bild und Medium bei Jean-Luc Godard«, in: Volker Roloff u. Scarlett Winter (Hg.), *Theater und Kino in der Zeit der Nouvelle Vague*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 2000, S. 111–124, hier S. 115.

11 Jean-Luc Godard, »La Vie moderne«, in: *Le Nouvel Observateur*, 100 (12. 10. 1966), S. 53–56, hier S. 54.



[ABB. 22A] Charlotte und ihr Ehemann schwärmen ihrem Besucher in *Une femme mariée* (1964) von ihrer Wohnung und ihrem Wohnort vor.



qui exprime la volonté de construire des immeubles à l'échelle humaine.



Cela convient à la condition humaine, vous ne trouvez pas ?



On vit là des moments exceptionnels.



C'est peut-être cela, la joie de vivre authentique.

[ABB. 22B] Charlotte und ihr Ehemann schwärmen in *Une femme mariée* (1964) von ihrer Wohnung und ihrem Wohnort.

ben hatte, übte er bezeichnenderweise anhand seines kritischen Beitrags zur damals und bis heute umstrittenen städtebaulichen und architektonischen Situation in der *région parisienne*. Diese wurde seit Ende der 1950er Jahre einem gewaltigen Umgestaltungsprozess, dem sogenannten *aménagement de la région parisienne* unterzogen. Das *grand ensemble* der Cité des 4000 Sud in La Courneuve – eine jener Großwohnsiedlungen als Frankreichs Reaktion auf die massive Wohnungskrise der Nachkriegszeit – fungiert als Schauplatz und Protagonistin des Films. Bemerkenswert ist, dass nach Godards Film besagte Siedlung zu einer der bis heute am stärksten mediatisierten wurde und seit den 1970er Jahren als Exempel eines *grand ensemble* und dessen weiterer Entwicklung dient.

Mit seinem 13. Spielfilm setzte Godard nach *Une femme mariée*. *Fragments d'un film tourné en 1964* (FR 1964) und *Masculin féminin*. *Quinze faits précis* (FR/SE 1966) seine Reihe der »film[s] enquête[s]«¹² fort, die Studien der zeitgenössischen französischen Gesellschaft der Gegenwart bildeten. Verbindendes Element zu den Vorgängerkfilmen und dem bisher ambitioniertesten Filmwerk *Deux ou trois choses que je sais d'elle* ist die *région parisienne* als Lebenswelt der Protagonist:innen, die Godard jeweils zu ihrem sie umgebenden *décor* ins Verhältnis setzt. Besonders hervorzuheben ist hier *Une femme mariée*. *Fragments d'un film tourné en 1964* [ABB. 22] als Kontrastfolie zu *Deux ou trois choses que je sais d'elle*.¹³ Die Protagonistin Charlotte wohnt mit Ehemann, ein Privatpilot, und Sohn in der Siedlung Élysée II im westlich von Paris gelegenen, bürgerlich geprägten Vorort La Celle-Saint-Cloud. Während der Wohnort und die moderne Wohnung für ein genormtes Familienleben stehen, die der Ehemann durch einen auf die Ehefrau angesetzten Detektiven zu schützen versucht, trifft sie ihren Geliebten in seiner Pariser Altbauwohnung oder im modernen Kino am

neuen Flughafen Paris-Orly. Élysée II entstand in unmittelbarer Nachbarschaft zur Vorgängersiedlung Élysée I. 1961 gab es beim Kauf einer Eigentumswohnung einen Fiat 600 umsonst; 1963 weihten Jean Cocteau und Salvador Dalí Élysée II mit erneuter medialer Präsenz ein. Das Wand-

12 Baecque 2010, S. 315.

13 Siehe Jacqueline Maurer, »DIS/CONFORT – Jean-Luc Godards *Une femme mariée* (1964) und die Siedlung Élysée II (1963–1966)«, in: *trans magazin* [Comfort], 39 (2021), S. 21–27, S. 139–140.

bild des von Godard bewunderten Cocteau erscheint kurz in *Une femme est mariée*, als Charlotte es passiert.¹⁴ Zeitungen bewarben die Siedlung mit »A ›Élysée II‹ on oublie Paris«, »Une vraie ville à la campagne« oder berichteten, »[c]’est maintenant le premier fleuron du Paris de l’an 2000, un peu sophistiqué peut-être, mais confortable et ›fonctionnel«.¹⁵ Für Komfort sorgten nicht nur die Ausstattung mit Bodenheizung, begehbarem Kleiderschrank sowie Müllschlucker, sondern auch der Park mit historischem Baumbestand, einem Schwimmbad und insbesondere einem Einkaufszentrum mit Angeboten, die ihresgleichen suchten: Etwa ein *Drugwest* neben einem *Prisunic*, eine auch bei Pariser:innen beliebte Diskothek sowie ein Kino mit »[l]a salle [...] la plus moderne de la région parisienne«.¹⁶ Die Einführung des *american way of life* – ergänzt durch die 1969 eröffnete Einkaufsmall Parly 2 in der Nachbarschaft – verantworteten der Architekt und Immobilienunternehmer Robert Zellinger de Balkany (1931–2015), der in den USA Architektur studiert hatte, zusammen mit dem Architekten Claude Balick (1929–2018). In einer Besuchsszene im Film lässt Godard – der seit seinem ersten Kinoerfolg *À bout de souffle* (FR 1959) weiterhin, aber subtiler mit Genres spielte – das Ehepaar derart von seiner Wohnung unter der Anwendung der Immobilien-Werbesprache schwärmen, als handle es sich um einen in den Kinofilm integrierten Werbespot. Ein offenbar tatsächlich existierender Spot zur Siedlung Élysée I erscheint fragmentarisch in Maurice Pialats preisgekröntem Kurzfilm *L’Amour existe* (FR 1960) über die Pariser *banlieue*, den Godard mit Sicherheit kannte: Pialat kontrastiert in seinem Werk den Teppich aus Einfamilienhäusern, den sogenannten *pavillons*, aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die weiterhin bestehenden Slums, die sogenannten *bidonvilles* (»Barackensiedlungen«),¹⁷ und die nachkriegszeitlichen *grands ensembles* mit der im Veröffentlichungsjahr des Films beziehbaren noblen Wohnsiedlung Élysée I. Dem in Godards *Une femme mariée* sichtbaren und erzählten zelebrierten Komfort in Élysée II steht ebenfalls ein bei Protagonistin wie Zuschauenden aufkommender Dis/Komfort gegenüber. Dieser zieht sich latent bis vordergründig durch den Film und scheint auch in besagtem »Werbespot« durch: Während die Protagonistin in der suburbanen Wohnsiedlung ihr Familienleben

14 Heute ist das Wandbild von einer eingebauten Wand in einer Arztpraxis verdeckt und nicht zugänglich. Informationen und eine Sammlung von historischen Zeitungsausschnitten verdanke ich dem Einwohner:innen-Vereinsmitglied Francis Boigelot und dem Gemeindearchiv von La Celle-Saint-Cloud.

15 Jean Bougival, »A ›ÉLYSÉE II‹ ON OUBLIE PARIS«, in: CCB, 13. 03. 1966, S. 19.

16 Ebd.

17 Neben Pialats Sequenzen in *L’Amour existe* haben sich beispielsweise Eli Notar mit *Aubervilliers* (FR 1946) und Roberto Bozzi mit *Immigrés en France – Le logement* (FR 1970) in ihren Dokumentarfilmen gänzlich den *bidonvilles* außerhalb von Paris gewidmet.

mit einem Piloten und im Zentrum von Paris ihre Liebschaft mit einem Theatermann pflegt,¹⁸ wird sie ungewollt und unwissend von wem der beiden, schwanger. Dies führt zu einem Gespräch mit einem Gynäkologen, der sich für die (in Frankreich erst 1967 eingeführte) Antibabypille zugunsten des Komforts der Frau ausspricht. Damit nicht genug: Der so leichtfüßig wirkende Film machte auch nicht Halt vor den zur Drehzeit aktuellen Auschwitz-Prozessen und Alain Resnais' *Nuit et bruillard* (FR 1955), dem ersten Dokumentarfilm über KZs. Zu dessen Filmvorführung trifft sich die Protagonistin heimlich mit ihrem Geliebten, und zwar im Kino des damals ebenfalls kürzlich eröffneten Terminal Sud von Paris-Orly, das wiederum quasi in Miniaturform als Bürohaus in Élysée II nachgebaut wurde. Die erwähnte werbespotartige Szene wird beim Besuch des Philosophenfreunds vorgespielt, den der Ehemann von den Auschwitz-Prozessen im Kleinflugzeug zurückgefliegen hat. Das qualitätsvolle »petit ensemble« von Élysée II, das die fiktiven Bewohner:innen als der »échelle humaine« und der »condition humaine« entsprechend anpreisen, mag bereits den Kontrast zum überdimensionierten *grand ensemble* in *Deux ou trois choses que je sais d'elle* vorwegnehmen.

Muss heute die damalige mediale Bekanntheit der Exklusivität von Élysée II erst ermittelt werden und scheint in *Une femme mariée* die Kritik an der Wohnkrise bloß latent auf, fokussiert *Deux ou trois choses que je sais d'elle* explizit auf die prekären Wohn- und damit Lebensverhältnisse in der unterprivilegierten nördlichen *banlieue* von Paris. Godard präsentiert darin zwei Studien: Der Film zeigt einerseits einen Tag im Leben von Juliette Janson, eine *grand ensemble*-Bewohnerin, die sich gelegentlich prostituiert, um sich beworbene Konsumgüter zu leisten und damit vollwertiges Mitglied der staatlich propagierten Konsumgesellschaft zu sein. Die zweite Studie widmet sich gleichzeitig einem Tag in der *région parisienne*. Der essayistische Film präsentiert sich als strukturalistische Studie:¹⁹ Er strebte an, innerhalb und jenseits des *grand ensemble* sowie dem Paris im Baustellen-Zustand Wahrheiten über die französische Politik und über die Umbrüche in der modernen Nachkriegsgesellschaft zu (unter-)suchen. Nachdem Godard mit *Pierrot le fou* (FR 1965) ein Fazit seines bisherigen Schaffens gezogen hatte, bildete *Deux ou trois choses que je sais d'elle* ein Scharnierwerk, das sein Filmschaffen auf die Zukunft hin öffnete: Das Werk präsentiert sich als filmische Untersuchung, in-

18 Eric Rohmers *L'Amour l'après-midi* (FR 1972) vertauscht die Rollen und lässt den Familienvater Frédéric ein vergleichbares, doch weit kurzlebigeres Doppelleben führen. Entsprechend verbringt er mit Frau und zuerst mit einem, dann bald mit zwei Kindern sein geordnetes Leben in Élysée II und pendelt nach Paris, wo er seiner Arbeit nachgeht – und wo es letztlich bei einem aufregenden Flirt bleibt.

19 Vgl. Baecque 2010, S. 343.

dem Godard hier erstmals über den ganzen Film hinweg die Maßstäbe seines Filmemachens über den *off*-Kommentar anhand einer Maßstabkritik am französischen Städtebau reflektiert. Außerdem wird Marina Vlady im Film als Schauspielerin und damit diskursive Person präsentiert, deren Antworten auf Godards über einen Ohrhörer kommunizierte Fragen in die Diegese eingingen. Schließlich leitete der Film mit der expliziten Kritik am kapitalistischen Frankreich und dessen Stadtplanung die politische Phase Godards ein.²⁰

Die gängige *grand ensemble*-Kritik fokussiert bis in die heutige Zeit in Medien wie auch Fachkreisen hauptsächlich um eine durch staatliche Planung zu verantwortende Maßstabslosigkeit der in der Nachkriegszeit rasant entworfenen und zumeist in der städtischen Peripherie gebauten Sozialwohnkomplexe. Menschliche und gesellschaftliche Bedürfnisse konnten offenbar – wie sich während der Bauzeit bereits erwies – unter den neu geschaffenen Wohnbedingungen in diesen sogenannten *habitations à loyer modéré* (HLM) vielfach nicht langfristig angemessen befriedigt werden. Vielmehr eröffneten sich neue gesellschaftliche Problemfelder, die sich bis heute am deutlichsten in der Segregation sowie den seit oft bereits Jahrzehnten andauernden Sanierungsarbeiten an den Großwohnsiedlungen ausdrückt. Dass die Größe der Gebäude vielerorts nicht die alleinige Ursache ist für das Scheitern des Projekts, der nachkriegszeitlichen Wohnungskrise Herr zu werden, beleuchte ich ebenfalls. Abschließend und in der möglichen Retrospektive gehe ich auf die Aktualität von Godards durchaus auch kritikwürdiger Kritik ein. Diese ist prägend für die allgemeinere Geschichte der *grands ensembles* sowie für den filmischen Hauptschauplatz Cité des 4000 Sud nördlich von Paris. Die dort seit den 1980ern begonnene *rénovation urbaine* erweist sich als kontinuierliche Vernichtung der überdimensionierten Wohnblöcke samt ihrer Geschichte. Sozialer Wohnungsbau menschlichen Maßstabs soll diese ablösen. Godards *Deux ou trois choses que je sais d'elle* ist nicht nur der erste Film, der einem *grand ensemble* eine Protagonistenrolle verliehen hat, sondern er erweist sich als ein wesentlicher historischer Diskursbeitrag zu einem Hauptthema der französischen Architektur-, Städtebaugeschichte und -kritik der Nachkriegszeit. Wurde der Film bisher auch in Historiker:innenkreisen wiederholt besprochen, liefere ich maßgeblich über die eingehenden Analysen des Einsatzes der filmischen Verfahren des *zoom out* und des Schwenks, samt seiner Spezialform des 360°-Panoramaschwenks, tiefere Einsichten anhand der damit verschränkten und so erkenntnisgenerierenden Betrachtung von Film, Architektur- und Städtebaudiskurs.

20 Vgl. dazu David Faroult's Begrifflichkeiten für die spezifischere Benennung der Wendepunkte in Godards Schaffen als »les tournants politique (1966–1967) et militant (1968–1969) de Jean-Luc Godard«, Faroult 2018, S. 18.

Die Art und Subtilität bis Deutlichkeit, mit der sich Godards Film in die damals hochaktuellen Debatten um die entstehenden und fertiggebauten *grands ensembles* sowie die weitere strategische Planung der *région parisienne* kritisch einbrachte, zeugt von seiner Kenntnis und Reflexion dieser Diskussionen. So zufällig die Wahl des Schauplatzes auf die Cité des 4000 Sud im nördlich von Paris gelegenen La Courneuve zu fallen schien, so nachhaltig und beinahe visionär schreibt sich Godards Film in die weitere mediale Berichterstattung wie Entwicklung des Orts ein. So abstrakt sich der Film zuweilen gibt, so genau ist in einzelnen Szenen seine Suche nach Ursachen und Auswirkungen von Gegenwartsphänomenen verdichtet dargestellt – so die Ausgangsthese dieses Kapitels. Um diese Aspekte auszuarbeiten und darzulegen, werden die Analysen von exemplarischen Szenen mit der Filmproduktion und den historischen Architektur- und Städtebaudiskursen kontextualisiert. Indem hier die Entstehung des Films mit der Architektur- und Städtebaugeschichte in einer verschränkten Perspektive betrachtet werden, können neue, profunde Aussagen über die Lektüre einzelner Szenen und allgemeiner über die Bedeutung und Aktualität von *Deux ou trois choses que je sais d'elle* gemacht werden.

PROJETS

Deux ou trois choses que je sais d'elle (FR 1967) oder Das Frankreich der Gegenwart

»Bref, ce n'est pas un film, c'est une tentative de film et qui se présente comme telle. Il s'inscrit beaucoup mieux dans ma recherche personnelle. Ce n'est pas une histoire, cela veut être un document. A la limite je pense que c'est M. Paul Delouvrier lui-même qui aurait dû me commander ce film.«²¹

Jean-Luc Godard (1966)

Seinen »Untersuchungsfilm«²² *Deux ou trois choses que je sais d'elle* hat Godard in Trailer,²³ Prolog und Hauptfilm mit und über die unterschiedlichen Bedingungen dieser filmischen Formate verhandelt. Sein wiederholtes Ausloten der damit verbundenen tradierten Filmstandards als Maßgaben setzte er beim vorliegenden Werk in ein enges Verhältnis zu den städtebaulichen Maßstäben. Godards Verfahren mit den und sein gleichzeitiges Offenlegen der medialen Bedingungen folgt seinem Anspruch, die stete Vermitteltheit von Wahrnehmung und Realwirklichkeit durch Distanzierungseffekte zu demonstrieren.²⁴ Der Stadtraum diente Godard nicht nur als Forschungsfeld in seiner auch ethnografischen Untersuchung der damals gegenwärtigen Gesellschaft.²⁵ Die fragmentierte Wahrnehmung des Stadtraums mit seinen Signalen, Informationstafeln und Werbeplakaten präsentiert Godard als filmische Collage. *Deux ou*

21 Godard 1966a, S. 54.

22 Vgl. Beacque 2010, S. 460f.

23 Vgl. bzgl. Godards Trailers Vinzenz Hedigers Fazit: »[...] Godard trailers are in most cases Godard films. Also, judging by the standards of other director-made trailers, they are quite simply too good not to come from someone with a deep understanding of what trailers are and how they work. As befits trailers which are also *auteur* films, Godard trailers are more than just trailers. Apart from announcements for coming attractions, they are usually also presentations of the poetics of the film. Furthermore, they can be read as a critique of the trailer; they are about what the trailer is about. And finally, and crucially, they are a laboratory for the aesthetics of the film.« Vinzenz Hediger, »A Cinema of Memory in the Future Tense: Godard, Trailers, and Godard Trailers«, in: Michael Temple, James S. Williams u. Michael Witt (Hg.), *For Ever Godard*, London, Black Dog Publishing, 2004, S. 144–159, hier S. 149.

24 Vgl. dazu bspw. Julia Lesage, »Visual Distancing in Godard«, in: *Wide Angle*, 1, 3 (1976), S. 4–13.

25 Siehe Witt 1995, S. 369–378.

trois choses que je sais d'elle oszilliert dabei zwischen Dokumentarfilm und Fiktion, zwischen Fernsehreportage und Spielfilm:²⁶

»Godard subverts and redirects the meaning of common images, ads, and film and television styles. Over and over again he takes up the question of newsreel style filming versus art. He challenges the modes, possibilities, distortions and limits of communication within our milieu. What are roles? What are dangerous lies? What are fictions? What kind of filming is best suited to give us the truth? And what does the newsreel, the television interview or the documentary film style capture and present—fiction or reality?«²⁷

Godard vergleicht die Umgestaltung der *région parisienne* mit einem »bordel«, und dabei nicht nur bezüglich dessen synonymischer Bedeutung für »grand désordre«:²⁸ »Il y a des structures qui sont faites à une très vaste échelle. On aménage la région parisienne, et moi, ce qui me frappe dans cette région parisienne, c'est qu'on l'aménage comme un grand bordel, si on peut dire. On retrouve les choses qui caractérisent le bordel. Où la population obéit, fait le trottoir, enfin ... de la même manière.«²⁹ Auslöser für das in *Deux ou trois choses que je sais d'elle* zentrale Thema der Prostitution war ein Artikel über deren verbreitetes Vorkommen in *grands ensembles*.³⁰ Der Film verschränkt Godards mehrdeutige Lektüre von Prostitution: Die körperliche sowie die geistige, die er beide als Konsequenz des Kapitalismus auffasste, dessen Versprechen zur Anwendung von unethischen Praktiken führen würden. Er diagnostizierte in der Architektur der *grands ensembles* diejenigen Strukturen, die in seinem Verständnis Prostitution förderten. So gründete die technokratische Planung der Großwohnsiedlungen – die oft ohne die Expertise von Architekt:innen realisiert wurden³¹ – und Umsetzung mittels industrieller Massenproduktion auf ökonomischen Interessen innerhalb kapitalistischer Marktstrukturen. Unmenschliche Maßstäbe und monotone Fassaden basierten auf der großmaßstäblichen Planung und dem Prinzip der Standardisierung, um in kurzer Zeit und mit geringem Kapital hunderttausende von fehlenden Wohnungen zu erstellen. Diese boten den Bewohner:innen im Innern zwar Privatheit und mit Bad und Küchenausstattung nie da gewesenen Komfort, doch das Baukastenprinzip, das den Massen der präfabrizierten Module und dem Radius der Kräne folg-

26 Vgl. bspw. Lesage 1976, S. 5f.

27 Ebd., S. 7.

28 Eintrag »bordel«, in: *Le Grand Robert*, Bd. 2, 2001, S. 77.

29 Jean-Luc Godard, »Où va notre civilisation ?«, in: *L'Avant-Scène Cinéma*, 70 (1967), S. 7f., zit. nach: Godard 1984 [1971], S. 12–14, hier S. 14.

30 Siehe Catherine Vimenet, »Les étoiles filants«, in: *Le Nouvel Observateur*, 71, 23. 03. 1966.

31 Vgl. Gareth Millington, »Race«, *Culture and the Right to the City. Centres, Peripheries, Margins*, London, Palgrave Macmillan, 2011, S. 71.



te, bildete sich an der Oberfläche in der rigiden und redundanten Fassadenstruktur ab.³² Diese starren Strukturen der effizienzgesteuerten (Re-)Produktionsmethoden widerspiegelt sich gemäß Godards Film genauso in der Mode wie im Umgang miteinander.

Die enorme Vielheit der Themenaspekte und ihre komplexe audiovisuelle Vermitteltheit im von Godard angeprangerten sozialen und städtebaulichen ›désordre‹ entziehen sich freilich einer klaren und klärenden Strukturierbarkeit. Dennoch bilden Maßstäbe und Standards, so die These, zentrale Kategorien, die Godards Hinterfragen davon mit seinem ausmessenden Verfahren verknüpft, das zwischen spezifischer raumzeitlicher Verortung und abstraktem philosophisch-poetischem Verhandeln pendelt. Im Folgenden wird anhand des Prologs und Godards Filmvorhaben erörtert, unter und mit welchen Maßstäben er sein, wie er selbst im Vorfeld deklarierte, bis dato ambitioniertestes Filmprojekt anging, in dem er sich dem größten Bauvorhaben Frankreichs der Nachkriegszeit widmete.

[ABB. 23] Die erste Einstellung von *Deux ou trois choses que je sais d'elle*.

CONTRADICTIONS

Ansage gegen die Filmzensur-Maßstäbe

Die zwei oder drei Sekunden erscheinende erste Einstellung [ABB. 23] von *Deux ou trois choses que je sais d'elle* mit dem obligaten »visa de contrôle cinématographique« und der entsprechenden Kennziffer lässt sich ästhetisch der Titelsequenz zuordnen. In der kurzen Zeitspanne der Einstellungsdauer kündigt sich in verdichteter, plakativer Form Godards Prinzip des Auslotens unterschiedlichster filmästhetischer Kategorien

32 Vgl. Cupers 2014, S. 18.

an – etwa die Dimensionen des Breitbildformats, der Farbigkeit, der Farbkomposition oder der Flachheit der Leinwand als Projektionsfläche des Films. Godards Gebrauch der Schriftbilder – der nicht nur in *Deux ou trois choses que je sais d'elle* den filmischen Fluss durch zweidimensionale *frames* abermals unterbricht – ruft jeweils einen Distanzierungseffekt beim Publikum hervor.³³ Im hier zur Diskussion stehenden bildhaften Textfeld, das er bereits für den parallel entstandenen Film *Made in U.S.A.* (FR 1967) verwendet hatte,³⁴ sollte Godard zudem vermitteln, was er von der Kontrollmacht der Filmzensur hielt.³⁵ Die Gebautheit dieser ersten Einstellung vermag bereits die Form der überdimensionierten Wohnblockarchitektur der im Film thematisierten *grands ensembles* – im Trailer bezeichnet als »Gestapo des structures« – als das markanteste französische Städtebauprojekt der Nachkriegszeit vorwegzunehmen.³⁶ Die erste Einstellung lässt sich schließlich als Kondensat der Prinzipien und Thesen des Films interpretieren: Godard ermittelt darin die Verschränktheit von Produktionsbedingungen und Sozialpolitik und wie sich diese produktions- und formalästhetisch ausdrückt.

- 33 »Not just in these films but throughout his cinematic career, Godard usually incorporates two-dimensional inserts such as photos and titles into the film in a distanced way. He uses them to interfere with cinematic continuity, break up dramatic tension, and rob the film narrative of its unbroken illusion of depth and motion. The writing across the image, the words on ads and book jackets, and the inserted titles often function as summary statements within the narrative.« Lesage 1976, S. 10.
- 34 Siehe dazu Steven Heller, »Godard's Type«, in: *Print* (16. 12. 2010), & <https://www.printmag.com/daily-heller/godards-type/>.
- 35 Zwischen dem Zweiten Weltkrieg und 1981 musste in Frankreich jedes Drehbuch und jeder Film von der Zensurbehörde »visiert« werden. (Vgl. Christophe Wall-Romana, *Cinepoetry: Imaginary Cinemas in French Poetry*, New York, Fordham University Press, 2013, S. 321). Godards angebliche Ablehnung des Schreibens von Drehbüchern hat in erster Linie mit seiner Methode des Filmemachens zu tun, das vornehmlich auf dem *set* entstehen sollte. Wohl aber lässt sich der Verzicht auf die vorgängige Verschriftlichung der zukünftigen Filmideen auch mit dem Kontrollmechanismus der staatlichen Filmzensur in Verbindung bringen: »Godard hat bewußt auf alles das verzichtet, was dem Film hätte Vor-Schriften machen können. Aber Vor-Bilder hat es in der Gestalt von Werken großer Maler des 17. – 19. Jahrhunderts gegeben.« (Joachim Paech, *Passion oder die EinBILDungen des Jean-Luc Godard*, Frankfurt am Main, Deutsches Filmmuseum, 1989, S. 8.) Vgl. hier auch Dubois: »This is a filmmaker who has continuously insisted that writing is his »supreme enemy, that one should »see and not read, that »writing embodies the Law« and thus »death« (as opposed to the image, which embodies »desire« and »life«), yet simultaneously, written textual citation and literary borrowings have been the principal (if not exclusive) source of the voices in Godard's films.« Philippe Dubois, »The Written Screen: JLG and Writing as the Accursed Shared«, in: Temple u. a. 2004, S. 232–247, hier S. 232.
- 36 Einzig Guzzetti geht vertieft auf die komplexe Titelsequenz des Films ein, die er als »Sequenz Null« ausweist, er verzichtet dabei aber, die erste Einstellung genauer in den Blick zu nehmen. Siehe Guzzetti 1981, S. 10–19.

Die Einstellung des in Eastmancolor gedrehten Films setzt Farbfilm und Techniscope-Format³⁷ mit seinem Seitenverhältnis von 2.33 : 1 in Szene.³⁸ Dieses Breitbildformat wurde vorzugsweise für fiktionale Spielfilme eingesetzt, allen voran von Hollywood produzierten Western mit ihren Panoramaaufnahmen und Duellsszenen. So eignet sich dieses extreme Breitbildformat weniger für die Darstellung von Einzeldingen, als vielmehr für solche von Zusammenhängen und Ensembles.³⁹ Godard verwendete Techniscope für all seine bisher entstandenen Farbfilme, die sich noch dem erzählerischen Genrefilm zuordnen lassen,⁴⁰ von dem sich *Deux ou trois choses que je sais d'elle* im Oszillieren zwischen dokumentarischem und fiktivem Film ablöste. Die Inszenierung von Farbe und Format erfolgt in Godards viertem Farbfilm nun über den Einsatz der Schriftgrafik, die das herkömmlich in französischen Spielfilmproduktionen anfangs nur flüchtig und klein eingeblendete »visa de contrôle cinématographique« der Zensurbehörde nun das gesamte Bildformat ausfüllen lässt.

Auf drei Zeilen breitet sich der Schriftzug »visa de contrôle cinématographique 32167« über die ganze Bildfläche aus, wobei die Typografie der mit der französischen *tricolore* eingefärbten Buchstaben dem Bildformat unterworfen ist. Dieser Eindruck entsteht, da die Lettern und Ziffern ungeachtet der Leerstellen zwischen den Einzelwörtern und der Kontrollnummer horizontal über die ganze Breite des Bildformats verlaufen, die so die Schriftzeichen in sich einspannt. So und durch die schiere Größe

37 Zur Entwicklung der verschiedenen Kinoformate siehe bspw. Douglas Gomery, *Shared Pleasures*, London, BFI, 1992. Siehe auch den Abschnitt zum Bildformat in James Monaco, *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien*, 3. Aufl., Hamburg, Rowolth, 2013, S. 108–114. Zu erweiterten Formatfragen siehe Oliver Fahl, Marek Jancovic, Elisa Linseisen u. Alexandra Schneider (Hg.), »Medium|Format«, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, 22, 1 (2020); Magdalena Nieslony u. Yvonne Schweizer (Hg.), *Format. Politiken der Normierung in den Künsten ab 1960*, München, Edition Metzler, 2020, und das am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich angesiedelte Forschungsprojekt *Exhibiting Film: Challenges of Format (2017–2026)* von Prof. Dr. Fabienne Liptay und ihren Doktorand:innen, aus dem ein online zugängliches internationales Videosymposium hervorging sowie ein Tagungsband: <https://takingmeasures.ch/> (online seit Januar 2021); Fabienne Liptay, in Verbindung mit Carla Gabrí und Laura Walde (Hg.), *Taking Measures. Usages of Formats in Film and Video Art*, Zürich, Migros Museum für Gegenwartskunst, Universität Zürich, Scheidegger & Spiess, 2023.

38 »Godard filmed 2 or 3 choses in 35 mm Eastmancolor and in Techniscope, a process identical to Cinemascope at the print stage and differing only with respect to the camera apparatus. A 35 mm Techniscope or Cinemascope image, correctly projected, is 2.35 times as wide as it is high.« Guzzetti 1981, S. 6.

39 Vgl. Volker Pantenburg, »Zwei oder drei Dinge – Godard / Antonioni, 1966«, in: Michael Diers, Denis Grünemeier u. Beat Wyss (Hg.), *Focus on Blow-Up. Die Gegenwart der Bilder bei Antonioni*, Hamburg, Philo Fine Arts, 2018, S. 157–181, hier S. 173.

40 Vgl. Hamish Ford, *Post-War Modernist Cinema and Philosophy. Confronting Negativity and Time*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2012, S. 46.

erhält das Visum eine bisher nie dagewesene, vorerst ästhetische Wertigkeit, auch wenn nur für wenige Sekunden. Genau diese kurze Zeitdauer überlässt es denn auch eher dem Zufall, ob die Zuschauer:innen anhand der *mise en image*⁴¹ des Labels bemerken, dass Godard deren Herausgeberin, namentlich die staatliche Filmzensurbehörde als Kontrollinstanz, mit deren eigenem Machtwort anprangert. Das Visum als Nummer wurde offenbar erst nach der Gutheißung des Films durch diese nationale Kontrollinstanz übergeben und in der Folge von Godard in seiner bildlichen Ausformung der Ästhetik der Titelsequenz angepasst und an den Beginn des Films montiert. Godards bewusster Eingriff, der sich als Angriff herausstellt, wird bereits angedeutet, indem die 36 Buchstaben und Ziffern nicht regelmäßig über die drei Linien verteilt sind. Vielmehr liest sich auf der in Rot gehaltenen, untersten Zeile »GRAPHIQUE32167«, was auf die hier als Bild zu betrachtende Grafik zurückverweisen könnte. Doch das Unerhörte präsentiert sich auf der obersten Buchstabenreihe in optisch zurückgenommenem Blau: »VISADECON«, lediglich aus neun Buchstaben bestehend, ist in gesperrter Schrift in die Bildbreite gesetzt und lässt sich unweigerlich als »VISA DE CON«⁴² lesen. Godard gelingt es also, in der bloß zwei oder drei Sekunden dauernden ersten Einstellung aus der Bezeichnung des Kontrolllabels heraus und über dessen bildliche Form sich den technischen Maßstäben des Films bezüglich Format, Flachheit und Farbe zuzuwenden und sich gleichzeitig über die Zensurbehörde zu mokieren. Das so exponierte Schimpfwort »con« leitet sich von »conard« ab, was so viel wie Dummkopf oder Idiot bedeutet. Bis heute steht es im vulgären Sprachgebrauch auch verächtlich für das weibliche Geschlechtsteil.⁴³ Letzteres eröffnet über die fast schon an ein Protestplakat erinnernde, öffentliche Diffamierung der Zensur zwei weitere Bedeutungsebenen. So wird mit dem inszenierten Kontrolllabel in der ersten Einstellung bereits ein Verbindungsbogen geschlagen zur Thematik der Prostitution als Godards Metapher für die Lebensbedingungen unter der französischen Staatspolitik, die sich der Konsumindustrie in Gefolgschaft der USA verschrieb. Die bisher durch Godards Farbcode für die französische *tricolore* stehenden Farben Blau, Weiß, Rot kommen hier und wiederholt in *Deux ou trois choses que je sais d'elle* neu auch für

41 Zur »mise en image« siehe Karl Prümm, »Von der *Mise en scène* zur *Mise en image*. Plädoyer für einen Perspektivenwechsel in der Filmtheorie und Filmanalyse«, in: *Bildtheorie und Film*, hg. v. Thomas Koebner u. Thomas Meder, in Verbindung mit Fabienne Liptay, München 2006, S. 15–35.

42 So liest sich denn auch die erste Zeile im abgedruckten Drehbuch und der grafisch vereinfachten Wiedergabe der ersten Einstellung in *L'Avant-Scène Cinéma*, 70, (Mai 1967), S. 9.

43 Vgl. den Eintrag »con, conne«, in: *Larousse*, ↗ http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/con_conne/17848.

die Nationalflaggenfarben der USA zu stehen.⁴⁴ Weiter hält Godard über die geschriebene Sprache und ihre Bildlichkeit der Zensurbehörde den Spiegel vor, verbleibt aber kühn in der Mehrdeutigkeit.

Das Austarieren filmpolitischer Aspekte ist Godards Leitmotiv(ation). So ging er seit Beginn seiner Filmkarriere auch mehrfach mit der staatlichen Zensurbehörde auf Konfrontationskurs. David Faroult legt überzeugend dar, dass dabei Godards Puritanismus mit einem noch größeren seitens der Filmzensur zu tun bekam. Diese richtete sich paradoxerweise weiterhin nach bürgerlichen Standards eines angemessenen Benehmens und Geschmacks, obwohl der zeitgenössische gesellschaftliche Umbruch zahlreiche althergebrachten Werte für nichtig erklärte.⁴⁵ Gemäß Jean Pivassets 1971 veröffentlichter Studie legitimierte sich die französische Filmzensur aufgrund einer angeblichen sozialen Verantwortung für das gewöhnliche Publikum. Die Zensur sollte demzufolge dem perversen und verzaubernden Potenzial des Kinos Einhalt gebieten und sah sich in erster Linie dazu verpflichtet, die Jugend zu schützen, deren Kriminalisierung durch schlechten Filmeinfluss zu vermeiden und allgemein die guten Sitten zu wahren.⁴⁶ Um die oft weltfremden Einschränkungen der Zensur zu umgehen, entwickelte Godard alsbald filmische Methoden, die die Gebots- und Verbotslage ausstellten.⁴⁷ Auch wenn diese Verfahren in den Filmen spielerisch-amüsant wirken mögen, handelt es sich um einen doppelten Kampf, den der Filmemacher mit ernsthafter Überzeugung führte: Seine Auseinandersetzung mit der Zensur betraf seine unmittelbare Praxis – insofern die Kontrollbehörde in die künstlerische Freiheit

44 Vgl. Guzzetti 1981, S. 15.

45 »La rhétorique de la censure nous révèle quelque chose de l'époque, d'une norme bourgeoise de la bienséance et du bon goût qui veut se maintenir malgré les évolutions observables de la société.« Faroult 2018, S. 48.

46 »Les arguments qui fondent la censure en nécessité sociale se construisent et se détaillent sur deux ›idées-forces‹ : celle de la perversité, ou au moins la nocivité, du cinéma (films, cinéastes, fréquentation des salles), et celle de l'emprise filmique, qui équivaudrait à un ›envoûtement‹ du spectateur, parfois à son insu. Ces deux thèmes sont développés dans leurs conséquences condamnables sur deux terrains particuliers qui sont des ›zones critiques‹ à cet égard : d'une part la jeunesse, et spécialement la délinquance juvénile (l'influence cinématographique étant supposée fortement criminogène), d'autre part les bonnes mœurs et l'appui dû aux conceptions morales qui sont supposées partagées par le ›public moyen‹ du cinéma.« Jean Pivasset, »Censure«, in: Ders., *Essai sur la signification politique du cinéma. L'exemple français, de la libération aux événements de mai 1968*, Paris, Éditions Cujas, 1971, S. 125–266, hier S. 232.

47 Siehe die Ausführungen zur Entstehung und Rezeption von Godards Filmen in Baecque 2010. Es wäre hier interessant, den konkreten Prüfungsprozess der Zensurbehörden zu untersuchen. Denn erstaunlich ist, dass Textpassagen mit expliziten Inhalten, etwa in *Une femme mariée. Fragments d'un film tourné en 1964* (FR 1964) oder *Week-end* (FR 1967), von der Zensurbehörde bewilligt wurden. Auffällig ist, dass beide Sprechpassagen mit sehr lauter Musik unterlegt sind, was vielleicht die Prüfung beeinträchtigt haben könnte.

eingriff sowie über Ästhetik und ökonomischen Erfolg mitentschied – und stellte ebenso sein Agitationsfeld war, das zudem nachhaltigen Einfluss auf seine Politisierung hatte.⁴⁸ So machte er sich im Frühling 1966, zum Zeitpunkt der Ideenentwicklung für *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, für die Freigabe von Jacques Rivettes *La Religieuse* (FR 1965) stark. Unter anderem richtete er einen sprachlich äußerst pointiert formulierten Brief an André Malraux, den damaligen »ministre de la ›Kultur‹«⁴⁹ und »seul gaulliste que je connaisse«: »Etant cinéaste comme d'autres sont juifs ou noirs, je commençais à en avoir marre d'aller chaque fois vous voir et de vous demander d'intercéder auprès de vos amis Roger Frey et Georges Pompidou pour obtenir la grâce d'un film condamné à mort par la censure, cette gestapo de l'esprit.«⁵⁰

Das so kurz eingeblendete wie prägnante erste Bild von Godards erstem Farbfilm, der explizit die rechte Politik unter Charles de Gaulles Regierung zurückweisen sollte, suggeriert durch die Übergröße der Angabe des »visa de contrôle« dessen negatives Zelebrieren. Indem der Filmemacher dem staatlichen Label den Status eines Titelbildes zuweist, es explizit exponiert, vollführt er eine so zynische wie warnende Geste, die die allgemeinere staatliche Kontrolle anprangert. Godard gelang es demnach, durch das gekonnte Spiel mit den filmischen Maßstäben, das Wort »contrôle« derart bildlich zu verwenden, gar zu verkehren, dass es letztlich für Godards Unkontrollierbarkeit zu stehen kam. Seine Inszenierung des »visa de contrôle«, die klar die Ästhetik des Comic Strip und der Pop Art aufgreift, um mit Brecht einen Distanzierungseffekt zu erzeugen,⁵¹ wird zu einem Signet oder gar (Alarm-)Signal für die Doppelmoral bis Perversion, die *Deux ou trois choses que je sais d'elle* am französischen Staat kritisierte und gleichzeitig als Methode der filmischen Staatskritik anwendete. So bewegte sich auch der Film zugleich innerhalb und außerhalb der staatlichen Kontrollmechanismen, was sich in der ersten Einstellung verdichtet manifestiert. Bis zu seiner Abkehr von den konventionellen Produktions- und Distributionsbedingungen der Filmindustrie verfuhr Godards Kritik von innen heraus über ein stetes Ausloten der Möglichkeiten, so David Faroult: »[T]outes les avant-gardes radicales cherchent à déplacer le cinéma du cadre – parfois caractérisé comme narratif-représentatif-industriel – qu'il a acquis dans les aires culturel-

48 Vgl. Faroult 2018, S. 48–50.

49 Eigentlich: *ministre des Affaires culturelles*.

50 Jean-Luc Godard, »Lettre au ministre de la ›Kultur‹«, in: *Le Nouvel Observateur*, 06.04.1966, zit. nach: JLG/JLG 1985, S. 285f., hier S. 285. Der Brieftext wurde zuerst im *Le Nouvel Observateur* und danach in den *Cahiers du cinéma* abgedruckt.

51 Vgl. dazu Allen Thiher, »Postmodern Dilemmas: Godard's *Alphaville* and *Two or Three Things That I Know about Her*«, in: *Boundary*, 3 (Frühling 1976), S. 949–951.

les et géographiques où il est installé. Godard ne tente pas de quitter ce cadre, mais plutôt d'en repousser sans cesse les frontières de l'intérieur.«⁵²

Die erste Einstellung von *Deux ou trois choses que je sais d'elle* verfügt eigenmächtig über das Zensurlabel, indem es dieses derart integriert, dass die Machtverhältnisse zwischen Film(emacher) und kontrollierender staatlicher Behörde im ersten *cadre* ausgestellt und umgedreht werden. Das Anprangern mit den eigenen Waffen der Gegnerin vollzieht sich in einem minimal kurzen, doch zum Filmauftakt umso bedeutenderen Moment.

ELLE(S)

Exposition der Protagonistinnen in der Peripherie

Der Prolog [ABB. 24], bestehend aus Titelsequenz und erster Sequenz,⁵³ führt nicht konventionell durch einen *establishing shot* an Ort und Protagonist:innen des fiktiven Geschehens heran. Vielmehr erhält Godards fragmentarische Prolog-Montage Expositionscharakter. Die hierin vorgestellten Protagonist:innen – Juliette Janson, Marina Vlady und die *région parisienne* – werden über die Verschränkung von Bild und Sprache als gleichwertige Hauptfiguren präsentiert. Gleich in dieser Anfangssequenz legt Godard im Sinne eines ethischen Akts nach Bertolt Brecht das Dilemma der immerzu vermittelten und mehrdeutigen filmischen Präsentation von Realität über Bild und Sprache offen. Dabei kritisiert er die Unzulänglichkeit von bloßer Sprache und versucht mit dem audiovisuellen Medium Film, der Realität via kinematischen Mitteln näherzukommen.⁵⁴ Alfred Guzzetti ist zuzustimmen, dass sich der Filmanfang dadurch wie ein Trailer verhält: Doch nicht nur die Titelsequenz, sondern ebenso die beiden ersten Sequenzen verfahren mit den Parametern des Trailerformats. Außerdem nimmt die Titelsequenz durch die einsetzende Geräuschkulisse die der tonlosen Baustellen-Einstellung danach bereits vorweg.⁵⁵

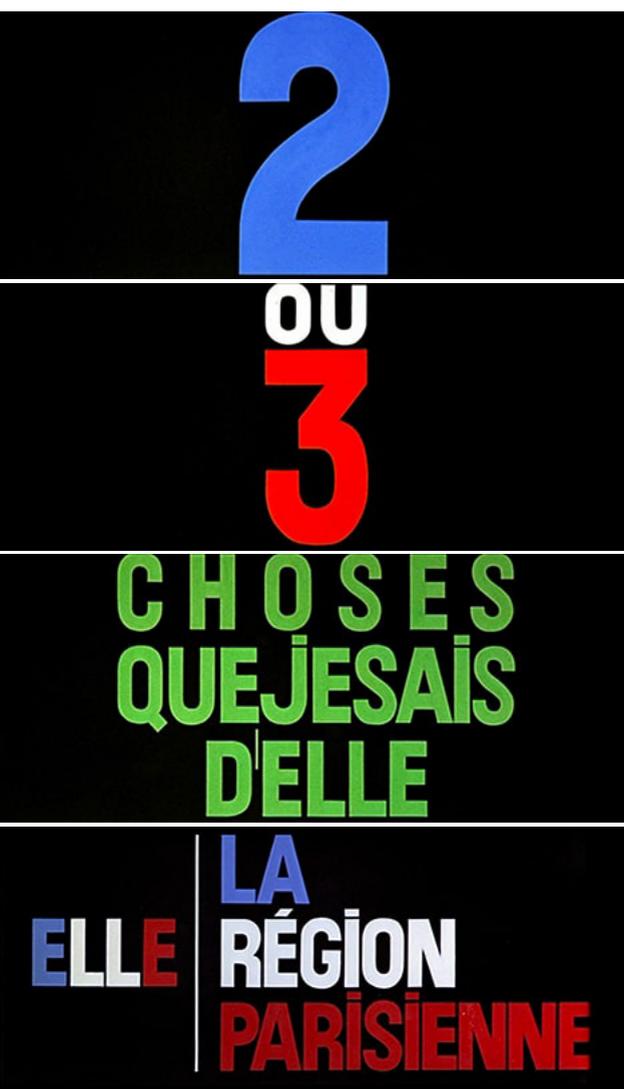
Im Folgenden wird herausgearbeitet, wie Godard im Prolog durch Montage von Bild und Ton Schauspielerin, Filmfigur und *région parisienne* als gleichzeitig Protagonist:innen und Lieferant:innen von spezi-

52 Faroult 2018, S. 70.

53 Alfred Guzzetti bezeichnet die beiden Sequenzen mit »Sequence 0« und »1«. Vgl. Guzzetti 1981.

54 Vgl. Thiher 1976. Dabei ist Godards »self-representation of failure« schließlich »also an ethical act.« (Ebd., S. 964). Vgl. dazu Godards *off*-Kommentar in *Deux ou trois choses que je sais d'elle*: »[L]e langage, en tant que tel, ne suffit pas à déterminer l'image avec précision.« Godard 1984 [1971], S. 63.

55 »They give the title sequence the air of a trailer, an advertisement boasting that as filmmaker he can and does know a thing or two (as we would say) about his subject.« Guzzetti 1981, S. 13, S. 15.



[ABB. 24A] Der Prolog von *Deux ou trois choses que je sais d'elle*.

stellungen »2« und »ou 3«. Die in Blau und Rot eingefärbten Ziffern sind als Großaufnahmen ins breite Bildfeld gesetzt; dies in Analogie zu *close ups*, die bedeutungsvoll auf Gesichter oder Objekte fokussieren. Indem das Wort »ou« über der roten Drei platziert ist und mit seiner weißen Farbe diejenigen der französischen *tricolore* komplettiert, wird eine vertikale Lesart der zwei aufeinanderfolgenden blinkenden Einstellungen motiviert. Diese Montage mit der suggerierten Vertikalität aufgrund der gra-

fischen *settings* etabliert. Der Film vollzieht die Verschränkung und Bedingtheiten der unterschiedlichen »ELLE(S)«, so die These, durch das kritische Ausloten und Ausstellen, und damit Hinterfragen von filmischen, sozialen, planerischen und architektonischen Standards und Normen.

Godard sollte später behaupten, dass er nie einen Vorspann mache;⁵⁶ mit *Deux ou trois choses que je sais d'elle* knüpfte er indes an seine animierten Titelsequenzen an, die sich für seine Farbfilme zu einer Art Standard entwickelt hatten.⁵⁷ Dabei kristallisiert sich nicht etwa ein Stil heraus, vielmehr handelt es sich gemäß Florian Krautkrämer um das stetige Experimentieren mit dem Format: »Godard hat nicht nur in seinen Filmen immer wieder Schrift eingesetzt, sondern auch an Stellen damit experimentiert, an denen aufgrund der Konvention Schrift auftaucht: dem Vorspann. Dabei entwickelte er nicht einen Stil, der den Vorspann als typischen »Godard-Vorspann« auswies, vielmehr war der experimentelle Vorspann an sich typisch für einen Godard-Film der 60er Jahre.«⁵⁸

Auf die im vorigen Kapitel besprochene erste Einstellung mit dem stummen Aufscheinen des Filmzensur-Kontrolllabels folgen in regelmäßiger Abfolge und dreimaliger Wiederholung die semantisch miteinander verknüpften Ein-

56 Dies behauptet er auf der ersten Seite seines Kapitels zu *One plus One* (FR 1970) lapidar. Vgl. Jean-Luc Godard, *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*, Frankfurt am Main, Fischer, 1984, S. 293.

57 Laut Alain Bergala hat Godard die typografischen Sequenzen eigenhändig geschaffen. Vgl. Florian Krautkrämer, *Schrift im Film*, Münster, Lit Verlag, 2013, S. 316.

58 Ebd., S. 274, S. 316.

fischen Anordnung, dem Klappern eines Dieselmotors auf der Tonebene samt der nächsten Einstellung mit dem grün eingefärbten »CHOSSES / QUE JE SAIS / D'ELLE« erzeugt schließlich die Assoziation einer Straßenampel. Wie bei der Auflösung des sich stauenden Verkehrs vor einem Verkehrssignal, das kurze Zeit auf grün eingestellt wird, löst sich der Bezugsrahmen der Zahlenabfolge mit der grünen Signalfarbe auf. Gleichsam einer doppelten und zeitlich versetzten Spiegelung erscheinen nochmals die übergroßen Ziffern, diesmal angeführt vom »ou 3«, das nach der »2« nochmals aufleuchtet, wodurch das grüne Insert und die »2« über das Zeitmaß hinweg je den Status von Spiegelachsen einnehmen. Auf den zum zweiten Mal in Grün erscheinenden Text-*frame* folgt nun die finale Auflösung, indem in einer grafisch austarierten Text-Bild-Komposition das erwähnte »ELLE« für »LA RÉGION PARISIENNE« zu stehen kommt. Diesmal zeigt sich das Spiegelverhältnis in der üblichen Horizontalen und gleichzeitig, da im gleichen Bildfeld: Auf der linken Seite nimmt das mittig platzierte und in der *tricolore* gehaltene »ELLE« ein Drittel des Breitbildformats ein und steht durch eine mit einem weißen Strich angedeutete Spiegelachse den übereinandergestapelten drei Worten »LA RÉGION PARISIENNE« gegenüber. Im eröffneten Stadtkontext lassen sich die französischen Nationalfarben in der Text-Architektur auf jene der Stadt-Architektur übertragen: Das buchstäblich zugrunde liegende »parisienne« in Rot steht dann für den Boden, das in Weiß gehaltene, darüber erscheinende »région« repräsentiert die typischen Haussmann'schen Fassaden im hellen Farbton und das krönende, blaue »la« symbolisiert den Himmel, der in den folgenden fotografischen Einstellungen mehrmals ins Bild gerückt wird. Nicht zuletzt ergibt sich auch in dieser letzten grafischen Einstellung der Titelsequenz eine nochmalige, wortinterne Spiegelung mit dem Palindrom »ELLE«. Das visuelle Hin- und Herbewegen verbildlicht die vielfachen Bedeutungszuschreibungen des im Trailer noch handschriftlich geschriebenen Pronomens. Dieses wird nun zu Beginn des fertiggestellten Films vorzeitig in seiner Bedeutungsdimension semantisch und visuell gebündelt. Gleich mehrere technische, ästhetische und in dieser Verknüpfung Bedeutung generierende Maßstäbe des Films werden demnach durch die mit Schriftzeichen und Farbschema präsentierte Titelsequenz thematisiert. Gleichzeitig beschwört dieser Beginn – noch ohne fotografisches Bildmaterial, da über die rein grafische Umsetzung – bereits das Ins-Verhältnis-Setzen von menschlichem Subjekt, Architektur und Stadt. Im Anschluss an die Inszenierung des »visa de contrôle« und der dadurch genauso subtilen wie plakativen Manipulation des Kontrolllabels, und so Provokation der Zensurbehörde als dessen verantwortliche Instanz, erinnert die blinkende Zahlenfolge an den *countdown* des aus der Stummfilmzeit stammenden Startbands. Dieses



[ABB. 24B] Der Prolog von *Deux ou trois choses que je sais d'elle*.

diente eben gerade dazu, verschiedene Maßstäbe des Films wie das Bildformat und Tonsystem zu bestimmen.⁵⁹ Das Springen der Zahlen verweist auf die Technik der filmischen Montage als ein zeitliches Nacheinander von Bildern, die in ihrer medialen Verknüpfung und durch die angeeigneten kognitiven Fähigkeiten der Zuschauer:innen einen Bedeutungszusammenhang erlangen.⁶⁰ Während die animierte Grafik abstrakt wirkt, lassen sich die lauten Motorengeräusche in der realwirklichen Welt verorten. Sie komplettieren die ausgestellte Funktion einer Titelsequenz hinsichtlich Spannungsaufbau und Auflösung durch Montage. Die Zuschauer:innen beginnen durch den Ton zu antizipieren. Ebenfalls die *close ups* der Ziffern in ihrem singulären Auftreten schreiben denselben durch ihre Dimension filmisch Bedeutung zu. Der schwarze Hintergrund, die Dunkelheit des Kinosaals zelebrierend, hebt die blinkenden Ziffern noch wirksamer hervor. Im Verlauf der Titelsequenz wird das Bildfeld durch Schriftzeichen und Ziffern aufgefüllt, maximal im letzten *frame*. Die Dimensionen des extremen 2.33 : 1-Formats werden demnach durchexerziert und es wird ersichtlich, wie viel Umraum ein *close up* in diesem extremen Breitbildformat erhält. Dies wird kurz

59 Vgl. Mary Jean Green, Lynn Higgins u. Marianne Hirsch, »Rochefort and Godard: Two or Three Things about Prostitution«, in: *The French Review*, 52, 3 (Feb. 1979), S. 440–448, hier S. 447.

60 Siehe dazu den Verweis auf die »cognitive maps«, die David Bordwell im Anschluss an die in den 1970ern veröffentlichten Erkenntnisse der Wahrnehmungspsychologen Julian Hochberg und Keith Oatley anbrachte: »These maps tell us to ignore the eye's physiological tremor and to bring the most significant areas into focal vision. The schemata also generate hypotheses about what we will see next. Seeing is thus not a passive absorption of stimuli. It is a constructive activity, involving very fast computations, stored concepts, and various purposes, expectations, and hypotheses.« David Bordwell, »The Viewer's Activity«, in: Ders., *Narration in the Fiction Film*, London, 1985, S. 29–47, hier S. 32.

darauf beim Auftreten der Schauspielerin beziehungsweise der Protagonistin noch verdeutlicht.⁶¹ Sie wird jeweils hinterfangen von großformatigen, gerasterten Hochhäusern, wobei in diesen ersten realfilmischen Einstellungen zugleich deren beide Typologien vorgestellt werden: zuerst das Punkthochhaus, das beim Auftritt von Marina Vlady als Schauspielerin am linken Bildrand erscheint, dann das Scheibenhochhaus, das die Protagonistin am rechten Bildrand flankiert. Das Breitbildformat wurde in der französischen Filmkritik bei dessen Einführung auf die Horizontalität und das zentrifugale Potenzial hin diskutiert. Andere Kritiker verglichen das Format mit der Suburbanisierung in Nordamerika, deren Einfamilienhaus-Teppiche bekanntlich den alsbald diffamierten französischen Großwohnsiedlungen entgegenliefen.⁶² Der Vergleich des Breitbilds verhält sich im amerikanischen Kontext zu dessen urbanistischen Kontexten. Der französische Kontext hingegen bildet einen direkten architektonischen Vergleich, insofern sich die Siedlungen mehrheitlich aus oft ebenfalls extrem querformatigen Scheibenhochhäusern zusammensetzten.⁶³

Nach der rund 20 Sekunden andauernden Titelsequenz in Form einer »montage lettriste«⁶⁴ verstummt das Motorengeräusch mit einem *fade out*. Auf die letzte grafische Einstellung mit der Definition des Pronomens »ELLE«, womit die geografische Dimension der Pariser Stadtregion angezeigt wird, folgt die erste fotografische Einstellung. In das Breitbildformat ist die Kurve einer Hochstraße eingespannt. Diese führt den Bewegungsverlauf fort, der in der vorherigen Einstellung eingeführt wurde; die drei Wörter von »la région parisienne« sind dort linksbündig untereinander platziert und bilden durch ihre unterschiedlichen Wortlängen ein abgestuftes Schriftbild, das den gebogenen Verlauf des Viadukts vorzeichnet. Dieses gibt im linken Mittelgrund den Blick frei auf eine Straßenbaustelle auf Bodenebene. Bauarbeiter, Bagger und Lieferwagen führen das Farbschema mit der *tricolore* als Grundfarben fort, das bereits mit Godards ersten Farbfilm *Une femme est une femme* (FR 1961) eingeführt wurde, und hier mit der Grundfarbe Gelb ergänzt wird wie schon in *Le Mépris* (FR/IT 1963). Das sanfte Bewegungsmoment in der Bau-

61 Vgl. Ford 2012, S. 46.

62 Exemplarisch für die bis heute typischen Einfamilienhaussiedlungen steht die von William Levitt in den 1950ern geplante Levittown im Bundesstaat Pennsylvania.

63 Vgl. Douglas Smith, »Paris Plays Itself: Widescreen and the City«, in: *Architecture and Culture*, 3, 1 (2015), S. 17–31, hier S. 22. Lawrence Alloway vergleicht das PanoramafORMAT des Kinos als erster mit der Windschutzscheibe des fahrenden Autos: Lawrence Alloway, »City Notes«, in: *Architectural Design*, XXIV, 1 (Jan. 1959), S. 34–35, hier S. 34. Vgl. dazu auch Martino Stierli, *Las Vegas im Rückspiegel. Die Stadt in Theorie, Fotografie und Film*, Zürich, gta Verlag, 2010.

64 Elsa Charbit, »Aliénation des constructions«, in: *Vertigo*, 21 (2001), S. 145–148, hier S. 145.



[ABB. 24C] Der Prolog von *Deux ou trois choses que je sais d'elle*.

stellenszenerie im Mittelgrund wird ausbalanciert durch die stehende Schubkarre im rechten Vordergrund. Es sind keine Umgebungsgeräusche zu vernehmen, stattdessen setzt Godards im Flüsterton gesprochener *off*-Kommentar ein, der sich vor diesem Hintergrund kritisch zur Drehzeit gegenwärtigen städtebaulichen Situation äußert.

Mit Kameramann Raoul Coutard hat Godard die dem Prolog zurechenbaren zehn bildhaften Einstellungen austariert. Sie wechseln sich mit Einstellungen ab, die entweder einen verhältnismäßig zu laut eingestellten Ton aufweisen, und solchen komplett ohne Umgebungsgeräusche, um Godards Flüsterkommentar zu akzentuieren. Bei den geräuschlosen Einstellungen ist zu beobachten, wie stark die Abwesenheit des Direkttons die visuelle Wahrnehmung von Geschwindigkeit beeinflusst, die bei den stummen Bewegtbildern verlangsamt wirkt. Aus der Abfolge dieser zehn dokumentarischen Einstellungen lässt sich, wie bereits in der Titelsequenz, eine Spiegelstruktur herauslesen, die menschliche und städtebauliche Maßstäbe in ein Verhältnis setzt: Die beiden gut 50 Sekunden andauernden Portrait-Einstellungen von Schauspielerin und Protagonistin bilden dabei die Spiegelachse zwischen den je vier, rund zehn Sekunden lang gezeigten Einstellungen, die an die Handlungsorte des Films heranführen. So gesehen, kann die ganze Sequenz als ein *establishing* begriffen werden. Die ersten drei Bilder zeigen unterschiedliche Perspektiven auf die im Bau befindliche Ringstraße *boulevard Périphérique* mit ihren Infrastrukturbauten, die auf Bodenebene und auf Stützen künftig die Zufahr-

ten zusichern sollten. Die Namensgebung, kurz *Périphérique* oder *Périp*, verweist nicht nur auf die periphere Lage der Straße im Verhältnis zum Stadtzentrum Paris. Der infrastrukturelle Eingriff bestimmt das jenseits dieser Stadtgrenze liegende Gebiet bis in die heutige Zeit als peripher.

Die Annäherung an das *grand ensemble* als Hauptschauplatz erfolgt ebenso wenig standardgemäß wie die erste realfilmische Einstellung. Die

Blockbauten werden nicht etwa aus der Distanz gezeigt, vielmehr dringt die Kamera sofort in die Siedlung ein. Die statische Einstellung hat den Charakter eines *point of view shots* von einer:einem undefinierten Beobachter:in. Zu sehen ist die düstere, da in Schatten gehüllte Einkaufspassage mit geschlossenen oder gar verbarrikierten Läden. Die nächsten zwei Einstellungen, in denen sich die vorherigen und nachfolgenden des Prologs spiegeln, sind, wie erwähnt, der Schauspielerin und gleichzeitig Protagonistin gewidmet. In den beiden Einstellungen werden durch den präzisen Einsatz der filmischen Kompositionsmittel die drei geografischen Maßstäbe⁶⁵ als Protagonistinnen etabliert: erstens die Frau und ihre lokale Verortung, zweitens das *grand ensemble* und damit die Siedlung und drittens die *région parisienne*. Die Bildschärfe, deren Körnung sich aus dem Distanzverhältnis zu den Objekten ergibt, verweist auf ein Vorder-, Mittel- und Hintergrundverhältnis. Diese Hierarchie wird jedoch durch die austarierte Bildkomposition aufgebrochen: So stehen sich jeweils Person und Punkthochhaus beziehungsweise Scheibenhochhaus und Stadtlandschaft in ausgeglichenem Verhältnis gegenüber. Neben diesen geografischen Maßstäben exerzieren beide Einstellungen das Schauspielerinnen-Zuschauer:innen-Verhältnis durch, indem Brechts Verfremdungseffekt performativ umgesetzt wird: Das Durchbrechen der *Vierten Wand* durch den Blick in die Kamera wird in der ersten Einstellung verdeutlicht durch Marina Vlady's direkte Ansprache der Zuschauer:innen mit der Aussage, dass gemäß »père Brecht« Schauspieler:innen zitieren sollen.⁶⁶ Wir begegnen hier indes nicht der realwirklichen Schauspielerin: Indem sie Godards durch ihren Knopf im Ohr erhaltene Fragen beantwortet oder dessen vorgetragene Sätze wiedergibt, spielt sie vielmehr die Rolle der Schauspielerin, weshalb sie als diskursive Figur begriffen werden kann. Potenziert wird der gerade beschriebene V-Effekt durch Godards Kommentartext, der nach der Montage des Films hinzugefügt wurde.⁶⁷ Godard, der beim Dreh naturgemäß dabei war, führt die

65 Die Maßstab-Kategorien werden bereits in der ersten Filmsequenz ergänzt und erweitert durch den nationalen und internationalen Maßstab über die Kontexte von Frankreich und Vietnamkrieg. Vgl. Andrew Herods Aufschlüsselung in die Maßstab-Kategorien *the body, the urban, the regional, the national, the global*: Andrew Herod, *Scale*, Oxon/New York, Routledge, 2011.

66 Vgl. Bertolt Brecht, »Das moderne Theater ist das epische Theater. Anmerkungen zur Oper ›Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny« [1928/29], in: Ders., *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*, Berlin/Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1957, S. 13–28.

67 »Die zeitlich getrennten Vorgänge der Aufzeichnung in der Kamera und der Montage [und des *voice over*] resultieren erst im Projektionsstrahl, der auf die Leinwand des Kinos schreibt und dort lesbar wird. Daß der Film mit dem materialen Träger der Aufzeichnung nicht identisch ist, beweist, daß derselbe Film auch auf Videobändern oder Bildplatten [oder DVDs, Blu-ray-Disks und anderen digitalen Speichermedien] transportiert werden kann, um erst in der Anordnung der Projektion als derselbe (?)

aus Russland stammende Schauspielerin mit seinem *off*-Kommentar ein, beschreibt deren Oberteil und seine Unsicherheit, was die Bestimmung ihrer Haarfarbe betrifft. Ihre Kopfdrehung nach rechts, von uns und Godard aus gesehen, kommentiert er ebenfalls. Er meint dazu, dass diese Bewegung keine Bedeutung habe. In der nächsten Einstellung sehen wir erneut Vlady, wieder im linken Profil, nun in ihrer Rolle als Schauspielerin mit entsprechend verändertem Text. Der Kommentar Godards bleibt in der Beschreibung der(selben) Person beinahe gleich. Mit der Horizontlinie als Referenz kann eine einfache horizontale Verschiebung des sie hinterfangenden *décor* ausgemacht werden, indem diesmal ein Scheibenhochhaus den rechten Bildrand abschließt und damit den gesamten Bildraum, der im Verbund mit der vorigen Einstellung eröffnet wurde. Juliette Jansons Aussage, »[...] Il faut que je me débrouille, Robert, je crois, a cent dix mille francs par mois«, und ihre Kopfdrehung wird in der folgenden Einstellung mit zwei Kränen, davon ein schwenkender, erwidert. Mit dieser Montage vollführt Godard eines seiner berühmten Sprachspiele. Denn »la grue« für Kran und Kranich wurde in der damaligen Umgangssprache auch für Prostituierte verwendet, insofern die Kollokation »faire la grue« langes Stehen und Warten bezeichnet. Den Abschluss der Sequenz machen, wie zu Beginn des Prologs, drei Einstellungen, die Perspektiven auf das *grand ensemble* liefern. Die *mise en image*, und damit der Umgang mit Vorder- und Mittelgrund auch dieser drei Einstellungen ist bemerkenswert, können bei jedem wiederholten Sehen auf der visuellen wie akustischen Ebene noch mehr Bezüge entdeckt werden. Der Blickpunkt ist in diesen drei Ansichten merkwürdig niedrig positioniert, und zwar auf Hüfthöhe, weshalb auch die letzte Einstellung zuerst nur schwer zu lesen ist. Sie zeigt im Sinne der Spiegelverhältnisse in Titelsequenz und gerade endendem Prolog eine Spiegelung des *grand ensemble*, der Straße und einer daran liegenden weiteren Tankstelle. Hinter der Fensterscheibe sind Radios zu erkennen sowie ein Fernsehschirm, der sich durch die Reflexion mit der gerasterten Blockfassade überblendet und so im Bild damit verbündet. Audiovisuelles Medium, Architektur und die städtebauliche Spezifik der *grands ensembles* fallen in dieser finalen Prologeinstellung zusammen – und stehen in Beziehung zur finalen Einstellung des Films.

Als vorfilmischer Prolog kann das Filmplakat [ABB. 25] begriffen werden. Es nahm die Multiperspektivität des filmischen Prologs vorweg und war als Medium im Stadtraum verortet. In seiner Kritik zu *Deux ou*

sichtbar zu werden.« Joachim Paech, »Der Schatten der Schrift auf dem Bild. Vom filmischen zum elektronischen ›Schreiben mit Licht‹ oder ›L'image menacée par l'écriture et sauvée par l'image même«, in: Michael Wetzell u. Herta Wolf (Hg.), *Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten*, München, Wilhelm Fink, 1994, S. 213–233, hier S. 220.

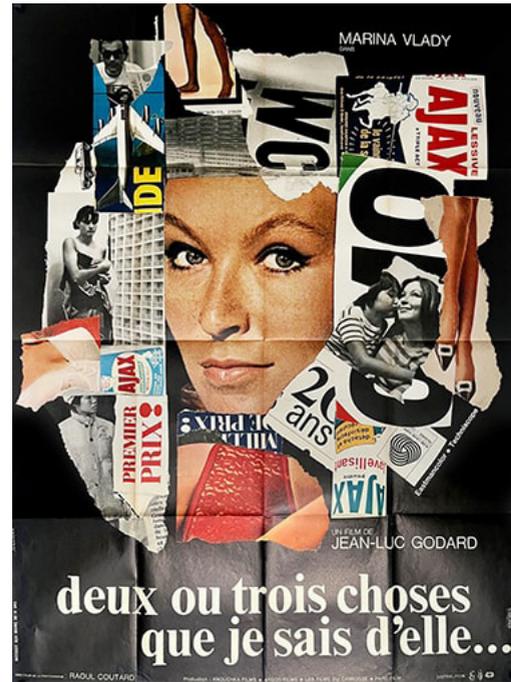
trois choses que je sais d'elle beschrieb André Akoun den Film als Objekt und dessen Multiperspektive: »C'est, si l'on veut, un objet en forme de film. On peut l'appréhender de n'importe quel point. Il autorise toutes les perspectives sans être jamais limité ni épuisé par elles.«⁶⁸ Gleichzeitig negiere das Filmbild nie seine Flachheit, so der Kritiker: »L'écran ne cesse jamais d'être ce qu'il est: une étendu sans épaisseur sur laquelle des images se combinent [...].«⁶⁹ Godards Film vereint auf mehreren Ebenen künstlerische Verfahren des Kubismus.⁷⁰ Entsprechend ist das Filmplakat als Collage⁷¹ gestaltet und mag vor der Kenntnis des Films David Antins Collage-Definition bestätigen als »the dramatic

68 André Akoun, »*Deux ou trois choses que je sais d'elle*, Godard s'explique«, in: *La Quinzaine littéraire*, 24, 15. 03. 1967, S. 1f., hier S. 1.

69 Ebd.

70 Alain Bergala beschreibt mit Verve die, wie er sie nennt, »séquence du café cubiste« in *Deux ou trois choses que je sais d'elle*. Er bezieht sich auf die erste Café-Sequenz mit ihren wechselnden Blickpunkten und Einstellungsgrößen, die zwischen einer multiperspektivischen räumlichen Wahrnehmung und der Flachheit des Bildes als gleichzeitiges Kennzeichen der oberflächlichen Werbewelt in Magazinen abwechseln. Gemäß Bergala hat sich Godard für die Umsetzung der Sequenz von einer konventionellen Darstellung in menschlichem Maßstab abgewendet, wie sie die Renaissance mit der Zentralperspektive eingeführt hat und wie sie nach wie vor in der filmischen Narration Standard ist: »Pour cela, il fait table rase de tout ce que le langage cinématographique a codifié sur le »raconter« et a indexé sur l'échelle humaine, comme les premiers peintres cubistes ont essayé d'oublier ce que des siècles de peinture avait construit sur la perspective Renaissance centrée elle aussi sur l'échelle et la vision humaines. Le découpage de cette scène ne doit plus rien à la nécessité de raconter, d'articuler linéairement des effets à des causes, ni même de construire cinématographiquement un espace centré sur l'homme et son seul point de vue. Godard cherche à regarder librement un monde qui serait entièrement à déchiffrer, où le regard n'aurait ni repères préétablis d'échelle ni inertie de point de vue.« Alain Bergala, »*Deux ou trois choses que je sais d'elle*«, in: Bergala u. a. 2006, S. 322–341, hier S. 338.

71 Vgl. die Definition der Collage bspw. bei Marjorie Perloff: »The word collage comes from the French verb *coller* and means literally »pasting, sticking, or gluing,« as in the application of wallpaper [...] we soon discover that the process of pasting is only the beginning of collage.« (Marjorie Perloff, »The Invention of Collage«, in: *New York Literary Forum*, 10–11 (1983), S. 5–47, hier S. 6). Zu einer neueren Besprechung der Collage siehe Martino Stierli, *Montage and the Metropolis. Architecture, Modernity, and the Representation of Space*, New Haven/London, Yale University Press, 2018, S. 18–20. Siehe zudem bspw. Clement Greenberg, »Collage« [1959], in: Ders., *Art and Culture, Critical Essays*, Boston, Beacon Press, 1989 [1961], S. 70–83. Zu Godard und Collage siehe Louis Aragon, *Les Collages*, Paris, Hermann, 1965; Ders., »Qu'est-ce que l'art, Jean-Luc Godard?«, in: *Les Lettres fran-*



[ABB. 25] Filmplakat von *Deux ou trois choses que je sais d'elle*.

juxtaposition of disparate materials without commitment to explicit syntactical relations between elements.«⁷² Um Marina Vladys Gesicht in Farbe, das mittig auf dem Poster platziert ist, kreisen Bilder und Werbebotschaften, die aus dem Film stammen oder dessen Themenfelder zuordenbar sind. In Schwarz-Weiß gehalten sind die filmischen Figuren und nur als Raster erkennbare Wohnblockbauten. Bunt gedruckt sind die aus Magazinen gerissenen Fragmente von Werbungen für Damenunterwäsche und Strümpfe. Weiter finden sich Werbungen von Waschmitteln sowie das Symbol für Schurwolle. Die Illustrationen eines Autos und eines Flugzeugs scheinen ebenfalls aus Magazinen oder Werbeprospekten entnommen zu sein. Die Schwarz-Weiß-Abbildung einer Vietnamesin wird von einem Büstenhalter und Werbebotschaften gerahmt. Das Filmplakat, das selbst für die Tapezierung im Stadtraum vorgesehen war, spielt auf Werbeplakate für Produkte an, die Plakatwände und Hausfassaden seit der Nachkriegszeit erneut, aber nun in viel größerem Ausmaß bedecken, um den Konsum anzukurbeln. Benjamin H. D. Buchloh schreibt dazu:

»As one of the essential *dispositifs* of enforcing consumption on a heretofore unimaginable scale, advertising would at first deploy the newly refined technique of large-scale color offset lithography on outdoor billboards, a technology that would contribute tremendously to the transformation of the experience of public urban space. This upgraded version of the nineteenth-century technology of the large-sized public poster, identified already at the time of Toulouse Lautrec as *l'affiche américain* (primitive and arcane by comparison to its electronic successors), would insure from now on that not a single moment of distracted strolling in the city could be spent in the absence of the commodity image. Its pervasive presence would in fact correspond to the more universal regimentation of leisure activities in the spaces of the city and the home.«⁷³

Diese Stadterfahrung filmisch aufgreifend, erscheint Charlotte in Godards *Une femme mariée. Fragments d'un film tourné en 1964* (FR 1964) während ihrer hektischen Passagen durch die Pariser Straßen winzig im Verhältnis zu den riesigen, im Film plakativ wiedergegebenen Unterwäschewerbungen. In *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, wie bereits in *Vivre sa vie* (FR 1962), werden dagegen Figuren in mehreren planimetrischen Einstellungen von Décollagen hinterfangen, die an zeitgenössische Werke

çaises, 1096, 09.09.1965, S. 1; Godard – Picasso, *Collage(s)*, Ausst.kat. Abbaye de Montmajour, Arles, 02.07. – 23.09.2018, London, Art Cinema, 2018.

72 David Antin, »Modernism and Postmodernism: Approaching the Present in American Poetry«, in: *Boundary*, 2, 1 (Herbst 1972), S. 106, zit. nach: Perloff 1983, S. 6.

73 Benjamin H. D. Buchloh, »From Detail to Fragment: Décollage Affichiste«, in: *October* [High/Low: Art and Mass Culture], 56 (Frühling 1991), S. 98–110, hier S. 99f.

von Affichisten wie Raymond Hains⁷⁴ erinnern und gleichzeitig wiederum auf das Filmplakat von *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, dessen Ästhetik, Verwendungszweck und Kapitalismuskritik zurückverweisen können. Schließlich erkennt Julia Lesage in Godards Präsentation der städtischen Umwelt allgemeiner die Anwendung der Collage-Technik:

»The material gains impact from the way it is edited into the film, and because of its abrupt presentation we notice the uniqueness of the isolated images, this is especially so of the elements of Godard's urban milieu—it's people, language, signs, color patterns, planes, architecture, and culture. In other words, a collage technique generally reinforced a sense of artifice while still preserving the heterogeneity of the inserted elements, which reduced to merely advancing the plot as, for example, a shot of a »wanted« poster does in a Western.«⁷⁵

Die von Lesage ausgemachte Künstlichkeit durch die Verwendung der Collage-Technik ist bei *Deux ou trois choses que je sais d'elle* nicht nur als ein selbstreflexiver filmischer Effekt zu deuten. Vielmehr zeigt sich darin die filmische Aneignung der im Kontext der Großstadt ausgelösten fragmentarischen Wahrnehmungsweise, welche stetigen Aufmerksamkeitsverschiebungen ausgesetzt ist, die jeweils nur von kurzer Dauer sind. Die Großaufnahmen und die kurzzeitige Abkehr vom losen Erzählstrang erzeugen bei den Zuschauer:innen ebenso eine momentane Distanzierung vom (vermeintlichen) Inhalt und einen temporären Aufmerksamkeitswechsel auf die Machart des Films.

1967, im gleichen Veröffentlichungsjahr wie Godards *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, erschien mit *The Medium Is the Massage. An Inventory of Effects* Marshall McLuhans und Quentin Fiore's Publikation, die zu ihrer meistverkauften werden sollte.⁷⁶ Das Buch verdeutlicht durch die grafische Gestaltung Fiore's, wie Text und Bild jeweils und in ihrer Verknüpfung unterschiedliche Sinne der Leser:innen ansprechen und ausweiten. Nachdem László Moholy-Nagy in den 1920er Jahren bereits bestrebt war, den Film im Zusammenhang eines produktiven Neuen Sehens als Wahrnehmungserweiterung zu begreifen,⁷⁷ vermittelt das Buchmedi-

74 Siehe ebd.

75 Lesage 1976, S. 5f.

76 Marshall McLuhan u. Quentin Fiore, *The Medium is the Message. An Inventory of Effects*, Corte Madera, Gingko Press, 2006 [1967]. Geschrieben wurde das Buch nicht von McLuhan, sondern von Jerome Agel und Quentin Fiore. Siehe Till A. Heilmann u. Jens Schröter, »Medien verstehen«, in: Dies. (Hg.), *Medien verstehen. Marshall McLuhans Understanding Media*, Lüneburg, meson press, 2017, S. 7–13, hier S. 9.

77 Siehe dazu László Moholy-Nagy, »Dynamik der Gross-Stadt. Skizze zu einem Film, Gleichzeitig Typofoto«, in: Ders., *Malerei, Fotografie, Film*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 2000 [1927], S. 120–139, hier S. 120f.; Ders., »Typofoto«, in: Moholy-Nagy 2000 [1927],

um in sich selbst über Schriftzeichen und Bild, dass es eine »extension of the eye...«⁷⁸ ist. Damit ist auch direkt auf McLuhans berühmte Kernthese verwiesen, »dass jedes Medium der Inhalt eines weiteren Mediums sei. Bilder wären danach zum einen als eigenständige Medien zu begreifen, zum anderen als Inhalte anderer Medien und daher in ihrer intermedialen Vernetztheit zu denken.«⁷⁹ Godards collagierte und inhaltlich weit und komplex vernetzte und verschachtelte Bild- und Sprachwelt in audiovisueller Form mag in diesem Sinne gleichzeitig als Untersuchung und Demonstration dieser These dienen.

ENSEMBLE(S)

Jean-Luc Godards *grand(s) ensemble(s)*

»C'est là l'opération simple et fondamentale de tout spectateur qui participe à l'œuvre qu'on lui donne. Opération qui est ici d'autant plus élémentaire que Godard n'exprime jamais rien que de simple et de fondamental. Et complexe en même temps, bien sûr, comme on le voit dans la tasse de café de ›Deux ou trois‹ qui dans un même mouvement (très ›Vertigo‹ et très Victor Hugo) exprime, du micro au macro, tout le cosmos, nous inclus, qui vivons l'action de la contemplation – et l'inverse. De cette vision première et universellement comprise, nous avons là le premier grand équivalent au cinéma. A chacun de le voir et de le comprendre comme il le voit. L'accepter et s'accepter dedans. Là comme ailleurs. Car ailleurs aussi les idées Godard, les grandes ou les petites, participant de la nature évidente et simple de celle-ci.«⁸⁰

Michel Delahaye (1967)

Die berühmt gewordene Kaffee-Sequenz [ABB. 26] erweist sich als sinnbildliches Beispiel dafür, welches Spektrum an Bedeutungsdimensionen Godard über das Verhandeln von Maßstäblichkeit in *Deux ou trois choses que je sais d'elle* aufzuspannen vermag. In besagter Sequenz wird das alltägliche Genussmittel und Konsumprodukt – ein Espresso in einer Pariser *café bar* – derart visuell und sprachlich in Szene gesetzt, dass Godard damit nicht nur das Potential von *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, sondern das des Kinos per se performativ hervorkehrt. Die Groß-

S. 36–38; Jan Sahli, *Filmische Sinneserweiterung. László Moholy-Nagys Filmwerk und Theorie*, Marburg, Schüren, 2006, S. 62.

78 McLuhan/Fiore 2006 [1967], S. 34–37.

79 Sabine Wirth, »Medientheorie: Bilder als Techniken«, in: Stephan Günzel u. Dieter Mersch, *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart/Weimer, J. B. Metzler, 2014, S. 118–125, hier S. 119.

80 Michel Delahaye, »Jean-Luc Godard ou l'urgence de l'art«, in: *Cahiers du cinéma*, 187 (Feb. 1967), S. 26–33, hier S. 33.

aufnahme, die den alltäglichen, gedankenlosen Blick in die schwarzbraune Flüssigkeit wiedergibt, nimmt das ganze Breitbildformat ein. Der mit einem Teelöffel umgerührte Würfelzucker erzeugt schließlich einen beinahe hypnotischen Wirbel von Schaumperlen, der durch Godards Rede aus dem *off* zum Blick ins Universum einlädt. So treffen in einer Einstellung und damit einem kontemplativen Blick die Detailansicht eines opaken Alltagsobjekts mit der Vision in die undurchdringliche Unendlichkeit zusammen. Wohl nur der (Kino-)Film als audiovisuelles Medium, das im dafür vorgesehenen Wahrnehmungsdispositiv erfahren wird, kann eine solche maßstabs(üb)ergreifende Erfahrung erlebbar und denkbar machen. Godard führt folglich in dieser Sequenz an einem Massenprodukt gleichzeitig sinnbildlich und ironisch das vor, was er in *Deux ou trois choses que je sais d'elle* zu kritisieren sucht, nämlich das unmöglich ›Ganze‹ zu erfassen, das die Zeit des Massenkonsums ausmacht: Indem er mit seiner ›kinematischen Sprache‹ als Kombination von filmischer Bildgestaltung und Sprache über Maßstäblichkeit verfährt, verurteilt er die kapitalistische Massenproduktion als Maß aller Dinge und gleichzeitig auferlegt er sich als Filmmacher, selber Maß zu halten.

Deux ou trois choses que je sais d'elle oszilliert zwischen einer episodenhaft geschilderten fiktionalen Erzählung und einer dokumentarisierenden Wiedergabe der Gegenwart sowie einem suggestiven Erlebarmachen der filmischen Entstehung.⁸¹ Godards geflüstertes *voice over* stellt einerseits als Erzählerstimme größere Zusammenhänge her, in welche die innerfilmische Erzählung eingebettet ist, andererseits suggeriert er als Regiestimme am unmittelbaren, (unter-)suchenden Produktionsprozess



[ABB. 26] Der Blick in die Kaffeetasse und ins Universum in *Deux ou trois choses que je sais d'elle*.

81 Vgl. dazu auch den vorangegangenen Film *La Chinoise* (FR 1967), der mit einem Insert zu Beginn deklariert »UN FILM EN TRAIN DE SE FAIRE«, sowie Godards Vorschläge, was er unter politischem Filmmachen verstand: Unter der leninischen Überschrift »Was tun?« versammelte er dazu 1970 in der Zeitschrift *afterimage* 39 Vorschläge. (Jean-Luc Godard, »Was tun?«, in: *Godard/Kritiker, Ausgewählte Kritiken und Aufsätze über Film (1950–1970)*, aus dem Frz. von Frieda Grafe, München 1971, S. 186–188, hier S. 186). Zu Hybridfilmen zwischen dokumentarischem und fiktionalem Film siehe bspw. Philipp Blum, »Doku-Fiktionen. Filme auf der Grenze zwischen Fiktion und Non-Fiktion als ästhetische Intervention der Gattungslogik«, in: *Medienwissenschaft*, 2 (2013), S. 130–144; Margrit Tröhler, »Filmische Authentizität, Mögliche Wirklichkeiten zwischen Fiktion und Dokumentation«, in: *montage/av*, 13, 2 (2004), S. 150–169.

des Films teilzuhaben, der das ›große Ganze‹ wahrzunehmen und angemessen zu vermitteln versucht. Die übergeordnete Struktur dieses ›grand ensemble‹ an ineinanderverschränkten Erzählungen ist dabei eine von Godard gleichzeitig entworfene und filmisch zu erkundende Überlagerung an Assoziationen unterschiedlicher semantischer Felder. Die Verknüpfung dieser zumeist sprachlich angestoßenen Bild- und Gedankenverbindungen bewerkstelligt Godard auf der visuellen Ebene durch ein Vermessen als ein Ausmessen der technischen und formalästhetischen Möglichkeiten der Kamera – wie das Kadrieren, Fokussieren und Schwenken – sowie der Montage auf Bild- und Tonebene. Teil dieser Versuchsanordnung sind die Darsteller:innen mit ihren im Film thematisierten Doppelrollen als Protagonist:innen und Schauspieler:innen. Die kurz vor dem Dreh angekündigten Texte kombinierte Godard mit improvisierten Passagen, indem er den Schauspieler:innen über einen Ohrhörer auch Fragen stellte,⁸² die sie in derselben Stimmlage zu beantworten hatten.⁸³ Durch dieses, wie Jean-Pierre Esquenazi es nennt, »dédoublement« erscheinen die Figuren im Film »à la fois dans la fiction et en dehors du monde fictionnel, en situation et exégète de sa condition.«⁸⁴ Die von den anderen Figuren offenbar nicht wahrgenommenen Textpassagen wirken auf die Zuschauer:innen so, als ob jeweils das Bewusstsein der Protagonist:innen zur Sprache käme.⁸⁵ Entsprechend verhält sich Juliettes kurzer Monolog aus der ersten Szene im abendlichen Wohnzimmer, der bereits während dem aufscheinenden Insert aus dem *off* ertönt: »Qu'est-ce que je regarde? ... Le plancher. C'est tout. Je sens le tissu de la

82 Marina Vlady auf die Frage, wie der Dreh mit Godard gewesen sei: »Déconcertant. Parce que cela ne ressemble en rien à ce que j'ai fait jusqu'à présent. Je suis un instrument, un véhicule, un objet. Je n'ai aucun texte à apprendre, aucune scène à répéter. Il me montre sur son petit cahier les phrases que je dois dire quelques minutes avant le tournage. Parfois, il me les souffle grâce à des récepteurs microscopiques que j'ai dans l'oreille. Mais, c'est passionnant parce qu'inhabituel.« (Anouk Lautier, »Godard et Marina répondent ensemble«, in: *ELLE*, 22.09.1966). In ihrer Autobiografie beschreibt Vlady die Stimmung unter allen Schauspieler:innen auf dem *set* als sehr angespannt: »Ce système ne laissait que peu de place aux émotions. Nous étions tous à l'écoute, tendus pour exécuter les ordres. Souvent, Jean-Luc nous piégeait en nous posant une question personnelle.« Marina Vlady, *24 images/seconde, séquences de mémoire*, Paris, Fayard, 2005, S. 163.

83 Godard brachte die gleiche Tonlage in Bild und Text mit der objektiv beobachtenden und subjektiv interpretierenden Wahrnehmung in einen Zusammenhang: »Il y a celui de narrateur qui commente l'histoire en simple observateur, puis le double dialogue des personnages, qui tantôt expriment la vie et le monde comme ils le voient, tantôt comme ils le pensent. Il n'y a aucun décalage de ton entre ces deux dialogues qui s'enchainent sans rupture de continuité. Aucun décalage non plus dans la vision, tantôt objective, tantôt subjective des objets, des situations, des décors.« H. Ch., »Godard: ›Deux ou trois choses autour de Marina Vlady‹«, in: *Combat*, 27.09.1966.

84 Jean-Pierre Esquenazi, *Godard et la société française des années 1960*, Paris, Armand Colin, 2004, S. 256.

85 Vgl. ebd., S. 257.

nappe contre ma main.«⁸⁶ Dieses bewusste Sehen und Ertasten und die dem Film zugrunde liegende Frage nach Subjektivität und Objektivität im Zusammenhang von Körper und Geist lehnt sich an die Phänomenologie von Maurice Merleau-Ponty an.⁸⁷ Von dessen Werk *Phénoménologie de la perception* (1945) erfuhr Godard in einem Gespräch mit einer Freundin zur Entstehungszeit des Films.⁸⁸ 1966 und 1967 erwähnte und zitierte Godard in mehreren Texten Merleau-Ponty.⁸⁹ Dessen Artikel *Le Cinéma et la nouvelle psychologie*, der auf einem Vortrag von 1945 beruhte und 1966 im Aufsatzband *Sens et non-sens*⁹⁰ wiederaufgenommen wurde, hatte der Filmemacher bereits zu schätzen gelernt. Eine für Godards Kino- und Filmverständnis sprechende Passage aus seiner 1966 veröffentlichten Hommage an den Cinémathèque française-Gründer Henri Langlois endet denn auch mit einer von Merleau-Ponty übernommenen Erkenntnis:

»Cette possibilité d'émerveillement serait impossible, je le dis tout net car il faut regarder les choses en face – et c'est la seule vraie leçon de Lumière que si une caméra est munie d'objectifs c'est que le cinéma est à la recherche de l'objectivité –, cet émerveillement serait impossible sans des gens comme Henri Langlois. Le cinéma, en effet, et de là sans doute sa vocation populaire, c'est un peu comme le tiers état: quelque chose qui veut être tout. Mais n'oublions jamais qu'un film n'est rien s'il n'est d'abord vu, donc s'il n'est projeté. Les films de Louis Lumière, grâce à Henri Langlois, ils vont devenir quelque chose: le Boston d'Edgar Poe, le Paris de Marcel Proust et de Claude Monet, bien d'autre choses et beaucoup plus encore, tout dépendra de vous. Du spectateur à l'écran, disait Eisenstein, et de l'écran au spectateur. Et Merleau-Ponty: le film s'adresse à notre pouvoir de déchiffrer tacitement le monde ou les hommes et de coexister avec eux.«⁹¹

Für seine Dechiffrierung des Lebens im gegenwärtigen Frankreich wählte Godard gemäß der Titelsequenz die *région parisienne* als Forschungsfeld. Deren gewaltiger Umbauprozess innerhalb ihres *aménagement* steht mit Godard metaphorisch für die Umbrüche in der modernen Gesellschaft.

86 Godard 1984 [1971], S. 21.

87 Siehe Nathalie Jallade-D'Andrea, »Questions de méthode. Jean-Luc Godard et les phénoménologies«, in: *Etudes cinématographiques* [Jean-Luc Godard, 2, au delà de l'image], 58 (1993), S. 35–50.

88 Vgl. Jean-Luc Godard, »Trois mille heures de cinéma«, in: *Cahiers du cinéma*, 184 (Nov. 1966), S. 46–48, zit. nach: JLG/JLG 1985, S. 291–295, hier S. 294.

89 Vgl. Didi-Huberman 2015, S. 21–26; Jean-Luc Godard u. Maurice Merleau-Ponty, »Le Testament de Balthazar«, in: *Cahiers du cinéma*, 177 (1966), S. 58f.

90 Maurice Merleau-Ponty, »Le Cinéma et la nouvelle psychologie« [1945], in: Ders., *Sens et non-sens*, Paris, Les Éditions Nagel, 1966, S. 85–106.

91 Jean-Luc Godard, »Grâce à Henri Langlois«, in: *Le Nouvel Observateur*, 61, 12. 01. 1966, zit. nach: JLG/JLG 1985, S. 280–283, hier S. 282.

Zu seinen filmischen Ambitionen äußerte er sich in einem Text mit dem sinnbildlichen Titel *On doit tout mettre dans un film*:

»Il y a, bien sûr, le prétexte qui est la vie, et parfois la prostitution dans les grands ensembles; mais l'objectif réel, c'est d'observer une grande mutation. Pour moi, décrire la vie moderne, ce n'est pas décrire, comme certains journaux, les gadgets ou la progression des affaires, c'est observer les mutations. Pour tout dire, je fais participer le spectateur à l'arbitraire de mes choix et à la recherche des lois générales qui pourraient justifier un choix particulier.«⁹²

Der bauliche Modernisierungsprozess im Frankreich der Nachkriegszeit wird im Film nicht als eine »monde en construction« à la Vertovs *Enthusiasmus. Donbass Symphonie* (UDSSR 1930) vermittelt, sondern als »témoignage sur un régime en décomposition«,⁹³ wie Georges Sadoul in seinem Artikel anlässlich des Kinostarts 1967 treffend argumentiert. *Deux ou trois choses que je sais d'elle* ist denn auch neben den Buchcover-Titeln durch die Baustellenbilder in und um Paris konstruiert und rhythmisiert.⁹⁴ Diese Ansichten der Stadt in einem Zustand zwischen Konstruktion und Dekonstruktion werden ergänzt von denen des *grand ensemble* der Cité des 4000 Sud in La Courneuve. Gleich zu Beginn des Films kritisiert Godard Paul Delouvrier (1914–1995), den Präfekten der *région parisienne*, da dessen Umbaupläne die kapitalistisch orientierte Staatspolitik ausdrücken würden. Godards Bild- und Wortwahl bringt Delouvrier in Verbindung mit dem Präfekten Georges-Eugène Haussmann, der unter Napoleon III. das klassisch gewordene Paris-Bild gestaltet hat, und den David Harvey als »archetype of the capitalist developer, the archangel of creative destruction«⁹⁵ bezeichnet. Godards Baustellenansichten können in diesem Zusammenhang ansatzweise mit den Fotografien eines Charles Marville verglichen werden, der das sich durch Haussmanns Pläne transformierende Paris portraitierte und dokumentierte.⁹⁶ So meinte Godard selber

92 Jean-Luc Godard, »On doit tout mettre dans un film«, in: *Avant-Scène Cinéma*, 70 (1967), S. 6.

93 Georges Sadoul, »Deux ou trois choses d'un grand ensemble«, in: *Les Lettres Françaises*, 23. 03. 1967, o. S. Vgl. dazu auch Charbit 2001, S. 145.

94 Entsprechend Godards chronologischer Arbeitsmethode wurden am ersten Drehtag, dem 8. August 1966, bei der Porte de la Chapelle sowie bei der Porte de Courbevoie gefilmt, letzteres mit Sicht auf den Bau der für den Stadtteil La Défense emblematischen Tour Nobel. Der letzte Drehtag war der 8. September 1966. (Vgl. dazu die *Feuilles de service* in der Cinémathèque française in Paris (CFP) u. in der Bibliothèque Raymond Chirat in Lyon (BRCL).) Für die Städtebilder wurde die leichte Cameflex-Kamera benutzt und später der separat aufgenommene Ton hinzugefügt, wohingegen für die Dialogszenen die schwerere Mitchell und Direkttonaufnahmen zum Einsatz kamen. Vgl. Bergala u. a. 2006, S. 335.

95 David Harvey, *Paris. Capital of Modernity*, London, Routledge, 2003, S. 265.

96 Renzo Dubbini, *Geography of the Gaze, In Early Modern Europe*, übers. v. Lydia G. Cochrane, Chicago/London, The University of Chicago Press, 2002, S. 200.

zu seinem Filmvorhaben, dass es sich um ein Dokument handle, und gar, dass Paul Delouvrier den Film hätte in Auftrag geben können.⁹⁷ Und im nächsten Abschnitt verriet er seinen »Traum«, Nachrichtenreportagen zu produzieren.⁹⁸ Auf die Merkmale dieses Formats spielt er denn auch im selben Film abermals an, am deutlichsten durch dokumentarisch wirkende Aufnahmen und Einspielungen von inszenierten Interviews, um Zeug:innenschaft zu vermitteln.

Mit dem primären *décor grand ensemble* weist Godard dem zeitgenössisch brennenden Thema der Großwohnsiedlungen eine Protagonistenrolle zu. Gleichzeitig benutzt er den französischen Terminus im übertragenen Sinne, um seinen übergeordneten Anspruch, weitreichende Tendenzen der Gegenwart in Politik und Gesellschaft mit seinem filmischen Forschungsprojekt zu artikulieren. Er verortet seine Protagonistin Juliette in der staatlich verordneten, städtebaulichen und architektonischen Typologie des *grand ensemble*, um darin im Partikularen die Kontrollstrukturen des französischen Staates festzumachen:

»Il s'agit de la description d'un grand ensemble, et de l'une des unités qui le composent. Le terme ›grand ensemble‹ est ici pris dans une double acception : à la fois dans un sens strictement urbain et architectural, celui d'un bloc d'habitations à loyers modérés (HLM), comme on en trouve actuellement des centaines aux portes et à l'intérieur de Paris – et, dans un sens plus général, celui justement d'ensemble envisagé comme en mathématiques, c'est-à-dire comme des structures totales où l'unité humaine de base est régie par des lois qui la dépassent, précisément parce que ce sont des ›lois d'ensemble‹.«⁹⁹

Die von Godard verwendeten, negativ konnotierten Assoziationen, um die gewaltigen Betonstrukturen zu beschreiben, waren dabei längst verbreitet. Bereits 1959 verwendete Françoise Choay die Begriffe »tristes casernes«, »villes concentrationnaires« und »cages de lapins« für die *grands ensembles*.¹⁰⁰ Godards Auflösung des Akronymes HLM – eigentlich *habitation à loyer modéré* als offizieller Begriff für Sozialwohnungsbauten – zu »hopitaux de la longue maladie« in *Alphaville. Une étrange aventure de Lemmy Caution* (FR 1965) und seine Darstellung einer zumeist indifferent wirkenden Frau in *Deux ou trois choses que je sais d'elle* knüpft an die »maladie médiathique« »Sarcellite« an.¹⁰¹ Journalisten beobachteten im

97 Vgl. Godard 1967, S. 6.

98 Ebd.

99 Jean-Luc Godard, *DEUX OU TROIS CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE, Examen du film dans son état actuel*, S. 1 (Bibliothèque du film, CFP, TRUFFAUT 551 B 313).

100 Françoise Choay, »Cités-jardins ou cages à lapins«, in: *France Observateur*, 474, 04. 06. 1959, S. 12f.

101 Vgl. Canteux 2014, S. 220f.

breit diskutierten *grand ensemble* der nördlich von Paris gelegenen Gemeinde Sarcelles Langeweile und Depression unter Frauen, die zu Hause blieben, während ihre Männer weiterhin nur in Paris Arbeit fanden, wo sie sich von früh bis spät aufhielten.¹⁰² Knapp zehn Jahre nach Godards Film sollte Michel Foucault in seinem Werk *Surveiller et punir* und dem Konzept des Panoptismus herausarbeiten, wie Machtverhältnisse über Architektur, insbesondere in Gefängnissen, Spitälern und Erziehungsanstalten, konstituiert werden.¹⁰³

Analog zum breit ausgelegten *grand ensemble*-Begriff verfuhr Godard mit dem der Prostitution, die er buchstäblich zeigt und im übertragenen und fatalen Sinne auf die Ohnmacht der Bürger:innen aufgrund politischer Machtstrukturen bezieht, die sich dem Kapitalismus verschrieben hätten. Nicht nur Juliettes Körper, den sie gelegentlich feilbietet, kommt »as a metaphor of Paris« zu stehen:¹⁰⁴ Godard präsentiert ebenso die Stadt selbst als »bordel«, und zwar als »[m]aison de prostitution«,¹⁰⁵ wo sich im Film die Protagonistin und andere junge Frauen der *banlieue* prostituieren, sowie als »grand désordre«¹⁰⁶ durch die Baustellenaufnahmen, die demonstrieren, dass die Pariser Region komplett im Umbruch ist.¹⁰⁷ Die Thematik der Prostitution hat Godard in seiner Karriere mehrfach beschäftigt; angefangen mit seinem zweiten Kurzfilm, der auf Guy de Maupassants Kurzgeschichte *Le Signe*¹⁰⁸ basierte, und insbesondere in *Vivre sa vie* (FR 1962) und später *Sauve qui peut (la vie)* (FR 1979). Zur Filmidee für *Deux ou trois choses que je sais d'elle* führte die in den Medien nachgewiesene Verknüpfung von Prostitution und Großwohnsiedlungen. Im März 1966 veröffentlichte die Zeitschrift *Le Nouvel Observateur* Catherine Vimenets Artikel *Les »étoiles filantes«* über Gelegenheitsprostitution in *grands*

102 Jean Lagarde beendete seinen Artikel mit der Definition aus dem *Petit Lexique Sarcellois* von Jean Duquesnes *Vivre à Sarcelles*: »Sarcellite: Maladie féminine des grands ensembles, découverte par ceux qui n'y habitent pas. Élément de distraction pour les femmes de Sarcelles, la sarcellite leur donne le sentiment exaltant de n'être pas comme les autres et de vivre une aventure dangereuse.« Jean Lagarde, »Les Grands ensembles douze ans après«, in: *Urbanisme*, 38, 106 (1968), S. 30–34, hier S. 34.

103 Vgl. Michel Foucault, »Der Panoptismus«, in: Ders., *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, 15. Aufl., Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2015 [*Surveiller et Punir*, 1975], S. 251–292.

104 Dawn Bercov, *Investing in the Domestic: The Crisis of the Modern City in Late New Wave Cinema*, Masterarbeit, Univ. of British Columbia 2001, S. 15.

105 Vgl. Eintrag »bordel«, in: *Le Grand Robert*, Bd. 2, 2001, S. 77.

106 Ebd.

107 Siehe dazu auch: Andri Gerber, »Architektur und Film bei Pasolini und Godard. Ein metaphorisches Bordell!«, in: Binotto 2017, S. 172–187.

108 Guy de Maupassant, »Le Signe«, in: Ders., *Contes et Nouvelles*, hg. v. Louis Forestier, Paris, Gallimard, 2014, S. 1430–1434. Maupassants Werk war bereits Grundlage für Godards ersten fiktiven Kurzfilm *Une femme coquette* (FR 1955) und für seinen Binnenfilm in *Masculin féminin. Quinze faits précis* (FR/SE 1966). Vgl. dazu Bergala u. a. 2006, S. 324.

ensembles.¹⁰⁹ Nach dieser empirischen Studie, deren doch zu hoch ange-setzte Zahlen nachträglich korrigiert wurden, gründete das Phänomen der Gelegenheitsprostitution auf dem niedrigen Einkommen der Familien, insbesondere dem der Frauen, das durch den Umzug in ein *grand ensemble* erhöhten Mietkosten und Komfortansprüchen gegenüberstand. Dem kontrovers diskutierten Artikel folgte einige Wochen später eine Sondernummer derselben Zeitschrift, worin eine Debatte mit Sozialarbeiter:innen abgedruckt wurde, wie auch ein Leserbrief einer Betroffenen.¹¹⁰ Laut Marina Vlady war sie es, die Godard auf Vimenets Artikel aufmerksam gemacht hat.¹¹¹ Godard verwarf daraufhin die mit Vlady geplante Verfilmung von Honoré de Balzacs *Le Lys dans la vallée* (1835/36), um sich dem Thema von äußerster Aktualität zu widmen. Er übertrug teilweise ganze Passagen aus Vimenets Artikel in seine *off*-Kommentare oder in filmische Episoden, wie die der sich unbekümmert duschenden jungen Frau, die vor lauter Komfortversprechen nicht über zusätzlich anfallenden Warmwasserkosten nachdenkt.¹¹² In *Deux ou trois choses que je sais d'elle* verhandelt Godard das Thema Prostitution als ein, mit Alain Bergalas Worten, »modèle réduit et la métaphore de l'ensemble des rapports sociaux dans nos sociétés capitalistes«. ¹¹³ Des Weiteren übertrug Godard den Begriff metaphorisch auf das Arbeitsverhältnis im Bereich Film, also die Beziehungen zwischen Filmemacher, Produzent und Schauspieler:innen.¹¹⁴ Mary Jean Green, Lynn Higgins und Marianne Hirsch sind noch pointierter in ihrer Analyse von Godards Film im Vergleich mit Christiane Rocheforts Roman *Les Petits enfants du siècle*¹¹⁵ (1961):

»The dehumanizing social conditions portrayed in both works are approached through the notion of prostitution. Thus it is prostitution in the various forms it takes, both literal and metaphorical, that offers the best point of comparison between the two works.«¹¹⁶

Während sich beim Verb ›se prostituer‹ beziehungsweise ›sich prostituieren‹ als erste Bedeutung die gewerbsmäßige Ausübung sexueller Handlungen durchgesetzt hat, ist das Wissen um dessen ursprüngliche Verwendung für die Bezeichnung verschiedener Arten der Entwürdigung,

109 Vgl. Vimenet 1966.

110 *Le Nouvel Observateur* [La prostitution dans les grands ensembles?], 77, 04.05.1966.

111 Vgl. Vlady 2005, S. 161f.

112 Vgl. ebd.; N. N., »Marina Vlady craint d'irriter«, in: *Le Nouvel Observateur*, 08.03.1967; Baecque 2010, S. 330f.

113 Alain Bergala, »*Deux ou trois choses que je sais d'elle*, ou Philosophie de la sensation«, DVD-Booklet, © Argos Films – Arte France Développement, 2004, S. 4.

114 »[P]rostitution, pour Godard, est aussi la métaphore la plus juste du rapport social entre un cinéaste (et son producteur) et les acteurs.« Ebd., S. 5.

115 Christiane Rochefort, *Les Petits enfants du siècle*, Paris, Grasset, 1961.

116 Green u. a. 1979, S. 440, S. 442.

beispielsweise durch das Eingehen eines unwürdigen Arbeitsverhältnisses, weitgehend verloren gegangen.¹¹⁷ Godard scheint sich auf Karl Marx' *Pariser Manuskripte* zu beziehen: »Die Prostitution [ist] nur ein besonderer Ausdruck der allgemeinen Prostitution des Arbeiters, und da die Prostitution ein Verhältnis ist, worin nicht nur der Prostituierte, sondern auch der Prostituierte fällt – dessen Niedertracht noch größer ist –, so fällt auch der Kapitalist etc. in diese Kategorie.«¹¹⁸ Der Filmemacher verwies mehrfach darauf, dass Prostitution im herkömmlichen Verständnis nur Teil jener ganzheitlichen Bedeutung sei, die für ihn die damals aktuellen Lebens- und Arbeitsbedingungen in Raum Paris beschrieben:¹¹⁹

»L'idée que pour vivre dans la société parisienne d'aujourd'hui, on est forcé à quelque niveau que ce soit, à quelque échelon que ce soit de se prostituer d'une manière ou d'une autre, ou encore de vivre selon des lois qui rappellent celles de la prostitution. Un ouvrier dans une usine se prostitue les trois quarts du temps à sa manière : il est payé pour faire un travail qu'il n'a pas envie de faire. Un banquier aussi d'ailleurs, tout comme un employé des postes et tout comme un metteur en scène. Dans la société moderne industrielle la prostitution est l'état normal. Mon film voudrait être une ou deux leçons sur la société industrielle. Je cite beaucoup le livre de Raymond Aron (Dix-huit leçons sur la société industrielle). Vous me direz que je me prends au sérieux. C'est vrai. Je pense qu'un metteur en scène a un rôle si considérable qu'il ne peut pas ne pas se prendre au sérieux.«¹²⁰

117 »prostituieren Vb. »entehren«, refl. »sich öffentlich bloßstellen, demütigen« (2. Hälfte 16. Jh.), bes. »sich gewerbsmäßig sexuell feilbieten« (Anfang 18. Jh.), entlehnt aus lat. *prōstitūere* »vorn hinstellen, seinen Körper öffentlich zur Unzucht preisgeben, schänden«. Vgl. Lat. *statuere* »hinstellen, aufstellen«. – Prostitution f. »Beschimpfung, Erniedrigung, Verkommenheit« (um 1700), »gewerbsmäßiges sexuelles Feilbieten« (1. Hälfte 18. Jh.), spätlat. *prōstitūtio* (Gen. *prōstitūtiōnis*) »das öffentliche Sichpreisgeben, übertragen »Entehrung, Beschimpfung«. Prostituierte f. »Frau, die sich gewerbsmäßig sexuell feilbietet« (Mitte 19. Jh.). Die Aufnahme der Wortgruppe ins Dt. wird unterstützt durch frz. *Prostituer, prostitution, prostituée*.« Eintrag in: *Etymologisches Wörterbuch der Deutschen Sprache*, Koblenz, Edition Kramer, 2010, S. 1051.

118 *Karl-Marx-Ausgabe, Werke – Schriften – Briefe*, Darmstadt, Bd. 1, 1960ff., S. 595, zit. nach: Armin Wildermuth, *Marx und die Verwirklichung der Philosophie*, Bd. 1, Dordrecht, Springer Science+Business Media, 1970, S. 427. Vgl. auch Faroult 2018, S. 86.

119 Noch zur Produktionszeit des Films wurde in der Sendung ZOOM des ORTF eine Debatte gezeigt zwischen Godard und Jean Saint-Geours in seiner Funktion als *Haut fonctionnaire, chargé de la prévision au ministère de l'Economie et des Finances*. Godard äußerte darin, dass zu unwürdigen Arbeitsverhältnissen jegliche gewerbsmäßige Tätigkeit gehöre, die gegen den eigenen Willen verrichtet werden müsse. (Vgl. *Les Temps modernes* [Interview zwischen Jean-Luc Godard und Jean Saint-Geours], Jean Manceau, André Harris & Alain de Sedouy (Zoom), ORTF, 25. 10. 1966; Jean-Luc Godard u. Jean Saint-Geours, »Où va notre civilisation?«, in: *L'Avant-Scène Cinéma*, 70 (1967), S. 7f.) Zur Rolle des Fernsehens unter de Gaulle siehe Aude Vassallo, *La Télévision sous de Gaulle, Le contrôle gouvernemental de l'information*, Brüssel, De Boeck & Larcier, 2005.

120 Godard 1966a, S. 54.

So schwerwiegend Godards filmische Kapitalismuskritik ist, so poetisch vermittelte er seine Bestandsaufnahme der Gegenwart über seinen Film:

»En fait ce n'est pas seulement politique, c'est aussi esthétique. Ce sont des images (sonores ou graphiques) qui ont une beauté mystérieuse, en soi. La prostitution n'est pas à proprement parler l'histoire que raconte mon dernier film, mais c'est sa vérité. La vérité de notre monde c'est la prostitution. La publicité? Prostitution! L'écriture? Prostitution! Même faire des films! C'est ça le capitalisme. Et c'est une maladie qui s'exporte facilement.«¹²¹

Prostitution stand für Godard also vor allen Dingen stellvertretend für eine geistige Entwürdigung, für den entfremdeten Zustand der Individuen in der industriellen Gesellschaft, die sich der Willkür des staatlich geförderten Kapitalismus unterworfen haben, der durch die Werbung ein besseres Leben verspricht.¹²² Mit Juliette präsentierte Godard eine Person, mit der sich die Filmzuschauer:innen identifizieren konnten, um auf die Auswüchse in der Konsumgesellschaft aufmerksam zu machen. So prostituiert sie sich im Film nicht aus einer finanziellen Notlage heraus, sondern für den Kauf von Markenkleidern oder eines Autos, beides Konsumgüter des aufstrebenden Mittelstandes.¹²³ Sie gibt sich so gleichgültig und skrupellos den beworbenen kapitalistischen Bestrebungen eines konsumorientierten Frankreichs hin, das diese Devise aus US-Amerika importiert hat. Kristin Ross spricht hierbei von einer Kollaboration oder gar von einer Fusion mit dem US-amerikanischen Kapitalismus.¹²⁴ Entsprechend nimmt Godard gleich in der ersten Szene den Markennamen des Waschmittels PAX als Großaufnahme in den Fokus, um die (vermeintliche) »pax americana« als Gehirn-Wäsche durch das Propagieren des Konsums im Überfluss anzuprangern.

Der in der Ferne stattfindende Vietnamkrieg desselben US-Amerikas musste wiederholt vergegenwärtigt werden, um dem Anspruch gerecht zu werden, die filmische und soziologische Untersuchung in ei-

121 Jean-Luc Godard in: »Jean-Luc Godard s'explique avec Françoise Châtelet«, Interview, in: *La Quinzaine littéraire*, 24, 15. 03. 1967, S. 2.

122 Vgl. Alexandre Alexandre, »Lektionen über die industrielle Gesellschaft. Godards neuer Farbfilm ›Zwei oder Drei Dinge, die ich über sie weiß‹«, in: *Frankfurter Rundschau*, 303, 30. 12. 1966; Samuel Lachitze, »Dommage qu'elle soit une prostitué, ›Deux ou trois choses que je sais d'elle‹ de Jean-Luc GODARD«, in: *L'Humanité*, 22. 03. 1967.

123 Marina Vlady in einem Interview: »Remarquez, Juliette ne se prostitue pas pour manger. Elle a de quoi vivre. Elle veut s'acheter un décor, des robes, ne pas laisser la médiocrité détruire sa féminité. Lorsque j'ai lu l'enquête du ›Nouvel Observateur‹, je me suis dit que la vie était mal organisée, et qu'il fallait le dire. Pourtant je ne pense pas que Godard ait voulu faire un film ›réaliste‹ sur la prostitution dans les grands ensembles. Il a voulu s'exprimer sur la société actuelle, et aussi faire prendre conscience, alerter.« N. N., »Marina Vlady craint d'irriter«, in: *Le Nouvel Observateur*, 08. 03. 1967.

124 Kristin Ross, *Fast Cars, Clean Bodies. Decolonization and the Reordering of French Culture*, London / Cambridge (Mass.), MIT Press, 1995, S. 7.

nem globalen Kontext zu verorten. Die journalistische Berichterstattung ist bekanntlich stets an mediale Distanz gekoppelt, insofern sie auf Reproduktionen basiert, indem Realwirklichkeit medial wiedergegeben wird, eine raumzeitliche Distanz zwischen Ort der Geschehnisse und der Rezeption sich aufspannt und Bilder und Informationen vervielfältigt werden. Dazu verhält sich das Dilemma des Timings im kritischen Journalismus. Denn dauerhafte und somit massenhafte Präsenz jeglicher und noch so erheblicher Thematik kann zu Gleichgültigkeit bei Leser:innen- und Zuschauer:innenschaft führen. Dies ist insofern relevant, als der Vietnamkrieg

»an einer Schwellensituation statt[fand] – dem Beginn des Fernsehzeitalters. Erstmals wurde ein Krieg durch das Fernsehen zum ›living-room war‹ (Arlen 1997), denn er brachte die Bilder direkt aus der Schlacht in die privaten Haushalte und damit in den Alltag der Zuschauer. Der Krieg in Vietnam ging als erster Fernsehkrieg in die Geschichte ein und war dabei von einer weitgehend unzensurierten Medienberichterstattung geprägt.«¹²⁵

Deux ou trois choses que je sais d'elle zeigt keine Bewegtbilder des Vietnamkrieges, sondern unterbricht den Filmfluss durch Fotografien des *LIFE Magazine* in Großaufnahme. Drastische Zeitungsbilder von Kriegsverletzten stören den vermeintlichen Filmfluss und die wohlkomponierten und -kolorierten Filmbilder. Die Pressebilder stehen wie die TV-Reportagen exemplarisch für die grundlegende Veränderung der damaligen Kriegsberichterstattung. Über 1500 Fotoreporter dokumentierten mit ihren flexiblen Kleinbildkameras die Geschehnisse.¹²⁶ In der Sequenz mit dem offensichtlich von einem Franzosen gespielten amerikanischen Fotojournalisten John Bogus, der sich zwei Prostituierte in sein Pariser Luxushotel bestellt, spielt Godard auf mehreren Ebenen unmissverständlich auf die Perversion zwischen *American dream*, inszenierter Überlegenheit und immer grausamer werdenden Kriegsführung an.¹²⁷

125 Tina Drechsel, Vivian Reising u. Volker Staschull, *Berichterstattung im Vietnamkrieg*, 2016, <https://berichterstattung-im-vietnamkrieg.weebly.com/>. Sie zitieren Michael Arlen, *Living-Room War*, Syracuse, Syracuse University Press, 1997 [1969].

126 Vgl. ebd.

127 Für eine weiterführende Lektüre insbesondere hinsichtlich des Dokumentarfilms *Loin du Vietnam* (Jean-Luc Godard, Joris Ivens, William Klein, Claude Lelouch, Alain Resnais, Agnès Varda, FR 1967) siehe Stefan Reinecke, »Godard und Vietnam«, in: *AugenBlick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*, 34 (2003), S. 49–57. Im Veröffentlichungsjahr von Godards *Deux ou trois choses que je sais d'elle* begann die US-amerikanische Künstlerin Martha Rosler mit ihrer Serie *Beautiful: Bringing the War Home* (1967–1972). In ihren Fotomontagen kombinierte sie die aus dem Magazin *House Beautiful* entnommenen *décors* von Interieurs wohlhabender US-Amerikaner:innen mit Kriegsfotografien aus dem *LIFE Magazine*. Das Aufeinanderprallen des »Hier und Dort« vereint Rosler im Medium der Fotografie mit derselben künstlerischen Technik wie Godard: In ihrer Serie von Fotomontagen treffen die Welten in den Einzel-

Für sein Ziel, durch seinen Film die großen Zusammenhänge und damit das ›grand ensemble‹ zu erfassen, das die damals gegenwärtige Gesellschaft in Frankreich (um)formte oder gemäß Godard »mutierte«, vollzieht Godard in *Deux ou trois choses que je sais d'elle* als seine filmische Untersuchungsmethode eine Gegenüberstellung von Themen unterschiedlicher Bedeutungsdimensionen und konkreten Dingen unterschiedlicher Größe im komplexen Wechsel zwischen visuellen Detailansichten und Distanznahmen. Bei dieser Versuchsanordnung als Alternation von Maßstäben und Größenreferenzen werden zuweilen menschliche Subjekte genauso zu gleichwertigen Untersuchungsobjekten, wie entsprechend den Objekten Subjektstatus zugewiesen wird. Dies legt der Titel bereits mit seiner mehrdeutigen, ja mehrdimensionalen Zuschreibung von »Elle« offen. Der gleichzeitige Entstehungs- und Erforschungsprozess, der sich in einem erzwungenermaßen ab-/geschlossenen Filmwerk zeigt, steht somit für ein über den Film hinweg ständiges Aus- und Vermessen ästhetischer wie sozialer Verhältnisse. Formalästhetisch präsentiert sich ein Prozess des Aushandelns und filmischen Austarierens, der auf der Erzählebene exemplarisch einen Tag im Leben einer Frau in der *région parisienne* angemessen nachzuzeichnen versucht.

Im Bestreben der ganzheitlichen Erfassung und Vermittlung bleibt der Film fragmentarisch und vermag gerade durch seine Bildhaftigkeit nicht die Oberflächen zu durchdringen und ›communication‹ herzustellen. Dadurch reflektiert der Film das Scheitern der gesellschaftlichen Kommunikation performativ.¹²⁸ ›Ensemble‹ sowie ›communication‹ als soziales Phänomen respektive Kulturtechnik finden sich auch im Städtebau wieder. In der Kleiderboutique-Szene zeigt dies Juliettes beziehungsweise Marinas Monolog auf, den Godard ihr durch den Knopf im Ohr zugeflüstert hat. Die mögliche zukünftige Rolle moderner Kommunikationsmedien für den Städtebau wird in dieser Textpassage vorzeitig angesprochen:

»Oui, je sais parler ... D'accord, parlons ensemble ... Ensemble ... [...] C'est un mot [...] que j'aime bien. Un ensemble, ce sont des milliers de gens, une ville peut-être ... [...] Personne aujourd'hui, ne peut savoir quelle sera la ville de demain. Une partie de la richesse sémantique qui fut sienne dans

werken zuweilen subtiler oder dann wieder überdeutlich in einem Bild zusammen. Bei Godard greifen die groß projizierten Bilder in die Sequenzialität des filmischen Verlaufs ein. Siehe bspw. Hartwig Fischer (Hg.), *Covering the Real. Kunst und Pressebild von Warhol bis Tillmans/Art and the Press Picture from Warhol to Tillmans*, Ausst.-kat. Kunstmuseum Basel, 01.05. – 21.08.2005, Köln, Dumont, 2005.

128 Der sozialen Verpflichtung der Kommunikation widmet sich denn auch das Videoschaffen von Anne-Marie Miéville und Jean-Luc Godard in den 1970er Jahren, wie es Michael Witt in seiner Doktorarbeit aufgearbeitet und dargelegt hat. Siehe Witt 1998.

le passé ..., elle va la perdre certainement ... Certainement ... [...] Peut-être ...
Le rôle créateur et formateur de la ville sera assuré par d'autres systèmes
de communications ..., peut-être ... Télévision, Radio, Vocabulaire et Syn-
taxe, sciemment et délibérément ...»¹²⁹

Close ups, die Nähe und damit ein besseres Verständnis versprechen sollten, erzeugen meist gar noch eine größere Distanz zu den Dingen und damit auch Menschen. Dieses Phänomen sollte Godard in seiner vierstufigen Untersuchungsanordnung denn auch selbst feststellen, indem er das konventionelle Verhältnis von Großaufnahme und Totale umkehrt. Beispielhaft dafür sind jene Großaufnahmen, die Marina Vlady deutlich zu nahetreten und die dadurch ihr und Juliettes Gesicht vor lauter Nähe beschneiden. Durch die extreme Nähe werden Informationen zur Protagonistin im konventionellen Sinne der Charakterzeichnung vielmehr entzogen, als beigetragen. So meinte Godard in seinen Gedanken innerhalb der Ausarbeitung des Filmprojekts:

»Finalement, il faudrait que je puisse arriver parfois, quand je fais un gros plan, à donner le sentiment que l'on est loin de la personne. Et quand je fais un plan général, un plan d'ensemble, parfois, pas toujours, mais parfois, à donner l'impression que l'on est tout près des gens.«¹³⁰

Mit Julia Lesage gesprochen, verknüpfen diese Aufnahmen als filmisches Mittel das Exempel Juliette mit der allgemeineren Feststellung der Unwissenheit und Distanz im deduktiven Sinne: »[T]hese expressionless shots indicate both her self-alienation and our own ignorance about the minds and lives of middle-class-aspirant proletarian women in a consumer society.«¹³¹ Dass Godards Experiment schließlich scheitert – oder vielmehr scheitern muss –, kann mit Allen Thiher ebenfalls als ein ethischer Akt gedeutet werden.¹³² Denn das Filmprojekt läuft in seiner in diesem Sinne großmaßstäblichen Anlage doch per se auf das Scheitern zu. In *Deux ou trois choses que je sais d'elle* reflektiert Godard dieses sich selbst auferlegte Schicksal und seine Art des Zitierens durch die Karikatur des literarischen Figurenpaares Bouvard und Pécuchet. In der zweiten Café-Sequenz wechseln sich diese dabei ab, willkürlich ein Buch von einem Büchersta-

129 Godard 1984 [1971], S. 13. Analog dazu verhält sich der Monolog von Marianne, gespielt von Anny Duperey: »... Oui, la ville est une construction dans l'espace... Les éléments mobiles de la cité ... Je sais pas. Les habitants ... Oui, les éléments mobiles sont aussi importants que les éléments fixes ... [...] ... Et même quand c'est banal, le spectacle de la ville peut provoquer un plaisir très spécial.« Ebd., S. 78.

130 Jean-Luc Godard, *DEUX OU TROIS CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE*, *Examen du film dans son état actuel*, 1966, S. 6 (CFP, TRUFFAUT 551 B 313).

131 Lesage 1976, S. 6.

132 Vgl. Thiher 1976, S. 964.

pel zu ergreifen, um eine Passage daraus vorzulesen. Godards Kunstgriff ist damit ein doppelter, indem er an Gustave Flauberts Werk und Produktionsprozess anknüpft und sich kurzerhand darin einschreibt: Flauberts Schelmenroman *Bouvard et Pécuchet*¹³³ (1881) ist eine *mise en scène* eines »désir illimité de savoir et son échec radical«.¹³⁴ Der große Schriftsteller des Realismus soll für seine Arbeit an dieser »encyclopédie en farce«¹³⁵ selbst um die 1500 Bücher durchgegangen sein, wie er einige Monate vor seinem Tode berichtet hat.¹³⁶

Deux ou trois choses que je sais d'elle als Untersuchungsfilm und filmische Vermittlung der kinematografisch zu erforschenden Gegenwart musste – wie bereits mit dem Titel angekündigt – fragmentarisch bleiben, insofern das Werk sich die Maßstabslosigkeit in Zeiten der Reproduzierbarkeit und Massenproduktion angeeignet und zur Anschauung gebracht hat.

133 Siehe <https://flaubert.univ-rouen.fr/oeuvres/autres-textes/bouvard-et-pecuchet/>.

134 Michel Fabre, »Bouvard et Pécuchet ou l'impuissance à problématiser«, in: *Le Télémaque*, 2, 24 (2003), S. 137–154, hier S. 137.

135 Ebd., S. 140.

136 »De fait, Bouvard et Pécuchet relève du genre encyclopédique : il s'agit bien de mettre en scène le savoir de son temps. Un savoir qui excède les sciences proprement dites puisqu'il s'agit autant de chimie ou d'anatomie que d'agriculture, de médecine, d'art, de magie, de philosophie, de politique ou de religion.« Ebd., S. 138.

CONTEXTES

Godards Staatskritik und *la région parisienne*

»Une heure et demie de ce shaker et vous sortez, hâte et décomposé, d'un déluge verbal où perce ça et là l'iceberg froid et tranchant d'une vérité d'évidence, du genre ›tout est affaire de décor«¹³⁷

Michel Duvigneau (1967)

Bei seiner filmischen Untersuchung von Architektur, Städtebau und Stadtplanung mit *Deux ou trois choses que je sais d'elle* bilden Aspekte des Maßstabs ein zentrales Instrument wie Motiv. Die Arbeit mit und das Verhandeln dieser methodologischen und epistemologischen Kategorie bildet in den planerischen und entwerfenden Disziplinen ein wesentliches Verfahren. Doch auch im Bereich Film und Kino liefert die Betrachtung von Größenverhältnissen einer Abbildung oder Darstellung, von Standards und sozialen Normen wertvolle Einsichten. So sind Maßstabsaspekte in Architektur und Städtebau (beispielsweise Mindestwohnflächen und -raumhöhen für Sozialwohnungen) wie im Film (beispielsweise Einstellungsgrößen) mit ethischen und sozialen Fragen der Angemessenheit gekoppelt. Mit der Gleichzeitigkeit der filmischen Erforschung, Befragung und Vermittlung als Wechselspiel zwischen Detail und Übersicht, Sicht- und Unsichtbarkeit, An- und Abwesenheit, In- und Exklusion erkunden Godards Film und dessen eingesetzte filmische Mittel die Prozesshaftigkeit und Komplexität der Stadtplanung, ihrer Visualisierungen und sozialen Konsequenzen. Im Planungsprozess zeigen Planmaterial und Modelle in unterschiedlichen Maßstäben unterschiedliche Detailgrade, Kontexte und Verhältnisse. Dies geht stets mit dem Ausschluss anderer Faktoren einher, indem sie je nach Maßstab sichtbar oder unsichtbar werden. Über das Austarieren der Erkenntnisse, aufgrund der Zusammenschau verschiedener Perspektiven durch verschiedene Maßstäbe, werden in der Planung Entscheidungen gefällt und Kompromisse eingegangen. In der Analyse von *Deux ou trois choses que je sais d'elle* liefert die Zusammenschau von filmischem Projekt, eingesetzten filmischen Mitteln und den architektur- und städtebaulichen Kontexten und Debatten Erkennt-

137 Michel Duvigneau, »Un métaphysicien de boulevard nommé Godard«, in: *Témoignage chrétien*, 30. 03. 1967.

nisse über die damalige Aktualität und bis heute anhaltende Problema-
tisierung der Wohn- und Lebensbedingungen in der *région parisienne*.

Vier der drei ersten Einstellungen des Prologs von *Deux ou trois choses que je sais d'elle* sind mit Godards *voice over* unterlegt. Sein Kommentar bringt die im Spätsommer 1966 gefilmte Baustellensituation und bestehende Alt- wie Neubauten der *région parisienne* mit der damaligen Staatspolitik der *Fünften Republik* (1959–1969) unter ihrem ersten Präsidenten Charles de Gaulle in Verbindung. Die Entwicklung Frankreichs ist bis heute vom Gaullismus geprägt, der für den Zusammenschluss von politischem Konservatismus, sozialem und kulturellem Traditionalismus und wirtschaftlich-technischer Modernisierung steht.¹³⁸ *Deux ou trois choses que je sais d'elle* liefert dafür ein bemerkenswertes Zeitzeugnis. Gleich einem Nachrichtensprecher, durch den Flüsterton aber umgehend sich dieser Kategorie entziehend, berichtet Godard in seinem ersten *off*-Kommentar von einer Aktualität, die sich zur Drehzeit zugetragen hat:

»Le 19 août, un décret relatif à l'organisation des services de l'État dans la Région parisienne était publié par le Journal officiel. [...] Deux jours après, le Conseil des ministres nomme Paul Delouvrier préfet de la Région parisienne [...] qui, selon le communiqué du secrétariat à l'Information, se trouve ainsi dotée de structures précises et originales.«¹³⁹

Nach der Einstellung mit tiefem Horizont und der daher starken Präsenz des bewölkten Himmels wirkt die darauffolgende Standbild-Einstellung noch düsterer, welcher der letzte Halbsatz von Godards soeben zitierter Rede zugeordnet ist: Eine teils verglaste Betonstruktur lässt sich als größtenteils überdachte und deshalb verschattete Ladenpassage im Außenraum erkennen, die aufgrund der geschlossenen Geschäfte als alternativer Spielplatz zu dienen scheint, den die Erwachsenen eilig passieren. In seiner abschließenden, vorerst noch neutral wirkenden Berichterstattung antwortet Godard auf der visuellen Ebene anhand dieses Standbilds offenbar in der gleichen Kategorie, die er aus dem (angeblich) zitierten *communiqué* herausliest. Die optimistische Formulierung der »structures précises et originales« wird konfrontiert mit der bestehenden gebauten Lebensumgebung: Die in der Einstellung ersichtliche geometrische Rasterstruktur mag zwar einer rationalen Vorstellung von Präzision im Sinne

138 Klaus Schubert u. Martina Klein, »Gaullismus«, in: Dies., *Das Politiklexikon*, 7., aktual. u. erw. Aufl., Bonn, Dietz, 2020, Lizenzausgabe Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, <https://www.bpb.de/nachschlagen/lexika/politiklexikon/17526/gaullismus>.

139 Godard 1984 [1971], S. 20. Der Originaltext lautet: »Décrète: Art. 1er. – Un préfet de la région parisienne est institué dans la circonscription définie à l'article 1er de la loi susvisé du 10 juillet 1964.« Ministère de l'intérieur, »Décret n° 66-614 du 10 août 1966 relatif à l'organisation des services de l'Etat dans la région parisienne«, in: *Journal Officiel de la République Française*, 19.08.1966, S. 7291.



[ABB. 27] Ansicht der Einkaufspassage der Cité des 4000 Sud im Prolog von *Deux ou trois choses que je sais d'elle*.

einer effizienten Planung und kostengünstigen Konstruktion standhalten, doch kaum der Idee von architektonischer Originalität und nachhaltiger Lebensqualität [ABB. 27].

Dieser exemplarischen konkreten und kritischen Anschauung folgt im zweiten Teil der Rede – nach der Präsentation von Marina Vlady in ihrer Rolle als Schauspielerin und als Protagonistin und dortige Bewohnerin Juliette Janson – Godards daraus abgeleitete Anklage, die auf dem eingeführten Tatsachenbericht und dessen ironischen Impetus basiert:

»J'en déduis que le pouvoir gaulliste prend le masque d'un réformateur et d'un modernisateur alors qu'il ne veut qu'enregistrer et régulariser les tendances naturelles du grand capitalisme. J'en déduis aussi que, en systématisant le dirigisme et la centralisation, ce même pouvoir accentue les distorsions de l'économie nationale, et plus encore celles de la morale quotidienne qui la fonde.«¹⁴⁰

Demzufolge erkannte Godard in der Schaffung dieser der Hauptstadt und umliegenden *départements* übergeordneten Institution des Präfekten der Region Paris ein wirksam eingesetztes Instrument der de Gaulle-Regierung, um ihre politischen Tendenzen, ja Ideologien durchzusetzen. Die Befürchtung, dass die zentralistische konservative Regierung die Stadtplanung unter dem Deckmantel der Modernisierung als Kontroll- und Steuerungsinstrument nutzen würde, kommt insofern nicht von ungefähr, als dieses Großprojekt an den Umbau von Paris unter Napoleon III. und Präfekt Haussmann anschließt.¹⁴¹ Vielmehr noch wurden die primär

140 Godard 1984 [1971], S. 21.

141 Siehe Jean des Cars u. Pierre Pinon (Hg.), *Paris – Haussmann. Le pari d'Haussmann*, Ausst.kat. Pavillon de l'Arsenal, Paris, 19. 09. 1991–05. 01. 1992, Paris, Édition du Pavillon de l'Arsenal/Picard Éditeur, 1991.

politischen und ökonomischen Absichten durch die Schaffung des neuen Amtes denn auch gleich zu Anfang der »dispositions générales« vom 19. August 1966 deklariert:

»Art. 2. – Le préfet de la région parisienne a pour mission de mettre en œuvre la politique du Gouvernement concernant le développement économique et l'aménagement du territoire de sa circonscription. Dans ce domaine, il anime et contrôle l'activité du préfet de Paris, des préfets des départements de la région et des chefs de services régionaux ainsi que des présidents ou directeurs d'établissements publics ou de sociétés d'économie mixte ayant un caractère régional dont la liste est fixée par décret. [...]«¹⁴²

Der Präfekt Paul Delouvrier¹⁴³ wurde von Godard als »super-administrateur«¹⁴⁴ bezeichnet, der für ihn eine willkommene Zielscheibe darstellte, begann dieser doch seine Karriere im Finanzministerium – und im Algerienkrieg als *délégué général du gouvernement en Algérie* zwischen 1958 und 1960. Seit 1961 bekleidete er bereits das Amt des Generalsekretärs der *région parisienne* und nahm eine zentrale Position ein in der von ihm öffentlich bekundeten, auf ökonomischen Interessen basierenden Stadtentwicklung. In den geschaffenen politischen Maßnahmen erkannte Godard problematische strukturelle Analogien zwischen Stadtplanung und Staatspolitik, die beide einem gewaltigen Umgestaltungsprozess un-

142 Ministère de l'intérieur 1966.

143 Michel Carmona fasst die diversen politischen Stationen Paul Delouvriers (1914–1995) zusammen: »Diplômé de l'École libre des Sciences Politiques, licencié en droit, diplômé d'Études Supérieures de Droit privé, de droit public et d'économie politique, il devient en 1941 Inspecteur des Finances. Il exerce la fonction de Chargé de mission au Cabinet d'A. Lepercq, Ministre des Finances (1944), puis au Cabinet de René Plevin, Ministre des Finances (1944), dont il devient le Directeur de Cabinet en 1945. Chef de la Division Financière du Commissariat Général au Plan en 1946 et 1947, il est nommé Directeur de Cabinet de René Mayer, Ministre des Finances et des Affaires Economiques (1947–1948), puis Directeur-Général adjoint des Impôts (1948–1953), Administrateur de l'Agence havas (1949). A nouveau Directeur du Cabinet de René Mayer, Vice-Président du Conseil et Ministre des Finances et des Affaires Economiques (1951), il sera Conseiller Technique à son Cabinet à la Présidence du Conseil (janvier-juin 1963). Secrétariat Général du Comité interministériel pour les questions de coopération économique européenne (1953), puis Directeur de la Division Finances à la Haute Autorité de la CECA (1955), il est nommé Délégué Général du gouvernement en Algérie (1958–1960) et Délégué général au district de la région de Paris (1961–1969). Depuis 1969, Paul Delouvrier est Président du Conseil d'Administration d'Electricité de France [bis 1979].« (Michel Carmona, *Le Grand Paris. L'évolution de l'idée d'aménagement de la Région Parisienne*, 2 Bde., Paris, 1980, Bd. 2, S. 32). Godards Kommentar wurde zensiert: »Je relève déjà que Paul Delouvrier, malgré son beau nom [de l'ouvrier], a fait des classes dans les groupes bancaires Lazard et Rothschild.« (Guzzetti 1981, S. 21). Gemäß dem *Journal Officiel* wurde Delouvrier mit seiner neuen Aufgabe als Präfekt von der des »inspecteur général des finances« befreit. Ministère de l'intérieur, »Décrets du 10 août 1966 portant nomination de préfets«, in: *Journal Officiel de la République Française*, 20.08.1966, S. 7323.

144 Godard 1966a, S. 54.

terzogen waren. Dies wird im Film mit dem Zeigen groß angelegter Baustellen widerspiegelt.

Deux ou trois choses que je sais d'elle als kritischer Kommentar zu den von Godard beobachteten gewaltigen »sozialen Mutationen« in Zusammenhang mit jenen des Städtebaus steht im Kontext mit denen in der Architekturkritik zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des Films im März 1967. Die Premiere fand notabene am 17. März im Théâtre des Champs-Élysées im Rahmen der *Nuit des sciences politiques* statt.¹⁴⁵ Georges Candilis, einer der damals prägendsten Architekten und Theoretiker im Bereich sozialer Wohnungsbau, äußerte seine Besorgnis hinsichtlich der modernen Architektur in der Februar-März-1967-Ausgabe von *Architecture d'aujourd'hui*. Seine Argumente hinsichtlich einer »guten Architektur« für Mensch und Gesellschaft stützte er dabei allesamt auf Maßstabsfragen bezüglich Raum und Zeit:

»L'architecture dite »moderne«, est devenue inconsciemment »péjorative«, elle est restée »hors de l'échelle du progrès«. Progrès d'une époque d'étonnants bouleversements, d'une grande époque, qui demande un esprit d'imagination, de recherche, de clarification et de découverte. Découvrir l'habitat, c'est créer l'environnement, le milieu de la vie de l'homme de demain, à toutes les échelles de ses activités. Définir la signification des groupements d'habitation, leur raison d'être, leur grandeur conforme, leur durabilité, leurs possibilités de se transformer et de se développer. Réaliser l'harmonie entre l'individu et le nombre, en mettant en évidence la signification des rapports entre l'homme et la société. Réconcilier l'échelle permanente de l'homme, qui assure la continuité avec l'échelle toujours grandissante et changeante de la société des hommes, qui provoque la mobilité.«¹⁴⁶

Die Auseinandersetzung mit Maßstabsaspekten im Bereich des Wohnungsbaus, namentlich der *grands ensembles*, war indes bereits viel früher verankert. Wie informiert sich Godards Film in den Diskurs einbrachte, lässt sich über eine architektur- und städtebauliche Kontextualisierung ermitteln. Die Art des wesentlichen Diskursbeitrags, den *Deux ou trois choses que je sais d'elle* im Zusammenhang der Architektur- und Städtebaukritik leistet, verhält sich allgemeiner, indem er sich weitgehend dem Chor kritischer Stimmen anschloss, bis ganz spezifisch, was die Analyse von bestimmten Sequenzen als Godards erforschende filmische Vermittlung aufzeigen kann. Dies zeugt abermals davon, dass Godard-Filme derart viele Bedeutungsschichten aufweisen, die erst durch eine quasi-archäologische Analysemethode kontinuierlich aufgedeckt werden können.

145 Vgl. Godard 1984 [1971], S. 7.

146 Georges Candilis, »Habitat, le fond du problème«, in: *L'Architecture d'aujourd'hui*, 130 (Feb. – März 1967), S. 1.

HISTOIRE(S)

Grands ensembles und die Entwicklung der *région parisienne*

Die architektonischen und insbesondere städtebaulichen Hintergründe im Zusammenhang des *aménagement de la région parisienne*, die in *Deux ou trois choses que je sais d'elle* eine Protagonistenrolle innehat, gehen hauptsächlich auf die unmittelbare Nachkriegszeit zurück. Die Analyse der durch den Film direkt angesprochenen und visuell vermittelten Kontexte erfordert eine Einbettung in die historischen Zusammenhänge, um Godards filmischen Beitrag einordnen und bewerten zu können.

Frankreichs Wohnkrise in der Nachkriegszeit

Nach dem Zweiten Weltkrieg war Frankreich mit einer kolossalen Bauaufgabe konfrontiert: Aufgrund der Kriegsschäden und des seither rapiden städtischen sowie demografischen Wachstums hatten drei Millionen Menschen keine Unterkunft, eins von fünf Gebäuden war zerstört, wovon ein Großteil vor 1914 datierte und schlecht erhalten war. Nach der Befreiung von Paris wurde am 16. November 1944 per Dekret das *ministère de la Reconstruction et de l'Urbanisme* (MRU) eingeführt.¹⁴⁷ 1946 fehlte es in der Hälfte der Wohnungen weiterhin an fließendem Wasser, in 80 % gab es keine Toilette und in 94 % keine Dusche oder Badewanne.¹⁴⁸ Zwischen 1914 und 1948 waren die Mietkosten um den Faktor elf angestiegen, die für den Wohnungsbau um den Faktor 122.¹⁴⁹ Trotz der prekären Wohnverhältnisse setzte Frankreich in der unmittelbaren Nachkriegszeit neben den Aufräumarbeiten und dem Wiederaufbau der Stadtzentren fast gänzlich auf die Instandsetzung der primären militärischen Angriffsziele, namentlich die wesentlichen Industrien und deren Dezentralisierung, die Energie- und Landwirtschaft, die Rohstoffproduktion und den (Wieder-)Aufbau der Infrastruktur. Zwischen 1948 bis 1951 flossen lediglich 13 % der Investitionen in den Aufbau von Sozialwohnungen, obwohl der

147 Unter der Leitung von Raoul Dautry, der von Charles de Gaulle innerhalb der provisorischen Regierung gewählt wurde, fasste das MRU den bestehenden *Service de la Délégation Générale à l'Équipement National* (DEGN) und das *Commissariat à la Reconstruction Immobilière* zusammen. Vgl. Claude Cottour, *Une brève histoire de l'aménagement de Paris et sa région*, hg. v. Pascal Lelarge u. Olivier Milan, Paris, Direction régionale de l'équipement d'Île-de-France, Sept. 2008, S. 60.

148 Vgl. Cupers 2014, S. 3f. 1954 hatten in Paris 21 % der Wohnungen kein fließendes Wasser, 50 % kein eigenes WC und 82 % keine Dusche oder Badewanne. In der Provinz waren die Prozentzahlen noch höher. Vgl. René Kaës, *Vivre dans les grands ensembles*, Paris, Les éditions ouvrières, 1963, S. 22.

149 Vgl. Cottour 2008, S. 61.

*Marshallplan*¹⁵⁰ seine Zahlungsbedingungen daran geknüpft hatte.¹⁵¹ Erst 1952 wurde die massive Wohnungskrise innerhalb des zweiten Modernisierungsplans zum nationalen Problem erklärt.¹⁵² Doch es brauchte den Kulminationspunkt, der im Winter 1954/55 erreicht wurde: Abbé Pierres (1912–2007) politischer Aufschrei gegen die unmenschlichen Lebensbedingungen in den zahlreichen Slums vor den Toren von Paris sollte den staatlich verordneten Bau der *grands ensembles* initiieren.¹⁵³ Die Maßnahmen waren auch die Antwort auf die steigende Bevölkerungszahl in den Städten durch den *baby boom*, die Abwanderung aus ländlichen Regionen und später aus dem 1962 unabhängig gewordenen Algerien. Frankreich entwickelte sich innerhalb von 20 Jahren maßgeblich durch den Wohnungsbau von einem agrarisch geprägten Land zu einer modernen, urbanen Nation,¹⁵⁴ wobei bis in die 1970er Jahre der französische Staat als Haupt-Städteplaner und -bauer agierte.¹⁵⁵

Die Geschichte des sozialen Wohnungsbaus setzte in der Region Paris der Nachkriegszeit erst im Jahr 1954 effektiv ein.¹⁵⁶ Das dafür zuständige *office d'H.L.M. de la ville de Paris* (OPHLM.VP) zog ab diesem Jahr aufgrund fehlender Grundstücke in Betracht, *grands ensembles* außerhalb von Paris zu bauen.¹⁵⁷ Anfang der 1960er Jahre waren in der französischen Kapitale und in deren Vorstädten weiterhin 80 % der Wohnhäuser über 30-jährig, knapp in der Hälfte aller Wohnungen hatte es keine Toilette und in drei Vierteln keine Dusche oder Badewanne.¹⁵⁸ Mit dem Krieg in Algerien und dessen Unabhängigkeit von 1962 spitzte sich die Wohnkrise durch zurückkehrende französische Staatsangehörige, soge-

150 Offiziell trug das Wiederaufbauprogramm der USA den Namen *European Recovery Program* (ERP).

151 Vgl. Cupers 2014, S. 5, 8.

152 Annie Fourcaut, »Les Grands ensembles ont-ils été conçus comme des villes nouvelles?«, in: *Société française d'histoire urbaine*, 3, 17 (2006), S. 7–25, hier S. 15. Vgl. Canteux 2014, S. 8; siehe auch Laurent Coudroy de Lille, »Ville nouvelle: ou ›grand ensemble‹: les usages localisés d'une terminologie bien particulière en région parisienne (1965–1980)«, in: *Histoire Urbaine*, 17 (2006), S. 47–66.

153 Vgl. Cottour 2008, S. 63. Abbé Pierre gründete die Wohltätigkeitsorganisation *Emmaüs*. Er war 2024 wieder in den Medien, da posthum sexuelle Übergriffe enthüllt wurden.

154 Vgl. Cupers 2014, S. xii.

155 Vgl. ebd. Zur Rolle der Sparkasse *Caisse des Dépôts et Consignations* (CDC) als Hauptfinanzierungsquelle siehe Thibault Tellier, »L'État entrepreneur«, in: Ders., *Le temps des HLM 1945–1975, La saga urbaine des Trente Glorieuses*, Paris, Éditions autrement, 2007, S. 54–58.

156 Einige Projekte wurden bereits 1947 initiiert. (Vgl. Cottour 2008, S. 66). Siehe bspw. auch die Periodisierung im Titel bei Mathilde Bachelet, Coline Bres, Alexandre Djirikian u. Laetitia Lot, *Un label XXe siècle pour le logement social d'Île-de-France, Historique de la construction du logement social de 1954 à 1973*, Paris, DRAC Île-de-France / Magistère d'Urbanisme et d'Aménagement, Université Paris 1, Februar 2006.

157 Le Docteur Besson, »L'ensemble urbain de La Courneuve (Réalisation de l'office public d'H.L.M. de la ville de Paris)«, in: *Vie Cosiale*, 6, (Juni 1965), S. 251–269, hier S. 251.

158 Vgl. Cottour 2008, S. 83.

nannte *pieds noirs*, zudem weiter zu. Zwischen 1962 bis 1975 wurden über 1,2 Millionen neue Wohnungen gebaut, teilweise 100 000 pro Jahr. Drei Viertel waren staatlich subventioniert, wobei 400 000 dieser 900 000 Wohnungen der Kategorie *habitation à loyer modéré* (HLM),¹⁵⁹ also dem sozialen Wohnungsbau angehörten. Zwischen 1954 und 1974 nahm die Pariser Bevölkerung mit einer halben Million Einwohner:innen um 19 % ab, was zwischen 1968 und 1975 einen Höhepunkt erreichte durch die Abwanderung von 900 000 Bewohner:innen, wozu hauptsächlich Kinder und junge Erwachsene zählten. Die Stadtbevölkerung reduzierte sich um 44 % Arbeiter:innen und wuchs um 51 % Führungskräfte in Politik und Wirtschaft, was sich in der Dezentralisierung der Industrie in die Vorstädte und an der massiven Zunahme von Büroflächen *intra muros* widerspiegelte.¹⁶⁰ Die bis heute bestehende Segregation in der *région parisienne* beziehungsweise in der heutigen Pariser Metropolregion hat ihren Ursprung demnach in den 1950er und 60er Jahren.

Boulevard Périphérique

Zum Symbol der Trennung zwischen Paris und den angrenzenden *départements* ist der innere Autostraßengürtel *boulevard Périphérique* geworden, kurz *Périphérique* oder *Périef*. Der zwischen 1954 und 1973 gebaute, 35 Kilometer lange Straßenring – dessen fertiggestellte Etappen und Zufahrten wie auch deren Baustellen in *Deux ou trois choses que je sais d'elle* zu sehen sind – bildet eine städtebauliche Grenze zwischen Zentrum und Peripherie, ein bis heute überdauerndes Charakteristikum der Île-de-France.¹⁶¹ Die Finanzierung durch die Stadt Paris, den Staat und ab 1961 durch den neu gegründeten *district de la région parisienne* widerspiegelt denn auch

159 1890 wurde die *Société française des habitations à bon marché* gegründet und 1912 die *offices publics d'habitations à bon marché* (OPHBM), die gegen den Mangel an günstigen Wohnungen in den Großstädten ankämpfte. Die damalige Mission richtete sich auf den Bau, die Gestaltung und Verwaltung von angemessenen Unterkünften für »travailleurs vivant principalement de leur salaire«. 1950 erfolgte die Umbenennung des Büros in *office public d'habitation à loyer modéré* (OPHLM) und für die Ville de Paris (OPHLM.VP). Vgl. Javier Arpa, Fernando Altozano u. Sebastián Severino, »L'Histoire de Paris habitat – OPH«, in: Dies., *Paris Habitat, Cent ans de ville, cent ans de vie*, Ausst.kat. Pavillon de l'Arsenal, 12.02.–03.05.2015, Paris, Édition du Pavillon de l'Arsenal, 2015, S.9–11, hier S.9; Simon Texier, »Le Logement à Paris. Chronique de deux siècles militants«, in: *Habiter plus Habiter mieux*, Ausst.kat. Pavillon de l'Arsenal, Paris, 05.04.–02.09.2018, Paris, Édition du Pavillon de l'Arsenal, 2018, S.89–102, hier S.91–94.

160 Vgl. Cottour 2008, S.83.

161 Vgl. Jean-Louis Cohen, *France*, London, Reaktion Books, 2015, S.214; Jean-Louis Cohen u. André Lortie, *Des fortifs au périef. Paris, les seuils de la ville*, Ausst.kat. Pavillon de l'Arsenal, Januar–Mai 1991, Paris, Picard Editeur / Édition du Pavillon de l'Arsenal, 1991, S.258.

den Status dieses Paris begrenzenden Straßengürtels im lokalen, regionalen, nationalen bis internationalen Maßstab:¹⁶² »Le système autoroutier national et international est ainsi amené à frôler au plus près la limite de la capitale. L'originalité de Paris tient dans ce fait qu'il se superpose littéralement à cette frontière administrative et la cimente, sans toutefois jamais la transgresser.«¹⁶³ Weiter schreiben Jean-Louis Cohen und André Lortie von einem »changement progressif d'échelle dont le Périphérique est la directrice«¹⁶⁴ hinsichtlich der rasanten baulichen Entwicklung in der unmittelbar an die Autostraße angrenzenden *banlieue*. Dazu zählen auch die Tankstellen – Juliettes Ehemann Robert arbeitet in einer solchen – und großflächigen Supermärkte, die im Bereich der neuen städtischen Eingangstore entstanden sowie bei den Verkehrsknotenpunkten, die den *Périf* an das nationale Straßennetz anschlossen.¹⁶⁵ 1973, im Jahr der Fertigstellung des zwei Milliarden Francs-Unternehmens,¹⁶⁶ feierte André Herzog (1913–1998), *directeur général de l'aménagement urbain à la préfecture de Paris*, die mit dem *Périf* verbundenen räumlichen und zeitlichen Auswirkungen:

»[L]e boulevard Périphérique contribue à modifier le visage de la capitale non seulement par l'importance et la qualité de ses ouvrages, mais encore par les modifications et transformations qui accompagnent progressivement sa réalisation sur l[e] plan de l'urbanisme où il joue le rôle de catalyseur et d'accélérateur de transformations.«¹⁶⁷

Das innerhalb zweier Dekaden geschaffene Infrastrukturprojekt ist eines der Hauptbeispiele, an dem sich der »américanisme français«¹⁶⁸ konsolidierte. Mit Cohen und Lortie 1991 optimistisch ausgedrückt, bleibt der in der progressiven Nachkriegszeit konzipierte *Périf* als »[l]aboratoire architectural et social« ein »seuil en redéfinition permanente«,¹⁶⁹ wovon die jüngeren Umbaupläne zeugen.¹⁷⁰

162 Nachdem die Kosten je zur Hälfte von Stadt und Staat getragen wurden, erfolgte durch eine interministerielle Bestimmung vom Februar 1963 eine neue Kostenaufteilung, durch die künftig zwei Fünftel durch Stadt und Staat gedeckt wurden und ein Fünftel durch den *district*. Vgl. Mathieu Flonneau, *L'Automobile à la conquête de Paris*, Paris, Presses de l'École nationale des ponts et chaussées 2003, S. 218.

163 Cohen/Lortie 1991, S. 266.

164 Ebd., S. 273.

165 Ebd., S. 280. Vgl. Flonneau 2003, S. 227.

166 Vgl. ebd., S. 219.

167 André Herzog, »Le Boulevard Périphérique«, in: *Bulletin Ponts et Chaussées et Mines*, 70, 6 (Juni 1973), S. 47. Vgl. Cohen/Lortie 1991, S. 268.

168 Ebd., S. 300.

169 Ebd., S. 302.

170 In der Ausstellung *Les Routes du futur du grand Paris* im *Pavillon de l'Arsenal* 2019 stellen vier »pluridisziplinäre« Teams mögliche Umgestaltungsprojekte des *Périf* vor, die insbesondere auf ökologische Verkehrsmittel und Landschaftsgestaltung setz-

Grands ensembles

Derselben Kategorie können die unzähligen französischen Großwohnsiedlungen der Nachkriegszeit zugeordnet werden, die zwischen 1953 und 1973 innerhalb der staatlichen Planungspolitik geplant wurden.¹⁷¹ Diese Bauphase folgte auf eine rund dreijährige Experimentierphase, die wesentlich von Vermessungsarbeiten geprägt war:

»Ces premiers assemblages prolongent l'ère des cellules normalisées et contrôlées par l'armée des métreurs que l'on a fonctionnarisé depuis la guerre – rappelons que ces métreurs ›civils servants‹ deviendront vite plus nombreux que les architectes qu'ils surveillaient: leurs méthodes conformeront les permis jusqu'à aujourd'hui.«¹⁷²

Die Bezeichnung »grand ensemble« für Großwohnsiedlungen – inzwischen im französischen Sprachgebrauch abgelöst durch »cité« – ist gemäß Camille Canteux immer noch »un objet urbain aux contours mal définis«.¹⁷³ Dies bestätigen Loïc Vadelorge, Raphaële Bertho und andere Historiker:innen.¹⁷⁴ Bereits 1963 fragte der Soziologe René Kaës in seiner Studie *Vivre dans les grands ensembles*: »[G]rands ensembles? Ville nouvelle? Cités neuves? Habitations nouvelles? Quel nom leur donner?«¹⁷⁵ Einen überzeugenden zeitgenössischen Definitionsvorschlag lieferte 1963 der Geograf Yves Lacoste: »Le grand ensemble apparaît [...] comme une unité d'habitat relativement autonome formée de bâtiments collectifs, édifiés en un assez bref laps de temps, en fonction d'un plan global qui comprend plus de 1000 logements environ.«¹⁷⁶ Lacoste unterscheidet die *grands ensembles* damit von den in den USA ebenfalls als »urbanisme de masse«¹⁷⁷ angelegten Einfamilienhaussiedlungen. Theoretisch, so Lacoste,

ten. Siehe *Les Routes du futur du Grand Paris*, Ausst.kat. Pavillon de l'Arsenal, Paris, 07.06. – 01.09.2019, Paris, Édition du Pavillon de l'Arsenal, 2019.

171 Fourcaut 2006, S. 7–25, hier S. 7. Auf die intensive Urbanisierungsphase zwischen 1954 und 1975 mit einem städtischen Bevölkerungswachstum von 1,6% folgte in der Periode von 1975 bis 1982 ein starker Bevölkerungsrückgang, der sich auch in einer abnehmenden Zuwanderung in die Städte von lediglich 0,2% widerspiegelt. Vgl. Christine Tobelem-Zanin, *La Qualité de la vie dans les villes françaises*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 1995, S. 15.

172 Bruno-Henry Vayssièrre, *Reconstruction, déconstruction: Le hard French, ou l'architecture française des Trente Glorieuses*, Paris, Picard, 1988, S. 72.

173 Canteux 2014, S. 6.

174 Siehe bspw. Raphaële Bertho, »The *Grands ensembles*. Fifty Years of French Political Fiction«, in: *Études photographiques*, 31 (Frühling 2014), online seit dem 23.04.2014, & <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3409?lang=en>.

175 Kaës 1963, S. 12.

176 Yves Lacoste, »Un problème complexe et débattu: les grands ensembles«, in: *Bulletin de l'association de géographes français*, 318–319 (Nov. – Dez. 1963), S. 37–46, hier S. 40f.

177 Ebd., S. 40.

fallen zudem diejenigen Blocksiedlungen weg, die zufällig aneinandergewachsen oder durch verschiedene bauliche Maßnahmen entstanden sind. Diesen Großwohnsiedlungen lag demnach kein »plan d'ensemble«¹⁷⁸ zugrunde, weshalb auch oft die nötigen Nutzbauten (»équipements nécessaires«), wie Schulen oder Einkaufsmöglichkeiten, fehlten. Solche schrieb die von der *direction de l'aménagement du territoire* erarbeitete »instruction générale« vom 8. April 1960 für Siedlungen von 800 bis 1 200 Wohnungen vor.¹⁷⁹ Lacostes Versuch einer Definition lehnt sich mit den 1 000 Wohnungen also an die staatlich verordneten Bauprojekte und die daran geknüpfte Gesetzgebung, die sich zunehmend nach einer »idée de qualité du cadre de vie«¹⁸⁰ richtete.

Die Begrifflichkeit »grand ensemble« führte Architekt und Städteplaner Maurice Rotival (1892–1980) 1935 in den Diskurs des sozialen Wohnungsbaus ein, und zwar durch seinen Artikel *Les Grands ensembles*, der im Themenheft zu *H.B.M. (habitations à bon marché)* der Zeitschrift *L'Architecture d'aujourd'hui* erschienen ist.¹⁸¹ Rotival ermittelte einerseits den *status quo* dieses Bautyps, wie ihn die in Drancy gelegene Cité de la Muette¹⁸² der Architekten und Stadtplaner Marcel Lods (1891–1978) und Eugène Beaudouin (1898–1983) erstmals aufwies, sowie vergleichbare Siedlungen in Deutschland, Großbritannien und in den Niederlanden. Der Text beginnt dabei mit der klaren Forderung, den sozialen Wohnbau als städtebauliche Aufgabe anzugehen:

»Construire des habitations à bon marché, c'est faire en même temps, nécessairement, de l'Urbanisme. Il paraît inconcevable de construire des bâtiments dont le principe est né des idées de bonté et de solidarité humaines, de l'application des règles nouvelles de l'hygiène, sans prévoir en même temps les espaces libres, les crèches, les cercles, les écoles, les stades, terrains de jeux, piscines, qui doivent faire partie intégrante de la conception d'ensemble. Construire des habitations à bon marché et les diviser en petits lots glissés entre des constructions urbaines existantes, d'un autre âge, avec toute la promiscuité des taudis voisins, c'est, par contre, aggraver le mal, c'est rétrograder.«¹⁸³

178 Ebd., S. 41.

179 Vgl. ebd., S. 40f.; Tobelem-Zanin 1995, S. 60f.

180 Ebd., S. 61.

181 Maurice Rotival, »Les Grands ensembles«, in: *L'Architecture d'aujourd'hui*, 5, 6 (Juni 1935), S. 57–72.

182 Siehe dazu den Film *Construire* (Jean Benoit-Lévy, FR 1934), der die Bauarbeiten in Szene setzt (vgl. Canteux 2014, S. 165). Die Cité de la Muette diente im Zweiten Weltkrieg als Gefangenenlager des Vichy-Regimes, wurde 1940 von der Deutschen Wehrmacht beschlagnahmt und bis zur Aufgabe 1944 zuerst als Lager für Kriegsgefangene und danach als Internierungs- und Deportationslager genutzt.

183 Rotival 1935, S. 57.

Aus seiner eingehenden Analyse entwickelte Rotival eine Vier-Punkte-Liste mit Anweisungen für die zukünftige Planung von Sozialbauten, insbesondere in der *région parisienne*, die die Einsicht vorwegnahm, einen Regionalplan mit sorgfältig konzipierten Verkehrswegen zu erarbeiten sowie zahlreiche Bereiche für sportliche Aktivitäten zu realisieren. Hingegen lehnte der Autor die Implementierung von *grands ensembles* innerhalb bestehender, schlecht erhaltener und erschlossener Quartiere ab sowie jegliches Angebot von Einkaufsmöglichkeiten, um Verkaufsläden an Knotenpunkten der neu zu entwerfenden Hauptverkehrswege zu platzieren.¹⁸⁴

Die *grands ensembles*, wie sie Rotival in seinem Artikel untersucht und weitergedacht hatte, sollten sich erst zwei Jahrzehnte später in Frankreich etablieren, als ihr staatlich geförderter Bau zur Norm wurde. Dies geschah, nachdem das Wohnungswesen 1952 innerhalb des zweiten Modernisierungsplans zum nationalen Problem erklärt worden war.¹⁸⁵ Entsprechend wurde 1953 ein Gesetz für die staatliche Finanzierung des Baus der Großwohnsiedlungen eingeführt. Adrien Spinetta, *directeur de la Construction*, erläuterte dieses Vorgehen in der Zeitschrift *L'Architecture d'aujourd'hui* und setzte sich für einen Masterplan ein, was bereits Eugène Claudius-Petit, *ministre de la Reconstruction et de l'Urbanisme*, anvisiert hatte.¹⁸⁶ Spinetta distanzierte sich dabei von der *grand ensemble*-Konzeption Rotivals, der eine Vision von Frankreich formuliert hatte, in dem ein Autobahnnetz Wohnbauten verbinden sollte – offensichtlich in Anlehnung an Le Corbusiers *Ville Radieuse*.¹⁸⁷ Spätestens 1954–1955 entwickelte sich das Wohnungswesen durch die enormen ökonomischen Herausforderungen zum politischen Problem.¹⁸⁸ Im Gegensatz zum *Plan Prost* (1934–1939) entsprachen die ersten *grands ensembles* ab Mitte der

184 Vgl. ebd., S. 72.

185 Cupers 2014, S. 4, S. 50. Die Bauherrinnen der Wohnüberbauungen war das MRU oder der *Service d'aménagement de la région parisienne* (SARP). Siehe Fourcaut 2006, S. 7–25, hier S. 7. Vgl. ebd., S. 15.

186 Adrien Spinetta, »Les Grands ensembles pensées pour l'homme«, in: *L'Architecture d'aujourd'hui*, 21, 46 (Feb. – März 1953), S. 24. Vgl. Fourcaut 2006, S. 16f. Claudius-Petit hatte sein Ministerium neu organisiert: Der Bereich *aménagement du territoire* unter André Protin war für die nationale Planung und die der *région parisienne* zuständig; den Bereich *Construction*, der die Baubewilligungen, Kosten und HBM abdeckte, leitete Robert Auzelle. Letzterer hatte bereits eine Studie des Soziologen Paul-Henry Chombart de Lauwe für Paris und deren Agglomeration in Auftrag gegeben, die 1952 publiziert wurde. Vgl. ebd., S. 13f.

187 Vgl. Rotival 1935; Jean-Louis Cohen, *L'Architecture au XXe siècle en France, Modernité et continuité*, Paris, Éditions Hazan, Paris, 2014, S. 161. Diese Vision erinnert ebenfalls an Le Corbusiers utopischen städtebaulichen Entwurf des *Plan Voisin* für Paris, den er dort 1925 an der *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* präsentiert hatte.

188 Vgl. Fourcaut 2006, S. 15.

1950er Jahre nicht den maßstäblichen und ästhetischen Vorgaben, die vorsahen, diese in den Zentren der Vororte zu realisieren und die Gebäudehöhe in Richtung Peripherie kontinuierlich zu reduzieren.¹⁸⁹ Die Bestimmungen des *Plan Prost* wurden aufgrund des Drucks der Immobilienpreise nicht eingehalten.¹⁹⁰ Das *programme d'urgence* und sein Ziel, in den 30 bevorstehenden Jahren je 320 000 Wohnungen zu schaffen, erwies sich gemäß Annie Fourcaut denn auch als »démessuré au regard des possibilités«. ¹⁹¹ Verschiedene Maßnahmen waren notwendig: Kostensenkungen im Bausektor, die nur erreicht werden konnten durch günstigen Erwerb von Bauland samt einer vereinfachten Vergabe von Baubewilligungen; vereinfachte, normierte und standardisierte Bauelemente für Wohnblöcke wie für Einfamilienhäuser; die Zusammenarbeit zwischen Architekt:innen, Ingenieur:innen und Unternehmer:innen insbesondere zugunsten der Entwicklung einer Industrie für die Herstellung moderner Baumaterialien sowie die mehrjährige Laufzeit des ambitionierten Bauprogramms.¹⁹²

Das ebenfalls in Angriff genommene Prinzip der Zonenplanung geht zurück auf die *société française des urbanistes* (SFU) und die *congrès internationaux de l'architecture moderne* (CIAM). Formal begegnen sich die axialen Prinzipien der *Beaux Arts*-Architektur und das serielle Prinzip des Zeilenbaus, mit dem in Deutschland in den 1920ern experimentiert worden war. Des Weiteren gingen in die *grands ensembles* moderne, industrielle Produktionsmethoden ein.¹⁹³ Die serielle Produktion in großem Stil erlaubte eine bessere Baustellenorganisation und den Einsatz verschiedener kosteneinsparender Bauprozesse wie die Präfabrikation.¹⁹⁴ Zuspruch fand diese Reformierung der Arbeitsprozesse bei Architekt:innen mit dem Ziel, einen neuen Menschen und eine neue Gesellschaft zu schaffen, wobei der Wohnungsbau eine zentrale Bedeutung einnahm:

»In the view of the modernist architect, passionate about industrialisation, housing was judged to play a key role in this transformation. The role at-

189 Siehe ebd., S. 12.

190 »Le règlement de construction ›tend à éviter, dans l'intérêt de l'hygiène, la hauteur ou l'entassement exagéré des habitations«. Dans la banlieue immédiate, les immeubles doivent y être moins élevés qu'à Paris et les cours plus larges. Dans les localités formant la banlieue moyenne les constructions sont nettement moins élevées pour réaliser des ›habitations saines et agréables à habiter«. Enfin, la banlieue périphérique doit garder en partie son caractère rural.« Cottour 2008, S. 54.

191 Fourcaut 2006, S. 15.

192 Vgl. Lacoste 1963, S. 39; Fourcaut 2006, S. 15f.

193 Vgl. Cohen 2014, S. 162. Siehe auch Max Blumenthal, »Industrialisation du bâtiment, Avant-propos«, in: *Techniques & Architecture* [Industrialisation du bâtiment], 29, 5 (Sept. 1968), S. 60.

194 Vgl. Lacoste 1963, S. 39.

tributed to it was one of the ideological justifications for the placement of housing schemas at the top of the building industrialisation agenda.«¹⁹⁵

Doch auch in Architekturreisen wurde die allgemein verbreitete Kritik der Geometrisierung und Monotonie der Architekturlandschaft problematisiert, wie beispielsweise 1965 vom Architekten und Ingenieur Serge Ketoff: »La préfabrication à outrance des façades, planchers, cloisons, mise en place pour définir des surfaces habitables réduites au minimum a très souvent conduit à un rigorisme géométrique désolant qui se reflète dans l'urbanisme.«¹⁹⁶ Als Gegenmaßnahme plädierte Ketoff für eine permanente Forschung durch Experiment-Baustellen und gegen eine nur von technischen und ökonomischen Kriterien geleitete Bauindustrie: »Le champ encore inexploité de l'industrialisation va ouvrir de nouvelles perspectives de recherche, d'invention, de création ..., c'est cela sans doute qui conduira à une nouvelle architecture.«¹⁹⁷ Mit *Les Dangers de la préfabrication* titelte gar der Artikel des Architekten Émile Aillaud, der 1968 in der Architekturzeitschrift *Techniques et Architecture* erschienen ist und vor der Konditionierung der Bewohner:innen durch die rigide Architektur warnte.¹⁹⁸ Rationelles Bauen wurde beispielsweise erreicht, indem eine niedrigere Raumhöhe das Volumen der Wohnungen reduzierte.¹⁹⁹ Diese wurden neu als Zellen²⁰⁰ verstanden mit den Bezeichnungen F1 bis F7 und einer Wohnfläche von 22 bis 92 Quadratmetern; F4 entsprach dabei dem Standard für eine vierköpfige Familie. Die Wohntypen unterstanden strengen Regeln bezüglich Raumhöhen, Ausstattung, Sanitäranlagen,

195 Antoine Picon, »Industrialisation of the Building: a Technical and Political Project«, in: Franz Graf u. Yvan Delemontey (Hg.), *Architecture industrialisée et préfabriquée: connaissance et sauvegarde / Understanding and Conserving, Industrialised and Prefabricated Architecture*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2012, S. 63–70, hier S. 66.

196 Serge Ketoff, »L'Industrialisation du bâtiment et l'habitat collectif«, in: *L'Architecture d'aujourd'hui*, 36, 110 (1964), S. 96f., hier S. 97.

197 Ebd., S. 97.

198 Émile Aillaud, »Les Dangers de la préfabrication«, in: *Techniques et Architecture*, 29, 5 (Sept. 1968), S. 74.

199 An den Studientagen der *Ligue Française de l'Hygiène mentale* diskutierten 1955 Ärzt:innen und Architekt:innen die psychologischen Faktoren im Bereich Wohnen. Sie stellten fest, dass die damals aktuellen Normen für Mehrfamilienhäuser vollkommen unverhältnismäßig waren, was die Möglichkeiten des Zusammenkommens und sich Zurückziehens betraf. N. N., »Des appartements trop petits sont dangereux pour la santé mentale bien que conformes aux normes officielles«, in: *Le Figaro*, 28. 11. 1955, besprochen in: *L'Architecture d'aujourd'hui*, 25, 52 (Nov. 1955), S. XIII.

200 Siehe dazu die zeitgenössische Übersicht zum Zellen-Prinzip, die mit Le Corbusiers *Unité d'habitation* (1947–1952) begann und von damals aktuellen avantgardistischen Architekten wie Yona Friedman, Frei Otto und Archigram weiterentwickelt wurde: N. N., »la Cellule: du >casier à bouteilles: au >ficelage«, in: *Techniques et Architecture*, 29, 6 (1968), S. 113; N. N., »la Cellule: articulations volumétriques«, in: Ebd., S. 114f.

Heizung und Schallisolierung sowie Anzahl Wohnungen pro Korridor.²⁰¹ In der Bauweise dominierten zugunsten der Erhöhung der Produktivität zwei Konstruktionsmethoden, die auf dem Material Eisenbeton basierten: Erstens Ortsbeton, wobei dessen Schalen Stock für Stock wiederverwendet wurden, und zweitens die Präfabrikation als Verbau von vorfabrizierten Elementen im Montageverfahren, worin Frankreich gegen Ende der 1950er weltweit führend wurde.²⁰² Entsprechende Kenntnisse hatten Studienreisen in die USA für Politiker:innen und einen Kreis ausgewählter Fachleute des Bausektors vermittelt.²⁰³ Denn eine schwache Produktivität im Bausektor und mangelnde Baulandreserven stellten über einen längeren Zeitraum massive Hindernisse für den Wohnungsbau dar. Weiter verunmöglichte eine veraltete gesetzliche Grundlage den Bau der meistens von den Architekt:innen mitgeplanten kollektiven Nutzbauten für die HLM-Siedlungen – wie Kinderkrippen, Schulen, Gemeinschaftszentren und Einkaufsmöglichkeiten –, da nur der eigentliche Wohnungsbau durch staatliche Mittel gesichert war.²⁰⁴ So präsentierte Gérard Dupont aufgrund empirischer Studien bereits 1959 die *grille d'équipement d'un grand ensemble d'habitation*, die je nach Größe des *grands ensembles* wünschenswerte Infrastrukturen im Bereich Bildung, Soziales, Kultur, Handel und Verkehr aufzeigte.²⁰⁵ Den HLM-Gesellschaften fehlte es indes an finanziellen Ressourcen und an qualifiziertem Personal, um die entsprechenden baulichen Maßnahmen zu realisieren. Diese anhaltende Problematik stellte auch der Psychosoziologe René Kaës 1963 fest: »Ce dont les habitants souffrent sans doute le plus, c'est de l'absence d'équipe-

201 Vgl. Tom Avermaete, *Another Modern. The Post-war Architecture and Urbanism of Candilis-Josic-Woods*, Rotterdam, NAI Publishers, 2005, S. 170; Bruno-Henri Vayssière, »F4, De la maison rurale à la cellule urbaine ..., Le logement unifamilial«, in: Vayssière 1988, S. 180–183; Paulette Bernège, »Les Fonctions de l'habitat«, in: *Science et vie* [L'habitation, Spezialausgabe] (März 1951), S. 56–63.

202 Vgl. Cohen 2014, S. 162; Canteux 2014, S. 164–167; Lacoste 1963, S. 39.

203 Vgl. Cohen 2014, S. 160f. Die breite Öffentlichkeit erfuhr davon aus den USA durch die populärwissenschaftliche Zeitschrift *Science et vie*, die 1951 eine Spezialnummer zu »L'habitation« herausgab. *Science et vie* [L'habitation, Spezialausgabe] (März 1951). Siehe dazu auch: *Science et vie*, 46 [L'Habitation] (1959).

204 Dabei hatte bereits Maurice Rotival die Notwendigkeit der gesetzlichen Bestimmungen gefordert, ohne die, so Rotival, die nötigen baulichen Maßnahmen ausgebremst und Immobilienspekulationen gefördert würden: »Il faut moderniser notre attirail de lois en fonction des nécessités de la vie future. Si les lois sont constamment en retard sur la réalité elles deviennent de véritables freins au profit de la seule spéculation immédiate – c'est-à-dire la spéculation la plus sordide.« Rotival 1935, S. 61.

205 Gérard Dupont, »Synthèses. Grille d'équipement d'un grand ensemble d'habitation«, in: *Urbanisme*, 28, 62–63 (1959), S. 11–14. Siehe dazu die ganze Zeitschriftenausgabe: *Urbanisme* [équipement des grands ensembles], 28, 62–63 (1959); Kenny Cupers, »Animation to the Rescue«, in: Cupers 2014, S. 95–135.

ments collectifs, même rudimentaires«. ²⁰⁶ Schließlich konnte insbesondere in der *région parisienne* der Ausgleich zwischen Arbeit und Wohnen aufgrund der verstärkten Dezentralisierung nicht sichergestellt werden. Dies führte zu sogenannten *cités dortoirs*, die beispielsweise Guy Habasque in einer 1962 geführten Debatte mit Architekten unter dem Thema *Quel Paris?* diskutierte. ²⁰⁷

Der 1955 eingeführte Posten, der den von Paul Delouvrier als Präfekten der *région parisienne* ab 1964 vorwegnahm, hätte Abhilfe schaffen sollen: Pierre Sudreau wurde am 21. Juni 1955 per Dekret zum Generalsekretär des *préfet de la Seine* gewählt mit der Funktion des *commissaire à la Construction et à l'Urbanisme de la région parisienne*. Damit hatte er als Vorsteher des *ministère de la Reconstruction et du Logement* (MRL) die Entscheidungsmacht über die Parzellierung und Bauplanung in den drei *départements* Seine, Seine-et-Marne und Seine-et-Oise und handelte als *commissaire du gouvernement* im *comité d'aménagement de la région parisienne*. Der Stadtrat von Paris war gemäß Annie Fourcaut über diese gefährliche Innovation erstaunt; Sudreau stand denn auch einer unmöglichen Aufgabe gegenüber angesichts der Tatsache, dass für die Umsetzung der folgenden drei Hauptziele keine nötigen, administrativen und finanziellen Anpassungen vorgenommen worden waren: ²⁰⁸

- »1° Décentraliser l'agglomération parisienne vers la province
- 2° Décongestionner Paris vers sa banlieue
- 3° Régénérer la banlieue par des grands ensembles.« ²⁰⁹

Sudreau plante keine Satellitenstädte wie die *new towns* in Großbritannien, sondern *grands ensembles* innerhalb der bestehenden, unmittelbaren Pariser Agglomeration und in der Nähe der Industriezentren. Außerdem

206 Kaës 1963, S. 89. Kaës zitiert die Gewerkschaften, die auf die Frage nach dem Finanzierungsproblem der »équipements« wie folgt antworteten: »C'est le plus important. Mais si les H.L.M. veulent conserver leur véritable caractère social, elles ne doivent rien construire sans réaliser en même temps que les logements l'optimum d'équipement collectif. Le financement pourrait être fait par un prêt spécial ne portant pas d'intérêt; le remboursement serait effectué par les offices à partir de la 46e année; il pourrait s'échelonner sur une durée de cinq ans.« Ebd., S. 300.

207 »En ce qui concerne la périphérie, on peut se poser une autre question. Est-il vraiment souhaitable que celle-ci finisse par former une ceinture de grands ensembles, ces ensembles ne servant que de cités-dortoirs aux personnes qui travaillent dans le centre?«, Guy Habasques Frage in: »Quel Paris?« [Debatte zwischen Henry Bernard, Jean Dubuisson, Guy Lagneau, Jean Millier, Pierre Randet, André Wogenscky u. Guy Habasque], in: *L'œil* [Numéro spécial: L'architecture au xx^e siècle], S. 56–65, S. 106–108, hier S. 64.

208 Vgl. Fourcaut 2006, S. 10, S. 15–19.

209 *Construction et urbanisme de la région parisienne, annuaire publié par le Commissaire à la construction et à l'urbanisme pour la région parisienne*, Paris, Imprimerie municipale, 1957, S. 11, zit. nach: ebd., S. 19.

sollten die Großwohnsiedlungen Einkaufs- und Freizeitmöglichkeiten für die Bevölkerung bieten.²¹⁰ Mit Charles de Gaulles Rückkehr an die Macht 1958 blieb Sudreau bis 1962 als *ministre de la Construction* im Amt. Im Dezember trat sein *plan d'aménagement et d'organisation général* (PADOG) per Dekret in Kraft, der bereits durch eine Serie an Gesetzen vorbereitet worden war. Der PADOG zielte darauf ab, die Planung in einen neuen Maßstab zu übertragen, dies durch Innovationen wie die Einführung neuer Planungsinstrumente oder die Etablierung von Forschungszentren, um Daten aus der Bevölkerung zu sammeln und für den so optimierbaren Planungsprozess zu implementieren. Die Zielsetzungen des PADOG waren bereits ein etabliertes Dogma: Namentlich sollte die Attraktivität der *région parisienne* und somit die Zuwanderung limitiert, das Zentrum von Paris entlastet, die Industrie aufs Land befördert und die Bevölkerungszahl in den Vororten durch regionale und nationale Baupläne stabilisiert werden. Deshalb sah der PADOG in *grands ensembles* ein wirksames Mittel, um das unkontrollierte Wachstum in den Vororten zu unterbinden und diese zu regenerieren.²¹¹ Die zum selben Zeitpunkt eingeführten ZUP, *zones à urbaniser en priorité*, sollten effiziente gesetzliche und finanzielle Möglichkeiten für eine regionale Planung schaffen, die gegen das unkontrollierte Bauen in den Vororten vorging und die *grands ensembles* mit der nötigen Infrastruktur letztlich humaner gestalten sollten. Retrospektiv gesehen, wurden die ZUP zum Symbol einer autoritären Stadtplanung, wurden doch zwischen 1959 und 1967 weniger als 20 % der Wohnungen im Rahmen dieser Maßnahmen gebaut. Dennoch verweist Fourcaut darauf, dass das Prinzip der ZUP dem der *villes nouvelles* nahekommt.²¹²

In den 1960ern machten sich Sozialwissenschaftler:innen als Teil ihrer empirischen Forschung an die Aufgabe, das Phänomen *grand ensemble* zu konzeptualisierten.²¹³ Es entstanden in diesem Jahrzehnt des massiven Wirtschaftsaufschwungs und der Etablierung der Konsumgesellschaft die *grands ensembles*, die zwischen den 1930ern und 50ern anvisiert worden waren.²¹⁴ Der bereits erwähnte Architekt Aillaud kritisierte 1968 die ökonomische Präfabrikation und deren Auswirkungen auf die Architektur und deren Disziplin:

»Au total la préfabrication a accéléré et poussé jusqu'à l'absurde la mécanisation apparente du monde. [...] Loin d'avoir été dominée par les architectes, la préfabrication les a eux-mêmes digérés, et comme le gril l'entrecôte elle a marqué de son quadrillage indélébile le monde contemporain. Cela ramène au

210 Vgl. ebd., S. 15, zit. nach: ebd., S. 20.

211 Fourcaut 2006, S. 13f.

212 Vgl. ebd., S. 20f.

213 Vgl. Canteux 2014, S. 6.

214 Vgl. Fourcaut 2006, S. 24.

seul problème grave de l'architecture que Louis Kahn a exprimé avec simplicité: »le difficile n'est pas de savoir comment construire mais que construire.«²¹⁵

Die französische Regierung nahm den *grand ensemble*-Begriff genau dann wieder auf, als sie derartige Bauprojekte verbot. Olivier Guichard – ab 1972 *ministre de l'Équipement, du Logement et du Tourisme* und *secrétaire d'état auprès du ministre de l'Aménagement du territoire* – proklamierte im Rundschreiben vom 21. März 1973 den Baustopp von »des formes d'urbanisation désignées généralement sous le nom de »grands ensembles««. ²¹⁶ Dadurch beabsichtigte er auch die Unterbindung der mit den *grands ensembles* einhergehenden Tendenzen der Segregation. Er kritisierte die Unausgewogenheit der Agglomerationen durch die stellenweise exzessive Konzentration der Bevölkerung und die Schwierigkeit ihrer Integration in bestehende urbane Gebiete. Er sprach sich gegen die Monotonie der Wohntypen und der architektonischen Formen aus sowie gegen »la perte de la mesure humaine dans l'échelle des constructions ou des ensembles eux-mêmes.«²¹⁷ Guichard forderte, den Bau von Siedlungen mit mehr als 500 Wohnungen zu vermeiden. Weiter präsentierte er Bedingungen, Regeln und Empfehlungen, die längst im Diskurs der Soziologie und Architektur etabliert waren: Eine Durchmischung der Mieter:innenschaft mit Berücksichtigung von Personen mit besonderen Bedürfnissen; die Teilnahme der Bewohner:innenschaft an der Organisation und Administration; die architektonische Erneuerung und Durchmischung speziell im Rahmen subventionierter Bauprojekte.²¹⁸ Guichards Statement in den Fernsehnachrichten führt dessen Neologismus »petits ensembles«²¹⁹ ein und fasste die Ziele zusammen, insbesondere bezüglich der Diversität.²²⁰

215 Aillaud 1968, S. 74.

216 Olivier Guichard, »Circulaire du 21 mars 1973, relative aux formes d'urbanisation dites »grands ensembles« et à la lutte contre la ségrégation sociale par l'habitat«, in: *Journal Officiel de la République Française*, 05. 04. 1973, S. 3864.

217 Ebd.

218 Vgl. ebd.

219 »Et bien d'abord, il faut d'abord que les grands ensembles deviennent des petits ensembles. Ceci n'est pas absolument un problème de ségrégation, c'est un problème d'intégration de ces ensembles, dans une vie urbaine, qui doit se caractériser par la diversité. Ce qui fait le charme d'une ville, c'est la diversité. Donc, je souhaite qu'il y ait de petits ensembles et je demande qu'on ne dépasse pas 500 logements, pour apporter cette espèce de variétés. Et puis ensuite, je souhaite qu'à l'intérieur de ces ensembles, on répartisse les logements aidés de manière à ce qu'il n'y ait pas de grands ensembles ou entièrement en HLM locatifs et d'autres où il n'y en ait pas du tout. Il faut un mélange des deux sinon on aboutira en effet à une ségrégation sociale et après tout la construction, l'habitat, c'est pas fait pour ça.« *Les Grands ensembles remis en cause* [Interview mit Olivier Guichard von Maurice Sardou] (Journal télévisé – Nuit), ORTF, 21. 03. 1973.

220 Im selben Jahr, 1972, wurde die in den 1950ern gebaute Großwohnsiedlung Pruitt-Igoe in Saint Louis, Missouri, gesprengt. Deren offizielle Zerstörung setzte Charles Jencks

Villes nouvelles

Der bereits 1965 vorgelegte, neue nationale Masterplan, der unter der Ägide von Paul Delouvrier anvisiert wurde, präsentierte *villes nouvelles* als Gegenmaßnahmen zu den *grands ensembles*. Guichard, ebenfalls ein Gaullist, der schon unter Delouvrier gearbeitet hatte, führte das Projekt der *villes nouvelles* fort und proklamierte vor der Nationalversammlung mit der Rhetorik der kompletten Neuorientierung, um politischen Rückhalt zu garantieren: »Le grand ensemble échappe au centre, la ville nouvelle recrée un centre. Le grand ensemble est sans amarres. La ville nouvelle devient le nœud d'un réseau de liaisons.«²²¹ Die *villes nouvelles* wurden dabei von den französischen Planer:innen zuweilen als Paradigmenwechsel von einem »urbanisme« zu einer »programmation« propagiert, also als Wende von einer architektonisch aufgefassten, auf Form und Komposition basierenden zu einer inhaltsorientierten, multidisziplinären städtebaulichen Entwurfsstrategie.²²² Dennoch wurden Großwohnsiedlungen weiterhin parallel zu den ersten *ville nouvelles* errichtet, die Mitte der 1960er Jahre entstanden,²²³ und auch über ihren 1973 staatlich verordneten Baustopp hinaus.²²⁴ Diese zeitliche Koexistenz zweier angeblich völlig entgegengesetzter städtebaulicher Konzepte erschien der Bevölkerung wie den Kritiker:innen als widersprüchlich, was in der-

mit dem Ende der modernen Architektur gleich: »Modern Architecture died in St Louis, Missouri on July 15, 1972 at 3:32 pm (or thereabouts) when the infamous Pruitt-Igoe scheme, or rather several of its slab blocks, were given the final coup de grace by dynamite. Previously it had been vandalised, mutilated and defaced by its black inhabitants, and although millions of dollars were pumped back, trying to keep it alive (fixing the broken elevators, repairing smashed windows, repainting), it was finally put out of its misery. Boom, boom, boom.« Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, London / New York, 1977, zit. nach: Ders., *The Story of Post-Modernism*, Chichester, 2011, S. 26f.

221 »Compte rendu intégral, 22e séance, 1re Séance du Jeudi 17 Mai 1973, POLITIQUE URBAINE, Déclaration du ministre de l'aménagement du territoire, de l'équipement, du logement et du tourisme [Olivier Guichard] et débat sur cette déclaration, sur les orientations de la politique urbaine«, in: *Journal officiel de la République Française*, Débats parlementaires, Assemblée Nationale, Compte rendu intégral des séances, 18. 05. 1973, S. 1328–1350, hier S. 1329.

222 Vgl. Cupers 2014, S. 199–219, hier S. 218f.

223 In der *région parisienne* handelt es sich um fünf Städte: Cergy-Pontoise nordöstlich, Marne-la-Vallée östlich, Melun-Sénart südöstlich, Évry südlich und Saint-Quentin-en-Yvelines südwestlich von Paris. Bereits im Vichy-Regime erarbeiteten die Kommission Dessus und die *délégation générale à l'Équipement national* (DGEN) Pläne, um die Expansion von Paris durch autonome Satellitenstädte zu stoppen. Vgl. Fourcaut 2006, S. 11f.

224 Vgl. ebd., S. 9; Bachelet u. a. 2006, S. 30. Auf die Frage, ab wann die neuen Bestimmungen gälten, antwortete Guichard dem Fernsehjournalisten in der Pressekonferenz vom 21. 03. 1973: »Immédiatement puisque à la suite de cette conférence de presse, cette directive va être adressée.« Guichard/Sardou 1973.

selben Missbilligung mündete: Wie schon die *grands ensembles* wurden die *villes nouvelles* als großmaßstäblicher, staatlich verordneter Städtebau kritisiert.²²⁵ Annie Fourcaut betont ihrerseits die Schwierigkeiten, einerseits global von »grands ensembles« zu sprechen und andererseits einen Vergleich zwischen *grands ensembles* und *villes nouvelles* anzustellen. Sie begründet dies mit den uneinheitlichen konstruktiven und finanziellen Prinzipien, die erstere in den »années d'improvisation« zwischen 1951–1957 hervorgebracht hatten. Diese Konstruktionen des Industriesektors und provisorische Bauten und Projekte²²⁶ standen gleichzeitig unterschiedlichen Bauherrschaften gegenüber, namentlich öffentliche HLM-Gesellschaften mit ihren Büros in den Gemeinden und *départements* oder privatwirtschaftlichen Unternehmen.²²⁷ Außerdem wurde mit der Einführung des *district de la région parisienne*, der neuen *départements* ab 1964 und des Richtplans *schéma directeur de l'aménagement et d'urbanisme de la région parisienne* (SDAURP) von 1965 politische Grundlagen geschaffen, die den Planern der *grands ensembles* noch nicht vorgelegen hatten und die Realisierung der *villes nouvelles* begünstigten. Diese entstanden innerhalb des regionalen Richtplans SDAURP als »centres urbains nouveaux« mit im Vorfeld programmierten »équipements« und einem Ausgleich zwischen Wohnen und Arbeit, was das Pendeln unterbinden sollte und auf eine »véritable vie urbaine« abzielte. Die *villes nouvelles* waren also die Gegenantwort zu den in der Kritik stehenden *grands ensembles*, die oft weder innerhalb einer städtebaulichen noch regionalen Entwicklung konzipiert worden waren, sondern meist punktuell dort gebaut wurden, wo gerade günstige Grundstücke erworben werden konnten.²²⁸

Région parisienne und Paul Delouvrier

Das heutige *Grand Paris*, das Paris und sieben umliegende *départements* umfasst, hat seinen Ursprung also in der eben geschilderten Planungspolitik der Nachkriegszeit. Loïc Vadelorge legt dar, dass der Startpunkt nicht erst in den 1960er anzusetzen ist, sondern im Jahrzehnt zuvor, in dem noch unter der IV. Republik wesentliche politische Grundlagen geschaffen wurden. 1955 wurde innerhalb des seit 1943²²⁹ bestehenden

225 Vgl. Cupers 2014, S. 186f.

226 Diese hatten Bezeichnungen wie »opération Million«, LOGECO (Logements économiques et familiaux) oder LOPOFA (Logements populaires et familiaux).

227 Vgl. Fourcaut 2006, S. 9.

228 Vgl. ebd., S. 10f., S. 14.

229 1943 wurde das erste umfassendere Gesetz verabschiedet, das eine kohärente Verwaltung der Stadtentwicklung organisierte und dem Staat durch Reformen die Kontrollfunktion übertrug. Vgl. Cottour 2008, S. 59.

SARP²³⁰ der Posten des *commissaire à la Construction et à l'Urbanisme pour la région parisienne* eingeführt, der bereits die Funktion des Präfekten ab 1966 vorwegnahm, jedoch ohne die finanziellen Mittel.²³¹ Pierre Sudreau bekleidete das Amt bis 1958, als er mit Regierungsantritt von Charles de Gaulle unter der V^e République zum *ministre de la Construction* ernannt wurde. Im Folgejahr gründete der neue Premierminister Michel Debré den *district de la région parisienne*, den Annie Fourcaut und Mathieu Flonneau folgendermaßen einordnen:

»Le moment du District fut celui d'une vision stratégique de grande ampleur sur la région parisienne, doublée d'une réflexion inouïe depuis Haussmann sur la signification et la possibilité véritables d'un pouvoir d'agglomération. Dans ce contexte, l'on peut parler d'une véritable naissance du management stratégique urbain et de l'esprit régional.«²³²

Sudreau erarbeitete daraufhin ein Projekt für ein Institut aus, das dem »Devenir du Grand Paris« gewidmet werden sollte. Im Januar 1960 eröffnete dieses *Institut d'Aménagement et d'Urbanisme de la région parisienne* (IAURP), das in den 1960ern bis zu hundert Forschende wie Geograf:innen und Soziolog:innen anstellte, um Daten für die langfristige Stadtentwicklung bis im Jahr 2000 zu sammeln und zu evaluieren.²³³ Am 2. August 1961 erfolgte schließlich auch die offizielle Etablierung des *district de la région parisienne* mit den *départements* Seine, zu dem Paris gehörte, Seine-et-Oise und Seine-et-Marne, dies nach einer zweijährigen stürmischen Debatte. Insbesondere linke Politiker:innen aus der Provinz hatten gegen diese neue Administrationseinheit votiert, wurde dadurch doch ihre Entscheidungsfreiheit in städtebaulichen Belangen reduziert.²³⁴ Die Mehrheit favorisierte hingegen die neuerdings attraktivere finanzielle und steuerpolitische Situation. Die Organisation des Distrikts setzte sich aus drei Einheiten zusammen, namentlich waren dies der *Premier délégué*, der *conseil d'administration* und ab 1963 der *comité consultatif économique et social*. Vom Staatspräsidenten Charles de Gaulle erwählt und ihm direkt unterstellt war der von Godard zu Beginn von *Deux ou trois choses que je sais d'elle* angeklagte Paul Delouvrier. Er war von 1961–1969 als Generaldelegierter der *région parisienne* verantwortlich für die

230 Dieser technisch ausgerichteten Institution wurde das beratende *comité d'Aménagement de la région parisienne* (CARP) gegenübergestellt. Vgl. ebd.

231 Vgl. Vadelorge 2012, S. 362f.; Fourcaut 2006, S. 19.

232 Annie Fourcaut in Zus.arb. mit Mathieu Flonneau, »Les relations entre Paris et les banlieues, une histoire en chantier«, in: Annie Fourcaut, Emmanuel Bellanger u. Mathieu Flonneau, *Paris/Banlieues, conflits et solidarités, historiographie, anthologie, chronologie, 1788–2006*, Paris, Creaphis éditions, 2007, S. 8–43, hier S. 31.

233 Vgl. Vadelorge 2012, S. 362f.

234 Vgl. Cottour 2008, S. 75; Vadelorge 2012, S. 370.

Regierungsanträge und die politische Koordination der städtebaulichen Planung und deren Umsetzung.²³⁵ Dem *conseil d'administration*, der aus Bürgermeister:innen und sogenannten *conseillers généraux* zusammengesetzt war, stellte Delouvrier ein Komitee mit Interessensvertreter:innen aus Gewerkschaften und Wirtschaft gegenüber. Nachdem bereits unter Sudreau die administrativen Schwierigkeiten für eine regionale Planung moniert worden waren, entstanden 1964 unter Delouvrier aus den *départements* Seine und Seine-et-Oise sechs neue *départements*.²³⁶ Damit überführte er die Region in einen neuen Maßstab, um die bisherigen administrativen Einschränkungen zu überwinden.²³⁷ Der *district* der *région parisienne* wurde zur Präfektur ernannt und Paul Delouvrier zu dessen Vorsteher. Zu seinen Machtbefugnissen von 1961 kamen dadurch jene zur Organisation der staatlichen Dienste in der *région parisienne* hinzu, was das oben genannte Dekret vom 10. August 1966 festlegte. Ab diesem Datum hatte Delouvrier gleichzeitig die staatliche Exekutivgewalt über die *région parisienne* inne sowie die Rolle des Staatvertreters innerhalb der *région parisienne*. Dies stand in einem Missverhältnis gegenüber der Rücksichtnahme der politischen Interessen aus den Provinzen,²³⁸ als zu diesem Zeitpunkt doch auf Gemeinde- und Departementsebene nicht zu unterschätzende städtebauliche Projekte bereits getätigt oder geplant worden waren. Vadelorge betont deshalb, dass Delouvriers Begründung für die Vervielfachung der *départements* als Maßnahme zur Dezentralisierung der Administration und zugunsten der Entwicklung der Vorstädte kritisch betrachtet werden muss.²³⁹ Delouvrier trieb die Reform voran, um dem Staat innerhalb der Administration der *région parisienne* mehr Handhabe zu bieten. Gleichzeitig folgten die vermeintlich nur städtebaulichen Maßnahmen einem politischen Kalkül: Als Gaullist – »favorable pour la France à un régime à l'américain«²⁴⁰ – verhinderte er die Eingemeindung angrenzender Ortschaften in die Stadt Paris. Des Weiteren konnten durch die politische Neugliederung die linken Kräfte geschwächt werden, indem im *département* Seine-Saint-Denis die kommunistisch re-

235 »Il est chargé de proposer au gouvernement et de coordonner la politique de l'aménagement et de l'équipement de la région de Paris.« Cottour 2008, S. 76.

236 Hauts-de-Seine, Seine-Saint-Denis, Val-de-Marne, Essonne, Yvelines und Val-d'Oise.

237 »[J]amais, ni à l'échelon du Service d'aménagement de la région parisienne [SARP], ni à celui de la Préfecture de la Seine, ni à celui des directions départementales de la construction en Seine-et-Oise et en Seine-et-Marne, les services chargés de ces plans n'ont été dotés des moyens, du personnel et des crédits nécessaires pour mener leur tâche à la cadence voulu.« Délégation générale au district de la région de Paris, *Avant-projet de programme duodécennal pour la région de Paris*, Paris, Imprimerie nationale, 1963, S. 108.

238 Vgl. Cottour 2008, S. 75–77; Vadelorge 2012, S. 367, S. 370.

239 Vadelorge 2012, S. 367.

240 Roselyne Chenu, *Paul Delouvrier ou la passion d'agir*, Entretiens, Paris, Seuil, 1994, S. 123.

gierten Gemeinden vereint wurden. Diese konnten so keine Mehrheit im *Grand Paris* bilden durch eine Allianz mit der sozialistischen *section française de l'Internationale ouvrière* SFIO.²⁴¹ Vadelorge weist schließlich auf das »paradoxe fondamental du Grand Paris de Delouvrier« hin: »[I]l est conçu à la fois dans un cadre réglementaire extrêmement précis et dans un cadre conceptuel extrêmement vague qui emboîte trois définitions possibles de la région parisienne.«²⁴² Mit diesen drei Definitionen gingen gleichzeitig unterschiedliche Interventionsmöglichkeiten der öffentlichen Hand einher: Erstens konnte die *région parisienne* als planerischer Studienrahmen dienen, dessen territoriale Administration in den 1960ern die der Gemeinden und *départements* ablöste. Zweitens konnte sie als urbane Agglomeration aufgefasst werden deren Planung zugleich ihre Grenzen bestimmte. Drittens schließlich konnte die *région parisienne* als zentrale Region des Pariser Beckens und somit innerhalb einer globaleren Entwicklung verstanden werden.²⁴³

Unter Paul Delouvrier wurde ein neuer städtebaulicher Richtplan innerhalb des dafür gegründeten Distrikts erarbeitet: Der SDAURP diente als ein weitsichtiges Planungsinstrument hinsichtlich einer wesentlichen Anzahl an zu erwartenden Entwicklungen der *région parisienne* bis ins Jahr 2000.²⁴⁴ Die Vorhersagen gingen von einem übermäßigen zukünftigen Wachstum von Wirtschaft, Bevölkerung und deren Bedürfnissen bezüglich Infrastruktur, Wohnungen, Industrie und Grünanlagen aus.²⁴⁵ Die Liste an Zukunftsannahmen und die weitere Lektüre machen deutlich, dass die technokratische Planung ökonomischen Interessenentwicklungen klar den Vorzug gab: »Pour l'urbanisme, la croissance économique est sans doute plus déterminante encore que la croissance démographique [...]«.²⁴⁶ Die emphatisch formulierten drei bereits 1956 mit dem Projekt des *aménagement de la région de Paris* (PARP) vorbereiteten Hauptziele des SDAURP²⁴⁷ – bessere Lebensbedingungen für die Bevölkerung, Wirtschaftswachstum von nationaler Bedeutung sowie Schönheit –

241 Vgl. Cottour 2008, S. 75–77; Vadelorge 2012, S. 367f. Zur sich nach dem Ersten Weltkrieg etablierten *ceinture rouge* siehe Cottour 2008, S. 40; zur *banlieue rouge* siehe Annie Fourcaut, *Bobigny, Banlieue rouge*, Paris, Les Éditions Ouvrière-Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1986; Dies., *Banlieue rouge, 1920–1960, Années Thorez, années Gabin, Archétype du populaire*, Paris, Autrement, 1992.

242 Vadelorge 2012, S. 367.

243 Ebd., S. 363f.

244 Siehe dazu auch: Jean Bastié, *Paris en l'an 2000*, Paris, Sédimo, 1963.

245 Siehe »Evolution prévisible de la région de Paris«, in: Délégation générale au district de la région de Paris, *Schéma directeur d'aménagement et d'urbanisme de la région de Paris 1965* [SDAURP], Bd.1 (*la documentation française illustrée*; No spécial, 216), April 1966, S. 10–24; Cottour 2008, S. 61.

246 SDAURP 1966, Bd. 1, S. 21.

247 Vgl. Cottour 2008, S. 65.

klingen so einfach wie, zumindest aus heutiger Perspektive, zweifelhaft und erinnern uns an Godards Kritik als eine direkte Reaktion darauf:

»Préparer la région de Paris à son avenir – mission de ceux qui ont la charge de son aménagement et de son urbanisme – c'est rendre la vie meilleure aux millions d'hommes et de femmes, ses habitants d'aujourd'hui et de demain; c'est faire de cette région un outil économique plus efficace au service de la collectivité nationale; c'est y mettre en valeur une beauté ancienne, y créer une beauté nouvelle, que le Parisien comme le visiteur du pays le plus lointain puisse aimer.«²⁴⁸

Um diese Bestrebungen in Angriff zu nehmen, schlug das *schéma* drei Hauptziele vor: die Schaffung neuer urbaner Zentren, die Kanalisierung der räumlichen Erweiterung der Vororte gemäß Hauptachsen und schließlich die Organisation der Einheit der urbanen *région parisienne*.²⁴⁹

»[S]upprimer le fait et le nom ›banlieue‹«,²⁵⁰ verkündete Delouvrier an einer Konferenz, an der er das *schéma directeur* präsentierte. Dreißig Jahre später war er noch immer davon überzeugt, dass der ›anti-banlieue‹-Zugang der richtige Schritt gewesen sei, insofern die *villes nouvelles* nie von Ausschreitungen der Bevölkerung betroffen gewesen seien.²⁵¹ Letztlich verfolgte Delouvriers *schéma* ein Programm, das konform war mit der Ideologie von Macht und Stärke einer modernen Fünften Republik. Das heißt, die unkontrollierte Zersiedelung in den Vororten, die sich zwischen 1850 und 1950 unter einer schwachen Dritten Republik ausgebreitet hatte, sollte aufgelöst werden.²⁵² Dazu sollten für die Entlastung des »cœur de Paris« neue urbane Zentren in sicherer Distanz geschaffen werden.²⁵³

Wie Godard mit *Deux ou trois choses que je sais d'elle* Delouvrier, stellvertretend für den französischen Staat, für das verantwortlich machte, was dieser doch bekämpfen wollte, gilt es nun genauer zu untersuchen. Die Annäherung an Godards methodische Zugänge bildet die Grundlage für die Analyse spezifischer Einstellungen und Sequenzen. Diese kön-

248 SDAURP 1966, Bd. 1, April 1966, S. 9. Vgl. auch Michel Carmona, »Le schéma directeur de 1965«, in: Carmona 1979, Bd. 1, S. 97–102.

249 »Principes d'urbanisme au niveau de la région de Paris dans son ensemble«, in: SDAURP 1966, Bd. 1, S. 64–93.

250 *L'Aménagement de la Région de Paris, Conférence faite par M. Paul Delouvrier, Délégué général au district de la région de Paris, Le jeudi 6 février 1966 au Théâtre des Ambassadeurs*, S. 38.

251 »[...] il est probable que les récents phénomènes de banlieue, avec leurs cortèges de violences et de troubles, fortement développés dans ce secteur, n'auraient pas atteint une telle intensité: les villes nouvelles étaient conçues comme des ›anti-banlieues‹ et on peut effectivement constater que pareils désordres n'y existent pas.« Roselyne Chenu, Paul Delouvrier, »L'esprit de décision: histoire du schéma directeur«, in: Chenu 1994, S. 227–273, hier S. 256f.

252 Siehe Fourcaut 2006, S. 23.

253 SDAURP 1966, Bd. 1, S. 65f., S. 73–76, S. 91.

nen (mindestens) im doppelten Sinne als Godards poetisch-politische Beiträge zu den in der breiten Öffentlichkeit geführten Fachdiskussionen begriffen werden – und zwar bezüglich der konkreten Inhalte und in welcher Form diese medial vermittelt wurden.

MÉTHODES

Zwischen soziologischer Recherche und filmischem Versuch

Deux ou trois choses que je sais d'elle war Godards erstes Filmprojekt, über das er bereits während der Produktionsphase öffentlich reflektierte. Er informierte über seinen anvisierten Komplex an Themenaspekten und wie er diese durch seine konzipierte Matrix an methodischen Zugängen filmisch erforschen wollte. Die Themen widerspiegelten aktuelle Diskurse der Zeit wie solche des 19. Jahrhunderts, mit dessen Literatur Godard sich früh vertraut gemacht hatte. Bei seiner strukturalistischen Untersuchung bediente sich Godard bei den wesentlichen Prinzipien des Realismus und Naturalismus in Literatur und Theater: Das Ziel der ›vue d'ensemble‹ des gegenwärtigen Frankreichs prägt Honoré de Balzacs *Comédie humaine*.²⁵⁴ Den Anspruch der Kenntnis der realwirklichen *décors* und der ›documentation‹ hatte bereits Gustave Flaubert.²⁵⁵ Die Experimentalanordnung des Werks findet sich bereits bei Émile Zola.²⁵⁶ Ebenso an Zola knüpft die Thematik der Prostitution und das Verständnis der *milieu*-Verbundenheit an, welche die Protagonist:innen hervorbringe und in ihrem Handeln und ihren Gesten determiniere.²⁵⁷

Durch seine wiederholte Verwendung des Verbs »dédair« spielt Godard gleich zu Beginn seines *off*-Kommentars in *Deux ou trois choses que je sais d'elle* auf die in Philosophie und Soziologie angewendete Deduktion an, als das Ableiten des Besonderen vom Allgemeineren. Dadurch gibt der Film explizit vor, sich einem wissenschaftlichen Forschungsprinzip verschrieben zu haben²⁵⁸ – freilich ohne von Godard erwarten zu können, dass er dieses Ansinnen je standardmäßig einlöste.

254 Vgl. Ronald Daus, *Zola und der französische Naturalismus*, Stuttgart, Metzler, 1976, S. 17.

255 Vgl. ebd., S. 18.

256 Émile Zola, »Le Naturalisme au théâtre« [1881], in: Ders., *Le Roman expérimental*, Paris, 1928, S. 9–35.

257 Vgl. Katherine Shonfield, »Free circulation = free copulation: women and roads in *Nana* and *Two or Three Things I Know About Her*«, in: Dies., *Walls Have Feelings. Architecture, Film and the City*, London, Routledge, 2000, S. 111–129, hier S. 111.

258 Vgl. Godard 1984 [1971], S. 21.

Godards Vergleich mit seinem parallel entstandenen Film *Made in U.S.A.* (FR 1967) diene dazu, seine Ambitionen mit *Deux ou trois choses que je sais d'elle* zu artikulieren.²⁵⁹

»L'autre film est beaucoup plus ambitieux. A la fois sur le plan documentaire, puisqu'il s'agit de l'aménagement de la région parisienne, et sur le plan de la recherche pure, puisque c'est un film où je me demande continuellement moi-même ce que je suis en train de faire. Il y a, bien sûr, le prétexte qui est la vie, et parfois la prostitution dans les grands ensembles. Mais l'objectif réel c'est d'observer une grande mutation comme celle que subit aujourd'hui notre civilisation, et de m'interroger sur les moyens de rendre compte de cette mutation.«²⁶⁰

Ziel war also, mit seiner filmischen Forschungsarbeit »une grande mutation« auf unterschiedlichen Maßstabsebenen zu untersuchen und dies über eine stetige Befragung der filmischen Mittel und Verfahren. Das übergeordnete Interesse an einer großmaßstäblichen Bestandsaufnahme der zeitgenössischen »civilisation« durch das filmische Medium kann auf Godards Studium der Ethnologie zurückgeführt werden, in dem er 1949 auch eine Vorlesung von Claude Lévi-Strauss besucht hat.²⁶¹ Dieser hat im selben Jahr seine Habilitation und sein anthropologisches Standardwerk *Les Structures élémentaires de la parenté*²⁶² veröffentlicht. Lévi-Strauss beschreibt die zwei Hauptambitionen der Anthropologie, wie er sie auch noch 1986 vertrat, folgendermaßen:²⁶³ Die erste gründe auf der (vermeintlichen) Objektivität, die allen Sozialwissenschaften zugrunde liege, ansonsten handle es sich bloß um Vortäuschung.²⁶⁴ In diesem Sinne würde Godard mit seinem Film, der im Prolog mit einer Demonstration des Brecht'schen Verfremdungseffekts beginnt, einer Form von Objektivität durch die relativierte Fiktion, die er durch sein Geflüster aufrecht hält, immerhin zuarbeiten. Lévi-Strauss' zweiter Punkt bezieht sich auf das »grand ensemble«, das die Anthropologie untersuche und sie vergleichbar mache mit anderen Berufen aufgrund der nötigen Zerstückelung der »totalité«, um sie analysieren zu können:

»La deuxième ambition de l'anthropologie est la *totalité*. Elle voit dans la vie sociale un système dont tous les aspects sont organiquement liés. Elle re-

259 *La Chinoise* war neben *Deux ou trois choses que je sais d'elle* und *Made in U.S.A.* der dritte Film, den Godard 1966 produziert hat.

260 Godard 1966a, S. 54.

261 Vgl. MacCabe 2003, S. 37.

262 Claude Lévi-Strauss, *Les Structures élémentaires de la parenté*, Paris, Presses Universitaires de France, 1949.

263 Vgl. Maurice Olender, »Avant-propos«, in: Claude Lévi-Strauss, *L'Anthropologie face aux problèmes du monde moderne* [1986], Paris, Éditions du Seuil, 2011, S. 5.

264 Lévi-Strauss 2011 [1986], S. 31.

connaît volontiers que, pour approfondir la connaissance d'un certain type de phénomènes, il est indispensable de morceler un ensemble comme font le juriste, l'économiste, le démographe, le spécialiste de science politique. Mais ce que l'anthropologue recherche, c'est la forme commune, les propriétés invariantes qui se manifestent derrière les genres de vie sociale le plus divers.«²⁶⁵

Frei nach Lévi-Strauss, und eben genau nicht eine organische Verbindung eingehende, sondern gemäß Godard eine durch die Politik verordnete, erscheint die »forme commune« im Falle von *Deux ou trois choses que je sais d'elle* klar im Konsum verankert. Da im Film die gezeigten »genres de vie sociale« sich doch mehrheitlich recht ähnlich sind, mag die Kritik noch stärker zum Vorschein kommen. Sie besteht mit dieser Fokussierung also darin, dass der als Norm und Ziel vermittelte übermäßige Konsum eben genau auch in diesen *milieus* angepriesen wird, die sich diesen eigentlich gar nicht leisten können.

Das filmische Konzept von *Deux ou trois choses que je sais d'elle* erinnert vorerst an das von *Chronique d'un été*, Jean Rouchs und Edgar Morins *cinéma vérité*-Klassiker aus dem Jahre 1961.²⁶⁶ Godard distanzierte sich indes explizit davon, wie auch vom soziologischen Dokumentarfilm.²⁶⁷ Weniger im Kinofilm, sondern angeblich im Fernsehen sah Godard sein Referenzmedium. So äußerte er sich im eben zitierten *Le Nouvel Observateur*-Artikel zu seinem methodischen und für ihn genauso ethischen Anspruch des »On doit tout mettre dans un film«, wobei alles »juxtaposé« sei: »C'est pourquoi je suis tellement attiré par la télévision. C'est une expression parmi les plus intéressantes de la vie moderne. Un journal télévisé qui serait fait de documents soignés, ce serait extraordinaire.«²⁶⁸ Seine Vision von Zeitungsredaktionen, die »journaux télévisés«²⁶⁹ produzieren sollten, und schließlich sein Plädoyer, dass das Kino diese Aufgabe übernehmen müsste, rührt daher, dass er das französische Staatsfernsehen mit dessen Monopol- und dadurch Machtstellung letztlich als problematisch erachtete. Entsprechend taugte für ihn das bestehende Fernsehen

265 Ebd., S. 32.

266 *Deux ou trois choses que je sais d'elle* schließt an das *cinéma vérité* an, doch Godards Präsenz im Film entspricht einer sonderbaren Nicht-Präsenz, da er visuell unsichtbar bleibt: »Die Filme des *cinéma vérité* [...] evozierten den Eindruck einer Authentizität der Darstellung durch das In-Beziehung-Setzen der Filmenden mit den Gefilmten.« Blum 2013, S. 130–144, hier S. 138.

267 Vgl. Akoun 1967, S. 1.

268 Godard 1966a, S. 54. Siehe Michael Cramer, *Utopian Television: Rossellini, Watkins, and Godard Beyond Cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2017.

269 Godard 1966a, S. 55; *Deux ou trois choses que je sais d'elle, un film de jean-luc godard, 1967* (CFP, TRUFFAUT 551 B 313).

nicht als Referenz, da die Produktionsverhältnisse seinem kritischen Vorhaben nicht gerecht wurden:

»Mais la télévision est, en France, une arme du Pouvoir, comme elle est aux Etats-Unis une arme des puissances d'argent. Alors, il faut bien se rebattre sur le cinéma, et faire l'impossible pour remplacer d'une manière quelconque le Journal télévisé sur les Actualités françaises.«²⁷⁰

Godard zeigt sich im Artikel begeistert von den »mutations [...] gigantesques«²⁷¹ im damaligen Frankreich und Europa, die ihm als Grundlage für sein filmisches Forschungsprojekt dienten:

»Laissez-moi vous dire d'abord que je suis particulièrement heureux de vivre en France aujourd'hui, je veux dire à notre époque, parce que les mutations y sont gigantesques, et que pour un ›peintre en lettres‹ cela seul est passionnant, fascinant. En Europe, mais surtout en France, tout bouge aujourd'hui sous nos yeux et il faut savoir le voir. La province, la jeunesse, l'urbanisme, l'industrialisation. C'est une période extraordinaire. Pour moi, décrire comme certains journaux les gadget ou la progression des affaires, c'est observer les mutations.«²⁷²

Er eruiert in seinem vorbereitenden Text, dass die Herangehensweise in einem »décrire [d']un ›ensemble« und »ses parties«²⁷³ bestehen müsse und erläutert seine dafür ausgearbeitete Methode. So stützt er seine Studie der Verhältnisse auf einer gleichzeitig objektiven und subjektiven ›physikalischen‹ Beschreibung, wobei er diese Perspektiven genauso auf das Außen und Innen eines Wohnblocks bezieht, wie auf die Außen- und Innenperspektive einer Person. Das vierstufige Vorgehen legt Godard wiederum als eine Art induktives Verfahren aus, das schließlich in einer »tentative de description d'un ensemble«²⁷⁴ resultieren sollte: Die (1) »description objective« und (2) »description subjective«²⁷⁵ sollen dabei zur (3) »recherche des structures« führen: »C'est-à-dire que la somme de la description objective et de la description subjective doit amener à la découverte de certaines formes plus générales, doit permettre de dégager, non pas une vérité globale et générale, mais un certain ›sentiment d'ensemble.«²⁷⁶ Schließlich will Godard als letzten Schritt zur Summe von »1 + 2 + 3 = 4« mit (4) »la vie« gelangen: »C'est-à-dire que d'avoir pu

270 Godard 1966a, S. 55.

271 Ebd.

272 Ebd.

273 *Deux ou trois choses que je sais d'elle, un film de jean-luc godard* [Broschüre], 1967, S. 5 (CFP, TRUFFAUT 551 B 313).

274 Ebd.

275 Ebd.

276 Ebd.

dégager certains phénomènes d'ensemble, tout en continuant à décrire des événements et des sentiments particuliers, ceci nous amènera finalement plus près de la vie qu'au départ.«²⁷⁷

Im Film greift Godard diese Vorgehensweise mit seiner Anspielung auf die Untersuchungsmethoden in der Biologie auf: »Je scrute la vie de la cité et de ses habitants et les liens qui les unissent avec autant d'intensité que le biologiste scrute les rapports de l'individu et de la race en évolution.«²⁷⁸ Während des Produktionsprozesses des Films bemerkte er, dass die einzige Schnittstelle zwischen den zwei fast gleichzeitig entstandenen Filmen *Made in U.S.A.* und *Deux ou trois choses que je sais d'elle* sei, dass sie beide auf seine Passion antworteten, das, was man »la vie moderne« nenne, zu analysieren, und diese zu sezieren »comme un biologiste«, um die »tendances profondes«²⁷⁹ zu entdecken. Die Zerlegung als ein Sezieren in Bildern sollte dabei tiefere Einsichten in die zeitgenössischen Lebensbedingungen liefern. Entsprechend versucht die als Forschungsinstrument eingesetzte Kamera in *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, ähnlich einem Mikroskop, sich dem Untersuchungsobjekt durch Fokussieren und Vergrößern anzunähern.²⁸⁰ Erkenntnis wird so im Wechsel zwischen subjektiver und objektiver Anschauung gesucht. Dies geschieht analog zum ständigen Wechsel zwischen Detailansicht und Distanznahme als Übersicht, zwischen Fokussieren und Herauszoomen und im Hin und Her zwischen Mikro- und Makro-Ebene in Anlehnung an das ausgeweitete Wahrnehmungsspektrum von Mikroskop und Fernrohr. Das Spektrum an Einstellungsgrößen schafft letztlich ein Nähe- und Distanzverhältnis zum Anschauungsobjekt, das als pure Oberfläche präsentiert wird. Ähnlich verhält es sich mit der Zeitlichkeit, wie es André Akoun formuliert: »La temporalité de l'œuvre procède du même principe. On n'a pas affaire à une durée mais à une surface temporelle. Il n'y a pas de développement mais mise en place d'un tout dont les diverses parties coexistent. Le film reste fidèle à sa nature qui est d'être un objet de regard.«²⁸¹

Das Zusammenfallen von Realität und Bild ist in der Person von Marina Vlady, in ihrer Rolle als Schauspielerin und in der als Figur Juliette Janson verkörpert. Kostüm und Maske bleiben sich in den zwei Einstellungen des Prologs gleich, doch im selben *décor* hat eine Verschiebung der Kadrierung stattgefunden. An was sich die Rekadrierung und der veränderte Text der so differenzierten Figuren orientiert, wozu das Durchbre-

277 Ebd.

278 Im Film gibt er sich erneut als forschender Biologe: Godard 1984 [1971], S. 43.

279 Godard 1966a, S. 53.

280 Siehe dazu schon Félix Poli, »Mikroskop und Kinematographie« [1909], in: Tröhler / Schweinitz 2016, S. 60–65.

281 Vgl. Akoun 1967, S. 2.

chen der *Vierten Wand* über die direkte Ansprache der Zuschauer:innen zählt, inszeniert Godard als performativen Akt: Die Schauspieler:innen zitiert »père Brecht«. Dieser forderte, wie besprochen, dass Schauspieler:innen zitieren müssen, um kritische Distanz zu wahren, die sich im Verfremdungseffekt (v-Effekt) ausdrückt: »Um den v-Effekt zu setzen, muss der Schauspieler die *restlose Verwandlung* in die Bühnenfigur aufgeben. Er zeigt die Figur, er zitiert den Text, er wiederholt einen wirklichen Vorgang.«²⁸²

Das »père Brecht«-Zitat gibt Vlady als diskursive Figur vermittelt wieder, indem sie, wie bereits beschrieben, wiederum direkt Godard zitiert, der ihr durch den Knopf im Ohr die Textzeilen unmittelbar durchgab.²⁸³ Hier offenbart sich gemäß Gerhard Kebbel Godards didaktischer Zug, wie er bei Brecht bereits angelegt ist:

»Das Zitieren des Textes durch den Schauspieler: über diese Formulierung aus dem *Vierten Nachtrag zur Theorie des ›Messingkaufs‹* (1940) lässt sich die Verfremdung als eine ironische Form der Medientransposition verstehen. Denn in ihrer Umsetzung auf der Bühne bedingt die doppelte Perspektive nicht nur ein Zitieren des Textes, sondern auch ein Zitieren des Zitierens. Die Transposition des Mediums Schrift in das Medium Theater beinhaltet die Transposition dieser Transposition in das Medium v-Effekt.«²⁸⁴

Deux ou trois choses que je sais d'elle ist geprägt von Brüchen und damit dem Aufbrechen der *Vierten Wand*, um den Zuschauer:innen das Sehen eines Films vor Augen zu führen, was gleichzeitig die »absence d'appel à la complicité psychologique du spectateur«²⁸⁵ zur Folge hat. Vielmehr stellt Godard Fragen an das Medium Film und dessen Bezug zur Realität aus. Was Elisabeth Büttner für Godards Videophase festmacht, wird bereits mit *Masculin féminin. Quinze faits précis* (FR/SE 1966) initiiert und mit *Deux ou trois choses que je sais d'elle* erstmals durchexerziert: »Godards Notwendigkeit, die (Produktions-)Realität der gängigen und auch seiner bisherigen Arbeitsbedingungen als Filmregisseur in ihren Grundfesten zu befragen.«²⁸⁶ In *Deux ou trois choses que je sais d'elle* handelt es sich um eine film-soziologische Untersuchung, indem seine Studie über die französische Gesellschaft gleichzeitig eine Untersuchung der Produktionsbedingungen des filmischen Mediums darstellt. Godards Kom-

282 Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke in acht Bänden*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1967, Bd. XVI, S. 655, zit. nach: Gerhard Kebbel, *Geschichtengeneratoren. Lektüren zur Poetik des Historischen Romans*, De Gruyter, 2017, S. 70.

283 Notabene wird hier mit der nochmaligen Wiederholung des Brecht-Zitats dieses abermals vermittelt.

284 Kebbel 2017, S. 70.

285 Akoun 1967, S. 1.

286 Büttner 1999, S. 51.

mentarstimme, die den Zuschauer:innen suggeriert, dass der gerade zu sehende Film noch im Entstehungsprozess sei, verschränkt den filmisch reflektierten Umbruch der *région parisienne* mit Godards Umdenken in Bezug auf sein filmisches Selbstverständnis. Die Grundhaltung des »faire politiquement du cinéma politique«²⁸⁷ der Groupe Dziga Vertov fußt somit bereits in den »films-enquêtes«,²⁸⁸ findet sich aber auch schon in den »brechtschen« Filmen wie *Les Carabiniers* (FR 1963) und wird gefolgt von den »films-écoles« *La Chinoise* (FR 1967) und *Le Gai Savoir* (FR 1968).²⁸⁹ Bild, Film und Kino werden von Godard einer stetigen kritischen Befragung unterzogen:

»Die potentielle Macht und Allgegenwart des Bildes steht für Godard außer Frage. Die Realität und ihr Bild lassen sich nicht gegeneinander ausspielen, sie sind nicht auseinanderzuidividieren. Als Aufgabe der Filmemacher umreißt Godard, dem mißdeuteten, fehlgeorteten oder dem bewusst verschleierte Vermögen der gängigen medialen Bilder in ihren Arbeiten zu antworten, den Aufbruch zu einer Befreiung des Bildes zu wagen.«²⁹⁰

Die Konklusion »Je ne sais pas exactement« bei der Bezeichnung von Marinas und Juliettes Haarfarbe demonstriert, dass Godard nicht ein dialektisches Verhältnis zwischen Realität und Bild ausmacht. Deshalb geht das Ins-Verhältnis-Setzen nie in einer Synthese auf.²⁹¹ Ebenso wenig handelt es sich um eine bloße, assoziative Verknüpfung von Bildern, sondern um eine Differenzierung, wie es Gilles Deleuze treffend formuliert:

»Ist ein Bild gegeben, dann kommt es darauf an, ein anders Bild zu wählen, das einen Zwischenraum *zwischen* beiden bewirkt. Es handelt sich hier nicht um eine Operation der Verknüpfung, sondern, wie die Mathematiker sagen, der Differenzierung oder, wie die Physiker sagen, der Disparation: zu einem gegebenen Potential muß man ein anders, aber nicht irgendei-

287 Jean-Luc Godard [im Namen der Groupe Dziga Vertov], »Le Groupe ›Dziga Vertov« [Interview mit Godard von Marcel Martin], in: *Cinéma*, 70, 151 (Dez. 1970), zit. nach: JLG/JLG 1985, S. 342–350, hier S. 342. Siehe auch Jacques Bontemps, Jean-Louis Comolli, Michel Delahaye, Jean Narboni, »Lutter sur deux fronts, Conversation avec Jean-Luc Godard«, in: *Cahiers du cinéma*, 194 (Okt. 1967), S. 12–27, S. 66–70.

288 Baecque 2010, S. 460.

289 Ebd. Baecque bezeichnet *La Chinoise* von 1967 als »film symptôme«, da 1968 die real wirklichen Studentenunruhen folgten. Ebd., S. 355.

290 Büttner 1999, S. 77.

291 Vgl. Georges Didi-Huberman, der sich in mehreren seiner Schriften eingehend mit Godards *Histoire(s) du cinéma* (CH/FR 1988–1998) auseinandergesetzt hat: »Es gibt hier also keine Synthese oder ›Fusion‹ der Bilder – nicht einmal im Fall der Überblendung, die in *Histoire(s) du cinéma* zum Einsatz kommen.« Didi-Huberman 2007, S. 197.

nes wählen, und zwar derart, daß sich eine Potential-Differenz zwischen beiden herstellt, die Produzent eines dritten oder von etwas Neuem ist.«²⁹²

Deleuze bemerkt dazu weiter: »Die Kraft Godards besteht nicht nur darin, diese Konstruktionsmethode in seinem sämtlichen Werk anzuwenden (Konstruktivismus), sondern daraus eine Methode zu machen, die der Film zur gleichen Zeit in Frage stellen und anwenden muß.«²⁹³ Jean-Luc Godard wandte diese in *Deux ou trois choses que je sais d'elle* auf der produktionsästhetischen Ebene an, ebenso wie im dadurch vollzogenen, medial vermittelten Versuch, die politischen und ökonomischen Strukturen der städtebaulichen Planung kritisch zu durchleuchten. Godards verwendete Verfahren, die sich jenen der städtebaulichen Planung und des architektonischen Entwurfs annähern, sind nachfolgend Thema.

292 Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild, Kino 2*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997, S. 234. Vgl. dazu auch Büttner 1999, S. 62.

293 Deleuze 1997 [1985], S. 233f.

RÉCEPTIONS

Godards kinematografischer Beitrag zu Städtebau- und Architekturkritik

»Pour la première fois une architecture nouvelle, qui à chaque époque antérieure était réservée à la satisfaction des classes dominantes, se trouve directement destinée *aux pauvres*. La misère formelle et l'extension gigantesque de cette nouvelle expérience d'habitat proviennent ensemble de son caractère *de masse*, qui est impliqué à la fois par sa destination et par les conditions modernes de construction. La *décision autoritaire*, qui aménage abstraitement le territoire en territoire de l'abstraction, est évidemment au centre de ces conditions modernes de construction. La même architecture apparaît partout où commence l'industrialisation [...].«²⁹⁴

Guy Debord (1967)

Entsprechend der architektur- und städtebauhistorischen Kontextualisierung im vorigen Kapitel scheint sich Godards im *off*-Kommentar formulierte Anklage des Präfekten Paul Delouvriers vor dem sichtbaren Hintergrund eines *grand ensemble* asynchron zu verhalten: So sollte doch der unter der Ägide von Delouvrier erarbeitete Richtplan *schéma directeur d'aménagement et de l'urbanisme de la région parisienne* (SDAURP) mit den *villes nouvelles* die notwendige Antwort auf die problematischen Wohnbedingungen in Großwohnsiedlungen liefern. Godards Zusammenschau von exemplarischem *grand ensemble* und der damals aktuellen wie der geplanten Umgestaltung der *région parisienne* setzte indes exakt am kritischen Knackpunkt der französischen Planung in der Nachkriegszeit an: Indem der zentralistische und technokratische Modernisierungsprozess auf die Stadtplanung fokussierte, drifteten in Frankreich stärker als in anderen europäischen Ländern Städtebau und Architektur mehr und mehr auseinander. Unter dem Druck der Wohnkrise wurde die Architektur auf Wohneinheiten, Quadratmeter und technische Lösungen reduziert und setzte sich vom historisch gewachsenen gebauten Kontext ab. Dies geschah in Stadtquartieren genauso wie in Vorstadtgemeinden.²⁹⁵ Entsprechend steht der von Bruno Vayssière geprägte Begriff

²⁹⁴ Guy Debord, *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992 [1967], S. 105f.

²⁹⁵ In vielen französischen Städten wurden die vom Krieg zerstörten Gebiete als *terrains vagues* aufgefasst, was erlaubte, die Parzellen, Straßen und Plätze neu zu definieren.

hard French für dieses Modernisierungsprogramm, das sich während den *Trente Glorieuses*²⁹⁶ durch »reconstruction« und »déconstruction« definierte²⁹⁷ – das dialektische Verhältnis, das Godard in *Deux ou trois choses que je sais d'elle* vor Augen führt. Als »faire ville à part«²⁹⁸ beschreibt Marcel Cornu diesen Prozess einer Architekturproduktion, die sich mit den *grands ensembles* zunehmend von der existierenden städtebaulichen Logik und Struktur abhob:

»Au mitant des années cinquante, apparurent d'étranges formes urbaines. Des immeubles d'habitation de plus en plus longs ou de plus en plus hauts, assemblés en blocs qui ne s'intégraient pas aux villes existantes. Ces blocs s'en différençaient ostensiblement et parfois, comme systématiquement, s'en isolaient. Ils semblaient faire ville à part. Surtout, ils ne ressemblaient pas à ce qu'on avait l'habitude d'appeler ville. Et leur architecture aussi, qui étaient tellement déroutante ! On les a nommés ›grands ensembles‹.«²⁹⁹

Tom Avermaete erkennt eine Art Steigerungsbewegung, die schließlich mit den *villes nouvelles* die größte Diskrepanz zwischen Architektur und Stadtplanung darstellt:

»Hence, the post-war history of many French cities reads as the story of the increasing independency of the architectural and the urban realm: first the removal of architecture from the framework of the existing historical city (1950–1956), subsequently from the banlieue under the heading of Grand ensemble (1960) and finally the complete liberation of architecture by the Ville Nouvelle (1965).«³⁰⁰

In den 1950ern und 60ern gehörten der Soziologe Henri Lefebvre (1901–1991) und der Ethnologe und Soziologe Paul-Henry Chombart de Lauwe (1913–1998) zu den bedeutendsten Sozialwissenschaftler:innen, die das Problemfeld des Wohnens, der Stadt und ihrer Planung erforschten.³⁰¹ Zahlreiche Publikationen zeugen von dieser »ethnologie sociale«³⁰² wie

Vgl. Tom Avermaete, »Urban Modernization and Vanishing Architectural Dimensions«, in: Avermaete 2005, S. 198–202, hier S. 199.

296 Damit bezeichnet werden die ökonomischen Boomjahre von der französischen Befreiung 1944 bis zur Ölkrise 1973. Siehe dazu Fourastié 1979.

297 Siehe Vayssière 1988.

298 Marcel Cornu, »Loger la force de travail«, in: Ders., *Libérer la ville*, Paris, Casterman, 1977, S. 60.

299 Ebd.

300 Avermaete 2005, S. 202.

301 Für eine Übersicht vgl. Lukasz Stanek, »Who Needs ›Needs‹? French Post-War Architecture and Its Critics«, in: Swenarton u. a. 2015, S. 113–130.

302 Zu Chombart de Lauwe siehe bspw. Paul-Henry Chombart de Lauwe, S. Antoine, L. Couvreur u. J. Gauthier, *Paris et l'agglomération parisienne*, Bd. 1, *L'espace social dans une grande cité*, Paris, Presses universitaires de France, 1952; Ders. u. Le Groupe d'Ethnologie Sociale, Bd. 1, *Sciences humaines et conception de l'habitation*, Paris, Centre National

auch die Anerkennung der Forscher bei der Architektur-Avantgarde. Sie lud Chombart de Lauwe und Lefebvre in den 1960ern wiederholt ein, aktiv an den Debatten im Bereich Architektur und Stadtplanung teilzunehmen. Zahlreiche ihrer Artikel sind in der Architekturfachpresse erschienen. Chombart de Lauwe ist zudem regelmäßig für Expertisen im Fernsehen in Erscheinung getreten.³⁰³ Beide Soziologen fassten die historisch gewachsene Stadt als *tissu urbain* auf, das sich durch die Ermöglichung und Reproduktion des sozialen und kulturellen Lebens der Stadt konstituiert.³⁰⁴ Godards in *Deux ou trois choses que je sais d'elle* zutage tretende Kritik am gleichsam zerstörerischen Städtebau – im buchstäblichen und übertragenen Sinne – und spezifischer an den *grands ensembles* ist letztlich deckungsgleich mit Henri Lefebvres Standpunkt, den dieser 1960 in seinen *Notes sur la ville nouvelle* geäußert hat: In den *grands ensembles* erkennt Lefebvre typische Produkte des staatlich propagierten Kapitalismus und einer technokratischen Elite, die sich auf Messdaten stützt, statt sich mit dem Alltagsleben der breiten Bevölkerung auseinanderzusetzen.³⁰⁵ Über sein Fallbeispiel in der südwestfranzösischen Planstadt Mourenx schreibt er mit abschließender Anspielung auf Le Corbusier:

»Les immeubles paraissent bien conçus et bien construits; on sait qu'ils offrent aux habitants – au moindre coût, paraît-il – des salles de bains ou des salles d'eau, des séchoirs, des pièces bien éclairées où les gens peuvent installer leur poste de radio et leur télévision et de chez eux contempler le monde... Le capitalisme d'Etat chez nous, ne fait pas mal les choses. Techniciens et technocrates ne manquent pas de bonne volonté, encore que cette volonté soit impérieuse. On ne voit pas très bien en quoi et comment le socialisme d'Etat ferait autrement et mieux. Pourtant, chaque fois, je m'effraie devant ces ›machines à habiter‹.«³⁰⁶

de la Recherche Scientifique, 1959; Dies., *Famille et Habitation*, Bd. 2, *Un Essai d'observation expérimentale*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1960. Ders., »L'avenir de Paris, les problèmes humains«, in: *L'Esprit*, 52, 331 (Okt. 1965), S. 546–565. Zu Lefebvre siehe bspw. Henri Lefebvre, »Les Nouveaux ensembles urbains (Un cas concret: Lacq-Mourenx et les problèmes urbains de la nouvelle classe ouvrière)«, in: *Revue française de sociologie*, 1, 2 (April–Juni 1960), S. 186–201; Ders., *Introduction à la modernité*, Paris, Minuit, 1962; Ders., »Notes sur la ville nouvelle (avril 1960)«, in: Lefebvre 1962, S. 121–130; Ders., »L'Urbanisme d'aujourd'hui«, in: *Cahiers du Centre d'Études Socialistes*, 72–73 (Sept.–Okt. 1967); Łukasz Stanek, *Henri Lefebvre on Space. Architecture, Urban Research, and the Production of Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011.

303 Siehe Marie-Françoise Levy, »Paul-Henry Chombart de Lauwe, un sociologue à la télévision, 1957–1960«, in: *Espaces et sociétés*, 103 (2000), S. 85–95.

304 Vgl. Tom Avermaete, »Ethnologie sociale, Criticism, Perspectives and Alternatives«, in: Avermaete 2005, S. 202–206.

305 Vgl. Lefebvre 1962 [1960], S. 121–130.

306 Ebd., S. 123.

Deux ou trois choses que je sais d'elle präsentiert neben Godards oft sehr pointierten geflüsterten Diffamierung Delouvriers eine erstaunlich subtile und vielschichtige visuelle Perspektive auf den zeitgenössischen französischen Architektur- und Städtebaudiskurs. Die diversen Anknüpfungspunkte zur damaligen Kritik in (Fach-)Presse, Soziologie und Fernsehen demonstrieren, dass Godard mit den Debatten wohlvertraut war. Der Ansatz seines Films, Städtebau und Staatspolitik als Ganzheit zu verstehen, indem sich im Städtebau die Staatspolitik repräsentiert, erweist sich als konsequent. So wurde denn auch dem *urbanisme* während den *Trente Glorieuses* eine Hauptrolle im Modernisierungsprozess Frankreichs zugewiesen.³⁰⁷ Die Wohneinheit bildete dabei den finalen Schritt in der nationalen Planungspolitik und das wesentliche Bindeglied zwischen den verschiedenen Planungsmaßstäben, so Tom Avermaete: »Architectural design was given the task to mediate between the human scale and the large scale of infrastructure and technology proper to the modernization project.«³⁰⁸ Entsprechend verschränkt das »elle« in *Deux ou trois choses que je sais d'elle* die Perspektive auf eine exemplarische Bewohnerin eines *grand ensemble* mit der auf die *région parisienne*. Weiter vereint »elle« die Kontinuität der Rekonstruktion und Umgestaltung der *région parisienne* sowie deren Kritik anhand empirischer Studien und Reportagen.

Im Folgenden beleuchte ich in den drei Maßstäben Stadt(-Region), Wohnsiedlung sowie Mensch drei Hauptmomente dieser Kritik, und wie diese sich bei Godard und im zeitgenössischen Diskurs darstellten. Ich arbeite heraus, wie Godard mit *Deux ou trois choses que je sais d'elle* und in der Nachfolge mit *Numéro deux* (FR 1975, zusammen mit Anne-Marie Miéville) seine Erforschung durchführte. Diese ist mit der realwirklichen, planerischen und medial verhandelten Situation und Diskussion vielfältig verknüpft, was sich in der Mehrdeutigkeit von französischen Begriffen manifestiert. Ich zeige auf, wie sich Godard in *Deux ou trois choses que je sais d'elle* via Einstellungen – französisch »plans« – kritisch zu den städtebaulichen und wohnpolitischen Planungszielen und deren planmäßiger Vermittlung verhält. Des Weiteren lege ich dar, wie Godard über die Kadrierung – französisch »cadre« – und ihrer Spezialform des 360°-Schwenks, als quasi die maximal mögliche filmische Kadrierung, die Wohnverhältnisse beziehungsweise den Diskurs um ein würdiges »cadre de vie« der Bewohnenden von *grands ensembles* reflektiert. Dabei wird die enge Verknüpfung von »plan« und »cadre« deutlich. Seine kritische Untersuchung vollzog Godard, als die *villes nouvelles* unter dem Stadtpräfekten Paul Delouvrier bereits als Alternative zu den Großwohn-

307 Vgl. Tom Avermaete, »French Modernization«, in: Avermaete 2005, S. 110f., hier S. 111.

308 Tom Avermaete, »The Dwelling as Closing Term of Economic and Social Planning«, in: Ebd., S. 115–118, hier S. 115.

siedlungen geplant wurden, wo Missstände bald nach deren erster Realisierung verbreitet waren. Abschließend gehe ich auf *Numéro deux* und das Projekt La Villeneuve in Grenoble ein, wo Godard und seine Partnerin Miéville in den 1970ern lebten und arbeiteten.

PLAN(S)

*Urbanisme versus Architecture*³⁰⁹

In der französischen Sprache wird das Nomen »plan« einerseits gleichbedeutend wie im Deutschen verwendet: Der Begriff bezeichnet in diesem Sinne eine Fläche wie eine flache Ober- oder Arbeitsfläche; Landkarten, Stadt-, Master- und Situationspläne; Grundriss-, Aufriss- und Konstruktionszeichnungen; Projekt- und Arbeitspläne; kleinere Vorhaben wie das private Abendprogramm und auch größere wie Wirtschafts- und Finanzpläne. Andererseits wird »plan« im französischen Sprachgebrauch für die Situierung eines Menschen, Objekts oder Geschehens hinsichtlich der Raumentiefe verwendet und dies gestaffelt beziehungsweise nummerisch, etwa wenn im Theater ein Geschehen im Vordergrund (»premier plan«) oder dahinter (»second plan« et cetera) passiert. Ähnlich verhält es sich mit der Bezeichnung der Bildgründe in Malerei, Fotografie oder Film; auch hier steht »premier plan« für den Vordergrund. Im metaphorischen Sinne werden mit der Nummerierung ebenfalls Prioritäten geschildert; so bezeichnet »au premier plan de« die erste Priorität in einer Angelegenheit. Weiter steht »plan« auch für eine jeweilige Ansicht in der Fotografie und im Bereich Film schließlich für die Einstellung als kleinste Einheit sowie spezifischer für die filmischen Einstellungsgrößen mit beispielsweise »gros plan« für die Großaufnahme.³¹⁰

Unangemessene Maßstäbe

Die Einstellungen in *Deux ou trois choses que je sais d'elle* zeigen weder Grundriss- noch Stadtpläne. Dennoch, so die These, vermag Godard über die *mise en image* zu demonstrieren, dass durch die kleinen Maßstäbe der Masterpläne für die *région parisienne* und das Pariser Becken nicht darauf abgezielt wurde, den 1:1-Maßstab, ergo das realwirkliche *décor*, einer

³⁰⁹ Teilaspekte dieses Kapitels wurden bereits publiziert: Jacqueline Maurer, »Questions d'échelle et de justesse entre cinéma, architecture et urbanisme. *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967) de Jean-Luc Godard et le débat des »grands ensembles«, übers. aus dem Deutschen von Clara Pacquet, in: *Images secondes* (Feb. 2020), <http://imagessecondes.fr/index.php/2020/02/21/deux-ou-trois-choses-que-je-sais-delle-et-le-debat-des-grands-ensembles/>.

³¹⁰ Vgl. Eintrag »plan«, in: *Le Grand Robert*, Bd. 5, 2001, S. 751–754.

für das Wohl der Bevölkerung so nötigen Sanierung der *grands ensembles* zu unterziehen. Vielmehr standen regionale und nationale Wirtschaftsinteressen im Vordergrund. Durch den filmischen Einsatz der visuellen Assoziation, der Montage, des Zooms und des Schwenks bezieht Godard auf poetische Weise kritisch Stellung gegenüber der französischen Stadtplanungspolitik. Zu dieser Erkenntnis führt erst die Zusammenschau von spezifischen Einstellungsfolgen und ihrer städteplanerischen und damit verbundenen diskursiven Kontextualisierung.

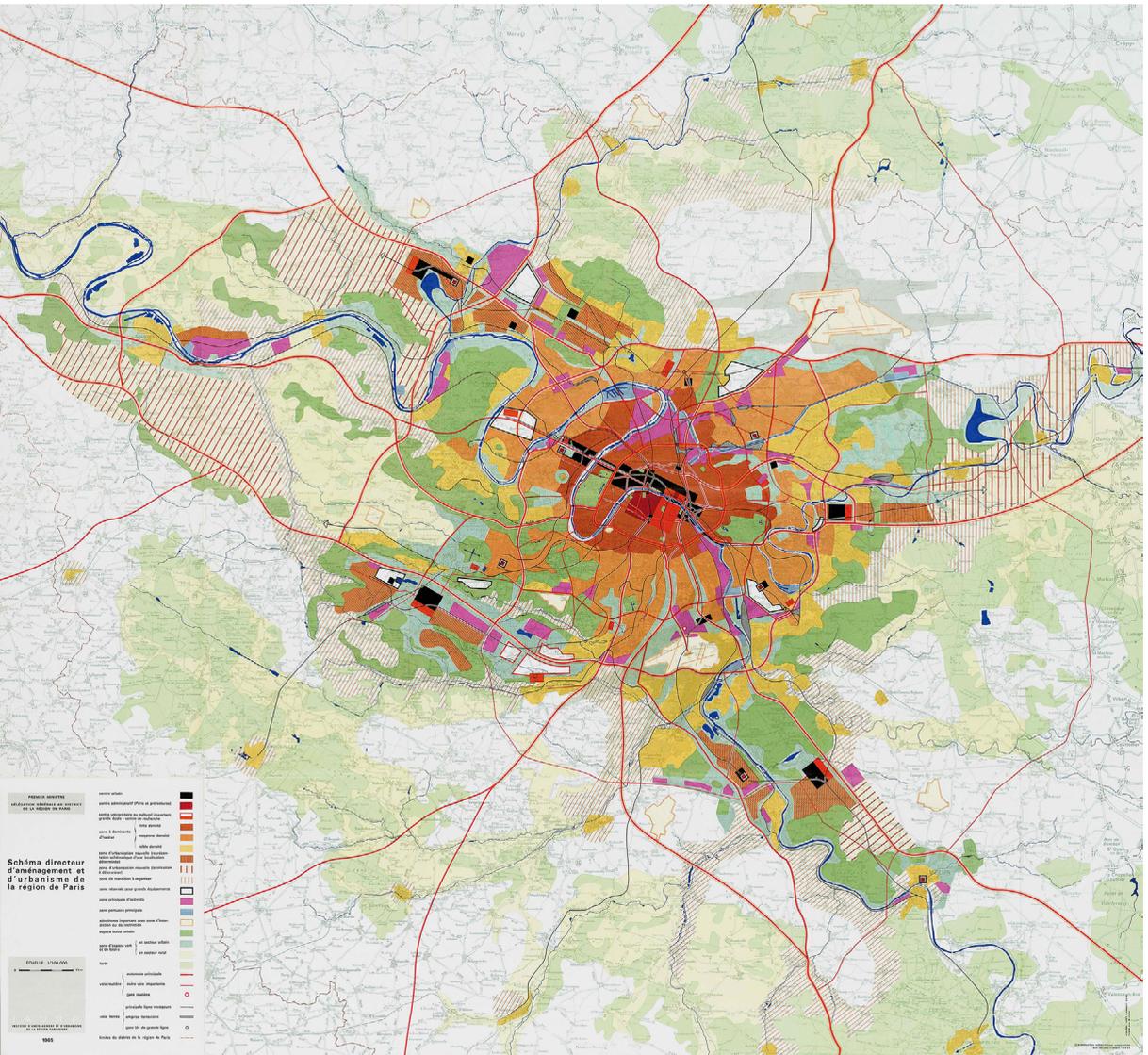
Insofern das *schéma directeur d'aménagement et de l'urbanisme de la région parisienne* (SDAURP) als Planungsinstrument in seiner prospektiven Plan-Visualisierung mit bestehendem Planmaterial wie Landkarten und Stadtplänen arbeitete, ist eine Kontextualisierung – mit zu Deutsch Karten und auf Englisch *maps* – geboten.³¹¹ Sie ordnen und strukturieren den bestehenden und geplanten Raum, jedoch nie objektiv. Entsprechend argumentiert der Geograf, Kartograf und Kartenhistoriker John Brian Harley in seinem Artikel *Maps, Knowledge, and Power*, dass Karten als Klasse rhetorischer Bilder wie jede andere diskursive Form an Regeln gebunden sind, die über Codes und Arten von sozialer Produktion, Austausch und Verwendung wachen. Karten sind daher nie wertefrei; sie sind nicht nur eine sozial konstruierte Wissensform, sondern wurden auch frühzeitig zur politischen Machtausübung entwickelt.³¹²

»Maps are never value-free images; except in the narrowest Euclidean sense they are not in themselves either true or false. Both in the selectivity of their content and in their signs and styles of representation maps are a way of conceiving, articulating, and structuring the human world which is biased towards, promoted by, and exerts influence upon particular sets of social relations. By accepting such premises, it becomes easier to see how appropriate they are to manipulation by the powerful in society.«³¹³

311 Im Französischen existiert in diesem Wortfeld ebenfalls der synonym mit »plan« verwendete Begriff »carte«, mit dem Michel de Certeau argumentiert. Er macht dabei zwei nachvollziehbare Logiken des Raums aus. Die eine Raumlogik entspricht den »cartes«, die er dem »[S]ehen« zuschreibt, dem »Erkennen einer Ordnung der Orte«, der »totalisierenden Planierung der Beobachtung«. Demgegenüber steht die »tour«, die er dem »[G]ehen« zuordnet und die »raumbildende Handlung« vollzieht, insofern sie ein Narrativ beziehungsweise eine »diskursive Reihe von Handlungen« erzeugt. Michel de Certeau, »Wegstrecken und Karten«, in: Ders., *Kunst des Handelns*, Berlin, Merve Verlag, 1988, S. 220–226, hier S. 220–222. Vgl. dazu auch Henry Keazor, »Charting the Criminal: Maps as Devices of Orientation and Control in Fritz Lang's *M* (1931) and Francesco Rosi's *Le mani sulla città* (1963)«, in: Penz/Koeck 2017, S. 65–78, hier S. 74.

312 John Brian Harley, »Maps, Knowledge, and Power«, in: Denis Cosgrove u. Stephen Daniels, *The Iconography of Landscape. Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments*, New York, Cambridge University Press, 1988, S. 279.

313 Ebd., S. 278.

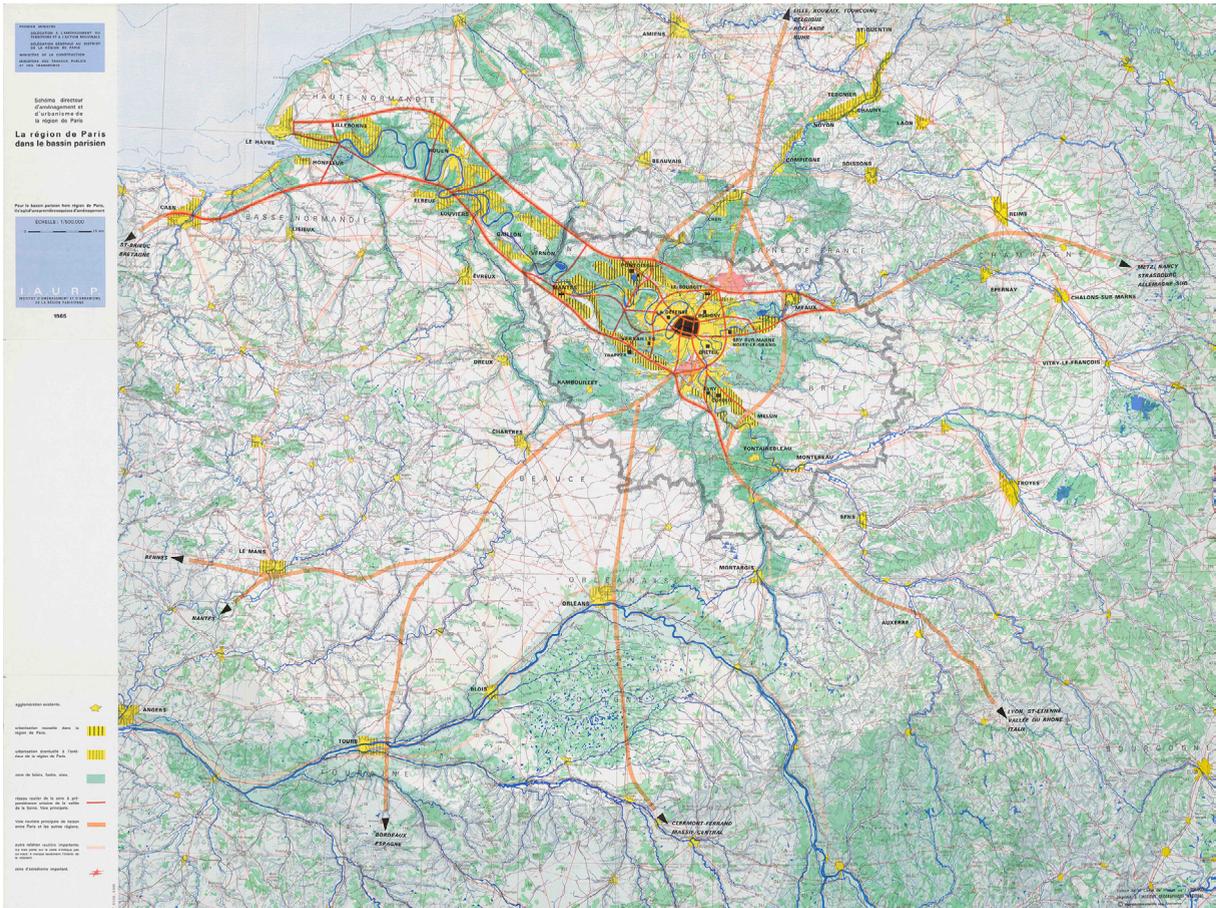


[ABB. 28] *Schéma directeur d'aménagement et de l'urbanisme de la région parisienne* (1965). Maßstab: 1 : 100 000.

Vom SDAURP, dessen Forschung und Programm erfuhren die Öffentlichkeit und Fachkreise durch Buchpublikationen,³¹⁴ die *Cahiers de l'Institut d'aménagement et d'urbanisme de la région parisienne*, Zeitungs- und (Fach-) Zeitschriftenartikel, Konferenzen sowie Fernsehsendungen.³¹⁵ Visualisiert wurde das SDAURP durch die genannten zwei Masterpläne: Der erste Plan präsentierte die Zonenplanung für Paris und die nahe *banlieue* im Maßstab von 1 : 100 000 [ABB. 28]. Der zweite Plan im Maßstab 1 : 500 000

314 Der 1965 publizierte Buchband für die Öffentlichkeit beinhaltet die zwei Pläne. Der entsprechende Studienband wurde begleitet von drei Bänden mit »Avis et rapport« von mehr als 100 konsultierten Expert:innen, darunter Soziolog:innen, Ökonom:innen, Architekturhistoriker:innen oder Gemeindepräsident:innen. Premier Ministre, *Délégation générale au district de la région de Paris*, 1965; vgl. SDAURP 1966.

315 Siehe bspw. *Paris hors les murs, 60 millions de Français*, ORTF, 29.05.1966, worin De-louvier das SDAURP im Fernsehen präsentierte.



[ABB. 29] kontextualisierte die *région parisienne* im Pariser Becken, dessen städtebauliche Entwicklung versuchsweise vorgeschlagen wurde.

Der kleine Maßstab beider Pläne macht, wie eben erwähnt, deutlich, dass dieser keine Voraussetzungen für architektonische Maßnahmen schuf. Dies steht entgegen der in der Einführung des SDAURP emphatisch geäußerten Zielsetzung: »L'urbanisme doit créer le cadre et les conditions d'une meilleure architecture. [...] [L]a prise de conscience qu'il existe un devoir de ›construire beau‹ devient une exigence collective.«³¹⁶ Der erste Plan fasste als Zonenplan das ›grand ensemble‹ der *région parisienne* zusammen. Mit dem Plan im kleineren Maßstab standen offenkundig wirtschaftliche Interessen im Vordergrund, indem das Seine-tal die Hauptstadt als politisches und wirtschaftliches Zentrum mit der Hafenstadt Le Havre als Tor zum globalen Markt verknüpfte. Das SDAURP zielte also auf eine globale Planung ab, legte das Konzept der *villes nouvelles* als neue Zielvorgabe vor, ohne konkrete Grundlagen für die architektonische und städtebauliche Überprüfung der bestehenden *grands*

[ABB. 29] Schéma directeur d'aménagement et de l'urbanisme de la région parisienne (1965). Maßstab: 1 : 500 000.

316 SDAURP 1966, Bd. 1, S. 26–27.

ensembles zu schaffen. Die im selben Jahr der Filmproduktion von *Deux ou trois choses que je sais d'elle* publizierte, offizielle Kritik hinsichtlich der Bedingungen im Wohnungsbau fokussierte denn auch auf die unverhältnismäßigen Planmaßstäbe. Kritiker:innen bemängelten, dass der Bezug zwischen Masterplan und Lösungen für den Wohnungsbau schwach sei in Anbetracht der Tatsache, dass die Pariser Vororte eines der besten Beispiele für urbanes Chaos seien, es weiter an Wohnungen und Komfort mangle, und die Mietpreise zu hoch seien.³¹⁷ Weiter forderten die kritischen Stimmen, dass Diversifikation wesentlich sei und dass die Qualität der urbanen Landschaft von Harmonie abhängt.³¹⁸ Denn: »Le décor qui entoure notre vie quotidienne a une influence considérable sur notre comportement.«³¹⁹ Oder wie in *Deux ou trois choses que je sais d'elle* der Schriftsteller auf die von der jungen Dame gestellte Frage »La poésie forme, ou bien est-ce qu'elle décore seulement?« lapidar antwortet: »Tout ce qui décore la vie est formation.«³²⁰

Die Problematik der vom Staat vorgeschlagenen, bezüglich konkreter städtebaulicher und architektonischer Planung zu abstrakten Masterpläne wurde in einem architekturkritischen Artikel – der fast gleichzeitig mit dem Film veröffentlicht wurde – so formuliert: »Le Plan Masse est devenu un stade d'étude et une étape administrative parce qu'il apporte une concrétisation visuelle d'un projet, mais sous un aspect plein d'illusion.«³²¹

Plan und cadrage

In einer frühen Sequenz des Films **[ABB. 30]** scheint sich Godard genau mit diesem Zielkonflikt über die Verschränkung von planerischer Fiktion und realwirklicher Dokumentation zu beschäftigen.³²²

Nach dem Textinsert »idées« führt die Sequenz die Morgenszene in der Art eines ausgedehnten *establishing shots* ein. Die nächste Einstellung wechselt zu einem unscharfen, farbigen Bild, das die ganze Bildfläche

317 Siehe SDAURP 1966, Bd. 2, 3.1 u. 3.2.

318 Vgl. SDAURP 1966, Bd. 3.2, S. 32.

319 Ebd., S. 290.

320 Godard 1984 [1971], S. 91.

321 P. Parat, Ch. H. Arguillère, »Habitat social, tendances, verrous, propositions«, in: *L'Architecture d'aujourd'hui*, 38, 130 (Feb. – März 1967), S. 3–11, hier S. 11.

322 Zum wiederholten Erscheinen von Plänen in Godard-Filmen siehe Roland-François Lack, »The Cine-Tourist's Map of New Wave Paris«, in: Penz/Koeck 2017, S. 95–111; Ders., »The Map and the Territory«, in: *Sight and Sound*, 26, 3 (März 2016), S. 60; Ders., *The Cine-Tourist* [Webseite], [↗ https://www.thecinestourist.net/](https://www.thecinestourist.net/). Zu Karten, Kartografie und Kino haben u. a. Teresa Castro und Tom Conley langjährig geforscht, siehe insbesondere Teresa Castro, »Les Cartes vues à travers le cinéma«, in: *textimage, revue d'étude du dialogue texte-image*, 2 (Sommer 2008), S. 1–17; Tom Conley, *Cartographic Cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2006; Ders., »Du cinéma à la carte«, in: *Cinemas: Revue d'études cinématographiques*, 10, 2/3 (Frühling 2000), S. 65–84.

einnimmt. Die Kamera fokussiert, bis wir erkennen, dass es sich um das *close up* einer Fotografie eines Blumenstraußes im Hochformat handelt. Es ist horizontal kadriert entsprechend dem extremen Techniscope-Breitbildformat. Die Kamera beginnt herauszuzoomen und zeigt, dass das Blumenstraußfoto im Postkartenformat mit einigem Abstand neben einem ebensolchen auf einer Grasfläche platziert ist. Während dieser beiden Einstellungen macht Godard in seinem *off*-Kommentar die politischen und ökonomischen Bestrebungen des Staates für die problematische städtebauliche Entwicklung in der *région parisienne* verantwortlich:

«Il est sûr que l'aménagement de la Région parisienne va permettre au gouvernement de poursuivre plus facilement sa politique de classe et au grand monopole d'en orienter et d'en organiser l'économie, sans trop tenir compte des besoins et de l'aspiration à une vie meilleure de ses huit millions d'habitants.»³²³

Die beiden Postkarten mit den wohlkomponierten Blumensträußen könnten hier in der Kombination von Bildmontage und Kommentartext einen kritischen Verweis auf die zweidimensionalen Pläne und die damit visualisierte ganzheitliche Vision der *villes nouvelles* darstellen. Bestärkt wird diese Interpretation durch die vorherige Szene, in der Juliette, die metaphorisch für die *région parisienne* steht, ein geblühtes Kleid trägt. Die erste Strauß-Ansicht aus nächster Nähe stünde dann für den Plan im Maßstab 1 : 100 000 und dessen Zonierung einer durchkomponierten *région parisienne*. Die vertikale *zoom out*-Bewegung, die eine weitere Postkarte mit Blumenstrauß-Motiv ins Bildfeld bringt, würde entsprechend auf den Plan in kleinerem Maßstab verweisen und auf die schematische Multiplikation der *villes nouvelles*. Die Kameraführung vermag hier weiter auf das Oszillieren zwischen Ganzheit und Fragment verweisen, das Großaufnahmen und Planmaterial charakterisiert.³²⁴



[ABB. 30A] Morgensequenz in *Deux ou trois choses que je sais d'elle*.

323 Godard 1984 [1971], S. 27.

324 Vgl. Mary Ann Doane, »The Close Up: Scale and Detail in the Cinema«, in: *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 14, 3 (2003), S. 89–111, hier S. 93.



[ABB. 30B] Morgensequenz
in *Deux ou trois choses que
je sais d'elle*.

Drapierung auf die *tricolore*. Eingehüllt in die französischen Nationalfarben und noch schläfrig, erinnert sich Juliette an ihre Träume, die ihre Gefühlslage im Wachzustand widerspiegeln:

»Avant, quand je rêvais, j'avais l'impression d'être aspirée dans un grand trou, de disparaître dans un grand trou ... Maintenant, quand je rêve, j'ai l'impression de m'éparpiller en mille morceaux. Et avant, quand je me réveillais même si c'était long, je me réveillais d'un seul coup. Maintenant, quand je me réveille, j'ai peur qu'il manque des morceaux.«³²⁵

Wie die Sequenz von der Illusion der Ganzheit der Pläne zur beispielhaften Realwirklichkeit verkörpert die Nahaufnahme Juliettes durch den

Der Übergang von der vertikalen Bewegung des Herauszoomens wechselt in der nächsten Einstellung abrupt in die Bewegung eines Horizontalschwenks und damit in die unmittelbare Präsentation der Welt: Erstmals im Film, und in dokumentarischer Manier, werden den Zuschauer:innen die realwirklichen Dimensionen des *grand ensemble* mit dessen gigantischen Scheibenhochhäusern und dem Punkthochhaus gezeigt. Diese Übersicht der monumental wirkenden Bauten innerhalb des ebenso monumentalen Breitbildformats wird durch den Panoramaschwenk von links nach rechts und *vice versa* gewährt. Grau ist die dominierende Farbe, die da und dort auf etwas Blau und Rot an den Fassaden trifft. Der grüne Triangel zu Beginn und Ende des Schwenks ist ein im ansonsten von Beton dominierten Quartier wohl geplantes Stück Wiesenfläche, auf dem die zwei Postkarten platziert worden sein könnten.

Die nächste Einstellung zeigt Juliette in einer Nahaufnahme in ihrem Schlafzimmer. Wie die Blumenstrauß-Postkarte ist sie horizontal kadriert entsprechend ihrer Liegeposition im Bett – eine Anspielung auf die *cités dortoires*, wie die *grands ensembles* schon bald benannt wurden, da sie werktags verlassen schienen. Juliettes blaue Strickjacke, das weiße Leintuch und die rote Decke verweisen in ihrer gleichmäßigen

³²⁵ Godard 1984 [1971], S. 28.

Farbcode und die Traumerzählung beides: Ein Exempel – auf Französisch ›échantillon‹ – einer entfremdeten Person und im großen Maßstab – auf Französisch ›échelle‹ – die Personifikation des kapitalistischen Frankreichs. Die Spannung zwischen Detail und *grand ensemble*, zwischen Mikro- und Makrokosmos wird dabei auf der filmischen Ebene innerhalb der Planung der Einstellung, französisch »plan«, durchexerziert.

Die Sequenz ist schließlich ebenso ein Plädoyer für die Kadrierung (*cadrage*) der Einstellung (*plan*) als methodologisches und epistemologisches Verfahren im Film, wie auch in der Planherstellung im Städtebau, die unterschiedliche Maßstäbe und damit Bedürfnisse in ein Verhältnis zueinander setzt. Die beschriebene Sequenz, die kontinuierlich vom kleinen zum großen Maßstab wechselt, ist ebenso eine Kritik an den künstlichen, abstrakten Plänen in zu kleinem Maßstab, indem sie durch die Montage, Kadrierung und mit dem Zoom durch die Re-Kadrierung einem kritischen Vergleich unterzogen werden. Jahre später sollte Godard bemerken, dass das Fernsehen die Kadrierung verschwinden ließ:

»La notion de cadre a complètement disparu. Sur mon téléviseur, je dois avoir douze zapettes pour pouvoir faire large, zoom un, quatre, quatorze neuvième, quatre tiers, seize neuvième et comme ça. Il y a pas ... Donc moi je m'en occupe plus, c'est fini, c'est une époque qui a disparu. Cette époque a complètement disparu.«³²⁶

Beinahe spiegelbildlich zur eben analysierten Morgensequenz verhält sich die Schlusssequenz [ABB. 31], die sich am Ende des Tages abspielt. Juliette und Robert sitzen im Bett. Hinter ihnen hängt ein Bild mit Würgegriff-Motiv, das auf die in der Presse vielfach besprochene erdrückende Stimmung in *grands ensembles* verweisen mag. Diese breitet sich nun offenkundig im fiktiven Schlafzimmer zwischen den Eheleuten aus. Die populärwissenschaftlichen Bettlektüren zu Identitätsfragen hinsichtlich des



[ABB. 31A] Schlusssequenz von *Deux ou trois choses que je sais d'elle*.

326 Jean-Luc Godard u. Marcel Ophuls, »La rencontre de Saint-Gervais (2009)«, in: Dies., *Dialogues sur le cinéma*, Lomont, Le bord de l'eau, 2011, S. 41-83, hier S. 64. Mit dem Thema der *cadrage* hat sich Godard bis zu seinem letzten Film *Le Livre d'image* (CH/FR 2018) mit seinen abermaligen Formatwechseln, Nahaufnahmen und Vergrößerungen befasst.



[ABB. 31B] Schlusssequenz von *Deux ou trois choses que je sais d'elle*.

in rasantem Tempo in Richtung Zukunft schreitet und in dem der angepriesene Konsum die Geschichtsvergessenheit vorantreibt:

»J'écoute la publicité sur mon transistor... Grâce à Esso, je pars tranquille sur la route du rêve et j'oublie le reste. J'oublie Hiroshima..., j'oublie Auschwitz..., j'oublie Budapest..., j'oublie le Vietnam..., j'oublie le S.M.I.G. ..., j'oublie la crise du logement..., j'oublie la famine aux Indes.«³²⁷

Auf die Großaufnahme des Buchreihencovers »*idées*« folgt nun die eines glücklichen Paares. Dieses Liebesglück ebenso im Postkartenformat wird gestützt von einer Kaugummipackung der Marke Hollywood Chewing Gum. Sie wurde 1952 von einem Amerikaner in Frankreich gegründet und warb auf dem ersten Werbeplakat von 1958 mit dem *American dream*.³²⁸ Godards Platzierung des süßen Genussmittels und unverdaulichen Wegwerfprodukts spielt hier nicht nur allgemeiner auf die US-Filmindustrie mit ihrer katalytischen Wirkung auf die Verkaufszahlen

327 Godard 1984 [1971], S. 110. Mit dem Akronym SMIG ist der Mindestlohn, das *salaire minimal national interprofessionnel garanti*, heute SMIC für *salaire minimum interprofessionnel de croissance*, gemeint.

328 Vgl. N. N., »Hollywood Chewing Gum«, online seit 15. 10. 2012, & <https://www.lsa-conso.fr/produits/hollywood-chewing-gum,133855>.

Menschen der Zukunft ist dabei buchstäblich eingebettet in die *tricolore*, die erneut durch die Farbkombination der Oberteile und Bettdecke zusammengesetzt wird. Konform zu den gesellschaftlich normierten Rollenbildern wechselt Juliette zur Zeitschrift *Elle* und überlässt Robert dessen Lektüre zu einem Männerthema: Vance Packards *A l'assaut de la pyramide sociale* ist die 1964 veröffentlichte französische Übersetzung von *The Pyramid Climbers*, eine kritische Reflexion des Manager-Daseins innerhalb eines kompetitiven Unternehmertums US-amerikanischen (Groß-)Formats. Gelangweilt von der unmöglichen Kommunikation mit ihrem Mann, raucht Juliette eine Zigarette. Analog und komplementär zum Blick in die Kaffeetasse als Blick ins Universum, liefert nun die Großaufnahme der wiederholt aufglimmenden Glut gleichsam ein *close up* der Sonne und des Vergehens von Tag und Nacht im Zeitraffer. Godards *off*-Kommentar dazu verweist auf die Ironie der Gegenwart eines amerikanisierten Frankreichs, das

von Industrieprodukten an. Das Bild eines frohen Paares, von dem aus ein *zoom out* in Gang gesetzt wird, hat seinen Ursprung in einer kinematografischen Formel eben dieses US-Kinos. Der Ortsname Hollywood, der ursprünglich für Immobilieninteressen großformatig und weit sichtbar in die hügelige Landschaft gestellt wurde, steht metonymisch dafür. Mit der angesprochenen Formel gemeint ist diejenige, die sich 1951 in Gene Kellys *Singin' in the Rain* (USA 1952) in der letzten Einstellung präsentiert, doch in Hollywood durch plakatartige ikonische Schlussbilder schon längst etabliert



war [ABB. 32]: Die Großaufnahme des gemalten Kopfs als vermeintliche Miniatur verwandelt sich durch das *zoom out* zum Filmplakatbild im Megaformat. Zur entsprechenden Größe und dem Breitbildformat des Films verhält sich das Label *Monumental Pictures*, das zwischen die zwei sich anblickenden Portraits platziert ist. Das weitere Herauszoomen legt offen, dass das Plakat innerfilmisch wiederum von den realwirklichen Figuren angeblickt wird, die sich schließlich davon abwenden, um sich in Hollywood-happy end-Manier zu küssen. Reflektiert man dieses letzte Bild von *Singin' in the Rain* mit den gegenüber dem Filmplakat zu Miniaturen gewordenen Figuren kritisch, zeigt sich hierin sinnbildlich, dass der menschliche Maßstab sich dem Hollywood-Maßstab unterworfen hat. In Godards übertragener Formel wird der Mensch dem nach Frankreich importierten US-Kapitalismus untergeordnet. Dessen unmittelbare sozialen Auswirkungen prangert *Deux ou trois choses que je sais d'elle* an und führt sie am Ende mit der global ausstrahlenden Traumfabrik, als ein wesentliches Propagandamittel, zusammen. Das finale *zoom out* gibt schließlich als Schlussbild den Blick frei auf ein *grand ensemble*-Modell, gebildet aus Transistorradios in diversen Größen und einer bunten Auswahl an Verpackungen von Konsumartikeln wie Waschmittel, die für die kapitalistische ›Gehirnwäsche‹ stehen können, und Zigaretten. Damit liefert Godard eine visuelle Übersetzung der buchstäblich und übertragen zu verstehenden Massenkultur in dicht bevölkerten *grands ensembles*, mit der René Kaës seine nur wenige Jahre zuvor publizierte Studie zum Leben in *grands ensembles* abschloss:

»[D]ans ces grands ensembles plus que partout ailleurs s'élabore la nouvelle culture, la culture de masse. Les grands ensembles fournissent le cadre et les conditions parfaitement adaptées à la floraison de cette culture. Dans le grand ensemble, on arrive sans passé, sans histoire autre qu'idéalisée;

[ABB. 32] Letzte Einstellung aus Gene Kellys *Singin' in the Rain* (1952).

on vit dans l'aujourd'hui, *hic et nunc*, après le travail et les longs transports mis entre parenthèses. On vit individuellement, de manière excessivement privée parce qu'hypercollectivisée.«³²⁹

Das finale Bild von *Deux ou trois choses que je sais d'elle* nimmt sinnbildlich vorweg, welche Kräfte sich im Bereich des sozialen Wohnungsbaus in der französischen Nachkriegszeit vereint haben: »Postwar housing in France was shaped both by the workings of a centralized state and by the social dynamics of liberal capitalism.«³³⁰

Planstaat

Unter dem französischen »planning state«³³¹ und seiner Politik des »rule by serving« – wie Kenny Cupers die Rolle des französischen Staats entgegen der gängigen Foucaultschen Lesart einordnet – verschmolzen zuweilen die Figuren von Bürger:in und Konsument:in, verfolgte die Regierung doch gleichzeitig die staatliche Modernisierung und eine Massenkonsumentkultur nach US-amerikanischem Modell.³³² Die französische »user's republic« lenkte folglich Massenkonsum durch ein elaboriertes System von staatlicher Planung und Wohlfahrt,³³³ die sich im Begriff »mode de vie«³³⁴ und später »lifestyle«³³⁵ ausdrücken sollte.³³⁶

Die administrativen Planungsverantwortlichen – zumeist Absolvent:innen von Elitehochschulen und mit erprobter Praxis in Krieg und Kolonien³³⁷ – zeichneten sich durch einen unverrückbaren Glauben an Technologie und angewandte Wissenschaften aus, um im nationalen Modernisierungsprojekt zu reüssieren und die Rückgewinnung der französischen *grandeur* zu ermöglichen.³³⁸ Dabei zentral ist, dass sich bis Ende der 1950er Jahre die Sozialwissenschaften als essenzielle politische Entscheidungsträgerinnen innerhalb dieser Planungstätigkeit etabliert hatten, wobei die Grenzen zwischen Technokratie und Humanismus zuweilen verschwammen. Der Soziologie und ihrer fundamentalen Rolle als Vermittlerin zwischen den Parteien wurden neben dem weiten Feld an Wis-

329 Kaës 1963, S. 308.

330 Cupers 2014, S. xiv.

331 Vgl. ebd., S. xix.

332 Vgl. ebd., siehe auch »The Planning State«, in: Ebd., S. 4–10.

333 Zu einer internationalen Perspektive auf Architektur und Wohlfahrtsstaat siehe Mark Swenarton, Tom Avermaete u. Dirk van den Heuvel, »Introduction«, in: Swenarton u. a. 2015, S. 1–23.

334 Cupers 2014, S. 194.

335 Ebd.

336 Ebd., S. xix, S. 189–197.

337 Vgl. ebd., S. 193.

338 Vgl. ebd., S. xxi–xxii.

sensproduktion auch Sozialarbeit, populäre, journalistische und vor allen Dingen staatlich beauftragte Studien zugerechnet, so Kenny Cupers:³³⁹

»French state became a knowledge-production institution as much as an interventionist one. [...] Many housing projects functioned as life-sized laboratories under the scrutiny of social-scientific experts. [...] Social expertise thus assumed a crucial role of mediation between what policy makers, developers, and architects produced in their offices and everyday life ›on the ground. [...] French sociology grew up in the housing estates and New Towns of the postwar period. As these projects subjected everyday life to rationalization and modernization at an unprecedented scale, they became sociologists' quintessential barometer of French society.«³⁴⁰

Seit seiner Implementierung ist der soziale Wohnungsbau zum politischen Langzeitprojekt des Landes geworden. Wurden die *grands ensembles* anfänglich von der Politik als Symbol des ökonomischen Fortschritts gefeiert und während den *Trente Glorieuses* gezielt als Instrument der Modernisierung Frankreichs genutzt, etablierte sich bereits während der Bauzeit eine Kontroverse um diese zumeist in der Peripherie errichteten Großwohnsiedlungen.³⁴¹ Die Soziologie fungierte dabei gleichzeitig als Hauptquelle für eine Sozialkritik der Stadtplanung und als Instrument, um neue Stadtmodelle zu kreieren.³⁴² Dies wurde nach Mai 1968 mit der Auflösung der *Beaux Arts*-Architektur-Ausbildung³⁴³ und mit einer bereits in den 1960ern erstarkten kritischen Generation von Architekt:innen erst richtig in Angriff genommen.³⁴⁴

Kenny Cupers präsentiert mit *The Social Project. Housing Postwar France* eine Relektüre der *banlieue*-Thematik, indem er durch eine historische Untersuchung der 1950er bis 70er Jahre und durch die Methode der Diskursanalyse ein Gegenmodell zum gängigen Narrativ in der französischen Bevölkerung wie auch in der Städtebauforschung vorlegt. Es deklariert den sozialen Wohnungsbau in Frankreich als gescheitert aufgrund eines »dominant three-step narrative – with a first moment of architectural invention, a second one of massive construction, and a final one of contestation and crisis.«³⁴⁵ Cupers' Studie stellt diesem »narrative of top-down power versus bottom-up revolt« eine alternative Lesart

339 Vgl. ebd., S. xxii.

340 Ebd., S. xii.

341 Vgl. ebd., S. xiv.

342 Siehe Kenny Cupers, »The Productivity of Critique«, in: Ebd., S. 204–210.

343 Siehe Caroline Maniaque, Éléonore Marantz u. Jean-Louis Violeau (Hg.), *Mai 68. L'architecture aussi!*, Ausst.kat. Cité de l'architecture & du patrimoine, 16. 05. – 17. 09. 2018, Paris, Éditions B2 / Cité de l'architecture & du patrimoine, 2018.

344 Vgl. Cupers 2014, S. xxiii.

345 Ebd., S. xxiv.

entgegen.³⁴⁶ Indem er die Breite und Diversität der Akteur:innen fokussiert – wozu die durchaus staatlich motivierte Partizipation der Bevölkerung zählt³⁴⁷ –, legt er dar, dass die gegenseitige Bedingung zwischen gebauter Form und Zusammenleben einer permanenten diskursiven Aushandlung und Aktualisierung der verschiedenen Parteien unterzogen war. Denn »architecture was not only planned and built, but also inhabited, criticized, studied, modified, and revised. Mass housing was not just produced but also consumed«. ³⁴⁸

Im Konsumstreben der Bewohner:innen von *grands ensembles* erkennt Godards *Deux ou trois choses que je sais d'elle* die Struktur des Massenkonsums und der damit verbundenen Massenproduktion. Dasselbe formuliert der Soziologe, Philosoph und Medientheoretiker Jean Baudrillard in seiner Einführung zu seinem 1970 erschienenen Buch *Société de consommation*. Den *grands ensembles* wiederum lag auf der Produktionsebene und bezüglich ihres buchstäblichen Verbrauchs dasselbe Programm zugrunde:

»La plupart des Français ont dû attendre mai 1968 pour savoir qu'ils vivaient dans une société ›de consommation‹. [...] Mais, mythiques ou réels, nos comportements et nos attitudes, à nous autres ›Occidentaux‹, sont depuis quelques années si profondément marqués par l'ère du supermarché, du grand ensemble et de la publicité-image, qu'une analyse de ces conduites a paru intéressante, disons même nécessaire [...].«³⁴⁹

Im November 1967 und 1971 in der zweiten Auflage erschien Guy Debords Schrift *La Société du spectacle*, die mit 1968 große Bekanntheit erlangte. Zehn Jahre zuvor hatte der vom Marxismus geprägte Autor und Filmemacher zusammen mit dem dänischen Maler Asgar Jorn die *Internationale situationniste* gegründet.³⁵⁰ 14 seiner 221 Thesen von *La Société du spectacle*, die er »dans l'intention de nuire à la société spectaculaire«³⁵¹ veröffentlichte, widmeten sich dem »aménagement du territoire«. Godards

346 Vgl. ebd.

347 »Participation operated at once as a promise, a discursive device, and a concrete reality in the planning process.« (Ebd., S. 139). Mit den Student:innen- und Arbeiter:innen-Revoluten der 68er-Bewegung ging die Ideologie der Partizipation bezüglich der gebauten Umwelt in zwei Richtungen. Linke Intellektuelle und Marxist:innen entlarvten diese als kapitalistische Strategie, wohingegen staatliche Institutionen diese stets anpassten, um soziale Kritik zu überwinden. Vgl. Cupers 2014, S. 178f.

348 Ebd., S. xvi.

349 Jean Baudrillard, *Société de consommation. Ses mythes, ses structures*, Paris, S.G.P.P., 1970, S. 11.

350 Siehe François Coadou u. Philippe Sabot, *Situations, dérives, détournements. Statuts et usages de la littérature et des arts chez Guy Débord*, Dijon, Les presses du réel, 2017.

351 Guy Debord, »Avertissement pour la troisième édition française«, in: Ders., *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, 3. Aufl., 1992, S. 7–11, hier S. 11.

primär visuell vermittelte und zu ermittelnde Kritik im Kino fand somit ein halbes Jahr später seinen schriftlichen, pointierten Ausdruck: »L'urbanisme est cette prise de possession de l'environnement naturel et humain par le capitalisme qui, se développant logiquement en domination absolue, peut et doit maintenant refaire la totalité de l'espace comme *son propre décor*.«³⁵² Debord deklariert die Stadtplanung unter dem Kapitalismus als eine Technik zugunsten von Ordnung und Trennung. Er begreift insbesondere die *grands ensembles* als Pseudokollektivismus, da die Individuen darin letztlich gemeinsam voneinander isoliert leben. Er kritisiert die abstrakten, durch die Autoritäten eingeführten Planungsmechanismen, die sich in ihrem gebauten Endresultat ebenso abstrakt ausdrückten; dies in Analogie zu den modernen Konstruktionsbedingungen seit der Industrialisierung. In der Suburbanisierung manifestiert sich laut Debord das Resultat der auf Konsum ausgerichteten Organisation. Diese solle nicht nur die Stadt dazu führen, dass sie sich selbst konsumiert, sondern Stadt und Land letztlich dem Untergang weihen. Er macht in der Gegenwart eine Selbstzerstörung des »milieu urbain«³⁵³ aus. In der Auflösung der Stadt als »*milieu de l'histoire*« drücken sich, mit Debord gesprochen, die dem historischen Bewusstsein übergeordneten Wirtschaftsinteressen aus. In den auf der grünen Wiese geschaffenen *villes nouvelles* schließlich erkennt er einen kompletten Bruch mit der historischen Zeit.³⁵⁴

Eine heutige kritische architektur- und städtebauhistorische Untersuchung der »French postwar suburbs« als »one of the twentieth century's largest, and perhaps least understood, social and architectural experiments«³⁵⁵ muss sich laut Cupers von den tradierten Determinismen verabschieden, die die allgemeine und insbesondere forschungsbezogene Kritik bisher dominiert hat:

»Causalities between built form and social life were discursively constructed and contested, not only by architects and experts but also by inhabitants and various other publics. The aesthetic monotony of facades, construction

352 Guy Debord, »VII. l'aménagement du territoire«, in: Ebd., S. 161–173, hier S. 165.

353 Ebd., S. 106.

354 Vgl. Guy Debord, »VII. l'aménagement du territoire«, in: Ebd., S. 161–173. Entsprechend radikal war Debords Lösungsvorschlag in der These 179, mit der er das Kapitel abschloss: »La plus grande idée révolutionnaire à propos de l'urbanisme n'est pas elle-même urbanistique, technologique ou esthétique. C'est la décision de reconstruire intégralement le territoire selon les besoins du pouvoir des Conseils de travailleurs, de la *dictature anti-étatique* du prolétariat, du dialogue exécutoire. Et le pouvoir des Conseils, qui ne peut être effectif qu'en transformant la totalité des conditions existantes, ne pourra s'assigner une moindre tâche s'il veut être reconnu et se reconnaître lui-même dans son monde.« Ebd., S. 172f.

355 Cupers 2014, S. xi.

methods resistant to interior alterations, technically deficient building materials, and insufficient sound insulation are just a few of these materials that became active when harnessed by specific actors to specific ends—tenants and owners, sociologists or policy makers. In short, to understand the making of the French suburbs we need to favor situated agency over abstract forces and contingency over determinism.«³⁵⁶

Godards Film *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, der mitten in der Neuorientierung der Pariser Städteplanungspolitik entstand, zielte darauf ab, über eine generalisierende Lesart der *grands ensemble*-Thematik eine allgemeine Tendenz in der französischen, kapitalistisch orientierten Politik aufzuzeigen. Als psychosoziale Studie zwischen Fiktion und Dokumentarfilm verhält sich das Werk gleichzeitig als Spiegel von und Akteurin innerhalb der diskursiven Konstruktion von *grands ensembles*. Die Protagonist:innen zeichnen sich dabei als passive Konsument:innen aus, was wiederum Kaës' zeitgenössischen Analysen nahekommt. Letzterer sah in diesen baulichen Maßnahmen dennoch die unumgängliche Lösung gegen die Wohnkrise:

»On y consomme de l'appartement, de l'appareil électro-ménager, de la télévision, de la presse féminine, des comics et de la voiture, avec parking. On consomme, on se prive pour s'évader, consommer l'évasion et se gaver de bien-être. Corrélativement, peu d'engagement, peu de préoccupation pour les investissements publics, les services publics, c'est-à-dire pour participer. Le grand ensemble vit par couple jeune, souvent juvénile; il a beaucoup d'enfants, il ne connaît pas la mort. Le grand ensemble est le support écologique de la culture de masse – c'est la genèse d'une autre Société.«³⁵⁷

CADRE DE VIE Godards 360°-Schwenks im Kreise zeitgenössischer Diskurse³⁵⁸

Wie bereits dargelegt, fand Godard das Motiv für seinen 13. Spielfilm in der Debatte um Prostitution in *grands ensembles*. Diese wurden im Frühling 1966 in der Zeitschrift *Le Nouvel Observateur* ausgetragen und erneut aufgegriffen, als der Filmemacher noch vor der Veröffentlichung des Films

³⁵⁶ Ebd., S. xv.

³⁵⁷ Kaës 1963, S. 308.

³⁵⁸ Teile dieses Kapitels wurden bereits veröffentlicht: Jacqueline Maurer, »Cadre de vie. Jean-Luc Godard's *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967), French TV and Architectural Discourse«, in: *Kwartalnik Filmowy* [Architectural Space], 109 (Frühling 2020), S. 68–85.

in einer Fernsehdiskussion eingeladen war.³⁵⁹ Darin formulierte er, wie besprochen, dass er unter jeglicher Lohnarbeit, die gegen den eigenen Willen verrichtet werden muss, eine Form von Prostitution verstehe. *Deux ou trois choses que je sais d'elle* stellt einen Versuch dar, sich dem ›grand ensemble‹ – dem Großen und Ganzen – des zeitgenössischen Lebens im konsumorientierten Frankreich filmisch untersuchend anzunähern: Juliette verkörpert ein Exempel einer französischen Bürgerin, die ein *grand ensemble* in der *région parisienne* bewohnt und sich gelegentlich in der Stadt Paris prostituiert, um nicht auf die dort vielfach beworbenen und erwerblichen Konsumgüter verzichten zu müssen.

Parallel zu ihrem Status als Bewohnerin und Gelegenheitsprostituierte der *région parisienne* verkörpert sie die Metapher für ebendiese planungspolitische und sich zur Entstehungszeit des Films im kompletten Umbruch, da im Umbau befindenden Entität. Godard suggeriert in seinem Film, dass sich die *région parisienne* in einem Zustand der Prostitution befinde, da sie derselben kapitalistischen Ordnung unterworfen ist. In diesem größeren Maßstab, der Lebens- und Handlungsraum Juliettes ist, offenbart sich gemäß dem *voice over* des Filmemachers, dass sich die kapitalistische Staatsideologie in einem verantwortungslosen Umgang in der Wohnpolitik reflektiert, da diese ebenfalls von rein ökonomischen Interessen getragen sei. Die industriell produzierten *grands ensembles* erweisen sich in diesem Verständnis gleichzeitig als Produkte und Katalysatoren dieser ungesunden, gar perversen Ordnung zum vermeintlichen Wohle der Gesellschaft.

Plan d'ensemble

Die filmische Verschränkung der Protagonistinnenrollen von Person und urbaner Landschaft findet ihre stärkste formale Ausdrucksweise in einem 360°-Schwenk zu Beginn des letzten Drittels des Films [ABB. 34]. Juliette steht zu Beginn der Einstellung mittig am unteren Bildrand und ist umgeben von der gerasterten Fassade eines Wohnblocks, der mit grauen Paneelen verkleidet ist. Zwei Paneelen in Lila finden ihr farbliches Pendant im gestreiften Plastikmantel von Juliette. Ihr versprachlichtes



[ABB. 33] Kontrastierung zwischen historischem Paris und dessen Modernisierung in *Deux ou trois choses que je sais d'elle*.

359 Vgl. *Les Temps modernes* [Interview zwischen Jean-Luc Godard und Jean Saint-Geours] (Jean Manceau, ORTF 1966); siehe Godard 1984 [1971], S. 12–14.



[ABB. 34A] 360°-Schwenk im Außenraum in *Deux ou trois choses que je sais d'elle*.

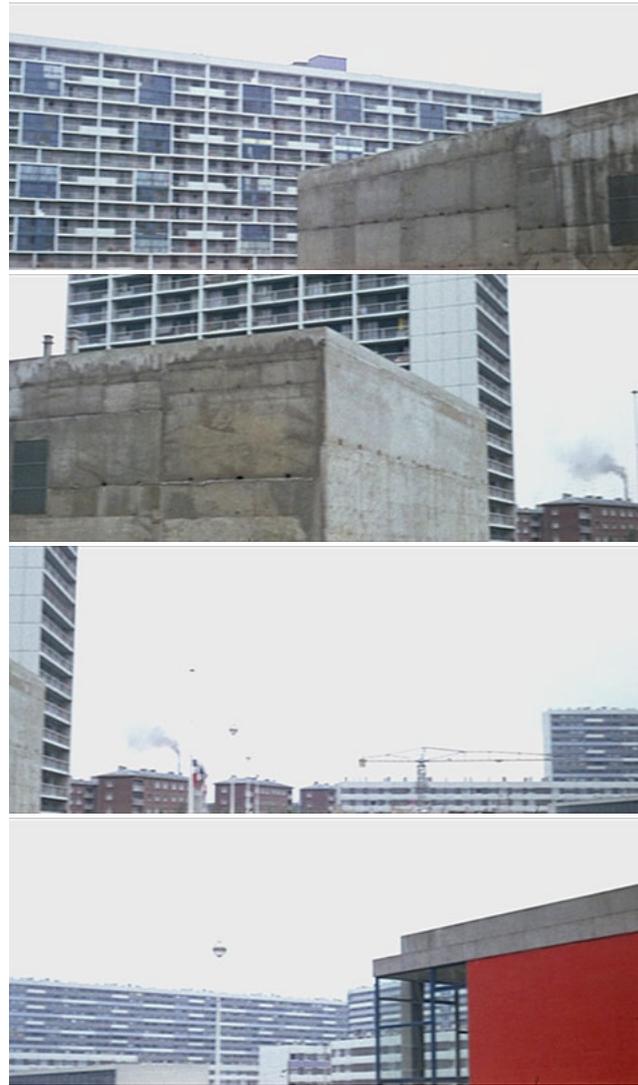
Erinnern mit frontalem Blick in die aufzeichnende Kamera setzt sie mit ihrem phänomenologischen Sinnieren über ihre Verbindung zur Welt fort. Ihre dabei vollführte Kopfbewegung nach rechts setzt die Kamera in Bewegung, die sich sodann in relativ hohem Tempo einmal um die eigene Achse dreht, um das sie umgebende *décor* sichtbar zu machen. Beim *voice over* Juliettes, das während des panoramaartigen Rundblicks zu hören ist, handelt es sich um die teilweise selben Gedanken, wie sie sie bereits zuvor im Film formuliert hat. In dieser vorherigen Sequenz [ABB. 33] ist ihr eiliger Gang durch eine typische, von Platanen gesäumte Pariser Straße mit einem Kameraschwenk so aufgezeichnet, dass seine dreimalige Wiederholung jeweils an anderer Stelle beginnt und zusammengenommen eine kreisende Kamerabewegung nachzuzeichnen scheint. Ihre Worte aus dem *off* könnten aufgrund der Kinderstimmen im Hintergrund vermutlich in der Cité des 4000 Sud aufgenommen worden sein: »...Je ne sais pas où, ni quand. Je me souviens seulement que c'est arrivé. C'est un sentiment que j'ai recherché toute la journée. Il y avait l'odeur des arbres.« Juliettes poetischer Monolog, der von versöhnlich klingender klassischer Musik begleitet ist, endet mit der Aussage: »Que j'étais le monde ... Que le monde était moi. Le paysage, c'est come un visage.«³⁶⁰ Auf diese Äußerung erfolgt ein abrupter visueller und auditiver Schnitt von der innerstädtischen Pariser Straßenszenerie zu einer Brückenbaustelle und ohrenbetäubendem Lärm eines Presslufthammers. Die Pariser Stadtlandschaft erweist sich durch diese Montage einmal mehr als ein – um in Juliettes Metaphern zu verbleiben – mehrfach gezeichnetes, gar verwundetes Gesicht angesichts der zahlreichen Großbauustellen. Von den Außenszenen wechselt das *setting* in das 1-Sterne-Hotel, wo Juliette ihren ersten Kunden als angehende Gelegenheitsprostituierte bedienen wird. Es ist ein junger Metrofahrer, der offenbar erste Erfahrungen mit einer Prostituierten sammeln möchte. Gegen Abend, zurück in der Wohngegend und vor der Fassade stehend, sind es nun laute Umge-

me un visage.«³⁶⁰ Auf diese Äußerung erfolgt ein abrupter visueller und auditiver Schnitt von der innerstädtischen Pariser Straßenszenerie zu einer Brückenbaustelle und ohrenbetäubendem Lärm eines Presslufthammers. Die Pariser Stadtlandschaft erweist sich durch diese Montage einmal mehr als ein – um in Juliettes Metaphern zu verbleiben – mehrfach gezeichnetes, gar verwundetes Gesicht angesichts der zahlreichen Großbauustellen. Von den Außenszenen wechselt das *setting* in das 1-Sterne-Hotel, wo Juliette ihren ersten Kunden als angehende Gelegenheitsprostituierte bedienen wird. Es ist ein junger Metrofahrer, der offenbar erste Erfahrungen mit einer Prostituierten sammeln möchte. Gegen Abend, zurück in der Wohngegend und vor der Fassade stehend, sind es nun laute Umge-

360 Godard 1984 [1971], S. 21.

bungsgeräusche von Bewohner:innen und wahrscheinlich Baustellenlärm, die das von Juliette Gesagte kaum verständlich machen und dessen poetisches Potenzial beinahe ersticken. In ihrem Monolog verweist sie auf den Metroangestellten und dass sie während des Gangs zum Hotel ein Gefühl der Verbundenheit mit der Welt gehabt hätte: »Le sentiment de mes liens avec le monde.« Mit dem Aussprechen von »mes liens« wendet Juliette ihren Kopf nach links, als würde sie zurück in die Vergangenheit schauen und setzt mit dieser Kopfbewegung die Kamera in Bewegung, die sie mit einer Kopfwendung nach rechts wieder einfängt, um schließlich wieder frontal in die Kamera zu blicken. Entgegen der innerstädtischen Sequenz mit Juliettes linearem Gang als Referenzobjekt der registrierenden Kamera, bewirkt das die Protagonistin vollständig umgebende *grand ensemble* den Schwenk in Form eines Kreises. [ABB. 34]

Volker Pantenburg analysiert diese Wahrnehmungsordnung treffend: »Es ist eine Welt, deren Radius der Blickdistanz der Kamera entspricht; eine Welt, die vom mechanischen Kameraauge aus in einem vollständigen Zirkel entworfen wird.«³⁶¹ So gesehen, kann der Schwenk, der hier den Ort des Geschehens erfasst, auch als filmische Totale aufgefasst werden – auf Französisch *plan d'ensemble* –, die im Alles-Zeigen durch eine Entgrenzung des Films gleichzeitig dessen Limitierung ausstellt. Pantenburg verankert die filmische Geste in der filmischen Avantgarde und dem Autorenkino. Im Gegensatz zu Godard oder Bernardo Bertolucci *Partner* (IT 1968) registriert die vor- und zurückzirkulierende Kamerabewegung in Chantal Akermans Kurzfilm *La Chambre* (BE 1972) den limitierten Raum in ihrem Interieur, was ihre Außerhalb-Stehen von



[ABB. 34B] 360°-Schwenk im Außenraum in *Deux ou trois choses que je sais d'elle*.

361 Volker Pantenburg, »Kamerashwenk, Stil – Operation – Geste?«, in: Julian Blunk, Tina Kaiser, Dietmar Kammerer u. Chris Wahl (Hg.), *Filmstil. Perspektivierungen eines Begriffs*, München, edition text + kritik, 2016, S. 236–253, hier S. 241. Vgl. auch ders., »Die Peripherie abtasten. Zum Blickregime des horizontalen Kamerashwenks«, in: Marcel Finke, Heide Barrenechea u. Moritz Schumm, *Periphere Visionen*, München, Wilhelm Fink, 2016, S. 43–60; Pantenburg 2013; Ders., *Panoramique: »Panning Over Landscapes«*, in: Christophe Girot u. Fred Truniger (Hg.), *Landscape Vision Motion, Visual Thinking in Landscape Culture*, Berlin, jovis, 2012, S. 121–137.



[ABB. 34C] 360°-Schwenk im Außenraum in *Deux ou trois choses que je sais d'elle*.

Die Silbe »pan« – griechisch für »alles«, englisch für »Kameraschwenk« – umfasst denn auch inhaltlich und formal Godards übergeordnete Intention des vollständigen Erfassens der Befindlichkeit der französischen Gesellschaft, deren Lebensweise er durch das sie umgebende *décor* beeinflusst sieht. Vor der negativen Konditionierung der Bewohner:innen durch die industriell und damit primär ökonomisch produzierte Architektur warnte 1968, ein Jahr nach der Veröffentlichung von *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, auch der Architekt Émile Aillaud:

jeglicher Künstler:innenbewegung evoziert.³⁶² Lediglich in einer Fußnote erwähnt Pantenburg, dass die Stadtplaner – womit im vorliegenden Beispiel die Architekten der *grands ensembles* gemeint sind – durch ihre autorisierte räumliche Disposition beim Schwenk Co-Regie führten:

»In Rechnung zu stellen ist, dass die Wahl des Kamerastandpunkts – mithin des ›Zentrums‹ eines solchen filmischen Kosmos – in starkem Maße von der gebauten Umwelt mitbestimmt ist und die ›Autonomie‹ des Schwenks insofern relativ ist. Überspitzt ließe sich sagen, dass die Art des Blicks immer auch ein Epiphänomen des architektonischen Raums ist.«³⁶³

Tatsächlich positionierte Godard die Schauspielerin Marina Vlady für diese Einstellung mitten in der Cité des 4000 Sud zwischen der heute nicht mehr existierenden *barre* Renoir, vor der sie steht, und die inzwischen denkmalgeschützte zentrumsmarkierende Tour Leclerc. Nur der Schwenk von 360° – auf Französisch *panoramique* – kann in der Ganzheit das Panorama abbilden, welches das Juliette umringende *grand ensemble* von diesem Standpunkt aus bildet. Gleichwohl findet durch diesen Versuch des Alles-Zeigens eine Entgrenzung des Kinos statt und ein Aufzeigen der Limitation des Bildgevierts und des hier extremen Breitbildformats.

³⁶² Vgl. Pantenburg 2016b, S. 246–251. 360°-Schwenks kamen auch um 1970 in der *Land Art* auf. Siehe Eva Ehninger, »360 Grad. Landschaftsprojektionen und ihr bildkritisches Potenzial«, in: Lilian Haberer u. Annette Urban (Hg.), *Bildprojektionen, Filmisch-fotografische Dispositive in Kunst und Architektur*, Bielefeld, transcript, 2016, S. 285–302.

³⁶³ Pantenburg 2016b, S. 241.

»De là, ce monde abominable et non nécessaire des similitudes répétées qui figurent jusqu'au cauchemar, sur les façades mêmes, la similitude à laquelle un conditionnement social insidieux a réduit les individus qui sont à l'intérieur, et cette façade, à son tour, conditionne l'occupant, si bien que de tant d'aluminium et de glace quadrillés sortent des adultes lisses comme du comblanchien et quelques adolescents désaccordés.«³⁶⁴

Juliette agiert vor diesem Horizont in ihrer Doppelfunktion: Sie ist Bewohnerin und Gelegenheitsprostituierte und letztlich gefangen im Massenproduktion und -konsum repräsentierenden *grand ensemble*.³⁶⁵ Diesem war sie gerade für einen Tag entflohen, um sich im ›Zentrum‹ von Paris diejenigen Konsumgüter zu kaufen, die sie in der Peripherie nur aus den Magazinen kennt – aber sich auch nur durch Sexarbeit in der anonymen Großstadt leisten kann. Eingehüllt in ihren Plastikmantel und eingrahmt von ges(ch)ichtslosen und ebenso verkleideten Bauten ist sie zudem die Metapher der nach ökonomischen Maßstäben geplanten *région parisienne* und somit der zentrale Angelpunkt der Kameraführung, die diese geometrische und normierte Umgebung erfasst. In der Einstellung vereinen sich so inhaltlich und formal Allumsicht, Prostitution, und im Zusammenhang mit Godards Begrifflichkeit der »Gestapo des structures« letztlich eine Form der Disziplinierung und sozialen Kontrolle aufgrund der staatlich verordneten, rationalen Gebäudetypologie.

»Déjà on parle d'univers concentrationnaire«³⁶⁶

Indem Godards 360°-Schwenk eine geschlossene architektonische Form mit Wohnzellen präsentiert, die durch den Rundblick des Kameraauges vollständig registriert wird, kommt diese Wahrnehmungs- und Gebäudeanordnung dem von Michel Foucault theoretisch untersuchten panoptischen Blick in *Surveiller et punir. Naissance de la prison* von 1975 nahe.³⁶⁷ Während Foucaults Theorie auf Jeremy Benthams damals knapp

364 Aillaud 1968, S. 74.

365 Die visuell vermittelte »Gefangenschaft« durch statische Kameraeinstellungen beschreibt Jean André Fieschi schon bezüglich *Vivre sa vie* (FR 1962): »[L]'intuition du décor dans *Vivre sa vie*, est celle, irrémédiable, de l'emprisonnement. Emprisonnement qui s'exprime déjà, au niveau du découpage, par l'emploi du plan fixe (dans lequel règnent les horizontales et les verticales, évidemment oppressantes) et par la façon de couper Nana des autres personnages (la première scène). Surtout chaque lieu où se trouve Nana impose la sensation de la cage.« Jean André Fieschi, »La difficulté d'être Jean-Luc Godard«, in: *Cahiers du cinéma*, 137 (Nov. 1962), S. 14–25, hier S. 24.

366 Kaës 1963, S. 12.

367 Foucault 2015 [1975]. Vgl. dazu auch Pantenburg 2013, S. 162.

200-jährigem *Panopticon*-Konzept des Gefängnisbaus basiert,³⁶⁸ wurden *grands ensembles* wiederholt mit Konzentrationslagern aus der Zeit des Nationalsozialismus in Beziehung gesetzt. Françoise Choay bezeichnete 1959 die ersten *grands ensembles* als »univers concentrationnaires ou psychiatrique«.³⁶⁹ Denselben drastischen Vergleich stellt auch Maurice Pialat in seinem melancholisch gestimmter Kurzfilm *L'Amour existe* von 1961 an. Der Film widmet sich dem Phänomen *banlieue* mit seinen Einfamilienhaus-*pavillons*, den *grands ensembles* und den parallel dazu weiterhin bestehenden Slums.³⁷⁰ Als die Kamera auf das neuartige Phänomen der Großwohnsiedlung trifft, führt Pialats *off*-Kommentar sie folgendermaßen ein: »Voici le temps des casernes civiles, univers concentrationnaire payable à tempérament, urbanisme pensé en terme de voirie, matériaux pauvres, dégradé avant la fin des travaux.« Diesselben Assoziationen macht der bereits erwähnte René Kaës in seiner 1963 veröffentlichten psychosozilogische Studie *Vivre dans les grands ensembles*, in der er einführend und sich offenbar auf Choays frühen Artikel beziehend, bemerkt: »Déjà on parle d'univers concentrationnaire, de caserne et de clapier-dortoir; des traits communs les unissent: ennui, incitation à la délinquance, inconfort, promiscuité et isolement, dépressions nerveuses, déracinements multiples.«³⁷¹ Dass die *grands ensembles* wiederholt als KZs bezeichnet oder mit solchen verglichen wurden, gründet auf einer historischen Tatsache: Die zwischen 1932 und 1934 errichtete Cité de la Muette von Marcel Lods und Eugène Beaudouin gilt als erstes so genanntes *grand ensemble*.³⁷² Nachdem die *cité* zuerst als Gefangenenlager des Vichy-Regimes gedient hatte, wurde sie 1940 von der deutschen Wehrmacht beschlagnahmt. Sie nutzte den Gebäudekomplex zuerst als Kriegsgefangenenlager, ab 1941 für Internierungen und zwischen 1942 und 1944 als Transitlager für die Deportationen in die deutschen Arbeits- und Vernichtungslager, hauptsächlich in das von Auschwitz-Birkenau. Durch die Hufeisenform und Nähe zur Bahnlinie erwies sich die Anlage als besonders günstig. In den für 700 Einwohner:innen vorgesehenen Gebäuden wurden bis zu 7000 Gefangene untergebracht. Über 63000 Menschen sind von hier aus deportiert worden.³⁷³

368 Siehe Jeremy Bentham, »Panopticon, or, The Inspection-House« [1787], in: Miran Božović (Hg.), *The Panopticon Writings*, London/New York, Verso, 1995, S. 31–95.

369 Choay 1959, S. 13.

370 Siehe dazu Elisabeth Cardonne-Arlyck, »A Crucible of Emotions: Maurice Pialat's *L'Amour existe*«, in: Philippe Met u. Derek Schilling (Hg.), *Screening the Paris Suburbs, From the Silent Era to the 1990s*, Manchester, Manchester University Press, 2018, S. 115–125.

371 Kaës 1963, S. 12.

372 Siehe Rotival 1935.

373 Vgl. Pieter Uyttenhove, »Die *Cité de la Muette*. Heroische Moderne, Vorhölle, Banalität, Monument«, in: *Bauwelt*, & https://www.bauwelt.de/themen/bw_2004-27_Cite_de_la_Muette-2085988.html. Heute befinden sich in Drancy die Gedenkstätte und das



Zu den von Kaës Anfang der 1960er benannten, in *grands ensembles* auftretenden sozialen und psychischen Problemen kamen die weit sichtbaren baulichen hinzu. Die baldigen Qualitätsverluste der Strukturen zeugten von der rasanten und billigen Produktionsweise. Augenfällig wird dies in *Deux ou trois choses que je sais d'elle* beim Anblick der Fassade, die Juliette umgibt: Die Paneele sind verblasst, die Fugen und Jalousien weisen bereits sichtlich Altersspuren auf, obwohl der Bau erst wenige Jahre zuvor fertiggestellt worden war. [ABB. 34]

[ABB. 35] Mädchen im August/September 1966 in der Cité des 4000 Sud – zu sehen in Godards *Deux ou trois choses que je sais d'elle*.

»La Vie dans les grands ensembles«³⁷⁴

Juliette ist nicht die einzige Figur in dieser Einstellung, die von der gigantisch wirkenden, gerasterten Architektur als ebenwertige Protagonistin des Films dominiert wird. In einem Fenster am oberen Bildrand lehnen zwei junge Bewohner:innen am Fenstersims.³⁷⁵ Des Weiteren ist die kurz später folgende Treppenhausszene ein weiteres Fassadenbild vorangestellt, das zwei Mädchen in einem Fenster zeigt, die wahrscheinlich entzückt waren, gefilmt zu werden. [ABB. 35] Zwei Einstellungen vorher erschien ein in Großaufnahme abgefilmtes Schild mit der Aufschrift »En vente ici«, was suggeriert, dass es sich bei den Mädchen um Prostituierte handeln könnte.

Museum Mémorial de la Shoah, Musée, Centre de documentation, Drancy, ↗ <http://drancy.memorialdelashoah.org/>.

374 *La Vie dans les grands ensembles*, Jacques Locquin (Conseils utiles ou inutiles), ORTF, 16.03.1968.

375 Im Fenster oben links befindet sich ebenfalls eine Figur, deren Auf- und Abbewegung darauf hindeutet, dass sie die Filmaufnahme bemerkt hatte, und dies möglichst unbemerkt beobachten wollte.

Die Präsenz der Frauen und Kinder ist repräsentativ für das Panorama der *grands ensembles*, das seit Ende der 1950er Jahre insbesondere in zeitgenössischen Fernsehreportagen einer breiten Öffentlichkeit vermittelt wurde. Darauf spielen in *Deux ou trois choses que je sais d'elle* auch die diversen Filmauftritte von Frauen an, meist in der Art von inszenierten Interviewsituationen, in denen sie ihre Wohn- und Berufssituation schildern oder sich über Alltag und Freizeit, Glück und Ängste äußern. Diese Szenen sind offensichtlich beeinflusst von Fernsehreportagen. Ebenfalls erinnern sie an Dokumentarfilme wie Jean Rouchs und Edgar Morins *Chronique d'un été* (FR 1961) oder Chris Markers *Le Joli mai* (FR 1963). Die Szenen in *Deux ou trois choses que je sais d'elle* sind ebenso das Resultat der direkten Übernahme von Roberto Rossellinis Methode, wie Alain Bergala überzeugend feststellt. So versammelte Rossellini in seinen neorealistischen Filmen *Roma città aperta* (IT 1945), *Paisà* (IT 1946) und *Germania anno zero* (IT 1948) innerhalb der Hauptgeschichte kleine Erzählungen und Nachrichten. Godard trug seinerseits im Text *Choses à filmer* als Vorstufe des eigentlichen Drehbuchs 21 »personnes« und »événements périphériques«³⁷⁶ zusammen. Es wird ersichtlich, dass der Filmmacher ursprünglich weit stärker ins *grand ensemble* vordringen wollte:

»—Interview au hasard de quelques femmes habitant dans les HLM.

[...]

—Gens dans une file de chômage.

—Assistante sociale qui parle avec une femme habitant dans un HLM.

(Elle n'est plus assistante sociale, travaille chez un dentiste et ne peut rien pour la femme.). [...]

—Interview d'une autre assistante sociale, de dos, car si elle est reconnue elle risque de se faire mettre à la porte. [...]

—Vues de jeunes filles à la mode, en mini-jupes dans des voitures de sport devant le Drugstore.«³⁷⁷

Schließlich finden sich einige der »Choses à filmer« in Godards *voice over* wieder, aber auch in realisierten Szenen, etwa in jener mit der duschenden Frau, die vom Elektrizitätswerk-Angestellten überrascht wird. Dass sich Godard für diese Episoden bei zeitgenössischen Formaten des staatlichen Fernsehens bedient hat, bezeugt eine frühe Kurzversion des Drehbuchs mit dem provisorischen Titel *Les »Étoiles« filantes*, der direkt von Catherine Vimenets *Nouvel Observateur*-Artikel übernommen wurde:

»Le film commence avec l'arrivée d'une équipe de reportage de la télévision dans un ensemble d'H.L.M. de la banlieue parisienne,

376 Zit. nach Bergala u. a. 2006, S. 332.

377 Jean-Luc Godard, *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (CFP, TRUFFAUT 551 B 313).

style La Courneuve.

A la suite des reporters et cameramen, nous pénétrons dans l'intimité de plusieurs familles et logements. Peu à peu, nous comprenons que l'enquête de la T.V. donne en gros les résultats suivants :

(ci-joint l'article du N.O. intitulé Les Étoiles filantes)

Tout ce début s'étale sur les vingt premières minu[i]t du film. Après quoi, une fois partis les gens de la T.V., nous restons avec la dernière famille qu'ils ont interviewée.

Cette famille est composée du père et de la mère, un encore assez jeune couple, et de deux enfants. [...]«³⁷⁸

Das realwirkliche französische Staatsfernsehen informierte seit Ende der 1950er Jahren regelmäßig in Reportagen und Debatten über die baulichen Entwicklungen in der *région parisienne*. Insbesondere durch die Berichterstattung über den Kampf gegen die Wohnkrise erfolgte über die TV-Sendungen eine durchaus kritische Auseinandersetzung mit der neuen Lebensform in *grands ensembles*. Die Kritiken in Fernsehen und Presse waren zuweilen derart heftig, dass sich Yves Lacoste nach deren Verhältnismäßigkeit fragt:

»A tort ou à raison, ces grands ensembles sont l'objet de très violentes critiques. Il est assez frappant de constater que, dans une période de grave crise du logement, des logis neufs dotés du chauffage central, de salle d'eau, de W.C. particuliers, etc ..., bref, d'un équipement très supérieur à celui de la moyenne des logements existants, soient l'objet de dénonciations qui sont parfois véritablement passionnées.«³⁷⁹

Subtiler als die Kritik von externen Journalist:innen hören sich die Aussagen der Interviewten an. Frauen, Kinder und Jugendliche als die größte Bewohner:innengruppe und die tagsüber Zuhausegebliebenen, während die Ehemänner und Väter weiterhin nur in Paris einen Arbeitsplatz fanden, wurden wiederholt vor Ort befragt. Im Fokus der Journalist:innen stand die Anpassung an die neuen Lebensbedingungen, die die Befragten oftmals nur als vorübergehend betrachteten. Entsprechend den Statistiken, die den stetigen Wunsch nach Einfamilienhäusern belegten,³⁸⁰ verhält sich auch die folgende exemplarische Aussage dazu, in der eine Dame nach ihrer langfristigen Wohnsituation gefragt wurde:

[Dame] »Ah non, non, quelques années oui, certainement, on est en train de connaître les gens, on est ensemble et tout, c'est très bien, mais

378 Zit. nach Bergala u. a. 2006, S. 329.

379 Lacoste 1963, S. 37.

380 Siehe bspw. Kaës 1963, S. 142.



[ABB. 36] Aus dem Fernsehbeitrag *La Vie dans les grands ensembles* (16. 03. 1968).

arrivés à un certain an, je pense qu'on peut avoir un peu de tranquillité, avoir son petit coin à soi, un peu de verdure aussi, c'est ça qui manque. Avoir une petite maison, pas trop haute quand même, un étage ou deux.«

[Interviewer:] »C'est un peu artificiel au fonds.«

[Dame:] »Oui [sie lächelt] oui, si on veut.«³⁸¹

Mit einem vertikalen Schwenk, der in einen 360°-Schwenk übergeht, eröffnet am 16. 03. 1968 – ziemlich genau ein Jahr nach der Veröffentlichung von *Deux ou trois choses que je sais d'elle* – die Fernsehserie *La Vie dans les grands ensembles*.³⁸² [ABB. 36] Die filmische Kreisbewegung beginnt und endet mit der Untersicht eines Hochhauses. Diese visuelle Desorientierung führt in die Thematik der Folge ein, die sich zusammen mit einem Psychiater und einem Allgemeinarzt den psychologischen Problemen und Krankheiten in *grands ensembles* widmet und mit der Frage einsetzt: »Existe-t-il, Messieurs, chez les habitants des grands ensembles une sorte d'état psychologique défini sous le vocable ›maladie des grands ensembles‹ ?«³⁸³

Die Herren diskutieren reale Phänomene der Isolation, Anonymität und Depression, doch entkräften sie zuweilen die Begründung, dass die neue Wohnumgebung Grund für die psychischen Probleme sein könnten. Dennoch stimmen sie zu, dass die zugezogenen Bewohner:innen gezwungen sind, sich an die komplett neue Umgebung anzupassen, und dass Prävention und Hilfestellung bei psychischen Beschwerden in den *grands ensembles* zur Verfügung gestellt werden müssen, um solche Einzelfälle zu behandeln. Sie erwähnen dabei speziell die Frauen, die den ganzen Tag in der Siedlung verbleiben, durch den neuen Komfort schnell eingekauft und gekocht hätten, was durch mehr Freizeit eine neue Leere in ihrem Leben hervorruft.³⁸⁴ Diese könne nicht durch Radiostimmen und Bilder von außen aufgefüllt werden – also durch Medien, die in *Deux ou trois choses que je sais d'elle* aufgegriffen werden:

»[...] et ces journées deviennent très vide. Une espèce d'angoisse de la journée vide, seule, sans interlocuteur valable, malgré tous ceux qui lui par-

381 *Bâtir pour les hommes*, Jean Lallier (Visa pour l'avenir), ORTF, 24. 10. 1963.

382 *Locquin* 1968.

383 *Ebd.*

384 Kaës berichtet vom Phänomen, dass sich Frauen überarbeiteten, um gegen die Einsamkeit anzukämpfen. Vgl. Kaës 1963, S. 137.

viennent sur les ondes et qui sont devenus de véritables amis pour elle. Mais ça ne suffit pas, une voix n'est pas une présence et puis une image n'est pas une chaleur.«³⁸⁵

Das Sendungsthema *La Vie dans les grands ensembles* reiht sich in eine während den 1960ern kontrovers diskutierte Debatte in Presse, Fachliteratur und Fernsehen ein. Das 1954 begonnene *grand ensemble* in Sarcelles entwickelte sich dabei zum »archétype de la cité dortoir«,³⁸⁶ die sogenannte *Sarcellite* zu einer »maladie médiatique«. ³⁸⁷ Dies legt Camille Canteux dar, die in ihrer Dissertation *Filmer les grands ensembles* diesem emblematischen *grand ensemble* mit 10 000 Wohneinheiten eine Fallstudie widmet.³⁸⁸ Die Sendung *Sarcelles, Quarante mille voisins*³⁸⁹ von 1960 zeigt auf, wie sich in Sarcelles die Kritikpunkte an den *grands ensembles* bereits bündeln, die drei Jahre später in Kaës' psychosozialogischer Studie erneut als charakteristische *grand ensemble*-Problematiken diskutiert werden:³⁹⁰ monotone Architektur, zu kleine Wohnungen, finanzielle Probleme, fehlende Intimität durch Hellhörigkeit, Promiskuität, Jugendkriminalität, Durchschnittsalter 12 Jahre, mangelnde Anbindung an Paris durch öffentliche Verkehrsmittel, keine Arbeitsplätze. Letzteres äußerte sich in den bereits erwähnten Schlafstädten mit frühmorgendlichen und allabendlichen Pendlerströmen, die die Zurückgebliebenen in einer auch metaphorisch zu verstehenden »cité dortoir« zurückließen:³⁹¹ »Une ville réduite aux femmes et aux enfants«. Dennoch schwächten die Reporter 1960 die kritischen Kommentare mit der Bemerkung ab, dass Sarcelles sich noch entwickeln würde. Fünf Jahre später galt der Ort jedoch definitiv als »symbole du grand ensemble pathogène« und »anti-modèle«. ³⁹²

Le plan de l'appartement

Godard hat offenbar die Liste der soeben aufgeführten Defizite in einer Einstellung zu Anfang des Films, somit am Tagesanfang zusammenge-

385 Locquin 1968.

386 Canteux 2014, S. 216.

387 Ebd., S. 220.

388 Siehe Camille Canteux, »Étude de cas: Sarcelles, archétype de la cité dortoir«, in: Canteux 2014, S. 216–234.

389 *Sarcelles, Quarante mille voisins*, Jacques Krier, Pierre Tchernia, Cinq colonnes à la une, ORTF, 02. 12. 1960.

390 Siehe Kaës 1963.

391 Für die insbesondere männlichen Berufstätigen bürgerte sich der Begriff »métro-boulot-dodo« ein, der für das täglich sich wiederholende Pendeln, Arbeiten und Schlafen stand. Vgl. François Penz, *Cinematic Aided Design. An Everyday Life Approach to Architecture*, London/New York, Routledge/Taylor & Francis Group, 2018, S. 69.

392 Canteux 2014, S. 220.



[ABB. 37A] 360°-Schwenk im Innenraum in *Deux ou trois choses que je sais d'elle*.

ten Monsieur Gérard, der sein Wohnzimmer als Kinderkrippe und die zwei weiteren Zimmer als Stundenhotel für Liebespaare und -dienste nutzt. Als Gegenleistung bezieht er von den Kund:innen nicht etwa Geld, sondern Nahrungsmittel, die er auf einem Tisch auslegt – ähnlich der oben beschriebenen Komposition auf der Wiese am Ende des Films –, was eine weitere Einkommensquelle durch den Verkauf oder Tausch suggeriert. Ein großformatiges gedrucktes Farbbild mit Nana aus Godards *Vivre sa vie* (FR 1962) verweist in der ebenfalls als Bordell verwendeten Wohnung auf das Thema der Prostitution.³⁹³ Ansonsten sind die weißen Wände tapeziert mit Postern von Reisedestinationen, die vom Wunschraum

fasst. Sie zeichnet sich durch eine komplexe und letztlich ebenfalls kreisende Kamerabewegung aus: die Szene in der Wohnung von Monsieur Gérard [ABB. 37]. Das Vor und Zurück, sowohl der Schwenkbewegung als auch der Kameraposition, wird abwechselnd durch Monsieur Gérard und Juliette Janson ausgelöst. Ihre kleine Tochter Solange wird explizit nicht kadriert, vielmehr verhält sich die Kamera ihr gegenüber genauso passiv wie ihre Mutter, die das quengelnde Mädchen möglichst rasch der improvisierten Kindertagesstätte übergeben will. Der Grundriss der Wohnung, der *plan de l'appartement*, und dessen Aktivierung war bei Godards 13. Spielfilm bereits ein bekanntes und beliebtes Motiv Godards: Das Im-Kreis-Gehen der Figuren, insbesondere durch verbundene Räume hindurch, lässt die Wohnungen jeweils zu einer Bühne werden, die mit einer präzisen Choreografie von Figuren und Kamera bespielt wird. Die vorliegende Plansequenz verhält sich offenkundig ebenfalls zur ambitionierten Intention, innerhalb dieses gleichsam verschachtelten Raums, samt dessen Aussicht aus dem Fenster, in einer einzigen, langen beziehungsweise ›großen‹ Einstellung, das ›grand ensemble‹ des Alltagslebens in einem *grand ensemble* zu erfassen.

Juliette bringt ihre kleine Tochter Solange zum vermutlich arbeitslosen oder pensionier-

³⁹³ Nana und Juliette bieten ihre Dienste illegal in Stundenhotels an. 1946 wurden Bordelle in Frankreich durch die *Loi Marthe Richard* verboten.

nach einer anderen, außerhalb des *grand ensemble* liegenden Welt zeugt, die durch diese Werbeplakate von Fluggesellschaften vermittelt wird.³⁹⁴ Der Blick aus dem Fenster fällt auf eine von Zäunen, Bäumen, Büschen und Parkbänken gesäumte *jeu de boules*-Anlage und muss innerhalb der durchkomponierten Blockanlage verweilen, die jeglichen Blick auf ein Außerhalb verwehrt. In diesem vermeintlichen Freiraum ist bei der Rückkehr der Kamera zu ihrem Ausgangspunkt Juliette auszumachen. Offenbar hat sie in der Zeit, in der die Kamera ihren Kreis fertig gezeichnet hat, das Haus verlassen, um nun daran vorbeizugehen. Juliette kommt eilig ein Gendarm entgegen, der gerade zwei junge Männer abführt, einer davon ist auffällig in Gelb gekleidet. Die Blicke Juliettes und weiterer Anwesender sowie eine Schar von Kindern folgen diesem Ereignis, das Godard bereits in seinen *Choses à filmer* angedacht hatte.³⁹⁵

Jugendkriminalität in *grands ensembles* war ein in den 1960ern verbreitetes und in Presse und Fernsehen breit diskutiertes Phänomen,³⁹⁶ das am Hauptschauplatz von *Deux ou trois choses que je sais d'elle* also ebenfalls sichtbar wird. Explizit aus dem *off* hörbar werden an anderen Filmstellen die Lebenssituationen und Anliegen von Kindern neben den allegorisch zu verstehenden Reden von Christophe – Juliettes Sohn, der geträumt haben soll, dass sich Süd- und Nordvietnam vereinigen würden. In einer Einstellung ist aus dem *off* das Interview mit einem algerischen Jungen zu vernehmen, der dem Reporter berichtet, dass sein Vater in der Luftfahrtindustrie tätig sei und die Mutter zu Hause bleibe.³⁹⁷ Diese Familie steht exemplarisch für die Bewohner:innen mit Migra-



[ABB. 37B] 360°-Schwenk im Innenraum in *Deux ou trois choses que je sais d'elle*.

394 »Sur tous les murs figurent des affiches touristiques voulant l'évasion, ou tout au moins promettant le charme de pays lointains.« Godard 1984 [1971], S. 35.

395 »Interview vraie ou fabriquée de la concierge qui a dénoncé à la police le beatnik aux cheveux longs.« Jean-Luc Godard, *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (CFP, TRUFFAUT 551 B 313).

396 Siehe Camille Canteux, »Jeunes dans les grands ensembles: de l'ennui à la violence«, in: Canteux 2014, S. 211–215.

397 La Courneuve befindet sich auf der Wegstrecke zum Flughafen Paris-Charles-de-Gaulle in der Gemeinde Roissy-en-France.



[ABB. 37C] 360°-Schwenk im Innenraum in *Deux ou trois choses que je sais d'elle*.

den abrupten Umgang mit ihrer verstörten kleinen Film-Tochter am deutlichsten zu Tage. Anstatt das Kind zu trösten, zieht sie es am Arm und lässt es beim alten Monsieur Gérard und den bereits anwesenden Kindern zurück.

tionshintergrund, die ebenfalls in die Großwohnsiedlungen zogen oder auf diejenigen Familien folgten, die von den unwirtschaftlich gewordenen HLM wegziehen konnten. Bewohnende mit Migrationshintergrund und Migrant:innen machen bis heute eine wesentliche Bevölkerungsgruppe der Großwohnsiedlungen aus. Es handelte sich damals mehrheitlich um ungelernete Arbeiter:innen aus Nordafrika, Portugal, Spanien und Süditalien mit niedrigem Einkommen.³⁹⁸ In den 1960ern lebten diese Migrant:innen zuvor oder noch immer in Slums, sogenannten *bidonvilles*, außerhalb der Großstädte. Gegen Ende des Films sind bei Außen- aufnahmen erneut Kinder aus dem *off* zu hören, die berichten, dass sie unangemessene oder keine Spielmöglichkeiten hätten. Es ist nicht bekannt, ob diese damals zahlreichen Interviews während der Dreharbeiten geführt oder aus dem Fernsehen oder Radio entnommen wurden. Unbestritten ist, dass die Statements Godards Ambition, das »grand ensemble« im *grand ensemble* zu beschreiben, komplettieren.

Das Weinen und Kreiseln des Kindes in der gerade zuvor beschriebenen Interieurszene bei Monsieur Gérard mag ebenso ungespielt gewesen sein. Marina Vladys gespielte Passivität und Gleichgültigkeit, die sie als Juliette im Film mehrmals kommentiert,³⁹⁹ kommt durch

398 Vgl. Millington 2011, S. 70.

399 Juliettes Aussage »Me définir ..., un seul mot : indifférence ...« beim Betreten des Cafés war eigentlich Vladys gehässige Antwort auf Godards zu persönliche Anweisung: »Définis-toi en un mot, et répons en regardant droit dans l'objectif.« Vlady 2005, S. 264.

»Le travelling est affaire de morale«⁴⁰⁰

Der Soziologe René Kaës geht in den Schlussfolgerungen seiner Studie *Vivre dans les grands ensembles* insbesondere auf die Situation von weiblichen Bewohnerinnen ein. In den neuartigen Großwohnsiedlungen sah Paul-Henry Chombart de Lauwe für die Frauen »l'occasion d'une libération et d'une véritable révolution sociale«, ⁴⁰¹ die sich jedoch zum Zeitpunkt von Kaës' Untersuchungen oftmals gegenläufig präsentierten:

»En particulier, les grands ensembles peuvent donner à la femme la place et le rôle que les mœurs sociales et politiques lui ont toujours refusées. Elle demeure éliminée de la vie publique, la ville, l'économie, la politique sont encore le fait des hommes. Or les grands ensembles, bâtis par les hommes, offrent cependant des chances à la femme. Un meilleur équipement ménager et un logement plus facile à entretenir, un équipement et des services collectifs plus commodes lorsqu'ils existent, une vie sociale qui, à cause de la multitude des enfants, réclame sa plus entière participation aux décisions. Mais les risques sont lourds de son aliénation, d'autant plus subtile et profonde qu'elle vivra dans un univers apparemment moins hostile, plus confortable, mieux protégé: de sa prison encaustiquée, lumineuse et hygiénique, la femme des grands ensembles verra le vaste monde peuplé de ses enfants, de supermarchés et de petits calibans rassis. Elle deviendra morne mère, substitut ambigu d'un père de plus en plus absent, mais qui saura honorer sa vertu afin d'éviter qu'elle n'use de la parole.«⁴⁰²

Während Kaës die depressive Verstimmung und eingeschränkte Handlungsmacht der Frauen durchaus mit der neuen Wohnumgebung in Zusammenhang bringt, analysiert seine Fachkollegin Michèle Huguet, dass die Ängste bezüglich Identitätsfragen gerade in der Erfahrung der sozialen Dichte in *grands ensembles* doppelten Nährboden fänden, um die Ursache von Neurosen auf die Wohnsituation zu projizieren, statt bei sich selbst zu suchen:

»Afin que le malaise psychologique ressenti n'aboutisse pas au sentiment inquiétant d'une perte d'équilibre personnel, la cause des sentiments douloureux est imputée à l'environnement; les manifestations identiques observées chez autrui deviennent les témoignages irréfutables de la nocivité du cadre. [...] L'impression de densité vient renforcer cette crainte de l'identité. Le rassemblement d'un grand nombre de personnes donne l'impression

400 Jean-Luc Godard in: Jean Domarchi, Jacques Doniol-Valcroze, Jean-Luc Godard, Pierre Kast, Jacques Rivette, Erich Rohmer, »Hiroshima, notre amour«, in: *Cahiers du cinéma*, 97 (Juli 1959), S. 1-18, hier S. 5.

401 Paul-Henry Chombart de Lauwe, »Préface«, in: Kaës 1963, S. 7-10, hier S. 9.

402 Kaës 1963, S. 206f.

d'être dans une masse sans pouvoir s'en distinguer ni psychologiquement, ni sociologiquement (mélange des classes sociales), d'où l'impression d'étouffement, de malaise, le soulagement à être dans un appartement place aux derniers étages ou à l'angle d'un bâtiment.«⁴⁰³

Huguet kommt danach in ihrer Dissertation, die die Presseberichterstattung zu Frauen in *grands ensembles* untersucht, abermals zum Schluss, dass Frauen das Symptom ihrer Verstimmung aus dem medial produzierten Mythos der schädlichen *grands ensembles* gewonnen hätten.⁴⁰⁴ Ein differenzierteres Bild zeichnete hingegen Georges Michel, der, einen Monat nach dem französischen Kinostart von *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, Resultate von international durchgeführten Studien zur mentalen Gesundheit in Großwohnsiedlungen veröffentlicht hat. Der in der Zeitschrift *La Vie urbaine* erschienene Artikel präsentierte bezüglich des französischen Kontexts insbesondere Studien des Soziologen Chombart de Lauwe:

»Or il apparaît dans le cas des grands ensembles de la banlieue des villes que si le tableau brossé par la presse est exagéré, que si les suicides sont controversés notamment par les médecins psychiatres et ont d'autres causes que le seul habitat dans les grands ensembles, que si la maladie mentale n'est pas liée à cet habitat, il n'en reste pas moins vrai que les personnes y vivent des difficultés aiguës, accentuées par cette forme d'habitat, et que ces difficultés peuvent créer des troubles dépressifs. Ce dont les gens souffrent, dans le grand ensemble, le dépaysement passé, c'est de ne pas y trouver un milieu social.«⁴⁰⁵

403 Michèle Huguet, »Les Femmes dans les grands ensembles. Approche psychologique de cas d'agrément et d'intolérance«, in: *Revue française de sociologie*, 6, 2 (1965), S. 215–227, hier S. 226.

404 »Le rejet du grand ensemble dans ces cas ne s'applique jamais à celui dans lequel on vit mais plutôt à l'image négative abstraite, proche de celle intéressant les représentations collectives. Promu au rôle de bouc émissaire le grand ensemble rend l'intolérance supportable parce qu'il lui sert d'exutoire. Le sujet s'aliène à un ordre collectif qu'il entretient et évite ainsi le trouble psychologique. [...] Le mythe collectif devient mythe individuel. Mais l'image du grand ensemble éclate alors et offre au sujet les éléments les plus propres à mettre en scène son insatisfaction essentielle; les stéréotypes se mettent à vivre. La monotonie, la multiplicité des fenêtre identiques ne sont plus seulement représentées mais deviennent la preuve d'être regardé, jugé ...« Michèle Huguet, *Les Femmes dans les grands ensembles. De la relation entre une réalité concrète et sa mythologie*, Paris, Éditions du C.N.R.S. [Centre National de la Recherche Scientifique], 1971, S. 237f.

405 Georges Michel, »Recherches sur la santé mentale dans les »Grands ensembles«, in: *La Vie urbaine. Urbanisme, habitation, aménagement du territoire*, (April 1967), S. 127–150, hier S. 150.

Die angeführten Beispiele sind Zeugnisse dafür, dass die Wechselwirkungen zwischen Frau und *grand ensemble* in der zeitgenössischen Soziologie und Medienlandschaft als Phänomen wahrgenommen und vielfach thematisiert wurden. Godards Film inkorporierte die Diskurse und entwarf gegen Ende des Films ein Signet, bestehend aus der von Juliette initiierten Kamerabewegung in geometrischer Kreisform und der Kameraposition innerhalb einer minimalistisch wirkenden, da streng gerasterten Umgebung. Diese Abstraktionsbewegung zu einem kreisrunden Panoramablick geschieht auch innerhalb des Films: Die visuell und akustisch unruhige morgendliche Interieurszene als thematische Auffächerung mündet in der abendlichen Außenszene am Ende des Films, die ein reduziertes Pendant und schließlich ein visuelles Zeichen für die Verbindung zwischen Juliette und *grand ensemble* bildet. Der 360°-Schwenk und dessen Allumsicht im *grand ensemble* erweist sich schließlich als *die* kinematografische Form für Godards Ambition, über seinen Film das »grand ensemble« des Lebens im zeitgenössischen Frankreich vollständig zu erfassen. Die Form des Rundblicks verhält sich in diesem Sinne zu Godards Aphorismus oder gemäß Georges Didi-Huberman »slogan«⁴⁰⁶ »Le travelling est affaire de morale«:⁴⁰⁷ Gemeint ist ein verantwortungsvoller und hier buchstäblich umsichtiger Blick des Filmemachers beim Finden der angemessenen und würdigen kinematografischen Form für seinen gewählten Filminhalt. Dies basiert zum einen auf der Zuschreibung einer »éthique interne à la forme elle-même«,⁴⁰⁸ wie Luc Moullet es ursprünglich in der Formel »La morale est affaire de travellings«⁴⁰⁹ gefasst hatte.⁴¹⁰ Zum andern fallen im gewählten *décor* die filmischen Mittel der Kadrierung und des (360°-)Schwenks mit dem Begriff des »cadre« und insbesondere mit dem des »cadre de vie« zusammen, der im *grand ensemble*-Diskurs der 1960er wiederholt aufgegriffen wurde.

406 Didi-Huberman 2015, S. 92.

407 Godard sprach den Satz innerhalb der Kritikerrunde zu Alain Resnais' *Hiroshima, mon amour* (1958) aus, da er den Film im Verhältnis zum Thema als überästhetisiert empfand. Vgl. Domarchi u. a. 1959, S. 5.

408 Baecque 2005, S. 198.

409 Luc Moullet, Sam Fuller, in: *Cahiers du cinéma*, 93 (März 1959), S. 11–19, hier S. 14. Godards Zitierweise ist seit jeher geprägt von seinen Transformationen der ursprünglichen Aussagen. Vgl. Didi-Huberman 2015, S. 14.

410 Vgl. Jean-Marie Pottier, »Le Travelling de Kapo: Comment Rivette nous a fait réfléchir sur la Shoah au cinéma«, in: *Slate.fr*, 29.01.2016, & <http://www.slate.fr/story/113377/travelling-kapo-rivette-shoah>. Siehe dazu auch: Jacques Rivette, »De l'abjection«, in: *Cahiers du cinéma*, 120 (Juni 1961), S. 54f.; Antoine de Baecque, »Le cas Kapo. »De l'abjection«, ou comment Jacques Rivette forge une morale de la représentation des camps de la mort«, in: *Revue d'Histoire de la Shoah*, 195 (Feb. 2011), S. 211–238, & <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-de-la-shoah-2011-2-page-211.htm>.

Le cadre de vie

Nach dem französischen Wörterbuch *Le Grand Robert* steht »cadre« unter anderem synonymisch für »décor«, die Umgebung und das *milieu*,⁴¹¹ also für einen Raum oder eine Szene(rie) oder das, was diese umgibt: »CADRE [...] Ce qui circonscrit un espace, une scène; l'espace, la scène. → Décor, entourage, milieu.«⁴¹² Analog dazu verhält sich die besprochene Szene mit dem 360°-Schwenk im Außenraum [ABB. 374]: Juliette ist zu Beginn, als die Kamera sich noch nicht in Bewegung gesetzt hat, derart am unteren Bildrand kadriert, dass sie in die karierte Rasterfassade eingeht. Sie ist als fiktive Bewohnerin Teil des realwirklichen *décor*s – beziehungsweise des *milieu* oder *cadre*⁴¹³ – und hat gleichzeitig übergeordnete Funktion als Metapher der für die *région parisienne* charakteristischen *grands ensembles*. Der Kameraschwenk fängt innerhalb des gegebenen Kamerakaders sodann das umgebende *décor* ein und damit das *milieu* beziehungsweise *habitat* der davon geprägten Hauptfigur des Films und der vorliegenden Einstellung. Der Begriff *cadre de vie* steht denn auch für »entourage, milieu physique ou humain dans lequel on vit.«⁴¹⁴ Im übertragenen Sinne beschreibt er die damit verbundenen Einschränkungen, die Juliette gemäß dem Film durchaus durchlebt: »(Abstrait). Ce qui limite, impose une contrainte.«⁴¹⁵ Die filmische Vermittlung dieser Lebensumstände ist dabei wiederum durch die fixen Dimensionen des Kaders formal eingeschränkt. Allgemeiner betrachtet, sind mit *cadre de vie* schließlich auch die politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Strukturen der Zeit gemeint, wie aus dem Lexikoneintrag hervorgeht: »Structures imposés par la nature. La réalité (à la pensée), par les institutions (à la société), etc. *Les cadres sociaux, psychologiques de la mémoire. Les cadres de l'histoire, du temps.*«⁴¹⁶

Entsprechend begriff der *ministre de la Construction* Pierre Sudreau die verantwortungsvolle Aufgabe der Architektur und Stadtplanung in

411 Die Entstehung der Geografie als eigenständige Disziplin – in der Nachfolge von Alexander von Humboldt (1769–1859) und Carl Ritter (1779–1859) – ist in Frankreich mit der *École française de géographie* aufs Engste mit dem *milieu*-Begriff von Paul Vidal de la Blache (1845–1918) verknüpft. Er situierte das »milieu« »comme intermédiaire entre l'homme et la nature.« Die Erweiterung des Verständnisses von *milieu* hin zur Familie, Arbeitsumgebung und insbesondere zum städtischen Raum nahm Ende des 19. Jahrhunderts die Soziologie der Chicagoer Schule vor. Siehe dazu ausführlicher: Jean-Charles Filleron u. Laurent Viala, »MILIEU, géographie«, in: *Universalis*, & <https://www.universalis.fr/encyclopedie/milieu-geographie/>.

412 Eintrag »cadre«, in: *Le Grand Robert*, Bd. 2, 1992, S. 260f., hier S. 260.

413 Eintrag »décor«, in: Ebd., Bd. 3, 1992, S. 227.

414 Ebd., Bd. 2, S. 260.

415 Ebd.

416 Ebd.

der Gestaltung des *cadre de vie* und verlangte am 10. *Jour mondial de l'urbanisme* von 1959 unter anderem, dass dies an Schulen und im Fernsehen vermittelt würde:

»L'Architecture et l'Urbanisme conditionnent pourtant le cadre de vie de nos compatriotes et, par conséquent, leur avenir, notre avenir, l'avenir de nos enfants. C'est pourquoi, dans toute la mesure du possible, nous devons réagir contre cet oubli et, avec votre aide, avec l'aide de tous ceux qui, depuis des années, militent en faveur des idées nouvelles, réaliser ensemble cet effort d'information.«⁴¹⁷

Gleichzeitig forderte er einen maßstäblichen Perspektivenwechsel von der Schaffung von Familienwohnungen zu einer territorialen Planung. Diese Priorisierung des Städtebaus gegenüber der Architektur und allen anderen Disziplinen findet ihren emphatischen Ausdruck im Abschluss von Sudreaus Rede: »L'urbanisme, à la fois art et science, est la plus belle des activités. C'est la plus haute des disciplines humaines, celle qui doit permettre en définitive aux hommes de réaliser leur rêve ancestral, la maîtrise du temps et de l'espace.«⁴¹⁸

Die Begriffe »milieu« und »habitat« prägten den Architekturdiskurs der Nachkriegszeit, insbesondere durch die *congrès internationaux de l'architecture moderne* (CIAM) und das 1953 daraus hervorgegangene Team 10 mit seinen französischen Vertretern George Candilis, Alexis Josic and Shadrach Woods.⁴¹⁹ Am Vorbereitungstreffen zur IX. CIAM-Konferenz von 1952 definierte Georges Candilis das Konzept des *Habitat* nicht als ein von Spezialist:innen gemachtes, sondern als eines, das aus den spezifischen Praktiken auf unterschiedlichen räumlichen Maßstäben hervorgeht: *logis*, *environnement immédiate*, *environnement urbanistique*.⁴²⁰ Das 1953 am IX. CIAM Kongress präsentierte *Urban Re-Identification Grid* von Alison und Peter Smithson wandte sich analog dazu ebenfalls gegen die 1933 mit der *Charta von Athen* verabschiedeten, auf menschlichen Handlungen basierenden Funktionen Wohnen, Freizeit, Arbeit, Verkehr, indem es auf »relationships« innerhalb räumlicher und sozialer Maßstäbe setzte: *house*, *street*, *district* und *city*. Fragen der Ethik und Ästhetik waren gemäß Rey-

417 »*Jour mondial de l'urbanisme 1959 : déclaration de Pierre Sudreau, ministre de la construction*«, in: *Urbanisme*, 66 (1960), S. 4f., hier S. 4.

418 Ebd., S. 5.

419 Siehe Tom Avermaetes, »Habitat for the Greatest Number«, in: Avermaete, 2005, S. 109–195.

420 Vgl. Tom Avermaete, »The Concept of Habitat«, in: Ebd., S. 139–142. Zu CIAM und Team 10 siehe allgemeiner Avermaete 2005; Eric Mumford, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928–1960*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2002; Annie Pedret, *Team 10: An Archival History*, Abingdon/New York, Routledge, 2012; Max Risselada u. Dirk van den Heuvel (Hg.), *Team 10. In Search of a Utopia of the Present. 1953–1981*, Rotterdam, NAI, 2005.

ner Banham denn auch zentral für das Team 10.⁴²¹ In der Konfrontation mit der Masse sah das Pariser Architekturbüro Candilis-Josic-Woods eines der wesentlichen Phänomene der modernen Architektur, weshalb es dezidiert Bauten für »le plus grand nombre«⁴²² entwarf. Gemäß Tom Avermaete stand das *Habitat*-Konzept für eine Kritik an der gedankenlosen Standardisierung im Wohnungsbau und am vereinheitlichenden Prozess im Rahmen der Suburbanisierung. Dem sollte mit dem *Habitat*-Zugang weniger entgegengewirkt werden, sondern er war vielmehr ein Versuch, die Prozesse innerhalb der allgemeineren Gestaltung der gebauten Umwelt zu überdenken und zwar ausgehend von der Wohnung: »From this perspective *Habitat for the Greatest Number* appears as a plea to situate concerns of human dwelling at the centre of the ongoing modernization of the environment in the post-war period.«⁴²³ Alexis Josic formulierte den Übergang in neue Maßstäbe nachträglich wie folgt:

»Organiser la vie du grand nombre est le problème fondamental des civilisations contemporaines. La rupture des traditions, le changement des rapports et des comportements, précipitent le monde vers une reconversion inéluctable de l'échelle. L'échelle de l'homme? Non, l'échelle de beaucoup d'hommes! Le grand nombre est la dimension de référence de notre monde d'aujourd'hui. La croissance progressive des populations, la réduction de l'espace nécessaire à la vie de l'homme, provoquent l'inquiétude de l'humanité. [...] L'homme s'est constitué un cadre de vie en édifiant la ville. C'est dans ce cadre qu'il évolue, dans l'espace et dans le temps, et exerce toutes ses activités de la naissance à la mort.«⁴²⁴

Candilis-Josic-Woods machten in den Bewohner:innen und ihren alltäglichen Lebensgewohnheiten das Wissen der Architektur fest, weshalb Avermaete die Architekten als »epistemologists of the everyday« bezeichnet.⁴²⁵ In der Massenproduktion, als grundlegendem Element der Massenkultur wie auch ihrer Projekte, sahen sie nicht zwingend eine Entwertung der Architektur, wie dies Mies van der Rohe und Jean Prouvé bereits bewiesen hatten: »*The Greatest Number* was not considered a

421 Siehe Banham 1966.

422 Tom Avermaete, »Masses as Subject«, in: Avermaete 2005, S. 119–122. Dieses »Bauen für die Massen« vermittelt das *grand ensemble* Le Mirail (1962–1977) in Toulouse am augenfälligsten, das wie die Cité des 4000 in La Courneuve ebenfalls von den *banlieue*-Unruhen von 2005 und weiteren betroffen war.

423 Tom Avermaete, »The Re-Introduction of an Ethical Perspective«, in: Avermaete 2005, S. 194f., hier S. 195.

424 Alexis Josics Antwort zum Fragenkatalog innerhalb des Heft-Themas *Doctrines & incertitudes*, in: *Les Cahiers de la recherche architecturale*, 6–7 (Jan. 1980), S. 39–42, hier S. 39f.

425 Siehe Tom Avermaete, »Epistemologists of the Everyday«, in: Avermaete 2005, S. 57–197.

problematic given, but rather an opportunity to reconsider the very essence of architecture and urbanism.«⁴²⁶ In einer Fernsehsendung über zeitgenössische Architektur im Juni 1966, die unter anderem das Cité du Mirail-Projekt von Candilis-Josic-Woods thematisierte, äußerte sich Candilis dezidiert über den professionellen und durchaus ethischen Anspruch, dass »l'architecture et l'urbanisme [...] une seule chose« werden, »une entité et pas deux choses séparées comme on le fait malheureusement jusqu'à présent.«⁴²⁷ Auch die 9. Konferenz der *union internationale des architectes* (UIA) widmete sich 1967 dem Thema *L'architecture et le milieu humain*. Nachdem das UIA-Kolloquium von 1966 bereits einen Wendepunkt innerhalb der internen *commission de l'Habitat* markiert hatte,⁴²⁸ fand 1968 das *colloque sur l'habitat* statt. In der dieser Veranstaltung gewidmeten UIA-Zeitschriftenausgabe ist beispielsweise auch der Soziologe Paul-Henry Chombart de Lauwe mit seinem Beitrag *Participation de l'habitant à l'élaboration de son habitation* vertreten.⁴²⁹ Die Definition des Konzepts *Habitat* wird im Artikel des Architekten Ludovico Barbiano di Belgiojoso definiert:

»Par »habitat« nous entendrions l'ensemble d'habitations de réalisation nouvelle, constitué par les infra-structures, habitations, équipement complémentaire et services d'utilité commune; il présentera généralement des caractéristiques urbaines, même si parfois il peut être confronté à des nouvelles interventions dans les zones agricoles.«⁴³⁰

Die soziale Verantwortung der Architekt:innen bei der Gestaltung von *milieus*, die sich den Menschen anpassen sollten und nicht umgekehrt, betont der Pariser Architekt, Stadtplaner und Ingenieur Henri-Jean Calsat in der Schlussfolgerung seines Artikels, die mit den Begriffen »cadre de vie, milieu, environnement, habitation« und »habitude« argumentiert:

»En vue d'organiser un cadre de vie de plus en plus adapté, l'urbaniste est en partie guidé par une approche pathologique de la ville existante. Elle procède de la démarche classique des constats d'inadaptation. La pensée technique conduit à considérer la ville comme objet. Considérer la ville comme sujet tel est le niveau d'investigation et le sens que nous proposons pour l'environ-

426 Tom Avermaete, »Architecture and Mass Culture«, in: Avermaete 2005, S. 123f., hier S. 123.

427 *Ça ou rien, l'architecture contemporaine*, Jean Ballardour, Claude Dagues (Architecture de notre temps), ORTF, 17.06.1966.

428 Pierre Vago, Secrétaire Générale de l'U.I.A., »introduction«, in: *UIA*, 50 (Juli 1968), S. 3. Siehe zudem *UIA*, 41 (Okt. 1966).

429 Paul-Henri Chombart de Lauwe, »Participation de l'habitant à l'élaboration de son habitation«, in: *UIA*, 50 (Juli 1968), S. 14–17.

430 Ludovico Barbiano di Belgiojoso, »Adaptation de l'habitat au site«, in: Ebd., S. 6f., hier S. 6.

nement. Aussi les recherches sur l'environnement auront-elles pour finalité »un milieu adapté à l'homme, plutôt que l'homme adapté au milieu«. [...] L'aspect physique d'une ville a peut-être une puissance d'impact qui conditionne la vie des habitants [...]. En conclusion, en aidant l'homme à se libérer de ce qui n'est souvent qu'habitude, manque de réflexion, et en permettant à l'Architecte de concevoir un cadre de vie mieux adapté aux aspirations nouvelles, il en résultera une meilleure adaptation de l'habitation au site.«⁴³¹

Die 1968er-Bewegung, die der traditionellen *Beaux Arts*-Architekturausbildung am 20. August 1968 ein Ende setzte, nahm ihren Anfang auch in der Architektur bereits zu Beginn des Jahrzehnts. Während seit dem Zweiten Weltkrieg der durch die staatliche Planungspolitik bestimmte Fokus noch in der Quantität bestanden hatte, verschob sich dieser nun in Richtung qualitative Gestaltung des »environnement«.⁴³² Bei dieser Entwicklung spielten neue Ausbildungsstätten und die Zusammenarbeit mit den Universitäten eine entscheidende Rolle:⁴³³ »De l'architecture, l'attention se déplace vers l'environnement et le cadre de vie, induisant de fait une ouverture des arts de l'espace vers l'urbanisme, les arts plastiques, le design, la communication, les sciences humaines et sociales.«⁴³⁴ Erwähnt werden soll hier insbesondere das von 1968 bis 1971 wirkende *Institut de l'environnement*, das dem Kulturministerium unterstellt war und für den Paradigmenwechsel in der französischen Architekturausbildung stehen sollte. Mit der umfassender verstandenen Ausrichtung auf das *aménagement de l'environnement* bot es den »stagiaires« aus allen relevanten Disziplinen eine Einführung in die Pädagogik und Forschung, um sie auf ihre Lehrtätigkeit an den zur gleichen Zeit entstehenden Architektur- und Kunsthochschulen vorzubereiten.⁴³⁵ Aus dem Seminar *Cadre de vie*

431 Délégué de la commission de l'urbanisme de l'U.I.A., »Adaptation de l'habitat au site«, in: Ebd., S. 7f., hier S. 8.

432 Siehe dazu die Ausführungen der Geografin Christine Tobelem-Zanin, die die Entwicklung von einer »politique quantitative« zu einer »recherche d'une politique urbaine plus qualitative« aufzeigt: Christine Tobelem-Zanin, »L'émergence du concept de qualité de la vie et sa réalité politique«, in: Tobelem-Zanin 1995, S. 11–82.

433 Siehe dazu Guy Lambert u. Éléonore Marantz (Hg.), *Les Écoles d'architecture en France depuis 1950. Architectures manifestes*, Genf, MétisPresses, 2018; Caroline Maniaque (Hg.), *Les Années 68 et la formation des architectes*, Rouen, Point de vues, 2018.

434 Maniaque u. a. 2018, S. 38.

435 Die Schwierigkeiten und Unstimmigkeiten bezüglich der Umsetzung des neuartigen pädagogischen Konzepts führte schließlich zur frühzeitigen Auflösung des Instituts. Vgl. Marc Frochaux, »L'Institut de l'Environnement, 1969–1971: une pédagogie expérimentale«, in: Maniaque 2018, S. 170–181. Siehe dazu auch ausführlicher Tony Côme, *L'Institut de l'environnement: une école décroisée. Urbanisme, architecture, design, communication*, Paris, Éditions B42, 2017, S. 17; Ders., »L'Institut de l'environnement, 1969–1971: le rêve d'une architecture pédagogique décroisée«, in: Lambert/Marantz (Hg.) 2018, S. 165–178.

ging eine in zwölf Sektionen unterteilte Aufsatzsammlung zu Themenaspekten wie Ökologie, Massenmedien, Konzeptkunst, Mode und Plastik hervor.⁴³⁶ Stellvertretend für das Institut findet sich in *Psychologie collective et environmental design* Christian Gaillards Definition von »environnement« und »cadre de vie« als ein von Menschen gemachtes und diese konditionierendes »ensemble«:

»Par environnement, en effet, nous entendrons ici l'ensemble du cadre de vie produit pour et par l'homme, tel qu'il s'impose aujourd'hui comme un effet des pratiques qui président à sa conception et à sa réalisation, et tel qu'à son tour il conditionne, et parfois détermine, le mode de vie des individus et des groupes sociaux. Définir le cadre de vie, l'environnement, comme un ensemble, c'est le désigner comme un objet complexe, global, qu'abordent avec leurs méthodes propres l'urbanologue et le sémiologue par exemple.«⁴³⁷

»Parce qu'il ne s'agit pas seulement de caser l'homme, mais de lui donner sa dignité«⁴³⁸

Parallel zu der neuartigen, interdisziplinären Ausrichtung der Architekturausbildung an der Schnittstelle von wissenschaftlicher Analyse und Gestaltung begann der allmähliche bis rasante Degradierungsprozess der *grands ensembles*. Dieser äußerte sich nicht nur an den baulichen Strukturen, sondern betraf auch den sich verschlechternden Ruf aufgrund der negativen medialen Berichterstattung.

Am 06. März 1971 strahlte die *Tagesschau*-Hauptausgabe des staatlichen französischen Fernsehens den Beitrag *Le Drame de la Courneuve* aus: Der Wirt eines Cafés in der Cité des 4000 hatte einen Jugendlichen erschossen, durch dessen Verhalten er sich gestört fühlte. In der Art eines *establishing shot* nähert sich die TV-Kamera dem Ort des Geschehens und verwendet dabei die filmischen Mittel der Großaufnahme und des Herauszoomens. Durch Kameraschwenks werden Wohnblöcke, die Ein-

436 Die Verantwortlichen und Sektionsthemen waren: I: Jacques Bosson, *écologie des espaces*; II: Olivier Burgelin, *les mass media*; III: François Cali, *le drame de l'objet quotidien*; IV: Georges Candilis, *l'invasion*; V: Hervé Fischer, *à propos de l'art conceptuel, pour une pratique socio-pédagogique de l'art* / VI: Madeleine Deschamps, *l'art conceptionnel / Christian Boltanski, un point de vue personnel*; Yona Friedman, *où va l'architecture*; VII: Christian Gaillard, *psychologie collective et environmental design*; VIII: Michel Journiac, *l'objet du corps et le corps de l'objet*; IX: Jean-Pierre Martinon, *la question de l'espace et de l'environnement pour le plasticien*; X: Raymond Moulin, *art et économie dans la société contemporaine*; XI: Paco Rabanne, *la mode, expression d'un temps*; XII: Jacques Simon, *actualités-panorama*.

437 *Institut de l'environnement, Séminaire Cadre de vie*, Christian Gaillard, »Psychologie collective et environmental design Paris«, 1972, Paris, Institut de l'environnement, 1973.

438 Georges Candilis im Fernsehbericht *Le Drame de la Courneuve* (JT nuit), ORTF, 06.03.1971.



[ABB. 38] 360°-Schwenk
im Fernsehbeitrag *Le
Drame de la Courneuve*
(06.03.1971).

kaufspassage und ein Polizeifahrzeug erfasst, worauf das Wort einem Zeugen übergeben wird. Dieser und die Kamera werden von sich drängelnden Jugendlichen belagert. Ein weiterer befragter Herr meint, dass die Reaktion des Wirts normal sei, worauf wieder ein anderer mit »Ah oui, oui, oui« antwortet, als er vom Journalisten gefragt wird, ob sich so ein Ereignis am nächsten Tag nochmals ereignen könnte. Auf der filmischen Ebene bemerkenswert ist, was auf diese Szene in der Nähe des Tatorts folgt: Nach einem Schnitt befindet sich die Kamera auf einer menschenverlassenen Straße zwischen Wohnblöcken und beginnt sich um die eigene Achse zu drehen; zuerst langsam und dann immer schneller [ABB. 38]. Unheimlich anmutende Glockenmusik gibt bei diesem mehrere Male sich wiederholenden und dadurch beinahe schwindelerregenden 360°-Schwenk den Rhythmus an.

Diese audiovisuell wirkungsvoll inszenierte Einstellung innerhalb des *décor des grand ensemble* steht offenbar symbolisch für die Ausweglosigkeit der HLM-Bewohnenden, deren Missmut sich mit makaberer Resignation paarte. Die darauffolgende Sequenz wechselt in ein dunkles Interieur einer Wohnblockwohnung, in der sich ein Familienvater beklagt, dass es in der Umgebung an jeglicher Infrastruktur mangle und, falls die Frau auch arbeite, es auch nichts zu essen gebe. Auf dieses Statement folgen verschiedene, von melancholischer Klaviermusik begleitete Ansichten von Wohnblocksiedlungen, um schließlich in Georges Candilis Geständnis vor der Fernsehkamera zu münden, dass die Architektur versagt habe, menschenwürdige Behausungen zu schaffen:

»Je suis un professionnel, je suis un architecte. J'ai participé à cette réalisation énorme des dernières 25 années. On construit des logements, on fait un acte social, c'est très bien. Mais il fallait construire des milliers des centaines de milliers pour comprendre en fait que c'est criminel. Parce qu'il ne s'agit pas seulement de caser l'homme, mais de lui donner sa dignité.«⁴³⁹

Fast exakt vier Jahre nach Godards erstmals im Kino zu sehenden und nachträglich signalhaft wirkenden 360°-Schwenk stand also die inzwischen offensichtlich materiell und gleichsam moralisch heruntergekommene Cité des 4 000 Sud im Zentrum der Tagesthemen. Sie wurde damit

zum negativen Musterbeispiel für die verbreiteten Defizite in *grands ensembles*. Dabei bediente sich auch dieser Bericht beim außergewöhnlichen filmischen Stilmittel des 360°-Schwenks, um, ausgehend von einem Mord, die drastische Gesamtsituation der *grands ensembles* durch markante Bilder und Aussagen wiederzugeben. Es ist nicht eruierbar, ob die Journalist:innen den Kinofilm von Godard gekannt hatten, der sich selber so gerne als Berichterstatter der *actualités* wähnte. Umso mehr wird wiederholt ersichtlich, dass bei der filmischen Vermittlung der *grands ensembles* als gebaute Form und soziopolitische Problemzone aufgrund des dort herrschenden defizitären *cadre de vie* das Filmkader als Bildgeviert nicht ausreichte für ein Gesamtbild, das in den standardisierten Film-begriffen als Totale beziehungsweise *plan d'ensemble*⁴⁴⁰ erfasst wird. Der nur durch das filmische Medium mögliche 360°-Schwenk verschafft einen räumlichen Eindruck der diffamierten Wohnkomplexe, die Auswärtige mehrheitlich nur aus der negativen Medienberichterstattung kannten. Die Drehbewegung vermochte dabei beides zu vermitteln: das Empfinden der Eingeschlossenheit in den orthogonalen Strukturen und das der Ausgeschlossenheit von einem würdevollen *cadre de vie*.

VILLE NEUVE

La Villeneuve und *Numéro deux* (1975)

Anfang 1974 zogen Jean-Luc Godard und seine Partnerin Anne-Marie Miéville nach Grenoble. Mit dem Wegzug brach der Filmemacher definitiv mit der Groupe Dziga Vertov und seiner engen Kino-Freundschaft mit Jean-Pierre Gorin: »Ich habe Paris 73 verlassen, das war das Ende von 68.«⁴⁴¹ Der neue Arbeits- und Wohnort unweit der ursprünglichen Heimat im Schweizer Kanton Waadt und des späteren langjährigen Wohnorts des Paares im Städtchen Rolle bedeutete beides: Das Verlassen des politischen, (film-)ökonomischen und (film-)kulturellen Zentrums Paris und der nötige Freiraum, um mit der bisher lediglich in Künstler:innenkreisen erforschten Videotechnologie autonom und ›im Kleinen‹ ›Kino‹ zu machen: »J'ai mis 45 ans à entrer puis sortir de Paris. J'ai quitté la Majuscule pour être plus minuscule.«⁴⁴² Das Know-how für die Video-produktionen, in die Godard investierte, lieferte der Elektroingenieur

440 »Plan général ou plan d'Ensemble. Il livre le cadre géographique d'une action ou de son évolution (vaste paysage de ville, de campagne, de montagne).« N. N., »Quelques termes de tournage«, in: Godard 1984 [1971], S. 127.

441 »Wenn die Wälder absterben, dann, weil die Clips aufblühen« [Interview], in: *filmwärts*, 13 (Frühling 1989), S. 16, zit. nach: Büttner 2003, S. 64.

442 Jean-Luc Godards Aussage im Film *Numéro deux* (FR 1975).

und Gründer der Kameraproduktionsfirma Aaton Jean-Pierre Beauviala (1937–2019).⁴⁴³ Er entwickelte in der Altstadt von Grenoble seine innovativen Videokameras. Unweit davon, an der Rue de Belgrade 2, richteten Miéville und Godard Büro und Studio ihrer neu gegründeten Produktionsfirma Sonimage ein; ihr »experimental audio-visual ›laboratory«⁴⁴⁴ beziehungsweise »experimental audio-visual ›atelier«,⁴⁴⁵ so Michael Witt passende Umschreibungen des innovativen und ambitionierten Projekts. Das Ziel, mit Videos ein alternatives Produktions- und Verleihsystem für politisch Gleichgesinnte zu schaffen, sollte sich jedoch bald als ökonomisch unrealisierbar herausstellen.⁴⁴⁶

Ihre Wohnung bezog das Paar im monumentalen Wohnblockquartier L'Arlequin⁴⁴⁷ (1968–1973) in la Villeneuve. Die an der südlichen Peripherie von Grenoble gelegene neue Wohnüberbauung begreifen Seb Breynat, Morgane Cohen und David Gabriel aufgrund der teilweise nicht realisierten Projekte als Siedlungstyp »zwischen« *ville nouvelle* und *grand ensemble*.⁴⁴⁸ Nach Sibylle Le Vot handelt es sich bei la Villeneuve um das Vorzeigeprojekt des zwischen 1960 und 1985 aktiven Atelier de l'Urbanisme et d'Architecture (AUA).⁴⁴⁹ Es wurde vom Architekten, Urbanisten, Soziologen, Lehrer und militanten Kommunisten Jacques Allégret gegründet und brachte »divers spécialistes du cadre de vie«⁴⁵⁰ hervor. Der vom AUA gepflegte »pluridisziplinäre« und soziale Ansatz drückte sich in der Büroorganisation aus, die unter einem Dach Mitarbeiter:innen aus Städtebau, Architektur, Innenarchitektur, Ingenieurwesen, Landschaftsarchitektur, Wirtschaft und Soziologie vereinte.⁴⁵¹ La Villeneuve und ins-

443 Redaktion, »Aaton-Gründer Jean-Pierre Beauviala gestorben«, 25. 04. 2019, <https://www.filmundtvkamera.de/branche/aaton-gruender-jean-pierre-beauviala-gestorben/>.

444 Witt 1998, S. i.

445 Ebd., S. 59.

446 Vgl. ebd., S. 2.

447 Am Entwurf des *quartier* L'Arlequin in la Villeneuve de Grenoble beteiligt waren Georges Loiseau, Jean-François Parent, Jean Tribel mit Henri Ciriani, Michel Corajoud und Borja Huidobro. Aus den Quellen geht nicht explizit hervor, dass Miéville und Godard dieses spezifische Quartier von la Villeneuve bewohnt haben, aber dass sie in der Nachbarwohnung gedreht haben. Die Antwort liefert *Numéro deux* (FR 1975): In einer Einstellung auf dem Balkon sind die Dächer der zu L'Arlequin gehörigen Pavillons zu sehen.

448 Seb Breynat, Morgane Cohen u. David Gabriel, *Plaidoyer pour Villeneuve. Pouvoir d'agir et planification démocratique face à la rénovation urbaine de l'Arlequin*, La Défexe, PUCA, 2016, S. 34.

449 Sibylle Le Vot, »Quand la ville fait peau neuve: les années grenobloises de l'AUA«, in: Jean-Louis Cohen u. Vanessa Grossman (Hg.), *AUA. Une architecture de l'engagement, 1960–1985*, Ausst.kat. Cité de l'architecture et du patrimoine, Paris, 30. 10. 2015–29. 02. 2016, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 2015, S. 178–190.

450 Côme 2017, S. 187.

451 Siehe Jean Tribel, »L'atelier et son organisation«, in: *Tuiles et briques*, 65 (1966), S. 22; Jean-Louis Violeau, »Grenoble, Dubedout et la Villeneuve: fatalité de la culture, limites

besondere das Projekt L'Arlequin stellt eine kritische Reaktion des AUA auf die bisherigen *grands ensembles* dar und gleichsam die Realisierung dessen, was der Architekt Georges Loiseau in seinem Artikel *L'Urbanisme et l'architecture* 1966 in der Art eines Manifests formuliert hat. Er stellt fest, dass der Großteil der existierenden *grands ensembles* aufgrund ihrer Konzeption, die einem rationalen und technischen Imperativ folgten, die menschlichen Grundbedürfnisse nach Begegnung und Austausch, Intimität und Harmonie negierten. Stellvertretend für die Bestrebung des AUA präsentiert er acht Maßnahmen, für ein »cadre urbain digne de ce nom«, ⁴⁵² die sich auf Variation und Differenzierung im Bereich Wohnungsbau und Grünflächen, auf die Hierarchisierung der Erschließung sowie auf Angebote und deren Verortung bezogen. ⁴⁵³ Abschließend betont Loiseau die nötige enge Zusammenarbeit zwischen technischen und künstlerischen Disziplinen für die Umsetzung der komplexen Bauaufgabe »Großwohnsiedlungen«. ⁴⁵⁴ Die soziale Interaktion sollte also auch durch differenzierte architektonische Gestaltung erreicht werden, wie sie beispielsweise über die Quartiererschließung vielerlei Begegnungszonen schuf. Weiter sollte auf der administrativen Ebene das paritätische Verhältnis von Sozial- und Genossenschaftswohnungen die soziale Durchmischung der Mieter:innenschaft begünstigen. ⁴⁵⁵ Getragen wurde das innovative Siedlungsprojekt, das Partizipation und teilweise Selbstverwaltung anstrebte, von einer neu gewählten linken politischen Koalitionsregierung unter Bürgermeister Hubert Dubedout, wobei insbesondere die Groupe d'action municipale (GAM) für die politische Mitsprache der Bürger:innen auf Gemeindeebene eingestanden ist. ⁴⁵⁶ Der Einzug der ersten Bewohner:innen im Frühling 1972 wurde nicht nur von Forschenden und Politiker:innen aufmerksam verfolgt, auch die Medien produzierten zahlreiche Reportagen über dieses angeblich utopische Projekt, das sie direkt mit den Bestrebungen der 1968er-Bewegung in Verbindung brachten. Gemäß Breynat, Cohen und Gabriel kreierten die Medien dabei jedoch jene Illusion, die sie suchten, indem sie das Studium des Alltagslebens der breiten Einwohnerschaft außer Acht ließen:

»Les journalistes sont à la recherche de l'utopie. Ils vont minutieusement décrire chaque espace : les logements, les galeries, les coursives, les équi-

de la contre-culture«, in: Cohen/Grossman 2015, S. 196–203; Kenny Cupers, »Municipal Brutalism«, in: Cupers 2014, S. 166–178.

452 Georges Loiseau, »L'Urbanisme et l'architecture«, in: *Tuiles et briques*, 65 (1966), S. 24–26, hier S. 24.

453 Siehe ebd., S. 26.

454 Vgl. ebd.

455 Vgl. Breynat u. a. 2016, S. 36f.

456 Vgl. Le Vot 2015, S. 179.

pements. Les articles et reportages audiovisuels contribueront à forger une représentation mythifiée du territoire. Malgré leur désir de comprendre le projet de transformation sociale, les journalistes s'attacheront souvent à décrire ou filmer des individus ou des groupes qui adoptent, ou croient adopter, un nouveau mode de vie. Si les images correspondent aux aspirations de certains groupes sociaux, les reportages peinent à montrer la vie quotidienne du reste de la population. Les films participeront à créer une représentation mythifiée de Villeneuve et la notion d'utopie deviendra un miroir déformant du territoire.«⁴⁵⁷

Der oft einseitigen Berichterstattung von außen stand ein internes Pionierprojekt gegenüber: Von 1972 bis 1976 verfügte la Villeneuve über eine eigene Fernsehstation namens *Vidéogazette*. Die gemeinsam mit Bewohner:innen produzierten Programme in Form von Reportagen, Magazinen und Debatten erreichten die Wohnungen über das Kabelfernsehen.⁴⁵⁸ Darüber hinaus widmeten Eric Rohmer und Jean Paul Pigeat die Folge *La Forme de la ville*⁴⁵⁹ aus ihrer 1975 ausgestrahlten fünfteiligen Serie *La Ville nouvelle* dem Quartier L'Arlequin und der Ville nouvelle Evry 1, beides Projekte des Atelier d'Urbanisme et d'Architecture.

Jean-Luc Godard und Anne-Marie Miéville beteiligten sich weder beim autonomen Fernsehsender, noch lieferten sie einen optimistischen Dokumentarfilm, der die erfolgreiche Umsetzung von neu überdachten und überarbeiteten Maßstäben für die Realisation eines *grand ensemble* aufzeigt. Der im Frühling 1975 produzierte und in Cannes präsentierte Kinofilm *Numéro deux* zeigt vielmehr zwei introvertierte, intime Portraits, basierend auf Videomaterial, das für den Kinofilm auf 35 mm umkopiert wurde: Godard präsentiert sich in seinem abgedunkelten Filmstudio, umgeben von Bildschirmen, Montagetisch und anderen Gerätschaften. In seiner Reflexion über Autonomie und Selbstbestimmung in der Filmproduktion stellt er sich als Fabrik, Chef und Arbeiter in Personalunion vor. Dieser autobiografischen Studie wird eine ethnografische Untersuchung gegenübergestellt. Die von Laiendarsteller:innen gespielten Protagonist:innen gehören drei Generationen einer Familie an, deren Alltagsleben in einer HLM-Wohnung aufgezeichnet wurde. Die Rohheit im Umgang miteinander äußert sich in der Sprache,⁴⁶⁰ in den Gesten und

457 Breynat u. a. 2016, S. 41.

458 Siehe & <https://www.maison-image.fr/videogazette/>.

459 *La Forme de la ville*, Eric Rohmer u. Jean-Paul Pigeat (Ville nouvelle), Institut national de l'audiovisuel, 31.08.1975. Die Titel der weiteren Folgen lauten: *Les Métamorphoses du paysage: l'ère industrielle*; *Enfance d'une ville*; *La Diversité du paysage urbain*; *Le Logement à la demande*.

460 Auf die Widerspiegelung des *cadre de vie* in der Sprache spielen bereits die bei Godard auch buchstäblich zu verstehenden Zitate aus Ludwig Wittgensteins Sprachphi-

im abermaligen Exponieren von Geschlechtsteilen sowie expliziten Sexszenen, denen jegliche Sinnlichkeit abgeht.

Die kinematografische Form, die diese Krudheit vermittelt, bilden die zum Teil von ursprünglich mehreren Video-Bildschirmen auf 35 mm abgefilmten Szenen [ABB. 39]. Das so kreierte formale Nebeneinander der Bilder vermittelt das Neben- statt Miteinander der Familienangehörigen. Ebenfalls die Tonspur ist roh und ungeschliffen, was besonders beim lauten und so präsenten Vogelgezwitscher deutlich wird, das die Zuschauer:innen mit dem unangenehmen bis unheimlichen Gefühl konfrontiert, dass die eindringenden Tiere die Wohnung schon bald für sich eingenommen haben könnten. Der Tochter, Ehefrau und Mutter in Personalunion kommt im Film eine gesonderte Rolle zu. Sie ist denn auch die Person, die die *credits* aufsagt und den Film als gleichzeitig beides, politisch und pornografisch bezeichnet. »*Numéro deux* zufolge ist die Sexualität der Bereich, in dem sich Unterdrückung am unmittelbarsten zeigt«,⁴⁶¹ so Kaja Silverman im Gespräch mit Haroun Farocki. Dieser stellt, wie später ebenfalls Céline Gailleurd, fest, dass Godards Auffassung von Sexualität nicht die Vorstellung ihrer befreienden Macht vermittelt, was in den 1960ern und 70ern in der westlichen Welt Verbreitung fand: »Godards Sichtweise ist komplexer. Bei ihm kommen alle menschlichen Beziehungen, positive wie negative, in Formen der Sexualität zum Ausdruck.«⁴⁶² Provokativ formulierte Godard denn auch, dass sein Hauptinteresse mit dem Film in »l'économie sexuelle chez les habitants du bas Grenoble«⁴⁶³ liege. Dass er dies filmisch derart zur Schau stellen beziehungsweise solch intime Szenen von den Darsteller:innen abverlangen konnte, hängt wesentlich mit der Verwendung der Videokamera zusammen. Sie benötigte wenige technische Apparaturen und erforderte deshalb ein kleines Team am *set* – in *Numéro deux* nur drei Personen –



[ABB. 39] Private Einblicke in *Numéro deux* (1975).

losophie in *Deux ou trois choses que je sais d'elle* an: Juliette erklärt ihrem Sohn »Le langage, c'est la maison dans laquelle l'homme habite.« (Godard 1984 [1971], S.30). Später bezieht sich Godard in seinem *voice over* selber auf Wittgenstein: »Dire que les limites du langage sont celles du monde ..., que les limites de mon langage sont celles de mon monde.« Ebd., S. 51.

461 Kaja Silverman, in: Kaja Silverman u. Harun Farocki, »An ihrer Stelle, *Numéro deux* (1975)«, in: Dies., *Von Godard sprechen*, 2. Aufl., Berlin, Vorwerk 8, 2002 [1998], S. 167–195, hier S. 182.

462 Harun Farocki, in: Ebd.

463 Godard, in: *Ecran*, 75, 4 (Okt. 1975), zit. nach: Baecque 2010, S. 534.

im Gegensatz zu einem Dreh im damals üblichen 35 mm-Kinoformat.⁴⁶⁴ Schließlich kommt dieser, mit zwei Ausnahmen, komplett aus Innenaufnahmen bestehende Film ohne jeglichen Schwenk aus. Wie schon bei den Szenen in Juliettes Wohnung in *Deux ou trois choses que je sais d'elle* zeigt die Kamera nie eine Raumübersicht, sondern bloß Raumabschnitte. In dieser kinematografischen Entscheidung erkennt Haroun Farocki zu Recht ein ethisches Prinzip:

»Die Entscheidung, die Kamera nicht zu bewegen, ebenso wie die Schwärze, die die Videomonitor umgibt, schafft viel Raum außerhalb der Bilder. Die alltäglichen Abläufe, die auf ihnen dargestellt sind, bekommen etwas Geheimnisvolles. Auch der Wohnung wird ihre Würde gelassen. Billige Wohnungen sehen im Film meist grauenhaft aus; der Filmemacher kann nicht anders als die Figuren herabsetzen, wenn er sie in einer solchen Umgebung filmt. Indem aber Godard die Kamera nicht bewegt und deshalb auch nicht allen Raum erfasst, vermeidet er diese Form der Diskriminierung. Die Details, die gezeigt werden, wirken abstrakt und rücken in die Nähe von Ideen. Erst beim Ton kommt die ganze Misere des sozialen Wohnungsbaus wieder hervor. Ein Kuß klingt wie ein Schuß aus einer Spielzeugpistole.«⁴⁶⁵

Numéro deux wurde von der Kritik nach dessen militanter Periode mit der Groupe Dziga Vertov spannungsvoll als Godards Rückkehr zum Kino erwartet. Als Produzentin weist der Film lediglich Anne-Marie Miéville aus. Den Anfang machte jedoch der Pariser Filmproduzent Georges de Beauregard: Er hatte Godard in Grenoble aufgesucht, um mit dem gleichen Budget wie für *À bout de souffle* (FR 1959) einen daran anknüpfenden Comeback-Film zu kreieren. Godard, der nie einen Auftrag ausgeschlagen hat, nahm das Angebot an, wies die Idee mit der Neuauflage von *À bout de souffle* jedoch sofort zurück. Die 600 000 Französischen Francs investierte er in seine technische Ausrüstung und die Beendigung von *Ici et ailleurs* (FR 1974).⁴⁶⁶ Dies steht für Godards Modus der Querfinanzierung seiner laufenden und zukünftigen Filmprojekte, die sein Schaffen stets prägte. *Numéro deux* als erster Kinofilm Godards, nachdem er mit der Groupe Dziga Vertov jegliche eigene Autorschaft abgelehnt hatte, spannt nicht den Bogen zu Godards Debütfilm, vielmehr zu *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, dem Scharnierfilm zwischen erster und politischer Werkphase. Die explizite Selbstreflexion bezüglich seines Filmemachens verschränkt Godard jeweils mit der als Untersuchung deklarierten *story*, in der die Sexualität einer in einem HLM wohnhaften Frauenfigur die Beeinträchtigung ihrer politischen und sozialen Autonomie wider-

464 Vgl. dazu Farocki, in: Silverman/Farocki 2002 [1998], S. 167f.

465 Farocki, in: Ebd., S. 168.

466 Vgl. Baecque 2010, S. 533.

spiegelt. In beiden Filmen wird die gestörte Kommunikation zwischen den Individuen auf zwischenmenschlicher und sexueller Ebene problematisiert. Während Marina Vlady in *Deux ou trois choses que je sais d'elle* gleichzeitig Juliette und die Metapher der *région parisienne* verkörpert und im Film bewusst keine Intimzonen sichtbar werden, erscheinen diese in *Numéro deux* nun im Übermaß. Doch auch hier verhandelt Godard mit Metaphern, wie Kaja Silvermann treffend feststellt: »Obwohl immer wieder Geschlechtsteile gezeigt werden, haben Anblicken und Vorführen eine vor allem metaphorische Bedeutung. Der Körper verhält sich in *Numéro deux* ›hysterisch‹ – als verschobener Signifikant für psychische, gesellschaftliche und ökonomische Beziehungen.«⁴⁶⁷

Dennoch: Beide Filme räumen so etwas wie Zuversicht ein. *Deux ou trois choses que je sais d'elle* schließt mit der Möglichkeit eines »retour à zéro«, ⁴⁶⁸ was die Hoffnung auf ein politisches Umdenken birgt. Das Potenzial der politischen Handlungsfähigkeit sieht Silvermann auch in *Numéro deux*:⁴⁶⁹

»*Numéro deux* hegt [...] die Hoffnung, daß aus dieser Isolation heraus etwas Neues und vielleicht Stärkeres entstehen kann. Weil der Film die Familie nötigt, sich auf sich selbst zu konzentrieren – weil er die sechs Familienmitglieder zwingt, sich gemeinsam mit ihren sexuellen und sonstigen Beziehungen, und auch deren Bedeutung, auseinanderzusetzen –, tritt eine neue Politik auf den Plan.«⁴⁷⁰

Die ›Dé/Montage‹ als Auseinandersetzung mit Bildern und Tönen⁴⁷¹ durch die neue Schaffung von Beziehungen und Bedeutungen zeichnet Godards Kinoschaffen bereits vor 1968 aus. Sein sofort berühmt gewordenes Diktum, das er als Groupe Dziga Vertov-Vertreter geäußert hat, vereint seinen filmpolitischen und politisch-filmischen Anspruch: »de faire politique du cinéma politique«.⁴⁷² Der Ansatz einer analytischen Filmarbeit muss mit Godard beim ›point zéro‹ ansetzen: »Dieser Nullpunkt ist bezogen auf das soziale Gefüge und die ästhetische Ordnung, die beide in ihrem *status quo* als nicht-funktionierende Systeme deutlich gemacht werden. Hiervon abweichend wird die Notwendigkeit zu neuen Formen

467 Vgl. Silverman, in: Silverman/Farocki 2002 [1998], S. 172.

468 »J'ai tout oublié, sauf que, puisqu'on me ramène à zéro, c'est de là qu'il faudra repartir.« Godard 1984 [1971], S. 111. Vgl. dazu die Ausführungen bei Guzzetti 1981, S. 346–355.

469 Vgl. Silverman, in: Silverman/Farocki 2002 [1998], S. 183.

470 Silverman, in: Ebd., S. 182f.

471 Der Name von Miéville's und Godard's Produktionsfirma Sonimage ist ein Neologismus, zusammengesetzt aus »son« und »image«. Das Wort lässt sich einerseits als »TonBild« lesen oder als »seinBild« sowie mit »Sony mage« auch als Anspielung auf das technische Equipment. Vgl. Baecque 2010, S. 525.

472 Godard 1985 (1970), S. 342.

plausibel und in der Neuartikulation von Film als Experiment, als Versuchsanordnung, anschaulich gemacht.«⁴⁷³

Die Dezentralisierung war eine zentrale Prämisse für das Sonimage-Projekt, wie Michael Witt in seiner frühen Studie darlegt: »[T]he relocation of Sonimage to Grenoble constituted first and foremost a move *from* Paris, a desire to resist the political and cultural hegemony of the capital.«⁴⁷⁴ Grenoble war denn auch geografisch gesehen die auf halbem Wege gelegene Station zwischen Paris und der Schweiz. Ende der 1970er zog das Paar in die Altstadt der Schweizer Kleinstadt Rolle am Genfersee. Damit kehrten beide in ihre alte Heimat zurück, wo sie ihre neue Produktionsfirma Peripheria gründeten und einen weiteren Neustart ansetzten. Der Filmemacher hatte sich in Grenoble nie heimisch gefühlt und übte offen Kritik an seinem Wohnquartier: »A Grenoble, c'est l'enfer. Il y a des petites caméras de surveillance partout, des joueurs d'accordéon partout, dans tous les magasins. Tout est en béton, en plastique, en chrome. C'est la France d'aujourd'hui, c'est ce qu'ils appellent la ›rénovation des quartiers‹«⁴⁷⁵ Die seit den 1990ern latenten sozialen Probleme in La Villeneuve treten bis heute wiederholt in Ausschreitungen zutage. Godards erwähnte »rénovation des quartiers« hat beim Hauptschauplatz von *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, namentlich der Cité des 4 000 Sud in La Courneuve, bereits während der Bauzeit in den 1960ern und umfänglicher ab den 1980er Jahren begonnen. Noch heute dauert dieses Sanierungsprojekt an.

473 Spielmann 2000, S. 113f.

474 Witt 1998, S. 4.

475 Godard in *Télérama*, 27. 09. 1975, zit. nach: Baecque 2010, S. 544.

RÉFLEXIONS

Deux ou trois choses que je sais d'elle und die Cité des 4000 Sud im Spiegel der Zeit

»Parce que, après tout, il n'y a pas un seul cinéaste français qui soit aussi préoccupé par l'actualité immédiate que Jean-Luc Godard. Chacun de ses films est un constat angoissé sur le monde moderne et les événements.«⁴⁷⁶

Samuel Lachitze (1967)

»Housing is the basic unit that makes the city, the unit of measurement, multiplied by 10, 100, 1000, 1 million.«⁴⁷⁷

Anne Lacaton (2018)

Die Cité des 4000 Sud in der wenige Kilometer nördlich von Paris gelegenen Stadt La Courneuve war Hauptschauplatz und gleichzeitig eine der Protagonistinnen in Godards *Deux ou trois choses que je sais d'elle*. Seither wurde die *cité* zu einem, wenn nicht *dem* exemplarischen, da bis heute am meisten mediatisierten *grand ensemble*. Meldungen und Berichte in Zeitung, Radio und Fernsehen, Dokumentar-, Spielfilme und Musikvideos, wissenschaftliche und künstlerische Buchpublikationen, online-Formate wie Blogs oder Videos unterschiedlichster Art akkumulieren sich kontinuierlich. Die jahrzehntelange mediale Präsenz wechselt zwischen sachlicher, überdramatisierter und versöhnlich wirkender Berichterstattung ab. Im Falle von Letzterem zeigt sich der wiederholte Versuch, die Entstehung und Entwicklung der Großwohnsiedlung zu verstehen und verstehbar zu machen. Ebenso kommt dadurch der Wunsch zum Ausdruck, die Perspektiven und Interessen der Bewohner:innen zu vermitteln, um den verachtenden oder wertschauenden Blicken Auswärtiger entgegenzuwirken, deren Meinung meist medial geprägt ist.

In *Deux ou trois choses que je sais d'elle* experimentierte und untersuchte Godard mit angeeigneten und eigenen, so einfachen wie bedeutungstiftenden filmischen Verfahren und Mitteln das *grand ensemble* und dessen *status quo* als städtebauliche Setzung, architektonische Groß-

⁴⁷⁶ Lachitze 1967, o. S.

⁴⁷⁷ Anne Lacaton, *Invent space for use*, Einführungsvorlesung, ETH Zürich, 22.05.2018, <https://www.video.ethz.ch/speakers/lecture/e1baa429-f2a6-41b3-b07f-5a75c517e5ab.html>.

form und anhand einer fiktiven Bewohnerin. Die von Godard selber aus Konsumprodukten und Radios nachgebaute Modellsiedlung im finalen Filmbild verschränkt seine Kritik an Konsum und Medien, durch die der Staat, so der im Film deutlich werdende Anklagepunkt, von brennenden gesellschaftlichen und politischen Themen im In- und Ausland ablenke. Godards finale Bildsignatur vor der Einblendung des »FIN«, die sich auf Geschichte und Gegenwart der *cité* bezog, erhielt rückblickend noch eine weitere Bedeutungsschicht – und ein 1966 noch nicht vorhersehbares fatales Ende. Die Cité des 4000 ist ein Produkt des industriellen Wohnungsbaus, dessen *image* von den Medien ge- und überformt wurde. Dies hatte und hat die bis heute hingezogene, beinahe komplette Vernichtung und Neukonzeption der Siedlung zur Folge. *Deux ou trois choses que je sais d'elle* ist eines der frühesten und dabei aufgrund des qualitätsvollen Farb- und Tonfilms das informativste audiovisuelle Dokument aus der Frühzeit des Orts.  ber diese Bilder legten und legen sich seither weitere, die Godards Film und die (audio-)visuelle Geschichte der – noch – wiederzuerkennenden baulichen Relikte kontinuierlich dokumentieren.

Innerhalb dieser Gemengelage beleuchte ich abschließend, wie die Entstehung von *Deux ou trois choses que je sais d'elle* in der Cité des 4000 Sud am Fernsehen präsentiert wurde und was diese Betrachtung zur Analyse des Kinofilms beitragen kann. Parallel dazu betrachte ich den Entstehungskontext der *cité* und ihre Entwicklung. Dabei fokussiere ich punktuell ihre audiovisuelle Vermittlung in Fernsehen und Film. Audiovisuelle Medien und deren *mises en images* prägen das *image* der Cité des 4000 Sud nachhaltig. Um eine differenzierte Sicht zu gewinnen und keine spekulative zu verbreiten, galt es im Rahmen meiner Studie denn auch, diesen Ort persönlich aufzusuchen. Daraus resultierten wiederholte Besuche, Gespräche mit Bewohner:innen, Forscher:innen und Planer:innen, einem Architekten und einem Künstler – und eigene fotografische Aufzeichnungen über mehrere Jahre hinweg.

DOCUMENTS

Zum Bau und zur über-Mediatisierung der Cité des 4000 Sud

Zu den Dreharbeiten von *Deux ou trois choses que je sais d'elle* zwischen dem 8. August und 8. September 1966 ist wenig überliefert. Im Archiv der Cinémathèque française aufbewahrt sind Einsatzpläne der Drehtage, sogenannte *fiches de service*, die in aller Kürze über Drehorte und Szenen-Nummern informieren, ferner die Ringhefte des »script-girls«



[ABB. 40] Dreharbeiten zu *Deux ou trois choses que je sais d'elle* im August und September 1966 in der Cité des 4 000 Sud in La Courneuve.

[ABB. 41] Godard bereitet die letzte Einstellung vor. Dreharbeiten zu *Deux ou trois choses que je sais d'elle* im August und September 1966 in der Cité des 4 000 Sud in La Courneuve.

beziehungsweise der *script supervisor* Suzanne Schiffman (1929–2001),⁴⁷⁸ deren rasche Notizen oft unentzifferbar sind, sowie einige Fotografien [ABB. 40/41] und Photogramme. Aufschluss- und hilfreich sind die Sammlungen an zeitgenössischen Kritiken und die sogenannte *coupure de presse*,

478 Suzanne Schiffman, die bei mehreren Godard-Filmen als *script supervisor* agierte, war »[g]rande figure de la Nouvelle Vague, [...] réalisatrice, scénariste, assistante de réalisation et script-girl française«. Vgl. CFP, *Fonds Suzanne Schiffman*, & <http://www.cine-ressources.net/repertoires/archives/fonds.php?id=schiffman>.



[ABB. 42] Aufnahmen in der Cité des 4000 Sud und von Marina Vlady während der Drehzeit von *Deux ou trois choses que je sais d'elle* im Sommer 1966 – zu sehen im Fernsehbeitrag *Marina face à Godard* (01.03.1967).

die in verschiedenen Nachlässen zu finden sind, insbesondere die des Journalisten und Dokumentarfilmers Yves Kovacs (1934–1998), des Filmkritikers und -historikers sowie Drehbuchautors Georges Sedoul (1904–1967) und von Filmregisseur François Truffaut (1932–1984). Die große Anzahl an kürzeren und längeren Artikeln macht deutlich, wie in unterschiedlichen Zeitungen und Zeitschriften bereits während der Drehzeit über den Film geschrieben wurde. Deutlich wird aus diesen zeitgenössischen Berichten wie auch aus den Filmkritiken, dass der ungewöhnlich erscheinende, aber so ›aktuelle‹ Drehort zwar genannt, jedoch nicht vertiefter auf die zeitgenössischen, in den Medien breit diskutierten Debatten um *grands ensembles* eingegangen wurde, wie es der Film offenkundig bis subtil vollzieht. Im Film gibt es keine konkreten Hinweise über den Drehort in der Cité des 4000 Sud in La Courneuve, wie etwa anhand von Straßenschildern oder mündlichen Nennungen. Laut Marina Vladys Memoiren hat sie den entscheidenden Anstoß für das Filmthema und den Schauplatz gegeben. Als sie mit Godard auf einer Autofahrt zum Flughafen La Courneuve passierten, hätte sie Godard auf Catherine Vimenets *Nouvel Observateur*-Artikel über Gelegenheitsprostitution in *grands ensembles* aufmerksam gemacht.⁴⁷⁹ Weiter ist lediglich durch den Zeitungsartikel von Pascal Thomas überliefert, in welcher Wohnung gefilmt wurde: »[C]hez Madame Bina; 4 Mail Maurice-de-Fontenay. Escalier D, 9e étage, Porte 1.«⁴⁸⁰

Am 1. März 1967, rund drei Wochen vor dem Kinostart, zeigte die Sendung *Dim Dam Dom* einen achtminütigen Beitrag mit dem Titel *Marina face à Godard*,⁴⁸¹ der während den Dreharbeiten aufgezeichnet worden war und Interviews

mit Vlady und Godard enthält. Auf mit Jazz-Musik unterlegte Eindrücke der Cité des 4000 Sud folgen kurze Umfragen unter Bewohnerinnen jeden Alters, die Kommentare zu Godards Filmthema der Prostitution in *grands ensembles* einfangen. Die Mehrheit der Frauen reagiert belustigt. Portugiesinnen aus den *bidonvilles* reinigen die Korridore, die Vlady später passiert, die vom Fernsehen ebenfalls im Außenraum vor dem Eingangsbereich des Wohnblocks Mail de Fontaney und in der Ladenzone gefilmt wurde [ABB. 42]. Es handelt sich hier um dokumentierte Momen-

479 Vgl. Vlady 2005, S. 162.

480 Pascal Thomas, »Tu viens, Godard ...«, in: *Candide*, 280, 05.09.1966, o. S.

481 *Marina face à Godard*, Luc Favory, Remo Forlani & Daisy de Galard (*Dim Dam Dom*), ORTF, 2e chaîne, 01.03.1967.

te aus dem Drehalltag der Schauspielerin. Sie verdeutlichen nochmals, dass *Deux ou trois choses que je sais d'elle* über die Fußgängererschließung der *cité* kaum Informationen liefert. So ist neben der erwähnten Aufnahme aus dem Fenster, die Juliette beim Vorbeigehen am *p tanque*-Feld zeigt, und der Szene im Treppenhaus keine Eingangszone zu sehen. Dies gilt für die Gebäude der *cité* wie für die Familienwohnung, deren Grundriss nicht nachvollziehbar wird, auch aufgrund fehlender Korridoraufnahmen. Die fragmentarischen Einblicke in Juliettes Tagesablauf, der sich auf die Aktivitäten Kinderbetreuung, Haushalt, Einkauf, kurze Gespräche mit ihrem Ehemann und Schlafen reduzieren lässt, widerspiegeln in dem Sinne realitätsgetreu den Alltag von Bewohnerinnen in *grands ensembles*. *Deux ou trois choses que je sais d'elle* wurde hauptsächlich mit Standaufnahmen und punktuell mit bemerkenswerten Schwenks gefilmt und vermittelt einen anonymen Blick auf die *cité* und deren Angebote, wie die leere Einkaufspassage oder den Laden Prisunic. Diese untersuchende Annäherung bleibt distanziert, da sie meistens im Außenraum verbleibt oder an den Fassaden entlangleitet. Nicht inszeniert erscheinen die nicht sichtbaren Interaktionen mit Kindern, deren Antworten über ihre Wohnumgebung aus dem *off* zu hören sind. Die männliche Stimme, die die Fragen stellt, ist nicht jene Godards.

Das Fernsehen berichtete erstmals im Dezember 1964 aus der Cité des 4 000 Sud im Rahmen des Beitrags *Habitations   loisirs modérés* innerhalb der Sendung *Seize millions de jeunes*.⁴⁸² Mit einer Serie an Schwenks und Ansichten aus verschiedenen Perspektiven, darunter auch Schrägansichten wie in *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, nähert sich die Kamera der *cité* an, was mit Orchesterklngen unterlegt ist [ABB. 43]. Die Jugendlichen bejahen die Frage, ob es in den alten Pariser Quartieren weniger langweilig war, und die männliche Kommentirstimme betont die Seelenlosigkeit der *grands ensembles*. Der Grund für die gelangweilten Jugendlichen in der Cité des 4 000 wird im noch immer nicht erdffneten Jugend- und Kulturzentrum gesehen, dessen Bau in *Deux ou trois choses que je sais d'elle* im externen 360°-Schwenk zu erkennen ist. Derweil treffen sich die Teenager in der Einkaufspassage oder in der improvisierten Diskothek in einem Kellergeschoss. Drei Monate zuvor berichtete das Ra-



[ABB. 43] Die Cité des 4 000 Sud mit der leeren Einkaufspassage und dem schließlich erst 1977 erdffnetem Kulturzentrum im Beitrag *Habitations   loisirs modérés* (03. 12. 1964).

482 *Habitations   loisirs modérés*, Jean-Paul Thomas (*Seize millions de jeunes*), ORTF, 2e chane, 03. 12. 1964.

dio über eine Schießerei zwischen Jugendlichen im Quartier,⁴⁸³ in dem es laut Zeitungsartikeln auch immer noch an den von den Architekten geplanten Schulen fehlte.⁴⁸⁴

Der Bau der Cité des 4000 war am 22. Januar 1957 mit einer Vereinbarung zwischen der Gemeinde La Courneuve und dem *office d'H.L.M de la ville de Paris* beschlossen worden und wurde zwischen 1963 und 1968 umgesetzt.⁴⁸⁵ Der Entwurf stammte von den Architekten Henri Delacroix und Clément Tambuté, die für das HLM-Büro der Gemeinde La Courneuve bereits vier Überbauungen entworfen hatten.⁴⁸⁶ Für die Cité des 4000 kollaborierten sie mit sechs Architekten sowie mit dem Landschaftsarchitekten Jacques Sgard und dem *bureau d'études techniques* (B.C.I.B.). Bei der Cité des 4000 Nord mit 215 und Sud mit 314 Ein- bis Sieben-Zimmer-Wohnungen handelt es sich um zwei *grands ensembles* an der Peripherie der Gemeinde. Sie sind fast einen Kilometer voneinander entfernt. Die geplanten Wohnblöcke – von denen in der Cité des 4000 Sud nur die denkmalgeschützte Tour Leclerc und das Scheibenhochhaus Mail de Fontaney überdauert haben – weisen beziehungsweise wiesen eine Nord-Süd- oder Ost-West-Ausrichtung auf und variiert(en) in der Höhe mit elf 16-stöckigen, neunzehn fünfstöckigen Gebäuden und dem Turm mit 27 Stockwerken. Neben der Einhaltung der Standard-Wohnflächen wurde besonders der Komfort durch die Möglichkeit der Installation von Bädern und Waschmaschinen hervorgehoben. Aufgrund von Studien wurden Schulen geplant, außerdem Verwaltungsgebäude wie eine Post, soziale Einrichtungen wie Kinderkrippen, Alterswohnungen, ein Kulturzentrum mit vielfältigem Angebot und Kirchen, dazu medizinische Dienstleistungen, ein Einkaufszentrum im Südteil⁴⁸⁷ und diverse Einkaufsmöglichkeiten im Nordteil, Grünflächen sowie Spiel- und Parkplätze.⁴⁸⁸ Die Maquette der Cité des 4000 wurde in der Ausstellung *Demain...*

483 Vgl. Benoît Pouvreau, »Quand Paris logeait ses pauvres en banlieue, les 4000 à La Courneuve«, in: *Rénovation urbaine et patrimoines*, (Juni 2010), S. 88–107, hier S. 97.

484 Vgl. N. N., »A La Courneuve il manque 2 groupes scolaires au »grand ensemble«, in: *Journal du canton d'Aubervilliers*, 15.10.1965, S. 3.

485 Ville de la Courneuve, *Extrait du registre des délibérations du Conseil Municipal, Objet: Convention avec l'Office public d'H.L.M. de la ville de Paris pour réalisation de deux ensembles urbains*, 21.02.1957 (AMLC, 358W180). Vgl. Le Docteur Besson 1965, S. 251; N. N., »Pourquoi les 4000 ?«, in: *Le Parisien*, 14.09.1989, S. 17.

486 Vgl. Pouvreau 2010, S. 93.

487 In der im *Journal du Canton d'Aubervilliers* erschienenen Broschüre *5 années au service de la population des Conseil municipal de la Courneuve* pries eine ganzseitige Werbung das *centre commercial de la tour* an als »Le centre le plus important de la région parisienne!« (Vgl. *Journal du Canton d'Aubervilliers*, 25.12.1964, o. S.) Nach einer vorher erschienenen Werbung verfügte es über 28 Geschäfte, ein eigenes Logo und war am Sonntagmorgen geöffnet. Vgl. *Journal du canton d'Aubervilliers*, 27.11.1964, S. 4.

488 Vgl. »La Courneuve, projet de centre urbain H.L.M.«, in: *Techniques et architecture*, 19, 4 (Juli 1959), S. 74–78.



Paris präsentiert, eine vom *Ministère de la Construction* unter Paul Sudrau konzipierte Schau im Grand Palais, die auch Staatspräsident Charles de Gaulle offiziell besucht hat. Bald darauf besichtigten ausländische Delegationen das Quarter in La Courneuve, das der Stolz des *office de la ville de Paris* war, das die Cité des 4 000 als »anti Sarcelles« anpries.⁴⁸⁹ Die Größe und Orthogonalität, insbesondere mit den als »écrans« bezeichneten 16-stöckigen Wohnhäusern, waren zudem eine städtebauliche Antithese zum nördlich der Cité des 4 000 Sud bestehenden *pavillon*-Quartier mit seinen Einfamilienhäusern aus den 1920er und 30er Jahren. Der Wohnblock Mail de Fontenay stellt sich quer dazu. Im Krimi *Le Choix des armes* von Alain Corneau (FR 1981) wird dieser Gegensatz samt der unterschiedlichen Bewohner:innenschaft in Szene gesetzt [ABB. 44].

Im Herbst 1962 zogen bereits die ersten Bewohner:innen in die Cité des 4 000 Sud-Wohnblöcke mit ihren wohlklingenden Namen wie Debussy, Balzac und Renoir ein. Die Bauarbeiten in der Siedlung waren indes noch in vollem Gange. Gegen die verbundene Lärmbelastungen wehrte sich im Drehjahr 1966 der 1964 gegründete Verein *Amicale des locataires des 4 000 logements*.⁴⁹⁰ Ursprünglich war die Cité des 4 000 für Angestellte der bis in die 1970er Jahre florierenden Industrie von La Courneuve

[ABB. 44] Der Wohnblock Mail de Fontenay steht wie ein gigantischer Riegel quer zur Typologie der sogenannten *pavillons*, hier im Krimi *Le Choix des armes* (1981).

489 Vgl. Pouvreau 2010, S. 92 u. S. 96. Einen Eindruck der Ausstellung vermittelt der damals in den Abendnachrichten thematisierte Besuch Charles de Gaulles: *De Gaulle à l'Expo »Demain Paris«* (JT 20h), ORTF, 17.04.1961.

490 »1966. Les bruits occasionnés par la construction en cours et l'attitude intempetive des locataires rendent difficile la vie dans la cité. Le bulletin de l'Amicale titre: »alerte aux décibels« et appelle à l'action et à la responsabilité des locataires.« Amicale des locataires des »4 000« La Courneuve, »Ça bouge dans le grand ensemble!«, 1964–1984 (AMLC, 358W180).

sowie Bewohner:innen der nahe gelegenen *bidonvilles* La Campa⁴⁹¹ und Francs-Molins in Saint-Denis vorgesehen.⁴⁹² Schließlich wurden die Wohnungen zu einem Viertel an Bewohner:innen von La Courneuve und drei Vierteln an Pariser:innen und Heimkehrende aus Algerien – noch vor dessen Unabhängigkeit von 1962 – reserviert, was in der Gemeinde für Unmut sorgte.⁴⁹³ Ab Ende der 1960er Jahre folgten auf die Welle von Weggezogenen auch aufgrund der Deindustrialisierung in den 1970er Jahren vermehrt Zuzüge von Ausländer:innen und Großfamilien. Überbevölkerung mit 20 000 statt 16 000 Einwohner:innen, Drogenprobleme und Kriminalität unter Jugendlichen verschärften die Situation.⁴⁹⁴

Noch während der Bauzeit der Cité des 4 000 erfolgte 1965 eine gerichtliche Untersuchung zu den mangelhaften baulichen Strukturen aufgrund des Präfabrikationsprinzips *Estiot*, das die Betonelemente in einer 4 500 Quadratmeter großen Fabrik vor Ort anfertigte, mit dem Ziel, fünf Wohnungen pro Tag zu produzieren.⁴⁹⁵ Beanstandet wurden das Eindringen von Wasser und Luft sowie die schlechte Schallisolierung. Vertreter:innen der Gemeinde La Courneuve, des *départements* Seine-Saint-Denis und des Vereins *Amicale des locataires des 4 000 logements*⁴⁹⁶ wandten sich auch noch in den 1970er Jahren an verantwortliche hauptstädtische und staatliche Institutionen, um auf die gravierenden baulichen Probleme und den allgemein fehlenden Unterhalt hinzuweisen, von denen zahlreiche Berichte zeugen.⁴⁹⁷ Der Hilferuf ging bis in die Nationalversammlung, die Maßnahmen versprach.⁴⁹⁸ Konkrete Sanierungspläne wurden Anfang der 1980er Jahre in Gang gesetzt, welche

491 Zur Geschichte von La Campa, das zwischen 1952 und 1971 bestand, siehe Jérémy Gravat, *Atlas, Histoires de L’Habiter, Récits & Documents, La Courneuve, 1950–2015*, 2015.

492 Siehe Émile Breton, *Rencontres à La Courneuve*, Paris, Messidor/Temp Actuels, 1983.

493 Vgl. Le Docteur Besson 1965, S. 251; Pouvreau 2010, S. 96; N. N. 1989, S. 17.

494 Vgl. Pouvreau 2010, S. 99f.

495 Vgl. ebd., S. 93f., S. 97f.

496 Brief der *Amicale des locataires des 4 000 logements* an Monsieur Morel, Directeur de l’OPHLM-VP, 12. 04. 1975 (AMLC, W7439).

497 Siehe bspw. die Dokumente in AMLC, W7439: James Marson, *Entrevue avec la préfecture de Paris*, 19. 12. 1974; N. N., *QUELQUES INDICATIONS SUR LES TRAVAUX A ENTREPRENDRE DANS LA CITE DES »4.000 LOGEMENTS«*, 1975, S. 1; Services d’architecture-voirie, Bureau d’hygiène, Ville de la Courneuve, »Objet : Etat général de la Cité des 4 000 logements sise [sic] sur le territoire de la commune de LA COURNEUVE. A la suite d’un examen rapide des bâtiments de la cité »Les 4 000 logements« de graves alterations mettant en cause la structure même des édifices sont constatées. DES INFILTRATIONS D’EAU / D’AIR / DES FISSURES // DES CHUTES ET DANGER DE CHUTES DE MATERIAUX«, Rapport, 18. 11. 1976.

498 »EQUIPEMENT H.L.M. (rénovation entretien et mise en conformité des logements du grand ensemble de La Courneuve [Seine-Saint-Denis]). 17625. – 8 mars 1975. – M. Ralite attire l’attention de M. le ministre de l’équipement sur l’état de dégradation du grand ensemble des »4 000 logements« à La Courneuve dont l’O. P. H. M. L. de la ville de Paris a la gestion.« République Française, Assemblée Nationale, Question Ecrite, Paris, 25. 02. 1975 (AMLC, W7439).

die *cité* sozial und städtebaulich an die Gemeinde La Courneuve anbinden sollten. Das Programm sah entsprechend vor, »d'abolir la coupure humaine et urbaine entre les 4 000 et le reste de la ville ainsi que l'ombre qu'ils projetent sur elle.«⁴⁹⁹ Der wichtigste administrative Schritt in diese Richtung erfolgte 1984, als die Verwaltung der Cité des 4 000 von der Stadt Paris an die Gemeinde La Courneuve übertragen wurde. Federführend für die bauliche »réhabilitation« waren die Architekt:innen des *Atelier de projet et recherche en architecture et habitat* (APRAH). Deren Sanierungspläne mussten die Beseitigung der *barre* Debussy vorschlagen, auch wenn sie mit Präsident François Mitterrand einig waren, der sich ebenso gegen die Zerstörung von *grands ensembles* ausgesprochen hat. Während die Abbrüche in Villeurbanne bei Lyon und andernorts in Ostfrankreich noch unter Ausschluss der Öffentlichkeit erfolgt sind, stellt die 1986 live am Fernsehen übertragene Sprengung der *barre* Debussy die erste medienwirksame Berichterstattung dieser Art in Europa dar.⁵⁰⁰ James Marson, der damalige Bürgermeister von La Courneuve, kündigte das Ereignis an der Pressekonferenz wie folgt an:

»Dans deux heures il va être procédé à la démolition de l'immeuble des 3 et 5 de la rue Claude Debussy. Il mesure 180 m de long et 45 m de haut. Il est démoli par explosif en 8 à 10 secondes. C'est une première en Europe et la 4eme ou 5eme opération de cette ampleur dans le monde. C'est la Société Nouvelle de Démolition, société française, qui a enleve le marché, la technologie est américaine.«⁵⁰¹

1989 veröffentlichten Christian Bachmann und Luc Basier ihre Studie *Mise en images d'une banlieue ordinaire. Stigmatisations urbaines et stratégies de communication*: Bereits damals galt die Cité des 4 000 zu den am meisten mediatisierten und deshalb bekanntesten *grand ensembles* Frankreichs,⁵⁰² wobei die Negativschlagzeilen dominierten. In seinem Artikel *Quand Paris logeait ses pauvres en banlieue, les 4 000 à La Courneuve* aus dem Jahr 2010 bezeichnet der Historiker Benot Pouvreau die Siedlung nachvollziehbar als »[s]ur-mediatisee«:

499 *Programme de restructuration*, Commission nationale pour le développement social des quartiers, 1981, zit. nach: Pouvreau 2010, S. 102. Vgl. N. N., »Relier la cité à la ville«, in: *Le Parisien*, 14. 09. 1989, S. 17.

500 Vgl. Pouvreau 2010, S. 103–107; *La Courneuve: implosion de la barre Debussy à la cité des 4 000* (Actualités régionales le de France), France Régions 3 Paris, 18. 02. 1986; *Dynamitage, La Courneuve*, Antenne 2, 18. 02. 1986.

501 Conférence de presse de James Marson, Sénateur-Maire de La Courneuve, Démolition pour un nouveau Quartier, undatiert [1986] (AMLC, 358W180).

502 Siehe Christian Bachmann u. Luc Basier, *Mise en images d'une banlieue ordinaire. Stigmatisations urbaines et stratégies de communication*, in Zusammenarbeit mit Nicole Le Guennec, Chantal Mornet u. Jacky Simonin, Paris, Syros/Alternatives 1989.

»Le grand ensemble dit ›les 4 000‹ HLM à La Courneuve est une des ›cités‹ les plus connues de France. Reportages télévisés, film de fiction, documentaires... ont contribué à en faire un ensemble symbole des violences urbaines et de la délinquance en banlieue, archétype du lieu de relégation, voire du ›ghetto‹, depuis les années 1970. La cité des 4 000 représente également une sorte de ›caricature‹ d'une forme urbaine disqualifiée, démesurée et ›inhumaine‹ et, par ailleurs, très rapidement obsolète. De fait, la cité des 4 000 concentre la plupart des représentations négatives attachées aux grands ensembles urbains depuis quasiment sa création.«⁵⁰³

Der Film *Deux ou trois choses que je sais d'elle* von Jean-Luc Godard, der die von der rational gebauten Architektur ausgehende Degeneration der Konsumgesellschaft 1966 exemplarisch an der Cité des 4 000 Sud festmacht, steht bezeichnenderweise am Anfang der medial und national breit diskutierten Reihe an Ereignissen und vielfältigen Filmproduktionen: 1964 berichteten die Medien über eine Schießerei unter Jugendlichen,⁵⁰⁴ 1971 über gewaltsame Todesfälle unter Kindern und Jugendlichen, 1983 über Präsident François Mitterrands Besuch und im Juni 2005 über den von Innenminister Nicolas Sarkozy. Die Aussage Sarkozys, man müsse die *cité* mit dem Kärcher reinigen,⁵⁰⁵ vermochte die im Oktober 2005 ausbrechenden nationalen *banlieue*-Unruhen nach zwei Morden an Jugendlichen in Clichy-sous-Bois wohl zusätzlich befeuert haben. Entgegen Pouvreau muss hervorgehoben werden, dass die zahlreichen Dokumentar-⁵⁰⁶ und Spielfilme⁵⁰⁷ in ihrem meist differenzierteren Fokus auf den sozialen Zusammenhalt unter den Bewohner:innen mehrheitlich ein Gegenbild zur negativen und vor allen Dingen generalisierenden Berichterstattung in

503 Pouvreau 2010, S. 89. Den Vergleich mit einer Karikatur machte 1989 ein:e Journalist:in: »La célèbre cité des 4 000, figure emblématique de la ville, est un résumé presque caricatural du mal-vivre en banlieue parisienne.« N. N., »Anatomie d'un malaise«, in: *Le Parisien*, 14. 09. 1989, S. 17.

504 Vgl. Bachmann/Basier 1989, S. 76.

505 Vgl. *Troisième visite de Nicolas Sarkozy à La Courneuve (20 heures le journal)*, France 2, 29. 06. 2005; »Je me souviens de cette famille à La Courneuve qui pleurerait la mort d'un petit garçon de 11 ans le jour de la Fête des pères. Deux bandes rivales s'affrontaient à la Cité des 4 000 au pied de l'immeuble. Le petit garçon a pris une balle perdue. C'est ce jour-là où j'ai parlé du Kärcher, et je ne le regrette pas.« Nicolas Sarkozy zit. nach: Dominique Dhombres, »L'exorciste et la madone«, in: *Le Monde*, 05. 05. 2007, S. 33.

506 *Notes pour Debussy: Lettre ouverte à Jean-Luc Godard* (Jean-Patrick Lebel, FR 1988), *Une poste à la Courneuve* (Dominique Cabrera, FR 1994), *La Ville est à nous* (Patrick Laroche, FR 2000), *Renoir des 4 000* (Lara Rastelli, FR 2002), *Quand il a fallu partir* (Mehdi et Badrou, FR 2011).

507 *Le Choix des armes* (Alain Corneau, FR 1981), *Le Thé au harem d'Archimède* (Medhi Charef, FR 1985), *La Thune* (Philippe Galland, FR 1991), *La Squale* (Fabrice Genestal, FR 2000), *Papa Was Not a Rolling Stone* (Sylvie Ohayon, FR 2014), *L'Ascension* (Ludovic Bernard, FR 2017).

Presse und Fernsehen zeichnen.⁵⁰⁸ Im Oktober 2015 besuchten Präsident François Hollande mit Minister:innen, darunter Emmanuel Macron, die Cité des 4 000 im Rahmen des *lancement de l'agence nationale de développement économique*. Gilles Poux, der kommunistische Bürgermeister von La Courneuve, und von Gendarmen überwachte Gewerkschafter:innen nutzten die Gelegenheit, um die ökonomischen Missstände in der Gemeinde kundzutun.⁵⁰⁹

PATCHWORK

Die Cité des 4 000 Sud gestern, heute und morgen

Seit bald 40 Jahren wird die Cité des 4 000, die in naher Zukunft durch das momentan größte Infrastrukturprojekt der *Grand Paris Express*-Bahn noch näher an Paris rückt,⁵¹⁰ einem Prozess der Zerstörung,⁵¹¹ Renovierung und Erweiterung unterzogen. Überblickt man die *cité* heute, presentiert sie sich als »urban palimpsest«.⁵¹² Von verschiedenen Architekturbüros wurden um den durch die Tour Leclerc markierten ursprünglichen Kern der Cité des 4 000 Sud Mehrfamilienhaus- und Reihenhausprojekte realisiert, die sich im Wesentlichen durch folgende Charakteristika auszeichnen: Wie schon die vier, teils schon sanierten, einen Hof bil-

508 Dazu zählen auch Buchpublikationen und Blogs wie beispielsweise: André Lejarre, Olivier Pasquiers u. Fabienne Thi ry, *La Courneuve, rue Renoir... avant d moltion*, Paris, édition le bar Flor al, 2000; Desmond Avery, *Civilisations de La Courneuve Images bris es d'une cité*, Paris, L'Harmattan, 1987. Das *Le Monde*-Blogprojekt *La Courneuve. Urbains sensible* wurde vom Sommer 2010, vor dem Abbruch der *barre Balzac*, bis Sommer 2012 geführt; der letzte Eintrag datiert vom 28. 06. 2012.   <http://lacourneuve.blog.lemonde.fr/>. Der Blog ist inzwischen nicht mehr online.

509 G ral Rossi u. Laurence Mauriacourt, »à La Courneuve, les promesses de Hollande ne font plus illusion«, *L'Humanité*, 21. 10. 2015,   <https://www.humanite.fr/la-courneuve-les-promesses-de-hollande-ne-font-plus-illusion-587341> (letzter Zugriff 09. 03. 2022, nicht mehr online). Diesen lauten Missmut, diesmal seitens Bewohner:innen, beim Erblicken des Bürgermeisters habe ich selbst erlebt, als ich im Juli 2017 an einem öffentlichen Spaziergang von Gilles Poux und Gemeindevertretenden teilnahm.

510 Der Bahnhof La Courneuve Six Routes soll 2026 in Betrieb genommen werden, vgl.   <https://www.societedugrandparis.fr/gpe/gare/la-courneuve-six-routes>; »Bis 2030 soll Paris eine Ringbahn bekommen – und ausserdem ein doppelt so grosses Metronetz. Rund um die französische Hauptstadt wird bereits gebuddelt. Das Projekt soll die Unterschiede zwischen den *banlieues* ausgleichen. Doch ist es auch Ausdruck des alten Traumes von Gross-Paris.« Nina Belz, »Paris erweitert sein Metronetz – und träumt von der Vormachtstellung in Europa«, in: *NZZ online*, 29. 08. 2019,   <https://www.nzz.ch/wirtschaft/paris-erweitert-metronetz-mit-traum-von-vorherrschaft-in-europa-ld.1500154>.

511 2016 begann der Abbruch des Wohnblocks Petit Debussy. Aufgrund von Gebäudeteilen, die auf die danebenliegende Überbauung fielen und diese teilweise massiv beschädigten, wurden die Arbeiten zwischenzeitlich unterbrochen, um die Schule neben der Abbruchstelle nicht zu gefährdet.

512 Siehe Andreas Huyssen, *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford University Press, 2003.



denden fünfstöckigen Block-Ensembles aus den 1960ern, wurden auch die neuen Wohnblöcke in einem kleineren Maßstab geplant und weisen differenzierte Fassaden- und Raumgestaltungen auf. Sie sind durchschnittlich vier bis sechs Stockwerke hoch, kleinteiliger und bilden Zonen aus, die den individuellen, vielfältigen Gestaltungswillen in Form von Gärten und sozialer Interaktion fördern sollen. Von den großmaßstäblichen Bauten haben lediglich die denkmalgeschützte Tour Leclerc überdauert, sowie der Wohnblock Mail de Fontenay, den Juliette im Film bewohnt. Der heutige Gang durch die *cité* [ABB. 45–48] und damit das Eintreten in dessen aktuelles *décor* zeigt folglich eine massive Maßstabverschiebung auf, was Größe und Volumen der Wohnbauten betrifft.⁵¹³ Diese nachhaltiger wirkende Planung fand phasenweise statt und integrierte partizipative Verfahren.

Der Implosion des Wohnblocks *barre Debussy*, die in einer Asbestwolke aufgesogen wurde, folgten weitere Beseitigungen. Die freigewordenen Grundstücke machten Platz für ein loses *patchwork* von neueren Bauten. Sie sollen weniger ein *grand ensemble* bilden, als dem Anspruch nach Diversität und massiv verkleinerten Dimensionen entsprechen. Während die neueren in dieser und weiteren *cités* gedrehten Filme die sozialen Bindungen *trotz* der Maßstab-

[ABB. 45] *Rénovation urbaine* in der Cité des 4 000 Sud in La Courneuve. Im Hintergrund die Tour Leclerc, 25. 08. 2019.

[ABB. 46] Die *barre* Mail de Fontenay in der Cité des 4 000 Sud in La Courneuve, 14. 09. 2016.

[ABB. 47] Der denkmalgeschützte Tour Leclerc in der Cité des 4 000 Sud, fotografiert aus der *barre* Mail de Fontenay, 18. 07. 2017.

losigkeit betonen, fokussiert Godards Werk dezidiert auf die städtebauliche und architektonische Maßstab-Problematik mit ihren sozialen und (sozio)politischen Implikationen. So führte das wirtschaftliche Leitprinzip, das auf zeitliche und kostengünstige Effizienz bei Planung und Bau der Wohnungen abzielte, offenkundig zu mangelnder planerischer, baulicher und sozialer Qualität. Die Hellhörigkeit in den Wohnungen aufgrund der einfachen Bauweise ist dabei nur ein Aspekt, der dem menschlichen Bedürfnis von Privatheit und Intimität entgegenlief.

An den notwendigen Sanierungen und Verbesserungen in der exemplarisch gewordenen Cité des 4 000 Sud wird bis heute und auch

513 Bei meinem ersten Besuch vom 3. Juni 2016 stand zudem am zentralen Platz vor der Poststelle ein Informationspavillon, der für günstige Einfamilienhäuser außerhalb von La Courneuve warb.

noch in Zukunft gearbeitet. Der Entwurf des Pariser Architekturbüros Lacathon & Vassal Architectes für die Sanierung der *barre* Mail de Fontenay wurde innerhalb des mehrjährigen Entwicklungs- und Erweiterungsprojekts der Cité des 4000 abgelehnt. Vorschläge für die Sanierung und Aufwertung blieben erfolglos: Das letzte existierende Scheibenhochhaus soll, wie schon seine Nachbarhäuser, dem Boden gleichgemacht werden,⁵¹⁴ um neuen Wohnraum »in menschlicherem Maßstab« zu ermöglichen. Lacathon & Vassal Architectes, das Büro von Anne Lacathon und Jean-Philippe Vassal, stellt sich seit Jahren den fortwährenden architektonischen und städtebaulichen Herausforderungen im Frankreich des 20. und 21. Jahrhunderts. Ihre Erforschung und Adaption bestehender baulicher Großstrukturen aufgrund sich wandelnder Wohnbedürfnisse verhält sich dezidiert und gleichsam konstruktiv gegenüber deren Abbruch. Eines der Vorzeigeprojekte, das zusammen mit Frédéric Druot erfolgreich durchgeführt wurde, ist die Sanierung des Pariser Tour Bois Prêtre (2007–2010). Dieser von Raymond Lopez realisierte Wohnturm (1959–1961) erscheint – samt kritischem *off*-Kommentar bezüglich HLM⁵¹⁵ – in Godards *Alphaville. Une étrange aventure de Lemmy Caution* (FR 1965) und erneut am Horizont in *Deux ou trois choses que je sais d'elle*. Im April 2019 erhielten Lacaton & Vassal Architectes, Frédéric Druot Architecture und Christophe Hutin Architecture den *Mies van der Rohe Award* der Europäischen Kommission und der Fundació Mies van der Rohe für ihr Projekt *Transformation de 530 logements – Grand Parc Bordeaux* (2011–16).⁵¹⁶ 2021 wurden Lacaton & Vassal der *Pritzker Architecture Prize* verliehen. Diese Auszeichnungen aus der Architektur-Disziplin bestärken das Potenzial, historische, großmaßstäbliche Wohnsiedlungen der Nachkriegszeit intelligent und effizient in Wohnformen von heute zu überführen.



[ABB. 48] Gegenüber von wildem Grün und oberhalb einer Foto-Ausstellung wird über weitere Planungsschritte für die »Quartier-Verschönerung« informiert – vorbehaltlich der Zusprache staatlicher Subventionen, 25. 08. 2019.

514 Ein Teil des Wohnblocks wird überdauern, da daran das gesamte Heizungssystem des Quartiers gekoppelt ist.

515 Wie bereits erwähnt, steht der Tour Bois Prêtre emblematisch für die HLM, wobei Godard das Akronym HLM zu »Hôpitaux de la Longue Maladie« umdeutet.

516 e-flux, »Mies van der Rohe Award, Transformation of 530 Dwellings – Grand Parc Bordeaux by Lacaton & Vassal, Frédéric Druot, and Christophe Hutin wins the European Union Prize for Contemporary Architecture«, 11. 04. 2019, <https://www.e-flux.com/announcements/263183/transformation-of-530-dwellings-grand-parc-bordeaux-by-lacaton-vassal-frédéric-druot-and-christophe-hutin-wins-the-european-union-prize-for-contemporary-architecture>; <https://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=80#>.

Ebenfalls im April 2019 verlieh die *Fédération Internationale des Archives du Film* ihren *Prix FIAF 2019* an Jean-Luc Godard.⁵¹⁷ Mit *Deux ou trois choses que je sais d'elle* hatte er 1966 einen Film von enormer Aktualität kreiert. *Le Livre d'image* (CH/FR 2018) führt die Ideen und Methoden des *opus magnum Histoire(s) du cinéma* (FR 1988–1998) fort und aktualisiert sie. So reflektiert Godard in seinem letzten Film aufs Neue über das ›grand ensemble‹ der Geschichte und Gegenwart von ›Kino‹ und Gesellschaft. *Le Livre d'image* ist in Godards finaler Schaffensphase nicht weniger als eine filmische und kinematische Reflexion über die Menschheit und über das, was sie trennt und zusammenhält.

517 »Jean-Luc Godard reçoit le Prix FIAF 2019 à la Cinémathèque suisse«, Cinémathèque suisse, E-Mail-Newsletter vom 12. 04. 2019; Cinémathèque suisse, *Jean-Luc Godard reçoit le Prix FIAF 2019 à la Cinémathèque suisse* [Laudatio von Frédéric Maire, Direktor der Cinémathèque suisse, und Gespräch zwischen Godard und Maire], 11. 04. 2019, Cinémathèque suisse, <https://youtu.be/zqZHueDK1M>.

III DÉ/MONTAGE(S)

III.1 MULTI-FORMITÉ(S)

III.2 GRAND(S) ENSEMBLE(S) REVISITÉ(S)

III.3 INFRASTRUCTURE(S) REVISITÉE(S)

DÉ/

MON

III

TA

GES

»On en revient au montage : on emploie le mot image, mais ce n'en sont plus. Il n'y a plus que des rapports. [...] Une image n'est jamais seule, elle en appelle une autre.«¹

Jean-Luc Godard (1988/1997)

»Aber, um sie [die Geschichte] zu sehen, muß man sie übereinanderschichten [...]. Wenn man sagt, dass Kopernikus um 1540 die Idee aufgebracht hat, die Sonne drehe sich nicht mehr um die Erde, und wenn man dann sagt, dass um fast dieselbe Zeit Vesalius *De humanis corporis fabrica* veröffentlicht hat, dann hat man Kopernikus in dem einen Buch und in dem anderen Vesalius. In dem einen Buch das Universum und das unendlich Große. Und in dem andern das Innere des menschlichen Körpers, das unendlich Kleine. Und wenn vierhundert Jahre später der Biologe François Jacob schreibt: Kopernikus und Vesalius im selben Jahr ... ja, dann macht er damit nicht Biologie, sondern Jacob macht Kino. Und die Geschichte gibt es nur da. Sie ist Nahaufnahme. Sie ist Montage.«²

Jean-Luc Godard (1996)

In seinem Spätwerk rekapitulierte Godard sein Schaffen samt der (Kino-) Geschichte und (Film-)Gegenwart. Dabei wurde der damals fast 90-jährige Filmemacher in seinem Denken und Handeln nicht müde, innovativ und spielerisch zu bleiben. Nur so blieb er seinem Anspruch treu, die Möglichkeiten des Kinos weiter zu erkunden. Die Montage als (s)ein grundlegendes filmisches Verfahren rückt im Spätwerk nochmals und dabei augenfälliger als je zuvor in den Vordergrund. Sie impliziert in Jean-Luc Godards Schaffen seit jeher Demontage, als die Montage, mit Yvonne Spielmann gesprochen, »weniger eine kontinuierstiftende Funktion« hat, »als vielmehr die Aufgabe, dem Verfahren der Demontage, der Aufdeckung und ›Bloßlegung‹, Form zu verleihen.«³ Dem russischen Revolutionskino, insbesondere Dziga Vertov, sowie Bertolt Brecht verpflichtet,

1 Teile des Gesprächs wurden abgedruckt in: »Histoire(s) du cinéma. Dialogue entre Jean-Luc Godard et Serge Daney«, in: *Cahiers du cinéma*, 513 (Mai 1997), S. 49–55, hier S. 52. Siehe *Entretien entre Serge Daney et Jean-Luc Godard* (CH/FR 1988), & <https://www.cinematheque.fr/henri/film/125365-entretien-entre-serge-daney-et-jean-luc-godard-jean-luc-godard-1988/>. Vgl. Samantha Leroy, »Entretien entre Serge Daney et Jean-Luc Godard«, in: Ebd.

2 Jean-Luc Godard, »Sätze über Kino und Geschichte. Rede zum Adorno-Preis«, in: *Cinema*, 41 (1996), S. 113–118, hier S. 114f.

3 Spielmann 2000, S. 114f. Zu Collage und Montage in den Künsten siehe bspw. Hanno Möbius, *Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*, München, Wilhelm Fink, 2000, S. 109. Zu Montage in Architektur und Städtebau siehe bspw. Anthony Vidler, »The Eisenstein Effect: Architecture and Narrative Montage in Sergei Eisenstein and Le Corbusier«, in: Edward Dimendberg (Hg.), *The Moving Eye: Film, Television, Architecture, Visual Art and the Modern*, Oxford, Oxford University Press, 2019, S. 57–76; Stierli 2018; Davide Deriu, »Montage and Mod-

werden folglich bei Godard die Prozesse, mit denen filmische Realität erzeugt wird, sogleich selbstthematisiert und offengelegt.⁴ Einen ersten Höhepunkt fand diese »politische Filmpraxis«,⁵ die den »Vorgang der Repräsentation als auch die Problematik des Repräsentierten«⁶ kritisch reflektiert und die Position der aktiven Zuschauenden miteinbezieht, im »Zeitalter der Kritik der Repräsentation«.⁷ Im Falle Godards handelt es sich um die Periode seiner Zusammenarbeit innerhalb des Groupe Dziga Vertov (1968–1972) und die darauffolgende Kollaboration mit Anne-Marie Miéville während der sogenannten Videophase.⁸ Was Georges Didi-Huberman über Brechts Distanzierungs- und Verfremdungseffekt im Zusammenhang der Montage konstatiert, gilt insbesondere für die von Godard ab den 1970ern konkret geplanten *Histoire(s) du cinéma* (FR 1988–1998) und für das Projekt *Le Livre d'image* (mit Fabrice Aragno, Jean-Paul Battaglia u. Nicole Brenez, 2018–), das daran anknüpft:

»Distancier, c'est démontrer en démontant les rapports de choses montrées ensemble et ajointées selon leurs différences. Il n'y a donc pas de distanciation sans travail de montage, qui est dialectique du démontage et du remontage, de la décomposition et de la recomposition de toute chose. Mais du coup, cette connaissance par le montage sera aussi *connaissance par l'étrangeté*.«⁹

Indem Godard die »analytische Filmsprache«¹⁰ als eine zerlegende begriff, die als »Versuchsanordnung«¹¹ neue Formen finden muss, entriss er das Bild- und Tonreservoir für die eben genannten Filmprojekte den Kontexten der Originalwerke beziehungsweise deren Reproduktionen, um Ki-

ern Architecture: Giedion's Implicit Manifesto«, in: *Architectural Theory Review*, 12, 1 (2007), S. 36–59.

4 Vgl. Spielmann 2000, S. 112.

5 Ebd.

6 Ebd.

7 »Wir [Badiou spricht von sich und Gilles Deleuze] entstammen beide dem Zeitalter der Kritik der Repräsentation. Doch diese hat eher innerhalb der künstlerischen als der politischen Prozesse begonnen. Dann hat sie sich dermaßen ausgeweitet, dass sie zentral für die Philosophie wurde.« Alain Badiou, »Das Auftreten des Ereignisses denken: Interview mit Emmanuel Burdeau und François Ramone«, (frz. Mai 1998), in: Ders., *Kino. Gesammelte Schriften zum Film*, hg. v. Peter Engelmann, Wien, Passagen Verlag, 2014, S. 149–179, hier S. 169.

8 Vgl. Spielmann 2000, S. 112f.; Wolfgang Beilenhoff, »Nachwort«, in: Ders. (Hg.), *Dziga Vertov. Schriften zum Film*, München 1973, S. 138–157; siehe auch Colin MacCabe, »Realism and the Cinema: Notes on Some Brechtian Theses«, in: Ders., *Theoretical Essays, Film, Linguistics, Literature*, Manchester, Manchester University Press, 1985, S. 33–57. Zu Godards politischem Kino nach 1968 und in den 1970ern siehe Colin MacCabe, *Godard. Images, Sounds, Politics*, London, Macmillan, 1980.

9 Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009, S. 70.

10 Spielmann 2000, S. 113.

11 Ebd., S. 114.

nogeschichte und Gegenwart überhaupt denken und zeigen zu können.¹² Hinlänglich bekannt ist – insbesondere durch filmische Dokumentationen, die ihn wiederholt bei der Arbeit zeigen –, dass er ebenso Bilder aus Büchern riss, seine Film- und Textzitate nicht deklariert hat und sich bei *Le Livre d'image* nicht mehr erinnern konnte, woher diese stammten.¹³

Die politische Filmarbeit der De/Montage am Ateliertisch und Schnittplatz, die sich schließlich im Geviert des Bildfelds präsentiert, erfährt in Godards Spätwerk eine explizite Erweiterung und Ausweitung, da Zuwendung zum Raum. Darin manifestiert sich Michael Witts schon früher eingebrachte Bezeichnung Godards als »multimedia installation artist«:¹⁴ Die Erarbeitung, Übertragung und Weiterentwicklung seiner De/Montage auf Papier,¹⁵ über Film, Bild- und Tonträger greift auch in den – gebauten, gestalteten, institutionellen und sozialen – Raum aus und ein, um Montage (weiter)denken zu können. Godards erste Ausstellung *Voyage(s) en utopie, Jean-Luc Godard, 1946–2006. À la recherche d'un théorème perdu* versammelte 2006 im Pariser Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou Filme und TV-Sendungen auf unterschiedlichen Bildschirmen, Originalgemälde und Reproduktionen, Bücher und Zitate, Tonspuren aus Filmen und Fragmente aus Musikstücken, Modelle, Möbel und demontierte Ausstellungsdisplays et cetera.¹⁶ Das Projekt *Le Livre d'image* zirkuliert seit der Weltpremiere in Cannes 2018 neben

- 12 De/Montage bestimmt auch die Arbeit mit 3D bei *Adieu au langage* (FR 2014), indem Godard und sein Mitarbeiter Fabrice Aragno bei der Stereoskopie absichtlich »falsch« vorgegangen sind respektive das Verfahren weiterentwickelt haben. In der Regel liefert die stereoskopische Technik zwei Halbbilder, die der menschliche Sehapparat zu einem dritten Bild mit räumlichem Eindruck verwandelt. Aragno hat indes die Objektive der zwei Digitalkameras bewusst zu weit auseinander positioniert – beziehungsweise montiert – und zudem eine Drehbewegung eingebaut. Im Film werden die Zuschauer:innen durch das plötzlich auftretende Resultat dazu angehalten, zu schielen oder sich bei den auseinanderdriftenden Bildern durch das Schließen eines Auges zu entscheiden, welches Bild sie betrachten wollen und welches andere sie dadurch verpassen. Die Demontage der 3D-Technik überträgt folglich das Montieren den Zuschauer:innen. Siehe dazu Matthias Wittmann, »Stereovision. Raumformen des 3-D-Kinos von Sergej Eisenstein bis Jean-Luc Godard«, in: Binotto 2017, S. 206–217.
- 13 Vgl. bspw. das Interview von Antonina Derzhitskaya und Dimitry Golotyuk, »Jean-Luc Godard (2018). Des mots comme des fourmis«, in: *Débordements*, 09.06.2018, & <https://www.debordements.fr/Jean-Luc-Godard-2018>.
- 14 Michael Witt, »Shapeshifter. Godard as Multimedia Installation Artist«, in: *New Left Review*, 29 (Sept. – Okt. 2004), S. 73–89. Godards *Sauve qui peut (la vie)* bezeichnet Witt als »œuvre multimedia«, siehe Witt 2006d.
- 15 Vgl. insbesondere die von Godard erarbeitete *Cahiers du Cinéma*-Ausgabe 300 aus dem Jahr 1979 oder die ausgestellten Dokumente in der Ausstellung *Godard – Picasso. Collage(s)*, siehe Godard/Picasso 2018.
- 16 Vgl. Nicole Brenez, David Faroult, Michael Temple, James S. Williams u. Michael Witt (Hg.), *Jean-Luc Godard. Documents*, Ausst.kat. *Voyage(s) en Utopie, 1946–2006*, 11.05. – 14.08.2006 und Jean-Luc Godard-Film-Retrospective, 24.04. – 14.08.2006, Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou Paris, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2006.

der Kinoversion parallel in mehreren weiteren Formaten: Für die private Rezeption als Blu-Ray, DVD, im Fernsehen beziehungsweise temporär in dessen Online-Mediatheken und als Buchedition;¹⁷ und für die öffentlichen Präsentationen als permanente und variable Installationen sowie als Ausstellungen, die *Le Livre d'image* abermals de/montieren.

In diesem Sinne schließt sich im Spätwerk der Bogen, den ich mit meiner Forschungsarbeit zu den Verschränkungen von Film-, Infrastruktur-, Städtebau- und Architekturforschung in Godards Schaffen beim Debütwerk angesetzt habe. Nachdem ich in den Kapiteln 1 und 2 Großbaustellen in den Schweizer Alpen respektive die langjährige Umgestaltung und Planung der *région parisienne* studiert habe, gilt es nun, Godards intimes ›Wanderkino‹ zu beleuchten. Wie sich die wandernde und wandelbare Installation und Ausstellung um *Le Livre d'image* in die spezifischen räumlichen, institutionellen und bisweilen geschichtlichen Situationen einfügt, steht bei meiner finalen Untersuchung im Vordergrund.

Anfänglich hatte Godards langjähriger enger Mitarbeiter Fabrice Aragno, der zu einem zentralen Vermittler von Godards Werk geworden ist, die Installationen der sogenannten *accueils* von *Le Livre d'image* an so unterschiedlichen Orten mitgestaltet wie etwa in einer Hotellobby in Rotterdam während dessen Filmfestival, in Theatern, in einer umgenutzten Kirche in La Chaux-de-Fonds oder in der Bibliothek des Literaturzentrums Fondation Jan Michalsky im Waadtländischen Dorf Montricher. Neben der Intention, die räumlichen Charakteristika des spezifischen Aufführungsorts stets explizit aufzugreifen für ein durchaus ortsspezifisches Kinoerlebnis fernab des konventionellen Kinoraums, ist die Anregung an die gastgebenden Institutionen, die Installation in ihrer Grundanlage von Flachbildschirm und Lautsprechern auch über die *Le Livre d'image*-Aufführungen hinaus soweit anzueignen, dass sie für die Zeit ihrer Anwesenheit Teil des Orts wird. Im Sommer 2020 gestaltete Aragno, ausgehend vom Film erstmals die Ausstellung *sentiments, signes, passions, à propos du livre d'image*. Seit Ende 2019 ist in der Mailänder Fondazione Prada zudem die permanente Installation *Le Studio d'Orphée* eingerichtet, die durch die erste Installation im Théâtre de Vidy-Lausanne angeregt wurde. Godards 30 Jahre zuvor initiiertes und wiederholt gescheitertes Projekt, sein Schaffen innerhalb seiner Arbeitsumgebung, seiner Bild- und Textreferenzen, seiner Maschinen und Collagen zu zeigen, kam und kommt schließlich zur Umsetzung – vielfach und variabel.

Während die 2006 eröffnete, kontroverse Ausstellung *Voyage(s) en utopie* im Centre Pompidou über mehrere Jahre hinweg entwickelt wor-

17 Es handelt sich um das Faksimile eines der Moleskine-Notizbücher Godards, in dem er die für das Filmfestival in Cannes geforderten englischen Untertitel erarbeitete und zusätzlich illustrierte.

den war, entstanden und entstehen die unterschiedlichen und wandelbaren Ausstellungsformate von *Le Livre d'image* in zufälligen und flüchtigen Präsentationskontexten. Deren ›remakes‹ sind von Offenheit und einem *work in progress* geprägt. Godard hatte Anfang der 2000er Jahre noch unermüdlich gegen die Maßstäbe der staatlichen Großinstitution Centre Pompidou angekämpft,¹⁸ indem er sich verlässlicher, kooperativer Zusammenarbeit und Planung sowie realistischer Umsetzbarkeit und Vermittelbarkeit an ein breites Publikum entzog. Nun fügt sich sein assoziatives Kino-Universum ausgehend von *Le Livre d'image* und mit Hilfe von Fabrice Aragno hinsichtlich räumlicher Disposition und historischen Anknüpfungspunkten – so zumindest die Intention – in die spezifischen Spielorte ein, wo es empfangen wird. Die beobachtenden Besuchenden werden in der Vielheit an historischen und zeitgenössischen (Film-)Bildern, Zitate und Klängen innerhalb unterschiedlicher Umgebungen und Kontexte zum Schauen und Hören und so zu weiteren und kontinuierlich neuen Montagen angeregt. Diese Kontinuität und Konsequenz in Godards Arbeit erfordert eine Neubewertung von Heinz-Bernd Hellers dezidiert formulierter These, dass »[d]as Godardsche Prinzip der Montage [...] den Begriff des Raums zugunsten dessen der Zeit [zerstört]«¹⁹ habe. Godard erkundete das »entre«: »Moi je pense que ce qui existe c'est entre«.²⁰ Die gemeinsamen Sonimage-Videoarbeiten mit seiner Partnerin Anne-Marie Miéville verleihen dem Dazwischen bereits Raum, wie Michael Witt klarstellt: »[Maurice] Merleau-Ponty and [Walter] Benjamin [...] identify serious scientific possibilities in cinema; Godard's work should be seen in the context of this heritage, the Sonimage use of video seeking to give visual plasticity to the interspaces [...]. The embodiment of a movement or relation, the spatial formulation of that which is usually elided in the

18 In einem Interview anlässlich der Weltpremiere in Cannes berichtete Fabrice Aragno, dass *Le Livre d'image* in Museen präsentiert werden sollte. Angedacht waren nach seiner Aufzählung das Centre Pompidou, das Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía in Madrid, das Museum of Modern Art MoMA in New York und die National Gallery Singapore. (*The Chamber Piece. In Conversation with Fabrice Aragno*, Daniel Kasman/Kurt Walker, 17.05.2018, [↗ https://mubi.com/de/notebook/posts/the-chamber-piece-an-interview-with-fabrice-aragno](https://mubi.com/de/notebook/posts/the-chamber-piece-an-interview-with-fabrice-aragno)). In einem Interview einen Monat später bejahte Godard das Vorhaben, sofern Gelder zugesprochen würden. Er äußerte sich indes erneut skeptisch über das Centre Pompidou, das er dem ›Establishment‹ zuordnete, was freilich bei allen oben genannten Institutionen zutreffen würde. Vgl. Derzhitskaya/Golotyuk 2018.

19 Heinz-Bernd Heller, Jean-Luc Godard: »Schnitt, meine schöne Sorge«. Anstöße für eine Re-Lektüre«, in: *montage AV, Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 20, 1 (2011), S. 17–27, hier S. 21.

20 Jean-Luc Godard, »Propos Rompus«, in: *Cahiers du cinéma*, 316 (Okt. 1980), zit. nach: JLG/JLG 1985, S. 458–471, hier S. 458.

flow of images.«²¹ Mit der monumentalen Videoarbeit *Histoire(s) du cinéma* trieb Godard dieses Bestreben nicht nur auf die Spitze, sondern er hegte damit ebenso den Wunsch, sein multimediales Monumentalwerk neben den Video-, Buch- und CD-Veröffentlichungen auch im Format einer Ausstellung in Erscheinung treten zu lassen.²²

Die Wirkkräfte von *Le Livre d'image*, wie sie sich in dessen raumzeitlichen Präsentationen entfalten, lassen sich als zentrifugal und zentripetal umschreiben. Georges Didi-Huberman begreift das historisch-poetische Prinzip von Godards *Histoire(s) du cinéma* als »*lyrisme ouvert*«. ²³ Dieser »offene Lyrismus«, so meine These, kommt mit dem die *Histoire(s) du cinéma* fortführenden und in die Gegenwart übertragenen Film- sowie Ausstellungsprojekt von *Le Livre d'image* räumlich zum Ausdruck. Daran sind die Gastgeber:innen wie Gäste beteiligt, die zur Mitarbeit eingeladen und aufgefordert werden. Didi-Huberman hat die *Histoire(s) du cinéma* und damit Godards Prinzip der Montage in seinen Studien zur politischen Dimension von Bildern und Montage wiederholt diskutiert, besonders im Zusammenhang der historischen Aufarbeitung des Zweiten Weltkriegs und des Holocaust. In seiner Buchreihe *L'œil de l'histoire* – mit dem ersten Band *Quand les images prennent position*²⁴ – untersucht der Kunsthistoriker, welche Rolle Bilder innerhalb unseres Wissens um Geschichte einnehmen. Sein Ansatz knüpft an Walter Benjamin sowie Aby Warburg an, dessen *Mnesonyme-Bilderatlas*-Projekt Didi-Huberman einen Band gewidmet hat. Zudem bildet die Montage für Didi-Huberman selber die zentrale Methode in seiner analytischen Zusammenschau von Bildern wie in seinem essayistischen Schreiben: »Parce que je procède par montage, justement, je laisse souvent béants les intervalles qui séparent des objets aussi dissemblables – mais dignes d'être montés ensemble – qu'une *Lamentation* de Botticelli et une femme en pleurs photographiée pendant la Seconde Guerre mondiale et utilisée par Brecht dans son *ABC de la guerre*.«²⁵ In seinem fünften Band *Passés cités par JLG* erkennt Didi-Huberman in der Montagearbeit Godards »un *pathos* de la pure vibration visionnaire«. ²⁶ Dessen politischer Zugang manifestiere sich in der Art, wie Godard montiert (»monter«) und dividiert (»diviser«). ²⁷ Dabei praktiziere

21 Michael Witt, »Entrevoir: The Use of Video as Visual Research Tool«, in: Witt 1998, S. 118f., hier S. 119.

22 Vgl. Witt 2014, S. 6.

23 Didi-Huberman 2015, S. 81.

24 Didi-Huberman 2009.

25 Muriel Pic u. Georges Didi-Huberman, »Quand il pense, son œil s'étonne...« [Interview], in: *Critique*, 762 (Nov. 2010), S. 931–938, hier S. 937f. Siehe auch Rebecchi/Didi-Huberman 2010.

26 Didi-Huberman 2015, S. 150.

27 Ebd., S. 115.

der Filmemacher auf brillante Weise die »divisions extrinsèques«. ²⁸ Sie erlauben ihm in radikaler Weise – laut Daniel Cohn-Bendit als Überwindung seiner eigenen (Familien-)Geschichte ²⁹ – und als filmische Interventionen – laut Alain Badiou als Verbund von Kunst und Politik ³⁰ –, sich in der Gegenwart zu situieren wie auch zu bestätigen. Didi-Huberman kritisiert an Godards Montage zuweilen, und ganz zu Recht, eine problematische, da starke Vereinfachung politischer Debatten, etwa wenn Godard und Miéville in *Ici et ailleurs* (FR 1974) die israelische Ministerpräsidentin Golda Meir und Adolf Hitler durch Montage in allzu direkte Verbindung bringen. Der Autor verurteilt diesen viel diskutierten umstrittenen »rapport qui est à la fois injuste et faible, historiquement injuste et politiquement faible.« ³¹ Denn damit gehe eine Konfusion, da Vermischung von letztlich allem einher, was ebenso Godards eigenem Anspruch widerspricht: »[q]ue monter soit le contraire d'amalgame.« ³² Im Gegensatz zu dieser »division interne«, ³³ die sich in einer Polarität und so im Stillstand verkeilt, manifestieren sich in den die *Histoire(s) du cinéma* auszeichnenden »montages ouverts« ³⁴ neue Zugänge zur Geschichte jenseits gefestigter Narrative:

»Il semble, en tout cas, que le lyrisme de Godard se fasse lui-même à double tranchant devant tous les doubles tranchants du devenir historique et de la discipline historienne: *lyrisme ouvert* quand il fait exploser, de façon centrifuge, nos façons habituelles de voir un document historique et, par

28 Ebd.

29 »[...] Godard est quelqu'un qui s'empare de tout ferment révolutionnaire pour surmonter sa propre histoire. Il faut bien comprendre ça, si l'on veut comprendre Godard: tout sa vie est une révolte permanente contre son origine, contre sa famille qui appartenait à la grande bourgeoise Suisse, raciste et fascistoïde. C'est ça qui le fascina dans la révolte de 68 et aussi dans le maoïsme – pour lui, il fallait que ce soit le plus radicale possible.« Daniel Cohn-Bendit, »Mon ami Godard« [2010], in: Godard/Ophuls 2011, S. 85–97, hier S. 88.

30 »Die Kunst ist ein Schaffensprozess, ebenso wie die Politik, und wenn man die beiden so versteht, gibt es keinen Anlass, sie in einem Verhältnis der Autorität der einen über die andere zu denken. Die Autorität der Politik ist nie mehr als eine Autorität über sich selbst. Die Kunst wiederum bietet das Schaffen einer Wahrheit an, geht also auch von der Situation aus und will oder muss auch eine zeitgenössische Kunst sein. Nach 1968 war die eigentliche Frage: Was ist eine tatsächlich zeitgenössische Kunst der Dinge, die sich gerade ereignen? Und wenn das, was sich ereignet, mit der politischen Ideologie zusammenhängt: Was ist dann eine Kunst, die sich darauf einlässt, lebendige Zeitgenossin dieser Ideologie zu sein? Ein Bewusstsein dafür sieht man bei Godard. Godard hat seine Kunst außer in der extremsten Zeit, nie politischen Zwängen unterworfen, sondern versucht, seine Filme als Interventionen zu entwerfen, die sichtbar zeitgenössisch sind.« Badiou 2014 [1998], S. 160f.

31 Didi-Huberman 2015, S. 106. Siehe dazu ausführlicher Georges Didi-Huberman, »À couteaux tirés« ou de la politique (divisée)«, in: Ebd., S. 87–119.

32 Ebd., S. 106.

33 Ebd., S. 119.

34 Ebd., S. 84. Vgl. dazu auch Didi-Huberman 2007, S. 173–213.

conséquent, de comprendre les rapports de surdétermination au-delà des habituelles explications – chronologiques, sociologiques, politiques, etc. – par lesquelles l'histoire du XXe siècle couramment s'appréhende.«³⁵

Die zentrifugale Wirkung, wie sie Didi-Huberman als eindringliche Veranschaulichung heranzieht für das von mir als De/Montage benannte lyrische Prinzip Godards, kommt mit den Ausstellungen räumlich zum Ausdruck. Diese räumliche Reflexion der historischen, politischen, sozialen und ästhetischen Verbindungen und Schichtungen von Godards am Schnittpunkt vorgenommenem De/Montage-Prinzip, mit dem er Geschichte und Zustand der Gegenwart kritisch untersucht, erweitert und überträgt sich auf die Kollaboration mit den öffentlichen Institutionen. Seine Installationen untersuchen und thematisieren die De/Montage des Kinos in und über die Architektur als Dispositiv, wie sie David Summers definiert: »Architecture is the art of social space because it both encloses and includes institutions; it is the means by which human groups are set in their actual arrangements. This definition embraces suburban American houses as well as Maya ritual centres or Chinese imperial capital cities. More specifically, architecture is the shaping and relative distinction of *places*.«³⁶ Institutionen definieren sich selber als Orte des Wissens und der Kommunikation, der Kultur- und Wertevermittlung, der Bildung wie auch kollektiven Meinungs- und Willensbildung.³⁷ Soll das Projekt *Le Livre d'image* gesellschaftliche Wirkung entfalten, muss es sich in diesen Orten aus- und über diese Orte verbreiten. Denn der Film *Le Livre d'image* behandelt, mit Bernhard Peters argumentiert, grundlegende Merkmale von Öffentlichkeit, spricht »Angelegenheiten von kollektivem Interesse,

35 Didi-Hubermann 2015, S. 81.

36 David Summers, *Real Spaces. World Art History and the Rise of Western Modernism*, London, Phaidon Press, 2003, S. 43. Siehe auch Martin Heidegger, »Bauen, Wohnen, Denken«, in: Ders., *Vorträge, Aufsätze*, GA 7, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 2000 [1951], S. 147–164; Foucault 2015 [1975]; Michel Foucault, »Das Auge der Macht« [1977], in: Ders., *Schriften in vier Bänden, Dits et écrits*, Bd. 3, 1976–1979, hg. v. Daniel Defert u. François Ewald, aus dem Frz. v. Michael Bischoff, Hans-Dieter Gondek, Hermann Kocyba u. Jürgen Schröter, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003, S. 250–271; Gilles Deleuze, »Postskriptum über die Kontrollgesellschaft« [1990], in: Ders., *Unterhandlungen, 1972–1990*, aus dem Frz. v. Gustav Roßler, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1993, S. 254–262.

37 Vgl. Bernhard Peters, »Der Sinn von Öffentlichkeit« [1994], in: Ders., *Der Sinn von Öffentlichkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2007, S. 55–102; siehe dazu auch Jürgen Habermas, *Ein neuer Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Berlin, Suhrkamp, 2022; Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, 13. Aufl., Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2013 [1990]; Oskar Negt u. Alexander Kluge, *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*, 2. Aufl., Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1973 [1972].

[...] Probleme, die ›alle‹ angehen oder interessieren sollten«. ³⁸ *Le Livre d'image* als politisches Projekt dockt dabei nicht nur kurzzeitig an, sondern interveniert in die Institutionen wie insbesondere in die Museen als Orte der Klassifikation, des Ein- wie Ausschlusses, der Regulierung und Selbstregulierung. ³⁹ Die unterschiedlichen, variablen Ausstellungsformate fordern Veranstalter und Betrachtende dazu auf, die Bild- und Tonfragmente anzueignen, in sie einzugreifen, sich zwischen sie zu begeben. Während die räumlichen Spezifika des jeweiligen Aufführungsorts die formalästhetischen und historischen Bezüge erweitern, werden in der Vorbereitungs- und Aufführungsphase auf der institutionellen Ebene genauso Verhandlungen wie Regelbrüche angestoßen. Denn *Le Livre d'image* soll gemäß der Idealvorstellung Godards und Aragnos – und wie dies bereits mehrmals realisiert werden konnte – in der jeweiligen einladenden, an der Umsetzung mitwirkenden Institution eine temporäre Neukonzeption des bestehenden Leistungsauftrags sowie eingeübter Abläufe und räumlicher Nutzungen in Gang setzen. Mit *Le Livre d'image* vollziehen Godard und Aragno denn auch eine De/Montage der jeweiligen spezifischen institutionellen Standards und Normen, die dadurch thematisiert werden. Dies geschieht beispielsweise über den Eingriff in die Programmierung und Kommunikation sowie in die Regularien wie Öffnungszeiten, Dienstpläne und Hausordnungen.

Sinnfällig hat sich Godard mit *Le Livre d'image* zum Verhältnis zwischen Fügen und Trennen in seiner filmischen Arbeit geäußert, indem er sie mit einem Baugerüst und dem Schafott in Beziehung setzte: »Un film, c'est un échafaudage. C'est un empilement informe dont les pièces finalement s'imbriquent. Mais c'est aussi un échafaud. Un échafaud des idées. On en coupe tout le temps, beaucoup tombent au montage ...«. ⁴⁰ »Echafaudage« köpft er und gelangt zu »échafaud«. Das damit bildhaft beschriebene dialektische Verhältnis seiner De/Montage betrifft nicht bloß seine Arbeit am Schnittplatz, sondern im Sinne eines ›grand ensemble‹ auch die Zusammenarbeit mit Institutionen. »Echafaud/age« mag denn auch nachträglich den Kampfplatz im Duell mit dem Centre Pompidou beziehungsweise das aktuellere Spielfeld bei den jüngeren Präsentationen

³⁸ Peters 2007 [1994], S. 60.

³⁹ Siehe Tony Bennett, der u. a. mit Habermas und Foucault argumentiert, Tony Bennett, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London/New York, Routledge, 1996. Augenscheinlich werden die Regularien, wenn Aragnos Anfragen für *Le Livre d'image*-Ausstellungen bei zwei der bedeutendsten Schweizer Kunstmuseen unbeantwortet bleiben, da Einladungen in der Regel von den Institutionen selbst ausgehen. Außerdem mögen die Verantwortlichen Godard dem Feld des Films zuordnen.

⁴⁰ Jean-Luc Godard, 2019, in: <https://www.cinematheque.fr/film/139247.html>. Siehe zur Verbindung von *échafaudage* und *échafaud* schon Georges Didi-Huberman, »Penser penché«, in: Angela Lampe (Hg.), *Vues d'en haut*, Metz, Éditions du Centre Pompidou-Metz, 2013, S. 196–205.

beschreiben. Die Konfrontation von institutionellen Strukturen und Regeln mit Godards aufgebauten (Infra-)Strukturen und eigenen Spielregeln führen schließlich mit *Le Livre d'image* zu einem »ensemble ouvert«, ⁴¹ das Gastgeber:innen und Besucher:innen zur Mitarbeit auffordert.

Godards »échafaud/age« steht für Krieg, Revolution und Hoffnung, für das 20. und 21. Jahrhundert und für *Le Livre d'image*, das Godards politisches Kino fortführt. Die Kontinuität und Konsequenz im Spätwerk Godards, das durch De/Montage mit Gestalt und Geschichte der gebauten Umgebung und Kulturlandschaft sowie institutionellen Strukturen genauso sinnreiche wie sinnliche Wechselverhältnisse sucht, gilt es nun zu erarbeiten und in der Rückschau auf die vorangegangenen Kapitel *INFRASTRUCTURE(S)* und *GRAND(S) ENSEMBLE(S)* zu reflektieren.

41 Stéphane Delorme, »Liber vs biblos & codex. Entretien avec Nicole Brenez« [11. 10. 2019], in: *Cahiers du cinéma*, 759 (Okt. 2019), S. 26–28, hier S. 26.

MULTI-FORMITÉ(S)

Le Livre d'image (CH/FR 2018) und seine variablen Formate⁴²



[ABB. 49] *Le Livre d'image* (2018).

»Cher Jean-Luc,
Merci de m'avoir invité à voir *Le Livre d'image* [...]. Vous recréez une matière picturale avec les diverses sources et formats. Déformé, recolorié, grossi par le grain, recadré. Bloquée toute séduction des images et aussi du texte, bégayé, chevroté, interrompu, recouvert. Dans les interruptions constantes être partagé entre ce qui est représenté et la machine du cinématographe avec son déroulement, ses performances, sa décomposition. En retrouver le discontinue avec les moyens du numérique. [...] Vous avez toujours été dans l'histoire, en pensant que c'est à quoi le cinéma devrait servir. [...]⁴³

Bernard Eisenschitz (2018)

Der Film *Le Livre d'image* (Jean-Luc Godard, Fabrice Aragno, Jean-Paul Battaglia, Nicole Brenez, CH/FR 2018) präsentiert sich als eine fugenartige Bild-, Musik- und Textmontage [ABB. 49]. Sie widmet sich anhand von Film (Spiel-, Experimentalfilme, Fernsehnachrichten, Youtube-Videos, wenige Aufnahmen in Tunesien von Fabrice Aragno, Jean-Paul Battaglia und Godard et cetera), Malerei, Grafik, Fotografie, Literatur und Philosophie der modernen und bis heute konfliktreichen, von Kriegen und Kolonialismus gezeichneten Welt. Mit dem Kapitel *Heureuse Arabie* wendet sich die zweite Hälfte von *Le Livre d'image* einer Kritik des Westens und dessen gewaltsamen Repräsentationen der arabischen Welt zu, indem er den Orient konstruierte und den Islam auf den politischen reduziert.⁴⁴ Trotz seiner wiederholt düsteren Sicht auf die Gegenwart appelliert Godard schließlich

42 Teile dieses Kapitels sind bereits erschienen: Jacqueline Maurer, »MULTIFORMITÉS – (Re)exhibiting and (Re)making Jean-Luc Godard's *Le Livre d'image* (2018–)«, in: Liptay u. a. 2023, S. 145–160.

43 E-Mail von Bernard Eisenschitz an Jean-Luc Godard vom 04.05.2018, zit. aus dem Pressedossier des Théâtre Vidy-Lausanne zum Programm *Jean-Luc Godard. Le livre d'image*, 2018.

44 Siehe dazu Philipp Stadelmaier, »Radikaler Reformismus. Godard und die Suche nach der Montage«, in: *Filmbulletin*, 8 (2020), S. 58–60.

weiterhin an den revolutionären Widerstand – und die damit verbundene Hoffnung.⁴⁵

»Et si même rien ne devait être comme nous l'avions espéré, cela ne changerait rien à nos espérances; les espérances resteraient l'utopie et seraient nécessaires.«⁴⁶

Zu Anfang sind da Godards Hände zu sehen, die am Schnittplatz einen 35 mm-Filmstreifen bearbeiten. Seine Stimme aus dem *off* exponiert den Aufbau des Films: Die fünf Kapitel⁴⁷ von *Le Livre d'image* richten sich nach den fünf Fingern, die zusammen die Hand formen, den fünf Sinnen und den fünf Erdteilen.⁴⁸ Seine einführenden Worte schließt er programmatisch ab: »Mais la vraie condition de l'homme, c'est de penser avec ses mains.«⁴⁹ Damit bezieht sich der Filmemacher abermals auf sein Verständnis der Montage als poetische und politische Handarbeit(en)⁵⁰ und deren Grundlage des Kinos als »forme qui pense«.⁵¹ Das Kino habe die

45 Siehe dazu Stéphane Delorme u. Joachim Lepastier, »Ardent espoir. Entretien avec Jean-Luc Godard«, in: *Cahiers du cinéma*, 759 (Okt. 2019), S. 8–20.

46 Das Zitat stammt aus dem dritten und letzten Band von Peter Weiss' Roman *Ästhetik des Widerstands*. Im Original lautet es: »Und wenn es auch nicht so werden würde, wie wir es erhofft hatten, so änderte dies doch an den Hoffnungen nichts. Die Hoffnungen würden bleiben. Die Utopie würde notwendig sein.« Peter Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, 3 Bde. [1975/1978/1981], Bd. 3, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1981, S. 265. Siehe dazu Delorme/Lepastier 2019; Cyril Béghin, »L'Image viendra, *Le Livre d'image* à chaque pas: libérer la beauté des images pauvres«, in: *Cahiers du cinéma*, 759 (Okt. 2019), S. 24f.

47 1. Remakes; 2. Les Soirées de Saint-Petersbourg [nach Joseph de Maistre]; 3. Ces fleurs entre les rails, dans le vent confus des voyages [nach Rainer Maria Rilke]; 4. L'esprit des lois [nach Montesquieu]; 5. La région centrale [nach Michael Snow]; Heureuse Arabie [nach Albert Cossery, Alexandre Dumas und Frederic Prokosch].

48 Die Zentralität der Hände in Godards Schaffen manifestiert sich im wiederholten Zeigen seiner eigenen, beispielsweise beim Einschieben und Herausnehmen der Videokassette am Anfang und Ende der Folgen von *Six fois deux (sur et sous la communication)* (FR 1976, zusammen mit Anne-Marie Miéville) bis hin zu christlichen Motiven mit dem Sich-Berühren der Hände beispielsweise in *Nouvelle Vague* (CH/FR 1990). Vgl. dazu bspw. Volker Pantenburg, »Zwei oder drei Möglichkeiten, mit den Händen zu sprechen«, in: Pantenburg 2006, S. 235–274; Anne Marquez, *Godard, le dos au musée – histoire d'une exposition*, Dijon, Les presses du réel, 2014, S. 125.

49 Es handelt sich um ein Zitat von Denis de Rougement, Schweizer Schriftsteller, Philosoph und Vordenker der europäischen Idee. Denis de Rougement, *Penser avec ses mains*, Paris, A. Michel, 1936, zit. nach: <https://www.unige.ch/rougement/livres/ddr19361100pm/1>.

50 Vgl. Jean-Luc Godard u. Youssef Ishaghpour, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue*, Tours, Farrago, 2000, S. 26.

51 Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, Paris, Gallimard-Gaumont, 1998, S. 55. Für weitere Ausführungen siehe insbes. Volker Pantenburg, »Montage und Filmdenken«, in: Pantenburg 2006, S. 68–73; Jacques Aumont, *Montage, seule invention du cinéma*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 2015.

Montage erfunden und damit das, »ce qui fait voir«. ⁵² Immer erkundete Godard die Möglichkeiten von ›Kino‹ (*cinéma*) und Montage und damit Geschichte und Gegenwart. Das dieser essayistischen Untersuchung und Arbeit zugrunde liegende Prinzip der Montage, das die Demontage impliziert, knüpft an das seiner *Histoire(s) du cinéma* ⁵³ (1988–1998) an. Georges Didi-Huberman beschreibt das Prinzip anschaulich als Kollision von Bildern wie auch von Zitaten und Klängen, »damit das Denken seinen Ort im Visuellen hat«. ⁵⁴ Dies fordert von den Betrachtenden laut Godard, »d'exercer votre capacité à penser et à réfléchir et à imaginer, à créer.« ⁵⁵ Godards poetische Methode des sogenannten *rapprochement* ›weit auseinanderliegender Bilder‹, die in der Vorstellung ein drittes erzeugen können, greift auf den kurzen, 1918 erschienenen Artikel *L'Image* des Dichters Pierre Reverdy zurück. ⁵⁶ Gemäß Charles Baudelaire, auf den Reverdy wohl Bezug genommen hat, ⁵⁷ wird die Imagination aktiviert, die als »monteuse« par excellence ⁵⁸ »les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies« ⁵⁹ wahrzunehmen vermag. Godard experimentiert und komponiert mit *rapprochements* auf und zwischen der Bild- und Tonebene. Die Beschreibung der kompositorischen Mittel und akustischen Eindrücke, wie sie Michael Witt anführt, lässt sich mintunter auf die visuelle Ebene übertragen:

52 Jean-Luc Godard, »Alfred Hitchcock est mort« [Gespräch mit Serge July], in: *Libération*, 02.05.1980, zit. nach: JLG/JLG 1985, S. 412–417, hier S. 415.

53 Siehe dazu insbes. Witt 2013; Céline Scemama, »*Histoire(s) du cinéma*« de Jean-Luc Godard, Paris, L'Harmattan, 2006.

54 Didi-Huberman 2007, S. 197.

55 Godard/Ishaghpour 2000, S. 13.

56 »[L'image] ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique. Deux réalités qui n'ont aucun rapport ne peuvent se rapprocher utilement. Il n'y a pas création d'image. Deux réalités contraires ne se rapprochent pas. Elles s'opposent. En obtient rarement une force de cette opposition. Une image n'est pas forte parce qu'elle est brutale ou fantastique – mais parce que l'association des idées est lointaine est juste. Le résultat obtenu contrôle immédiatement la justesse de l'association.« (Pierre Reverdy, »L'Image«, in: *Nord-Sud, Revue littéraire*, hg. v. Paul Reverdy, 13 (März 1918), o. S.) Godard zitiert daraus in *JLG/JLG autoportrait de décembre* (CH/FR 1995), sein Selbstportrait, das parallel zu den *Histoire(s) du cinéma* (CH/FR 1988–1998) entstanden ist, worin er im abschließenden Kapitel 4b *Les Signes parmi nous* erneut die Reverdy-Referenz aufgreift, indem er sie modifiziert: »Une image n'est pas forte parce qu'elle est brutale ou fantastique, mais parce que l'association des idées est lointaine, lointaine et juste.« Jean-Luc Godard, *JLG/JLG, phrases*, Paris, P. O. L., 1995, S. 23.

57 Vgl. Didi-Huberman 2015, S. 104f.

58 Ebd., S. 105. Didi-Hubermans Zitierweise lässt vermuten, dass Baudelaire den Begriff »monteuse« im selben Text verwendet habe, dem ist aber nicht so.

59 Charles Baudelaire, »Notes nouvelles sur Edgar Poe«, in: Edgar Allan Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, neue Aufl., Paris, M. Lévy frères/Librairie nouvelle, 1875 [1857], S. v–xxiv, hier S. xvi.

»At the mixing desk, Godard is free to pursue his longstanding exploration of rhythm, counterpoint, harmony, layering, overlap, repetition, abrupt interruptions, unannounced sonic eruptions, sudden starts and stops, dissonance, auditory confusion, pauses, jumps in volume, silence, and of the dialogue or confrontation between the sounds, voices, noises, or fragments of pre-recorded music juxtaposed on the two stereo tracks.«⁶⁰

Mit den Projekten von *Le Voyage(s) en utopie* Mitte der 2000er Jahre und *Le Livre d'image* seit 2018 übertragen sich diese Charakteristika von Godards De/Montage-Prinzip in den Raum wie auch, und wiederholt, auf die ausstellenden Institutionen. So wäre *Le Livre d'image* 2018 beinahe nicht am *Festival de Cannes* im mehr als 2 000 Zuschauer:innen fassenden Auditorium Louis Lumière als Weltpremiere präsentiert worden, und hätte beinahe nicht die neu eingeführte *Palme d'or spéciale* erhalten.⁶¹ Denn Godard hatte zu Hause im Schweizerischen Städtchen Rolle beim persönlichen Besuch von *Festival de Cannes*-Direktor Thierry Frémaux dessen Einladung ausgeschlagen: *Le Livre d'image* sei ein Film »pour le salon« und sollte nicht konventionell als Digital Camera Package (DCP)⁶² der anonymen Filmdistribution überlassen werden. Als just nach dieser Abgabe das Schweizer Bundesamt für Kultur (BAK) seinerseits den Förderantrag für die Beendigung des Films ablehnte, kam Godard auf Frémaux' Angebot zurück. Mit der Festivaleinladung erfolgte schließlich auch die BAK-Zusage, die eine Kinoauswertung⁶³ bedingt. Dreh- und Angelpunkt

60 Witt 2013, S. 205.

61 Eine Idee im Vorfeld war, *Le Livre d'image* in einem Café in Cannes und so in intimem, alltäglichem Rahmen außerhalb der Institution Kino zu präsentieren. Hier lässt sich ein Zusammenhang herstellen mit Godards Ansicht, wo Gemälde präsentiert werden sollten, deren Reproduktionen – wie sie die Kinodistribution prägt – er gleichermaßen schätzte und verschiedene besaß, und in deren Präsenz er *Le Livre d'image* präsentierte: »J'aime bien les bonnes copies. Si les institutions faisaient correctement leur travail on décrèterait un nombre strict de musées et on dirait: stop, plus de musées! Mais chaque musée devrait faire circuler les toiles, les œuvres. On laisserait un Cézanne chez quelqu'un, dans un café, dans un village. Les gens verraient les peintures dans leur environnement à eux, chez eux. On protégerait, on accompagnerait tout ça. On pourrait filmer la vie d'un tableau pendant une semaine dans tel out tel endroit. Ça ferait de l'emploi. Il a plein de petites choses simples qu'on ne fait pas. Parce qu'il y a toujours de grands prêtres du temple qui vous disent que c'est impossible.« Godard zit. nach: Olivier Séguret, *Godard vif*, Paris, G3J, 2015, S. 81.

62 Seit der Umstellung von 35 mm auf die digitale Aufnahme und Projektion, ist das DCP das vorherrschende Format für Kinofilme.

63 Die Produktionsfirma Wild Bunch ist parallel zu den Installationen für den internationalen Verleih zuständig. Im Kontext von *Adieu au langage* (CH/FR 2014) hatte sich Godard zu seiner langjährigen Zusammenarbeit und der Kinoauswertung geäußert: »J'essaye de ne pas leur [Wild Bunch] faire trop perdre d'argent. Mais j'ai de plus en plus de mal à m'intéresser à la carrière de mes films. Comme je vous ai dit, une fois qu'un film est parti... Jusqu'en 1968, disons, mes films faisaient environ cent mille entrées, et puis ça a baissé. Ensuite ça a été cent mille entrées mais dans le monde. Et

dieser ver-rückten Ab- und Zusagen blieb indes – wie von Godard via Videotelefonie an der Festival-Pressekonferenz verkündet – weiterhin die Idee, *Le Livre d'image* möglichst über mehrere Jahre hinweg außerhalb der großen, temporären Kinodistribution zu präsentieren, und zwar an kleinen Orten⁶⁴ und in der Art eines »Kammerstücks«. ⁶⁵ So zirkuliert(e) *Le Livre d'image* in mindestens drei variablen Formaten für öffentliche Aufführungen: Als Installation in sogenannten *accueils* der jeweils einladenden Veranstaltungsorte, als Kinoversion und auch als Ausstellung. Den damit verknüpften Begriff »multiformités«⁶⁶ brachte die Filmwissenschaftlerin Nicole Brenez, die als »archéologue«⁶⁷ maßgeblich zum Filmfundus von *Le Livre d'image* beigetragen hat, ins Spiel:

»[J]e ne pense pas qu'il existe une ›bonne version‹ technique du film, il consiste plutôt en l'ensemble ouvert de ses variations, de ses exécutions – à la manière d'une pièce de musique. C'est l'une des dimensions passionnantes du film : autant que les capacités et multiformités, exploiter les déficiences et aberrations, techniques dans un monde suppose ›high-tech‹. Par exemple, grâce au *Livre d'Image*, les changements de format deviennent une ressource stylistique au lieu de rester un inconvénient. Le film est en soi expérimental et sa sortie aussi devient expérimentale.«⁶⁸

Mit »multiformités« spricht Brenez hier verschiedene Formataspekte an: Die wechselnden Seitenverhältnisse im Film verweisen auf unterschiedliche Filmformate, die in Godards Verständnis jeweils eine Zurichtung des zu Zeigenden und Gezeigten im Spannungsfeld zwischen ethischen, politischen und ökonomischen Interessen implizieren. Dies verdeutlichte er bereits in seinem 2004 veröffentlichten *Cahiers du cinéma*-Beitrag *Formats* anhand seiner Skizzen und zweier Photogramme aus *Notre Musique* (CH/FR 2004): Er wünschte dessen Projektion im seltenen Verhältnis 1.37:1. Denn dieses erachtete er als angemessenes Format für das Zeigen von Personen genauso wie der damaligen Stadt Sarajevo mit ihren

maintenant c'est cent mille entrées dans le monde, mais au bout d'un certain nombre d'années.« Godard zit. nach: Séguret 2015, S. 85.

64 Godard schlug kleine Orte für Kultur, Theater oder Zirkus und ein Zeigen in fröhlichem, festlichem, instruktivem Rahmen vor und bloß keine feierlichen Aufführungen in der Art einer Messe. Festival de Cannes (Officiel), *LE LIVRE D'IMAGE* – Cannes 2018 – Conférence de Presse – VF, <https://www.youtube.com/watch?v=T7zHGIVjXQ>.

65 Aragno u. a. 2018, <https://mubi.com/de/notebook/posts/the-chamber-piece-an-interview-with-fabrice-aragno>.

66 Von Lateinisch »multiformitas« für »Vielheit an Form«, in: CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/definition/multiformité/substantif>.

67 Im Pressedossier des Théâtre Vidy-Lausanne wurde Brenez' Name unter der Kategorie »archéologie« aufgeführt. Vgl. Godard 2018, S. 2.

68 Brenez in: Brenez/Delorme 2019, S. 26. Die *Histoire(s) du cinéma* bezeichnete bereits Michael Witt als »a more complex integrated multiform work«, Witt 2013, S. 5.

weiterhin von den Bombardierungen während des Jugoslawienkriegs gezeichneten Gebäuden. Die dominierenden Breitbildformate in Kinosälen hingegen verfahren nach Godard vergleichbar mit Währungen und Transaktionsmodi. In diesem Sinne kann eine ›Devisenumwandlung‹ im Kino die Stauchung, Streckung oder gar Beschneidung der Bilder bedeuten. Damit einher gehen, wie im verwendeten Beispiel veranschaulicht, ein Eingriff in die Integrität der Person wie eine Kaschierung und Vertuschung des historischen Beweises von Gewalttaten. Darauf macht erneut *Le Livre d'image* aufmerksam, und zwar durch Formatsprünge innerhalb ein und desselben Filmausschnitts. Diese offenbar nicht unbedeutende Wahlmöglichkeit stellt das *home cinema* zur Verfügung. So ist das Springen zwischen Formaten nicht lediglich im ästhetischen Sinne als »ressource stylistique«⁶⁹ zu lesen, wie dies Brenez vorschlägt, sondern hinsichtlich der ökonomischen Transaktions- und Zirkulationslogik, die die Formatwahl in Produktion und Projektion grundlegend mitbestimmt.⁷⁰ Filmformate schreiben die Kinogeschichte mit, wobei Godard bei seiner Geschichtsschreibung weiterhin analog auf HDCAM-Videokassetten montiert und sich auch reichlich beim Video-Archivgut seiner *Histoire(s) du cinéma* bedient hat. Technisch und für die digitale Bearbeitung unterstützt wurde er von Fabrice Aragno. Das Vorgehen der beiden war intuitiv und spielerisch. Daraus resultierte, dass die Materialität und die Bedingungen wie Möglichkeiten des jeweiligen Filmformats – die farblichen Veränderungen alternder oder äußeren Einflüssen ausgesetzten Video-Magnetbänder, das Ausloten der Farbspielräume durch die Einstellungswahl bei digitalisierten Quellen und digitalen Aufnahmen – sich auf das Bild überträgt. Es bilden sich so Formen der Sichtbarkeit jenseits von *high fidelity*.⁷¹

Die Installationen vollständig vorausplanen konnten und wollten Godard und Aragno nicht. Denn sie zogen bewusst ein ergebnisoffenes Vorgehen vor. Dies erfolgte durch ihr eingeführtes Distributionssystem, das insbesondere das Engagement und die kreative Offenheit von Veranstaltungsorten wie Förderinstitutionen bedingte. Die kinofer-

69 Brenez/Delorme 2019, S. 26.

70 Vgl. Jean-Luc Godard, »Formats«, in: *Cahiers du cinéma*, 591 (Juni 2004), S. 78; siehe zudem James Quant, »Here and Elsewhere, Projecting Godard«, in: Temple u. a. (Hg.) 2004, S. 126–139, insbes. S. 135–137; vgl. zudem David Joselit, »Formats«, in: Ders., *After Art*, Princeton/Oxford, Princeton University Press, 2013, S. 55–84.

71 Vgl. dazu David Joselits (normativer) Anspruch an Kunstwerke, dem *Le Livre d'image* offenbar gerecht wird: »[...] I believe image power – the capacity to format complex and multivalent links through visual means – is derived from networks rather than discrete objects. This means that works of art must develop ways to build networks into their form by, for example, reframing, capturing, reiterating, and documenting existing content – all aesthetic procedures that explicitly presume a network as their ›ground.« Joselit 2013, S. 94.

nen Aufführungsorte agier(t)en und eröffne(te)n Möglichkeiten jenseits der Programmstrukturen des Kinobetriebs mit seinen, (auch) hinsichtlich technischer Anpassungen, limitierenden Infrastrukturen. Die konventionelle Filmauswertung entfiel (fast). Die potenziell über mehrere Jahre zirkulierenden *Le Livre d'image*-Aufführungen und -Ausstellungen wurden und werden zu einer immerzu neuartigen Kinoerfahrung mit theatralem und musealem Charakter, an dem die Gastgeber:innen, Besucher:innen und nicht zuletzt die Architekturen und Einrichtungsgegenstände jeweils gleichermaßen beteiligt sein sollten. In der Art eines variablen Wanderkinos, das Godards Bilder und Kommentare zur aktuellen Weltlage verbreiten sollte,⁷² bildete die Grundanlage von Monitor und acht Lautsprechern ein »open ensemble«,⁷³ das die Gastgeber:innen weiterdenken und -formen sollten.

Wie sich *Le Livre d'image* in der ersten Installation und Ausstellung entfaltet hat und was diese Formate eröffnen, sollen meine folgenden Beobachtungen und Überlegungen zeigen. Damit lege ich dar, in welcher Kontinuität und Konsequenz diese prototypischen Formate im Schaffen Godards stehen. Neu ist, wie die *mise en image* des Films *Le Livre d'image* in den *mises en scène* seiner wiederholten Aufführungen und ihrer Variationen eine abermalige *mise en œuvre* von diesem spezifischen Kino- und Filmprojekt und allgemeiner von Godards Idee des Kinos vollführten.

INSTALLATIONS

Théâtre Vidy-Lausanne und Théâtre Nanterre-Amandiers

Zum ersten sogenannten *accueil* von *Le Livre d'image* im hybriden Format zwischen Ausstellung und Aufführung lud das Théâtre de Vidy-Lausanne vom 16. bis 30. November 2018 ein. Fabrice Aragno brachte zuvor die Idee auf, *Le Livre d'image* in einem Theater zu inszenieren,⁷⁴ da der dortige Bühnenraum frei bespielt werden kann. Parallel zum Programm im Théâtre Vidy-Lausanne am Lac Léman wurden im historischen Lausanner Kino Le Capitole die jüngeren Filme Godards gezeigt: *For Ever Mozart* (FR 1995), *Éloge d'amour* (FR 2001), die Kinoverision *Histoire(s) du cinéma – Moments choisis* (FR 2004), *Notre Musique* (FR 2004), *Film Socia-*

72 Vgl. Dziga Vertovs »Aktualitäten-Filme« von 1918–1919, die er hauptsächlich in großstädtischen Kinos und Wanderkino-Zügen der Bolschewiki zeigen konnte. Vgl. Ellenbruch 2018, S. 4, & <https://www.medienobservationen.de/pdf/20181001-Ellenbruch.pdf>.

73 Brenez/Delorme 2019, S. 26.

74 Aragno profitierte von den Erinnerungen und Erfahrungen aus seiner früheren Mitarbeit in Marionettentheaterproduktionen.

lisme (CH 2010), *Adieu au langage* (CH/FR 2014) und *3×3D: Les 3 désastres* (FR 2012). Die inhaltlichen Schwerpunkte dieser Werke und ihre ästhetischen Zugänge, die durch das Ausloten von Aufnahmetechniken unterschiedlicher Filmkameras und deren Wiedergabeeffekte entstehen, verfolgt *Le Livre d'image* offensichtlich weiter.

Das Théâtre Vidy-Lausanne scheint nicht nur aufgrund der geografischen Nähe zu Godards Wohn- und Arbeitsort die erste Wahl für eine erste Schau gewesen zu sein. Dass der Bühnenraum im kleinen, *black box*-artigen Theatersaal Passarelle direkt in den Zuschauerraum übergeht, und so Nähe und Intimität schafft, mag sicherlich ebenso eine Rolle gespielt haben. Historisch betrachtet, besteht eine weitere interessante Verbindung: Das Théâtre Vidy-Lausanne ist der einzige Gebäudeteil des vom ehemaligen Bauhaus-Schüler Max Bill für die Schweizerische Landesausstellung *Expo 64* entworfenen und in leichter Montagebauweise errichteten Pavillons zur Thematik *Eduquer et créer/Bilden und Gestalten*. Mit dem progressiven und minimalistischen Bau konnte Bill seine ästhetischen Überzeugungen, die Form und Funktion durch harmonische Ordnungsprinzipien vereinen, in einer rationalen Bauweise durch industrielle Präfabrikation umsetzen. »[C]omme une petite ville qui fonctionne par elle-même«,⁷⁵ wollte er den Pavillon entwerfen, der das *Cinéma centrale* als klassischer Kinosaal beherbergt hat. Dessen Angebot ging bei über 100 Leinwänden beinahe unter, denn der Film sei an der *Expo 64* »allgegenwärtig« gewesen.⁷⁶ Der mit *Le Livre d'image* erneute Eintritt des Kinos in die am Genfersee gelegenen, einzigen überdauernden *Expo 64*-Räumlichkeiten, die kurze Zeit nach Godards und Aragnos Inszenierung einer umfassenden Sanierung unterzogen wurden,⁷⁷ bot mit der Installation kein erneutes Medienspektakel. Vielmehr wurde eine intime Kinoerfahrung jenseits des klassischen Kinosaals und -kontexts erzeugt.

Im durch ein Café und eine Buchhandlung belebten Foyer mit Sicht auf den See konnten während der Aufführungsperiode an zwei Seitenwänden Collagen und Druckfahnen von Godards *Le Livre d'image*-Buchedition betrachtet werden [ABB. 50]. Bills berühmter multifunktionaler Ulmer Hocker mit eingebraunten Signatur des Entwerfers, Architekten,

75 Jean-Daniel Dominique Gilliard, »Le Théâtre de Vidy à Lausanne. Une architecture faite pour durer?«, in: *Faces*, 26 (Winter 1992), S. 59, zit. nach: Ders., »Max Bill: concrétion architecturale et pavillon de l'Expo 64«, in: *Kunst + Architektur in der Schweiz*, 45 (1994), S. 53–59, hier S. 55.

76 Vgl. Felix Aeppli, »Das Jahr Null des neuen Schweizer Films«, in: *Kunst + Architektur in der Schweiz*, 45 (1994), S. 60–65, hier S. 60. Siehe auch Roland Cosandey, »Il y avait même un Cinéma central, en 1964, à l'Exposition nationale«, in: Olivier Lugon u. François Vallotton (Hg.), *Revisiter l'Expo 64: acteurs, discours, controverses*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2014, S. 328–345, hier S. 330.

77 Siehe ↗ <https://vidy.ch/le-theatre/travaux-de-renovation>.



[ABB. 50] Ausstellung
anlässlich Jean-Luc Godard.
Le livre d'image. Foyer des
Théâtre Vidy-Lausanne.
November 2018.

Bildhauers, Malers und Grafikers wurde in die kleine Ausstellung integriert. Ein Hocker nahm (suggestiv) die Funktion eines Tritts ein, um die erhöhte gehängte Druckfahne besser betrachten zu können; weitere waren unterhalb Godards Collage zur sockelartigen Skulptur aufgetürmt. Die nun als Ausstellungswände dienenden weißen Seitenwände im öffentlichen Foyer erinnerten an den *white cube*, waren aber gleichzeitig Teil des Café-Alltags. Das Pendant dazu bildete der nur mit Eintrittskarte zugängliche passagenartige Theatersaal-Vorraum, der als *black box* eine Garderobe und weitere Collagen integrierte. Im kleinen Theatersaal Passarelle, auf der mit den Sitzreihen bodenebenen Bühne und vorne mittig platziert, stand ein Flachbildschirm auf einer Kommode, daneben ein Schemel, darauf eine technische Apparatur [ABB. 51]. Eine Stehlampe beleuchtete das Buch *Images en parole*⁷⁸ von Anne-Marie Miéville. Es lag auf einem kleinen Teppich vor dem Bildschirm und bildet einen wesentlichen Anknüpfungspunkt für *Le Livre d'image* mit dessen Untertitel *Image et parole*. Großformatige Orientteppiche bedeckten den Bühnenboden. An den Seitenwänden gehängt oder gestellt waren Gemälde: Kopien bekannter Maler wie Rembrandt und August Macke. Am Boden oder auf weiteren Holzstehemeln standen Lautsprecherboxen. Auch er-

78 Anne-Marie Miéville, *Images en parole*, Tours, farrago, 2002.



kannte man das Filmplakat von Antonionis *L'Avventura* (FR/IT 1960) aus *JLG/JLG autoportrait de décembre* (CH/FR 1995) wieder. Darin hatte sich der Filmkünstler zuhause im Städtchen Rolle und am Ufer des Genfersees gezeigt. Nun waren sie hierher ans Ufer von Lausanne transferiert worden, diese persönlichen Objekte aus Godards unweit entfernter Wohn- und Arbeitsumgebung. Die Szenografie im schwarzen kubischen Theatersaal mit Godards moccabraunem, dem Publikum zugewandten Ledersessel war von einem weißen Vorhang hinterfangen, ähnlich einer Kinoleinwand.

Das Warten auf Godard hatte ein Ende, als eine Theatermitarbeiterin die Bühnensituation betrat. Sie löschte das Licht und startete den Film. Die Augen wurden sodann von den gestochen scharfen, leuchtenden, springenden Filmfragmenten, den Formatwechseln, den übersättigten Farben in den Bann gezogen. Die von Godard vom Bild getrennt zu behandelnde Akustik zog die Aufmerksamkeit gleichermaßen auf sich, sobald die zwei Tonspuren mit Zitaten, Film- und Musikfragmenten sowie Godards Stimme aus unterschiedlichen Zeiten begannen, zwischen den Raumebenen zu wechseln. Auf der erwähnten weißen Leinwand an der Rückwand lief der Film ebenfalls, jedoch in einer auf die Lichtstärke und Farbwerte reduzierten, indirekt via Bildschirmrückseite projizierten Variation. Der Flachbildschirm am vorderen Bühnenrand wirkte so auch als Spiegelfläche. Die echoartigen Reflexionen hüllten die an

[ABB. 51] Warten auf *Le Livre d'image* im Theatersaal Passarelle, Théâtre Vidy-Lausanne, November 2018.



[ABB. 52] Installation für die Rückprojektion von *Le Livre d'image* via Bildschirmrückseite. November 2018.

Godards Wohnzimmer angelehnte Szenerie im Bühnenraum in fahles, flackerndes Licht. Fabrice Aragno berichtet: »Pour le projet de presentation au *Théâtre Vidy-Lausanne*, Jean-Luc a juste dit qu'il aimerait qu'on transporte son salon : »*Autant que les gens voient le film comme je le vois.*«⁷⁹ Das von Godard und Aragno vor Ort kreierte intime Kinoerlebnis jenseits des Kinosaals vermittelte also visuell das ursprüngliche Godard-Zuhause. Aragno erklärt, dass die indirekte und nur noch flimmernde Rückprojektion von *Le Livre d'image* – über den präparierten Beamer via weiß hinterfangener Flachbildschirmrückseite an den weißen Vorhang beziehungsweise die Leinwand an der Bühnenrückwand – die private Visionierung in Godards Wohnzimmer aufgriff. Dort, zu Hause in Rolle, wurde die unmittelbare Umgebung in das helle Licht des LED-Bildschirms gehüllt [ABB. 52]. Während der Lausanner Zuschauer:innenraum vom grellen filmischen Licht beleuchtet wurde, strahlten

via Rückprojektion abgeschwächte Licht- und Farbwerte desselben und doppelt abgespielten Films auf den Bühnenraum mit den dort platzierten Objekten aus der Wohnumgebung und so auf den inszenierten Ort der Aufführung.⁸⁰ Der Flachbildschirm mittig auf der Bühne und an deren vorderen Rand platziert, wurde so zu einer Art Spiegelfläche, von der *Le Livre d'image* einmal durch LED-Lichtpunkte und einmal als (manipulierte) Projektion abstrahlte. Akustisch operierte diese erste Installation nicht etwa mit der Stereo-Situation in Godards Filmstudio und Heimkino in Rolle, sondern übertrug die für die Premiere in Cannes entwickelte Tonmontage in den Lausanner Theatersaal. Für die Festivalaufführung hatte Aragno die zwei Tonspuren auf deren acht umprogrammiert. So übertrug er die beiden Tonspuren, zwischen denen Godard im heimischen Filmstudio switchte, auf das 7.1-Dolby Surround Sound System des traditionsreichen und mit modernster Technik ausgestatteten Kinosaals des Auditorium Louis Lumière. Die *sounds* springen so zwischen den Raum-

⁷⁹ Aragno/Lepastier 2019, S. 33.

⁸⁰ Jacqueline Maurer u. Fabrice Aragno, »Exhibiting Jean-Luc Godards ›Le Livre d'image‹ (2018-)«, in: *Taking Measures*, Video-Symposium von Fabienne Liptay, Carla Gabri und Laura Walde (Seminar für Filmwissenschaft, Universität Zürich) in Kooperation mit Nurja Ritter und Nadia Schneider Willen (Migros Museum für Gegenwartskunst), <https://takingmeasures.ch>.

ebenen. Die intime Aufführungssituation im Théâtre Vidy-Lausanne für maximal 100 Besuchende bot folglich eine theatrale Kinoerfahrung, bei der sich die von den Lautsprechern eingenommenen Zuschauenden ihrer Position im Saal stets bewusst und durch das Flimmern hinter dem Bildschirm die Godardsche Bühnensituation stets visuell co-präsent war – außer bei den wiederholten Schwarzbildern.⁸¹ Die Momente der Dunkelheit eröffneten Projektions- und Imaginationsräume für Gesehenes, Erinnertes, für ausgelöste innere Bilder der Anwesenden. Die alsbald wieder aufleuchtenden flachen Bewegtbilder auf dem Bildschirm verräumlichten sich durch die Lichtreflexionen auf den Gesichtern der Zuschauenden gegenüber und der Leinwand dahinter sowie durch die akustischen Fixpunkte rundherum. Der Theatersaal mit seinem sprechenden Namen »La Passerelle« wurde mit *Le Livre d'image* zum Passagenraum von (Re) Produktionsort zu Aufführungsort(en).

Im Théâtre Vidy-Lausanne, wohin Godards und Aragno private Visionierung des Films erstmals transponiert wurde, bot sich in einer von Godard benannten *zone d'hospitalité* ein Experimentierfeld für eine zukünftig gewollt variable Installation, die von weiteren initiativen Gastgeber:innen eingeladen werden kann. Indem sie gemäß Aragno »another form«⁸² (mit)entwickeln und montieren, beteiligen sie sich neuerdings an Godards steter Erforschung des Kinos als »forme qui pense«:⁸³ »Celui qui accueille le film doit proposer, pas à Godard, mais au film et à ses spectateurs, une autre forme. L'auteur devient aussi celui qui accueille«,⁸⁴ konstatiert Aragno. *Le Livre d'image* entfaltet sich so in einem installativen und dabei adaptierbaren Format als Bühnensituation wie auch als Ausstellung – abermals und über mehrere Räume hinweg. Die je gegebenen architektonischen und materiellen Charakteristika werden Teil des kinematografischen Raums. Der wiederholte Prozess kann hierbei nicht mehr als eine Deaktivierung verstanden werden, wie Kathrin Busch Ausstellungen innerhalb eines Werkprozesses definiert.⁸⁵ Vielmehr handelt es sich – zusammen mit den Betrachter:innen-Subjekten und deren Assoziations- und Erinnerungsvermögen – um eine abermalige Aktivierung eines experimentierfreudigen Filmprojekts, an das wiederholt Hand angelegt wird.

81 Siehe dazu Trias-Afroditi Kolokitha, »Das extradiegetische und das diegetische Schwarz-Bild«, in: Dies., *Im Rahmen. Zwischenräume. Übergänge und die Kinematographie Jean-Luc Godards*, Bielefeld, transcript, 2005, S. 176–185.

82 Maurer/Aragno 2021 [2020].

83 Godard 1998, S. 55.

84 Fabrice Aragno in: Aragno/Lepastier 2019, S. 33.

85 Kathrin Busch, »Figuren der Deaktivierung«, in: Dies., Burkard Meltzers u. Tildo von Oppeln (Hg.), *Ausstellen. Zur Kritik der Wirksamkeit in den Künsten*, Zürich, Diaphanes 2016, S. 15–36, hier S. 15.

Philippe Quesne, Künstler, Bühnenbildner, Regisseur und damaliger Leiter des Théâtre Nanterre-Amandiers im Pariser Vorort Nanterre, nahm die Möglichkeit des »accueil« von *Le Livre d'image* zum Anlass, die Besuchenden mit Jean-Luc Godard. *Le Livre d'image, Parcours de films dans tout le théâtre* – so das Plakat – auf die Hauptbühne und hinter die Kulissen zu führen. Mit *Parcours Livre d'image. Conception et réalisation Jean-Luc Godard* – so die Angabe auf der Theater-Webseite⁸⁶ – schrieben sich langjährige, zurückhaltende Kollaborateur:innen zusammen mit einem neuen Komplizen in Godards Werk ein und schrieben es gemeinsam weiter. Quesne inszenierte *Le Livre d'image*, während die Filmauswahl und Szenografie des *parcours* von ihm, Fabrice Aragno, Nicole Brenez und Jean-Paul Battaglia in Zusammenarbeit mit Godard kuratiert wurde, somit jenem Kollektiv mit Ausnahme des Theatermanns, das Godard auf dem Filmplakat von *Le Livre d'image* aufführte. Auf der zweiten Bühne, in einer dem klassischen Kino angelehnten Form, wurde, wie bereits im Kino Le Capitole in Lausanne 2018, die *Le Livre d'image* vorangegangenen Filme Godards⁸⁷ gezeigt, in deren Genealogie *Le Livre d'image* steht. Der 1976 eröffnete Theaterbau und der alltägliche Arbeitsort der Schauspieler:innen wurde vor der bevorstehenden Sanierung und Erweiterung dem breiten Publikum zugänglich gemacht.⁸⁸ An drei Wochenenden im Oktober 2019 öffnete »tout le théâtre«⁸⁹ zwischen 14.00 und 22.00 Uhr, und damit auch der Backstage-Bereich [ABB. 53]: Auf der kleinen Nebenbühne, in Proberäumen, Korridoren, Kabinen, Garderobe, Pausenraum, Küche und Schneider:innen-Atelier [ABB. 54] waren auf unterschiedlichsten Bildschirmen oder projiziert selten zu sehende Filme von Godard, Anne-Marie Miéville, Fabrice Aragno und Paul Grivas im Loop zu sehen. Eine Multi-Screen-Installation präsentierte Jean-Paul Töröks TV-Interview von 1969,⁹⁰ in dem Godard über sein revolutionäres Kino sprach. An zwei Stellen waren zudem Tonspuren anzuhören. Sie schich-

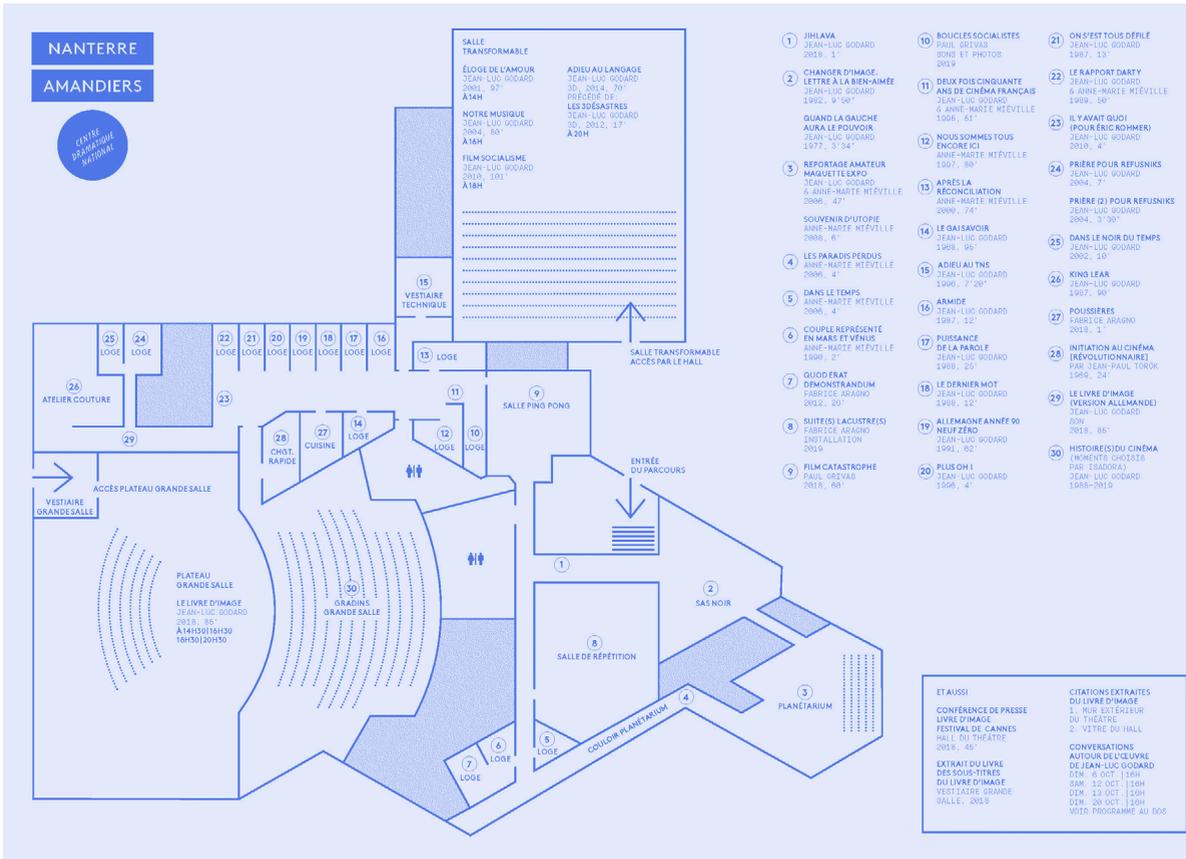
86 <https://nanterre-amandiers.com/evenement/nanterre-amandiers-ouvre-le-livre-dimage-jean-luc-godard-2019/>.

87 Mit Ausnahme der *Moments choisis des Histoires de cinéma* (FR 2004) waren dies *Éloge de l'amour* (CH/FR 2001), *Notre Musique* (CH/FR 2004), *Film Socialisme* (CH/FR 2010), *Adieu au langage* (CH/FR 2014) und der Kurzfilm *3×3D: Les 3 désastres* (FR 2012), eine Episode aus *3×3D* (Jean-Luc Godard, Peter Greenaway, Edgar Pêra, PT/FR 2013).

88 Dass dem Théâtre Vidy-Lausanne und dem Kino Le Capitole 2020 ebenfalls größere Renovierungen bevorstanden – samt einer zweiten Erweiterung des Theaters – scheint rein zufällig, ist aber dennoch eine interessante Parallele, denn Godards Filmvorführungen vermochten die historischen Räumlichkeiten jedes Mal in besonderer Weise zu würdigen.

89 Theater-Webseite, wie Anm. 86.

90 *Initiation au cinéma [révolutionnaire]*, Jean-Paul Török, RTF/ORTF, 19.03.1969. Das Gespräch, das im Backstage-Bereich des Theaters im Korridor, der auf die Hauptbühne führt, gezeigt wurde, drehte sich gänzlich um die Einstiegsfrage »Qu'est-ce que c'est un metteur en scène?«. Das Interview ist abgedruckt in: Documents 2006, S. 116–119.



teten sich mancherorts mehrfach, da in den Kulissenräumen alle Türen geöffnet waren.

Diese Offenheit gab visuell wiederum verschiedene Perspektiven und Beziehungen zwischen den Filmen zu entdecken. Quesne, der den Rundgang mitentwickelt hat, konstatierte: »Ce n'est pas une classification. Certains films seront installés pour dix personnes dans une loge. C'est comme une exposition de 14 h à 22 h. La plupart des films sont montrés en boucle, selon leur volonté. L'idée n'est pas de surenchérir en inventant des décors, mais de restituer le trouble qu'il y a à parcourir une arborescence. Ce bâtiment n'est ni un musée ni une crypte.«⁹¹ Das, dennoch, große Finale des *parcours* bildete eine neue Sicht auf die *Histoire(s) du cinéma* (FR 1988–1998): Sie wurde(n) im großen Auditorium auf eine mittig aufgehängte, transparente Leinwand projiziert und von der Software Isadora⁹² neu montiert. Der Blick auf die Hauptbühne wurde ver-

[ABB. 53] Plan und Programm von Jean-Luc Godard. *Parcours Le Livre d'Image*. Théâtre Nanterre-Amandiers, Nanterre. Oktober 2019.

91 Philippe Quesne in: Joachim Lepastier, »Genèse. Entretien avec Philippe Quesne, directeur et programmateur du Théâtre Nanterre-Amandiers« [09. 09. 2019], in: *Cahiers du cinéma*, 759 (Okt. 2019), S. 34f., hier S. 34.

92 »Isadora is award-winning digital media software by Mark Coniglio of Troikatronic, for interactive design and control of live performance & installations. Isadora is



[ABB. 54] Godards *King Lear* (1987) im *Atelier couture*. Théâtre Nanterre-Amandiers, Nanterre, Oktober 2019.

deckt, da der sonst unsichtbare eiserne Vorhang geschlossen war. Die Besucher:innengruppen betraten die Bühne durch den ansonsten lediglich von Mitarbeitenden genutzten Hintereingang, wenn zu bestimmten Spielzeiten *Le Livre d'image* präsentiert wurde.

Ursprünglich war vorgesehen, den Film im Hangar, den sogenannten *ateliers décors*, hinter der Hauptbühne zu präsentieren. Offenbar sagte Godard dieser Raum als provisorische Bühne und die Anwesenheit von *Le Livre d'image* während der Umbauphase des Theaters ganz besonders zu. Außerdem hätte sich mit der erneuten Einrichtung des Interieurs auf einer improvisierten Bühne im *atelier décors* des Theaters eine spannungsvolle Überlagerung von Geschichte und Gegenwart der sich längst nicht mehr konkurrierenden Kunstformen ergeben, folgt man Hanns Zischlers Beschreibung des Filmateliers im frühen Film:

graphical programming software that is non-language based. It is the fastest entry point for designers or artists wanting to learn video projection mapping and video tracking for dance, theatre, opera or to build interactive designs with custom interfaces for VJ gigs, film, solo performances, gallery installations, commercial projects and more.« <http://www.isadoraworkshop.at>. Siehe auch die Anbieterinnenseite: <https://troikatronix.com>.

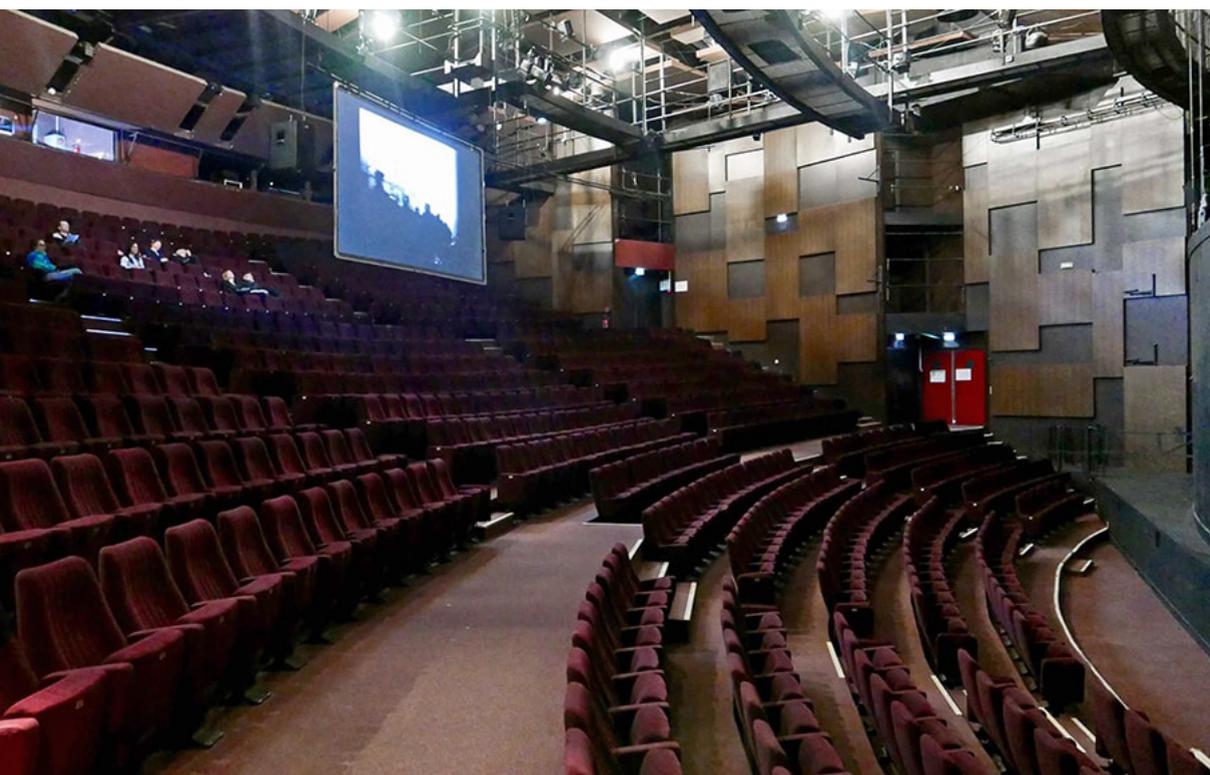


»Das Filmatelier ist, seit den Anfängen des Films, der Ort, an dem die wandelbaren Innenräume installiert werden. Das Film-Atelier ist dafür Depot und Hangar, Schauplatz und Montagehalle. In ihm kann, rabiater und frecher und schneller als je auf dem Theater, das bürgerliche Interieur – das ja bekanntlich mit einem reichen Innenleben korrespondiert – kopiert, übertrieben und vernichtet werden, je nach Genre. Das Atelier ist die Fabrik, die in einem temporeichen Verschleißprozeß die gewünschten Interieurs *in Serie* produzieren kann.«⁹³

Aufgrund von Verzögerungen des Bauprojekts musste die Initialidee mit der Hangar-Bühne jedoch verworfen werden. Die schließlich auf der Hauptbühne präsentierte nüchterne Installation, mit aufgehängtem Flachbildschirm vor der Brandschutzeinrichtung und den acht ebenfalls aufgehängten Lautsprechern rund um die mittig platzierten Stuhlreihen, machte die Dimensionen des mehrheitlich in schwarz gehaltenen

[ABB. 55] Inszenierung von *Le Livre d'image* vor dem Screening. Hauptbühne, Théâtre Nanterre-Amandiers, Nanterre. Oktober 2019.

⁹³ Hanns Zischler, »Interieur / Jour / Nuit«, in: *innenleben*, 1998, S. 420–423, hier S. 421. Der Schauspieler Hanns Zischler hat notabene in Godards *Le Dernier mot* (CH/FR 1988) und *Allemagne neuf zéro. Solitudes, un état et des variations* (FR 1991) mitgewirkt. Siehe auch Zischlers Gastbeitrag zum 90. Geburtstag Godards: Hanns Zischler, »Zu spät, es ist schon auf dem Film«. Jean-Luc Godard wird 90«, *Süddeutsche Zeitung*, 03. 12. 2020, <https://sz.de/1.5134588>.



[ABB. 56] *Histoire(s) du cinéma* im Auditorium der Hauptbühne des Théâtre Nanterre-Amandiers, Nanterre. Oktober 2019.

Bühnenraums mit der eindrücklichen Höhe des Bühnenturms erfahrbar [ABB. 55].

Das Konzept im Théâtre Nanterre-Amandiers operierte mit Zugänglichkeit und Geschichte via räumliche und institutionelle Vorder- und Hintergründe. Die durch die bevorstehenden Sanierungs- und Erweiterungsarbeiten verschwindenden oder sich stark verändernden Räumlichkeiten und Arbeitsumgebungen wurden durch den Filmparcours mit hauptsächlich wenig bekannten Kurzfilmen aus Godards langjährigem Schaffen mitausgestellt. Besuchende wie Mitarbeitende traten anlässlich dieser ›Film-Retrospektive‹ hinter die Kulissen und ein in den durch den Umbau bald zur Geschichte gewordenen Backstage-Bereich. Der Dialog zwischen den Dispositiven von *Le Livre d'image* auf der Hauptbühne und dem der *Histoire(s) du cinéma* in deren Auditorium [ABB. 56] schien die Rückprojektion im Théâtre Vidy-Lausanne aufzugreifen und weiterzudenken. Hüllte letztere die *mise en scène* auf der Lausanner Bühne noch in flimmerndes Licht, wurde es in der dunkelgrauen bis schwarzen Umgebung in Nanterre verschluckt. Die Präsenz des massiven eisernen Vorhangs direkt hinter dem schwebenden Bildschirm verstärkte den Eindruck der abgeflachten Bilder. Dennoch war da ein ›Dahinter‹, in dessen Richtung die Zuschauer:innen von ihren im Bühnenraum platzierten Sitzreihen aus blickten.

Im Auditorium bildete die Projektion der *Histoire(s) du cinéma* eine doppelte Geschichte ab: Die von *Le Livre d'image*, das auf diesem Monumentalwerk aufbaut, indem Teile davon neu montiert wurden, wie dies hier vor Ort ebenso wiederholt geschah,⁹⁴ und der Projektion als ursprüngliches Kinodispositiv. Die mittig aufgehängte Leinwand mochte diese Beziehung aufrufen und zwar durch ihre Transparenz, welche die projizierten Lichtstrahlen passieren ließ und die *Histoire(s) du cinéma* auf der Leinwandrückseite, als der Bühne gegenüberliegenden Seite, gespiegelt wiedergab. Die vom Auditorium aus gesehen unsichtbare Präsenz von *Le Livre d'image* auf der abgeschotteten Bühne war wiederum dann deutlich hör- und spürbar, wenn die Explosionen im Film durch ihre Lautstärke den eisernen Vorhang zum Vibrieren brachten. Im Auditorium herrschte ein Kommen und Gehen, ein Verweilen und die Möglichkeit, miteinander ins Gespräch zu kommen – vielleicht ähnlich wie damals, als Godard in den 1950ern die Kinos in Paris besucht hatte. Und vielleicht sollte diese Kinoatmosphäre aufgerufen werden, indem die *Histoire(s) du cinéma* neuerdings auf eine Leinwand projiziert wurden: Ursprünglich war das Werk vom und für das Fernsehen produziert worden, dies als Kompromiss in Anbetracht des riesigen Vorhabens, wie Godard im Gespräch mit Serge Daney im Kapitel 2A *Une Histoire seule* bespricht.⁹⁵

Die Installation von *Le Livre d'image* im Théâtre Nanterre-Amandiers folgte nicht der im Théâtre Vidy-Lausanne eingeführten Einfachheit und Intimität, was Fabrice Aragno durchaus kritisch betrachtete.⁹⁶ Die Gruppen erreichten zu bestimmten Zeiten in einer Art Prozession gemeinsam die Bühne: Hier wurde eine Aufführung dargeboten, die Besucher:innen in den Bühnenraum einlud, dessen eindruckliche architektonische Präsenz und technische Komplexität vor und nach der Filmprojektion durch die einmalige Zugänglichkeit und so Sichtbarkeit zelebriert wurde. Nach der Aufführung wurden die Zuschauer:innen dazu angeleitet, die Hauptbühne via der ansonsten nicht öffentlich zugänglichen Seitenzugänge, die in der Regel lediglich vom Bühnenpersonal und den Schau-

94 Philippe Quesne verantwortete die Installation, Fabrice Aragno entwickelte den Algorithmus mit der Software Isadora.

95 Vgl. das Originalgespräch zwischen Daney und Godard, aus dessen Videomaterial Godard Teile für die *Histoire(s) du cinéma* verwendet und die Stimmen mit Echo verfremdet hat. Der doppelte Effekt ist ein gleichzeitiges Nachhallen und Vergegenwärtigen des Dialogs: *Entretien entre Serge Daney et Jean-Luc Godard* (CH/FR 1988).

96 Aragno monierte, dass durch die Aufhängung *Le Livre d'image* zum Schweben gebracht und so Godard fälschlicherweise zum Propheten erhoben wurde, wohingegen die ursprüngliche, simple Installation mit dem Flachbildschirm auf einer Kommode und mit Lautsprechern auf Schemeln Intimität ausgestrahlt habe. Vgl. Thibault Elie u. Maxime Rodriguez, »Entretien avec Fabrice Aragno, cinéaste, inventeur, Géo Trouvetou [Daniel Düstentrieb] & Gaston Lagaffe«, in: *Négatif*, 17.02.2020, & <https://negatif.co/entretien/fabrice-aragno/>.

spieler:innen benutzt werden, und über das Auditorium zu verlassen. Diese erneute Prozession lud dazu ein, die Beziehungen zwischen den Filmprojekten *Histoire(s) du cinéma*, die hier in einer De/Montage gezeigt wurde, und *Le Livre d'image* durch die einmalig geschaffenen *mises en scène* zu erkunden. Im Foyer fanden öffentliche Gespräche statt, unter anderen mit Wegbegleitern Godards wie Elias Sanbar oder langjährigen Godard-Forschenden wie David Faroult. Da oben, im Erdgeschoss, in der großen öffentlichen Erschließungszone in der Art einer *piazza*, horchte also die aufmerksame Zuhörer:innenschaft, die alsbald interessiert Fragen stellte. Darunter, in den Katakomben, zirkulierten die neugierigen, erfreuten, manchmal auch irritierten Besuchenden durch Korridore, Kabinen und Nutzräume, hielten inne, setzten sich, schauten, und wechselten zwischen den Räumen, die ihnen einmalig zugänglich gemacht wurden, und auch unabhängig von den Filmen eigene Faszination auszulösen vermochten. Theatermitarbeitende, die ansonsten vor den Toren zu den Auditorien die Tickets kontrollieren und Sitzplätze zuweisen, nahmen während der Godard-Veranstaltung neue Positionen und Funktionen ein. Sie führten zum Hintereingang der Bühne oder drehten als Aufsichtspersonal, neben den wachenden Securities, ihre Runden im Backstage-Bereich, in seinen Erschließungszonen sowie Funktionsräumen wie etwa dem Schneideratelier.

Le Livre d'image bot somit den Ausgangspunkt einer temporären Intervention im Théâtre Nanterre-Amandiers, auch dank Philippe Quesnes Weiterdenken der Institution Theater. 2003 hatte er mit seinem *Vivarium Studio* ein Labor für theatralische, interdisziplinäre Innovation gegründet. Seine Bühnenbilder entwickeln sich oft zu Arbeitsstudios. In Performances generiert er starke Verbindungen zwischen Raum, Bühnen und Körpern. Oder er schafft Performances und Interventionen für den öffentlichen Raum und in der Landschaft.⁹⁷ Das Théâtre Nanterre-Amandiers, so Aragno, habe zu einem Zeitpunkt die Idee hervorgebracht, *Le Livre d'image* innerhalb eines europäischen Netzwerks von Theatern touren zu lassen. Dies entspräche aber nicht der Intention des Werks.⁹⁸ Vielmehr soll *Le Livre d'image* frei zirkulieren, das heißt, ohne institutionalisierte Rahmung. So greift die abermals neuartige *mise en œuvre* wiederholt für kürzere oder längere Zeit in die jeweilige Institution samt deren betriebliche Maßnahmen ein. Jene Form des *parcours*, der sich über mehrere Räume erstreckte, sollte durch Aragno selbst in einem neuen Ausstellungsformat für *Le Livre d'image* wieder aufgegriffen werden.

97 Vgl. N. N., »Philippe Quesne«, in: *Staatsoper Unter den Linden*, Berlin, o.J., & <https://www.staatsoper-berlin.de/de/kuenstler/philippe-quesne.1935/>.

98 Maurer / Aragno 2021 [2020].

EXPOSITIONS

Château de Nyon

sentiments, signes, passions – à propos du livre d'image. So lautete der Titel der Ausstellung, auf die *Le Livre d'image* (CH/FR 2018) 2020 räumlich und zeitlich erstmals ausgedehnt wurde. Es entstand ein »polyfokales Installationsgefüge«⁹⁹ – so die hier passenden, da sinn- und erkenntnisreichen Begrifflichkeiten von Ursula Frohne.¹⁰⁰ Das Konzept erarbeitete Fabrice Aragno, der die abermalige *mise en œuvre* der »kinematografischen Installation«¹⁰¹ so eine Begrifflichkeit von Juliane Rebentisch, verantwortete. Sie betont, dass nur dann von Installationen die Rede sein soll, wenn diese mit einer »Struktur zeitlicher Offenheit arbeiten, also auf ihre spezifischen Präsentations- und Rezeptionsbedingungen reflektieren«.¹⁰² Die *mise en œuvre* demonstrierte den Film *Le Livre d'image* und re-distribuierte die Filmsequenzen neu. Sie generierte so vor Ort entdeckte und erst noch zu entdeckende Assoziationen zwischen filmischen Versatzstücken, mittelalterlichen Schlossräumen, die unlängst zu einem Museum adaptiert wurden, und den durch ihre unterschiedlichen Fenster und deren Formate gerahmten städtischen wie landschaftlichen Umgebungen.

Die Möglichkeit, zu einer weiteren »sinnlich-ästhetischen Erfahrung«¹⁰³ von *Le Livre d'image* einzuladen, in der die Betrachtenden eine »Individualisierung [ihrer] Filmerfahrung«¹⁰⁴ erleben konnten, indem sie *parcours* und Aufenthaltsdauer selbst bestimmten, hatte sich durch Zufälle innerhalb eines Ideen- und Realisierungsprozesses ergeben. Initiiert wurde dieser durch die Anfrage von Emilie Bujès, Direktorin des in Nyon jährlich stattfindenden Dokumentarfilmfestival *Visions du réel*. Bujès wollte Godard anlässlich des Festivals zur Produktion eines Stadtportraits von Nyon einladen. Die Finanzierung kam indes nicht zustande; doch die Räume des Stadtschlusses standen zur Verfügung. Dies ebnete den Weg für die Kreation eines Ausstellungsformats von *Le Livre d'image*.

99 Ursula Frohne, »Moving Image Space – Konvergenzen innerer und äußerer Prozesse in kinematographischen Szenarien«, in: Dies. u. Lilian Haberer (Hg.), *Kinematographische Räume. Installationsästhetik in Film und Kunst*, München, Wilhelm Fink, 2012, S. 447–496, hier S. 453.

100 Aragno und Godard verzichteten explizit auf die Anfrage einer Kinobetreiberin in Nyon, die *Le Livre d'image* während der Dauer der Ausstellung in Spielfilmlänge zu zeigen. Den beiden sagte allerdings zu, dass Kinogänger:innen nach Genf reisten, wo der Film im Kino Les Cinémas du Grütli gezeigt wurde. Fabrice Aragno im Gespräch am 26.08.2020 in Nyon (AJM).

101 Juliane Rebentisch, »Die kinematographische Installation (Boris Groys, Walter Benjamin)«, in: Dies., *Ästhetik der Installation*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003, S. 179–207, hier S. 194.

102 Ebd.

103 Frohne 2012, S. 453.

104 Rebentisch 2003, S. 191.

Aragno betont wiederholt die Zentralität des Zufalls und des Spielerischen in der Arbeit von und mit Godard. Die Variationen von *Le Livre d'image* – zu deren Umsetzungen für ein öffentliches Publikum jegliche Institutionen und weitere Interessensgruppen explizit eingeladen sind – führen denn auch zu neuen Bedeutungshorizonten innerhalb dieses Projekts wie auch innerhalb Godards weiterem Schaffen.

Dass die Finanzierung für ein filmisches Stadtportrait der Ville de Nyon vom so berühmten wie lokalen Filmemacher Jean-Luc Godard nicht zustande kam, mag erstaunen. Wirkten eventuell die Befürchtungen, die sich hinterher bewahrheiteten, hinsichtlich Umsetzung und Kontroversen um das Endresultat des Lausanner Portraits von vor 40 Jahre zuvor nach? Im vom Schweizerischen Bundesamt für Kultur und *Festival de Cannes* schließlich ausgezeichneten Kurzfilm *Lettre à Freddy Buache. À propos d'un court-métrage sur la ville de Lausanne* (CH/FR 1982) anlässlich der 500-Jahr-Feier der Ville de Lausanne thematisiert Godard, dass er seinen Auftrag nicht erfüllt habe. Wie schon *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (FR 1967) präsentiert sich *Lettre à Freddy Buache* als gleichzeitig in der Entstehung befindendes und abgeschlossenes Werk. Im filmischen Brief an Freddy Buache (1924–2019), den Mitbegründer und langjährigen Direktor der Cinémathèque suisse, die eben erst 1981 ihren neuen Standort im Casino Montbenon eröffnet hatte, fährt die Kamera den Linien, Farben und Formen der Stadt nach, statt, wie für die filmische Gattung üblich, Wahrzeichen, wie im Beispiel von Lausanne die stadt-bildprägende Kathedrale, einzufangen.¹⁰⁵ Der Auftrag an die Filmemacher Yves Yersin und Jean-Luc Godard bestand zunächst darin, die Stadt in zwei unabhängigen Filmen nach innen und außen zu re-präsentieren:

»Chacun des cinéastes tournerait un film de quelque 12 minutes / l'un montrant Lausanne aux lausannois / l'autre présentant la ville au monde extérieur. / Ces réalisations seraient indépendantes l'une de l'autre, retireraient un caractère poétique, l'aspect commercial étant rejeté. / Le fait de s'adresser à deux cinéastes de renom pour une production à vocation touristique et culturelle serait inédit en Suisse.«¹⁰⁶

105 Der Journalist Pierre Hugli fühlte sich offenbar durch Godards Beitrag angeregt, seinerseits in Sachen Kunst Kritik an der Stadt Lausanne und ihren Bewohner:innen zu üben: »Jean-Luc Godard, lui, a pris le taureau par les cornes: sa Lettre à Freddy Buache est un témoignage saisissant sur une incapacité créatrice. Un témoignage créateur. Le climat dur de la création dans notre ville, le caractère strict de ses habitants, l'absence générale d'imagination, de générosité et de sens artistique – tout cela inspire à Godard un propos non pas vengeur, mais humblement critique.« Pierre Hugli, »Le Lausanne de Yersin et Godard«, in: *Le Temps*, 21.10.1981, S. 2.

106 Jeanne-Marie Herter, Protokoll der Sitzung der Arbeitsgruppe für die Produktion zweier »Films sur Lausanne«, Hôtel de Ville, Lausanne, 22.01.1980, 3 S., hier S. 2 (AL, K0349–K0350).

Gleichwohl war mit den Filmen das Vorhaben verknüpft, sie in Kinos wie in nicht kommerziellen Institutionen wie in Botschaften, Universitäten und Kinematheken zirkulieren zu lassen.¹⁰⁷ Während Yersin sich mit seinem *Inventaire Lausannois* an sein skizziertes Vorhaben¹⁰⁸ und die Vorgaben hielt, indem er »la ville vue de l'intérieur«¹⁰⁹ vermittelte, hatte die im Vorfeld vom Stadtrat einberufene Kommission zur Prüfung der Filmaufträge bereits deutlich auf das Risiko hingewiesen, dass Godard seinen Auftrag nicht erfüllen könnte.¹¹⁰ Im Wissen über Godards Un/Zuverlässigkeit hinsichtlich Auftragsfilmen erlaubte sich das *Journal de Genève* am 1. April 1985 mit dem Artikel *Godard va filmer Genève*¹¹¹ einen Gag, der am Tag darauf als Aprilscherz deklariert wurde.¹¹²

Stadtansichten und die Geschichte Nyons drehen sich seit je her rund um das Stadtschloss. Im Jahr 2020 ließ das Projekt *sentiments, signes, passions – à propos du livre d'image* die Besuchenden in dessen Innern zirkulieren. Der Filmparcours wurde von der Historizität des Gebäudes beträchtlich geprägt. Veduten von Nyon, die um 1640 aufkamen, orientierten sich mehrheitlich an diesem über dem See thronenden Wahrzeichen. Dies galt auch für die touristischen Darstellungen, seit das Schloss nach der Revolution von 1798 durch die Waadtländer von den besiegten Bernern zurückgekauft wurde und ab 1804 der Gemeinde im ein Jahr zuvor gegründeten Kanton Waadt gehörte. Ursprünglich als fortifiziertes Gebäude auf einem Hügel unter der lokalen Herrschaft der Cossonay-Prangins gebaut, ging es 1293 an die Savoyen, die ab 1360 zahlreiche Modifikationen vornahmen, insbesondere den Anbau der Wehrtürme. Die Berner, die von 1536 bis 1798 über das Waadtland herrschten, unternahmen von 1574 bis 1783 Umbauten und gaben dem Schloss das heutige Gepräge. Ab

107 France-Line, Matilde [Protokollführerin], CONSEIL COMMUNAL DE LAUSANNE, *Rapport de la Commission*, 22. 04. 1980, 3 S., hier S. 2 (AL, K0349-K 0350).

108 »Un film de l'intérieur. Pas le visage de Lausanne, les pierres ou à quoi ça ressemble objectivement. Plutôt la ville comme un ventre, comme une matrice. Comment ça se vit dedans, avec le temps. La ville qu'on se fait, dans un rapport quotidien. Un tissu d'expériences et d'habitudes, une géographie subjective qu'on partage avec d'autres, qui fait qu'on est lausannois.« Yves Yersin, *Notes d'intentions pour un film sur Lausanne*, 05. 03. 1980, S. 2 (AL, K0349-K 0350).

109 Louis Marcorelles, »L'inauguration de la Cinémathèque de Lausanne, Les enfants de Freddy Buache«, in: *Le Monde*, 05. 11. 1981.

110 »Quant à nous, nous pensons qu'étant donné les réserves que peuvent susciter les dernières créations de M. Godard dont on peut se demander s'il n'est pas à bout de souffle, il serait prudent de la part de la Municipalité de s'assurer qu'elle obtiendra un film qui corresponde bien à sa commande et surtout qui soit utilisable. A cette fin elle fera bien de se faire remettre un synopsis complètement élaboré avant de passer la commande définitive.« France-Line 1980, S. 2.

111 M. D., »Godard va filmer Genève« [La Ville a demandé au cinéaste suisse de tourner un court métrage qu'elle utilisera pour sa publicité], in: *Journal de Genève*, 01. 04. 1985.

112 »Bien entendu, Jean-Luc Godard ne filmera pas Genève [...]. C'était le 1er avril ...«. Réd., 1er Avril, Poisson genevois, in: *Journal de Genève*, 02. 04. 1985.

dem 19. Jahrhundert erfolgte nach und nach dessen Demilitarisierung. Dazu zählten primär der Abbruch der charakteristischen Wehranlage im Jahr 1823 sowie 1947 der Rückbau der Häuser vor dem Schloss, um die Zone für die Anlage der Place du Château zu räumen. Nach den in den 1970er Jahren geplanten und erst von 1999 bis 2006 realisierten Renovierungen ist das Gebäude seit 2006 vollständig als Museum zugänglich.¹¹³ Unter seinem Dach hatte das Schloss seit dem 19. Jahrhundert verschiedenste Funktionen erfüllt, die wie die Aspekte von Herrschaft, Krieg und Gewalt mit den Thematiken von *Le Livre d'image* in Zusammenhang gebracht werden können:¹¹⁴ öffentliche Schulen, Mietwohnungen für Privatpersonen, Kanzleien für Notare, Bezirksgerichte, bis 1979 ein Gefängnis – mit Zellen unter dem Dach und nicht etwa in den Kellergewölben – sowie ab 1888 das Museum, das seinen Anfang in den Erdgeschossräumen genommen hat.¹¹⁵ Es handelt sich um die Räumlichkeiten, in denen *Le Livre d'image* 2020 präsentiert wurde. Vincent Lieber, Konservator am Museum, beschreibt die Einrichtung der Sammlung des seit 1860 bestehenden Museumsvereins, dessen Gründungsanliegen bereits 1841 dem Gemeinderat zugetragen wurde, »comme une pré-histoire, une protohistoire« der weiteren Museumsgeschichte. Diese erreicht erst 2006 mit dem renovierten, vollständig eingerichteten und öffentlich zugänglichen Château de Nyon die breite Öffentlichkeit.¹¹⁶ Die Renovierungsarbeiten legten durch das Abtragen von Tapeten die verborgenen Schichten im Interieur der ehemals herrschaftlichen Räume des weiterhin teils fortifizierten Erdgeschosses frei. Dies brachte insbesondere im Erdgeschoss mit Fresken »traces de décors« ans Licht,¹¹⁷ die dann auch Teil der Bildwelt der *Le Livre d'image*-Ausstellung wurden.

Im Sommer 2020 betraten die Besuchenden das für Sonderausstellungen genutzte Erdgeschoss des Stadtschlusses nach ihrem Wendeltreppenaufstieg. Dieser führt vom Untergeschoss, wo der Eingangsbereich des Museums eingerichtet ist, in die Museumsräume auf den oberen Etagen. Die Ausstellungsbesucher:innen fanden im Parterre und verteilt auf die Haupträume die den Film gliedernden sechs Kapitel vor, sowie in zwei Erkern und zwei Erschließungsräumen als filmische Übergangsmomente ausgelegte Sequenzen [ABB. 57]. Auf insgesamt 40 Monitoren

113 Vgl. Vincent Lieber, *Histoire/s du château de Nyon. Publication du Musée historique et des porcelaines*, Nyon, Château de Nyon, 2011, S. 20–23.

114 Godard verbrachte außerdem seine Jugend im Städtchen und drehte beispielsweise Szenen zu *King Lear* (USA / Bahamas 1987) im Hôtel Beau-Rivage unterhalb des Schlosses am See. Dessen Leuchtschriftzug erscheint prominent in *King Lear* – während der Godard-Ausstellung im Sommer 2020 stand lediglich noch dessen historische Fassade.

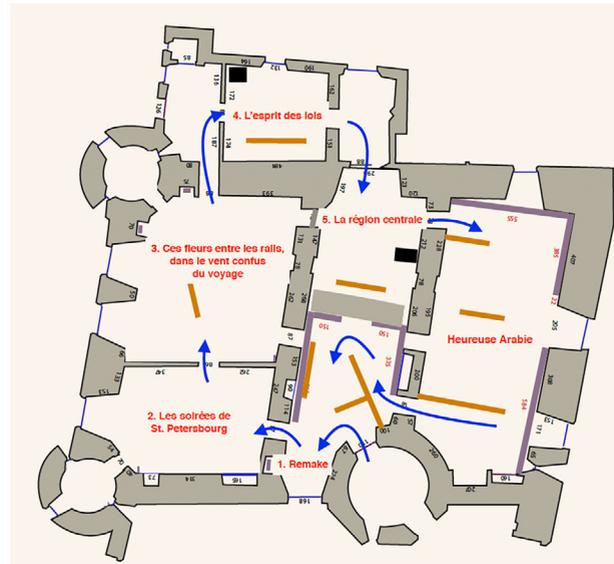
115 Vgl. Lieber 2011, S. 16.

116 Vgl. ebd., S. 68–71.

117 Vgl. ebd., S. 62f.

und 20 Lautsprechern wurde über einen *single board computer* jeweils eine Anzahl Film- und Tonfragmente eingespeist, die in zufälliger Anordnung abgespielt wurden. Die vorhandenen Displays waren allesamt entfernt und als Zwischenwand aufgetürmt oder als gekippte Sockel in die Schau integriert. Indessen hielt das so bekannte wie gewöhnliche Ikea-Regalsystem Modell Ivar Einzug in die historischen Räumlichkeiten. Es wurde hier – wie alles Sicht- und Hörbare – gleichwertiges Objekt der Ausstellung. Gleichzeitig diente es als Raumgliederung wie auch als Display für Apparate, Lampen, Kunstbücher und -drucke, Buchseiten und Fotografien wie auch für Namensschilder.¹¹⁸ Godard verwendete die praktischen und kostengünstigen Ikea-Regale längst in seiner Wohnung und in seinem Ende der 1970er Jahre eingerichteten Filmstudio im nahegelegenen Wohnort Rolle. Wie auf einer Fotografie im ersten Ausstellungsraum sichtbar gemacht [ABB. 58], benutzte er die individuell bestimmbare Regalanzahl auch spezifischer zur Sammlung von Buch- und Bildreferenzen sowie zur thematischen Gliederung seiner Filmprojekte.

In Nyon versammelt waren nun die im Museum vorhandenen *high end*-Geräte, Dutzende von gebrauchten Fernseh- und Computermotoren aus der Region, die über eine Internetplattform bei den privaten Anbieter:innen erworben wurden, sowie Stühle aus Gebrauchtwarenläden und Mobiliar aus dem Schlossmuseum. Die *mise en scène* von *Le Livre*



[ABB. 57] Saalplan von *sentiments, signes, passions – à propos du livre d'image*. Château de Nyon, 2020.

[ABB. 58] Fotografie von Godards erstem »Regalplan« für *Le Livre d'image* innerhalb der Ausstellung *sentiments, signes, passions – à propos du livre d'image*. Château de Nyon, 2020.

118 Bei individuell vorzunehmenden Recherchen – heute hätten ja sowieso alle ihr Smartphone dabei, so Aragno – stellte sich heraus, dass es sich bei allen Personen um politische Aktivist:innen, Dissident:innen, Gelehrte, Kommunist:innen, Pazifistinnen oder Revolutionär:innen aus der Schweiz handelte – ein Personenkreis, dem Godard nicht nur die Ehre erwiesen hat, sondern dem er sich durch seine Haltung und sein Handeln verpflichtet fühlen mochte: Pierre Cérésolle (1879–1945), Jean Daniel Abraham Davel (1670–1723), Lydia Dübi (1901–1937), Jules Humbert-Droz (1891–1971), Marguerite Gobat (1870–1937), Emilie Groud (1879–1947), Bernhard Matter (1821–1854), Clara Nadig-Ragaz (1874–1957), Charles Naine (1874–1926), Aimée Pache (Romanfigur aus Charles Ferdinand Ramuz' *Aimé Pâche, peintre vaudois*, 1910), Edmond Privat (1889–1962), Jean-Jacques Rousseau (1712–1778), Michael Servetus (1509/11–1553), Lucien Tronchet (1902–1982), Nathalie Yamb (1969–) und Berta Zimmermann (1902–1937).



[ABB. 59] Raum / Kapitel 1. *Remakes*. Ausstellungsinstallation *sentiments, signes, passions – à propos du livre d'image*. Château de Nyon, 2020.

d'image bildete, mit Paolo Bianchi gesprochen, einen »Dialograum«¹¹⁹ – oder noch treffender in Ursula Frohne Worten, »ein konstellatives Rezeptionsfeld«.¹²⁰ Dieses bezog die Architektur und die über die sommerlichen Tage hinweg ändernden Lichtstimmungen mit ein. Teils geschlossene, teils bunte Vorhänge dunkelten Räume ab oder hüllten sie in farbiges Licht, in die wiederum die wechselnden Bilder der Monitore abstrahlten. Die Materialität und Texturen der Räumlichkeiten wurden zur Schau gestellt, indem Aragno ebenfalls Wandpartien unterhalb der Blickhöhe, namentlich Sockelleisten und die Böden unterschiedlicher Beschaffenheit, als Aufhänge- und Aufstellungsorte aktivierte.

Der erste, dem 1. Kapitel *Remakes* gewidmete Raum wartete mit einem Fenster zum Schlossinnenhof auf, den die Museumsbesuchenden vorher betreten hatten [ABB. 59]. Der kahl und kalt wirkende nächste Ausstellungsraum bot die adäquate Umgebung für das Thema des Krieges, das das 2. Kapitel *Les Soirées de Saint-Petersbourg* nach der gleichnamigen Abhandlung von Joseph de Maistre¹²¹ behandelt [ABB. 60]. Passend zum Titel des 3. Kapitels, *Ces fleurs entre les rails, dans le vent confus des*

119 Vgl. Paolo Bianchi, »Die Ausstellung als Dialograum«, in: *Kunstforum International*, 186 (Juni–Juli 2007), S. 82f. Siehe auch Ders., »Das ›Medium Ausstellung‹ als experimentelle Probephöhne«, in: Ebd., S. 44–55.

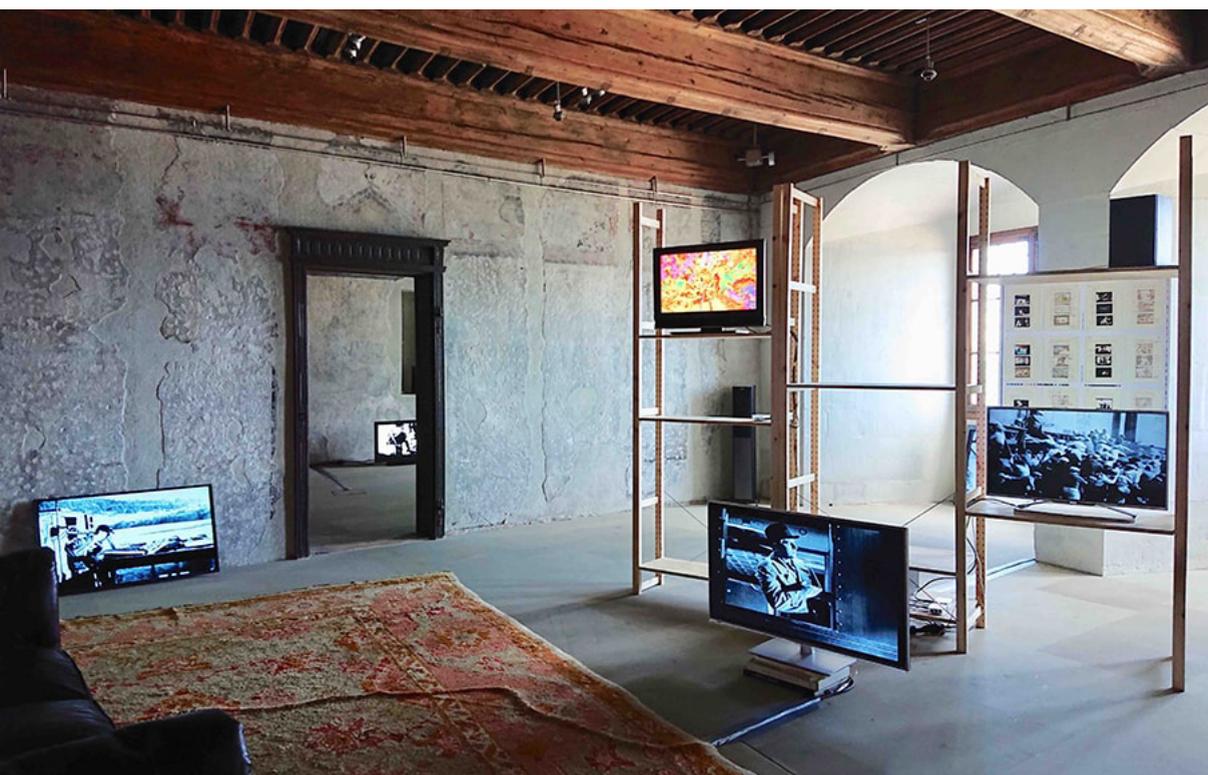
120 Frohne 2012, S. 453.

121 Joseph de Maistre, *Les Soirées de Saint-Petersbourg ou entretiens sur le gouvernement temporel de la providence, onzième entretien*, Paris, L'Herne 2016 [1821].



voyages, nach dem Gedicht von Rainer Maria Rilke, beeindruckte der große dritte Raum mit dem Panorama auf die von Künstler:innen wie Tourist:innen schon lange so bewunderte Kulturlandschaft am Genfersee. Sie wird von der Bahn durchquert und ist geprägt durch historische Architektur, Weinberge, die weite Wasserfläche des Sees und den Blick nach Frankreich [ABB. 61]. Das 4. Kapitel *L'Esprit des lois* war in einem Raum mit dort vorgefundener Bibliothek-Fototapete platziert, unter deren historischen Büchern sich Montesquiueus Werk hätte befinden können, das diesem Filmkapitel den Titel leiht [ABB. 62]. Das 5. Kapitel *La Région centrale*, benannt nach Michael Snows Experimentalfilm, war im Zentrum der bespielten Ausstellungsfläche untergebracht, die das gesamte Erdgeschoss einnahm [ABB. 63]. Im Film *Le Livre d'image* nimmt das kurze Kapitel inhaltlich und formal eine zentrale Rolle ein, indem es auch etwa die Halbzeit markiert. *Heureuse Arabie* – der zweite Teil von *Le Livre d'image* mit Ausschnitten aus im Westen zuvor noch kaum bis noch nie gesehenen Filmen des arabischen Kinos – entfaltete sich im letzten, zeitgenössisch wirkenden hellen Saal mit vorgefundener gelb gestrichelter Seitenwand [ABB. 64]. Hocker des Museums waren um einen runden Teppich und seitlich platziert. Das szenografische Zusammenspiel zwischen Regalabteilen, dem Blick auf die Holzdecke und dem durch das offene Fenster auf den belebten Place du Château suggerierte nicht bloß,

[ABB. 60] Raum / Kapitel 2. *Les Soirées de Saint-Petersbourg*. Ausstellungsinstallation *sentiments, signes, passions – à propos du livre d'image*. Château de Nyon, 2020.



[ABB. 61] Raum / Kapitel 3.
*Ces fleurs entre les rails,
 dans le vent confus du
 voyage. Ausstellungsins-
 tallation sentiments, signes,
 passions – à propos du livre
 d'image. Château de Nyon,
 2020.*

sondern bildete ein Dispositiv des Zusammenseins. Sogar die Stimmung in einem Bazar wurde durch die drei Bereiche heraufbeschworen, die die Besuchenden abschließend durch den ersten und gleichzeitig letzten Ausstellungsraum lenkten. Die friedliche Stimmung auf dem mit der Ausstellung angetretenen »voyage« an den heißen Sommertagen wurde wiederholt fatal durchbrochen: Der Sound der Explosionen, der durch die fortifizierte Schlossarchitektur dröhnte, ließ die Displays aus einfachen, funktionalen Holzkonstruktionen umso fragiler erscheinen.

Die aleatorische visuelle und auditive Wiedergabe von *Le Livre d'image* bot den mobilen und innehaltenden Besuchenden eine unendliche Anzahl möglicher Perspektiven und Rahmungen zwischen den Monitoren, Regalen, Innen- und durch teils geöffnete Fenster sichtbaren Außenräumen. Wenn das Sichtfeld der Betrachter:innen einmal als Kameraauge oder Leinwand aufgefasst werden darf, und folglich mit Filmbegriffen beschrieben werden kann, konnten die aktiven Betrachter:innen durch das Wenden von Kopf und Körper montieren, zwischen Kadrierungen wechseln und die zentrifugale Raumempfindung, der durch André Bazin als *cache* beschriebenen Leinwand nachempfinden.¹²² Ebenso unendlich waren folglich die möglichen Assoziationen und, in Anlehnung an Reverdy,

¹²² Bazin 1951a, S. 239f.



»rapprochements«,¹²³ die die Besuchenden während ihrer frei wählbaren Anwesenheitsdauer individuell montieren konnten. »L'Entre-images«,¹²⁴ wie Raymond Bellour sein Konzept beschreibt, versuchte Joachim Paech als Entweder-Oder zu definieren. Für *Le Livre d'image* im ersten im musealen Kontext präsentierten Ausstellungsformat verschränkten sich, wie ich mit meiner Analyse aufzeige, die beiden Definitionen Paechs: Das *entre-image*, das die Ausstellung generierte, bildete demzufolge im real-wirklichen Raum eine »Art Territorium, das zwischen den Bildern eine dispositive Ordnung des Sehens organisiert[e] [und] eine Struktur, deren Überdeterminierung semiotische Funktionen in Gang setzt[e].«¹²⁵

Auf eine »voyage«¹²⁶ »inside the film of Godard«¹²⁷ lud die Ausstellung ein, die gegen den Uhrzeigersinn angelegt war und im selben Raum endete, wie sie begonnen hatte. Die Reise durch die Kino-/Geschichte bot teils kuratorisch bewusst, doch letztlich freie Deutungsmöglichkeiten. Dazu trug insbesondere die Interaktion von *Le Livre d'image* mit dem

[ABB. 62] Raum / Kapitel 4.
L'Esprit des lois. Ausstellungsinstallation *sentiments, signes, passions – à propos du livre d'image*.
Château de Nyon, 2020.

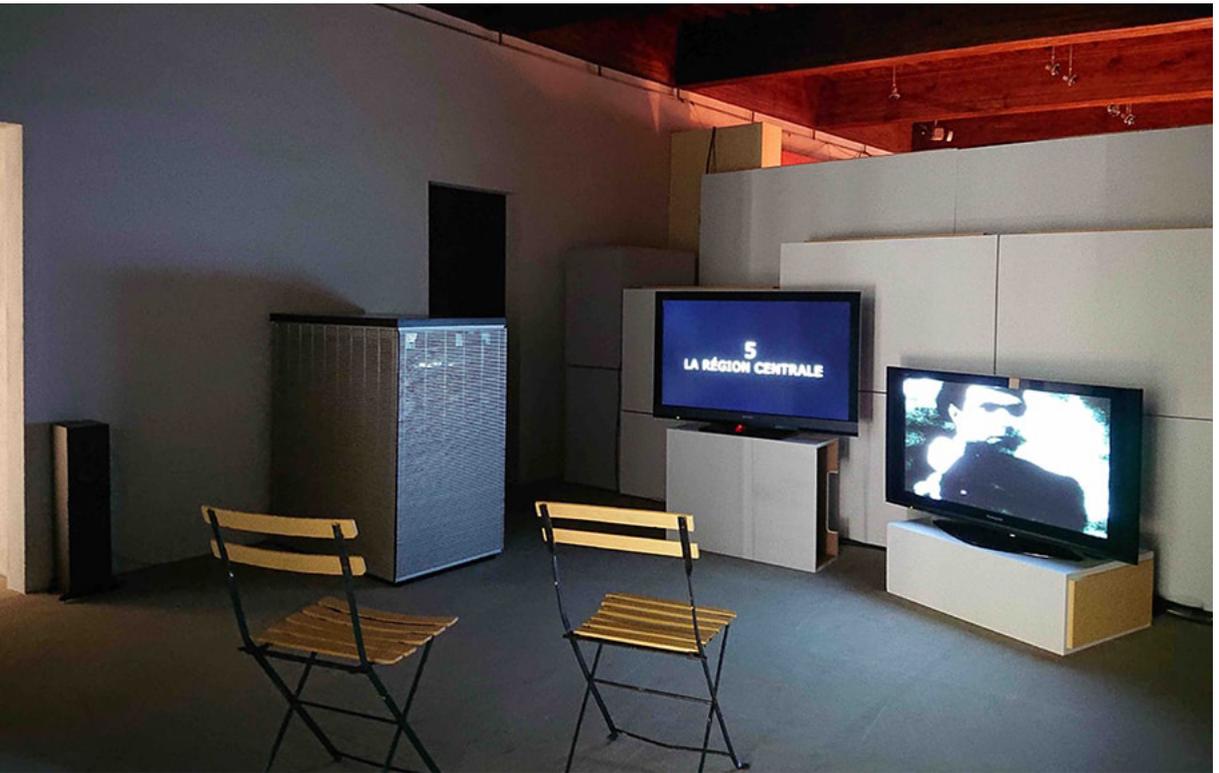
123 Reverdy 1918, o. S.

124 Raymond Bellour, *L'Entre-Images. Photo. Cinéma. Vidéo*, Paris, La Différence, 1990, S. 12.

125 Joachim Paech, »Das Bild zwischen den Bildern«, in: Ders. (Hg.), *Film, Fernsehen, Video und die Künste*, Stuttgart, J. B. Metzler, 1994, S. 163–178, hier S. 164.

126 So Fabrice Aragnos Beschreibung in seinem öffentlichen Ausstellungsrundgang vom 26. 08. 2020 (AJM).

127 Maurer / Aragno 2021 [2020].



[ABB. 63] Raum/Kapitel 5.
La Région centrale. Ausstellungsinstallation *sentiments, signes, passions – à propos du livre d’image*.
 Château de Nyon, 2020.

spezifischen Ausstellungsort und dessen Umgebung bei. Die über die Jahrhunderte hinweg modifizierte, ja durch Anbauten und Bruchstellen sichtbar geschichtete Architektur sowie der kulturlandschaftliche und städtebauliche Kontext zeugen von Permanenz und Geschichte. Die geöffneten Fenster, teilweise aus Butzenscheiben und weiterhin mit Gittern ausgestattet, rahmten die Landschaft und luden das gegenwärtige städtische Geschehen in die mittelalterlichen Räumlichkeiten ein, die von der historischen und aktuellen Bild- und Tonwelt von *Le Livre d’image* zwischenzeitlich animiert wurden. Die dafür verwendeten, unterschiedlichen Bildschirme und Stühle aus den Wohnzimmern der Umgebung gelangten in diesen einstigen Schlossraum, der als heutiger, adaptierter, alltäglicher Museumsraum mitexponiert wurde. An diesem Ort, 15 Kilometer entfernt von Godards Wohn- und Wirkungsstätte und eingebettet in den musealen und kleinstädtischen Alltag, zeigte sich *Le Livre d’image* an der Schnittstelle von Kunst und Geschichte, Krieg und Gegenwart. Gäste, die sich diesem raumgreifenden, immerzu sich neu form(at)-ierenden Bild- und Ton-Experiment hingaben, wurden Teil davon, indem sie *Le Livre d’image* neu montierten. Durch unterschiedlichste Sitzgelegenheiten – aus den Schlossräumen hier hin transportiert oder von außerhalb mitgebracht – wurden sie zum Verweilen und so zum Schauen, Hören wie auch Spüren eingeladen, doch alsbald wieder von ande-



ren Raumsituationen und Blickachsen, von weiteren Bildern und Tönen im Innen- und Außenraum abgelenkt und angezogen.

Nicht bloß die fixe Betrachter:innen-Position im Kino wurde »in den installativen Bewegtbildräumen zentrifugal entgrenzt«;¹²⁸ Die Ausstellung selber führte neuerdings jene zentrifugale und offene Form der Montage im kinofernen Raum auf, wie sie Georges Didi-Huberman bereits für die *Histoire(s) du cinéma* beschrieben hat, woran *Le Livre d'image* anschließt:

»Jean-Luc Godards *Histoire(s) du cinéma* [...] stellt eine Form der Montage dar, in der Dokumente, Zitate und Filmausschnitte umeinander wirbeln und sich immer weiter ausdehnen: eine zentrifugale Form der Montage, ein Lob der Geschwindigkeit, eine Art von großer Fuge, welche die Zeit des vierstündigen Films zerstreut.«¹²⁹

[ABB. 64] Raum / Kapitel *Heureuse Arabie*. Ausstellungsinstallation *senti-ments, signes, passions – à propos du livre d'image*. Château de Nyon, 2020.

128 Frohne 2012, S. 454.

129 Didi-Huberman 2007, S. 180. Diese »zentrifugale Form der Montage« schließt an jene André Malraux' an, der und dessen *Musée imaginaire* bekanntlich von Godard hochgeschätzt wurde und eine wesentliche Referenz für die *Histoire(s) du cinéma* bildet: »André Malraux, das weiß man, wollte diese Art der zentripetalen und historisch orientierten Montage umstoßen: Er hat mit seinem *Musée imaginaire* die Geburt einer neuen, eher zentrifugalen und anachronistischen Art der Montage vorgeschlagen.« Georges Didi-Huberman, »Experimentieren, um zu sehen«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 57, 2 (2012), S. 197–213, hier S. 199. Zu Godard und

Die Film- und Tonfragmente der de/montierten 84 Minuten Laufzeit von *Le Livre d'image* zerstreuten sich und die Aufmerksamkeit der Besuchenden über die Monitore und Räume hinweg. An einer Stelle jedoch erzeugte eine zentripetale Gegenbewegung Konzentration: Die Stelle, die sich dem kurzen Kapitel *La Région centrale* in der Hälfte des Films widmete, bildete ebenso eine zentrale Zone mitten in der Ausstellung. Nur indirektes Licht drang hier in den Raumteil des erneut ersten Museumsraums ein, in den Aragno mit den vorhandenen Displays eine Zwischenwand eingebaut hatte [ABB. 59 + 63]. Davor standen zwei umgekippte Display-Sockel für je einen Monitor. In der gegenüberliegenden Ecke war ein dritter Monitor auf dem Boden platziert. Ebenfalls vorhanden waren kubische Heizkörper; sie führen die historische Infrastruktur fort, insofern diese in frühen Plänen mit »Chauffoir« aufgeführt sind.¹³⁰ Nun bezeichnete der Ausstellungsplan den zentralen Standpunkt mit »La Région centrale« gemäß dem Filmkapitel in *Le Livre d'image*. Michael Snows titelgebender Experimentalfilm *La Région centrale* von 1971 erzeugt bei den Zuschauenden eine buchstäblich schwindelerregende Filmerfahrung durch die Wiedergabe dessen, was die vorprogrammierte schwenkende und rollende Kamerabewegung aufzeichnete, die in unbewohntem Terrain ihre zentrifugalen Kreise zog. Nach Volker Pantenburg vollzieht sich in Snows »Schwenkexzess« durch die Beschleunigung der Schwenkapparatur »eine gleichzeitige Apotheose und Auslöschung des Schwenks«. Während so »die panoptische Anmaßung in ihr Gegenteil, die Blindheit um[schwenkt]«, eröffnet sie anhand dieses vorzeitigen Abschließens, Innehaltens und daraufhin Neustartens eine neue Betrachtung von Welt.¹³¹ Ursprünglich sollten in *Le Livre d'image* längere Sequenzen aus Snows dreistündigem Werk eingehen,¹³² das die Betrachter:in zwischen Erde und Himmel taumeln lässt. Schließlich deuten bei Godard nur noch kurze Fragmente auf Snows Experimentalfilm hin, der laut Raymond Bellour einen »point of view outside of all interiority«¹³³ wiedergibt. Darauf trifft in der Filmmitte von *Le Livre d'image* nun der intime Blickwechsel eines Liebespaars. Dieser Moment wurde in Nyon intensiviert, indem die (Blick-)Beziehungen auf die der zum Innehalten eingeladenen Besuchenden

Malraux siehe auch Michael Witt, »Art Historians«, in: Witt 2013, S. 85–90. Zu Godard und Aby Warburgs *Mnemosyne-Atlas* siehe ebd., S. 3, S. 194.

130 Vgl. Lieber 2011, S. 75: »Plan avec disposition des collections, tapuscrit, vers 1948 [?].«

131 Pantenburg 2013, S. 158–177, hier S. 163. Zu Pantenburgs langjähriger Forschungsarbeit zum 360°-Schwenk siehe auch Pantenburg 2016a; Pantenburg 2016b; Ders., »Surface Movement. Kamerabewegung und ›Videographic Film Studies‹«, in: Ute Holl, Irina Kaldrack, Cyrill Miksch, Esther Stutz u. Emanuel Welinder (Hg.), *Oberflächen und Interfaces. Ästhetik und Politik filmischer Bilder*, Paderborn, Wilhelm Fink, 2018, S. 119–136.

132 Vgl. Derzhitskaya/Golotyuk 2018.

133 Raymond Bellour, »The Film Stilled« [1987], in: Ders., *Between-the-Images*, Zürich, JRP Ringier 2012 (1990/1999), S. 128–157, hier S. 155.

den erweitert wurde. Wie bei AVANT-HIER als Kernzone von Godards Ausstellung *Voyage(s) en utopie* im Centre Pompidou 2006 war im Château de Nyon der für die Ausstellung »zentrale« Raum in düsteres Licht getaucht. Hier reduzierte sich der Bilderreigen auf die Blicke der Verlobten Natalja und Wassili aus Alexander Dovzhenkos *Земля (Erde)*, UDSSR 1930) sowie auf die sich reichenden Hände der Filmgeschichte. Licht und Klänge aus den umliegenden Räumen waren in dieser zentralen Zone vernehmbar, worin sich Godards Kino bündelte. In der Dunkelheit und Ruhe verdichtete sich *Le Livre d'image* und der Ausstellungsbesuch visuell und akustisch – bis dieser Moment der Konzentration wiederholt von den Musikfragmenten und Explosionen der Film- und Weltgeschichte aufgewirbelt wurde, die plötzlich aus den Nebenräumen erklangen. Programmierendes und Aleatorisches, Vielheit und Einheit, *multiformité* und Kompaktheit trafen zusammen. Ins 21. Jahrhundert transferiert wurde das poetische Prinzip des 19. Jahrhunderts, wie es das Leben beschreibt. Es lässt sich mit Didi-Hubermans Reflexion über Victor Hugos Poetik via Charles Baudelaire wie eines von Godard lesen:

»Comme toujours, Baudelaire touche ici à l'essentiel: l'apparente contradiction de l'art hugolien – la dispersion et la *multiformité* d'une part, le »un compact« d'autre part – doit justement se comprendre en fonction d'une grande tentative pour dépasser les oppositions classiques entre l'universel et le singulier, le mouvement centrifuge du divers et le mouvement centralisateur de l'unité. »En tout il met la palpitation de la vie«, écrit Baudelaire: comprenons, d'abord, que Hugo prend *tout*, prend »le tout« – dans son infinie variété – pour champ de son travail poétique; mais que, *en tout*, à travers tout, bat cette palpitation caractéristique qu'il faut nommer *la vie*.«¹³⁴

In *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (FR 1967) war es die Großaufnahme des wirbelnden Kaffeeschaums, der die umliegenden Geräusche des Café-Betriebs für einen Moment verschwinden und vergessen ließ. Das Bild suggerierte durch Godards geflüstertes Sinnieren über das menschliche und gesellschaftliche Dasein einen Blick ins Universum – bis sich der Café-Alltag mit Klirr- und Zapfgeräuschen wieder laut- und bildstark bemerkbar machte. Ein ebensolcher kontemplativer Moment, der einen gesenkten Kopf und versunkenen Blick impliziert, konnte bereits in der Begegnung mit Godards Ausstellungsmodellen im Saal AVANT-HIER im Centre Pompidou (2006) erlebt werden und erneut im Raum *La Région centrale* im Château de Nyon. Die niedrig platzierten Monitore zeigten gepaarte Blicke und Hände der Filmgeschichte. Die intimen Begegnungen

134 Georges Didi-Huberman, »L'Immanence esthétique« [A imanência estética], in: *Alea: Estudos Neolatinos*, 5, 1 (Jan. – Juli 2003), & https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-106X2003000100009&script=sci_arttext&tng=fr.

mit Godards Nachdenken über das eigene Kinoschaffen im Verhältnis zwischen Sehen und Berühren, zu seiner langjährigen Lebens- und Arbeitspartnerin Anne-Marie Miéville, zur Umgebung, in der er aufgewachsen war und seit 1977 gewohnt und gearbeitet hatte, sowie zum Weltgeschehen bildeten einen roten Faden, der im Jetzt der Anschauung den jeweiligen Betrachtenden angeboten wurde: »Il faut que je regarde autour de moi plus que jamais ... Le monde ... Mon semblable, Mon frère ...«¹³⁵ Bereits *JLG/JLG autoportrait de décembre* (CH/FR 1995) entfaltete und erkundete den Spannungsbogen über unterschiedliche zeitliche und räumliche Maßstäbe hinweg. Nun tauchten die Besuchenden unweit von Godards Zuhause und im Städtchen, wo er seine Kindheit und Jugend verbracht hatte, in dessen ausgestelltes Kinouniversum ein – das »grand ensemble«, das ebenso Architekturdetails und den gerahmten Blick über den Genfersee vereinte.

Ausstellung und Aktivierung von Montage und Demontage im Dialog zwischen Kino und Aufführungsort bilden denn auch wieder den roten Faden für die »cinematic spaces«¹³⁶ jenseits der klassischen Kinosäle, die mit *Le Livre d'image* eröffnet werden. Dies geschieht ganz im Sinne von Beatrice von Bismarcks analysierter »De-Kontextualisierung und Neu-Kontextualisierung des Ausstellens [als] Teil eines im Benjaminischen Sinne verstandenen Montageverfahrens, das den Zusammenhang, in den etwas montiert wird, unterbricht«¹³⁷ und einen Distanzierungseffekt bewirkt. Durch die Erweiterung des Formats je nach räumlicher Disposition und Geschichtlichkeit des Ausstellungsorts sowie durch die herbeigeführte, bewusste Kinoerfahrung im Hier des Ortes und Jetzt des Moments wird die Distanz zum Gesehenen und Gehörten wiederum verringert: Die »réalité poétique«¹³⁸ impliziert eine »réalité politique«, insofern die Gastgeber:innen und Zuschauer:innen aufgefordert sind, sich zum Vorgefundenen zu verhalten und Haltung zu beziehen.

Die »multiformités«¹³⁹ wie sie innerhalb des Films und in seinen Präsentationsform(at)en Godards abermaliges Ausloten von Bedingungen und Variationsmöglichkeiten in Produktion, Distribution und Rezeption des Kinos erweitern, greifen gleichermaßen zurück wie vor: Die *Histoire(s) du cinema*, auf die *Le Livre d'image* aufbaut, erschienen vorerst

135 Godard 1984 [1971], S. 20.

136 Maurer/Aragno 2021 [2020].

137 Beatrice von Bismarck, »Ausstellen und Aus-setzen. Überlegungen zum kuratorischen Prozess«, in: Busch u. a. 2016, S. 139–156, hier S. 141. Sie bezieht sich auf Walter Benjamin, »Der Autor als Produzent« [1934], in: *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*, Bd. II.2, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997, S. 683–701.

138 Reverdy 1918, o. S.

139 Brenez/Delorme 2019, S. 26.

in Medien und Formaten für das private Filmerlebnis; via Videomontage reflektiert Godard darin über (Film-)Geschichte(n), Möglichkeiten und Pflichten des Kinos. Mit *Le Livre d'image*, das sich neu auch zum aktuellen Weltgeschehen zur Entstehungszeit verhält, erfolgt zudem eine komplementäre Geste hinsichtlich der spezifischen öffentlichen institutionellen Spielorte und deren aktiviertem Einbezug in die Rezeption. Fabrice Aragno betont die Intention des »recréer un lieu de cinéma«.¹⁴⁰ Dadurch erfolgt nicht nur der von ihm erwähnte Rückgriff auf die Anfänge des Kinos mit den Lumière-Brüdern, die kollektive Kinoerfahrungen und kinematografische Räume schufen, bevor sich Kinosäle als standardisiertes Dispositiv etablierten. »Remakes«, die das 1. Kapitel von *Le Livre d'image* filmisch erkundet, können ebenso sehr für die Re-Produktionen und Multiplikation von Spielarten durch jede weitere installative Aufführung und Ausstellung von *Le Livre d'image* stehen. Es wird wiederholt vor Ort montiert und demontiert und erfährt so als wiederholte *mise en œuvre* abermals weitere Ein- und Zugriffe. Damit werden Gastgeber:innen wie Rezipient:innen animiert, Godards Kino als »forme qui pense« und die weiterzuführende »Suche nach der Montage«¹⁴¹ aktiv zu bearbeiten, erforschen und erfahren.

In Nyon bot Fabrice Aragno, als gleichzeitig Godards engster Mitarbeiter, Mittlerperson und eigenständiger Kurator, wenige terminierte öffentliche Führungen an. Aragno berichtete, dass die offene Neukonzeption der installativen Präsentationen von *Le Livre d'image* als Idee intuitiv und in der Umsetzung spontan entstanden seien. Das klassische Vermittlungsformat der Führung reichte dem historischen Museum in Nyon offenbar nicht aus, hat es doch den Anspruch und die Aufgabe der Kultur- und Wissensvermittlung an ein breites Publikum. Angesprochen auf dieses Bedürfnis, entwickelten Aragno und Godard einen Audioguide, als die Ausstellung schon eröffnet war. Bald machten in den Ausstellungsräumen QR-Codes auf sich aufmerksam, indem sie die etablierten Bilderwelten ergänzten. Auch bildeten Godards und Aragnos Stimmen eine weitere Tonebene wie auch Apparateebene, da sie über die persönlichen Besucher:innen-Smartphones wiedergegeben wurde. Das jeweili-

140 Fabrice Aragno nannte dieses Leitprinzip im öffentlichen Ausstellungsrundgang im Château de Nyon vom 26.08.2020 und im Gespräch mit Primo Mazzoni im Film-podium in Zürich vom 10.12.2020.

141 »Le cinéma a toujours été à la recherche – alors techniquement, à l'intérieur de son travail même – de quelque chose comme ça. On a utilisé le mot [montage], ceux qui ont cru, pas Griffith, mais après Eisenstein ou Orson Welles ou d'autres. Aujourd'hui on dit le montage chez Orson Welles, le montage chez Eisenstein, chez Bergman [...] ou l'absence de montage chez Rossellini [...], alors que le cinéma l'a jamais trouvé.« *Entretien entre Serge Daney et Jean-Luc Godard* (CH/FR 1988); siehe auch Godard 1995, S. 116.

ge QR-Code-Scanning rief die Aufnahmen über eine gängige *open source* Video-Plattform ab. Fabrice Aragno, der *Le Livre d'image* als »ensemble ouvert«¹⁴² weiterziehen lassen möchte und so in die Hände anderer übergeben will, kooperierte mit der Herstellung des Audioguides aufs Neue mit dem Museum des Château de Nyon.

Ganz anders verlief die mehrere Jahre dauernde Entwicklungsphase und schließlich doch rasante Umsetzung von der mit dem Saal AVANT-HIER bereits erwähnten Ausstellung *Voyage(s) en utopie*, Jean-Luc Godard, 1946–2006. *À la recherche d'un théorème perdu*. Ungeachtet der Tatsache, dass Godard – durchaus selbstverschuldet – *Voyage(s) en utopie* bald vergessen haben wollte und Aragno sich dem anschloss: Die 2006 im Centre Pompidou von Godard realisierte und auf den *Histoire(s) du cinéma* basierende Ausstellung stellt eine ganz wesentliche Ideenfindung und Vorläuferin von *Le Livre d'image* dar, wie ich darlegen werde.¹⁴³ Ich zeige auf, wie das Centre Pompidou als architektonisches Bauwerk, das seine Montagebauweise außen wie innen exponiert, und das Centre Pompidou als städtebauliche Setzung mit der Galerie Sud, die sich auf unterschiedliche städtische Situationen hin öffnet, die zentrale Voraussetzung bildete für Godards finale Konzeption und Gestaltung von *Voyage(s) en utopie*.

142 Brenez/Delorme 2019, S. 26.

143 Bereits im Rahmen der Centre Pompidou-Ausstellung schlug Godard vor, einen Audioguide zu entwickeln, der über Handy-Telefonanrufe hätte abgerufen werden können.

GRAND(S) ENSEMBLE(S) REVISITÉ(S)

Voyage(s) en utopie (2006) und das Centre Pompidou

»Pour moi l'Histoire est l'œuvre des œuvres, si vous voulez, elle les englobe toutes, l'Histoire c'est le nom de la famille, il y a les parents et les enfants, il y a la littérature, la peinture, la philosophie ..., l'Histoire, disons, c'est le tout ensemble. Alors l'œuvre d'art si elle est bien faite relève de l'Histoire, si elle se veut comme telle et qu'elle en est l'image artistique. On peut avoir un sentiment à travers elle, parce qu'elle est travaillée artistiquement. La science n'a pas à faire cela, les autres ne l'ont pas. Il me semblait que l'Histoire pouvait être une œuvre d'art, ce qui généralement n'est pas admis sinon par [Jules] Michelet.«¹⁴⁴

Jean-Luc Godard (1999)

»A l'exposition de Beaubourg, la Maison du monde occidental selon JLG intègre les films de guerre dans la chambre à coucher et les films X dans la salle à manger. Dans les plantes vertes guignent les téléviseurs. Des chaises longues d'enfants s'embêtent devant les écrans. C'est le chaos du monde actuel. Jean-Luc Godard y trace pourtant une voie garante d'humanité.«¹⁴⁵

Jean-Louis Kuffer (2006)

Nachdem Godard Ausstellungsanfragen vom Museum of Modern Art und Guggenheim Museum in New York wie auch der Tate Modern in London abgelehnt hatte, konnte Dominique Païni den Filmemacher 2003 für ein Projekt im Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou gewinnen.¹⁴⁶ Es mag Païnis langjähriges Engagement an der Schnittstelle von Kino und Kunstgeschichte gewesen sein, das Godard überzeugt hatte: Païni war Kinoleiter, Gründer und Direktor audiovisueller Produktionen im Louvre, Direktor der Cinémathèque française und zur Zeit seiner Anfrage *Directeur de développement du Centre national d'art et de cul-*

144 Godard in: Godard / Ishaghpour 1999, »Dialogue (1)«, in: *Trafic*, 29 (Frühling 1999), S. 16–35, hier S. 24f. Er bezieht sich auf Jules Michelet, *Histoire de France*, 17 Bde., Paris, Hachette / Chamerot / Chamerot et Lauwereyns, 1833–1867.

145 Jean-Louis Kuffer, »En attendant Godard... A Beaubourg, le génial cinéaste vaudois est partout«, in: *24 Heures*, 11.05.2006, S. 3.

146 Vgl. Dominique Païni, »D'après JLG ...«, in: *Documents* 2006, S. 420–426.

ture Georges-Pompidou.¹⁴⁷ Zuvor hatte er in derselben Institution Ausstellungen zu von Godard bewunderten Kinogrößen kuratiert, namentlich *Hitchcock et les arts* (2001) und *Jean Cocteau sur le fil du siècle* (2003–2004). Mit diesen Projekten drückte sich Païnis Zugang zur Montage aus, womit er sich als Verbündeter Godards sieht:¹⁴⁸ »Le montage comme méthode d’investigation, le montage comme méthode d’accrochage, le montage pour assembler l’hétérogène, le montage comme principe constructif.«¹⁴⁹

Das im Eingangsbereich platzierte Zitat in Godards schließlich im Alleingang finalisierter Ausstellung *Voyage(s) en utopie, Jean-Luc Godard 1946–2006. À la recherche d’un théorème perdu*¹⁵⁰ kommentierte in gewitzter Manier sein visuell und akustisch raumgreifendes ›grand ensemble‹ in der Galerie Sud des Centre Pompidou: »S’il vient à passer en ces lieux, le visiteur mathématicien saura sans doute percevoir que le nombre des liaisons entre tous les objets et sujets étalés dans cette deuxième exposition sur les ruines de la première, que ce nombre est un nombre premier infiniment plus grand que le plus grand premier connu à ce jour.«¹⁵¹

147 Zur Weiterentwicklung der Institution gehörte die 2003 angekündigte »première décentralisation d’une institution culturelle nationale en France«. Die ›Schwester-Institution‹ eröffnete 2010 mit dem Centre Pompidou-Metz. Vgl. Comité de l’Histoire, *Chronologie sur le Centre Pompidou-Metz*, 14. 03. 2019, aktualisiert am 18. 12. 2023, [↗ https://gtc.hypotheses.org/14542](https://gtc.hypotheses.org/14542).

148 Païni bezieht sich – offenbar ohne die auch hier offensichtliche Reverdy-Referenz zu nennen – wiederholt auf Robert Bresson, den Godard im letzten *Histoire(s) du cinéma*-Kapitel »Les Signes parmi nous« zitiert habe: »Rapprocher les choses qui n’ont encore jamais été rapprochées et ne semblaient pas prédisposées à l’être.« Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1988 [1975], S. 52. Vgl. Marquez 2014, S. 85; Dominique Païni im Gespräch mit Frédéric Bonnaud, *Cinémathèque française*, Paris, 23. 01. 2020.

149 Dominique Païni, »Hitchcock et l’art: un accrochage anachronique«, in: Dominique Viéville (Hg.), *Actes du colloque Histoire de l’art et musées*, Paris, École du Louvre, 2005, S. 180, zit. nach: Marquez 2014, S. 85f.

150 Die ursprünglich für 2005 vorgesehene, mehrmals verschobene Ausstellung wurde schließlich vom 11. Mai bis 14. August 2006 neben einer Godard-Filmretrospektive gezeigt. 2006 warteten gleich zahlreiche Institutionen in Kunstmetropolen mit Ausstellungen zu Film und Kino auf. (Siehe *Cahiers du cinéma* [Cinéma au musée, expositions, installations, productions, Paris, Berlin, New York, ...], 611 (April 2006)). Parallel zu Godard zeigte das Musée national d’art moderne im Centre Pompidou seine Sammlungsausstellung *Mouvement des images – Art et Cinéma*, welche die Kunst des 20. Jahrhunderts aus der Perspektive des Kinos erfasste, so die Ankündigung: »Le Centre Pompidou, Musée national d’art moderne, renouvelle l’expérience de la présentation thématique de ses collections: le Mouvement des images – Art et Cinéma, propose une relecture de l’art du XX^e siècle à partir du cinéma. L’exposition rassemble, autour de films d’avant-garde, de films expérimentaux, de vidéos d’artistes et d’installations, plus de 200 œuvres empruntées aux arts réputés statiques – peinture, sculpture, photographie, mais aussi architecture et design – et propose un parcours original à travers l’histoire de l’art moderne et contemporain.« [↗ https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/cn6eXo](https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/cn6eXo).

151 Godards über das Kino hinausgreifendes Montage-Prinzip und seine Vorliebe für mathematische und allgemeiner naturwissenschaftliche Vergleiche zieht sich durch sein Schaffen, seine Schriften sowie die Interviews mit ihm.

In einer Vielheit und Verschiedenheit an Objekten, Filmen, Tonspuren und dem anhand von Modellen hergestellten Bezug auf sein verworfenes Vorprojekt *Collage(s) de France. Archéologie du cinéma d'après JLG* forderte der damals 75-jährige Filmemacher abermals die Institution und die Rezipient:innen heraus. Wie schon bei seinen filmischen Arbeiten, die den konventionalisierten Erzählstrukturen entgegenliefen, lud die Ausstellung nicht auf einen wohlgeordneten Rundgang ein. Sie schuf vielmehr eine Konfrontation mit einem installativen »grand ensemble«, dessen offenbar unendliche Anzahl an herzustellenden Bezügen erst noch zu »montieren« waren. Godard kreierte mit dem Projekt eine »performance of failure«, ¹⁵² in die er die Centre Pompidou-Mitarbeitenden und schließlich die Besuchenden verstrickte. Die finale Ausstellung *Voyage(s) en utopie*, die den »collapse of the original exhibition« ¹⁵³ *Collage(s) de France* voraussetzte, präsentierte sich als Dialektik zwischen Montage und Demontage, als ein Dazwischen von Baustelle und Ruine einer vergangenen und entstehenden Ausstellung. Godard – dezidiert als Repräsentant seiner Produktionsfirma »Centre de recherche cinéma et vidéo Periphéria« ¹⁵⁴ agierend – operierte aus der »périphérie« im geografischen wie im kritischen Sinne, indem er eine De/Montage der Institution »Museum« durchführte. Er nahm im »centre« die Rolle eines Exilanten ein, um eine Gegenposition zu vertreten. ¹⁵⁵ Anne Marquez folgert, »[Godard] invente un espace critique bien réel, un »contre-emplacement« qui dénonce l'espace dans lequel il s'inscrit. L'hétérotopie godardienne construit le musée comme lieu institutionnel, à partir duquel son exposition peut devenir autre. Il la met au Centre, pour ensuite la décentrer.« ¹⁵⁶ Dieser Rückgriff von Marquez auf Michel Foucaults Heterotopie-Konzept, ¹⁵⁷ um Godards Ausstellung als Heterotopie in der Heterotopie zu deuten, muss als Godards Kritik am Museum als Heterotopie, als »fiction«, verstanden werden, insofern er sein Ausstellen des Kinos dezidiert im (Alltags-)Leben,

152 Siehe André Habib, »Godard's Utopia(s) or the Performance of Failure«, in: Douglas Morrey, Christina Stojanova u. Nicole Coté (Hg.), *The Legacies of Jean-Luc Godard*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2014, S. 217–234.

153 Daniel Fairfax, »Montage(s) of a Disaster: *Voyage(s) en utopie* by Jean-Luc Godard«, in: *Cinema Journal*, 54, 2 (Winter 2015), S. 24–48, hier S. 31.

154 Die in Grenoble von Godard und Miéville gegründete Produktionsfirma Sonimage wurde 1983 im Schweizer Städtchen Rolle zu JLG Films und 1990 zu Periphéria, die, wie schon JLG Films, im Pariser Vorort Neuilly-sur-Seine eine französische Niederlassung hatte.

155 Vgl. Marquez 2014, S. 7.

156 Ebd., S. 345.

157 Siehe Michel Foucault, »Andere Räume«, in: Karlheinz Barck, Peter Gente, Heidi Paris u. Stefan Richter (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig, Reclam, 1992, S. 34–46. Die Originalversion mit dem Titel »Des espaces autres« nach dem Vortrag vom 14. 03. 1967 wurde abgedruckt in: *Empan*, 54 (Feb. 2004), S. 12–19. Ders., »Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales, 14. 03. 1967)«, in: *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5 (Okt. 1984), S. 46–49.

›le réel, verortete. Bereits Jean Baudrillard hatte 1977 kurz nach der Eröffnung des viel besuchten Centre Pompidou dessen Simulation und dadurch »Dissuasion« verurteilt, insofern es in einem »musealen Szenario« ›die humanistische Fiktion der Kultur« retten wolle.¹⁵⁸ Während der Kultur-Begriff bei Baudrillard positiv besetzt ist, lehnte Godard diesen wegen dessen regulierendem Effekt im Gegensatz zum Feld der Kunst ab:

»Car il y a la règle et il y a l'exception. Il y a la culture, qui est de la règle, et il y a l'exception, qui est de l'art. Tous disent la règle : cigarette, ordinateur, tee-shirt, télévision, tourisme, guerre. Personne ne dit l'exception. Cela ne se dit pas, cela s'écrit : Flaubert, Dostoïevski, cela se compose : Gershwin, Mozart, cela se peint : Cézanne, Vermeer, cela s'enregistre : Antonioni, Vigo.«¹⁵⁹

Dem Anspruch des ›Verstehen(wollen)s‹ einer möglichst in sich konsistenten Erzählung widersetzen sich Godards Ausstellung wie seine Filme. Vielmehr machen sie, wie Marquez konstatiert, im Beibehalten eines »mystère inhérent à la création« die Bedingungen für das »circuler dans l'utopie« erkennbar.¹⁶⁰ Und dies bot die *mise en scène* im Centre Pompidou an. Auf die nötige Unbestimmtheit verweisen auch Godards einführende Worte des 1. Teilkapitels der *Histoire(s) du cinéma* (CH/FR 1988–1998): »Ne change rien pour tout soit différent. Ne va pas montrer tous les côtés des choses. Garde, toi une marche d'indéfini.«¹⁶¹ Auf die Besuchenden von *Voyage(s) en utopie* wurden denn auch die weitere Montage-Arbeit und die Deutungen in der Ausstellung übertragen, die sich zunehmend dem hoch frequentierten Stadtraum im Zentrum von Paris hin öffnete. Ebendiese Besuchenden sollten Godards zurückgelassene Arbeit aufnehmen und das durchführen, was Jean-Louis Leutrat mit einem ähnlichen Satz, wie er in *Passion* (FR 1982) zu vernehmen ist, formuliert hat: »Comprendre, c'est prendre ensemble, et assembler, c'est mettre, saisir ensemble.«¹⁶²

158 Jean Baudrillard, »Der Beaubourg-Effekt, Implosion und Dissuasion«, in: Ders., *Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen*, aus dem Frz. übers. v. Hans-Joachim Metzger, Berlin, Merve Verlag, 1978, S. 59–82, hier S. 67f.; vgl. die originale Textstelle: »Il faut donc partir de cet axiome : Beaubourg est un monument de dissuasion culturelle. Sous un scénario muséal qui ne sert qu'à sauver la fiction humaniste de la culture, c'est un véritable travail de mort de la culture qui s'y fait, et c'est à un véritable travail de deuil culturel que les masses sont joyeusement conviées.« Ders., *L'Effet beaubourg : Implosion et dissuasion*, Paris, Éditions Galilée, 1983 [1977], S. 23.

159 Godard spricht die Zeilen in *Je vous salue Sarajevo* (FR 1993) sowie in *JLG / JLG autoportrait de décembre* (CH/FR 1995), in dem er sich beim Schreiben dieser poetischen Passage inszeniert.

160 Marquez 2014, S. 353.

161 Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma, chapitre 1a, Toutes les histoires* (CH/FR 1988); vgl. Godard 1998, S. 17–19. Godard erweitert hier ein Zitat von Robert Bresson: »Ne rien changer, que tout soit différent.« Bresson 1988 [1975], S. 136.

162 Jean-Louis Leutrat, *Des traces qui nous ressemblent – Passion de Jean-Luc Godard*, Chambéry, Comp'Act, 1990, S. 17.

Godard hat für seine finale Ausstellung im Centre Pompidou, wie ich zeigen werde, erheblich mit den spezifischen architektonischen und städtebaulichen Qualitäten des Ortes gearbeitet. Denn *Voyage(s) en utopie* bildete ein »grand ensemble« im Verbund mit den Charakteristika der Galerie Sud im Erdgeschoss. Sie ist der einzige derart exponierte Ausstellungsraum der 1977 eröffneten Megastruktur von Renzo Piano (*1937), Richard Rogers (1933–2021) sowie Gianfranco Franchini (1938–2009) und den Ingenieuren um Peter Rice (1935–1992). Das britisch-italienische Team aus London erkannte im ersten öffentlich ausgeschriebenem und internationalen Wettbewerb Frankreichs einen Möglichkeitsraum für einen experimentierfreudigen Entwurf. Dieser reagierte auf die Ambitionen und gleichzeitige Offenheit der Ausschreibung, die darauf abzielte, das institutionelle Programm in der architektonischen Erfindung und städtebaulichen Setzung widerzuspiegeln. Godards Ausstellung wiederum übertrug sein bisheriges und stets weiterentwickeltes Schaffen erstmals räumlich und setzte dies in der Art einer ortsspezifischen Installation um.

ARCHÉOLOGIE

Von den Modellen für *Collage(s) de France* zur Ausstellung

In der Einladung von Dominique Païni für eine Ausstellung im Centre Pompidou erkannte Godard die Gelegenheit, sein Filmuniversum, das, mindestens, bildende Kunst, Literatur, Philosophie, Politik, Gegenwart und Geschichte überspannt, vierdimensional zu denken. Sie gab ihm Anlass zu diversen Ideen, wie er die Räumlichkeiten – darunter zwischenzeitlich auch die dem Centre Pompidou vorgelagerte *piazza*, das Foyer und die Räume im Untergeschoss¹⁶³ – beanspruchen und gestalten könnte. Unmittelbare inhaltliche Grundlage bildeten seine geplanten neun Kinovorlesungen am renommierten Pariser Collège de France, die er Ende der 1990er trotz der Unterstützung der Soziologen Nicolas Bourdieu und Philippe Sollers schließlich doch nicht halten konnte.¹⁶⁴ Der Titel *Collage(s) de France. Archéologie du cinéma d'après JLG* verknüpfte offenbar dieses gescheiterte pädagogische Projekt mit der künstlerischen Technik der Collage. Diese deklarierte Godard mit der lapidaren Begrün-

163 Vgl. eine von Godard überarbeitete Version des *Collage(s) de France*-Projekts (ACP, 2010 W017 art.002).

164 Antoine de Baecque fasst Godards Motivation in einem Satz zusammen: »Pour satisfaire ce fantasme institutionnel, qui combinerait sécurité de l'emploi, enseignement et travail expérimental, sous la protection de la République des arts, Godard espère, en 1997, être élu au Collège de France.« Baecque 2010, S. 720.

«... parce qu'on a utilisé beaucoup de colle»¹⁶⁵ als Titelgeberin der Ausstellung. Bereits 1965 im Zusammenhang von *Pierrot le fou* (FR 1965) hatte Louis Aragon Godard als »le seul colleur qui invente à ma connaissance«¹⁶⁶ gewürdigt. Denn dieser imitiere nicht, sondern zitiere und kombiniere Dinge, wie sie seien, und ermögliche so eine Perspektive auf die Realität. Erinnert sei hier auch nochmals an das collagierte Filmplakat von *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (FR 1967) mit Bildfragmenten aus dem Film, aus Werbung und Zeitschriften. Die Collage-Technik als buchstäbliche Ausdrucksmethode und Denkmodell für *Collage(s) de France* sollte Godard bereits ab den 1970ern für die Darstellung seiner Filmprojekte verwenden, ebenso bei einer frühen Skizze für sein *opus magnum Histoire(s) du cinéma* (CH/FR 1988–1998).¹⁶⁷ Dieses erfuhr im Galerieraum des Centre Pompidou eine Fortführung. Dort wurde auch ein weiter Bogen über deren Entstehungsgeschichte und -kontexte gespannt.

Bereits 1967 hatte Godard in einem Fernsehgespräch sein ausgeprägtes Interesse für Beziehungen zwischen Malerei und Kino wie für das den *Histoire(s) du cinéma* zugrunde liegende Montage-Prinzip artikuliert. Henri Langlois' Montage von Lumière-Filmen hätten ihn in jungen Jahren jenen impressionistischen Ausdruck erkennen lassen, wie er in der zeitgenössischen Malerei verbreitet war. Erfindungen und Ereignisse zu verbinden (»relier«), die scheinbar nichts miteinander zu tun haben, würden ihn interessieren, denn das Kino habe sich bisher zu stark auf sich selbst bezogen.¹⁶⁸ Ab Ende der 1960er Jahre bildeten die Kollaborationen mit Jean-Pierre Gorin und danach mit Anne-Marie Miéville zentrale ideelle und konzeptionelle Grundlagen für das *Histoire(s) du cinéma*-Projekt. Hier zu nennen sind der unrealisierte Film *Moi Je* sowie *Ici et*

165 *Reportage amateur, maquette expo* (Jean-Luc Godard/ Anne-Marie Miéville, CH/FR 2005/06). In einem frühen Fax an Dominique Païni spielte Godard mit dem Collage-Begriff, um gleichzeitig Druck auf die Realisierung des ihm wichtigen Projekts auszuüben: »[B]ien cher Dominique, je serai à Paris toute la semaine du 21 ou du 28 juillet [2003]. J'espère que l'on pourra enfin »faire chauffer la colle«... de France. Voilà déjà plus de six mois de perdus, un an et ce ne sera plus possible! [...]« Fax von Jean-Luc Godard an Dominique Païni vom 09. 07. 2003 (ACP, 2008 011/123).

166 *Jean-Luc Godard ou le cinéma au défi*, Hubert Knapp (Cinéastes de notre temps), ORTF, 15. 07. 1965. Siehe auch: Louis Aragon, »Qu'est-ce que l'art, Jean-Luc Godard?«, in: *Les Lettres françaises*, 15. 09. 1965, wiederabgedruckt in: Godard/Picasso 2018, s. 11. Siehe dazu Dominique Païni, »Lointains et proches«, in: Ebd., S. 6–20.

167 Jean-Luc Godard, »Histoire(s) du Cinéma et de la Télévision«, abgedruckt in: Documents 2006, S. 281–285. Vgl. dazu Witt 2006c.

168 Dies äußerte Godard in einem Fernsehgespräch: »Le moment où [David Wark] Griffith inventait le langage cinématographique, un peu près à la même année [Bertrand] Russell publiait ces principes de logique mathématiques [...]. C'est les choses que j'aime bien: relier les unes avec les autres. [...] Le cinéma [...] s'en est assez peu occupé. Il s'est replié trop [...] sur lui-même.« *L'Homme et les images* [Gespräche mit René Clair, Jean-Luc Godard und Jean Rouch], Georges Gaudu (Civilisation), ORTF 1967. Siehe Bertrand Russell u. Alfred North Whitehead, *Principia Mathematica*, 1910–1913.

ailleurs (FR 1974) von ihm und Miéville und seine »histoire audiovisuelle du cinéma« für Kino und VHS, die mit dem Gründer der Cinémathèque française und deren Filmmuseum im Pariser Palais Chaillot hätte umgesetzt werden sollen. Als Henri Langlois jedoch 1977 kurz nach der angekündigten Zusammenarbeit verstarb, übernahm Godard vorerst dessen Nachfolge am Conservatoire d'art cinématographique der Concordia University in Montréal. Godards dort gehaltene Vorlesung *Introduction à une véritable histoire du cinéma et de la télévision*¹⁶⁹ bildete einen weiteren zentralen Grundstein für sein Monumentalwerk der *Histoire(s) du cinéma*, das schließlich zwischen 1988 und 1998 erscheinen sollte.¹⁷⁰ Prägend für Godard war Langlois' Montage-Prinzip, das er in seinem Filmprogramm und später installierten Filmmuseum¹⁷¹ in der Pariser Cinémathèque française vermittelt hatte. Diese Form der Montage hallte in den *Histoire(s) du cinéma* und ebenso im später installierten bizarren »désordre«¹⁷² von *Voyage(s) en utopie* nach. Godards würdigender Kommentar im Zusammenhang der ersten Kapitel der *Histoire(s) du cinéma* über Langlois' Kinogeschichtsvermittlung bekam neuerdings eine Aktualität durch Godards eigene, daran anschließende Arbeit im Museum. So ließe sich Langlois' Name durch seinen eigenen ersetzen, wenn Godard ihn lobt: »Langlois savait très bien ce qu'il faisait dans ses projections »en désordre« et avec son musée bizarre. C'était plein de nuances, de sous-entendus. De comparaisons inattendues qui déclenchaient une véritable réflexion.«¹⁷³

Anne Marquez, die Dominique Païni assistiert und die Vorgeschichte von *Voyage(s) en utopie* aufgearbeitet hat, bemerkt die Schwierigkeit der Benennung, was *Voyage(s) en utopie* überhaupt war:

»Ses premiers *Collages* s'apparentent plutôt à un décor alors que *Voyage(s) en utopie* entretient des correspondances vraisemblablement involontaires avec des installations contemporaines. Mais le vocabulaire de l'art contemporain est mal adapté au cinéaste, étranger à ces pratiques. La définition de son travail à Beaubourg reste malaisée: ni tout à fait installation, ni vraiment environnement ou décor ... Godard avait raison de nommer sa proposition »la chose«, car il semble qu'aujourd'hui encore elle demeure sans nom.«¹⁷⁴

169 Jean-Luc Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Paris, Albatros, 1980; *A True History of Cinema and Television*, übers. u. hg. v. Timothy Barnard, Montréal, caboose, 2014.

170 Zur Entstehung der *Histoire(s) du cinéma* siehe Witt 2006c; Witt 2013; Witt 2014, S. xv–lxix.

171 Siehe dazu bspw. Antoine de Baecque, »Un Musée du cinéma à Paris«, in: *Les Cahiers de médiologie*, 1, 11 (2001), S. 168–175.

172 Vgl. den gewählten Titel des Dokumentarfilms zu *Voyage(s) en utopie* von Céline Gailleurd und Olivier Bohler: *Jean-Luc Godard. Le désordre exposé* (FR/CH 2012).

173 Godard, in: *Entretien entre Serge Daney et Jean-Luc Godard* (CH/FR 1988).

174 Marquez 2014, S. 337. Die Publikation zur Geschichte der Ausstellung in Beaubourg, wie das Centre Pompidou in Paris gemäß dem Quartiernamen meist genannt wird,

Marquez' Hinweis auf Godards Unkenntnis der Gegenwartskunst und der Unentschiedenheit hinsichtlich der Gestalt und Benennung seiner finalen Ausstellung soll hier kein Ausschlusskriterium bilden für die Lektüre einer ortsspezifischen Installation, wie sie Juliane Rebentisch definiert:

»Unter dem Titel ›Ortsspezifik‹ spitzt installative Kunst die Reflexion auf den doppelten Ort der Kunst dadurch zu, daß sie seine beiden Seiten ausdrücklich miteinander vermittelt: Ortsspezifische Installationskunst zielt auf die thematische Verschränkung des buchstäblichen und des gesellschaftlichen Ortes. Sie reflektiert ihre institutionellen, sozialen, wirtschaftlichen, politischen und/oder historischen Rahmenbedingungen, *indem* sie formal in architektonische und landschaftliche Gegebenheiten interveniert.«¹⁷⁵

Auch lässt sich Godards Projekt durchaus als (s)ein weiterer institutionskritischer Beitrag verstehen – neu im Feld der Kunst.¹⁷⁶ Denn Bedingungen, Strukturen und Funktionen (von Auftragsarbeiten) in Film- und Werbeproduktionen längst auslotend und so thematisierend, trat Godard erstmals in eines der »symboles de l'autorité culturelle«¹⁷⁷ ein; dies, nachdem er innerhalb seines Felds das Kino als »musée du réel«, wie es in den *Histoire(s) du cinéma* bezeichnet wird, etabliert hatte. Nach Jahren des Kinoschaffens beschloss Godard, seine Kunst in einem anderen Umfeld neu zu erfinden, darin sein Regelwerk einzuschreiben und sein Spiel zu eröffnen.¹⁷⁸ Da Godard innerhalb des Produktionsprozesses und der Korrespondenz dennoch mehrheitlich mit den Bezeichnungen *Expo 1 (Collage(s) de France)* und *Expo 2 (Voyage(s) en utopie)* operierte, verwende ich hier den Begriff ›Ausstellung‹. Die dazu erhaltene, umfangreiche Dokumentensammlung, die im Centre Pompidou-Archiv aufbewahrt wird, zeugt von einem aufreibenden, durch Godards Texte, Zeichnungen und Collagen formulierten und visualisierten und letztlich massiv in die Länge gezogenen Konzeptionsprozess, den der Filmemacher durch seine handgeschriebenen Faxnachrichten anführte und abermals umlenkte. Godard, der in erster Linie von seinem Schweizer Wohnort Rolle aus agierte beziehungsweise als Leiter und Mitarbeiter seiner dort ansässigen Produktionsfirma, bemerkte wiederholt seine Mühe, von der ent-

geht auf die von Marquez 2006 abgeschlossene Dissertation zurück, die sich auf Páinis persönliche Dokumentensammlung stützt und die Archivalien im Centre Pompidou nicht berücksichtigt.

175 Rebentisch, »Ortsspezifik«, in: Rebentisch 2003, S. 232–289, hier S. 233.

176 Siehe Franziska Brüggmann, *Institutionskritik im Feld der Kunst, Entwicklung – Wirkung – Veränderung*, Bielefeld, transcript, 2020. Siehe dazu auch die Beiträge in Beatrice von Bismarck, Heike Munder u. Peter J. Schneemann (Hg.), *Now – Tomorrow – Flux. An Anthology on the Museum of Contemporary Art*, Zürich, JRP|Ringier, 2017.

177 Marquez 2014, S. 6.

178 Vgl. ebd.

fernten Peripherie aus eine Ausstellung für das »centre« zu gestalten. Was er gleichzeitig zu zelebrieren und auszunutzen wusste, gilt auch für seine eigene Abgrenzung als »fabricant de films« im Gegensatz zu den »fabricants d'expositions«. ¹⁷⁹ So äußerte er museumsbetrieblich und konservatorisch gesehen kaum bis gar nicht umsetzbare Wünsche, wie die Leihgaben von Eugène Delacroix' *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1834) und Hyacinthe Rigauds *Portrait de Louis XIV* (1701) – zwei Hauptwerke, die der Louvre in der Regel nie ausleiht. ¹⁸⁰

Die erwähnte Korrespondenz via Fax und Mail zwischen Jean-Luc Godard, Kurator Dominique Païni, dem Direktor Bruno Maquart, dem Präsidenten Bruno Racine sowie weiteren Mitarbeitenden des Centre Pompidou lässt neben der Entstehungsgeschichte ebenso die Rhetorik im Verlauf der Entwicklung des Ausstellungsprojekts nachzeichnen. So sprach Godard die Mitarbeitenden gerne mit »Chère amie« oder »Cher ami« an, um danach seine Forderungen klarzustellen. Auf die finanziell begründete briefliche Absage des ursprünglichen Projekts *Collage(s) de France* nur drei Monate vor der für Ende April 2006 geplanten und dann nochmals um zwei Wochen auf den 11. Mai verschobenen Eröffnung, ¹⁸¹ vermeldete Godard nicht ohne Sarkasmus sein Zögern zwischen neuen Ausstellungstiteln: »never Godard«, »Never cinéma Godard« oder »c'était Jean-Luc Godard«. ¹⁸² Anfang Februar 2006 verkündete er den definitiven neuen Titel. ¹⁸³ Jean-Louis Douin interpretierte die Titelgebung auf überzeugende Weise:

»La seconde appellation, »Voyage(s) en utopie«, renvoie autant à la perspective (dans le fil de la pensée du philosophe allemand Walter Benjamin) de trouver une morale de la représentation, sauver de l'oubli les victimes de l'Histoire, que de mener à bien cette réflexion dont Godard crut que le Centre Pompidou pouvait être le cadre et dont il ne reste que des stigmates.« ¹⁸⁴

Auf den neuen Titel folgte Godards 31-seitige Chronologie der Ereignisse im Rahmen der Zusammenarbeit mit dem Centre Pompidou. Die

179 Fax von Godard/Peripheria an den Centre Pompidou-Präsidenten Bruno Racine vom 16. 07. 2005 (ACP, 2008 011/123).

180 Vgl. Dominique Païnis Anfrage vom 28. 11. 2005 und die briefliche Absage von Henri Loyrette, Direktor des Louvre, vom 13. 12. 2005 (ACP, 2010 W017 art. 002).

181 Brief vom Generaldirektor Bruno Maquart an Godard/Peripheria vom 25. 01. 2006 (ACP, 2008 011/123).

182 Mail von Catherine Sentis-Maillac an Bruno Maquart vom 01. 02. 2006 (ACP, 2008 011/123).

183 Vgl. Fax von Godard/Peripheria an Bruno Racine und Catherine Sentis vom 07. 02. 2006 (ACP, 2008 011/123). Vorerst enthielt der neue Titel noch nicht das später angefügte, an die *Histoire(s) du cinéma* anlehrende berühmte »(s)« in Klammern.

184 Jean-Luc Douin, »Exposition »Voyage(s) en utopie«, Godard par lui-même au Centre Pompidou«, in: *Le Monde*, 12. 05. 2006, S. 27.

Aufzählung gleicht einer Anklageschrift. Eine weitere Verschiebung des Eröffnungstermins wies er dennoch dezidiert zurück.¹⁸⁵ Den neuen Vertrag überarbeitete er mit Unterstreichungen und kommentierte ihn mit kritischen Bemerkungen, darunter die beendete Zusammenarbeit mit Païni. Dessen Rolle hätte Peripheria sowieso nie verstanden; Godard bezeichnete ihn neuerdings als »grand responsable à notre sens des ›faillies théoriques et pratiques‹ dans l'exécution de l'exposition«. ¹⁸⁶ Païni, der sich mit einem Godard »hors de sa raison« konfrontiert sah, weil dieser ihn plötzlich als »persona non grata« darstellte,¹⁸⁷ reichte seine Kündigung ein.

Godards Arbeit mit den Institutionen ist seine Arbeit an ihnen und über Arbeitsverhältnisse.¹⁸⁸ Er weist keine Aufträge zurück; sie spornen ihn an. Die Auftraggebenden aus Film, Fernsehen, Werbung, Kunst und Kultur mussten sich wiederholt damit befassen, dass sie vom Filmkünstler nicht das für das Format zu Erwartende bekamen.¹⁸⁹ Das eingeworbene Geld und oftmals das damit erarbeitete Material diente seinen nächsten Projekten.¹⁹⁰ Für die finale Pompidou-Ausstellung veranschlagte er in seinem abermals revidierten Budget schließlich genau 500 000 Euro.¹⁹¹ Auf seinen Vorschlag, die Ausstellungsmodelle von *Collage(s) de France* zu veräußern zugunsten der Finanzierung der großangelegten 1:1-Ausstellungsidee, konnte die staatliche Institution mit ihrem Leistungsauftrag des Sammelns, Konservierens und Ausstellens – und nicht dem Verkauf von Werken – nicht eingehen. Nach der Ausstellung der Modelle und gescheiterten Verhandlungen, um hohe Zollgebühren für den Transfer in

185 Fax von Godard/Peripheria an Catherine Sentis vom 13. 02. 2006 (ACP, 2008 011/123).

186 Von Godard bearbeiteter »Contrat de conception d'expédition«, Version vom 13. 02. 2006, im Fax von Godard/Peripheria an Catherine Sentis und Bruno Maquart vom 22. 02. 2006 (ACP, 2008 011/123).

187 Zitiert nach dem Fax von Catherine Quieriet an Bruno Racine, Bruno Maquart u. Catherine Sentis vom 15. 02. 2006 (ACP, 2008 011/123).

188 Vgl. Harun Farocki, »Notwendige Abwechslung und Vielfalt«, in: *Filmkritik*, 224 (Aug. 1975), S. 360–369.

189 So wies beispielsweise der Elektronikhändler Darty den Film *Le Rapport Darty* (Jean-Luc Godard, Anne-Marie Miéville FR 1989) zurück. Oder zu Beginn von *King Lear* (USA/Bahamas 1987) ist Godards Telefongespräch mit dem Produzenten mitzuhören, der nach dem Verbleib des Films fragt und den Vertrauensverlust bei der US-amerikanischen Produktionsfirma Cannon Films anspricht.

190 Vgl. Harun Farocki und dessen Arbeitsweise in der Art des energieeffizienten, industriellen Verbundsystems. Vgl. Farocki 1975, S. 369; Siehe dazu: Thomas Elsaesser, »Harun Farocki: Filmmaker, Artist, Media Theorist«, in: *Afterall, A Journal of Art Context and Enquiry* (April 2005), S. 11–40; Volker Pantenburg, *Wie Filme sehen – Harun Farocki als Lehrer an der dffb*, Deutsche Kinemathek, o. J., & <https://dffb-archiv.de/editorial/filme-sehen-harun-farocki-lehrer-dffb>.

191 Vgl. die am 30. 01. 2006 mündlich getroffene Offerte gem. dem Fax von Godards/Peripheria an Catherine Sentis vom 13. 06. 2006 (ACP, 2008 011/123). Offenbar veranschlagte die erste Offerte ein Budget von 1,3 Millionen Euro. Vgl. Brief, Vertrag und Anhänge von Martin Bonnichon, *Directeur der Direction juridique et financier des Centre Pompidou*, vom 02. 12. 2003 (ACP, 2008 011/123).

die Schweiz zu verhindern, wurden die Modelle beim Pariser Auktionshaus Drouot versteigert. Sie brachten mit insgesamt rund 11 000 Euro nur einen Bruchteil der von Godard angegebenen Summe ein.¹⁹²

Nicht unter diesen ausgestellten und später verkauften Modellen befand sich die sogenannte *maquette 1*, das Gesamtmodell, das den »plan d'ensemble« von Godards Ausstellungsprojekt *Collages de France* präsentierte. Dominique Païni erkannte darin Godards »environnement théorique«,¹⁹³ das buchstäblich modellhaft ausgelegt wurde. Wie in der Ausstellung zu *Le Livre d'image* in Nyon 2020 war eine der Intentionen von *Collage(s) de France*, die Besuchenden auf eine »voyage intime perméable aux séismes du monde«¹⁹⁴ einzuladen. Prominent zu sehen und studieren ist die *maquette 1*, deren Verbleib unbekannt ist, in *Reportage Amateur (maquette expo)* (CH/FR 2005) [ABB. 65], ein rund 45 Minuten dauerndes Video, das Miéville und Godard produziert und im Herbst 2005 an die Museumsverantwortlichen gesendet haben.¹⁹⁵ Es war also das Medium Film, das Godard dazu dienen sollte, sein Ausstellungskonzept mit größerer Klarheit und Überzeugungskraft zu vermitteln. Das Video beeindruckt durch seine Einfachheit und die Möglichkeit, Godard beim Denken zuzuschauen, angeregt durch Anne-Marie Miéville. Er und sie, die den Vorgang filmte, sind lediglich aus dem *off* zu hören.

Miéville lädt ihren Partner ein, den »parcours un peu dans son ensemble« zu beschreiben. Dabei ist Godards Hand zu sehen, die mit einem Lineal auf die Raumabfolgen, Säle und Details deutet, während er aus dem *off* seine Erklärungen abgibt. Miéville folgt mit der Kamera, fragt nach, weist Godard zurecht, wenn er das Modell unter ihrer Kamera zu hastig dreht oder an einer Stelle die Museumsverantwortlichen durch eine Bemerkung in ein schlechtes Licht rückt, oder sie gibt ihre kritischen Kommentare zur weiteren Ausarbeitung des Projekts ab. An manchen Stellen zögert Godard innerhalb seiner Modellführung, da er Dinge noch überdenken müsse oder noch Abklärungen mit dem Muse-

192 Vgl. Baecque 2010, S. 809. Die Gruppe an Modellen, die ein Privatsammler aus Barcelona angekauft hat, enthält die neun Räume in je zwei Maßstäben. Erstmals wieder öffentlich zu sehen waren sie im Winter 2018 in der New Yorker Miguel Abreu Gallery. Unter dem Titel *Memories of Utopia: Jean-Luc Godard's »Collages de France« Models* wurden von Februar bis März 2018 parallel zu den Objekten eine Auswahl von Filmessays und Arbeitsdokumenten aus der Konzeptionsphase ausgestellt. (↗ <http://miguelabreugallery.com/exhibitions/memories-of-utopia>). Im Gegensatz zu den Modellen gingen die wiederverwendbaren Ausstellungsobjekte auf Wunsch Godards an die Hilfsorganisation Emmäus, die 1949 zur Unterstützung von Obdachlosen gegründet wurde.

193 Païni 2006, S. 423.

194 Ebd., S. 425.

195 Vgl. ein Zitat aus der Korrespondenz mit Dominique Païni vom 24. 10. 2005, das Godard/Peripheria in seinem Fax an Catherine Sentis vom 13. 06. 2006 wiedergab (ACP, 2008 011/123).



[ABB. 65] Jean-Luc Godard und Anne-Marie Miéville: *Reportage amateur (maquette expo)* (2005/06).

um hinsichtlich möglicher Umsetzungen zu treffen habe. Wiederholt diskutieren die beiden den verwendeten Maßstab von Gemälde-Reproduktionen im Modell, ob dieser korrekt sei oder nicht. Ebenso wird den aufmerksamen Zuhörenden klar, dass Godard bereits zu diesem Zeitpunkt daran zweifelte, dass es zur 1:1-Umsetzung des Modells kommen sollte: »[...] ou si l'exposition ne se fait pas, comme, peut-être, je pense, il y aura neuf films, voilà.«¹⁹⁶

Das Ausstellungskonzept mit seiner Ansammlung an Objekten und Assoziationen blieb ein *work in progress*, das mit den Einzelmodellen noch weiterentwickelt, verändert und vor allem markant mit Bildmaterial und Objekten erweitert wurde. Es sah gemäß *Reportage amateur (maquette*

196 Innerhalb des Ausstellungsprojekts wurden eine Vielzahl von filmischen Programmformaten angedacht und konkret geplant, wie die zusammen mit Le Fresnoy – Studio national des arts contemporains zu produzierenden neun Godard-Filme, die durch eine DVD-Edition hätten »commercialisés« werden sollen. Godard produzierte schließlich nur einen komplett neuen Film: *Faux vrai passport* (CH/FR 2006) und Anne-Marie Miéville drei: *Dans le temps* (FR 2006), *Ce que je n'ai pas su dire* (FR 2006), und *Souvenir d'utopie* (FR 2006). Letztgenannter lädt mit einer Endoskopkamera zum Besuch in die Modelle ein.

expo) neun Haupträume sowie Korridore mit einem vorgegebenen Ausstellungsrundgang vor, bei dem Ein- und Ausgang an derselben Stelle positioniert waren. Die Räume versah Godard jeweils mit einem Titel und Untertitel. In ihnen befand sich zumeist ein Buch, das mit dem Raumthema in einem übergeordneten Kontext stand.¹⁹⁷ Hier und im Weiteren lassen sich enge konzeptionelle Bezüge zu *Le Livre d'image* (2018–) sehen und dessen auf Buchtiteln basierenden Kapiteln, die wiederum 2020 in Nyon in das bestehende *décor* der Schlossräume verteilt wurden und mit diesem eine Symbiose eingingen. *Collage(s) de France* hingegen schlug vor, die Räume des *white cube* komplett einzunehmen: durch Filme als Projektion oder auf Bildschirm, Originalgemälde bekannter Künstler – an der Wand hängend oder nur an diese gelehnt –, Reproduktionen von Gemälden,¹⁹⁸ Wand- und Bodenbilder, Fotografien, Zeichnungen, Skulpturen, gedruckte oder gemalte Wandtexte, Mobiliar und Teppiche, zu bauende Architekturen und Apparaturen, diverses Mobiliar wie das für das Schulzimmer des Collège de France, verschiedene Bodenbeläge und Wand-

197 Raum 1: *Le Mythe – Allégorie* (Frédéric Prokosch, *Hasards de l'Arabie heureuse*, 1955); Raum 2: *L'Humanité – Image*; Raum 3: *La Caméra – Métaphore* (Georges Bataille, *La Part maudite*, 1949); Raum 4: *Le(s) Film(s) – Devoir(s)* (Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1819); Raum 5: *L'Inconscient – Axiom*; Raum 6: *Les Salauds – Parabole* (Karl Kraus, *The Last Days of Mankind*, 1918); Raum 7: *Le Réel – Rébus* (im Einzelmodell: Raymond Chandler, *The Long Goodbye*, 1953); Raum 8: *Le Meurtre* (Emmanuel Levinas, *Le Temps et l'autre*, 1979); Raum 9: *Le Tombeau – Fable* (Henri Bergson, *Matière et mémoire*, 1896).

198 Das Thema der Reproduktion ist insbesondere für Godards *Histoire(s) du cinéma* zentral und in diesem Zusammenhang, mit dem erwähnten *Musée imaginaire* Malraux', das auf Reproduktionen basiert, verknüpft. (Siehe André Malraux, *Le Musée imaginaire*, Paris, Gallimard, 2010 [1947/1965]). Fotografische und filmische Reproduktionen machen in beiden Werken die Sicht- und Vergleichbarkeit der künstlerischen Artefakte erst möglich. (Vgl. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2010 [1936]). Dominique Païni wies in der Präsentation von *Collage(s) de France* auf das Paradox hin, im Feld des Kunstmuseums keine Originale zu zeigen. (Dominique Païni, *Pour présenter Collage(s) de France, archéologie du cinéma...*, undatiertes Dokument, 8 Seiten, S. 7 (ACP 2010 W017 art. 002).) 1980 äußerte sich Godard zu seinem Projekt der *Histoire(s) du cinéma*, das aufgrund der dem Kino immanenten Methode der Re-Projektion und somit Reproduktion von Filmen eigentlich einfach herzustellen wäre – was retrospektiv erst für die Arbeit mit digitalen Datenträgern und Tools hinsichtlich technischer Umsetzung ansatzweise zutrifft: »Il semblerait que l'histoire du cinéma soit facile à faire, puisque, après tout, elle est faite avec des images. Il pouvait sembler que c'était le seul endroit où il n'y a qu'à projeter ces images pour qu'on puisse vraiment voir ce qui s'est passé. Dans l'histoire »normales, on ne peut pas projeter, puisque ce n'est pas projetable : il faut coder sous une certaine forme, écrire, faire des manuscrits. Tandis que là, il semblerait qu'il n'y a qu'à reproduire.« Jean-Luc Godard, »Les Cinémathèques et l'histoire du cinéma«, in: *Travelling* (1980), S. 56–57, wiederabgedruckt in: *Documents* 2006, S. 286–291, hier S. 267. Siehe dazu bspw. auch Witt 2013; Marquez 2014, S. 39–41; siehe dazu allgemeiner Peter J. Schneemann, »Emanzipierte Rezeption. Kopie und Reproduktion als produktive Kulturtechnik der Mittelbarkeit«, in: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift*, 4, 3 (Juni 2020), S. 77–89.

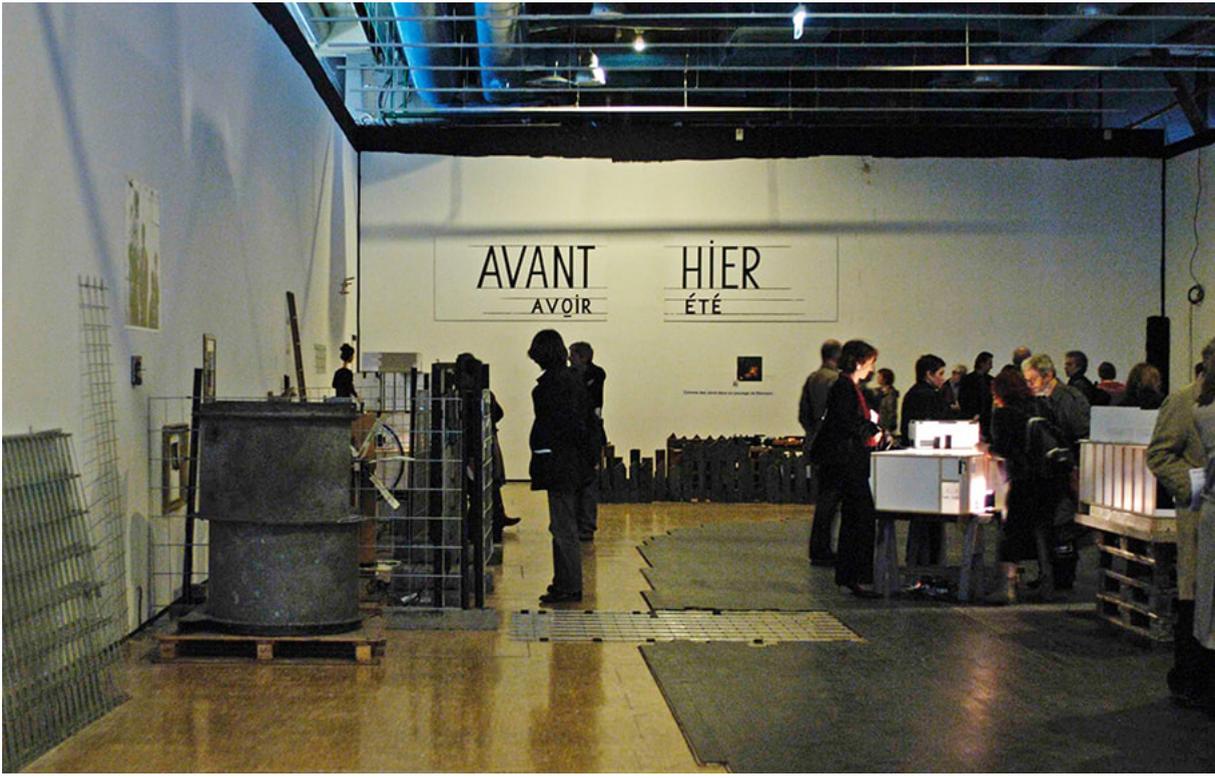
farben, Spiegel und Lichtreflexe. In Saal 7 *Le Réel – Rébus* schlug Godard unter anderem vor, eine Großaufnahme von Jean Cocteau's *Biest* aus *La Belle et la bête* (FR 1946) vor einen Spiegel zu hängen, wodurch Betrachter:in und Biest in ein visuelles Dialogverhältnis getreten wären. Godard bemerkte im Video *Reportage amateur (maquette expo)*, dass die Leute, die nicht verstehen würden, was diese Ausstellung überhaupt soll, sich wohl etwas »bête«, etwas dumm fühlen würden. Darauf erwidert Miéville, dass sie sich wohl sehr oft so fühlen würden. Hier spielte Godard offenbar mit dem Wunsch der Museumsverantwortlichen und mancher Besucher:innen, Godards Universum vermittelt zu bekommen, um es zu »verstehen«. Dieses sollte ihnen aber weiterhin ein Rätsel (»rébus«) bleiben, liegt es doch an ihnen, selbst aus dem Gebotenen zu schöpfen. Denn: Warum sollte Godard den Betrachtenden in einer Ausstellung weniger abverlangen, als beim Erleben seiner Filme?

Innerhalb des Vorbereitungsprozesses entstanden Godards Modelle unter Mithilfe der Szenografin und Architektin Nathalie Crinière und des Szenografen Jacques Gabel. Aus Godards Handskizzen erarbeitete Crinière digitale Pläne. Dies galt auch für das finale Ausstellungskonzept, das Godard offenbar in den zwei Wochen, um welche die Eröffnung nochmals verschoben wurde, und noch bis am Vorabend der Vernissage vor Ort umsetzte.

Die für die finale Schau eingezogenen weißen Ausstellungswände in der Galerie Sud bildeten drei aneinandergereihte Räume, die sich drei verschiedenen Zeiten widmeten: AVANT-HIER, HIER und AUJOURD'HUI. Obschon diese Anreihung eine Chronologie versprach, gab es keinen strikt zu befolgenden Besichtigungsrundgang, wie längst in den vielbesuchten Ausstellungen des Centre Pompidou üblich. Vielmehr mussten sich die Besucher:innen aufgrund zweier Eingänge entscheiden, ob sie im vorderen oder mittleren Raum starten wollten. Zur durchaus herausfordernden bis irritierenden Unbestimmtheit trugen ebenso die Saalnummern »-2«, »3« und »1« bei, die nicht den chronologisch angeordneten Zeitangaben und einem vorgeschriebenen Pfad entsprachen. Meine Kurzbeschreibung soll lediglich einen Eindruck der Ausstellung vermitteln,¹⁹⁹ insbesondere hinsichtlich der Vielheit an ausgelegten, aufgestellten und aufgehängten Objekten.²⁰⁰

199 Vgl. Michael Witts mehrstündige filmische Videoaufnahmen in der Ausstellung (AMW), gesichtet an der University of Roehampton im März 2019.

200 Für eine ausführlichere Beschreibung siehe bspw. Habib 2014. Einen fotografischen Überblick der Ausstellung bietet Michael Witt, »Documentation: Voyage(s) en utopie«, in: Rouge, 2006, <http://www.rouge.com.au/9/godard.html>. Einen hervorragenden filmischen Eindruck mit Reflexionen von Godards langjährigem Weggefährten André S. Labarthe (1931–2018) bietet der bereits genannte Dokumentarfilm *Jean-Luc Godard. Le désordre exposé* (Gailleurd/Bohler 2012).



Das Zentrum des abgedunkelten Raums AVANT-HIER (AVOIR ÉTÉ) [ABB. 66] präsentierte, zum einen aufgetürmt und zum andern auf Malerböcke gestellt, eine Gruppe an Modellen von Godards ursprünglich geplanter Ausstellung *Collage(s) de France. Archéologie du cinéma d'après JLG*. Neben den Bildern und Miniaturobjekten wurden die Modelle durch die Bildschirme der eingebauten iPods und durch andere kleine technische Erfindungen bespielt. Ein sich drehendes Mini-Mühlrad mit blinkenden Spiegeln an den Schaufeln machte sich durch Surren und Flattern bemerkbar. Die Spots, die diese kreierte kleinen Welten in weißen Boxen sichtbar machten, bildeten die Hauptbeleuchtungsquellen des 1:1-Ausstellungsraums. Er wurde so in feierliche Stimmung versetzt. Hingegen wurde den drei hier ebenfalls präsentierten Originalgemälden von Henri Matisse, Nicolas de Staël und Hans Hartung durch ihr ›Schattendasein‹ der Status als Protagonisten klar entzogen.²⁰¹ Als Originale wurden sie aus klassischer kuratorischer Perspektive nicht nur schlecht ausgeleuchtet;

[ABB. 66] Saal AVANT-HIER in der Ausstellung *Voyage(s) en utopie, Jean-Luc Godard (1946–2006), À la recherche d'un théorème perdu*. Centre Pompidou, Paris, 2006.

201 Die Werke stammen alle aus dem Musée national d'art moderne im Centre Pompidou: Henri Matisse, *La Blouse roumaine*, April 1940, Öl auf Leinwand, 92 × 73 × 2,5 cm; Nicolas de Staël, *Les Musiciens, Souvenir de Sidney Bechet*, 1952–1953, Öl auf Leinwand, 161,9 × 114,2 cm; Hans Hartung, *P 1960-112*, 1960, Pastell auf Papier, 48,5 × 72 cm. Godard huldigte bereits Matisses Werk, als er im Rahmen einer Fernsehshow im Jahr 1965 das Gemälde im Palais de Tokyo aufsuchte. Siehe *Jean-Luc Godard ou le cinéma au défi*, Hubert Knapp (*Cinéastes de notre temps*), ORTF, 15. 07. 1965.

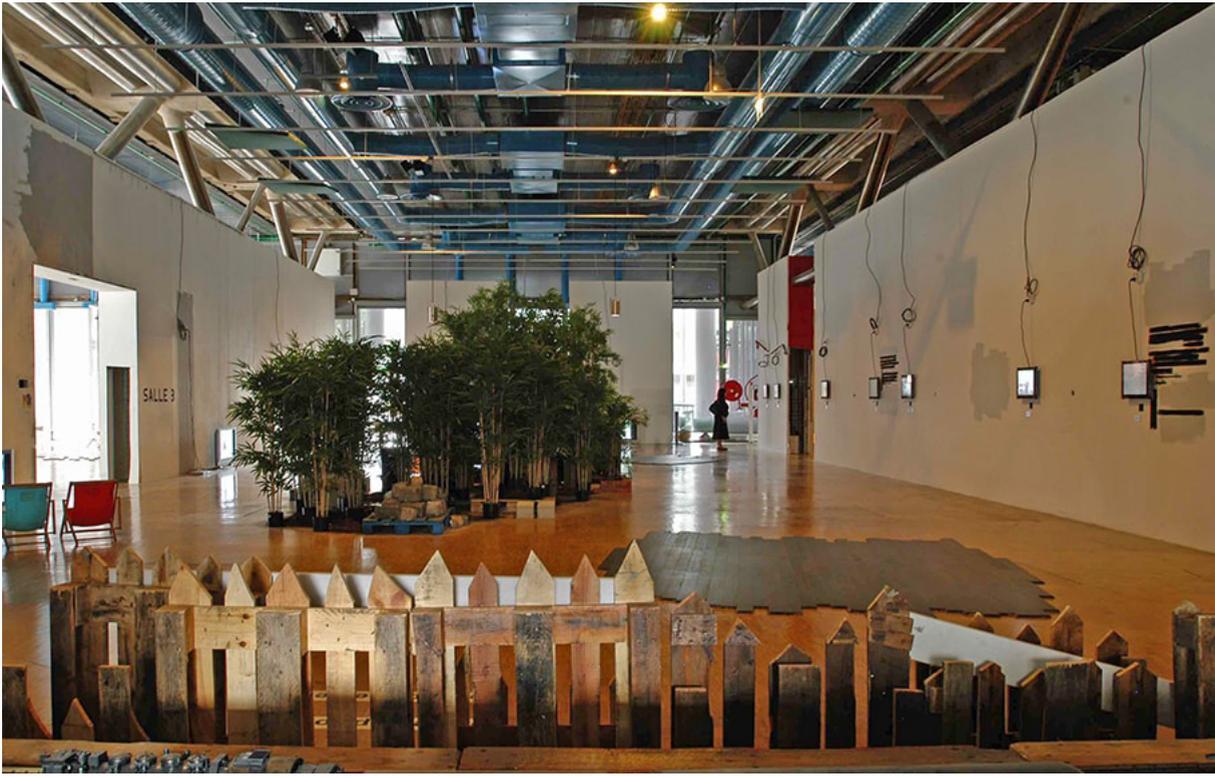
sie hingen ungünstig, da an der eingezogenen Rückwand des Eingangs, die überdies nicht weiß bemalt war, sondern ihre einfache Konstruktionsweise sichtbar machte. Diese Präsentationsweise – ursprünglich wünschte Godard, Gemälde auf den Boden zu stellen und an die Wand zu lehnen – sollte keineswegs als Godards mangelnde Wertschätzung der Werke gedeutet werden. Vielmehr suchte er nach einer unmittelbaren Betrachtung der Malerei. Zu Matisse besteht dahingehend eine Verbindung, weil er mit *L'Atelier Rouge* (1911)²⁰² als einer der ersten die Objekte und Gemälde – im Atelier hängend oder an die Wand gelehnt – zum eigenen Bildthema gemacht hat, das heißt in Abwesenheit des Malers und von dessen Modell.²⁰³ In Godards AVANT-HIER drang natürliches Licht durch die Öffnungen zu den angrenzenden Räumen, künstliches ging von den unterschiedlich großen Bildschirmen aus sowie von einer auf Bodenebene platzierten Lampe in einer Ecke neben einem ungemachten Bett, unter das Schutt gekehrt war. Die Modelle erinnerten an die geplante Ausstellung über Godards Kino und waren klar Hauptattraktion und -thema in AVANT-HIER. Sie waren die faszinierenden dokumentarischen Spuren und damit das materialisierte Gedächtnis von Godards ersehnter Ausstellung, die seine Kinogeschichte verräumlichen sollte. Dabei konnte eine doppelte *mise en abyme* entdeckt werden: Wenn die Besuchenden von ihrer Beobachtungstour in den sorgfältig arrangierten Modellen aufschauten – eine *mise en abyme* der unrealisierten in der unfertig erscheinenden Ausstellung²⁰⁴ –, um ihren Blick wieder auf die sie umgebende 1:1-Ausstellungsobjekte zu richten, konnten sie sich plötzlich in einem 1:1-Modell wähen und damit in einer umgekehrten *mise en abyme*. Dazu trug nicht nur der vergleichende Blick zwischen den weißen, durch Godard zwar unterschiedlich bespielten Raumboxen bei, sondern auch die am oberen Rand schwarz bemalten Wandabschlüsse in dem realen Ausstellungsaufbau.

Zwei zirkulierende Modelleisenbahnen auf einer mit Euro-Paletten montierten Holzkonstruktion verbanden AVANT-HIER mit dem mittleren Raum HIER (AVOIR) [ABB. 67]. Zwei Löcher in den Ausstellungswänden bildeten zwei Tunnels. Die *Histoire(s) de cinéma* (CH/FR 1988–1998) – und erneut *Le Livre d'image* (CH/FR 2018) – erheben die Eisenbahn zu einem zentralen Motiv der Kino-/Geschichte. So pendelte das Bedeutungsspek-

202 Henri Matisse, *L'Atelier Rouge* [Issy-les-Moulineaux], 1911, Öl auf Leinwand, 181 × 219,1 cm, Museum of Modern Art, New York.

203 Wie Nicholas Serota beobachtet, bietet Matisses gemalte Eckansicht des Raums keine Sicht nach Außen, sondern verschließt den Raum, in dem der Künstler selbstbewusst die Beziehung zwischen seinem eigenen Schaffen und dessen Umgebung erkundet. Vgl. Ders., *Experience or Interpretation. The Dilemma of Museums of Modern Art*, London, Thames and Hudson, 1996, S. 20–24.

204 Vgl. Baecque 2010, S. 806.



trum auch im Centre Pompidou zwischen der legendären Entstehung des Kinos mit *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* der Gebrüder Lumière (FR 1896) und den Deportationen von Jüd:innen als Symbol des Holocaust. Motiviert und bestärkt wurde diese Lesart durch das Hin- und Herfahren der Modelleisenbahn zwischen »vorgestern« (»avant-hier«), der Entstehung des Kinos, und »gestern« (»hier«), dem klassischen Kino Mitte des 20. Jahrhunderts. Mittig im mittleren Raum von HIER konnten durch das Blattwerk von Zimmerpflanzen denn auch auf Monitoren Filmfragmente von Godards Idolen wie Nicolas Ray und Orson Welles gesichtet werden. Der Filmwald bestand aus einem Ensemble von eng aneinander gedrängten Zimmerpflanzen in oder außerhalb ihrer unterschiedlichen Töpfe oder dann eingefasst durch Ziegelsteinmüerchen. Weiter waren da Euro-Paletten, Holzkisten, ein Sack Pflanzenerde und gestapelte Ziegel- und Pflastersteine, worauf ein weiteres Modell von *Collage(s) de France* platziert war. Flachbildschirme säumten die Wände auf Kopfhöhe mit einer Reihe von Filmen Godards und Miévilles oder auf Bodenebene mit weiteren Referenzwerken Godards. Der durch die Architekten-Designer bereits exponierte Behälter für den Feuerwehrschauch wurde von Godard kurzerhand Teil der Installation, indem der Schlauch herausgezogen und wie eine Girlande an der Wand befestigt worden war. Wie schon im ersten Raum war der vorhandene Parkettboden mit Inseln von in dunklem

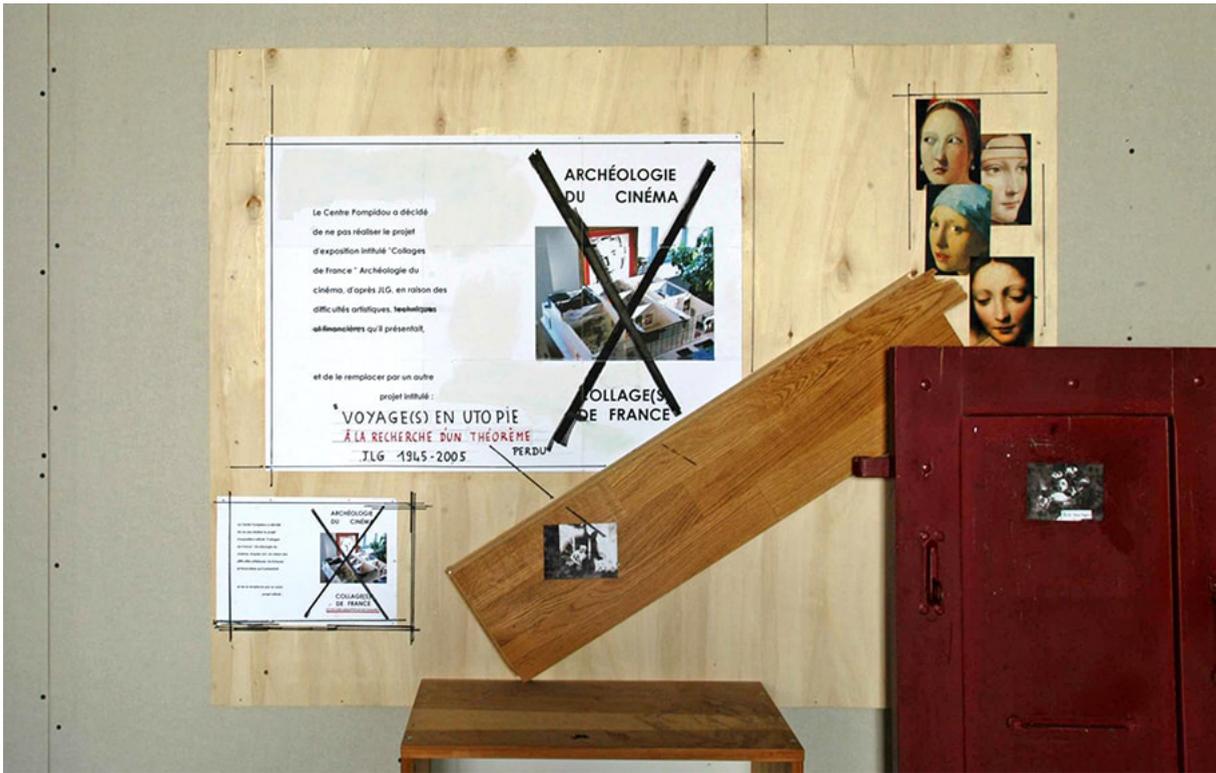
[ABB. 67] Saal HIER in der Ausstellung *Voyage(s) en utopie*. Centre Pompidou, Paris, 2006.



[ABB. 68] Saal AUJOUR-D'HUI in der Ausstellung *Voyage(s) en utopie*. Centre Pompidou, Paris, 2006.

Farbton gehaltenen Bodenbelägen bedeckt, wodurch auch der Boden und dessen Materialitäten Teil dieses Godardschen »environnement« wurde.

Nachdem die Besuchenden bereits in den vorherigen Räumen auf bekanntes Ikea-Wohnmobiliar gestoßen waren, thematisierte der letzte Raum AUJOURD'HUI (ÊTRE) [ABB. 68] explizit den Filmkonsum im Heimkino. Hier wurden die im ganzen Ausstellungssaal verteilte Sammlung an Ikea-Produkten mit Zimmerpflanzen, Bett und Bettzeug, Teppich, Regalen und Kommoden, Sofa, Tischen unterschiedlicher Stile und einer neuwertigen, zur Montage bereiten Küchenkombination komplettiert. In dem öffentlichen Ausstellungsort breitete sich unheimliche Un-Wohnlichkeit aus, die zusammenging mit einem von Godard längst beobachteten und teils durchaus selbst gelebten vermehrten Privatkonsum von Hollywoodfilmen, belanglosen Fernsehsendungen und Pornofilmen – so der vordergründig pessimistische Aus- und Eindruck im finalen Raum AUJOURD'HUI. Exemplarisch verweist André Habib auf die Sammlung von ausgedruckten Kreuzsymbolen an einer Stellwand. Eine Mehrzahl der Kritiker:innen hat sich über das Nebeneinander von Davidstern und Hakenkreuz erregt. Habib kehrt indes überzeugend Subtileres hervor, weil das Malteserkreuz nicht nur ein Symbol für Kreuzfahrten und den Nationalsozialismus ist, sondern als technisches Element in Filmprojektoren für den Bewegungseffekt sorgte. Zudem hatte Godard aus Holz



und Draht ein Lorraine-Kreuz gebildet, das wiederum für die französische Resistance steht.²⁰⁵ Dies sind nur ausgewählte Beispiele für die unzähligen potenziellen Bedeutungsherstellungen und -verschiebungen, wie sie in *Voyage(s) en utopie* in den und über die Räume hinweg aufgedeckt werden konnten.

Verließen die Besuchenden die Ausstellung, begegneten sie im Bereich, der Eingang und Ausgang zugleich war, nochmals einer Collage von Godard, die das spannungsreiche Verhältnis zwischen ihm und der Institution deutlich machte [ABB. 69]. Die Collage, die wie die Modelle in zwei Maßstäben präsentiert wurde, informierte anhand Durchstreichung und Ergänzungen von Godards Hand, dass das Centre Pompidou *Collage(s) de France* nicht aus finanziellen und technischen Gründen als unrealisierbar bewertet hätte, sondern rein aus ästhetischen:

»Le Centre Pompidou a décidé de ne pas réaliser le projet d'exposition intitulé <Collages de France> Archéologie du cinéma, d'après JLG, en raison des difficultés artistiques, techniques et financières [sic] qu'il présentait, et

205 Vgl. André Habib, »Un beau souci. Réflexions sur le montage de / dans *Voyages en utopie* de Jean-Luc Godard«, in: *Cinéma&Cie, International Film Studies*, 9, 12 (Frühling 2009), S. 17–25, hier S. 19f. Wie schon die Zimmerpflanzen lässt die Kreuz-Sammlung an Ausstellungen von Marcel Broodthaers denken, die das Museum als Klassifikationssystem thematisieren. Vgl. Marquez 2014, S. 339–341.

[ABB. 69] Eingangszone der Ausstellung *Voyage(s) en utopie*. Centre Pompidou, Paris 2006.

de le remplacer par un autre projet intitulé : >VOYAGE(S) EN UTOPIE: À LA RECHERCHE D'UN THÉORÈME PERDU JLG 1945-2005<«

Zwischen den Collagen kam das Spannungs- und Spielfeld zum Ausdruck, das der Filmemacher abgesteckt hatte. Er zeigte in diesem Übergangsbereich zwischen Centre Pompidou-Eingangszone und Ausstellung auch eine Kopie seines an den Centre Pompidou-Direktor Bruno Maquart geschickten, collagierten Briefs, nachdem *Collage(s) de France* verworfen worden war.²⁰⁶ Der mächtige Mann, und mit ihm die von ihm präsidiierte Kunstinstitution, wurde an diesem öffentlichen Ort vom *enfant terrible* der Filmwelt mittels eines Brecht-Zitats als Spielverderber beschuldigt und gleichsam exponiert. Godard suggerierte mit dem Zitat, dass die Kunstinstitution das künstlerische, ja performative Spiel nicht verstanden und vorzeitig beendet habe: »On se rendrait sans doute ridicule si l'on voulait lancer une petite enquête sur des événements de ce genre : il s'agit en effet d'une affaire purement artistique, c'est-à-dire de quelque chose d'extrêmement peu fréquent, d'inhabituel, et qui ne concerne vraiment personne.«²⁰⁷

Trotz aller Bemühungen, Anpassungen und trotz des aufreibenden Tauziehens, bei dem Godard Regie geführt hat – Païnis Ankündigung des ersten Projekts blieb bloß auf dem Papier. Dennoch hielt Godard an seinem ursprünglichen De/Montage-Konzept fest, wie es Païni formuliert hatte: »Chacune des salles avait été conçue pour que le spectateur fasse lui-même ses collages au sein d'une forêt d'images. Le visiteur était donc mis au travail, il devait faire l'effort d'assemblage, il devait faire ses >devoirs< dans l'exposition (pour reprendre un des titres de salle).«²⁰⁸ Zur 1:1-Umsetzung von Godards Modellen für eine Ausstellung mit dem Titel *Collage(s) de France. Archéologie du cinéma d'après JLG* sollte es nie kommen. Sie wurden indes zu Ausstellungsobjekten, was Dominique Païni und Bruno Maquart zu einem früheren Zeitpunkt als Alternative vorgeschlagen hatten.²⁰⁹ Godards ursprünglich geplantes und wohl wesentlich zu ambitioniertes Ausstellungskonzept mit *Collage(s) de France* samt dessen Produktionsprozess blieb mit dem Ausstellen der Maquettes >modellhaft< erhalten. Wie Païni später nachvollziehbar bemerkte,

206 Vgl. den Brief von Godard/Peripheria an Bruno Marquart vom 08.02.2006 (ACP, 2008 011/123).

207 Übersetztes Brecht-Zitat nach Godard/Peripheria, Brief an Bruno Racine vom 10.02.2006 (ACP, 2008 011/123).

208 Dominique Païni, *Pour présenter Collage(s) de France, archéologie du cinéma...*, S. 7., o. D. [ca. 2005] (ACP, 2010 W017 art. 002).

209 Vgl. den Brief von Bruno Maquart an Godard/Peripheria vom 25.01.2006 (ACP, 2008 011/123); Godard/Peripheria, Fax an Catherine Sentis vom 13.02.2006 (ACP, 2008 011/123).

war für Godard mit der Erstellung dieser Modelle die Arbeit eigentlich vollbracht, insofern diese viel mehr als Arbeitsmodelle darstellten. Eine 1:1-Version seiner Denkmodelle war von Godard gar nicht mehr erstrebenswert, geschweige denn realisierbar. Antoine de Baecque beschreibt Godards Umgang mit der Institution als seinen produktiven Motor, fand er doch die so herbeigeführte, ihn antreibende Reibungsfläche nicht in Páinis zuvorkommendem und professionellem Handeln.²¹⁰ Daniel Fairfax sieht in Godards provozierte Krisensituation denn ebenfalls trefend die wohl fruchtbarste »Umgebung« für seinen ästhetischen Output. Im willentlich herbeigeführten Konflikt mit den Centre Pompidou-Mitarbeitenden erkennt er einen performativen Akt, der die finale Ausstellung mitgeformt hat:

»[I]t is [...] hard to avoid the conclusion that the collapse of the original exhibition was actively willed by Godard, both to create the type of crisis condition that appears to be the most fertile environment for his aesthetic output and to fit his metanarrative of the oppressive institution stifling his artistic intentions. In fact, it was only through the self-martyrization Godard created that the institutional critique present in the ensuing installation could gain substance. [...] it was necessary for Godard's project that the limits of the institution's cooperativeness be breached, and doing so in such a provocatively fractious fashion was the only way an atmosphere of genuine conflict could be generated. The prodigiously documented conflagration with the Centre Pompidou's administration can thus be seen as a performative act by Godard and an integral part of the exhibition in its final shape.«²¹¹

Fairfax' Konklusion folgt auf die von Marquez: »Les querelles avec ses partenaires donnent lieu à des petites fictions où chacun se voit doté d'une nouvelle identité. [...] Godard affronte les réalités techniques et financière du Centre par son armure fictionnelle.«²¹² Auch schließt Fairfax an die Berichte zahlreicher Rezensent:innen an. Godards Verursachung von Reibung an und gegen die institutionalisierte Museumsmaschine während der Entwicklungsphase kulminierte für die Museumsverantwortlichen wie für die nicht eingeweihten Museumsgänger:innen in einer unwürdigen Ausgestaltung der Ausstellungsräume. Die zwischen Baustelle und Ruine oszillierende Schau zeugte von Godards Kritik am institutionalisierten Kultur- und Kunstbetrieb, der sich seit jeher der experimentellen Kunst verschrieben hat, dieser jedoch gemäß Godards Dramaturgie ästhetische Grenzen setzt.

²¹⁰ Witt 2006a.

²¹¹ Fairfax 2015, 31f.

²¹² Anne Marquez, »Ruiner le musée: Une histoire plasticienne«, in: Marquez 2014, S. 336–387, hier S. 374f.

Die provokante, aber durchaus erwartbare Präsentation Godards löste in der Rezeption dennoch kaum empörte Reaktionen aus. Sie exponierte gleichwohl die allgemeinere Erwartungshaltung, die an eine Schau von einem der weltweit bekanntesten Filmkünstler in einer so ruhmreichen Institution gestellt werden; ein doppeltes Spiel, wie es Jean-Louis Douin sinnfällig zu deuten wusste:

»[I]l sait ce qu'il fait en disposant ici et là des grillages, tasseaux, palissades et gravats sous un lit de prison. Il joue double jeu, donnant à réfléchir sur le pourquoi de telle installation elliptique tout en semant des indices d'ina-chèvement. L'impression qui se dégage de cette exposition est celle d'un chantier. Il règle ainsi à la fois ses comptes avec le cinéma actuel et avec les modes de fonctionnement et les blocages d'un grand musée.«²¹³

Als einer der wenigen Rezensent:innen, die das Kopfschütteln einiger Ausstellungsgänger:innen widerspiegeln mochten, verglich Norbert Creutz Godards herbeigeführtes Endresultat ebenfalls mit einem Spiel und dabei pointiert mit »schachmatt«.²¹⁴ François Gorins Abwägen in Pro und Contra eines zu erwägenden Besuchs der Ausstellung verdeutlicht ferner, dass diese eher ein Godard-Publikum ansprach:

»On visite les ruines d'un monument, celles d'une expo plus rarement. Alors, faut-il y aller voir? Non si on pense que le cinéma est fait pour entrer au musée tout plein de son importance historique, esthétique et culturelle. Non si on aime bien qu'un cinéaste, vivant ou mort, et ses films soient muséifiés dans les formes, avec pompe, luxe et prestige. Non si on veut avant tout que ce genre de manifestation soit à l'abri de l'échec, de l'accident, ou de la provocation. Mais oui pour qui s'intéresse aux catastrophes – et c'est le cas de pas mal d'amateurs de Godard. Oui pour qui trouvera un air familier à ces impudences et pudeurs en vrac, à ces aphorismes de flibustier, à ces constructions d'éternel enfant. Oui pour qui verra là l'écho si concret de cette manie godardienne, ayant viré à l'obsession les années passant, de ne pas finir les choses – ou du moins jamais comme on les attend.«²¹⁵

Collage(s) de France folgte in seiner räumlichen Konzeption noch dem Prinzip des *white cube* durch Godards vorgeschlagenen Einbau von neun, fast gänzlich von der Außenwelt abgeschnittenen Zellen. Darin wäre sein

213 Douin 2006, S. 27.

214 »Impossible en tout cas de faire passer cette non-exposition pour un événement à ne pas manquer. Les derniers fidèles voudront sûrement faire le pèlerinage à Beaubourg, mais aucun nouveau disciple ne naîtra de ce gâchis.« Norbert Creutz, »Godard, échec et mat«, in: *Le Temps*, Nr. 2562, 13.05.2006.

215 François Gorin, »Comment ça va pas?«, in: *Télérama*, Nr. 2941, 27.05.2006, S. 20.

Universum in der Art eines »Erfahrungsraum[s]«²¹⁶ erlebbar gewesen, wie ihn Ausstellungen seit den 1960ern und verstärkt seit den 90ern zu erschaffen beabsichtigen. Die in kurzer Zeit entstandene finale Schau *Voyage(s) en utopie* lehnte sich dagegen auf und damit gegen das, was Brian O’Doherty in seiner vielzitierten Schrift bereits 1976 kritisiert hatte: »Unshadowed, white, clean, artificial – the space is devoted to the technology of esthetics.«²¹⁷ Godard brach in seinem institutionskritischen Akt denn auch mit dem bürgerlichen Ausstellungsritual, wie es Museen laut Tony Bennett seit dem 19. Jahrhundert bis heute prägt: »Going to a museum, then as now, is not merely a matter of looking and learning; it is also – and precisely because museums are as much places for being seen as for seeing – an exercise in civics.«²¹⁸ Die museale Dekonstruktion vollzog Godard augenfällig in einer buchstäblichen Demontage, indem er das ordentlich herzurichtende Ausstellungsdisplay förmlich aufbrach, um den Produktionsprozess, die Gebautheit (s)einer zwischen Ruine und Baustelle oszillierenden Ausstellung zu exponieren: Auf Seitenprofile für die eingezogenen weißen Ausstellungswände verzichtete er mancherorts, was deren einfache Konstruktionsweise sowie die darin platzierten Abspielgeräte freilegte; die Wände waren durchbohrt, gesäumt von schwarzen Kabeln der Bildschirme und an mehreren Stellen hastig mit groben Pinselstrichen übermalt. Besucher:innen zirkulierten zwischen den Modellen der ersten Ausstellung, einer Vielzahl unterschiedlicher Monitore, drei Originalgemälden, Reproduktionen, Textfragmenten, Ikea-Möbeln, Baustellenmaterialien wie Gitterzäunen, Absperrlatten, ein Baugerüst, Europaletten, Malerböcke, Backsteine et cetera. Die drei aneinandergereihten Räume öffneten sich dabei zunehmend zum Außenraum. Die Offenlegung der Montiertheit der Ausstellung ging einher mit der an die Besuchenden übertragenen Aufgabe (»de-voir«) und gleichzeitig Freiheit, eine »infinity of possible montage constructions«²¹⁹ herzustellen, indem sie sich fortbewegten, den Körper beugten, den Kopf drehten, den Blick fokussierten und die Ohren spitzten, um ihre Aufmerksamkeit und Imagination in dieser visuellen und akustischen Vielheit immer wieder in

216 Dorothea von Hantelmann u. Carolin Meister, »Einleitung«, in: Dies., *Die Ausstellung. Politik eines Rituals*, Zürich/Berlin, diaphanes, 2010, S. 7–18, hier S. 16.

217 Brian O’Doherty, »Notes on the Gallery Space«, in: Ders., *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, expanded Edition, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1999 [1976], S. 13–34, hier S. 15. Die Architekten schufen auf den Museumsetagen offene Galerieräume von der Größe zweier Fußballfelder, in die später doch feste Wände eingebaut wurden. Vgl. Dominique Bozo, »Le Retour au musée. Entretien avec Catherine Millet«, in: *artpress*, 6 (Sept. 1982), wiederabgedruckt in: *Les Grands entretiens d’artpress. Le Centre Pompidou*, hg. v. Olivier Copet u. Catherine Millet, Paris, artpress, 2017, S. 24–43, insbes. S. 31–35.

218 Bennett 1995, S. 102.

219 Fairfax 2015, S. 47.

andere Richtungen zu lenken. Die hierarchielose, aufgelöste Disposition ließ die Besucher:innen durchaus verloren zurück und widersetzte sich so ebenso dem geordneten und geregelten Format der Ausstellung in seiner aktuelleren Neubestimmung »als ein kulturelles Format, als Ritual einer individuellen und intersubjektiven Selbstformung, Selbstdifferenzierung und Selbstreflexion.«²²⁰ In dem Sinne richtete sich *Voyage(s) en utopie* als Reaktion auf die vermeintliche Verunmöglichung des ersten Projekts gegen das institutionalisierte, einschränkende ›Decor-um‹ einer ›besucherfreundlichen‹ Ausstellungsgestaltung als angestrebtes, wohlproportioniertes Amalgam von Inhalten und Form. Dieser herbeigeführte und ausgestellte Bruch mit dem normierten Ausstellungsritual entspricht dem Distanzierungseffekt, den Godard mit dem Bruch des Kinorituals, das anstrebt, die Zuschauenden im ›eigentlich‹ Gezeigten verlieren zu lassen, bereits mit seinem Spielfilmdebüt mit *A bout de souffle* (FR 1960) vollzogen hat.

Nicht nur Elemente aus seiner prozesshaften und offenen Montage(denk)arbeit – wie Filme, Bilder, Texte – übertrug Godard in den gebauten (Ausstellungs-)Raum. Er exponierte mit dessen eigenen Elementen dessen Her- und Entstellung, dessen De/Montage, wie André Habib beschreibt: »Cette opération fut bel et bien une opération de montage, c'est aussi dire de démontage, et de remontage, d'une exposition à une autre.«²²¹ Diese Offenlegungen, wie sie für *Collage(s) de France* durchaus schon angelegt war,²²² übertrug die Sinnherstellungen an die Besuchenden. Es lag an ihnen, »Konstellationen« zu bilden, vergleichbar mit denen der *Histoire(s) du cinéma*, dessen historisches Montageprinzip Godard mit dem Walter Benjamins verglich. »Oui, huit constellations, ou quatre fois deux ..., le visible et l'invisible, et puis à l'intérieur de cela, il s'est agi de retrouver, par les traces qui en existent, d'autres constellations ..., pour reprendre la phrase de Benjamin qui dit que les étoiles, à un moment donné, forment des constellations et que le présent et le passé entrent en résonance.«²²³

Das herbeigeführte institutionelle Scheiternlassen und damit die Demontage der die *Histoire(s) du cinéma* weiterführenden *Collage(s) de France* war nicht nur die Voraussetzung für *Voyage(s) en utopie*, sondern führte erst zu einem produktiven Dialog mit dem spezifischen Ausstellungsort und städtischen Kontext der Galerie Sud des Centre Pompidou. Die mit den Modellen von *Collage(s) de France* vorgeschlagenen einzubauenden Kabinette, bei denen sich Godard fragte, ob sie gar mit einer ei-

220 Hantelmann/Meister 2010, S. 18.

221 Habib 2009, S. 20.

222 Vgl. Païni 2006, S. 425.

223 Godard/Ishaghpour 1999, S. 17.

genen Decke abgeschlossen werden sollten,²²⁴ brach er auf. Die Präsenz des Raums, dessen Gebautheit sowie Eingebettetsein in die historische und gegenwärtige städtische Umgebung – als Exposition von Montage(n) durch die Architekten und Ingenieure – bildete einen wesentlichen Bestandteil der Dramaturgie und Erfahrung von *Voyage(s) en utopie*. Diesem vielschichtigen Dialog widmet sich das nächste Kapitel.

ECHO

Die Centre Pompidou-Architektur als Resonanzraum

›Grand ensemble‹ und ›Montage‹, beides Begriffe, die als Leitideen für Godards gesamtes Kinoschaffen stehen können, sind in vielerlei Hinsicht Leitmotive des Centre Pompidou als kulturpolitisches wie bauliches Projekt. Pontus Hultén, der als erster Direktor ab 1973 an dessen Konzeption beteiligt war, vermutete in der Planungsphase, dass erstmalig ein ›centre de sensibilité moderne‹²²⁵ realisiert wurde, das Musik, eine große Bibliothek, bildende Kunst, Städtebau und Design vereinte. Er charakterisierte das Projekt mit dessen Anspruch der »pluridisciplinarité«²²⁶ und als international einmalige »museografische« Erfahrung, weil die Absenz von Raumaufteilungen einen direkten und gleichzeitigen Zugang aller »supports de la sensibilité moderne« ermöglichen würden.²²⁷ Eines der Vorbilder für die Innenräume war denn auch ein Fabrikbau: die 1937 in Baltimore errichtete stützenlose Montagehalle für Flugzeuge von Albert Kahn.²²⁸ Hultén bewertete das architektonische Konzept von stützenlosen Räumen, in dem Rohre und Kabel im Boden und an den Außenwänden entlang geführt werden, als eines, das jegliche Kreation und Transformation von Räumen ermögliche.²²⁹ Unter dem Einfluss der Ereignisse von 1968 teilte er mit den Architekten Renzo Piano und Richard Rogers die Vision eines ›offenen Museums‹: Dieses sollte nicht nur Kunstwerke aufbewahren und ausstellen, sondern einen Begegnungsort zwischen Besuchenden, Künstler:innen und Ideen bilden, wodurch Entdeckungen gemacht und neue Kreationen entstehen wür-

224 Vgl. Godards Aussage in *Reportage amateur*, 2005/06.

225 Vgl. Pontus Hultén, »Beaubourg. Entretien avec Otto Hahn«, in: *artpress*, 8 (Dez. – Jan. 1973/74), wiederabgedruckt in: *Corpet/Millet 2017*, S. 10–23, hier S. 14.

226 *Bozo/Millet 2017* [1982], S. 24–43, hier S. 26.

227 Vgl. Hultén/Hahn 2017 [1974], S. 14.

228 Vgl. Sonja Hnilica, *Der Glaube an das Grosse in der Architektur der Moderne. Grossstrukturen der 1960er und 70er Jahre*, Zürich, Park Books, 2018, S. 198.

229 Vgl. Hultén/Hahn 2017 [1973/74], S. 21.

den.²³⁰ Dominique Bozo, Hulténs Nachfolger als Direktor ab 1981, sollte die in den Galeriegeschossen umgesetzten Bestrebungen Hulténs und der Erbauer relativieren und teilweise rückgängig machen, beispielsweise indem feste Wände eingebaut wurden.²³¹

Seinen Anfang genommen hatte das ursprünglich nach seinem Standort benannte »Centre culturel du plateau Beaubourg«²³² mit dem ersten internationalen Architekturwettbewerb Frankreichs. Initiator war Staatspräsident Georges Pompidou; er verstarb während der Bauzeit und wurde zum Namensgeber. Kurz nach seinem Amtsantritt 1969 und im Nachklang der 68er-Bewegung hatte er sein Großbauprojekt angekündigt, »au cœur de Paris« ein Zentrum für Gegenwartskunst und eine große öffentliche Bibliothek zu realisieren, die »tous les domaines de la connaissance«²³³ abdecken sollte. Darauf wurde innerhalb eines Stadtentwicklungsprojekts²³⁴ das Vorhaben für ein multifunktionales Kultur- und Kunstzentrum formuliert, das in einem einzigen Bauwerk auf einem ehemaligen Parkplatz im Quartier Beaubourg²³⁵ verschiedene Institutionen vereinen würde.²³⁶ Mit dem gigantischen Gebäude, das Wissen und

230 Vgl. Serota 1996, S. 14.

231 Gemäß Bozo erwiesen sich die der Ideologie der 1960er Jahre entstammenden Räume ohne feste Strukturen für die mehrheitlich traditionellen Materialien, wie sie die Künstler:innen weiterhin verwendeten, als kaum geeignet. Vgl. Bolzo/Millet 2017 [1982], S. 25–43, hier S. 31–35.

232 *Centre du plateau beaubourg paris/Plateau beaubourg center Paris. Concours international d'idées à un degré organisé par le Ministre des affaires culturelles de la République Française*, 1970–1971, Paris 1970, o.S.

233 République Française, Ministère d'état chargé des affaires culturelles, *Concours international d'idées à un degré, Centre du plateau Beaubourg Paris, Programme du concours*, 1971, S. 3.

234 Parallel zum Bau des Centre Pompidou wurden die im 19. Jahrhundert von Victor Baltard entworfenen Markthallen von Les Halles abgerissen, da 1969 der größte Pariser Markt in die Vorortgemeinde Rungis zog. Erbaut und inzwischen wieder neu gebaut wurde inmitten von Paris und in nächster Nähe zum Centre Pompidou »un forum de commerce et de loisir« sowie mit Châteles-Les Halles die größte S-Bahn- und Métro-Station von Paris und einer der größten unterirdischen Bahnhöfe weltweit. (Vgl. Bernard Marrey, »Forum des Halles«, in: Ders., *Le Fer à Paris, Architectures*, Ausst.kat. Pavillon de L'Arsenal, Paris, 09.03. – 21.05.1989, Paris, Picard Éditeur/Édition du Pavillon de L'Arsenal, 1989, S. 177). Zur langen Geschichte von Les Halles siehe bspw. Christophe Catsaros, »Les Halles de Paris, chantier perpétuel«, in: *Tracés: Bulletin technique de la Suisse romande*, 138, 18/19 (Sept. 2012), S. 7–13.

235 Ebenfalls im Gespräch für den Standort war die Vorstadt Nanterre in unmittelbarer Nähe zum Geschäftsviertel La Défense. (Vgl. André Fermigier, »À l'échelle du siècle«, in: *Le Monde*, 01.02.1977, S. 1, S. 24, hier S. 1). Mit Sicherheit hätte das Centre Pompidou durch diese periphere Lage an Interesse und folglich Besucher:innenzahlen eingebüßt, wie dies der erste Centre Pompidou-Präsident Robert Bordaz bereits im Eröffnungsjahr erahnte. Vgl. Robert Bordaz, *Le Centre Pompidou, une nouvelle culture*, Paris, Éditions Ramsay, 1977, S. 102f.

236 Das Programm umfasste ein Foyer für die Aufnahme und Verteilung von täglich 10 000 Besuchenden, eine öffentliche Bibliothek, ein Museum für Moderne und Gegenwartskunst, weiter ein Museum und ein Zentrum für Industriedesign, eine Galerie für ex-

»actualité«, ja durch verschiedene thematische und methodische Zugänge »une vision globale de la civilisation contemporaine«²³⁷ versammeln und vermitteln sollte, war auch die Absicht verbunden, Paris als internationales Zentrum der Gegenwartskunst erneut zu stärken, nachdem New York diese Rolle ab der Nachkriegszeit übernommen hatte. Ziel war, mit einem ikonischen Gebäude Frankreich als Kulturnation national und international zu präsentieren. Damit sollte gleichzeitig eine städtebaulich und touristisch katalytische Wirkung einsetzen. So galt es, ein marodes Viertel aus dem 17. und 18. Jahrhundert mitten in der Hauptstadt, das nicht mehr vorzeigewürdig erschien, zu sanieren und durch das Centre Pompidou und die neuen Les Halles aufzuwerten.²³⁸ Als entsprechend einzigartig wurde dieses »grand ensemble« eines Kunst-, Kultur-, Bildungs- sowie Architektur- und Städtebauprojekts im Wettbewerbsdossier angekündigt: »[J]amais la conception et la réalisation d'un tel ensemble n'ont fait l'objet d'un concours international.«²³⁹

Aus den 681 Eingaben aus 46 Ländern ging der von Renzo Piano und Richard Rogers gemeinsam mit den Ingenieuren der Londoner Firma Arup entwickelte Entwurf als Siegerprojekt hervor. Das italienisch-britische Team nutzte die Gelegenheit des offenen Ideenwettbewerbs – der zugunsten der »liberté d'expression des concurrents«²⁴⁰ weder finanzielle Vorgaben noch solche für die Gebäudehöhe vorsah –, um mit den eingereichten Plänen, Texten, Fotomontagen und dem Modell ein visionäres Bauwerk zu präsentieren. Die vom französischen Architekten und Designer Jean Prouvé geleitete Jury wurde insbesondere durch die im Wettbewerb geforderte funktionale und räumliche Flexibilität überzeugt, auf die der Entwurf wie das finale Gebäude ohne Kern und dafür mit sechs stützenlosen Stockwerkflächen antwortete.²⁴¹ Fachwerkträger überspan-

perimentelle zeitgenössische Kunst, Flächen für Wechselausstellungen, Räume für Theater, Kino und Musik, das Institut für akustische Forschung ICAM, Restaurants, Einrichtungen für Kinder, Verwaltungsbüros und Parkplätze. (Vgl. Beaubourg 1970, o. S.) Ebenso eine Kinemathek als Erweiterung der Cinémathèque française oder als deren neuer Standort war ursprünglich vorgesehen: »The Center is to include, as well, a cinémathèque of 300 seats which has been entrusted to Henri Langlois; it should extend or replicate the activities at Chaillot.« Annette Michelson, »Beaubourg: The Museum in the Era of Late Capitalism«, in: *Artforum* (April 1975), S. 62–67, hier S. 65.

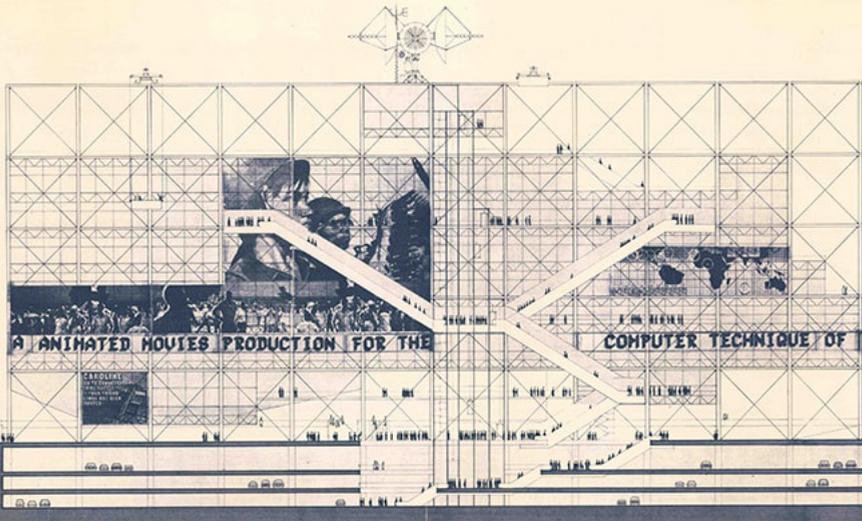
237 Beaubourg 1971a, S. 4.

238 Vgl. ebd.; N. N., »Le Centre Georges Pompidou inauguré ce soir. Un nouveau sujet de querelle pour les Anciens et les Modernes«, in: *Charente libre*, 31.01.1977; Hnilica 2018, S. 198.

239 Beaubourg 1971a, S. 4.

240 Ministère de l'éducation nationale u. Ministère des affaires culturelles (Hg.), *Concours international pour la réalisation du Centre Beaubourg. Rapport du Jury*, 1971, S. 20.

241 Vgl. dazu die von Jean Prouvé, Architekt Eugène Beaudoin und den Ingenieuren Marcel Lods und Vladimir Bodiansky entworfene, nicht mehr existierende Maison du peuple im Pariser Vorort Clichy von 1935, die durch verschiebbare Wände veränderbare Raumkonfigurationen ermöglichte. Vgl. Annette Fierro, *The Glass State. The Tech-*



[ABB. 70] Wettbewerbsentwurf der »Medienfassade« von Gianfranco Franchini, Renzo Piano und John Young, 1971. Centre Pompidou, 1971–1977. Architekten: Studio Piano & Rogers, architects. Bauherrschaft: Ministère de l'éducation nationale und ministère des affaires culturelles.

nen schließlich mehr als 50 Meter, indem sie in der Fassadenebene auf Stahlkonsolen lagern – die im Ausführungsprozess entwickelten sogenannten »gerberettes« –, die nach außen kragen und nach unten abge-spannt sind.²⁴² In den geschaffenen Fassadenzonen erfolgt an der auf die Platzanlage gerichteten Westseite die von der Jury gelobte Erschließung, welche die Besucher:innen auf Rolltreppen, in Liften und Laufgängen entlangführt. Dasselbe Prinzip des »inside turned outside«²⁴³ gilt denn auch für die Zirkulation von Luft, Wasser und Strom, indem die farbig gefasste haustechnische Infrastruktur an die ostseitige Tragstruktur und auf das Dach montiert wurde und so die frei bespielbaren Innenflächen von der Größe zweier Fußballfelder ermöglichte. Nicht realisierbar, wie auch die erweiterbaren Stockwerke, waren die von der Jury ebenfalls besonders hervorgehobenen Projektionsflächen an der Westfassade, die das Ausstellungsprogramm und Nachrichten der Welt weit sichtbar wiedergeben sollten [ABB. 70].

Darüber hinaus überzeugte der Entwurf durch die umgesetzte *piazza*, die in die erste Fußgängerzone der Stadt mündete.²⁴⁴ Die Jury ging kaum auf die vorgeschlagene stählerne Tragwerkstruktur ein, die eine Hauptrolle im finalen Projekt spielt, und die freilich erst in der Entwicklungsphase für die bauliche Umsetzung ausgearbeitet wurde. Großes Lob erhielt die einfache Lesbarkeit und der Eindruck von Leichtigkeit und Transpa-

nology of the Spectacle, Paris, 1981–1998, Cambridge (Mass.)/London, The MIT Press, 2003, S. 72–74, S. 293.

²⁴² Vgl. Hnilica 2018, S. 201.

²⁴³ Stephen Gardiner, »The Culture Factory. Inside outside«, in: *The Observer*, 06.02.1977.

²⁴⁴ Vgl. Beaubourg 1971b, S. 24, S. 92 u. S. 95; Bordaz 1977, S. 103.

renz.²⁴⁵ Dies sollte die freie Zugänglichkeit des Gebäudes und all seiner Angebote symbolisieren, so die Jury.²⁴⁶ Abschließend resümierte diese, dass das Siegerprojekt in seiner angestrebten technischen wie architektonischen Qualität die perfekte Antwort auf die »grande entreprise« lieferte, die der Präsident Ende 1969 beschlossen hatte.²⁴⁷

Im Eröffnungsjahr 1977 bezeichnete der Kunsthistoriker und Architekturtheoretiker Reyner Banham das Centre Pompidou als »the most complete realisation of the megastructure dream«,²⁴⁸ nachdem er in seinem ein Jahr zuvor erschienen Buch *Megastructure* bereits dessen Potenziale diskutiert hatte. Den Begriff eingeführt hat der japanische Architekt Fuhimiko Maki, als er Kenzo Tanges Entwurf für die Tokio Bay von 1960 beschrieb:

»Die Megastruktur ist ein großer Rahmen, in welchem alle Funktionen der Stadt oder eines Stadtteils untergebracht werden. Sie ist erst durch die heutige Technik möglich geworden. Sie ist eine von Menschen gebaute Landschaft. Sie gleicht dem Hügel, auf welchem italienische Städte gebaut sind. Die Stadtplaner neigen dem Konzept der Megastruktur zu, weil sie einen legitimen Weg zur Ordnung massiv geballter Funktionskomplexe bietet.«²⁴⁹

Während Maki die Megastruktur aus stadtplanerischer Perspektive programmatisch und technisch definiert, ist die kultur- wie sozialpolitische Dimension des Centre Pompidou-Unterfangens wohl ebenso hoch einzuschätzen, wie die architektonische und städtebauliche. Dies, auch wenn die Besprechungen sich oft und bis heute auf die Erscheinung der Architektur und deren hervorgerufene Assoziationen konzentrierten. In der französischen Presse wurde der Centre Pompidou-Bau kontrovers diskutiert, insbesondere in der Zeit um die im Fernsehen live übertragene hochoffizielle staatliche Eröffnungszeremonie am 31. Januar 1977,²⁵⁰ die neben Staatspräsident und Pompidou-Nachfolger Valéry Giscard d'Estaing

245 Wie aus den Plänen und dem Modell ersichtlich wird, kam es nicht zur Realisierung des beinahe durchlässigen Erdgeschosses. Die Durchfensterung der Galerie Sud, wo Godards Ausstellung situiert war, vermochte diese Bestrebungen indes aufzugreifen. Vgl. Beaubourg 1971b, S. 92.

246 Vgl. zudem Richard W. Murphy, »Six Million Visitors Can't Be Wrong«, in: *Horizon*, 7 (1977), S. 28–30.

247 Vgl. Beaubourg 1971b, S. 95.

248 Diese »Perfektion« einer Megastruktur sollte das Centre Pompidou mit der Cumberland Central Area der Schottischen Planstadt teilen. Vgl. Banham 1977, S. 277.

249 Fuhimiko Maki, »Group Form«, in: *Das Werk*, 50, 7 (1963), S. 8–13, hier S. 8–9; vgl. Hnilica 2018, S. 177, S. 181. Zur Megastruktur siehe insbesondere Reyner Banham, *Megastructure. Urban Futures of the Recent Past*, London, Thames and Hudson, 1976; Sonja Hnilica, »Megastrukturen«, in: Hnilica 2018, S. 176–210, siehe darin insbesondere das Kapitel »Kunstmaschinen«, S. 196–202. Bordaz beschrieb das Kulturzentrum als »véritable ville intérieure«, Bordaz 1977, S. 105.

250 *Inauguration Centre Georges Pompidou*, Claude Deflandre, Daniel Georgeot & Léon Zitronne (L'événement), TF1, 31.01.1977

zahlreiche internationale Regierungsvertreter:innen versammelte. Dem Gebäude wurden populäre Namen gegeben wie »La Raffinerie«²⁵¹ oder »Pompidolium«,²⁵² »usine«,²⁵³ Schiff²⁵⁴ oder »monstre«.²⁵⁵ Manche Journalist:innen operierten mit klassischen Zuschreibungen wie »un palais pour la culture«,²⁵⁶ »Le temple de l'art et de la culture rêvé par Pompidou«,²⁵⁷ »Un temple de l'ère industrielle«²⁵⁸ oder etwa »une usine-cathédrale«.²⁵⁹ André Fremigier erachtete das Zentrum als dem Maßstab des Jahrhunderts entsprechend und bewertete es als »une sorte de Panthéon culturel«.²⁶⁰ In einem anderen Artikel wurde es mit dem Louvre verglichen.²⁶¹ Demgegenüber stand die Kritik eines »supermarché de la culture«²⁶² wegen der Absicht, Kunst und Kultur der breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Wie die bereits 1977 vom Soziologen Pierre Bourdieu geleitete Besucher:innen-Umfrage aufzeigt, stellte sich in den ersten Tagen durchaus ein von den Studienautoren bezeichneter »effet Roissy« ein. Damit bezeichnet ist eine Schaulust betreffend moderner Bauten mit gewisser Wichtigkeit, wie es beim 1969 eröffneten Flughafen Paris-Charles de Gaulle von Paul Andreu zu beobachten war, der wie die Standortge-

251 N. N., »Derrière la prestigieuse »raffinerie Beaubourg«, in: *Le Quotidien du Peuple*, 26. 01. 1977; Marie-Hélène Camus, »Beaubourg on l'appelle La Raffinerie«, in: *Paris Match*, 1445, 04. 02. 1977, S. 42f.

252 Vgl. Banham 1977, S. 277.

253 N. N., »Cette usine en plain Paris. Le plus grand centre d'art du monde«, in: *Télé 7 Jours*, 29. 01. 1977; Jean-François Fogel, »L'usine culturelle de Beaubourg«, in: *Libération*, 31. 01. 1977.

254 Michèle Georges, Pierre Schneider u. Patrick Thévenon, »Beaubourg, Un paquebot de la culture«, in: *L'Express*, 31. 01. 1977. Die Architekten griffen die Referenz des Kreuzfahrtschiffs selbst auf: »L'image est vraie. L'analogie du navire est juste sur plusieurs plans ; celui de la structure, celui de l'échelle et surtout celui des relations de cet objet avec un environnement mouvant.« Renzo Piano in: »Centre culturel du plateau Beaubourg. Interview de R. Rogers et R. Piano par la Rédaction de l'A.A.«, in: *L'Architecture d'aujourd'hui*, 168 (Juli – Aug. 1973), S. 34–43, hier S. 34.

255 Jean Paris, »Beaubourg en question. Abolir le monstre«, in: *Le Monde*, 21. 01. 1977; O. Noyer, »Beaubourg. Monstre ou merveille, Un lieu de rencontre privilégié«, in: *La Nouvelle république du Centre-ouest*, 25. 02. 1977.

256 N. N., »Un palais pour la culture«, in: *L'Éclair*, 31. 01. 1977.

257 Corine Talon, »Ambitieux et context: Le temple de l'art et de la culture rêvé par Pompidou«, in: *Dernières Nouvelles d'Alsace*, 31. 01. 1977.

258 N. N., »Un temple de l'ère industrielle«, in: *Midi Libre*, 25. 01. 1977.

259 N. N., »L'inauguration du Centre Pompidou, Spécial événement dans une usine-cathédrale«, in: *SUD-OUEST*, 31. 01. 1977.

260 Fermigier 1977, S. 1.

261 N. N., »Le Centre Beaubourg devra être à l'art contemporain ce que le Louvre est au passé«, in: *Le Télégramme de Brest*, 31. 01. 1977.

262 Marianne Lohse, »Beaubourg, rendez-vous des snobs... ou supermarché de la culture?«, in: *France Soir*, 24. 01. 1976, S. 2. Notabene arbeiteten die Architekten selbst mit diesem Begriff des »Kultur-Supermarkts«: »Nous en parlons souvent comme d'un supermarché de la culture, un gigantesque objet où tout peut être montré, dont la forme résulte d'une intégration claire d'éléments tel que la structure portante ou le mouvement du public.« Piano/Rogers 1973, S. 35.

meinde »Roissy« genannt wird.²⁶³ Jean Baudrillard reagierte mit seiner Bezeichnung »effet Beaubourg« und seiner provokativen These, dass die Implosion des Gebäudes für den größten Erfolg des Centre Pompidou stehen würde, da damals strukturell bedingt ein maximales Fassungsvermögen an Besucher:innen angegeben wurde.²⁶⁴ Wäre es folglich bei derart massivem Andrang überschritten worden, hätte es ob dem Gewicht der Menschenmassen in sich zusammenbrechen können. Ein beeindruckendes filmisches Zeugnis des Centre Pompidou, ebenfalls aus dem Eröffnungsjahr, liefert das letzte Werk von Roberto Rossellini (1906–1977). Die Bedeutung von und Bewunderung für Rossellini und den Neorealismo hebt Godard in den *Histoire(s) du cinéma* (CH/FR 1988–1998) abermals hervor. Auch erwähnte er Rossellinis Film in den Vorbereitungen zu seiner Ausstellung.²⁶⁵ Der Dokumentarfilm *Beaubourg, centre d'art et de culture Georges Pompidou* (FR 1977) zeichnet denn mit konsequent kritischem Blick, unkommentiert und ohne musikalische Untermalung, das Besucher:innenverhalten, die verschiedenen Abteilungen und Aktivitäten innerhalb und außerhalb des Centre Pompidou auf.²⁶⁶ Interessant ist, wenn in Pressemeldungen architektonischer Aus- beziehungsweise Eindruck und kulturpolitische Dimension verschmolzen, etwa mit Bezeichnungen wie »Une Opération prestige«,²⁶⁷ »Maison de la culture« ou »Hangar de l'art?«,²⁶⁸ »La ›Chose‹, ›Beaubourg une raffinerie du savoir«,²⁶⁹ »The Fabulous Paris Culture Machine«²⁷⁰ oder »Une machine de concentration«.²⁷¹ Letztgenannte Bezeichnung wählte die Direktorin des Grenobler Kulturzentrums aufgrund der enormen Zentralisierung von Kulturangeboten und damit verknüpft der immensen Baukosten und Kanalisierung von Fördergeldern, was den französischen Dezentralisierungsansprüchen und -strategien, die nach 1968 in Gang gesetzt wurden, gewaltig entgegenlief.²⁷²

263 Pierre Bourdieu, Jean-Louis Fabiani u. Pierre-Michel Menger, *Enquête auprès du public du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou*, 1977, S. 13.

264 Baudrillard 1983 [1977]. Tatsächlich hatten nach etwas über einem Jahr nach Eröffnung mehr als sechs Millionen Personen das Centre Pompidou besucht, was die Eintritte des Louvre oder Eiffelturms übertraf. Vgl. Murphy 1977.

265 Vgl. den Brief von Godard/Peripheria an Sylvia Pras vom 17.02.2006 (ACP, 2008 011/123).

266 *Beaubourg, Centre d'art et de culture Georges Pompidou* (Roberto Rossellini, FR 1977).

267 AFP, »Une Opération prestige«, in: *Le Berry républicain*, 31.01.1977.

268 N. N., »Maison de la culture« ou »Hangar de l'art?«, Le Centre national Georges-Pompidou inauguré aujourd'hui par M. Giscard d'Estaing«, in: *Var-Matin – République*, 31.01.1977.

269 Serge Zeyons, »La ›Chose‹, ›Beaubourg une raffinerie du savoir«, in: *La Vie Ouvrière*, 31.01.1977.

270 Richard Murphy, »The Fabulous Paris Culture Machine«, in: *Reader's Digest*, April 1978.

271 Cathérine Tasca, »Beaubourg en question. Une machine de concentration«, in: *Le Monde*, 27.01.1977.

272 Vgl. dazu auch Michelson 1975.

Wo sind Godard und sein Schaffen zu dieser Zeit zu verorten? Wie bereits im zweiten Kapitel angesprochen, hatte Godard seinerseits mit seiner Lebens- und Arbeitspartnerin Anne-Marie Miéville dem ›Zentrum‹ Paris 1972 den Rücken gekehrt, um in Grenoble Godards seit 1963 existierende Filmproduktionsfirma Anouchka ab Ende 1973 als Sonimage weiterzuführen.²⁷³ In *Numéro deux* (FR 1975) inszenierte er diese als Fabrik und sich als deren Direktor und Arbeiter in Personalunion im Sinne seines autonomen politischen Filmschaffens. In einer Fernsehdokumentation 1982 darauf angesprochen, ob er ein Arbeiter sei, verneinte er und bezeichnete sich als »petit patron«, um den Unterschied, dass letzterer am Sonntag in der Fabrik anzutreffen sei, gleich grinsend selbst zu beantworten.²⁷⁴ Godard richtete sich in Grenoble und danach in Rolle nicht nur ein »mini-studio«²⁷⁵ ein, sondern eine gesamte Infrastruktur, ja eine »mini-megastructure«, insofern diese alle inhaltlichen, administrativen, kollaborativen und technischen Schritte der Filmproduktion vereinte. Die in Grenoble mit Sonimage entstandenen Filme *Numéro deux* (FR 1975), *Comment ça va* (FR 1976) und *Ici et ailleurs* (FR 1974) sowie die Fernsehserien *Six fois deux (sur et sous la communication)* (FR 1976) und *France tour détour deux enfants* (FR 1979) sind von drei wesentlichen Ansprüchen geprägt, wie sie Michael Temple konzise darlegt: Eine radikale Selbstkritik der Voraussetzungen und der Vernachlässigungen des politischen Radikalismus Ende der 1960er, eine dokumentarische Recherche über das Alltagsleben und die Politik der Sexualität im Zeitalter der elektronischen Massenmedien sowie eine kritische Vermischung der formalen und technischen Möglichkeiten von Kino, Video und Fernsehen.²⁷⁶ Diese Aspekte sind bereits im unrealisierten Selbstportrait *Moi Je* vom Januar 1973²⁷⁷ angelegt, in dem sich Godard nach seiner politischen Subjektivität und künstlerischen Freiheit in Frankreich vier Jahre nach Mai 1968 fragte und sich im ersten Teil als »homme politique« und im zweiten als »machine« präsentieren wollte.²⁷⁸ In den neun Sequenzen des zweiten Teils sollten denn auch buchstäblich Maschinen gezeigt und thematisiert werden, wie auch solche im übertragenen und sozialen Sinne mit der »machine sémantique«, der »machine financière« und der »machine

273 Vgl. MacCabe 2003, S. 239.

274 »Point de rencontre« avec Jean-Luc Godard (Manu Bonmariage, RTBF, 18. 05. 1982).

275 Baecque 2010, S. 578.

276 Michael Temple, »Inventer un film. Présentation de *Moi Je*«, in: Documents 2006, S. 179–184.

277 Godard wählte sicherlich bewusst diese Datierung, die das Ende des Vietnamkriegs markierte. Vgl. ebd., S. 189.

278 »MOI, JE SUIS UN HOMME POLITIQUE«; »MOI, JE SUIS UNE MACHINE«, Jean-Luc Godard, *Moi Je*, Jan. 1973, in: Documents 2006, S. 195–243. Vgl. Temple 2006, S. 201, S. 226.

culturelle«.²⁷⁹ Das Filmschaffen von Sonimage in den 1970ern lässt sich unter dem Begriff der Kommunikation zusammenfassen, wie es der Untertitel des ersten Fernsehprogramms von 1976 besagt: *Six fois deux (sur et sous la communication)*.²⁸⁰

In der Zeit, als Godard sich in die Peripherie zurückzog, um sein politisches Filmschaffen im Nachklang von 1968 und nach dem Scheitern der Visionen der Dziga Vertov-Gruppe zu reflektieren und in eine autonome Videoproduktion zu überführen, operierten die jungen, plötzlich weltbekannten Architekten Piano und Rogers mit Ingenieur Peter Rice bei ihrer Produktion eines nationalen Kulturzentrums ebenfalls mit dem Fabrik- und Maschinen-Begriff.²⁸¹ Ihr Großprojekt in der französischen Kapitale sollte damit dem idealistisch aufgefassten »spirit of '68«²⁸² folgen und sich als Maschine dezidiert gegen den Status des Monuments wenden, der jedoch nie von der Hand zu weisen war.²⁸³ Sie forderten die Wettbewerbsvorgaben »un peu polémique« heraus, die sie als »un peu formel et monumental« erachteten und gaben dagegen »une sorte de machine, d'outil informatif« ein. Anstatt »un ›container‹ d'art«, schlugen sie ein »bâtiment pour l'information, le divertissement et aussi la

279 Godard 2006 [1973], S. 229f.

280 Siehe Witt 1998.

281 »It was a large loose-fit frame where anything could happen. An information machine. At its core was the belief, which had been identified in the brief, that culture should not be elitist, that culture should be like any other form of information: open to all in a friendly, classless environment.« Peter Rice, *An Ingeneer Imagines*, London, Batsford, 2017, S. 25. Zu kritischen Besprechungen im Zusammenhang von Godard bzw. Architektur und Maschin(en) siehe Antoine de Baecque u. Gilles Mouëllic (Hg.), *Godard / Machines*, Crisnée, Éditions Yellow Now, 2020 bzw. Moritz Gleich u. Laurent Stalder (Hg.), *Architecture / Machine*, gta papers, 1, Zürich, gta, 2017.

282 Piano zit. nach: Francesco Dal Co, *Centre Pompidou, Renzo Piano, Richard Rogers, and the Making of a Modern Monument*, New Haven/London, Yale University Press, 2016, S. 55. »Le concours remonte à 1971, mais l'esprit est celui qui a traversé la France et l'Europe en 1968, faisant mûrir l'idée d'un centre culturel ouvert sur Paris, l'Europe et le monde. Il fallait abattre les barrières entre les différentes disciplines, en faire un lieu interdisciplinaire ouvert à la confrontation des expériences entre les différents domaines de l'art.« Renzo Piano, *La désobéissance de l'architecte. Conversation avec Renzo Cassigoli*, aus dem Ital. übers. v. Olivier Favier, Paris, arléa, 2009 [2004], S. 15.

283 Vgl. Banham 1977, S. 277. Banham verweist auf die 1943 veröffentlichten *Neun Punkte einer Monumentalität* von Sigfried Giedion, Fernand Léger und Jean-Louis Sert. Gemäß den Autoren würde die künftige Monumentalität unter anderem mit der großmaßstäblichen Neuplanung in maroden Stadtgebieten mittels großer, offener Räume, anhand der Organisation des gesellschaftlichen Lebens, moderner Materialien und neuer Techniken wie mobilen Elementen und Projektionen auf das Gebäude einhergehen. Auch wenn sich Piano und Rogers vom Monumentalen dezidiert abgrenzten, was die Wettbewerbsausschreibung und das Projekt per se implizierte, ist die Nähe der Wettbewerbseingabe zum kanonischen Text offenkundig. Sigfried Giedion, Fernand Léger u. Jean-Louis Sert, »Nine Points on Monumentality«, in: Sigfried Giedion, *Architecture You and Me. The Diary of a Development*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1958 [1943], S. 48–51.

culture« vor, »une sorte de grille servant de support aux activités, une machine à tout« plutôt qu'un bâtiment spécifique abritant bibliothèque, musée, musique; une aimant; un échangeur; plus un instrument audiovisuel qu'une architecture.«²⁸⁴ Sie hätten das Gebäude als zentralen Teil eines Kommunikationsnetzwerks im Innern des Quartiers konzipiert.²⁸⁵

Piano und Rogers wandten sich gegen das Label ›High-tech-Architektur‹. Das Centre Pompidou sei nicht Technologie, sondern ein Spiel damit.²⁸⁶ Dennoch löste das Centre Pompidou sein Ziel, Kunst und Kultur vor Ort zu »produzieren« nicht ein, so Bernard Marrey pointiert: »Bien que les architectes aient forcé sur l'image ›usine‹ que présente le monument, Beaubourg n'a pas réussi à produire et s'est contenté d'exposer.«²⁸⁷

1977, im Eröffnungsjahr des Kunst- und Kulturzentrums in Paris, ließen sich Godard und Miéville im Schweizer Städtchen Rolle nieder. Fernab vom kulturellen Filmzentrum Paris schufen sie den Rahmen, um ihre Arbeit am Kino fortführen zu können, so Godard: »Je vais vers la périphérie pour trouver mon centre.«²⁸⁸ Mit der Nachfolgefirma Peripheria erarbeitete Godard denn auch die Centre Pompidou-Ausstellung und opponierte institutionskritisch gegen dieses ›Centre‹ im doppelten Sinne: Gegen seine kulturpolitische Machtstellung sowie die angeblich veranlassten ästhetischen Einschränkungen hinsichtlich seines Projekts. Was Godard mit *Voyage(s) en utopie* präsentierte – die *mise en scène* einer Ausstellung, die ihre de/montierte Ausgestellttheit zeigt und damit auch ihren Ausstellungsort –, steht in der konsequenten Kontinuität seines Filmschaffens, wie es Yvonne Spielmann beschreibt:

»Die im Film selbstreflexiv vorgetragene Analyse der medial vermittelten Wirklichkeit inkludiert hier im engeren Sinn zwei Aspekte von Medialität: die Inszenierung von Realität und die Herstellung oder Aufrechterhaltung eines *effet de réel* auf der einen Seite, aber auch die Unterbrechung und den Eingriff in die Inszenierung auf der anderen Seite (hervorgerufen durch die Zerlegung und Zerstörung von kontinuierlichen Vorgängen, gewohnten Zu-

284 Renzo Piano u. Richard Rogers, »l'histoire du projet«, in: *L'Architecture d'aujourd'hui*, 189 (1977), S. 54–57, hier S. 54.

285 Ebd.

286 Vgl. Piano 2009 [2004], S. 16. In vergleichbarer Weise äußerte sich Godard 1982: Er sei immer an »moyens techniques« interessiert gewesen, insbesondere bei neu eingeführten, insofern diese noch keine Regeln vorgewiesen und so diese und ihre Nützlichkeit entdeckt werden konnten. (Vgl. »Point de rencontre« avec Jean-Luc Godard (Manu Bonmariage, RTBF, 18. 05. 1982).) Diesen Technikaspekt betont Fabrice Aragno auch hinsichtlich *Le Livre d'image* und es galt schon für den 3D-Film *Adieu au langage*. Vgl. Maurer / Aragno 2021 [2020].

287 Bernard Marrey, »Centre national d'art et de culture Georges Pompidou«, in: Marrey 1989, S. 174–177, hier S. 176.

288 Jean-Luc Godard, in: *Libération*, 24. 11. 1977, zit. nach Baecque 2010, S. 545.

sammenhängen und visueller Homogenität). Filmsprachlich lauten diese beiden Phänomene: *mise en scène* und Montage.«²⁸⁹

Aus Godards ideeller Opposition gegen die Institution mit ihren Standards und Regularien für die *mise en scène* von Kultur und Kunst resultierte sein produktiver Dialog mit dem Gebäude und seiner Gebautheit. Die mit dem Centre Pompidou zur Schau gestellte, unmittelbare Betrachtung der Möglichkeiten von Montage ist das Resultat des »acte architecturale« durch engste Kooperation zwischen Architekten und Ingenieuren. Robert Bordaz, erster Centre Pompidou-Präsident, wusste diese Qualitäten hervorzuheben:

»Si le Centre Pompidou est un acte architectural qui marque notre époque, ce n'est pas un acte symbolique. Il évite l'expressionnisme tourmenté comme l'extravagance ou l'outrance, ici la forme est le résultat d'une alliance poussée entre l'architecte et l'ingénieur. Dans peu de bâtiments, architecture et technologie ont été à ce point unies. Comme le verre et l'acier qui constituent les deux matériaux de base du Centre.«²⁹⁰

Die Stahlstruktur, die die fünf Betonplatten trägt, steht unter physikalischer Spannung. Das Gebäude exponiert seine Gebautheit außen wie innen, und damit seine Montagebauweise aus Stahl- und Glaselementen. Hierbei kommt den Verbindungselementen und -stellen besondere Aufmerksamkeit zu. Francesco Dal Co fasst dies treffend zusammen: »In the building by Piano, Rogers, Franchini, and Rice, structural components and constructive details play decisive roles; the tectonic arrangement is displayed and becomes the protagonist of the architecture's narrative, which takes form from the continuous contest between weight and the law of gravity.«²⁹¹ Renzo Piano betonte wiederholt die Zentralität der Beinahe-Handarbeit bei der Herstellung und Montage aller Einzelteile: »La structure de Beaubourg est, en effet, un montage artisanal de milliers de petites pièces presque faites à la main. En cela, il s'inscrit dans la grande tradition de la construction métallique à Paris.«²⁹² Godards in der Ausstellung gespannter historischer Bogen vom 19. Jahrhunderts mit seinen künstlerischen und technischen Erfindungen – freilich allen voran jener des Kinos – bis in die Gegenwart prägt ebenso das Bauwerk im Zentrum von Paris. Es knüpft in diesem Sinne an die Ingenieurbaukunst des

289 Spielmann 2000, S. 116.

290 Bordaz 1977, S. 105.

291 Dal Co 2016, S. 50.

292 Renzo Piano, *Chantier ouvert au public*, Paris, Arthaud, 1985, S. 51. Piano verwies wiederholt auf die Handarbeit: »On peut dire, en somme, que Beaubourg est un grand prototype, un gigantesque objet artisanal, fait main, pièce après pièce. C'est une sorte de parodie de l'imaginaire technologique de notre époque.« Piano 2009 [2004], S. 16.

19. Jahrhunderts an mit den Passagen²⁹³ und den Weltausstellungsbauten, allen voran Joseph Paxtons Crystal Palace mit der Bulls Eye Gallery an der ersten Weltausstellung 1851 in London und die Galeries des Machines an denen in Paris von 1867, 1878 und 1889.²⁹⁴ Die Glasarchitektur inmitten von Paris erinnert ebenso an die in den 1910er Jahren aufkommenden Utopien von Paul Scheerbarth und insbesondere an Bruno Tauts Konzept der »Stadtkrone« als künstlerisches und kulturelles Zentrum einer neuen Stadt²⁹⁵ wie auch die der russischen Konstruktivisten. Mies van der Rohe, seine bisherigen architektonischen Ideen versammelnder, verglaste, 2 000 Quadratmeter umfassender Universalraum der 1968 eröffneten Neuen Nationalgalerie für das Kulturforum in Berlin mag als beinahe stützenloser Ausstellungsraum zusätzlich zentrale Impulse geliefert haben für den Centre Pompidou-Entwurf, der dezidiert die Schnittstellen der Architektur und des Ingenieurwesens suchte und bis heute zelebriert. Unmittelbare ideelle und strukturelle Referenzen waren indes der »Geist der 1960er Jahre« mit spielerischen Projekten wie das Londoner Inter-Action Centre²⁹⁶ (1970) von Cedric Price, das 1981 abgerissen wurde, oder Prices nicht realisierbarer Fun Palace (1961) – als architektonische Antwort auf Jean Littlewoods von Bert Brecht beeinflusstes Agitprop-Straßentheater – sowie die Utopien der Londoner Architektengruppe Archigram.²⁹⁷ Des Weiteren konnten einige japanische Architekten im Centre Pompidou Charakteristika von Pavillons der 1970

293 »[T]he Centre Pompidou is like a gigantic arcade in a tradition of Parisian arcades.« Dal Co 2016, S. 48. Vgl. Walter Benjamin, »Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts« [1935], in: Ders., *Das Passagen-Werk*, 1. Bd., Frankfurt am Main, 1983, S. 45–59.

294 Vgl. Fierro 2003, S. 9.

295 Vgl. Paul Scheerbarth, *Glasarchitektur*, München, Verlag Rogner & Bernhard 1971 [1914]; »Die Mitte, die Stadtkrone selbst, [...] zeigt eine Gruppierung aller der Bauten, auf welche die vorhin erwähnten sozialen Tendenzen zielen und welche eine Stadt dieser Größe für künstlerische und Unterhaltungszwecke braucht.« (Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Jena, 1919, S. 64). Volker Kirchberg bezeichnet die jüngere Förderung von Kulturstädten, die auf einem ökonomischen Kalkül der Stadtpolitik beruht, als »Stadtkronenpolitik«, siehe Volker Kirchberg, »Stadtkronenpolitik durch Museen, Konzerthäuser und Theater«, in: Ingrid Breckner, Albrecht Göschel u. Ulf Matthiesen (Hg.), *Stadtsoziologie und Stadtentwicklung. Handbuch für Wissenschaft und Praxis*, Baden-Baden, Nomos, 2020, S. 563–573.

296 »Unlike the jewel-like and rhetorical Pompidou, under construction at the same time, Inter-Action was supposed to demonstrate what taking Functionalism seriously actually entailed. Price's vision was of a building that could accommodate an ever-shifting brief, with the configuration changing when requirements dictated. The price, so to speak, for this was a total absence of monumentality or decorum.« Douglas Murphy, »Cedric Price (1934–2003)«, in: *The Architectural Review*, 05.01.2018, & <https://www.architectural-review.com/essays/reputations/cedric-price-1934-2003>. Vgl. auch den Online-Archiv-Eintrag »Inter-Action Centre« des Canadian Centre for Architecture CCA: & <https://www.cca.qc.ca/en/archives/380477/cedric-price-fonds/396839/projects/406080/inter-action-centre>.

297 Vgl. Dal Co 2016, S. 42–50, hier S. 50; Hnilica 2018, S. 197f.



ausgetragenen Weltausstellung in Osaka wiedererkennen, wofür Renzo Piano die italienische Industriehalle entworfen hatte.²⁹⁸

Die abgesenkte und mit einem Gefälle versehene *piazza* – in Anlehnung an den mittelalterlichen *campo* in Siena²⁹⁹ – ist seit jeher ein hoch frequentierter Ort zum Passieren, Verweilen und Sich-Begegnen [ABB. 71].³⁰⁰ Zu Recht hebt Piano deren Rolle für die »mobilisation sociale dans le milieu urbain«³⁰¹ hervor. Ebenso motiviert sie zur Betrachtung des Gebäudes mit seinen an der Fassade entlang zirkulierenden Besucher:innen, indem Distanz eingenommen werden kann und aufgrund des Gefälles, das zum Platz nehmen animiert. Wird das Centre Pompidou von Besu-

[ABB. 71] Das Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou zur Zeit der Ausstellung *Voyage(s) en utopie*. Centre Pompidou, 1971–1977. Architekten: Studio Piano & Rogers, architects. Bauherrschaft: Ministère de l'éducation nationale und ministère des affaires culturelles. Jean-Pierre Raynauds Werk *Cible* (1939) verdeckt hier das Godard-Plakat. Das Foto erschien 2007 in »We'll always have Paris« im britischen *RIBA Journal*.

298 Vgl. Hiroyuki Suzuki, »Contemporary Architecture of Japan«, in: Reyner Banham u. Hiroyuki Suzuki, *Contemporary Architecture of Japan 1958–1984*, New York, Rizzoli, 1985, S. 5–15, hier S. 10. Unter der Leitung von Kenzo Tange wurden die meisten Pavillons von früheren Vertretern des sogenannten Metabolismus entworfen, der für die Entwicklung der Megastruktur prägend war. Vgl. Maki 1963; Suzuki 1985, S. 9; Banham 1976, S. 44–57, hier S. 45; Hnilica 2018, S. 177–181.

299 Richard Rogers findet emphatische Worte für diese Referenz: »The idea of the piazza was smart. And it also grew out of our shared love for historic town centers, our shared humanist background. The phantom of Siena's Piazza del Campo haunts the Plateau Beaubourg.« Lia Piano (Hg.), *Renzo Piano u. Richard Rogers, Piano+Rogers, Centre Pompidou*, Genua, Fondazione Renzo Piano, 2017, S. 193.

300 Jan-Carlos Kucharek, »We'll always have Paris«, in: *RIBA Journal* (Juli 2007), S. 34–40.

301 Piano 1985, S. 54.

chenden betreten, wirkt das Foyer in der Art einer Zentrifuge, indem sie von hier aus stets durch ein dichtes Programmangebot – ob Ausstellungen, Kinoprogramm, öffentliche Bibliothek, Museumshop, Buchladen, Café oder Toiletten – in verschiedene Bereiche des Gebäudes gezogen werden. Diese Anziehungskraft geht auch vom, früher kostenlosen, Angebot des Pariser Panoramas aus, das eine Ansicht von nah bis fern bietet, je höher die Rolltreppen die Betrachtenden befördern. Nathan Silver beschreibt im Rückgriff auf Le Corbusier dieses Erlebnis als »mechanised promenade architecturale«.³⁰²

Überhaupt ist die Bewegung »inside the enormous structure the primary architectural experience«,³⁰³ wie Annette Fierro konstatiert. Dieser Fakt ließ den Schriftsteller Francis Ponge das Gebäude als »moviment« statt als »monument«³⁰⁴ begreifen. Montage kommt beim Centre Pompidou denn auch in ihrer visuellen Polyfokalität zum Ausdruck, indem sie Betrachtende in Bewegung setzt.³⁰⁵ Die durch die Besucher:innen vorgenommenen Richtungswechsel in den längs der Fassade entlangführenden transparenten Korridorrohren generieren dabei eine maßstabsübergreifende Blickmontage: auf die anderen Besucher:innen, das Gebäude, die unmittelbare Umgebung und den schweifenden Blick über Paris, der die Träger und Zugprofile des Centre Pompidou mit den Wasserspeiern und Streben der daneben situierten Église Saint Merri in Bezug setzen lässt. Die Augen orientieren sich an der Eisenkonstruktion des das Dächermeer überragenden Eiffelturms³⁰⁶ und suchen alsbald die Cathédrale Notre-Dame de Paris. Es sind von hier oben aus sichtbare Bauwerke, deren »transparent monumentality«,³⁰⁷ wie es Fierro treffend bezeichnet, zum Zeitpunkt ihres Baus ebenfalls fortgeschrittene Technologie ausstrahlten und städtebaulich über die Geschichte hinweg Maßstäbe setzten.

Godards Ausstellungsprojekt blieb auf dem Boden, in der Galerie Sud im Erdgeschoss, die sich schon immer aktuellem und experimentellem Kunstschaffen verschreibt.³⁰⁸ Dies geschieht notabene im »lieu du Centre

302 Nathan Silver, *The Making of Beaubourg. A Building Biography of the Centre Pompidou*, Paris, Cambridge (Mass.)/London, MIT Press, 1994, S. 110.

303 Fierro 2003, S. 81.

304 Francis Ponge, »L'écrit Beaubourg« [1977], in: Ders., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2002, S. 895–910, S. 908.

305 Vgl. Stierli 2018, S. 11.

306 Annette Fierro erkennt im Eiffelturm ebenfalls eine Maschine: »[T]he [Eiffel] [T]ower was more than a technological metaphor for the age of the machine; very much like the Pompidou Center, it was itself a machine, an enormous self-gauging apparatus that adjusted itself incrementally in minute movements.« Dies., »Populist Frames. Eiffel and Pompidou, Again«, in: Fierro 2003, S. 43–93, hier S. 51, S. 53.

307 Ebd., S. 61.

308 Vgl. die Bezeichnung »experimental exhibitions« in den Planlegenden. N. N., »Centre national d'arts et de culture Georges Pompidou, Paris«, in: *Architectural Review*, 161, 963 (Mai 1977), S. 229–284, hier S. 282.

où l'on ressent le plus fortement qu'on est au cœur de la ville.«³⁰⁹ Diesen Schauplatz ließ Godard auf seine Szenografie einwirken.

Voyage(s) en utopie machte die durch drei Fensterfassaden exponierte Galerie als hallenartiger, 1200 Quadratmeter umfassender, stützenloser Raum mit imposanten freigelegten Trägern an der Decke nicht nur sicht- und spürbar, sondern auch akustisch erfassbar. Die loopartigen Tonsequenzen, die von verschiedenen Lautsprechern her ertönten, folgten aufeinander und schichteten sich übereinander, wodurch sich abermals neue Tonmontagen ergaben. Godards Lichtregie vom düsteren Raum AVANT-HIER über die hellere Zone von HIER, in der zwischen Wandpanelen parallel zu den Fensterfassaden Öffnungen zum Außenraum bestanden, führte in den auf drei Seiten durchfensterten Raum AUJOURD'HUI. Die Ausstellung im durchlässigen Raumgefüge des Centre Pompidou öffnete sich hier ins Hier und Jetzt des städtischen Alltagsraums mitten in Paris: Auf den Personaleingang und die Bushaltestelle an der stark befahrenen Rue du Renard, auf die Rue Saint Merri und den Strawinski-Brunnen (1983, von Niki de Saint Phalle und Jean Tinguely) in der Fußgängerzone mit Cafés und Läden, die täglich von tausenden Passant:innen von nah und fern benutzt wird. Zu dieser alltäglichen Szenerie gehörten auch die Obdachlosen auf der *piazza*-Seite, die mit Einmannzelten vor der Galerie Sud eine Bleibe gefunden hatten und von den Ausstellungsräumen her sichtbar waren. Godard steckte den Bewohner:innen offenbar Geld zu und veranlasste, dass die weiterverwendbaren Ausstellungsobjekte schließlich der Obdachlosenorganisation Emmaüs übergeben wurde.³¹⁰ Das Centre Pompidou seinerseits wollte den Weggang der *Sans Domicile Fix* (SDF) veranlassen, stellte opake Metallabsperrungen, die ansonsten der Baustellensicherung dienen, vor das Camp, um den Fußgänger:innen, darunter eine Vielzahl an Tourist:innen, den Anblick zu ersparen. Da das Gebäude regelmäßig durch das Architekturbüro von Renzo Piano saniert wird, mag der Grund für die Absperrungen nicht weiter hinterfragt worden sein.

Das realwirkliche Panorama des gegenwärtigen städtischen Alltags wurde Teil der in den Galerieraum transferierten Godardschen Kino-Geschichts- und -Gegenwartserfahrung, die selbst stets beansprucht, den (gewordenen) Zustand der Welt durch Montage kritisch zu reflektieren. Seinem künstlerischen Programm blieb Godard dabei treu, wie Michael

309 Alain Seban, »La stratégie du Centre Pompidou. Entretien avec Catherine Millet«, in: *artpress*, 351 (Dez. 2008), wiederabgedruckt in: Copet/Millet (Hg.) 2017, S. 136–151, hier S. 141.

310 Siehe Céline Gailleurd, »Voyage(s) en utopie démonté – ›Tout cela n'était qu'une forme de sommeil«, in: *Flower Wild*, 29. Januar 2007, http://www.flowerwild.net/2007/01/2007-01-29_143101.php; Gailleurd/Bohler 2012.

Temple bemerkt: »Cette tension créative entre l'ordre, la séquence et la symétrie, d'un part, et la déconstruction, l'inversion et la perturbation, d'autre part, constitue un principe de composition dominant et constant dans l'œuvre de Godard.«³¹¹ Die zentrifugale Bewegung in Godards Lyrismus und die damit einhergehenden »montages ouverts«,³¹² wie Georges Didi-Huberman das Montageprinzip der *Histoire(s) du cinéma* (CH/FR 1988–1998) überzeugend beschreibt,³¹³ wurden in den Ausstellungsraum und darüber hinaus übertragen. Das Bild der Zentrifuge erinnert hierbei an den kontinuierlichen 360°-Schwenk im Außenraum von *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, der das städtebauliche *grand ensemble*, die Großwohnsiedlung, niemals einfangen kann – und auf Juliette zurückfällt. Godard stellte sich in seinem im 2. Kapitel ausführlich besprochenen Recherchefilm von 1967 der unmöglichen Aufgabe, das »grand ensemble«, das große Ganze zu erfassen, das die zeitgenössische französische Gesellschaft ausmachte. In der Megastruktur des Centre Pompidou schlug er 40 Jahre später anhand von Filmen, Bildern, Texten, Skizzen, Collagen und Modellen seine persönliche Megastruktur des Kinos vor. Die unrealisierte Schau *Collage(s) de France* hätte alle Funktionen des Kinos vereint, wie die Geschichte des Kinos und der Welt, die Kamera und die Montage, Projektion, Television und digitale Wiedergabe, Kunst, Literatur, Philosophie und Politik, Naturwissenschaft, Pädagogik und Psychoanalyse. Mit seiner finalen Ausstellung im Centre Pompidou konfrontierte er nun die Besucher:in im Realraum mit seinem über die Jahre gewachsenen »grand ensemble« an Filmen, Objekten, Schriften et cetera. Diese Denkfabrik, um Geschichte und den gegenwärtigen Zustand der Welt poetisch wie kritisch zu erfassen, machte sein unermüdliches Kinoschaffen, und damit seine fortwährende Suche nach Montage aus und trieb ihn immerfort an.³¹⁴

Für Godards Montage-Experiment, das sich zunehmend dem alltäglichen Alltagsraum hin öffnete, war die Centre Pompidou-Architektur mit ihrer »ouverture [totale] vers l'extérieur«³¹⁵ und offengelegten Bauweise auf audio-visueller und ideeller Ebene Katalysator, Echo- und Resonanzraum. Um einen leeren Raum für eine, wie sie vorschlugen, völlig offene Bespielung zu generieren, konstruierten und exponierten die Architekten und Ingenieure ein Gerüst, das die Tragstruktur bildet und die Haustechnik und Erschließung in sich aufnimmt, wobei letztere dem Außenraum und der Außensicht zugewandt ist. In der Galerie Sud, dem einzigen Aus-

311 Temple 2006, S. 191.

312 Didi-Huberman 2015, S. 84

313 Ebd., S. 81.

314 Vgl. *Entretien entre Serge Daney et Jean-Luc Godard* (CH/FR 1988).

315 Bordaz 1977, S. 105.

stellungsraum, der einen Schwellenraum zwischen *intérieur* und *extérieur* bildet, mochte Godards Präsentation mit dem realwirklich gewordenen gefüllten und multiplizierten Zwischenraum verhandeln, wie ihn Deleuze bezüglich der Zeit diskutiert hat.³¹⁶ Die gruppierten Modelle indes, im mysteriös beleuchteten, sich dem Außen verschließenden Herzen der Ausstellung, boten in ihrem kleinen Maßstab jeweils eine Gesamtsicht jedes einzelnen Raums und damit nicht die nötige Bewegung zwischen Raum und Zeit, was die Montage verunmöglichte, wie Godard kritisch bemerkte.³¹⁷ Dennoch wirkten die Modelle zentrifugal, ging doch von ihnen die Suche nach Bedeutungen im 1:1 umgesetzten ›grand ensemble‹ einer Ausstellung aus, die sich jeglicher musealen Vermittlungsarbeit entzog.³¹⁸ Erschlagen oder unbeeindruckt von der buchstäblichen Gemengelage, angeregt oder getrieben von den Assoziationsspielräumen oder dem Verstehenwollen der Zusammenhänge, die sich zwischen all den stillen oder bewegten, lautlosen oder klangvollen Objekten und Bildern einer de/montierten, visuell und akustisch fugenartigen Ausstellung aufspannten, wurden in *Voyage(s) en utopie* letztlich die Besucher:innen im Hier und Jetzt auf sich selbst zurückgeworfen, wie bereits die Gastgeber:innen in der Projektentwicklung – »*Comprenne qui voudra.*«³¹⁹

316 »Dieses Ganze war im Kino in beständigem Werden, indem es die Bilder verinnerlichte und sich in ihnen veräußerlichte, gemäß einer doppelten Anziehung. Es war der Prozeß einer stets offenen Totalisierung, welche die Montage oder die Macht des Denkens bestimmte. Sagt man allerdings, ›das Ganze ist das Außen‹, dann haben wir es mit etwas ganz anderem zu tun. Zunächst geht es nämlich nicht mehr um die Frage nach der Verknüpfung oder Anziehung der Bilder. Was nun zählt, ist der Zwischenraum zwischen den Bildern, zwischen zwei Bildern: eine Verräumlichung, die bewirkt, daß sich jedes Bild von der Leere losreißt und in sie zurückfällt. Die Kraft Godards besteht nicht nur darin, diese Konstruktionsmethode in seinem sämtlichen Werk anzuwenden (Konstruktivismus), sondern daraus eine Methode zu machen, die der Film zur gleichen Zeit in Frage stellen und anwenden muß.« Deleuze 1997 [1985], S. 233f.

317 Vgl. den Ausstellungsbesuch von Jean-Luc Godard u. Christophe Kantcheff, Clip aus: *Morceaux de conversations avec Jean-Luc Godard* (Alain Fleischer FR 2009).

318 Entsprechend allgemein gehalten war die kurze Einführung des Saalblatts zu dieser Ausstellung: »pas [...] ›sur‹ Godard mais ›de‹ Godard«, wie klar deklariert wurde. Für Besuchende, die erstmals mit Godard in Berührung kamen, wurde in wenigen Zeilen eine kleine Auswahl an relevanten Namen und Filmen erläutert und in aller Kürze Godards Zugang zur »télévision« sowie der Bezug zu Sarajevo kontextualisiert.

319 Habib 2014, S. 229.

INFRASTRUCTURE(S) REVISITÉE(S) Peripherie und Zentrum der Kinoarbeit

»J'ai toujours été entre la France et la Suisse. J'ai jamais été d'une nationalité, j'ai toujours voyagé. Finalement c'est ce qui m'a amené à faire du cinéma, qui est le mouvement. [...] Moi, je me considère plutôt comme un train, j'ai du mal à m'entendre avec les gens. Je crois qu'ils se considèrent plutôt comme des gars. [...] C'est-à-dire qu'ils considèrent leur corps, plutôt comme une gare. Et puis, je ne sais pas comment ils vont dans une autre gare. Moi je considère mon corps plutôt comme un train qui, donc, qui a besoin de gare pour s'arrêter de temps en temps. Le train était inventé avant la gare. La gare était peut-être construite avant le train, mais je ne suis pas sûr. [...] La gare c'est le texte, le train c'est l'image, c'est le déplacement.«³²⁰

Jean-Luc Godard (1982)

»Es gibt also diese Sache, die unbedingt innerhalb des Kinos bleibt, eine verkrustete Puppe, aus der niemals ein Schmetterling schlüpft – man weiß es jetzt –, diese Sache ist die Montage. Meine Idee, als Landarzt oder Kinogärtner, war es, daß eines der Ziele des Kinos die Erfindung oder Entdeckung der Montage war, [...] und daß man sie in den Schulen unterrichten sollte – man darf ja wohl noch träumen? [...] Die Montage! Das Kino hat sie nie gefunden.«³²¹

Jean-Luc Godard (1995)

Nach 1952 und seinem Filmdebüt *Opération »Béton«* 1955 kehrte Jean-Luc Godard 1977 zum zweiten Mal in die Schweiz zurück; diesmal zusammen mit seiner Partnerin Anne-Marie Miéville und für immer. Mit dem Umzug verlegten sie auch ihre Produktionsfirma Sonimage von Grenoble in das Städtchen Rolle, wo Kameramann Pierre Binggeli im selben Haus das Studio einrichtete und erweiterte.³²² Kurzzeitig hieß die neu gegründete Firma JLG Films, um danach gemäß dem Ratschlag des französischen Kulturministers Jack Lang aufgrund der neuen geografischen

320 Godard in: »Point de rencontre« avec Jean-Luc Godard (Manu Bonmariage, RTBF, 18. 05. 1982).

321 Godard 1995, S. 115f.

322 Vgl. Baecque 2010, S. 548.

Lage in Peripheria umbenannt zu werden.³²³ Die Wechsel von Kollaborationspartner:innen und Wohnorten im Zentrum Paris gingen über in eine auffallende Konstanz seit der Filmproduktion im provinziellen Rolle. Dort hat Godard für die *Histoire(s) du cinéma* (CH/FR 1988–1998) mit seinen damaligen Assistierenden Caroline Champetier und Hervé Duhamel ab 1985 innerhalb von zehn Jahren eine Videothek mit 3 000 Videos angelegt.³²⁴ Während sich kaum Hinweise zu den Räumlichkeiten in Grenoble finden,³²⁵ wurden Projektpartner:innen, Forscher:innen und Journalist:innen seither an den Genfersee eingeladen, wo sich Godard zunehmend isoliert fühlte.³²⁶ Der 2002 erstmals formulierte Vorschlag für die Centre Pompidou-Ausstellung sah denn auch Einladungen »dans son atelier«³²⁷ vor. Dominique Païni betitelte das Projekt als »Collages de France«. 12 cours »exposés« par Jean-Luc Godard«. Es war vorgesehen, dass der Filmemacher während zehn Monaten Exponent:innen aus Literatur, Philosophie, Wissenschaft, Kino und Kunst bei sich zu Gesprächen getroffen hätte. Zu diesen Aufnahmen hätte er jeweils in den ersten zwei Wochen des Monats ein Konzept zusammengestellt, in der dritten Woche wären die Gespräche mit historischen und tagesaktuellen Bewegtbildern montiert worden, um in der vierten Woche die Resultate im Centre Pompidou auf drei Leinwänden zu zeigen als gleichzeitig »chaîne de télévision critique, cours, installation »télé-réalité« d'un nouveau type.«³²⁸ Dazu sollte es bekanntlich nicht kommen. Gespräche fanden dennoch statt: Innerhalb der Reihen *Ensemble et séparés* (2003–2004) und *Morceaux de conversation* (2005–2006) wurde Godard, in seinem Filmstudio sitzend, für »visioconférences« jeweils via damals noch technisch sehr aufwändigen Live-Zuschaltungen direkt in den Vorlesungssaal des Le Fresnoy – Studio national des arts contemporains im nordfranzösischen Tourcoing übertragen.³²⁹

In der finalen Ausstellung *Voyage(s) en utopie* bildeten neben den Modellen, Screens und dem Baustellenmobiliar die Wohnungseinrichtungsgegenstände einen Themenbereich aus, der Godards Auffassung des Kinos, das sich aus dem Alltagsleben speist, aufzuzeigen vermoch-

323 Vgl. MacCabe 2003, S. 321.

324 Vgl. Baecque 2010, S. 676.

325 Godard mietete in Grenoble an der 2 rue de Belgrade einen Laden für sein Büro und Studio sowie eine Garage für größere Gerätschaften. Vgl. Brody 2008, S. 375.

326 Vgl. Baecque 2010, S. 714f.

327 Anhang von Dominique Païnis Brief vom 24. 10. 2002 an Richard Boidin, *Directeur de l'audiovisuel extérieur et des techniques de Communication, Ministère des affaires étrangères* (ACP, 2008 011/123).

328 Ebd.

329 Le Fresnoy agierte als Partnerin im Rahmen der geplanten Produktion von sieben Godard-Filmen für die Centre Pompidou-Ausstellung. *Morceaux de conversations* (Alain Fleischer, FR 2009).

te: »Le cinéma, c'est un laboratoire de la vie, on y trouve tout, les rapports de production, les haines, les amours, les rapports parents-enfants, ouvriers-patrons, et en plus tout ça fonctionne pour la fabrication d'une marchandise artistique, c'est le paradis de l'étude de la vie tout en la vivant.«³³⁰ Wohnung, Filmproduktion und -studio und im Sinne Godards dazu zählendes Umland im Kanton Waadt bilden die primäre Infrastruktur für sein Filmschaffen seit Ende der 1970er Jahre.³³¹ *Intérieur* und *extérieur* komplementieren sich. In Interviews wie auch in seinen Filmen wird seine Lebensumgebung, sein geäußertes Filmendenken und seine Arbeitsweise wie bei kaum anderen Filmschaffenden für Außenstehende präsent. Zuletzt geschah dies im April 2020 im Live-Interview von Lionel Baier auf Instagram und im März 2021 im Online-Gespräch mit dem Filmkritiker Chittur Subramanian Venkiteswaran zur Verleihung des *Lifetime Achievement Award* des *25th International Film Festival of Kerala* (IFFK).³³²

Bilder Jean-Luc Godards verstreuen sich in die Welt hinaus, auf der zwischenzeitlich *Le Livre d'image* in verschiedenen Formaten tourt(e). Godards private Wohn- und Arbeitsinfrastruktur ist Ende 2019 in eine permanente Ausstellung in der Fondazione Prada in Milano übergegangen. Der Filmemacher selbst arbeitete und experimentierte zu Hause weiter. Beweise dafür lieferte er 2020 mit je zwei fotografischen und schriftlichen Grüßen, die seine zweimalige Abwesenheit an der Retrospektive in der Cinémathèque française kompensieren sollten, und 2021, als er im Online-Interview am Filmfestival Kerala nicht ohne Stolz ein Drehbuch in der Form eines Leporellos zeigte, das er dem Modeunternehmen Yves Saint Laurent unterbreitet hätte.³³³ Die Präsentationsweisen von *Le Livre d'image* mit Godards persönlicher Wohnumgebung wirken auf die Betrachter:innen, die in die Montagearbeit und Bedeutungsfindung raum-

330 Jean-Luc Godard, »Travail-amour-cinéma. Gespräch zwischen Jean-Luc Godard u. Catherine David«, in: *Le Nouvel Observateur*, 20. 10. 1980, zit. nach: JLG / JLG 1985, S. 449–458, hier S. 449.

331 *Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma* (CH/FR 1985) spielte hauptsächlich in den Räumen von JLG Films in Neuilly-sur-Seine, der französischen Niederlassung von Godards und Miévilles Filmproduktionsfirma.

332 *ECAL Instagram Live: Jean-Luc Godard*, Interview mit Lionel Baier, 07. 04. 2020, <https://vimeo.com/411300705>; *Jean-Luc in Godard, conversation with C S Venkiteswaran | 25th IFFK, International Film Festival of Kerala*, 02. 03. 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=nwquFZlitTU>.

333 Sein Interesse für Mode als Kulturtechnik demonstriert Godard in seinem Kurzfilm *On s'est tous défilés* (FR 1987) für das Modehaus Marithé et François Girbaud als eine Art späten Konter auf das von ihm kritisierte *système de la mode* von Roland Barthes. Vgl. Witt 1998, S. 119; siehe Simon Vagts, »Marithé + François Girbaud«, in: Vagts 2024, S. 313–337; Roland Barthes, Henri Lefebvre u. Jean Duvignaud, »La Mode, stratégie du désir« [Condition féminine], in: *Le Nouvel Observateur*, 71 (1966), S. 28f. Siehe Trailer of *a Movie That Will Never Exist: »Phony Wars«* (Jean-Luc Godard, CH/FR 2022), <https://www.saintlaurentproductions.ysl.com/phony-wars>.

greifend involviert werden, mit einer zentrifugalen Kraft. Gleichwohl zeugen sie von einer zentripetalen Bewegung, insofern Gegenstände aus Godards Interieur ausgestellt sind, in dem seine Filmprojekte entstanden sind und das die intellektuelle Umgebung seines die Künste übergreifenden, längst als hermetisch empfundenen Schaffens widerspiegelt. Die Peripherie gelangt ins Zentrum zurück und bleibt dort peripher. In *JLG/JLG autoportrait de décembre* (CH/FR 1995) zeigt er sich dort und mit *Voyage(s) en utopie* operierte er mit dem, was Anne Marquez treffend als Godards angenommene Perspektive, »point de vue adopté«, bezeichnet: »Jean-Luc Godard est toujours celui de la périphérie et de la réserve.«³³⁴ Diese nötige periphere Position, als Bedingung für das Weiterführen seiner kritischen Kinoarbeit, galt auch für die geografisch und (kino)kulturell gesehene dezentrale Lage seiner Lebens- und Arbeitsumgebung. Wie er diese in seinem Schaffen wiederholt ins Zentrum rückte und welche neuen Lesarten und Zugänge die Einrichtung seines verkauften Filmstudios und Wohnzimmers in einer zentralen, sich der Gegenwartskunst verschriebenen Kunststätte eröffnet, wird nun erörtert.

INTÉRIEUR — EXTÉRIEUR

Seit den 1970er Jahren ist Godards Filmstudio prominentes *décor* in seinen Filmen. Seit den 1980er und 90er Jahren trifft es auf das der Waadtländer Landschaft: Die durch wiederholte Zeitlupe widergegebene Fahrradfahrt von Denise im Vallée de Joux in *Sauve qui peut (la vie)* (CH/FR 1979), die virtuoson Kamerafahrten durch das Anwesen mit Park am Lac Léman und an der Fassade der Villa entlang in *Nouvelle Vague* (CH/FR 1990) und die stillen Ansichten der winterlichen waadtländischen Hochebene in *JLG/JLG autoportrait de décembre* (CH/FR 1995) seien hier besonders hervorgehoben. Godards privates Arbeits- und Wohnumfeld im Innen- wie im Außenraum wird auch in seinem Spätwerk der 2010er Jahren wiederholt sichtbar. Dieser in Godards Schaffen und seine Arbeit prägenden Begegnung von »intérieur« und »extérieur« widmen sich meine folgenden Beobachtungen. Wie die Innen- und Außenräume, Peripherien und Zentren und Godards Rückzug wie weiterer Weltbezug verbunden sind, soll insbesondere an der Analyse der Reportage »Point de rencontre« avec Jean-Luc Godard aus dem Jahr 1982, die Manu Bonmariage für das belgische Fernsehen RTBF kreiert hat,³³⁵ veranschaulicht werden.

334 Vgl. Marquez 2014, S. 345.

335 »Point de rencontre« avec Jean-Luc Godard (Manu Bonmariage, RTBF, 18.05.1982).

Nachdem sich Godard in *Numéro deux* (FR 1975) zwischen seinen Filmapparaten als Direktor und Arbeiter einer Fabrik inszeniert hat und eine solche in *Passion* (FR/CH 1982) Schauplatz ist, sollte Anne-Marie Miéville das Thema der Fabrikarbeit bei ihrem gemeinsamen ‚home movie‘ *Soft and Hard* (*Soft Talk on a Hard Subject Between Two Friends*) (FR/GB 1985) wiederaufgreifen. Während Miéville aus dem *off* über die »usine« spricht, sehen wir sie am Schneidetisch arbeiten. *Soft and Hard* präsentiert die beiden Lebens- und Arbeitspartner:innen zu Hause und auf ihren Spaziergängen über Felder und am Seeufer. Der Film thematisiert anhand von Bildern, Mono- und Dialogen ihr Aufgeben der konventionellen Trennung zwischen Leben und Arbeit und wie sie in diesem Zusammenleben und -arbeiten nach ihrer eigenen Subjektivität suchen. Auch wenn die Aktivitäten und Zwiesgespräche zu Hause im Schlaf-, Wohn- und Arbeitszimmer stattfinden, geben die Ausschnitte dennoch einen sehr begrenzten Einblick in die Privaträume der beiden. Anders verhält es sich im Film *JLG/JLG autoportrait de décembre*, der offensichtlich an *Soft and Hard* anschließt, wobei Miéville, die sich aus der Öffentlichkeit überwiegend zurückgezogen hatte, nicht mehr zu sehen ist. Manche der in den *Le Livre d’image*-Inszenierungen und schließlich in der Mailänder Fondazione Prada ausgestellten Möbel, Gemälde sowie das Filmplakat von Antonionis *L’Avventura* (FR/IT 1960) waren bereits in *JLG/JLG* zu entdecken. Darin streift Godard am Seeufer entlang und ruft aus: »The Kingdom of France!«, um daraufhin über das Exil zu meditieren und über das Land auf der anderen Seite des Ufers, das ihm nicht zugänglich sei.³³⁶ In diesem intimen Film, der mit einer der nur zwei bekannten Fotos aus seiner Kindheit beginnt, finden sich zahlreiche Eigenschaften des Interieurs, wie sie Claudia Becker in *Innenwelten – Das Interieur der Dichter*³³⁷ erläutert. Tatsächlich scheint sich Godard in seinem Selbstportrait bald weniger als Filmemacher denn als Poet zu inszenieren: Einer, der in seiner Wohnung, umgeben von Weltliteratur, Philosophie- und Kunstbüchern wie auch Reproduktionen von Gemälden seine lyrischen Texte verfasst und uns aus seinen Referenztexten vorliest. Im Veröffentlichungsjahr seines filmischen Selbstportraits präsentierte er seine Entdeckung des Kinos denn auch als die eines durch seinen Vater geprägten, jugendlichen Kenners deutscher Philosophie, Geschichte und Literatur sowie klassischer und neuer Musik:

336 Vgl. Philippe Sollers, »JLG/JLG; un cinéma de l’être-là«, bearbeitet von Stéphane Bouquet u. Thierry Jousse, in: *Cahiers du cinéma*, 489 (März 1995), <http://www.philippe-sollers.net/jlg.html>.

337 Claudia Becker, »Innenwelten – Das Interieur der Dichter«, in: *innenleben*, 1998, S. 170–181. Siehe auch Claudia Becker, *Zimmer – Kopf – Welten, Zur Motivgeschichte des Intérieurs im 19. und 20. Jahrhundert*, München, Wilhelm Fink, 1990.

»Das Kino war ein Ort, ein Territorium. Wenn ich überhaupt eine Erinnerung an die Vorführungen in der Avenue de Messine habe, dann an einen Ort ohne jede Geschichte; ja es war nicht einmal die Entdeckung eines Kontinents, denn selbst das Gefühl einer solchen Entdeckung war gänzlich unbekannt. Ich kannte Spengler und Husserl, nicht aber Murnau, und niemand hatte mir gesagt, daß sie in demselben Land wie Bismarck und Novalis lebten. Ich kannte Lulu, aber die von Alban Berg und nicht die aus *Canary Murder Case*. Und ich wußte nicht, daß die Töne von *Sacre du printemps* aus derselben Zeit wie die Bilder von *Vampire* stammten.«³³⁸

Als 17-Jähriger hatten seine Kinogänge und seine sich entwickelnde *cinéphilie* etwas Verbotenes, empfanden die Eltern die Filmkunst doch als unseriös. Sie verehrten Bibliotheken, Schreibstuben, Malerateliers und Musiksalons, wie Antoine de Baecque deren Vorliebe für die Hochkultur mit den eben genannten Raumzuschreibungen anschaulich umschreibt.³³⁹ In seinem Selbstportrait, fast 60 Jahre nach seiner jugendlichen Selbstfindung, setzt sich Godards *mise en scène* in die Tradition der Atelierdarstellungen des 19. Jahrhunderts in der bildenden Kunst und der Fotografien von Literat:innen in ihrem Arbeitszimmer ab dem 20. Jahrhundert. Damit thematisieren die Kunstschaffenden nicht nur ihren zunehmenden Rückzug aus der Außenwelt in den Innenraum, sondern sie öffnen auch den Entstehungsort ihrer Werke für die Betrachtenden. Die gesellschaftliche Außenseiterposition und Abschottung gehen einher mit einer zunehmend hermetischer und selbstreflexiver werdenden Kunst und einem wachsenden Selbstbewusstsein.³⁴⁰ An letzterem mangelte es Godard seit jeher wenig. Dass sein Schaffen an Publikumsinteresse eingebüßt hat, war ihm indessen längst bewusst. Godards Rückzug in seine »Stube des Dichters«,³⁴¹ wie sie die deutschsprachige Literatur insbesondere in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts darstellte, kann indes kaum mit dem damals einhergehenden Rückzug vor der politisch-sozialen Wirklichkeit verglichen werden³⁴² – auch wenn der Filmkünstler wiederholt damit kokettierte. Sein »Fenster« als Verbindung zur Außenwelt³⁴³ und »Loge im Welttheater«³⁴⁴ – mit Walter Benjamins architektonischen Metaphern gesprochen – waren mit zunehmendem Alter und abnehmender Reisetätigkeit die französischen Zeitungen wie auch das Fernsehen geworden.

338 Godard 1995, S. 113. Die Avenue de Messine steht hier metonymisch für den ersten Standort der Cinémathèque française in Paris.

339 Vgl. Baecque 2010, S. 46.

340 Vgl. Becker 1998, S. 175.

341 Ebd., S. 173.

342 Vgl. ebd.

343 Vgl. ebd., S. 174.

344 Benjamin 1983 [1935], S. 52.

Auffallend sind dennoch die realwirklichen Fensterperspektiven im *JLG/JLG autoportrait de décembre* (CH/FR 1995), als würde er das literarische Fenstermotiv der Interieur-Darstellungen aufnehmen und zum eigenen Bildthema nobilitieren: Etwa wenn die geöffneten Wohnzimmerfenster seitlich abgefilmt sind, oder mit der verdoppelten Sicht aus dem Fenster auf die befensterte Fassade gegenüber – in 1:1 und runterskaliert durch den Einbezug der abgefilmten Filmkamera mit Display – und schließlich wenn die externe Fensteransicht wiederholt gezeigt wird und den Wechsel der Jahreszeiten von Winter zu Frühling aufzeichnet. Dennoch dominiert, wie bereits mit der atemlosen Stimme und kühlen Blautönen eingeführt, eine winterliche, von Melancholie und Tod gezeichnete Stimmung. Das Todesmotiv ist in literarischen wie gemalten Interieur-Darstellungen seit dem 19. Jahrhundert typisch,³⁴⁵ und es ist ein Motiv, das Godard in seiner filmischen Grußbotschaft für den erhaltenen *Prix du cinéma Suisse* von 2015 am eigenen Leib imitiert hat.³⁴⁶

Walter Benjamin beschreibt das Interieur des Privatmanns als eines, das eine poetische, künstliche Innenwelt gestaltet und überfüllt ist von gesammelten Objekten.³⁴⁷ Von dieser historischen Darstellung scheint Godards Interieur aus *JLG/JLG autoportrait de décembre*, dessen Bibliothek und Bildersammlung, bestehend aus Reproduktionen von Gemälden, Zeichnungen und Filmplakaten, weit entfernt. Ausgeräumt wirken gar seine Räume, definitiv aufgeräumt, entsprechend seiner organisierten Arbeitsweise. Claudia Beckers Dichter-Interieur-Beschreibung des 19. Jahrhunderts mag auf Godards Zurückgezogenheit in ein eher bescheidenes Leben übertragen werden, das alle Einnahmen in seine undurchdringlicher werdenden Filmprojekte reinvestierte, an denen er in »seinem« Interieur arbeitete:

»Für manchen Künstler ist das Interieur nicht nur vorübergehend bevorzugter Ort eines gesellschafts- wie realitätsfernen Ästhetizismus, sondern zugleich äußeres Zeichen seiner sozialen wie ökonomisch völlig ungesicherten Außenseiterposition. Zugleich verweist es auf des – wie auch immer motivierten – Dichters Weg nach Innen und die damit einhergehende ästhetische Konsequenz eines verinnerten Erzählstils.«³⁴⁸

Es ist doch erstaunlich, dass in *JLG/JLG autoportrait de décembre* die Ansichten der Wohnräume gegenüber jenen Godards eigentlichem Arbeitsplatz dominieren. An diesen hatte er 1989 Serge Daney für deren gefilmtes Gespräch zu den *Histoire(s) du cinéma* (CH/FR 1988–1998) empfangen.³⁴⁹

345 Vgl. Becker 1998, S. 175–179.

346 *Prix Suisse – remerciements – mort ou vif* (CH 2015).

347 Benjamin 1983 [1935], S. 53.

348 Becker 1998, S. 174.

349 *Entretien entre Serge Daney et Jean-Luc Godard* (CH/FR 1988).

Darin und an den dortigen Maschinen präsentierte er sich 1982, vor *Soft and Hard* (FR/GB 1985), gleich zweimal eindrücklich, und zwar im filmischen *Scénario du film Passion* (CH/FR 1982) und insbesondere in Manu Bonmariages Dokumentation »*Point de rencontre*« avec Jean-Luc Godard von 1982. Während Bonmariage den Filmtüftler mit wenigen Fragen zum Sinnieren über das Kino und die eigene Arbeit bringt, sehen wir Godard in seinem Studio – zwischen all den Ikea-Ivar-Regalen – am Montagetisch arbeiten, beim Beschriften der Filmrollen des damals aktuellen Projekts für *Passion* (CH/FR 1982), beim Manipulieren der Tonspur desselben Films oder beim Tippen auf seinem Tischrechner, um die monatlichen Ausgaben und Einnahmen zu kalkulieren [ABB. 72]. Nachdem er in einer früheren Passage der Fernsehproduktion positiv gewertet hat, dass Produzenten über das Geld sprechen, bezeichnet er sein Rechnungsbuch als »scénario«, denn Kulturelles und Finanzielles »ça va ensemble«: »On ne peut pas faire des choses qu'on ne peut pas faire. Moi j'ai fait les films que je pouvais faire, je veux ?, je ne sais pas. En général, ils sont mauvais si on fait ce qu'on veut.«³⁵⁰ Im finalen Teil der Dokumentation verlässt die Kamera und schließlich auch Godard die Büroräumlichkeiten, um sein erweitertes Filmstudio zu erkunden. Nachdem er aus dem *off* die besonderen Licht-, Wetter- und Windverhältnisse im Kanton Waadt beschrieben hat, lobt er die ländliche Gegend und ihre Qualitäten als großes (externes) Filmstudio:

»Pour moi, c'est un grand studio de cinéma plutôt, le Canton de Vaud. On tournait beaucoup plus autrefois dans n'importe quel décor ... Aujourd'hui on ne peut pas. Et pour moi, finalement, il y a un côté peut-être inconscient, qui est, qu'on peut trouver ici tout ce dont le cinéma a besoin. ... Pas loin, si vous voulez, comme quand le cinéma était inventé. Bon, il y a des animaux, il y a des trucs modernes, il y a des usines, il y a de tout. On peut trouver tout. On peut trouver de l'eau, de l'herbe, du ciel. On peut trouver des voitures si on en veut, on peut trouver des usines si on en veut. On peut aussi trouver des poules, des chevaux, enfin toute la vie sur un territoire d'environ 200 kilomètres carrés. Ce qui paraît absolument essentiel pour faire des films. Les films ça donne une image de la vie. Dans une ville on peut avoir beaucoup d'idée d'histoires quand même; plus aujourd'hui.«³⁵¹



[ABB. 72] Jean-Luc Godard im heimischen Studio am Arbeiten, Fernsehreportage »*Point de rencontre*« avec Jean-Luc Godard von Manu Bonmariage (18. 05. 1982).

350 »*Point de rencontre*« avec Jean-Luc Godard (Manu Bonmariage, RTBF, 18. 05. 1982).

351 Ebd.

Die Kamera streift über Weinberge. Sie zeigt historische Bauernhöfe und Kirchen und bewaldete Hügel, welche die Waadtländer Kulturlandschaft genauso prägen wie Haupt- und asphaltierte Landstraßen mit Autos und Traktoren, Strommasten und Einfamilien- sowie Hochhäusern jüngeren Datums. Als sich Godard in seiner Rede gegen die Stadt wendet, wechselt die Kamera zu einer längeren Ansicht von Georges Addors Großwohnsiedlung Cité Le Lignon (1962–1971) im Genfer Vorort Vernier. Es folgt ein derartiger Schnitt zum Eingangsbereich des Schulhauses der Genfer Überbauung Pâquis-Centre (1972–1974) von Jean-Jacques Oberson, als handle es sich um den Zugang der zuvor zu sehenden Wohnsiedlung. Die gewählten Bilder der rund 40 Kilometer entfernten Großstadt, die diesmal, zumindest aus architekturkritischer Perspektive, architektonisch qualitätsvolle Gebäude zeigen, sind offenkundig eine Variation des Prologs von *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (FR 1967) mit der Cité des 4000 Sud im Pariser Vorort La Courneuve. Denn zuvor war das großformatige Filmplakat in Godards kleinem Filmstudio zu sehen. Im abschließenden Teil der Doku sehen wir Godard, der nun in seinem Wagen übers Land fährt. Aus dem *off* sind aufgezeichnete Gespräche zu hören: Godard berichtet über das in der Schweiz empfundene Paradox, dass er in der Schweiz lebe, aber seinen Wohnsitz und der Sitz seiner Produktionsfirma weiterhin in Paris habe. Er begründet dies damit, dass er in der Schweiz besser arbeiten könne. Die Situation mit dem französischen Geld sei »pas très favorable« und bringe Erklärungsbedarf gegenüber den Schweizer Behörden mit sich, denen er erkläre, dass er in der Schweiz übers ganze Jahr hinweg seine Ferien verbringe und nur während den Ferien arbeite. Der Reporter im *off* lacht, während Godard erzählt, dass die Beamt:innen davon ausgehen, es stecke »une combine«, ein Trick, dahinter. Godard berichtigt: »Il y a aucune combine juste la tranquillité d'esprit«. Die Autofahrt endet auf einer Landstraße, indem Godard seinen Honda so parkt, dass durch die Windschutzscheibe die tiefer gelegenen, dicht besiedelten Gebiete am Ufer und der Genfersee zu sehen sind [ABB. 73]. Das Gespräch geht nun hier weiter und dreht sich immer noch um Geld, wobei Godard in der Fernsehreportage nicht unerwähnt lässt, dass Leute am Fernsehen, egal ob Staatspräsident:innen oder Fußballer:innen, bezahlt werden müssten – offenbar genauso wie Schauspieler:innen im Film honoriert werden. Godard steigt aus dem Auto; die Kamera beginnt frei zu schwenken, um das Panorama in einem 360°-Schwenk einzufangen und so alsbald wieder zu Godard zurückzufinden, der seinerseits die Landschaft überblickt. Darauf folgen zwei Einstellungen mit raschen Schwenks, welche die Umgebung observieren, als ob sie Godards Blickführung imitieren würden. Bereits als dieser ausgestiegen war, erklang extradiegetische Musik, die nun in den Vordergrund rückt. Es ist im vor-

gefundenen Kontext der zunächst befremdlich anmutende Song *People*, gesungen von Barbra Streisand, die ihn 1964 in ihrer Hauptrolle im Broadway-Musical *Funny Girl* interpretiert hat – und mit dem Godards *On s'est tous défilé* (FR 1987) schließen sollte. Streisands eindringliche Gesangsstimme ist über die Bilder gelegt, die nun den Zigarillo rauchenden Godard beim Schauen, dann wieder beim Schlendern zeigen und abwechselnd mit Schwenks Impressionen der kargen Landschaft mit ihren weiten Feldern, Landstraßen, singulären Gebäuden, Strommasten und Waldstücken fokussieren. Am unteren Rand dieser Landschaftsbilder wird die französische Untertitelung des Songtexts mit gelbem Lauftext eingeblendet. Die dadurch verstärkte Präsenz des Songs unterstreicht abermals Godards gesellschaftliche und kinokulturelle Außenseiterposition, wie sie spätestens seit 1968, dann durch seine und Miévilles Zusammenarbeit zuerst in Grenoble und einstweilen im ländlichen Waadtland abermals diskutiert wurde:

»People,
 People who need people
 Are the luckiest people in the world
 We're children, needing other children
 And yet letting a grown-up pride
 Hide all the need inside
 Acting more like children than children [...]«³⁵²

Bonmariage nimmt entsprechend den Gesprächszusammenhang bezüglich Godards peripherem Arbeitsort in der Schweiz wieder auf und bemerkt, dass seine Pariser Produzenten demnach Genf nicht gesehen hätten. Godard, der seit den 1950ern neben dem Französischen auch den Schweizer Pass besitzt, verteidigt implizit, und durch seinen beibehaltenen Akzent immerzu wiedererkennbar, seine Waadtländer Herkunft und explizit seine Weltverbundenheit, indem mit der nahe gelegenen Stadt Genf und deren Flughafen sein Anschluss in die ganze Welt bestehe: »Ça n'existe pas«, meint er zu Genf. Er zeigt mit ausgestrecktem Arm in Richtung Westen³⁵³ und verortet sein Arbeits- und Lebensumfeld im lokalen, regionalen und globalen Kontext: »C'est la banlieue, c'est là-bas. C'est là-bas, c'est la banlieue,



[ABB. 73A] Godard in seiner Landschaft, Fernsehreportage »Point de rencontre« mit Jean-Luc Godard von Manu Bonmariage (18. 05. 1982).

352 Barbara Streisand: *People*, Songwriting: Jule Styne (Musik), Bob Merrill (Text), Album: *I Am Woman*, A-Seite, Label: Columbia (USA), Aufnahme: 20. 12. 1963, Release: 1964.

353 In *JLG / JLG autoportrait de décembre* (CH/FR 1995) zeigt er am See nach Frankreich.



[ABB. 73B] Godard in seiner Landschaft, Fernsehreportage »Point de rencontre« mit Jean-Luc Godard von Manu Bonmariage (18.05.1982).

la campagne, la ville. Il y a Genève, il y a Mexico, il y a New York.«³⁵⁴ Er grinst, dreht sich um und wendet so Genf den Rücken zu. Als ein Auto an ihnen in entgegengesetzter Richtung vorbeifährt, meint Bonmariage, dass das Auto also nach Genf fahre, was Godard dementiert, da Sonntag sei. Er steigt in seinen Wagen und betätigt das Kassettengerät. Jetzt wird erst klar, dass Streisands Stimme auch während der Aufnahme erklingen ist. Der Journalist fragt zum Abschluss, ob Godard glaube, dass sie beiden sich genug gesehen hätten. Godard antwortet, er wisse es nicht. Er grinst abermals und bemerkt, »nous, on s'est assez vus. Vous avez peut-être pas assez vu de choses. C'était trop court pour [...]. Vous m'avez assez vu, oui [...]. Il y a pas plus à voir de moi. Il y a plus à voir de ce que je vois. Mais de moi, non.« Bonmariage fragt, wie sich Godard bei der Reportage gefühlt habe und ob das Lied bedeuten solle, dass er geliebt werden wolle. Godard meint dazu unter Bezugnahme auf Paul Klees *Angelus Novus*, den er in seinem zweiten, in Genf gedrehten Spielfilm *Le Petit soldat* (FR 1960) bereits aufschienen ließ.³⁵⁵

»Pas, comme tout le monde, oui. Peut-être plus que tout le monde, mais enfin [lächelt und zögert]. Enfin, j'essaie de faire les premiers pas et de montrer où je suis, ce que je suis, où je vais. Comme ça. Si quelqu'un vient vers moi, il est prévenu et je souhaite qu'il fasse aussi les premiers pas de sa manière, une manière qu'on se rencontre. Une image c'est un point de rencontre.«

Bonmariage fragt nach, ob es sich dabei jedes Mal um Wegkreuzungen handle, worauf Godard sich wiederholt: »Un

354 »Point de rencontre« mit Jean-Luc Godard (Manu Bonmariage, RTBF, 18.05.1982).

355 Paul Klee, *Angelus Novus*, 1920, aquarellierte Ölfarbezeichnung, Israel-Museum, Jerusalem. Der *Angelus Novus* hat durch Walter Benjamin Bekanntheit erlangt als sein Denkbild aus seiner letzten Schrift *Über den Begriff der Geschichte* (1942), in dem sich seine Überlegungen über das Verhältnis von Geschichte, Messianismus und Glück verdichten. Walter Benjamin, »Über den Begriff der Geschichte«, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 1.2, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1980, S. 681–704; Vgl. Sigrid Weigel, »Angelus Novus – Engel der Geschichte und Bote des Glücks«, in: Werner Kogge, Alice Lagaay, David Lauer, Simone Mehrenholz, Mirjam Schaub u. Juliane Schiffers (Hg.), »Drehmomente«. *Philosophische Reflexionen für Sybille Krämer*, FU Berlin, 2011 & http://www.cms.fu-berlin.de/geisteswissenschaften/v/drehmomente/content/1-Weigel/Drehmomente_Weigel.pdf.

point de rencontre, meeting point.«³⁵⁶ Die Kamera fängt in Zeitlupe sein breites Grinsen ein, schwenkt mit seiner Bewegung mit und endet in einem *freeze frame*, während nochmals die Musik von Streisands *People* erklingt und die *credits* erscheinen.

Aus heutiger Perspektive lässt sich Streisands Song in Gegenwart Godards so interpretieren, dass er die periphere Position als einzige Möglichkeit wählen musste, um seine politische Kinoarbeit konsequent weiterzuverfolgen, die dann doch stets in Kollaboration entstand und mit *Le Livre d'image* (CH/FR 2018) diese auch auf jede Präsentationsform überträgt. Dass Godard seine unverholene kindliche Neugier, und damit seine unvoreingenommenen Zugangsweisen stets beibehalten hatte, darf ebenfalls betont werden. So scheute er auch nicht vor neuen Technologien zurück, besonders wenn diese derart neu waren, dass noch keine Regeln für deren vermeintlich ›richtige‹ Anwendung etabliert waren. Godard und Aragno setzten sie entgegen standardisierter Verwendungszwecke ein wie etwa beim 3D-Film *Adieu au langage* (CH/FR 2014).

Indem *JLG/JLG autoportrait de décembre* (CH/FR 1995) und *Adieu au langage*³⁵⁷ die privaten Wohnräume Godards und deren landschaftliches Umfeld bei Tag und Nacht in einem Film koppeln, mögen diese Filme nicht nur Godards langjähriges, intim-experimentelles Filmschaffen in sich vereinen, sondern auch die elementaren Voraussetzungen jedes Films, folgt man Hanns Zischler:

»Im Film, im Drehbuch ist *Interieur* (Innen) der technisch-deskriptive Gegensatz zu *Exterieur* (Außen). Formal ähnelt diese Unterscheidung dem traditionellen Verhältnis zwischen Atelier und *plein air* in der Malerei. In seiner Reduktion auf die elementaren Voraussetzungen (der Erzählung, der Licht- und Schattenverhältnisse) besteht jeder Film, von Überschriftungen und Inserts abgesehen, ausschließlich aus Interieur (Innen) Jour/Nuit und Exterieur (Außen) Jour/Nuit. Ähnlich den vier Himmelsrichtungen auf dem Kompaß.«³⁵⁸

Auf dem Flachbildschirm in Godards Wohnzimmer, das in *Adieu au langage* als *setting* dient, sind historische Filme zu erkennen, dazwischen und gegen Schluss nur noch weißes Rauschen. In diesem Wohnzimmer, vor seinem Bildschirm sitzend, umgeben von seinen gesammelten Ar-

356 »Point de rencontre« avec Jean-Luc Godard (Manu Bonmariage, RTBF, 18.05.1982).

357 Das Lebewohl-Motiv hat Godard bereits 1998 für *Adieu au TNS* (Jean-Luc Godard, FR 1998) eingesetzt. Im kurzen Video, als Reaktion auf die gescheiterte Zusammenarbeit mit dem Théâtre National de Strasbourg, steht Godard nachts in seinem 1997 umgezogenen Studio, raucht und verabschiedet sich mit Sprechgesang zu leisen Akkordeonklängen.

358 Zischler 1998, S. 420.

tefakten und innerhalb des Kontexts von Produktion, Postproduktion und Rezeption von *Le Livre d'image* war es denn auch, wo Godard die Idee entwickelt hat, dass die Rezipient:innen *Le Livre d'image* in einer ähnlich intimen *intérieur*-Situation und Infrastruktur erleben sollten. Was folgte, ist bekannt: Im Mai 2018 kündigte er dies in Cannes an und im November des gleichen Jahres realisierte er die erste Installation im Théâtre Vidy-Lausanne in Lausanne mit einer *mise en scène* seines »salon«. Darauf wurde Miucca Prada aufmerksam, was den Transfer von Godards persönlichem Lebens- und Arbeitsinterieur nach Milano initiierte.

LE STUDIO D'ORPHÉE Das Atelier von Godard in der Fondazione Prada

Jean-Luc Godard: *Le Studio d'Orphée* [ABB. 74 + 75] empfängt die Besuchenden seit Dezember 2019 im 1. Stock der Galleria Sud der Mailänder Fondazione Prada.³⁵⁹ Als eine der permanenten Ausstellungen befindet sich die Installation in den historischen Räumlichkeiten der ehemaligen, 1910 erbauten Gin-Fabrik. Das Gelände befindet sich im Süden Mailands an der äußeren Ringstraße zwischen Stadtzentrum und Peripherie. Der 2015 in derselben Metropole eröffnete Hauptsitz der Fondazione Prada wurde von AMO realisiert, dem Think Tank von Rem Koolhaas' Büro Office for Metropolitan Architecture (OMA). Damit fand die langjährige Zusammenarbeit zwischen Prada und OMA in Bau, Gestaltung und Szenografie von Boutiquen eine Fortsetzung sowie (stadt-)räumliche und programmmäßige Erweiterung.³⁶⁰ In der Kombination, ja bildhaften »Collage«³⁶¹ von historischen und neuen Bauten vollführte Koolhaas eine »Deklaration von Display- und Rezeptionssituationen.«³⁶² Die 1993 gegründete Kunstinstitution des seit 1913 bestehenden Mailänder Modeunternehmens spezia-

359 Aufgrund der Sicherheitsmaßnahmen während der COVID-19-Pandemie war die Installation von März 2020 bis März 2022 nicht zugänglich.

360 Siehe Paul Makovsky, »Prada A to Z« [Excerpts from *Projects for Prada, Part 1, An OMA Workbook Previewing the New Prada Stores in New York, Los Angeles, and San Francisco*], in: *Metropolis* (Okt. 2001), S. 94–99.

361 In der Bildlegende beschreibt Roman Hollenstein das architektonisch-künstlerische Konzept und dessen realisierte Wirkung so konzise wie anschaulich: »Hinter Fabrikmauern türmt sich eine Collage aus Gold, Stahl und Aluminium – die von Rem Koolhaas realisierte Fondazione Prada in Mailand.« Roman Hollenstein, »Metaphysische Kunststadt«, in: *NZZ*, 11. 05. 2015, https://www.nzz.ch/feuilleton/kunst_architektur/metaphysische-kunststadt-ld.891889.

362 Peter J. Schneemann, »Die Kunsthalle als Format der Produktion und Rezeption von Zeitgenossenschaft zwischen Spezifik und Generik«, in: Nieslony/Schweizer 2020, S. 232–244, hier S. 236.



lisiert sich laut ihrem *Mission Statement* auf Fragen der Kultur und Ideen und wie letztere in den spezifischen Disziplinen Literatur, Kino, Musik, Philosophie, Kunst und Wissenschaft verhandelt werden. Der neue permanente Sitz in Mailand, der die Autonomie jedes Feldes, »campo«, der Kunst berücksichtige, ziele darauf ab, durch deren Versammlung auf einem »campus« und so der »coesistenza delle discipline«, »risonanze e intersezioni culturali imprevedibili« über Partizipation zu generieren.³⁶³ Soweit die verbale Selbstdarstellung der Institution, die sich durch das bauliche Ensemble vor Ort mitausdrückt und sich via ikonischen Bauten und bühnenhaften Szenerien beim Publikum einprägen soll. Rem Koolhaas hat mit AMO ein industrielles Gebiet in ein postindustrielles Gefüge überführt, mit dem Ziel, die limitierte Zahl von Ausstellungstypologien, trotz des seit den frühen 2000ern wachsenden Mailänder Kunstsystems, zu erweitern und ein alternatives Ausstellungsmodell für neue Möglichkeiten des Ideenaustauschs zu schaffen.³⁶⁴ Die Frage »Wozu dient eine Kulturinstitution?« fungierte als Ausgangslage. Als eine *mise en scène* zwischen Realwirklichkeit und Kulisse, als »eine kleine, ideale Stadt, in der

[ABB. 74] *Le Studio d'Orphée*, Fondazione Prada, Milano, 2019.

363 Fondazione Prada, »Mission«, <http://www.fondazioneprada.org/mission/>.

364 Vgl. Silvia Micheli, »The Prada Vibe: urbane Kultur für die globale Stadt«, in: *Espazium*, 11. 12. 2019, <https://www.espazium.ch/de/aktuelles/prada-vibe-urbane-kultur-fuer-die-globale-stadt>.



[ABB. 75] *Le Studio d'Orphée*, Fondazione Prada, Milano, 2019.

sich alles um Kunst und Kultur dreht«,³⁶⁵ präsentiert sich hier schließlich räumlich und szenografisch, was das *Mission Statement* sprachlich fassen will, dessen Narrativ und Rhetorik zwischen Utopie und Marketingstrategie oszilliert. Für Rem Koolhaas' langjährigen methodischen und theoretischen Ansatz sind Dekonstruktion,³⁶⁶ Collage, De/Montage, und damit verbunden die kritische Reflexion von Auftrag und Auftraggeberschaft zentral. Ebenso hegt er ein langjähriges Interesse für die filmische Montage.³⁶⁷ Miuccia Prada – Mitbesitzerin des Unternehmens und Vorstandsmitglied der Fondazione Prada – hat das Godard-Projekt als eine weitere und diesmal permanente, im Ausstellungsformat umgesetzte *mise en œuvre* beziehungsweise Inszenierung von *Le Livre d'image* (CH/FR

365 Vgl. Sabine Rusterholz Petko, »Fondazione Prada – Goldener Schein«, in: *Kunstbulletin*, 12 (2015), <https://www.kunstbulletin.ch/fr/node/139849>.

366 Siehe dazu bspw. Mark Wigley, »Deconstructivist Architecture«, in: Philip Johnson u. Mark Wigley, *Deconstructivist Architecture*, Ausst.kat. Museum of Modern Art, New York, 23.06. – 30.08.1988, New York, Museum of Modern Art, 1988, S.10–20; Philip Johnson u. Mark Wigley, »Rem Koolhaas«, in: Ebd., S.46–55; Christopher Norris, »Deonstruktion, Postmoderne und die bildenden Künste«, in: Ders. u. Andrew Benjamin, *Was ist Dekonstruktion?*, Zürich/München, Verlag für Architektur Artemis, 1990 [engl. 1988], S.7–30.

367 Siehe bspw. Martino Stierli, »Montage and the Metropolitan Unconscious: Rem Koolhaas' *Delirious New York*«, in: Stierli 2018, S.228–267.

2018) initiiert.³⁶⁸ Seinen Anfang nahm das Projekt mit der auf der Tonspur der *Histoire(s) du cinéma* (CH/FR 1988–1998) basierenden Installation *Accent-sœur* (2019) im Lift des 2018 eröffneten Torre von Koolhaas/AMO, der den Hauptsitz vollendete.³⁶⁹ Godards Œuvre und schließlich die Installation des *Studio d'Orphée* mag, aus Sicht der Institution, die zuvor zitierten »Kunst- und Ideenfelder« und den partizipativen Ansatz der Fondazione Prada exemplarisch vereinen. Das Unternehmen Prada, dessen Fondazione und der ehemalige industrielle Bau wie Godards »Kinogeschichte« wirkten im 20. Jahrhundert und werden ins 21. Jahrhundert überführt.

Als »atelier« bezeichneten Godard und Fabrice Arago, der maßgeblich an der Umsetzung des Prada-Projekts beteiligt war, die von Rolle nach Milano transferierte Arbeits- und Wohnsituation, die seither in zwei Räumen der Fondazione Prada besucht werden kann. Der Flachbildschirm befindet sich an der Stirnseite des Raums, in dem mittig der eingerichtete Arbeitstisch platziert ist. Der laufende Computer mit drei Bildschirmen und mit geöffnetem Filmschnitt-Programm ist jener Schnittplatz für Bild- und Tonmontagen, an dem Godard seit 2010 seine Filme de/montiert hatte. Hier, auf dem Flatscreen und dem Computerbildschirm gegenüber, exklusiv zu sehen sind neun Kurzfilme³⁷⁰ sowie abends zu bestimmten Zeiten und in Kleingruppen *Le Livre d'image*. Die Gäste setzen sich in diesem von Rolle nach Mailand transferierten Interieur, in dem *Le Livre d'image* entstanden ist, zwischen die räumlich und zeitlich verschobene Produktions- und Präsentationssituation. Saßen die Besucher:innen im Théâtre Vidy-Lausanne noch der frontalen Bühnensituation gegenüber, betreten sie hier einen Resonanzraum. Es ist eine teilweise zugängliche *mise en scène* für weitere De/Montagen von *Le Livre d'image*. Das Wechselverhältnis zwischen Godards vergangenem Arbeitsprozess am Schnittplatz und Flachbildschirm mit der gegenwärtigen räumlichen Umgebung, ihren Referenzen und dem visuellen und akustischen Nachhall des abgespielten Films ist hier unmittelbar erlebbar. In die Installation eingegangen ist Godards persönliches Lebens- und Arbeitsumfeld; neben den Bildschirmen, Lautsprechern, Steckerleisten et cetera, befinden sich hier Bücher – darunter Miéville's *Images en parole* und die Edition von *Le Livre*

368 Miuccia Prada promovierte in Politikwissenschaft und war Mitglied der Kommunistischen Partei Italiens, was ihr persönliches Interesse für Godard ansatzweise erklären könnte.

369 La Redazione, »Jean-Luc Godard ›Le studio d'Orphée‹, MI 04. 12. 2019 – SA 31. 12. 2050«, in: zero, o. J., <https://zero.eu/de/eventi/180788-jean-luc-godard-le-studio-dorpee,milano/>.

370 *On s'est tous défilés* (FR 1987), *Je vous salue Sarajevo* (FR 1993), *Les Enfants jouent à la Russie* (IT/RUS/FR 1993), *The Old Place. Small Notes Regarding the Arts at Fall of 20th Century* (USA/CH/FR 1998), *De l'origine du XXIème siècle* (CH/FR 2000), *Liberté et Patrie* (CH/FR 2002), *Une bonne à tout faire* (FR 2006), *Vrai faux passeport. Fiction documentaire sur des occasions de porter un jugement à propos de la façon de faire des films* (FR 2006), *Une catastrophe* (FR/AT 2008).

d'image –, Reproduktionen von Kunstwerken wie Rembrandt Harmenszoon van Rijns *Badende Frau* (1654), Édouard Manets *Bords de Seine à Argenteuil* (1874) und August Mackes *Sonniger Weg* (1913); Gemälde, die bereits im Théâtre Vidy-Lausanne zu sehen waren.³⁷¹ Das an die Wand gelehnte Plakat von Antonionis *L'Avventura* (FR/IT 1960) ist diesmal im Verhältnis zu der Außenwand, die hier ebenfalls drei Fenster aufweist, so positioniert, wie damals in *JLG / JLG autoportrait de décembre* (CH/FR 1995), doch diesmal auf die Längsseite gekippt. Auf dem Klappsessel, neben Reinigungsutensilien³⁷² platziert und auf den Garderobenständer gehängt, sind Godards Kleider, Schal und sein Hut. Da liegt das Tennisracket und da steht die *Palme d'Or* des *Festival de Cannes* neben Skulpturen, die in *Adieu au langage* (CH/FR 2014) ausgemacht werden konnten. Schwarz-Weiß-Bilder von Hannah Arendt, ganz groß und zentral an der Wand,³⁷³ sowie von Franz Kafka, klein, gerahmt beim Heizkörper stehend, zeugen von Godard geschätzten historischen Denker:innen des 20. Jahrhunderts. Mit ihnen teilte Godard die Untersuchung der *condition humaine* und er mag sich mit deren Leben im Exil beziehungsweise in Isolation identifiziert haben. Die Orientteppiche neben den Gemälden, wie schon in der Bühnensituation im Théâtre Vidy-Lausanne, mögen an einen »Salon« erinnern. Doch der Vergleich mit der exklusiven Gesellschaft, die sich mit dem weltoffenen Künstler trifft, scheint hier nicht angebracht. An der Decke wird dieser Zuschreibung zudem keck mit schwarzen Pinselstrichen entgegengewirkt, die Godard, der weiterhin, aber mit Farbe malte, als finaler Akt angebracht hatte. – Er war da; er hat seine persönlichen Dinge, seine durchaus gemütliche, im tröstlichen Sinne von Komfort zu deutende Stube zurückgelassen und hier wie in der Kinogeschichte, deutliche »Spuren hinterlassen«.³⁷⁴ Nicht zuletzt und abermals verweist der Atelier-Begriff auch auf eine Werkstatt und die buchstäbliche Handarbeit, die Godards politisches Kino vereinen wollte und will.

371 Die Bilder drehen sich ästhetisch allesamt um mit *Le Livre d'image* verbundene Themen wie Wasser, Kolorismus und mit August Macke, der 1914 mit Paul Klee und Louis Moilliet die in der Kunstgeschichte berühmte Tunesienreise unternommen hatte, expressive Farbgebung – wobei die einzigen für *Le Livre d'image* gefilmten Sequenzen stark übersättigte Impressionen einer tunesischen Küstenstadt zeigen.

372 Dies erinnert etwa an die Szene in *JLG / JLG autoportrait de décembre*, in der Godards Raumpflegerin putzt und zitiert.

373 Das Foto war in Godards Wohnzimmer platziert; dies zeigt die Aufzeichnung vom Gespräch zwischen Godard und Olivia Gesbert, »Jean-Luc Godard ouvre ›Le Livre d'image‹«, Olivia Gesbert, *France Culture*, 14.04.2019, <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-2eme-partie/jean-luc-godard-ouvre-le-livre-dimage>.

374 Vgl. Benjamin 1983 [1935], S. 53. Benjamin verweist auf die Wohnspuren, welche die Detektivgeschichten (Edgar Allan Poes) aufgreifen, die Godard wiederum interessierten, weil auch hier nach Ereignissen und Zusammenhängen in der Vergangenheit gesucht wird, vgl. Witt 2013, S. 71f.

Der Künstler Daniel Buren diskutierte in seinem 1970–1971 geschriebenen und erst 1979 veröffentlichten Text *La Fonction de l'atelier* nach eigener Angabe erstmals den so relevanten Produktionskontext des Ateliers als Quelle der Kunstwerke, der in ihren Museums- und Galeriepräsentationen verloren gehe:

»Cette sensation que l'essentiel de l'œuvre se perdait quelque part de son lieu de production (l'atelier) à son lieu de consommation (l'exposition), me poussa extrêmement tôt à me poser le problème et la signification de la place de l'œuvre. J'ai compris un peu plus tard que ce qui se perdait, ce qui disparaissait le plus sûrement, c'était la réalité de l'œuvre, sa »vérité«, c'est-à-dire son rapport avec son lieu de création, l'atelier. Lieu qui généralement entremêle travaux finis, travaux en cours, travaux à jamais inachevés, esquisses, etc. Toutes ces traces visibles simultanément permettant une compréhension de l'œuvre en cours que le Musée éteint définitivement dans son désir d'installer«. Ne parle-t-on pas d'ailleurs de plus en plus d'installation« au lieu d'exposition«? Et ce qui s'installe n'est-il pas près de s'établir?«³⁷⁵

Werkstatt und Ausstellungsort zugleich war Constantin Brancusis Atelier, um dort sein Leben lang die Platzierung der Skulptur in einem Raum und deren Verbindung damit zu erkunden.³⁷⁶ Nach seinem Tod wurde sein Atelier wunschgemäß im Centre Pompidou rekonstruiert. Buren erkannte, dass dadurch unter anderem das museale Klassifizieren, Dekorierung und Selektionieren vermieden werden konnte. Außerdem sei Brancusi mit der authentischen Präsentation von Werk und Entstehungsort »le seul également à avoir su garder à son œuvre ce côté quotidien que le Musée s'empresse d'ôter à tout ce qui s'y expose.«³⁷⁷

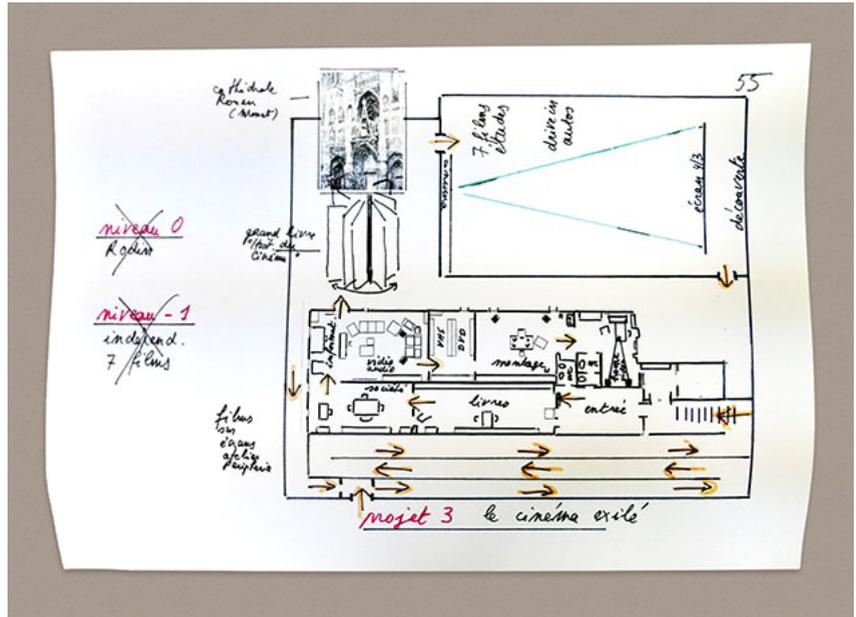
Godards Wunsch, sein Arbeiten ganz konkret, das heißt nicht weiterhin lediglich filmisch vermittelt, zugänglich zu machen, kann bis ins Jahr 1990 zurückverfolgt werden – und führt uns zurück nach Paris. Im

375 Daniel Buren, »Fonction de l'atelier«, in: *Ragile*, 3 (Sept. 1979), S. 72–77, <https://2012.monumenta.com/fr/node/357/>; vgl. »Funktion des Ateliers« [1970], in: Daniel Buren. *Achtung! Texte 1967–1991*, hg. v. Gerti Fietzek u. Gudrun Inboden, Dresden/Basel, Verlag der Kunst 1995, S. 152–167. Vgl. zudem Beatrice von Bismarck, »Künstlerräume und Künstlerbilder. Zur Intimität des ausgestellten Ateliers«, in: *innenleben*, 1998, S. 312–321, hier S. 312.

376 Vgl. Serota 1996, S. 24–26.

377 Vgl. Buren 1979, o. S. Aufgrund der von 2025 bis 2030 geplanten, abermals durch Renzo Piano durchgeführten Renovationsarbeiten des Centre Pompidou wurden die Brancusi-Werke 2024 in einer Sonderausstellung gezeigt, danach in die Museumsräume und Depots transferiert, die Atelierräume zu Brancusi Pavillon umbenannt, um sie bis zur Schließung als temporäre Ausstellungsräume zu nutzen. 2030 soll der Brancusi Pavillon als Recherche- und Ressourcenzentrum wiedereröffnet werden und die Bibliothèque Kandinsky sowie das Centre Pompidou-Archiv beherbergen. Vgl. <https://www.centrepompidou.fr/en/offre-aux-professionnels/enseignants/dossiers-ressources-sur-lart/constantin-brancusi/brancusi-studio>.

[ABB. 76] Jean-Luc Godard:
 »projet 3 le cinéma exilé«,
 Centre Pompidou, Paris
 (2005/06).



Zuge der Kreation der *Histoire(s) du cinéma* in den 1980er und 90er Jahren vereinbarte Godards Produktionsfirma Periphéria mit der nationalen Filmhochschule La Fémis und dem Centre national du cinéma (CNC) die Schaffung eines »Centre de recherches cinéma et vidéo« im Palais de Tokyo. Damit sollte Periphéria den Filmstudierenden Zugang zu allen Stadien des Filmproduktionsprozesses bieten. Auch wenn das Forschungszentrum schließlich doch nicht eingerichtet werden konnte, fungierten La Fémis und CNC als wesentliche Co-Produzentinnen, um die *Histoire(s) du cinéma* beenden zu können.³⁷⁸ In einem seiner mehrfach überarbeiteten Ausstellungsprojekte für das Centre Pompidou griff Godard diese Projektidee für den Palais de Tokyo wieder auf. Unter dem Titel *le cinéma exilé* findet sich im Centre Pompidou-Archiv eine Skizze sowie eine Grundrisszeichnung und eine einfache räumliche Darstellung.³⁷⁹ Gemäß Godards Entwurf [ABB. 76] wären die Besucher:innen nach dem Passieren dreier langer Korridore wie bei seinem, damals noch im Keller situieren Filmstudio in Rolle eine Treppe hinabgestiegen, um in eine Reihe von Räumen im Zusammenhang von Godards Produktionsprozessen eingeladen zu werden: Ein Entrée, eine Bibliothek, ein Büro, ein Videostudio, eine Video- und DVD-Sammlung, ein Raum mit Godards Montagetisch und Stereo-Soundsystem und schließlich (s)ein Heimkino, neben dem im Ausstellungskontext auch Toiletten nicht fehlen sollten. Der Wunsch der Einrichtung eines Ateliers erinnert an den von Pontus Hultén, dem

³⁷⁸ Vgl. Witt 2013, S. 43; Baecque 2010, S. 716f.

³⁷⁹ ACP 2009 051/002.



ersten Direktor des Centre Pompidou. Dieser wollte dort nicht nur Ateliers für Künstler:innen einrichten, damit sie ihre Ausstellungen erarbeiten konnten, sondern er intendierte mit dem Centre Pompidou einen Begegnungsort für Publikum und Künstler:innen, um gemeinsam kreativ zu werden.³⁸⁰

Die Bezeichnung »Le Studio d'Orphée« für die in Milano permanent gezeigte private Wohnumgebung, das Filmstudio mit Montagetisch und den Visionierungsraum von *Le Livre d'image* – damals bei Godard in Rolle und nun hier für das breite Publikum zugänglich gemacht – greift die mythologische Figur auf, auf die Godard wiederholt zurückgriff. Eine zentrale Referenz bildet dabei und insbesondere auch wieder in *Le Livre d'image* Jean Cocteaus *Orphée* (FR 1949), wozu Godard mit *Alphaville. Une étrange aventure de Lemmy Caution* (FR/IT 1965), *Allemagne neuf zéro* (FR 1991) und *Hélas pour moi* (CH/FR 1993) »remakes déguisés«³⁸¹ geschaffen hatte. Godard verwendet den Orpheus-Mythos in seinem Schaffen unter anderem als Allegorie für die Arbeit der Historiker:innen. Eine der Sinnzuschreibungen, wie sie im ersten Kapitel der *Histoire(s) du cinéma*

[ABB. 77] KINO A.M. im
Le Studio d'Orphée, Fonda-
zione Prada, Milano, 2019.

380 Vgl. Hultén/Hahn 2017 [1974], S. 16.

381 Vgl. Jacques Aumont, *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, Paris, P.O.L., 1999, S. 36.

vermittelt werden, ist »simply that of turning around to face the past«,³⁸² so Michael Witt über Godards »Orphic Challenge«. ³⁸³ Godards eigene historische Montage-Arbeit bedeutete gleichzeitig eine Auseinandersetzung mit der eigenen Filmgeschichte, was die *Histoire(s) du cinéma* auch deutlich offenlegen: »Faire l'histoire du cinéma, dévider les histoires du cinéma, devient l'occasion de se retourner sur soi-même, de se reprendre de se ressaisir, aussi bien de réitérer des images obsessionnelles.«³⁸⁴ *Le Studio d'Orphée* lässt die Besucher:innen auf Godards Arbeitsumfeld und -ort (zurück)blicken, wenn sie *Le Livre d'image* in Godards Atelier erleben.

Buren hat, gemäß seinem formulierten Anspruch an das Atelier, sein eigenes in den 1970er Jahren ganz aufgegeben und dieses stattdessen »in die Welt hinein multipliziert«. ³⁸⁵ So war es immer dort, wo er gerade arbeitete. Sabiene Autsch sieht darin zurecht eine »nachvollziehbare, wenn gleich auch stark idealisierte Perspektive auf ein mobiles, ein »globales Atelier«. ³⁸⁶ Godard, dessen kunstpolitische Intention vergleichbar ist mit der Burens, gründete in den 1970er Jahren sein Filmatelier, um seine autonome Filmarbeit ausführen zu können. Die Aufgabe des Ateliers Ende 2019 kann als realistische Perspektive im Sinne des Vorwärtsschauens eines betagten, aber damals noch immer aktiven Künstlers gewertet werden, einer, der sein politisches Kino, das die Produktions- und Finanzierungsbedingungen immer mitreflektieren und thematisieren muss, stets konsequent weiterverfolgt hat. In der Übergabe seiner Produktionsstätte, die bei ihm mit dem Privatinterieur einherging, als Vermächtnis vor seinem Ableben zu sehen, ³⁸⁷ wehrte Fabrice Aragno dezidiert ab, um auf die einzige Intention der fortzuführenden Filmproduktion zu verweisen: Die Einnahmen durch den Verkauf seien schlicht in das nächste Filmprojekt eingeflossen, das sich wieder der klassischen Filmproduk-

382 Witt 2013, S. 74.

383 Michael Witt, »The Orphic Challenge«, in: Witt 2013, S. 70–76. Siehe dazu ausführlicher Jacques Aumont, »Orphée se retournant«, in: Aumont 1999, S. 33–66.

384 Aumont 1999, S. 34.

385 Sabiene Autsch, »Expositionen« – Künstlerhaus und Atelier im Medienumbruch«, in: Dies., Michael Grisko u. Peter Seibert (Hg.), *Atelier und Dichtezimmer in neuen Medienwelten. Zur aktuellen Situation von Künstler- und Literaturhäusern*, Bielefeld, transcript, 2005, S. 27–54, hier S. 29.

386 Ebd., S. 29.

387 Vgl. auch Daniel Burens 1970 verfasster Text »Funktion des Museums« und daraus folgende Passage zum »Aufbewahren«: »Das Museum [...] bewahrte (im Rahmen des Möglichen) mit sachgemäßen und künstlichen Mitteln auf, was andernfalls sehr viel schneller verfallen wäre. Das war / ist eine – von vielen – Formen, der Zeitlichkeit / Fragilität eines Kunstwerks zuvorzukommen: Man erhält es künstlich am »Leben« und gibt ihm so den Anschein der Unsterblichkeit. Damit dient man in vorzüglicher Weise dem Diskurs, mit dem die herrschende bürgerliche Ideologie es umgibt. Der Autor des Werkes, d.h. der Künstler, stimmt dem – verständlicherweise – mit Freuden zu.« Buren, »Funktion des Museums« [1970], in: Buren 1995, S. 145.

tion zuwandte, um mit den ästhetischen Potenzialen von Filmstreifen unterschiedlichen Formats zu experimentieren.³⁸⁸ Diese Rückkehr zur Filmprojektion, wie sie in *Voyage(s) en utopie* bereits wegfiel und in dessen Vorprojekt *Collage(s) de France* noch prominent vorhanden gewesen wäre, findet sich im *Studio d'Orphée* in einer Schuhschachtel wieder [ABB. 77]: Sie enthält das Modell eines Kinos mit Figürchen und kleiner Leinwand, die mit einer herkömmlichen Glühbirne auf der gegenüberliegenden kurzen Seite beleuchtet werden kann. An der Außenseite steht mit Godards Handschrift »KINO A.M.« geschrieben. Modellhaft ist hier Anne-Marie Miévilles Entdeckung des Kinos enthalten, wie sie es in *Soft and Hard* (FR/GB 1985) beschrieben hat: Da, wo sie aufgewachsen sei, hätte es kein Kino, keine Super 8-Filmkameras, kein Video gegeben. So habe sie als Kind mit einer Schachtel eine Vorrichtung gebastelt, mit der sie mit einer Glühbirne die Negative der Familienfotos auf die Wand projizieren konnte.

Während des im Februar 2021 geführten Gesprächs zur Verleihung des *Lifetime Achievement Award* des IFFK sprach Venkiteswaran die damals aktuelle Pandemie-Situation an: Er fragte Godard, ob die durch die COVID-19-Pandemie noch größere Zunahme der Bildkonsumption im privaten Bereich räumliche Auswirkungen auf das Kino als öffentliche Kunst hätte. Godard ging, scheinbar, nicht direkt auf die Frage ein, als er insistierte, dass in Frankreich, wo er nach dem Zweiten Weltkrieg in die Welt des Kinos eingetreten war, er bald entdeckt hätte, dass es bei diesem mehr um Distribution als um Produktion ging. Dies hätte sich bis in die Gegenwart verstärkt; die Distribution habe die Produktion geschluckt.³⁸⁹ Ein spezifischer Anschlussgedanke lohnt sich hier, da *Le Livre d'image* im intimen Rahmen, im Théâtre Vidy-Lausanne und schließlich permanent in der Fondazione Prada gar innerhalb der Interieur- und Ateliersituation von Godards privater Umgebung, gezeigt wird. So realisiert sich mit *Le Studio d'Orphée* doch langfristig Godards längst geplantes Projekt – das im Palais de Tokyo 1990 und im Centre Pompidou 2006 nicht zustande kam –, und zwar explizit zu zeigen, in welcher räumlichen, technischen und geistigen Infrastruktur er Filme produziert und Montage betrieben hat. Was Michael Witt bereits für die *Histoire(s) du cinéma* auf den Punkt gebracht hatte, mag für *Le Studio d'Orphée* auch

388 Vgl. meine im Sommer und Herbst 2020 geführten Gespräche mit Fabrice Aragno (AJM). Im Gespräch mit dem Filmkritiker Venkiteswaran Anfang März 2021 kündigte Godard indes seine Pensionierung an, und zwar nach Vollendung zweier Drehbücher mit den Titeln *Scénario* und *Drôles de guerres*. Vgl. Jean-Luc in Godard, *conversation with C S Venkiteswaran*, 02.03.2021. Siehe Benoit Pavan, *Drôles de Guerres, l'ultime geste de cinéma de Jean-Luc Godard*, Festival de Cannes, 21.05.2023, <https://www.festival-cannes.com/2023/droles-de-guerres-lultime-geste-de-cinema-de-jean-luc-godard/>.

389 Vgl. ebd.

hinsichtlich des Zeitpunkts in Godards Schaffen umso mehr zutreffen: »a distilled summation of Godard's art.«³⁹⁰ Er verfolgte stets seine Intention, die die Lumière-Brüder schon gehabt hätten, mit dem Kino die Realität zu untersuchen,³⁹¹ was auf der Rezeptionsseite implizieren muss, sich nicht im Film zu verlieren, sondern dessen Wirken im und auf den spezifischen Realraum bewusst wahrzunehmen. In der permanenten Ausstellung in Mailand werden die Anwesenden innerhalb Godards ganz persönlichem, intimem und doch bereits weltbekanntem *décor* und der damit verknüpften Infrastruktur nun längerfristig mit auf die gemeinsame Suche nach der Montage eingeladen, die das Kino gemäß Godard nie gefunden habe:³⁹²

»C'est ça que j'appelle du montage, simplement un rapprochement. C'est ça la puissance extraordinaire de l'image et du son qui va avec, ou du son et de l'image qui va avec. Or tout ça, la géologie et la géographie de ça, c'est contenu à mon avis dans l'histoire du cinéma et ça reste invisible. Il faut, dit-on, ne pas le montrer. Et je pense, que je vais passer le reste justement de ma vie ou de mon travail dans le cinéma à essayer de le voir et d'abord le voir pour moi-même ; et même pour moi-même voir où j'en suis de mes propres films.«³⁹³

Mit dem mehrheitlich aus anderen Filmen bestehenden *Le Livre d'image* hat der Filmemacher filmisch eingehalten, was er über 40 Jahre zuvor als Berufung geäußert, sich als Maßstab gesetzt und als *work in progress* etabliert hatte.³⁹⁴ Komplementär zur zentrifugalen Bewegung und Distraction im von Aragno konzipierten Ausstellungsformat in Nyon, stellt sich in Mailand eine zentripetale Bewegung und Konzentration ein. Über die arrangierten Objekte mag sie das Potenzial einer Annäherung enthalten – an Godards »intérieur«, damit seine Innerlichkeit und sein umfassendes Verständnis von Kino.

Le Livre d'image schreibt sich in die geschichtlichen und gegenwärtigen Zusammenhänge von Architektur(en) und Ort(en) ein. So wurden

390 Witt 2014, S. xxxiii

391 Vgl. *Jean-Luc in Godard, conversation with C S Venkiteswaran*, 02. 03. 2021. Vgl. Aumont im Anschluss an Godards *Histoire(s) du cinéma*: »Le cinéma est ce qui ne peut échapper à la mémoire, au souvenir et à la trace de l'Histoire. »Toutes les histoires qu'il aurait? qu'il y aura? qu'il y a eu!« ([*Histoire(s) du cinéma*, Kapitel] 1A). Le cinéma peut imaginer des mondes de fantaisie, au conditionnel, il peut se risquer à la prédiction, au future, mais sa vraie vocation c'est le passé certain, celui qui a vraiment eu lieu, eu son lieu et son temps et qui n'a pas besoin des constructions élaborées et coûteuses de la Babylone hollywoodienne.« Aumont 1999, S. 39.

392 Vgl. *Entretien entre Serge Daney et Jean-Luc Godard* (CH/FR 1988); siehe auch Godard 1995, S. 116.

393 Godard 1980, S. 22.

394 Vgl. Witt 2014, S. liii.

die großen Premieren der unterschiedlichen Formate von Installation sowie Sonderausstellung und permanenter Schau alle in historisch bedeutenden Gebäuden aufgeführt: Das Château de Nyon wurde nach Umbauarbeiten 2006 der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Das Théâtre Vidy-Lausanne und das Kino Le Capitole in Lausanne sowie das Théâtre Nanterre-Amandiers bei Paris standen kurz vor ihrer Sanierung. Die Fondazione Prada, die eine stillgelegte Brennerei in ein Kunstzentrum verwandelte, wurde erst 2015 eröffnet.³⁹⁵ Diese Kontexte implizieren jeweils komplexe, da buchstäblich wie metaphorisch betrachtet, vielschichtige De/Montagen. Die Gebäude sind über die Geschichte hinweg und in der Gegenwart stets in einem politischen, wirtschaftlichen, kulturellen, sozialen, da institutionellen Verbund und Umfeld zu verstehen, was mit Godard nicht in eine (selbstzufriedene) Stasis zurückfallen darf. Die Transformation der Bauten, die durch Zerstörung Neues schaffen und ermöglichen soll, geht über die baulichen Maßnahmen weit hinaus. Mit *Le Livre d'image* erfahren die Orte eine Störung, die ein reflexives und produktives Potenzial mit sich führt. *Le Livre d'image* interveniert, außer in der Fondazione Prada, flüchtig und fordert in dieser kurzen Zeit das Intervenieren möglichst vieler Mitarbeitenden der Institution ein. Im Film *Le Livre d'image* steht die Montage für die Utopie und die Demontage für den Krieg, aber auch für die Revolution, die die Utopie anstrebt. *Le Livre d'image* widmet sich den großen Themen der Menschheit und Gesellschaft, weniger als visuelle und akustische Herausforderung, denn als Aufforderung. In der Art einer Kampagne kann *Le Livre d'image* als »petit ensemble« weiterziehen und im Kleinen als »ensemble ouvert«³⁹⁶ zur aktiven, wachen Beteiligung und Teilnahme aufrufen. Damit hielt der am 13. September 2022 willentlich aus dem Leben getretene Jean-Luc Godard am Anspruch an sich und an »le cinéma« fest, das er wiederholt für tot erklärt hat und das ihn und auch, vielleicht, dank ihm überleben wird.

395 Mit einjähriger Verspätung wurde 2022 im Berliner Haus der Kulturen der Welt (HKW) – die für die Architekturausstellung 1957 eröffnete Kongresshalle von Hugh Stubbins, die 2007 renoviert und seither teilsaniert wurde – die Ausstellung *Sentiments, Signes, Passions*. Zu Godards Film »Le livre d'image« bei freiem Eintritt präsentiert (☞ <https://www.hkw.de/de/hkw/architektur/start.php>; ☞ https://www.hkw.de/de/programm/projekte/2022/sentiments_signes_passions/start.php). Weitere Stationen waren etwa die Ausstellung »Éloge de l'image – Le Livre d'image« Jean-Luc Godard im Palácio Sinel de Cordes der Architektur-Triennale am 17. Lisbon Film Festival (LEFFEST) 2023, das Museum of Modern Art MoMA in New York und die Stadt Porto in Portugal.

396 Brenez/Delorme 2019, S. 26.

FIN



»En tant que critique, je me considérais déjà comme cinéaste. Aujourd'hui je me considère toujours comme critique, et, en un sens je le suis plus encore qu'avant. Je me considère comme un essayiste, je fais des essais en forme de romans ou des romans en forme d'essais: simplement, je les filme au lieu de les écrire. Si le cinéma devait disparaître, je me ferais une raison: je passerais à la télévision, et si la télévision devait disparaître, je reviendrais au papier et au crayon. Pour moi, la continuité est très grande entre toutes les façons de s'exprimer. Tout fait bloc. La question est de savoir prendre ce bloc par le côté qui vous convient le mieux.«¹

Jean-Luc Godard (1962)

Ein externer Lift, halb verglast und im Innern halb mit edlem Stein dekoriert, durchkreuzt das Panorama des Mailänder Südens, der geprägt ist von Neubauten und dem *terrain vague* eines sich entwickelnden Stadtteils. Die Aussicht wird teilweise verdeckt, sobald der Lift eine massive, diagonale Außenstütze passiert. Es handelt sich hier um den nach außen platzierten und so exponierten Kern des als Torre bezeichneten, 2018 eröffneten, weiß schimmernden Hochhauses der Fondazione Prada. Mit dem Turmgebäude fand die noch junge Transformation der vormaligen Gin-Brennerei in einen Kunstcampus einen krönenden Abschluss. Sobald der besagte Lift in die Untergeschosse gelangt, beginnt dessen rosa Verkleidung aus Stein, ein durch Injektion gefärbter Onyx, zu leuchten. Das Leuchten intensiviert sich, je tiefer das Gefährt in den Untergrund gelangt.² Dieses mit einem materiell und durch den Farb- und Lichteffekt nobilitierten, ansonsten recht gewöhnlichen Apparat zur Gebäudeerschließung kreierte visuelle Erlebnis, das eine bewegte Stadtansicht schafft durch unser lineares Bewegen in einer verglasten Box, wird seit 2019 akustisch ergänzt. Tonspuren aus Godards *opus magnum* der *Histoire(s) du cinéma* (CH/FR 1988–1998) mit ihrer Vielheit an montierten Bezügen, Kontexten und Assoziationen zwischen Film- und Globalgeschichte begleiten das Auf und Ab, und somit den Anblick des historisch gewachsenen Mailänder Panoramas. Dessen hier präsentierte Sichtbarkeit wurde erst durch die Finalisierung der Fondazione Prada mit dem Turmbau und dessen angedocktem Lift ermöglicht. Die darin parallel zum *Studio d'Orphée* eingerichtete Toninstallation von Godard

- 1 Godard/Cahiers du cinéma 1962, S. 20. Zum Essai siehe insbesondere Didi-Huberman: »L'essai correspond assez bien à cette méthode. Il sait manier ensemble le sensible et l'intelligible, il présente toute chose sous l'angle du ›conflit immobilisé‹ (c'est-à-dire de ce que Benjamin appelait une image dialectique), il procède donc par discontinuités: par montages et remontages incessants.« Pic/Didi-Huberman 2010, S. 935.
- 2 Vgl. Joshua Nelson, »Bespoke Tower marks completion of Rem Koolhaas's City of Art Complex for Prada in Milan«, in: *Elevator Scene*, 04.02.2020, & <https://www.elevator-scenestudio.com/blog/2020/2/4/rem-koolhaas-fondazione-prada-tower-in-milan>.

mit dem Titel *Accent-sœur* und Zitaten aus Film, Literatur, Poesie und Musik sowie Godards markanter Stimme verwandelt das Passieren des Panoramas in ein filmisches Erlebnis. Ursprünglich verstand sich die Erschließungsart primär als eine architektonische und ingenieurmäßige Meisterleistung, für die Rem Koolhaas und AMO, der Think Tank seines Büros OMA, an die Grenzen des baulich Möglichen gegangen sind. Der Lift als praktische und bequeme Alternative zum Stockwerkwechsel über das Treppenhaus wird zu einem zusätzlichen Ausstellungsraum, in dem die von der montierten Bildebene der *Histoire(s) du cinéma* getrennten, ausgewählten Tonspuren, das durch den Außenlift visuell exponierte Panorama akustisch ergänzen. Das Gehörte wird immerzu und unerwartet zum Stocken gebracht, wenn der Lift abermals in Stockwerken hält und Besuchende ihre Zieletage erreicht haben oder andere hinzukommen, um mitzufahren. *Accent-sœur*, ein Wortspiel um »ascenseur«, das auf die Verwandtschaft der gehörten französischen Sprache in der italienischen Umgebung ansprechen mag, spielt mit der Passage des Panoramas. Eine externe, aus einem anderen filmischen Kontext stammende Tonspur trifft auf das durch Architektur-, Ingenieur- sowie Finanz- und Marketingleistung kreierte bewegte Bild der sich besonders hier an der Peripherie in jüngster Zeit und weiterhin wandelnden Metropole. Godards Verständnis der Grundkondition von Film, dass es sich hierbei um das Zusammenreffen von Bild und Ton handelt, trifft direkt auf die Architektur und den durch sie neu erlebbaren, auf verschiedenen Maßstabebenen visuell erfahrbaren Stadtraum, sei es durch die fahrende, leuchtende Box, als die der Lift im UG erfahrbar ist, bis hin zur Vogelperspektive auf der Höhe des achten Geschosses. Auf die Liftbenutzenden mag die Intervention der Toninstallation mit hauptsächlich Passagen in französischer Sprache ganz unterschiedlich wirken – bereichernd und spannend oder störend und irritierend. Denn den Klängen entziehen kann man sich nicht. Interessierte mögen die nur bei geschlossenen Lifttüren lesbare Legende lesen, vielleicht Godards Stimme wiedererkennen und beim Verweilen und Zuhören eine oder viele Verbindung(en) zu Godards *Studio d'Orphée* am anderen Ende des Campus herstellen, bis hin zu solchen zur Geschichte des italienischen Films und der Italiens. Godards Spätwerk hat hier den anonymen Kinosaal einmal mehr verlassen. Eine weitere Arbeit geht in den Raum ein und macht dessen Charakteristika und diesen als Wahrnehmungsdispositiv produktiv. In der Welt der Kunst, wo die Arbeit neuerdings in intimen Räumen und Rahmen präsentiert wird, bleibt sie peripher. Und wieder ist es eine periphere Erschließungsinfrastruktur, auf die sich Godards Arbeit aufsetzt. Damit lässt sich ein Bogen zurück zu Godards Debütfilm *Opération »Béton«* (CH 1955) schlagen, der sich die Infrastrukturen der Grande Dixence-Baustellen zunutze gemacht hat.

Meine Forschungsarbeit zu Jean-Luc Godard und Schnittstellen zwischen Film-, Infrastruktur-, Städtebau- und Architekturforschung ließ ich durch das Material leiten. Für die eingehenden Analysen der Filme, Ausstellungs- und Bauprojekte und deren zeithistorischen Kontextualisierungen habe ich neben dem Studium von Darstellungen ausgiebige Quellenrecherchen in Archiven, darunter Gemeinde-, Zeitungs-, Zeitschriften-, Fernseh- und Filmarchive unternommen, um die Werke in ihrer Zeit sowie in die Architektur-, Städtebau- und Infrastrukturdebatten einzuordnen. Eine weitere zentrale, ja notwendige Forschungsmethode stellte das Aufsuchen der Drehorte beziehungsweise Ausstellungen dar, um die Filmprojekte in ihrem jeweiligen spezifischen örtlichen Entstehungs- beziehungsweise Ausstellungszusammenhang zu verstehen und die zum Teil überdauernde Aktualität von Godards Arbeiten darzulegen. Mit dem Projekt *Le Livre d'image*, das erst während meiner Forschungsarbeit entstanden ist, wurde Godards lange gehegter Wunsch einer filmischen Installation realisiert – und der Bogen meiner Arbeit konnte sich schließen. Aufgrund der hier behandelten unterschiedlichen Filmprojekte vom Debütfilm *Opération »Béton«* (CH 1955) über *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (FR 1967) als Scharnierwerk von der ersten zur politischen Phase bis hin zum Spätwerk mit *Le Livre d'image* (CH/FR 2018) und dem ersten Ausstellungsprojekt *Voyage(s) en utopie, Jean-Luc Godard, 1946–2006. À la recherche d'un théorème perdu* (2006) sind entsprechend drei recht unterschiedliche Kapitel entstanden, wenngleich sie den gleichen methodischen und theoretischen Perspektiven unterliegen. Hervorgebracht haben die Kapitel und deren Struktur meine Zusammenschau vom Material, von Godards kinematografischen Verfahren, von räumlichen Zusammenhängen und operativen Begriffen. Die Kapitel zu drei Schaffensphasen zeigen alle im Kern auf, wie sich Godards Kinoarbeit beim jeweiligen infrastrukturellen, städtebaulichen und architektonischen *décor* bedient hat und es uns vielschichtig zum Sehen und Denken anbietet.

Für *Opération »Béton«* nutzte Godard seine Anstellung auf den Grande Dixence-Baustellen und die dafür und für die Betonproduktion und -verarbeitung geschaffene Infrastruktur. Er hat den Auftrag für die Schaffung eines Industriefilms antizipiert und sich selbst den Weg zum Autorenfilmer geebnet. Kurz nach der Entstehung hat die Grande Dixence SA den Film angekauft, setzte ihn direkt als Informationsfilm ein und inszeniert den modifizierten Film nun seit 2006 innerhalb der Staumauer während Staumauerführungen. Somit besteht mit *Opération »Béton«* nicht nur eine Vorwegnahme eines Auftragsfilms der Grande Dixence SA, sondern seit *Le Livre d'image* auch eine hinsichtlich partizipativer Entwicklung eines Ausstellungsformats, diesmal ohne jegliches Zutun Godards.

Mit dem Untersuchungsfilm *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (FR 1967), der Dokumentarisches und Fiktionales vermischt, hat sich Godard in die kritischen Debatten um die Großwohnsiedlungen, französisch *grands ensembles*, eingemischt. Dabei hat er Interviews mit Bewohnerinnen, wie sie im französischen Fernsehen oft zu sehen waren, inszeniert, und anhand der gegebenen baulichen Strukturen kinematografische Verfahren angewendet, welche die Planungsmethoden der gebauten Realität gegenüberstellen oder die Ausweglosigkeit ihrer Bewohner:innen in den überdimensionierten, anonymen Wohnbauten widerspiegeln.

Seit seinem Erstling *Opération »Béton«* zeichnete sich Godards Schaffen durch Schnelligkeit und Wachheit aus. Ab den 1960er Jahren hat er rasante gesellschaftliche Modernisierungsprozesse besonders über das *décor* und so innerhalb der Wechselbeziehungen zwischen Menschen und gestalteter Umwelt erkannt und in die Sichtbarkeiten überführt. Sein Spätwerk überträgt sein Kinoschaffen in den Raum. Während sich die Ausstellungsinstallation *Voyage(s) en utopie* (2006) im Centre Pompidou noch als sein ganz persönlicher Aufstand gegen die Kultur- und Kunstinstitutionen begreifen lässt, war und ist die Intention mit *Le Livre d'image* (CH/FR 2018) die unendlich mögliche Folge an Formen und Formaten bei erneuten Umsetzungen durch abermalige Montage und Demontage in andere Hände zu geben, um so den nötigen Widerstand partizipativ weiterzutragen, der auf einer »émancipation intellectuelle«³ basiert. Godards Kinogeschichte begann in den 1940er Jahren in einem Kino in Vichy. Er arbeitete sich seither nicht nur an dieser, sondern auch seine eigene Familiengeschichte ab. Zur kinematografischen Untersuchung der weltpolitischen Lage verpflichtete er sich in seinem letzten großen, gleichzeitig intimen und partizipativen Filmprojekt *Le Livre d'image*. Indem er Gastgeber:innen wie Besucher:innen an dieser Vermittlungsarbeit kollaborieren ließ und lässt, kann sein Kino ohne ihn weiterziehen.

Jean-Luc Godard verstand die Funktion des Kinos, dessen Erforschung er sich verschrieben hatte, als »social x-ray machine«.⁴ Mein Forschungsprojekt versucht, in entscheidenden Phasen seines Schaffens durch eine Kombination aus Filmanalysen, historischen Tiefenbohrungen und aktuellen Kontextualisierungen aufzuzeigen, wie stark sein Kino beim Eindringen in und dabei versuchten Durchdringen der Bauprojekte mit dem *décor* und seiner sozialen Funktion interagiert(e). Letzteres offenbart(e) sich teilweise erst später. Anfänglich mit einem sehr breiten Fokus und schließlich in drei Hauptkapiteln, die sein gesamtes Schaffen überblicken, bin ich diesen Beobachtungen auf den Grund ge-

3 Siehe Jacques Rancière, *Le Maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Fayard, 1987.

4 Vgl. Witt 1998, S. 120.

gangen. Für neue Perspektiven auf Godards Schaffen brachte nicht nur die interdisziplinäre Zusammenschau und das Studium von Archivmaterialien neue Erkenntnisse, sondern gerade die Untersuchungen vor Ort.

Mein in(ter)disziplinäres⁵ Forschungsprojekt nahm seinen Anfang im Walliser Rhonetal und führte von da aus zum Fuß, zur Krone und bis ins Innerste der Grande Dixence, der bis vor wenigen Jahren weltweit höchsten Staumauer. Mit im Bus, der uns Reisende zum Hotel »Ritz« am Fuße der Mauer befördert hat, das im Prolog von Godards Erstling *Opération »Béton«* (1955) in einer Flugaufnahme zu sehen ist, saß ein pensioniertes Paar aus Seattle. Es startete von hier aus seine siebentätige Wanderung, um von der lokal zelebrierten Staumauer zum weltbekannten Matterhorn zu gelangen. Mich führte meine mehrjährige Reise neben anderen Destinationen – darunter erstmals nach New York, um Godards in der Schweiz gebastelten und vom Centre Pompidou verkauften Ausstellungsmodelle für das unrealisierte Projekt *Collage(s) de France* zu erkunden – mehrmals mehrmonatig nach Paris, um mit der RER-Bahn und vor allem mit dem Fahrrad in die *banlieues* zu gelangen, um dort und *intra muros* in den Quartieren und Gebäuden, Archiven und Ausstellungen, Bibliotheken und Instituten sowie Kinos und *ciné clubs* zu forschen. Zuletzt fand ich mich unweit von Godards und Anne-Marie Miévilles Arbeits- und Wohnort Rolle in den mittelalterlichen Räumen des Château de Nyon wieder. Dort führte Fabrice Aragno durch seine Ausstellungsinstallation *sentiments, signes, passions – à propos du livre d’image* und heran zu einer ganz persönlichen »voyage« durch *Le Livre d’image*. Diese Studien sind Wegstrecken und Kreuzungen meiner inter- und transdisziplinären Forschung, auf einer durch Godards Schaffen angeregten Exkursion durch seine Film- und Kinoprojekte. Meine räumlichen, suchenden Erkundungen im virtuellen Raum, die ich mit solchen im Realraum kombiniert habe, finden als Untersuchungsmethode ihre Bestätigung, indem Godards Spätwerk selbst in diesen Raum, in das sogenannte *décor naturel* eindringt. Die Zusammenschau von Filmwissenschaft mit Architektur- und Städtebaugeschichte, das Fruchtbarmachen von Begriffen am Material und an den Orten selbst, bringt andere vertiefte Blicke auf Godards Werk und damit neue Perspektiven in die Filmforschung zu Jean-Luc Godard, der uns so anregende wie wertvolle Beiträge hinsichtlich Raumfragen hinterlassen hat.

5 Zu Jacques Rancière und »Indisziplinarität« siehe bspw. »Jacques Rancière and Indisciplinary. Jacques Rancière im Interview mit Marie-Aude Baronian u. Mireille Rosello«, übers. v. Gregory Elliott, in: *Art & Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, 2, 1 (Sommer 2008) [2007], & https://pure.uva.nl/ws/files/4285124/63487_298522.pdf.

MERCI



Dank

Zu zahlreich sind die Personen und Institutionen, die mein mehrjähriges Forschungsprojekt – das durch den großzügigen Doc.CH-Beitrag und den Doc.Mobility-Beitrag des Schweizerischen Nationalfonds SNF sowie durch die Philosophische Fakultät und den Graduate Campus der Universität Zürich gefördert wurde, und währenddessen ich mehrmals für mehrere Monate in der Fondation Suisse und Fondation Da-noise in der Cité Universitaire in Paris gewohnt habe – unterstützt und bereichert haben.

Mein primärer und ganz besonderer Dank gilt selbstverständlich der Hauptbetreuerin Fabienne Liptay. Sie hat mein Vorhaben von Anfang bis Ende und somit in jeder Phase begleitet, wertvolle Inputs gegeben und mich stets motiviert und in meinem Vorgehen bestärkt.

Auch mein Zweitbetreuer Henry Keazor (Institut für Europäische Kunstgeschichte der Universität Heidelberg) und die beiden weiteren Mitglieder der Prüfungskommission, Laurent Stalder (Institut für Geschichte und Theorie der Architektur gta der ETH Zürich) und Margrit Tröhler (Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich), haben die Entstehung der Arbeit durch ihren kritischen Blick aus ihrer jeweiligen disziplinären Perspektive mitgeprägt.

Eine Zusammenarbeit für die Umsetzung der vorliegenden Publikation könnte ich mir nicht besser vorstellen, als jene mit Constanze und Luise Metzler von edition metzler und dem Buchgestalter Hagen Verleger.

Meine Recherchen erleichtert haben die umsichtigen Mitarbeitenden in den Archiven und Mediatheken, insbesondere Joël Lonfat von der Médiathèque Valais in Sion, Seraina Winzeler vom Forschungs- und Archivierungszentrum Zürich der Cinémathèque suisse, Fabienne Bouveau und Laurent Magre von den Archives municipales und dem Service Documentation-Archives in La Courneuve sowie Philippe Bonilli und Jean Charlier der Archives Centre Pompidou in Paris.

Die Archivarbeit ermöglicht haben die Auslandsaufenthalte, die ich als Gastforscherin absolvieren konnte. Ich danke Barbara Turquier der Forschungsabteilung von La Fémis – École nationale supérieure des métiers de l'image et du son, dem Team des Deutschen Forums für Kunstgeschichte DFK Paris, Antoine de Baecque (Département d'Histoire et de Théorie des Arts DHTA der École Normale Supérieure ENS Paris) und besonders Michael Witt (Department of Media, Culture and Language der University of Roehampton in London).

Meine Arbeit profitierte vom intensiven fachlichen Austausch mit Personen, die mir auch oft wertvolle Kontakte vermittelt und mich auf weitere Forschungspfade hingewiesen haben: Claire Allouche, Fabrice

Aragno, Alain Bergala, Constance Barbaresco, Nicole Brenez, Roland Cosandey, Chris Darke, Monika Dommann und ihre Studierenden, Tania Efrussi und David Novarina, Céline Gailleurd, Marie Gaimard, Jacques Gubler, Richard Koeck, Roland-François Lack, Joachim Lepastier, Bruno Levasseur, Primo Manzoni, Jean-Bernard Menou, François Penz, Gérard Ruey, Stéphanie Serra, Fred Van der Kooij und Jacques Van Waerbeke.

Die Arbeit beruht auf Feldforschungen an Drehorten und in Ausstellungsräumen. Hier haben mich insbesondere folgende Personen unterstützt, indem sie mit mir auf Erkundungsgänge gingen und/oder hilfreiche Informationen und Material geliefert haben: Die Kommunikationsverantwortliche Sarah Falcinelli der Grande Dixence SA, Bernard Pache und Joël Curty von essencedesign SA für das Vermittlungskonzept der Grande Dixence; Kheira Chergui, Nadège Corrodi, Bernard Paurd und Benoît Pouvreau in der Cité des 4000 in La Courneuve; Alfons Solans; Miguel Abreu und sein Team der New Yorker Miguel Abreu Gallery für Godards Centre Pompidou-Ausstellung sowie Philippe Quesne und sein Team für den Parcours zu *Le Livre d'image* im Théâtre Nanterre-Amandiers.

Für die großzügige Finanzierung der Publikation in *Open Access* danke ich dem Schweizerischen Nationalfonds SNF und der Druckversion Fabienne Liptay und Margrit Tröhler vom Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich sowie der Ernst Göhner Stiftung.

Schließlich danke ich allen Instituten, Kolleg:innen und Freund:innen, die mich über all die Jahre hinweg in vielerlei Hinsicht unterstützt, beraten und motiviert haben: Dazu gehören das ganze Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich, allen voran Josephine Diecke, Carla Gabrí, Kristina Köhler, Laura Walde und Stephanie Werder, das Institut für Geschichte und Theorie der Architektur gta der ETH Zürich mit Tobias Erb, Kim Förster, Moritz Gleich, Samia Henni, Anna Hipp (geb. Flach), Lukas Ingold, Andreas Kalpakci, Sarah Nichols, Daniela Ortiz dos Santos, Dubravka Sekulić und Davide Spina, die Section d'histoire et d'esthétique du cinéma der Université de Lausanne besonders mit Achilleas Papakostas, das Istituto Svizzero di Roma, das Institut ArchitekturWerkstatt an der Ostschweizer Fachhochschule OST und Michael Babics, Beat Birchmeier, Tizian Büchi, Sibilla Caflich, Verena Fritz, Daniel Gentile, Andrea Giger, Theres Inauen, Olivia Jenni, Anna Park, Mareike Spendel, Christina Schumacher, Beat Stüdli, Harald Robert Stühlinger, Stéphanie Thioub, der Basler Verein beclys, Agnes Weidkuhn, Eva Weibel, Verena Zeller und meine Eltern.

AN

ARCHIVE, BIBLIOTHEKEN, MEDIATHEKEN

FILMOGRAFIE

BIBLIOGRAFIE

BILDNACHWEIS

IMPRESSUM

NEXE



Archive, Bibliotheken, Mediatheken

Aéroport d'Orly, Pôle Gestion du Patrimoine documentaire – DJA (Isabelle Servigne)

Archives architectures Genève (Université de Genève; heute Haute école du paysage, d'ingénierie et d'architecture de Genève HEPIA)

ACP Archives Centre Pompidou, Paris (Philippe Bonilli, Jean Charlier)

- 2008 011/123: Nachlass Ausstellung *Voyage(s) en utopie. Jean-Luc Godard 1946–2006. À la recherche d'un théorème perdu.*
- 2009 051/002: Nachlass Ausstellung *Voyage(s) en utopie. Jean-Luc Godard 1946–2006. À la recherche d'un théorème perdu.*
- 2010 W017 art. 002: Nachlass Ausstellung *Voyage(s) en utopie. Jean-Luc Godard 1946–2006. À la recherche d'un théorème perdu.*
- Ohne Signatur: CD-ROM mit Fotografien in *Voyage(s) en utopie. Jean-Luc Godard 1946–2006. À la recherche d'un théorème perdu.*

Archives de la construction moderne, EPFL, Lausanne

Archive de la Ville de Genève (Jacques Davier)

AVL Archives de la Ville de Lausanne

- K0349–K0350: Films Yersin/Godard

Archives de Paris

Archives départementales de la Seine-Saint-Denis, Nogent-sur-Marne (Aurélien Durr)

Archives et patrimoine de Hauts-de-Seine, Nanterre

Les archives de la Gazette de Lausanne et du Journal de Genève, <http://www.letempsarchives.ch>

AGD Archives Grande Dixence SA, Sion

- Le Chouca, 1 (Okt. 1953) – 11 (Dez. 1954); Le Choucas, 12 (Feb./März. 1955) – 50 (1963) [Personalzeitung]

AFK Privatarchiv von Fred van der Kooj

- *JLG in ZH*, Veranstaltung konzipiert und moderiert von Fred van der Kooj, Hörsaal F7, ETH Zürich, 06.02.2002. Videoaufzeichnung auf DVD.

AJM Privatarchiv Jacqueline Maurer

- Fabrice Aragno, Austausch per Telefon, E-Mail und Briefpost, 2015–2024.
- Fabrice Aragno im Gespräch, Nyon, 26.08.2020.
- Fabrice Aragno im Gespräch mit Primo Mazzoni, Filmpodium, Zürich, 10.12.2020.
- Alain Bergala in Gesprächen während dem Forschungsaufenthalt in Paris, 2016.
- Chris Drake im Gespräch, März und Juli 2019.
- Sarah Falcinelli, Kommunikationsverantwortliche der Grande Dixence SA, Telefongespräch am 05.10.2015 und E-Mail-Korrespondenz am 10. und 11.10.2017.
- Jacques Gubler im Gespräch, Basel, 23.03.2018.
- Fred van der Kooj im Gespräch, Zürich.
- Richard Koeck im Gespräch, London 2016.
- Bruno Lévassieur im Gespräch, 11.07.2016 und März 2019.
- Jean-Bernard Menoud von Radio Télévision Suisse RTS im Gespräch, Genf, 07.12.2017.
- Bernard Pache und Joël Curty der essencedesign SA im Gespräch am Lausanner Firmensitz, 04.12.2017.

- Dominique Païni im Gespräch mit Frédéric Bonnaud, Cinémathèque française, Paris, 23. 01. 2020.
- François Penz im Gespräch, Juli 2016.
- E-Mail-Korrespondenz mit Patrick Siegenthaler von Actua Films SA, 23. 03. 2018.
- Jacques Van Waerbeke im Gespräch, Paris, 07. 08. 2017.
- Michael Witt in E-Mails und in Gesprächen während dem Forschungsaufenthalt in London, 2019.
- Prof. Dr. Monika Dommann und Studierende im Gespräch, Online-Sitzung des Master-Seminars *Perspektiven der Globalgeschichte: Staudämme, Autobahnen, Glasfasern. Einführung in die Geschichte von Infrastrukturen*, Historisches Seminar, Universität Zürich, 15. 05. 2020.

Archives municipales de La Celle-Saint-Cloud

AMLC Archives municipales de La Courneuve & Service Documentation-Archives, La Courneuve (Fabienne Bouveau, Laurent Magre)

- 358W180: Dossier La Courneuve
- W7439: Dossier La Courneuve, »Généralités [avant dévolution]« 1957/1984

Archives Museum of Modern Art, New York

Archives nationales, Pierrefitte-sur-Seine

Archives Radio France, Maison de la Radio, Paris (Lise Gayot)

Les Archives de la RTS (Radio Television Suisse), <https://www.rts.ch/archives/>

AMW Privatarchiv von Michael Witt, Brighton/London

- Mehrstündige Videoaufnahmen in der Ausstellung *Voyage(s) en Utopie. Jean-Luc Godard, 1946-2006, À la recherche d'un théorème perdu*, 2006

Archivio Centrale dello Stato, Roma

Argos Films, Neuilly-sur-Seine

BFI British Film Institute, Reuben Library, London

Bibliothèque du cinéma François Truffaut, Paris

Bibliothèque de l'EPFL, Lausanne

Bibliothèque du film, Cinémathèque française, Paris

Bibliothèque de l'INHA, Institut de l'Histoire de l'Art, Paris

Bibliothèque de l'Institut de l'Histoire du Temps du Présent IHIP, Paris

Bibliothèque Kandinsky, Centre de documentation et de recherche du Musée national d'art moderne, Paris

BRCL Bibliothèque Raymond Chirat, Institut Lumière Lyon (Armelle Bourdoulous)

- *Deux ou trois choses que je sais d'elle* P137: Feuille de service, rapport de script: production

Bibliothèque Sainte-Geneviève, Paris

Bibliothek & Videothek des Seminars für Filmwissenschaft, Universität Zürich

BnF Bibliothèque Nationale de France, Paris: Site François Mitterrand, Bibliothèque de l'Arsenal, Site Richelieu

Cahiers de l'institut d'aménagement et d'urbanisme de la région parisienne, Jg. 1964-1976.

Centre d'archives, Cité de l'architecture et du patrimoine, Paris (Alexandre Ragois)

CFP Cinémathèque française, Paris, Espace chercheur & iconothèque

- TRUFFAUT 551 B 313: Nachlass François Truffaut
- TRUFFAUT 163 B 099: Nachlass François Truffaut

CNC Centre national du cinéma et de l'image animé, Paris (Laurent Bismuth, Pierrette Lemoigne)

CS Cinémathèque suisse, Centre de recherche et d'archivage, Abteilung Nachlässe und Sammlungen von Privatpersonen und Institutionen, Penthaz (Tatiana Berseth Abplanalp)

- Jean-Luc Godard: Dossier CH CS DD1 G001

Cinémathèque suisse, Forschungs- und Archivierungszentrum, Zürich (Seraina Winzeler)

Defacto, La Défense, Paris (Johan Huynh Tan)

E-Newspaper Archives, <https://www.e-newspaperarchives.ch>

ETH Eidgenössische Technische Hochschule Zürich, Bibliothek, Bildarchiv

- Fotograf: Frank Gygli. Aufnahmejahr: Circa 1955–1956
- ETH-Bibliothek PK 011501

Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, Paris

Fondazione Renzo Piano, Genova (Martina Ivaldi)

Forum des Images, Paris

France Culture, Online-Archiv, <https://www.radiofrance.fr/franceculture>

INA Institut national de l'audiovisuel, <https://www.ina.fr>

Ina Médiaprom, <https://www.inamediapro.com>

Inathèque, Archives de l'Institut national de l'audiovisuel, Paris

Journal officiel, <https://www.journal-officiel.gouv.fr>

Le Temps Archives, <https://www.letempsarchives.ch>

Médiathèque Valais, Martigny & Sion (Mathieu Emonet, Joël Lonfat, Géraldine Sangale-Roels)

Médiathèque Valais, <https://archives.memovs.ch>

Pavillon de l'Arsenal, Ausstellungen & Le Centre de documentation, Paris (Claire Deambrogio)

RSHP (Rogers Stirk Harbour + Partners), Archives, London (Karen Firmin-Cooper)

- RSHP, ARC71358_1: Drawing, Centre Pompidou

Schweizerisches Sozialarchiv, Zürich

Scriptorium – BCU Lausanne, Presse vaudoise, <https://scriptorium.bcu-lausanne.ch/page/home>

Service des Archives municipales et de la documentation, Aubervilliers

SRF-Mediendatenbank FARO

Filmografie

JEAN-LUC GODARD

Opération »Béton«, CH 1955, 16 Min., 35 mm, S/W.

Une femme coquette, Drehbuch Hans Lucas [JLG], nach *Le Signe* von Guy de Maupassant, FR 1956, 10 Min., 16 mm, S/W.

Une histoire d'eau, Jean-Luc Godard & François Truffaut, FR 1958, 18 Min., 35 mm, S/W.

À bout de souffle, FR 1959, 90 Min., 35 mm, S/W.

Le Petit soldat, FR 1960, 88 Min., 35 mm, S/W.

Une femme est une femme, FR 1961, 84 Min., 35 mm, Farbe.

Vivre sa vie. Film en douze tableaux, FR 1962, 88 Min., 35 mm, S/W.

Les Carabiniers, FR 1963, 80 Min., 35 mm, S/W.

Le Mépris, FR/IT 1963, 105 Min., 35 mm, Farbe.

Bande à part, FR 1964, 95 Min., 35 mm, S/W.

Une femme mariée. Fragments d'un film tourné en 1964, FR 1964, 98 Min., 35 mm, S/W.

Alphaville. Une étrange aventure de Lemmy Caution, FR 1965, 98 Min., 35 mm, S/W.

Pierrot le fou, FR 1965, 110 Min., 35 mm, Farbe.

Masculin féminin. Quinze faits précis, Drehbuch nach *Le Signe* und *La Femme de Paul* von Guy de Maupassant, FR/SE 1966, 110 Min., 35 mm, S/W.

Made in U.S.A., FR 1966, 90 Min., 35 mm, Farbe.

Deux ou trois choses que je sais d'elle, FR 1967, 90 Min., 35 mm, Farbe.

La Chinoise, FR 1967, 95 Min., 35 mm, Farbe.

Week-End, FR 1967, 95 Min., 35 mm, Farbe.

Le Gai Savoir, FR 1968, 95 Min., 35 mm, Farbe.

Ciné-Tracts, Jean-Luc Godard, Jackie Raynal, Alain Resnais, Philippe Garrel, Gérard Fromanger u. a., FR 1968, jeweils 2–4 Min., 16 mm, S/W und Farbe.

Tout va bien, Jean-Luc Godard & Jean-Pierre Gorin, FR/IT 1972, 95 Min., 35 mm, Farbe.

Moi Je, scénario de film, 1973 [unrealisiert].

Ici et ailleurs, Jean-Luc Godard & Anne-Marie Miéville, neue Bearbeitung der mit Jean-Pierre Gorins realisierten Aufnahmen für den Groupe Dziga Vertov-Film *Juste à la victoire*, FR 1974, 53 Min., 16 mm, Farbe.

Numéro deux, Jean-Luc Godard & Anne-Marie Miéville, FR 1975, 88 Min., 35 mm und Video, Farbe.

Six fois deux (sur et sous la communication) [12 Folgen], Jean-Luc Godard & Anne-Marie Miéville, FR/CH 1976, 6 × 2 Folgen (a und b), 610 Min., Video, Farbe.

France tour détour deux enfants [12 Folgen], Jean-Luc Godard & Anne-Marie Miéville, FR/CH 1979, 12 × 26 Min. / 312 Min., Video, Farbe.

Scénario de Sauve qui peut (la vie). Quelques remarques sur la réalisation et la production du film, FR 1979, 21 Min., Video, Farbe.

Sauve qui peut (la vie), CH/FR 1979, 87 Min., 35 mm, Farbe.

- Lettre à Freddy Buache. À propos d'un court-métrage sur la ville de Lausanne*, CH/FR 1982, 11 Min., Video, auf Film umkopiert, Farbe.
- Passion*, CH/FR 1982, 87 Min., 35 mm, Farbe.
- Scénario du film Passion*, FR/CH 1982, 53 Min., Video, Farbe.
- Soft and Hard. Soft Talk On a Hard Subject Between Two Friends*, GB/FR, 1985, 52 Min., Video, Farbe.
- Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma révélées par la recherche des acteurs dans un film de télévision publique d'après un vieux roman de J. H. Chase*, FR/CH 1985, 91 Min., Video und 35 mm, Farbe.
- King Lear*, USA/FR/CH 1987, 90 Min., 35 mm, Farbe.
- On s'est tous défilés*, FR 1987, 13 Min., Video, Farbe.
- Histoire(s) du cinéma*, CH/FR 1988–1998, 264 Min., Video, Farbe – 1A: *Toutes les histoires* (51 Min.) / 1B: *Une histoire seule* (42 Min.) / 2A: *Seul le cinéma* (26 Min.) / 2B: *Fatale beauté* (28 Min.) / 3A: *La Monnaie de l'absolue* (26 Min.) / 3B: *Une vague nouvelle* (27 Min.) / 4A: *Le Contrôle de l'Univers* (27 Min.) / 4B: *Les Signes parmi nous* (37 Min.).
- Le Rapport Darty*, Jean-Luc Godard & Anne-Marie Miéville, FR 1989, 50 Min., Video, Farbe.
- Nouvelle vague*, CH/FR 1990, 89 Min., 35 mm, Farbe.
- Les Enfants jouent à la Russie*, IT/RUS/FR, 1993, 58 Min., Video, Farbe.
- Je vous salue Sarajevo*, CH/FR 1993, 2 Min., Video, Farbe.
- JLG/JLG autoportrait de décembre*, CH/FR 1995, 56 Min., 35 mm, Farbe.
- Adieu au TNS*, CH/FR 1996, 7 Min., Video, Farbe.
- For Ever Mozart*, CH/FR 1996, 80 Min., 35 mm, Farbe.
- The Old Place. Small Notes Regarding the Arts at Fall of 20th Century*, Jean-Luc Godard & Anne-Marie Miéville, USA/CH/FR 1998, 47 Min., Video, Farbe.
- De l'origine du XXIème siècle*, Jean-Luc Godard & Anne-Marie Miéville, CH/FR 2000, 15 Min., Video, Farbe.
- Éloge de l'amour*, CH/FR 2001, 94 Min., 35 mm und digital, s/w und Farbe
- Liberté et Patrie*, Jean-Luc Godard & Anne-Marie Miéville, CH/FR, 2002, 22 Min., Video, Farbe.
- Notre musique*, CH/FR 2004, 80 Min., 35 mm, Farbe.
- Moments choisis des Histoire(s) de cinéma*, FR 2004, 84 Min., Video, auf 35 mm übertragen, Farbe.
- Reportage amateur (Maquette expo)*, Jean-Luc Godard & Anne-Marie Miéville, CH/FR 2005/06, 47 Min., Video, Farbe.
- Une bonne à tout faire*, CH/FR/USA 2006, 8 Min, Video, Farbe.
- Vrai faux passeport. Fiction documentaire sur des occasions de porter un jugement à propos de la façon de faire des films*, FR 2006, 55 Min., Video, s/w und Farbe.
- Une catastrophe*, AT 2008, 1 Min., digital, Farbe und s/w.
- Film Socialisme*, CH/FR 2010, 90 Min., 35 mm, Farbe.
- Les 3 désastres (Episode aus 3×3D)*, FR/PT 2012, 17 Min., digital, Farbe.
- Adieu au langage*, CH/FR 2014, 70 Min., digital, Farbe.
- Jean-Luc Godard. Prix Suisse – remerciements – mort ou vif*, CH 2015, 5 Min., digital, Farbe.
- Le Livre d'image*, Jean-Luc Godard, Fabrice Aragno, Jean-Paul Battaglia & Nicole Brenez, CH/FR 2018, 84 Min., digital, Farbe und s/w.
- Trailer of a Movie That Will Never Exist: »Phony Wars«*, Jean-Luc Godard, Fabrice Aragno, Jean-Paul Battaglia & Nicole Brenez, CH/FR 2023, 20 Min., digital, Farbe.

ANDERE REGISSEUR:INNEN

- L'Ascension*, Ludovic Bernard, FR 2017, 93 Min., Farbe.
- Une poste à la Courneuve*, Dominique Cabrera, FR 1994, 54 Min., Farbe.
- Le Thé au harem d'Archimède*, Medhi Charef, FR 1985, 110 Min., Farbe.
- Le Choix des armes*, Alain Corneau, FR 1981, 135 Min., Farbe.
- Земля (Erde)*, Alexander Dovzhenko, UdSSR 1930, 78 Min., s/w.
- Morceaux de conversations avec Jean-Luc Godard*, Alain Fleischer, Le Fresnoy – Studio national des arts contemporaines / Les Films d'Ici / Le Centre Pompidou, FR 2007, Farbe.
- Grande Dixence*, Guido Franco, nach 1963, 33 Min., Farbe.
- Jean-Luc Godard. Le désordre exposé*, Céline Gailleurd & Olivier Bohler, FR/CH 2012, 64 Min., Farbe.
- La Thune*, Philippe Galland, FR 1991, 92 Min., Farbe.
- La Squale*, Fabrice Genestal, FR 2000, 100 Min., Farbe.
- Film catastrophe*, Paul Grivas, FR 2018, 55 Min., Farbe.
- La Ville est à nous*, Patrick Laroche, FR 2000, 53 Min., Farbe.
- Notes pour Debussy – Lettre ouverte à Jean-Luc Godard*, Jean-Patrick Lebel, FR/DE 1988, 80 Min.
- Quand il a fallu partir*, Mehdi Meklat & Badrouline Saïd Abdallah, FR 2011, 48 Min., Farbe.
- Ce que je n'ai pas su dire*, Anne-Marie Miéville, FR 2006, 3 Min., Farbe.
- Souvenir d'utopie*, Anne-Marie Miéville, FR 2006, 3 Min., Farbe.
- Dans le temps*, Anne-Marie Miéville, FR 2006, 4 Min., Farbe.
- Souvenirs d'utopie*, Anne-Marie Miéville, FR 2006, 6 Min., Farbe.
- Papa Was Not a Rolling Stone*, Sylvie Ohayon, FR 2014, 99 Min., Farbe.
- Renoir des 4 000*, Lara Rastelli, FR 2002, 46 Min., Farbe.
- Baubourg, Centre d'art et de culture Georges Pompidou*, Roberto Rossellini, FR 1977, 76 Min., Farbe.
- Энтузиазм (Enthusiasmus. Donbass Symphonie)*, Dziga Vertov, UdSSR 1930, 68 Min., s/w.

FERNSEHSENDUNGEN

- Grande Dixence*, Claude Goretta, CH 1960, Télévision Suisse Romande TSR (seit 2010 RTS), 1960, 42 Min.
- Sarcelles, Quarante mille voisins*, Jacques Krier, Pierre Tchernia (Cinq colonnes à la une), ORTF, 02.12.1960
© Archives INA, Paris.
- De Gaulle à l'Expo »Demain Paris« (JT 20h)*, ORTF, 17.04.1961 © Archives INA, Paris.
- Bâtir pour les hommes*, Jean Lallier (Visa pour l'avenir), ORTF, 24.10.1963 © Archives INA, Paris.
- Habitations à loisirs modérés*, Jean-Paul Thomas (Seize millions de jeunes), ORTF, 2e chaîne, 03.12.1964
© Archives INA, Paris.
- Jean-Luc Godard ou le cinéma au défi*, Hubert Knapp (Cinéastes de notre temps), ORTF, 15.07.1965 © Archives INA, Paris.
- Ça ou rien, l'architecture contemporaine*, Jean Balladour & Claude Dagues (Architecture de notre temps), ORTF, 17.06.1966 © Archives INA, Paris.
- Les Temps modernes* [Interview zwischen Jean-Luc Godard und Jean Saint-Geours], Jean Manceau, André Harris & Alain de Sedouy (Zoom), ORTF, 25.10.1966 © Archives INA, Paris.

- L'Homme et les images* [Gespräche mit René Clair, Jean-Luc Godard und Jean Rouch], Georges Gaudu (Civilisation), ORTF 1967 © Archives INA, Paris.
- Marina face à Godard*, Luc Favory, Remo Forlani & Daisy de Galard (Dim Dam Dom), ORTF, 2e chaîne, 01. 03. 1967 © Archives INA, Paris.
- La Vie dans les grands ensembles*, Jacques Locquin (Conseils utiles ou inutiles), ORTF, 16. 03. 1968 © Archives INA, Paris.
- Initiation au cinéma [révolutionnaire]*, Jean-Paul Török, ORTF, 19. 03. 1969 © Archives INA, Paris.
- Le Drame de la Courneuve* (JT nuit), ORTF, 06. 03. 1971 © Archives INA, Paris.
- La Dixence cathédrale* [Jean-Pierre Laubscher], Voix au chapitre, RTS, 02. 04. 1971.
- Les Grands ensembles remis en cause* [Interview zwischen Olivier Guichard und Maurice Sardou] (Journal télévisé – Nuit), ORTF, 21. 03. 1973 © Archives INA, Paris.
- La Forme de la ville*, Eric Rohmer & Jean-Paul Pigeat (Ville nouvelle), Institut national de l'audiovisuel, 31. 08. 1975 © Archives INA, Paris.
- Inauguration Centre Georges Pompidou*, Claude Deflandre, Daniel Georgeot & Léon Zitronne (L'événement), TF1, 31. 01. 1977 © Archives INA, Paris.
- »Point de rencontre« avec Jean-Luc Godard, Manu Bonmariage (Un homme, une ville), Radio-télévision belge de la Communauté française RTBF, 18. 05. 1982 © SONUMA | Les archives audiovisuelles.
- Dynamitage, La Courneuve*, Antenne 2, 18. 02. 1986 © Archives INA, Paris.
- La Courneuve: implosion de la barre Debussy à la cité des 4 000* (Actualités régionales Île-de-France), France Régions 3 Paris, 18. 02. 1986 © Archives INA, Paris.
- Troisième visite de Nicolas Sarkozy à La Courneuve* (20 heures le journal), France 2, 29. 06. 2005 © Archives INA, Paris.

WEITERE DOKUMENTATIONEN (Audio & Video)

- Entretien entre Serge Daney et Jean-Luc Godard*, Serge Daney & Jean-Luc Godard, CH/FR 1988, <https://www.cine-mattheque.fr/henri/film/125365-entretien-entre-serge-daney-et-jean-luc-godard-jean-luc-godard-1988/>.
- Cleuson-Dixence: La réhabilitation du puits blindé / Cleuson-Dixence: Wiederinstandsetzung des Druckschachtes / Cleuson-Dixence: The rehabilitation of the lined shaft*, CH 2010.
- Cleuson-Dixence, À la découverte d'un aménagement hydroélectrique unique au monde / Entdecken Sie ein weltweit einzigartiges Wasserkraftwerk / Introducing a hydroelectric complex unique in the world*, [Gérald Favre, GEOLOGES SA, Borex: Opération Tunnel, 1999 / Cavernes hydro-électriques, 1999 / Version courte des travaux de Cleuson-Dixence, 1999], © Alpiq-Grande Dixence SA, CH 2011.
- Grande Dixence, L'énergie au cœur des alpes / Energie im Herzen der Alpen / Energy at the Heart of the Alps*, © Alpiq-Grande Dixence SA, CH 2013.
- The Chamber Piece: An Interview with Fabrice Aragno* [Jean-Luc Godard's essential collaborator, Fabrice Aragno, discusses their latest creation: »The Image Book«,], Daniel Kasman, Kurt Walker, 17. 05. 2018, <https://mubi.com/notebook/posts/the-chamber-piece-an-interview-with-fabrice-aragno>.
- Nicole Brenez, *Frameworks Mastertalks*, International Film Festival Rotterdam IFFR 2019, 26. 01. 2019, <https://youtu.be/S9PkLYNxO8g>.

- #4 *Entretien avec Nicole Brenez, cinéphile, chercheuse, archéologue & pirate*, 28.02.2019, NÉGATIF le podcaste, <https://youtu.be/Etrpeh4owY4>.
- Jean-Luc Godard reçoit le Prix FIAF 2019 à la Cinémathèque suisse* [Laudatio von Frédéric Maire, Direktor der Cinémathèque suisse, und Gespräch zwischen Godard und Maire], 11.04.2019, Cinémathèque suisse, <https://youtu.be/zqZHueDlK1M>.
- #22 *Entretien avec Fabrice Aragno, cinéaste, inventeur*, Géo Trouvetou & Gaston Lagaffe, 17.02.2020, NÉGATIF le podcast, <https://youtu.be/Pyes4p8mlKU>.
- ECAL Instagram Live: Jean-Luc Godard*, Interview mit Lionel Beier, 07.04.2020, <https://vimeo.com/411300705>.
- Exhibiting Jean-Luc Godards »Le Livre d'image« (2018–). Jacqueline Maurer in conversation with Fabrice Aragno* [aus dem Gespräch vom 30.10.2020], Taking Measures, Video-Symposium von Fabienne Liptay, Carla Gabrí und Laura Walde (Seminar für Filmwissenschaft, Universität Zürich) in Kooperation mit Nurja Ritter und Nadia Schneider Willen (Migros Museum für Gegenwartskunst), online seit 06.01.2021, <https://takingmeasures.ch/videos/exhibiting-jean-luc-godards-le-livre-dimage-2018/>.
- Jean-Luc in Godard, conversation with C S Venkiteswaran | 25th IFFK International Film Festival of Kerala*, 02.03.2021, <https://youtu.be/nwquFZlitTU>.

Bibliografie

Alle URL wurden zuletzt am 06.02.2025 aufgerufen.

A

- AEPPLI 1994** | Felix Aeppli, »Das Jahr Null des neuen Schweizer Films«, in: *Kunst + Architektur in der Schweiz*, 45 (1994), S. 60–65.
- AILLAUD 1968** | Émile Aillaud, »Les Dangers de la pré-fabrication«, in: *Techniques et Architecture*, 29, 5 (Sept. 1968), S. 74.
- AITKEN 1990** | Ian Aitken, *Film and Reform. John Grierson and the Documentary Film Movement*, London, Routledge, 1990.
- AKOUN 1967** | André Akoun, »Deux ou trois choses que je sais d'elle, Godard s'explique«, in: *La Quinzaine littéraire*, 24, 15.03.1967, S. 1f.
- ALBERTI 2007 [1435]** | Leon Battista Alberti, *Della Pittura – Über die Malkunst*, hg. v. Oskar Bätschmann u. Sandra Gianfreda, 2. unveränd. Aufl., Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2007 [2002] [1435].
- ALLOWAY 1959** | Lawrence Alloway, »City Notes«, in: *Architectural Design*, XXIV, 1 (Jan. 1959), S. 34–35.
- ANDREWS 1989** | Malcolm Andrews, *The Search for the Picturesque. Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760–1800*, Aldershot, Scolar Press, 1989.
- ANGÉLIL/SIRESS 2017** | Marc Angélil u. Cary Siress, »Infrastructure Takes Command: Coming out of the Background«, in: Ilka Ruby u. Andreas Ruby (Hg.), *Infrastructure Space*, Berlin, Ruby Press, 2017, S. 11–23.
- APREA U. A. 2021** | Salvatore Aprea, Nicola Navone u. Laurent Stalder (Hg.), *Concrete in Switzerland. Histories from the Recent Past*, Ausst.kat. *Beton*, Schweizerisches Architekturmuseum S AM, Basel, 20.11.2021–24.04.2022, Lausanne, EPFL Press, 2021.
- ARAGON 2016 [1918]** | Louis Aragon, »Dekor« [1918], in: Tröhler/Schweinitz 2016, S. 172–178.
- ARAGON 1965** | Ders., »Qu'est-ce que l'art, Jean-Luc Godard?«, in: *Les Lettres françaises*, 1096, 15.09.1965, wiederabgedruckt in: Godard/Picasso 2018, S. 11.
- ARAGON 1965** | Ders., *Les Collages*, Paris, Hermann, 1965.
- ARON 1962** | Raymond Aron, *Dix-huit leçons sur la société industrielle*, Paris, Gallimard, 1962.
- ARPA / ALTOZANO / SEVERINO 2015** | Javier Arpa, Fernando Altozano u. Sebastián Severino, »L'Histoire de Paris habitat – OPH«, in: Dies., *Paris Habitat, Cent ans de ville, cent ans de vie*, Ausst.kat. Pavillon de l'Ar-

senal, 12.02.–03.05.2015, Paris, Édition du Pavillon de l'Arsenal, 2015, S. 9–11.

- AUMONT 2015** | Jacques Aumont, *Montage »la seule invention du cinéma«*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 2015.
- AUMONT 1999** | Ders., *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Paris*, P.O.L., 1999.
- AUTSCH 2005** | Sabiene Autsch, »Expositionen« – Künstlerhaus und Atelier im Medienumbruch«, in: Dies., Michael Grisko u. Peter Seibert (Hg.), *Atelier und Dichtertzimmer in neuen Medienwelten. Zur aktuellen Situation von Künstler- und Literaturhäusern*, Bielefeld, transcript, 2005, S. 27–54.
- AVERMAETE 2005** | Tom Avermaete, *Another Modern. The Post-war Architecture and Urbanism of Candilis-Josic-Woods*, Rotterdam, NAI Publishers, 2005.

B

- BACHELET U. A. 2006** | Mathilde Bachelet, Coline Bres, Alexandre Djirikian u. Laetitia Lot, *Un label XXe siècle pour le logement social d'Île-de-France. Historique de la construction du logement social de 1954 à 1973*, Paris, DRAC Île-de-France / Magistère d'Urbanisme et d'Aménagement, Université Paris 1, Februar 2006.
- BACHMANN / BASIER 1989** | Christian Bachmann u. Luc Basier, *Mise en images d'une banlieue ordinaire. Stigmatisations urbaines et stratégies de communication*, En collaboration avec Nicole Le Guennec, Chantal Mornet et Jacky Simonin, Paris, Syros/Alternatives 1989.
- BADIOU 2014 [1998]** | Alain Badiou, »Penser le surgissement de l'événement« (entretien avec E. Burdeau et F. Ramone)«, in: *Cahiers du cinéma*, Sondernummer *Cinéma 68*, Mai 1998; »Das Auftreten des Ereignisses denken«, Interview mit Emmanuel Burdeau und François Ramone, in: Alain Badiou, *Kino. Gesammelte Schriften zum Film*, hg. v. Peter Engelmann, Wien, Passagen Verlag, 2014, S. 149–179.
- BAECQUE 2010** | Antoine de Baecque, *Godard. Biographie*, Paris, Grasset, 2010.
- BAECQUE 2005** | Ders., *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture*, Paris, Hachette Littératures, 2005.

- BAECQUE / MOUËLLIC 2020** | Antoine de Baecque u. Gilles Mouëllic (Hg.), *Godard / Machines*, Crisnée, Éditions Yellow Now, 2020.
- BANHAM 1977** | Reyner Banham, »Enigma of the Rue du Renard«, in: *Architectural Review*, 161, 963 (Mai 1977), S. 277f.
- BANHAM 1976** | Ders., *Megastructure. Urban Futures of the Recent Past*, London, Thames and Hudson, 1976.
- BANHAM 1966** | Ders., *The New Brutalism. Ethic or Aesthetic?*, London, The Architectural Press, 1966.
- BANHAM 1955** | Ders., »The New Brutalism«, in: *Architectural Review*, 118, 708 (Dez. 1955), S. 355–361.
- BARONIAN U.A. 2008** | Marie-Aude Baronian, Mireille Rosello u. Jacques Rancière, »Jacques Rancière and Indisciplinarity. Jacques Rancière im Interview mit Marie-Aude Baronian u. Mireille Rosello«, übers. v. Gregory Elliott, in: *Art & Research, A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, 2, 1 (Sommer 2008) [2007], https://pure.uva.nl/ws/files/4285124/63487_298522.pdf.
- BARSACQ 1985** | Léon Barsacq, *Le Décor de film 1895–1969*, Paris, Henry Veyrier, 1985 [1970].
- BARTHES U.A. 1966** | Roland Barthes, Henri Lefebvre u. Jean Duvignaud, »La Mode – stratégie du désir [Condition féminine]«, in: *Le Nouvel Observateur*, 71 (1966), S. 28f.
- BASTIÉ 1963** | Jean Bastié, *Paris en l'an 2000*, Paris, Sédimo, 1963.
- BAUDELAIRE 1875 [1857]** | Charles Baudelaire, »Notes nouvelles sur Edgar Poe«, in: Edgar Allan Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, neue Aufl., Paris, M. Lévy frères / Librairie nouvelle, 1875 [1857], S. v–XXIV.
- BAUDRILLARD 1983 [1977]** | Jean Baudrillard, *L'Effet beaubourg. Implosion et dissuasion*, Paris, Éditions Galilée, 1983 [1977]; »Der Beaubourg-Effekt. Implosion und Dissuasion«, in: Ders., *Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen*, aus dem Frz. übers. v. Hans-Joachim Metzger, Berlin, Merve Verlag, 1978, S. 59–82.
- BAUDRILLARD 1970** | Ders., *Société de consommation. Ses mythes, ses structures*, Paris, S.G.P.P., 1970.
- BAZIN 2011 [1958]** | André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Les Éditions du cerf, 2011 [1958].
- BAZIN 1956** | Ders., »Montage interdit«, in: *Cahiers du cinéma*, 65 (Dez. 1956), S. 32–35.
- BAZIN 1951A** | Ders., »Théâtre et Cinéma (Suite)« [Teil 2], in: *Esprit*, 181, 7–8 (Juli–Aug. 1951), S. 232–253.
- BAZIN 1951B** | Ders., »Théâtre et Cinéma«, in: *Esprit*, 180 (Juni 1951), S. 891–905.
- BAZIN 1949** | Ders., »Le Décor est un acteur«, in: *CinéClub*, 1 (Dez. 1949), S. 4f., <https://www.marcel-carne.com/carne-et-la-presse/articles-ecrits-sur-marcel-carne/1949-le-decor-est-un-acteur-par-andre-bazin-cine-club/>.
- BEAUBOURG 1971A** | République Française, Ministère d'état chargé des affaires culturelles (Hg.), *Concours international d'idées à un degré*, Centre du plateau Beaubourg Paris, Programme du concours, 1971.
- BEAUBOURG 1971B** | Ministère de l'éducation nationale, Ministère des affaires culturelles (Hg.), *Concours international pour la réalisation du Centre Beaubourg, Rapport du Jury*, 1971.
- BEAUBOURG 1970** | Centre du plateau beaubourg paris/Plateau beaubourg center Paris, *Concours international d'idées à un degré organisé par le Ministre des affaires culturelles de la République Française, 1970–1971*, Paris 1970.
- BECKER 1998** | Claudia Becker, »Innenwelten – Das Interieur der Dichter«, in: *innenleben. Die Kunst des Interieurs, Vermeer bis Kabakov*, Ausst.kat. Städtisches Kunstinstitut u. Städtische Galerie, Frankfurt am Main, 24. 09. 1998–19. 01. 1999, hg. v. Sabine Schulze, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 1998, S. 170–181.
- BECKER 1990** | Dies., *Zimmer – Kopf – Welten. Zur Motivgeschichte des Intérieurs im 19. und 20. Jahrhundert*, München, Wilhelm Fink, 1990.
- BECC DE FOUQUIÈRES 1884** | Louis Becq de Fouquières, *L'Art de la mise en scène. Essai d'esthétique théâtrale*, Paris, G. Charpentier et Cie, Éditeurs, 1884.
- BEILENHOFF 1973** | Wolfgang Beilenhoff, »Nachwort«, in: Ders. (Hg.), *Dziga Vertov, Schriften zum Film*, München 1973, S. 138–157.
- BELGIOJOSO 1968** | Ludovico Barbiano di Belgiojoso, »Adaptation de l'habitat au site«, in: *UIA*, 50 (Juli 1968), S. 6f.
- BELLOUR 1990** | Raymond Bellour, *L'Entre-Images, photo, cinéma, vidéo*, Paris, La Différence, 1990.
- BELLOUR 2012** | Ders., *Between-the-Images*, Zürich, JRP Ringier 2012.
- BELLOUR / BANDY 1992** | Raymond Bellour u. Mary Lea Bandy (Hg.), *Jean-Luc Godard. Son + Image. 1974–1991*, Ausst.kat. Museum of Modern Art, New York, Department of Film, 30. 10. – 30. 11. 1992, New York, Museum of Modern Art, 1992.
- BENJAMIN 2000 [1936]** | Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2010 [1936].
- BENJAMIN 1997 [1934]** | Ders., »Der Autor als Produzent« [1934], in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. II.2, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997, S. 683–701.
- BENJAMIN 1983 [1935]** | Ders., »Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts« [1935], in: Ders., *Das Passagen-Werk*, Bd. 1, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1983, S. 45–59.
- BENJAMIN 1980 [1940]** | Ders., »Über den Begriff der Geschichte« [1940], in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1980, S. 681–704.
- BENNETT 1995** | Tony Bennett, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London/New York, Routledge, 1995.
- BENTHAM 1995 [1787]** | Jeremy Bentham, »Panopticon, or, The Inspection-House« [1787], in: Miran Božovič

- (Hg.), *The Panopticon Writings*, London/New York, Verso, 1995, S. 31–95.
- BERCOV 2011** | Dawn Bercov, *Investing in the Domestic: The Crisis of the Modern City in Late New Wave Cinema*, Masterarbeit, Univ. of British Columbia 2001.
- BERGALA 2004** | Alain Bergala, *Deux ou trois choses que je sais d'elle, ou Philosophie de la sensation*, DVD-booklet, © Argos Films – Arte France Développement, 2004.
- BERGALA 1998** | Ders., »Techniques de la Nouvelle Vague«, in: *Cahiers du cinéma*, Nouvelle vague, (1998), S. 36–43.
- BERGALA / GODARD 1985** | Ders. u. Jean-Luc Godard, »L'Art à partir de la vie. Nouvel entretien avec Jean-Luc Godard par Alain Bergala«, in: *JLG / JLG 1985*, S. 9–24.
- BERGALA U. A. 2006** | Ders., Mélanie Gérin u. Nuria Aidelman, *Godard au travail. Les années 60*, Paris, Cahiers du cinéma, 2006.
- BERNÈGE 1951** | Paulette Bernège, »Les Fonctions de l'habitat«, in: *Science et vie [L'Habitation, Spezialausgabe]* (März 1951), S. 56–63.
- BÉROL U. A. 2017** | Maéva Bérol, Clément Fourment, Emmanuel Fraisse, Till Leprêtre, François Ray u. Aurore Toulon, *Entretien avec Raoul Coutard par les étudiants du département Image de La Fémis, 11 et 12 mai 2016*, Paris, La Fémis, 2017, https://www.femis.fr/IMG/pdf/entretien_coutard_version_finale_pour_publication.pdf.
- BERTHO 2014** | Raphaële Bertho, »The Grands Ensembles, Fifty Years of French Political Fiction«, in: *Études photographiques*, 31 (Frühling 2014), online seit dem 23. 04. 2014, <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3409?lang=en>.
- BERTHOMÉ 2003** | Jean-Pierre Berthomé, *Le Décor au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003.
- BEYLE U. A. 1984** | Claude Beyle, Thierry Marchadier, Isabelle Renaud u. Eric Weber, »Opération Béton. Découpage après montage in extenso«, in: *L'Avant-Scène Cinéma*, 323/324 (März 1984), S. 90–98.
- BIANCHI 2007** | Paolo Bianchi, »Die Ausstellung als Dialograum«, in: *Kunstforum International [Das Neue Ausstellen. Ausstellungen als Kulturpraktiken des Zeigens 1]*, 186 (Juni–Juli 2007), S. 82f.
- BINOTTO 2017** | Johannes Binotto (Hg.), *Film|Architektur. Perspektiven des Kinos auf den Raum*, Gütersloh/Berlin, Bauverlag & Basel, Birkhäuser, 2017.
- BISMARCK 2016** | Beatrice von Bismarck, »Ausstellen und Aus-setzen, Überlegungen zum kuratorischen Prozess«, in: Busch u. a. 2016, S. 139–156.
- BISMARCK 1998** | Dies., »Künstlerräume und Künstlerbilder. Zur Intimität des ausgestellten Ateliers«, in: *innenleben*, 1998, S. 312–321.
- BLUM 2013** | Philipp Blum, »Doku-Fiktionen. Filme auf der Grenze zwischen Fiktion und Non-Fiktion als ästhetische Intervention der Gattungslogik«, in: *Medienwissenschaft*, 2 (2013), S. 130–144.
- BORDAZ 1977** | Robert Bordaz, *Le Centre Pompidou, une nouvelle culture*, Paris, Éditions Ramsay, 1977.
- BORDWELL 1985** | David Bordwell, »The Viewer's Activity«, in: Ders., *Narration in the Fiction Film*, London, 1985, S. 29–47.
- BOURILLON / FOURCAUT 2012** | Florence Bourillon u. Annie Fourcaut (Hg.), *Agrandir Paris, 1860–1970*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2012.
- BOZO / MILLET 2017 [1982]** | Dominique Bozo, »Le Retour au musée. Entretien avec Catherine Millet«, in: *artpress*, 6 (Sept. 1982), wiederabgedruckt in: Copeze / Millet 2017, S. 24–43.
- BRECHT 1957 [1928/29]** | Bertolt Brecht, »Das moderne Theater ist das epische Theater. Anmerkungen zur Oper, Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny« [1928/29], in: Ders., *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*, Berlin/Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1957, S. 13–28.
- BRENEZ 2023** | Nicole Brenez, *Jean-Luc Godard*, Cherbourg-en-Contentin, de l'incidence éditeur, 2023.
- BRENEZ/DELORME 2019** | Stéphane Delorme, »Liber vs biblos & codex. Entretien avec Nicole Brenez« [11. 10. 2019], in: *Cahiers du cinéma*, 759 (Okt. 2019), S. 26–28.
- BRESSON 1988 [1975]** | Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1988 [1975].
- BRETON 1983** | Émile Breton, *Rencontres à La Courneuve*, Paris, Messidor/ Temps Actuels, 1983.
- BRÜGGMANN 2020** | Franziska Brüggmann, *Institutionskritik im Feld der Kunst. Entwicklung – Wirkung – Veränderung*, Bielefeld, transcript, 2020
- BREYNAT U. A. 2016** | Seb Breynat, Morgane Cohen u. David Gabriel, *Plaidoyer pour Villeneuve. Pouvoir d'agir et planification démocratique face à la rénovation urbaine de l'Arlequin*, Lyon, PUCA, 2016.
- BRODY 2008** | Richard Brody, *Everything Is Cinema: the Working Life of London*, Faber and Faber, 2008.
- BUACHE 1998 [1974]** | Freddy Buache, *Le Cinéma suisse: 1898–1998*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1998 [1974].
- BUACHE 1959** | Ders., »La Critique des films nouveaux«, in: *Nouvelle Revue de Lausanne*, 28. 02. 1959, S. 9.
- BUCHLOH 1991** | Benjamin H. D. Buchloh, »From Detail to Fragment: Décollage Affichiste«, in: *October [High/Low: Art and Mass Culture]*, 56 (Frühling 1991), S. 98–110.
- BUGNION 1948A** | F. Bugnion, »La Grande Dixence, Une création romande à l'échelle américaine«, in: *Gazette de Lausanne*, 10. 04. 1948, S. 5.
- BUGNION 1948B** | Ders., »La Grande Dixence, II. Aspects techniques«, in: *Gazette de Lausanne*, 17. 04. 1948, S. 3.
- BUREN 1995 [1970]** | Daniel Buren, »Funktion des Museums« [1970], in: Ders., *Achtung! Texte 1967–1991*, hg. v. Gerti Fietzek u. Gudrun Inboden, Dresden/Basel, Verlag der Kunst, 1995, S. 143–151.
- BUREN 1979** | Ders., »Fonction de l'atelier«, in: *Ragile*, 3 (Sept. 1979), S. 72–77, <https://2012.monumenta.com/fr/node/357/>.

- BUREN 1995 [1979]** | Ders., »Funktion des Ateliers« [1979], in: Ders., *Achtung! Texte 1967–1991*, hg. v. Gerti Fietzek u. Gudrun Inboden, Dresden/Basel, Verlag der Kunst 1995, S. 152–167.
- BURKE 1990 [1757]** | Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* [1757], hg. v. Adam Phillips, Oxford/New York, University Press, 1990
- BUSCH 2016** | Kathrin Busch, »Figuren der Deaktivierung«, in: Busch u. a. 2016, S. 15–36.
- BUSCH U. A. 2016** | Dies., Burkard Meltzers u. Tildo von Oppeln (Hg.), *Ausstellen. Zur Kritik der Wirksamkeit in den Künsten*, Zürich, Diaphanes, 2016.
- BÜTTNER 2003** | Elisabeth Büttner, »In der Werkstatt der Bilder. Anne-Marie Miéville und der Beginn von Sonimage / In the Image Workshop: Anne-Marie Miéville and the Beginning of Sonimage«, in: Gareth James u. Florian Zeyfang (Hg.), *I said I love. That is the promise. The TVideo politics of Jean-Luc Godard*, Ausst.kat. Swiss Institute, New York 1999 u. Overgarden – Institute of Contemporary Art, Kopenhagen 2000, Berlin, b_books, 2003, S. 60–89.
- BÜTTNER 1999** | Dies., *Projektion, Montage, Politik. Die Praxis der Ideen von Jean-Luc Godard (Ici et ailleurs) und Gilles Deleuze (Cinéma 2, L'image-temps)*, Wien, Synema, 1999 (Diss. Univ. Berlin 1995).
- C**
- CANDILIS 1967** | Georges Candilis, »Habitat, le fond du problème«, in: *L'Architecture d'aujourd'hui*, 130 (Feb. – März 1967), S. 1.
- CANTEUX 2014** | Camille Canteux, *Filmer les grands ensembles, Villes rêvées, villes introuvables. Une histoire des représentations audiovisuelles des grands ensembles (milieu des années 1930 – début des années 1980)*, Paris, Creaphis Éditions, 2014.
- CARDIN 2006** | Aurélie Cardin, »Les 4000 logements de La Courneuve réalités et imaginaires cinématographiques«, in: *Revue d'histoire critique*, 98 (2006), <https://journals.openedition.org/chrhc/864>.
- CARDONNE-ARLYCK 2018** | Elisabeth Cardonne-Arlyck, »A Crucible of Emotions: Maurice Pialat's L'Amour existe«, in: Philippe Met u. Derek Schilling (Hg.), *Screening the Paris Suburbs. From the Silent Era to the 1990s*, Manchester, Manchester University Press, 2018, S. 115–125.
- CARMONA 1979/80** | Michel Carmona, *Le Grand Paris. L'évolution de l'idée d'aménagement de la région parisienne*, 2 Bde., Paris, 1979/1980.
- CASTRO 2017** | Teresa Castro, »Cinematic Cartographies of Urban Space and the Descriptive Spectacle of Aerial Views (1898–1948)«, in: François Penz u. Richard Koeck (Hg.), *Cinematic Urban Geographies*, New York, Palgrave Macmillan, 2017, S. 47–63.
- CASTRO 2008** | Dies., »Les Cartes vues à travers le cinéma«, in: *textimage. Revue d'étude du dialogue texte-image*, 2 (Sommer 2008), S. 1–17.
- CATSAROS 2012** | Christophe Catsaros, »Les Halles de Paris, chantier perpétuel«, in: *Tracés: Bulletin technique de la Suisse Romande*, 138, 18/19 (Sept. 2012), S. 7–13.
- CERTEAU 1988** | Michel de Certeau, »Wegstrecken und Karten«, in: Ders., *Kunst des Handelns*, Berlin, Merve Verlag, 1988, S. 220–226.
- CHAPPAZ 2011** | Maurice Chappaz, *Journal intime d'un pays*, Paris, Éditions de la revue Conférence, 2011.
- CHARBIT 2001** | Elisa Charbit, »Aliénation des constructions«, in: *Vertigo*, 21 (2001), S. 145–148.
- CHÂTELET 1967** | Françoise Châtelet, »Godard. Collecteur de genie«, in: *L'Avant-Scène Cinéma*, 70 (1967), S. 43, S. 45.
- CHENU 1994** | Roselyne Chenu, *Paul Delouvrier ou la passion d'agir, Entretiens*, Paris, Seuil, 1994.
- CHOAY 1959** | Françoise Choay, »Cités-jardins ou cages à lapins«, in: *France Observateur*, 474, 04. 06. 1959, S. 12f.
- CHOISY 1966** | Eric Choisy, »L'Aménagement hydro-électrique de la Grande Dixence«, in: *Grande Dixence SA*, 1950–1966, 1966, S. 3.
- CHOISY 1961** | Ders., »Le Barrage le plus haut du monde«, in: *Tribune de Lausanne. Édition spéciale consacrée à la Grande Dixence*, 29. 09. 1961, S. 1 u. 3.
- CHOISY 1952** | Ders., »L'Aménagement hydro-électrique de la Grande Dixence«, in: *Journal de Genève*, 23. 12. 1952, S. 21.
- CHOMBART DE LAUWE 1968** | Paul-Henri Chombart de Lauwe, »Participation de l'habitant à l'élaboration de son habitation«, in: *UIA*, 50 (Juli 1968), S. 14–17.
- CICCARELLI 2017** | Lorenzo Ciccarelli (Hg.), *De Beaubourg à Pompidou*, Bd. 3, *Les architectes (1968–1971)*, Paris, Éditions B2, 2017.
- CICERO 2007 [44 v. CHR.]** | Marcus Tullius Cicero, *De officiis. Vom pflichtgemässen Handeln*, Stuttgart, Philipp Reclam jun., 2007 [44 v. Chr].
- CLARKE 1997** | David B. Clarke, *The Cinematic City*, London/New York, Routledge, 1997.
- CLERC 1967** | Paul Clerc, *Grands ensembles, banlieues nouvelles. Enquête démographique et psycho-sociologique*, Paris, Presse Universitaire de France, 1967.
- CNRTL URL** | Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales CNRTL, <https://www.cnrtl.fr>.
- COHEN 2015** | Jean-Louis Cohen, *France. Modern Architectures in History*, London, Reaktion Books, 2015.
- COHEN 2014** | Ders., *L'Architecture au XXe siècle en France. Modernité et continuité*, Paris, Éditions Hazan, Paris, 2014.
- COHEN / GROSSMAN 2015** | Ders. u. Vanessa Grossman (Hg.), *AUA. Une architecture de l'engagement, 1960–1985*, Ausst.kat. Cité de l'architecture et du patrimoine, Paris, 30. 10. 2015–29. 02. 2016, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 2015.

- COHEN / LORTIE 1991** | Ders. u. André Lortie, *Des Fortifs au Périph, Paris, les seuils de la ville*, Ausst.kat. Pavillon de l' Arsenal, Januar – Mai 1991, Paris, Picard Éditeur / Édition du Pavillon de l' Arsenal, 1991.
- COHEN / MOELLER 2006** | Ders. u. Martin Moeller Jr., *Liquid Stone. New Architecture in Concrete*, Basel/Berlin/Boston, Birkhäuser, 2006.
- COHN-BENDIT 2011 [2010]** | Daniel Cohn-Bendit, »Mon ami Godard« [2010], in: Godard / Ophuls 2011, S. 85–97.
- COLLET 1963** | Jean Collet, »Entretien avec Jean-Luc Godard«, in: Ders. (Hg.), *Jean-Luc Godard*, Paris, Éditions Seghers, 1963, S. 95–111.
- COLPI 1956** | Henri Colpi, »Dégradation d'un art: Le montage«, in: *Cahiers du cinéma*, 65 (Dez. 1956), S. 26–29.
- CÔME 2017** | Tony Côme, *L'Institut de l'environnement: une école décloisonnée. Urbanisme, architecture, design, communication*, Paris, Éditions B42, 2017.
- COMPTE RENDU INTÉGRAL 18. 05. 1973** | »Compte rendu intégral, 22e séance, 1re Séance du Jeudi 17 Mai 1973, POLITIQUE URBAINE, Déclaration du ministre de l'Aménagement du territoire, de l'équipement, du logement et du tourisme [Olivier Guichard] et débat sur cette déclaration, sur les orientations de la politique urbaine«, in: *Journal officiel de la République Française, Débats parlementaires*, Assemblée Nationale, Compte rendu intégral des séances, 18. 05. 1973, S. 1328–1350.
- CONLEY / KLINE 2014** | Tom Conley u. T. Jefferson Kline (Hg.), *A Companion to Jean-Luc Godard*, Malden (MA) / Oxford, Wiley Blackwell, 2014.
- CONLEY 2006** | Tom Conley, *Cartographic Cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2006.
- CONLEY 2000** | Ders., »Du cinéma à la carte«, in: *Cinemas: Revue d'études cinématographiques*, 10, 2/3 (Frühling 2000), S. 65–84.
- COPET / MILLET 2017** | *Les Grands entretiens d'artpress. Le Centre Pompidou*, hg. v. Olivier Copet u. Catherine Millet, Paris, artpress, 2017.
- CORNU 1977** | Marcel Cornu, »Loger la force de travail«, in: Ders., *Libérer la ville*, Paris, Casterman, 1977, S. 60.
- COSANDEY 2014** | Roland Cosandey, »Il y avait même un Cinéma central, en 1964, à l'Exposition nationale«, in: Olivier Lugon u. François Valloton (Hg.), *Revisiter l'Expo 64: acteurs, discours, controverses*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2014, S. 328–345.
- COSANDEY 1986** | Ders., »Notices«, in: 19–39: *la Suisse romande entre les deux guerres*, Lausanne, Payot, 1986, S. 239–271.
- COTTOUR 2008** | Claude Cottour, *Une brève histoire de l'aménagement de Paris et sa région*, hg. v. Pascal Lelarge u. Olivier Milan, Paris, Direction régionale de l'équipement d'Île-de-France, Sept. 2008.
- COUDROY DE LILLE 2006** | Laurent Coudroy de Lille, »Ville nouvelle« ou »grand ensemble«: les usages localisés d'une terminologie bien particulière en région parisienne (1965–1980)«, in: *Histoire Urbaine* 17 (2006), S. 47–66.
- COUTARD 1965** | Raoul Coutard, »La Forme du jour«, in: *Le Nouvel Observateur*, 29. 09. 1965, S. 36f.
- CREUTZ 1006** | Norbert Creutz, »Godard, échec et mat«, in: *Le Temps*, Nr. 2562, 13. 05. 2006.
- CUPERS 2014** | Kenny Cupers, *The Social Project. Housing Postwar France*, University of Minnesota Press, 2014.

D

- DAL CO 2016** | Francesco Dal Co, *Centre Pompidou. Renzo Piano, Richard Rogers, and the Making of a Modern Monument*, New Haven / London, Yale University Press, 2016.
- DANEY 2001–2015** | Serge Daney, *La Maison cinéma et le monde*, 4 Bde., Paris, P.O.L., 2001–2015.
- DANEY / GODARD 1988** | »Entretien entre Serge Daney et Jean-Luc Godard« (CH / FR 1988), <https://www.cinematheque.fr/henri/film/125365-entretien-entre-serge-daney-et-jean-luc-godard-jean-luc-godard-1988/#>; auszugsweise abgedruckt in: »Histoire(s) du cinéma. Dialogue entre Jean-Luc Godard et Serge Daney«, in: *Cahiers du cinéma*, 513 (Mai 1997), S. 49–55.
- DAUS 1976** | Ronald Daus, *Zola und der französische Naturalismus*, Stuttgart, Metzler, 1976.
- DAYER / KUONEN 1990** | François Dayer u. Marcel Kuonen, *Grande Dixence*, hg. v. Grande Dixence SA, Sion, 1990.
- DEBORD 1992 [1967]** | Guy Debord, *La Société du Spectacle*, 3. Aufl., Paris, Gallimard, 1992 [1967].
- DELAHAYE 1967** | Michel Delahaye, »Jean-Luc Godard ou l'urgence de l'art«, in: *Cahiers du cinéma*, 187 (Feb. 1967), S. 26–33.
- DÉLÉGATION GÉNÉRALE AU DISTRICT DE LA RÉGION DE PARIS 1963** | Délégation générale au district de la région de Paris, *Avant-projet de programme duodécennal pour la région de Paris*, Paris, Imprimerie nationale, 1963.
- DÉLÉGUÉ DE LA COMMISSION DE L'URBANISME DE L'U.I.A. 1968** | Délégué de la commission de l'urbanisme de l'U.I.A., »Adaptation de l'habitat au site«, in: *UIA*, 50 (Juli 1968), S. 7f.
- DELEUZE 2013 [1983]** | Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983; *Das Bewegungs-Bild*, Kino 1, 7. Aufl., Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2013 [1983].
- DELEUZE 1997 [1985]** | Ders., *L'Image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985; *Das Zeit-Bild*, Kino 2, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997.
- DELEUZE 1993 [1990]** | Ders., »Postskriptum über die Kontrollgesellschaft« [1990], in: Ders., *Unterhandlungen*,

- 1972–1990, aus dem Franz. v. Gustav Roßler, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1993, S. 254–262.
- DELEUZE 1976** | Ders., »À propos de ›Sur et sous la communication‹. Trois questions sur Six fois deux«, in: *Cahiers du cinéma*, 271 (1976) S. 5–12.
- DELLUC 2016 [1920]A** | Louis Delluc, »Photogénie« [2] [1920], in: Tröhler/Schweinitz 2016, S. 240–243.
- DELLUC 2016 [1920]B** | Ders., »Photogénie« [1] [1920], in: Tröhler/Schweinitz 2016, S. 234–237.
- DELLUC 2016 [1920]C** | Ders., »Das Dekor, das Mobiliar, die Ausstattung« [1920], in: Tröhler/Schweinitz 2016, S. 244–246.
- DELORME / LEPASTIER 2019** | Stéphane Delorme, Joachim Lepastier, »Ardent espoir. Entretien avec Jean-Luc Godard«, in: *Cahiers du cinéma*, 759 (Okt. 2019), S. 8–20.
- DELOUVRIER 1966** | Paul Delouvrier, *L'Aménagement de la Région de Paris. Conférence faite par M. Paul Delouvrier, Délégué général au district de la région de Paris*, Le jeudi 6 février 1966 au Théâtre des Ambassadeurs, Paris.
- DERZHITSKAYA / GOLOTYUK 2018** | Antonina Derzhitskaya u. Dimitry Golotyuk, »Jean-Luc Godard (2018). Des mots comme des fourmis«, in: *Débordements*, 09.06.2018, <https://www.debordements.fr/Jean-Luc-Godard-2018>.
- DESMEULES 1961** | Jacques Desmeules [Direktor der Grande Dixence SA], »Si le barrage vous était conté ..., Barrage-poids de la Grande Dixence«, in: *Le Choucas*, 46 (Sept. 1961), S. 2–7
- DESMEULES 1953** | Ders., »Les Installations du barrage de la Grande Dixence«, in: *Bulletin technique de la Suisse Romande*, 79 (1953), S. 231–236.
- DIDI-HUBERMAN 2015** | Georges Didi-Huberman, *Passés cités par JLG*, (L'œil de l'histoire, 5), Paris, Les Éditions de Minuit, 2015.
- DIDI-HUBERMAN 2012** | Ders., »Experimentieren, um zu sehen«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 57, 2 (2012), S. 197–213.
- DIDI-HUBERMAN 2009** | Ders., *Quand les images prennent position*, (L'œil de l'histoire, 1), Paris, Les Éditions de Minuit, 2009.
- DIDI-HUBERMAN 2007** | Ders., »Das Bild als Montage, das Bild als Lüge«, in: Ders., *Bilder trotz allem*, München, Wilhelm Fink, 2007, S. 173–213.
- DIDI-HUBERMAN 2003** | Ders., »L'Immanence esthétique« [A imanência estética], in: *Alea: Estudos Neolatinos*, 5, 1 (Jan. – Juli 2003).
- DOANE 2003** | Mary Ann Doane, »The Close Up: Scale and Detail in the Cinema«, in: *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 14, 3 (2003), S. 89–111.
- DOCUMENTS 2006** | Nicole Brenez, David Faroult, Michael Temple, James S. Williams u. Michael Witt (Hg.), *Jean-Luc Godard. Documents*, Ausst.kat. *Voyage(s) en Utopie, 1946–2006*, 11.05. – 14.08.2006 und Jean-Luc Godard-Film-Retrospective, 24.04. – 14.08.2006, Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou Paris, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2006.
- DOMARCHI U. A. 1959** | Jean Domarchi, Jacques Doniol-Valcroze, Jean-Luc Godard, Pierre Kast, Jacques Rivette, Erich Rohmer, »Hiroshima, notre amour«, in: *Cahiers du cinéma*, 97 (Juli 1959), S. 1–18.
- DONHAUSER 2004** | Peter Donhauser, »Musik, Ton und Sprache im Industriefilm«, in: *Ferrum*, 76 (2004), S. 14–23.
- DOUIN 2006** | Jean-Luc Douin, »Exposition ›Voyage(s) en utopie‹. Godard par lui-même au Centre Pompidou«, in: *Le Monde*, 12.05.2006, S. 27.
- DOUIN 1989** | Ders., *Jean-Luc Godard*, Paris, Rivages, 1989.
- DRECHSEL U.A. 2016** | Tina Drechsel, Vivian Reising u. Volker Staschull, *Berichterstattung im Vietnamkrieg*, 2016, <https://berichterstattung-im-vietnamkrieg.weebly.com/>.
- DRECHSLER 2016** | Valérie Drechsler, »Les services de production et de transmission audiovisuelle en constante évolution«, in: *Geneva Business News*, 02.05.2016.
- DUBBINI 2002** | Renzo Dubbini, *Geography of the Gaze, In Early Modern Europe*, übers. v. Lydia G. Cochrane, Chicago/London, The University of Chicago Press, 2002.
- DUBOCHET 1955** | Jean E. Dubochet, »Aperçu sur l'organisation des chantiers de la Grande Dixence«, in: *Le Choucas*, 3, 15 (Aug. – Sept. 1955), S. 1–8.
- DU DEN 2020** | Dudenredaktion (Hg.), *Duden. Das Fremdwörterbuch*, 12. vollst. überarb. u. erw. Aufl., Berlin, Dudenverlag, 2020.
- DUMONT 1987** | Hervé Dumont, *Geschichte des Schweizer Films, Spielfilme 1896–1965*, Lausanne, Schweizer Filmarchiv, 1987.
- DUPERREX 1947** | Emile Duperrex, »La Grande Dixence«, in: *Journal de Genève*, 03.02.1947, S. 7.
- DUPLAIN 1949** | Georges Duplain, »Energie Valaisanne, Réalisations et projets«, in: *Gazette de Lausanne*, 17.09.1949, S. 1.
- DUPONT 1959** | Gérard Dupont, »Synthèses. Grille d'équipement d'un grand ensemble d'habitation«, in: *Urbanisme*, 28, 62–63 (1959), S. 11–14.
- DUQUESNES 1966** | Jean Duquesnes, *Vivre à Sarcelles?*, Paris, Éditions Cujas, 1966.

E

- EASTERLING 2015** | Keller Easterling, »Die infrastrukturelle Matrix«, aus dem Engl. v. Rita Seuß, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, 12, 1 (2015), S. 68–78.
- EASTERLING 2014** | Dies., *Extrastatecraft. The Power of Global Infrastructure*, London/New York, Verso, 2014.
- ELLENBRUCH 2018** | Peter Ellenbruch, »Neue Menschen, neue Arbeit, neue Realität. Wirklichkeitskonstruktionen im sowjetischen Stummfilm«, in: *Zeitschrift Medienobservationen*, (01.10.2018), S. 1–24, <https://www.medienobservationen.de/2018/1001-ellenbruch/>.

ESQUENAZI 2004 | Jean-Pierre Esquenazi, *Godard et la société française des années 1960*, Paris, A. Colin, 2004.

F

FAHLE U.A. 2020 | Oliver Fahle, Marek Jancovic, Elisa Linseisen u. Alexandra Schneider (Hg.), *Zeitschrift für Medienwissenschaft [Medium]Format*, 22, 1 (2020).

FAIRFAX 2015 | Daniel Fairfax, »Montage(s) of a Disaster: Voyage(s) en utopie by Jean-Luc Godard«, in: *Cinema Journal*, 54, 2 (Winter 2015), S. 24–48.

FAROCKI 1975 | Harun Farocki, »Notwendige Abwechslung und Vielfalt«, in: *Filmkritik*, 224 (Aug. 1975), S. 360–369.

FAROULT 2018 | David Faroult, *Godard, inventions d'un cinéma politique*, Paris, Éditions Amsterdam / Les Prairies ordinaires, 2018.

FAUCHÈRE 2003 | Andrée Fauchère, *Les Hommes du P4. Ils creusèrent les galeries de la Grande Dixence*, Genf, Éditions Slatkine, 2003.

FAVRE 2000 | Dominique Favre, »Préface«, in: Elisabeth Logean, *Du berger au mineur. La construction du barrage de la Grande Dixence (1951–1962) entre paix sociale et crise d'identité*, Sierre, Monographic SA, 2000, S. 5f.

FELDMAN 1998 | Seth Feldman, »Peace Between Man and Machine: Dziga Vertov's ›The Man with a Movie Camera‹«, in: Barry Keith Grant u. Jeannette Sloniosowski (Hg.), *Documenting the Documentary. Close Reading of Documentary Film and Video*, Detroit, Wayne State University Press, 1998, S. 40–54.

FERMIGIER 1977 | André Fermigier, »À l'échelle du siècle«, in: *Le Monde*, 01. 02. 1977, S. 1, S. 24.

FIERRO 2003 | Annette Fierro, *The Glass State. The Technology of the Spectacle, Paris 1981–1998*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2003.

FIESCHI 1962 | Jean André Fieschi, »La Difficulté d'être Jean-Luc Godard«, in: *Cahiers du cinéma*, 137 (Nov. 1962), S. 14–25.

FISCHER 2009 | Günther Fischer, *Vitruv NEU, oder, Was ist Architektur?*, Basel, Birkhäuser, 2009.

FLONNEAU 2003 | Mathieu Flonneau, *L'Automobile à la conquête de Paris*, Paris, Presses de l'École nationale des ponts et chaussées, 2003.

FOLLONIER 1957 | Jean Follonier, »Le Val des Dix, Hier et aujourd'hui«, in: *Le Choucas*, 25, (Mai–Juni 1957), S. 9f.

FONDAZIONE PRADA URL | Fondazione Prada, »Mission«, <http://www.fondazioneprada.org/mission/>.

FORCLAZ 1961 | Antoine Forclaz, »La Grande Dixence a-t-elle conduit Jean-Luc Godard ›A bout de souffle‹«, in: *Le Confédéré*, 24. 02. 1961, S. 4.

FORD 2012 | Hamish Ford, *Post-war Modernist Cinema and Philosophy. Confronting Negativity and Time*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2012.

FOUCAULT 2015 [1975] | Michel Foucault, »Panoptisme«, in: Ders., *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, S. 197–229; »Der Panoptismus«, in: Ders., *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, 15. Aufl., Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2015, S. 251–292.

FOUCAULT 2003 [1977] | Ders., »Das Auge der Macht« [1977], in: Ders., *Schriften in vier Bänden, Dits et écrits*, Bd. 3, 1976–1979, hg. v. Daniel Defert u. François Ewald, aus dem Frz. v. Michael Bischoff, Hans-Dieter Gondek, Hermann Kocyba u. Jürgen Schröter, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003, S. 250–271.

FOUCAULT 1992 [1967] | Ders., »Andere Räume«, in: Karlheinz Barck, Peter Gente, Heidi Paris u. Stefan Richter (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig, Reclam, 1992, S. 34–46. »Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales, 14. 03. 1967)«, in: *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5 (Okt. 1984), S. 46–49.

FOURASTIÉ 1979 | Jean Fourastié, *Les Trente Glorieuses, ou la révolution invisible de 1946 à 1975*, Paris, Fayard, 1979.

FOURCAUT 2006 | Annie Fourcaut, »Les Grands ensembles ont-ils été conçus comme des villes nouvelles?«, in: *Société française d'histoire urbaine*, 3, 17 (2006), S. 7–25.

FOURCAUT 1988 | Dies. (Hg.), *Un siècle de banlieue parisienne (1859–1964): guide de recherche*, Paris, L'Harmattan, 1988.

FOURCAUT / VADELORGE 2006 | Annie Fourcaut u. Loïc Vadelorge, »Introduction. Ville nouvelle et grands ensembles«, in: *Histoire urbaine*, 17, 3 (2006), S. 5f.

FROCHAUX 2018 | Marc Frochaux, »L'Institut de l'Environnement, 1969–1971: une pédagogie expérimentale«, in: Caroline Maniaque (Hg.), *Les Années 68 et la formation des architectes*, Rouen, Point de vues, 2018, S. 170–181.

FROHNE 2012 | Ursula Frohne, »Moving Image Space – Konvergenzen innerer und äußerer Prozesse in kinematographischen Szenarien«, in: Dies. u. Lilian Haberer (Hg.), *Kinematographische Räume, Installationsästhetik in Film und Kunst*, München, Wilhelm Fink, 2012, S. 447–496.

G

GAILLEURD 2009 | Céline Gailleurd, »Du naufrage des utopies à l'effondrement de l'œuvre totale: Le monde sidéré«, in: *Cinéma & Cie, International Film Studies*, 9, 12 (2009), S. 27–34.

GAILLEURD 2007 | Dies., »Voyage(s) en utopie démonté – ›Tout cela n'était qu'une forme de sommeil‹«, in:

- Flower Wild*, 29. Januar 2007, http://www.flowerwild.net/2007/01/2007-01-29_143101.php.
- GAIMARD / VAPPAREAU 2018** | Marie Gaimard u. Marguerite Vappereau, »Parisian Building Sites (1945–1975): From Modernity to Abstraction«, in: Alastair Phillips u. GINETTE Vincendeau (Hg.), *Paris in the Cinema. Beyond the flaneur. Locations, Characters, History*, London, Palgrave, 2018, S. 230–241.
- GALIBERT 1962** | Gérard Galibert, »L'Aménagement hydroélectrique de la Grande Dixence dans les Alpes Valaisannes«, in: *Bulletin de la Murithienne*, 79 (1962), S. 48–52.
- GIEDION U. A. 1958 [1943]** | Siegfried Giedion, Fernand Léger u. Jean-Louis Sert, »Nine Points on Monumentality«, in: Siegfried Giedion, *Architecture You and Me. The Diary of a Development*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1958 [1943], S. 48–51.
- GILLIARD 1994** | Jean-Daniel Dominique Gillard, »Max Bill: concretion architecturale et pavillon de l'Expo 64«, in: *Kunst + Architektur in der Schweiz*, 45 (1994), S. 53–59.
- GRIOT / TRUNIGER 2012** | Christophe Girot u. Fred Truniger (Hg.), *Landscape Vision Motion, Visual Thinking in Landscape Culture*, Berlin, jovis, 2012.
- GJ. 1981A** | GJ., »Grande Dixence will Stromerzeugung verdoppeln. Ausbaupläne sehen Umstellung auf reine Spitzenenergie-Produktion vor«, in: *Tages-Anzeiger*, 06.02.1981.
- GJ. 1981B** | Ders., »Grosse Ausbaupläne der Grande Dixence, Neue Zentralen und eine Pumpstation für 700 Mio. Franken«, in: *Schweizer Baublatt*, 4 (16.01.1981).
- GODARD 2018** | Jean-Luc Godard. *Le livre d'image*, 16. – 30.11.2018, Dossier de presse, Théâtre Vidy-Lausanne, 2018; <https://vidy.ch/le-livre-dimage>.
- GODARD 2014** | Ders., *A True History of Cinema and Television*, übers. u. hg. v. Timothy Barnard, Montréal, caboose, 2014; Godard 1980.
- GODARD 2006** | Ders., »Histoire(s) du Cinéma et de la Télévision«, abgedruckt in: *Documents 2006*, S. 281–285.
- GODARD 2006 [1980]** | Ders., »Les Cinémathèques et l'histoire du cinéma«, in: *Travelling* (1980), S. 56–57, wiederabgedruckt in: *Documents 2006*, S. 286–291.
- GODARD 2006 [1973]** | Ders., »Moi Je, Jan. 1973«, in: *Documents 2006*, S. 195–243.
- GODARD 2004A** | Ders., »Collages de France«, in: *Cahiers du cinéma*, 590 (2004), S. 19.
- GODARD 2004B** | Ders., »Formats«, in: *Cahiers du cinéma*, 591 (Juni 2004), S. 78.
- GODARD 1998** | Ders., *Histoire(s) du cinéma*, Paris, Gallimard-Gaumont, 1998.
- [GODARD] JLG / JLG 1998** | Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, hg. v. Alain Bergala, Bd. 2, 1984–1998, Paris, Cahiers du Cinéma, 1998.
- GODARD 1995** | Ders., »Sätze über Kino und Geschichte. Rede zum Adorno-Preis«, in: *Cinema*, 41 (1995), S. 113–118.
- [GODARD] JLG / JLG 1985** | Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, hg. v. Alain Bergala, Paris, Cahiers du Cinéma, 1985.
- GODARD 1985 [1980]A** | Ders., »Alfred Hitchcock est mort« [Gespräch mit Serge July], in: *Libération*, 02.05.1980, wiederabgedruckt in: *JLG / JLG 1*, 1985, S. 412–417.
- GODARD 1985 [1980]B** | Ders., »Propos Rompus«, in: *Cahiers du cinéma*, 316 (Okt. 1980), wiederabgedruckt in: *JLG / JLG 1*, 1985, S. 458–471.
- GODARD 1985 [1980]C** | Ders., »Travail-amour-cinéma« [Interview zwischen Jean-Luc Godard u. Catherine David], in: *Le Nouvel Observateur*, 20.10.1980, wiederabgedruckt in: *JLG / JLG 1*, 1985, S. 449–458.
- GODARD 1985 [1970]** | [Groupe Dziga Vertov], »Le Groupe »Dziga Vertov«« [Interview zwischen Jean-Luc Godard & Marcel Martin], in: *Cinéma*, 70, 151 (Dez. 1970), wiederabgedruckt in: *JLG / JLG 1*, 1985, S. 342–350.
- GODARD 1985 [1966A]** | Ders., »Grâce à Henri Langlois«, in: *Le Nouvel Observateur*, 61, 12.01.1966, wiederabgedruckt in: *JLG / JLG 1*, 1985, S. 280–283.
- GODARD [1985] [1966B]** | Ders., »Lettre au ministre de la »Kultur«, in: *Le Nouvel Observateur*, 06.04.1966, wiederabgedruckt in: *JLG / JLG 1*, 1985, S. 285f.
- GODARD 1985 [1966C]** | Ders., »Trois mille heures de cinéma«, in: *Cahiers du cinéma*, 184 (Nov. 1966), S. 46–48, wiederabgedruckt in: *JLG / JLG 1*, 1985, S. 291–295.
- GODARD 1985 [1965]** | Ders., »Montage, mon beau souci«, in: *Cahiers du cinéma*, 65 (Dez. 1965), wiederabgedruckt in: *JLG / JLG 1*, 1985, S. 92–94.
- GODARD 1984 [1971]** | Ders., *Deux ou trois choses que je sais d'elle. Découpage intégral*, Paris, Éditions de l'Avant-Scène / Édition du Seuil, 1984 [1971].
- GODARD 1984** | Ders., *Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos*, aus dem Frz. von Frieda Grafe u. Enno Patalas, Frankfurt am Main, Fischer, 1984.
- GODARD 1980** | Ders., *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Paris, Albatros, 1980.
- GODARD 1971** | Ders., »Was tun?«, in: *Godard / Kritiker. Ausgewählte Kritiken und Aufsätze über Film (1950–1970)*, aus dem Frz. von Frieda Grafe, München 1971.
- GODARD 1967** | Ders., »On doit tout mettre dans un film«, in: *Avant-Scène Cinéma*, 70 (1967), S. 6.
- GODARD 1966A** | Ders., »La Vie moderne«, bearbeitet von Sylvain Regard, in: *Le Nouvel Observateur*, 12.10.1966, S. 53–56.
- GODARD / CAHIERS DU CINÉMA 1985 [1965]** | Ders. u. Cahiers du cinéma, »Parlons de Pierrot«, in: *Cahiers du cinéma*, 117 (Okt. 1965), wiederabgedruckt in: *JLG / JLG 1*, 1985, S. 263–280.
- GODARD / CAHIERS DU CINÉMA 1985 [1962]** | Dies., Entretien. »Les Cahiers rencontrent Godard après ses quatre premiers films« [entretien réalisé par Jean Collet, Michel Delahaye, Jean-André Fieschi, André S. Labarthe et Bertrand Tavernier], in: *Cahiers du cinéma*, 138 (Dez. 1962), wiederabgedruckt in: *JLG / JLG 1*, 1985, S. 215–236.

- GODARD / CHÂTELET 1967** | Ders. u. Françoise Châtelet, »Jean-Luc Godard s'explique avec Françoise Châtelet«, Interview, in: *La Quinzaine littéraire*, 24, 15.03.1967, S. 2.
- GODARD U. A. 1967** | Ders., Jacques Bontemps, Jean-Louis Comolli, Michel Delahaye, Jean Narboni, »Lutter sur deux fronts. Conversation avec Jean-Luc Godard«, in: *Cahiers du cinéma*, 194 (Okt. 1967), S. 12–27, 66–70.
- GODARD / ISHAGHPOUR 2000** | Ders. u. Youssef Ishaghpour, *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue*, Tours, Farrago, 2000; *Archäologie des Kinos, Gedächtnis des Jahrhunderts*, Zürich, Diaphanes, 2008.
- GODARD / ISHAGHPOUR 1999A** | Dies., »Archéologie du cinéma et mémoire du siècle. Dialogue (2)«, in: *Trafic*, 30 (1999), S. 34–53.
- GODARD / ISHAGHPOUR 1999B** | Dies., »Archéologie du cinéma et mémoire du siècle, Dialogue (1)«, in: *Trafic*, 29 (1999), S. 16–35.
- GODARD / MERLEAU-PONTY 1966** | Jean-Luc Godard u. Maurice Merleau-Ponty, »Le Testament de Balthazar«, in: *Cahiers du cinéma*, 177 (1966), S. 58f.
- GODARD / OPHULS 2011** | Ders. u. Marcel Ophuls, *Dialogues sur le cinéma*, Lomont, Le bord de l'eau, 2011.
- GODARD / PICASSO 2018** | *Godard – Picasso. Collage(s)*, Dominique Paini (Hg.), Ausst.kat. Abbaye de Montmajour, Arles, 02.07.–23.09.2018, London, Art Cinema, 2018.
- GODARD / SAINT-GEOURS 1970** | Ders., u. Jean Saint-Geours, »Où va notre civilisation?«, in: *L'Avant-Scène Cinéma*, 70 (1967), S. 7f.
- GRAF / DELEMONTÉY 2012** | Franz Graf u. Yvan Delemontéy (Hg.), *Architecture industrialisée et préfabriquée: connaissance et sauvegarde / Understanding and Conserving, Industrialised and Prefabricated Architecture*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2012.
- GRANDE DIXENCE 2010** | Grande Dixence SA (Hg.), *Grande Dixence. Energie inmitten der Alpen tanken*, 2010.
- GREEN U. A. 1979** | Mary Jean Green, Lynn Higgins u. Marianne Hirsch, Rochefort and Godard: »Two or Three Things about Prostitution«, in: *The French Review*, 52, 3 (Feb. 1979), S. 440–448
- GREENBERG 1989 [1959]** | Clement Greenberg, »Collage« [1959], in: Ders., *Art and Culture. Critical Essays*, Boston, Beacon Press, 1989 [1961], S. 70–83.
- GUICHARD 1973** | Olivier Guichard, »Circulaire du 21 mars 1973, relative aux formes d'urbanisation dites »grands ensembles« et à la lutte contre la ségrégation sociale par l'habitat«, in: *Journal Officiel de la République Française*, 05.04.1973, S. 3864.
- GÜNZE 2009** | Stephan Günzel (Hg.), *Raumwissenschaft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2009.
- GUZZETTI 1981** | Alfred Guzzetti, *Two or Three Things I Know About Her: Analysis of a Film by Godard*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1981.
- GYGLI O. J.** | Frank Gygli, *Grande Dixence*, Texte in Zusammenarb. mit Georges Bolomey, Lausanne, Marguerat, o.J. [1961–1963].
- GYGLI 1962** | Ders., *Barrage de la Grande Dixence*, Texte in Zusammenarb. mit Georges Bolomey, Lausanne, Marguerat, 1962.
- GYGLI 1961** | Ders., *Grande Dixence*, Texte in Zusammenarb. mit Georges Bolomey, Lausanne, Marguerat, 1961.
- GYGLI 1956** | Ders., *Grande Dixence*, Texte von Frank Gygli und Jean Follonier, Lausanne, Marguerat, 1956.
- GYGLI / BERREAU O. J.** | Ders. u. Emmanuel Berreau, *La Grande Dixence*, hg. v. Franz Gygli, Martigny, o.J.

H

- HABERMAS 2022** | Jürgen Habermas, *Ein neuer Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Berlin, Suhrkamp 2022.
- HABERMAS 2013 [1990]** | Ders., *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, 13. Aufl., Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2013 [1990].
- HABIB 2014** | André Habib, »Godard's Utopia(s) or the Performance of Failure«, in: Douglas Morrey, Christina Stojanova u. Nicole Coté (Hg.), *The Legacies of Waterloo*, Wilfrid Laurier University Press, 2014, S. 217–234.
- HABIB 2009** | Ders., »Un beau souci. Réflexions sur le montage de/dans Voyages en utopie de Jean-Luc Godard«, in: *Cinéma & Cie*, 9, 12 (Frühling 2009), S. 17–25.
- HANTELMANN / MEISTER 2010** | Dorothea von Hantelmann u. Carolin Meister, *Die Ausstellung. Politik eines Rituals*, Zürich/Berlin, diaphanes, 2010.
- HARLEY 1988** | John Brian Harley, »Maps, Knowledge, and Power«, in: Denis Cosgrove u. Stephen Daniels, *The Iconography of Landscape. Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments*, New York, Cambridge University Press, 1988.
- HARVEY 2003** | David Harvey, *Paris. Capital of Modernity*, London/New York: Routledge, 2003.
- HEDIGER 2004** | Vinzenz Hediger, »A Cinema of Memory in the Future Tense: Godard, Trailers, and Godard Trailers«, in: Michael Temple, James S. Williams u. Michael Witt, *For Ever Godard*, London, Black Dog Publishing, 2004, S. 144–159.
- HELBIG 2024** | Thomas Helbig, *Film als Form des Denkens. Jean-Luc Godards Geschichte(n) des Kinos*, München, edition metzel, 2024.
- HEILMANN / SCHRÖTER 2017** | Till A. Heilmann u. Jens Schröter, »Medien verstehen«, in: Dies. (Hg.), *Medien verstehen. Marshall McLuhans Understanding Media*, Lüneburg, meson press, 2017, S. 7–13.
- HELLER 2011** | Heinz-Bernd Heller, »Jean-Luc Godard: »Schnitt, meine schöne Sorge«. Anstöße für eine Re-Lektüre«, in: *montage av, Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 20, 1 (2011), S. 17–27.

- HELLER 2010** | Steven Heller, »Godard's Type«, in: *Print* (16. 12. 2010), <https://www.printmag.com/daily-heller/godards-type/>.
- HEROD 2011** | Andrew Herod, *Scale*, Oxon / New York, Routledge, 2011.
- HERZOG 1991** | André Herzog, »Le Boulevard Périphérique«, in: *Bulletin Ponts et Chaussées et Mines*, 70, 6 (Juni 1973), S. 47.
- HNILICA 2018** | Sonja Hnilica, »Megastrukturen«, in: Dies., *Der Glaube an das Grosse in der Architektur der Moderne. Grossstrukturen der 1960er und 1970er Jahre*, Zürich, Park Books, 2018, S. 176–210.
- HUBACHER 1954** | Willy Hubacher, »La Préparation de la campagne 1954 et le but des nouvelles machines installées«, in: *Le Choucas*, 2, 7 (Juni 1954), S. 2f.
- HUGUET 1971** | Michèle Huguet, *Les Femmes dans les grands ensembles. De la relation entre une réalité concrète et sa mythologie*, Paris, Éditions du C.N.R.S. (Centre National de la Recherche Scientifique), 1971.
- HUGUET 1965** | Dies., »Les Femmes dans les grands ensembles. Approche psychologique de cas d'agrément et d'intolérance«, in: *Revue française de sociologie*, 6, 2 (1965), S. 215–227.
- HULTÉN / HAHN 2017 [1973/74]** | Pontus Hultén, »Beaubourg. Entretien avec Otto Hahn«, in: *artpress*, 8 (Dez. – Jan. 1973/74), wiederabgedruckt in: Corpet / Millet 2017, S. 10–23.

I

- IMHASLY 1974** | Pierre Imhasly, *Hérémence Béton*, Lausanne, Éditions du Grand-Pont, 1974.
- INNENLEBEN 1998** | Sabine Schulze (Hg.), *innenleben, Die Kunst des Interieurs. Vermeer bis Kabakov*, Ausst.kat. Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt am Main, 24. 09. 1998–10. 01. 1999, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 1998.
- INSTITUT 1973** | Institut de l'environnement, *Séminaire Cadre de vie*, Paris, Institut de l'environnement, 1973.
- ISHAGHPOUR 2023** | Youssef Ishaghpour, *Jean-Luc Godard, une encyclopédie*, Paris, Exils, 2023.

J

- JANKOVIC 2017** | Nikola Jankovic, *De Beaubourg à Pompidou*, Bd. 2, *Le chantier (1971–1977)*, Paris, Éditions B2, 2017.
- JD 1992** | JD, »Le Chantier du siècle en panne. WWF contre EOS«, in: *Domaine Public*, 23. 04. 1992, S. 4.

- JEANLOZ 1957** | Roland Jeanloz, »Devant l'écran (suite)«, in: *Le Choucas*, 5, 26 (Juli – Aug. 1957), S. 8.
- JEANLOZ 1956** | Ders., »La Loterie romande sur les chantiers de la Grande Dixence«, in: *Le Choucas*, 4, 20 (Aug. 1956), S. 3.
- JEANLOZ 1955** | Ders., »D'un barrage à l'autre«, in: *Le Choucas*, 3, 12 (Feb. – März 1955), S. 1f.
- JENCKS 2011** | Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, London / New York, 1977, wiederabgedruckt in: Ders., *The Story of Post-Modernism*, Chichester, 2011.
- JOHNSON / WIGLEY 1988** | Philip Johnson u. Mark Wigley, *Deconstructivist Architecture*, Ausst.kat. Museum of Modern Art, New York, 23. 06. – 30. 08. 1988, New York, Museum of Modern Art, 1988.
- JOSELIT 2013** | David Joselit, *After Art*, Princeton/Oxford, Princeton University Press, 2013.
- JOSIC 1980** | Alexis Josic, »Antwort zu Fragenkatalog«, in: *Les cahiers de la recherche architecturale [Doctrines & incertitudes]*, 6–7 (Jan. 1980), S. 39–42.

K

- KAËS 1963** | René Kaës, *Vivre dans les grands ensembles*, Paris, Les éditions ouvrières, 1963.
- KEAZOR 2017** | Henry Keazor, »Charting the Criminal: Maps as Devices of Orientation and Control in Fritz Lang's *M* (1931) and Francesco Rosi's *Le mani sulla città* (1963)«, in: François Penz u. Richard Koeck (Hg.), *Cinematic Urban Geographies*, London, Palgrave Macmillan, 2017, S. 65–78.
- KEBBEL 2017** | Gerhard Keibel, *Geschichtengeneratoren: Lektüren zur Poetik des Historischen Romans*, De Gruyter, 2017.
- KEIM / SCHRÖDL 2015** | Christine Keim u. Barbara Schrödl (Hg.), *Architektur im Film: Korrespondenzen zwischen Film, Architekturgeschichte und Architekturtheorie*, Bielefeld, transcript, 2015.
- KETOFF 1964** | Serge Ketoff, »L'Industrialisation du bâtiment et l'habitat collectif«, in: *L'Architecture d'aujourd'hui*, 36, 110 (1964), S. 96f.
- KIRCHBERG 2020** | Volker Kirchberg, »Stadtkronenpolitik durch Museen, Konzerthäuser und Theater«, in: Ingrid Breckner, Albrecht Göschel u. Ulf Matthiesen (Hg.), *Stadtsoziologie und Stadtentwicklung. Handbuch für Wissenschaft und Praxis*, Baden-Baden, Nomos, 2020, S. 563–573.
- KÖCHLI 1953/54** | P. Köchli, »Vortrag der Herren Ing. Alb. Stadelmann, Bern, und F. Gygli, Bern, am 29. Januar 1954«, in: *Jahresbericht der Geographischen Gesellschaft von Bern*, 42 (1953–1954), S. 20.
- KOECK 2013** | Richard Koeck, *Cine|Scapes. Cinematic Spaces in Architecture and Cities*, New York, Routledge, 2013.

- KOECK 2010** | Ders. u. Les Roberts (Hg.), *The City and the Moving Image. Urban Projections*, Houndmills, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010.
- KOCKELKORN 2017** | Anne Kockelkorn, *The Social Condenser II: Eine Archäologie zu Wohnungsbau und Zentralität in der Pariser Banlieue am Beispiel der Wohnungsbauten von Ricardo Bofill und Taller de Arquitectura*, Diss. ETH Zürich, 2017.
- KOLOKITHA 2005** | Trias-Afroditi Kolokitha, »Das extradiegetische und das diegetische Schwarz-Bild«, in: Dies., *Im Rahmen. Zwischenräume, Übergänge und die Kinematographie Jean-Luc Godards*, Bielefeld, transcript, 2005, S. 176–185.
- KRAUTKRÄMER 2013** | Florian Krautkrämer, *Schrift im Film*, Münster, Lit Verlag, 2013.
- KRISTENSEN 2014** | Stefan Kristensen, *Jean-Luc Godard philosophe*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2014.
- LAAB 2018** | Dirk van Laak, *Alles im Fluss. Die Lebensadern unserer Gesellschaft – Geschichte und Zukunft der Infrastruktur*, Frankfurt am Main, S. Fischer, 2018.
- LAAB 2017** | Ders., »Der Begriff ›Infrastruktur‹ und was er vor seiner Erfindung besagte«, in: *Archiv für Begriffsgeschichte*, 41 (1999), S. 280–299.
- LACK 2017** | Roland-François Lack, »The Cine-Tourist's Map of New Wave Paris«, in: François Penz u. Richard Koeck (Hg.), *Cinematic Urban Geographies*, London, Palgrave Macmillan, 2017, S. 95–111.
- LACK 2016** | Ders., »The Map and the Territory«, in: *Sight and Sound*, 26, 3 (März 2016), S. 60.
- LACOSTE 1963** | Yves Lacoste, »Un problème complexe et débattu: les grands ensembles«, in: *Bulletin de l'association de géographes français*, 318–319 (Nov.–Dez. 1963), S. 37–46.
- LACHITZE 1967** | Samuel Lachitze, »Dommage qu'elle soit une prostituée, ›Deux ou trois choses que je sais d'elle‹ de Jean-Luc GODARD, in: *L'Humanité*, 22.03.1967.
- LAGARDE 1968** | Jean Lagarde, »Les Grands ensembles douze ans après«, in: *Urbanisme*, 38, 106 (1968), S. 30–34.
- LAMBERT / MARANTZ 2018** | Guy Lambert u. Éléonore Marantz (Hg.), *Les Écoles d'architecture en France depuis 1950. Architectures manifestes*, Genf, MétisPresses, 2018.
- LAROUSSE URL** | Larousse, *Dictionnaire de français*, <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/>.
- LAUBSCHER 1970** | Jean-Pierre Laubscher, *La Dixence cathédrale*, Lausanne, Édition du Grand-Point, 1970.
- LAVOYER 2012/13** | Tristan Lavoyer, »Frank Gygli, Grande Dixence, 1961«, in: Olivier Lugon (Hg.), *Photo d'encre. Le livre de photographie à Lausanne, 1945–1975*, Bibliothèque Cantonale de Lausanne, 2012/13, https://web-bcuil.unil.ch/RESSOURCE-BIB/expositions/LIVRE_PHOTO/LIVRE_PHOTOGRAPHIQUE_ET_INDUSTRI/GRANDE_DIXENCE/INDEX.HTM.
- LE COMITÉ DE L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI 1966** | Le comité de l'architecture d'aujourd'hui, »Le Comité de l'architecture d'aujourd'hui s'adresse à Monsieur Paul Delouvrier«, in: *L'Architecture d'aujourd'hui*, 37, 124–126, (1966), S. V.
- LE CORBUSIER 1995 [1923]** | Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris, Flammarion, 1995 [1923].
- LEFEBVRE 2000 [1974]** | Henri Lefebvre, *La Production de l'espace*, 4. Aufl., Paris, Anthropos, 2000 [1974].
- LEFEBVRE 1970 [1967]** | Ders., »L'Urbanisme d'aujourd'hui«, in: Ders., *Du rural à l'urbain*, Paris, Éditions Anthropos, 1970, S. 217–224 (zuerst erschienen als »Débat avec J. Balladur u. M. Écochard«, in: *Cahiers du Centre d'Études Socialistes*, 72–73 (Sept.–Okt. 1967)).
- LEFEBVRE 1962** | Ders., *Introduction à la modernité*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1962.
- LEFEBVRE 1960** | Ders., »Les Nouveaux ensembles urbains (Un cas concret: Lacq-Mourenx et les problèmes urbains de la nouvelle classe ouvrière)«, in: *Revue française de sociologie*, 1, 2 (April–Juni 1960), S. 186–201.
- LEFEBVRE 1962 [1960]** | Ders., »Notes sur la ville nouvelle (avril 1960)«, in: Lefebvre 1962, S. 121–130.
- LE NOUVEL OBSERVATEUR 1966** | Le Nouvel Observateur [*La Prostitution dans les grands ensembles?*], 77, 04.05.1966.
- LE FER À PARIS 1989** | Bernard Marrey (Hg.), *Le Fer à Paris – Architecture*, Ausst.kat. Pavillon de l'Arsenal, 09.03.–21.05.1989, Paris, Picard Éditeur / Édition du Pavillon de l'Arsenal, 1989.
- LEPASTIER / ARAGNO 2019** | Joachim Lepastier, »Image et matière. Entretien avec Fabrice Aragno [25.01.2019]«, in: *Cahiers du cinéma*, 759 (Okt. 2019), S. 30–33.
- LEPASTIER / QUESNE 2019** | Joachim Lepastier, »Genèse. Entretien avec Philippe Quesne, directeur et programmateur du Théâtre Nanterre-Amandiers« [09.09.2019], in: *Cahiers du cinéma*, 759 (Okt. 2019), S. 34f.
- LEROY 1988 [O. J.]** | Samantha Leroy, [Vorwort], in: Daney / Godard 1988, in: Cinémathèque Française, o. J., <https://www.cinematheque.fr/henri/film/125365-entretien-entre-serge-daney-et-jean-luc-godard-jean-luc-godard-1988/#>.
- LESAGE 1975** | Julia Lesage, »Visual Distancing in Godard«, in: *Wide Angle*, 1, 3 (1976), S. 4–13.
- LEUTRAT 1990** | Jean-Louis Leutrat, *Des traces qui nous ressemblent – Passion de Chambéry*, Comp'Act, 1990.
- LÉVI-STRAUSS 2011 [1986]** | Claude Lévi-Strauss, *L'Anthropologie face aux problèmes du monde moderne* [1986], Paris, Éditions du Seuil, 2011.

- LÉVI-STRAUSS 1968 [1949]** | Ders., *Les Structures élémentaires de la parenté*, Paris, Mouton, 2. Ausg., 1968 [1949].
- LE VOT 2015** | Sybille Le Vot, »Quand la ville fait peau neuve: les années grenobloises de l'AUÀ«, in: Cohen / Grossman 2015, S. 178–190.
- LEVY 2000** | Marie-Françoise Levy, »Paul-Henry Chombart de Lauwe: Un sociologue à la télévision«, in: *Espaces et sociétés*, 103 (2000), S. 85–95.
- LIEBER 2011** | Vincent Lieber, *Histoire/s du château de Nyon*, Publication du Musée historique et des porcelaines, Nyon, Château de Nyon, 2011.
- LIPTAY U. A. 2023** | Fabienne Liptay in Verbindung mit Carla Gabri und Laura Walde (Hg.), *Taking Measures: Usages of Formats in Film and Video Art*, Migros Museum für Gegenwartskunst, Universität Zürich, Scheidegger & Spiess, 2023; <https://takingmeasures.ch/>.
- LOGEAN 2000** | Elisabeth Logean, *Du berger au mineur. La construction du barrage de la Grande Dixence (1951–1962) entre paix sociale et crise d'identité*, Sierre, Monographic SA, 2000.
- LOISEAU 1966** | Georges Loiseau, »L'Urbanisme et l'architecture«, in: *Tuiles et briques*, 65 (1966), S. 24–26.
- LUNDEMO 2014** | Trond Lundemo, »Godard the Historiographer. From Histoires du cinéma to the Beaubourg Exhibition«, in: Tom Conley u. Jefferson Kline (Hg.), *A Companion to Jean-Luc Godard*, Oxford / Malden (Mass.), Wiley Blackwell, 2014, S. 488–503.
- MAK 1963** | Fuhimiko Maki, »Group Form«, in: *Das Werk*, 50, 7 (1963), S. 8–13
- MALLET-STEVENSONS 1929** | Robert Mallet-Stevens, »Le Décor«, in: *L'art cinématographique*, VI, Paris, Librairie Félix Alcan 1929, S. 4–7.
- MARCUS / NEUMANN 2007** | Alan Marcus u. Dietrich Neumann (Hg.), *Visualizing the City*, London, Routledge, 2007.
- MALRAUX 2010 [1947/1965]** | André Malraux, *Le Musée imaginaire*, Paris, Gallimard, 2010 [1947/1965].
- MANIAQUE 2018** | Caroline Maniaque (Hg.), *Les Années 68 et la formation des architectes*, Rouen, Point de vues, 2018.
- MANIAQUE U. A. 2018** | Dies., Éléonore Marantz u. Jean-Louis Violeau (Hg.), *Mai 68. L'architecture aussi!*, Ausst.kat. Cité de l'architecture & du patrimoine, 16. 05. – 17. 09. 2018, Paris, Éditions B2 / Cité de l'architecture & du patrimoine, 2018.
- MANUEL 1952** | André Manuel, »A 2 400 mètres d'altitude des hommes casqués taillent dans le roc un escalier de géants«, in: *art, vie, cité*, 4 (1952), S. 6–10.
- MARQUEZ 2014** | Anne Marquez, *Godard, le dos au musée – Histoire d'une exposition*, Dijon, Les presses du réel, 2014.
- MARREY 1989** | Bernard Marrey, »Centre national d'art et de culture Georges Pompidou«, in: *Le Fer à Paris 1989*, S. 174–177.
- MARY 2006** | Philippe Mary, »L'Éthique de l'extériorité«, in: Ders., *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur, socio-analyse d'une révolution artistique*, Paris, Seuil, 2006. S. 167–169.
- MASSON 1966** | René Masson, »L'Aménagement hydro-électrique de la Grande Dixence«, in: *Bulletin technique de la Suisse romande*, 92 (1966), S. 189–192, S. 190–192.
- MAUPASSANT 2014 [1887]** | Guy de Maupassant, »Le Signe«, in: Ders., *Contes et Nouvelles*, hg. v. Louis Forestier, Paris, Gallimard, 2014 [Original 1886, hier Version v. 1887], S. 1430–1434.
- MAURER 2025** | Jacqueline Maurer, »Past Futures of Hydroelectricity. Swiss Dam Projects in Documentary Cinema«, in: *ARDETH*, 13 (2025), S. 194–205.
- MAURER 2024** | Dies., »Jean-Luc Godard, *Opération »Béton«*«, in: Dies., *Schweizer Landschaften im Kino*, 2024, <https://schweizer-landschaften-im-kino.ch/katalog/opération-béton/opération-béton-jean-luc-godard-und-die-grande-dixence>.
- MAURER 2023** | Dies., »MULTIFORMITÉS – (Re)Exhibiting and (Re)Making Jean-Luc Godard's *Le Livre d'image* (2018–)«, in: Liptay u. a. 2023, S. 145–160.
- MAURER 2021** | Dies., »DIS/CONFORT – Jean-Luc Godards *Une femme mariée* (1964) und die Siedlung Élysée II (1963–1966)«, in: *trans magazin* [Comfort], 39 (2021), S. 21–27, S. 139–140.
- MAURER 2020A** | Dies., »Godard zum Anfassen. *Le Livre d'image exposé*«, in: *Filmbulletin, Zeitschrift für Film und Kino*, 7 (2020), S. 61–63.

M

- MAURER 2020B** | Dies., »Cadre de vie, Jean-Luc Godard's *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967), French TV and Architectural Discourse«, in: *Kwartalnik Filmowy*, 109 (Frühling 2020), S. 68–85.
- MAURER 2020C** | Dies., »Questions d'échelle et de justesse entre cinéma, architecture et urbanisme, *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967) de Jean-Luc Godard et le débat des ›grands ensembles‹«, in: *ImagesSecondes, Cinéma et sciences humaines*, 2, (Feb. 2020), <http://imagessecondes.fr/index.php/2020/02/21/deux-ou-trois-choses-que-je-sais-delle-et-le-debat-des-grands-ensembles/>.
- MAURER 2020D** | Dies., »JLG 90 neuf zéros«, in: *Film-podium* [Zürich], Programmheft, (Nov. – Dez. 2020), S. 4–7.
- MAURER 2015** | Dies., »Sie sehen: ›Le Mépris, le Cinéma und le Décor«, in: *trans magazin*, 26 (2015), S. 60–67.
- MAURER / ARAGNO 2021 [2020]** | Dies. u. Fabrice Aragno, »Exhibiting Jean-Luc Godards ›Le Livre d'image‹ (2018–)«, in: *Taking Measures*, Video-Symposium von Fabienne Liptay, Carla Gabrí und Laura Walde (Seminar für Filmwissenschaft, Universität Zürich) in Kooperation mit Nurja Ritter und Nadia Schneider Willen (Migros Museum für Gegenwartskunst), online seit Januar 2022, <https://takingmeasures.ch/videos/exhibiting-jean-luc-godards-le-livre-dimage-2018/>.
- MCLUHAN / FIORE 2001 [1967]** | Marshall McLuhan u. Quentin Fiore, *The Medium is the Message. An Inventory of Effects* [1967], Corte Madera, Gingko Press, 2001.
- MERLEAU-PONTY 1966 [1945]** | Maurice Merleau-Ponty, »Le Cinéma et la nouvelle psychologie« [1945], in: Ders., *Sens et non-sens*, Paris, Les Éditions Nagel, 1966, S. 86–106.
- MERLEAU-PONTY 1945** | Ders., *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
- MICHEL 1967** | Georges Michel, »Recherches sur la santé mentale dans les ›Grands ensembles‹«, in: *La Vie urbaine. Urbanisme, habitation, aménagement du territoire*, (April 1967), S. 127–150.
- MICHELSON 1985** | Annette Michelson, »Introduction«, in: Dies. (Hg.), *Kino-Eye. The Writings of Dziga Vertov*, übers. v. Kevin O'Brian, Berkely/Los Angeles/London, University of California Press, 1984, S. XV–LXI.
- MICHELSON 1975** | Dies., »Beaubourg: The Museum in the Era of Late Capitalism«, in: *Artforum* (April 1975), S. 62–67.
- MILLINGTON 2011** | Gareth Millington, »Race«, *Culture and the Right to the City, Centres, Peripheries, Margins*, London, Palgrave Macmillan, 2011.
- MINISTÈRE DE L'INTÉRIEUR 1966A** | »Décrets du 10 août 1966 portant nomination de préfets«, in: *Journal Officiel de la République Française*, 20.08.1966, S. 7323.
- MINISTÈRE DE L'INTÉRIEUR 1966B** | »Décret n° 66-614 du 10 août 1966 relatif à l'organisation des services de l'Etat dans la région parisienne«, in: *Journal Officiel de la République Française*, 19.08.1966, S. 7291.
- MINISTÈRE DE L'INTÉRIEUR 1966C** | »Décrets du 10 août 1966 portant nomination de préfets«, in: *Journal Officiel de la République Française*, S. 7323.
- MOHOLY-NAGY 2000 [1927]** | László Moholy-Nagy, »Dynamik der Gross-Stadt. Skizze zu einem Film. Gleichzeitig Typofoto«, in: Ders., *Malerei, Fotografie, Film*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 2000 [1927], S. 120–139.
- MORICE 2018** | Jacques Morice, »Raoul Coutard, chef opérateur de la Nouvelle Vague, quitte le cadre«, in: *Télérama*, 09.11.2016, aktualisiert am 01.02.2018, <https://www.telerama.fr/cinema/raoul-coutard-le-chef-operateur-de-la-nouvelle-vague-quitte-le-cadre,149878.php>.
- MORIER-GENOUD 1958** | Jean Morier-Genoud, *Les Accidents à la Grande Dixence*, Bern, 1958 (Diss. Univ. Lausanne 1958).
- MORIN 1962** | Edgar Morin, »La Promotion des valeurs féminines«, in: Ders., *L'esprit du temps. Essai sur la culture de masse*, Paris, Grasset, 1962, S. 189–199.
- MORIN 1956** | Ders., »Nouveauté et caractéristiques de la presse hebdomadaire féminine«, in: *L'école des parents*, 6 (April 1956), S. 16–21.
- MOULLET 1960** | Luc Moullet, »Jean-Luc Godard«, in: *Cahiers du cinéma*, 106 (April 1960), S. 25–36.
- MOULLET 1959** | Ders., »Sam Fuller«, in: *Cahiers du cinéma*, 93 (März 1959), S. 11–19.
- MÜLLER 2011** | Jan Dietrich Müller, *Decorum. Konzepte von Angemessenheit in der Theorie der Rhetorik von den Sophisten bis zur Renaissance*, Berlin/Boston, Walter de Gruyter, 2011.
- MUMFORD 2002** | Eric Mumford, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928–1960*, Cambridge, MIT Press, 2002.
- MUNT 2006** | Alex Munt, »Jean-Luc Godard Exhibition: Travel(s) in Utopia, Jean-Luc Godard 1946–2006. In Search of a Lost Theorem«, in: *Senses of Cinema*, 40 (Juli 2006), <http://sensesofcinema.com/2006/the-godard-museum/godard-travels-in-utopia/>.
- MURPHY 2018** | Douglas Murphy, »Cedric Price (1934–2003)«, in: *The Architectural Review*, 05.01.2018, <https://www.architectural-review.com/essays/reputations/cedric-price-1934-2003>.
- MURPHY 1977** | Richard W. Murphy, »Six Million Visitors Can't Be Wrong«, in: *Horizon*, 7 (1977), S. 28–30.

N

- NICHOLS 2021** | Sarah Nichols, *Opération Béton: Constructing Concrete in Switzerland 1871–1972*, Diss. ETH Zürich, 2021.
- NIESLONY / SCHWEIZER 2020** | Magdalena Nieslony u. Yvonne Schweizer (Hg.), *Format. Politiken der Normierung in den Künsten ab 1960*, München, Edition Metzler, 2020.

- N. N. 1990** | N. N., »Das Projekt Cleuson-Dixence«, in: *Wasser, Energie, Luft – eau, énergie, air*, 82, 1–2 (1990), S. 2.
- N. N. 1989** | N. N., »Pourquoi les 4000?«, in: *Le Parisien*, 14. 09. 1989, S. 17.
- N. N. 1977** | N. N., »Centre national d'arts et de culture Georges Pompidou, Paris«, in: *Architectural Review*, 161, 963 (Mai 1977), S. 229–284.
- N. N. 1968** | N. N., »La Cellule: du »casier à bouteilles« au »ficelage«, in: *Techniques et Architecture*, 29, 6 (1968).
- N. N. 1968** | N. N., »La Cellule: articulations volumétriques«, in: *Techniques et Architecture*, 29, 6 (1968), S. 114f.
- N. N. 1967** | N. N., »Marina Vlady craint d'irriter«, in: *Le Nouvel Observateur*, 08. 03. 1967.
- N. N. 1956** | N. N., »Grosskraftwerke im Wallis« [Mitteilungen], in: *Schweizerische Bauzeitung*, 74, Nr. 51 (22. Dez. 1956), S. 793.
- N. N. 1955** | N. N., »Des appartements trop petits sont dangereux pour la santé mentale bien que conformes aux normes officielles«, in: *Le Figaro*, 28. 11. 1955, besprochen in: *L'Architecture d'aujourd'hui*, 25, 52 (Nov. 1955), S. XIII.
- N. N. 1954** | N. N., »Le »Ritz«, résultat de six mois d'effort«, in: *Le Chouca*, 2, 6 (April 1954), S. 7f.
- N. N. 1951** | N. N., »Das Kraftwerk Grande Dixence« [Mitteilungen], in: *Schweizerische Bauzeitung*, 69, 4 (27. 01. 1951), S. 48.
- NORRIS 1990 [1988]** | Christopher Norris, »Dekonstruktion, Postmoderne und die bildenden Künste«, in: Ders. u. Andrew Benjamin, *Was ist Dekonstruktion?* Zürich/München, Verlag für Architektur Artemis, 1990 [engl. Orig. Ausgabe 1988], S. 7–30.

O

- O'DOHERTY 1999 [1976]** | Brian O'Doherty, »Notes on the Gallery Space«, in: Ders., *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, expanded edition, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1999 [1976], S. 13–34.
- ÖHNER 2010** | Vrääth Öhner, »Das Reale muss zur Dichtung werden, damit es gedacht werden kann«, Jacques Rancières Begriff der (dokumentarischen) Fiktion«, in: Drehli Robnik, Thomas Hübel u. Siegfried Mattl (Hg.), *Das Streit-Bild. Film, Geschichte und Politik bei Jacques Rancière*, Wien/Berlin, Turia + Kant, 2010, S. 131–144.
- OLENDER 2011** | Maurice Olender, »Avant-propos«, in: Claude Lévi-Strauss, *L'Anthropologie face aux problèmes du monde moderne* [1986], Paris, Éditions du Seuil, 2011, S. 5.
- OULIANOFF 1962** | Nicolas Oulianoff, »Enseignements géologiques et hydrogéologiques résultant de l'étude de récents barrages en Suisse (celui de la Grande Dixence en particulier)« [1959], in: *Bulletin de la Murithienne*, 79 (1962), S. 30–47.
- OVID 2002 [CA. 1–8 N. CHR.]** | Ovid, »Liber undecimus/Elftes Buch, Der Tod des Orpheus«, in: Ovid, *Metamorphosen, Lateinisch/Deutsch*, Stuttgart, Reclam, 2003, S. 562–562.

P

- PAECH 1994A** | Joachim Paech, »Das Bild zwischen den Bildern«, in: Ders. (Hg.), *Film, Fernsehen, Video und die Künste*, Stuttgart, J. B. Metzler, 1994, S. 163–178.
- PAECH 1994B** | Ders., »Der Schatten der Schrift auf dem Bild. Vom filmischen zum elektronischen »Schreiben mit Licht« oder »L'image menacée par l'écriture et sauvée par l'image même«, in: Michael Wetzell u. Herta Wolf (Hg.), *Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten*, München, Wilhelm Fink, 1994, S. 213–233.
- PAECH 1989** | Ders., *Passion oder die EinBILDungen des Jean-Luc Godard*, Frankfurt am Main, Deutsches Filmmuseum, 1989.
- PAECH / SCHRÖTER 2008** | Ders. u. Jens Schröter (Hg.), *Intermedialität Analog/Digital*, Paderborn, Wilhelm Fink, 2008.
- PAÏNI 2006** | Dominique Païni, »D'après JLG ...«, in: *Documents 2006*, S. 420–426.
- PAÏNI 2005** | Ders., »Hitchcock et l'art: un accrochage anachronique«, in: Dominique Viéville (Hg.), *Histoire de l'art et musées. Actes du colloque, École du Louvre*, 27. – 28. 11. 2005, Paris, École du Louvre, 2005.
- PANTENBURG 2018** | Volker Pantenburg, »Surface Movement. Kamerabewegung und »Videographic Film Studies«, in: Ute Holl, Irina Kaldrack, Cyrill Miksch, Esther Stutz u. Emanuel Welinder (Hg.), *Oberflächen und Interfaces. Ästhetik und Politik filmischer Bilder*, Paderborn, Wilhelm Fink, 2018, S. 119–136.
- PANTENBURG 2016A** | Ders., »Die Peripherie abtasten. Zum Blickregime des horizontalen Kameraschwenks«, in: Marcel Finke, Heide Barrenechea u. Moritz Schumm, *Periphere Visionen*, München, Wilhelm Fink, 2016, S. 43–60.
- PANTENBURG 2016B** | Ders., »Kameraschwenk, Stil – Operation – Geste?«, in: Julian Blunk, Tina Kaiser, Dietmar Kammerer u. Chris Wahl (Hg.), *Filmstil, Perspektivierungen eines Begriffs*, München, edition text + kritik, 2016, S. 236–253.
- PANTENBURG 2013** | Ders., »Back and Forth. Anmerkungen zum horizontalen Kameraschwenk«, in: Pirkko Rathgeber u. Nina Steinmüller (Hg.), *BildBewegungen*, München, Wilhelm Fink, 2013, S. 158–177.
- PANTENBURG 2012** | Ders., »Panoramique: Panning Over Landscapes«, in: Christophe Girot u. Fred Truniger

- (Hg.), *Landscape Vision Motion: Visual Thinking in Landscape Culture*, Berlin, jovis, 2012, S. 121–137.
- PANTENBURG 2006** | Ders., *Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*, Bielefeld, transcript, 2006.
- PANTENBURG O. J.** | Ders., *Wie Filme sehen – Harun Farocki als Lehrer an der dffb*, Deutsche Kinemathek, o.J., <https://dffb-archiv.de/editorial/filme-sehen-harun-farocki-lehrer-dffb>.
- PAPAKONSTANTIS 2021** | Achilleas Papakonstantis, *Godard, JE est un autre*, Gollon, infolio, 2021.
- PAPAKONSTANTIS 2014** | Ders., »[Rezension:] Stefan Kristensen, *Jean-Luc Godard philosophe*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2014«, in: *1895 Revue d'histoire du cinéma*, 74 (Herbst 2014), S. 163–179.
- PAPILLOU 2000** | Jean-Henry Papilloud, »Avant-propos«, in: Logean 2000, S. 7f.
- PAPILLOU 1999** | Ders. (Hg.), *L'épopée des barrages. De la Dixence à Cleuson-Dixence*, Ausst.kat. Vieil-Arsenal de la Fondation Pierre Gianadda, Martigny, 11.06. – 14.11.1999, Lausanne, EOS, Energie Ouest Suisse & Martigny, Grande Dixence SA, 1999.
- PARAT / ARGUILLÈRE 1967** | Ch. P. Parat u. H. Arguillère, »Habitat social. Tendances, verrous, propositions«, in: *L'Architecture d'aujourd'hui*, 38, 130 (Feb. – März 1967), S. 3–11.
- PARVU 2011** | Sandra Parvu, »Bei La Courneuve. Mögliche Wege«, in: *Anthos. Zeitschrift für Landschaftsarchitektur*, 11 (2011), S. 4–8.
- PARVU 2010** | Dies., *Grands ensembles en situation: journal de bord de quatre chantiers*, Genève, MétisPresses, 2010.
- PENZ 2018** | François Penz, *Cinematic Aided Design. An Everyday Life Approach to Architecture*, London, Routledge u. New York, Taylor & Francis Group, 2018.
- PENZ 2012** | Ders., »Towards an Urban Narrative Layers Approach to Decipher the Language of City Films«, in: *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 14, 3 (2012), S. 1–12.
- PENZ 2003** | Ders., »Architecture and the Screen from Photography to Synthetic Imaging. Capturing and Building Space, Time and Motion«, in: François Penz u. Maureen Thomas (Hg.), *Architectures of Illusion. From Motion Pictures to Navigable Interactive Environments*, Bristol, intellect, 2003, S. 135–164.
- PENZ / KOECK 2017** | Ders. u. Richard Koeck (Hg.), *Cinematic Urban Geographies*, Palgrave Macmillan, 2017.
- PENZ / LU 2011** | Ders. u. Andong Lu (Hg.), *Cinematic Cinematics. Understanding Urban Phenomena Through the Moving Image*, Bristol/Chicago, intellect, 2011.
- PENZ / THOMAS 2003** | Ders. u. Maureen Thomas (Hg.), *Architectures of Illusion. From Motion Pictures to Navigable Interactive Environments*, Bristol, intellect, 2003.
- PENZ / THOMAS 1997** | Ders. u. Maureen Thomas (Hg.), *Cinema & Architecture. Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia*, London, British Film Institute, 1997.
- PERLOFF 1983** | Marjorie Perloff, »The Invention of Collage«, in: *New York Literary Forum*, 10–11 (1983), S. 5–47.
- PETERS 2007 [1994]** | Bernhard Peters, »Der Sinn von Öffentlichkeit« [1994], in: Ders., *Der Sinn von Öffentlichkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2007, S. 55–10.
- PETRUS 1954** | Petrus, »Super-Dixence = travaux titaniques«, in: *Le Rhône*, 30.04.1954, S. 3.
- PHILLIPS / VINCEDEAU 2018** | Alastair Phillips u. Ginette Vincendeau (Hg.), *Paris in the Cinema. Beyond the flâneur, Locations, Characters, History*, London, Palgrave, 2018.
- PIANO 1985** | Renzo Piano, *Chantier ouvert au public*, Paris, Arthaud, 1985.
- PIANO / CASSIGOLI 2009 [2004]** | Ders., *La désobéissance de l'architecte. Conversation avec Renzo Cassigoli*, aus dem Ital. v. Olivier Favier, Paris, arléa, 2009 [2004].
- PIANO / ROGERS / A. A. 1973** | »Centre culturel du plateau Beaubourg. Interview de R. Rogers et R. Piano par la Rédaction de l'A.A.«, in: *L'Architecture d'aujourd'hui*, 168 (Juli – Aug. 1973), S. 34–43.
- PIC / DIDI-HUBERMAN 2010** | Muriel Pic u. Georges Didi-Huberman, »Quand il pense, son œil s'étonne ...« [Interview], in: *Critique*, 762 (Nov. 2010), S. 931–938.
- PICON 2012** | Antoine Picon, »Industrialisation of the Building: a Technical and Political Project«, in: Franz Graf u. Yvan Delemontey (Hg.), *Architecture industrialisée et préfabriquée: connaissance et sauvegarde / Understanding and Conserving. Industrialised and Prefabricated Architecture*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2012, S. 63–70.
- PIVASSET 1971** | Jean Pivasset, »Censure«, in: Ders., *Essai sur la signification politique du cinéma. L'exemple français, de la libération aux événements de mai 1968*, Paris, Éditions Cujas, 1971, S. 125–266.
- POTTIER 2016** | Jean-Marie Pottier, »Le Travelling de Kapo: Comment Rivette nous a fait réfléchir sur la Shoah au cinéma«, in: *Slate.fr*, 29.01.2016, <http://www.slate.fr/story/113377/travelling-kapo-rivette-shoah>.
- POUVREAU 2010** | Benoît Pouvreau, »Quand Paris logeait ses pauvres en banlieue, les 4 000 à La Courneuve«, in: *Rénovation Urbaine et patrimoines*, (Juni 2010), S. 88–107.
- PRÜMM 2006** | Karl Prümm, »Von der Mise en scène zur Mise en images. Plädoyer für einen Perspektivenwechsel in der Filmtheorie und Filmanalyse«, in: Thomas Koebner u. Thomas Meder, in Verbindung mit Fabienne Liptay (Hg.), *Bildtheorie und Film*, München 2006, S. 15–35.

Q

QUANT 2004 | James Quant, Here and Elsewhere: »Projecting Godard«, in: Michael Temple, James S. Williams

- u. Michael Witt (Hg.), *For Ever Godard*, London, Black Dog Publishing, 2004, S. 126–139.
- QUEL PARIS ? 1962** | *Quel Paris?* [Debatte zwischen Henry Bernard, Jean Dubuisson, Guy Lagneau, Jean Millier, Pierre Randet, André Wogenscky u. Guy Habasque], in: *L'œil [Numéro spécial: L'ARCHITECTURE AU XXe SIÈCLE]* (März 1962), S. 56–65, S. 106–108.
- QUINTILIANUS 2006 [CA. 95 N. CHR.]** | Marcus Fabius Quintilianus, *Insitutionis Oratoriae, Libri XII / Ausbildung des Redners, Zwölf Bücher*, übers. v. Helmut Rahn, 3., unveränd. Nachdr., Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2006.
-
- R**
- RANCIÈRE 2008 [2000]** | Jacques Rancière, »Die Aufteilung des Sinnlichen« [2000], in: Ders., *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, hg. v. Maria Muhle, 2. durchges. Auflage, Berlin, b_books, 2008, S. 21–73.
- REBECCHI / DIDI-HUBERMAN 2010** | Marie Rebecchi, »Cosa significa ›Conoscere attraverso il montaggio‹. Intervista a Georges Didi-Huberman«, in: *Giornale di filosofia*, <http://www.giornaledifilosofia.net/public/scheda.php?id=140>, online seit 07. 11. 2010.
- REBENTISCH 2003** | Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003.
- REBHANDL 2021** | Bert Rebhandl, *Jean-Luc Godard. Der permanente Revolutionär*, 2. Aufl., Wien, Paul Zsolnay Verlag, 2021.
- REINECKE 2003** | Stefan Reinecke, »Godard und Vietnam«, in: *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*, 34 (2003), S. 49–57.
- REVERDY 1918** | Pierre Reverdy, »L'Image«, in: *Nord-Sud, Revue littéraire*, hg. v. Paul Reverdy, 13, (März 1918), o. S.
- REY U.A. 2017** | Anne Rey, Louis Pinto, Jean-Louis Violeau, Alain Guiheux u. Boris Veblen, *De Beaubourg à Pompidou*, Bd. 3, *La Machine (1977–2017)*, Paris, Éditions B2, 2017.
- RHODES / GORFINKEL 2011** | John-David Rhodes u. Elena Gorfinkel (Hg.), *Taking Place. Location and the Moving Image*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011.
- RICE 2017** | Peter Rice, *An Engineer Imagines*, London, Batsford, 2017.
- ROBBERS 2015** | Lutz Robbers, »Architekturgeschichte im Zeitalter des Films«, in: Christian Keim u. Barbara Schrödl (Hg.), *Architektur im Film: Korrespondenzen zwischen Film, Architekturgeschichte und Architekturtheorie*, Bielefeld, transcript, 2015, S. 149–174.
- ROBERT** | *Le Grand Robert. Dictionnaire de la langue française, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue Française de Paul Robert*, 6 Bde., Paris, Dictionnaires Le Robert, 2001, seit 2008 online.
- ROCHEFORT 1961** | Christiane Rochefort, *Les Petits enfants du siècle*, Paris, Grasset, 1961.
- ROSS 1995** | Kristin Ross, *Fast Cars, Clean Bodies. Decolonization and the Reordering of French Culture*, London / Cambridge (Mass.), MIT Press, 1995.
- ROTEN 1986** | Charles Roten, »Barrage levé pour visiter la Dixence«, in: *La Tribune de Genève*, 25. 06. 1986.
- ROTHEN 1968** | C.-A. Rothen, »Quand Jean-Luc Godard était téléphoniste à la Grande Dixence, dévorait du livre et économisait«, in: *Feuille d'avis du Valais*, 11. 01. 1968, S. 9.
- ROTIVAL 1935** | Maurice Rotival, »Les Grands ensembles«, in: *L'Architecture d'aujourd'hui*, 5, 6 (Juni 1935), S. 57–72.
- ROUD 2010** | Richard Roud u. Michael Temple, *Jean-Luc Godard*, 3. Aufl., London, Palgrave Macmillan, 2010.
- ROY 2007** | André Roy, *Dictionnaire général du cinéma. Du cinématographe à Internet, Art, technique, industrie*, Montréal, Fides, 2007.
- RUSTERHOLZ PETKO 2015** | Sabine Rusterholz Petko, »Fondazione Prada – Goldener Schein«, in: *Kunstbulletin*, 12, (2015), <https://www.kunstbulletin.ch/fr/node/139849>.
-
- S**
- SADOUL 1967** | Georges Sadoul, »Deux ou trois choses d'un grand ensemble«, in: *Les Lettres françaises*, 23. 03. 1967.
- SCHNITTER 1962** | Erwin Schnitter, »Grande Dixence. Bildband von Frank Gygli mit erläuterndem Text von Georges Bolorney, dipl. Ing., und weiteren Mitarbeitern«, in: *Schweizerische Bauzeitung*, 80, 52 (27. 12. 1962), S. 815–816.
- SDAURP 1966** | Délégation générale au district de la région de Paris, *Schéma directeur d'aménagement et d'urbanisme de la région de Paris*, Bd 1; Bd. 2 [Avis et rapports du comité d'Aménagement et de la région parisienne (10. 01. 1966), du comité consultatif économique et social de la région de Paris (09. 03. 1966)]; Bd. 3.1 [Avis et rapport du conseil d'administration du district de la région de Paris]; Bd. 3.2 [Avis et rapport du conseil d'administration du district de la région de Paris], 1966.
- SÉGURET 2015** | Olivier Séguret, *Godard vif*, Paris, G3J, 2015.
- SEROTA 1996** | Nicholas Serota, *Experience or Interpretation. The Dilemma of Museums of Modern Art*, London, Thames and Hudson, 1996.
- SERRA 2021 / 22** | Stéphanie Serra, »Relire un film. Sentiments, signes, passions, à propos du *Livre d'image*

- de Jean-Luc Godard (Château de Nyon, du 12 juin au 13 septembre 2020)«, in: *Décadrages*, 46/47 (Herbst 2021 – Frühling 2022), S. 208–235.
- SHIEL 2001** | Mark Shiel, »Cinema and the City in History and Theory«, in: Tony Fitzmaurice u. Mark Shiel (Hg.), *Cinema and the City. Film and Urban Societies in a Global Context*, Oxford/Malden, Mass., Blackwell, 2001, S. 1–18.
- SHIEL / FITZMAURICE 2003** | Mark Shiel u. Tony Fitzmaurice (Hg.), *Screening the City*, London, Verso, 2003.
- SHONFIELD 2000** | Katherine Shonfield, »The Use of Fiction to Interpret Architecture and Urban Space«, in: *The Journal of Architecture*, 5, 4 (2000), S. 369–389.
- SILVER 1994** | Nathan Silver, *The Making of Beaubourg. A Building Biography of the Centre Pompidou*, Paris, Cambridge (Mass.)/London, MIT Press, 1994.
- SILVERMAN / FAROCKI 2002 [1998]** | Kaja Silverman u. Harun Farocki, *Von Godard sprechen*, 2. Aufl., Berlin, Vorwerk 8, 2002 [1998].
- SIMOND / PAVIOL 2009** | Clotilde Simond u. Sophie Paviol, *Cinéma et architecture. La relève de l'art*, Lyon, Aléas, 2009.
- SOLLERS 1995** | Philippe Sollers, »JLG / JLG, un cinéma de l'être-là«, bearbeitet von Stéphane Bouquet u. Thierry Jousse, in: *Cahiers du cinéma*, 489 (März 1995), <http://www.philippesollers.net/jlg.html>.
- SONTAG 1982 [1968]** | Susan Sontag, »Godard« [1968], in: Elizabeth Hardwick (Hg.), *A Susan Sontag Reader*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1982, S. 235–264.
- SPIELMANN 2000** | Yvonne Spielmann, »Zerstörung der Formen: Bild und Medium bei Jean-Luc Godard«, in: Volker Roloff u. Scarlett Winter (Hg.), *Theater und Kino in der Zeit der Nouvelle Vague*, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 2000, S. 111–124.
- SPINETTA 1953** | Adrien Spinetta, »Les Grands ensembles pensées pour l'homme«, in: *L'Architecture d'aujourd'hui*, 21, 46 (Feb. – März 1953), S. 24.
- STADELMAIER 2023** | Philipp Stadelmaier, *Die Kommentatoren des Post-Cinema. Serge Daney, Jean-Luc Godard und die Rephilologisierung des Kinos im digitalen Zeitalter*, Bielefeld, transcript 2023.
- STADELMAIER 2022** | Ders., »À l'ère du commentaire. Le Livre d'image et les Histoire(s) du (post-)cinéma de Jean-Luc Godard«, in: *ImagesSecondes, Cinéma & Sciences Humaines*, 3 (Feb. 2022), <http://imagessecondes.fr/index.php/2022/02/stadelmaier/>.
- STADELMAIER 2020** | Ders., »Radikaler Reformismus. Godard und die Suche nach der Montage«, in: *Film-bulletin*, 8, (2020), S. 58–60.
- STALDER / GLEICH 2017** | Laurent Stalder u. Moritz Gleich (Hg.), »Architecture/Machine«, in: *gta papers*, 1 (2017).
- STANEK 2015** | Łukasz Stanek, »Who Needs ›Needs‹? French Post-War Architecture and Its Critics«, in: Mark Swenarton, Tom Avermaete u. Dirk van den Heuvel, *Architecture and the Welfare State*, London/New York, Routledge, 2015, S. 113–130.
- STANEK 2011** | Ders., *Henri Lefebvre on Space. Architecture, Urban Research, and the Production of Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011.
- STEIMATSKY 2008** | Noa Steimatsky, *Italian Locations. Reinhabiting the Past in Postwar Cinema*, Minnesota/London, University of Minnesota Press, 2008.
- STEINER / S AM 2015** | Evelyn Steiner u. Schweizerisches Architekturmuseum S AM (Hg.), *Ausst.kat. Filmbau/Constructing Film. Schweizer Architektur im bewegten Bild*, Basel, Christoph Merian Verlag, 2015.
- STENZL 2010** | Jürg Stenzl, *Jean-Luc Godard, musicien. Die Musik in den Filmen von Jean-Luc Godard*, München, Edition Text & Kritik, 2010.
- STIEGLER 2007** | Bernd-Alexander Stiegler, »Film als Menschenexperiment. Dziga Vertovs Enthusiasmus. ›Donbaß Symphonie‹ (1930)«, in: Marcus Krause u. Nicolas Pethes, *Mr Münsterberg und Dr Hyde. Zur Filmgeschichte des Menschenexperiments*, Bielefeld, transcript, 2007, S. 131–151.
- STIERLI 2018** | Martino Stierli, *Montage and the Metropolis. Architecture, Modernity, and the Representation of Space*, New Haven/London, Yale University Press, 2018.
- STIERLI 2010** | Ders., *Las Vegas im Rückspiegel. Die Stadt in Theorie, Fotografie und Film*, Zürich, gta Verlag, 2010.
- SUDREAU 1960** | Jour mondial de l'urbanisme 1959: déclaration de Pierre Sudreau, ministre de la construction, in: *Urbanisme*, 66 (1960), S. 4f.
- SUMMERS 2003** | David Summers, *Real Spaces. World Art History and the Rise of Western Modernism*, London, Phaidon Press, 2003.
- SUZUKI 1985** | Hiroyuki Suzuki, »Contemporary Architecture of Japan«, in: Reyner Banham u. Hiroyuki Suzuki, *Contemporary Architecture of Japan 1958–1984*, New York, Rizzoli, 1985, S. 5–15.
- SWENARTON U. A. 2015** | Mark Swenarton, Tom Avermaete u. Dirk van den Heuvel (Hg.), *Architecture and the Welfare State*, London, Routledge/New York, Taylor & Francis Group, 2015.
-
- TEMPLE 2006** | Michael Temple, »Inventer un film. Présentation de Moi Je«, in: *Documents* 2006, S. 189–184.
- TEMPLE / WILLIAMS 2000** | Ders. u. James Williams (Hg.), *The Cinema Alone: Essays on the Work of Jean-Luc Godard 1985–2000*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2000.
- TEMPLE U. A. 2004** | Ders., James S. Williams u. Michael Witt, *For Ever Godard*, London, Black Dog Publishing, 2004.

- TEXIER 2018** | Simon Texier, »Le logement à Paris. Chronique de deux siècles militants«, in: *Habiter mieux – Habiter plus*, Ausst.kat. Pavillon de l’Arsenal, Paris, April–September 2018, Paris, Édition du Pavillon de l’Arsenal, 2018, S. 89–102.
- THIHER 1976** | Allen Thiher, »Postmodern Dilemmas: Godard’s Alphaville and Two or Three Things That I Know about Her«, in: *Boundary*, 3 (Frühling 1976), S. 949–951.
- TOBELEM-ZANIN 1995** | Christine Tobelem-Zanin, *La Qualité de la vie dans les villes françaises*, Rouen, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 1995.
- TRIBUNE 1961** | Tribune de Lausanne, *Édition spéciale consacrée à la Grande Dixence*, 29. 09. 1961.
- TRÖHLER 2011** | Margrit Tröhler, »Theoretische Konzeption des Dokumentarischen vor 1950. Filmanalyse: DRIFTERS (1929, John Grierson)«, in: Guido Kirsten u. Chris Tedjasukmana (Hg.), *Klassische Filmtheorie*, Mainz, Ventil Verlag, 2011, S. 83–122.
- TRÖHLER 2009** | Dies., »Film – Bewegung und die ansteckende Kraft von Analogien: Zu André Bazins Konzeption des Zuschauers«, in: *montage/av*, 18, 1 (2009), S. 49–73.
- TRÖHLER 2008** | Dies., »Vom Schauwert zur Abstraktion. Filmische Bewegung des Denkens im Sichtbaren«, in: Hans-Georg von Arburg, Philipp Brunner, Christa M. Haeseli, Ursula von Keitz, Valeska von Rosen, Jenny Schrödl, Isabelle Stauffer u. Marie Theres Stauffer (Hg.), *Mehr als Schein. Ästhetik der Oberfläche im Film, Kunst, Literatur und Theater*, Zürich, Diaphanes, 2008, S. 151–166.
- TRÖHLER 2004** | Dies., »Filmische Authentizität. Mögliche Wirklichkeiten zwischen Fiktion und Dokumentation«, in: *montage/av*, 13, 2 (2004), S. 150–169.
- TRÖHLER / SCHWEINITZ 2016** | Dies. u. Jörg Schweinitz (Hg.), *Die Zeit des Bildes ist angebrochen!, Französische Intellektuelle, Künstler und Filmkritiker über das Kino. Eine historische Anthologie 1906–1929*, Berlin, Alexander Verlag, 2016.
- TRUFFAUT 1954** | François Truffaut, »Une certaine tendance du cinéma français«, in: *Cahiers du cinéma*, 51 (1954), S. 15–19.

U

- UYTTENHOVE 2004** | Pieter Uyttenhove, »Die Cité de la Muette. Heroische Moderne, Vorhölle, Banalität, Monument«, in: *Bauwelt*, 27–28 (2004), https://www.bauwelt.de/themen/bw_2004-27-Cite_de_la_Muette-2085988.html.

V

- VADELORGE 2012** | Loïc Vadelorge, »Les Projets de Delouvrier: changement d’échelle ou restructuration de la région parisienne?«, in: Bourillon/ Fourcaut 2012, S. 357–371.
- VADELORGE 2006** | Ders., »Grands ensembles et ville nouvelle: représentations sociologiques croisées«, in: *Histoire Urbaine*, 17 (2006), S. 64–84.
- VASSALLO 2005** | Aude Vassallo, *La Télévision sous de Gaulle. Le contrôle gouvernemental de l’information*, Brüssel, De Boeck & Larcier, 2005.
- VAYSSIÈRE 1998** | Bruno-Henri Vayssière, *Reconstruction, déconstruction: Le hard French, ou l’architecture française des Trente Glorieuses*, Paris, Picard Éditeur, 1998.
- VIDLER 1993** | Anthony Vidler, »The Explosion of Space: Architecture and the Filmic Imaginary«, in: *Assemblage*, 21 (1993), S. 44–59.
- VILLY 1951A** | H. Villy, »Ce qu’est la vie des ingénieurs et des ouvriers sur les chantiers de la Grande Dixence«, in: *Journal de Genève*, 181, 03. 08. 1951, S. 3.
- VILLY 1951B** | Ders., »L’aménagement de la Dixence a fait naître un village valaisan«, in: *Journal de Genève*, 180, 02. 08. 1951, S. 7.
- VIMENET 1966** | Catherine Vimenet, »Les »étoiles filants««, in: *Le Nouvel Observateur*, 71, 23. 03. 1966.
- VITRUVIUS 1976 [1. JH. N. CHR.]** | Vitruvius Pollio, Marcus, *De Architectura Libri Decem / Zehn Bücher der Architektur*, übers. v. Curt Fensterbusch, 2. durchges. Aufl., Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976 (1964).
- VLADY 2005** | Marina Vlady, *24 images/seconde, séquences de mémoire*, Paris, Fayard, 2005.

W

- WALL-ROMANA 2013** | Christophe Wall-Romana, *Cine-poetry: Imaginary Cinemas in French Poetry*, New York, Fordham University Press, 2013.
- WEIGEL 2011** | Sigrid Weigel, »Angelus Novus – Engel der Geschichte und Bote des Glücks«, in: Werner Kogge, Alice Lagaay, David Lauer, Simone Mehrenholz, Mirjam Schaub u. Juliane Schiffers (Hg.), »Drehmomente«. *Philosophische Reflexionen für Sybille Krämer*, Berlin, Freie Universität, 2011.
- WEIHSMANN 1995** | Helmut Weihsmann, Vlad Öhner u. Marc Ries, *Cinetecture: Film, Architektur, Moderne*, Wien, PVS Verleger, 1995.
- WEISS 1975–1981** | Peter Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, 3. Bde., Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1975–1981.

- WETZEL 2008** | Michael Wetzl, »Von der Intermedialität zur Inframedialität. Marcel Duchamps Genealogie des Virtuellen«, in: Paech/Schröter 2008, S. 137–152.
- WILDERMUTH 2014** | Armin Wildermuth, *Marx und die Verwirklichung der Philosophie*, Bd. 1, Dordrecht, Springer Science + Business Media, 1970.
- WIRTH 2014** | Sabine Wirth, »Medientheorie: Bilder als Techniken«, in: Stephan Günzel u. Dieter Mersch, *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart/Weimer, J. B. Metzler, 2014, S. 118–125.
- WITT 2014** | Michael Witt, »Archaeology of Histoire(s) du cinéma«, in: Godard 2014, S. xv–lxix.
- WITT 2013** | Ders., *Jean-Luc Godard. [Cinema Historian]*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 2013.
- WITT 2006A** | Ders., »Documentation: Voyage(s) en utopie«, in: *Rouge*, 2006, <http://www.rouge.com.au/9/godard.html>.
- WITT 2006B** | Ders., »Paroles non-éternelles retrouvées«, in: *Documents*, 2006, S. 260–262.
- WITT 2006C** | Ders., »Genèse d'une véritable histoire du cinéma«, in: *Documents*, 2006, S. 265–280.
- WITT 2006D** | Ders., »Sauve qui peut (la vie), œuvre multimedia«, in: *Documents*, 2006, 302–306.
- WITT 2004** | Ders., »Shapeshifter. Godard as Multimedia Installation Artist«, in: *New Left Review*, 29 (Sept. – Okt. 2004), S. 73–89.
- WITT 1999** | Ders., »The Death(s) of Cinema According to Godard«, in: *Screen*, 40, 3 (1999), S. 331–346.
- WITT 1998** | Ders., *On Communication: The Work of Anne-Marie Miéville and Jean-Luc Godard as ›Sonimage‹ from 1973 to 1979*, Diss. University of Bath, 1998.
- WITT 1995** | Ders., »Godard, le cinéma et l'ethnologie: ou l'objet et sa représentation«, in: C. W. Thompson (Hg.), *L'autre et le sacré: surréalisme, cinéma, ethnologie*, Paris, L'Harmattan, 1995, S. 369–378.
- WITTMANN 2017** | Matthias Wittmann, »Stereovision. Raumformen des 3-D-Kinos von Sergej Eisenstein bis Jean-Luc Godard«, in: Johannes Binotto (Hg.), *Film|Architektur. Perspektiven des Kinos auf den Raum*, Gütersloh/Berlin, Bauverlag/Basel, Birkhäuser, 2017, S. 206–217.
- ZIMMERMANN 2011** | Dies. (Hg.), *Schaufenster Schweiz. Dokumentarische Gebrauchsfilm 1896–1964*, Zürich, Limmat Verlag, 2011.
- ZIMMERMANN 2011A** | Dies., »Neue Impulse in der Dokumentarfilmforschung: Einleitung«, in: Zimmermann 2011, S. 14–31, S. 474.
- ZIMMERMANN 2011B** | Dies., »Dokumentarischer Film: Auftragsfilm und Gebrauchsfilm«, in: Zimmermann 2011, S. 34–83, S. 474–480.
- ZIMMERMANN 2011C** | Dies., »Industriefilme«, in: Zimmermann 2011, S. 241–381, S. 493–508.
- ZIMMERMANN 2011D** | Dies., »Die ›weisse Kohle‹ – Reichtum der Nation: Zur Rhetorik von Elektrizitätsfilmen«, in: Zimmermann 2011, S. 357–381, S. 504–506.
- ZIMMERMANN 2007** | Dies., »Was Hollywood für die Amerikaner, ist der Wirtschaftsfilm für die Schweiz«. Anmerkungen zum Industriefilm als Gebrauchsfilm«, in: Vinzenz Hediger u. Patrick Vonderau (Hg.), *Filmische Mittel, industrielle Zwecke. Das Werk des Industriefilms*, Berlin, Vorwerk 8, 2007, S. 54–72.
- ZISCHLER 1998** | Hanns Zischler, »Interieur / Jour / Nuit«, in: *innenleben*, 1998, S. 420–423.
- ZOLA 1928 [1881]** | Émile Zola, »Le Naturalisme au théâtre« [1881], in: Émile Zola, *Le Roman expérimental*, Paris, 1928, S. 9–35.

Z

- ZIMMERMANN 2023** | Yvonne Zimmermann, »The Power of Flows: The Spatiality of Industrial Films on Hydropower in Switzerland«, in: Vinzenz Hediger, Florian Hoof u. Yvonne Zimmermann (Hg.), *Films That Work Harder: The Circulation of Industrial Film*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2023, S. 275–296.

Bildnachweis

Abb. 1–12 © ACTUA FILMS SA • Abb. 13 © Tribune de Lausanne • Abb. 14 © Frank Gygli, Médiathèque Valais – Martigny • Abb. 15 © Le Choucas, Grande Dixence SA • Abb. 16 © Frank Gygli © Librairie Marguerat, Lausanne • Abb. 17 © Claude Goretta © RTS • Abb. 18, 19, 44–48, 50–52, 54, 56, 58–64 © Jacqueline Maurer • Abb. 20 © ACTUA FILMS SA © essence-design sa • Abb. 21, 23, 24, 26, 27, 30, 31, 33–35, 37 © Argos Films © 2004 DVD Argos Films, Arte – France Développement • Abb. 22 © 1964 Gaumont / Orsay Films © 2010 Gaumont Vidéo EDV 1504 • Abb. 25 © 1967 Argos Films • Abb. 28, 29 © IAU île-de-France • Abb. 32 <http://www.normandieimages.fr/education/les-dispositifs-scolaires/33-ecole-et-cinema-en-seine-maritime/programmation-2019-2020-ecole-et-cinema-en-seine-maritime/232-fiche-interactive-chantons-sous-la-pluie-un-film-a-la-croisee-des-genres> • Abb. 36, 38, 42, 43 © Archives INA • Abb. 39 © 1975/2000 Gaumont • Abb. 40, 41 © Argos Films • Abb. 44 © Alain Corneau © 1981 StudioCanal Image – France 2 CINÉMA © 2009 Studio Canal • Abb. 49 © CasaAzulFilms © Écran Noir Productions • Abb. 53 © Théâtre Nanterre-Amandiers, Oktober 2019 • Abb. 55 © Martin Argyroglo • Abb. 57 © L'Atelier • Abb. 65 © Jean-Luc Godard, Anne-Marie Miéville, 2005/06 • Abb. 66–69 © Archives du Centre Pompidou • Abb. 70 © Renzo Piano, Richard Rogers (courtesy Fondazione Renzo Piano, Richard Rogers Estates) © 2024, Pro Litteris, Zürich • Abb. 71 © Katsuhisa Kida • Abb. 72, 73 © RTBF, Sonuma • Abb. 74, 75, 77 © Courtesy Fondazione Prada © Agostino Osio – Alto Piano • Abb. 76 © Archives du Centre Pompidou (cote 2009051/002).



Die vorliegende Publikation basiert auf der durch den SNF Doc.CH-Beitrag (POZHP1_162305) des Schweizerischen Nationalfonds finanzierten Dissertation der Verfasserin, die im Juli 2021 an der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich verteidigt wurde. Die Druckvorstufe dieser Publikation wurde vom Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung unterstützt.

Die gedruckte Version erscheint bei
Edition Metzler, Agnesstraße 12 | D-80798 München
www.editionmetzler.de, info@editionmetzler.de
© 2025 Edition Metzler, München; © Jacqueline Maurer 2025
ISBN 978-3-88960-251-0

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-SA 4.0 veröffentlicht.
Die Umschlaggestaltung unterliegt der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.



FACHINFORMATIONSDIENST KUNST · FOTOGRAFIE · DESIGN

Die Online-Version dieser Publikation ist auf <https://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

URN: [urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-1511-8](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-1511-8)

DOI: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1511>

Publiziert bei

Universität Heidelberg / Universitätsbibliothek, 2025
arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst • Fotografie • Design
Grabengasse 1, 69117 Heidelberg
<https://www.uni-heidelberg.de/de/impressum>
E-Mail: ub@ub.uni-heidelberg.de

Text © 2025, Jacqueline Maurer

Lektorat: Luise Metzler, Constanze Metzler
Gestaltung: Hagen Verleger, Berlin

e-ISBN: 978-3-98501-306-7

Die vorliegende Studie zu **Jean-Luc Godard** (1930–2022) verbindet das Interesse für die Geschichte der gestalteten Umwelt (frz. *décor*) mit jenem für filmische *décors*. Die Wechselwirkungen zwischen *décor*, Filmcharakteren und, bei Filminstallationen, Betrachter:innen werden am jeweiligen Werk und durch historische Kontextualisierungen der Film- und Bauprojekte untersucht. Die drei thematischen Schwerpunkte der Arbeit fokussieren auf Godards Debütfilm *Opération «Béton»* (CH 1955), das Scharnierwerk *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (FR 1967), das den Übergang zu seiner politischen Phase markiert, und sein Spätwerk *Le Livre d'image* (CH/FR 2018–), das sich installativ im Raum entfaltet.

Jacqueline Maurer (*1984) hat am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich promoviert und erforscht als Kunst-, Medien- und Filmwissenschaftlerin Schnittstellen zwischen Film, Architektur sowie städtischen und ruralen Landschaften. Sie hat an verschiedenen Hochschulen und Forschungsinstitutionen gelehrt und geforscht, engagiert sich seit ihrem Studium in Basel und London in der Kunst- und Kulturvermittlung und ist als Filmkritikerin tätig. Derzeit ist sie Postdoktorandin am Institut ArchitekturWerkstatt der Ostschweizer Fachhochschule OST in St. Gallen.