

Anne Marquez

Godard, le dos au musée – Histoire d'une exposition

Thomas Helbig



Paris: Les Presses
du Réel, 2014,
399 Seiten

GODARD IM MUSEUM

Der Versuch, den Film in die ‚Hallen der Kunst‘ einzuführen, ist keineswegs neu. Die Herausforderung aber, jenseits des Film-museums als dem Ort der Bewahrung der Filmgeschichte und ihrer wichtigsten Protagonisten neue und vor allem medienspezifische Formen der Präsentation zu finden, hält bis heute an.

Dominique Païni, der kurz zuvor Direktor des renommierten Centre Pompidou geworden war, stellte mit seiner Idee, den als Erneuerer des Kinos weithin bekannten Filmkünstler Jean-Luc Godard für ein Ausstellungsprojekt zu gewinnen, eine geradezu ideale Konstellation in Aussicht, um genau diese Herausforderung zu meistern.¹ Doch stattdessen umgibt die vom Mai bis August 2006 unter dem Titel *Voyage(s) en utopie: Jean-Luc Godard, 1946–2006, À la recherche d'un théorème perdu* der Öffentlichkeit übergebene Schau der Nimbus einer rätselhaften Unsichtbarkeit, der sich kaum anders als durch die gemeinhin als gescheitert geltende Zusammenarbeit zwischen den einzelnen Beteiligten und dem damit einhergehenden verheerenden Presseecho erklären lässt.²

Genau auf diesen blinden Fleck hat nun Anne Marquez ihre umfassende Studie hin ausgerichtet, die sich als bislang erste Untersuchung vornimmt, die Genese dieses Projektes durch seine vielfach zu beobachtenden Änderungen, Unterbrechungen und Konflikte hindurch zu verfolgen (S. 13).³ Ein dafür ganz wesentliches Material stellen die bislang unveröffentlichten Dokumente dar, die Marquez im Zugriff auf das private Archiv Païnins heranziehen konnte. Erst die dort verwahrte Korrespondenz zusammen mit den Vertragsunterlagen und Arbeitspapieren, Collagen und Raumplänen ermöglichen die Analyse des ursprünglich vorgesehenen, aber unverwirklicht gebliebenen Konzeptes der *Collage(s) de France*, deren dramaturgische Etappenstrecke im Folgenden entlang des Buches von Marquez nachgezeichnet werden soll.⁴

DIE UTOPIE EINER AUSSTELLUNG

Die Konstellation Godard/Païni schien zunächst alles andere als problembehaftet: Hier der Museumsdirektor, der mit eigenen sehr avancierten Ausstellungsprojekten – wie etwa 1991 zusammen mit Alain Guilheux für das Palais de Tokyo (S. 86–88) – außerhalb des Filmmuseums neue und innovative Präsentationsformen

erprobt hatte, und dort der Filmkünstler, der über die ‚Ränder des Kinos‘ hinaus den Film immer wieder neu verortet.⁵ Schon mit seinem multimedial angelegten Projekt *Histoire(s) du Cinéma* (1988–1998), das den vermutlich zentralen Bezugspunkt hinsichtlich der Konzeption und Materialauswahl der Ausstellung darstellt, hat sich Godard von dem konventionellen Werkbegriff des Films distanziert. So zog er dort neben der Edition der Videokassetten (Film), des Soundtracks (Ton), der Bücher (Text) auch die Möglichkeit einer Ausstellung in Erwägung (S. 141). Païni indessen hatte im Jahr 2001 mit *Hitchcock et l'art: coïncidences fatales* und in den Jahren 2003 bis 2004 mit *Cocteau sur le fil du siècle* zwei viel beachtete Ausstellungen umgesetzt, die mit der geplanten Präsentation Godards eine Art Trilogie zum Thema „Kunst und Kino“ bilden sollten (S. 90f.). Doch die Kooperation mit Godard stand naturgemäß unter ganz anderen Vorzeichen. So wenig Godard beabsichtigte, seine Arbeit in Form einer Retrospektive zu präsentieren, so sehr wurde Païni von seiner bisherigen Funktion, das Material als Kurator eigenständig auszuwählen und präsentieren zu können, auf die vornehmlich finanziell-organisatorische Rolle des Direktors verwiesen – ein Ungleichgewicht, das schließlich für einen Großteil der späteren Spannungen mitverantwortlich werden sollte (S. 217–227).

Wie Marquez in ihrem Buch aufzeigt, opponiert Godard von Anfang an gegenüber der Institution des Museums, die er als einen Ort des Stillstandes versteht, während er das Kino als ein „Labor des Lebens“ („laboratoire de la vie“, S. 180) charakterisiert. Schon in einer ersten für die Presse vorgesehenen Projektbeschreibung von 2003 stellt Godard unter dem Titel *Collage(s) de France, archéologie du cinéma par Jean-Luc Godard* ein Projekt vor, dessen Erscheinung sich Monat für Monat aktualisieren sollte (S. 258f.).⁶ Daraus entwickelte sich bald die Idee, über die Laufzeit der Ausstellung hinweg monatlich einen Film von jeweils 60 bis 120 Minuten Länge herzustellen, der Interviews und aktuelle Nachrichtenbilder miteinander verknüpfen sollte (S. 258f.).⁷ Doch Godard hält sich nicht an den Zeitplan und verwirft in regelmäßigen Abständen seine Raumkonzepte (S. 270–313). Mehr und mehr wächst das Misstrauen zwischen den beiden Parteien, das sich auch in einer rhetorischen Frontenbildung niederschlägt. Während Païni mit dem ‚Centre‘ als Statthalter einer monströsen Kulturmaschine („une machine culturelle“, S. 8) stilisiert wird, fühlt sich Godard mit seiner Produktionsfirma ‚Periphéria‘ an den Rand gedrängt. Die Konflikte führen soweit, dass die Kommunikation beinahe völlig abreißt und sogar das Zerwürfnis droht. Als Païni dann 2006 entlassen wird, quittiert Godard den Abbruch der *Collage(s) de France* mit einem dreißigseitigen Bericht (S. 167–170). Der Konflikt zwischen Godard und Païni erscheint, wie Marquez treffend aufzeigt, ganz und gar wie eine Fortsetzung der vielfach in dessen Filmen thematisierten Reibereien zwischen dem Filmautor und dem Produzenten, dessen Rolle Païni eher unfreiwillig übernahm (S. 202).

DIE REALITÄT EINER UTOPIE

Schon der Eingang der Ausstellung, die nun unter dem Titel *Voyage(s) en utopie: JLG, 1946–2006, À la recherche d'un théorème perdu* firmiert, verweist mit einer

Collage Godards plakativ auf das Scheitern der ursprünglich geplanten *Collage(s) de France* sowie darauf, dass dies allein das Centre Pompidou zu verantworten habe. Godard verfehlt auch nicht, mit einer Aufzählung entsprechender Gründe („difficultés techniques et financières“) ganz unzweideutig auf den seiner Ansicht nach eigentlichen Grund, nämlich die künstlerischen Differenzen („difficultés artistiques“) aufmerksam zu machen (S. 164).⁸ Aus den ursprünglich vorgesehenen neun Räumen (S. 304–309) war nun eine Anordnung von drei Räumen geworden, die, einer Reise durch die Zeiten („*Voyage(s) en utopie*“), vom Vorgestern (*Salle 2: Avant Hier*), über das Gestern (*Salle 3: Hier*) bis zum Heute (*Salle 1: Aujourd’hui*) entsprechen sollte. In den verschiedenen Ausstellungsmodellen, die sich über die Räume verteilten, manifestieren sich die Vorarbeiten der *Collage(s) de France*, die somit noch immer eine zentrale Sinnschicht darstellen.⁹ Deren Modellstatus ist programmatisch für die auch sonst auffallend skizzenhaft angelegte Präsentation, in der die gemeinhin an Kunstaussstellungen herangetragenen (Wert)Maßstäbe und Erwartungen vielfach unterlaufen werden. Von Miniatur- bis Großformat reichende LCD-Monitore, die entweder flüchtig auf einer Stellwand montiert werden, wahllos auf dem Boden aufgetürmt liegen oder aber als Tischfläche in die Waagerechte gekippt werden, markieren nur einen Teil der (Regel)Verstöße gegen die gemeinhin geltenden Erwartungen an eine museale Präsentation. Statt einer Auratisierung der Ausstellungsobjekte tragen beinahe alle Elemente Spuren des Entwurfs und Provisoriums, die sie der (Hand)Arbeit mit Schere und Kleber verdanken. Dies trifft auch für das Ausstellungsmobiliar zu, das wahlweise eher dem Möbelhaus oder Baumarkt als dem musealen Raum Referenz erweist. Handelsübliche Baustellenzäune treten an die Stelle von Ausstellungsvitrinen (S. 344), während die Ikonen der Filmgeschichte zu (Kunst)Lichtspendern für eine Gruppe von Zimmerpflanzen degradiert werden (S. 341).

Obwohl die Ausstellung bis auf jeweils ein Gemälde von Henri Matisse, Nicolas de Staël und Hans Hartung vollständig auf Originale anderer Künstler verzichtet, ist die bildende Kunst dennoch eine der beständigsten Referenzgebiete. Es erscheint nur konsequent, dass Godard auch im Kontext des Museums auf die Verwendung von Reproduktionen zurückgreift. Statt als originäre und als Kunstwerk auratisierte Artefakte interessieren Godard die Bilder nur so lange, wie sie ubiquitär im Umlauf sind.¹⁰

DIE KUNST DES SCHEITERNS

Völlig zu Recht lässt Marquez ihre Studie daher mit Godards explizitem Bezug zur bildenden Kunst beginnen (S. 19–50), die ihm als ein fortwährender ikonografischer Vorrat dient, den es jeweils auf den Begriff der Gegenwart zu bringen gilt. Godards eigene bildkünstlerische Ambitionen, die sich über die Filme hinaus auch in Collagen, Storyboards, Szenarien und Pressemappen manifestieren, dokumentieren darüber hinaus auch dessen praktische Aneignung künstlerischer Verfahrensweisen.¹¹ Das imaginäre Museum, das sich solcherart in den Montagen Godards materialisiert, sieht die Autorin in einer Tradition, die sich von André Malraux bis zu Aby Warburg zurückverfolgen lässt. Und auch die theoretischen Herleitungen,

die Marquez hinzuzieht, erschließen neue Zugangsweisen. Als deren zentraler Gewährsmann dient ihr Michel Foucault, dessen Konzept der Heterotopie („*hétérotopie, contre-emplacement*“ S. 334f.) sich als ein Kernbegriff verstehen lässt, um Godards Vorhaben kenntlich zu machen, das Museum als einen Ort jenseits der etablierten Räume von Kunst und Kino zu konfigurieren.¹² Auch die Fragestellungen, die Foucault in seinem Text „*Qu'est-ce qu'un auteur?*“ entwickelt hat, lassen sich, wie Marquez zeigt, produktiv sowohl auf Godards Autor-Konzept (S. 92–102), als auch auf dessen weiter gefassten Werk-Begriff (S. 116–119) übertragen.¹³ Insbesondere der Begriff der Archäologie, mit dem Godard sein methodisches Vorgehen charakterisiert und den auch Marquez als Denkmodell heranzieht (S. 56, S. 324f.), wurde mehrfach auf Foucault zurückgeführt.¹⁴ In der Ausstellung erfährt dieser nun auch visuell eine Entsprechung, wenn Godard sein Projekt als die „Ruinen“ einer vergangenen Utopie inszeniert (S. 338f.).

Am Ende ihrer Studie findet Marquez wieder in den Rahmen der bildenden Kunst zurück, um konzeptuell und visuell verwandte Vergleichsbeispiele heranzuziehen, die von Marcel Duchamp über Nam June Paik bis hin zu Marcel Broodthaers reichen (S. 338–341). Leider bleiben diese an sich überzeugenden, aber nur sehr knapp skizzierten Ausblicke genauso wie die Beschreibung der letztlich umgesetzten Ausstellung insgesamt (S. 317–336) im Vergleich zur Dokumentation der Ausstellungsvorbereitung deutlich zurück (S. 229–315). Dabei hätte gerade hierin eine wesentliche Pointe der Studie liegen können, um die eingangs aufgerufenen und im Kontext der zeitgenössischen Kunst stehenden Begriffe der Performance, Installation und Institutionskritik vor dem Hintergrund der konkreten Einlösung in der Ausstellung neu zu rekapitulieren (S. 21).¹⁵

So verspricht beispielsweise eine erweiterte Engführung auf die künstlerischen Praktiken Duchamps zur Klärung dieser Begriffsbestimmung beizutragen. Wie kaum ein anderer hat Duchamp den seinerzeit geltenden Kunstbegriff herausgefordert, als er 1916 sein New Yorker Studio vom Maleratelier in ein „Wahrnehmungs- und Theorielabor“ verwandelte. Niemand der damaligen Ateliergäste wäre auf die Idee gekommen, für Duchamps' private Raumexperimente, die sich durch ein reines „Chaos [...] nutzloser Gegenstände“ kennzeichneten, den Begriff der Kunst in Anspruch nehmen zu wollen.¹⁶ Für Duchamp jedoch war die räumliche Anordnung (Installation) im Atelier der eigentliche Kern seines Arbeitens, die er gegenüber jeder musealen Nobilitierung des einzelnen Dings (Ready-made) bevorzugte. Landeten die Gegenstände hernach vielfach auf dem Müll, wurde die Dokumentation in Form von Fotografien und Notizen dagegen als eigentliches Werk privilegiert, das somit immer wieder neu reproduziert werden konnte.¹⁷ So gesehen erscheint Godards Präsentation wie eine radikale Entsprechung dieses Vorrangs der Idee gegenüber ihrer gegenständlichen Manifestation. Die Ausstellung könnte demnach als eine in den Raum entfaltete Ideenskizze betrachtet werden, die statt der ‚Möglichkeit‘ vielmehr die ‚Unmöglichkeit‘ ihrer Vollendung ausstellt.¹⁸ Den Ausstellungsbesuchern wird es selbst anheimgestellt, aus den Einzelteilen und Versatzstücken dieser ‚Installation‘ – daher vermutlich Godards plakativer Einsatz der Ziegelsteine, Holzpaletten und

Gerüstteile – ein zusammenhängendes Ganzes zu montieren. Inwiefern dies innerhalb der Ausstellung tatsächlich gelingen konnte, bleibt fraglich. Es hat sogar den Anschein, dass die von Marquez vorgenommene Prioritätensetzung auf die ideelle (Vor)Geschichte der Ausstellung gegenüber deren materiellem Resultat letztlich ihren eigentlichen Grund in der geradezu anästhetisch erscheinenden Sperrigkeit der Präsentation hat. Wenn aber der Ausstellung ein ästhetisches Prinzip unterstellt werden kann, ist es das in (An)Spannung versetzte Verhältnis von ‚Sagen‘ und ‚Zeigen‘, das sich darin manifestiert, dass die Potentialität des Einen scheinbar stets die Negation des Anderen bedeutet.¹⁹ Dazu liefert das Buch von Marquez die bislang umfangreichste Materialstudie, die insbesondere dank des verwendeten Abbildungsmaterials, das dem Text als Bilderstrecke beigegeben ist, erstmals weitreichendere Aufschlüsse über dieses einzigartige Projekt Godards zu geben erlaubt. Das Format der Publikationsreihe, das die Größe und Qualität der ausschließlich in schwarz-weiß reproduzierten Abbildungen von vornherein begrenzt, wäre zum Zwecke einer umfassenden Dokumentation kaum geeignet. Die Stärke der Arbeit liegt dagegen vielmehr in der Darstellung der ideengeschichtlichen Entwicklung einer Projektidee, die über das Kino hinaus auch das Museum neu zu verorten versucht. Wie es der Autorin fundiert darzustellen gelingt, lässt sich die essayistisch angelegte Schau als Suche nach einer topologischen Entsprechung von Godards (Film)Theorem verstehen, auf das sie inhaltlich und motivisch fortwährend Bezug nimmt („recherche d’un théorème“). Die Ausstellung ist somit Teil des Gesamt(kunst)werks Godards, dessen persönliches Archiv („musée godardien“) in einer Weise ‚räumlich‘ entfaltet wird, wie es sonst nur noch ‚filmisch‘ in den *Histoire(s) du Cinéma* in Erscheinung tritt. Wird diese Fährte innerhalb der darüber hinaus sehr übersichtlich gegliederten und eingängig geschriebenen Studie in aufschlussreicher Art und Weise von der Autorin verfolgt, so entsteht zuletzt doch der Eindruck, dass die theoretischen Herleitungen stärker noch am Material selbst hätten plausibilisiert werden können. Wünschenswert wäre es zudem gewesen, ergänzend zu den Raumplänen eine systematische Übersicht über die ausgestellten Werke, Gegenstände und Materialien sowie den Bestand der Archivalien insgesamt zu erhalten.²⁰ Dass die Autorin andere Schwerpunkte gesetzt hat, kann ihr vor dem Hintergrund dieser sehr materialreichen Studie schwerlich zum Vorwurf gemacht werden. Vielmehr bestätigt der Wunsch, weiterführend an die sehr konzise Argumentation von Marquez anzuknüpfen, dass von der Utopie der *Collage(s) de France*, die von Godard in der Ausstellung mehr als Frage denn als Antwort formuliert wird, noch immer neue Impulse ausgehen.²¹

¹⁹ Païni war zunächst von 1987–1991 Direktor am Département audiovisuel du musée du Louvre sowie von 1991–2000 Direktor der Cinémathèque française Paris, bevor er an das Centre Pompidou wechselte.

²⁰ Der im Rahmen der Ausstellung erschienene Katalog *Jean-Luc Godard, Documents, Voyage(s) en Utopie, Jean-Luc Godard, 1946-2006* (Ausst.-Kat., Paris, Centre Pompidou, Paris 2006) bietet einen ausgezeichneten Einblick in die Arbeitsmaterialien Godards. Da der Katalog aber bereits vor Beginn der Ausstellung fertiggestellt wurde, konnte die Gestaltung der Räume selbst nicht mehr darin aufgenommen werden. Die meiner Kenntnis nach anschaulichste Dokumentation stellt eine von Michael

Witt beigetragene Bilderstecke dar: „Documentation: Voyage(s) en utopie“, in: *Rouge 9*, 2006, URL: <http://www.rouge.com.au/9/godard.html> [letzter Zugriff: 1. Mai 2016]. Darüber hinaus sind mit *Reportage amateur (maquette expo)* (Godard und Anne-Marie Miéville, 2006) und *Souvenir d'utopie* (Anne-Marie Miéville, 2006) zwei Filme hergestellt worden, die sich mit Hilfe der Ausstellungsmodelle dem ursprünglich geplanten Projekt *Collage(s) de France* annehmen. Eine überraschend ergiebige filmische Rekonstruktion der Ausstellung haben jüngst Céline Gailleurd und Olivier Bohler mit ihrem Essay-Film *Jean-Luc Godard, le désordre exposé* vorgestellt (2012). Darin begibt sich der französische Filmkritiker André S. Labarthe auf einen fiktiven Rundgang durch die Ausstellung.

³ Das Buch geht aus einer 2006 an der École du Louvre als Dissertationsschrift eingereichten und von Didier Schulmann betreuten Studie mit dem Titel *Souvenir(s) d'utopie. Une archéologie des formes muséales dans l'oeuvre de Jean-Luc Godard, de l'avenue de Messine au Centre Pompidou* hervor. Vgl. auch die Rezension von Yoann Van Parys „Anne Marquez, Godard: le dos au musée – histoire d'une exposition“, in: *Critique d'art* [En ligne], 2015, URL: <http://critiquedart.revues.org/15537> [letzter Zugriff: 1. Mai 2016].

⁴ Welche Ausmaße der überlieferte Bestand der vorbereitenden Dokumente dieser „chronicle of disaster“ im Ganzen einnimmt, deutet Habib an: „various versions [...] have produced nonetheless thousands of pages of correspondence [...] these documents will, someday, be made public and thoroughly analyzed.“ André Habib, „Godard's Utopia(s) or the Performance of Failure“, in: Douglas Morrey, Christina Stojanova und Nicole Côté (Hg.), *The Legacies of Jean-Luc Godard*, Waterloo 2014, S. 217–236, hier S. 223.

⁵ Païnīs Projekt verstand sich als „Un projet de muséographie cinématographique pour le Palais de Tokyo, Synthèse et mission de réflexion et de proposition sur l'usage muséographique des espaces du futur Palais du Tokyo“ (S. 148, Anm. 105). Godard plante in Kooperation mit der Pariser Filmhochschule La Fémis kurz darauf ebenfalls ein Projekt im Palais du Tokyo, dessen Kernidee, das Studio und damit die Arbeit auszustellen, bis zu den Konzeptionen für *Collage(s) de France* reicht (S. 136–140).

⁶ Nicht unwesentlich erscheint der spielerisch im Titel angelegte Rekurs in Richtung des berühmten Collège de France, wo Godard in den 1990er Jahren Kurse zu geben beabsichtigte (S. 135).

⁷ Aus diesem Vorhaben ging der Film *Vrai faux passeport* (2006) hervor, der dann auch Teil der Ausstellung wurde. Aus der Idee, Gespräche per Videokonferenz zu führen („Ensemble séparés“), entstanden insgesamt sieben Film-Dialoge mit André S. Labarthe, Dominique Païni, Jean Douchet, Nicole Brenez, Jean Narboni, Jean-Michael Frodon und Jean-Claude Conésá, die jeweils mit Godard konferierten (S. 262). Diese von Alain Fleischer produzierte Reihe mit dem Titel *Morceaux de conversations avec Jean-Luc Godard* (2007) liegt seit 2009 als DVD vor und vermittelt weitere sehr wertvolle Aufschlüsse über die Genese des Projektes. So nimmt das Gespräch mit Douchet unmittelbar auf die *Voyage(s) en utopie* Bezug, während weitere Aufnahmen Godards Studio in dem Schweizer Ort Rolle zeigen und die Arbeit an den vorbereitenden Ausstellungsmodellen dokumentieren. Ein Ausstellungsrundgang Godards zusammen mit Christophe Kantcheff sowie ein Gespräch mit Païni richten darüber hinaus den Blick auf die fertiggestellte Präsentation.

⁸ Die Streichungen sind hier so wie auf der Collage Godards wiedergegeben.

⁹ Die anfänglichen Modelle hat Godard noch selbst angefertigt. In der Folge waren dann die Ausstellungsdesigner Nathalie Crinière und Jacques Gabel für die Ausführung der Modelle und Pläne hinzugezogen worden (S. 239).

¹⁰ Godard plante zunächst, die Originale in der Ausstellung auf dem Boden und an der Wand lehndend zu präsentieren, was ihm jedoch letztlich verwehrt wurde (S. 344).

¹¹ Godard hatte Anfang der 1960er Jahre einen sechsmonatigen Malkurs bei Gerard Fromanger wahrgenommen, mit dem er 1968 mit dem *ciné-tract n°1968* sogar eine (film)künstlerische Kollaboration initiierte. Wie Michael Witt überzeugend darlegen kann, dürften diese bildkünstlerischen Erfahrungen unmittelbar Eingang in Godards beinahe schon zu Piktogrammen abstrahierte Storyboards und Videoarbeiten dieser Zeit gefunden haben. Besonders aufschlussreich ist auch der Nachweis von Witt, dass Godard zum Zwecke rechtfreier Verwendung auch Gemälde wie etwa de Staëls *Nu couché bleu*, 1955 einfach nachmalte. Vgl. Michael Witt, *Jean-Luc Godard. Cinema Historian*, Indiana 2013, S. 44, S. 192. Bemerkenswerterweise hatte Païni sogar an einer Stelle der Projektentwicklung vorgeschlagen, in einer begleitenden Ausstellung auch Godards kaum bekannte malerische Frühversuche zu zeigen, was Godard jedoch naturgemäß ablehnte (S. 259).

¹² Michel Foucault, „Von anderen Räumen“, in: id., *Dits et Ecrits. Schriften*, Bd. IV: 1980–1988, hg. von Daniel Defert und François Ewald, übers. von Michael Bischoff u. a., Frankfurt a. M. 2005, Nr. 360, S. 931–942.

¹³ Michel Foucault, „Was ist ein Autor?“, in: id., *Dits et Ecrits. Schriften*, op. cit., Bd. I: 1954–1969, Nr. 69, S. 1003–1041. Dass der Text beiden Parteien bekannt war, belegt ein Brief, in dem Païni Godard die Lektüre des Textes vorschlägt (S. 149, Anm. 120).

¹⁴ Schon der Titel der geplanten Ausstellung pointiert Godards Arbeit als eine Form der Archäologie: *Collage(s) de France, une archéologie du cinéma d'après JLG*.

¹⁵ Wertvolle Überlegungen über den spezifischen Werkcharakter bei Godard wurden bereits 2004 durch Witt angestellt, vgl. Michael Witt, „Godard, artiste d'installations multimédias“, in: *Trafic* 56, 2006, S. 29–42 (übersetzter Wiederabdruck).

¹⁶ Herbert Molderings, „Eine andere Erziehung der Sinne. Marcel Duchamps New Yorker Atelier als Wahrnehmungslabor“, in: Philine Helas u.a. (Hg.), *Bild/Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp*, Berlin 2007, S. 219–234, hier S. 226 und S. 231.

¹⁷ *Ibid.*, S. 224 und S. 229.

¹⁸ So charakterisiert Habib das Scheitern Godards als eigentlichen Inhalt, der vergleichbar einer Performance Eingang in die Ausstellung findet, vgl. Habib, „Godard's Utopia(s) or the Performance of Failure“, op. cit.

¹⁹ Dieses Dilemma reflektiert Godard bereits mit der von Ludwig Wittgenstein entlehnten Phrase „Was gezeigt werden kann, kann nicht gesagt werden“, die er an den Beginn der Ausstellung stellt („ce qui peut être montré ne peut être dit“, S. 362).

²⁰ Für eine grafische sowie inhaltliche Kartierung der von Godard gezeigten Filme und Filmausschnitte vgl. Alex Munt, „Jean-Luc Godard Exhibition: Travel(s) in Utopia, Jean-Luc Godard 1946–2006. In Search of a Lost Theorem“, in: *senses of cinema* 40, 2006, URL: <http://sensesofcinema.com/2006/the-godard-museum/godard-travels-in-utopia> [letzter Zugriff: 1. Mai 2016] sowie Jehanne-Marie Gavarini, „In the Still of the Museum: Jean-Luc Godard's Sixty-Year Voyage“, in: *Postmodern Culture* 17, 2006, Nr. 1, URL: <http://pmc.iath.virginia.edu/issue.906/17.1gavarini.html> [letzter Zugriff: 1. Mai 2016].

²¹ In diesen Kontext dürfte auch die 2013 von Marquez, Aída Marques und Dominique Païni kuratierte Ausstellung gehören, in der die Pariser Präsentation punktuell wieder aufgegriffen wurde, vgl. *Expo(r) Godard*, Ausst.-Kat., Centro Cultural Oi Futuro, Rio de Janeiro, 2014. Für Hinweise danke ich Michael Witt.