

**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*.«<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup>

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.<sup>3</sup> 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 »hospitaux 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.<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup> 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)<sup>7</sup> 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 ermögli- che 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,<sup>8</sup> 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.«<sup>9</sup> 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‹,<sup>10</sup> ›décor construit‹<sup>11</sup>) oder vorgefunden (›décor naturel‹,<sup>12</sup> ›décor réel‹<sup>13</sup>) als dramatisches Element oder Figur (›élément dramatique, personnage‹<sup>14</sup>) 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‹<sup>15</sup>) 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‹).<sup>16</sup> 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‹)<sup>17</sup> 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«<sup>18</sup>).<sup>19</sup> Bei Gustave Flaubert (1821–1880) bezeichnet das *décor* das *milieu*, in dem jemand lebt<sup>20</sup> 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 [...]«<sup>21</sup>

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.«<sup>22</sup>

Der aus dem Französischen entlehnte und semantisch enger gefasste Fachbegriff ›Dekor<sup>23</sup> 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*<sup>24</sup> 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.«<sup>25</sup> Becq de Fouquières spricht sogar von einer »révolution«<sup>26</sup> 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«<sup>27</sup> 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.<sup>28</sup>

Dieser realitätsnahe Anspruch an die *mise en scène* im Theater findet sich im folgenden Jahrhundert in Beiträgen zum filmischen *décor* wieder. Godards mehrfach deklariertes Anspruchs, 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.«<sup>29</sup> 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.«<sup>30</sup>

Die einschlägigen, auch neueren Studien zu *décor* und Film haben sich mehrheitlich mit den *décors artificiels* auseinandergesetzt.<sup>31</sup> 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.<sup>32</sup> Louis Delluc (1890–1924) fordert in seinem Beitrag zum *décor*, dass dieses entsprechend des innovativen Mediums den Fortschritt vermitteln solle.<sup>33</sup> 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.«<sup>34</sup>

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.«<sup>35</sup> 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.«<sup>36</sup> 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.<sup>37</sup> 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.<sup>38</sup> 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.<sup>39</sup> 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.«<sup>40</sup> 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.<sup>41</sup>

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.<sup>42</sup> Philippe Mary erfasst dieses Prinzip treffend mit seiner Bezeichnung einer »éthique de l'extériorité«.<sup>43</sup> 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.<sup>44</sup> 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.<sup>45</sup> 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.<sup>46</sup> 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.<sup>47</sup> Hierzu ist Margrit Tröhlers Beitrag *Vom Schauwert zur Abstraktion. Filmische Bewegungen des Denkens im Sichtbaren*<sup>48</sup> hinsichtlich der Interessenschwerpunkte meiner Arbeit hervorzuheben. Tröhler entwickelt darin einen Zugang zu Spielfilmen, die sie mit dem Begriff des »*expressiven, ethnografischen Realismus*«<sup>49</sup> fasst. In diesem Zusammenhang geht sie differenziert auf das Paradox des Kinos als »Maschine der Sichtbarmachung«<sup>50</sup> ein. Es verkörpert Ideen an der Oberfläche, indem in seiner eigenen Präsenz die abgefilmte Wirklichkeit absent ist, die gleichzeitig konstruiert und perspektiviert wird.<sup>51</sup> 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.«<sup>52</sup> 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.«<sup>53</sup>

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*<sup>54</sup> 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.<sup>55</sup> 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*).«<sup>56</sup> Unsere Beziehung zu Orten ist auch laut dem Soziologen und Geografen J. Nicholas Entrikin elementar für die Konstruktion von individuellen und kollektiven Identitäten,<sup>57</sup> 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)*.«<sup>58</sup> Physischer Raum ist also immer schon sozialer Raum.<sup>59</sup> 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.«<sup>60</sup> 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.<sup>61</sup> 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.<sup>62</sup> 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*.<sup>63</sup>

Mit meinem multi- und interdisziplinären Ansatz<sup>64</sup> erarbeite ich, wie erwähnt, die Entstehung der Film- und Bauprojekte, situiere sie architektur-, städtebau- und infrastrukturbauhistorisch 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«<sup>65</sup> 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 ›décor<sup>66</sup> 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«<sup>67</sup> – 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«<sup>68</sup> 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.<sup>69</sup> 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*<sup>70</sup> wendet sich Didi-Huberman den *Histoire(s) du cinéma* zu, um Godards poetisches Prinzip des »*lyrisme ouvert*«<sup>71</sup> herauszuarbeiten, dem er eine zentrifugale Wirkkraft zuschreibt. Dieses Denkmodell Didi-Hubermans impliziert bereits eine räumliche Lesart von Godards Montagetarbeit.<sup>72</sup> 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.<sup>73</sup>

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«,<sup>74</sup> 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](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«<sup>75</sup> 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.<sup>76</sup>

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.