

»Da gibt es das alles. Und alles existiert da nebeneinander«

Filmische Alltag(e) in der Peripherie: Von Jacques Tati über Jean-Luc Godard zum
›Cinéma de banlieue‹

Unsere Zeit ließe sich [...] als
Zeitalter des Raumes begreifen. Wir leben im
Zeitalter der Gleichzeitigkeit, des Aneinanderreihens,
des Nahen und Fernen, des Nebeneinander und des
Zerstreuten.

Michel Foucault

Als eine Vorahnung zeichnet sich die neue Besiedelung der französischen Städte^a in Jacques Tatis Film *Mon Oncle* (1958) ab. Die noch unfertigen, unbelebten Hochhausbauten und Wohnblöcke schreiben sich hinter den zusehends brüchigen Überbleibseln des alten Paris in das Filmbild ein. Mit dem noch entfernten, kulissenhaft erscheinenden, aber dennoch deutlich sichtbaren Stadthintergrund macht Tati bereits im Jahr 1958 auf eine immer näher rückende und sich deutlich abzeichnende Stadtentwicklung aufmerksam, die sich in seinem im Jahr 1967 erschienenen Film *Playtime* zur Perfektion entwickelt hat. Mit dem filmischen Blick auf die Stadt Paris und ihre Entwicklung in Zeiten des Fordismus bis hin zum Postfordismus, geht dieser Essay der Frage nach, wie der Film die *Banlieue* als einen konkreten und lokalisierbaren Raum denkt und konzipiert. Konkret untersuche ich, wie der Film den Stadtraum *Banlieue* mittels seiner spezifisch ästhetischen Darstellungsmodi aufspürt, ihn visualisiert und damit zugleich für diverse Raumimaginationen öffnet. Die Peripherie stellt sich dabei als das Andere vor, das dem Stadtzentrum antithetisch gegenübersteht.

Der hier unternommene filmhistorische *Banlieue*-Rundgang beginnt in den späten 50er und 60er Jahren mit den Filmen *Mon Oncle* (1958) und *Playtime* (1967), in denen die ersten Stadtrand-Bebauungen zwar skeptisch beäugt und erprobt werden, die jedoch eine deutliche Faszination an der damals neuen Architektur mit ihren zahlreichen technischen Innovationen erkennen lassen. In den 60er Jahren und mit dem Heranwachsen des französischen Autorenkinos der *Nouvelle Vague*, meldet sich allerdings auch eine äußerst kritische Stimme zu Wort. Jean-Luc Godards *2 ou 3 choses que je sais d'elle* (1966) verfolgt deutlich den Weg der Politik der Autoren dieser Zeit, die den Film nicht etwa als ein Medium der Zerstreung, sondern als einen bedeutenden Teil, sowie als ein Produkt des kulturellen und politischen Diskurses betrachten und diesen in die Ästhetik des Films einschreiben. Godard macht in seinem Film bereits auf den sich langsam abzeichnenden Niedergang fordistischer Entwicklungen und die Zunahme sozialer Konflikte aufmerksam. Der ästhetischen und damit sehr deutlichen Kritik am sozialen Verfall in den 60er Jahren, folgen in den 80er Jahren die Filme eines neuen Genres des französischen Films, wie es Cornelia Ruhe, vor allem aber auch Carrie Tarr in ihrem Werk *Reframing Difference. Beur and Banlieue Filmmaking in France* beschreibt. Die Filme des ›Cinéma de banlieue‹, darunter auch Mehdi Charefs *Le Thé au harem d'Archimède* (1985), entwerfen einen nicht unkritischen, aber doch eher registrierenden Blick auf die Folgen des französischen Kolonialismus und die damit verbundene Stadtsegregation. Es sind zunehmend junge Filmemacher aus dem Maghreb, die sich mit den Problemen sozialer und kultureller Stigmatisie-

^a<http://parapluie.de/archiv/stadt>

rungen auseinandersetzen, die das Bild der *Banlieues* ab den 80er Jahren maßgeblich prägen.

Die Betrachtungen dieses Essays richten sich vornehmlich auf die Konstitution des filmischen (*Banlieue*-)Raumes. Dabei folgen sie dem Diktum, dass der Raum im Film sein physisch-materielles Äquivalent nicht einfach abbildet. Es muss die Annahme im Vordergrund stehen, dass er eine eigene, spezifisch ästhetische Raumkonzeption entwirft, die jedoch für die jeweiligen Raumdiskurse eine wichtige Rolle spielt. Erinnerung soll dabei vor allem an Erwin Panofsky, der mit dem Postulat der »Dynamisierung des Raumes« und der »Verräumlichung der Zeit« bereits auf die filmischen, raumzeitlichen Transformationsleistungen aufmerksam gemacht hat. Der Film kann durch stilistische Elemente ganz verschiedene Raumeindrücke hervorbringen und imaginieren. So zum Beispiel durch die Verwendung von Tiefenschärfe, die riesige Räume zu erzeugen vermag, durch eine kontrapunktische Verschränkung der Bild- und Tonebenen, die ganz verschiedene Räume in einem vereint oder aber durch eine dezentrierten oder gar planimetrischen Anordnung der Bildobjekte, um den Eindruck von Dreidimensionalität mitunter auf ein Minimum zu reduzieren. Diese ästhetischen Raumformungen begründen ganz unterschiedliche Wahrnehmungen, die Rückschlüsse auf die historischen Stadt-Diskurse geben können. An dieser Stelle greift ein Diktum des Filmsoziologen Rainer Winters, der mit seinem Aufsatz »Film und soziale Wirklichkeit« auf die Notwendigkeit einer Legierung von Film- und Gesellschaftsanalyse aufmerksam macht. Er betont darin, dass Filme durchaus Einblicke in soziale und kulturelle Prozesse vermitteln. Ich folge diesem Ansatz und betrachte die Filme als Seismographen gesellschaftlicher Entwicklungen, die sich insbesondere anhand der Ausformungen der städtischen Peripherien abzeichnen.

Mit Tatis Filmen beispielsweise wird der Zuschauer direkt in das Entstehen neuer separierter Stadtteile im Paris der 50er und 60er Jahre eingebunden. Charakteristisch für diese Filme ist, dass der visuelle Raum vor allem durch körperliche Raumerfahrungen, -nutzungen und -erkundungen wahrnehmbar ist. Auf diese Weise bringt Tati die große Faszination und die gleichzeitig mitschwingende Skepsis über die neuartigen Bauwerke mit all ihren technischen Raffinessen in Zeiten des aufstrebenden Fordismus zum Ausdruck. Die städtische Peripherie in Godards *2 ou 3 choses que je sais d'elle* (1966) hingegen präsentiert sich aufgrund einer visuell stark hervorgehobenen Fragmentierung und Dezentrierung der Bildobjekte, als ein abstrakter, rein visuell-analytischer Raum. Während Godard die Figuren aus dem Raum wie die Wörter aus dem Sinnzusammenhang regelrecht ausschneidet, be- und durchleben die Körper in Tatis Filmen den Raum und bringen ihn auf diese Weise erst hervor. Eine Synthese aus diesen beiden filmästhetischen Peripheriekonzepten liefert schließlich der Film *Le Thé au harem d'Archimède* (1985), der sowohl die stadträumliche Fragmentierung durch zunehmende Segregation, Heterogenität und Vielschichtigkeit der städtischen Peripherie hervorhebt, als auch die damit in unmittelbarer Verbindung stehenden Mechanismen und Strategien der Raumproduktion und Rauman eignung in die filmische Konstruktion des Raumes integriert. Aus dieser historisierenden Perspektive heraus lässt sich eine Entwicklung in der ästhetischen Verarbeitung städtischer Erfahrungen herauslesen. Was sich in Tatis Filmen als sichtlicher Modernisierungsprozess abgrenzt, entpuppt sich mit Blick auf die *Banlieue*-Filme ab den 80er Jahren als ein Produkt sozialer Exklusionsmechanismen.

Performative und architektonische Raumdiffusionen –
Das Verhältnis von Körper, Klang und Architektur in *Mon Oncle*
und *Playtime*

Als »Tativille« wurde der für den Film *Playtime* konzipierte Stadtentwurf bezeichnet, der aus grauen, kahlen und – wie es der Filmwissenschaftler Jan Sahli treffend bezeichnet – «aseptischen» Hochhausbauten besteht. Im Leben der Figur des Monsieur Hulot, kreierte und gespielt von Jacques Tati selber, führen diese auch zehn Jahre nach dem Erscheinen von *Mon Oncle* immer noch zu Verwirrungen. Diese konstituieren über eine Art Bruchlinie, eine Form der Anpassungsresistenz innerhalb der dichotomen Stadtentwicklung, die Szenerie der Stadt sowie des Komischen gleichermaßen. Monsieur Hulot, der unverkennbare charmant tollpatschige Mann mit Mantel und Pfeife, ist dabei die vermittelnde Figur, die in *Mon Oncle* in der Welt des alten Paris zu Hause ist, dessen leicht ungraziösen Bewegungen sich in die langen, verschlungenen und unökonomischen Wegen seines Wohnhauses mit der romantisch-verspielten Architektur bestens einfügen, die jedoch in der geradlinig-rationalisierten Welt der Technokraten vollkommen deplatziert überzogen erscheinen^a. Während der Blick, den Tati mit *Mon Oncle* generiert, von der Seite des veralteten, aber charmannten Paris auf das etwas unterkühlt wirkende Andere, das Neue schaut, erwachen die Samen der industriellen Massenproduktion und Konsumtion in *Playtime* zur vollen Blüte.

Der trotz Slapstick und Situationskomik recht skeptisch anmutende Blick auf das Neue, stellt jedoch nicht die Kritik an einer diffusen Vorstellung irgendeiner Moderne dar, sondern richtet sich konkret an jene spezifische und benennbare Ausformung der Modernisierung, für die der italienische Schriftsteller und Philosoph Antonio Gramsci den Oberbegriff des Fordismus prägte. Fordismus bezieht sich dabei nicht nur auf die von Henry Ford postulierte Organisation von Arbeit und Kapital in Form von höchst standardisierter Massenproduktion und Konsumtion, sondern vor allem auch auf die Diffusion dieser Arbeitsökonomisierungen in das gesellschaftliche Leben. Besonders deutlich zeichnet sich diese Durchdringung anhand der Segregation der Großstädte ab. Die Peripherien bildeten die Topografien, die Leben und Arbeit zu Zeiten des Fordismus komprimierten, seit der Krise des Fordismus allerdings als das Sammelbecken der sozialen Exklusion gelten.

Hartmut Häußermann et.al. formulieren diese Verbindung zwischen dem Städtebild und der fordistischen Arbeitsteilung mit gleichzeitiger Effizienzsteigerung folgendermaßen:

»Vor allem die Vertreter des Funktionalismus waren beeindruckt von dem Rationalismus der tayloristischen Arbeitsorganisation und den betriebswirtschaftlichen Prinzipien von Henry Ford. Sie interessieren sich für die Möglichkeit der Einführung industrieller Massenproduktion auch im Baugewerbe, und sie waren fasziniert von der rationalen Raum- und Zeitorganisation des Fordismus.«

Der Begriff Taylorismus bezeichnet eine vom US-Amerikaner Frederick Winslow Taylor entwickelte Form der Arbeitsökonomisierung durch Teilung des Arbeitsablaufes in viele kleine, einzelne Produktionsschritte. Das Ziel besteht dabei darin, durch nur wenige Handgriffe eine maximale Produktionssteigerung zu erzielen.

Beide Filme zeigen deutlich, wie sich die europäische Großstadt in die gesellschaftlichen Entwicklungen einbettet, und wie sich die Lebensweise der Bevölkerung als auch die städtische Architektur und damit das gesamte Stadtbild transformieren. Dies zeigt Tati vor allem anhand der Determinierung des Verhaltens, der Bewegungen und Handlungen der Menschen durch die architektonischen Gegebenheiten. Es kann sogar gesagt werden, dass die Architekturen Bewegungsformen regelrecht choreografieren, die Handlungsabläufe *en detail* bestimmen. So geben die Trittsteine

^a<http://www.youtube.com/watch?v=6mtluyHcOnk>

im Garten der Familie Arpel in *Mon Oncle* nicht nur die Bewegungsrichtung, sondern auch die Art und Weise des Überschreitens der Steine vor. Ähnlich verhält es sich auch in *Playtime*, wenn die Touristen durch die Gänge des Flughafens wie auf einem Fließband geschleust werden, oder wenn der Arbeitsablauf im Großraumbüro eine Liaison mit der unentwegt passierenden Laufkundschaft eingeht. Diese Bilder transformieren wiederum ein Diktum des Fordismus, die von Henry Ford konstituierte Einheit von Produktion und Verkauf, für den Zweck des Komischen.

In Tatis *Playtime* handelt es sich um ein übergangloses Ineinandergreifen der Arbeitswelt in den Bereich der Freizeit und des Konsums. Beide Gestaltungen des städtischen Alltags nehmen hier ähnliche Formungen an. Auf diese Weise nimmt Tati direkten visuellen Bezug auf ein Diktum Simmels, das Hartmut Häußermann mit dem Satz: »Die Stadt ist eine soziale Tatsache, die sich räumlich geformt hat« auf die Stadtentwicklung im und nach dem Fordismus überträgt. Daraus lässt sich schlußfolgern, dass die Veränderung des Stadtbildes folglich das sicht- und erfahrbare Resultat fordistischer Entwicklungen darstellt. Sie choreografieren den Lebensalltag der Figuren, der auf diese Weise ein ganz eigenes, ästhetisches Raum-Denken und (Stadt-)Empfinden konstituiert.

Wie Arbeitswelt und Freizeitgestaltung unmittelbar miteinander verbunden werden, so verschränken sich auch die Räume miteinander, in denen sich diese Alltage formieren. Vor allem durch riesige Glasfassaden scheinen Arbeits-, Freizeit- sowie Innen- und Außenwelt zu einer Zone der Ununterscheidbarkeit zu verschmelzen. Doch diese Einheit ist geprägt von Dichotomien und Spannungen. Der Medienwissenschaftler und -philosoph Lorenz Engell macht in seinen Ausführungen zu *Playtime* darauf aufmerksam, dass sich diese besonders über die Kategorie der Zeit und mit ihr vor allem aber auch durch die des Raumes bemerkbar machen. Die Zeit trifft direkt auf den Raum, sie bricht sich an ihm, transformiert ihn und darüber hinaus sich selbst. Besonders deutlich wird dies anhand der alten Mauer, die sich der Zeit hingibt, die an ihr nagt, sich ihr aber noch nicht vollkommen auszuliefern scheint.

Die Unterscheidung zwischen dem Alten und dem Neuen ist dabei keineswegs ein zufälliges Nebenprodukt. Tatis Kritik weist zielgerichtet auf eben diese Dichotomien hin, die das Neue, in *Mon Oncle* noch Unfertige und Unerprobte, erst zum Neuen und das Alte als das zeitlich rückwärts Gewandte, aber immer noch und stets Gegenwärtige wahrnehmbar machen. Der Blick auf das Neue und dessen kritische Reflexion erfolgt in *Mon Oncle* somit vom Ort des Traditionellen aus und richtet sich auf das Zukünftige, dessen Existenz sich im Hier und Jetzt sowie im Werden verortet, nicht aber in den Raum des Vergangenen reicht. In *Playtime* hingegen erfolgt diese Reflexion direkt aus dem Neuen und noch deutlicher aus der neuen Architektur und Städteplanung heraus. Der andere Raum ist das alte Paris, das in Form des Vergangenen, einer Erinnerungs-Projektion in Erscheinung tritt, kurz: es wird zum Anderswo und steht nun, aus der Perspektive des Neuen, diesem antithetisch gegenüber. Allein als imaginäre Spiegelprojektion in Glastüren oder Fenstern wird das mythische Anderswo erinnert. Hierbei wird deutlich, dass sich in der Imagination, Projektion und Erinnerung des physisch Abwesenden eine filmische Selbstreflexion an den Topos der Stadt bindet.

Tatis Räume werden zum einen in einem dynamisch-performativen Prozess konzipiert, zum anderen haben die dargestellten Räume einen direkten Einfluss auf das Verhalten der Figuren. In diesem Sinne visualisieren die Filme einen wahrhaftigen Handlungs-Raum. Die städtische Dichotomie zwischen Alt und Neu wird in *Playtime* hauptsächlich durch die Handlungskompetenz der Figuren erzeugt, die den Eiffelturm in der Benutzung der Fenster und Türen und somit nach Belieben erscheinen, aber auch wieder verschwinden lassen können.

Auch wenn Tati vor allem auf die physischen Eigenarten fokussiert, mischen sich in das wahrnehmbare Städtebild Denkweisen über die Beschaffenheit des Raumes, die von einem Nebeneinander des Utopischen, des Imaginären, des vielfachen Wirklichen, des Physisch-Materiellen, sowie des

Transformier- und Veränderbaren ausgehen. Das führt unter anderem dazu, dass vor allem in *Playtime* spezifische, meist kontrapunktische Raumwahrnehmungen und -ordnungen entstehen. Diese werden auf bildästhetischer Ebene durch die Abkopplung der Ton- von der Bildspur hervorgerufen. Daraus folgt, dass nicht nur die Gegenstände ein oft dysfunktionales Eigenleben annehmen, sondern dass die auf physikalischen Gesetzen beruhende Raumwahrnehmung, wie man sie zu kennen glaubt, mitunter vollkommen außer Kraft gesetzt wird.

In einer Szene in *Playtime* wartet M. Hulot auf einen Sachbearbeiter, der einen unendlich langen Flur passieren muss. Sein Erscheinen wird bereits mit lauten Schrittgeräuschen angekündigt, noch bevor er überhaupt den Bereich des Sichtbaren betritt. Was absurd erscheint, wird zum ästhetischen Prinzip erklärt, denn meisterhaft wird der aseptische Raum erst in den Bewegungen der Figuren, Objekte und Geräusche hervorgebracht^a. Dass die Geräusche gleichermaßen Bewegungen ausgesetzt sind, zeichnet sich durch ihre In-die-Zeit-Setzung und ihren metonymischen sowie metapho-rischen Gebrauch aus. Sie erscheinen und vergehen, sie relativieren und charakterisieren räumliche Verhältnisse. Mit dieser Szene hebt der Film die Performativität filmischer Architekturen, auf die auch Gertrud Koch in *Umwidmungen – architektonische und kinematografische Räume* hinweist, deutlich hervor. Vor allem im Inneren der Häuser findet eine »performative Überkreuzung« von organischen Körpern und den physischen Materialitäten der Architekturen statt. Ein Gebäude kann, so führt Koch weiter aus, in seiner Gesamtheit überhaupt nicht wahrgenommen oder dargestellt werden. Selbst der Blick von außen zeigt jeweils nur eine, in der Zweifluchtpunktperspektive maximal zwei Seiten des Gebäudes. Noch schwieriger wird die Raumerfahrung im Inneren der Häuser. Die ästhetische Erfahrung der Architektur, so schreibt sie Bezug nehmend auf Roman Ingarden, kann sich nur aus »verschiedenen Blickwinkeln und Perspektiven [erschließen] – um es so als eine Komposition wechselseitiger Ansichten sehen zu können«. Diese Perspektivenwechsel binden sich in *Playtime* an die Aktionen der Figuren. Die Raumerfahrung konstituiert sich in inem Wechselspiel zwischen der Figurenbewegung und ihren architektonischen Bedingungen. Es handelt sich folglich um multiple Ansichten und Benutzungen konkreter Materialitäten. Dabei kommt dem Raum erzeugenden, umspannenden und abgrenzenden Material Glas eine Schlüsselfunktion zu, denn es gestalten sich multiperspektivische Sichtweisen sowie ein ästhetische Spiel der Verkehrungen physikalischer Gewohnheiten und Gesetzmäßigkeiten. Der Materialität kommt eine physisch abgrenzende und zugleich aber auch virtuell imaginierende Funktion zu. In einer anderen Szene wird diese Materialität allerdings unterlaufen und auf diese Weise eine anwesend-abwesende räumliche Trennung impliziert. In der besagten Szene bittet ein Bauarbeiter den Pförtner um Feuer. Dieser scheint sich – wie der Bauarbeiter auch – außerhalb des Gebäudes auf dem Gehweg zu befinden. Als der Pförtner jedoch signalisiert, er solle ein paar Schritte weitergehen, um dann eine Tür zu öffnen, damit sich die beiden tatsächlich auch physisch begegnen können, wird deutlich, dass sie zuvor durch eine Glasfassade voneinander getrennt waren.

Hinter dieser durchaus als komisch, weil paradox, zu empfindenden Szenerie verbirgt sich jedoch mehr. Diese Bilder vermitteln nicht nur einen Einblick in und eine Kritik an den Transformationsprozessen der Städte in den 50er und 60er Jahren sowie gleichzeitig einen Ausblick auf den Niedergang der Transformation der Städte. Monsieur Hulot, der sich gerade aus den Schlingen der nicht enden wollenden Gummischläuche aus der Kunststofffabrik in *Mon Oncle* befreite, verfängt sich in *Playtime* nun im fordistisch durchgestylten Dickicht des Dienstleistungsdschungels^b.

Aus der Industrie- ist eine Dienstleistungsökonomie erwachsen. Aus zwei separaten Räumen (das

^ahttp://www.youtube.com/watch?v=ucIO_LUdSG8

^b<http://www.youtube.com/watch?v=Y4DrdHAI8w>

alte Paris und das neue), sind nun innerhalb des Neuen wiederum viele separate Räumlichkeiten entstanden und mit ihnen die Spannung zwischen eben dieser Separierung und der Tendenz einer Eingliederung verschiedener Bereiche des städtischen Alltags. Mit Blick auf beide Filme und die oben beschriebenen Szenen, können sowohl Aufstieg als auch der sich nun langsam ankündigende Niedergang des Fordismus beschrieben werden. So folgt der beginnenden Zergliederung des städtischen Lebens in *Mon Oncle* der Höhepunkt der Rationalisierung in der audiovisuellen Raumfragmentierung in *Playtime*. Dies äußert sich zum einen in der Entkoppelung der Ton- von der Bildspur sowie in der architektonischen Gestaltung des abgebildeten Raumes, die sowohl zergliedernde als auch multiplizierende Ansichten erzeugen. Dabei spielt das Bauelement Glas eine wichtige Rolle, denn es führt unter anderem dazu, dass nicht nur der Zuschauer, sondern auch die Figuren selbst nicht mehr in der Lage sind, Innen von Außen zu unterscheiden. Innen- und Außenräume, die Welt der Arbeit und die Welt der Freizeit, der touristischen Stadtbesichtigungen verschmelzen visuell miteinander, verschieben sich und kehren sich mehrfach um.

Das ästhetische Spiel der Raum-Diffusionen und Verkehrungen von Innen- und Außenwelt, deutet bereits auf mehr als nur eine amüsante Verwechslungskomik. Zum einen weist die Darstellungsweise des städtischen Raumes in Tatis Filmen bereits – wenn auch auf humoristische Art und Weise – auf eine zunehmende Fragmentierung der städtischen Raumwahrnehmung, zum anderen wird hier subversiv bereits auf die voranschreitenden Ein- und Ausschlussmechanismen im Alltag des städtisch sozialen Lebens verwiesen.

Dezentralisierung, Fragmentierung und die Spannung zwischen Zentrum und Peripherie

Mit einem Schlag wurde vielen bewusst,
dass wir nicht viel über Städte wissen.

Edward W. Soja

Tati visualisiert in den beiden Filmen ein dichotomes, fragmentiertes Bild der Stadt, das jedoch nicht nur ein Abbild ist, sondern vielmehr eine Denkweise postuliert, die sich insbesondere in den Filmen der *Nouvelle Vague* seit den späten 50er Jahren und mit ihnen Jean-Luc Godards *2 ou 3 choses que je sais d'elle* (1966)^a wiederfinden lässt, in dem vor allem der Aspekt der räumlichen sowie gedanklichen Fragmentierung und Dezentrierung eine wesentliche Rolle spielt. Diese Aspekte greift der Film sowohl auf der Ebene der Narration als auch auf der des Bildsujets auf und wirft damit im Gegensatz zu *Playtime* bereits im Jahr 1966, also ein Jahr vor dessen Erscheinen, einen weitaus pessimistischeren Blick auf die Hochhaussiedlungen an den Rändern der französischen Großstädte.

Ganz im Sinne Walter Benjamins visualisiert Godard die Stadt als Denkweise, als Montage unterschiedlicher Bild- und Gedankenfragmente. So thematisiert und befragt Godards Film all das, was im städtischen Alltag erlebt, gesehen, praktiziert und reflektiert wird. Der Film und die *Banlieue*, die er zur Anschauung bringt, verschmelzen zu einem soziokulturellen Stadtdiskurs. Es handelt sich dabei sowohl um physische Raum-Produktionen, aber auch um das Nachdenken, um Theoretisierungen der Stadt. Der Film visualisiert einen Diskurs über das städtische Leben und den Alltag, aber gleichzeitig auch über das Nicht-Wissen um all diese Dinge, die sich für Juliette Janson (Marina Vlady), die in einem Wohnkomplex an der Pariser Peripherie lebt, in der Gelegenheitsprostitution

^a<http://www.youtube.com/watch?v=OiIDVLSZbPo>

offenbaren. Die Stadt in Godards Film besteht hauptsächlich aus eben diesen Blick- und Gedankenfragmenten, aus aneinandergereihten Kontrapunkten. Die Produktion, der tatsächliche Auf-Bau der Stadt, wird dem sozial Erlebten gegenübergestellt, beides wird miteinander verbunden sowie gleichzeitig einander entgegengesetzt. So resümiert Marianne, mit der Juliette einen amerikanischen Freier bedient: »Ja, das Leben ist eine Konstruktion im Raum [...] die beweglichen Elemente [einer Stadt] sind genauso wichtig wie die festen.«

Was ist die Stadt? Wie sieht das Leben in der Stadt aus? Mit diesen Fragen, die sich aus den Reflexionen der beiden Frauen ergeben, eröffnet der Film eine kritisch-analytische Ebene, die sich im fragmentarischen Blick auf die Stadt visualisiert. Mehr noch: mit *2 ou 3 choses que je sais d'elle* wird der von Tati angestoßene Dialog und die Auseinandersetzung über die städtische Entwicklung im fortschreitenden Kapitalismus rekapituliert und erhält zudem einen konkret ausformulierten politischen Bezug. Was Tati hinter der Kulisse des Komischen anzudeuten vermochte, legt Godard im Diskurs vollkommen offen. Sein Film entledigt sich der postulierten Geradlinigkeit filmischer Erzählformen; er ist vielmehr Teil des städtischen Diskurses dieser Zeit. Dabei greift Godards *2 ou 3 choses que je sais d'elle* durchaus auf die visuellen Konzeptionen von Tatis Film *Mon Oncle* zurück. So werden zwischen die gesellschaftskritischen Stellungnahmen und Selbstbefragungen der Figuren immer wieder Bilder des Aufbaus der neuen Wohnsiedlungen eingefügt. Diese Bilder erinnern insofern an Tatis Film, da dieser bereits im Vorspann einen neugierigen Blick auf die Bauarbeiten an der neuen Stadtarchitektur wirft. Auch Godards Bilder zeigen unfertige Bau-Fragmente, sich drehende Kräne, Lastwagen, die mit Schutt beladen sind, unfertige Strassen und Brücken. Jedoch werden diese mit außerfilmischen Wirklichkeiten kontextualisiert; flüsternd, als wolle Godard die Illusion der Bilder, die Illusion vom Aufbau, von einer Zukunftsvision nicht stören, fügt er sachte verschiedene, kritische Anmerkungen zur Konzeption und dem, wie Martin Schaub es formuliert, »offiziellen Plan zur Neustrukturierung der pariser Region« an. Während die Bilder in *Mon Oncle* eine Sichtweise evozieren, die aus dem alten Paris heraus auf das neue schauen, dabei das Grenzgebiet in den Blick nehmen, von dem aus geschaut wird, rückt Godard vor allem das Nebeneinander und die Gleichzeitigkeit in den Vordergrund der Betrachtung und begibt sich damit direkt auf die Spuren Foucaults, der Räumlichkeit als das Relationale, das Nebeneinander und die Gleichzeitigkeit, aber auch das Zerstreute betrachtet. So ist in einer Einstellung auch beides zu sehen, das abzubauen Alte rechts im Bild und das aufzubauen Neue links.

Diese visuelle Zusammenführung der unter anderem von Tati hervorgehobenen Dichotomie von Altem und Neuem, weist hingegen in *2 ou 3 choses que je sais d'elle* in zweifacher Hinsicht auf ein konsequentes Umdenken der Raumbezüge hin. Zum einen rekurriert der Film viel deutlicher auf die Konstruiertheit des Raumes, zum anderen wird das Oder, das aus den räumlichen Dichotomie entspringt, zu einem Nebeneinander, zur Gleichzeitigkeit der verschiedenen Äußerungen und Raumproduktionen transformiert. Während in *Playtime* der Raum mehr noch als eine Entität vorgestellt wird, die zwar durch die Figurenbewegung und die Benutzung desselben erst zur vollen Wahrnehmung gelangt und seine Imaginationen und Materialitäten hervorbringt, macht Godard hingegen vor allem auf die diskursive Erzeugung von Raum und räumlichen Ordnungen aufmerksam. Er stellt den Stadt-Raum buchstäblich zur Diskussion; er behauptet nicht, denn er betont schließlich mehrfach »Ich weiß es nicht.« Aus diesem Grund erscheint der Film so fragmentarisch, weil er einen Denkprozess visualisiert, der Film selber wird zur Erkenntnis. Er erscheint dem Zuschauer als ein Querschnitt durch einen gesellschaftlichen Denkprozess mit all seinen Lücken und Sprüngen. Sogar Umwege werden gegangen, Szenen werden wiederholt, um ihrem Sinn auf den Grund zu gehen. Der Verdopplung und Vervielfältigung der Räume in Tatis Filmen, die auf diese Weise dennoch auf die Materialität des Abzubildenden rekurrieren, folgt mit Godard die unumgängliche Transformation

des Abbildbaren in der Vervielfältigung der Zeit durch die Wiederholung. Raum und Zeit werden auf unterschiedliche Weisen fragmentiert und in Schichten abgetragen. So bezeichnet Hanns Zischler in *Von Godard sprechen* die eingefügten, sich zwischen die Bilder schiebenden, gesprochenen, aber auch visualisierten Wörter und Phrasen, aber auch die Bilder selbst als »Zitate«, die somit einen Raum des Dazwischen markieren, einen Übergang im Denk- und Reflexionsprozess über die Konstitution einer Stadt.

Aus Wortzitat und Ideen entstehen Raumfragmente und Bildideen, die sich zu einem Ganzen, zu einem Sinn zusammenfügen lassen. Zitate meinen hier jedoch nicht alleine eine Zitation von Bildformeln anderer Filme, sondern das tatsächliche Loslösen, Herausschneiden und Einfügen fragmentierter Bezugnahmen auch auf außerfilmische Kontexte und Diskurse; zum Beispiel die oben erwähnte Neustrukturierung der Städteplanung, die Wohnungsnot, aber auch die Situation der Frauen, die sich gezwungen sehen, sich auf die eine oder andere Art zu prostituieren. Dem Begriff der Dienstleistungsgesellschaft kommt hier eine noch viel drastischere und auch radikalere Färbung zu: Prostitution als Dienstleistung und als Beitrag zur Neustrukturierung der Städte.

Dabei kommt es vor, dass der Film mitsamt der Geschichte, die er erzählt, aus sich heraustritt, sich selbst von außen betrachtet und zur Diskussion stellt, das narrative Kontinuum durchbricht, und somit bewusst Lücken, Brüche und Zwischenräume schafft. Es scheint als würde der Plan zur Neustrukturierung der pariser Region, von der Godard erzählt, einen direkten Abdruck auf der Oberfläche des Bildes hinterlassen. Während Tati in *Playtime* das städtische Leben vor allem gegen Ende des Films zum inszenierten Phantasma transformiert, greift Godard auf die genuine Ununterscheidbarkeit von filmischer und gesellschaftlicher Wirklichkeit zurück. In diesem Zusammenhang kann nicht mehr von einer Differenzierung zwischen filmischer Fiktion und einer außerfilmischen Wirklichkeit gesprochen werden. Das, was in den Zwischenräumen und Lücken verschwindet, was den Film mit den in ihm immer wieder zur Erscheinung kommenden Baustellen verbindet, ist das von Godard in einer flüsternden Stimme angefügte »Ich weiß es nicht genau.« Damit spricht Godard aus, was Tati beim Anblick der neu entstehenden Siedlungen lediglich abwesend-anwesend zur Vermutung und Imagination bereitstellt.

Das *Cinéma de banlieue* und die Rückkehr zur dichotomen Stadt – multiperspektivisches Erzählen und die Ästhetik der sozialräumlichen Exklusion

Was mit Tatis Filmen verleugnet und lediglich als diffuse Vermutungen hinter dem noch diffuseren Begriff des Neuen lauert, bekommt mit Godards Film eine radikale Nuance, wird jedoch so deziert nicht zur Sprache gebracht und erhält erst in den Filmen ab den 80er Jahren einen festen Platz innerhalb der Auseinandersetzung mit der Stadtentwicklung. Es handelt sich dabei um Frankreichs koloniales Erbe und die seit den 60er Jahren stetig wachsende Zahl von MigrantInnen aus den ehemaligen französischen Kolonialgebieten. Wirft man einen Blick auf die Filme aus der Periode der 80er und 90er Jahre, so stellt man dahingehend eine grundlegende Transformation des Städtebildes fest, die sich in zunehmender Fragmentierung und Segregation kennzeichnet. Godards *2 ou 3 choses que je sais d'elle* stellt in diesem Zusammenhang nicht nur Ideenfragmente über die städtischen Entwicklungen in Zeiten des bröckelnden Fordismus zur Diskussion, er bereitet den Boden, auf dem eben die Stadtfilme ab den 80er Jahren aufbauen, denn sie visualisieren das, was man auch heute noch unter der Spannung zwischen Zentrum und Peripherie zusammenfasst. Die Stadt zeigt sich als der Ort, so Häußermann et.al., »wo sich die schärfsten sozialen Gegensätze zeigen.« Der

Stadtrand, in Tatis Filmen das Neue, nunmehr die *Banlieue* fungiert als ein Ort des sozialräumlichen Ein- und Ausschlusses. In der *Banlieue* leben Menschen, die plakativ als Kapitalismusverlierer oder, nach Pierre Bourdieu, als »Subproletarier« bezeichnet werden. Das Bild, welches in Zeiten des Fordismus eine innovative, kostengünstige, in gewissem Sinne auch luxuriöse Beherbergung zeigte, verschwamm gegen Ende der 60er Jahre langsam zu einem Bild der Ethnisierung und Exklusion. Die *Banlieue* ist vor allem durch das koloniale Erbe Frankreichs und die enorme Heterogenität ihrer Bewohner gekennzeichnet.

Mehdi Charefs Film *Le Thé au harem d'Archimède* (1985) thematisiert die Problematik sozialer Exklusionsmechanismen – ganz ähnlich wie zuvor auch Godard – anhand des Nebeneinanders und der Gleichzeitigkeit verschiedener Schicksale, die den Alltag in der *Banlieue* prägen. Der Fokus liegt dabei hauptsächlich auf einer Gruppe Jugendlicher, die in ihrer multiethnischen Zusammensetzung des ›Black-Blanc-Beur‹ beispielhaft für die Heterogenität der *Banlieue*-Bewohner steht. Die an die Trikolore (Bleu-blanc-rouge) anlehrende Bezeichnung ›Black-Blanc-Beur‹ benennt die Herkunft der in Frankreich lebenden ImmigrantInnen und greift gleichzeitig auf das koloniale Erbe Frankreichs zurück. Der Begriff ›Beur‹ ist ein Verlan-Ausdruck und bedeutet ›Arabe‹ (Araber). Verlan wiederum bezeichnet eine Form der in den französischen Banlieues entwickelten Jugendsprache, die sich durch die Verkehrung von Wortsilben kennzeichnet. So ist selbst der Begriff Verlan schon in Verlan verfasst, denn er verdreht den Ausdruck »à l'envers« (ungekehrt).

Der Haupterzählstrang des Films, der den Müßiggang der beiden Protagonisten Pat und Madjid in den Blick nimmt, wird episodisch und multiperspektivisch vom Blick auf verschiedene Nebenschauplätze zergliedert. Auf diese Weise stellt sich das Leben in der *Banlieue* als ein Netz aus Beziehungspunkten dar. Alle Figuren treten auf verschiedene Wege und Umwege miteinander in Beziehung. So zum Beispiel die junge Französin Josette, die – wie auch Juliette in Godards Film – kaum für sich und ihren Sohn aufkommen kann, zudem ihre Arbeit verliert und in dieser Ausweglosigkeit einen Suizidversuch begeht, da sie sich nicht wie zahlreiche andere Frauen aus der *Banlieue* prostituieren will. Sie vertraut ihren Sohn als allein erziehende Mutter tagsüber Malika, der Mutter von Madjid an, die nicht nur ihre eigene kinderreiche Familie und den kriegsinvaliden Familienvater versorgt, sondern sich auch in nachbarschaftlicher Hilfe um andere Frauen der Siedlung kümmert.¹ Madjid hingegen ist ein Mitglied der Jugendgang und die große Sorge seiner Mutter. Zusammen mit seinem französischen Freund Pat verbringt er den Tag mit Gelegenheitsdiebstählen, Zuhälterei oder chronischer Langeweile.

Mit diesem weit verzweigten Blick auf die verschiedenen Lebensbewältigungsstrategien greift der Film zum einen die fragmentarische Struktur auf, die bereits auch schon Godard sowohl auf visueller als auch auf narrativer Ebene für die Visualisierung des städtischen Lebens heranzog, zum anderen verweist er ebenso auf zeitaktuelle außerfilmische Kontexte und rekurriert somit auf die Diskurse zur Stadtentwicklung im Postfordismus. Der Film visualisiert die *Banlieue* als Ort des gleichzeitigen Ein- und Ausschlusses, ein Bild zunehmender gesellschaftlicher Heterogenitäten und sozialer Ungleichheiten. Der Soziologe Loïc Wacquant spricht von einem derartigen Phänomen als »territoriale[n] Stigmatisierung«, welche die Bewohner symbolisch in der *Banlieue* festnagelt und diesen »befleckten Ort«, wie es Didier Lapeyronnie formuliert, in das Erscheinungsbild der dort lebenden Menschen einschreibt. Sie können somit dem Raum, dem sie anhaften und dem wiederum die Stigmata und sozialen Zuschreibungen anhaften, nicht mehr entkommen. Was im Film der 60er Jahre

¹Eine ähnliche Form der Kinderbetreuung begegnet dem Zuschauer in zugespitzter Form auch in Godards Film. Hier bringt die Protagonistin Juliette ihr Kind zu einem Nachbarn, der in einer Wohnung ein Stundenhotel sowie eine Kinderbetreuungsstätte errichtet hat.

noch ein anscheinend gesamtgesellschaftliches Phänomen war, konzentriert sich nun ausschließlich auf die städtische Peripherie, die sich, wie zu Beginn erwähnt, als ein Schmelztiegel sozialer Exklusion zu erkennen gibt. Das alte Paris, das in Tatis Filmen in Vertretung des Wahrzeichens als Spiegelung und abwesend-anwesende Imagination erschien, ist in *Le Thé au harem d'Archimède* für diesen Teil der Bevölkerung nicht einmal mehr als visuelle Imagination verfügbar. Es stellt nunmehr die rigoros abwesende Antithese zum aktuellen Lebensraum der Menschen in der Banlieue dar. Ungleichheiten und Ausschlussmechanismen zeichnen sich zum einen deutlich am und im städtischen Raum ab, gleichzeitig aber werden sie aus dem städtischen Fokus in die Peripherien verschoben. Sie bleiben einzig eine Sache der sozial Exkludierten.

Der episodische, flüchtige und fragmentierte Blick auf die Lebenswelten, wird unmittelbar auf die filmische Konstruktion der Peripherie übertragen. So halten sich Madjid und Pat vornehmlich in Zwischenräumen und Transitzonen auf, Fahrstühle, Treppen, U-Bahn-Stationen, Bahnhöfe, Gleise, Brücken und Durchgänge fungieren als die Hauptumschlagplätze ihres Lebensraumes. Es findet auf diese Weise eine Umkehrung räumlicher Verhältnisse statt. Ihnen wird der Zugang zum gesellschaftlichen Leben, zu den gesellschaftlichen Institutionen mehr und mehr verwehrt. Damit greift auch dieser Film in die Auseinandersetzung und Reflexion über Raum und die räumlichen Verhältnisse der Gesellschaft ein und nähert sich damit zudem auch den Filmen Tatis an, der die Produktion und die Leibräumlichkeit betonte. In *Le Thé au harem d'Archimède* findet gerade innerhalb der Gruppe der Jugendlichen eine spezielle Form der Raumproduktion und -erfahrung statt. Um elterlichen Repressionen zu entgehen, die vor allem die Innenräume der *Banlieue* besetzen, flüchten sich die Jugendlichen meist in eben diese undefinierten, ungenutzten und damit auch undefinierten Zwischenräume, die sie für ihre spontanen Bedürfnisse umfunktionieren können. Sie erschaffen sich somit Räume der Abkopplung, die ein Außerhalb der städtischen Dichotomisierung bilden. In vielen Filmen des ›Cinéma de banlieue‹ wird dieses Prinzip der Raumproduktion und -umformung visualisiert. Es entstehen dadurch Räume, die sich einer gesellschaftlichen Funktionslogik entziehen. So zum Beispiel im Film *La Haine* (Mathieu Kassovitz, 1995)^a, in dem ein ausgebrannter Supermarkt kurzerhand zur Breakdance-Bühne umfunktioniert, ein Hausdach für eine Grill-Party genutzt wird, oder auch in Fabrice Genestales *La Squale* (2000), in dem an unterschiedlichen Orten und Räumlichkeiten innerhalb der *Banlieue* Utopien, Lebens-Entwürfe und -Wirklichkeiten aufeinandertreffen und ineinander übergehen können^b.

Damit greifen die Filme des ›Cinéma de banlieue‹ zum einen auf die hier vorgestellten Filme Tatis zurück, indem sie auf den Aspekt der gesellschaftlichen sowie individuellen Raumproduktion und -nutzung rekurren, zum anderen dabei jedoch den vor allem von Godard fokussierten sozialkritischen Bezug implizieren. Auch und vor allem auf ästhetischer Ebene finden sich Bezüge zu den Filmen Tatis und Godards. So wie Tati die Ton- von der Bildebene abkoppelte und dadurch den Eindruck von Raumtiefe zunehmend reduzierte, während Godard hingegen vollkommen auf die Tiefendimension des Raumes durch Dezentrierung und Fragmentierung verzichtete, greifen die Filme des ›Cinéma de banlieue‹ auf die Darstellung des Tiefenraumes, insbesondere aber auch auf eine optische Komprimierung und Verflachung des Raumes zurück. Dadurch entsteht eine multiperspektivische Sichtweise, welche die Heterogenität als auch das von Godard visualisierte und von Foucault beschriebene Nebeneinander des Heterogenen und Vielfältigen innerhalb der *Banlieue* und des Stadtraumes aufgreift, den Blick jedoch nicht von der zunehmenden Segregation und Fragmentierung abwendet.

^a<http://www.youtube.com/watch?v=JNmmMVh5Xzg>

^b<http://www.youtube.com/watch?v=gyAVbc6Ocs4>

Die Filme Jacques Tatis, Jean-Luc Godards, sowie auch die in diese Tradition sich einreihenden Filme des ›Cinéma de banlieue‹ tragen wesentlich zur Reflexion über die städtischen Entwicklungen in Europa bei. Das städtische Leben wird auch in Zukunft ein Faszinosum bleiben und sicher noch genügend Stoff für eine kritische Auseinandersetzung bieten. Es bleibt also abzuwarten, was uns in den nächsten Jahren an amüsanten, utopischen, gesellschaftskritischen Stadtentwürfen auf den Leinwänden begegnen wird.

Literaturhinweise

- Bourdieu, Pierre: *Das Elend der Welt*. Konstanz: UVK 2005.
- Engell, Lorenz: Playtime – Die Filme Jacques Tatis. In: Ders.: *Playtime. Münchner Filmvorlesungen*. Konstanz: UVK 2010, S. 227-252.
- Foucault, Michel: Von anderen Räumen. In: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Hg. v. Jörg Dünne & Stephan Günzel, Frankfurt: Suhrkamp 2006, S. 317-329.
- Häußermann, Hartmut; Läßle, Dieter; Siebel, Walter: Fordismus und die fordistische Stadtlandschaft. In: Dies.: *Stadtpolitik*. Frankfurt: Suhrkamp 2008, S. 135-158.
- Häußermann, Hartmut; Kronauer, Martin; Siebel, Walter: Armut und Ausgrenzung. In: Dies.: *An den Rändern der Städte*. Frankfurt: Suhrkamp 2004, S. 7-40.
- Klung, Katharina: Trialektik und Heterotopie: Raum, Film und die Dialektik von Zentrum und Peripherie. In: *Transeo Review 2-3/2010* im Internet unter www.transeo-review.eu^a.
- Klung, Katharina: ›C'est l'histoire d'un homme qui tombe d'un building de cinquante étages...‹ - Visualisierungen von Raum und Macht in Filmen des Cinéma de banlieue: Mit Foucault über Film nach-denken. In: Füller, Henning (Hrsg.); Michel, Boris (Hrsg.): *Raum als Dimension von Machtverhältnissen. Impulse Michel Foucaults für Kulturgeographie und raumbezogene Sozialwissenschaft*. Münster: Westfälisches Dampfboot 2012 [im Erscheinen]
- Koch, Gertrud: Einleitung. In: Dies.: *Umwidmungen – architektonische und kinematografische Räume*. Berlin: Vorwerk 8 2005, S. 8-21.
- Lapeyronnie, Didier: Die Ordnung des Formlosen. Die soziale und politische Konstruktion von Rassismus in der französischen Gesellschaft. In: Bude, Heinz (Hrsg.); Willisch, Andreas (Hrsg.): *Exklusion. Die Debatte über die Überflüssigen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 163.
- Lefebvre, Henri: *The Production of Space*. Malden: Blackwell 2009.
- Panofsky, Erwin: Stil und Medium im Film. In: Ders.: *Stil und Medium im Film & Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers*. Frankfurt a. M.: Fischer 1999, S. 19-58.
- Ponzi, Mauro: Topographie des Bildraums. In: Witte, Bernd (Hrsg.): *Topographien der Erinnerung. Zu Walter Benjamins Passagen*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 109-122.
- Ruhe, Cornelia: *Cinéma Beur: Analysen zu einem neuen Genre des französischen Films*. Konstanz: UVK 2006.
- Sahli, Jan: Tativille. Urbane Raumerfahrungen in Jacques Tatis *Playtime*. In: *Cinema*. 54, Marburg: Schüren 2009, S. 116-124.

^a<http://www.transeo-review.eu/Trialektik-und-Heterotopie.html?lang=de>

- Schaub, Martin: 2 ou 3 choses que je sais d'elle. In: Jansen, Peter W. (Hrsg.); Schütte, Wolfram (Hrsg.): *Jean-Luc Godard*. Reihe Film 19, München: C. Hansen 1979, S. 147-152.
- Simmel, Georg: Soziologie des Raumes [1903]. In: Dame, Heinz-Jürgen (Hrsg.); Rammstedt, Ottheim (Hrsg.): *Georg Simmel Schriften zur Soziologie. Eine Auswahl*. Frankfurt: Suhrkamp 1983, S. 221-242.
- Soja, Edward, W.: Vom Zeitgeist zum Raumgeist. New Twists on the Spatial Turn. In: Döring, Jörg (Hrsg.); Thielmann, Tristan (Hrsg.): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Bielefeld: Transcript 2008, S. 241-262.
- Tarr, Carrie: *Reframing difference. Beur and banlieue filmmaking in France*. Manchester, New York: Manchester University Press 2005.
- Wacquant, Loic: Roter Gürtel, Schwarzer Gürtel: Rassentrennung, Klassenungleichheit und der Staat in der französischen städtischen Peripherie und im amerikanischen Ghetto. In: Häußermann, Hartmut; Kronauer, Martin; Siebel, Walter (Hrsg.), *An den Rändern der Städte*. Frankfurt: Suhrkamp 2004, S. 148-200.
- Wacquant, Loic: Territoriale Stigmatisierung im Zeitalter fortgeschrittener Marginalität. In: *Das Argument, Zeitschrift für Philosophie und Sozialwissenschaft*. 271, 2007, S. 399-409
- Winter, Rainer: Film und soziale Wirklichkeit. Zur Aktualität der Filmsoziologie. In: Allmendinger, Jutta et.al (Hrsg.): *Entstaatlichung und soziale Sicherheit. Verhandlungen des 31. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie*. Opladen: Leske und Budrich 2004.
- Zischler, Hanns: Dialog mit einem Dritten. In: Silverman, Kaja (Hrsg.); Farocki, Harun (Hrsg.): *Von Godard sprechen*. Berlin: Vorwerk 8 1998, S. 6-11.