

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. Overgarten – 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

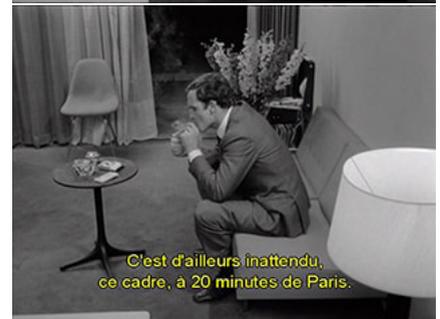
Stieglers Abschnitt, der die abgesteckten Themenfelder aufzeigt, die Vertovs Filmanfang von *Enthusiasmus. Donbass Symphonie* allesamt eröffnet, scheinen mit dem übergeordneten Sinnzusammenhang von *Deux ou trois choses que je sais d'elle* beinahe kongruent zu sein. Godards vielschichtige, groß angelegte 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 filantes«, 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: »VISA DE CON«, 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

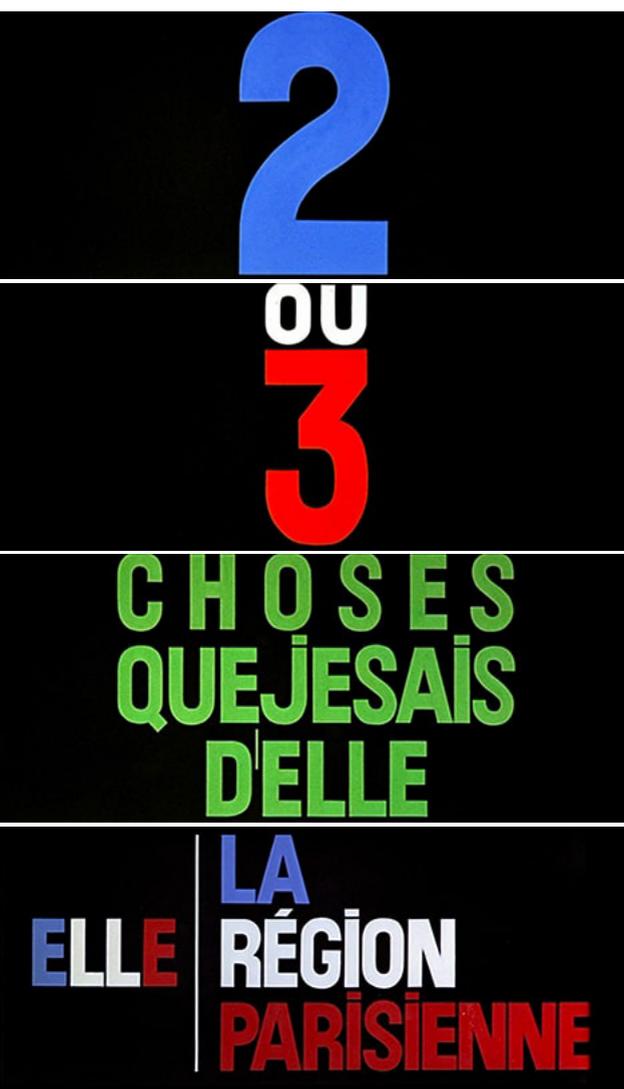
Im Folgenden wird herausgearbeitet, wie Godard im Prolog durch Montage von Bild und Ton Schauspielerin, Filmfigur und *région parisienne* als gleichzeitig Protagonist:innen und Lieferant:innen von spezi-

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 erstem 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 Analysemethodik 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 »démésuré 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 Situatonspläne; 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.

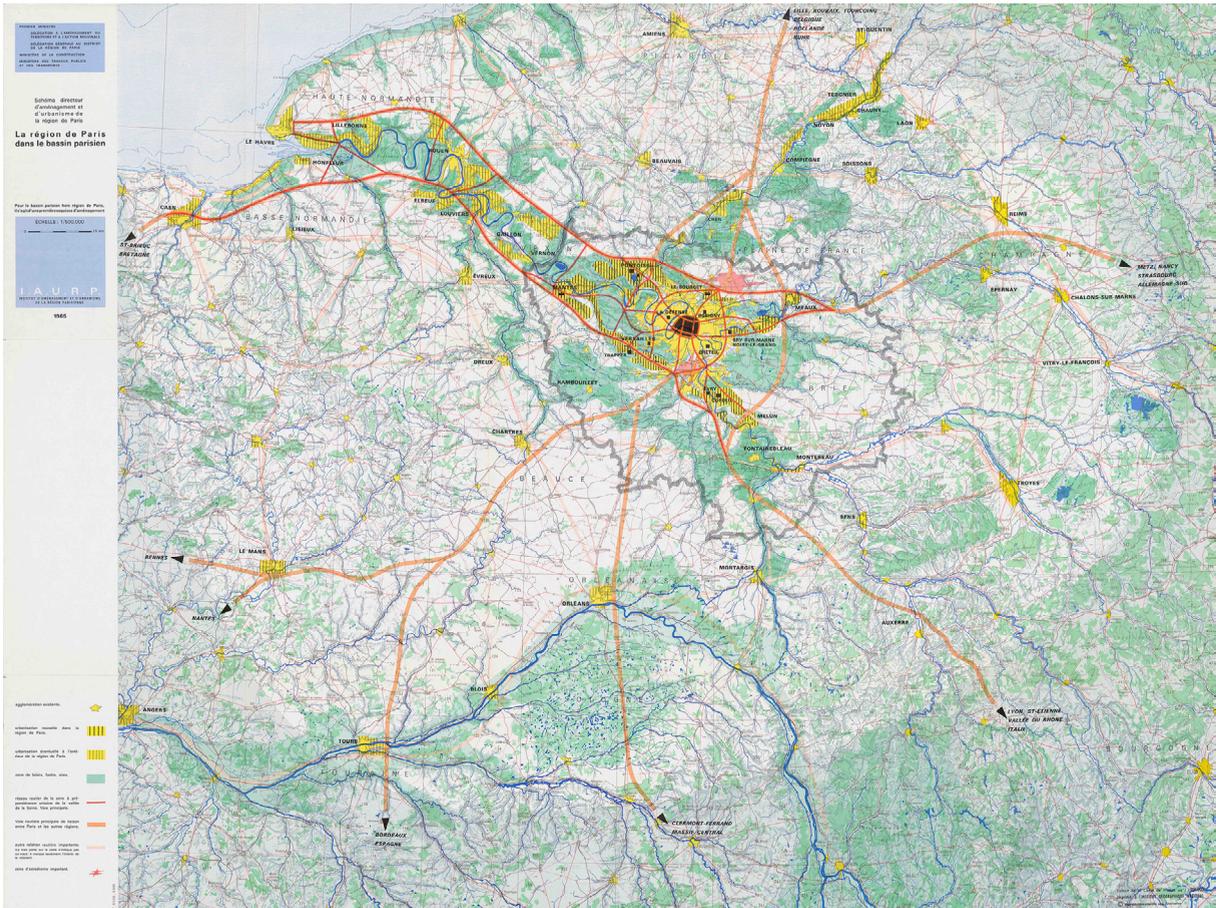
Insofern das *schéma directeur d'aménagement et de l'urbanisme de la région parisienne* (SDAURP) als Planungsinstrument in seiner prospektiven Plan-Visualisierung mit bestehendem Planmaterial wie Landkarten und Stadtplänen arbeitete, ist eine Kontextualisierung – mit zu Deutsch Karten und auf Englisch *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. 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] Schlussequenz 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 Absolutent: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 farblisches 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*.

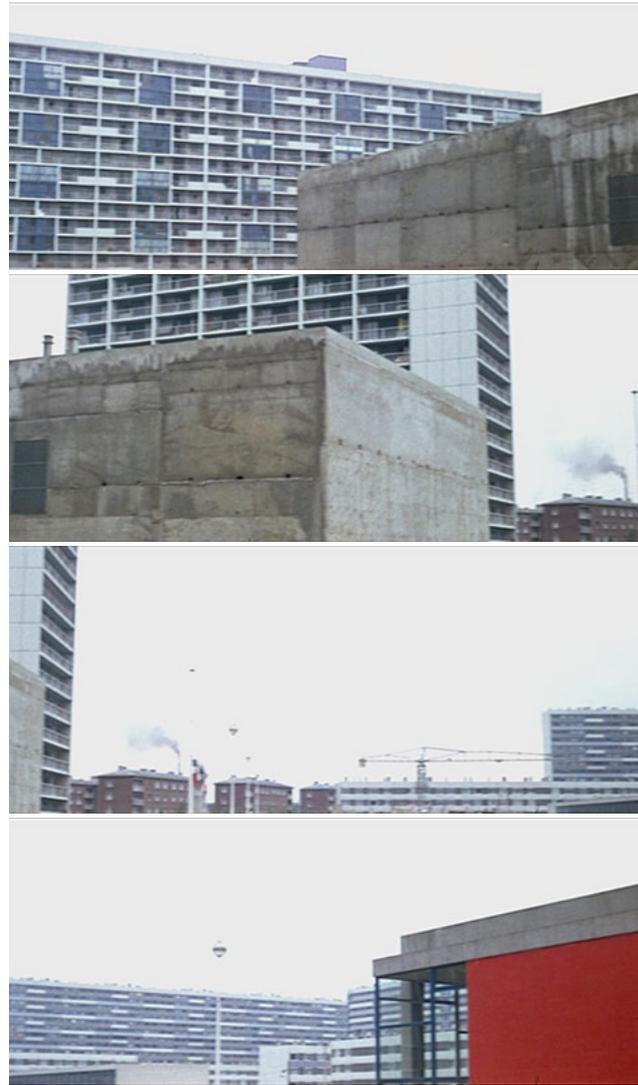
Erinnern mit frontalem Blick in die aufzeichnende Kamera setzt sie mit ihrem phänomenologischen Sinnieren über ihre Verbindung zur Welt fort. Ihre dabei vollführte Kopfbewegung nach rechts setzt die Kamera in Bewegung, die sich sodann in relativ hohem Tempo einmal um die eigene Achse dreht, um das sie 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 Wunschtraum

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 Rundumblicks 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. Haroun 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 Haroun 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 *pétanque*-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 à 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 Orchesterklängen unterlegt ist [ABB. 43]. Die Jugendlichen bejahen die Frage, ob es in den alten Pariser Quartieren weniger langweilig war, und die männliche Kommentarstimme betont die Seelenlosigkeit der *grands ensembles*. Der Grund für die gelangweilten Jugendlichen in der Cité des 4 000 wird im noch immer nicht eröffneten 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 eröffnetem Kulturzentrum im Beitrag *Habitations à loisirs modérés* (03. 12. 1964).

482 *Habitations à loisirs modérés*, Jean-Paul Thomas (*Seize millions de jeunes*), ORTF, 2e chaîne, 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/Temps 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 stadtebaulich 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 Benoît 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.



[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.

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-

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](https://youtu.be/zqZHueDK1M).